



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Balletttanz als Beruf.

Eine subjektorientierte berufssoziologische Analyse.“

Verfasserin

Ankica Sikic

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Sozial- und Wirtschaftswissenschaften (Mag.rer.soc.oec.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A0204475
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Soziologie
Betreuer:	Ao. Univ.-Prof. Dr. Reinhold Knoll

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	1
2	THEORETISCHER TEIL	3
2.1	„Berufsgesellschaft“	4
2.1.1	Strukturmerkmale der Berufsgesellschaft	5
2.1.1.1	Handlungsfelder	5
2.1.1.2	Handlungskompetenzen	8
2.1.1.3	Handlungsorientierungen	9
2.1.1.4	Handlungsstrategien	10
2.1.1.5	Habitus	11
2.1.1.5.1	Fachkompetenz	11
2.1.1.5.2	Kontextbezogenheit	13
2.1.1.5.3	Kommunikationsfähigkeit	13
2.1.1.5.4	Lernfähigkeit	14
2.1.1.6	Zusammenfassung	15
2.2	Berufe	17
2.2.1	Entstehung der Berufe	17
2.2.1.1	Strukturmerkmale der Berufe	18
2.2.1.2	Zugangsregeln	19
2.2.1.3	Komplizierung und Verfeinerung des Fachwissens und Fachkönnens	19
2.2.1.4	Berufsteilung	20
2.2.2	Berufsdefinitionen	21
2.2.2.1	Berufsdefinition nach Weber	22
2.2.2.2	Berufsdefinition nach Conze	23
2.2.2.3	Berufsdefinition nach Beck	24
2.2.2.4	Berufsdefinition nach Fürstenberg	25
2.2.3	Subjektbezogene Berufstheorie	28
2.2.4	Zusammenfassung	32

2.3	Der Beruf BalletttänzerIn	35
2.4	BalletttänzerIn in der Geschichte	37
2.4.1	Ursprünge des Berufsstandes in der Renaissance	39
2.4.2	Erste BerufstänzerInnen im Barock	41
2.4.3	Dominanz der Ballerina in der Romantik	47
2.4.4	Von Pawlowa bis Baryschnikow: Ende 19. Jh. bis Ende 20. Jh.	51
2.4.4.1	Zusammenfassung	56
2.5	BalletttänzerIn in der Gegenwart	57
2.5.1	BalletttänzerIn: Berufsdefinition	57
2.5.2	Ausbildungszeit	59
2.5.2.1	Zugang zum Beruf	61
2.5.2.2	Schulalltag	65
2.5.2.2.1	Abwiegen	67
2.5.2.3	Sommertrainings	68
2.5.2.4	Wettbewerbe	69
2.5.2.5	Verdienstmöglichkeiten während der Ausbildung	70
2.5.2.6	Ende der Ausbildungszeit	71
2.5.2.7	Zusammenfassung	74
2.5.3	Berufsleben	78
2.5.3.1	Karriereverläufe	82
2.5.3.2	Eintritt in den Beruf	85
2.5.3.3	Berufsalltag	87
2.5.3.4	Beruf und außerberufliche Lebenssphäre	88
2.5.3.4.1	Beruf und andere sportliche Aktivitäten	89
2.5.3.4.2	Beruf und soziale Beziehungen	91
2.5.3.5	Beruf und Identität	93
2.5.3.6	Ende der Berufsausübung	95
2.5.3.6.1	Identitätsverlust	96
2.5.3.6.2	Alterungsprozess	98
2.5.3.7	Zusammenfassung	101

3	METHODISCHER TEIL	103
3.1	Darstellung der gewählten Methode	103
3.1.1	Der Leitfaden	104
3.1.2	Analyse der Methode	106
4	PRAKTISCHER TEIL	108
4.1	Durchführung der Interviews	108
4.1.1	Auswahl und Beschreibung der Interviewpersonen	108
4.1.2	Die Interviewsituation	108
4.1.3	Bearbeitung des Datenmaterials	109
5	SCHLUSSREFLEXION	110
6	LITERATURVERZEICHNIS	112
7	ANHANG	116
7.1	Interview TA1	116
7.2	Interview TA2	124
7.3	Interview TB1	135
7.4	Interview TB2	143
7.5	Interview TP1	156

1 EINLEITUNG

Die BalletttänzerInnen auf der Bühne, ihre Anmut, Beweglichkeit und Eleganz haben mich schon seit langer Zeit fasziniert. Ihre Verewigung in den Gemälden von weltberühmten Malern wie Edgar Degas oder Marie Laurencin symbolisiert und konfirmiert den Bann, in welchen, diese Berufsgruppe es verstanden hat, ihr Publikum zu ziehen. Interessanterweise sieht sich diese Berufsgruppe in einem Widerspruch, zwar von ihrem Publikum „vergöttert“ aber in der Gesellschaft nicht ernsthaft wahrgenommen. Über diese „widersprüchlichen Botschaften“, die Tänzer auf andere ausüben, bemerkte Greben (Vgl. Leach 1997: 16, zit. nach Greben), wonach für manche Menschen TänzerInnen eher romantische Wesen seien und Menschen, die eher spielten als arbeiteten.

Meine Faszination aus den Publikumsreihen führte dazu, mich näher mit diesem Thema zu beschäftigen und den Focus weg von der Bühne hinter die Kulissen dieser Berufsgruppe zu verlagern. Dadurch hoffte ich, meinen, durch die zur Schau gestellte und inszenierte Eleganz auf der Bühne, „getrübten Blick“ mithilfe der soziologisch-kritischen Perspektive zu „klären“. Die Strenge und Kritikhaftigkeit der Vorgehensweise ist „subjektiv“ auslegbar, denn das Ziel bestand darin, ausgehend von den durchgeführten Interviews mit den BalletttänzernInnen die Bedeutung des sozialen Phänomens Beruf für die Individuen aufzuzeigen und zu diskutieren. Die subjektorientierte berufssoziologische Perspektive schien mir in diesem Fall am besten geeignet.

Der theoretische Teil der vorliegenden Arbeit befasst sich mit der Darstellung der Berufsgesellschaft, der Berufe sowie der Berufsgruppe BalletttänzerIn in der Geschichte und heute, unter Einbeziehung der Schilderungen der InterviewpartnerInnen. Der Streifzug durch die Geschichte dieser Berufsgruppe dient im vorliegenden Fall dazu, einen Eindruck über seine historischen Höhen und Tiefen zu erlangen. So wirken die innerberuflichen Veränderungen im

Laufe seiner Geschichte bis heute in diese Berufsgruppe hinein und beeinflussen das Erleben und Wahrnehmen ihrer eigenen Beruflichkeit.

Im empirischen Teil dieser Arbeit findet eine Analyse und Darstellung der fünf Interviews mit einem Mann und vier Frauen als InterviewpartnerInnen, in unterschiedlichen Berufsphasen, statt. Anhand der gewählten qualitativen Untersuchungsmethode des narrativen Interviews wird das persönliche Erleben und Wahrnehmen des eigenen Berufes durch seine TrägerInnen aufgezeigt. Die Forscherin bezieht sich in das Gespräch mit ein und wird dadurch in den gesamten Forschungsprozess integriert. Es erscheint daher sinnvoll in der vorliegenden Arbeit die „Ich“-Form zu verwenden.

Im methodischen Teil wird die Vorgehensweise behandelt und analysiert, dabei kommt es auch zu einer Diskussion, der sich daraus ergebenden Probleme.

Die fünf BalletttänzerInnen-Interviews gewähren einen Einblick in die persönliche Berufswelt der befragten Personen. Sie stellen eine informative Quelle zu dessen Erfassung dar, welches sowohl die Konflikte als auch die positiven Aspekte der Beruflichkeit für die Persönlichkeit der Befragten aufdeckt. Aus den empirisch durchgeführten Interviews und dem theoretisch ausgearbeiteten Themenkomplex sollen dabei einige, mir besonders interessant erscheinenden Diskussionspunkte dargestellt werden.

2 THEORETISCHER TEIL

Der theoretische Teil in der vorliegenden Arbeit gliedert sich in drei große Kapitel. So wird im ersten Kapitel die „Berufsgesellschaft“, welche den strukturellen Rahmen zur Herausbildung der beruflichen Handlungsfelder darstellt, behandelt.

Im zweiten Kapitel sollen die Berufe hinsichtlich ihrer Entstehung, Strukturmerkmale sowie der unterschiedlichen Berufsdefinitionen, vorgestellt werden. Die unterschiedlichen Theorietraditionen zur Entstehung der Berufe spiegeln sich auch in den unterschiedlichen Berufsdefinitionen, von denen nur einige erwähnt werden sollen, wider: ausgehend von der „allgemeinen“ Berufsdefinition Webers, dessen Protestantische Ethik als Grundlage alle weiteren Berufsdefinitionen beeinflusst, bis zur Diskussion der Beckschen subjektbezogenen Berufsdefinition, welche das Schlusslicht in dieser theoretischen Darstellung bildet.

Im dritten und umfangreichsten Kapitel geht es um den Beruf BalletttänzerIn, einmal im historischen Verlauf betrachtend und in weitere Folge aus der Sicht der InterviewpartnerInnen in der Gegenwart. Hierbei sollen - angefangen mit der, vom IOTPD festgelegten, Berufsdefinition - insbesondere die Ausbildungszeit und das Berufsleben behandelt werden. Wie haben die InterviewpartnerInnen den Zugang, den Alltag und das Ende der jeweiligen Phase erlebt. Wobei in der Berufsphase noch zusätzlich auf die Frage nach der Bedeutung der Identität und der außerberuflichen Lebenssphäre eingegangen werden soll. In den Zusammenfassungen am jeweiligen Kapitelende sollen die dargestellten Informationen analysiert werden.

2.1 ‚Berufsgesellschaft‘

„Jede Sozialstruktur kann als Wirkungszusammenhang von Handlungsfeldern erfasst werden, die einen mehr oder weniger ausgeprägten Verfestigungsgrad im Sinne der Normbindung des Verhaltens haben. In diesen Handlungsfeldern nehmen Personen und Gruppen ebenfalls mehr oder weniger festgelegte Positionen ein, die eine situationspezifische Soziallage mit entsprechenden Ressourcen kennzeichnet. Entsprechend den unterschiedlichen Soziallagen bilden sich Interessen zu deren Bewahrung oder Verbesserung heraus, die das Handlungsfeld in ein soziales Spannungsfeld transformieren, (...).“

Diese Interessen, gepaart mit Bedürfnissen und den soziokulturellen Werten, können sich Fürstenberg (2000: 13) zufolge zu Orientierungsmustern entwickeln, welche das Sozialbewusstsein der HandlungsträgerInnen nachhaltig beeinflussen und welche durch die Sozialisationsprozesse überliefert werden können. Die Habitualisierung von entsprechenden Haltungen und Mentalitäten führt dazu, dass sich in der gesellschaftlichen Praxis Identifizierungsmuster herausbilden, wodurch eine Typisierung der HandlungsträgerInnen möglich wird (Vgl. Fürstenberg 2000: 13).

Dies soll als ein allgemeiner Bezugsrahmen dienen, anhand dessen die Charakteristika der „Berufsgesellschaft“¹ - Handlungsfelder, Handlungskompetenzen, Handlungsorientierungen, Handlungsstrategien und Habitualisierung - analysiert werden (Vgl. Fürstenberg 2000: 13).

¹ *„Die moderne Arbeitsgesellschaft konstituierte sich in Deutschland tendenziell als ‚Berufsgesellschaft‘, und zwar in einem fort dauernden Prozeß der Institutionalisierung grundlegender Aspekte der Arbeitswirklichkeit: Berufswahl, Berufsausbildung, Berufstätigkeit, Berufsstellung, Berufsprestige usw. (...) Während der Arbeitsbegriff an die technisch-wirtschaftliche Dimension des Leistungsvollzugs anknüpft, kennzeichnet der Berufsbegriff dessen qualitative Voraussetzungen sowie dessen soziale Einbettung und die daraus resultierende Identitätsfindung.“ (Fürstenberg 2000: 9f) Obwohl sich Fürstenberg explizit auf die gesellschaftliche Entwicklung in Deutschland bezieht, möchte ich seine Ansätze hier übernehmen.*

2.1.1 Strukturmerkmale der Berufsgesellschaft

2.1.1.1 Handlungsfelder

Bei der „Entstehung und Verfestigung beruflicher Handlungsfelder“ (Vgl. Fürstenberg 2000: 13ff) geht es um die Erklärung nach der Entstehung von Berufen. So kann nur dann ein vollständiges Bild über die Herausbildung der Berufe erhalten werden, wenn diese aus vier verschiedenen Blickwinkeln oder Theorieansätzen – dem soziotechnischen, sozialökonomischen, sozialrechtlichen und dem sozialkulturellen – betrachtet werden.

Im soziotechnischen Theorieansatz liegt der Focus auf dem funktionalen Berufsinhalt. Damit ist gemeint, dass Arbeitsorganisationen bestimmte Anforderungen an die Berufsausübenden festlegen, woraus eine „spezifische Qualifikationsstruktur der Arbeit“ (Vgl. Fürstenberg 2000: 14) resultiert. Dieser Theorieansatz erlaubt eine Spezifikation der Anforderungsstruktur und ihrer Veränderungen. Wie die Geschichte des Berufsstandes BalletttänzerIn zeigt, hat die Herausbildung von Qualifikationen den tanzenden Aristokraten von der Bühne verdrängt und zur Entstehung dieses Berufsstandes geführt. Denn die Schrittkombinationen und die technischen Anforderungen machten den höfischen Balletttanz zu schwierig und zu aufwendig für die Aristokratie, als dass er weiterhin nur zum Vergnügen hätte aufgeführt sein können.

In Anbetracht der Feststellung, „Tanz ist mehr als eine Beschäftigung oder ein Beruf, es ist eine Berufung.“ (Leach 1997: 18) und der Tatsache, dass es für einen Tänzer/eine Tänzerin keinen standardisierten Karriereweg gibt (Vgl. Leach 1997: 34), zählen Qualifikationen wie Zielorientiertheit, Hingabe, Disziplin, harte Arbeit, Ausdauer, Konzentration, Kritik und Unterordnung, Zuhör- und Lernfähigkeit (Vgl. Leach 1997: 17f) zu den beruflichen Anforderungen an einen Balletttänzer/eine Balletttänzerin. Die körperliche Höchstleistung, das jugendliche Image und eine Wettbewerbshaltung als treibende Motivation sind weitere Attribute, die zu den „ungeschriebenen Gesetzen des Berufes“ (Leach 1997: 40) gehören.

Die Zuordnung von Erwerbschancen zu spezifischen „Qualifikationsbündeln“ (Vgl. Fürstenberg 2000: 16) lässt sich mit dem sozialökonomischen Ansatz erklären, der sich auf die, mit der Ausübung des Berufes verbundenen, Erwerbschancen konzentriert. *„Der Beruf bietet also dem Inhaber ein marktbezogenes Tauschpotential, dessen Umfang von Angebot und Nachfrage nach Arbeitsleistungen abhängt.“*; fasste Fürstenberg (2000: 15) zusammen. Auf die Frage danach, wie groß das Angebot an Kompanien in Österreich sei, bekam ich von TA2 folgende Antwort: *„Es herrscht ein kleines Angebot und eine große Nachfrage. Es gibt viele Tänzer, die keinen Job haben und eher weniger Kompanien. (...) Ja, (...) in allen Hauptstädten: Wien, Graz, Linz, Klagenfurt gibt es Kompanien, die jedoch meistens voll sind. Oder sowieso ihre eigenen Tänzer haben. Und es gibt viel mehr Tänzer in Österreich, die einen Job suchen als Kompanien. (...) Pro Hauptstadt gibt es eine große Kompanie und dann noch ein paar andere. Es gibt in Wien mindestens drei oder mehr. Das sind dann kleine Kompanien, die teilweise aus 2-4 Leuten bestehen. Es gibt das Staatsopernballett und die Volksoper, die offiziell zusammengehören. Das Humunkulus Tanztheater. Es gibt in Wien einige Kompanien, die in verschiedene Richtungen gehen, aber eher kleine.“*

In der Tanzwelt sind laut den von Leach (Vgl. 1997: 36) betriebenen Nachforschungen 300 bis 400 KandidatenInnen, die für einige wenige Stellen in einem Tanzensemble vortanzen kommen, üblich. TA2 hat an einigen Auditions teilgenommen und meinte: *„Manchmal ist es dann aber so, dass 200 Leute dort sind und nur 2 genommen werden. Manchmal weiß man es auch nicht, es ist nur ausgeschrieben: „Audition für die Kompanie!“ Und da kann es auch vorkommen, dass niemand genommen wird, wenn niemand den Ansprüchen entspricht.“*

TA1 machte eine ähnliche Erfahrung schon bei ihrer ersten Audition, die sie folgendermaßen beschrieb: *“Ich hatte eine Audition in Magdeburg, da haben sie mich nicht genommen. Das war meine erste Audition und ich wollte schauen, wie das mal ist. Da waren ca. 200 Leute dort und die haben nur eine Tänzerin gesucht.“*

Für die berufliche Situation der TänzerInnen ist die Anzahl an Ganzjahresverträgen weltweit gesunken. Viele Tanzgruppen geben TänzerInnen nur Kurzzeitverträge oder nehmen sie nur für

Einzelproduktionen auf. Dies hat zur Folge, dass viele von ihnen ihr Einkommen mit Tätigkeiten außerhalb des Tanzbereichs aufbessern müssen. Zu ihrer sozialen Situation meinte Leach (1997: 7): „*Die soziale Situation der meisten Berufstänzer ist (...) völlig unangemessen und entspricht in keiner Weise den Investitionen, die sie in ihre Spezialausbildung gesteckt haben, ihren künstlerischen Fertigkeiten oder den physischen Anforderungen, denen ihre Körper ausgesetzt sind.*“ Das „marktbezogene Tauschpotential“ (wie es Fürstenberg nennt) der TänzerInnen ist nicht zufriedenstellend, denn einem Vergleich ihrer finanziellen Gewinne mit anderen hochqualifizierten Berufstätigen und mit anderen darstellenden Künstlern halten diese nicht stand (Vgl. Leach 1997: 16). Beim TänzerInnenberuf handelt es sich um keine sehr lukrative Tätigkeit.

Wendet man sich dem Bereich der beruflichen Selbständigkeit zu, so gibt es diesbezüglich „eine fortdauernde Diskussion über Chancen und Voraussetzungen (...). Sie sind nicht allein an technische und wirtschaftliche Bedingungen geknüpft, sondern auch an die verbindliche (Selbst-)Kontrolle der zu erbringenden Leistungen. Diese wiederum setzt ein hohes Maß an verinnerlichter Normbindung voraus“ (Fürstenberg 2000: 18).

Auf die „Normbindung“ konzentriert sich der sozialrechtliche Theorieansatz der Berufe, denn er erklärt, wie diese Normbindung der Berufe ihre gesellschaftliche Institutionalisierung zu Folge hat (Vgl. Fürstenberg 2000: 17). Die gesellschaftliche Institutionalisierung im Sinne der Normgebundenheit ihrer TrägerInnen, aus denen sich auch ihre Statusansprüche ableiten, erfahren die Berufe auf der staatlichen und verbandlichen Ebene (Vgl. Fürstenberg 2000: 17). In Österreich ist die Gewerkschaft für Kunst, Medien, Sport und freie Berufe der gesellschaftlich institutionalisierter Vertreter der TänzerInnen auf verbandlicher Ebene.

Für eine vollständige Erklärung der beruflichen Konstitutionierung muss auch der soziokulturelle Theorieansatz berücksichtigt werden. Demnach wird der Beruf für die Betroffenen „zur verpflichtenden Lebensform“ (Fürstenberg 2000: 18). Darunter versteht er, dass grundlegende Indikatoren der Identität einer

Person in unserer Gesellschaft auf ihre Berufstätigkeit hinweisen und folglich auch Konsequenzen für ihre Lebensführung haben (Vgl. Fürstenberg 2000: 18). Dazu zählt, dass auch das Ausmaß in dem die Lebensplanung von der Berufsorientierung geprägt wird, sozialkulturell bestimmt ist. TB2 meinte dazu *„Die Lebensweise hängt ganz von der Arbeitszeit ab, aber ganz sicher: Man lebt für den Job. Es rückt an die erste Stelle. Gerade in der Ballettschule steht man noch früher auf, jetzt verschiebt sich das alles in die Nacht, was man früher am Abend gemacht hat.“* Dieses „für den Job leben“ ist wahrscheinlich ein Charakteristikum aller Künstlerberufe, verleiht aber trotzdem meiner Ansicht nach, dem sozialkulturellen Aspekt zur Entstehung der beruflichen Handlungsfelder eine ganz besondere Bedeutung.

2.1.1.2 Handlungskompetenzen

Bei der „Herausbildung und Verteilung beruflicher Handlungskompetenzen“ (Fürstenberg 2000: 21) liegt der Focus auf der Frage, nach der Besetzung von Berufspositionen in den entstandenen Handlungsfeldern. Wie werden Handlungskompetenzen angeeignet und verteilt? Dazu sei nach Fürstenberg (2000: 23) der *„Erwerb beruflicher Handlungskompetenz (...) ein phasenhaft ablaufender Lern- und Suchprozeß, der wesentlich von den Handlungsorientierungen der beteiligten Personen und Gruppen sowie von der Struktur der betreffenden Handlungsfelder geprägt wird.“* Es geht hier um die wichtigen Entscheidungen der Berufswahl, des Eintritts ins Berufsleben etc.

Leach (Vgl. 1997: 22) zufolge wurden viele spätere BerufstänzerInnen in örtlichen Amateurschulen auf den Tanz aufmerksam gemacht. Es soll hier nicht näher darauf eingegangen werden, da die Themen Zugang zum Beruf, Berufswahl etc. noch genau, im Kapitel über den Beruf BalletttänzerIn, diskutiert werden.

2.1.1.3 Handlungsorientierungen

Die „berufsbezogenen Handlungsorientierungen“, die die Handlungskompetenzen beeinflussen, stellen das dritte Charakteristikum der Berufsgesellschaft dar. Es geht hier um die Frage, in welchem Ausmaß die Lebenslage und der Lebensweg des Trägers/der Trägerin durch seinen/ihren Beruf beeinflusst und geprägt wird?

„Pflicht- und Verantwortungsbewusstsein, Pünktlichkeit, Sauberkeit, Arbeitsdisziplin und Lernvermögen im umfassendsten Sinn sind Verhaltensdispositionen, die erst durch länger dauernde Erziehung angeeignet werden. (...). Ein hohes Niveau beruflicher Fertigkeiten ist ohne diese Grundformung durch ein schon in der Kindheit wirksam werdendes sozialkulturelles Milieu nicht denkbar.“ (Fürstenberg 2000: 28)

Orientierungsmuster, die über die jeweilige Berufssituation hinaus Einfluss auf die Lebenslage und den Lebensweg des Berufsträgers/der Berufsträgerin ausüben, sind für die Aktualität der beruflichen Handlungskompetenzen verantwortlich. Falls es zu Neuorientierungen im Beruf kommt, ergeben sich je nach ihrem Verfestigungsgrad Konfliktpotentiale für die Betroffenen (Vgl. Fürstenberg 2000: 28). Die Berufsgruppe der BalletttänzerInnen, welche noch ziemlich jung aus ihrem Beruf ausscheiden, sehen sich gewissen Problemen bei der Neuorientierung gegenüber, worin der Verfestigungsgrad der Orientierungsmuster zum Tragen kommt. Dies wird im Kapitel über das Ende der Berufsausübung diskutiert.

Auf die Analyse der Handlungsorientierungen soll hier nicht näher eingegangen werden, es sei nur erwähnt, dass bei der Analyse zu unterscheiden ist, zwischen „der Berufsorientierung im engeren Sinne“, dabei orientiert man sich an die berufsbezogenen Werte und Normen, und einer „strategischen Handlungsorientierung“, aufgrund von berufsbezogenen Interessen (Vgl. Fürstenberg 2000: 28).

2.1.1.4 Handlungsstrategien

Ein viertes Charakteristikum der Berufsgesellschaft stellen die „Struktureffekte berufsbezogener Handlungsstrategien“ (Vgl. Fürstenberg 2000: 35) dar. Dabei geht es um die Wirksamkeit der Berufsorientierung im gesellschaftlichen Spannungsfeld. Damit ist die Frage gemeint, welche Struktureffekte haben berufsbezogene Handlungsstrategien? Fürstenberg behauptet, dass sich in der beruflichen Organisation die Reflexion der „technisch-wirtschaftlichen, sozialstrukturellen und sozialkulturellen Bedingungen“ der Gesellschaft vollzieht.

Institutionalisierung und soziale Kontrolle der Rekrutierung zu den Berufen haben Fürstenberg zufolge, die Entstehung der Teilmärkte bewirkt, deren traditionelle Verankerung sie zu fixen Bestandteilen der Volkswirtschaft gemacht hat.

So gibt es keine einheitliche Leistungsskala für die Lohnhöhe, da es keinen einheitlichen Markt für Arbeitsleistungen mit vollständigem und freiem Wettbewerb gibt. Denn, durch das Bestehen von Berufsgruppen, die miteinander nicht in direkter Konkurrenz stehen, haben sich in sich geschlossene Teilmärkte, entwickelt. Also können die Tätigkeiten der TänzerInnen nicht mit denen der Informatiker verglichen werden und substituieren einander auch nicht (Vgl. Fürstenberg 2000: 36).

Somit kann laut Fürstenberg (2000: 36) *„geradezu als Kriterium für das Bestehen eines wirklichen Berufs die Tatsache werten, daß seine Träger ihre Arbeitsleistungen auf einem besonderen Teilmarkt anbieten, oft unter Wahrung besonderer traditioneller Riten. Es ist hierbei bedeutsam, daß echte Funktionsverschiedenheiten zwischen den Berufen durch soziale Mechanismen (unterschiedliches Prestige z.B.) noch verstärkt werden.“*

2.1.1.5 Habitus

Die Existenz und Verfügbarkeit beruflicher Handlungsfelder, die Vermittlung beruflicher Handlungskompetenzen und Handlungsorientierungen beeinflussen nicht nur die funktionale Berufsausübung der Berufstätigen, sondern haben darüber hinaus eine prägende Wirkung auf die Persönlichkeit (Vgl. Fürstenberg 2000: 42). Wie beispielsweise einen spezifischen Habitus, der sich in der Haltung und Mentalität der BerufsträgerInnen reflektiert. Damit wird Beruf zum Erkennungszeichen im sozialen Kommunikationsverlauf. *„Er wird mit Erwartungshaltungen verbunden und damit zur Voraussetzung vor allem leistungsbezogener Interaktionen. Die Habitualisierung beruflicher Haltungen und Mentalitäten lässt darüber hinaus den Beruf zum Teil der Lebensform seines Trägers werden“* (Fürstenberg 2000: 42).

Wahrnehmbar wird der berufliche Habitus im gesellschaftlichen Leben durch „Fachkompetenz, Kontextbezogenheit, Kommunikationsfähigkeit und Lernbereitschaft“ (Vgl. Fürstenberg 2000: 42).

2.1.1.5.1 Fachkompetenz

Die erkennbaren Charakteristika des Berufsträgers, wie zum Beispiel die Berufskleidung, Berufssprache, Berufsrituale und Ähnliches symbolisieren die berufliche Fachkompetenz. Diese lassen sich tagtäglich wahrnehmen entweder in der breiten Öffentlichkeit, wie zum Beispiel bei Polizisten oder in der Halböffentlichkeit wie den Werkstätten oder Tanzstudios. Darüber hinaus leitet Fürstenberg (Vgl. 2000:42) zufolge eine „eine symbolische Demonstration der Fachkompetenz“ das berufliche Handeln ein oder begleitet es. Wie beispielsweise durch Aufführungen von Bühnenstücken oder Tanzeinlagen.

Um einer möglichen Bezeichnung „des Fachidioten“ entgegenzuwirken, ist es notwendig, diese „symbolische Präsentation von Fachkompetenz“ nicht zu überstrapazieren, da ansonsten soziale Distanz und Vertrauensverlust entstehen (Vgl. Fürstenberg 2000: 43). So bemerkte Renato Zanella (Leach 1997: 30), Choreograph und ehemaliger Leiter des Wiener Staatsopernballetts: *„Tänzer wissen nicht, wie sie sich in die Gesellschaft integrieren sollen, wenn es um so simple Dinge geht wie Steuerzahlungen oder welche Rechte sie haben (...) sie wollen einfach nur tanzen.“*

Somit sieht Fürstenberg (Vgl. 2000: 43) eine Stabilisierung des beruflichen Habitus nur dann gegeben, wenn die Personen kontextbezogen handeln und sichtbar fähig sind Probleme zu lösen und Aufgaben ordnungsgemäß zu erledigen. Linda Yates (Vgl. Leach 1997: 52) zufolge hätten TänzerInnen, die über längere Zeiträume hinweg in einer Kompanie beschäftigt waren, sich mit ihren Minimaleinnahmen abgefunden und eine gewisse „Armutsmentalität“ entwickelt. Diese hindere sie wiederum daran, sich andere und höhere Ziele zu setzen sowie andere Wege einzuschlagen.

Greben (Vgl. Leach 1997: 17) stellt eine Unterentwicklung der TänzerInnen in anderen Bereichen des Lebens fest. Um sich ganz ihrer Ausbildung zu widmen, verzichten viele TänzerInnen auf akademische Bildungsmöglichkeiten. Sie haben dann kein Vertrauen in ihre Fähigkeiten, auch auf einem anderen Gebiet Erfolg zu haben. Das niedrige Einkommen verschlimmert ihre Position nur noch mehr. Denn viele TänzerInnen hätten weder einen Führerschein noch einen nennenswerten Besitz sowie keinerlei Erfahrungen im Umgang mit Bankinstituten oder Anwälten.

2.1.1.5.2 Kontextbezogenheit

Unter dem Aspekt der Kontextbezogenheit fasst Fürstenberg (Vgl. 2000: 43) den „Public-Relations-Aspekt des beruflichen Habitus“ zusammen, denn dieser manifestiert sich in der Art und Weise, wie sich der Berufsträger/die Berufsträgerinnen beziehungsweise seine/ihre Interessensvertretung in der Öffentlichkeit präsentiert. So meinte TA2: *„Man erkennt Tänzer auf der Straße, aber jetzt nicht nur durch ihren Gang. Man erkennt sie vor allem wegen ihrem Aussehen. Sie schauen in eine bestimmte Richtung aus. Von der Art wie sie sich geben, sind sie anders. Und natürlich da wir diese Erziehung haben, klassische Tänzer vor allem. Wenn man von 8 Jahren an auf fein und elegant trainiert wird, ist man natürlich anders.“* Demgegenüber lässt sich Leach (Vgl. 1997: 52) zufolge eine Sichtweise in der Gesellschaft beobachten, wonach Tanzen nicht als ein „richtiger Beruf“ gelte. Durch niedrige Einkommensverhältnisse und hohe Arbeitslosigkeit würde dieses Bild nur noch bestätigt werden. Diese Einschätzung ist auch für die TänzerInnen selbst spürbar, welche folglich befürchten, am Arbeitsmarkt nicht mithalten zu können.

2.1.1.5.3 Kommunikationsfähigkeit

Berufsspezifische Kommunikation ist ein fester Bestandteil unserer Kultur. Die Fachsprachen sickern durch die zunehmende Vermittlung der Massenmedien teilweise auch in die Alltagssprache mit ein, beispielhaft die Ausdrücke aus der Informationstechnologie, die immer mehr in die Alltagssprache übernommen werden (Vgl. Fürstenberg 2000: 43). So bedienen sich die BalletttänzerInnen der französischen Ausdrücke für diverse Bewegungen und Schritte, was ihnen erlaubt in internationalen Ensembles und mit internationalen Lehrern zu arbeiten, ohne dass die jeweilige Landessprache oder Muttersprache für den Arbeitsprozess eine Rolle spiele.

2.1.1.5.4 Lernfähigkeit

Zwischen Lernfähigkeit, als dem Gegenteil zum Verharren in altbekannten Traditionen und der Mentalität der BerufsträgerInnen besteht für Fürstenberg (Vgl. 2000: 43) eine enge Beziehung. Für die Berufsgruppe BalletttänzerIn zählt die Lernfähigkeit zu den notwendigen Fähigkeiten und Qualitäten, denn, um im Beruf erfolgreich zu sein, müssen die TänzerInnen gut zuhören und lernfähig sein und das für die gesamte Dauer ihrer Karriere (Vgl. Leach 1997: 18).

2.1.1.6 Zusammenfassung

Die Konstitution der „Berufsgesellschaft“ wird anhand von fünf Merkmalen charakterisiert.

Ihre Komplexität wird bereits im ersten Charakteristikum, den beruflichen Handlungsfeldern sichtbar, deren Entstehung sich auf vier Theorieansätze zurückführen lässt, denn jeder dieser Ansätze berücksichtigt nur eine Komponente. Somit gibt nur eine gemeinsame Betrachtung aller vier theoretischen Ansätze, einen vollständigen Überblick über die Entstehung und gesellschaftliche Verfestigung beruflicher Handlungsfelder.

Innerhalb dieser etablierten Handlungsfelder treffen die Individuen ihre Berufswahl. Ihre diesbezüglichen Handlungskompetenzen sind geprägt von ihren Handlungsorientierungen, die wiederum von Orientierungsmustern beeinflusst sind, welche nicht nur die Berufssituation, sondern auch die außerberufliche Lebenssphäre und den Lebensweg des Berufsträgers/der Berufsträgerin mitprägen.

Das berufliche Vorankommen in der Berufsgesellschaft, wie sie Fürstenberg beschreibt, erfordert bestimmte Handlungsstrategien ihrer TeilnehmerInnen. Dazu gehört, dass diese ihre Leistung auf nur einem dafür vorgesehenen Teilmarkt anbieten können. So können BalletttänzerInnen sich nur für Stellen bewerben, die tänzerische Aktivitäten vorsehen, und nicht für andere, wofür ihnen die Qualifikationen fehlen.

Über die Berufssphäre hinaus haben alle vier Merkmale Einfluss auf die Persönlichkeit des Berufsträgers, welcher sich erst im Habitus - dem fünften Strukturmerkmal der Berufsgesellschaft - manifestiert. Darin verfestigen sich die Haltung und Mentalität der BerufsträgerInnen dauerhaft. Fachkompetenz, Kontextbezogenheit, Kommunikationsfähigkeit und Lernbereitschaft – diese

Aspekte des Habitus bilden für Fürstenberg (2000: 43f) gemeinsam ein allgemeines „personenbezogenes Erscheinungsbild der Beruflichkeit in unserer Gesellschaft“, welches sich in der Alltagswelt präsentiert. So wird nur am Habitus die erfahrene personenbezogene Prägung und Beeinflussung der Beruflichkeit im sozialen Kontext wahrnehmbar.

Abschließend soll noch zur Berufsgesellschaft angemerkt werden, dass Fürstenberg (2000: 20) sie idealtypisch als eine spezifische Form der Humanressourcenutzung charakterisiert, in der die Arbeitsteilung aufgrund der Berufsbildung stattfindet. Seiner Ansicht nach kommt es zu einer Institutionalisierung des Berufsleitbildes, welcher fortan als ein verbindliches Orientierungsmuster für Arbeitsleistungen wirke, der durch Sozialisationsprozesse internalisiert würde. In den sozial verfestigten Handlungsfeldern findet die Zuweisung von Handlungskompetenzen aufgrund der einschlägigen Berufsqualifikation für die Erstellung von Gütern und Dienstleistungen statt.

Die Berufsgesellschaft stellt somit eine funktionale Leistungsorganisation dar, die sich an der beruflichen Arbeitsteilung orientiert, mit der Fachlichkeit als wesentlichem Charakteristikum der Handlungskompetenz. Als Grundlage dieser beruflichen Kompetenz dienen das Rationalisierungsprogramm sowie adäquate Interessenlagen, die auf Kompetenzerhaltung abzielen. Innerhalb dieser Grundlage vollzieht sich „eine berufsorientierte Statusverteilung“, diese wiederum verbindet das Niveau der Lebensqualität mit der Ebene der Berufsqualifikation und ihrem Nutzungsgrad.

2.2 Berufe

In diesem Kapitel sollen die Entstehung der Berufe, ihre Charakteristika sowie die unterschiedlichen Berufsdefinitionen untersucht und diskutiert werden.

2.2.1 Entstehung der Berufe

Nach verschiedenen historischen Organisationsformen des Arbeitsvermögens hat sich neben der familialen und feudalen auch die berufliche Differenzierung des Arbeitsvermögens herausgebildet. Beck et al. (1980: 40) zufolge waren die soziowirtschaftlichen Bedingungen der „entwickelten Warentauschverhältnisse“ für die Entstehung der beruflichen Organisationsform von Arbeitsvermögen, wie wir sie heute kennen, verantwortlich. Das soll heißen, dass sich die Arbeitskraft für den Verkauf am Arbeitsmarkt entwickelt hat. Des Weiteren bildeten sich seiner Ansicht nach aus der Lohnarbeit und den „Grundbedingungen des (kapitalistischen) Warentausches“ die generellen Strukturcharakteristika der beruflichen Form von Arbeitskraftorganisation, darunter versteht er beispielsweise die Spezialisierungen, Bezogenheit auf das Individuum etc.

Damit befreien Beck et al. (Vgl. 1980: 40) die Berufe von ihrem „technisch-naturgesetzlichen Charakter“ und erkennt sie als in gewissem Sinne „politisch hergestellt“ und somit „veränderbar“. Die „Entmythologisierung“ der Berufe ist die Schlussfolgerung zu der er kommt. Dies erlaubt uns, Berufe als „bestimmbare soziale Interessenstrukturen“ zu begreifen. Als solche binden sie in ihrem Zusammenhang und ihrer Abgrenzung vielfältige subjektiv-soziale Ziele, Hoffnungen und Interessensperspektiven der Berufstätigen selbst ein.

Die erwähnten „Warentauschbedingungen“ haben zur Folge, dass unter ihnen die Berufsform zur Protektion der Interessen der Arbeitenden gegen

„Dequalifizierung, Konkurrenz und Ausbeutung“ (Vgl. Beck et al. 1980: 40) dient. Somit liegt der Motor zur Entstehung und Konstruktion der Berufe „primär im Interesse an Konkurrenzvermeidung und Sicherung von Erwerbsgelegenheiten“ (Beck et al. 1980: 41). Dies kann auch an der geschichtlichen Entwicklung des Berufes BalletttänzerIn beobachtet werden: Durch die Herausbildung der komplizierten Schrittabulatur und folglich des Berufsstandes BalletttänzerIn wurden die Edelleute, welche nur zum Vergnügen tanzten, von der Bühne verdrängt und in weiterer Folge vom professionellen Tanzen ausgeschlossen.

2.2.1.1 Strukturmerkmale der Berufe

Die Vermarktung und die Vermarktbarkeit der eigenen Arbeitskraft bilden das dominierende Gestaltungsprinzip der Berufsform. Dieses Prinzip bestimmt nach Beck in erster Linie auch die Entstehung der Einzelberufe. Denn so Beck et al. (1980: 39), die „Vermarktungs- und damit Tauschchancen für ein Arbeitsvermögen steigen, wenn – dieses Arbeitsvermögen Fähigkeiten enthält, die dringend nötig und unverzichtbar sind, - ferner selten, schwer zugänglich oder schwer ersetzbar, damit – vor Konkurrenz möglichst geschützt und – darüber hinaus an möglichst vielen verschiedenen Arbeitsplätzen einsetzbar.“ Fähigkeiten, die „Jedermannsqualifikationen“ bilden, sind mit einem vergleichsweise niedrigem Tauschwert, schlechten Verkaufsmöglichkeiten und erhöhtem Marktrisiko verbunden. Dementsprechend liegt das primäre Interesse jedes Arbeitskraftanbieters, möglichst unverzichtbare, unersetzliche und wichtige Fähigkeiten in seinem Angebot zu vereinen und „Jedermannsqualifikationen“ zu meiden. Daraus schließt Beck (Vgl. 1980: 39), dass es zwischen den Arbeitskraftanbietern zu einem Interessenkonflikt um Fähigkeitsangebote mit guten Marktchancen kommt.

Je nach ihrer „Schneidung“ so Beck et al. (Vgl. 1980: 40), also der inhaltlichen Zusammensetzung und Abgrenzung erhält der Berufsinhaber/die Berufsinhaberin einen anderen ökonomischen und sozialen Status aus dem jeweiligen Beruf. Dieser doppelte Effekt der Berufsschneidung führt unter Konkurrenzbedingungen zu konfliktreichen Differenzen der unterschiedlichen Gruppen. Dabei geht es um das Aneignen und die Protektion bestimmter Kompetenz- und Qualifikationselemente mit den dazugehörigen Marktchancen.

2.2.1.2 Zugangsregeln

Für Beck et al. (Vgl. 1980: 38) sind Zugangsregeln das Mittel, welches am eindrücklichsten zur Monopolsicherung identifiziert werden kann. Denn, diese dienen sowohl dazu, die Anzahl der Angehörigen eines Berufes niedrig zu halten als auch dazu, eine Selektion unter den Bewerbern vorzunehmen. Diese erfolgt dann nach bestimmten Kriterien (wie zum Beispiel Herkunft) und vermittelt indirekt, wie selten die einschlägigen Talente doch sind.

2.2.1.3 Komplizierung und Verfeinerung des Fachwissens und Fachkönnens

Die vorangetriebene Intensivierung und Perfektionierung der Arbeitsfähigkeiten innerhalb einer Berufsgruppe findet Beck et al. zufolge, aus der Notwendigkeit statt, die „Konkurrenz fernzuhalten und die Unverzichtbarkeit von Experten zu demonstrieren“ (Beck et al. 1980: 38), zusätzlich entledigt sich die Berufsgruppe auf diese Weise der Laienkontrolle.

2.2.1.4 Berufsteilung

Der Aspekt der Berufsteilung wirkt sich einerseits auf die Situation auf den jeweiligen Teilmärkten aus und hat andererseits Folgen für die Persönlichkeit der Berufstätigen.

Die, zuvor angesprochene, Perfektionierung und intensivierete Spezialisierung des jeweiligen Wissens- und Könnensstatus hört an dem Punkt auf, an dem die Ausbildungszeit zu lange und die Phase der Erwerbstätigkeit zu kurz dauern. Dadurch kommt es entweder zu einer Verringerung der Einkommensmöglichkeiten der BerufsinhaberInnen oder ihre Arbeitsleistung erfährt eine Verteuerung (Vgl. Beck et al. 1980: 38). Beide Faktoren wirken sich negativ auf die Konkurrenzfähigkeit auf dem jeweiligen Teilmarkt aus. Denn, den Ansichten von Beck et al. folgend, kommt es in weiterer Folge zu Berufsteilungen, wie beispielsweise Abspaltung der Fachbereiche oder Entstehung neuer Berufe, welche vom Wissen aus dem alten Beruf profitieren. Die Tendenz zu Spezialisierungen ist somit ein fester Bestandteil jeder Berufsform.

Die Arbeits- und Berufsteilung greift in die Persönlichkeit der Berufstätigen hinein und führt sogar zu ihrer Vereinseitigung. Beck et al. (1980: 38f) zufolge gibt es zeitgleich mit der Spezialisierung und Perfektionierung *„eine ökonomisch bestimmte Tendenz, nicht mehr zu lernen, als auch an Fähigkeiten am Arbeitsmarkt angeboten werden kann, weil nur dies eine möglichst sparsame und rentable Verwendung der eigenen Ausbildungsmittel garantiert und sich „auszahlt“.“*

Durch das „Nicht-Mehr-Lernen-Als-Nötig“ greift und verlängert sich die Berufsteilung in die Arbeitsfähigkeiten der Person. Dies hat zur Folge, dass Personen fortan nur begrenzte Arbeitsfähigkeit aufweisen, da sie beispielsweise aus Konkurrenzgründen oder mangels nötiger Fähigkeiten eine andere Tätigkeit nicht annehmen können. Ein weiterer Grund wäre, dass ein Wechsel der Tätigkeit oder das Weiterentwickeln der vorhandenen Fähigkeiten

mit Einkommenseinbußen verbunden wäre und deswegen nicht wahrgenommen wird. Damit wirkt sich Berufsteilung vereinseitigend auf die Persönlichkeit der Berufstätigen aus.

2.2.2 Berufsdefinitionen

Hörning und Knicker (Vgl. 1981: 13) bemerkten, dass sich der Beruf im Alltagsverständnis einer großen Popularität erfreut. So werden ihrer Ansicht nach besondere Tugenden, wie zum Beispiel die Disziplin, Treue oder Verantwortung aber auch bestimmte Fähigkeiten zur rationalen Problemlösung mit dem Beruf assoziiert. In weiterer Folge werden damit höhere Kontaktchancen oder Gelegenheiten zur Selbstverwirklichung verbunden.

Die Selbstverständlichkeit mit der im Alltag von Beruf die Rede ist und die Deutlichkeit seiner Spuren im alltäglichen Leben reflektiert Beck zufolge jedoch nicht die wissenschaftliche Ebene. Denn, die Wissenschaft tut sich schwer, „wenn sie das Berufsphänomen dingfest machen will“ (Beck et al. 1980: 15).

Für Hesse (Hesse 1972: 2) wiederum haben Berufe eine dreifache Realität, nämlich als „menschliches Produkt, objektive Wirklichkeit, Produzent menschlichen Schicksals“, welche die Wissenschaft und die Berufsforschung nur unzureichend widerspiegeln. Hesse beobachtet, dass Berufe, wenn sie Gegenstand soziologischer Behandlung sind, oft nur hinsichtlich einer der drei Wirklichkeiten behandelt werden, damit erfolgt eine Reduktion auf nur eine Realität, was sich wiederum auch auf die „Dingfestmachung“ der Berufe auswirkt.

Bezüglich dieser Diskussion zur Problematik des Berufsbegriffes in der Wissenschaft vertritt Fürstenberg (2000: 29) die Ansicht, wonach die Existenz dessen, was ein „allgemeines Leitbild vom ‚Beruf‘, ein normierter

Vorstellungskomplex von dem, was als Beruf gilt und was nicht“ vollständig fehlen würde, da „dieses Leitbild (...) stark nach den Merkmalen der Sozialstruktur, die den sozialen Standort des Individuums und seiner Bezugsgruppe definieren“ variiert.

Während der Arbeitsbegriff seiner Meinung nach (Vgl. Fürstenberg 2000: 10) an die technisch-wirtschaftliche Dimension der Leistungsausübung gekoppelt ist, charakterisiert der Berufsbegriff die qualitativen Voraussetzungen und die soziale Integration des Leistungsvollzuges sowie die, sich daraus ergebende, Beeinflussung der Identität. Hier sei lediglich auf diesen Unterschied zwischen Arbeit und Beruf verwiesen und es soll nicht näher darauf eingegangen werden.

Nachfolgend möchte ich mich mit einigen der unterschiedlichen, in der Soziologie kursierenden, Berufsdefinitionen befassen. Ausgehend vom Klassiker Weber soll die Berufsdefinition nach Brockhaus und Conze gestreift werden, bis zu den subjektorientierten Berufsdefinitionen von Beck und Fürstenberg. Der Schwerpunkt soll auf den letzten zwei Definitionen liegen.

2.2.2.1 Berufsdefinition nach Weber

Die hohe Wertschätzung, die dem Beruf auch heute noch zuteil wird, sehen Hörning und Knicker (1981: 13) zufolge viele Soziologen wie Max Weber im engen Zusammenhang mit der religiöse Arbeitsauffassung stehend. Weber zufolge wirkte die protestantische Ethik des Calvinismus des 15. Jahrhunderts fundamental auf das moderne Berufsverständnis ein. In seiner Studie „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“ von 1904/05 zeigte er auf, wie der Calvinismus im Lebenserfolg durch zielbewusste, rationale und

rastlose Berufsarbeit ein Zeichen der Gnade Gottes sieht und zugleich den Genuss erworbenen Reichtums verwirft.

Auch im Luthertum erfuhr die asketische Arbeit eine positive Bewertung. Der Beruf wird hier als der Platz verstanden, an den Gott den Menschen „berufen“ hat. Die Identifikation mit diesem Platz sollte einen so hohen Grad der Identifikation und der Ausfüllung, „wie es Gott wohlgefällig ist“ erreichen (Vgl. Hörning/ Knicker 1981: 13).

Wie bereits erwähnt, haben nach Hörning und Knicker (1981: 13) diese, von Weber dargestellten, religiösen Berufsauffassungen bis in die Gegenwart der „modernen Gesellschaft“ Gültigkeit. Denn auch, wenn die meisten Menschen nicht um den religiösen Ursprung der Normen des Arbeits- und Berufslebens wissen, so richten sie sich trotzdem danach. Weber zählt, „Normen wie Leistungsbereitschaft, persönliches Engagement, Identifikation mit dem Beruf“ zu den wesentlichen Charakterzügen moderner Wirtschaftsgesellschaften, die auch weiterhin Anerkennung finden. So schrieb er (1972: 203): *„Der Puritaner wollte Berufsmensch sein, - wir müssen es sein. Denn indem die Askese aus den Mönchszellen heraus in das Berufsleben übertragen wurde und die innerweltliche Sittlichkeit zu beherrschen begann, half sie an ihrem Teile mit daran, jenen mächtigen Kosmos der modernen, an die technischen und ökonomischen Voraussetzungen mechanisch-maschineller Produktion gebundenen, Wirtschaftsordnung erbauen, der heute den Lebensstil aller einzelnen, die in dies Triebwerk hineingeboren werden – nicht nur der direkt ökonomisch Erwerbstätigen -, mit überwältigendem Zwange bestimmt ...“*.

