

Die approbierte Originalversion dieser Diplom-/Masterarbeit ist an der
Hauptbibliothek der Technischen Universität Wien aufgestellt
(<http://www.ub.tuwien.ac.at>).

The approved original version of this diploma or master thesis is available at the
main library of the Vienna University of Technology
(<http://www.ub.tuwien.ac.at/englweb/>).

Masterarbeit ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des
Neubau der John Cranko Schule akademischen Grades einer Diplom- Ingenieurin
- Stuttgart tanzt! unter der Leitung von

Ao.Univ.Prof. Arch. Dipl.-Ing. Dr. techn. Bob Martens

E253

Institut für Architektur und Entwerfen

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

Julia Schmid

Mat.Nr.0827877

Sandwirtgasse 9/17
A-1060 Wien

Wien, am 1.März 2012

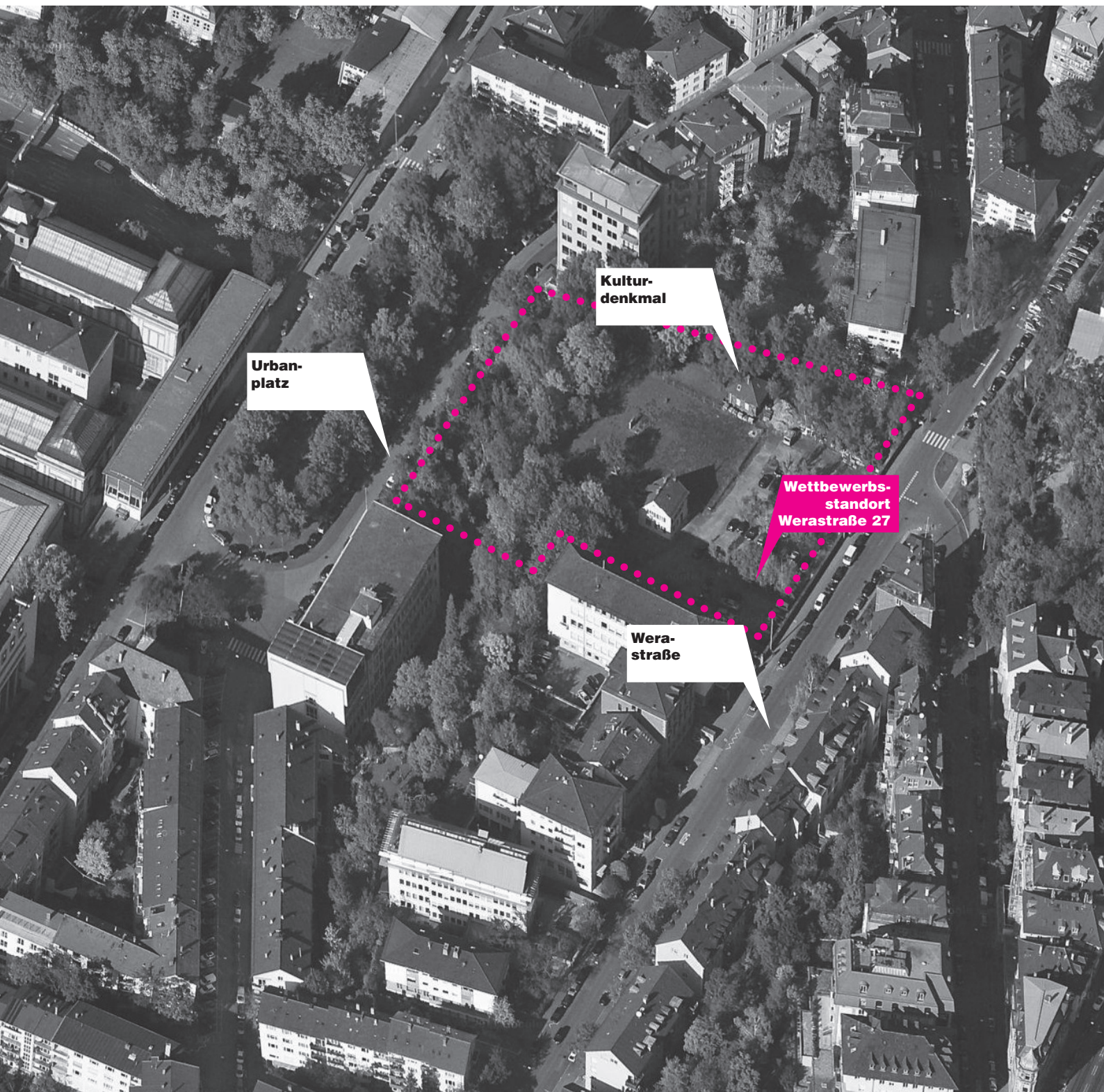
| | | |
|---------------------|--|-----|
| Masterarbeit | John Cranko Schule | |
| | Neubau der John Cranko Schule | |
| | - Stuttgart tanzt! | |
| | Wettbewerb & Aufgabe | 06 |
| | Mitten im Ländle | 08 |
| | Stuttgart tanzt! | 10 |
| | Das Baugrundstück | 16 |
| | Nutzung & Programm | 26 |
| | Konzept & Entwurf | 36 |
| | Ballett & Tanz | 78 |
| | Ballett & Geschichte | 80 |
| | Ballett & kulturgeschichtliche Aspekte | 88 |
| | Körper, Raum & Zeit | 90 |
| | Tanzwissenschaft | 96 |
| | Ballett & Spiegel | 98 |
| | Arbeitswelten | 100 |
| | Tanz & Leistungssport | 104 |
| | Ballett & Ausbildung | 108 |
| | Literaturverzeichnis | 122 |
| | Abbildungsverzeichnis | 124 |

Anmerkung:
 Der Begriff «Tänzer» umfaßt sowohl das
 männliche wie weibliche Geschlecht.
 Gleiches gilt bei Schülern, Studenten,
 Besucher etc.

” **Jeder Mensch ist
ein Tänzer**”

Rudolf von Laban
Tänzer, Choreograph,
Pädagoge & Theoretiker





Das Grundstück befindet sich zwischen der Werastraße und dem Urbanplatz in zentraler Lage von Stuttgart auf dem Gelände des ehemaligen Wasserwerkes - das Alte Pumpenhaus ist nach § 2 DSchG als Kulturdenkmal geschützt.

John Cranko Schule Wettbewerb & Aufgabe



Die John Cranko Schule in Stuttgart ist eine der renommiertesten Ballettschulen weltweit. Gegründet wurde sie vom Choreographen John Cranko mit dem Ziel der frühzeitigen Nachwuchsförderung der Stuttgarter Staatstheater (Staatsooper, Schauspielhaus und Staatsballett).

Neben der klassischen Ballettausbildung von 6-16 Jahren, bildet die Schule zum staatlich geprüften klassischen Tänzer aus. Um auswärtigen Schülern die Ausbildung zu ermöglichen, ist der Schule ein Internat angegliedert, wobei die Schüler für den regulären Unterricht staatliche Schulen in der näheren Umgebung des Internats besuchen.

Schon seit mehreren Jahren ist ein Neubau für die Schule im Gespräch, die momentanen Räume sind weder zeitgemäß noch ausreichend. Bisher konnte jedoch hinsichtlich der Kosten keine Einigung von Seiten der beiden Träger Stadt Stuttgart und Land Baden-Württemberg erzielt werden.

Ein geeignetes Grundstück zwischen Werastraße und Urbanplatz, das sich im städtischen Besitz befindet, wurde bereits gefunden.

Trotz aller Differenzen sind sich alle Projektbeteiligten der Notwendigkeit und der Bedeutung des Neubaus hinsichtlich Stuttgart als Ballettstandort bewusst.

Zusätzlich zur Unterbringung der bereits vorhandenen Räumlichkeiten, soll der neue Standort eine Erweiterung und Verbesserung der Trainingsmöglichkeiten auf höchstem Niveau bieten. Mehr Ausbildungs- und Internatsplätze sollen dort Platz finden.

Auch die fehlenden Trainingsräume der Compagnie des Stuttgarter Balletts sollen im Neubau untergebracht werden. Ein großer Vorführungssaal ermöglicht das Üben unter den Bedingungen einer großen Bühne, gleichzeitig kann dieser Saal als reguläre Spielstätte des Stuttgarter Balletts dienen. Der Schule bietet er ideale Rahmenbedingungen um sich regelmäßig der Öffentlichkeit zu präsentieren- die Schüler schnuppern Bühnenluft.

Anfang März 2011 wurde von Seiten der Träger ein Wettbewerb ausgeschrieben. Die Wettbewerbsaufgabe erfordert auf Grund der prominenten Hanglage des Grundstücks und der Nähe zur "Kulturmeile" Stuttgarts eine stadtbildprägende Lösung von höchstem architektonischem Anspruch. Es soll ein nachhaltiges und energieeffizientes Gebäude realisiert werden, mit dem minimierte Betriebs- und Folgekosten gewährleistet werden können.

Durch den Wettbewerb und die dringliche Notwendigkeit ist ein realistischer Rahmen gegeben, in welchem sich die Arbeit bewegt. Trotzdem können durch die Position als Außenstehende andere Lösungsansätze vorgeschlagen werden; die Realisierbarkeit steht hier nicht im Vordergrund.

Die Konzeption der John Cranko Schule macht die Einbeziehung verschiedenster Aspekte notwendig. Klassische Bauaufgaben wie Schulbau (Wie, in welcher Umgebung lernen?), Wohnbau/Internat (Wie wohnen?), Aufführungsstätten/Trainingszentrum (Wie inszenieren?), aber auch schwer greifbare Themenkomplexe, wie das Verhältnis von Gemeinschaft und Individuum, Bewegung und Raum oder die Bedeutung von Leistung im Jugendalter, müssen allesamt in Betracht gezogen werden, um eine ganzheitliche Lösung finden zu können.

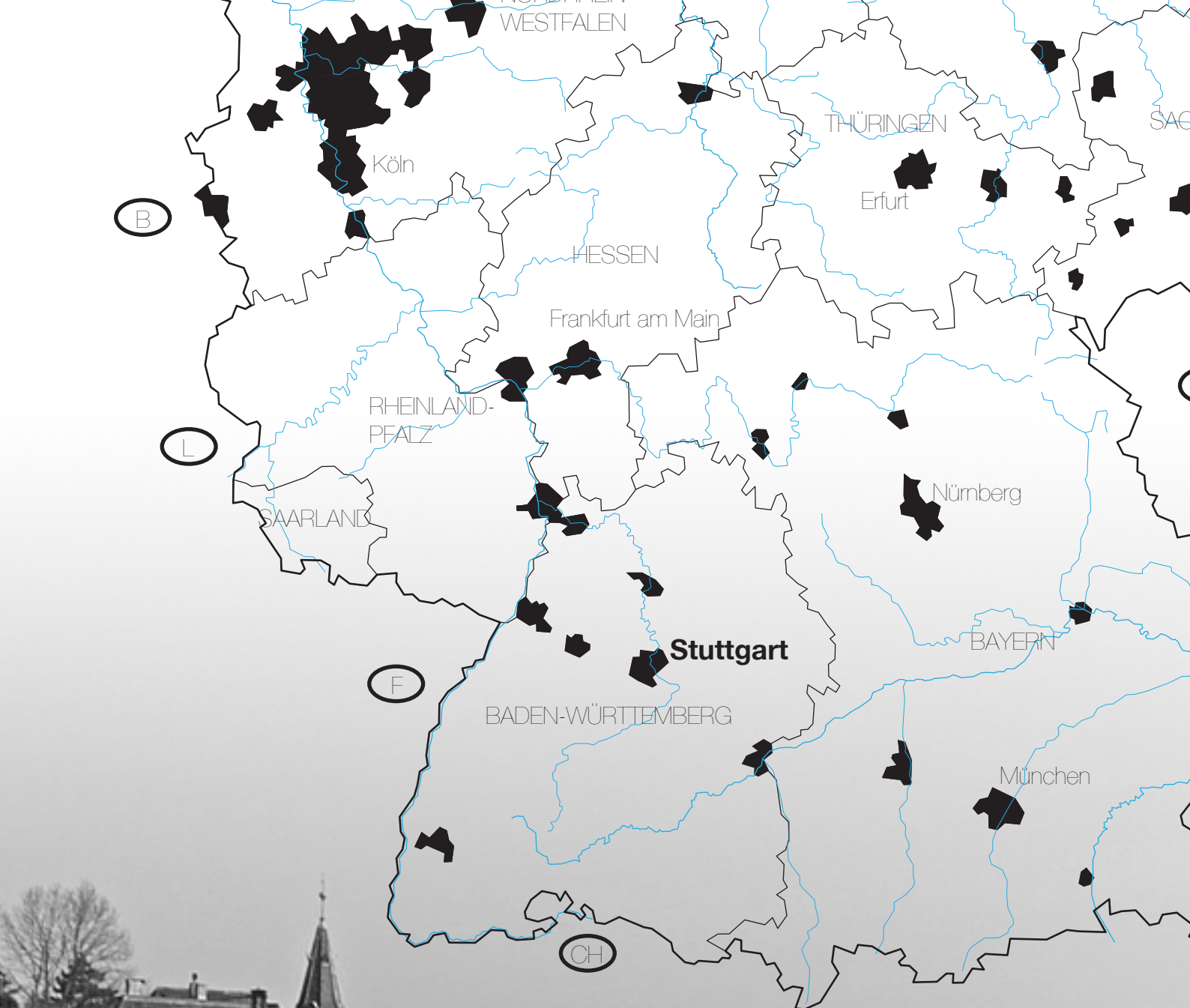
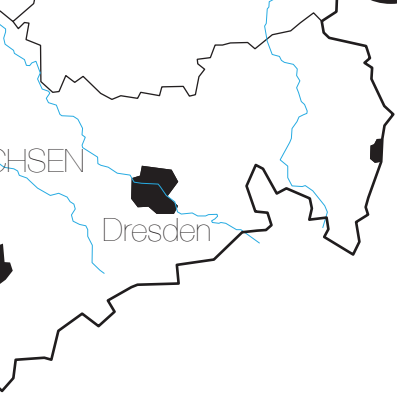


Abb.3: Panorama Stuttgart



CZ



A

Mitten im Ländle Stadt & Geographie

| | | |
|---------------------------------|---------------------|------------------------------------|
| Basisdaten Stuttgart | Bundesland: | Baden-Württemberg |
| | Höhe: | 245m ü. NN |
| | Fläche: | 207 km ² |
| | Einwohner: | 576.546 (30. April. 2011) |
| | Bevölkerungsdichte: | 2.901 Einwohner je km ² |
| | Stadtbezirke: | 23 |
| | Stadtteile: | 152 |

Stuttgart ist Landeshauptstadt des Bundeslandes Baden-Württemberg. In der Region Stuttgart leben je nach räumlicher Abgrenzung rund 2.6Mio Menschen, in der Metropolregion Stuttgart, die zusätzlich noch den Raum Neckar-Alb, den Nordschwarzwald, Neckar-Franken und Ostwürttemberg umfasst, ca.3.5Mio.

| | | |
|---------------------------------------|---------------------|------------------------------------|
| Basisdaten Stuttgart-Mitte | Höhe: | 220–300 m ü. NN |
| | Fläche: | 3,8 km ² |
| | Einwohner: | 22.680 (2009) |
| | Bevölkerungsdichte: | 5.955 Einwohner je km ² |

Partei des Bezirksvorstehers: Bündnis 90 die Grünen

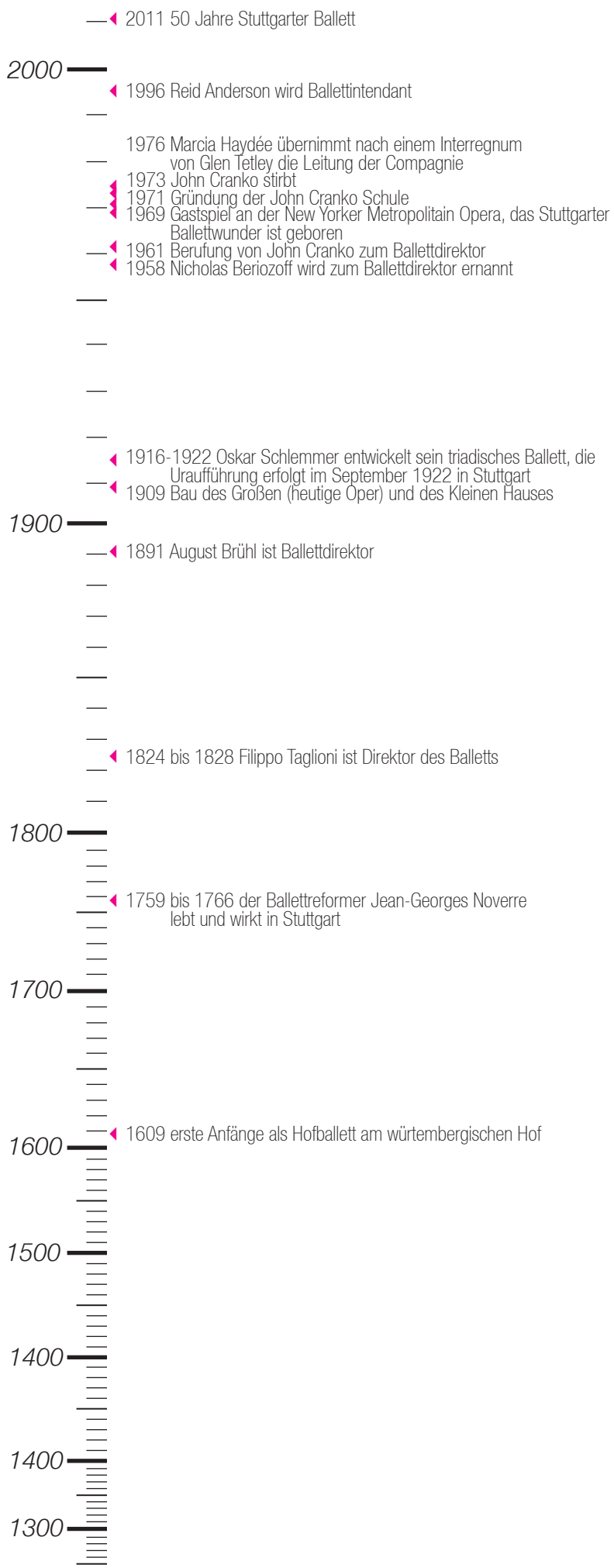
Quelle: www.stuttgart.de

**Topographie
Stuttgart** Stuttgarts mildes und windarmes Klima ist hauptsächlich seiner Lage im abgeschirmten Neckarbecken zu verdanken. Das Stuttgarter Landschaftsbild ist vielfältig und abwechslungsreich, durch die topographisch starke Gliederung des Stadtgebietes ergeben sich Höhenunterschiede von mehr als 300m.