2.2.2.2 Berufsdefinition nach Conze

Im 1972 erschienen historischen Lexikon der geschichtlichen Grundbegriffe übernahm Werner Conze (1972: 490, zit. nach Brockhaus 1967: 597) die Berufsdefinition aus dem Brockhaus, wonach der Beruf als *„der Kreis von Tätigkeiten mit zugehörigen Pflichten und Rechten, den der Mensch im Rahmen der*

Sozialordnung als dauernde Aufgabe ausfüllt und der ihm zumeist zum Erwerb des Lebensunterhaltes dient“, zu verstehen sei.

Obwohl der Begriff in diesem Sinne als wertfrei und funktional verstanden wird, wohnt ihm nach Conze (Vgl. Conze 1972: 490) eine Wertung inne. Denn es handelt sich um eine dauernde Aufgabe, die nach unterschiedlichen Kriterien - zum Beispiel „Grad der Erlernung und Berechtigung, Höhe der Vergütung, üblicherweise zuerkanntes Ansehen“ – gemessen wird. Der Beruf unterscheidet sich demnach von zufälliger und wechselnder Erwerbsarbeit, vom Job und auch von den Lieblingsbeschäftigungen, welche in die Freizeit fallen. So lässt sich die Wertbezogenheit des Begriffes Beruf aus dem Verhältnis des Menschen zur modernen Arbeitswelt ableiten².

2.2.2.3 Berufsdefinition nach Beck

Die bereits erwähnte Unzulänglichkeit der, in der Wissenschaft verbreiteten, beruflichen Begriffsdefinitionen, die „im alltäglichen Sprachgebrauch konstitutive Dimension des Berufsbegriffs adäquat zu erfassen“ würden Beck et al. (1980: 19) zufolge nur bestimmte Teilaspekte dieses Begriffs thematisieren und „gerade die Besonderheit des Berufsphänomens verfehlen“. Diese manifestieren sich nur dann, wenn Berufe „subjektbezogen“ erfasst werden und zwar „als komplexe, institutionalisierte Bündelungen der marktrelevanten Arbeitsfähigkeiten von Personen“.

² Hier sei auf die geschichtliche Interpretation des Berufsbegriffes von Conze verwiesen (siehe Conze 1972: 490).

In weitere Folge definiert Beck (1980: 20) die Berufe „als relativ tätigkeits-unabhängige, gleichwohl tätigkeitsbezogene Zusammensetzungen und Abgrenzungen von spezialisierten, standardisierten und institutionell fixierten Mustern von Arbeitskraft“. Diese werden am Arbeitsmarkt als Ware gehandelt und finden ihren Einsatz in kooperativ-betrieblich organisierten Arbeits- und Produktionszusammenhängen, die meistens von Fremden geführt und bestimmt werden.

Der Beruf ist demzufolge für Beck et al. (1980: 25) „die dauerhafte, standardisierte, auf einer Spezialisierung der Fähigkeiten beruhende Form der Bereitstellung von Arbeitsvermögen“. Das heisst, dass der Beruf die Form darstellt, deren Inhalt, daraus besteht, die besonderen Fähigkeiten als Ware anzubieten (Vgl. 1980: 37).

So drücke sich in den Berufen das Faktum aus, wonach „unter Lohnarbeitsbedingungen“ die Arbeitskraft nach bestimmten Prinzipien gestaltet, entwickelt und eingesetzt werden muss, damit sie für den Arbeitenden „als Instrument der sozialen und materiellen Existenzsicherung tauglich ist“ (Beck et al. 1980: 71). Denn ihren Befunden zufolge können die arbeitenden Personen die Berufe als Ergebnisse der Anpassung ihrer individuellen Arbeit an ihre Verkaufserfordernisse und –bedingungen verstehen.

2.2.2.4 Berufsdefinition nach Fürstenberg

Fürstenberg verweist darauf, dass der sozialkulturell vermittelten Identifizierung mit einer Berufsrolle eine entscheidende Bedeutung zukommt, da sich ein Beruf erst im berufsorientierten Handeln des Berufsträgers konkretisiert (Vgl. Fürstenberg 2000: 19; Vgl. Beck et al. 1976: 39).

Nach dem sozialkulturellen Aspekt nehmen die Betroffenen den Beruf als verpflichtende Lebensform wahr. Somit sind Fürstenberg (Vgl. 2000: 18)

zufolge in unserer Gesellschaft die Information über die Berufstätigkeit einer Person und in der Folge die daraus resultierenden Konsequenzen für ihre Lebensführung Indikatoren ihrer Identität. Nähert sich die Erwerbstätigkeit dem Berufsmodell an, zieht dies für Fürstenberg eine ausgeprägtere symbolische Orientierung an einer spezifischen Berufsidee mit sich, was in einer symbolischen Identifizierung mit entsprechenden Verhaltensanforderungen resultiert.

Dementsprechend stellt sich aus subjektorientierter Sicht ein Beruf auch als eine „Verhaltensdisposition“ dar. Dies wird daran sichtbar, dass infolge der Berufssozialisation das Bestreben vermittelt wird, anhand von Berufswissen und –können zu handeln sowie das dazugehörige Potential auch beizubehalten. Einen wesentlichen Bestandteil der Berufswirklichkeit bildet im Rahmen der Berufsbildung die „personenbezogene Vermittlung der Berufsqualifikation“. Diese beinhaltet sowohl „funktionales Verhaltenstraining“ als auch die „Verinnerlichung symbolischer Wertorientierungen“ und die „Identitätsbildung im Sinne eigenständiger Verarbeitung beruflicher Problemlagen“ (Fürstenberg 2000: 19).

Er bezieht sich dabei auf den Berufsbegriff von Beck, Brater und Tramsen, die Beruf als „die strukturierte Gesamtheit eines sozial definierten komplexen Arbeitsvermögens von Personen, die als institutionalisierte Vorgabe der Organisation von Bildungsgängen zugrunde liegt“ (Vgl. Fürstenberg 2000: 19 zit. nach Beck et al. 1976: 13; 1980: 25) definiert haben.

Fürstenberg selbst (2000: 20) definiert den Beruf idealtypisch *„als eine spezifische Form der Erwerbstätigkeit, die auf einer relativ dauerhaften Verbindung von systematisch in Lernprozessen erworbenen Qualifikationen mit entsprechenden Tätigkeitskomplexen beruht und ihrem Träger einen gesellschaftlich anerkannten Status sowie Handlungskompetenz im Rahmen sanktionierter Regelbindung vermittelt.“*

Seine berufstheoretische Definition fasst die soziotechnischen, sozial-ökonomischen, sozialrechtlichen und sozialkulturellen Komponenten von Berufen, von denen wir schon gehört haben, zusammen.

2.2.3 Subjektbezogene Berufstheorie

Nachdem die letzten beiden Berufsdefinitionen die subjektorientierte Sichtweise darstellten, soll nun die „subjektbezogene Berufstheorie“ kurz skizziert werden. Um die Bedeutung der Berufe besser zu veranschaulichen, muss erwähnt werden, dass sie eine prägende Wirkung auf die Persönlichkeit der berufstätigen Individuen besitzen. Sie haben unmittelbare Auswirkungen auf die Person des/der Berufstätigen, auf ihre Lebensgestaltung sowie die persönliche Entwicklung des Einzelnen in der Gesellschaft (Vgl. Beck et. al. 1980: 199).

Die „subjektbezogene“ Berufstheorie geht Beck et. al. (Vgl. 1980: 199) zufolge von den sozialen Strukturen der Berufsarbeit aus. Sie zeigt auf, welche Entwicklungen und Anforderungen an die persönlichen Fähigkeiten, Interessen oder die Lebensgestaltung etc. diesen Strukturen innewohnen. In weiterer Folge deuten sie auf bestimmte „Menschenbilder“ und „Entwicklungsprogramme“ hin. Dies wird aber erst aus einer Perspektive sichtbar, die sich auf Berufe als „Subjektstrukturen“ konzentriert und sie diesbezüglich analysiert. Aus dieser Perspektive werden jene Aussagen gemacht, die ein „gesellschaftlich gefordertes“ Verhalten betreffen, das in den Strukturen angelegt ist. Es werden jedoch keine Aussagen über das faktische persönliche Verhalten der Individuen getätigt.

Diese Ausführungen stellen für Beck et. al. das Kernstück ihrer „subjektbezogenen“ Berufstheorie dar. Eine Betrachtung der Berufe nicht nur als Elemente von Produktionsprozessen, sondern auch als „Subjektvorgaben“ bildet dabei ihre zentrale Ausgangsthese (Vgl. 1980: 200).

Unterschiedliche Berufe beinhalten ihrer Ansicht nach gänzlich verschiedene „Persönlichkeitsmodelle“. Damit stellen sie gänzlich unterschiedliche Richtungen der persönlichen Entwicklung dar. Des Weiteren wird die

„Funktionalisierung“ der persönlichen Entwicklung für bestimmte arbeitsbezogenen Zwecke deutlich. Es werden nämlich diejenigen Aspekte und Orientierungen hervorgehoben, die dem jeweiligen Berufszwecke dienen. Wie auch später im Kapitel über die „Berufsdefinition“ zu sehen sein wird, umfasst ein Berufsbild nicht nur „technische“ Spezialkenntnisse, welche die Oberfläche der Persönlichkeit „streifen“, sondern zumindest auch Teile der Persönlichkeit selbst und formt wie eine „Schablone“ ihre Entwicklung (Vgl. Beck et. al. 1980: 202).

Anhand der Herausforderungen und Veränderungen im Laufe des Erwachsenen-lebens, die der Beruf an seine TrägerInnen lässt sich für Beck et al. (1980: 229) erkennen, dass das Berufssystem nicht in der Lage ist, subjektive Besonderheiten oder biografische Entwicklung und Erfahrungen aufzufangen. Der Beruf steht diesen Veränderungen, welche in der Biografie eines Lebens stattfinden, „gleichgültig“ gegenüber. In seiner „Rolle“ als „Subjektschablone“ erlaubt der Beruf dem Einzelnen nur sehr wenig Freiraum zur individuellen Ausgestaltung. Die Berufsform reagiert somit nicht auf die individuellen „Unterschiede und Eigenheiten“, sondern „hobelt sie glatt“.

Beck et al. (Vgl. 1980: 204) behaupten, dass die berufliche Formung der Persönlichkeit „hierarchiekonform“ vor sich geht. Von ihrer gesellschaftlichen Entwicklung und Formung her ist die Person für spezifische Positionen in der gesellschaftlichen Macht- und Herrschaftsordnung „prädisponiert“. So werden über die „Berufsschablone“ gesellschaftliche und betriebliche Rangordnung tief in die „Fähigkeits- und Handlungsstruktur“ der Persönlichkeit hineingesenkt. Dadurch wird für Beck et al. (1980: 204) klar, auf welche Art und Weise die berufliche Formung der Persönlichkeit die existierenden „Abhängigkeits- und Machtverhältnisse stabilisiert und egalitäre oder partizipative Tendenzen und Forderungen schon von der Qualifikationsverteilung her blockiert.“

Im Prozess der Ausbildung und Arbeit wird ein bestimmtes Berufsbild konstruiert, dabei verwandeln und verfestigen sich laut Beck et al. (1980: 205) die Strukturmerkmale der Berufe und werden zu Standardeigenschaften von Personen. Als eine Kombination von Arbeitsfähigkeiten der Person des Berufstätigen, die zur Institution wurden, stellen Berufe personenbezogene Schablonen zur Entwicklung und Sozialisation dar, nach denen sowohl Fachwissen als auch grundlegende Persönlichkeitsattribute und –fähigkeiten transportiert und entwickelt werden. Diese Betrachtungsweise öffnet den Zugang zur fundamentalen „persönlichkeits- bzw. subjektkonstituierenden Bedeutung der Berufe“. Danach sind Berufe, *„nicht nur gesellschaftliche Organisationsformen des arbeitsrelevanten Wissens und Könnens, sondern darüber hinaus Organisationsformen der menschlichen Subjektivität selbst.“*

Der Beruf dient als Medium (Vgl. Beck et al. 1980: 205f) der persönlichen Entwicklung. Die Ergreifung eines Berufes bedeutet ihren Überlegungen zufolge, nicht nur eine Entwicklung der persönlichen Fähigkeiten, sondern auch ihr warenmäßiges Einsetzen am Arbeitsmarkt. Beck et al. „betrachten“ das Arbeitsvermögen als Ware aus zwei entgegengesetzten Blickwinkeln: Einerseits hat das Arbeitsvermögen die Eigenschaft des Tauschwertes für den Arbeitenden selbst, andererseits besitzt es die Eigenschaft des Gebrauchswertes für andere. Als Tauschwert dient es dem Arbeitenden als Mittel, damit er unter den am Arbeitsmarkt herrschenden Konkurrenzbedingungen seinen Lebensunterhalt sichern kann. In seiner Eigenschaft als Gebrauchswert für andere, stellt das Arbeitsvermögen ein Konglomerat von Fähigkeiten dar, welche relevant für die Arbeit sind und als solche auch konkret nützlich sind. Dabei richtet sich diese „Gebrauchswertseite“ des Arbeitsvermögens zunächst auf die Entwicklung von denjenigen Fähigkeiten, Kenntnissen und Spezialqualifikationen der Persönlichkeit, die subjektiv nötig ist, um die Arbeitstätigkeiten, welche dem Berufsbild entsprechen, übernehmen und mit Erfolg ausführen zu können. Beide dieser erwähnten Seiten spiegeln die, wie Beck et al. (1980: 206) es

bezeichnen, „tiefgreifende Ambivalenz des Berufs als persönlich-gesellschaftliches Entwicklungsmedium“ wider.

2.2.4 Zusammenfassung

In diesem Kapitel ging es um die Berufe: Es handelte von ihrer Entstehung, den sie charakterisierenden Strukturmerkmalen, von den unterschiedlichen Berufsdefinitionen sowie abschließend von der subjektorientierten Berufstheorie. Wobei die Differenzierung der letzteren aus der Uneinigkeit in der wissenschaftlichen Debatte über Berufe resultiert.

So „entmythologisiert“ beispielsweise Beck Berufe, indem er sie als soziale Interessenstrukturen präsentiert, die politisch produzierbar und veränderbar sind. Ihre Entstehung geht ihm zufolge auf die sozio-ökonomischen Bedingungen der „entwickelten Warentauschverhältnisse“ zurück. Die bestimmbareren Interessenstrukturen umfassen eine Vielzahl an subjektiv-sozialen Zielen, Wünschen und Interessen der Berufstätigen. Folglich verdanken wir, seiner Ansicht nach, die Entstehung und Konstruktion der Berufe dem primären Interesse an Konkurrenzvermeidung und Sicherung von Erwerbsgelegenheiten.

Aus den Grundbedingungen des kapitalistischen Warentausches und der Lohnarbeit konnten sich systematisch die allgemeinen Strukturmerkmale der Berufe entwickeln, wie Zugangsregeln, Spezialisierung der Fachkenntnisse und Berufsteilung. Letztere reicht bis in die Persönlichkeit der Berufstätigen hinein.

Die unterschiedliche Bedeutung der Beruflichkeit für ihre TrägerInnen findet auch in den diversen Berufsdefinitionen ihre Bestätigung. Jede davon hebt einen anderen ihrer Aspekte hervor. Bei einer Beschäftigung mit dem Beruf ist die Erwähnung des Klassikers Weber unausweichlich. Ihm zufolge dient der

Beruf als Grundlage der Existenzsicherung dem gleichzeitig eine religiöse Auffassung, die im Calvinismus des 15. Jahrhunderts wurzelt, innewohnt.

Ähnlich spielt der Beruf für Conze, der sich an die Definition von Brockhaus hält, zur Existenzsicherung eine wichtige Rolle. Im Unterschied zu Weber, handelt es sich dabei jedoch um eine „dauernde Aufgabe“. Diese beiden Berufsdefinitionen möchte ich als „allgemein berufssoziologisch“ charakterisieren.

Die subjektbezogenen beziehungsweise subjektorientierten Berufsdefinitionen von Beck und Fürstenberg unterscheiden sich von den zuvor genannten. Besondere Fähigkeiten, welche als Ware am Arbeitsmarkt offeriert werden, bilden eine Form und diese Form ist, Beck zufolge, Beruf. Die Berufstätigen begreifen ihren Beruf als das Resultat ihrer Arbeitsfähigkeiten, die sie an die Bedingungen des Marktes angepasst haben.

Die subjektbezogene Berufsdefinition von Fürstenberg geht zurück auf den sozial-kulturellen Ansatz, den er als einen der Ansätze zur Erklärung der Entstehung der Berufsgesellschaft herangezogen hat. Darin heisst es, dass der Beruf für die Berufstätigen zur verpflichtenden Lebensform wird. Die Indikatoren der Identität einer Person in unserer Gesellschaft würden seiner Ansicht nach auf ihre Berufstätigkeit hinweisen. Somit fasst er den Beruf aus subjektorientierter Sicht als eine Verhaltensdisposition auf. Weiters bilden die strukturellen Bedingungen für Fürstenberg die Voraussetzung für die soziale Verfestigung der Berufe als Fähigkeitskomplexe, welche im Kapitel über die Berufsgesellschaft erörtert wurden.

So sieht er darin eine Verbindung zwischen erworbenen Qualifikationen und dazugehörigen Tätigkeiten. Im Unterschied zu Conze muss diese Tätigkeit jedoch nicht „dauernd“ ausgeübt werden. Im Rahmen einer Regelbindung erwachsen den Berufstätigen aus ihrem Beruf Handlungskompetenzen und ein gesellschaftlich anerkannter Status. Die Existenz der Regelbindung und die Bereitschaft ihr zu folgen führen wieder zu Weber und seinem Verständnis der religiösen Auffassung der Berufe zurück.

Nach der kurzen Skizzierung der diversen Berufsdefinitionen und insbesondere der subjektorientierten Sichtweise schien es mir wichtig auch die subjektbezogene Berufstheorie, auf welcher diese fußen, zu erwähnen.

Ihren Ausgangspunkt bilden die sozialen Strukturen der Berufsarbeit und ihr Ziel besteht darin aufzuzeigen, welche Anforderungen an persönliche Fähigkeiten, das Verhalten und die Interessen der Berufstätigen diesen sozialen Strukturen innewohnen sowie welche Probleme sich dadurch für die Berufstätigen ergeben. Dies kann aber erst dann aufgedeckt werden, wenn Berufe als „Subjektivstrukturen“ betrachtet werden. Daher ist die Ausgangsthese dieser Theorie darin zu sehen, Berufe als „Subjektivvorgaben“ zu betrachten. Es ist anzumerken, dass nicht alle Berufe die gleichen Persönlichkeitsmodelle beinhalten, was zu einer unterschiedlichen individuellen Persönlichkeitsentwicklung führt. Berufe übernehmen damit die Rolle einer „Entwicklungsschablone“ aber auch eines „Entwicklungshindernisses“, da sie sich nicht parallel zur Persönlichkeit der Berufstätigen entwickeln.

2.3 Der Beruf BalletttänzerIn

Ausgehend von der Berufsgesellschaft über das soziale Phänomen „Beruf“ soll in diesem Kapitel der Beruf des Balletttänzers/der Balletttänzerin sowie einige seiner Aspekte behandelt werden. So war es durchaus interessant zu beobachten, dass der alten Tradition dieses Berufsstandes zum Trotz die IOTPD³ eine klar umrissene Definition des Berufsstandes ‚Tänzer‘ als schwierig und problematisch ansieht, wie dies auch generell bei der Definition eines Künstlers der Fall ist.

Hierbei bemerkte Leach (1997: 34), dass anlehnend an die Vorstellungen des 19. Jahrhunderts unsere Gesellschaft immer noch dazu neigt, Künstler als Menschen zu sehen, die ihre Kunst über den finanziellen Nutzen stellen. Demzufolge wird die Kunst auch nicht als ein Beruf im eigentlichen Sinne betrachtet. Dieser Mangel an Ansehen dem Künstler/der Künstlerin gegenüber resultiert Leach zufolge aus der gesellschaftlichen Einstellung diesem Beruf gegenüber. Dies wird noch mehr durch die Tatsache untermauert, wonach Tanzkompanien im Allgemeinen in die Kategorie der gemeinnützigen Unternehmen eingeordnet werden oder auf staatliche Subventionen angewiesen sind. Um finanzielle Unterstützung zu bekommen, müssen sie sich mit anderen Künsten, Hilfsorganisationen etc. um öffentliche Gelder bewerben. Das Ausmaß dieser Subventionen bestimmt dann die Zahl der Arbeitsplätze.

³ IOTPD steht als Abkürzung für *International Organization for the Transition of Professional Dancers* oder *Internationale Organisation für die Neuorientierung professioneller Tänzer*. Sie wurde 1993 unter der Schirmherrschaft der UNESCO an der Universität von Lausanne gegründet (Vgl. Leach 1997: 8).

Die gegenwärtige Gesellschaft – die ‚Berufsgesellschaft‘⁴ - wiederum „tendiert dazu, innere Werte mit dem wirtschaftlichen Maßstab der Profitabilität zu messen.“ (Leach 1997: 35) Für den Tänzer/die Tänzerin bedeutet dies, dass, falls sie an materieller Absicherung interessiert sind, sie als geringere KünstlerInnen angesehen werden. Ohne die finanzielle Sicherheit jedoch, „ist der Tänzer nach den Maßstäben der Gesellschaft wertlos“.

⁴ *Hier möchte ich, die von Fürstenberg angewandte Terminologie, beibehalten.*

2.4 BalletttänzerIn in der Geschichte

„Jedes Zeitalter formte das Ballett nach seinen eigenen Bedürfnissen, machte es zu einem gefügigen Instrument seines Ausdruckwillens: die Renaissance schuf seine Grundlagen, das Barock gestaltete es zu einer prunkvollen Schaustellung mit allem Glanz, der dieser festlichen Epoche zur Verfügung stand, die Romantik löste es auf zu einem überirdisch zarten Spiel schwereloser Körper; aber nie wurde die Tradition radikal verleugnet, stets erhielt sich die Vergangenheit in zahllosen Elementen lebendig.“

Dieses Vermächtnis der Zeit im Ballett (Balcar 1957: 5f) hatte großen Einfluss auf seine KünstlerInnen. Gab es in der Renaissance noch keinen solchen Berufsstand, so genoss der Berufstänzer im Barock große Bewunderung und dominierte über die Frau auf der Bühne. Während sich die Geschlechterverhältnisse der Berufsgruppe in der Romantik radikal änderten, denn die Ballerina bestieg den Thron des Ballettolymps und verstieß den Mann von der Bühne.

Diese Entwicklungen innerhalb des Balletts und seiner Berufsgruppe spiegelten die Verhältnisse der Zeit wider und waren eng mit den zeitgenössischen geistigen, sozialen und politischen Strömungen und Ereignissen verbunden. Faktoren, wie die Ballettthemen der jeweiligen Zeit, die getragenen Kostüme und Dominanz eines der Geschlechter auf der Bühne, sowie ihre gesellschaftliche Position und Reputation, standen im engen Zusammenhang und bedingten einander teilweise.

So wurden sie als Propagandaartikel benutzt (Vgl. Balcar 1957: 43f), als Figuren im Spiel der Mächtigen und zwar nicht nur bei der Glorifizierung des absoluten Monarchen unter Ludwig XIV., sondern auch während der Zeit der Französischen Revolution, oder der Restauration unter Louis-Phillipe, oder zur Zeit Fürst Metternichs, als das Ballett seinen politischen Absichten unterworfen wurde.

Bevor ich mich diesem Beruf in der Gegenwart nähere und ihn aus der Sicht seiner Trägerinnen und Träger betrachte, soll er in diesem Abschnitt kurz

allgemein im geschichtlichen Verlauf umrissen werden, ohne dabei lange und detailliert auf den kulturellen Epochen verweilen zu wollen.

Der Fokus liegt zunächst – von der Renaissance bis zur Romantik – auf Paris und Wien, den zweien der „drei⁵ Eckpfeiler des westeuropäischen Kunsttanzes“ (Balcar 1957: 43). Ohne den „Prozess der Amerikanisierung“ (Vgl. Sorell 1985: 368), der im 20. Jh. mit George Balanchine einsetzte, unerwähnt zu lassen.

So hat es also eines langen Entwicklungsprozesses bedurft, um das Ballett und den Beruf BalletttänzerIn, wie wir ihn heute kennen, entstehen zu lassen. Das Eintauchen in die Geschichte dieser „vergänglichsten und zugleich dauerhaftesten Kunst“ (Balcar 1957: 5) soll uns helfen, ein besseres Verständnis für das Leben und Arbeiten des ihn ausübenden Künstlers/der Künstlerin, heute zu entwickeln.

⁵ *Balcar charakterisierte Wien, Paris und Mailand als die drei Eckpfeiler des westeuropäischen Kunsttanzes. Ich werde hier zunächst mehr auf Paris und Wien eingehen, da einerseits der französische Hof „tonangebend“ war und andererseits meine InterviewpartnerInnen aus Wien stammen und ich es für wichtig erachte, die Entwicklung des Balletts in Österreich im Kontext der westeuropäischen Entwicklung zu erwähnen.*

2.4.1 Ursprünge des Berufsstandes in der Renaissance⁶

Die Anfänge des Balletts reichen in die Zeit der italienischen Renaissance zurück. Eine Epoche, die laut Burke „mit Petrarca begann und mit Descartes endete“ (Burke 2005: 13f). Ihr „frischer und offener Geist“ (Vgl. Liechtenhan 1990: 9) war es, der die Blüte des höfischen Tanzes ermöglichte. Der neue Zeitgeist⁷, durch den Humanismus provoziert und verbreitet, stellte das Individuum⁸ ins Zentrum und verdrängte das Kollektive. „Im Zeitalter einer umfassenden Erneuerung des menschlichen Geistes zu leben“ (Liechtenhan 1990: 9) war die allgemein vorherrschende Auffassung des 15. Jh. Große Entdeckungen - wie die Amerikas im Jahre 1492 - und wissenschaftliche Leistungen des Galilei oder Kopernikus bestätigten die Menschen in diesem Gefühl nur noch mehr. So verstand auch der kontemporäre Künstlertypus seine Tätigkeit nicht mehr nur als Handwerk, sondern als schöpferische Arbeit.

Zu den Errungenschaften der italienischen Renaissance im Ballett zählen nicht nur die mythologischen Maskenspiele bei festlichen Gelegenheiten, sondern auch die Festzüge, *trionfi* genannt, die eine Gelegenheit boten, getanztes Ballett aufzuführen. Eine weitere wichtige Errungenschaft, für die Entstehung

⁶ Obwohl es sich nicht eindeutig feststellen lässt, wann die Renaissance begann und endete (Vgl. Burke 2005: 284), soll hier als grober Orientierungszeitraum - der Anfang in Italien des 14. Jh., mit Kernzeitraum im 15. und 16. Jh. – angenommen werden (Vgl. auch Wundram 2004: 13, 25). Ähnlich meinte Sorell dazu „es ist schwer, eine exakte Abgrenzung zwischen dem Mittelalter und der Renaissance zu finden, denn dort wo die eine aufhört, hat die andere schon längst begonnen, und dort, wo die Renaissance vielleicht wirklich begann, dauerte das Mittelalter fort“ (Sorell 1985: 19).

⁷ Sorell meinte dazu, dass sich der neue Geist selbst widersprach, „da er etwas Neues schaffen wollte und gleichzeitig glaubte, er müsste zurück zum Altertum.“ (Sorell 1985: 20).

⁸ Laut Burke zieht sich durch das ganze Werk Petrarcas „ein neues und intensives Interesse an der individuellen Persönlichkeit“ (Burke 2005: 42).

des Balletts und später des Berufsstandes BalletttänzerIn, stellte die Entwicklung der festen Schrifftabulatur dar. Sorell (1985: 21) zufolge war die Entdeckung der Perspektive durch Bruneleschi⁹ eines der bedeutendsten Ereignisse für die Entstehung des Balletts, denn „ohne seine Einführung geometrischer Formen, Distanz und Tiefe gäbe es kein Ballett“.

Obwohl ursprünglich von Italien ausgegangen, erlebte das europäische Ballett seinen ersten Höhepunkt nicht hierzulande, sondern um 1440 in Frankreich - mit der Herausbildung des *ballet de cour*, des Hofballetts. Begünstigt wurde der italienische Einfluss in Frankreich durch politische Ereignisse. So kam unter Katharina von Medici die Renaissance hier zu vollem Durchbruch. Das *ballet de cour* stellte einen wichtigen Bestandteil der aristokratischen Lebensweise am französischen Hofe und ein Charakteristikum der höfischen Art sowie der geistigen und sozialen Haltung der Zeit dar. Um dem zeitgenössischen Ideal zu entsprechen, musste ein junger Edelmann nicht nur fechten, reiten, komponieren und dichten, sondern auch tanzen können (Vgl. Balcar 1957: 15).

Der Gesellschaftstanz wurde zum Kunstwerk erhoben, was in der Folge zur Entstehung des Berufsstandes Tanzlehrer im 15. Jh. führte. Diese Berufsgruppe war maßgeblich an der Entstehung eines neuen Berufsstandes, nämlich des Balletttänzers/der Balletttänzerin, beteiligt.

⁹ Filippo Bruneleschi (1377-1446) war von klassischer Architektur inspiriert und hat in seiner Entdeckung der Perspektive die mathematischen Prinzipien in die Kunst des Malens miteinbezogen.

2.4.2 Erste BerufstänzerInnen im Barock¹⁰

Noch im 16. Jh. galt der Tanz als edle Kunst und war dem Adel des Landes vorbehalten. Zu den großartigsten Hofschauspielen jener Zeit gehört das *Ballet comique de la Reine* aus dem Jahre 1581, inspiriert durch die Königin Katharina von Medici. Dieses wird in der Literatur auch an den Anfang der Ballettgeschichte gestellt. Dabei handelt es sich laut Liechtenhan (2000: 32) „um eine typisch barocke Mischung aus Instrumentalmusik, Gesang, Rezitation und Tanz“. Obwohl bei der Vergabe des Titels „Ballerina“ sehr kritisch, verleihen Clarke und Crisp (1988: 17) diesen Titel schon an diese Hofdamen. Denn, ihrer Ansicht nach wurden an sie hohe Erwartungen geknüpft, wie beispielsweise eine Eleganz und Anmut über das alltägliche Auftreten einer Hofdame hinaus zur Schau zu stellen.

Dieses Ballett, das sich aus einer Reihe von Vorgängern, vor allem in den Ländern Italien und Frankreich entwickelt hat, hatte in ganz Frankreich Vorbildwirkung und verbreitete sich mit epidemischen Ausmaßen an den Höfen des Adels. Die Zahl der Hofballette vermehrte sich flutartig und mit dem Aufstieg Frankreichs zum Vorbild des höfischen Lebens, folgten auch andere Höfe wie der österreichische oder der niederländische dem französischen Beispiel (Vgl. Liechtenhan 2000: 41).

¹⁰ „Man versteht unter dem Barock jene Epoche der Kultur- und Kunstgeschichte, die die Renaissance im 16. Jahrhundert ablöste und in Europa bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts herrschte. Das Barock endet im leichteren Rokoko.“ (Chaunu 1968: 742). Dies dient nur kurz zur Orientierung. Es soll im Text nicht näher auf die Unterscheidungen zwischen Früh-, Hoch- und Spätbarock eingegangen werden.

In den folgenden Jahrhunderten wich das Hofballett der Valois den weniger kunstvollen Maskeraden, worin die weiblichen Rollen von Männern besetzt wurden. Der höfische Tanz gehörte den Edelmännern, Prinzen und Königen. Diese Tradition, Edelleute als Darsteller einzusetzen, setzte sich auch im Ballett der Folgeperioden fort.

Die prunkvollen Dekors, die schweren Kostüme und der Drang nach monumentaler Wirkung charakterisierten diese Epoche, in der sich der Übergang vom höfischen Ballsaal zum Theater vollzog, was die Frontalstellung im Ballett mit sich brachte. Beauchamp legte die fünf Positionen, die Grundstellung der Füße, fest. Mit Thoinot Arbeau traten erste Balletttheoretiker an die Öffentlichkeit und in der zweiten Hälfte des 17. Jh. wurde Ballett zur selbständigen Kunst.

Die Zunahme an technischen Neuerungen, Tanzfiguren etc. machten den Balletttanz für den Laien kompliziert und der danseur, der Berufstänzer löste den tanzenden Aristokraten ab. Mit der Gründung der Tanzakademie¹¹ 1661 unter Ludwig XIV. befreite sich das Ballett vom Stigma höfischer Unterhaltung und es begann die Entwicklung des klassischen Balletts. Vom künstlerisch-technischen Standpunkt ausgehend, begann das Ballett für Sorell erst mit der Gründung der französischen Akademie (Vgl. Sorell 1985: 104).

¹¹ Im 17. Jh. wurde die Gründung von Akademien als notwendig erachtet, da sie die Philosophie absoluter Herrschaft widerspiegeln (Vgl. Sorell 1985: 133).

Die, sich im Laufe der Zeit im Hoftanz entwickelten „festen Regeln stilistischer Eleganz“ (Vgl. Clarke/ Crisp 1988: 18) bestimmten die Auftritte der ersten Berufstänzerinnen im Frankreich des Jahres 1681. Im Opernballett *Le triomphe de l'Amour* desselben Jahres traten die ersten echten Ballerinen. Die bürgerlichen Konventionen der Zeit machten es den Frauen unmöglich, gleichberechtigt mit Männern in Opernballetten mitzuwirken. Wie die sie umgebende Gesellschaft, so gaben ihnen auch die Kostüme der Zeit nur wenig Bewegungsfreiheit. Nichtsdestotrotz traten immer wieder Tänzerinnen auf, auch wenn sie für ihre Technik Kritik ernteten. Diese sollte erst im nächsten Jahrhundert 1713, mit der Errichtung der ersten Ballettschule an der Pariser Oper, einen Anstoß bekommen.

Mit der Zeit hatten die Hofballette an Wichtigkeit eingebüßt und in den letzten Regierungsjahren Ludwig XIV. waren sowohl die Unterhaltung bei Hofe als auch der Bühnentanz ausschließlich Berufstänzern vorbehalten. Das Barockzeitalter hatte diesen neuen Berufsstand nicht nur hervorgebracht, sondern seinem Träger auch den Stempel des Edelmannes, mit seinen aristokratischen Sitten und dem höfischen Benehmen, aufgedrückt. Einen sehr schönen Einblick in seine gesellschaftlichen Ruf liefert uns folgende Beschreibung von Clarke und Crisp (1985: 16): *„Der Berufstänzer wurde wegen seiner Eleganz und Würde bewundert, und der „ernste“ französische Tanzstil, auch als style noble bekannt, ist durch hohe Kultiviertheit gekennzeichnet, die sich noch heute bei den Danseurs nobles (=Tänzer klassischer Prinzenrollen) wiederfindet“*. Die männliche Vorherrschaft auf der Ballettbühne des 18. Jh. liegt ihnen (Vgl. 1988: 20) zufolge hauptsächlich darin begründet, dass ihre Kostüme, ihnen mehr Bewegungsfreiheit boten. So waren die Tänzerinnen immer noch durch ihre langen Röcke, Reifröcke und Perücken beim Tanzen behindert.

Erst als sich in Folge der Französischen Revolution und des Empires an der Wende vom 18. zum 19. Jh. auch die Mode änderte, konnte eine Tänzerin die gleiche Technik anstreben wie der Tänzer. Diese Zeit stand im Zeichen des

Aufstiegs der Ballerina zur Herrscherin am Balletthimmel. Ihr Siegeszug ist eng mit den Namen Camargo¹² und Sallé¹³ verbunden. Die letztere, der lyrische Typ, repräsentiert Clarke und Crisp (1988: 21) zufolge „die Ballerina als Schauspielerin“. Die Camargo – das „Symbol der Zeit“ (Vgl. Sorell 1985: 156) - galt als die virtuose Tänzerin (Vgl. Balcar 1957: 31). Balcar (Vgl. 1957: 31) behauptet, dass sich unter den Ballerinen diese „zwei Typen“¹⁴ heute noch gegenüberstünden.

Die technischen Neuerungen im Ballett des Rokoko treten hauptsächlich im Zusammenhang mit den Namen der Ballerinen auf. Louise Lany war diejenige Ballerina, die als erste einen *entrechat six* (1750) aufführte. Auf Anna Friederike Heinel geht die „Erfindung“ der Pirouette zurück. Die Camargo soll für die Erfindung des absatzlosen Schuhs und die Verkürzung des bodenlangen Rocks auf Wadenlänge stehen. Dieses Erbe des Rokoko findet sich auch heute noch im Tutu, dem „tellerartigen, kurzen Rock“ (Vgl. Balcar 1957: 32). Das Tutu hat laut Clarke und Crisp (Vgl. 1988: 21) immens zum „Sieg“ der Ballerina beigetragen. Denn, in der Kürzung ihres „glockensteifen altväterlichen Reifrocks zum kurzen Rock“ spiegelte sich ihre „Emanzipation und führte zu ihrer technischen Bühnendominanz“. Diese Entwicklung der Ballettkostüme spielte sich hauptsächlich an den Pariser Bühnen ab.

Einen weiteren bedeutenden Einfluß auf den Durchbruch der Frau auf der Bühne übte Sorell (1985: 142f) zufolge der Salon aus. Dieses soziokulturelle Phänomen der Zeit, der Salon, war nicht nur von Aristokraten und Priestern besucht, sondern ein Treffpunkt für die geistige Elite. Aber geführt wurden sie

¹² Maria-Anna de Cupis de Camargo (1710-1770).

¹³ Marie Sallé (1707-1756).

¹⁴ Diese Typisierung wurde von Arnold Haskell vorgenommen (Vgl. dazu Balcar 1957: 31).

meistens von bürgerlichen Frauen, die sich in der Geschichte einen Namen gemacht haben.

In Wien der Barockzeit findet sich ein zweites Zentrum europäischer Ballettkultur. Am Wiener Hofe hielt mit Eleonore Gonzaga, der Gemahlin des Kaisers Ferdinand II., die Begeisterung für das Musiktheater ihren Einzug. Die Kaiserin stammte vom Hofe zu Mantua, einer Residenz, die für das Kunstleben der Wende vom 16. zum 17. Jh. tonangebend war. So veranstaltete sie 1622 in Favorita, dem Sommerschloss des Hofes die erste Aufführung eines Balletts. Dem abendländischen Brauch des aristokratischen Tanzes jener Zeit folgend, tanzten nur ihre Hofdamen. Schon vier Jahre später, nämlich 1626 berief der Kaiser den Venezianer Santo Ventura zum Tanzmeister, der hier bis zu seinem Tode blieb.

Wie bereits in Frankreich, so lässt sich auch hier im Verlaufe der Zeit und bis zum Ende des Jahrhunderts die Entwicklung bemerken, dass neben den Mitgliedern des Hofes langsam auch Berufstänzer auftraten. Die erste Berufstänzerin wurde im Jahre 1719 im Wiener Ensemble beschäftigt. Knapp vierzig Jahre später machte ein Hofballettmeister mit seinem Don Juan Wien zum führenden Ballettschauplatz der Zeit. Der Mann hieß Gasparo Angiolini¹⁵ und folgte 1758 Franz Hilverding, dem Schöpfer des dramatisch-pantomimischen Balletts, nach. Das Bestreben dieses großen Erneuerers der Zeit bestand in der Betonung der Mimik und der Dramatik auf der Bühne. Die tänzerischen Gebärden und Bewegungen sollten eine Art „Deklaration“ darstellen (Vgl. Balcar 1957: 29).

¹⁵ *Gasparo Angiolini lebte von 1723 bis 1796.*

Der Pionier der Ballettreform des 18. Jh. war Jean-Georges Noverre, der in seinen 1760 verfassten *Lettres sur la Danse et les Ballets* die Ideale des leichten Rokoko, festschrieb. Darin stellt er fest, dass der Tanz, ähnlich der Poesie und Malerei, nichts Anderes darstellen sollte als ein getreues Abbild der Natur. Die Technik diene seinen Ausführungen zufolge nur als Mittel zum Zweck. Und der „beseelte Ausdruck“¹⁶, der durch das Ballett zur Schau gestellt wird, sei seiner Ansicht nach der einzige Zweck (Vgl. Balcar 1957: 27f). Derselbe Noverre wurde 1767 nach Wien berufen, wo er 1771 eine Theatertanzschule gründete. Diese glanzvolle Epoche des Balletts in Wien wurde 1776 durch den Kaiser Joseph II., der die Auflösung des Ensembles anordnete, beendet. Der neue Aufschwung kam erst wieder mit Kaiser Leopold II., der 1791 Antonio Muzzarelli nach Wien berief.

Die Schrift Noverres hatte großen Einfluss auf den Beruf des Balletttänzers/der Balletttänzerin in ganz Westeuropa. Die durch seine Schrift hervorgerufenen Veränderungen, der Tänzer solle „Empfindungen ausdrücken, Gefühle zur Anschauung bringen“ drückten sich auch in den Kostümen, Dekors, Librettos und der Musik aus. Alles sollte sich diesem Zwecke unterordnen (Vgl. Balcar 1957: 28). Damit war die Zeit des Prunkes - mit ihren stilisierten, farbenfrohen Kostümen sowie der antiken Mythologie und dem Schäfermilieu als Zentralthemen der Ballette – vorbei. Die Einfachheit und Natürlichkeit hielten Einzug in das Bühnenleben der BalletttänzerInnen.

¹⁶ *Noverre wusste um die technischen Fortschritte der Tänzer an der Akademie und dies störte ihn, denn die Tänzer seien zu sehr von ihren technischen Fähigkeiten angetan gewesen und hätten den Ausdruck völlig ignoriert (Vgl. Sorell 1985: 140).*

2.4.3 Dominanz der Ballerina in der Romantik¹⁷

In Wien wurde 1810 das Kärntnertortheater zum Zentrum des frühromantischen Balletts und zur alleinigen Spielstätte des Ballettensembles. Zwölf Jahre später hatte Marie Taglioni in einem Ballett ihres Vaters Filippo, unter dem Mitwirken der knapp zwölfjährigen Fanny Elßler im corps de ballet, ihr Debut. 1832 verließ die letztere das Ensemble, um eine internationale Karriere zu starten. Taglioni aber besiegelte am 12. März desselben Jahres (Vgl. Liechtenhan 2000: 89) mit ihrer Hauptrolle in der Aufführung von *La Sylphide*, dem ersten großen romantischen Ballett, das Schicksal des männlichen Tänzers für die ganze Epoche.

Mit ihrer erstmaligen Vorführung des Spitzentanzes ging Noverres Wunsch, die Körperlinien der Tänzerin optisch zu verlängern, in Erfüllung. Bis dahin war einzig der Tanz auf halber und dreiviertel Spitze bekannt. Mit *La Sylphide* nahm das große Zeitalter des romantischen Balletts - mit seinen großen Ballerinen und ihrem Tanz auf der Spitze, der sich in diesen 30er Jahren des neuen Jahrhunderts vollzog - seinen Anfang.

Die absolute Herrschaft im Ballett der Romantik gehörte dem Spitzentanz. Dieser minimalisiert die Verbindung zwischen der Ballerina und dem Erdboden aufs niedrigste. Dadurch kommt es Balcar (Vgl. 1957: 38) zufolge zu einem „ätherischen Schweben“ der Tänzerin über dem Boden. Dieses Schweben lässt sie zu einem fleisch- und blutlosen Wesen werden, zu einer Elfe oder einem „Geist aus einer anderen Welt“. Der Spitzentanz „verschaffte“ der

¹⁷ „Romantik“ ist ein Annäherungsbegriff, der kontrovers diskutiert wird. Die Kunstwissenschaft einigt sich meist dahingehend, die Romantik als einen geistigen und künstlerischen Einschnitt an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zu betrachten, mit zeitlich offener Grenze tief im 19. Jahrhundert.“ (Wolf 2002: 25).

Ballerina, die ihn einführte, die Alleinherrschaft am Balletthimmel der Zeit, womit sie den Tänzer in den Hintergrund verbannte.

Die Rolle der Sylphide ließ Marie Taglioni zum Inbegriff der Ballerina werden. Sehr anschaulich beschrieb Liechtenhan (2000: 89) ihre Erscheinung als er bemerkte: *„Ihr Kostüm mit eng anliegendem Mieder und Gazerock, ihre in der Mitte gescheitelten Haare wurden zum Symbol, die Figur der Sylphide zur Traumrolle aller großen Tänzerinnen. Eine Ära begann, in der die Ballerina über ihren Partner dominierte.“*

Vor allem im Paris der Romantik ist der Tänzer nur noch das „dritte Bein der Tänzerin“. Aber nicht nur die Ballerina war es, die ihrem Partner, dem Tänzer, jegliche Bedeutung auf der Bühne absprach und ihn auf die Rolle des *porteurs* reduzierte. In den Worten Théophile Gautiers¹⁸, einem angesehenen und einflußreichen Ballettkritiker und –kommentator - der erklärte:

„Es gibt nichts Abstoßenderes als einen Mann, der seinen roten Nacken, seine dicken, muskulösen Arme und die Waden eines Pferdeknichts zur Schau stellt und dessen schwerer plumper Körper bei jedem Sprung und jeder Pirouette erbebt.“ (Clarke/ Crisp 1985: 22) - spiegelt sich das Ideal der Zeit: Der Tänzer als Antiheld (Vgl. Sorell 1985: 219). Für Tänzer gab es keine Rollen mehr, da an ihres statt Mädchen en travesti eingesetzt wurden.

Die Dominanz des Spitzentanzes und der Ballerina konnten sich erst im richtigen Rahmen (das heisst einem Zusammenspiel von Themen und Kostümen) des romantischen Balletts herausbilden: Es waren nordische Götterhimmel, das Reich der Märchenwesen, der Elfen, Feen und Zaubergeister, die die Zentralthemen der Ballette stellten. Dieser Themenfokus bedingte auch eine Änderung der Kostüme und der Szenerie. So wurden die farbenfrohen Hofkostüme des Barock von romantischem ballet blanc - mit seiner weißen Gaze, weißem Brokat und weißem Tüll, sowie dem Knierock der

¹⁸ Sorell zufolge war er „der bedeutendste Kritiker der romantischen Ära“ (Sorell 1984: 184).

Ballerina - abgelöst. Die Ballerina verstand es, sich die neu gewonnene Bewegungsfreiheit zunutze zu machen.

Das berühmte Ballerinentrio der Zeit setzte sich aus Namen wie Eißler, Taglioni und Grisi zusammen (Vgl. Liechtenhan 2000: 91ff). In der bereits zuvor erwähnten Fanny Eißler, die über starke „dramatische Aussagekraft“ verfügt haben soll, fand Taglioni, die „lyrische ätherisch schwebende Tänzerin“ eine ernstzunehmende Konkurrentin. Die dritte bedeutende Ballerina jener Zeit, die es verstanden haben soll, den lyrischen Tanz Taglionis mit der dramatischen Aussagekraft Eißlers zu verbinden, war Carlotta Grisi. Von ihr wurde das Ballett *Giselle*, „die Königin der Hochromantik“, welches die „Rolle aller Rollen“ für die Ballerinen heute noch charakterisiert, kreiert.

Die Ballerina hat sich mit Hilfe des Spizentanzes auf den Thron des Ballettolymps emporgetanzt, dabei den Tänzer fast gänzlich von der Bühne verdrängt, und sich selbst eine dubiose gesellschaftliche Reputation gemacht. So galten - in den meisten Ballettmetropolen jener Zeit, insbesondere in Paris - die Tänzerinnen als „moralisch verwerflich und als leichte Beute für einige Herrenclubs“ (Vgl. Liechtenhan 2000: 22). Im „Foyer de la Danse“ (Vgl. Liechtenhan 2000: 101), einem hinter der Bühne befindlichen Raum, welcher dem Aufenthalt der Tänzerinnen während der Pause und dem Vorbereiten auf den nächsten Auftritt diente, trafen sich Herren der bedeutenden Jockeyclubs, dessen Mitgliedschaft Voraussetzung für den Eintritt war. Erfreuten sich die Tänzerinnen großer Beliebtheit, so fanden sich im „Foyer de la Danse“ bald mehr Verehrer als Tänzerinnen. Heute noch kann man an der 1875 eröffneten Pariser Oper das prunkvoll ausgestattete „Foyer de la Danse“ bewundern. So geschah es, dass gegen Ende des Jahrhunderts, das Ballett zu einem Refugium für Mädchen wurde, die von Ruhm und Abenteuern träumten (Vgl. Sorell 1985: 271). Glamour war das Zauberwort dieser Generation.

Gegen das Fin de siècle war auch das gesellschaftliche Ansehen des fast von der Bühne verbannten Balletttänzers von dermaßen zweifelhaftem Ruf, dass die französische Abgeordnetenkammer die Beantragung machte, die unsittliche Zurschaustellung der männlichen Reize solle verboten werden und sie durch Kutscher, die man ein bisschen herrichten würde (Vgl. Clarke/ Crisp 1985: 22), zu ersetzen.