Stuttgart Mitte liegt in einem Talkessel etwas abseits von der Neckarsenke (Marktplatz 245m ü. N.N), ringsum wächst die Stadt die steilen Hänge hinauf, die teilweise auch heute noch als Weingärten bewirtschaftet werden.

Quelle: http://www.stadtklima-stuttgart.de/index.php?klima_s21_grundlagen_kap2, 22.10.2011





von oben nach unten
 Abb.4: Reid Anderson, Abb.5: Marcia Haydée, Abb.6: Glen Tetley, Abb.7: John Cranko, Abb.8: Nicholas Beriozoff,
 Abb.9: Triadisches Ballett, Abb.10: Filippo Taglioni, Abb.11: Jean-Georges Noverre

Stuttgart tanzt! Stadt & Ballett

Staatstheater Stuttgart

Die Staatstheater Stuttgart sind ein Drei-Sparten-Theater: Oper, Schauspiel und Ballett. Insgesamt spielen die drei Abteilungen in vier Häusern:

1. Das Opernhaus ist sowohl für die Staatsoper Stuttgart, als auch für das Stuttgarter Ballett Spielstätte. Es verfügt über 1.404 Sitzplätze
2. Das Schauspielhaus mit 851 Sitzplätzen
3. Das Kammertheater in der Neuen Staatsgalerie mit 420 Sitzen. Hier werden kleinere Opern, Theater oder Ballettinszenierungen gezeigt
4. Das Theater im Depot im ehemaligen Straßenbahndepot in Stuttgart Ost

1760 Jean-Georges Noverre

Jean-Georges Noverre wirkte von 1760 bis 1767 am württembergischen Hof des Herzogs Karl Eugen. Während dieser Zeit stellte der Herzog ihm nur alle erdenklichen finanziellen und künstlerischen Ressourcen zur Verfügung. Noverre holte die bedeutendsten Tänzer dieser Zeit nach Stuttgart und vergrößerte die Compagnie. Die Aufführungen waren glänzend besetzt, prunkvoll ausgestattet und kostümiert. Er arbeitete mit bedeutenden Musikern zusammen. Während seiner Zeit in Stuttgart erlebte Noverre einen Glanzpunkt seiner recht stürmisch verlaufenden Karriere, hier veröffentlichte er unter anderem auch seine reform- theoretischen Ballettschriften *Lettres sur la danse et sur les ballets* und widmete diese dem Herzog Karl Eugen von Württemberg. Dieser konnte sich diese kostspielige Angelegenheit nicht endlos leisten; 1767 wurde Noverre aufgrund fehlender Gelder entlassen und folgte einer Berufung an den Wiener Hof.

1922 Das Triadische Ballett

Entwickelt von Oskar Schlemmer, wurde das Triadische Ballett 1922 in Stuttgart uraufgeführt. Das Triadische Ballett ist ein experimentelles Ballett, im Mittelpunkt stand die Beziehung von Figur und Raum. Der Name triadisch ist abgeleitet vom griechischem Dreiklang, damit bezieht sich Schlemmer auf bestimmte Aspekte des Balletts, dem jeweils drei Aspekte zugrunde liegen, unter anderem der choreographische Aspekt mit Kostüm - Bewegung - Musik, die physischen Aspekte wie Raum - Form - Farbe oder auch die räumlichen Aspekte Höhe - Breite - Tiefe. Die außergewöhnlichen Kostüme der Charaktere abstrahieren den menschlichen Körper auf dessen geometrische Grundformen, geben ihm aber auch Individualität und akzentuieren ihn.

1961 John Cranko & das Stuttgarter Ballettwunder

Die Ära Cranko dauert aufgrund des frühen Tods Cranko im Jahre 1973 nicht lange, war aber sowohl für die deutsche Ballettlandschaft als auch für die Stuttgarter Compagnie umso prägender. Auf zahlreichen Auslandstourneen begeisterten er und seine Gruppe Publikum und Kritiker. Cranko begeisterte mit nuancenreichen Charakteren und bescherte dem Handlungsballett eine unerwartete Renaissance.¹ 1971 gründet er die posthum nach ihm benannte Ballettschule.

1973 Die Nachfolger Crankos

Glen Tetley übernahm nach dem Tod Crankos die Leitung der Compagnie, er öffnete die Formensprache der Gruppe für Elemente des zeitgenössischen Tanzes. 1976 wird er von der Primaballerina der Compagnie Marcia Haydée abgelöst. Sie erweiterte das Repertoire des Hauses und förderte das technische Niveau. Ganz im Sinne Crankos förderte und forderte sie junge choreographische Talente, unter anderem Uwe Scholz und John Neumeier.

2011 Stuttgarter Ballett heute

1996 wird Reid Anderson Intendant des Stuttgarter Balletts. Anderson war unter John Cranko Tänzer am Stuttgarter Ballett und kehrte nach einem Intermezzo in Canada nach Stuttgart zurück. Seit seiner Ernennung pflegt er das Erbe Crankos, setzt aber auch gleichzeitig einen deutlichen Schwerpunkt im Bereich des zeitgenössischen Tanzes und prägt mit dieser Haltung den Ausdruck des »neuen Stuttgarter Ballett«.

Im zunehmenden Maße bemüht sich das Stuttgarter Ballett Menschen auch außerhalb der Theatersäle anzusprechen, so findet jeden Sommer die Veranstaltungsreihe Ballett im Park statt. Schaufenster werden zur großen Bühne...

¹ Hrsg. Dahms, Sybille: Tanz, Stuttgart (2001), S.149
Quelle: <http://www.stuttgarter-ballett.de/compagnie/geschichte/>



Abb. 12: John Cranko,
Porträt von Brian Duffy, frühe 60er Jahre

Stuttgart tanzt!

John Cranko & das Stuttgarter Ballett

”If John Cranko and the Stuttgarter Ballet were a stone which was thrown into the greatlake of the dance world, there is at present not one shore which would not have been reached by the ripples created by that stone entering the water.”²

15. August 1927
24. November 1944
1946
1950
1961
1969
1971
26. Juni 1973

geboren in Rustenburg, Südafrika
erste Choreographie "Geschichte vom Soldaten" von Strawinsky
Umzug nach London, Aufnahme an das Sadler's Wells Ballet School, London
Ernennung zum Resident Choreographer des Sadler's Wells Theatre Ballet
Berufung zum Direktor des Stuttgarter Balletts
Gastspiel des Stuttgarter Balletts an der Metropolitan Opera, New York
Gründung der John Cranko Schule
John Cranko stirbt überraschend auf dem Rückflug aus den USA

John Cranko zeigte bereits mit 17 eine erste Choreographie öffentlich, eine Bearbeitung von Strawinskys 'Geschichte vom Soldaten'. Aufgrund des mangelnden Angebots in seiner Heimat Südafrika ging er nach London und schrieb sich in der Sadler's Wells Ballet School ein. Auftritte mit der Sadler's Wells Company, später auch mit dem Royal Ballet, folgten. Zunehmend begann er auch Ballett- und Tanzeinlagen für die Oper zu choreographieren. Stark beeinflusst wurden seine Arbeiten durch die Begegnung und Zusammenarbeit mit dem Maler John Piper. 1950 wurde er zum Resident Choreograph des Sadler's Wells Theatre Ballet ernannt. Trotz großer Publikumserfolge und aufsehenerregender Inszenierungen, wurden die Aufträge weniger; mit seinen progressiven Ansätzen eckte er am eher konservativen englischen Kulturbetrieb an. 1961 folgte der Wechsel nach Stuttgart, wo er Direktor des Stuttgarter Balletts wurde. In den folgenden zwölf Jahren führte er das Stuttgarter Ballett mit seinen Choreographien und seinem Gespür für Talente zu Weltruhm.

Er sammelte eine Gruppe begabter, junger Tänzerpersönlichkeiten um sich, unter anderem die brasilianische Tänzerin Marcia Haydée, welche zu seiner Primaballerina und Muse werden sollte.

Im Dezember 1962 präsentierte er dem Publikum eine Neuschöpfung von Prokofjews 'Romeo und Julia' und wurde von Zuschauern und Kritikern gleichermaßen gefeiert. Es folgten 1967 Puschkins 'Onegin' und 1969 Shakespeares 'Der Widerspenstigen Zähmung'. Das Gastspiel in New York 1969 wurde zum grandiosen Triumph, der renommierte Tanzkritiker Clive Barnes kommentierte mit dem inzwischen geflügelten Wort vom "Stuttgarter Ballettwunder"¹.

Neben Cranko choreographierten weiterhin Gastchoreographen wie Kenneth MacMillan und Peter Wright, zusätzlich ermunterte Cranko seine Tänzer selbst zu choreographieren. Unterstützt wurde Cranko in seiner Förderungspolitik von der Noverre-Gesellschaft, einer Vereinigung Stuttgarter Ballettliebhaber, welche sich auch heute noch der Förderung junger Choreographen widmet. 1971 gründete John Cranko eine Ballettschule und legte damit den Grundstein für eine hochwertige und heute weltweit anerkannte Ballettausbildung.

1973 starb John Cranko überraschend auf dem Rückflug von einer weiteren US-Tournee. Die von ihm gegründete Ballettschule wurde posthum in John Cranko Schule umbenannt. Anlässlich seines 80. Geburtstag wurde 2007 das Cranko Festival 2007 veranstaltet.

1 <http://www.staatstheater.stuttgart.de/ballett/ballett/> 15. Juni 2011

2 Reid Anderson über John Cranko anlässlich des 50. Geburtstags der Compagnie

Quellen: <http://www.john-cranko-gesellschaft.de> 15. Juni 2011

<http://www.staatstheater.stuttgart.de/ballett/ballett/> 15. Juni 2011

http://de.wikipedia.org/wiki/John_Cranko 15. Juni 2011

Noverre
Gesellschaft &
junge
Choreographen

Stuttgart tanzt! die Noverre Gesellschaft

In Stuttgart hat es sich die 1958 gegründete *Noverre Gesellschaft Freunde des Balletts e.V.* zur Aufgabe gemacht jungen Choreographen eine Bühne zu bieten. In der Veranstaltungsreihe *Junge Choreographen* wagen sich jedes Jahr zahlreiche Jungtalente mit Hilfe der Noverre-Gesellschaft an die Umsetzung ihrer choreografischen Ideen. Zusammen mit dem Stuttgarter Ballett werden die Ideen erarbeitet und auf die Bühne gebracht, die Noverre-Gesellschaft kümmert sich um die notwendigen Rahmenbedingungen.

” So viele Menschen haben mich gefragt, wie man wohl anfängt, ein Choreograph zu sein. Die Antwort ist: «Erziehung, Begabung und Glück!». Zuerst braucht man den Abschluss einer vorzüglichen Schule, an der alle Stile des Tanzens gelehrt werden. Weiter braucht man die Gelegenheit, erstklassige Tänzer bei ihrer Arbeit und auch große Choreographen bei der Realisierung ihrer Ideen betrachten zu können.”²

Unter den ehemaligen Debütanten finden sich mittlerweile renommierte Namen wie John Neumeier, William Forsythe oder Jiri Kylián.¹

Die Aufgabe eines Choreographen ist die Kreation eines neuen Bühnenstückes, welche die Schritte, das Konzept der Produktion oder die Geschichte beinhaltet. Der Choreograph wählt die Musik aus oder beauftragt einen Komponisten mit der Neukomposition. Licht, Bühnenbild und Kostüme werden entweder unter seiner Anleitung gestaltet oder er trifft die notwendigen Entscheidungen.

Besonders John Cranko war es ein Anliegen junge Choreographen zu unterstützen und zu fördern. Er arbeitete eng mit der Noverre-Gesellschaft zusammen. Gleichzeitig ermutigte er seine Tänzer, ihre Ideen mit in seine eigenen Choreographien einzubringen. Die Beziehung zwischen Choreograph und Tänzern war Cranko enorm wichtig, kann sie doch das Ergebnis einer Produktion entscheidend beeinflussen.

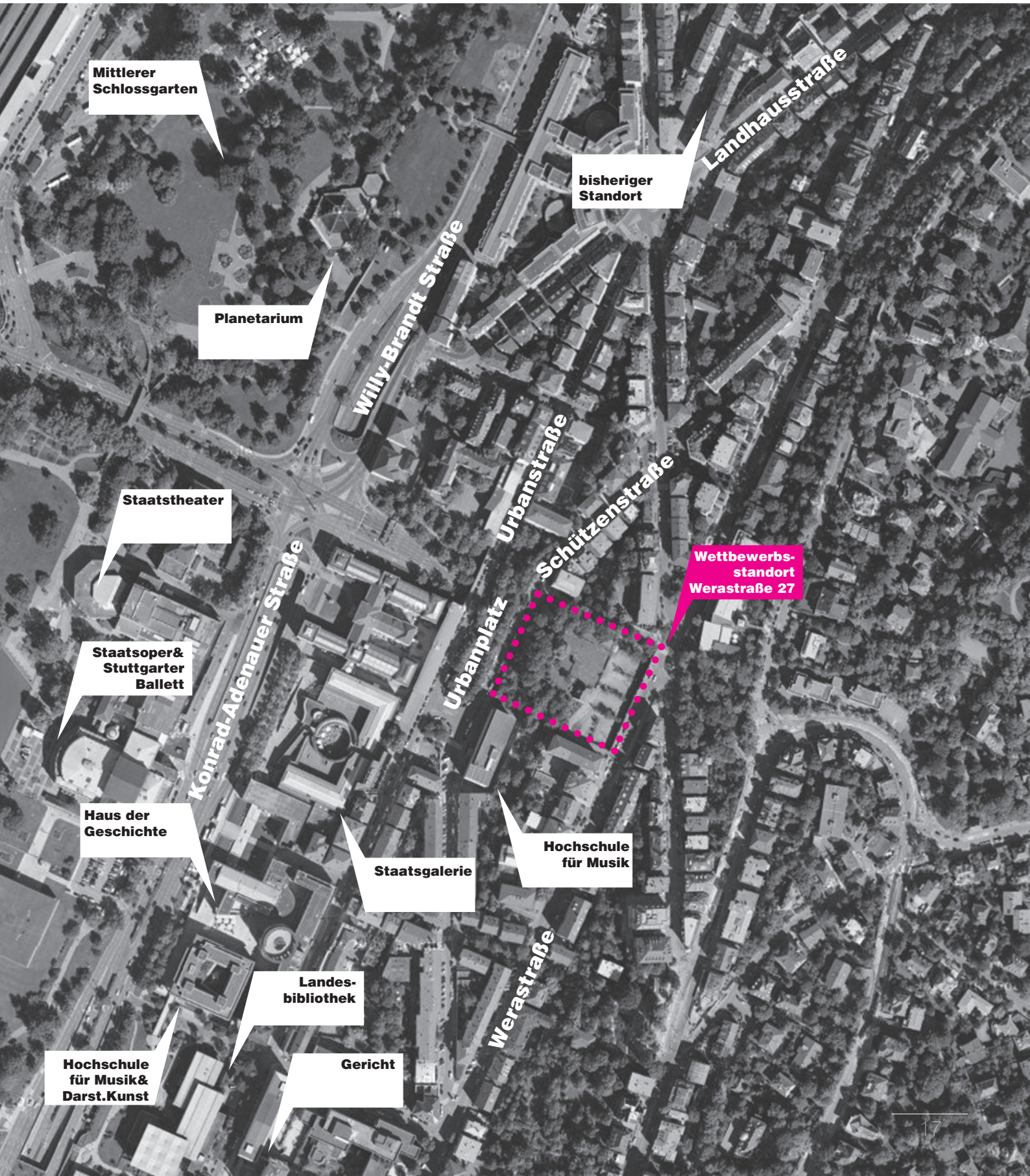
Angehende Choreographen haben oft beträchtliche Hindernisse zu überwinden, brauchen sie denn um ihre Ideen zu verwirklichen nicht nur Tänzerinnen und Tänzer, sondern auch die Räumlichkeiten und zahlreiche Hilfskräfte für Musik, Beleuchtung und Dekorationen. Kurz gesagt bedeutet es ein enormes Risiko für jedes Theater in einen noch relativ unbekanntem Choreographen zu investieren.³

1 vgl. <http://www.noverre-gesellschaft.de>, 15.10.2011

2 John Cranko, in: Liechtenhan, Rudolf. *ballett & tanz, Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes*, München, 2000, S.188

3 Liechtenhan, Rudolf. *ballett & tanz, Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes*, München, 2000, S.188f

Das Baugrundstück Kulturmeile Stuttgart & Regierungsviertel



Mittlerer
Schlossgarten

Planetarium

bisheriger
Standort

Landhausstraße

Willy-Brandt Straße

Staatstheater

Staatsoper &
Stuttgarter
Ballett

Haus der
Geschichte

Konrad-Adenauer Straße

Staatsgalerie

Landes-
bibliothek

Hochschule
für Musik &
Darst. Kunst

Gericht

Urbanplatz
Urbanstraße

Schützenstraße

Wettbewerbs-
standort
Werastraße 27

Hochschule
für Musik

Werastraße



**Shopping
Strukturen**

**Reste mittel-
alterlicher
Stadtstruktur**

**Kulturbauten
& Solitäre**

**Blockrand
Bebauung**

Das Baugrundstück Stuttgart & Baustruktur



offene
Baustruktur

Wie sehen die
Baustrukturen
aus?

Das vorgegebene Grundstück befindet sich an der östlichen Grenze des Stadtbezirks Mitte im Stadtteil Diemershalde. Direkt an den Stadtteil grenzt bereits der Stadtbezirk Ost mit den Stadtteilen Gänsheide und Uhlandshöhe.

Was,
bitte,
sind
Stäffele?

Die Hänge oberhalb des Schlossgartens wurden erst in der zweiten Hälfte des 19. Jh. bebaut. Davor reichten die Weinberge und Gartengrundstücke an das heutige Stadtzentrum heran. Um die steilen Terrassen kultivieren zu können, wurden Treppen und Wege angelegt, die heute noch als *Stäffele*, als Querverbindungen zwischen den Straßen dienen.¹

Wettbewerbs-
standort
Werastraße 27

Zu dieser Zeit wuchs Stuttgart aufgrund der zunehmenden Industrialisierung sprunghaft, 1875 überschritt Stuttgart die 100.000 Einwohnergrenze, 1905 waren es bereits 250.000, 1950 schließlich 500.000. Die Stadt platzte mitten im Talkessel aus allen Nähten und drängte die Hänge hinauf und in die äußeren Bezirke hinaus.

offene
Baustruktur

Im Gegensatz zur Innenstadt blieb die Bebauung rund um das Grundstück während des 2. Weltkriegs weitgehend erhalten. Im Zentrum begann bald nach Kriegsende der Wiederaufbau nach modernen städtebaulichen Gesichtspunkten: Stuttgart sollte funktional und autogerecht sein.