Die einzige Ausnahme in dieser, dem männlichen Tänzer „feindlich gesinnten Epoche“ fand sich in der Person Auguste Bournonvilles, der 1830 von Paris nach Kopenhagen zurückkehrte. Nur in seiner Kompanie blieb das Gleichgewicht der Geschlechter, im Gegensatz zum restlichen Europa, erhalten. Er war es auch, der sich für den guten Ruf seiner Tänzerinnen in der Gesellschaft bemühte. 1854 kam er dann als Choreograph nach Wien, wo 1870 die Ballettschule institutionalisiert wurde.

Das Ende der Romantik, welche Balcar (1957: 41f) als das Zeitalter der „melancholischen Schönheit“ und des „poetischen Zaubers“ beschrieb, wurde mit der Zerstörung des zweiten Kaiserreiches in Frankreich eingeleitet. Seiner Ansicht nach handelte es sich bei der Ballettromantik um eine „französische Angelegenheit“, so war beispielsweise zeitgleich in Wien das volkstümliche Element vorherrschend. Aber es waren nicht nur die politischen Ereignisse, die diese umwälzende Wirkung aufs Ballettgeschehen hatten, Sorell (Vgl. 1985: 272) schien es, als ob bereits im Oktober 1872, mit Gautiers Tod, eine neue Ära im Ballett angebrochen worden wäre. Die Ballettgeschichte wurde von nun an in Rußland gemacht.

2.4.4 Von Pawlowa bis Baryschnikow: Ende 19. Jh. bis Ende 20. Jh.

„Jeder Beginn ist eine Konsequenz – jeder Beginn endet etwas“ soll Paul Valéry gesagt haben (Sorell 1985: 11) und das, was überwunden wird, stellt den Grundstock fürs Kommende dar. Für den neuen Beginn, die neue Ära in der Ballettgeschichte steht der Name Diaghilew mit seinen Ballets Russes, deren Erscheinen dem Untergang des Balletts in Westeuropa Einhalt gebot. Diaghilew, der „sein unermüdlicher Propagandist und Werbeagent“ (Balcar 1957: 51) war, stellte 1909 in Paris die außergewöhnlichen Tänzer und Ballerinen vor und ließ das westliche Publikum neugierig und fasziniert aufhorchen. Er verstand es Maler, Musiker und Literaten zu seinen Mitarbeitern zu machen. Zur einen seiner Entdeckungen zählt auch Igor Strawinsky.

Das Ensemble des Ballets Russes - das sich aus russischen Tänzern und Tänzerinnen, die alle vorwiegend in der Tradition des Sankt Petersburger Marinskij-Theaters von Petipa und Cecchetti gelehrt wurden – verzeichnete, während ihrer Spielzeiten in Paris und London der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, einen enormen Erfolg. Mit der legendären lyrischen Tänzerin Anna Pawlowa¹⁹, die mit dem *Sterbenden Schwan* 1907 in Sankt Petersburg weltberühmt wurde und Tamara Karsavina einer weiteren, ruhmreichen Primaballerina begeisterte es das Publikum. Diese Begeisterung galt aber ausschließlich dem Ballet Russe.

¹⁹ Anna Pawlowa lebte von 1881 bis 1931.

Der Dualismus zwischen Tänzer und Ballerina erfuhr in dieser Periode eine neue Wendung. Herrschte während der Romantik die Ballerina am Ballettolymp, so verbreitete sich nun die Ansicht über die Gleichwertigkeit der russischen Tänzer und Ballerinen. Wobei in gewissen Balletten die Männer eine bedeutendere Rolle spielten als Frauen. Dieser gedankliche Umschwung kann teilweise Diaghilews Homosexualität sowie seinem Streben nach Förderung junger Männer vom Tänzer bis zum Choreographen, zugesprochen werden. Während seiner Zeit hatte der Tänzer nicht nur die gleiche Stellung wie die Ballerina innerhalb der Kompanie, zusätzlich waren sie für den schöpferischen Bereich von großer Bedeutung.

Der männliche Tänzer, dem im vergangenen Jahrhundert die Gefahr drohte, vollständig von der Bühne verbannt zu werden, erfuhr durch die Person Wazlaw Nijinskys²⁰ der Ballets Russes einen neuen glanzvollen Ruhm. Dieses „Genie des Tanzes“ wie Clarke und Crisp (1985: 32) ihn nennen, lebte durch seine märchenhaften und exotischen Rollen die Bedeutung des männlichen Tänzers als „Hauptfigur und interpretierender Künstler“ wieder auf und avancierte zum Idol des westlichen Publikums.

Das mondäne Leben an der französischen Riviera „kreierte“ eine neue Rolle, die des Playboys, für den Tänzer. In *Le beau Gosse* schuf Jean Cocteau eine solche Rolle mit viel Akrobatik, für den Tänzer Anton Dolin, der für seine akrobatischen Fähigkeiten bekannt war. Im Verlauf der 1920er Jahre, gelang es dem Tänzer, sich völlig vom traditionellen Image des Balletttänzers zu befreien und diesem einen sportlichen Stempel aufzudrücken (Vgl. Clarke/ Crisp 1985: 33).

²⁰ Wazlaw Nijinskys lebte von 1889 bis 1950.

Bis zu seinem Tod 1929 blieb Diaghilew für Balcar (Vgl. 1957: 58) der „König des Balletts“ sowie die Geschichte des Ballets Russes seiner Zeit gleichzeitig die Geschichte des Balletts in Westeuropa überhaupt war. In den 1930er Jahren dann entstanden die ersten nationalen Ballette in USA und Großbritannien. Zeitgleich verbreitete sich die Überzeugung, dass nur russische Tänzer Elitetänzer seien. Obwohl es im Grunde nicht ganz richtig war, denn das Ballet Russe jener Zeit, konnte kaum noch als russisch bezeichnet werden (Vgl. Clarke/ Crisp 1985: 35). Setzte es sich doch hauptsächlich aus Tänzern zusammen, die vom Lehrkörper der Emigranten der Oktoberrevolution unterrichtet wurden. Nichtsdestotrotz tat dies ihrem enormen Erfolg keinen Abbruch. Und dank ihnen „blieb das Erbe Diaghilews im Lichte der Öffentlichkeit“ (Clarke/ Crisp 1985: 35).

Dem Erfolg des Ballets Russes entgegengesetzt erhielten die nationalen Ballette von Marie Rambert und Ninette de Valois in Großbritannien, sowie George Balanchines in USA keine staatlichen Förderungen. Folglich waren sie auf die Erlöse ihrer Schulen angewiesen, damit gingen zahlreiche Probleme einher, darunter der Mangel an finanziellen Mitteln, Vorurteile gegenüber dem Beruf Balletttänzer sowie die weitverbreitete Ansicht, beim Ballett handle es sich um eine rein russische Kunst, deren Förderer das Ballett Russes sei (Vgl. Clarke / Crisp 1985: 37).

Wie schon so oft in den Jahrhunderten zuvor, sahen sich die Balletttänzer einer Gesellschaft gegenüber, die sie als unwürdig betrachtete. Männer, die einen Beruf als Balletttänzer anstrebten, wurden mit gesellschaftlichen Vorurteilen und einem nicht gesicherten Einkommen konfrontiert. Den Ballettschuhen haften eine weibliche Note an sowie das große Misstrauen dem männlichen Tänzer gegenüber, waren die Kennzeichen dieser Jahre. Hinzu

kam der Umstand, dass der Zweite Weltkrieg die Einberufung vieler Tänzer erforderte, was zur Folge hatte, dass männliche Rollen nebensächlich wurden. Die Ballettschulen nahmen die Jungen im Alter von 11 Jahren auf, ließen ihnen eine ernsthafte Ausbildung zukommen und verhalfen ihnen so zu einem bürgerlichen Ansehen. Für Clarke und Crisp (1985: 47) ist es diesen Bemühungen der Ballettschulen zu verdanken, dass das Ballett auf eine Zukunft hoffen konnte.

In der Nachkriegszeit, der Zeit der 40er und 50er Jahre änderte sich diese Überzeugung und zumindest die französischen Tänzer genossen gleichrangige Bedeutung und gleiches öffentliches Ansehen wie ihre Kolleginnen (Vgl. Clarke/ Crisp 1985: 38). Mit ihrer Ausdruckskraft und ihrem physischen Aussehen setzten auch Tänzer wie David Blair vom Royal Ballett und Jacques d'Amboise von New York City Ballet neue Maßstäbe, die dem männlichen Tanz weltweit zu hohem Niveau und Ansehen verhalfen (Vgl. Clarke/ Crisp 1985: 47).

Mit einer immer aufgeschlossener werdenden Gesellschaft der 1960er Jahre ging auch die Zunahme an männlichen Tänzern einher. Worauf sich die Faktoren der größeren Ausbildungsmöglichkeiten und der steigenden Popularität des Balletts in der Gesellschaft wesentlich ausgewirkt haben. Diese Jahre standen im Zeichen der Worte Bédjarts: „Tanz ist Männersache“ (Clarke/ Crisp 1985: 43). An seinem Brüsseler Ballet du XXIème Siècle setzte er sich für die Dominanz des maskulinen Tanzes ein. Die zentrale Figur im Ballett des Westens spielte, der 1961 nach Westen emigrierte, Rudolf Nurejew, der aus dem Kirow-Ballett kam. Clarke und Crisp (1985: 47) beschreiben ihn als „Leitfigur und Symbol“ des männlichen Tanzes.

„Die künstlerischen Zwänge des sowjetischen Balletts“ (Clarke/ Crisp 1985: 53) führten zum Verlust eines weiteren Mitglieds des Kirow-Balletts. Michail Baryschnikow übt seit 1974 als Tänzer und Schauspieler erheblichen Einfluss auf das westliche Ballett aus. 1980 wurde Nurejew Direktor des Pariser Opernballetts zeitgleich mit Baryschnikows Übernahme der Direktion des American Ballett Theatre. Sie beide dienten als „Vorbild und Inspiration“ für das westliche Interesse am männlichen Tanz (Vgl. Clarke und Crisp 1985: 54).

2.4.4.1 Zusammenfassung

Es trugen unterschiedliche soziale, politische und kulturelle Faktoren zur Entstehung des Berufsstandes BalletttänzerIn bei. Unter dem Roi de soleil feierte er seinen Höhepunkt, während er sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dem größten Tiefpunkt in seiner Geschichte gegenüber sah, bis er in den ersten dreißig Jahren des 20. Jahrhunderts unter Diaghilew zur Mode avancierte.

Wie zu sehen war, war es, nach dem tiefen gesellschaftlichen Fall des Tänzers während der Romantik, eine der großen Aufgaben dieses Berufsstandes im 20. Jh., den Männertanz aufzuwerten und die Geschlechterverhältnisse zu egalisieren. Ist der Balletttanz nun Männersache, wie es Bédart behauptete oder Frauensache, wie es Balanchine vertrat? Der Balletttanz ist wohl eine Sache beider Geschlechter. Die Emanzipation der Gesellschaft im 20. Jh. erlaubte es beiden Geschlechtern, den Balletttanz als Beruf auszuüben.

Diente dieser Beruf des Theatergenres in der Vergangenheit als Spiegel der Zeit, so wird sich dies in der Zukunft auch nicht ändern. Er bleibt weiterhin eng mit den geistigen und sozialen Strömungen seiner Zeit verbunden.

2.5 BalletttänzerIn in der Gegenwart

Wer ist ein Balletttänzer, wie gestaltet sich die Ausbildung und die Berufszeit und wie werden diese von den InterviewpartnerInnen erlebt? Um Fragen wie diese geht es im folgenden Kapitel.

2.5.1 BalletttänzerIn: Berufsdefinition

Zur Bezeichnung des Berufsstandes „Tänzer“ haben die Mitglieder der IOTPD ihre eigenen Definitionskriterien festgelegt. Darunter haben sie als Hauptkriterien herausgearbeitet: die „spezielle technische Ausbildung“ und „Einkommenshöhe und/oder „Zeit, die in die Karriere investiert wurde“ (Vgl. Leach 1997: 35). Diese dienen zur Differenzierung zwischen den professionellen Berufs- und den HobbytänzernInnen.

Die Ausbildung, ein Kriterium das bedeutend zur Berufsdefinition BalletttänzerIn beiträgt, sollte nach Meinung von Mayk In't Veld ((Leach 1997: 35, zit. nach Sidimus: 52) an einer speziellen dafür vorgesehenen Einrichtung für die Dauer von acht Jahren stattfinden.²¹

Die Einkommenshöhe betreffend bemerkte Michael Birkmeyer der damalige Direktor der Ballettschule der Österreichischen Bundestheater, dass es sich beim professionellen Tänzer um einen Künstler handle, der durch die gute und harte Ausbildung jene Qualifikationen erreicht habe, die es ihm oder ihr

²¹ Für weitere Informationen über das Kriterium des Zeitaufwandes siehe Leach 1997: 38f.

erlauben, genügend Geld durch die Vorstellungen zu verdienen, um davon den Lebensunterhalt bestreiten zu können (Vgl. Leach 1997: 36).

Additionell zu diesen Hauptkriterien wurden von IOTPD (Vgl. Leach 1997: 39) weitere Kriterien herausgearbeitet, die ebenfalls zur Definition des Berufstänzers/der Berufstänzerin beitragen sollen, wie „Mitgliedschaft in einer Gewerkschaft, Vereinigung oder Organisation“, in welcher die Interessen der Künstler vertreten werden sowie dass Bemühungen unternommen werden, durch Vortanzen eine Arbeit zu finden und letztendlich eine „Anerkennung durch Kollegen“. Diese wurden hier nur Vollständigkeit halber erwähnt, es wird nicht näher auf sie eingegangen.

In Anlehnung an die genannten Hauptkriterien erfüllen drei der InterviewpartnerInnen alle davon. Nur TA1 und TA2 erfüllen einzig das erste Kriterium, da sie zum Zeitpunkt der Interviewdurchführung erst ihre Ausbildung beendet hatten.

2.5.2 Ausbildungszeit

Blickt der professionelle Tänzer auf eine körperlich intensive und jahrelange Ausbildungszeit zurück so sieht er doch einer vergleichsweise arbeitsintensiven und kurzzeitigen Berufskarriere entgegen (Vgl. Leach 1997: 7). Da kein standardisierter Ausbildungsweg für professionelle BalletttänzerInnen existiert, ist eine Vielfalt an verfügbaren Ausbildungsmöglichkeiten die Folge. Diese sehr unterschiedlichen Ausbildungsangebote lassen auch keinen Vergleich der verschiedenen Regionen oder etwa auf internationaler Ebene zu (Vgl. Leach 1997: 21).

Beim Erwerb beruflicher Handlungskompetenzen handelt es sich um einen Prozess des Suchens und Lernens, der in Phasen abläuft (Vgl. Fürstenberg 2000: 23). Dieser Prozess ist nicht nur von den Handlungsorientierungen der partizipierenden Personen und Gruppen geprägt, sondern auch von der Struktur der Handlungsfelder, in denen er stattfindet. Somit wirkt eine Vielzahl an „umwelt-gebundenen Faktoren“ auf dieses „soziale Spannungsfeld“, in dem die Berufswahl stattfindet, ein. Das Ausmaß an Bildungs- und Ausbildungsmöglichkeiten ist für Fürstenberg (Vgl. 2000: 25) ein wesentlicher Umweltfaktor bei der Berufswahl. Daneben prägt auch die Struktur des Arbeitsmarktes erheblich die „Freiheit und den Wahlcharakter der Berufswahl“. Daraus schließt er, dass man nur dort eine sinnvolle Berufswahl treffen kann, wo sich dadurch entsprechende Erwerbschancen eröffnen.

In diesem Kapitel geht es um die Zugänge, die Anfänge im Balletttanz, über den schulischen Alltag hinaus, bis hin zum Ende der Ausbildung, welches die Personen vor neue Herausforderungen stellt. Es soll kurz auf einige Charakteristika wie beispielsweise das Abwiegen, anhand der Schilderungen der Befragten eingegangen werden. Auch schien es mir interessant wiederzugeben, welchen Stellenwert Wettbewerbe oder

Verdienstmöglichkeiten während der Ausbildungszeit bei den Befragten einnehmen. Diese sollen nur kurz gestreift werden. Abschließend wird das Thema der Beendigung der Ausbildung behandelt.

2.5.2.1 Zugang zum Beruf

Unter den Soziologen herrscht laut Hörning und Knicker (Vgl. 1981: 48) die Auffassung vor, dass die Familie die entscheidenden Fundamente für die zukünftige schulische und berufliche Entwicklung der Heranwachsenden festlegt. Sie wird als die „gesellschaftliche Vermittlungsinstanz“ betrachtet, die einerseits großen Einfluss auf die kognitive, emotionale und moralische Entwicklung der Kinder und Jugendlichen ausübt als auch auf ihre Lern- und Leistungsmotivation. Heinz (Vgl. Hörning/ Knicker 1981: 48, zit. nach Heinz 1976: 152) schreibt der Familie eine große Bedeutung zu, wenn es sich um die Herausbildung von Präferenzstrukturen, Ansprüchen etc. der Berufstätigkeit und der Arbeitssituation gegenüber geht.

Im Allgemeinen wirkt sich die Milieugebundenheit der Person auf ihre Berufswahl aus. Das Milieu legt die sozialen Kontaktgrenzen und damit den Bereich der Primärerfahrung fest. Im modernen Wirtschaftsleben herrscht eine so große Vielfalt an Berufen, dass es für keinen Menschen möglich ist, in seiner Umgebung mit TrägerInnen aller Berufsgruppen in Berührung zu kommen. Des Weiteren bekommt er auch keinen direkten Zugang zur Berufswirklichkeit dieser Personen. Die Enge dieses Erlebnishorizonts wird besonders in eng begrenzten Sozialräumen, wie beispielsweise einer Kleinstadt, sichtbar. Dabei geht es nicht nur darum, dass der individuelle Kontakt zur Berufswelt durch die Anzahl an Berufen, die in diesem Lebensraum erfahrbar sind, begrenzt ist. Dieser wird auch durch die Sichtweise, die von ihrem sozialen Milieu der Person selbst vermittelt wird, eingeschränkt. Denn, nach Ansicht von Fürstenberg (Vgl. 2000: 24) reflektiert diese, vom sozialen Milieu transportierte, Sichtweise, sozialkulturelle Muster der Lebensplanung. Für ihn bestätigt sich dies am Beispiel der „herkömmlich geschlechtsspezifisch differenzierten Berufsleitbilder“, diese gleichen sich nur allmählich an.

Vor dem Hintergrund dieser soziologischen Debatte zum Thema der Berufswahl und des Berufseinstieges soll nachfolgend der persönliche berufliche Zugang der InterviewpartnerInnen zum Balletttanz vorgestellt werden. In erster Linie geht es dabei um den Beginn ihrer Ausbildung, um die Frage nach dem „Wie, Wann und Warum“ sie sich dazu entschlossen haben ausgerechnet diese Ausbildung und folglich diesen Berufsweg einzuschlagen. Leach (1997: 22) zufolge betreiben die meisten Kinder oder Heranwachsenden den Tanz als Freizeitbeschäftigung. Sie wollen nicht unbedingt gleich BerufstänzerInnen werden. Jedoch wurde viele TänzerInnen auf den Tanz in den örtlichen Amateurschulen aufmerksam. Natürlich variiert dementsprechend die Qualität der ersten Trainings.

Wie bist du zu Ballett gekommen?

TA1: *„Ich bin mit 6, kurz bevor ich 7 geworden bin - ich komme ja aus Liesing und da ist in der Nähe auch die Musikschule in Liesing und da haben sie in den Schulen und im Postkasterl Werbung gemacht und irgendwie (...) Ich habe damit vorher nichts zu tun gehabt, ich habe mich gerne bewegt und da hat meine Mama dann gefragt, ob ich und meine Schwester nicht hingehen wollten zur Aufnahmeprüfung? Wir haben das nicht wirklich gekannt. Ich war zwar schon in Schwanensee vorher (...) Und da haben sie uns genommen. So bin ich dazugekommen. Also, ich habe es nicht gesehen das erste Mal und ich will das jetzt machen, sondern es war eher Zufall.“*

TA2: *„Ich habe mit ca. 5 Jahren an einer Privatschule in Wien angefangen und bin dann in der 2. Volksschule (im Alter von ca. 7 Jahren) an die Musikschule von Wien gegangen, wo eben mehr oder weniger die professionelle Ballettausbildung für Kinder beginnt. (...) Dort habe ich 3 Jahre lang die Musikschiulausbildung gemacht, bis dann mehr oder weniger automatisch im letzten Jahr die Aufnahmeprüfungen fürs Konservatorium stattgefunden haben. Dafür sind wir an der Musikschule vorbereitet worden und sind dann als Gruppe zu den Prüfungen gegangen. Das war ca. im Alter von 10 Jahren. Mit dem Einstieg ins Gymnasium habe ich dann am Konservatorium professionell zum Tanzen angefangen. (...) Ja, warum man das macht? War das die Intention von den Eltern? Ja, es war schon von den Eltern, aber sobald man mal drinnen ist, sobald ich in der Musikschule war, war es dann ganz selbstverständlich, dass ich im nächsten Jahr weitergemacht habe und dann weiter. (...) Na gut, warum nicht?“*

Wie alt warst du als du angefangen hast Ballett zu tanzen? Wer hat dich angeregt?

TB1: „Also ich war ca. 4 Jahre alt, die Initiative kam nur von mir. Ich wollte ein Tütü tragen, wollte angezogen sein wie eine Ballerina, also ein sehr trivialer Grund. Ich ging in eine Privatschule und das hat mir ziemlich Spaß gemacht. Diese Privatschule konnte man nur bis zu einem gewissen Alter machen und dann hat die Dame gemeint, wieso ich nicht in die Bundestheaterschule vorstellen gehe. Da dies auch ein Gymnasium war, würde ich die Schule auch nicht versäumen, so bin ich (...). Es ist eigentlich immer sehr gut gegangen und daher haben mich auch meine Eltern immer sehr unterstützt, sie haben nie gemeint, dass ich das tun müsse. Es war wirklich meine Entscheidung.“

Du wolltest ein Tutu haben und wo hast du das vorher gesehen? „Mit vier will das ja jedes Mädchen, mit rosa das war dann so schön.“ **Hast du in deiner unmittelbaren Umgebung jemanden gehabt?** „Nein, aber das sieht man und als kleines Mädchen... ich war mal im Ballett und habe Schwanensee gesehen. Und ich glaube, dass das was man sieht... Und so wie ein Bub Feuerwehrmann werden will, will ein Mädchen Ballerina werden. Aber wie gesagt, es ist so wie ein Fisch am Haken, man beisst an und kann dann nicht mehr loslassen. Dann entwickelt man diese Liebe dazu, zum Tanz, zur Bewegung und dann gibt es kein Aufhören mehr. Außerdem sieht man immer eine Steigerungsmöglichkeit und wenn man diese sieht dann wird man auch noch ehrgeizig, dann kann ich das noch besser machen, das noch besser machen und dann hört man nicht auf. Weil das wäre auch völlig unsinnig, in einem Entwicklungsprozess zu sagen, das reicht mir eh schon.“

Wie kommt man zum Tänzerberuf?

TB2: „Meine Eltern haben mich sehr viel ausprobieren lassen, von Pfadfindern über Geigenlernen, singen - bei den Sängerknaben war ich eine Zeit lang, Klavier, Flöte, Violine, nochmals eine Singschule. Dann war es so, dass meine älteste Schwester in einer Privatballettschule sehr jung angefangen hat und dann an die Staatsopernballettschule empfohlen wurde, aus der sie aber nach einem Jahr hinausgegangen ist. Da ich mich immer gern bewegt habe, hat meine Mutter, oder meine Eltern im Allgemeinen haben dann gemeint: „Wieso sollte er es nicht probieren?“ Da in die Volksschule diese Aufnahmebögen dann gekommen sind, für die Ballettschule, haben sie gemeint o.k. das nehmen wir jetzt wahr und lassen ihn durchchecken sozusagen. Und ich kann mich noch erinnern, ich habe keine Ahnung gehabt, worum es da geht und was das eigentlich ist. Ich war zwar schon mal in einem Ballett, aber da bin ich während der Vorstellung eingeschlafen und kann mich an den Schluss nicht mehr erinnern. Also, das Klassische: „Ich habe es gesehen und möchte es unbedingt machen!“, war bei mir nicht der Fall. (...) Zum Zeitpunkt der Aufnahmeprüfung war ich 9 Jahre alt. Ich war der einzige Bub im Aufnahmerraum, dass muss man dazu sagen und viele Mädels

haben geweint, weil sie das Absageschreiben bekommen haben. Und bei mir hat es geheißen: „Ja kommen sie im Herbst wieder!“

Wie sind Sie zu Ballett gekommen?

TP1: „Also, ich bin in einer künstlerischen Familie aufgewachsen, mein Vater war in der Volksoper engagiert. Meine Mutter war auch Tänzerin und ist dann zur Choreographie gekommen. Als Kind bin ich schon hingegangen, habe die schönen Vorstellungen besucht. Angefangen hat das Ganze: Ich war 3 Jahre als ich zum ersten Mal auf der Bühne in der Volksoper gestanden bin. Und da durfte ich das erste Mal mitspielen und von dem Zeitpunkt an wollte ich nur zum Theater gehen. Und bin dann anfangs in eine Ballettschule gekommen, das war noch am Naschmarkt, dann habe ich die Aufnahmeprüfung für die Ballettschule in der Staatsoper gemacht. (...) In der Ballettschule war mit 4-5 Jahren, anschließend dann die Aufnahmeprüfung in die Staatsopernschule habe ich mit 6-7 gemacht.“

2.5.2.2 Schulalltag

In jedem Berufsbild sind die Fähigkeiten, Kenntnisse und Spezialqualifikationen definiert, die zu einer erfolgreichen Durchführung eines bestimmten Berufes führen. Das Ziel der Berufsausbildung besteht Beck et al. (Vgl. 1980: 206) zufolge darin, diese persönlichen Qualifikationen zu entwickeln, um den Beruf erfolgreich ausüben zu können. Es handelt sich dabei um einen Lernprozess, dessen Ziel in der konkreten Arbeit liegt. Damit ist die Umgestaltung und Veränderung des Vorgefundenen gemeint. Diese vollzieht sich gemäß den Bedürfnissen und Erfahrungen der Menschen, die sie durchführen, und die zugleich diese Arbeit auch praktisch einüben.

Nachdem die TeilnehmerInnen einmal ihren Zugang zum Beruf und damit die Ausbildung gefunden haben - und sie sich in der Lage sahen „Arbeit arbeitend zu lernen“, was „eine tiefgreifende Veränderung der Person“ (Vgl. Beck et al. 1980: 206) erfordert und ermöglicht - möchte ich mich den Fragen nach ihrem Alltag widmen. Weist doch die Ausbildung zum Balletttänzer/zur Balletttänzerin Merkmale auf, die sie von einer „normalen“ Schulausbildung, die für Personen in ihrem Alter üblich ist, unterscheiden. So sind die BallettschülerInnen herausgefordert, den Spagat zwischen dem „normalen“ Schulunterricht und der Ballettausbildung erfolgreich zu absolvieren. Wie die Befragten diese Zeit erlebt haben, soll anhand ihrer Schilderungen veranschaulicht werden. Die InterviewpartnerInnen haben alle ihre Ballettausbildung in Wien abgeschlossen. Hier ist zu erwähnen, dass es in Wien zwei angesehene Balletthäuser gibt, die Staatsopernballettschule und das Konservatorium. „Die beiden laufen parallel.“ meinte dazu TA2 in ihrem Interview.

TA2: *„Im Zuge der Aufnahme ans Konservatorium ist es mehr oder weniger Pflicht, das Ballettgymnasium zu besuchen. Es ist im 3. Bezirk ein normales Gymnasium, wo eine Ballettklasse ist, die mit der Schule koordiniert. In der Unterstufe hatten wir vormittags Schule, nachmittags Training und ab der Oberstufe hat sich das geändert: wir hatten vormittags*

Training, nachmittags Schule. Dann hat man am Ende des Jahres Ballettprüfungen gehabt und sofern man die geschafft hat, hat man weitergemacht. Und auch in der Schule die normalen Prüfungen. Wie ist es mit der Koordination zwischen Schule und Training? Ja, an sich, arbeiten die Schulen zusammen. In der Unterstufe hatten wir unsere Lernzeit, in der wir unsere Aufgaben machen konnten, bevor wir zum Training gingen. So ganz funktionieren tut es nicht. Gelegentlich hat man Vorstellungen oder Proben und muss früher von der Schule weg und die Schule weiß aber nichts davon. Dann darf man natürlich nicht weg. Aber im Endeffekt hat es dann immer geklappt, mal ohne Mittagessen mal mit.“

TB1: „(...) Dann bin ich immer von 10 bis 5 in die Oper, nach 5 habe ich dann die Schule gehabt in der Boehrhavegasse. (...) Dann ging das immer parallel mit dem Ballett und dem Gymnasium, in der Unterstufe hatten wir Vormittag Schule Nachmittag Ballett. In der Oberstufe hat sich das dann geändert, da hatten wir Vormittag Ballett und Nachmittag Schule.“

TB2: „(...)Am Vormittag war Volksschule, dann nach Hause Mittagessen und dann am Nachmittag in die Ballettschule. Es waren 100 Minuten Training. Dazu kam am Anfang nur Ballett und Gymnastik, dann Folklore und Modern Dance und später dann Charaktertanz etc. (...) im Zusammensein mit den Kolleginnen und Kollegen, das hat mir persönlich sehr viel Spaß gemacht. (...) In der Oberstufe hat sich das dann geändert, da war die Ballettausbildung am Vormittag und die Schule am Nachmittag. Da gibt es ein spezielles Ballettgymnasium in der Prohabygasse, die Anfang/Mitte der 80er Jahre ins Leben gerufen wurde, um den Ballettschülern auch einen Maturabschluss zu ermöglichen. Von dem habe ich auch Gebrauch gemacht. (...) Die Schule nebenbei war für mich ganz besonders hart. Früher war das eben einfach nicht so, da hat man diese Schulausbildung noch nicht gemacht oder hat die Pflichtschule abgebrochen und ist früher in die Kompanie gekommen, was den Vorteil hat, dass man noch früher ins Berufsleben einsteigt und damit diese schwierigen Anfangsjahre in der Kompanie als Jüngerer erlebt und nicht als Erwachsener, sondern als Teenager und dann als Erwachsener auch voll Selbstbewusstsein an den Job geht. Nur bei uns war das eben nicht. Wir haben zwar mitgemacht und wurden teilweise schon für die Produktionen eingesetzt als Reserven und Ersatz für die Profis, aber haben nebenbei noch die Schule gehabt.“

TP1: „Am Anfang war das schwer. (...) Anfangs war das sehr schwer, weil ich hatte einen guten Ballettlehrer. Und nach dem ersten Jahr mussten wir dann wechseln und ich habe das nicht als so angenehm empfunden. Ich habe dann im dritten oder vierten Jahr noch einmal einen Wechsel der Ballettlehrer gehabt. Da habe ich eine sehr gute Ballettlehrerin bekommen und das war (die Edeltraud Trexler – sie war die Primaballerina). Ab dem ca. 4. Ballettjahr war ich dann bei ihr. Bis zu meinem Ballettengagement habe ich bei ihr gelernt. Da habe ich wahnsinnig viel gelernt. Das war sehr angenehm.“

2.5.2.2.1 Abwiegen

Ihre Einstellung zum Abwiegen, diesem unangenehmen Aspekt der Ballettausbildung beschrieben einige Befragte wie folgt:

TA1: *„Und dieses Abwiegen war schon ein großer Druck, weil es hat eigentlich das Gegenteil bewirkt. Es wurde immer einmal die Woche abgewogen, egal wann in der Woche. Es war dann dieser Effekt dass alle übers Wochenende wenig gegessen haben und wenn wir am Montag schon abgewogen wurden haben alle die restliche Woche viel gegessen. Samstag und Sonntag waren dann die Fasttage. Es hat genau das Gegenteil bewirkt, dass du dich nicht ausgewogen und gesund ernährst. Das Abwiegen haben sie jetzt eh abgeschafft. Das war dann alle hintereinander oder wie war das? Ja, vor der Stunde ist sie mit der Waage in den Saal gekommen und hat reingeschrieben, wie viel du wiegst. Wenn du mal ein halbes Kilo zugenommen hast, dann hat sie noch mit dir geredet nachher, wieso etc. Obwohl ein halbes Kilo nicht so ist, weil es kann auch nur heißen, dass du mehr getrunken hast. Dritte, vierte Klasse hatten wir schon um 12 Essen und 13 Uhr Training, somit war nicht viel Zeit, um das wirklich zu verdauen.“*

TB2: *„(...) Also, schon in der Schulzeit, beim Arzt das war o.k. Er hat uns abgewogen, abgemessen, jedes Jahr einmal. Bei den Mädels ist es dann stärker geworden, die haben dann öfters auf die Waage müssen. Das haben die Burschen – Gott sei Dank nie gehabt, diesen Druck.“*

2.5.2.3 Sommertrainings

Auf die Frage, ob sie in ihren Ferien Trainings besucht haben, meinten die Befragten:

TA1: *„Es hat immer geheißen, man soll sich dehnen und was tun. Es gab immer Sommertraining und da bin ich schon hingegangen aber so Unterstufe, habe ich eigentlich nicht so gemacht. Man ist da noch nicht so motiviert. Aber in der Oberstufe gibt es immer diesen Impulstanz im Juli und im August und da bin ich schon immer hingegangen. Wenn man länger nichts macht, fehlt es einem natürlich.“*

TB1: *„Man hat ja 2 Monate Ferien, einen Monat habe ich nichts gemacht, nur ausgeruht, mit der Familie. Man kann ja nicht 2 Monate nichts machen. Man verliert ja Kondition. Ich habe schon einen Monat vorher angefangen zu trainieren, so Sommertrainings in Sommercamps. Die sind auch immer an so schönen Orten, an der italienischen Küste, in Monaco. Kollegen sind nach New York gefahren.“*

TP1: *„(...) Ich bin dann zwischendurch, ab dem 5. Jahr, habe ich im Sommer diese Trainings in Cannes, Monte Carlo besucht. So ungefähr 4 Wochen bin ich dann dort geblieben und habe dort weiterstudiert. Weil (...) 2 Monate Pause zu machen (...). Das Weiterkommen ist nicht so groß. Ich habe da mein Ziel schon gesehen. An die Staatsoper zu kommen und dort ein Engagement zu bekommen, das war mein erstes Ziel damals.“*

2.5.2.4 Wettbewerbe

TA1 hatte bei Wettbewerben mitgemacht und es schien mir interessant, die Eindrücke und die Lehren, die sie daraus gezogen hat wiederzugeben.

TA1: *„Na ja, es gibt ja verschiedene Wettbewerbe. Es gibt zum Beispiel diesen größten, der ist in Lausanne und da gewinnst du auch Stipendien, da hat nur eine mitgemacht, die Astrid. Da kommen nur die Besten hin, weil es auch ein bisschen die Schule repräsentiert. Du spezialisiert dich dann eher auf die kleineren Wettbewerbe.“*

Wo hast du mitgemacht? *„Ich habe nur bei zwei verschiedenen mitgemacht, beim ÖTR und einmal in St. Pölten. Ich war, glaube ich, fünfte Klasse, sechste Klasse und siebte Klasse. Bei Wettbewerben macht man mit, damit man sich auf der Bühne präsentieren kann, damit man solo tanzen kann, wegen den Proben. Weil durch die Proben lernt man eigentlich sehr viel.“*

Erfährt man da eine intensivere Betreuung? *„Ja, eigentlich schon. Die beschäftigen sich dann nur mit dir. Durch diese Proben lernt man, was man aus sich herausholen kann. Bei Wettbewerben muss man immer klassisch und modern machen. Und vor allem im modern lernt man viel dazu. Und man kann auch selbst choreografieren.“*

Sind diese Wettbewerbe für euch eine Möglichkeit, Kontakte zu knüpfen und vielleicht auch schon ein Vorgeschmack darauf, wo man arbeiten könnte? *„Ja, das schon. Zum Beispiel beim Wettbewerb beim ÖTR ist es eine Möglichkeit, andere Tänzer zu sehen und sich neu einzuschätzen. Man kann dann sagen, in der Schule bin ich ziemlich gut, aber allgemein bin ich eher unten. Es ist auch anspornend, dass man sagt, man arbeitet härter, um mitzuhalten.“*

2.5.2.5 Verdienstmöglichkeiten während der Ausbildung

Die Frage nach dem Verdienst während der Ausbildung wurde nicht explizit gestellt. Es wurde im Laufe des Interviews darauf hingewiesen. Es soll hier trotzdem die Bedeutung dieses Nebeneffektes der Ballettausbildung in Form der Schilderungen von TB2 veranschaulicht werden.

TB2: „Mit noch nicht mal 10 hatte ich schon meinen ersten Auftritt und mein erstes Geld. Die ganzen Proben waren extra – wir haben sie nicht unterschreiben müssen. Wir haben sie einfach gemacht und kurz vor Weihnachten kam dann die große Auszahlung und ich habe dann mit einem Schlag 6000 Schilling verdient. Und ich war nicht mal 10. Und das war, also das war auch ein ganz wichtiges Erlebnis,(...) in dem Alter war das natürlich super. Auch wenn das unter der Kontrolle der Eltern gestanden ist, oder bei mir dann der Großeltern. (...) Aber es ist doch ein schönes Gefühl zu wissen, dass man für die Leistung, die man erbringt, für die Aufregung auch honoriert wird. Um es noch zu unterscheiden, ich weiß noch genau, die Gage für einen Abend war um die 348 Schilling. Das ist teilweise raufgegangen dann bei 20 Auftritten bis zu 5000 Schilling insgesamt. Das war das meiste was ich so während der Schulzeit verdienen durfte. Manchmal gar nichts, dann öfters wieder was. Sie haben auf die Zuverlässigkeit geschaut - wer Sachen macht, wie er sollte, wer pünktlich kommt, auf den Verlass ist - den haben sie natürlich öfter genommen. Es waren natürlich auch Operndienste, wo sie einfach Kinder gebraucht haben, aber auch Ballette, wo sie kleine Tänzer gebraucht haben. Das war immer spannend mit den Großen zusammen, ein bisschen vorher, ein bisschen nachher schauen, das war immer toll.“

2.5.2.6 Ende der Ausbildungszeit

Über die TänzerInnen und ihren Abschluss der Ausbildung bemerkte Leach (Vgl. 1997: 24), dass sich die Tanzstudenten durchschnittlich im Alter von achtzehn Jahren darauf konzentrieren, eine der wenigen offenen Stellen in einer Ballettkompanie zu ergattern. Gleichzeitig fangen die meisten Altersgenossen erst an, über die Wahl eines Studiums oder späteren Beruf nachzudenken. Wie sich dies für die InterviewpartnerInnen darstellt und wie sie diese Situation erlebt haben, darüber sollen ihre Schilderungen Aufschluss geben:

Wie lange warst du am Konservatorium?

TA1: *„Ich habe mit 9 begonnen und mit 17 aufgehört. (...) Ja, also ich bin im September geboren und da bin ich etwas früher eingestiegen.“ Was waren so deine Pläne nach dem Konservatorium? „Ich hatte eine Audition in Magdeburg, da haben sie mich nicht genommen. Das war meine erste Audition und ich wollte schauen, wie das mal ist. Da waren ca. 200 Leute dort und die haben nur eine Tänzerin gesucht. Man lernt da auch verschiedene Leute kennen. Eine Lehrerin hat mit mir geprobt und mich für eine Audition vorbereitet für Budapest. Die hätten mich auch genommen, da war ich aber erst 17 und die haben gemeint, dass ich schon 18 sein sollte. Und es ist in Wien ein Problem, wo soll man täglich trainieren, wo es nicht so teuer ist, und das man auch eine Verbesserung kriegt. Dann habe ich ein Jahr so irgendwo trainiert und mein Vater war eigentlich nicht dafür, dass ich so weitermache. Ich bin momentan nicht wirklich was. Dann bin ich gar nicht hingefahren zu der Audition, weil ich das Gefühl hatte, dass es sich nicht lohnt. Jetzt mache ich es halt so nebenbei. Jetzt trainiere ich 3mal die Woche, vielleicht kann ich nach dem Studium schauen, dass ich irgendwo so Stückverträge bekomme.“ **Jetzt konzentrierst du dich also aufs Studium?** „Ja, ich schau jetzt auch immer zwischendurch, ob ich irgendwo auftreten kann. Training ist zwar schön aber auf der Bühne zu stehen ist um noch einiges besser. Ich bin nicht jemand der unbedingt im Mittelpunkt stehen will. Aber auf der Bühne, da hat man was gelernt, was man zeigen kann. Man kann etwas, was die anderen nicht können und man kann es zeigen.“ **Es fehlt dir auf jeden Fall?** „Ja, es fehlt mir und ich schau, dass ich so Stückverträge bekomme irgendwo.“*

Wann hast du deine Ausbildung am Konservatorium beendet?

TA2: „Letzten Sommer. Letztes Jahr sind wir teilweise einzeln, teilweise gemeinsam zu verschiedenen Auditions gefahren.“ **Wird das vom Konservatorium gefördert, oder ist das aus Eigeninitiative?** „Die Eigeninitiative.“ **Macht ihr da auch die Matura?** „Ja, die Matura machen wir auch nebenbei. Also, es ist dann für die Matura eigentlich sehr schlecht, weil wir die große Vorstellung von der 8. Klasse haben, dann die Auditions, wo wir regelmäßig wegfahren und nicht da sind. Die Matura und die Diplomprüfung nebenbei. Im Grunde genommen hatten wir von der Ballettseite her nie Zeit zum Lernen. Ich habe für die Matura eigentlich nicht gelernt, weil direkt vor dem Tag der Matura, hatte ich Probe in Linz. Da war ich 3 Tage auf der Bühne in Linz. Zum Lernen war nicht sehr viel Zeit, irgendwo zwischendurch und mit viel Glück bestanden. Wobei es dann sehr umständlich ist, wenn man es nicht schafft, weil man dann nicht mehr in Wien ist, um sie nachzuholen. Man kann im Herbst die Matura nachholen, nur wenn man da nicht in Wien ist, ist das sehr blöd. Eine Kollegin von mir hat in einem Fach die Prüfung nicht bestanden, musste dann aus Slowenien extra einen Tag herkommen und wieder zurück. Natürlich, während die dort das Engagement hatte mit Proben, musste sie lernen. Wenn es sein muss, ist es auch machbar.“

Also, nach dem Konservatorium müsst ihr nach einem Engagement suchen? Was hast du gemacht nach dem Abschluss? „Also, ich war im vergangenen Jahr bei vielen Vortanzen. Ich bin aber relativ groß, 1, 75 und in Österreich sind die meisten relativ klein. Man hat mir oft gesagt: „Ja, gerne. Aber du bist zu groß. Wir haben keine Männer, die so groß sind.“ Da kann ich nichts tun. Ich habe angefangen, Theaterwissenschaften zu studieren, weil ich nichts Anderes zu tun hatte. Jetzt schau ich weiter, hier und dort, ob ich nicht ein Engagement bekomme. (...) Ich war letztes Jahr auf Auditions von Bosnien bis nach England. Ich war in Sarajewo vortanzen. Dann auch fürs Boston Theater, die in London eine Audition abgehalten haben.“ **Das heisst vor allem möchtest du als Tänzerin arbeiten?** „Vor allem mit der Bühne. Es muss nicht unbedingt Tänzerin, aber irgendetwas, das mit Theater in Verbindung steht schon.“

TB1: „Auf der Bundestheaterballettschule war ich vom 1. Gymnasium (ab ca. 10) und dann bin ich mit 17 an der Staatsoper engagiert worden. Und es war so, ich habe aber die Schule noch weitergemacht und dann kam ins Training die damalige Direktorin Anne Gullien und die hat mir beim Training zugeschaut und hat mir als einzige und einem Mann einen Vertrag angeboten. Das habe ich natürlich angenommen, weil da erspart man sich das Vortanzen, wo so viele Leute sind. Das war dann auch ein Kompliment für mich. (...) es hat mir sehr geschmeichelt. (...) Die Schularbeiten habe ich dann immer am Abend im Lehrerzimmer gemacht, während die Lehrerin die Arbeiten von den anderen korrigiert hat, habe ich noch im Lehrerzimmer geschrieben. Das war zum Glück im 8. Gymnasium und da geht das dann. Man kann den Stoff von vorher, und da lernt man dann nicht mehr so viel Neues, weil man sich auf

die Matura vorbereitet. Was man da nicht kann, lernt man auch nicht mehr. Ich habe zwar öfters abends noch lernen müssen, aber nun gut, das – wenn ich denke, alle meine Schulkolleginnen waren noch in der Ballettschule und ich war schon in der Oper. Das hat mir so einen Auftrieb gegeben, das hat mich dann nicht gestört, dass ich am Abend das gelernt habe, was die anderen am Tag gelernt haben. Das hat man so eine Bestätigung gegeben, da braucht man nichts Anderes.“

TB2: „Ich habe das letzte Jahr in der Schule schon als Engagierter gehabt. Also, im Jahr der Matura habe ich dann schon gearbeitet.“

TP1: „In der Staatsopernschule war ich bis – ich habe mit 13 eine Abschlussprüfung gemacht, ich war in einer Abschlussklasse und ich war immer die jüngste davon und alle anderen wurden schon ein Jahr vorher ins Engagement genommen und ich war immer noch in dieser Klasse und musste dann warten, bis ich einigermaßen meine 4. Klasse hatte und bin dann... Mit 13 bin ich dann engagiert worden, also in der Geschichte bin ich das jüngste Mitglied an der Staatsoper, (...). Und ich machte dann während dem ersten Jahr im Engagement das 9. Schuljahr fertig, (...), weil ich musste gleichzeitig einen Schulabschluss haben und das hatte ich ja nicht so. (...)

Dann waren Sie mit 14 fertig mit der Schule? *„Ja, mit 14 war ich fertig mit der Schule und gleichzeitig musste ich auch arbeiten. Damals musste mein Vater noch meinen Vertrag unterschreiben. Ich war auch noch nicht mündig, damals war die Mündigkeit, glaube ich, mit 21. (...) Ja, damals, sind vorwiegend auch die Leute von der Ballettschule genommen worden. Das gab es nicht, dass die Leute von draußen engagiert wurden. Die hatten die eigene Opernballettschule, das kam erst Jahre später, dass die aus dem Ausland Leute engagiert worden sind, auch so Jahresverträge. Die Plätze wurden auch immer aus der Opernballettschule aufgefüllt.“*

2.5.2.7 Zusammenfassung

Aus soziologischer Sicht beeinflussen unterschiedliche „umweltgebundene Faktoren“ wie die Bildungsmöglichkeiten, Struktur des Arbeitsmarktes sowie die Milieugebundenheit die Berufswahl. Die Bedeutung der Familie für die spätere Berufswahl bestätigt sich meiner Ansicht nach insbesondere bei der Berufswahl zum Balletttänzer/zur Balletttänzerin, da hier mit der Ausbildung bereits in sehr frühen Jahren begonnen wird. Ihren Einstieg ins Ballett betreffend weisen alle fünf Unterschiede in der Intention und im Alter, aber bei allen war es die Familie, die Eltern, die sie hinbrachten und somit einen Einstieg in diesen Beruf erst ermöglichten, was die bereits erwähnte vorherrschende Meinung unter den Soziologien, über den Stellenwert und die Bedeutung der Familie für die Berufswahl bestätigt. Dazu muss ich anmerken, dass ich die familiären Hintergründe der Befragten nicht näher erfragt habe, sondern nur das festgehalten, was von den Befragten selbst und aus eigenem Antrieb mitgeteilt wurde.

Wie bereits erwähnt bemerkte Leach, dass sich für BerufstänzerInnen kein standardisierter Einstieg in die Ausbildung nachweisen ließe. Was sich im Fall der vorliegenden Interviews auch bestätigt. So war der Balletttraining für die 6jährige TA1 und ihre Schwester vor allem als Freizeitbeschäftigung gedacht. Die 5jährige TA2 kam zum Ballett als sie eine Musikschule besuchte, wo ihrer Ansicht nach schon die Weichen für die spätere professionelle Ballettausbildung gelegt werden. Auch der 9jährige TB2 kam über die Hobbies zum Ballett. So durfte er seinen Schilderungen zufolge mit unterschiedlichen Hobbies experimentieren, von Klavier spielen über die Sängerknaben bis er über seine Schwester zum Ballett kam und dort blieb. Bei seiner Aufnahmeprüfung war er der einzige Junge.

Für TP1 wiederum war die Bühne ein bekanntes Terrain. Mit einer Tänzerin als Mutter und einem Vater in der Theaterwelt, bot sich ihr bereits im Alter von drei Jahren die Möglichkeit, auf der Bühne zu stehen. Unter den fünf Befragten fing

sie damit als jüngste mit dem Ballett an. Einzig TB1 wollte als Ballerina angezogen sein. Sie war vom Tütü, dem Symbol der Ballerina, „verzaubert“.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die fünf Befragten zwar nicht im selben Alter, aber doch relativ früh mit der Ballettausbildung begonnen haben. Damit liegen sie in der Argumentationslinie von Leach (Vgl. 1997:23), wenn sie behauptet, dass mit dem Training im frühen Wachstumsstadium begonnen werden soll. Die Gelenke, Muskeln und Bänder sollen sich noch im Aufbau befinden.