Das Grundstück befindet sich heute an der Nahtstelle zwischen zwei gänzlich unterschiedlichen Stadtstrukturen.

Gleichzeitig befindet es sich in nächster Nähe zur Stuttgarter Kulturmeile und den Regierungs- und Verwaltungsgebäuden des Landes Baden-Württemberg. Sollte Stuttgart 21 realisiert werden, wird auch diese Entwicklung in nächster Nähe stattfinden.

aufgelöste
Struktur

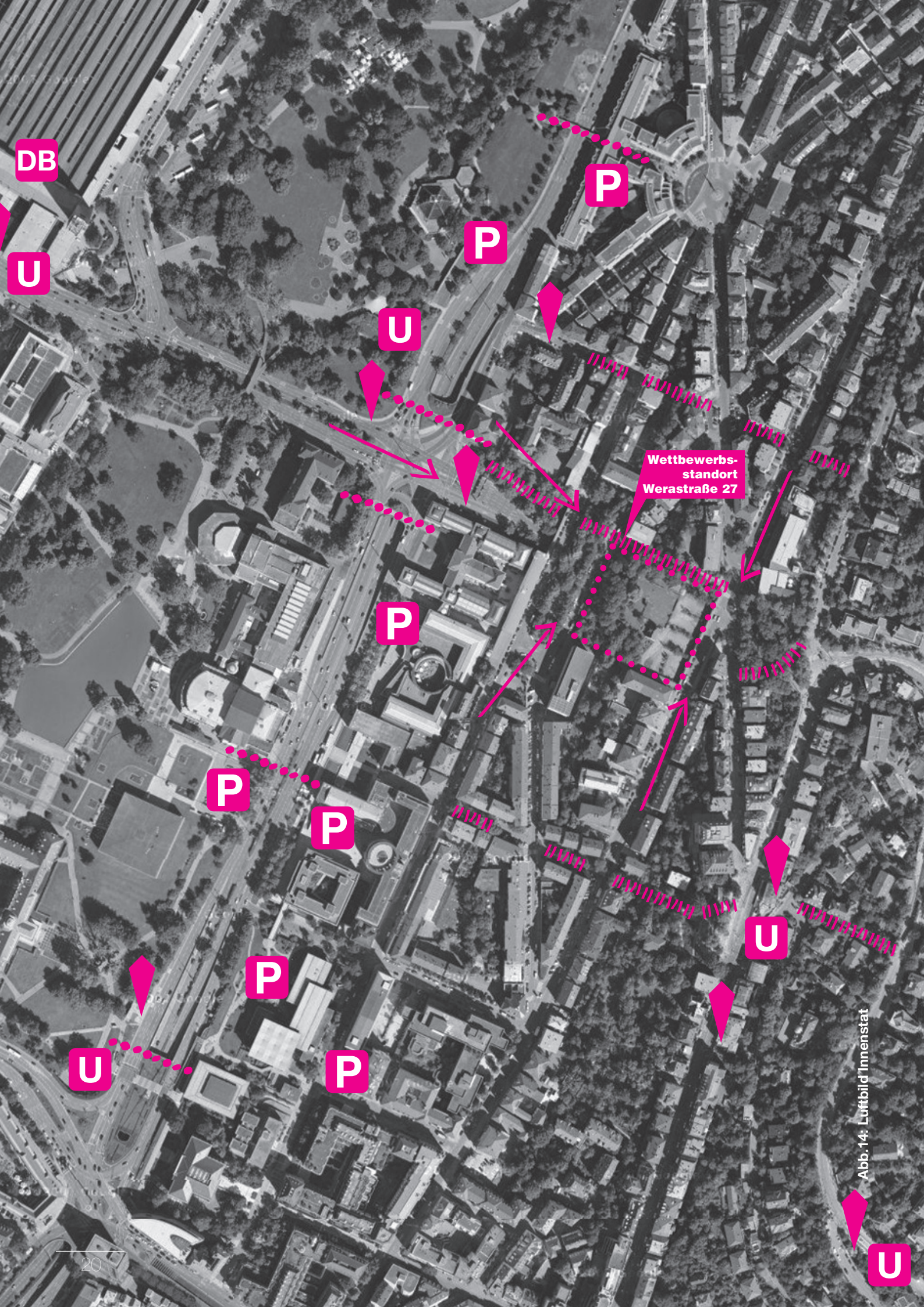
Direkt unterhalb des Grundstücks verschwindet der Wagenburgtunnel im Hang. Die Schillerstraße mit anschließendem Arnulf-Klett-Platz bilden eine Achse, an deren Ende das bisher unbebaute Grundstück steht.

Ausgehend von der blockhaften Struktur entlang der Königstraße über die Solitäre auf beiden Seiten der Konrad-Adenauer-Straße verliert sich die Bebauungsstruktur die Hänge hinauf ins Nichts. Sie dünnt sich immer mehr aus und erinnert an klassische Villenviertel, da die Topographie eine stringenter Bebauung nicht zulässt.

Anders als in anderen Großstädten beruht die Bebauungsstruktur nicht auf der Blockrandbebauung; Stuttgart ist durch eine offene Bauweise einzelner Punkthäuser gekennzeichnet, welche dicht nebeneinander stehen, oftmals lediglich 3m dazwischen. Diese Struktur sollte das Übergreifen von Bränden verhindern.

1

www.stuttgart.de Schlagwort: Staffel/Stäffele
03.10.2011



DB

U

P

P

U

Wettbewerbsstandort
Werastraße 27

P

P

P

U

P

U

P

Abb. 14: Luftbild Innenstat

U

Das Baugrundstück Anbindung & Grundstück

Wo liegen die Zugänge - und für wen?

Trotz der Nähe zum Stadtzentrum stellen die Konrad-Adenauer Straße, der Gebhard-Müller-Platz und in Verlängerung dazu die Willy-Brandt-Straße, größtenteils achtspurig ausgebaut, eine enorme Barriere dar. Fußgängerüberwege finden sich in regelmäßigen Abständen, ihnen kommt im innerstädtischen Wegenetz eine erhöhte Bedeutung zu.

Die Hanglage erschwert eine Erschließung auf direktem Wege, oftmals sind Umwege nötig.

Will die John-Cranko-Schule im öffentliche Interesse präsent sein, sind sowohl die Anbindung an den öffentlichen als auch der individuelle Personennahverkehr relevant. Hier werden vor allem die Anbindung an den Hauptbahnhof und an die Parkhäuser entlang der Kulturmeile eine Rolle spielen.

Gleichzeitig gilt es intern für kurze Wege zu sorgen; so sind für die Schüler und die Stuttgarter Ballettcompagnie sowohl die fußläufige Erschließung, als auch die Erreichbarkeit der Schule mit dem öffentlichen Nahverkehr wichtig. Kurze Wege zwischen Oper und Trainingsstätten sind sinnvoll.

Wo liegen die Zugänge, und für wen?

Da die Anbindung an den öffentlichen Nah- und Fernverkehr hervorragend ist, die Parkhäuser der Kulturmeile über ausreichende Parkkapazitäten verfügen und die Wege kurz sind, erscheint eine Tiefgarage nicht zwingend notwendig.



Deutsche Bahn
U- und S-Bahnen



Fußgängerampeln
Parkplatz/-haus



Bus
Stäffele
Blickachsen





Kulturdenkmal

Das Baugrundstück Bestandsaufnahme

Das Städtische Wasserwerk

Bisher wurde das Grundstück von den Städtischen Wasserwerken genutzt, unter der Erdoberfläche befinden sich noch mehrere Tanks. Ein Großteil des Grundstücks selbst wird momentan als Parkplatz verwendet. Von den beiden Gebäuden auf dem Grundstück steht das Pumphaus unter Denkmalschutz. Das zweite Gebäude unterliegt keinem gesonderten Schutz.

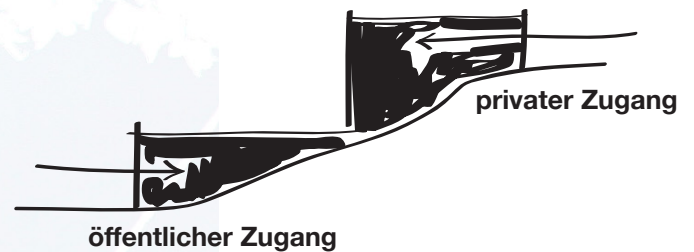
Das Grundstück liegt etwa 5m unterhalb des Niveaus der Werastraße, verläuft dann nahezu eben und fällt zur Urbanstraße hin in mehreren Kaskaden steil ab. Eine Rampe am südlichen Rand des Geländes gleicht den Geländesprung zwischen Grundstück und Werastraße aus.