Ihren Schulalltag bezeichnen TA2 und TB2 als hart. TA2 unterstrich, dass die Schule unter dem Balletttraining leiden würde. Andererseits hebt TB2 das Zusammensein mit anderen KollegenInnen als besonders positiv hervor, etwas, was ihm sehr viel Spaß gemacht hätte. TP1 bezeichnet explizit, wie hart sie der Ballettlehrerwechsel getroffen hat. Zum Schulalltag der Eleven gehört auch das Abwiegen. Dies wurde vor allem von TA1 als sehr belastend empfunden. Während TB2, der als Mann selbst diesem Druck nicht ausgesetzt war, seine weiblichen Kolleginnen aber hat sehr wohl darunter leiden sehen.

Die Teilnahme an Sommertrainings und Wettbewerben erfordert meiner Meinung nach den Einsatz und die Bereitschaft mehr als nur das Nötige zu tun. So haben TP1 und TB1 beide Sommercamps im Ausland besucht. Während TA1 in Wien am Impulstanz teilgenommen hat. TP1 hat explizit erwähnt, aus dem Wunsch heraus an die Staatsoper zu kommen, an den Sommercamps teilgenommen zu haben. Für TA1, die während der Schulzeit an zwei Wettbewerben teilgenommen hat, bot sich im Rahmen derselben, nicht nur die Erfahrung eines Einzelintensiv-trainings durch den

Ballettlehrer/die Ballettlehrerin, sondern auch die Möglichkeit eines Vergleiches mit anderen angehenden BalletttänzerInnen, auf nationaler oder internationaler Ebene.

Einen anderen interessanten Aspekt dieser Berufsausbildung bildet die Möglichkeit des Verdienstes während der Schulzeit. Dies ist nicht verwunderlich, da dies aus dem Bereich der Lehre bekannt ist. Jedoch ist es hier anders, weil nicht verpflichtend und weil die BallettlehrerInnen aussuchen, wer von den SchülernInnen mitmachen kann. TB2 hat dies als sehr positiv erlebt und ebenso geschildert. Es bot sich ihm nicht nur die Möglichkeit für seine Leistung und die Verwertung des Erlernten finanziell honoriert zu werden, sondern auch mit „den Großen“, wie er sie nannte, mit den Profis gemeinsam zu tanzen. Der Kontakt mit den „situationsbezogenen Berufsleitbildern“, wie Fürstenberg sie bezeichnet, ist wesentlich für den Aufbau der Beziehung zum zukünftigen Beruf (Vgl. Fürstenberg 2000: 25). Diese „Gunst“ wurde aber nur jenen zuteil, die in der Schule gehorsam waren.

In Wien gibt es zwei Möglichkeiten eine renommierte Ausbildung zum Balletttänzer/zur Balletttänzerin zu absolvieren. Entweder besuchen die SchülerInnen das Konservatorium oder die Staatsopernballettschule. Zufälligerweise kommen die InterviewpartnerInnen TA1 und TA2 vom Konservatorium, während TB1, TB2 und TP1 die Staatsopernballettschule besucht haben. Offiziell rivalisieren die zwei Schulen nicht miteinander, aber vor allem in früheren Zeiten wurden die Reihen der Staatsopernballettkompanie aus der eigenen Schule besetzt. Auch wenn sich heute alle, damit auch ausländische BalletttänzerInnen dort um ein Engagement bewerben können, so haben die drei InterviewpartnerInnen, die dort zur Schule gingen, dort auch eine Anstellung erhalten. Vor allem nach

dem Ende der Ausbildung sind die Unterschiede zwischen den Befragten deutlich sichtbar. Befinden sich doch beide Abgängerinnen des Konservatoriums, TA1 und TA2, auf Engagementsuche und studieren als Überbrückung. Dies kann auch als ein Phänomen der Zeit kommentiert werden. Während TB1 und TB2 ihre Engagements schon im Maturajahr erhielten und TP1 überhaupt als 13jährige als jüngstes Mitglied der Staatsoper debütierte. Den AbsolventenInnen der Staatsopernballettschule blieb damit der Gang von einer zur nächsten Audition erspart, denn sie wurden von den Proben weg engagiert.

Die gravierendste Differenz zwischen den Generationen ergibt sich, anhand der Schilderungen, in der Beschäftigungsposition. Konnte TP1 bereits als 13jährige den Beruf professionell auszuüben anfangen, so mussten TB1 und TB2 wie TA1 und TA2 erst die Matura machen, um in den Beruf voll einsteigen zu können. Interessanterweise waren die drei letzteren als AbsolventenInnen der Staatsopernballettschule bereits in ihrem letzten Ausbildungsjahr mit einem fixen Engagement an der Staatsoper betraut, während sich die jüngere Generation der TänzerInnen auf einem hart umkämpften Markt umsehen muss.

Da TA1 und TA2 die Ausbildung am Konservatorium gemacht haben und ich keine junge Abgängerin der Staatsopernballettschule befragt habe, ist es nicht anhand meiner Interviews belegbar, ob dies auf die Schule oder auf die allgemeine Beschäftigungssituation zurückzuführen ist. Meine Vermutung geht dahin, dass es sich eher um letzteres handelt.

2.5.3 Berufsleben

Im Berufsleben angekommen und ein Engagement erhalten, wie gestaltet sich dann das Erwachsenenleben im Beruf der InterviewpartnerInnen? Das Erwachsenenalter, welches Beck (Vgl. 1980: 229) zufolge „statisch und zeitlos“, als die Zeit des „nichtproduktiven Lernens“ verläuft. Wie sehen die Karrieren von TänzerInnen aus? Wie erleben die Befragten ihren Beruf? Wie sieht der berufliche Alltag eines Balletttänzers/einer Balletttänzerin an der Staatsoper aus?

Wie gestaltet sich ihre außerberufliche Lebenssphäre der Befragten? Diese Lebenssphäre wird vom Beruf beherrscht, denn je dominanter der Beruf als Form des Verkaufs der subjektiven Arbeitsfähigkeiten im Leben des Einzelnen auftritt, umso mehr fällt (Beck et al. 1980: 232) „jedes Leben außerhalb des Berufs gewissermaßen aus dem gesellschaftlich verbindlichen Relevanzrahmen“ heraus. Die medial viel diskutierte Vereinbarkeit zwischen Familie und Beruf, wie wird diese von den Befragten wahrgenommen und erlebt?

Das bereits erwähnte Erwachsenenalter erstreckt sich von etwa Mitte 20 bis Mitte 60 und wird mehr oder weniger als eine Altersphase²² betrachtet, welche in der „Berufsgesellschaft“ gesellschaftlich nicht mehr weiter in unterschiedliche Phasen mit dazugehörigen Altersnormen untergliedert wird (Vgl. Beck et al. 1980: 227f). Die einzige Ausnahme bilden diejenigen Berufe, in denen altersspezifische Eigenschaften mitvermarktet werden wie zum Beispiel Stewardess, Sportler, Schauspieler und auch Tänzer.

²² Diese kann individuell in zahlreiche Unterabschnitte und Stufen unterteilt werden.

So konfrontiert der Beruf über das ganze Erwachsenenleben hinweg die Individuen mit ernsthaften Problemen und Bedrohungen, welche sie subjektiv verarbeiten müssen oder die ihren Widerstand herausfordern (Vgl. Beck et al. 1980: 231). Das letzte Problem in der Berufsbiografie, mit dem der Beruf den Einzelnen konfrontiert stellt die Pensionierung dar. Bei diesem „Übergang in eine nachberufliche Lebensphase des alten Menschen“, handelt es sich prinzipiell um einen vollständigen und definitiven Rückzug vom Arbeitsmarkt, „der gemäß den Marktgesetzen nicht allmählich oder gleitend erfolgen kann“ (Beck et al. 1980: 232). Wie aber gehen die Befragten mit der Frage des Alters in ihrem Beruf um? Auf dem Sender „Arte“ wurde vor einiger Zeit eine sehr gefragte 70-jährige brasilianische Tänzerin vorgestellt. Eine Seltenheit unter TänzerInnen, die ihren Körper sehr intensiv während ihrer Berufsphase gebrauchen und damit relativ früh mit dem Problem des körperlichen Verschleißes konfrontiert werden.

Fürstenberg arbeitete drei Aspekte heraus, anhand von denen die Bewältigung dieser Anforderungen der Berufssituation sich veranschaulichen lässt.

„Rollenvollzug“, ist seiner Meinung nach die richtige soziologische Bezeichnung für den ersten Aspekt. Dieser zeigt (Fürstenberg 2000: 26) „das Maß der Sozialisation im Beruf an“. Darin geht es darum, wie die jeweilige Arbeitsaufgabe technische, wirtschaftliche und soziale Aspekte miteinbezieht. Der Berufsanfänger/die Berufsanfängerin sieht die Aufgabe oft nur unter dem technischen Gesichtspunkt und erkennt nicht die Vielschichtigkeit des Arbeitsvollzuges.

Im zweiten Aspekt geht es um die Selbstidentifizierung des Individuums mit dem praktizierenden Beruf „im Gefüge des Wirtschafts- und Gesellschaftslebens“. So sollen Norm- und Wertvorstellungen durch die

prägende Berufswirklichkeit bestätigt werden. Dieser Vorgang sei Fürstenberg zufolge problembehaftet. Dies sei aus der Zahl derjenigen ersichtlich, die ihren Beruf wechseln oder sich nie eindeutig mit dem Beruf identifizieren. Es ist das Resultat der nicht stattgefundenen Übereinstimmung zwischen Berufsvorstellung und Berufswirklichkeit.

Die erfolgsorientierten Zielvorstellungen bilden den dritten Aspekt der „Konkretisierung des berufsbezogenen subjektiven Anspruchsniveaus“. Eine stabile Grundhaltung im Berufsleben findet statt, wenn sich das subjektive Erfolgsbewusstsein und die objektive Gerechtfertigung „begegnen“. In dem Ausmaß des Erfolgsbewusstseins würde sich Fürstenberg (2000: 27) zufolge „das Maß der erfolgten Personalisation im Beruf“ widerspiegeln. „Um als Tänzer erfolgreich zu sein“ muss man Leach (1997: 18) zufolge *„diszipliniert, hartarbeitend, ausdauernd, gesammelt und konzentriert sein, Kritik und Anweisungen annehmen können, gute Zuhör- und Lernfähigkeit besitzen und den Wunsch verspüren, sich auszuzeichnen.“* Über diese Qualitäten muss der Tänzer/die Tänzerin seine ganze Berufsphase lang verfügen. Das heisst auch schon zu einer Zeit als andere und sie selbst eben erst der Pubertät entwachsen sind.

Zusammenfassend lässt sich bemerken (Fürstenberg 2000: 27), dass sich „im Prozeß der Aneignung und Verteilung beruflicher Handlungskompetenz“ diverse sozial wirksame Dimensionen der Institution „Beruf“ auswirken. Dazu beruft er sich auf die im Grundgesetz verankerte Freiheit der Berufswahl, welche in dem Maße zur Geltung kommt, „in dem es dem Individuum allmählich gelingt, Selbstkontrolle über einen Ausschnitt des beruflichen Handlungsfelds zu erlangen.“ Um die Selbstkontrolle darüber zu erhalten muss das Individuum über Handlungs-kompetenzen verfügen, welche die Quelle der Eigenleistung bildet. Dies ermöglicht es dem Individuum funktionsrichtig zu handeln und mitbestimmend den persönlichen Leistungsertrag zu gestalten. Weiters tragen die Statusstabilisierung und der Identitätsaufbau erheblich zur Selbstverwirklichung bei. Durch „tiefgreifende und irreversible Veränderungen beruflicher Handlungsfelder, die auf individueller Ebene nicht zu bewältigen sind“ (Fürstenberg 2000: 27) wird dieser Prozess jedoch gefährdet. In der

Tanzwelt könnte der Prozess der Öffnung der Wiener Staatsoper für externe BalletttänzerInnen als ein solcher betrachtet werden. Die Garantie der Anstellung im eigenen Hause wurde damit für die angehenden Absolventen zunichte gemacht. TA2 meinte dazu: *“In Wien sind allein durch den Direktorenwechsel viele, nicht einmal alte Tänzer, gefeuert worden, weil der neue Direktor andere Leute wollte. Teilweise Leute aus Ungarn mitgebracht hat und demnach jetzt viele Wiener Tänzer wieder auf Jobsuche sind, weil sie unerwartet, plötzlich ihren Job verloren haben.”*

Im Unterschied zu vielen vorberuflichen Gesellschaften gelten in der Berufsgesellschaft, welche eine vierzig- bis fünfzig-jährige Berufstätigkeit verlangt, für alle Altersklassen die gleichen Normen und Erwartungen. Differenzierungen, die sich hierin ergeben, erfolgen auf der Basis unterschiedlicher Berufe und nicht auf der des Lebensalters, wie dies auch der Beruf BalletttänzerIn sichtbar macht (Vgl. Beck et al. 1980: 227).

2.5.3.1 Karriereverläufe

Je nach Beruf existieren unterschiedliche Vorstellungen darüber, wie eine „Normalbiografie im Erwachsenenalter“ auszusehen hat (Vgl. Beck et al. 1980: 23). Von Beck et al. bezeichnet, als ein „normatives System der Altersstatus-zuschreibung“ sowie die „richtige“ Reihenfolge von beruflichen Ereignissen zum „richtigen“ Zeitpunkt im Leben. Diese, wenn sie verpasst werden, können zu Identitätskrisen führen. Folglich kann ein Individuum „die Kontinuität des Selbst“ nur dann erfahren, wenn es diese berufsbiografischen Wendepunkte durchlaufen hat.

Drei Tanzkarrieren skizzierte Leach (Vgl. 1997: 33) in ihrem Buch „Das Tänzerschicksal“ und stellte fest, dass genauso wie kein standardisierter Ausbildungsweg auch kein standardisierter Karriereweg für BerufstänzerInnen existiert, also ist die „Normalbiografie im Erwachsenenalter“ des Tänzerberufes keinen Standards unterworfen. Leach präsentierte drei mögliche Karriereverläufe, von denen der erste auf die Befragten TB1, TB2 und TP1 zutreffen könnte.

Im ersten Szenario geht es um BalletttänzerInnen, die etwa im Alter von 18 Jahren oder wie TP1 früher als 13-jährige Mitglied einer staatliche unterstützten Ballettkompanie werden, nachdem sie eine Ausbildung an der hauseigenen Ballettschule, in diesem Fall Staatsopernballettschule, absolviert haben. Sie steigen eventuell zu Halbsolisten wie TB2 oder zur Solotänzerin wie TP1 auf. TP1 ist dann etwa im Alter von „knapp über 30“ (Vgl. Interview TP1) von der Bühne abgetreten. TB1 und TB2 genießen auch noch Arbeitsplatzgarantie für die Dauer der Karriere bis zum festgesetzten Pensionsalter (40-45 Jahre), welche für die jüngere Generation zur Seltenheit geworden sind. Jedoch hat das System auch Nachteile, den Schilderungen

von TP1 zufolge, die als 13jährige und damit jüngstes Mitglied des Ensembles von ihren älteren KollegenInnen „ausgebeutet“ wurde. Auf die Frage danach, was für ein Gefühl es war die jüngste in der Kompanie zu sein, bemerkte sie: *„Das war wahnsinnig schwer, weil das war zu einem Zeitpunkt, wo die Leute das auch sehr emotionell, also die haben gedacht, das wäre wie eine Hierarchie. Das war furchtbar. Weil (...), die Leute nur aus der Ballettschule kamen. Es kamen ja keine fremden, Gastsolisten eventuell, aber es hatten keine anderen die Chance in diese Kompanie da reinzukommen. Und dementsprechend wie in jeder Lehre, haben die das ausgenutzt, nebenbei noch in die Kantine geschickt, Kaffee holen oder Wurstsemmel holen (...). Zu diesem Zeitpunkt war das wirklich sehr hart. Also nicht nur das man in die Schule gehen musste, tanzen musste und dazwischen noch in der 20-min-Pause musste ich die älteren Kollegen auch noch bedienen.“*

Das zweite Szenario sieht den Karriereverlauf des Tänzers/der Tänzerin mit Kurzzeitverträgen oder Verträgen für Einzelproduktionen vor. So reisen Tänzer auf der Suche nach Arbeit um die ganze Welt und erwarten Leach zufolge immer weniger, Langzeitverträge offeriert zu bekommen. Die Befragten TA1 und TA2 können eher diesem Szenario einer Tänzerkarriere zugeordnet werden. So meinte TA2 auf die Frage nach den Engagements für TänzerInnen: *„Man bekommt meistens Saisonverträge für ein Jahr. Wenn man in die Kompanie passt, dann wird das verlängert, immer nur ein Jahr. Früher gab es längere Verträge, heute sind es meistens nur für eine oder zwei Saisons. Was das fördert, ist natürlich das Niveau der Tänzer, damit sie in der Kompanie bleiben (...).“* Obwohl erst kürzlich die Ausbildung beendet, konnten sie beide Erfahrungen mit Auditions sammeln und sich auf dem hartumkämpften „Tanzmarkt“ umsehen. Auf diesem herrscht in Österreich laut den Ausführungen von TA2 nur ein kleines Angebot, aber viel mehr Nachfrage. Pro Hauptstadt gäbe es nur eine große und dann mehrere kleinere Kompanien, die TänzerInnen einstellten. In Wien gibt es mehr Kompanien, diese bestehen aber meistens auch aus einer kleinen Anzahl an Personen.

Dabei haben sie auch die „Tricks“ herausgefunden, wie eine Massenaudition durch eine Privataudition zu umgehen ist und man sich dadurch in eine

bessere Position hineinmanövrieren kann. Dazu meinte TA2: *„Bei Privatauditions ruft man in der Kompanie, in der man gerne sein möchte an, und fragt, ob man zu einer Audition kommen kann. „Ich kann zu dem und dem Zeitpunkt nicht als die Massenaudition ist, kann ich eine Privataudition haben?“ Dann trainiert man mit der Kompanie mit, also mit den anderen Tänzern die dort sind, mit und da schaut jemand von der Leitung zu, ob man reinpasst, ob man qualitativ hochwertig genug ist. Die Massenauditions, die ich genannt habe, das sind Termine, die festgesetzt sind, die bekannt gegeben werden und zu welchen dann weltweit jeder kommen kann, der will. (...) Manchmal ist es dann aber so, dass 200 Leute dort sind und nur 2 genommen werden. Manchmal (...) kann es auch vorkommen, dass niemand genommen wird, wenn niemand den Ansprüchen entspricht. (...) Ich muss mir dann nebenbei einen Job suchen.“*

Je nachdem wie sich die Karriere eines Tänzers/einer Tänzerin entwickelt, haben die jeweiligen Szenarien ihre Vor- und Nachteile. Jeder Berufstätige wünscht sich eine Arbeitsplatzsicherung und möchte den Strapazen der ständigen Ungewissheit nicht ausgesetzt sein, andererseits leidet unter einem großen „Sich-In-Sicherheit-Wähnen“ die Qualität der Arbeit und es kann zur Hierarchisierung kommen.

2.5.3.2 Eintritt in den Beruf

Die Aufnahme der Erwerbstätigkeit charakterisiert Fürstenberg (Vgl. 2000: 26) zufolge den Eintritt ins Berufsleben. Damit beginnt erst die Auseinandersetzung des Individuums mit „dem objektiven Anspruchsniveau des Berufs“, ungeachtet dessen wie gründlich und umfassend die Vorbereitung noch so gewesen sei. Diese, an das Individuum gestellten, Ansprüche sind für Fürstenberg „in den technisch, wirtschaftlich und sozial vom Arbeitsablauf strukturierten Verhaltensmustern“ sichtbar. Das Individuum soll sich dabei mit diesen strukturierten Verhaltensmustern identifizieren, wobei ihnen seiner Ansicht nach nicht hinreichend bewusst ist, um welche komplizierten „Systeme von Verhaltensanforderungen“ es sich dabei handelt. So ist seiner Ansicht nach das Denken der Individuen „in vorgegebenen abstrakten Qualifikationsschemata teils psychologischer, teils technischer Terminologie“ gefangen. Als bestes Beispiel dazu dienen seiner Meinung nach die Stellenanzeigen. Diese sehr „abstrakten Qualifikationsmerkmale eines Berufs“ unterlaufen im Umsetzungsprozess zum tatsächlichen Verhalten eine Modifikation. Gerade in dieser Tatsache sieht Fürstenberg den großen Anpassungsdruck, dem der Beruf den Neuling aussetzt.

Leach (Vgl. 1997: 51) bewertet die, an BerufstänzerInnen gestellten, Anforderungen als besonders hoch. Denn, das tägliche Training sei für sie Pflicht, ungeachtet dessen, ob sie ein Engagement haben oder nicht. Die Proben dauern lange und die Auftrittsszenen sind unregelmäßig. Weiters setzt ihre professionelle Einstellung voraus, nach bestmöglichem künstlerischen Ergebnis zu streben. Genauso wie sie gleichzeitig dem Druck und Schmerz gleichgültig entgegentreten sollen.

Für Beck et al. (Vgl. 1980: 225) scheint es eindeutig zu sein, dass in der „Berufsgesellschaft“ mit dem Berufseintritt das Erwachsenenleben anfängt. Die

Lernphase endet mit dem Berufseintritt und gleichzeitig findet eine Identifikation zwischen erwachsen und berufstätig sein statt. Infolgedessen beginnen Tänzer, die „in ihren frühen Zwanzigern, in einer Lebensphase, in der ihre Altersgenossen eine Hochschule besuchen und sich auf verschiedene Berufe vorbereiten, (...) mit ihrer Berufsausübung“ (Leach 1997: 51) und werden fortan als erwachsen angesehen. Wie bereits im vorangegangenen Kapitel angesprochen, befanden sich die Befragten TB1 und TB2 noch im Maturajahr während TP1 eine einjährige Büroschule besuchte, um den Pflichtschulabschluss zu erhalten, als sie zeitgleich auch schon im Berufsleben Fuß fassten.

2.5.3.3 Berufsalltag

Der berufliche Alltag eines Balletttänzers/einer Balletttänzerin setzt sich hauptsächlich aus Proben zusammen. Die Anzahl der Auftritte variiert aber. So entgegnete TB1 auf meine Frage: **Wie oft habt ihr Vorstellung, im Durchschnitt?** mit „Manchmal jeden Tag in der Woche, manchmal nie in der Woche, hängt vom Spielplan der Oper ab.“

Ihren beruflichen Alltag beschreiben TB2 und TP1 folgendermaßen:

TB2: „(...) jetzt steht man so gegen 8.30 auf, es kommt darauf an, wo man wohnt und wie viel Aufwärmvorbereitungszeit man sich zugesteht. Also, dadurch dass ich mit dem Rad in die Oper fahre, bin ich schon ziemlich aufgewärmt. Aber man muss ca. eine Viertel Stunde Vorbereitungszeit vor Trainingsbeginn dazurechnen, um halbwegs warm zu sein für das Exercise. (...) Diese 75 Minuten Training – Pause von 20 Minuten, dann ein sehr brutaler Probenblock von fast 3 Stunden - 10 Minuten Pause (genau 2 Std. 45 min). Aber dieses Springen und Stehen und Lernen und alles Mögliche, dann 40 Minuten Pause und dann noch mal ein Probenblock von 2,5 Stunden mit einer 10-min-Pause. Also, was da dem Körper manchmal abverlangt wird, das ist unmenschlich. Was die Konzentration betrifft ist die Probe – in meinen Augen wirklich verblödet - eingeteilt. (...) Also, ich kann beides verstehen, aus körperlicher Sicht ist das In-Einem-Durcharbeiten nicht gut. Wir haben jetzt einen neuen Kollektivvertrag, da haben sich diese Dinge ein bisschen verschoben. Man kann jetzt auch am Abend proben, wenn man am Nachmittag ein bisschen frei hat. Es ist beides ein zweischneidiges Schwert, was das betrifft.“

TP1: „Das Training begann um 9 bis 10, da hatten wir Training, 10 min Pause, dann eine Stunde lang wurde das jeweilige Stück geprobt, bis 11.40, dann 20 min Pause und dann noch eine Stunde Probe bis um 13 Uhr. (...) von 18-19 Uhr gab es ein Aufwärmtraining, von 19 Uhr gab es dann Abendtraining bis um 20.15. (...) Und ab und zu, wenn keine Abendprobe war, dann habe ich die Abendvorstellung gehabt, und bin dann bis 23 Uhr dort gewesen.“

2.5.3.4 Beruf und außerberufliche Lebenssphäre

Die intensive Verbundenheit und der berufliche Einsatz beeinflussen auch die außerberufliche Lebenssphäre. Am treffendsten wird die Beziehung zwischen diesen von TB2 mit Worten: „Die Lebensweise hängt ganz von der Arbeitszeit ab (...)“ beschrieben. Zu diesem Verhältnis von Beruf und außerberuflicher Lebenssphäre belegen soziologische Untersuchungen (Vgl. Hörning/ Knicker 1981: 22), dass die Berufsarbeit sowohl die Erziehung in der Familie als auch das Freizeitverhalten sowie die Konsumgewohnheiten und Geselligkeitsformen der Berufstätigen prägen und beeinflussen.

Den Untersuchungen von Hörning und Knicker (Vgl. 1981: 98) zufolge werden die Beziehungen zwischen Beruf und außerberuflicher Lebenssphäre in der soziologischen Debatte mit dem „Konzept der Dominanz der beruflichen Arbeitserfahrungen“ zu bestimmen versucht. Diese Dominanz spiegelt sich auch darin, dass der Beruf als der wesentliche Erklärungsfaktor für die Orientierung und das Verhalten in der außerberuflichen Berufssphäre. Demnach ist der Beruf dafür verantwortlich, in welchem Ausmaße die Individuen einen Zugriff auf andere Menschen, Ressourcen und Institutionen haben. Genauso wie der Beruf auf den individuellen Grad an Autonomie, auf die Chancen zur Selbstbestimmung und damit in weiterer Folge auf die Lebens- und Arbeitszufriedenheit einwirkt.

Die These vom „langen Arm der Arbeit“ würde Hörning und Knicker zufolge (1981: 98f) in der Soziologie zwei Ausprägungen erfahren: als Extensionsthese und als Kompensationsthese, auf die hier nicht näher

eingegangen werden soll.²³ Um die einlinigen und mechanischen Erklärungsmodelle zu vermeiden, bevorzugen es Hörning und Knicker (Vgl. 1981: 101), diese Beziehung als wechselseitig zu betrachten.

In diesem Kapitel über die Beziehungen zwischen Beruf und außerberuflicher Lebenssphäre sollen vor allem zwei dieser außerberuflichen Bereiche, nämlich sportliche Aktivitäten und die sozialen Beziehungen behandelt werden.

2.5.3.4.1 Beruf und andere sportliche Aktivitäten

In seinen „Soziologischen Notizen zum Verhältnis von Arbeit und Freizeit“ bemerkte Habermas (Vgl. 1958: 220), dass der Entwicklungsstand der industriellen Arbeit den Umfang und das Freizeitverhalten der Berufstätigen beeinflussen. Für Hörning und Knicker ist diese, von Habermas aufgestellte, These über eine Fortsetzung der Ansprüche der Berufstätigkeit in der außerberuflichen Lebenssphäre, auch heute noch in der Soziologie aktuell.

Zum Thema sportliche Aktivitäten meinte TB1 auf die Frage hin: **Stört es dich, dass du andere Sportarten nicht ausüben darfst, weil andere Muskeln beansprucht werden?** „Bei uns war es vor allem wegen der Verletzungsgefahr. Man braucht seinen Körper, um den Beruf auszuüben. Daher muss man es nicht unbedingt provozieren. Dass man jetzt Motorrad fährt, muss ja nicht sein. (...) Es hat mich nicht gestört. Schon manchmal, wenn einige sagen, sie fahren auf Schiurlaub, dann denkt man ja: „Ahh“, aber es hat mich nicht gestört, wenn ich daran gedacht habe, was ich dafür habe.“

²³ Diese Thesen sind zu unspezifiziert und würden keinen Aufschluss über die komplexen Beziehungen zwischen der beruflichen Arbeitssituation und den außerberuflichen Lebensverhältnissen geben können.

TB2 bemerkte: „Schifahren war mit 10 Jahren dann Schluss. Dann war ich noch einmal in den Semesterferien und dann war für lange Zeit dann aus, leider. Ich fahre leidenschaftlich gern Rad, aber so gefährliche Sachen wie Schifahren, Eislaufen wurde uns immer gesagt, soll man nicht machen. Ich habe es dann selbst ausprobiert. Nicht nur die Verletzungsgefahr, sondern die Muskeln werden so anders beansprucht, dass es für die Ästhetik und für die Kraft und die Leichtigkeit nicht dienlich ist. Es gibt nach wie vor welche, die sich nichts vorschreiben lassen, ich gehöre da in gewisserweise auch dazu. Ich habe mir schon sehr oft weh getan bei den Sachen, Motorradfahren und so, Schlüsselbein gebrochen und so (...) Das ist sicher ein Nachteil, dieses Aufpassen auf den Körper, dieses sorgsam damit Umgehen und die richtige Balance finden dazwischen.“

Und haben Sie das erlebt, dass wenn man andere Sportarten betreibt, trainiert man ja andere Muskeln, die nicht unbedingt förderlich sind für Ballett sind? Haben sie das irgendwie als Manko empfunden?

TP1: „So Schifahren oder so. Als ich in der Ballettschule noch war, musste ich ab und zu Eislaufen gehen mit der Schule, (...). Dann bin ich dann auch Eislaufen gegangen, habe es nicht an die große Glocke gehängt, oder auch ab und zu Schifahren als Kind. (...), ich habe am Schifahren auch kein großes Interesse, ich gehe ab und zu Eislaufen. Mit dem Sport war es auch so, dadurch dass meine Familie mit dem Wassersport verbunden ist, bin ich halt öfters mitgegangen zum Schwimmen und das ist eigentlich sehr gut als Entspannung, weil man ja die Muskulatur auflockert und Schwimmen gehen ist überhaupt kein Problem. (...)Ansonsten Sportarten, nein. Früher habe ich gedacht, ab und zu sollte man so einen Ausgleichssport machen, es ist ja nicht schlecht, (...). Wenn man älter wird, merkt man, so laufen, dass ist überhaupt nicht gut. Man belastet sowieso die Gelenke die ganze Zeit, wenn man tanzt, oder man macht Aerobic als Ausgleichssport.“ **Es ist Ihnen also nichts abgegangen dadurch?**
 „Nein, also ich bin keine begeisterte Schifahrerin, also muss ich es nicht haben.“

2.5.3.4.2 Beruf und soziale Beziehungen

Nach der vorherrschenden Meinung (Vgl. Hörning/ Knicker 1981: 98f) übt der Beruf einen erheblichen Einfluss auf die sozialen Beziehungen der Menschen aus. Dies bezieht sich sowohl auf „Umfang, Art und Inhalt möglicher Kontakte und Interaktionen mit anderen Mitgliedern und Gruppen der Gesellschaft“ als auch darauf, dass dem Beruf eine wichtige Rolle zukommt, wenn es um den „Aufbau sozialer Beziehungen und Kontaktkreise“ geht. Ob und wie sich der Stand der sozialen Integration eines Individuums entwickelt wird gleichermaßen vom Beruf beeinflusst. Karrierechancen sind dabei genauso berufsabhängig wie die Tatsache, in welchem Ausmaß den Individuen der gesellschaftliche Aufstieg ermöglicht wird oder nicht.

Beck et al. (Vgl. 1980: 217) ziehen die historisch-strukturellen Gründe heran und beobachtend den Beruf aus dieser Perspektive wird er zum „zentral wichtigen Vermittlungsglied sozialer Beziehungen“. Und nicht in wenigen Situationen steht der Beruf für die Person des Anderen. Unter Warentauschbedingungen verdinglicht der Beruf die Sozialbeziehungen, denn vor diesem Hintergrund begegnen sich die Individuen als „Charaktermasken von Warenbesitzern“. Aus diesem Blickwinkel betrachtend kann dem Beruf tatsächlich eine konstitutive Rolle im Aufbau und Reglement sozialer Beziehungen zukommen. Welche Bedeutung dem Beruf im Rahmen der sozialen Beziehungen der Befragten zukommt, wird anhand der nachstehenden Schilderungen ersichtlich.

Wie ist es mit Beziehungen, also Liebesbeziehungen, finden die eher unter Tänzern statt?

TB1: *„Ich (...) denke das ist eher bei den Kollegen aus dem Ausland, die den ganzen Tag in der Oper verbringen, die treffen nicht so viele andere Leute. Da kann ich es mir schon vorstellen, die sind da alleine, kennen niemanden, haben auch nicht die Zeit jemanden*

kennenzulernen, also bleiben sie dann untereinander, finden sich dann manche sympathisch. (...) Ich kenne genug andere Leute, aber ich fand es immer gut, Arbeit und Privates zu trennen. Ich verstehe mich sehr gut mit meinen Kollegen, die meisten sind sehr nett, vor allem die Burschen, (...). Dann hört man am Abend auch andere Geschichten als immer übers Ballett zu reden.“ **Und hatten deine Partner immer eine Beziehung zu Ballett, Theater?** „Ja so viele hatte ich nicht, aber in Wien gehen relativ viele Leute in die Oper. Vielleicht nicht unbedingt Beziehung zu Ballett, aber dann entwickelt. Weil man will ja sehen, was die da macht in der Oper. Ich stelle es mir schon sehr schön vor, wenn ich meinen Freund da sehen würde, wäre es auch toll.“

TB2: „Ja, Beziehungen, ich habe eine 8-jährige Beziehung auch mit einer Tänzerin hinter mir und habe jetzt auch wieder eine mit einer. Aber es ergibt sich dadurch, dass viele Außenstehende für den Job nicht wirklich das Gefühl haben oder das verstehen können, (...) ergibt es sich immer wieder, dass Tänzer mit Tänzerinnen zusammen sind.“

Und die Beziehungen, so eine Beziehung zu jemand anderem aufbauen in diesem Job? Wie war das für Sie?

TP1: „Zu dem Zeitpunkt war es sehr schwer Beziehungen aufzubauen. In der Kompanie war man mit dem einen oder anderen so befreundet. So von außenstehenden Personen hat man damals weniger Verständnis gehabt. Ein paar Mal gab es wirklich die Frage: „Ja was machst du von Beruf?“ „Ja, ich bin Balletttänzerin!“, „Und was machst du tagsüber?“ Also das war überhaupt keine Vorstellung von den Leuten, kein Verständnis, dass man darauf hinarbeiten muss, dass man Proben hat, dass man sich Aufwärmen muss, dass man auf diesen Premiereabend wirklich hinarbeitet. (...) Ich habe es so oft erlebt, dass die Leute so „das machen Sie den ganzen Tag“ – und ich „Ja“ (...).“ **In Liebesbeziehungen, manche Tänzer bleiben unter sich?** „Ja, das schon, (...) Es ist so wie bei jedem anderen Künstler, der Partner sollte zumindest einmal in der Branche gearbeitet haben, oder am Theater gewesen zu sein, um dann Verständnis zu bringen für den Partner. Weil man ist oft müde, ausgelaugt, wie ein Spitzensportler, da kann man dann nicht High Life. Es ist zwar ab und zu gut, aber wenn man in der Vorbereitung ist für irgendeine Rolle oder einen Ballettabend vorbereitet, dann ist es wahnsinnig schwer auch andere Interessen zu zeigen, z.B. Tennis zu spielen oder etwas.“

Wie ist es für dich, sollte der Mann auch Balletttänzer sein? Oder ist es dir egal?

TA2: „Eigentlich ist es egal. Es ist nicht einmal so, dass es mit einem Tänzer leichter ist. Er versteht das dann eher, dass man später Vorstellungen hat, spät nach Hause kommt und dann länger schläft. Aber dann muss es auch so sein, dass beide am selben Haus engagiert sind. Anders ist es schwer. Bei einem Nichttänzer ist die Möglichkeit noch eher gegeben, dass man in einem Land, zumindest in einer Stadt wohnt.“

2.5.3.5 Beruf und Identität

Zahlreiche empirische Befunde deuten Beck et al. (Vgl. 1980: 215f) zufolge auf eine „sehr starke Selbst- und Fremdidifizierung der Arbeitenden mit ihrem Beruf“. Des Weiteren haben sie im Rahmen ihrer Beschäftigung mit der Frage nach der subjektiven Relevanz der Berufe für die erwachsenen Individuen herausgefunden, dass der Beruf als „primäre Quelle des Selbstgefühls“ dient. Dabei kann das berufliche Selbstbild vom Fremdbild auch deutlich abweichen. In der Regel handelt es sich aber um eine positive „Selbstidentifikation mit dem Beruf“. Diese Zuschreibung der Identität über den Beruf resultiere ihrer Ansicht nach aus den gesellschaftlichen Warenverkehrsverhältnissen. Ihrer Argumentation zufolge präsentiert der Beruf unter Lohnarbeitsbedingungen eine besondere Form der „Ware Arbeitskraft“, welche nur den symbolischen Ausdruck für die „Warenbedeutung der Menschen füreinander“ darstellt. In diesem Sinne bezeichnet der Beruf (Beck et al. 1980: 217) „diejenige Seite der Tauschpartner, die für sie füreinander am wichtigsten ist und die ihrer sozialen Beziehung tatsächlich zugrunde liegt“.

Über die subjektive Bedeutung des Berufes für die eigene Person meinte TB1: „Das ist nicht so ein Beruf, man geht nach der Arbeit nach Hause und schaltet ab. Ich finde, das ist ein Beruf, den lebt man (...).“ und auch TB2 pflichtet TB1 hinsichtlich der Bedeutung des Berufes fürs eigene Leben bei, indem er behauptet: „(...) aber ganz sicher: Man lebt für den Job. Es rückt an die erste Stelle.“

Beck et al. (Vgl. 1980: 218) führen die Selbstidentifizierung der Individuen mit dem Beruf unter Anderem auf drei konkrete Argumente zurück, nämlich „den

Investitionscharakter der vorgängigen Ausbildung“, „die psychosozialen Konsequenzen des Expertentums“ und „die „Nadelöhrfunktion“ des Berufs“.

Unter dem „Investitionscharakter der Ausbildung“ sei zu verstehen, dass durch die Ausbildung eine gewisse Innenverpflichtung dem Beruf gegenüber entsteht und wer nicht in dem gelernten Beruf arbeitet, hat dieser Argumentation zufolge, falsch in seine Ausbildung investiert (Vgl. Beck et al. 1980: 218).

„Das Expertentum“ wirkt sich für Beck et al. (1980: 220) in dem Maße auf die Persönlichkeit aus, dass die jeweiligen BerufsinhaberInnen eines Spezialgebietes darin zu Experten avancieren und damit alle anderen als „Laien“ ausgrenzen. Dieser fachmännische Status verleiht dem Berufsinhaber eine Besonderheit auch als individuelle Person, womit er sich von den anderen abheben kann. Dieses Abheben sehen die Autoren als notwendig an, um unter Lohnarbeitsbedingungen erfolgreich sein zu können. Dadurch „wird der Beruf zum notwendigen Instrument der Demonstration einer individuellen Identität“. Dieser Bereich, in welchem das Expertentum demonstriert wird, macht den Berufsinhaber für andere wichtig und notwendig. Macht- und Überlegenheitsgefühle resultieren aus der realen Abhängigkeit der anderen von seinem Können und Wissen. Und dies kann für Beck et al. „zur Quelle von Selbstbestätigung und Selbstwertgefühl werden.“

Das letzte Argument, welches zur Identifikation des Individuums mit seinem Beruf führt, sei seine „Nadelöhrfunktion“, dass der Beruf „als Brücke zur Gesellschaft“ erlebt wird. So stellt der Beruf „das Nadelöhr, durch das hindurch der einzelne den unmittelbar privaten Kreis seiner Familie und seiner eigenen Angelegenheiten überschreiten kann“ (Beck et al. 1980: 222, Vgl. Schelsky 1965).

2.5.3.6 Ende der Berufsausübung

„Ich weiß, dass die Zeit für einen Tänzer sehr schnell vorbeigeht (...) Natürlich denke ich ans Ende meiner Karriere; seit ich dreizehn Jahre alt bin, denke ich daran. (...) ich weiß, dass man an einem bestimmten Punkt stopp sagen muss.“ – bemerkte Sylvie Guillem in ihrem Interview über die Verlängerung ihrer Karriere für die Zeitschrift „balletttanz“ (07-06: 15).

Am Ende seiner/ihrer Berufsausübung sieht sich ein Balletttänzer/eine Balletttänzerin in einer neuen Situation bestimmten Problemen gegenüber, wie es auch allen anderen Berufstätigen am Ende ihres beruflichen Lebens ergeht. Bei TänzernInnen kommt durch die Verbundenheit und den hohen Identifikationsgrad mit dem Beruf die Problematik des Identitätsverlustes zum Tragen. Denn, es muss berücksichtigt werden, dass je stärker der Beruf das gesellschaftliche Leben der Individuen bestimmt, „desto gesellschaftlich unschärfer, anomischer wird alles das, was außerhalb des Berufs bzw. ohne direkten Bezug zu ihm besteht“ (Vgl. Beck et al. 1980: 232). Wenn also Berufe „Subjektstrukturen“ darstellen, wie Beck et al. argumentieren, dann bedeutet das Abschiednehmen vom Beruf, ein Abschiednehmen von sich selbst. Wenn es dem Individuum nicht gelingen sollte, „berufsferne“ Ersatzidentitäten²⁴ aufzubauen sieht er sich in einem Identitätsbruch, einer Selbstentfremdung gefangen. Es soll hier näher auf das Problem des Identitätsverlustes und des Alters eingegangen werden.

²⁴ „Ersatzidentitäten“ können aber nur dann aufgebaut werden, wenn es dem Berufstätigen gelingt, sich schon relativ früh vom Beruf zu distanzieren (Vgl. Beck et al. 1980: 232).

2.5.3.6.1 Identitätsverlust

Die Identifikation mit dem Beruf ist nicht unproblematisch und es soll in Betracht gezogen werden, dass es sich dabei um eine „Identifikation mit einer unpersönlich-fremdbestimmten Schablone“ (Vgl. Beck et al. 1980: 221) handelt. So kann eine „ausgeprägte Berufsbezogenheit gesellschaftspolitischen Handelns“ auch dessen Segmentierung zur Folge haben. Die französische Bezeichnung „deformation professionnelle“ steht für eine vorwiegend berufsbezogene Daseinsinterpretation. Diese kann den Erfahrungs- und Handlungshorizont derart eingrenzen, dass sich das Individuum ins soziale Leben nicht mehr integrieren kann (Vgl. Fürstenberg 2000: 41; Beck et al. 1976: 44).

Diesbezüglich haben Forschungsarbeiten von Dr. Susan Lee, der Leiterin des Tanzprogrammes an der Northwestern University, ergeben, wonach TänzerInnen am Ende ihrer Berufskarriere erheblich mehr Berufsberatung nötig hätten als andere Berufstätige, um ihnen den Abschied von der Bühne zu erleichtern. Lee (Leach 1997: 52, zit. nach Lee 195f) konnte in einigen Arbeiten, die sich mit dem Thema Berufswechsel bei TänzerInnen befassen, durchaus Beweise für einen belastenden oder erfolglosen Berufswechsel in dieser Berufsgruppe vorbringen. Die Forscher sehen die persönliche Veränderung und die Annahme neuer Rollen als zwei wesentliche Ursachen dafür an. Denn, mit der Annahme neuer Rollen ginge keineswegs eine Veränderung der Lebensumstände zum Vorteil des Einzelnen einher. Diese neue Rolle aber verlangt nach Identitätsveränderungen des Einzelnen, um ihren Anforderungen gerecht zu werden. Unter den Befragten war TP1 als einzige in der Pension und sie hat die Lebensumstände nach dem Beruf positiv zu ihrem Vorteil verändert. Sie schilderte das Ende ihrer Karriere wie folgt: *„Ich habe 3 Kinder, habe dann der Kinder wegen aufgehört, bin dann mit meinem Mann ins Ausland gegangen. Knapp über 30 war ich da. Ich habe die Kinder so zwischendurch gegen Ende meiner Karriere bekommen. Als ich das letzte bekommen habe, das war so vor*

13/14 Jahren, dann habe ich an der Staatsoper aufgehört, dann sind wir ins Ausland gezogen. Dann war ich ca. 10 Jahre lang im Ausland.“

Während sich Lee in ihren Untersuchungen nur auf die Frauen im Ballett konzentriert, konnte Leach (Vgl. 1997: 52) zufolge, Greben für beide Geschlechter „einen Identitätsverlust als Kernproblem“ feststellen.²⁵ So soll Monica Mason²⁶, gesagt haben: „Ich wusste nicht mehr, wer ich war, weil ich nicht länger Tänzer war.“ Die erfolgreichen KünstlerInnen genießen ein gewisses Ansehen und ihnen wird auch Respekt entgegengebracht. Sie erfreuen sich an ihren Auftritten und brauchen den Applaus als Zeichen der Anerkennung. All diese Aspekte werden auch zum Teil ihrer Identität. Mit dem Ende der Berufsausübung geht dieser Aspekt ihrer Identität verloren. Des Weiteren sehen sie sich einem körperlichen Leistungsabfall entgegen, denn diese hart erarbeiteten physischen Fähigkeiten verschwinden ziemlich schnell. Mit dem Ende ihrer Beruflichkeit gehen auch die Möglichkeiten verloren, die dramatischen und musischen Talente auszuleben. Diese Aspekte des Identitätsverlustes konnte Greben (Vgl. Leach 1997: 53; Vgl. Greben: 186f) während seiner Forschung beobachten.

²⁵ Dabei soll erwähnt werden, dass die ForscherInnen in ihren Arbeiten vor allem klassische TänzerInnen als InterviewpartnerInnen hatten, welche mit ihrer Ausbildung früh angefangen hatten und oft über lange Zeit hinweg mit einer Kompanie gearbeitet hatten. Diese Charakterisierung trifft auch auf TB1, TB2 und TP1 zu. Daher sind diese Ausführungen für die vorliegende Arbeit durchaus verwendbar.

²⁶ Monica Mason war vor ihrem Abschied von der Bühne Erste Solistin am Royal Ballett in London, wo sie heute die Funktion der Stellvertretenden Künstlerischen Leiterin inne hat (Vgl. Leach 1997: 53).

2.5.3.6.2 Alterungsprozess

Ein Charakteristikum der „Berufsgesellschaften“ ist die Tatsache, dass mit dem Ende der Berufstätigkeit, „auch jedes organisierte oder offiziell anerkannte Lernen überhaupt zu Ende ist“ so Beck et al. (Vgl. 1980: 226). Der „berufliche „Initiationspunkt“ kennzeichnet damit sowohl die Entwicklungsstufe, auf der das Individuum ins Erwachsenenleben eintritt - und damit die Aufgaben der Erwachsenen übernimmt - als auch den Schlusspunkt der persönlichen Fähigkeitsentwicklung. Somit ist es nicht mehr notwendig, Neues zu lernen, da „die bisher übernommene Fähigkeitsschablone zur Übernahme von Erwachsenenrollen ausreicht“ (Beck et al. 1980: 226).²⁷ Ab hier kann der Beruf nicht mehr als eine „Entwicklungsschablone“ verstanden werden, wie wir ihn zuvor beschrieben haben, sondern mutiert zu einem „Entwicklungshindernis“, denn er passt sich den Anforderungen des Alters nicht an. Der Beruf gestattet keine produktive Verarbeitung der erworbenen Erfahrungen so wie er „„eigen-gesetzliche“ Veränderungen der Person negiert“ (Vgl. Beck et al. 1980: 228). Diese „Indifferenz des Berufs gegenüber der Tatsache des Älterwerdens“ sehen Beck et al. als problematisch an, denn der alte Berufsinhaber muss das gleiche machen wie der junge. Dramatisch finden sie dies bei allen manuellen Berufen, wo die körperliche Leistung mit dem Alter abnimmt, dies aber keine Auswirkungen auf die Arbeitstätigkeiten hat. Ältere Menschen werden höchstens schlechter bezahlt.

Es existieren Beck et al. (Vgl. 1980: 230) zufolge „berufsspezifische Altersnormen“, die sie mit den „berufsbezogenen Marktgegebenheiten“

²⁷ Daraus wird für Beck et al. (1980: 226) ersichtlich, dass „unter ökonomischem Druck die Mindestanforderungen an Entwicklung auch zugleich dazu tendieren, das maximal Mögliche zu definieren.“

erklären. Diese können demnach für unterschiedliche Altersgruppen unterschiedlich ausfallen. So haben einige wenige große nationale Kompanien, darunter auch das Ballett an den österreichischen Bundestheatern (Beschäftigungsort von TB1, TB2 und TP1) ein Rentenalter um etwa 40 Jahre vertraglich festgelegt (Vgl. Leach 1997: 46f). Dies berechtigt die TänzerInnen zu einer „Frühpension“. Wie jede Regelung hat auch diese sowohl Vor- als auch Nachteile: So können TänzerInnen, deren Energien immer schwächer werden, nicht früher aufhören, da sie eine zu niedrige Pension erhalten würden und zweitens werden TänzerInnen, welche über genügend Kraft und Hingabe verfügen zu früh aus dem Beruf entlassen. Welche Einstellungen die Befragten vertreten, wenn es um das Ende der Karriere geht, soll nachfolgend wiedergegeben werden.

Was schätzt du, wie lange du als Tänzerin arbeiten wirst, (...)?

TA2: „Ich glaube, man kann auch kein Alter sagen, wann die Tänzer nicht mehr tanzen können, weil das auf den Körper ankommt. Schauen wie der Körper mitspielt. Wenn man auf den Körper aufpasst, kann man natürlich länger tanzen. Es ist alles sehr individuell.“

Wie lange glaubst du, möchtest du noch tanzen?

TB1: „Das weiß ich nicht, das wird sich noch zeigen. Keine Ahnung. Das kann man nicht sagen. Manche Kolleginnen können das, aber ich weiß nicht. Es muss jeder selbst entscheiden. Ich bin mir da noch nicht sicher.“

*TB2: „Das Alter, wie lange man das machen kann, ist individuell ganz unterschiedlich. Geplant sind eigentlich 28 Dienstjahre. Also, je früher man einsteigt, dh keine fertige Schulausbildung 28 Jahre machen und dann ist man früher in Pension gegangen oder in den vorzeitigen Ruhestand. Das waren manche aber schon mit 40 Jahren. Heute geht der Trend dahin, dass man maximal 28 Jahre lang in einem Haus ist, sich dann aber einen anderen Job suchen muss, was dann aber bewirkt, dass man zusätzlich nebenbei eine Ausbildung machen muss oder Studium schaffen die wenigsten. Das ist auch verrückt. Aber man muss daran denken, dass man irgendwann einmal etwas Anderes wird machen müssen.“ **Wie lange haben Sie dann noch?** „Also, ich bin jetzt bei der Halbzeit. Dadurch, dass ich relativ spät eingestiegen bin. Habe jetzt mein 14. Jahr. Habe noch 14 vor mir. Das wird es sicherlich nicht*

mehr geben. Mann wird immer teurer und dann überlegt man sich, ob das zielführend ist für die Aufgabe, die man da hat. Viele denken auch ans Aufhören: Es ist momentan eine große Aufbruchphase da, die Zukunftsperspektiven sind auch was das Gesetz betrifft nicht gut. Weil, es ist uns am Anfang viel mehr versprochen worden, als umgesetzt wurde: „Ihr bekommt nicht viel Geld für diese harte Arbeit, aber dafür habt ihr ein längeres gutes Leben, weil ihr schon sehr früh mit Mitte 40 eine Pension bekommt, nicht wahnsinnig hoch, aber immerhin bis ins hohe Alter.“ Das ist jetzt alles nicht mehr so: Erstens sind die Pensionen gekürzt, zweitens erlebt man diese 28 Dienstjahre nicht, dh es wird einem noch viel mehr abgezogen, dann bekommt man irgendwas (...) Es ist nicht mehr günstig, v.a. für die Neuen, für die Jungen. Die haben diese Regel nicht mehr, in irgendeiner Form geschützt zu sein, sondern sind jederzeit nicht verlängerbar und damit muss man entweder super sein, um ins Ausland zu gehen und dort viel Geld zu verdienen oder sie werden früher oder später nicht verlängert.“

(...) wie lange waren Sie dann auf der Staatsoper?

TP1: „Ich war fast 20 Jahre. (...) Weil sonst, denke ich mal, das ist ganz schwierig für mache Leute, man hat dann eine Verletzung und man hört von einem Tag auf den anderen: „Du kannst nicht mehr tanzen!“ Und was machst du dann damit!, Natürlich ist es schwer, wenn man sich aber schon überlegt hat oder einfach nur mal in eine andere Richtung gegangen ist. Kann ja sein!, wenn man sich damit beschäftigt hat oder angefangen hat zu arbeiten oder sich zu interessieren, dann ist es etwas leichter. (...), es kann passieren, so wie letztes Jahr, dass man von einem Tag auf den anderen pensioniert wird, man muss nicht mal verletzt sein. „Wie wirst du damit fertig? Wie kommst du zu einem neuen Job. Oder, wenn du verletzt bist, was machst du damit?“

Die Abruptheit, mit welcher diese Phasenwechsel stattfindet ist wahrscheinlich der wichtigste Grund dafür, dass die Pensionierung als ein Schock wahrgenommen wird. Hinzu kommt noch das Fehlen der befriedigenden sozialen Leitbilder für das Leben nach dem Beruf (Vgl. Beck et al. 1980: 232).

2.5.3.7 Zusammenfassung

Ausführungen von Beck et al. (Vgl. 1980: 230) zufolge gibt es in vielen Berufen oder institutionalisierten Berufskarrieren so etwas wie einen „normalen, vorhersehbaren Lebenszyklus“, der jedem Angehörigen dieser Berufe als „Normalitätserwartung“ gegenübertritt. So existieren für verschiedene Berufsbereiche ziemlich klare Vorstellungen darüber, bis wann die Ausbildung abgeschlossen sein sollte, bis zu welchem Alter bestimmte Berufe als „angemessen“ angesehen werden oder wie lange an bestimmten Arbeitsplätzen zu verweilen ist. Der Tänzerberuf gehört auch zu diesen Berufen, denn die Tanzstudenten beginnen ihre berufliche Karriere mit etwa Anfang 20 (wie bereits erwähnt). BerufstänzerInnen im Alter von 60 Jahren sind eine Seltenheit auf der Bühne.

Die bereits erwähnte Indifferenz der Berufe zeigt Beck et al. (1980: 229) zufolge „dass im Beruf eigentlich keine persönliche Weiterentwicklung vorgesehen ist“ diese wird dann sehr oft gegen den Beruf durchgesetzt. So hat TB1 das Germanistikstudium neben dem Beruf abgeschlossen und war zum Zeitpunkt der Interviewdurchführung gerade dabei ihr Studium der Theaterwissenschaften zu beenden. Daran wird ersichtlich, dass der Einzelne nicht unbedingt vollständig von der beruflichen Wirklichkeit vereinnahmt wird, sondern die Individuen sind laut Hörning und Knicker (Vgl. 1981:123) durchaus in der Position „eigene Handlungsstrategien zu entwickeln und ihnen individuell bzw. zusammen mit anderen Geltung zu verschaffen.“

Die Bemerkung, man lebe für den Beruf, der ohne Aufforderung von TB1 und TB2 in ihren Schilderungen fiel, führte dazu, dass ich mich näher mit der

Beziehung zwischen dem Beruf und der Identität befasste sowie in welchem Maße der Beruf die außerberufliche Lebenssphäre beeinflusst.

Die Aussagen von TB1, TB2 und auch TP1 stimmen darin überein, dass sich das Leben an den Beruf orientiert und um ihn herum stattfindet. Die sozialen Beziehungen sind genauso davon betroffen wie das Freizeitverhalten. Die daraus resultierende Vereinnahmung der Persönlichkeit durch den Beruf konfrontiert die Individuen am Ende ihrer beruflichen Laufbahn mit dem Problem der Pensionierung. TP1, welche sich in dieser Phase befindet, schaffte den Übergang, indem sie sich auf ihre Familie konzentrierte und noch während ihrer aktiven Zeit, sich langsam vom Beruf zu distanzieren und abzugrenzen suchte. Dadurch konnte sie der „Identitätskrise“, welche erfolgreiche TänzerInnen heimsucht, weitgehend Einhalt gebieten. Durch Übernahme neuer Rollen trat sie den Beweis, über gewissen Schlüsselqualifikationen zu verfügen, an. Der Besitz dieser Schlüsselqualifikationen erlaubt es den Individuen, den Anforderungen der Berufsgesellschaft zu begegnen und sich darin erfolgreich zu orientieren.

3 METHODISCHER TEIL

3.1 Darstellung der gewählten Methode

Die verwendete Methode in der vorliegenden Arbeit war ein Leitfadengespräch als Instrument der qualitativen Sozialforschung, wodurch eine teilstrukturierte Interviewsituation entstanden ist. Die Gespräche wurden auf Tonband aufgezeichnet und anschließend transkribiert.

Der Durchführungszeitraum der fünf Interviews lag zwischen November 2005 und Juni 2006.

Die explizite Fragestellung dieser Arbeit war zum Zeitpunkt der Durchführung der Interviews nicht klar umrissen und in dieser Hinsicht nicht explizit eingeschränkt, aus diesem Grunde wurden im Leitfaden Themen grob angeschnitten, von denen in der späteren Untersuchung einige detaillierter und andere nicht weiter behandelt wurden.

3.1.1 Der Leitfaden

Die Ausgangsbasis der durchgeführten Interviews bildete der nachstehend angeführte Gesprächsleitfaden, dessen Ursprungsidee eine Gliederung in die Anfangszeit und die berufliche Zeit der BalletttänzerInnen vorsah. Im groben ging es darum zu erfahren, wie BalletttänzerInnen ihren Beruf erleben. Wie sie die Anfänge und ihre Berufszeit erlebt haben beziehungsweise erleben mit dazugehörigen Auswirkungen auf ihre anderen sozialen Beziehungen. Die Fragen wurden in etwa folgendermaßen gestellt:

Anfänge

Welche Anregungen haben Sie und wann erfahren oder durch wen/was wurden Sie inspiriert, BalletttänzerIn zu werden?

Wie haben Sie die Ausbildung am Anfang erlebt? Was gefiel Ihnen am besten, was nicht?

Wie haben Sie diese Ausbildungsjahre erlebt?

Wie haben Sie Freundschaften unter TänzerInnen erlebt?

Wie haben Sie die Konkurrenz erlebt?

Wie lange hat Ihre Ausbildung gedauert?

Mit welchen Gefühlen bzw. wie haben Sie ihren ersten Auftritt erlebt?

Berufliche Zeit

Wie erleben Sie den körperlichen Einsatz in Ihrem Beruf: wie ist es mit der körperlichen Verfassung, dem Umgang mit Schmerzen)?

Wie werden die Proben erlebt: die Zeitintensität, die körperliche Anstrengung?

Wie ist es mit der Ernährung: worauf müssen Sie achten?

Wie erleben Sie die Beziehungen unter TänzerInnen: Freundschaften, Liebesbeziehungen?

Wie erleben Sie den Konkurrenzdruck: wie gehen Sie damit um? Wie ist die Einstellung den SolotänzerInnen gegenüber?

Wie ist es in der Gruppe zu tanzen?

Wie wird die Homogenität mit der Gruppe erlernt?

Wie empfinden Sie es, nach einem Konzept zu arbeiten (nach Regievorgaben): Hat man das Gefühl mehr zu können?

Wie groß ist die Eigeninitiative, neue Engagements zu finden?

Innerhalb des Gesprächs wurden die Fragen in unterschiedlicher Reihenfolge je nach Gesprächsverlauf gestellt, es wurde aber der gesamte Fragenkatalog „abgearbeitet“.

Aus diesem groben Themenangebot wurden anhand der Antworten nachstehend angeführte Themenbereiche herausgefiltert, von denen nicht alle detaillierter in die Analyse hereingenommen wurden. Der Vollständigkeit halber sollen sie trotzdem erwähnt werden.

- Beginn: Zugang zum Beruf
- Ausbildung: Schulalltag, Abwiegen, Sommertrainings, Wettbewerbe, Ausbildungsende, was dann?
- Berufsvorstellung und Realität
- Jobsuche, Beschäftigungssituation: Angebot und Nachfrage? Wie kommt man zu einer Anstellung? Auditions?
- Engagements für TänzerInnen?
- Berufsmobilität
- Berufskommunikation (Französisch)
- Beruf und Alltag
- Beruf und Familie
- Beruf und Partner
- Beruf und Alter
- Berufsausübung: Ende unvorhersehbar?
- Auftritte
- Konkurrenz
- Druck
- Neid

- Gruppe
- Beziehungen innerhalb des Ensembles
- Freundschaften
- Ernährung
- Körper als Werkzeug (Körpereinsatz, Intensität der Proben, Umgang mit Schmerz)
- Arbeiten nach Konzept
- „Bild“ des Tänzers/der Tänzerin: Selbstbild und Fremdbild des Tänzers/der Tänzerin in der Gesellschaft?
- Bedeutung der Vorbilder?
- Klassisch versus Modern?
- Zukunftsvorstellungen: beruflich etc.

3.1.2 Analyse der Methode

Die Nachteile der Leitfadengespräche, wie sie von Schnell, Hill und Esser (1999: 356) definiert wurden - „höhere Anforderungen an den Interviewer und die Notwendigkeit einer besonderen Interviewerschulung, stärkere Interviewer-einflüsse, Abhängigkeit der Datenqualität von der Qualität der Interviewer, höhere Anforderungen an die Bereitschaft der Befragten zur Mitarbeit und an ihre sprachliche und soziale Kompetenz, höherer Zeitaufwand als bei standardisierten Befragungen und geringe Vergleichbarkeit der Ergebnisse und damit schwierigere Auswertbarkeit“ – fand ich im Rahmen der durchgeführten Untersuchung bestätigt.

Nachdem die Interviews von mir alleine durchgeführt worden sind und dies meine erste face-to-face-Interviewsituation war, hätte im nachhinein gesehen eine bessere Schulung zu effektiveren Ergebnissen geführt.

Alle fünf Interviews wurden von mir selbst durchgeführt und die Befragten konnten somit nur durch mich beeinflusst werden, da die Interviews aber nicht

alle zum selben Zeitpunkt und nicht am selben Ort gemacht wurden, ist ein qualitativer Unterschied zwischen ihnen beobachtbar. Dieser manifestiert sich auch in der unterschiedlichen sprachlichen und sozialen Kompetenz der befragten Personen. So ist ein Interview wesentlich kürzer (der/die Befragte fasste sich immer sehr kurz) als die anderen und eines sehr lang, da der/die InterviewpartnerIn in seiner/ihrer Ausdrucksweise sehr weit ausholend war. Im ersteren Fall war es mir nicht möglich, mehr herauszufinden und im letzteren, das Gespräch auf das Wesentliche zu beschränken, was meiner Ansicht nach auf eine mangelnde Interviewerschulung hindeutet.

Auch wenn in der vorliegenden Untersuchung nur 5 Interviews durchgeführt wurden, so fand ich den zeitlichen Aufwand für die Vorbereitung, Transkription und anschließende Auswertung sehr hoch.

In Anbetracht des unterschiedlichen Alters und Erfahrungsschatzes sowie der geringen Zahl der Befragten ist nur geringe Vergleichbarkeit der Ergebnisse und damit, wie bereits erwähnt, schwierigere Auswertbarkeit gegeben.

4 PRAKTISCHER TEIL

4.1 Durchführung der Interviews

4.1.1 Auswahl und Beschreibung der Interviewpersonen

Es erklärten sich insgesamt vier Balletttänzerinnen und ein Balletttänzer für das Interview bereit. Zwei davon haben sich auf Empfehlung bekannter Personen bereit erklärt. Eine Interviewpartnerin lernte ich am Universitätssportszentrum Wien im Rahmen des Ballettunterrichtes kennen. Zwei Interviewpartnerinnen, welche auch an dem Ballettunterricht dort teilnahmen, machten auf Empfehlung der Ballettlehrerin beim Interview mit.

4.1.2 Die Interviewsituation

Der Durchführungszeitraum der Interviews erstreckte sich zwischen November 2005 und Juni 2006. Zwei Interviews wurde Ende des Jahres 2005 durchgeführt, während die restlichen drei in der ersten Hälfte des Jahres 2006 stattfanden. Nach telefonischer Kontaktaufnahme mit den TänzernInnen wurden die konkreten Interviewtermine mit den einzelnen Tänzern festgesetzt, wobei einige auch verschoben werden mussten, aufgrund anderweitiger Verpflichtungen der TänzerInnen.

Um meinen InterviewpartnerInnen soweit wie möglich entgegenzukommen, ließ ich sie den Ort des Interviews bestimmen. Die jeweilige Wahl fiel auf Cafes. Somit wurde der jeweils ruhigere Winkel der Cafes zur Gesprächskulisse. Es ist zu bemerken, dass sich meine GesprächspartnerInnen trotz der Geräusche im Cafe nicht in ihrem Redefluss und aus ihrem Konzept unterbrechen ließen.

Die Dauer der Interviews betrug zwischen 45 bis 80 Minuten. Mithilfe eines elektronischen Aufnahmeegeräts (Diktiergerät) wurden die Gespräche aufgezeichnet und zuhause schriftlich fixiert.

Eine eventuelle Hemmung vor dem Diktiergerät konnte ich bei keinem meiner InterviewpartnerInnen feststellen. Zum Zeitpunkt der „gestellten“ Gesprächssituation legten sie alle ein relativ natürliches und ungezwungenes Verhalten an den Tag.

4.1.3 Bearbeitung des Datenmaterials

Die Gespräche wurden auf Tonband aufgenommen und die Aufnahmen vollständig transkribiert, um für eine differenzierte Analyse bereitzustehen.

Zur Gewährleistung der Anonymität und Diskretion wurden die Namen der Interviewpersonen nicht zu Protokoll geführt und ausschließlich in Form von Abkürzungen (TA1, TA2, TB1, TB2, TP1) festgehalten.

Die Abkürzung TA steht für „TänzerIn am Anfang der Berufslaufbahn“, TB steht für „TänzerIn mitten im Berufsleben“ und TP steht für „TänzerIn in Pension“. Diese Unterscheidung wurde gemacht, um auch zwischen den Einstellungen der Personen, die sich in verschiedenen Stadien ihres Berufes befinden, differenzieren zu können.

5 SCHLUSSREFLEXION

Mit der vorliegenden Arbeit hoffe ich den Faden zwischen der Berufsgesellschaft, dem sozialen Phänomen „Beruf“, insbesondere der subjektorientierten Perspektive der Berufe und dem Beruf BalletttänzerIn gesponnen zu haben.

Dies war eine interessante Herangehensweise, da der Leitfaden und vor allem die Antworten der InterviewpartnerInnen die Grundlage zu dieser Arbeit bildeten.

Es ist mir durchaus bewusst, dass ich nicht alle Bereiche dieses Berufes im Rahmen der Arbeit abgedeckt habe. Einige wichtige Themen, denen ich nicht weiter nachgegangen bin, die jedoch von den InterviewpartnerInnen angesprochen wurden und ich zumindest erwähnen möchte, sind beispielsweise herrschende Mangel an Männern in diesem Beruf, die Bedeutung der Homosexualität oder die Vorurteile dieser Berufsgruppe gegenüber.

Die Erkenntnisse über den körperlichen Schwierigkeitsgrad dieses Berufes fand ich erstaunlich und haben meinen Blick hinsichtlich seiner Präsentation „geschärft“. Die TrägerInnen dieses Berufes werden durch ihn nicht nur mit enormem Körpereinsatz, sondern auch mit einer „atypischen“ und ungewissen Beschäftigungssituation konfrontiert.

Wie TA2, die von einer Audition zur nächsten fliegt, um ein Engagement zu finden. Und diese Anstellungen sind nur für ein Jahr. Es heisst für die TänzerInnen, sich während dieser Zeit zu bewähren. Wenn die erbrachte Leistung die Ansprüche nicht erfüllt, dann bedeutet das wieder auf Arbeitssuche gehen – von Audition zu Audition um die Welt fliegen. Dies ist nur ein Aspekt dieses Berufes, der zeigt, welchen hohen Stellenwert der Beruf und seine Ausübung für das Leben der Personen haben.

Die Interviews zeigen auch deutlich den Trend zum lebenslangen Lernen, oder sich ein zweites Standbein aufbauen. Dabei handelt es sich aus Becks Sichtweise um einen Beruf, der ein wirtschaftliches Risiko darstellt. Denn, seiner Ansicht nach sollten die Arbeitskräftemuster (Beck et al. 1980: 228) so konzipiert sein, dass sie den Berufstätigen „lebenslange Vermarktungs- und damit Reproduktionschancen verschaffen.“ Jedoch stellt ein Arbeitsvermögen, welches sich vorzeitig verbraucht oder nur bis zu einem bestimmten Lebensalter angeboten und eingesetzt werden kann, ein (Beck et al. 1980: 228) wirtschaftliches Risiko dar und erfordert „entweder sozialen Abstieg (...) oder wiederholte Ausbildungsphasen (...), die ja gerade unter Berufsbedingungen nicht oder nur sehr schwer möglich sind.“

Die fünf BalletttänzerInnenportraits wurden als biografische Momentaufnahmen herangezogen und ihre Bilder stehen vorerst für sich selbst. Aufgrund der fehlenden Repräsentativität dieser Studie kann kein allgemeingültiges Bild über den Beruf BalletttänzerIn entworfen werden.

Meine Forschungsabsicht bestand darin, mich dem Beruf BalletttänzerIn aus der Sichtweise seiner TrägerInnen, unter Einbeziehung der berufssoziologischen insbesondere der subjektorientierten berufssoziologischen Perspektive, zu nähern und einen Eindruck von diesem Beruf zu gewinnen. Daher schien mir der Einstieg in die vorliegende Arbeit über die Behandlung der Berufsgesellschaft - welche den strukturellen Hintergrund für die Entstehung der Beruflichkeit und der Berufe bildet - den richtigen Rahmen für eine theoretische Einbettung des Berufes BalletttänzerIn, darzustellen.

6 LITERATURVERZEICHNIS

Amort, Andrea / Wunderer-Gosch, Mimi (Hg.) 2001: Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart. Wien: Böhlau.

Balcar, Alexander J., 1957: Das Ballett. Eine kleine Kulturgeschichte. München: Winkler-Verlag.

Balog, Andreas, 2006: Soziale Phänomene. Identität, Aufbau und Erklärung. Wiesbaden: GWV.

Bauer, Hermann, 1992: Barock. Kunst einer Epoche. Berlin: Reimer.

Beck, Ulrich/Brater, Michael/Daheim, Hansjürgen, 1980: Soziologie der Arbeit und der Berufe. Grundlagen, Problemfelder, Forschungsergebnisse. Hamburg.

Braun, Rudolf; Gugerli, David, 1993: Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremonieell 1550 – 1914. München: Beck.

Brockhaus 1967: Enzyklopädie. Band 2.

Burke, Peter 2005 (1998): Die europäische Renaissance. Zentren und Peripherien. 1. Auflage, München: C. H. Beck.

Chastel, André, 1969: Der Mythos der Renaissance. 1420-1520. Genève: Editions d'art.

Clarke, Mary; Crisp, Clement, 1985: Tänzer. Köln: vgs.

Clarke, Mary; Crisp, Clement, 1988: Ballerina: Frauen im klassischen Ballett. Köln: vgs.

Conze, Werner, 1972: Beruf, in: Brunner, Otto / Conze, Werner/ Koselleck, Reinhart (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Band 1, Stuttgart: Klett, S. 490-507

Froschauer, Ulrike / Lueger, Manfred, 2003: Das qualitative Interview. Zur Praxis interpretativer Analyse sozialer Systeme. Wien: WUV.

Fürstenberg, Friedrich, 2000: Berufsgesellschaft in der Krise: Auslaufmodell oder Zukunftspotential?. Berlin: Ed. Sigma.

Habermas, Jürgen 1958: Soziologischen Notizen zum Verhältnis von Arbeit und Freizeit.

Hesse, H.A., 1972: Berufe im Wandel. Ein Beitrag zur Soziologie des Berufs, der Berufspolitik und des Berufsrechts. Stuttgart.

Heinz, Walter R., 1976: Zum Zusammenhang zwischen Arbeitssituation und Sozialisation am Beispiel der „Berufswahl“. In: Leithäuser, Thomas und ders. (Hg.), Produktion, Arbeit und Sozialisation. Frankfurt a. Main. S. 146-170.

Hörning Karl H./Knicker, Theo, 1981: Soziologie des Berufes. Eine Einführung. Hoffmann und Campe.

Jankovic, Alexandra, 1995: Probleme der männlichen Identität im Tanz. Eine sozialpsychologische Studie über das Identitätsverständnis und das Rollenbild von Männern in der Lebenswelt „Tanz“. Diplomarbeit, Wien.

Laban, Rudolf von, (1935) 1989: Ein Leben für den Tanz. Hrsg. U. kommentiert von Claude Perrottet. Bern; Stuttgart: Haupt.

Leach, Barbara, 1997: Das Tänzerschicksal. Wien.

Lee, S. A.: A developmental perspective of women and transition in ballet.

Liechtenhan, Rudolf, 1990: Ballettgeschichte im Überblick für Tänzer und ihr Publikum. Wilhelmshaven: Nymphenburger.

Liechtenhan, Rudolf, 2000: Ballett und Tanz. Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes. München: Nymphenburger.

Nijinskij, Waslaw, 1953: Der Clown Gottes. Tagebuch des Waslaw Nijinskij. Tuttlingen: Bofinger.

Sorell, Walter, 1985: Der Tanz als Spiegel der Zeit. Eine Kulturgeschichte des Tanzes. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

Schelsky, Helmut 1965: Auf der Suche nach Wirklichkeit. Düsseldorf.

Scheltema, Frederik Adama van, 1957: Die Kunst der Renaissance. Band III, Stuttgart: Kohlhammer.

Scheltema, Frederik Adama van, 1958: Die Kunst des Abendlandes. Die Kunst des Barock. Band IV, Stuttgart: Kohlhammer.

Scheltema, Frederik Adama van, 1960: Die Kunst der Moderne. Band V, Stuttgart: Kohlhammer.

Schnell, Rainer / Hill, Paul B. / Esser, Elke, 1999: Methoden der empirischen Sozialforschung. 6., völlig überarb. und erw. Aufl. München, Wien: Oldenbourg.

Weber, Max, (1904/05) 1972: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. In: Ders., Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. 6. Auflage. Tübingen: Mohr. 17 - 206.

Weber, Max (1921)1981: Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriß der verstehenden Soziologie. Hg. von Johannes Winckelmann. 5. rev. Auflage, Studienausg., Tübingen: Mohr.

Weber, Max, 1981: Die protestantische Ethik. 1. Eine Aufsatzsammlung. Hg. von Johannes Winckelmann. 6. Auflage. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn.

Weber, Max, 1982: Die protestantische Ethik. 2. Kritiken und Antikritiken. Hg. von Johannes Winckelmann. 4. Auflage. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn.

Wolf Norbert, 2002: Klassizismus und Romantik. Kunst-Epochen. Band 9. Stuttgart: Reclam. 9 – 30.

Wundram, Manfred, 2004: Renaissance. Kunst-Epochen. Band 6. Stuttgart: Reclam. 9 - 24.

7 ANHANG

7.1 Interview TA1

Geschlecht: weiblich

Alter: 19 Jahre

Wie war deine Anfängerzeit? Wie bist du zu Ballett gekommen?

Ich bin mit 6, kurz bevor ich 7 geworden bin - ich komme ja aus Liesing und da ist in der Nähe auch die Musikschule in Liesing und da haben sie in den Schulen und im Postkasterl Werbung gemacht und irgendwie.. Ich habe damit vorher nichts zu tun gehabt, ich habe mich gerne bewegt und da hat meine Mama dann gefragt, ob ich und meine Schwester nicht hingehen wollten zur Aufnahmeprüfung? Wir haben das nicht wirklich gekannt.. Ich war zwar schon in Schwanensee vorher und da haben sie uns genommen. So bin ich dazugekommen. Also, ich habe es nicht gesehen das erste Mal und ich will das jetzt machen, sondern es war eher Zufall.

Wo war diese Ballettschule? *In Liesing. Wie lange warst du dort? 3 Jahre. Ist es ein Gymnasium dort oder? Nein, das war noch Volksschule. Von 2. bis 4. Klasse, Montag und Freitag haben wir Ballett gemacht und am Donnerstag war eher Modern, Jazz oder Acrobatic, also gemischt. Es war vorbereitend, wenn man weitergehen wollte auf die Opernschule oder so. Und die Lehrerin hat uns dann gefragt, wer weitermachen will und sie hat uns auch angemeldet für die Aufnahmeprüfung in der Opernschule. **Und wie alt warst du da?** 9.*

Wie war das für dich, diese Zeit wo du nur 3 mal die Woche und dann am Konservatorium war es schon intensiver? *Ja, da war es dann 5-6mal die Woche. **Wie war diese Umstellung für dich? Hat es dir was ausgemacht?** Eigentlich gar nicht, das Konservatorium war mit der Schule zusammenhängend. Wir sind mit der Begleitung hingegangen. Das war der übliche Tagesablauf, das war nicht so.. Es war schon anstrengend.*

Hat es da einen Unterschied gegeben unter den Kindern als du noch in Liesing warst und dann am Konservatorium? Wie war das in der Gruppe? *In der Musikschule habe ich die Leute nicht so gut gekannt. Dadurch, dass es nur 3mal die Woche war und wir dann eineinhalb Stunden trainiert haben, haben wir uns vor- und nachher nicht gesehen. Und am Konservatorium war es dann aber schon so, dass wir schon in der Schule gemeinsam gewesen sind, und die ganzen Nachmittage zusammen und dann auch noch die Lernzeit zwischen Schule und Training. Es war nicht so wirklich konkurrenzkampfmäßig. In den unteren Klassen muss man sich noch nicht so beweisen. Es gibt da noch nicht so Rollen, sondern es ist meistens erst in den höheren Klassen. Es ist immer so klassenweise.*

Was war das erste, was du aufgeführt hast? Ja, das war in der ersten Klasse Musikschule, da waren so Endaufführungen und da hat jede Klasse Stangenaufführungen und wir haben dann noch so Rosentanz und Schmetterlingstanz aufgeführt.

Und im Konservatorium? Im Konservatorium, ja, das war so, weiß gar nicht so genau.

Hast du auch während der Zeit am Konservatorium Auftritte gehabt? Ja, regelmäßig. Es war so, Endaufführungen gab es jedes Mal nach jedem Jahr. So zwischendurch gab es immer Wettbewerbe und wir haben auch mal die Japantournee gemacht. Nachher nach der zweiten Klasse da war das Bolschoj-Theater hier und da haben wir auch den Rosenwalzer getanzt. Das war dann in den Sommerferien. **Wie hast du diese Auftritte erlebt? War das etwas Berauschendes für dich?** Ich habe es immer geliebt. Auf der Bühne, da ist man, wie in einer anderen Welt. Ich könnte auf der Bühne zB nicht singen oder irgendetwas sprechen. Ich will dann etwas Anderes sein. Man ist da in dieser Gruppe, das Publikum ist auch nicht wirklich da. Irgendwie ist es schon befreiend. Du fandst es immer befreiend? Ja, also schon, es war so abgehoben vom Alltag. Es war mal wirklich so, du kannst Sorgen vergessen, du kannst deine Gefühle jetzt vertanzen.

Und diese Intensität der Proben hat dich persönlich nicht davon abgebracht weniger Ballett zu machen? Nicht wirklich, die Proben, das war, wenn du gewusst hast, dass du viel probst, dann kannst du auch viel. Das war auch schon die Vorbereitung darauf. Es war jeder glücklich, wenn er viel geprobt hat, weil er dann auch viel auf der Bühne gestanden ist. Jeder wollte auch proben, damit das gut wird, was man da auch tut. Es war nicht eine Last diese Proben, das hat man gerne hingenommen. Manchmal war es dann auch mühsam bei einem großen Stück zB dem Schwanensee oder so was, da gibt es zwei verschiedene Akte und wenn so die großen Proben sind, dann wartest du eine Stunde lang bis du mal dran bist, dann probst du und wartest wieder eine Stunde lang, bist du wieder dran bist. Das ist dann schon langwierig, wenn du dann fünf Stunden wartest. Und eigentlich zwei-drei Stunden davon aktiv bist.

Hast du da verschiedene Parts gehabt: solo in der Gruppe, was hast du da getanzt? Bei den Schulaufführungen war ich eher Gruppe – ab und zu war so einer Part solo, zB bei Le Cosaire, da war ich in der dritten, da habe ich eine kleine Solorolle gehabt. Ich bin relativ klein und habe von der Größe her nicht so wirklich in die Gruppe von meiner Klasse reingepasst, dann sind immer die Größeren genommen worden. Und ich habe dann oft in einer anderen Klasse mit der Gruppe getanzt oder ich habe so kleine Solorollen gekriegt. ZB beim Schwanensee habe ich bei den kleinen Schwänen mitgemacht und war in der höheren Klasse, weil da mehr Kleinere waren. In meiner Klasse waren die Größeren. In der Unterstufe war es schwierig wegen der Größe, da habe sie „Das Mädchen mit den Streichhölzern“ gespielt und da haben sie welche gebraucht, die gleich groß sind, da war ich dann nicht dabei. Es gab in meiner Klasse ein Mädchen, dass das größte war und ich war die kleinste, wir zwei haben dann oft nicht mitgemacht bei so was, weil wir nicht reingepasst

haben. Bei den Endaufführungen dann schon. Es ist schon ein bisschen demotivierend, wenn nur zwei aus der Klasse nicht mitmachen und du bist dann eine davon. In oberen Klassen gibt es sich dann.

Würdest du sagen, haben sich da viele Freundschaften entwickelt in dieser Zeit, wo du am Konservatorium warst? Schon, es haben sich die meisten entwickelt, es gibt zwei mit denen ich am besten befreundet bin und mit denen ich mich auch regelmäßig treffe und mit denen war ich auch schon in der Musikschule. Wir haben dann nicht wirklich eine Freundschaft geschlossen in der Musikschule, aber wir haben uns schon gekannt. Und wenn man sich schon kennt und dann in die gleiche Klasse kommt ins Gymnasium, zuerst war ich mit der Astrid in der Klasse und wir haben uns dann auch zusammengesetzt und da wir auch den gleichen Weg haben sind wir auch mit der Schnellbahn zusammen gefahren. Dadurch waren wir fast den ganzen Tag zusammen. Die Leute aus der Klasse habe ich den 8 Jahren viel öfter gesehen als meine Familie. Ich bin in der früh um halb 7 weggegangen, waren dann den ganzen Tag zusammen und sind dann um dreiviertel 7 aus der Schnellbahn ausgestiegen und haben uns getrennt und zu Hause habe ich in der früh meine Mama gesehen und am Abend um Viertel acht. **Das Familienleben leidet schon darunter?** Na ja, es leidet nicht wirklich darunter. Ich habe zB zwei Schwestern, eine ältere und eine jüngere und die waren auch in der selben Schule und die haben sich den ganzen Tag gesehen und die haben ein viel schlechteres Verhältnis zueinander als ich zu ihnen. Wenn wir uns gesehen haben, dann haben wir uns gut verstanden und am Wochenende war dann die ganze Familie zusammen und da haben wir uns gut verstanden. Ich kann nicht sagen, das das schlecht war. Weil, da geht man sich nicht so auf die Nerven, es kommt nicht zum Streit.

Hast du angefangen am Konservatorium diesen Druck unter den Tänzern zu spüren oder hast du das nicht so erlebt? Es war teilweise schon ein Konkurrenzkampf, in unserer Klasse nicht, weil wir eine gute Klassengemeinschaft hatten. Da haben wir uns auch alle gemeinsam für jemanden eingesetzt. Wir hatten auch nie Probleme mit irgendwelchen Lehrern, wir haben zwar unsere Meinung gesagt, wenn uns etwas nicht gepasst hat aber wir waren jetzt nicht so, dass wir gemein zu ihnen waren, die ganze Klasse hat das Problem angesprochen. Wenn wir das Gefühl hatten, dass jemand zu unrecht behandelt wurde, haben wir uns auch gemeinsam für ihn eingesetzt. **Was ist da so vorgefallen?** Ja, zB es gab Gymanstik, die Lehrerin wollte, dass wir den Knödel immer da oben machen, das wollten wir nicht, weil das unangenehm ist und dann haben wir wirklich einmal alle den Knödel da raufgegeben und er ist aufgegangen und sie hat seither nichts gesagt. Sie hat es eingesehen. Bei Aufführungen haben wir es schon gemacht, bei Trainings war das so sinnlos. Bei einem Stück war der Solopart zB einer aus unserer Klasse versprochen und dann hat ihn eine andere bekommen und diese hat dann abgelehnt, weil es der anderen schon versprochen war. Unsere Klasse war schon ziemlich fair. Natürlich haben wir

versucht, wenn es um eine Rolle ging, besser zu tanzen als die anderen, aber wenn einer eh schon viel getanzt hat, hat er nicht versucht sich nach vor zu tanzen, damit er noch mehr tanzt als die anderen. Das war nicht so. In anderen Klassen habe ich gemerkt, das viel mehr Konkurrenzkampf war. Es war so, dass, wenn Leute Rollen bekommen haben, es nicht weitererzählt haben, sondern geheimgehalten. Nicht so richtig offen zu anderen waren.

Wie war das mit den Rollenversprechungen, wer hat das mitgeteilt, der Lehrer? Ja, das war schon der Lehrer. Du wirst dann angesprochen. Der Lehrer kennt dich gut. ZB bei Schwanensee beim Training oder nachher wurde gesagt: „Ja, du machst das!“ Aber es wurde nicht vor allen bekannt gegeben oder war das ein offenes Geheimnis? Nein, du hast logischerweise eh weitererzählt, wenn du die Rolle bekommen hast. Bei den Gruppenrollen sind fast eigentlich eh immer alle eingeteilt worden.

Was wäre eigentlich besser gewesen, wenn man das vor allen Leuten verlauten würde oder nicht? Ist so nicht das Ganze ein bisschen angestachelt worden? Ich fand das eigentlich ganz gut. Es war kein Geheimnis. Ich fand das schon gut. Sonst wäre diese Rollenverteilung mit Angst verbunden gewesen. Dann wissen auch alle anderen, das du nicht dafür geeignet bist.

Wie hast du die Lehrer erlebt, streng, hätten die kollegialer sein können, netter, von der Methode vielleicht anders? Ich hatte immer viel Respekt vor den Lehrern. Die waren schon streng. Wir hatten eine, die war schon sehr streng aber auch offen und hat dir immer gesagt, was du falsch machst und was du anders machen solltest. In der Unterstufe sind wir auch immer abgewogen worden. Und dieses Abwiegen war schon ein großer Druck, weil es hat eigentlich das Gegenteil bewirkt. Es wurde immer einmal die Woche abgewogen, egal wann in der Woche. Es war dann dieser Effekt dass alle übers Wochenende wenig gegessen haben und wenn wir am Montag schon abgewogen wurden haben alle die restliche Woche viel gegessen. Samstag und Sonntag waren dann die Fasttage. Es hat genau das Gegenteil bewirkt, dass du dich nicht ausgewogen und gesund ernährst. Das Abwiegen haben sie jetzt eh abgeschafft.

Das war dann alle hintereinander oder wie war das? Ja, vor der Stunde ist sie mit der Waage in den Saal gekommen und hat reingeschrieben, wie viel du wiegst. Wenn du mal ein halbes Kilo zugenommen hast, dann hat sie noch mit dir geredet nachher, wieso etc. Obwohl ein halbes Kilo nicht so ist, weil es kann auch nur heißen, dass du mehr getrunken hast. Dritte, vierte Klasse hatten wir schon um 12 Essen und 13 Uhr Training, somit war nicht viel Zeit, um das wirklich zu verdauen. Ich finde das schon streng. Wir hatten trotzdem ein gutes Verhältnis zu ihr. Sie hat schon ihre Lieblinge gehabt. Es gab vier Leute, die sie bevorzugt hat. Es gab dann andere, die von ihr nicht so beachtet wurden. Da gab es schon Streitigkeiten mit den vier Lieblingen. Weil die anderen haben es dann schon unfair gefunden, wenn sie die ganze Zeit gelobt wurden und immer was vorzeigen durften. **Also, sie wurden schon bevorzugt behandelt?** Schon, ja. Dann gab es immer logischerweise Streitigkeiten. In der dritten Klasse gab es schon Zeiten, wo die vier Außenseiter waren. **Und**

die vier waren ausgesondert, weil sie die Lieblinge waren? Ja, weil sie bevorzugt worden sind, irgendwie, eigentlich komisch. Weil sie immer bevorzugt wurden. **Hat sich das Verhältnis dann später geändert?** Ja, weil wir sind dann hingegangen und haben mit der Lehrerin geredet. Sind kollektiv hingegangen und haben gesagt, das stört uns. Was uns auch gestört hat war, dass die vier sich so abgehoben verhalten haben. Dann haben wir eh mit ihnen geredet und das Verhältnis hat sich gebessert. Und hat sich das Verhältnis dann später geändert? Ja und dann haben wir uns eh wieder verstanden. **Also, das war in dieser Zeit 12-13?** Ja, das war in der dritten Klasse und da war kein so gutes Klassenklima.

Wird der Druck mit der Zeit nicht immer größer? Nein, eigentlich fand ich den Druck in der Unterstufe immer am größten und in der siebenten war er auch noch ziemlich groß. Wenn man in der Unterstufe durchfällt, kann man das nicht mehr wiederholen in der Oberstufe kann man dann außerordentlich was machen. In der Unterstufe will man seinem Lehrer gefallen, damit man tanzen kann und in der Oberstufe gibt es mehrere Lehrer, die dich einsetzen können. Da gibt es nämlich eh mehr Lehrer. Dann tanzst du halt nicht bei deinem Lehrer, sondern bei einem anderen. In der siebten Klasse hat man dann die Prüfung und da machen die Lehrer dann auch ziemlich Druck. Achte Klasse ist dann nicht mehr so. Alle gehen dann schon offener und freundlicher miteinander um, man ist auch schon erwachsener.

Würdest du sagen, dass sich da auch schon herauskristallisiert, wer mit Ballett weitermacht und wer etwas Anderes? Das schon, aber fast alle wollten was mit Ballett weitermachen. Wir waren auch viele aus dem Ausland. In der letzten Klasse hatten wir 2 Türkinnen, eine Amerikanerin, eine Russin, zwei Japanerinnen .. da hat man schon gemerkt, die Ausländer waren dann so, dass sie gesagt haben, sie möchten schon mit Ballett weitermachen und die anderen... sie wollen zumindest weiterführen. Es gibt auch diesen Wettbewerb und wer sich dafür anmeldet, dass sind dann eher die, die das weitermachen wollen.

Es gibt also von der Schule einen Wettbewerb? Na ja, es gibt ja verschiedene Wettbewerbe. Es gibt zB diesen größten, der ist in Lausanne und da gewinnst du auch Stipendien, da hat nur eine mitgemacht, die Astrid. Da kommen nur die Besten hin, weil es auch ein bisschen die Schule repräsentiert. Du spezialisiert dich dann eher auf die kleineren Wettbewerbe.

Wo hast du mitgemacht? Ich habe nur bei zwei verschiedenen mitgemacht, beim UTR und einmal in St. Pölten. Ich war, glaube ich, fünfte Klasse, sechste Klasse und siebte Klasse. Bei Wettbewerben macht man mit, damit man sich auf der Bühne präsentieren kann, damit man solo tanzen kann, wegen den Proben. Weil durch die Proben lernt man eigentlich sehr viel. **Erfährt man da eine intensivere Betreuung?** Ja, eigentlich schon. Die beschäftigen

sich dann nur mit dir. Durch diese Proben lernt man, was man aus sich herausholen kann. Bei Wettbewerben muss man immer klassisch und modern machen. Und vor allem im modern lernt man viel dazu. Und man kann auch selbst choreografieren.

Was hat dir besser gefallen, dieses klassisch oder modern? Ich finde klassisch schöner. Ich will durch tanzen immer etwas ausdrücken oder darstellen und bei klassisch ist es immer. Bei klassisch gibt es mehr Regeln, die Körperhaltung, die Arme, ... hat alles irgendwie seine Struktur. Bei Modern kann man alles machen. Durch die Regeln ist das klassische eingegrenzter. Dadurch kann man es auch besser bewerten. Ich mache es auch viel lieber. Ich bin eher so .. nicht der Modern-Typ. Es ist das Klassische leichter bewertbar für das Fachauge als das Modern? Ja, das auch.

Wann sind diese Wettbewerbe immer? In St. Pölten, der war so Ende Juni und UTR im April, also während der Schulzeit. Wir haben dann jeden Tag eine Viertelstunde für das Wettbewerb geprobt. Eine Viertelstunde ist nicht viel, aber es ist genug, weil man auch nicht mehr kann, wenn man jeden Tag das intensiv probt. Die Proben für die Wettbewerbe sind für Tänzer und Lehrer freiwillig, weil die werden nicht bezahlt. Also sind die Tänzer froh, wenn der Lehrer auch samstags proben will.

Sind diese Wettbewerbe für euch eine Möglichkeit, Kontakte zu knüpfen und vielleicht auch schon ein Vorgeschmack darauf, wo man arbeiten könnte? Ja, das schon. ZB beim Wettbewerb beim ÖTR ist es eine Möglichkeit andere Tänzer zu sehen und sich neu einzuschätzen. Man kann dann sagen, in der Schule bin ich ziemlich gut, aber allgemein bin ich eher unten. Es ist auch anspornend, dass man sagt, man arbeitet härter, um mitzuhalten.

Die Schüler, die in der Oper waren, die haben nicht mit euch geprobt? Wart ihr in der gleichen Klasse? Ja, also in der Schule sind wir gemeinsam und dann fürs Training sind wir geteilt. **War das schwierig?** Es ist oft so, dass sich die Direktoren .. die Operschule ist die bessere und das Konservatorium ist eher im Hintergrund.

Wie lange warst du am Konservatorium? Ich habe mit 9 begonnen und mit 17 aufgehört. **Also mit 17 hast du schon maturiert?** Ja, also ich bin im September geboren und da bin ich etwas früher eingestiegen.

Mit der Ernährung: Habt ihr jemals eine Einführung erfahren, wie man sich ernähren soll? In der fünften und sechsten gab es an einem Samstag eine Ernährungsberaterin, das war an einem Samstag und da konnte man freiwillig hingehen. In dem Alter aber weiß man eh schon wie die Ernährungspyramide aussieht, aber so tänzerspezifisch ist die Ernährung ist nicht anders als bei den anderen. Wir haben in der Unterstufe in der Schule gegessen

und da war die Ernährung nicht unbedingt ausgewogen. Eigentlich ernährt man sich nicht so ausgewogen. Ich habe gemerkt, dass ich nachher die Ernährung schon umgestellt habe.

Hast du im Sommer normal Ferien gemacht oder Weiterbildung oder Kurse gemacht?

Es hat immer geheißen, man soll sich dehnen und was tun. Es gab immer Sommertraining und da bin ich schon hingegangen aber so Unterstufe, habe ich eigentlich nicht so gemacht. Man ist da noch nicht so motiviert. Aber in der Oberstufe gibt es immer diesen Impulstanz im Juli und im August und da bin ich schon immer hingegangen. Wenn man länger nichts macht, fehlt es einem natürlich. ZB nachdem ich vom Konservatorium weggegangen bin, habe ich ein halbes Jahr lang nichts gemacht und da war ich irgendwie unglücklich, nicht ausgeglichen. Weil beim Tanzen kann man sich so richtig ausleben, auspowern, den ganzen Stress abbauen. Weil, wenn du das was du liebst kannst nicht machen kannst...?

Was waren so deine Pläne nach dem Konservatorium? Ich hatte eine Audition in

Magdeburg, da haben sie mich nicht genommen. Das war meine erste Audition und ich wollte schauen, wie das mal ist. Da waren ca. 200 Leute dort und die haben nur eine Tänzerin gesucht. Man lernt da auch verschiedene Leute kennen. Eine Lehrerin hat mit mir geprobt und mich für eine Audition vorbereitet für Budapest. Die hätten mich auch genommen, da war ich aber erst 17 und die haben gemeint, dass ich schon 18 sein sollte. Und es ist in Wien ein Problem, wo soll man täglich trainieren, wo es nicht so teuer ist, und das man auch eine Verbesserung kriegt. Dann habe ich ein Jahr so irgendwo trainiert und mein Vater war eigentlich nicht dafür, dass ich so weitermache. Ich bin momentan nicht wirklich was. Dann bin ich gar nicht hingefahren zu der Audition, weil ich das Gefühl hatte, dass es sich nicht lohnt. Jetzt mache ich es halt so nebenbei. Jetzt trainiere ich 3mal die Woche, vielleicht kann ich nach dem Studium schauen, dass ich irgendwo so Stückverträge bekomme.

Jetzt konzentrierst du dich also aufs Studium? Ja, ich schau jetzt auch immer

zwischendurch, ob ich irgendwo auftreten kann. Training ist zwar schön aber auf der Bühne zu stehen ist um noch einiges besser. Ich bin nicht jemand der unbedingt im Mittelpunkt stehen will. Aber auf der Bühne, da hat man was gelernt, was man zeigen kann. Man kann etwas, was die anderen nicht können und man kann es zeigen. Es fehlt dir auf jeden Fall? Ja, es fehlt mir und ich schau, dass ich so Stückverträge bekomme irgendwo.

Ist es dir egal, ob du als Solotänzerin auftrittst oder in der Gruppe tanzst? Ja, ist mir

eigentlich egal, nur was ich mal unbedingt machen möchte ist ein „Pas de deux“, da tanzt man zu zweit. Da gibt es die ganzen Hebefiguren und dann tanzt jeder eine Variation und dann zusammen. Das habe ich mir schon immer gewünscht. Aber bis jetzt ... es gibt auch so

wenig Burschen und die bekommen immer die Hauptrolle und nur die besten bekommen die Hauptrolle. Wahrscheinlich geht's eh nicht in Erfüllung, aber das ist so mein Traum. In der Gruppe, es gibt einen Unterschied ob man im „Corps de ballet“ ist und immer so ein paar Bewegungen macht oder in einer Gruppe zu viert. Es ist meistens so, dass wenn man irgendwo anfängt, man zuerst im „Corps de ballet“ ist und sich dann sozusagen raufarbeiten kann. Wenn, dann möchte ich schon, dass ich tanze und nicht so herumstehe.