Das Baugrundstück Grundstück & Atmosphären



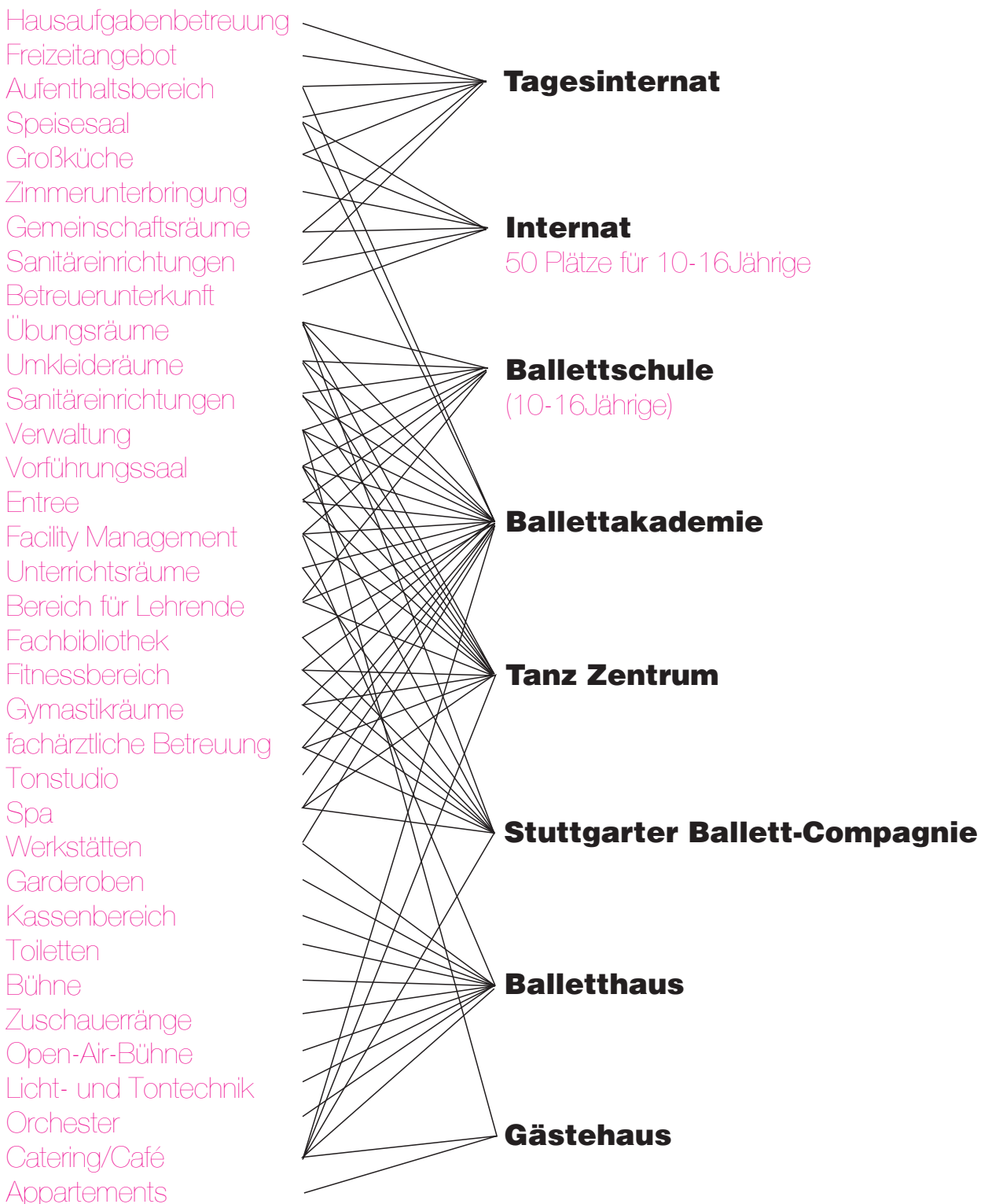
Das Grundstück grenzt sowohl im Nord-Westen als auch im Süd-Osten an öffentliche Verkehrsflächen. Beide Seiten sind relativ ruhig, wobei die Werastraße stärker vom Individualverkehr frequentiert wird.

Urbanplatz: Eine gewisse städtische Dichte, Platzstruktur, repräsentativer Treppenaufgang, Verbindung Eingangsbereich des Gebäudes mit Platz- und Treppenanlage möglich
Verkehrslärm, Rauschen der Großstadt
wunderschöne, beinahe verwunschen anmutende Platzanlage mit vielen Bäumen und Bänken, kleiner Kinderspielplatz, bei allen Besichtigungen bisher ungenutzt, schönes öffentliches Entree
Blick auf Stuttgarter Innenstadt

Werastraße: Beinahe kleinstädtischer Straßenraum, Straße stark ansteigend, Grundstück liegt auf Hügelkuppe, das Grundstück befindet sich etwa 5m unterhalb des Straßenniveaus und ist momentan nicht im Straßenraum spürbar, hohe Mauer, nicht einsehbar, keine Aussicht, es fehlt etwas

Zugänge Das zukünftige Gebäude muss eine Zwitterfunktion erfüllen: die Schule im Stadtbild prominent repräsentieren und gleichzeitig Kindern ein Zuhause bieten.
Aufgrund der verschiedenen Atmosphären und der Lage erscheint ein öffentlicher, repräsentativer Zugang am Urbanplatz und ein privater Zugang Seitens der Werastraße sinnvoll.

Mehrfachbelegung lassen eine effizientere Auslastung der Räumlichkeiten zu. Teilweise werden dieselben Räume von verschiedenen Nutzergruppen benutzt. Hier ergeben sich Schnittstellen untereinander. Zusätzlich könnte eine Nutzung der Schule als Tanzzentrum erfolgen, die Räume können zeitlich optimal genutzt werden, synergetische Effekte erzielt werden - aus der Schule wird ein Netzwerk, ein Tanz-KompetenzZentrum.



John Cranko Schule Nutzung & Programm

”Ohne eigenen Nachwuchs hat unsere Compagnie keine Zukunft. Deshalb müssen wir ein Institut gründen, in dem junge Tänzerinnen und Tänzer aus der ganzen Welt gründlich ausgebildet und auf ihren schönen aber schweren Beruf vorbereitet werden“¹

Der Neubau der John Cranko Schule soll Platz für 150 Schüler und Schülerinnen bieten, 50 Lehrkräfte werden den Unterricht leiten. Die Kapazität des bisherigen Internats wird von 30 auf 50 Schüler erhöht. Die Unterbringung soll in Ein- oder Zweibettzimmern erfolgen, je nach Bedarf flexibel wandelbar. Die integrierte Küche wird sowohl die Internatsbewohner als auch die Besucher des Tagesinternats versorgen.

Auch die Compagnie des Stuttgarter Balletts wird die Räume der Schule zum Proben und täglichem Training verwenden. Die Platzressourcen im Schauspiel- und Opernhaus sind keinesfalls zufriedenstellend.

Gemäß modernen Trainingsmaßstäben wird auch ein Gesundheitszentrum integriert, welches sowohl die Schüler als auch die professionellen Tänzer gesundheitlich und sportmedizinisch betreuen und begleiten wird.

Neben mehreren Tanzstudios wird sowohl ein großer Ballettsaal, geeignet für öffentliche Vorführungen und als Probebühne für das Staatsballett, vorgesehen. Zusätzlich bedarf es an Unterrichtsräumen für die staatliche Ballettakademie. Ebenso wird die Verwaltung in die Werastraße übersiedeln. Zusammen mit sämtlichen Nebennutzflächen werden rund 5500m² Fläche benötigt.

**Wer sind die Nutzer?
- und was soll die Schule können?**

Zusammengefaßt werden das Gebäude mehrere Gruppen nutzen: für Schüler der Ballettschule und die Schüler der staatlichen Ballettakademie wird der Neubau vorrangig Schule, für die 66 Tänzer und Angestellte der Ballettcompagnie der Staatsoper Arbeitsplatz, für die Bewohner des Internats und die Nutzer des Tagesinternats wird es temporäres Zuhause sein.

**Organisation
John Cranko Schule**

Ballettschule der Württembergischen Staatstheater:

- Vorschule 1-4 (6-9 Jahre)
- Grundausbildung Klasse 1-6 (10-16 Jahre)

staatliche Ballettakademie:

- Aufgebaut als 2jährige Berufsfachschule erfolgt der Unterricht ganztägig. Auf Wunsch kann parallel das Abitur erworben werden
- Abschluß als staatlich geprüfter klassischer Tänzer
- Aufnahmevoraussetzungen sind ein Realschulabschluß oder Vergleichbares, das 18. Lebensjahr darf nicht überschritten sein, die körperliche Eignung und das Bestehen der Aufnahmeprüfung

Internat/Tagesinternat:

- 50 Plätze für Schüler zwischen 10-16 Jahren
- Freizeit- und Hausaufgabenbetreuung der Ballettschüler
- Mittagstisch

Träger ist zu gleichen Teilen die Stadt Stuttgart und das Land Baden-Württemberg. Organisatorisch ist es dem Stuttgarter Ballett, Teil der Staatstheater Stuttgart, angegliedert.

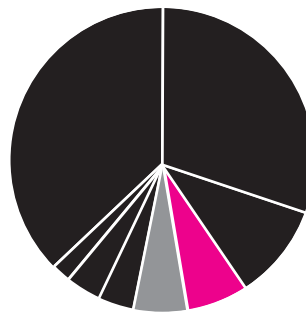
Stundenplan einer 11-jährigen Internats-Schülerin

2.Klasse Grundausbildung

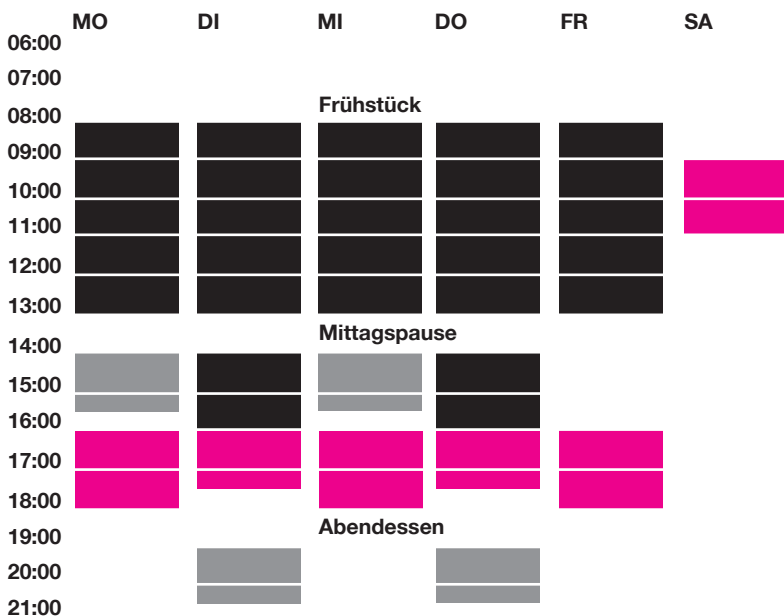
6.Klasse Gymnasium

| | |
|-------------|--|
| 6:30-8:00 | Aufstehen, Toilette, Frühstück, Weg zur Schule |
| 8:00-13:15 | Schule |
| 13:15-14:15 | Mittagessen |
| 14:15-15:50 | Nachmittagsunterricht |
| 16:30-18:00 | Ballettunterricht |
| 18:00-19:00 | Abendessen |
| 19:00-21:30 | Hausaufgaben, Lernen, Freizeit |
| 21:30 | Schlafenszeit |

| | | |
|-------|-----------------------|-------|
| 24h | Tag gesamt | 100% |
| 9h | Schlafen | 37,5% |
| 1h | Toilette | 4% |
| 6,75h | Schule | 28% |
| 0,5h | Schulweg | 2% |
| 2,5h | Essen | 10,5% |
| 1,75h | Ballettunterricht | 7% |
| 1,5h | Hausaufgaben & Lernen | 6% |
| 1h | frei verfügbare Zeit | 4% |



Tagesablauf

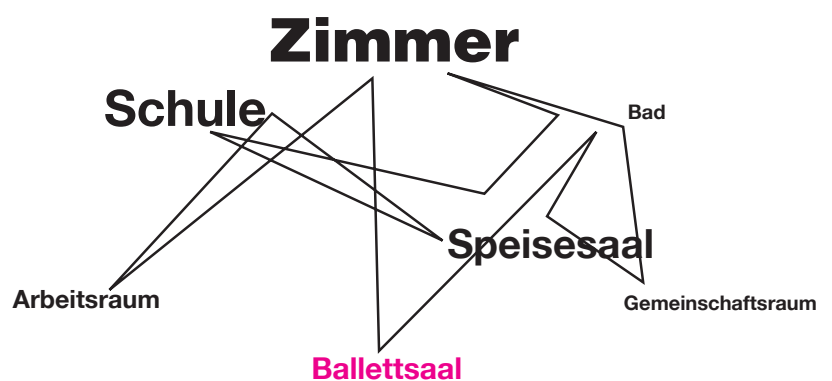
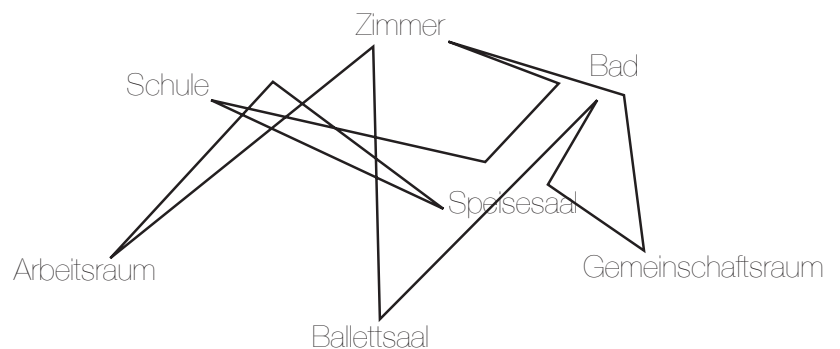


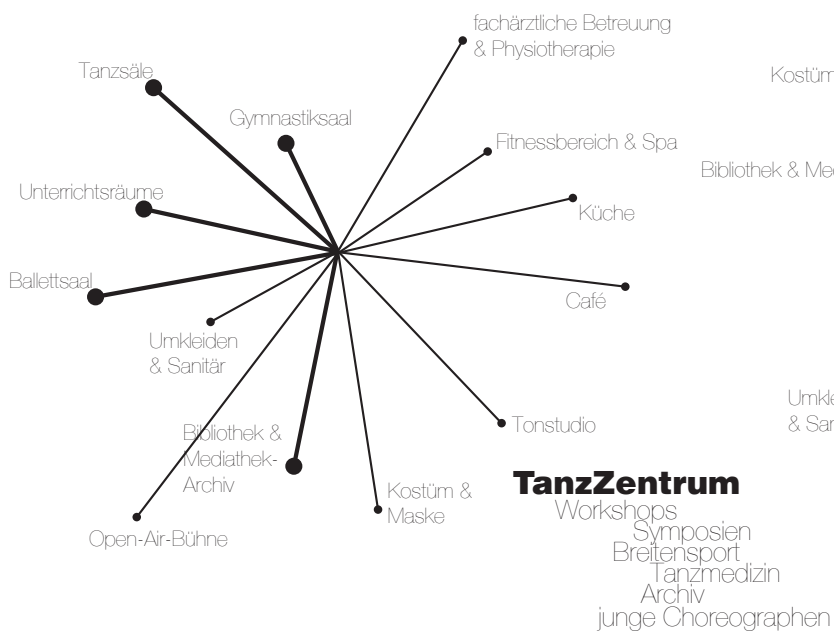
Wochenplan

John Cranko Schule Nutzung & Programm

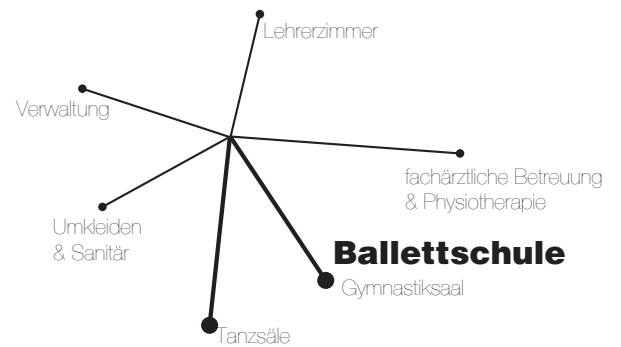
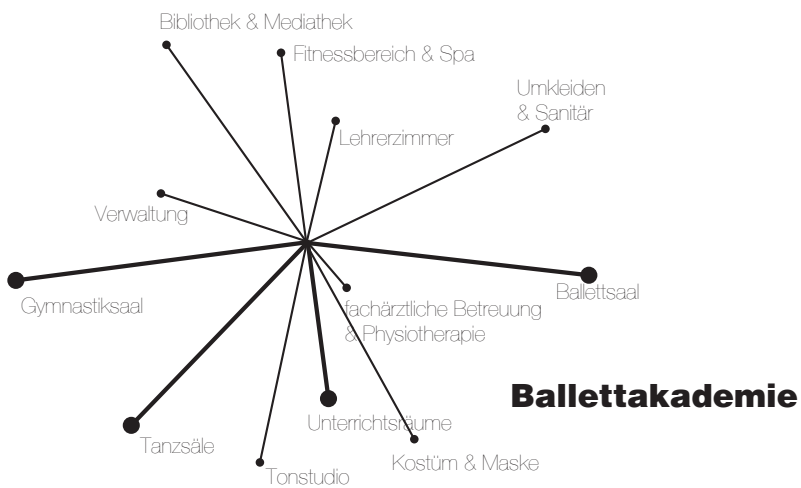
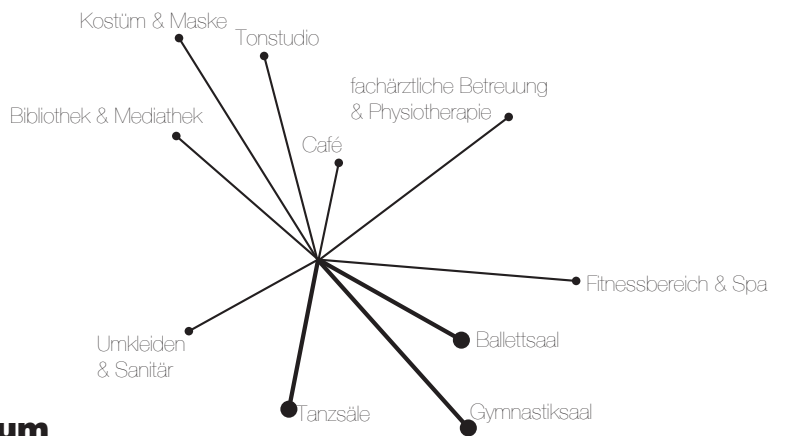
” Ballett lernt man nicht allein im Unterricht, sondern indem man sich in der Welt des Balletts bewegt”¹

Betrachtet man den exemplarischen Tagesablauf, fällt auf, dass lediglich ein kleiner Prozentsatz der täglichen Zeit tatsächlich im Ballettsaal verbracht wird. Natürlich steigt das Pensum mit dem Alter, ab dem Eintritt in die Ballettakademie erfolgt der Unterricht ganztägig. Dennoch zeigt die zeitliche Aufschlüsselung, welche immense Bedeutung dem informellen Lernen innerhalb der Struktur Ballettinternat zukommt: andere Schüler, die man beobachtet, ältere Schüler, denen man zuhört, die Tänzer der Compagnie, denen man bei den Proben zusieht. Das alles sind Situationen, die Lernprozesse initiieren, die so im Unterricht nicht möglich wären: Ballett wird primär über Nachahmung vermittelt; ein Schüler muss die richtige Ausführung eines Schrittes, einer Haltung sehen um sie dann selbst ausführen zu können. Das Spiegelbild dient hierbei zur Kontrolle, um Abweichungen vom Ideal zu korrigieren. Der Lernprozess findet deshalb nicht nur im Ballettsaal, sondern im gesamten Mikrokosmos Ballett statt. Diesen gilt es so vielfältig und anregend wie möglich zu gestalten; eine optimale Lernumgebung ermöglicht die Interaktion zwischen den einzelnen Nutzergruppen und schafft den Raum zur Kommunikation. Gleichzeitig bleibt Raum für Rückzug und Intimität, nicht jeder Trainingsaal muss einsehbar sein, hier kann die Architektur für jeden Raum einen ganz eigenen, ausdifferenzierten Charakter schaffen und auf spezifische Nutzerbedürfnisse eingehen.