Würdest du unbedingt solo tanzen wollen oder ist es für dich gleichrangig mit Gruppentanz? Natürlich ist Solotanz was Besonderes, weil du bist dann der Mittelpunkt des Stückes, alles was rundherum passiert schmückt eigentlich nur die beiden aus. Ich denke mir, so gut bin ich, glaube ich, nicht. Wenn du wirklich die Hauptrolle tanzt, dann bist du die ganze Zeit auf der Bühne, die ganze Zeit präsent, und bist diese 1 1/2 Stunden aktiv. Ich glaube, das kann ich im Moment nicht wirklich, dazu habe ich die Kondition nicht. ZB bei „Le Cosaire“ gibt es diese drei, da tanzt jeder eine Variation und dann wieder gemeinsam, aber sie sind nicht die ganze Zeit im Mittelpunkt, ich glaube, das wäre eher meines. Im Moment kann ich mir keine Solorolle zumuten. Ich finde es wichtig, dass man verschiedene Rollen übernimmt. ZB beim Schwanensee, ist man einmal Schwan, einmal Bauer oder bei Dornröschen dieses Unschuldige, ich finde es wichtig, dass man überall mitwirkt. So lernt man mehr das Stück kennen.

Du liebst quasi das Gesamtbild des Stückes? Ja, ich versuche von jedem Stück so viel wie möglich mitzunehmen. Und auch bei den Soloproben versuche ich mitzumachen und die Bewegungen auszuführen, weil der Lehrer sieht, ja der versucht es auch, die will es auch lernen. So kommt man auch zu mehr Rollen.

Was ist so dein Plan für die Zukunft? Dass ich so neben dem Studium auch öfter auf der Bühne stehen kann, dass ich im Training so wie in eine Kompanie komme, wo ich trainieren kann und auch auftreten kann, neben der Uni. Dass ich beides machen kann. In der Schule war es immer mein Ziel: „Ich mache das fertig und komme dann in eine Kompanie.“

Findest du, dass man als Balletttänzer etwas Besonderes ist? Es ist nicht so, dass ich die Balletttänzer auf ein Podest höher stelle als die anderen, sondern... ich glaube, jeder braucht etwas, wo er den anderen überlegen ist. Etwas, wo man die anderen beeindrucken kann.

7.2 Interview TA2

Geschlecht: weiblich

Alter: 19 Jahre

Wie bist du zum Ballett gekommen? Was waren die Eindrücke?

Ich habe mit ca. 5 Jahren an einer Privatschule in Wien angefangen und bin dann in der 2. Volksschule (im Alter von ca. 7 Jahren) an die Musikschule von Wien gegangen, wo eben mehr oder weniger die professionelle Ballettausbildung für Kinder beginnt. Es ist eine allgemeine Musikschule und es gibt dann noch extra eine Ballettklasse für Kinder, die tanzen wollen. Dort habe ich 3 Jahre lang die Musikschausbildung gemacht, bis dann mehr oder weniger automatisch im letzten Jahr die Aufnahmeprüfungen fürs Konservatorium stattgefunden haben. Dafür sind wir an der Musikschule vorbereitet worden und sind dann als Gruppe zu den Prüfungen gegangen. Das war ca. im Alter von 10 Jahren. Mit dem Einstieg ins Gymnasium habe ich dann am Konservatorium professionell zum Tanzen angefangen. Es gibt das Bundestheaterballett und das Konservatorium. Die beiden laufen parallel. Im Zuge der Aufnahme ans Konservatorium ist es mehr oder weniger Pflicht, das Ballettgymnasium zu besuchen. Es ist im 3. Bezirk ein normales Gymnasium, wo eine Ballettklasse ist, die mit der Schule koordiniert. In der Unterstufe hatten wir vormittags Schule, nachmittags Training und ab der Oberstufe hat sich das geändert: wir hatten vormittags Training, nachmittags Schule.

Ja, warum man das macht? War das die Intention von den Eltern? Ja, es war schon von den Eltern, aber sobald man mal drinnen ist, sobald ich in der Musikschule war, war es dann ganz selbstverständlich, dass ich im nächsten Jahr weitergemacht habe und dann weiter. Und dann wurden wir von dort ins Konservatorium gesteckt und dann war es klar, dass ich da weitermache. Na gut, warum nicht. Dann hat man am Ende des Jahres Ballettprüfungen gehabt und sofern man die geschafft hat, hat man weitergemacht. Und auch in der Schule die normalen Prüfungen.

Wie ist es mit der Koordination zwischen Schule und Training? *Ja, an sich, arbeiten die Schulen zusammen. In der Unterstufe hatten wir unsere Lernzeit, in der wir unsere Aufgaben machen konnten, bevor wir zum Training gingen. So ganz funktionieren tut es nicht. Gelegentlich hat man Vorstellungen oder Proben und muss früher von der Schule weg und die Schule weiß aber nichts davon. Dann darf man natürlich nicht weg. Aber im Endeffekt hat es dann immer geklappt, mal ohne Mittagessen mal mit. **Wann gab es für euch die ersten Auftritte?** Also, wir hatten in der Musikschule schon die ersten Auftritte. Es gibt Musikschulen, die machen mehr Auftritte andere weniger. In meiner Musikschule hatten wir im letzten Jahrgang auswärts Vorstellungen - wir hatten einmal eine Vorstellung in einem Pensionistenheim. Sobald wir am Konservatorium waren, hatten wir schon die ersten*

Vorstellungen. Zuerst kleine Einlagen und dann im Laufe der Jahre immer mehr. **Wie haben dir diese Auftritte gefallen?** Sehr gut. An sich lebt ja der Tänzer für die Auftritte und für den Applaus danach, und für das Sich-Präsentieren. Weil das Training, na ja, man trainiert den Körper, gelegentlich macht es Spaß, aber eigentlich ist es nicht wirklich das wofür man tanzt. Man macht das eigentlich für die Bühne.

Wie ist es mit dem Konkurrenzdruck? Wie äüßerst sich das? Gibt es Phasen, in denen sich dieser Druck verstärkt? Also, es ist in Klassen unterschiedlich. In meiner Klasse war sehr lange Zeit gar kein Konkurrenzdruck, nicht spürbar. Dann in den letzten Jahren ist es etwas stärker geworden, weil manche „auf super“ getan haben. Klar, da wollten auch alle die besten sein, die besten Rollen bekommen, die besten Engagements bekommen etc. Da wurde der Druck spürbarer. Ursprünglich war nicht sehr viel. Es äußert sich in gelegentlichen Eifersüchteleien und in Sprüchen wie „Die Lehrkraft mag sie mehr als mich. Ich kann genauso viel wie sie“ etc. Kinder eben.

Wie ist es für dich in der Gruppe zu sein? Würdest du Solos vorziehen? Kommt darauf an, wobei. Wir haben in unserer Ausbildung 2mal Schwanensee gemacht, da ist im 2. Akt die Gruppe, großer weißer Akt. Die Arbeit in der Gruppe stört mich nicht. Ich bin relativ groß. Das letzte Jahr habe ich fast nur Solos getanzt, weil ich von der Größe her nicht in die Gruppe hineinpasse. Also musste ich automatisch die Solos machen. Bei den Solos hat man mehr Freiraum. Wenn irgendein Schritt nicht funktioniert, kann man ihn leicht abändern, damit es für einen selbst funktioniert. Da ist man nicht so sehr gebunden. Wenn man in der Gruppe tanzt, da muss alles im selben Tempo sein, die richtige Linie, dieselben Schritte - es ist teilweise anstrengend. Die Gruppe ist Detailarbeit, wobei man bei den Solos alles auf sich zuschneiden kann, solange es in der Choreografie bleibt.

Wenn man die Solos tanzt, hat man mehr Möglichkeiten sich auszudrücken? Ja, da kann man seine eigene Persönlichkeit hineintun. Während in der Gruppe muss das Bild einheitlich bleiben. **Und da ist auch die Chance größer entdeckt zu werden?** Ja, klar. Weil man da zeigen kann, was man wirklich kann. Während man in der Gruppe nur durch Ausdruck auffallen kann. Was viel schwieriger ist. Das ist auch das Problem. Es gibt viele Tänzer, welche, wenn sie zum Vortanzen gehen, nur zu Privatauditions gehen. Weil da nur du angeschaut wirst und im Grunde deinen Soloauftritt hast. Oder du und ein paar andere. Während wenn man zu Massenauditions geht, wo hundert Leute zum Vortanzen kommen, sind wieder so viele, da ist die Wahrscheinlichkeit genommen zu werden viel geringer, weil so viele gerne den Job hätten.

Wie ist es mit Privat- und Massenauditions? Bei Privatauditions ruft man in der Kompanie, in der man gerne sein möchte an, und fragt, ob man zu einer Audition kommen kann. „Ich kann zu dem und dem Zeitpunkt nicht als die Massenaudition ist, kann ich eine

Privataudition haben?“ Dann trainiert man mit der Kompanie mit, also mit den anderen Tänzern die dort sind, mit und da schaut jemand von der Leitung zu, ob man reinpasst, ob man qualitativ hochwertig genug ist. Die Massenauditions, die ich genannt habe, das sind Termine, die festgesetzt sind, die bekannt gegeben werden und zu welchen dann weltweit jeder kommen kann, der will. Man schickt seinen Lebenslauf mit und kommt zu dem festgesetzten Zeitpunkt. Da machen dann alle Leute, die in der Kompanie sein wollen ein Training zusammen und das Leitungsteam pickt sich diejenigen raus, die sie haben möchten.

Und wie viele Auditions gibt es ca. pro Jahr? Pro Kompanie wahrscheinlich nur eine oder zwei, wenn sie nicht genug Leute bekommen bei der ersten. Sonst gibt es pro Kompanie eine Audition. Und da es aber zahlreiche Kompanien gibt, kann es sogar passieren, dass an einem Tag mehrere Auditions stattfinden und man sich entscheiden muss, entweder ich gehe dorthin oder dorthin. Man muss sich entscheiden, wo man eher hin will, wo man eher die Chancen hat, wo der Stil der Kompanie eher dem eigenen entspricht. Und das ganze ist sehr kostspielig, weil man überall hin fliegen muss bzw. hinfahren muss durch die Welt.

Und wie ist es in Österreich? Herrscht ein großes Angebot an Kompanien? Es herrscht ein kleines Angebot und eine große Nachfrage. Es gibt viele Tänzer, die keinen Job haben und eher weniger Kompanien. Für Österreich? Ja, es gibt in allen Hauptstädten: Wien, Graz, Linz, Klagenfurt gibt es Kompanien, die jedoch meistens voll sind. Oder sowieso ihre eigenen Tänzer haben. Und es gibt viel mehr Tänzer in Österreich, die einen Job suchen als Kompanien. In Wien sind allein durch den Direktorenwechsel viele nicht einmal alte Tänzer gefeuert worden, weil der neue Direktor andere Leute wollte. Teilweise Leute aus Ungarn mitgebracht hat und demnach jetzt viele Wiener Tänzer wieder auf Jobsuche sind, weil sie unerwartet, plötzlich ihren Job verloren haben. **Und wie viele Kompanien gibt es in Österreich?** Pro Hauptstadt gibt es eine große Kompanie und dann noch ein paar andere. Es gibt in Wien mindestens drei oder mehr. Das sind dann kleine Kompanien, die teilweise aus 2-4 Leuten bestehen. Es gibt das Staatsopernballett und die Volksoper, die offiziell zusammengehören. Das Humunkulus Tanztheater. Es gibt in Wien einige Kompanien, die in verschiedene Richtungen gehen, aber eher kleine.

Welchen Stil bevorzugst du? Ich habe eine klassische Ausbildung mit auch Modern- und Jazz-Elementen. Na ja, ich würde gerne in eine Kompanie, in welcher beides vorhanden ist, das Klassische und das Moderne. Oder wo es in Richtung Neoklassisch, Modern auf Spitze geht. Mir gefällt an sich beides sehr gut. Ich glaube, dass der moderne Tanz körpergerechter ist, aber teilweise auch viel anstrengender. Es gibt Choreographen, die machen so verrückte Sachen, dass es dann schon wieder anstrengend ist für den Tänzer und die alle überall blauen Flecken haben. Das gibt es auch. Beim modernen Tanz braucht man diese extreme Auswärtsdrehung und das extreme Dünnsein nicht.

Wie ist es mit dem Bild des Tänzers/der Tänzerin? Wie ist es mit dem Essen? Es kommt darauf an, wo man ist, welche Schule man anschaut, welche Kompanie man ansieht. Also, ich weiß, dass in der Staatsopernballettschule die Leute teilweise dünner sind als am Konservatorium, weil dort sehr auf dieses Dünne geachtet wird. Ob das gesund ist, vage ich zu bezweifeln. Aber ein gewisses Maß an Schlankheit muss natürlich gegeben sein wegen der Ästhetik. Früher, vor Jahren, war es nicht so, da hat man auch stärker sein können, aber es ist mit der momentanen Zeit - mit den Models, die alle dünn sind; Stars, die dünn sind - müssen auch die Tänzer dünn sein. Es ist das allgemeine Bild. Was auch ästhetisch schöner aussieht. Sobald sie aber zu dünn sind, schaut es wieder nicht so gut aus, Skelette auf der Bühne sind auch nicht schön zum Ansehen.

Wie ist es für dich der Nahrung, musst du aufpassen? Oder empfindest du es als störend? Nicht wirklich. Jahrelang habe ich essen können, was ich wollte und habe nie zugenommen. Irgendwann hat das dann aufgehört, ich habe natürlich zugenommen, wenn ich viel gegessen habe. Was sicher bei allen Tänzern der Fall ist, ist das wir alle irgendwie essgestört sind. Ich glaube nicht, dass es wen gibt ohne. Weil wir von klein auf gehört haben „Dünn bleiben, dünn bleiben! Nicht zu viel essen!“ Ich esse im Grunde genommen, was ich will und wann ich will, in Maßen. Wenn natürlich eine Vorstellung kommt, oder eine Audition ist, dann passt man auf und schaut, dass man ein paar Kilo verliert. Es ist aber natürlich von Körper zu Körper unterschiedlich, was man essen darf, um dünn zu bleiben. Durch das viele Trainieren nimmt man automatisch ab. Weil man dadurch viele Kohlehydrate verbrennt.

Wann hast du deine Ausbildung am Konservatorium beendet? Letzten Sommer. Letztes Jahr sind wir teilweise Einzel, teilweise gemeinsam zu verschiedenen Auditions gefahren. **Wird das vom Konservatorium gefördert, oder ist das aus Eigeninitiative?** Die Eigeninitiative. **Macht ihr da auch die Matura?** Ja, die Matura machen wir auch nebenbei. Also, es ist dann für die Matura eigentlich sehr schlecht, weil wir die große Vorstellung von der 8. Klasse haben, dann die Auditions, wo wir regelmäßig wegfahren und nicht da sind. Die Matura und die Diplomprüfung nebenbei. Im Grunde genommen hatten wir von der Ballettseite her nie Zeit zum Lernen. Ich habe für die Matura eigentlich nicht gelernt, weil direkt vor dem Tag der Matura, hatte ich Probe in Linz. Da war ich 3 Tage auf der Bühne in Linz. Zum Lernen war nicht sehr viel Zeit, irgendwo zwischendurch und mit viel Glück bestanden. Wobei es dann sehr umständlich ist, wenn man es nicht schafft, weil man dann nicht mehr in Wien ist, um sie nachzuholen. Man kann im Herbst die Matura nachholen, nur wenn man da nicht in Wien ist, ist das sehr blöd. Eine Kollegin von mir hat in einem Fach die Prüfung nicht bestanden, musste dann aus Slowenien extra einen Tag herkommen und wieder zurück. Natürlich während die dort das Engagement hatte mit Proben, musste sie lernen. Wenn es sein muss, ist es auch machbar.

Hat das Konservatorium eine eigene Kompanie? Nein, es hat keine eigene Kompanie. **Während es an der Staatsoper anders ist, die eine eigene Kompanie hat?** Wobei es an

der Staatsoper auch nicht mehr so ist, dass die Schüler dorthin kommen, weil offene Auditions sind und die Tänzer von überall kommen können. Es ist nur ein kleiner Anteil von den Tänzern, die in der Staatsoper ausgebildet wurden, die dann auch in der Kompanie landen. Es sind viele von der Staatsoper anderswo beschäftigt.

Also, nach dem Konservatorium müsst ihr nach einem Engagement suchen? Was hast du gemacht nach dem Abschluss? Also, ich war im vergangenen Jahr bei vielen Vortanzen. Ich bin aber relativ groß, 1,75 und in Österreich sind die meisten relativ klein. Man hat mir oft gesagt: „Ja, gerne. Aber du bist zu groß. Wir haben keine Männer, die so groß sind.“ Da kann ich nichts tun. Ich habe angefangen, Theaterwissenschaften zu studieren, weil ich nichts Anderes zu tun hatte. Jetzt schau ich weiter, hier und dort, ob ich nicht ein Engagement bekomme.

Wie sehr bist du eingeschränkt bzw. wie sehr schränkst du dich selber ein, wo du ein Engagement kriegst? Ist mir eigentlich egal. Ich war letztes Jahr auf Auditions von Bosnien bis nach England. Ich war in Sarajewo vortanzen. Dann auch fürs Boston Theater, die in London eine Audition abgehalten haben. Es ist mir nicht so wichtig.

Wie viele Tänzer werden bei Auditions genommen? Weiß man das vorher? Manchmal weiß man es. Manchmal ist es ausgeschrieben „Wir suchen so und so viele Tänzerinnen!“ Manchmal ist es dann aber so, das 200 Leute dort sind und nur 2 genommen werden. Manchmal weiß man es auch nicht, es ist nur ausgeschrieben „Audition für die Kompanie!“ Und da kann es auch vorkommen, dass niemand genommen wird, wenn niemand den Ansprüchen entspricht.

Wie ist es für dich momentan finanziell, das Studium etc.? Also, weil ich studiere, bekomme ich die Studienbeihilfe weiter, was das auch deckt. Ich wohne noch bei meinen Eltern zuhause. **Wenn man nicht so viel verdient ist es natürlich schwierig zu den Auditions zu fahren?** Ja. Ich muss mir dann nebenbei einen Job suchen. Wo Tänzer einen Vorteil gegenüber anderen haben ist, das es im Sommer, aber auch nur im Sommer, die Sommerfestspiele, die Operettenfestspiele gibt. Hier werden dann die Tänzer gebraucht und da verdient man recht gut. **Und hast du diesen Sommer gearbeitet?** Ja, ich war diesen Sommer in Linz und habe dort einen Monat getanzt. Vergangenen Sommer war ich in Wien, wo auch Operettenfestspiele stattfinden. Aber leider nur im Sommer.

Der Beruf setzt eine hohe Mobilität voraus? Wir waren im Zuge der Auditions bis nach Sarajewo, wo bis vor Kurzem der Krieg war. Ich finde die Stadt an sich sehr schön. So schlimm ist es dort gar nicht, wie viele sagen „Bloß nicht in den Osten!“ Wir waren auch in Zagreb. Eine Kollegin von mir ist in Ljubljana engagiert. Es sind auch viele in Bratislava.

Ihr habt ja auch einen Vorteil gegenüber anderen Berufen, weil alle Befehle in Französisch sind? Ja, aber der Tanz an sich ist auch eine Sprache, die verbindet. Durch den Tanz versteht man sich auch. Wenn Übungen vorgezeigt werden, das sieht man dann auch. Wir waren vorigen Sommer in Kroatien auf einem Sommertraining. Die Trainingsleiterin war zwar aus Wien, es gab aber viele aus Kroatien, die mitgemacht haben,

die kein Englisch und Deutsch verstanden haben. Dann hat sie das auf Kroatisch unterrichtet, wo wir dann mitgekommen sind. Nach Wien sind auch gelegentlich Leute gekommen, die kein Deutsch konnten.

An welchen Auftritt kannst du dich erinnern? Was war das Schönste für dich, ein bestimmtes Stück zu spielen? Gut erinnern kann ich mich an die Schwanenseevorstellung, die wir gemacht haben. Es war zwar eine Schulvorstellung, aber auf einem sehr hohen Niveau. Es war sehr schön das zu machen, weil es auch ein großer Klassiker ist. Dann kann ich sagen „Ja, ich habe Schwanensee schon gemacht. Ich habe das in meinem Repertoire!“ Was auch eine sehr schöne Vorstellung war, war unsere Schlussvorstellung bzw. Diplomvorstellung. Da hatten wir alle Solos.

Was sollte im Lebenslauf eines Tänzers stehen? Welche Vorstellungen? Ich habe in meinem Lebenslauf eine Auflistung mit Bühnenerfahrung bzw. Bühnenauftritten, wo die ersten Vorstellungen nicht drinnen sind, aber ab einem gewissen Zeitpunkt die größeren Namen dann enthalten sind. Und dann auch die ganzen Soloauftritte verzeichnet sind.

Gibt es bestimmte Namen, die man als Tänzer getanzt haben sollte, etwas, das Wirkung hat? Was natürlich Wirkung hat, wenn man die großen Klassiker hat und da die Solorollen gemacht hat. Wir haben vergangenes Jahr Giselle gemacht und meine Klasse hatte die Halbsolorollen. (Giselle ist eines der romantischen Ballette, die an der Staatsoper aufgeführt wurden. Und das haben wir in der Ballettschule auch gemacht und da waren wir Halbsolisten.) Das kommt natürlich auch gut im Lebenslauf, weil es Teilsolorollen sind. Was natürlich im Lebenslauf nicht steht, sind die Schulvorstellungen. Dadurch, dass es Schulvorstellungen sind, entsteht der Eindruck, dass sie nicht ernst zunehmen sind. Aber alle Vorstellungen, die wir dort hatten waren auf einem hohen Niveau. Es wurde für uns nie etwas leichter gemacht. Wir haben es genauso gemacht wie es an den Opernhäusern gespielt wurde. Und das wissen natürlich diejenigen, die das Konservatorium kennen.

Wie ist es mit: Konservatorium versus Staatsoper? Möchte man eher an der Staatsoper sein oder? Es kommt darauf an, wo man angefangen hat. Zurück zu dem Konkurrenzkampf. Es gibt ihn natürlich zwischen den Schulen sehr stark und zwar vor allem in den Anfangsjahren heißt es „Nein, unsere Schule ist besser! Nein, unsere ist besser!“ Es gibt da natürlich Streitereien zwischen den Kindern. Und auch in der Schule ist es sehr stark offensichtlich, wer Schüler der Staatsoper und wer des Konservatoriums ist. Weil sich dann Grüppchen bilden. In den höheren Klassen ist es dann schon egal, wer wo ist.

Seid ihr alle in der gleichen Klasse? Ja, alle in der derselben Schule in derselben Klasse, die dann unterschiedlich trainieren. Die Staatsoper ist natürlich von außen, vom Ruf her weiter bekannt, wobei das auch schon nicht mehr stimmt. Es gibt viele, die ihre Kinder ins Konservatorium schicken, weil sie davon gehört haben. Man kann auch nicht wirklich sagen, dass die international bekannter sein. Die Tänzer sind auch oft weg, auch von der Schule

her. Eine Gruppe war letztens irgendwo in der Karibik. Wir waren eine Woche lang als Kompanie in Japan.

Wie ist das Reisen und Weggehen für dich? Es ist für mich ein sehr positiver Teil vom Beruf. Ich reise gerne in andere Länder.

Wie kannst du es dir vorstellen, das später mit einer Familie zu verbinden? Es kommt dann darauf an. Wenn ich Familie habe, und ich möchte eine Familie haben. Sobald ich Kinder habe, würde ich irgendwo fix sein wollen. Nicht unbedingt viel herumreisen. Sie sollen nicht einmal hier, einmal dort zur Schule gehen. Bis dahin, lässt es sich machen zu verreisen. Kommt aber auch darauf an, wie der Mann dazusteht.

Wie ist es für dich, sollte der Mann auch Balletttänzer sein? Oder ist es dir egal? Eigentlich ist es egal. Es ist nicht einmal so, dass es mit einem Tänzer leichter ist. Er versteht das dann eher, dass man später Vorstellungen hat, spät nach Hause kommt und dann länger schläft. Aber dann muss es auch so sein, dass beide am selben Haus engagiert sind. Anders ist es schwer. Bei einem Nichttänzer ist die Möglichkeit noch eher gegeben, dass man in einem Land, zumindest in einer Stadt wohnt.

Möchtest du das Studium fertig machen? Es ist für mich im Grunde nur bis ich etwas Anderes gefunden habe, weil ich das Studium momentan auch sehr langweilig finde. Mit gefällt es momentan überhaupt nicht (im 1. Semester). Viele angebotene Fächer würden mich zwar interessieren, diese sind aber immer an Voraussetzungen gebunden. Mich würden vor allem die Fächer interessieren, die im 2. Studienabschnitt sind. Ich habe da viele Voraussetzungen, obwohl ich es an der Universität nicht gemacht habe.

Das heisst vor allem möchtest du als Tänzerin arbeiten? Vor allem mit der Bühne. Es muss nicht unbedingt Tänzerin, aber irgendetwas, das mit Theater in Verbindung steht schon.

Wie hast du die körperlichen Anstrengungen empfunden zu Beginn und wie hat sich das im Laufe der Zeit verändert? Das weiß ich jetzt gar nicht. Ich weiß nur, dass es mir jetzt auffällt, wie anstrengend das eigentlich ist. Wenn man früh anfängt, baut man Muskeln auf. Nach dem Wochenende hat man für gewöhnlich einen Muskelkater, weil man 2 Tage nichts gemacht hat. Vor allem nach den Ferien merkt man es stark. Man hat täglich trainiert, das war normal und der Körper war daran gewöhnt. Ich habe jetzt 5 Monate lang nichts gemacht und es ist mir jetzt, da ich wieder angefangen habe zu trainieren, aufgefallen, wie viel Kraft es beansprucht und wie anstrengend das Training ist. Sobald man aber drin ist, ist es nicht mehr anstrengend. Es ist ein Hochleistungssport, aber wenn der Körper daran gewöhnt ist, dann ist es nicht so schlimm. Ich habe von einem Künstler gehört, dass jeder Auftritt, für den Körper wie ein Autounfall ist. Also wenn man zusammenkracht beim Unfall, also Miniunfall. Im Grunde genommen gehen wir Künstler auf die Bühne und Autounfall – ja und noch einmal. Im Grunde genommen sind wir verrückt. Aber man merkt es nicht.

Wenn man diesen körperlichen Einsatz betrachtet, empfindest du dich als Balletttänzerin als etwas Besonderes, als etwas Anderes? Durch das Training wird eine gewisse Körperhaltung antrainiert und die hat man. Ist man dann anders? Man ist schon anders. Man erkennt Tänzer auf der Straße, aber jetzt nicht nur durch ihren Gang. Man erkennt sie vor allem wegen ihrem Aussehen. Sie schauen in eine bestimmte Richtung aus. Von der Art wie sie sich geben, sind sie anders. Und natürlich da wir diese Erziehung haben, klassische Tänzer vor allem. Wenn man von 8 Jahren an auf fein und elegant trainiert wird, ist man natürlich anders.

Würdest du sagen, sie sind was Besonderes oder würdest du es anders beschreiben? Ich würde sagen, sie sind was Besonderes aber nicht etwas Besseres. Ich würde nicht sagen, dass wir was Besseres sind, aber anders und in einer gewissen Weise besonders sicher. So wie Künstler, wie die Schauspieler. Wobei man die auf der Straße nicht unbedingt erkennt, weil die teilweise verrückt sind und noch verrückter aussehen. Was es bei den Tänzern auch gibt. Aber im Grunde genommen würde ich von jedem Künstler sagen, alle Künstler, die ihren Körper verwenden sind schon was Besonderes - anderes, weil sie von ihrer Art, ihrer Psyche anders sind und auch daran gewöhnt sind, sich zu präsentieren. Und dieses „Auf-der-Bühne-Stehen“ genießen. Wenn man jemand anderen auf die Bühne zerrren würde, würde der vielleicht gar nicht wissen, was er dort tun soll.

Wie würdest du sagen ist der Balletttänzer in der Gesellschaft? Balletttänzer zu sein ist doch etwas Anderes? Ja, es hat schon was an sich. Wenn man in irgendwelchen Kreisen sagt „Ich bin Tänzerin!“ löst das eine gewisse Reaktion aus. Es gibt aber auch das alte Vorurteil: „Das sind Deppen. Die haben keine Ausbildung.“ Solche gibt es genug. Andere, die sich auskennen, die es schön finden, finden an der Person doch etwas Besonderes. Einen gewissen Standard hat man schon.

Und das wird einem aber schon sehr früh eingeprägt? Nicht nur durch die Ausbildung, sondern es wird auch anders vermittelt? Ja, wenn man eine professionelle Ausbildung hat, kommt man schon sehr früh mit professionellen Tänzern in Kontakt und das übernimmt man. Es wird den Kindern gar nicht so gesagt, so und so müsst ihr euch geben, sondern es passiert eher durchs Beobachten der Tänzer, mit denen man Kontakt hat, die man auf der Straße sieht, übernimmt man das eher unbewusst.

Das heisst ihr habt schon sehr früh Kontakt zu den älteren Tänzern? Ja und auch die jüngeren Schüler mit den älteren Schülern, die älteren Schüler haben natürlich noch mehr Kontakt mit den Tänzern von außen.

Habt ihr am Konservatorium irgendwann mal einen gemeinsamen Auftritt mit den Profi-Tänzern gehabt? Nicht wirklich, als wir nach Japan gefahren sind, sind 4 Profitänzer mitgefahren, die alle Absolventen vom Konservatorium sind und mit uns einfach mitgefahren

sind. Ein Tänzer aus Bratislava ist mitgefahren. Ein Solist aus Wien, ein Solist aus Berlin und eine Solistin aus Wien. Da haben wir natürlich auch Kontakt. Von wem werden die Auftritte bezahlt, von euch oder? Die Auftritte, die wir machen werden von den Veranstaltern getragen. Japan wurde z.B. alles von den Japanern getragen. Auch als wir nach Polen gefahren sind. Wenn wir von der Schule verreist sind, mussten wir natürlich nichts zahlen.

Während der Ausbildung, habt ihr auch Geld verdient? Eigentlich schon, gelegentlich gab es Auftritte, wo wir mitgemacht haben und Geld verdient haben. Aber wenig, weil die Tänzer grundsätzlich wenig verdienen. Das gibt es an der Opernballettschule mehr. Die werden an den Vorstellungen von der Oper mehr eingebunden. Wenn es eine andere Vorstellung als die Schulvorstellung, werden sie bezahlt. Da gibt es immer ein paar Kinder, die sehr viel mitmachen in der Oper, die verdienen dann etwas. Aber am Konservatorium ist es eher weniger. Wir verdienen schon weniger.

Die Homogenität mit der Gruppe? Fällt dir das schwer oder ist es für dich o.k.? Es ist für mich o.k. Ich finde, dass Tänzer, die in der Gruppe nicht arbeiten können, schlechter sind als jene die es tun. Es gehört dazu, dass man sich unterordnen kann und tun kann, was einem gesagt wird. Was bei den Arbeiten in der Gruppe stärker ist, ist dass man auf die andern achtet. Weil man in der Gruppe die Linie wahren muss und sehr offen sein muss für das, was um einen herum passiert. Ich habe kein Problem damit.

In der Gruppe muss man offener sein? Weil man die Linie einhalten muss, darauf achten muss, dass man in der Linie bleibt, neben einem sind noch 2 oder 3 und man muss achten, dass man mit ihnen in einer Linie ist. Vom Blickfeld her muss man sehr offen sein, auch wenn man nach vor schaut, auf die Seite, vorne und hinten die Linien wahren. Hinter einem achtet der Hintermann. An sich ist das in der Gruppe tanzen fast schwerer.

Nach einem Konzept zu tanzen? Wie findest du das und die Choreographen? Ich finde es interessant, für den Körper ist es natürlich leichter, das zu machen, was man selber mag, aber an sich ist es eine Herausforderung die Choreografien von anderen zu tanzen, weil man darauf schauen muss, wie man das verkörpert, was die gerne hätten und auf neue Sachen darauf kommt. Auf eine andere Art ist das leichter, weil man das macht, was einem aufgetragen wird und nicht selber überlegen muss. Würdest du gerne selbst als Choreografin tätig sein? Irgendwann vielleicht. Würde mich schon reizen.

Welche anderen Berufe oder Tätigkeiten könntest du dir noch vorstellen? Was ich mir auch vorstellen könnte, ist zu unterrichten. Das tue ich jetzt auch schon nebenbei. Choreografie, da muss man schon sehr kreativ sein. Regieführen würde mich auch sehr interessieren, aber nicht beim Tanz unbedingt, sondern eher in der Operettensparte.

Wie sind die Beziehungen in der Gruppe? Du bist zwar jetzt allein unterwegs? Das kommt stark darauf an, wie man mit den anderen zurecht kommt, wie die allgemeine Stimmung ist. Ich mache in Wien bei einer Theatergruppe, wo ich auch tanze, Teatro, wir machen gelegentlich auch Auftritte. Was ich bei Gruppen wichtig finde, ist das es jemanden gibt, der von außen zuschaut, zeigt wie es gehört in der Gruppe und das Geschäftliche regelt und das dies nicht jemand ist, der in der Gruppe ist. Das ist mir jetzt sehr stark aufgefallen, in dieser Gruppe. Von der Regie hat jemand gefehlt, einer der Hauptdarsteller und gleichzeitig Regisseur ist, was schlecht funktioniert. Das müsste jemand sein, der über allen anderen steht, und wenn das nicht so ist - wenn die anderen professioneller sind als die Person und der dann auch noch selber spielt, ist das nicht sonderlich gut. Was auch nicht gut ist, dass in der Gruppe irgendjemand bestimmt, was mit dem Geld gemacht wird. Die letzte Vorstellung wurde auf Spenden gemacht und dann haben wir immer noch das Problem, wie wird das Geld aufgeteilt, wird es gleich aufgeteilt, teilt der das jetzt auf, wie es ihm passt. Das sind Sachen, die müssen vorher wirklich besprochen werden oder man braucht jemanden von außen, der das bestimmt. Sonst finde ich das in der Gruppe arbeiten sehr schön, auch in einer Kompanie.

Wie ist es mit Engagements für Tänzer? Wie lange sind die? *Man bekommt meistens Saisonverträge für ein Jahr. Wenn man in die Kompanie passt, dann wird das verlängert, immer nur 1 Jahr. Früher gab es längere Verträge, heute sind es meistens nur für eine oder zwei Saisons. Was das fördert, ist natürlich das Niveau der Tänzer, damit sie in der Kompanie bleiben und damit rechnen müssen zu wechseln. **Seid ihr dann Angestellte, Freiberufliche?** Wenn man einmal angestellt ist, ist die Wahrscheinlichkeit, dass man bleibt recht groß. Saisonverträge sind glaube ich, auch fix für das Jahr.*

Deine Ausbildung hat bis 18 gedauert? *Ja.*

Gibt es etwas, das dich an deiner Ausbildung gestört hat? Was du rückblickend gerne anders gehabt hättest? *Was ich schlecht finde, und das ist an vielen Schulen so, ist die Mentalität von den Lehrern. Wie die Lehrer mit den Schülern umgehen. Wir hatten 8 Jahre lang zwei Lehrer, die uns fertiggemacht hatten. Wir hatten ursprünglich 4 Jahre lang eine Griechin, die auf „Macht es oder geht raus!“ war. Die wir in der 5. Klasse bekommen hatten hatte die Einstellung, sie bricht uns jetzt von der Persönlichkeit her, damit sie uns neu aufbauen kann, so wie sie uns gerne hätte. Fast „Brainwashing“. Was ich auch finde, das merke ich jetzt, weil ich selber unterrichte, es ist einfach eine Art, wie sie erzogen wurden und der Meinung sind, das man das so machen muss. Und dass viele von den Ballettlehrern an den Ballettschulen keine Pädagogikausbildung haben. Was für die Kinder an sich schlimm ist. Ich glaube auch nicht, dass es bei Ballett nötig ist auf „Mach, mach!“. Von der Atmosphäre her, war es ein bisschen schief in der Ballettschule, ist aber überall so. Wenn ich meine eigene Kompanie gründen würde, würde ich versuchen, das anders zu machen.*

Gibt es einen Punkt, der dir besonders gut gefallen hat oder was dich geprägt hat?

Nicht wirklich. Was einen prägt ist das man 8 Jahre lang mit denselben Leuten zusammen ist. Ältere Schüler gehen dann. Mit den Lehrern bildet man dann fast Freundschaften. Ich habe jetzt immer noch Kontakt mit allen Lehrern, mit manchen mehr mit manchen weniger. Ich glaube, das vor allem wir den Lehrern sehr viel gegeben haben. Unsere Hauptlehrerin vermisst uns jetzt. Die ist immer noch nicht ganz darüber hinweg, dass wir nicht mehr da sind. Das hatten wir auch am Gymnasium schon so, da war unsere Beziehung mit den Lehrern eine andere als die anderer Klassen mit den Lehrern. Komplett anders. Das ist eben auch Teil dessen, dass Tänzer eben anders sind.

Was sind deine Ziele für die Zukunft, wenn du die jetzt so formulieren könntest? Also,

dass ich irgendwo tanzen tue, oder anderswie mit dem Theater in Verbindung stehe. Abwarten und schauen, was passiert. Es ist auch gar nicht der Beruf, wo man sich Ziele machen kann, man kann natürlich „Wunschzukunften“ haben, was ich gerne hätte ist Familie eben aber sonst ...

Was schätzt du, wie lange du als Tänzerin arbeiten wirst, früher gab es andere

Vorstellungen von der Dauer des Tänzerdaseins? *Ich glaube, man kann auch kein Alter sagen, wann die Tänzer nicht mehr tanzen könne, weil das auf den Körper ankommt. Schauen wie der Körper mitspielt. Wenn man auf den Körper aufpasst, kann man natürlich länger tanzen. Es ist alles sehr individuell.*

Vor allem, du stehst ja eigentlich erst am Anfang deiner tänzerischen Karriere? Ja.

7.3 Interview TB1

Geschlecht: weiblich

Alter: 27 Jahre

Wie alt warst du als du angefangen hast Ballett zu tanzen? Wer hat dich angeregt? Also ich war ca. 4 Jahre alt, die Initiative kam nur von mir. Ich wollte ein Tutu tragen, wollte angezogen sein wie eine Ballerina, also ein sehr trivialer Grund. Ich ging in eine Privatschule und das hat mir ziemlich Spaß gemacht. Diese Privatschule konnte man nur bis zu einem gewissen Alter machen und dann hat die Dame gemeint, wieso ich nicht in die Bundestheaterschule vorstellen gehe. Da dies auch ein Gymnasium war, würde ich die Schule auch nicht versäumen, so bin ich....

Dann ging das immer parallel mit dem Ballett und dem Gymnasium, in der Unterstufe hatten wir Vormittag Schule Nachmittag Ballett. In der Oberstufe hat sich das dann geändert, da hatten wir Vormittag Ballett und Nachmittag Schule. Es ist eigentlich immer sehr gut gegangen und daher haben mich auch meine Eltern immer sehr unterstützt, sie haben nie gemeint, dass ich das tun müsse. Es war wirklich meine Entscheidung. Mein Vater hat auch öfters gemeint „Warum tust du es dir an! Du bist gescheit lern´ was. Du musst nicht so einen schweren Beruf nehmen.“ Andererseits dann, als sie mich auf der Bühne gesehen haben, waren sie sehr begeistert und sie haben mich immer sehr unterstützt. Mein Vater ist dann sehr oft in Vorstellungen gegangen.

Du wolltest ein Tutu haben und wo hast du das vorher gesehen? Mit vier will das ja jedes Mädchen, mit rosa das war dann so schön. **Hast du in deiner unmittelbaren Umgebung jemanden gehabt?** Nein, aber das sieht man und als kleines Mädchen war ich mal im Ballett und habe Schwanensee gesehen. Und ich glaube, dass das was man sieht... Und so wie ein Bub Feuerwehrmann werden will, will ein Mädchen Ballerina werden. Aber wie gesagt, es ist so wie ein Fisch am Haken, man beisst an und kann dann nicht mehr loslassen. Dann entwickelt man diese Liebe dazu, zum Tanz, zur Bewegung und dann gibt es kein Aufhören mehr. Außerdem sieht man immer eine Steigerungsmöglichkeit und wenn man diese sieht dann wird man auch noch ehrgeizig, dann kann ich das noch besser machen, das noch besser machen und dann hört man nicht auf. Weil das wäre auch völlig unsinnig, in einem Entwicklungsprozess zu sagen, das reicht mir eh schon.

Diese körperliche Anstrengung hat dir nichts ausgemacht? Man wächst damit auf. Es war schon sehr anstrengend, aber man weiß ja auch nicht, dass es etwas gibt, was unanstrengender ist. Man ist diese Anstrengung gewohnt und sie macht einem nichts aus. Ich war schon oft sehr müde und bin am Wochenende am Abend nicht so weggegangen wie

andere Teenager, weil ich einfach zu müde war. Ich wollte essen und schlafen, aber ja, den Preis zahlt man gerne, wenn man dafür seine Träume verwirklichen kann.

Wie lange warst du auf dieser Schule? *Auf der Bundestheaterballettschule war ich vom 1. Gymnasium (ab ca. 10) und dann bin ich mit 17 an der Staatsoper engagiert worden. Und es war so, ich habe aber die Schule noch weitergemacht und dann kam ins Training die damalige Direktorin Anne Gullien und die hat mir beim Training zugeschaut und hat mir als einzige und einem Mann einen Vertrag angeboten. Das habe ich natürlich angenommen, weil da erspart man sich das Vortanzen, wo so viele Leute sind. Das war dann auch ein Kompliment für mich. Und es hat mir sehr geschmeichelt. Und sie war auch sehr nett. Und ich habe auch immer sehr gut mit ihr gearbeitet. Dann bin ich immer von 10 bis 5 in der Oper nach 5 habe ich dann die Schule gehabt in der Boehrhavegasse. Die Schularbeiten habe ich dann immer am Abend im Lehrerzimmer gemacht, während die Lehrerin die Arbeiten von den anderen korrigiert hat, habe ich noch im Lehrerzimmer geschrieben. Das war zum Glück im 8. Gymnasium und da geht das dann. Man kann den Stoff von vorher, und da lernt man dann nicht mehr so viel Neues, weil man sich auf die Matura vorbereitet. Was man da nicht kann, lernt man auch nicht mehr. Ich habe zwar öfters abends noch lernen müssen, aber nun gut, das – wenn ich denke, alle meine Schulkolleginnen waren noch in der Ballettschule und ich war schon in der Oper. Das hat mir so einen Auftrieb gegeben, das hat mich dann nicht gestört, dass ich am Abend das gelernt habe, was die anderen am Tag gelernt haben. Das hat man so eine Bestätigung gegeben, da braucht man nichts Anderes. Das ist schön! Ja das war wirklich sehr schön, ich verdanke ihr viel, war eine tolle Frau.*

Gibt es irgendwas, was du in deiner Anfangszeit gerne gemacht hast, Stücke, die du gerne geprobt/gespielt hast? *Ich habe besonders gerne gehabt, wir hatten sehr, sehr nette Lehrer. Einer war aus Ostdeutschland. Er hat oft mit uns alleine geprobt, mit und meinem Partner. Wir haben dann oft Samstag so freiwillig noch geprobt in der Ballettschule – so Partitüden. Und das hat mir sehr gefallen, so eine Bestätigung. Dass er das wert findet, extra herzukommen und mit einem zu proben. Sonst hat mir immer gefallen, wenn man irgendetwas darstellen kann. Wenn man nicht nur die Prinzessin ist, sondern etwas darstellen kann. Das klingt jetzt naiv, aber wenn man ein Vogel, eine Katze oder irgendetwas, dann kann man sich in die Rolle hineinversetzen. Dann erlebt man, wie eben, man lebt in der Rolle. Das finde ich sehr schön, als nur diese Lachballette. Das ist schön, wenn man sich vorstellen kann, das man irgendetwas ist. Und die Kostüme haben mir sehr gut gefallen, in der Ballettschule schon. Da hatten wir auch schon als Eleven Auftritte in Kostümen. Dann die Opernsänger mit ihren tollen Stimmen. Mein erster Auftritt, das war „Tosca“. Da gingen wir als Eleven in Nonnenkostümen über die Bühne. Das war schon sehr toll. Extrem lustig.*

Wie waren da die Kinder in der Schule? Wie war die Beziehung? Es ist schon relativ viel Konkurrenz und vor allem als ich dann in die Oper kam. Mit 16 wurde mir das angeboten und mit 17 kam ich dann an die Oper. Da waren sehr viele sehr neidig. Aber man muss es verstehen. Wie soll ich sagen, alle wollen es, einer kriegt es. Es haben dann immer ein paar aufgegeben. Die dann erkannt haben, das kann ich nicht, dafür kann ich etwas Anderes. Zum Beispiel habe ich eine Kollegin gehabt, die immer sehr nett war, die mir alles mitgeschrieben hat und ins Fach gelegt. Die hat jetzt in der schnellsten Zeit JUS studiert. Weil sie sich gedacht hat, warum soll ich jetzt da – also wirklich Rekordzeit – warum ich bin nicht die begnadete Tänzerin, aber ich kann was Anderes gut machen. Als ewig dem ... Die war nicht neidig, sondern ich kann was Anderes. Und ich fand das sehr toll, die war es gab dann eben auch solche. Da hatte ich auch schon liebe Freundinnen, bei den anderen nicht. Ich verstehe es halt auch. Es ist ein logisches – es ist nicht persönlich gegen jemanden, sondern es ist logisch – ich glaube, es ist menschlich. Aber es gab eben auch sehr Nette. Also in einer Gruppe von 10 Menschen, da können noch alle nett sein. In einer Gruppe von 100, da gibt es Neid. .. Und Konkurrenz, das war schon auch, mir kommt es vor, dass wird auch gefördert in der Ballettschule. Es geht auch darum, dass jeder versucht, sich zum Bestmöglichen zu entwickeln und dass jeder das meiste gibt, was er hat. Und dann wird man natürlich angespornt, wenn man sieht die kann 2 Piruetten, dann muss ich 3 können, oder wenn man sieht, die kann das, dann muss ich das können. Natürlich geht es vielleicht irgendwann nicht weiter. Aber ein gewisser natürlicher Grad von Konkurrenz ist ja auch gut. Das bringt natürlich Eifersucht mit sich zu dieser Person.

Wie hat sich das in der Ausbildung geäußert, diese Eifersüchteleien..? Ja, also ich glaube, ich denke, dass gibt es in jeder Schule. Neid ist einfach menschlich. Und da ist es einfach ein bisschen mehr. Ein Grund für Neid ist bei uns das mit der Ungerechtigkeit. Es ist schon ein bisschen ein Problem, weil unsere Leistung ist nicht objektiv messbar. Ein Fußballer schießt ein Tor, dann ist er gut, oder ein Schifahrer, der schießt als erster durch Ziel, klar wird er aufgestellt für das nächste Rennen. Aber beim Ballett, es gibt keine Messgrade, keine Meßlatte und es ist einfach sehr viel persönliche Vorliebe für den Typ, die Entscheidungen sind nicht unbedingt sehr objektiv. Ungerechtigkeit ist ein weiterer Nährboden für Neid, weil klar, wenn wir zwei Leute sind, und einer kriegt es, aber leider nicht der bessere, dann wird der andere natürlich Neid verspüren, auch wenn er der beste Mensch ist. Das ist dann innerhalb der Oper, wenn es so um Rollen geht. Aber damit muss man leben. Jeder künstlerische Leiter hat geschäftliche Entscheidungen zu treffen und das finde ich auch o.k., weil wer soll es denn sonst treffen.

Du hast ja Freundschaften eigentlich sehr positiv erlebt? Ich hatte jetzt nicht viele, eben durch den Neid, also viele Freundinnen nicht, aber die meisten hatte ich in der Oper, das waren meistens Leute, die nicht in direkter Konkurrenz zu mir standen. Das war unsere erste Solistin, eine sehr tolle Tänzerin. Die hat mich in die Garderobe gebeten zu ihr. Neben ihr

bin ich gesessen in der Garderobe. Klar, sie konnte mir immer die Tipps geben, weil sie hat mir die Rolle nicht weggenommen und ich ihr nicht. Es ist auch ein Altersunterschied und sie hat schon so viel Erfahrung gehabt. Und eine andere Kollegin, das ist überhaupt meine beste Freundin, die auch in der Garderobe sitzt, die hat schon eine Tochter, und ist einfach einer der liebsten Menschen, die ich kenne. Man hat immer so Glück und trifft so liebe Leute. Sonst habe ich mich mit allen gut verstanden. Aber es gibt überall Menschen, die es nicht aushalten. Und dann gibt es welche, die einfach nett sind. Es ist nicht übermäßig. Natürlich, Neid ist überall. Natürlich ist es vielleicht ein bisschen mehr durch den Grad der Konkurrenz, was auch offensichtlicher ist, die Rollen, die man bekommt, was man kann. Es ist auch leider so, man muss nicht immer der intelligenteste Mensch sein und ich finde, dass Menschen, die sehr neidig sind oder so nicht unbedingt die besten Menschen sind und auch nicht die intelligentesten. Weil sonst denkt man ja daran, und denkt sich: Die hat das, aber ich habe was anderes. Und das ist nicht ihre Schuld und wenn die jetzt ihre Rolle bekommen hat und sie hat es aus irgendeinem dubiosen Grund getan, dann denke ich mir, das ist ja ihr Problem, sie musste auch was dafür tun. Dann bin ich schon nicht mehr neidig, weil dadurch, dass jemand anderer etwas Gutes bekommt werde ich nicht besser oder schlechter. Es berührt mich nicht im Geringsten. Es gibt immer nette Leute.

Jetzt, in deiner „professionellen Zeit“, wie ist es da mit der körperlichen Verfassung, jetzt hast du ja einen Unfall gehabt...? *Ja, also ... Na ja, man hat das tägliche Training, dadurch bleibt man natürlich fit. Wenn man mehr Proben hat ist das besser für die Kondition als nicht. Sonst, man muss sich gesund ernähren, aber nicht sonderlich.*

Habt ihr irgendeine Beratung erfahren bezüglich Ernährung, so von der Oper? *Nein. Aber das liest man heute eh überall. Ich habe immer gegessen, was ich geglaubt habe. Das ist eh logisch, das man versucht viel Fisch oder Eiweiß, Kohlehydrate vor Vorstellungen, viel Obst usw. zu essen.*

Ernährung war für dich nie das Thema? *Nicht das Hauptthema. Natürlich hat man gewusst, wenn man das isst, kriegt man Energie. Es ist schon eine Art Spitzensport, ich habe natürlich vor der Vorstellung kein Schweinsbraten gegessen. Aber, so einen Ernährungsberater haben wir nicht. Würdest du sagen, dass das an Mangel ist, dass ihr das nicht habt? Das weiß ich nicht. Vielleicht wäre es ganz gut, aber darüber habe ich nie nachgedacht.*

Wie ist es mit Beziehungen, also Liebesbeziehungen, finden die eher unter Tänzern statt? *Ich weiß es nicht, da kann ich nicht mitreden, aber ich denke das ist eher bei den Kollegen aus dem Ausland, die den ganzen Tag in der Oper verbringen, die treffen nicht so viele andere Leute. Da kann ich es mir schon vorstellen, die sind da alleine, kennen*

niemanden, haben auch nicht die Zeit jemanden kennenzulernen, also bleiben sie dann untereinander, finden sich dann manche sympathisch.

Und für dich persönlich? Ich kenne genug andere Leute, aber ich fand es immer gut, Arbeit und Privates zu trennen. Ich verstehe mich sehr gut mit meinen Kollegen, die meisten sind sehr nett, vor allem die Burschen, aber ich fand es immer besser. Dann hört man am Abend auch andere Geschichten als immer übers Ballett zu reden.

Und hatten deine Partner immer eine Beziehung zu Ballett, Theater? Ja so viele hatte ich nicht, aber in Wien gehen relativ viele Leute in die Oper. Vielleicht nicht unbedingt Beziehung zu Ballett, aber dann entwickelt. Weil man will ja sehen, was die da macht in der Oper. Ich stelle es mir schon sehr schön vor, wenn ich meinen Freund da sehen würde, wäre es auch toll.

Wie ist es für dich in der Gruppe zu tanzen? Du fügst dich ein... oder würdest du gerne hervorstechen? Das kommt darauf an, manchmal macht man etwas, wo man in der Truppe tanzt, wo 30 Schwäne sind, gleich sind. Das ist eine andere Form von Arbeit, das ist dann auch recht schwierig und anstrengend, weil man sich da auch auf die anderen konzentrieren muss und nicht nur auf sich selbst. Wenn man was alleine macht, macht es natürlich viel mehr Spaß, weil man kann da viel mehr mit der Musik jonglieren, man ist nur auf sich selbst gestellt, muss auf niemand anderen achten, mit dem man irgendwie gleich sein muss, oder .. Das ist schon schön. Das hat beides was. Bei dem einen kann man mehr Individuum sein, was ich schöner finde.

Ist es leichter ein Solotänzer zu sein? Nein, in jedem Fall ist es nicht leichter. Accord-de-ballett-Rollen (Gruppenrollen) sind nicht unbedingt leichter. Z.B. beim Schwanensee die 32 Schwäne, das ins wirklich sehr schwere Rollen. Ja natürlich hat man vielleicht weniger Verantwortung, weil man nicht alleine auf der Bühne steht. Wenn man in der Gruppe steht, da fällt es sofort auf, wenn einer raussticht, es kann eine Illusion zerstören, wenn auf einmal einer aus der Gruppe rausspringt oder umfällt. Aber das Individuum sein ist schon schön. Und es kommt auch auf das Stück an.

Nach einem Konzept zu arbeiten stört dich nicht? Das ist unser Beruf. Bei den Dirigenten, die müssen sich auch auf die Noten halten. Jetzt bei modernen Choreografien ist der Choreograf eh da und manche akzeptieren auch mal einen Vorschlag oder ja, was würdest du da machen oder so. Das gibt es auch. Das ist unser Beruf. Ich will nicht Schwanensee verändern und das will ich gar nicht. Da muss man auch den Choreographen respektieren. Wir haben mal Schwanensee mit Nurejew gemacht, und wie komme ich dazu den Nurejew zu verändern, das würde mir nicht einfallen und das will ich auch nicht.

Was spielst du lieber, moderne Ballette, klassische oder was ist deine Vorliebe? Ich kann es nicht sagen. Einerseits mag ich klassisches Ballett sehr gern, es kommt auf die Rolle darauf an. Ich mag nicht unbedingt so gerne moderne Ballette, wo man keine Rolle hat, wo man nur irgendeine Figur ist, keine Persönlichkeit hat. Sobald man nur irgendetwas ausdrückt, auch nur ein Gefühl ausdrückt, irgendetwas Abstraktes. Dann finde ich es auch sehr schön. Und man braucht für beides andere Muskeln am Körper, es hat wirklich beides was. Es ist schön beides zu haben. Weil es auch immer wieder eine ganz andere Herausforderung an den Körper. Ob ich jetzt was in Spitzenschuhen und Tutu machen oder Part de pendant barfuß und in Jeans. Beides hat was. Wie man nicht nur klassische Musik hören kann oder nicht nur Rockmusik hören kann. Beides hat was.

Stört es dich, dass du andere Sportarten nicht ausüben darfst, weil andere Muskeln beansprucht werden? Bei uns war es vor allem wegen der Verletzungsgefahr. Man braucht seinen Körper, um den Beruf auszuüben. Daher muss man es nicht unbedingt provozieren. Dass man jetzt Motorrad fährt, muss ja nicht sein. Es hat mich eigentlich nicht gestört, weil man für den Beruf lebt. Das ist nicht so ein Beruf, man geht nach der Arbeit nach Hause und schaltet ab. Ich finde, das ist ein Beruf, den lebt man irgendwie. Es hat mich nicht gestört. Schon manchmal, wenn einige sagen, sie fahren auf Schiurlaub, dann denkt man ja: „Ahh“, aber es hat mich nicht gestört, wenn ich daran gedacht habe, was ich dafür habe.

Hat der Arbeitsablauf den du hast deine Beziehungen gestört? Nein, die fanden das eigentlich immer toll. Eigentlich nie, nein. Ich glaube, es kommt darauf an, wenn man sich mag, dann ... weiß nicht.

Wie lange glaubst du, möchtest du noch tanzen? Das weiß ich nicht, das wird sich noch zeigen. Keine Ahnung. Das kann man nicht sagen. Manche Kolleginnen können das, aber ich weiß nicht. Es muss jeder selbst entscheiden. Ich bin mir da noch nicht sicher.

Jetzt machst du noch die Theaterwissenschaften fertig? Wie lange brauchst du noch dafür?

Für Theaterwissenschaften werde ich noch nächstes Semester brauchen.

Und du machst das alles neben dem Ballett? Germanistik habe ich immer neben der Oper gemacht. Jetzt habe ich natürlich mehr Zeit fürs Studium (Anmerkung: ist im Krankenstand, weil sie auf der Bühne ausgerutscht ist!). Ich habe immer die Seminare am Abend ausgesucht, dann habe ich immer aus den Skripten gelernt und Vorlesungen besucht.

Es ist eine gute Abwechslung. ... Man muss auch andere Interessen im Leben haben.

Die Proben, diese Zeitintensivität ist für dich nie ein Thema? Von der Länge der Zeit, die wir arbeiten müssen, es ist nicht unbedingt so lang. Es ist natürlich intensiv, weil man kann in einer Stunde sich sehr anstrengen, nach einer Stunde todmüde sein, oder man kann nach einer Stunde noch völlig fit sein. Es kommt immer darauf an, wie intensiv man die Zeit nützt. Und wenn jetzt intensive Proben sind, dann ist man müder. Aber ich finde das jetzt nicht so,.. es ist nicht unbedingt der zeitintensivste Beruf. Wenn ich denke, z.B. Ärzte, Turnusärzte, die müssen viel mehr arbeiten. Wir müssen nicht so viel herumsitzen und warten und diese administrativen Tätigkeiten erledigen. Ein Tänzer, wenn es ihm gut geht, tanzt die ganze Zeit bei den Proben, das ist auch gut so.

Manche haben erwähnt, dass man nachher so erledigt ist? Ach so, man ist nachher wirklich müde. Wenn ich um fünf nach Hause gegangen bin, da war ich schon sehr müde, ich wollte nachher nicht noch irgendwie viel ausgehen oder so. Etwas essen und ausruhen.

Du machst es immer noch genauso gerne wie am Anfang? Innerlich noch so dabei? Ja, ich glaube, man lernt das mehr kennen. Man wird familiärer mit dem Ganzen.

Es hat dich nicht enttäuscht, weil du ein Tutu wolltest? Nein, also enttäuscht hat es mich in keinster Weise. Es hat die Erwartungen erfüllt.

Während der Ferien hast du da auch etwas gemacht? Man hat ja 2 Monate Ferien, einen Monat habe ich nichts gemacht, nur ausgeruht, mit der Familie. Man kann ja 2 Monate nichts machen. Man verliert ja Kondition. Ich habe schon einen Monat vorher angefangen zu trainieren, so Sommertrainings in Sommercamps. Die sind auch immer an so schönen Orten, an der italienischen Küste, in Monaco. Kollegen sind nach New York gefahren.

Es ist auch schön, ihr habt alles auf Französisch, da entfällt diese sprachliche Barriere? Ja, das ist schön, dass die Ballettsprache international ist. Oft, wenn russische Trainer kamen, die hatte ich persönlich immer sehr gerne, ich weiß nicht, das liegt mir. Das ist einfach toll, weil trotzdem keine Sprachbarriere. Wenn man verstehen will, dann versteht man es auch. Sie erzählen ja keine Geschichten. Man lernt auch schnell zu kopieren. Wenn jemand was vormacht, man muss ja schnell übernehmen. Auch wenn jetzt neue Choreographien kommen, wenn man was Neues lernt. Der Choreograph zeigt es ja nicht hundert mal, sondern ein-zweimal.

Wie oft habt ihr Vorstellung, im Durchschnitt? Manchmal jeden Tag in der Woche, manchmal nie in der Woche, hängt vom Spielplan der Oper ab.

Möchtest du gerne auch woanders tanzen? Das war bis jetzt für mich noch kein Thema wegen der Uni, weil ich nichts an der Uni versäumen. Weil ein Unfall kann eben, wie ich

gelernt habe, immer passieren und dann weiß man nicht. Man weiß nie. Insofern ist es ein bisschen blauäugig, wenn man sagt, ich lerne sonst nichts und es ist egal. Auch wenn man jetzt mich vierzig, so lange ist man ja eh nicht, aber man muss trotzdem noch was machen. Man ist ja noch jung. Meistens ist es dann spät, eine Ausbildung anzufangen. Mein primäres Ziel, das hatte ich ja und dann ist das andere auch gegangen. Ich war freiwillig, mein Studium war ein Interessensstudium im Vordergrund, weil es mir Spaß gemacht hat, interessant war und auch eine gute Bereicherung. Es ist auch eine Bestätigung, wenn man aus der Oper rausgeht und man hat dann eine Prüfung.

7.4 Interview TB2

Geschlecht: männlich

Alter: 32 Jahre

Wie kommt man zum Tänzerberuf? Meine Eltern haben mich sehr viel ausprobieren lassen, von Pfadfindern über Geigenlernen, singen - bei den Sängerknaben war ich eine Zeit lang, Klavier, Flöte, Violine, nochmals eine Singschule.

Dann war es so, dass meine älteste Schwester in einer Privatballettschule sehr jung angefangen hat und dann an die Staatsopernballettschule empfohlen wurde, aus der sie aber nach einem Jahr hinausgegangen ist. Da ich mich immer gern bewegt habe, hat meine Mutter, oder meine Eltern im Allgemeinen haben dann gemeint: „Wieso sollte er es nicht probieren?“ Da in die Volksschule diese Aufnahmebögen dann gekommen sind, für die Ballettschule, haben sie gemeint o.k. das nehmen wir jetzt wahr und lassen ihn durchchecken sozusagen.

Und ich kann mich noch erinnern, ich habe keine Ahnung gehabt, worum es da geht und was das eigentlich ist. Ich war zwar schon mal in einem Ballett, aber da bin ich während der Vorstellung eingeschlafen und kann mich an den Schluss nicht mehr erinnern. Also, das Klassische: „Ich habe es gesehen und möchte es unbedingt machen!“, war bei mir nicht der Fall. **Wie alt waren Sie da?** Zum Zeitpunkt der Aufnahmeprüfung war ich 9 Jahre alt. Ich war der einzige Bub im Aufnahmeraum, dass muss man dazu sagen und viele Mädels haben geweint, weil sie das Absageschreiben bekommen haben. Und bei mir hat es geheißen: „Ja kommen sie im Herbst wieder!“, was für mich noch nichts zu bedeuten hatte, weil ich nicht wusste, was auf mich zukommt. Meine Mutter hat sich gefreut. Dann hat das Ganze schon so begonnen, dass man eine ganz bestimmte Kleidung bekommt. Das hat mir damals sehr gefallen – so eine Art Kostüm. – Trainingskleidung. Das war bei den Burschen allen gleich, bei den Mädchen auch, bis ins Detail. Sogar mit einem Haarband für die Mädchen – das war ganz wie eine Uniform. Das hat mir gefallen. Wir sind dann einkaufen gegangen.

Dann kam die erste Ballettstunde, das war natürlich spannend, weil ich habe nicht gewusst, was da jetzt auf mich zukommt. Ich habe mich jetzt auch nicht besonders vorbereitet, Videos geschaut oder so. Sie haben nur gesagt, ich soll viel laufen im Sommer davor, als Training sozusagen und das war´s. Das war in der Bundestheaterballettschule, so hat das damals geheißen, das war 1983. Und da bin ich also hin. Da war eine amerikanische Lehrerin. Sie war sehr nett, daran kann ich mich noch erinnern. Was sicher auch ein wichtiger Aspekt ist. Dann haben wir ein Exercise gemacht. Da gibt es bestimmte Übungen, die lernt man, mit beiden Händen zur Stange. Das klassische Erlernen der Sachen. Am Ende der Stunde - nachdem ich daran gewöhnt war, von den anderen Schulen große Aufgaben zu bekommen wie Notenlernen, Geige, Klavierüben oder schreiben, alles Mögliche zu Hause zu

wiederholen - hat es bei uns geheißen: „Keine Hausaufgaben!“. Das war ein großer Schlüssel bei mir. Ich habe mich so darüber gefreut. Ich darf nicht mal was machen, weil wenn man so jung ist, hat es geheißen, dann lernt man die Sachen falsch ein. Wenn man das selber zu Hause übt, dann lernt man sich Fehler ein und ganz bestimmte Abläufe, wie sie wahrscheinlich nicht gehören, weil man noch zu wenig weiß und zu wenig selber spürt als dass man selber das korrigieren könnte oder sich das richtig merkt. Ich war so „happy“. Also, das war ein Segen für mich. Es hat geheißen: „1,5 Stunden Training und dann keine Aufgaben“. Dann hat es für mich geheißen nach Hause gehen und das war's. Das Leben läuft weiter. **Haben Sie noch normale Schule gehabt?** Das war noch in der Volksschule. Am Vormittag war Volksschule, dann nach Hause Mittagessen und dann am Nachmittag in die Ballettschule. Es waren 100 Minuten Training. Dazu kam am Anfang nur Ballett und Gymnastik, dann Folklore und Modern Dance und später dann Charaktertanz etc. Aber dieses „keine Aufgabe haben“ war für mich super im Vergleich zu anderen Dingen, die ich gemacht habe. Nur im Zusammensein mit den Kolleginnen und Kollegen, das hat mir persönlich sehr viel Spaß gemacht. Auch die Beziehungen untereinander.

Für mich persönlich war der Konkurrenzdruck und Konkurrenzkampf leider schon sehr früh. Ich finde, es hätte nicht so früh und so scharf gehen müssen. Weil ein paar Leute - wir hatten einen Eiskunstläufer und einen Sohn aus einer Ballettfamilie, der schon sehr viel gekonnt hat, und mit 10 Jahren ist man in so einem Alter wo es sehr wichtig ist, mit seinem Können zu imponieren. Darunter habe ich sehr gelitten. Unter dem sehr frühen „Noch nichts zu können, aber doch da mitzutun“.

Das nächste Schlüsselerlebnis war sicher - ich hatte keine Ahnung, sie haben so eine Auswahl für eine Vorstellung gemacht und da war fast die ganze Ballettschule inkludiert. Da haben sie Leute ausgesucht, um da mitzumachen, wer wofür geeignet ist. Also alles aufstellen. Da bin ich dann auch genommen worden. Wir waren da 9 Burschen und da war ich genau in der Mitte Kegelkönig, da war ich sehr glücklich. Also, es war irrsinnig aufregend, die vielen Proben. Da gibt es unter der Ballettschule einen unterirdischen Gang in die Oper und diese Proben am Abend, wo die ganze Meute in die Oper hinüber ist – wie ein Einzug war das. Das hat mir so gefallen. Einmal am Anfang der Schlange zu sein – das ist wie bei einem Wandertag, wo man so eine gewisse Strecke abgeht - das hat mir gefallen. Es bilden sich immer so Grüppchen, die miteinander reden, und es war immer ein irrsinniges Geschrei, und ein hallo! - die Gouvernanten haben damals sehr darauf geschaut, dass Ordnung und Disziplin herrscht, haben es aber nicht immer geschafft. Das hat mir auch gefallen, dass sich das nicht nur wie in einem Rudel irgendwie ergeben hat, sondern dass immer wieder die Aufforderung kam, ruhig zu sein. Sich so zusammzunehmen und den

Spaß trotzdem zu haben, aber leise oder so, dass man es nicht merkt. Daran erinnere ich mich noch, dass war super.

Es machte auch Spaß mit den Profis in einem Raum zu sein. Ich weiß noch im großen Ballettsaal: Es war riesig im Vergleich zu dem von der Ballettschule. Du kommst rein und man sieht gleich den Zusammenhang. Es waren ca. 4 Wochen nach dem Beginn der Schule, es waren schon die ersten Proben und dann 2 Monate später die ersten mit der Kompanie. Dann haben wir uns ganz vorne hinsetzen und den ersten Teil anschauen dürfen.

Das waren so die besonderen Eindrücke bei mir. Dass es Sinn gemacht hat, dass was man trainiert hat, auch gleich zur Anwendung zu bringen oder in irgendeiner Form. Und natürlich das viele Probieren, die vielen Proben, Abendproben, die Generalprobe. In dem Fall gab es kein Kostüm, wir haben nur die Ballettschuhe bekommen und eine Kegelhaube drüber, das war auch sehr aufregend. Ich erinnere mich noch an die erste Kostümprobe für diese Strumpfhose. Da wird man abgemessen, das war richtig angenehm. Ich habe das immer als etwas Besonderes empfunden, wenn man so maßgefertigte Sachen bekommt. Ist heute auch noch so. Natürlich sind nicht alle so nett und heute ist es nicht mehr so was Besonderes, aber wenn einem das Gefühl gefällt, dass etwas für einen geschneidert wird - das macht Spaß.

Mit noch nicht mal 10 hatte ich schon meinen ersten Auftritt und mein erstes Geld. Die ganzen Proben waren extra – wir haben sie nicht unterschreiben müssen. Wir haben sie einfach gemacht und kurz vor Weihnachten kam dann die große Auszahlung und ich habe dann mit einem Schlag 6000 Schilling verdient. Und ich war nicht mal 10. Und das war, also das war auch ein ganz wichtiges Erlebnis, dass man sozusagen, ob es jetzt gerechtfertigt ist oder nicht, aber in dem Alter war das natürlich super. Auch wenn das unter der Kontrolle der Eltern gestanden ist, oder bei mir dann der Großeltern. Ich habe viel gespart und so. Aber es ist doch ein schönes Gefühl zu wissen, dass man für die Leistung, die man erbringt, für die Aufregung auch honoriert wird. Um es noch zu unterscheiden, ich weiß noch genau, die Gage für einen Abend war um die 348 Schilling. Das ist teilweise raufgegangen dann bei 20 Auftritten bis zu 5000 Schilling insgesamt. Das war das meiste was ich so während der Schulzeit verdienen durfte. Manchmal gar nichts, dann öfters wieder was. Sie haben auf die Zuverlässigkeit geschaut - wer Sachen macht, wie er sollte, wer pünktlich kommt, auf den Verlass ist - den haben sie natürlich öfter genommen. Es waren natürlich auch Operndienste, wo sie einfach Kinder gebraucht haben, aber auch Ballette, wo sie kleine Tänzer gebraucht haben. Das war immer spannend mit den Großen zusammen, ein bisschen vorher, ein bisschen nachher schauen, das war immer toll. Ich finde den Zusammenhang zwischen Bildung und gleich auf der Bühne zu stehen, das war für mich besonders und gibt einfach sehr viel Sinn. Wenn man die Anstrengung hernimmt und die Qualen, „Wieso muss ich das jetzt machen?“, wenn man dann aber weiß, dass man relativ bald, dass auch zur Anwendung bringt, dann ist das wesentlich leichter zu ertragen. Das hat

sich jetzt etwas geändert, leider, aber immerhin gerade auf der Staatsopernbühne, finde ich, war das besonders einprägsam.

Es sind auch so kleine Ballettschultourneen gewesen, auch in die Bundesländer. War auch ganz nett, aber die waren ja nicht so zu vergleichen, wie die im großen Haus, für das man ja sozusagen ausgebildet wurde. Zumindest habe ich das so gesehen. Viele haben das nicht so gesehen, die sind dann weggegangen, aber für mich war das klar, dass ich für dieses Haus und für diese Kompanie ausgebildet werde, aus staatlichen Mitteln und dass ich auch da bleibe, auch wenn es vielleicht woanders besser ist oder mehr Auftritte sind oder etc.

In der Oberstufe hat sich das dann geändert, da war die Ballettausbildung am Vormittag und die Schule am Nachmittag. Da gibt es ein spezielles Ballettgymnasium in der Prohabygasse, die Anfang/Mitte der 80er Jahre ins Leben gerufen wurde, um den Ballettschülern auch einen Maturabschluss zu ermöglichen. Von dem habe ich auch Gebrauch gemacht. Ich war in der Schule zwar so schlecht, dass ich in der Volksschule freiwillig ein Jahr wiederholen musste, weil meine Mutter gesagt hat: „Besser er tut jetzt freiwillig wiederholen und hat eine bessere Basis für die Mittelschule als er turtelt dort ein paar mal herum, nur weil er vorher ..“ das habe ich dann auch gemacht. Ich weiß nicht, wer mir alle geholfen hat, aber sicherlich kam ganz viel „von oben“, dass ich dann im Gymnasium kein Jahr wiederholen habe müssen. Aber die Entscheidungsprüfungen und die „nicht genügend“, die ich gehabt habe, kann man gar nicht aufzählen. Ich träume jetzt noch davon, ganz schlimm.

Das gehört auch noch dazu: Die Schule nebenbei war für mich ganz besonders hart. Früher war das eben einfach nicht so, da hat man diese Schulausbildung noch nicht gemacht oder hat die Pflichtschule abgebrochen und ist früher in die Kompanie gekommen, was den Vorteil hat, dass man noch früher ins Berufsleben einsteigt und damit diese schwierigen Anfangsjahre in der Kompanie als Jüngerer erlebt und nicht als Erwachsener, sondern als Teenager und dann als Erwachsener auch voll Selbstbewusstsein an den Job geht. Nur bei uns war das eben nicht. Wir haben zwar mitgemacht und wurden teilweise schon für die Produktionen eingesetzt als Reserven und Ersatz für die Profis, aber haben nebenbei noch die Schule gehabt. Ich habe das letzte Jahr in der Schule schon als Engagierter gehabt. Also im Jahr der Matura habe ich dann schon gearbeitet.

Heute das mit den Eleven-Verträgen, das finde ich nicht so gut, das Ausbeuten der Jungen, sie sollen ordentliches Geld für ordentliche Arbeit bekommen. Ich habe also die Schule mit ganz viel Bauchweh abgeschlossen.

V.A. am Anfang hat mir diese Gruppendynamik sehr gefallen, dieses, wie alle da in die Oper gegangen sind. Später werden leider sehr stark die Talente herausgesucht. Ich bin jemand,

der lieber in einer Gruppe seine Leistung bringt, als wirklich herauszustechen. Eigentlich muss man sagen, man muss ein starker Egoist sein, wenn man jetzt was erreichen will und international erfolgreich sein will, muss man über Leichen gehen. Was überhaupt nicht Meines ist. Ich habe lieber eine gesunde Gruppe, in der man Spaß hat. Ich finde, es ist viel erstrebenswerter, wenn man hier und da ein kleines Solo hat, aber auch der andere und der dritte und der vierte, jeder kommt einmal zum Zug. Es ist bei uns eben nur sehr schwer, einfach, weil so wenig Vorstellungen sind oder waren auch, das gerecht zu verteilen ist. Das ist immer wieder ein großes Problem. Aber an sich gefällt mir das sehr gut. Also, ich mag das enorm, wenn sich das aufschauelt, die Motivation des Einzelnen im Kollektiv dann richtig – dass man aus einem herauskommt und sieht der andere tut es auch. Dann wird, was den Einsatz und die Kraft anbelangt übers Ziel hinausgeschossen. Das gefällt mir.

Die Präzision und die Exaktheit, das ist ein Drill, der wahrscheinlich mit wenig zu vergleichen ist. Ich war beim Bundesheer und da wird einem gesagt, dass das schon ein Drill ist und ich habe nur lachen können. Das war ein Scherz. Also wenn man mit so jungen Jahren schon auf extreme Disziplin, Ordnung, Sauberkeit, Ausführungen auch der Bewegung, getrimmt wird - jeder kleine Finger, jede Kopfhaltung, jede Drehung wird aufs kleinste korrigiert und nach einem Schema gemacht. Dann braucht man nicht mehr diskutieren, ob irgendwelche Schuhe nicht in der Reihe stehen. Ich habe selbst schon beim Bundesheer gesagt, warum gewisse Sachen nicht sauber sind, warum das nicht korrekt gemacht ist, weil ich so – ich bin sicher durch diesen Perfektionsdrang selbst zum Fanatiker geworden. Dass selten wer wirklich ordentlich und perfekt ist, weil es geht eben immer ein Stückchen gerader, sauberer, bessere Kombination – einfach optimal korrekt. Das betrifft auch die Schminke, Kleider, Kostüme, es kann eben nie perfekt sitzen, aber es wird angestrebt, dass es möglichst gut aussieht und im Endeffekt auch angenehm sitzt, dass es angenehm ist.

Die Trainingskleidung wird im Laufe des Lebens immer lockerer. Aber ich mag es trotzdem, wenn alle das Gleiche anhaben. Ich finde, es nimmt sehr viel weg von den, man kaschiert Sachen, als wenn alle eine Uniform haben. Ich finde das Uniformwesen und gerade bei Tänzern ist es nicht gerade viel, was in eine Uniform gesteckt werden muss. Die Uniform fand ich in der Ballettschule auch gut. Jetzt als Profi ist es leider nicht mehr so. Bei den Proben kann man tragen, was man will, auf der Bühne nicht. Im Endeffekt kommt es doch darauf zurück, dass alle das Gleiche anhaben.

Ernährung: Ich habe eigentlich während der Schulzeit nie darauf geachtet, was ich esse – also aufpassen müssen. Ich habe gegessen, was mir geschmeckt hat und das war in Ordnung. Also, ich habe immer eher weniger gegessen, ich war immer so ein „Schmalpickter“. Das ist bei den Mädels nicht so, bei mir mittlerweile auch nicht mehr. Das hat sich dann irgendwann

geändert. Als ich gemerkt habe, dass der Körper zu wenig Energie bekommt, dass die Anforderungen zu hoch sind, habe ich mir gewünscht, dass es ein bisschen an Substanz, an Reserve etwas zurücklegt: Ich habe es ernst genommen und irgendwann hat das dann auch funktioniert. Man kann auch zunehmen, wenn man es nicht glaubt. Ich habe nämlich geglaubt, ich kann essen, was ich will und es wird nicht mehr. Es wird auch mehr.

Es ist auch sehr stressbedingt, ob man Gusto hat. Im Zuge der Ausbildung wird leider sehr wenig darauf geachtet und eingegangen, was up-to date ist, was den wissenschaftlichen Stand anbelangt - das muss ich schon sehr kritisieren. Die paar Vorträge die wir gehabt haben, das war viel zu wenig, für einen so entscheidenden Faktor.

Und wie ist es weiter – also essen Sie bestimmte Dinge mehr oder? Ja ich probiere auf Manches zu verzichten. Ich habe sehr viel selbst ausprobiert, habe eine Zeitlang kein Fleisch gegessen, worauf dann Mangelerscheinungen eingetreten sind. Weil man sich sehr gut auskennen muss, wenn man kein Fleisch isst, was man stattdessen isst. Das kann schon sehr viel bewirken – also einen Eisenmangel oder Proteinmangel, das ist nicht unbedingt das aller Beste. V.a. es kommen Krämpfe.

Haben Sie sich da beraten lassen oder machen Sie es eher alleine? Nein, also man redet viel und liest ein bisschen was.

Gibt es einen Ernährungsberater? Es gibt keinen Ernährungsberater. Überhaupt, die medizinische Versorgung ist eigentlich sehr schlecht. Also, schon in der Schulzeit, beim Arzt das war o.k. Er hat uns abgewogen, abgemessen, jedes Jahr einmal. Bei den Mädels ist es dann stärker geworden, die haben dann öfters auf die Waage müssen. Das haben die Burschen – Gott sei Dank nie gehabt, diesen Druck. Außer es ist extrem aus dem Rahmen gefallen, das hatte ich nicht. Aber so Sollgewicht gibt es nicht, aber es wird automatisch so, dass man auf sein Gewicht achtet. Ich habe auch sehr viel experimentiert, das gehört sicher zur Entwicklung dazu, dass man damit spielt in gewisserweise, der eine mehr der andere weniger. Ist aber sicher nicht lustig. Ich glaube, dass dieser Drang nach Perfektion sicher da eine gewisse Rolle spielt. Ich kann mir vorstellen, dass bei einzelnen Sportlern Ernährungsexperten an die Seite gestellt werden, Coaches oder Trainer, die ganz genau wissen, was, wann – eben, das haben wir ganz einfach nicht. Wir haben, da ist so wenig Geld im Spiel, dass sich das nicht rentiert. Obwohl es genauso wichtig wäre vom Körperlichen her. Das habe ich persönlich sehr bedauert, dass es nicht so ist, oder dass es da nicht einmal eine Anlaufstelle gibt, die einem empfohlen wird, dass man dahingehet. Die einen irgendwie darauf vorbereitet. Das ist alles sehr vage. Es hat sich so viel getan in der Zwischenzeit, das Balletttraining an sich ist 300 Jahre alt. Das ist damals aus Frankreich gekommen und nach einem bestimmten Schema auch aufgebaut und das ist auch sehr erfolgreich gewesen und auch sehr gut für den Körper. Man muss aber natürlich gewisse körperliche Voraussetzungen haben, also eine gewisse Ausdehnung der Hüften, einen gewissen Körperbau, diese Flexibilität ist einfach vonnöten. Aber dann läuft eigentlich alles auf der ganzen Welt im klassischen Ballett nach „Schema F“ ab. Ein bisschen mehr dort, ein

bisschen mehr da, aber es ist an sich überall gleich. Es ist eigentlich hoch interessant, die Ausdrücke sind auch alle französisch, dh es ist international verständlich und das macht dann auch Sinn, wenn Gasttrainer kommen. Mittlerweile habe ich doch sehr viele gehabt, oder wenn man jetzt auch ins Ausland geht – war ich auch einige Zeit lang in den Sommermonaten vor allem. Dann kommt man dort mit, auch wenn man die Sprache nicht spricht.

Der Schlaf kommt sicher oft zu kurz, also v.a. für die Fanatiker, die dann noch Videos schauen, das habe ich selten gemacht. Das finde ich, könnte man heute nicht sagen, ob sich das rentiert hat, wenn man die Karriere abgeschlossen hat, weil man nie weiss, wann es zu Ende ist.

Es ist sicher gut, wenn man diesen Polster hat, dass man noch studieren kann, also einfach einen ordentlichen Schulabschluss hat. Und ich muss sagen, auch wenn der Schulabschluss mich noch nach wie vor in meinen Träumen verfolgt. Wirklich so heftig, war diese Qual der Schule daneben, desto interessanter war es aber, dass so viele Interessensgebiete neben dem Job angekratzt wurden: die Biologie, die Physik, die Chemie, Geschichte – also nicht so genau lernen, aber zumindest das Interesse wecken. Das möchte ich nicht missen und würde ich gerne tauschen, jetzt diesen Prüfungsstress, diese Prüfungen und Vorstellungen, die waren eh genug, müssen nicht noch Schularbeiten und Großwiederholungen sein – das war ganz schlimm für mich. Zusätzlich noch, ich kann mir vorstellen, dass viele Leute aufgeben, weil ihnen die Zukunft sozusagen zeigt, wo der Schwerpunkt liegt, dass sie nicht noch zusätzlich diesen Stress haben. Aber wenn man das irgendwie mit Rudolf Steiner-Schule kombinieren könnte, dann finde ich das toll.

Freundschaften, also dafür Privatzeit bleibt eigentlich sehr wenig. Schifahren war mit 10 Jahren dann Schluss. Dann war ich noch einmal in den Semesterferien und dann war für lange Zeit dann aus, leider. Ich fahre leidenschaftlich gern Rad, aber so gefährliche Sachen wie Schifahren, Eislaufen wurde uns immer gesagt, soll man nicht machen. Ich habe es dann selbst ausprobiert. Nicht nur die Verletzungsgefahr, sondern die Muskeln werden so anders beansprucht, dass es für die Ästhetik und für die Kraft und die Leichtigkeit nicht dienlich ist. Es gibt nach wie vor welche, die sich nichts vorschreiben lassen, ich gehöre da in gewisserweise auch dazu. Ich habe mir schon sehr oft weh getan bei den Sachen, Motorradfahren und so, Schlüsselbein gebrochen und so – das gehört eigentlich dazu. Aber hätte noch schlimmer treffen können. Das ist sicher ein Nachteil, dieses Aufpassen auf den Körper, dieses sorgsam damit Umgehen und die richtige Balance finden dazwischen (Es gibt bei uns Damen, die jeden zweiten Tag zur Kosmetikerin laufen und zur Pediküre und zur Maniküre und zum Friseur und Peeling. Das ist bei den Herren nicht so!) – ich finde das persönlich sehr übertrieben, wenn

man denkt, man ist was Besseres. Man verlangt dem Körper so viel ab, und das muss nicht sein. Manche Mängel, wie durch die Spitzenschuhe an sich, es ist vielleicht angenehm, wenn das ein Profi behebt oder schneidet. Aber man lernt ganz gut damit selber zurechtzukommen.

Körperpflege und so ist natürlich ein wichtiges Thema – dadurch, dass man sehr viel mit anderen Menschen sehr intim ist, obwohl man nicht unbedingt zu denen ein gutes Verhältnis hat oder den mag. Bei mir ist es sehr stark, ich bin auch gern für andere da. Hat sicher damit zu tun, dass ich immer gerne getanzt habe und die Menschen dann auch gerne angreife – v.a. wenn es denen auch nicht so gut geht, sie dann ein bisschen aufbaue. Ist sogar bei Burschen auch so – also ich massiere auch gerne einen Burschen, wenn er Schmerzen hat. Mit dem kuschle ich dann nicht so gerne.

Ja, Beziehungen, ich habe eine 8-jährige Beziehung auch mit einer Tänzerin hinter mir und habe jetzt auch wieder eine mit einer. Aber es ergibt sich dadurch, dass viele Außen-stehende für den Job nicht wirklich das Gefühl haben oder das verstehen können, ergibt es sich immer wieder, dass Tänzer mit Tänzerinnen zusammen sind.

Auf diese Problematik Tänzer mit Tänzern möchte ich nicht eingehen, das ist ein ganz eigenes Thema. Wenn Fragen dazu sind, kann ich die natürlich beantworten. Mich persönlich betrifft es nicht, aber ich kann mir vorstellen, dass sehr viele die homosexuell veranlagt sind, sich in diese Richtung begeben, weil sie einfach ihre feminine Seite leichter ausleben können und sich hemmungsloser entwickeln können als wo anders. Und weil sie sich dafür berufen fühlen, weil die meisten sind auch körperlich sehr feminin begabt, was in der heutigen Zeit sehr gefragt ist. Also, ein Mann, der in einem Frauenkörper drinnen ist, ist eine Sensation und kann ganz andere Dinge tun, wenn er doch noch halbwegs männlich aussieht, sage ich einmal. Aber das ist nicht wirklich meines: Also, ich habe lieber einen Kerl, der ein Kerl ist, der vielleicht nicht so einen hohen Rist hat oder so hohe Beine, aber dafür weiss ich, er ist ein Mann und stellt auch das dar. Genau umgekehrt die Frauen, die sollen Powerfrauen sein und genauso hoch springen können wie die Männer, aber dann doch das zerbrechliche Püppchen spielen. Irgendetwas hat es da im Moment, aber so ist es.

Ja die Eigeninitiative und das sich einbringen, das macht mir persönlich sehr viel Spaß, dass man da einen Choreografen jetzt hat, der einem Schritte vorzeigt, dass man da seine eigenen ein bisschen mit einfließen lässt. Das finde ich spannend. Es ist leider oft sehr wenig Zeit und für mich sind die Choreografen in der Regel sehr schlecht vorbereitet oder zu verrückt, die sind absolut – auf einem anderen Stern habe ich das Gefühl. Vielleicht haben sie auch so viele Gedanken zu bewältigen, dass sie sich nicht auf die Dinge konzentrieren. Ich habe aber lieber jemand, wem vorgeschrieben wird, was er zu tun hat und dann gegen Dinge, die einem nicht

gefallen rebellieren kann, als wenn alles so „wischi-waschi“ ist, das gefällt mir gar nicht. Ich mag lieber ganz konkrete, genaue Geschichten und wenn sich das immer aufbaut und das immer genauer und exakter wird – wie schon angesprochen, diese Gruppendynamik, diese Gleichheitsdynamik sind das, was mir sehr gefällt.

Die Lebensweise hängt ganz von der Arbeitszeit ab, aber ganz sicher: Man lebt für den Job. Es rückt an die erste Stelle. Gerade in der Ballettschule steht man noch früher auf, jetzt verschiebt sich das alles in die Nacht, was man früher am Abend gemacht hat. **Und wann steht man da auf?** Also, jetzt steht man so gegen 8.30 auf, es kommt darauf an, wo man wohnt und wie viel Aufwärmvorbereitungszeit man sich zugesteht. Also, dadurch dass ich mit dem Rad in die Oper fahre, bin ich schon ziemlich aufgewärmt. Aber man muss ca. eine Viertel Stunde Vorbereitungszeit vor Trainingsbeginn dazurechnen, um halbwegs warm zu sein für das Exercise. Ich probiere so knapp zu kommen wie nur möglich, weil mir Privatzeit einfach Gold wert und jede freie Minute doppelt wert ist, wenn man das zu schätzen weiß. Ich sitze lieber vorm Computer zu Hause und schreibe noch eine E-Mail oder lese noch irgendetwas als im Ballettsaal herumzulaufen, um warm zu werden. Da fahre ich lieber kurz Rad, ist zum Training sehr gut, um sich aufzuwärmen.

Training: Diese 75 Minuten Training – Pause von 20 Minuten, dann ein sehr brutaler Probenblock von fast 3 Stunden - 10 Minuten Pause (genau 2 Std. 45 min). Aber dieses Springen und Stehen und Lernen und alles Mögliche, dann 40 Minuten Pause und dann noch mal ein Probenblock von 2,5 Stunden mit einer 10-min-Pause. Also, was da dem Körper manchmal abverlangt wird, das ist unmenschlich. Was die Konzentration betrifft ist die Probe – in meinen Augen wirklich verblödet - eingeteilt. Auf der anderen Seite wollen manche auch Privatleben haben und brauchen das auch. Und haben lieber den Abend frei, als kommen dann noch einmal ins Haus. Sie haben dann den Nachmittag frei. Also, ich kann beides verstehen, aus körperlicher Sicht ist das In-Einem-Durcharbeiten nicht gut. Wir haben jetzt einen neuen Kollektivvertrag, da haben sich diese Dinge ein bisschen verschoben. Man kann jetzt auch am Abend proben, wenn man am Nachmittag ein bisschen frei hat. Es ist beides ein zweischneidiges Schwert, was das betrifft.

Haben andere z.B. Familie, Kinder? Manche haben Familie, Kinder, manche müssen sehr viel Geld zahlen, dass, wenn beide arbeiten und der Mann nicht zu Hause ist, dann muss ein Kindermädchen aufpassen und das kostet fast die Gage. Und bei den Tänzern ist das nicht viel und sie sind sozusagen jederzeit kündbar und zwar nicht verlängerbar für die Damen. Wenn sie in Karenz gehen, können sie nicht verlängert werden, weil das eben keine Kündigung ist. Diese rechtlichen Sachen, das bessert sich jetzt ein bisschen. **Seid ihr dann**

Angestellte oder? *Wir sind Angestellte der Staatsopern GesmbH, früher war das das Bundestheater.*

Ausgehen: Ich unternehme auch gerne was mit Kollegen auch privat. Man kommt sehr wenig raus, man lernt sehr wenig andere Leute kennen. Es ist für diejenigen, die nicht viel weggehen eh gut, für diejenigen, die Partylöwen sind, ist das ganz besonders schwer. Es kostet sehr viel Kraft und Energie jetzt noch wohin wegzugehen, wenn du weißt, dass du am nächsten Tag ausgeschlafen sein musst.

Der Umgang mit Schmerz: Da das so früh beginnt, die Schmerzen zu ertragen, gerade was das Dehnen betrifft, da ist man noch nicht so flexibel als Kind, hat mir persönlich weniger ausgemacht als Vokabeln zu lernen. Über den körperlichen Schmerz zu gehen ist angenehmer als über irgendeine ungute Situation, finde ich. Das geht fast so weit, dass man ein Loch im Zahn hat und das fast gar nicht mehr spürt - weil man den Körper so trainiert, diese permanenten Schmerzen zu ignorieren. In meinem persönlichen Fall ging das dann so weit, dass ich gar nicht gespürt habe, dass die Zähne kaputt sind, dann musste es aber doch operiert werden. Manche sind extrem empfindlich, dass man glaubt, der hat sich jetzt alles gebrochen. Stimmt aber nicht, der steht wieder auf und tanzt weiter. Auch das Schlüsselbein, das hat jetzt nicht so arg weh getan, andere würden da wahrscheinlich ... – aus meiner Sicht wird man sicher sehr abgehärtet, ob dies mal zurückkommt bin ich sehr gespannt, aber im Moment ist es so, dass man sehr viel körperlich ertragen kann und muss, weil ansonsten kommt man nicht weit. V.a. wenn Vorstellungen sind und es hier und dort ein bisschen weh tut, dann muss man ganz genau abwägen :“Wie viel mache ich noch, dass sich das ausgeht, dass ich die Vorstellung gut machen kann?“. Es ist ein ständiges Hin und Her mit den Schmerzen jonglieren. Es gibt welche, die nehmen sehr starke Medikamente, damit sie die nicht spüren, nicht so mein Fall. Manche tun es.

Der Konkurrenzdruck wird sicher nicht leichter mit der Zeit, auch wenn er sehr früh beginnt. Manche sagen, dass ist eine sehr gute Schule, ich glaube das nicht. Ich glaube, es ist besser, wenn man später damit in Verbindung kommt oder in der Intensität, dafür dann aber richtig fair und einen guten Ausscheidungskampf – das finde ich besser – damit kann man besser leben, als damit, warum bekommt er das jetzt nur weil er eine schönere Nase hat. Das ist nicht – man arbeitet dafür, dass man wirklich der Bessere ist und der Belastbarere aber nicht der, der die Sympathien auf seine Seite zieht. Es ist leider menschlich und stellt wieder sehr viel in Frage. Die Korrektheit, wie mit einem umgegangen wird, ist nicht immer angenehm. Auch wenn es nachvollziehbar ist, aber nicht in jedem Fall. Manche müssen sich auch sehr stark dem Druck aussetzen, diese Sympathien, manche schauen gut aus und haben dadurch gewisse Vorteile auch im Privatleben. Aber wenn es dann ums Berufliche geht, gerade bei den Tänzerinnen ist

es oft so, dass die dann Probleme haben, wenn sie Berufliches und Privates nicht miteinander vermischen wollen – jetzt von Vorgesetzten Seite her. Das ist bei den Burschen nicht so. Genau wie wenn es jetzt ein weiblicher Direktor ist, der da kann alles mögliche passieren, das sollte man auch bedenken. Das gibt es durchaus und manche verschaffen sich dadurch einen Vorteil.

Das Alter, wie lange man das machen kann, ist individuell ganz unterschiedlich. Geplant sind eigentlich 28 Dienstjahre. Also, je früher man einsteigt, dh keine fertige Schulausbildung 28 Jahre machen und dann ist man früher in Pension gegangen oder in den vorzeitigen Ruhestand. Das waren manche aber schon mit 40 Jahren. Heute geht der Trend dahin, dass man maximal 28 Jahre lang in einem Haus ist, sich dann aber einen anderen Job suchen muss, was dann aber bewirkt, dass man zusätzlich nebenbei eine Ausbildung machen muss oder Studium schaffen die wenigsten. Das ist auch verrückt. Aber man muss daran denken, dass man irgendwann einmal etwas Anderes wird machen müssen. **Wie lange haben Sie dann noch?** Also, ich bin jetzt bei der Halbzeit. Dadurch, dass ich relativ spät eingestiegen bin. Habe jetzt mein 14. Jahr. Habe noch 14 vor mir. Das wird es sicherlich nicht mehr geben. Mann wird immer teurer und dann überlegt man sich, ob das zielführend ist für die Aufgabe, die man da hat. Viele denken auch ans Aufhören: Es ist momentan eine große Aufbruchphase da, die Zukunftsperspektiven sind auch was das Gesetz betrifft nicht gut. Weil, es ist uns am Anfang viel mehr versprochen worden, als umgesetzt wurde: „Ihr bekommt nicht viel Geld für diese harte Arbeit, aber dafür habt ihr ein längeres gutes Leben, weil ihr schon sehr früh mit Mitte 40 eine Pension bekommt, nicht wahnsinnig hoch, aber immerhin bis ins hohe Alter.“ Das ist jetzt alles nicht mehr so: Erstens sind die Pensionen gekürzt, zweitens erlebt man diese 28 Dienstjahre nicht, dh es wird einem noch viel mehr abgezogen, dann bekommt man irgendwas und dann darf man nichts dazuverdienen, sonst wird einem das auch noch gekürzt. Es ist nicht mehr günstig, v.a. für die Neuen, für die Jungen. Die haben diese Regel nicht mehr, in irgendeiner Form geschützt zu sein, sondern sind jederzeit nicht verlängerbar und damit muss man entweder super sein, um ins Ausland zu gehen und dort viel Geld zu verdienen oder sie werden früher oder später nicht verlängert.

Wie ist es nachher, werden viele Choreografen oder Trainer etc.? Manche probieren das nebenbei zu machen, dazu muss man aber auch eine Ausbildung haben. Dazu muss man berufen sein, es kann nicht jeder Trainer werden. Das ist auch ein sehr brotloser Job, es boomt nicht. Wahrscheinlich ist gerade heute ein Tanzlehrer für den klassischen Gesellschaftstanz gefragter und besser bezahlt als ein spezialisierter Trainer. Da ist einfach kein Geld dahinter und damit kann man nicht viel machen, außer man ist jetzt eine Choriphäe auf dem Gebiet und gastiert in anderen Kompanien oder hat eine Ballettschule

oder coacht irgendwelche Superstars. Auch auf dem tänzerischen Gebiet gibt es auch solche aber enorm wenig.

Das Ziel jedes jungen Tänzers ein Breschikow oder Malakow oder wie auch immer zu werden – jedoch nur die wenigsten werden es und damit muss man auch umgehen lernen. Man wird nicht vorbereitet darauf, dass man jetzt kein Star wird, sondern nur - wer am Boden bleibt und nicht bei einer schönen Vorstellung gleich glaubt, er ist der neue irgendwas, ich glaube - der hat sehr viel gewonnen. Und Sie selber? Für mich selber, ich bin eigentlich sehr zufrieden mit dem Erreichten, weil ich auch immer Angst gehabt habe, dass ich aus der Ballettschule hinausfliege. Das ist alles nicht passiert, im Gegenteil ich bin dann rausgekommen sogar zum Halbsolisten avanciert und bin eigentlich sehr zufrieden. Dass ich momentan nicht sehr viel zu tun habe, das liegt an der Umstrukturierung an der politischen, aber das wird sich sicherlich ändern. Da mache ich mir keine Sorgen. Ich habe sehr schöne Sachen schon getanzt und auch denke ich ganz ordentlich. Ich finde auch dieses eigene Können im Verhältnis zu der erbrachten Leistung zu stellen, da darf man nicht ungerecht sein und sagen: „Ich bin viel besser und müsste das und das...“, oder aber „Ich bin viel schlechter und kann das nicht!“.

Selber nachher Tanztrainer zu werden? Ich bin so mit dem Perfektionsdrang infiziert, dass ich auch dafür eine Ausbildung machen müsste, um das auch perfekt lernen zu können. Ich würde mich das aus dem Stegreif so nicht trauen. Ich würde gerne ein psychologisches Studium dahinter haben, um zu wissen, wie man mit den Menschen umgehen muss, damit man das meiste herausholen kann. Dass sie motiviert sind und sehr viel geben können. Weil dieses Motivieren der Meute, der frustrierten, verletzten teilweise auch veralteten, ist sehr schwierig. Denen einen Sinn zu geben ist enorm, das Talent muss man haben. Ich arbeite lieber mit einer kleineren Gruppe, ich könnte mir vorstellen so Pilatetraining, das ist etwas Gesundes. Weil man kann nicht einmal sagen, Ballett ist gesund, es macht halt Spaß für die, die es gern machen, aber richtig gut tut es dem Körper eben nicht und damit habe ich ein Problem, das weiterzugeben.

In den nächsten 5 Jahren wird sich viel entscheiden, ob es weitergeht oder nicht und dann wird man sehen. In der Zeit kann man sich dann überlegen, was man macht. Also, ich fühle mich in der Staatsoper sehr wohl, ich könnte mir auch vorstellen als Garderobier oder als Maskenbilder zu arbeiten, aber leider ist das alles erst im Entstehen. Ich mag auch sehr gerne handwerkliche Tätigkeiten. Trainer, weiß ich nicht, es ist natürlich schön, wenn man die Schritte kennt und das Repertoire, aber es müsste natürlich eine Generation an Tänzern das ein, die sich dafür begeistert, die das gerne mitbekommen will. Weil nur eingekaufte Leute zu motivieren, die nach einem Jahr wieder weggehen, das ist nicht meines. Es geht zu viel Energie, zu viel Liebe für die Kunst, für die Stücke verloren. Gerade wir Wiener mit unserem Walzer, ohne die anderen zu exkludieren, die sehr oft sehr fleißig sind – ich finde es aber

wichtig, dass das erhalten bleibt. Es macht auch sehr Spaß, so Konzertauftritte vor einem Millionenpublikum sind sicher der Highlight. Nur das ist so rar und so selten und teilweise so heikel, dass das wieder weggeht.

Was man erwähnen muss, dass man als Balletttänzer gesellschaftlich entweder schief angesehen wird, weil es heisst, er ist sicher schwul oder wenn er nicht ist, dann ist es ein Privileg, dass man Respekt hat vor solchen Leuten. Und in gewisser Weise ist es so, dass es kaum jemanden gibt, vor dem ich Respekt habe, weil es gibt sehr gescheite und sehr nette Menschen und manche sind beides und attraktiv, aber mittlerweile kann ich genauso mit dem Bundespräsidenten reden, ohne vor ihm zu zittern. Man kommt natürlich in der Welt herum, man sieht andere Kompanien, man tanzt vor gekrönten Häuptern und in tollen Theatern und vielleicht auch mit dem Alter schwindet diese Ehrfurcht. Am Anfang war das natürlich sehr stark. Das erste Mal in Istanbul, das war wirklich ein bewegender Moment oder das erste Mal am Neujahrskonzert auftreten, das war etwas ganz Besonderes. Aber eigentlich überall ob London, Japan etc. Ich denke auch selber daran, ein bisschen zu choreografieren. Es würde mich interessieren, weil ich gerne Sachen mache, mit denen ich die Leute unterhalten kann und möchte was Lustiges machen. Und das ist besonders schwierig. Deswegen mal schauen. Ich arbeite insgeheim daran, weil ich nicht die Fehler machen möchte, die die jetzigen Choreografen machen, die glauben, die sind die Genies, sondern Vorbereitung ist auch hier sehr wichtig..

Anmerkung: TB2 hat sich den Leitfaden angesehen und sich Notizen gemacht, deswegen ist es Interview in Erzählform, da mussten von mir die Themen nicht gesondert angesprochen werden, sondern wurden von TB2 aufgegriffen.

7.5 Interview TP1

Geschlecht: weiblich

Alter: 46 Jahre

Wie sind Sie zu Ballett gekommen? Also, ich bin in einer künstlerischen Familie aufgewachsen, mein Vater in der Volksoper engagiert. Meine Mutter war auch Tänzerin und ist dann zur Choreographie gekommen. Als Kind bin ich schon hingegangen, habe die schönen Vorstellungen besucht. Angefangen hat das Ganze, ich war 3 Jahre als ich zum ersten Mal auf der Bühne in der Volksoper gestanden bin. Und da durfte ich das erste Mal mitspielen und von dem Zeitpunkt an wollte ich nur zum Theater gehen. Und bin dann anfangs in eine Ballettschule gekommen, das war noch am Naschmarkt, dann habe ich die Aufnahmeprüfung für die Ballettschule in der Staatsoper gemacht. In welchem Alter? In der Ballettschule war mit 4-5 Jahren, anschließend dann die Aufnahmeprüfung in die Staatsopernschule habe ich mit 6-7 gemacht.

Wie hat es Ihnen dort gefallen? Der Anfang, wie war das für Sie? Am Anfang war das schwer, da gab es ziemlich große Klassen (A,B,C). Anfangs war das sehr schwer, weil ich hatte einen guten Ballettlehrer. Und nach dem ersten Jahr mussten wir dann wechseln und ich habe das nicht als so angenehm empfunden. Ich habe dann im dritten oder vierten Jahr noch einmal einen Wechsel der Ballettlehrer gehabt. Da habe ich eine sehr gute Ballettlehrerin bekommen und das war (die Edeltraud Trexler – sie war die Primaballerina). Ab dem ca. 4 Ballettjahr war ich dann bei ihr bis zu meinem Ballettengagement habe ich bei ihr gelernt. Da habe ich wahnsinnig viel gelernt. Das war sehr angenehm. Ich bin dann zwischendurch, ab dem 5. Jahr habe ich im Sommer diese Trainings in Cannes, Monte Carlo besucht. So ungefähr 4 Wochen bin ich dann dort geblieben und habe dort weiterstudiert. Weil so 2 Monate Pause zu machen ist eigentlich nicht so. Das Weiterkommen ist nicht so groß. Ich habe da mein Ziel schon gesehen. An die Staatsoper zu kommen und dort ein Engagement zu bekommen, das war mein erstes Ziel damals.

Also, Sie wollten an der Staatsoper bleiben? Ja, damals, sind vorwiegend auch die Leute von der Ballettschule genommen worden. Das gab es nicht, dass die Leute von draußen engagiert wurden. Die hatten die eigene Opernballettschule, das kam erst Jahre später, dass die aus dem Ausland Leute engagiert worden sind, auch so Jahresverträge. Die Plätze wurden auch immer aus der Opernballettschule aufgefüllt.

Ausbildung selber, wie haben Sie diese ganz am Anfang erlebt? Die Ausbildung war, anfangs habe ich das Ganze nicht so mitgekriegt. Ich wollte das unbedingt machen, habe es aber nicht realisiert was das bedeutet. So ab dem zweiten oder dritten Jahr war es auch möglich, davor war das noch nicht so gebraucht, da gab es so verschiedene Vorstellungen, Ballettaufführungen, Operaufführungen, wo Kinder, wo man auf der Bühne stehen konnte und dann eingesetzt wurde. Das war aber erst ab dem zweiten Jahr, wo man diese Vorstellungen machen durfte, das man da so richtig auf der Bühne stehen konnte, dass man einen kleinen Stunt machen konnte, so bei verschiedenen Operaufführungen oder so Ballett. So Dornröschen, das war ganz aufgefüllt mit den Kindern, die damalige Inszenierung, oder da war die Oper Margarethe, Aida .. da haben Kinder so richtig auf der Bühne getanzt, das war schön. Ab dem Zeitpunkt begriff ich was es heisst, nicht nur Ballett und irgendwelche Schritte zu machen, sondern auch auf der Bühne zu stehen, zu präsentieren.

Und diese Bühnenerfahrung, die hat Sie auch angespornt? Ja, das hat mich schon angespornt. Ich hatte auch immer das Glück, dass ich für verschiedene Einzelrollen ausgesucht wurde, so wo nur ein Kind vorkam, da hatte ich das Glück, das ich meistens da ausgesucht wurde. Und wo die ersten Eifersuchtsszenen in der Ballettschule stattgefunden haben. **Das heisst schon ab dem zweiten Jahr? Da waren Sie so zw. 9 und 10?** Ja, da war ich so zwischen 9 und 10 und da habe ich schon die ersten Erfahrungen machen müssen mit Konkurrenzkampf (und „Warum wird die eingeteilt und?“...). Da waren schon die ersten Intrigen, die schleimt sich ein und dies und jenes. Es waren auch sehr verletzend Aussagen, die gemacht wurden, also das war schon sehr schlimm. Damals ging es auch sehr, heute auch, heute geht es so um Labelsachen, aber damals hatte man nicht so einen bestimmen Anzug oder einen bestimmen Anzug, wir mussten immer ein Haarband tragen und die Schuhe, und also so verschiedenes Outfit wurde da bekrittelt und so in der Eifersuchtshaltung, das war schon .. das hatte ich schon einige Male erlebt, weil ich diesen Vorzug hatte, bekommen hatte, da ab und zu öfters als die anderen auf der Bühne zu stehen. Das war eigentlich schon sehr die Erfahrung mit Eifersucht und mit Konkurrenz.

Die Uniform tragen, wie alle anderen: Wie hat Ihnen das damals gefallen? Man hatte nur - heute sind die Kinder wirklich verwöhnt, die haben zwei oder drei Anzüge, wo sie wechseln können – ich hatte damals nur einen Anzug, also ein Trikot gehabt, das habe ich endlich lang getragen. Es war wahnsinnig teuer. Es war irrsinnig schwierig damals, es waren andere Zeiten. So in der Form Uniform zu tragen, das hat mich nicht wirklich gestört. Wie hatten schwarze Trikots, schwarze Schleppechen, das Haarband, die Haare mussten zurück, die Stirnfransen, das war so, kurze Haare waren auch nicht erlaubt. Ich habe das auch so, also man musste das machen und ich war da sehr angepasst in dem Sinne. Das war nicht das, was mich gestört hat. Verletzend waren eher die Aussagen oder so, von den damaligen

Kolleginnen oder Mitschülern/innen in meiner Klasse, das war verletzender als das Uniformtragen, das war nicht so schlimm.

Und wie ist es dann weitergegangen? Wie lange waren Sie da auf der Staatsoper? In der Staatsopernschule war ich bis – ich habe mit 13 eine Abschlussprüfung gemacht, ich war in einer Abschlussklasse und ich war immer die jüngste davon und alle anderen wurde schon ein Jahr vorher ins Engagement genommen und ich war immer noch in dieser Klasse und musste dann warten, bis ich einigermaßen meine 4. Klasse hatte und bin dann... Mit 13 bin ich dann engagiert worden, also in der Geschichte bin ich das jüngste Mitglied an der Staatsoper, nicht so wie jetzt alle nach mit behaupten, die wären als jüngste engagiert, das waren sie nicht. Nicht so, wie jetzt alle sagen mit 14 oder 15 die jüngste, wirklich mit 13. Und ich machte dann während dem ersten Jahr im Engagement das 9. Schuljahr fertig, also das war, ja, musste ich machen, weil ich musste gleichzeitig einen Schulabschluss haben und das hatte ich ja nicht so.

Das Training begann um 9 bis 10, da hatten wir Training, 10 min Pause, dann eine Stunde lang wurde das jeweilige Stück geprobt, bis 11.40, dann 20 min Pause und dann noch eine Stunde Probe bis um 13 Uhr. Und ich glaube, um 13.15 begann dann die Schule, da musste ich auf den Getreidemarkt laufen über den Burggarten und bin dann den ganzen Nachmittag in der Schule gesessen, habe dort meinen Schulabschluss gemacht, das war die einjährige Büroschule und bin dann um 18 Uhr, von 18-19 Uhr gab es ein Aufwärmtraining, von 19 Uhr gab es dann Abendtraining bis um 20.15. **Das war hart?** Ja, das war heftig. Und ab und zu, wenn keine Abendprobe war, dann habe ich die Abendvorstellung gehabt, und bin dann bis 23 Uhr dort gewesen. Dann bin ich nach Hause gefahren, bin dann irgendwann zu Hause gewesen, musste dann aber nebenbei noch meine Hausaufgaben irgendwann machen, was natürlich ein Wahnsinn war. Dann hatten wir irgendwann damals, es waren noch nicht so, die Probenzeiten am Samstag, und ich musste Samstag nachmittag noch in die Schule gehen. Weil die Schule war samstags auch noch. Also, die begann aber erst um 9 oder 10, nicht am Nachmittag, hat die begonnen, also bis um 14 Uhr.

Dann waren Sie mit 14 fertig mit der Schule? Ja, mit 14 war ich fertig mit der Schule und gleichzeitig musste ich auch arbeiten. Damals musste mein Vater noch meinen Vertrag unterschreiben. Ich war auch noch nicht mündig, damals war die Mündigkeit, glaube ich, mit 21. Es war dann kurz danach, sind die runtergegangen auf 19 und jetzt ist es 18.

Sie haben dann sehr früh angefangen professionell zu tanzen? Ja, ich habe sehr früh angefangen in der Kompanie professionell zu tanzen. Mit 14 war ich fertig mit beidem, also mit der Schule und hatte mein Engagement.

Und wie war das Gefühl, sie als Jüngste? Sie waren die jüngste in der Kompanie auch? Das war wahnsinnig schwer, weil das war zu einem Zeitpunkt, wo die Leute das auch

sehr emotionell, also die haben gedacht, das wäre wie eine Hierarchie. Das war furchtbar. Weil eben ja, die Leute nur aus der Ballettschule kamen. Es kamen ja keine fremden, Gastsolisten eventuell, aber es hatten keine anderen die Chance in diese Kompanie da reinzukommen. Und dementsprechend wie in jeder Lehre, haben die das ausgenutzt, nebenbei noch in die Kantine geschickt, Kaffee holen oder Wurstsemmel holen oder wie in einer wirklichen Lehre. Zu diesem Zeitpunkt war das wirklich sehr hart. Also nicht nur das man in die Schule gehen musste, tanzen musste und dazwischen noch in der 20-min-Pause musste ich die älteren Kollegen auch noch bedienen. Also, es war alles vorhanden, wie in jeder Hierarchie.

Wie haben Sie das erlebt, die Freundschaft unter Tänzern, jetzt in der Kompanie einmal? Sie haben ja sehr früh angefangen? Das war wahnsinnig schwer für mich, da eine Freundschaft zu schließen. Ich hatte außer der Ballettschule noch 2 oder 3 Mädchen mit denen ich befreundet war. In der Anfangszeit war das sehr schwer. Jetzt, wo ich in der Pension bin, habe ich schon noch Kontakt zu den Kollegen, aber wie gesagt diese Anfangsfreundschaften, die man in der Jugend schließt, so mit 13/14 so Jugendfreundinnen, das hatte ich weniger, weil ich auch erst 14 war, sehr jung. Das war schon sehr schwer.

Sie waren die jüngste und alle anderen? Die anderen waren 15 oder 17, die waren älter. Damals war es auch unterschiedlich, weil hinterher weggehen im ersten Jahr, dann fiel es mir auch schwer.

Und wie lange waren Sie dann auf der Staatsoper? Ich war fast 20 Jahre. **Sind Sie dann direkt von dort pensioniert worden oder wie war das?** Also, es war zuerst meine Karriere, die ich gemacht habe, und ich hatte auch das Glück Solopartien zu tanzen. Und so in verschiedenen Stücken. Als Kind habe ich den Nurijew auf der Bühne gesehen und ich habe auch selber mit ihm getanzt so verschiedene Sachen. Alle Bandbreite, von den ganzen Klassikern.

Und was hat Ihnen am besten gefallen zu tanzen, welches Stück? Also, es gab verschieden klassische Rollen, unter anderen habe ich den blauen Vogel in Dornröschen getanzt, dann gab es von Nussknacker über Schwanensee. Also, eigentlich alle klassischen Partien aller Art und auch so ein bisschen modernere Stücke wie so Van Mannen oder wie jetzt Kilian, aber das sind auch nicht mehr so neu. Die sind auch schon älter. Ja, das waren eigentlich sehr schöne Stücke. **Und welches Ballett bevorzugen Sie, klassische Stücke oder modernere, da gibt es so viele?** Also, Balanchine habe ich sehr gerne gemocht, da habe ich auch einige Stücke von ihm getanzt, so Apollo oder Serenade war auch ein traumhaft schönes Stück. **In welchen Bereich fällt das rein?** Also, nicht ganz klassisch – so neoklassisch. So mit ein paar modernen Bewegungen angehaucht. Also klassisch ist ja

immer so nach Außen gedreht und mit klassischen Positionen, Balanchine da fallen so modernere Sachen rein, so nach innen gedreht, en de dante, oder so Bewegungen, so Körperwellen, die so nie vorkommen im klassischen Ballett. Man beugt sich zwar nach allen Richtungen, aber so mit Körperwellen, das kommt nicht vor, das kommt vom Balanchine her, so verschiedene Stilrichtungen. Er hat auch so eine eigene Stilrichtung entwickelt. Ja und dann gibt es die schon mehr moderner angehauchte Choreographen wie Van Mannen und Killian, die dann ... weil sie so angehaucht sind von klassischer Musik, aber die Bewegungen andere sind. Das finde ich auch sehr schön, das geht auch noch in meine Richtung. Es waren einige Choreographen dabei, mit denen ich ganz gerne gearbeitet habe.

Und was war in der Kompanie Ihr erster Auftritt? Können Sie sich an den noch erinnern? *Das war im Nussknacker von Gregorowitsch, da hatten sie mich auch ausgesucht für verschiedene Solopartien, die auch im ersten Teil vorkommen, aber das war so eine Sache der Intrige, wo sie so getan haben, die ist eh noch jung, die hat das ganze vor sich und der erste Auftritt das war dann im ersten Teil kommen die Freundinnen von der Marie vor, das war so die Kindergruppe, das war mein erster Auftritt im Nussknacker. **Aber nicht zu dem, was Sie eigentlich spielen sollten?** Ja, aber ausgesucht hätten sie mich für mehrere Solosachen, wo die Intrige wieder zugeschlagen hat. Wo es aber doch nicht zu dem gekommen ist. Also ich musste mir das schon sehr schwer erarbeiten. Was ich Jahre später auch getanzt habe, aber nicht von Anfang an.*

Wie war der Umgang mit Schmerz, dieses harte Training? Haben Sie es als hart empfunden oder eher nicht? *Also, es war so, vom körperlichen Schmerz her, man musste sich schon oft überwinden, weil auf die Spitze jetzt noch mal draufzusteigen, wo die Füße so total blutig und offen waren, da musste man durch. Diese Disziplin kam da schon durch. Aber das hat man gelernt damit umzugehen, mit diesem Schmerz. Man hatte auch keine andere Möglichkeit, keine andere Wahl und der andere Umgang mit der Ernährung. So wie jeder 16,17-18jährige so Gewichtsprobleme. Es war natürlich nicht gravierend wie bei Normalen, wo man aber mitkriegt, da ist jetzt 1-2kg waren schon eine Katastrophe, wo man eisern versucht sich daran zu halten, aber es ist in dem Alter wahnsinnig schwer. Wenn ich so heute mit den Jugendlichen zusammenarbeite, wenn ich so mit ihnen rede, da kann man machen, was man will, man kriegt diesen Babyspeck einfach nicht weg und das dauert bis 19 oder 20. Oder wenn man eine andere Einstellung dazu kriegt, geht das eigentlich von selber weg.*

Hat es so eine Ernährungsberatung oder so Ratschläge gegeben? *Nein, da hatte es nur geheißt: „Du bist zu dick, schau, dass du wieder weniger isst“. Ernährungsberatung in dem Sinne hat es nicht gegeben. Jetzt ist es natürlich schwieriger, schon in der Ausbildung wird darauf geachtet, wenn sich Leute schwerer tun. Aber vielleicht ist es noch nicht ganz*

durchgedrungen, was ich mich erinnern kann, also zu meiner Zeit in der Ballettschule hat es keine Kinder gegeben, die so magersüchtig sind, in dem Ausmaß so wie das heute ist. Das gab es auch nicht. Das ist vielleicht so eine Gesellschaftssache. Wenn ich heute höre, so wie die Kinder heute in der Ballettschule aussehen oder was von der Kompanie heute auf der Bühne steht. Der Prozentanteil der Magersüchtigen ist höher als zur Zeit meiner Ausbildung. Das ist eigentlich erschreckend, weil dieser Stress und dieser Druck auch viel größer geworden ist und ich glaube, das liegt aber auch am Elternhaus, dass die Kinder zu wenig Unterstützung kriegen von den Eltern. Weil die selber sehr unter Stress sind, die Familie, dass die die Kinder wenig unterstützen können und auch nicht in die richtige Richtung. Weil ich denke mir da können wir auch wenn man den Hintergrund von der Familie besser unterstützt, würden die Kinder auch mehr Unterstützung bekommen.

Wie war das bei Ihnen, diese familiäre Unterstützung? Das habe ich schon bekommen. Es war natürlich auch schwer. Man hat natürlich seine Reibereien wie jeder Jugendliche. Weil das auch noch hineinfällt diese ganze Persönlichkeitsentwicklung in diesem Alter. Und das war extrem. Und ich habe auch viel zu wenig Möglichkeiten gehabt, entweder ich mach das oder nicht, oder ich bin den Job los, da gab es natürlich nicht viel Auswahl. Aber, so von der Unterstützung her, von zu Hause, war es natürlich schon, weil meine Eltern auch vom Theater kamen, deswegen hatten die natürlich mehr Verständnis als jeder andere.

Haben Sie auch noch Geschwister oder sind Sie alleine? Nein, nein, ich habe noch Geschwister. Ich habe noch eine jüngere Schwester, die war Europameisterin im Synchronschwimmen. Ich habe noch einen älteren Bruder, der war Wasserspringer, auch mehrmaliger Staatsmeister, ja und so. Also, auch im Sport sehr stark vertreten die Familie, nicht nur in Kunst, sondern auch Sport. Meine Schwester hat nebenbei noch ihre Ballettausbildung in der Opernballettschule angefangen ist aber dann weitergegangen in den Sportzweig und hat da ihre Erfolge gemacht.

Und die Beziehungen, so eine Beziehung zu jemand anderem aufbauen in diesem Job? Wie war das für Sie? Zu dem Zeitpunkt war es sehr schwer Beziehungen aufzubauen. In der Kompanie war man mit dem einen oder anderen so befreundet. So von außenstehenden Personen hat man damals weniger Verständnis gehabt. Ein paar Mal gab es wirklich die Frage: „Ja was machst du von Beruf?“ „Ja, ich bin Balletttänzerin!“, „Und was machst du tagsüber?“ Also das war überhaupt keine Vorstellung von den Leuten, kein Verständnis, dass man darauf hinarbeiten muss, dass man Proben hat, dass man sich Aufwärmen muss, dass man auf diesen Premiereabend wirklich hinarbeitet. Das ist alles eine Vorbereitung, es ist genauso wie in einem Büro, wo ich einen Vertrag vorbereite oder ein Projekt vorbereite. Ich habe es so oft erlebt, dass die Leute so „das machen Sie den ganzen Tag“ – und ich „Ja“ – es ist so.

In Liebesbeziehungen, manche Tänzer bleiben unter sich? Ja, das schon, weil man hat ja andererseits. Es ist so wie bei jedem anderen Künstler, der Partner sollte zumindest einmal in der Branche gearbeitet haben, oder am Theater gewesen zu sein, um dann Verständnis zu bringen für den Partner. Weil man ist oft müde, ausgelaugt, wie ein Spitzensportler, da kann man dann nicht High Life. Es ist zwar ab und zu gut, aber wenn man in der Vorbereitung ist für irgendeine Rolle oder einen Ballettabend vorbereitet, dann ist es wahnsinnig schwer auch andere Interessen zu zeigen, z.B. Tennis zu spielen oder etwas.

Man muss darauf hinarbeiten? Und haben Sie das erlebt, dass wenn man andere Sportarten betreibt, trainiert man ja andere Muskeln, die nicht unbedingt förderlich sind für Ballett sind? Haben sie das irgendwie als Manko empfunden? So Schifahren oder so. Als ich in der Ballettschule noch war, musste ich ab und zu Eislaufen gehen mit der Schule, da gab es keine Entschuldigung dafür. Dann bin ich dann auch Eislaufen gegangen, habe es nicht an die große Glocke gehängt, oder auch ab und zu Schifahren als Kind. Wobei ich z.B. heute sagen kann, ich habe am Schifahren auch kein großes Interesse, ich gehe ab und zu Eislaufen. Mit dem Sport war es auch so, dadurch dass meine Familie mit dem Wassersport verbunden ist, bin ich halt öfters mitgegangen zum Schwimmen und das ist eigentlich sehr gut als Entspannung, weil man ja die Muskulatur auflockert und Schwimmen gehen ist überhaupt kein Problem. Ich habe es ja auch nicht so extrem, im Winter mal Eislaufen gehen und das war ja nicht wirklich wie Extremsport.

Ansonsten Sportarten, nein. Früher habe ich gedacht, ab und zu sollte man so einen Ausgleichssport machen, es ist ja nicht schlecht, aber es ist ab und zu. Wenn man älter wird, merkt man, so laufen, das ist überhaupt nicht gut. Man belastet sowieso die Gelenke die ganze Zeit, wenn man tanzt, oder man macht Aerobic als Ausgleichssport. Wenn man eine Verletzung gehabt hat, kann man schon einen Muskelaufbau machen, man geht in ein Fitnessstudio so Crosstrainer machen. Ich unterrichte jetzt Pilates, aber das kommt eh von der Physiotherapie her und geht in die Richtung für den Bewegungsapparat stärkend und man wird auch gedehnt, aber keine belastenden Sportarten.

Es ist Ihnen also nichts abgegangen dadurch? Nein, also ich bin keine begeisterte Schifahrerin, also muss ich es nicht haben.

Zurück zum Konkurrenzdruck in der Kompanie, am Anfang waren Sie die jüngste und wie hat sich das dann weiterentwickelt? Das hat sich schon geändert mit dem, dass die Hierarchie sich aufgelöst hat. Sie hat sich aufgelöst in der Art, dass Leute engagiert wurden, die nicht von der Ballettschule kamen, die extern waren. Das fing bei den Männern an, weil Männermangel ständig war in der Kompanie. Das fing bei Männern an, dann wurden Frauen engagiert. Das kam dann immer mehr und zuletzt wurde die ganze Pragmatisierung

aufgelöst und mit dieser Auflösung, also jetzt ist es durch, jetzt nach mehr als 30 Jahren hat sich das ganze aufgelöst. Keine Pragmatisierung mehr. Man kriegt nicht automatisch nach 9 Jahren eine Pension, sondern man muss wirklich dafür arbeiten und kämpfen, dass der Vertrag nächstes Jahr verlängert wird. Und oft sind es Leute, die nur Stückverträge haben. Und jetzt wo die Kompanie reduziert wurde ist der Druck noch höher geworden. Es gibt noch weniger Plätze. Sie spielen zwar wahnsinnig viel, sie stehen zwar wahnsinnig viel auf der Bühne, haben wahnsinnig viel zu tun, aber es ist nur ein kleiner Teil. Früher war die Kompanie doppelt so groß. Es gab zwei Kompanien. Jetzt ist es nur mehr eine Kompanie und die spielen immer abwechselnd und dieser ganze Druck, der findet ja nur mehr statt, dass man seine Leistung ordentlich erbringt. Und das war nicht mehr dieser hierarchische Druck, hat sich etwas abgebaut, weil das kann man sich gar nicht mehr leisten. Wenn man sich so aufführt, dann ist man automatisch draußen, weil heutzutage suchen wahnsinnig viele Leute einen Job und manchmal reicht es nicht, Ballett als einziges Standbein zu haben, sondern man muss fast ein zweites Standbein haben, um überleben zu können, denke ich mir.

Würden Sie sagen, dass die Konkurrenz unter Frauen größer ist als unter Männern, wenn immer Männermangel ist? Ja, unter Frauen ist es immer ein großer Konkurrenzdruck und auch unter männlichen Frauen ist es groß. Also, dadurch dass es sehr viele schwule Männer in der Kompanie gibt ist der Konkurrenzdruck auch sehr groß. Sie sind auch wie Frauen und sie benehmen sich auch dementsprechend, wie sagt man so ein „Stutengehabe“. Das die wirklich immer konkurrieren, das schon. **Wie war das früher für homosexuelle Männer, die in Kompanien waren, weil früher war das nicht so offen wie heute?** Also, für die Männer in den anderen Kompanien, war es immer leichter, weil wenn man Künstler ist, ist man auch ein Exhibitionist und dadurch war es immer leichter sich dem hinzunehmen und deswegen wurden auch sehr viele Homosexuelle Tänzer. Bei uns war das so, wir haben vielleicht 1 oder 2 und die konnten sich schon outen in der Kompanie, sie hatten aber nie einen eigenen Status, weil sie nur so vereinzelt vorkamen. Das hat man natürlich gemerkt. Ich weiß nicht, wie das heute ist. Es sind die männlichen Frauen, die jetzt auch mehr Ehrgeiz entwickeln als die normalen Männer. Wobei muss ich sagen, der Status von einem Tänzer ist auch schon viel mehr anerkannt, weil die Leute auch sagen, wenn du Tänzer bist, bist du nicht automatisch schwul sondern es gibt auch Tänzer, die nicht schwul sind, die werden auch ganz normal anerkannt. Es gibt auch viele Moderntänzer und andere.

Würden Sie sagen, dass früher der Tänzerberuf nicht so angesehen war wie heute? Auf gar keinen Fall, da wurdest du schräg angesehen. Es ist noch immer in manchen Köpfen so verankert, wenn ein Kind in die Ballettschule kommt, „Ja wird mein Junge jemals normal, wenn er immer unter Mädchen ist“. Das sind immer noch diese Floskeln, die man so hört,

das hört man wenn man selber Kinder unterrichtet und sieht wie die Jungen angeschaut werden. Es gibt aber den einen oder anderen der sich einfach durchsetzt und ganz normal dabei bleibt. Aber wie gesagt, heutzutage, wenn sich so viele ...

Dieses mit der Gruppe und in der Gruppe tanzen, die Homogenität, Solotänzer? Was haben Sie persönlich eher bevorzugt? Es ist natürlich schon, wenn man in einer Gruppe es schafft, die Gruppe so zu motivieren, damit man den Solisten damit unterstützt, das finde ich eine gute Sache. Also, in den späteren Jahren, wo sich diese Hierarchie aufgelöst hat, hat sich das schon gebessert, dass wenn die Leute gesehen haben, dass die Gruppe homogener wird, wenn sie miteinander arbeiten. Wenn die Gruppe homogener ist, dann kann sie den Solisten sehr unterstützen. Und das ist natürlich wahnsinnig schön. Oder wenn man als Solist tanzt und die Unterstützung bekommt von der Gruppe, das ist auch sehr schön. Ich möchte nicht sagen, dass ich eines bevorzuge, ich fand es auf beiden Seiten eigentlich schön.

Und würden Sie sagen, wo hat man mehr Freiraum, wenn man tanzt als Solotänzer? Als Solotänzer auf jeden Fall, in der Gruppe hat man überhaupt keinen Freiraum, weil man ja miteinander. Aber es sind auch sehr wertvolle Gruppentänzer, die sich da anpassen können und die da quasi dem Solisten helfen, die Situation zu überbrücken. Ab und zu passiert es, dass man eine Probe hat und irgendjemand springt ein. Und man muss vorher eine Schnellprobe machen und springt dann auf die Bühne. Und wenn da Leute sehr wif sind, um die Situation zu überblicken und die Situation so meistern, dass sie den der gerade einspringt so unterstützen, dass ... z.B.. ich wechsele jetzt den Platz, dann stehe ich vorne, dann kann nichts passieren, dann sind die Reihen gerade oder also, das ist auch schon ganz wertvoll. Da kann man auch schon ein guter Gruppentänzer sein, in dem Sinne. War es dir wichtig aufzufallen, wenn heute Leute nach einem Engagement suchen, versuchen sie aufzufallen durch Ausdruck etc. wenn sie in der Gruppe sind.

Waren Sie diesem Druck irgendwie ausgesetzt? Das ging jetzt nicht um ein Engagement, es wurde auch immer wieder ausgesucht für Rollen, das kam der Choreograph und der Assistent und wurde das Training begutachtet oder es wurde in Part aus einem Stück von der Aufführung, ein paar Takte einstudiert, ein Solopart, und dann wurde die Gruppe dazu angehalten, das vorzutanzten. Und darauf hin wurden manchmal Entscheidungen getroffen, wer diese Rolle bekommt oder wer dafür eingeteilt wird, das war schon auch. Und da gab es natürlich immer wieder Leute, die sich in den Vordergrund getanzt hatten, ohne dass sie wirklich diese Persönlichkeit hatten, sondern die hatten es wirklich notwendig sich in den Vordergrund zu tanzen, das ist auch immer eine Persönlichkeitssache. Wer jetzt in sich ruht, und sich sicher ist, der hat es nicht so notwendig. Weil ein guter Choreograph erkennt das ja. Ob das einer ist, der präsent ist und eine Aura hat oder sich nur in den Vordergrund tanzt.

Und ich kann mich erinnern, ich hatte in einziges Mal so eine Situation. Da ging es auch um Vortanzen, es ging um eine Rolle in einem Stück und wir haben uns aufgestellt, und dann kam der Klavierspieler und die Musik und ich habe mir gedacht: Das möchte ich jetzt auch mal probieren, da so zu tanzen und quasi mich vor der Nase, weil wenn man sich vorne bewegt, kann man sich mehr wichtig machen. Jetzt möchte ich auch einmal so sein wie die anderen. Und dann kam die Ballettmeisterin zu mir und sagte: „Aber Tamara, das hast du doch gar nicht notwendig. Du bist doch sowieso schon eingeteilt!“ So viel zum in den Vordergrund spielen. Und damit, ja. Also, dieser Vorfall ist für mich so, wie wenn es heute Vormittag gewesen wäre.

Es war für Sie gleichbedeutend Solozutanzes oder in der Gruppe? *Gleichbedeutend war es nicht, aber ich muss womöglich aufgefallen sein, sonst hätte mich der Nurijew nicht ausgesucht für verschiedene Rollen, sonst wäre ich nicht als Solistin zum Zug gekommen. Es muss ja was gegeben haben.*

Diese Homogenität in der Gruppe, das erlernt man ja oder? *Es wird zu wenig darauf hingewiesen. Es gibt leider Gottes viel zu wenig psychologische Betreuung. Man würde eigentlich einen Psychologen brauchen oder man würde einfach ein Mediationsgespräch oder einfach ein Gespräch brauchen. Diese Kommunikation ist manchmal zu wenig vorhanden. Es gibt sicher den einen oder anderen, wo Gespräche geführt werden, oder zumindest so, dass man die Jungmitglieder, oder wenn die ganz jung sind, die in die Kompanie kommen, so eine psychologische Betreuung wäre ganz wichtig. Und dann auch noch um die Homogenität herzustellen. Es kommt sicher in manchen Kompanien vor, da ist das automatisch vorhanden, weil es sind so kleinere Kompanien.*

Es gab so in Mannheim, wo der Ballettchef sehr zusammengelebt hat mit seiner Gruppe, wo es eine familiäre Atmosphäre herrscht. Aber wo es so eine große Kompanie ist, da ist es immer auch wahnsinnig schwierig so etwas herzustellen. Immer wenn so eine familiäre Atmosphäre hergestellt würde, wäre es auch leichter so familiäre Gespräche zu führen, zusammenzuhalten.

Diesen Ausdruck, ist das erlernbar oder wird das beigebracht? *Doch, man muss sich schon damit beschäftigen. Man wird auch schon von der Ballettschule her, dass die einen Schauspielunterricht haben und zur Darstellung so verschiedene Art der Darstellung zu erlernen. Man muss natürlich auch, es gibt Personen, die sind bemüht und es kommt einfach nicht, oder sie stellen zwar dar, sind aber nicht wirklich überzeugend. Wie bei jedem guten oder schlechten Schauspieler ist es auch ähnlich.*

Wie war das für Sie nach Konzept, nach Regieanweisungen zu arbeiten? Konnten Sie sich immer einbringen? *Nein, bei den meisten klassischen Balletten sind ja die Schritte schon vorgegeben. Da kommt der Choreograph und die Assistenten und die geben die Schritte vor. Um sich einzubringen, da sind die moderneren Ballette, Uraufführungen, da hat man schon die Möglichkeit sich selber einzubringen oder etwas zu erarbeiten mit einem*

Choreographen. Aber so die Schritte, die schon vorgegeben sind, das ist eigentlich mehr eine Techniksache, sich das zu erarbeiten, das hat nichts mit der Persönlichkeit zu tun. Man arbeitet an seiner Technik, um das zu erreichen, z.B. 5 Piruetten drehen, 1 Minute lang auf der Spitze zu stehen – das ist alles eine Techniksache, aber so in den modernen Stücken, da hat man auch schon die Möglichkeit sich einzubringen und auch selber verschiedene Rollen zu gestalten.

Und für Sie selber, hat es Sie gestört oder war es für Sie normal nach diesem Konzept zu arbeiten oder haben Sie jemals das Bedürfnis danach verspürt es anders zu machen? Nein, das ist auch Teil der Arbeit. Es gibt verschiedene Regeln, die man einhalten muss. Regeln sind vorgegeben, es sind so wie Kassetten manchmal. Diese Disziplin, die lernt man ja auch schon in der Ballettschule, dass man diese Dinge einfach machen muss und sich daran halten muss, sonst kommt man ja eigentlich auch nicht weiter.

Denkt man darüber noch nach? Manchmal ist man da schon wie ferngesteuert. Man denkt sich das manchmal schon, dieser Mensch der hat ja eigentlich keinen Horizont mehr. Das ist auch so eine Sache, dass man seinen Horizont nie verlieren sollte. Das man nur Ballett und sich nur darauf konzentriert, sondern dass man auch versucht, sich in andere Richtungen zu bewegen. Bei mir war das auch so, da war das Tagesgespräch auch Sport und etwas Anderes, dass man auch eine Bandbreite hat an Interessen und das man das nicht verliert. Weil sonst, denke ich mal, das ist ganz schwierig für mache Leute, man hat dann eine Verletzung und man hört von einem Tag auf den anderen: „Du kannst nicht mehr tanzen!“ „Und was machst du dann damit?“, Natürlich ist es schwer, wenn man sich aber schon überlegt hat oder einfach nur mal in eine andere Richtung gegangen ist „Kann ja sein!“, wenn man sich damit beschäftigt hat oder angefangen hat zu arbeiten oder sich zu interessieren, dann ist es etwas leichter. Wenn man sich nur, es kann passieren, so wie letztes Jahr, dass man von einem Tag auf den anderen pensioniert wird, man muss nicht mal verletzt sein. „Wie wirst du damit fertig? Wie kommst du zu einem neuen Job. Oder Wenn du verletzt bist, was machst du damit?“

Die Eigeninitiative, das hängt auch damit, sich einbringen können? Wie war das bei Ihnen? Wie sehr muss man sich da einsetzen, um neue Engagements, neue Rollen zu bekommen? Sehr, also sich einsetzen, man muss natürlich schauen, dass man immer in Form ist. Ja, sich einbringen können, das ist verschieden, Also die meisten Rollen, die ich gehabt habe, da wurde ich eher dafür eingeteilt. Sich darum zu kümmern, dass ist natürlich schon...Als Solistin hat man es natürlich leichter, sich da... von daher ist es leichter sich einzubringen oder nicht. Wenn man engagiert ist, das Mitspracherecht ob man eine Solorolle bekommt oder nicht ist eigentlich vom Direktor abhängig vom, Choreographen abhängig und ob die Rolle auf einen zugeschnitten ist, ob man hineinpasst. Wenn man nicht hineinpasst versucht man das beste daraus zu machen, um sie so zu gestalten. Man versucht natürlich

immer wieder sich so einzubringen aber sonst sich so .. so Mitspracherecht in dem Sinne, dass man bei einem Stück dabei sein kann, das ist Sache des Choreographen letztendlich.

Also, Sie waren so 20 Jahre an der Staatsoper. Sind Sie von dort pensioniert worden oder waren Sie auch woanders engagiert? *Ich habe 3 Kinder, habe dann der Kinder wegen aufgehört, bin dann mit meinem Mann ins Ausland gegangen. Knapp über 30 war ich da. Ich habe die Kinder so zwischendurch gegen Ende meiner Karriere bekommen. Als ich das letzte bekommen habe, das war so vor 13/14 Jahren, dann habe ich an der Staatsoper aufgehört, dann sind wir ins Ausland gezogen. Dann war ich ca. 10 Jahre lang im Ausland, wir haben in Deutschland (nahe der Belgischen Grenze) gewohnt und dann sind wir nach 3 Jahren nach Berlin gezogen.*

Ihr Mann ist Tänzer? *Nein, er ist im Theater, er ist Regisseur gewesen, Regieassistent, Produktionsleiter. Hat auch im Theater gearbeitet, zuerst in Aachen, dann in Berlin, am Theater. **Sind sie alle wieder zurück?** Ja, jetzt sind wir alle wieder zurück, die letzten 4 Jahre. Seit wann machen Sie diese Kurse an der Usi? Ich habe letztes Sommersemester angefangen mit Ballettunterricht, weil ich eine Karenzvertretung war, habe jetzt im Herbst weitergemacht und hoffe, dass es weitergeht, anscheinend schon.*

Und diese Jahre wo Sie weg waren, da haben Sie auch etwas gemacht so ballettmäßig? *Ich habe so am Theater gearbeitet, das waren aber nur so Stückverträge und ab und zu wenn jemand am Theater gebraucht wurde, statistenmäßig, war dann Chef der Requisite, war dann die Ausstatterin bei einem Stück. Dann gab es auch einen Musicaldarsteller, für den habe ich auch die Kostüme für die Show gemacht, dann habe ich angefangen in einer Ballettschule zu unterrichten. Ich habe dort 2-3 Jahre unterrichtet und meine Tochter ist zum Geräteturnen gekommen, da habe ich dann so angefangen als Balletttrainerin und das ging dann bis wir weggezogen sind von Belgien. Dann sind wir nach Berlin gezogen und ja in Berlin, da war ich auch Stückverträge zwischendurch auch so auf der Bühne gestanden. In Berlin habe ich mit der Fengshui-Ausbildung angefangen, habe dann die fertiggemacht. Habe nachher eine Ausbildung für Pilates gemacht.*

Sie haben nie wirklich aufgehört? *Das hat sich immer so verbunden, in Berlin habe ich den Turnverein unterrichtet in Ballet, meine Ausbildung habe ich gemacht. In Wien meine Pilatesausbildung und auch an der Universität Ballettunterricht, Pilates, verschiedenen Fitnessstudios.*

Jetzt, wo Sie selbst als Ballettlehrerin tätig sind, bemerken Sie den Unterschied wie Sie unterrichtet wurden? Würden Sie sagen, dass die Ausbildung zu hart war? *Also, diesen Unterricht, ich hätte mir den für meine Person, hätte ich mir den auch so gewünscht wie ich das jetzt so unterrichte, auch erklärungsartig, weil ich das früher auch nicht*

verstanden habe, warum manche Dinge so funktionieren. Durch meine verschiedenen anderen Ausbildungen, die auch viel mit Anatomie zu tun haben, verstehe ich auch den physischen Ablauf der Muskulatur und in diesem Sinne versuche ich auch meine Leute so zu unterrichten, worauf es ankommt. Die Erklärungen so zu geben, wo Leute, die auch nicht so viel mit Ballett zu tun gehabt haben auch größtenteils hauptsächlich Anfänger auch für Kinder, die Erklärungen so zu geben, dass es möglich schnell umgesetzt wird. Ich habe nämlich einige anderen gefragt. Ein Mädchen findet das schon sehr hart, jetzt... Streng ist nicht schlecht, nur die Art wie man es macht.

*Was ich gelernt habe ist der Umgang mit Personen, durch meine verschiedenen Ausbildungen mit Personen, dass man Respekt für alle Personen hat. Dass man nicht Leute verurteilt. Es gibt verschiedene Arten, wie man mit Leuten umgeht, das fällt für mich in diesen Bereich der Psychologie. **Das kommt aber auch wahrscheinlich davon, dass Sie viel unterwegs waren, im Ausland waren? Wenn man immer zu Hause ist, merkt man das nicht?** Wenn man selber Ausländer ist, einfach das zu akzeptieren. Das fällt vielen Leuten schwer.*

Lebenslauf

Name: Ankica Sikic
 Geburtsdatum: 31.10.1978
 Staatsbürgerschaft: Kroatien

Ausbildung

Feb. – Juni 2008: Auslandssemester an der La Trobe University, Melbourne

April – Juni 2007: Sprachkurs bei France Langue und Institut Parisien, Paris

Feb. - Juni 2007: Erasmus-Auslandsaufenthalt an der
 Universität Saint-Denis, Paris

August 2006: IELTS-Sprachkurs bei Select English, London

seit SS06: Studium der Politikwissenschaft an der Universität Wien

WS05/SS06: Teilnahme am Forschungslabor des Instituts für
 Soziologie mit dem Thema „Leben im Gemeindebau“

seit WS02: Studium der Soziologie (RESOWI) an der Universität Wien

1993 - 1998: Handelsakademie Oberpullendorf, Burgenland

1991 - 1993: Hauptschule Großwarasdorf, Burgenland

1985 - 1991: Volks- und Hauptschule in Korlat, Kroatien

Sonstiges

seit August 2008: Mitarbeit bei IESN
 (International Exchange Erasmus Student Network)

WS06/07: Teilnahme am Bourdieu-Lesekreis

Sept. 2005: Volontariat beim (3-tägigen) Kongress der ÖGS in Wien

Abstract

In dieser Arbeit mit dem Titel „Balletttanz als Beruf. Eine subjektorientierte berufssoziologische Analyse“ im Umfang von 171 Seiten (inkl. Anhang), eingereicht zur Begutachtung im Oktober 2008 wurde versucht, sich der Berufsgruppe der BalletttänzerInnen zu nähern. Die Forschungsabsicht bestand darin, unter Einbeziehung der subjektorientierten berufssoziologischen Perspektive, einen Eindruck vom Beruf BalletttänzerIn zu gewinnen, wie er aus der Sichtweise seiner TrägerInnen vermittelt wird.

Der theoretische Teil in der vorliegenden Arbeit gliedert sich in drei große Kapitel. So wird im ersten Kapitel die Berufsgesellschaft, welche den strukturellen Rahmen zur Herausbildung der beruflichen Handlungsfelder darstellt, behandelt. Im zweiten Kapitel wurden die Berufe hinsichtlich ihrer Entstehung, Strukturmerkmale sowie der unterschiedlichen Berufsdefinitionen vorgestellt. Im dritten und umfangreichsten Kapitel geht es um den Beruf BalletttänzerIn, zunächst im historischen Verlauf betrachtend und in weiterer Folge aus der Sicht der InterviewpartnerInnen in der Gegenwart. Hierbei wurden insbesondere die Ausbildungszeit und das Berufsleben behandelt. Wie haben die InterviewpartnerInnen den Zugang, den Alltag und das Ende der jeweiligen Phase erlebt. Wobei in der Berufsphase noch zusätzlich auf die Frage nach der Bedeutung der Identität und der außerberuflichen Lebenssphäre eingegangen wurde. In den Zusammenfassungen am jeweiligen Kapitelende wurden die dargestellten Informationen analysiert.

Das methodische Vorgehen in der vorliegenden Arbeit beruhte auf Interviewgesprächen, welche mittels einem Leitfaden geführt wurden. Insgesamt wurden für diese Arbeit fünf Personen befragt, vier Frauen und ein Mann. Die InterviewpartnerInnen befanden sich in unterschiedlichen

Berufsphasen, zwei Interviewpartnerinnen standen am Anfang ihrer beruflichen Karriere, zwei davon befanden sich mitten im Berufsleben und eine Interviewpartnerin war schon in Pension, also dem Ende der Beruflichkeit. Die fünf BalletttänzerInnenportraits wurden als biografische Momentaufnahmen herangezogen und ihre Bilder stehen vorerst für sich selbst. Aufgrund der fehlenden Repräsentativität dieser Studie kann kein allgemeingültiges Bild über den Beruf BalletttänzerIn entworfen werden.

Mit der vorliegenden Arbeit hoffe ich den Faden zwischen der Berufsgesellschaft, dem sozialen Phänomen „Beruf“, insbesondere der subjektorientierten Perspektive der Berufe und dem Beruf BalletttänzerIn gesponnen zu haben