Stuttgarter Ballett-Compagnie

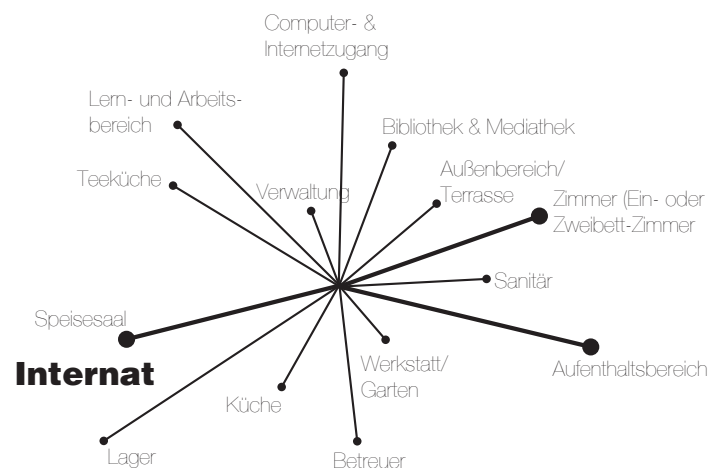
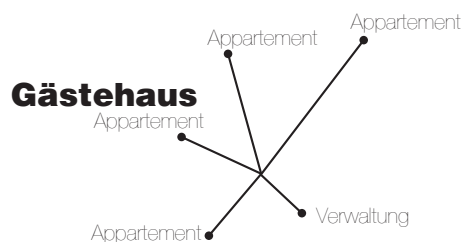
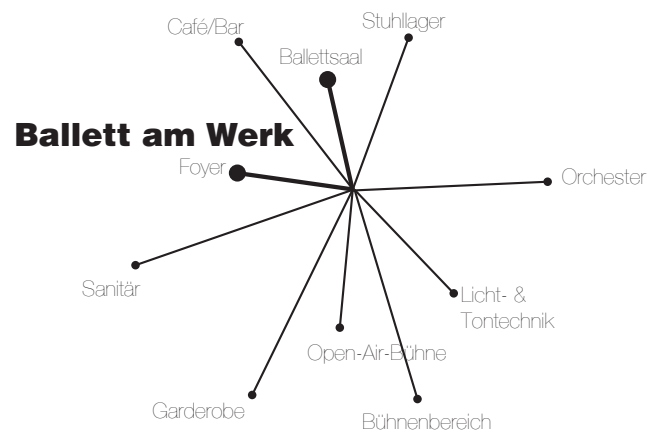
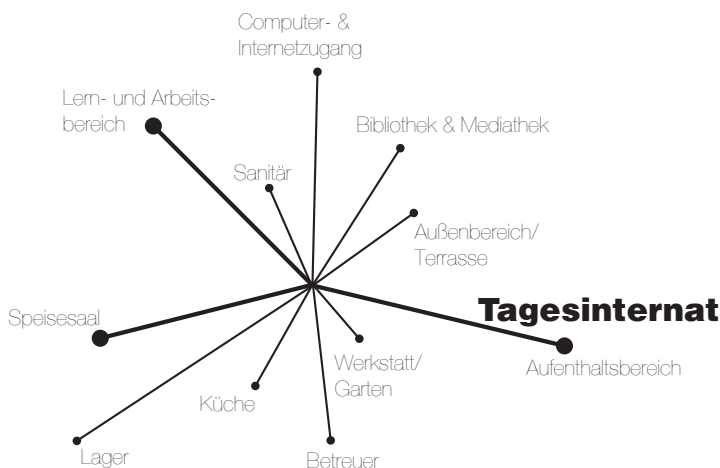


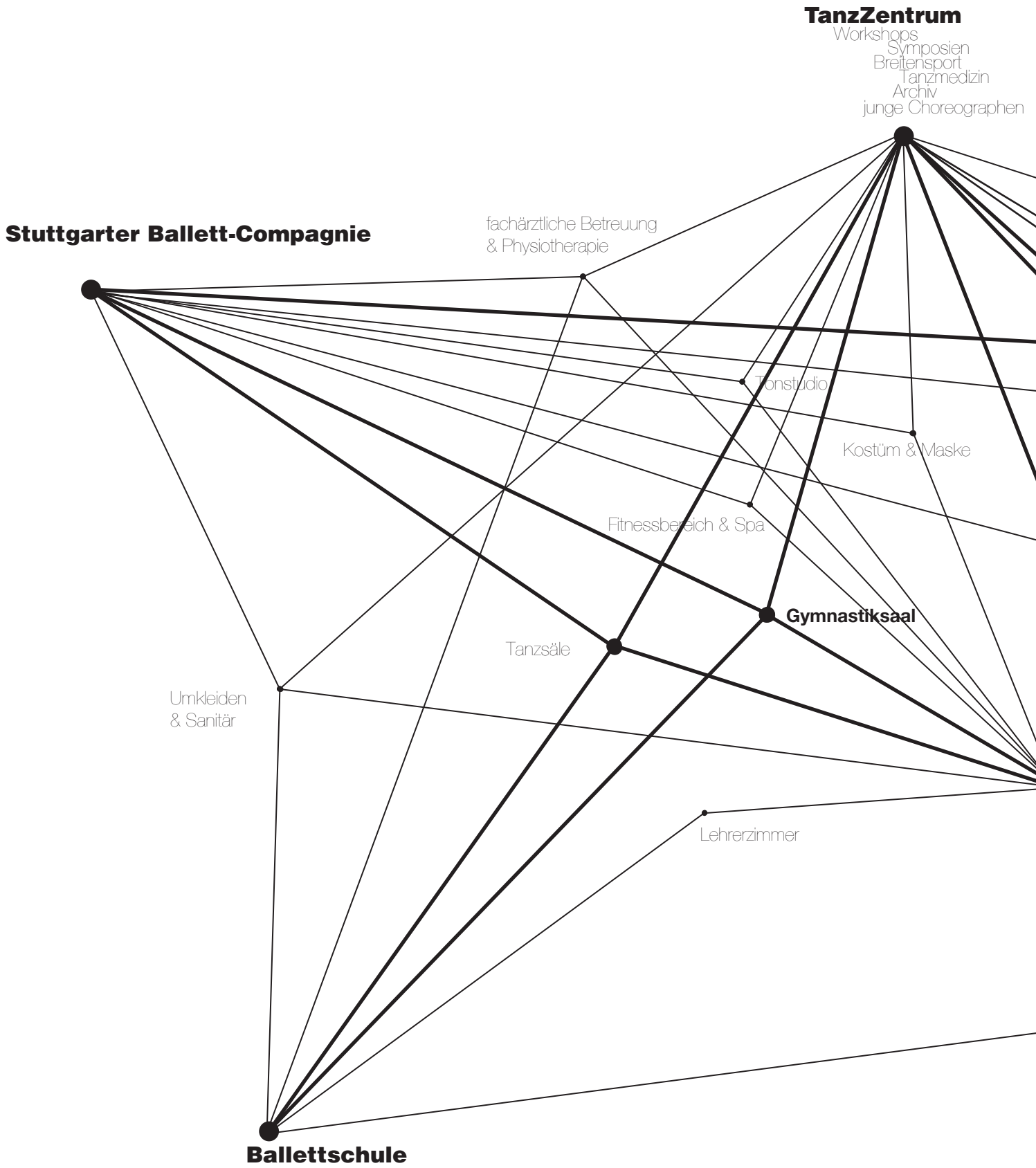
John Cranko Schule Nutzung & Programm

Mikrokosmos John Cranko Schule

Gegliedert ergeben sich acht Nutzergruppen, hier losgelöst voneinander betrachtet mit dem jeweiligen dazugehörigen Raumprogramm:

- Stuttgarter Ballett-Compagnie, für sie ist die Schule Arbeitsplatz und Aufführungsstandort
 - Ballett am Werk, als weitere Aufführungsstätte der Stuttgarter Staatstheater, Trainingssaal der Compagnie und Aufführungsstätte der John Cranko Schule
 - Ballettakademie
 - Ballettschule
 - Internat
 - Tagesinternat
 - Gästehaus, als temporäres Zuhause für Lehrbeauftragte, Gastdozenten oder Gäste des Stuttgarter Theaters und als Übergangslösung für ausländische Studenten
 - ergänzend zu den bisherigen Nutzergruppen das TanzZentrum als Kompetenzzentrum Tanz mit professioneller medizinischen und psychologischen Betreuung, Workshops und Tagungen
- Zusätzlich werden Räume für die Verwaltung der Schule benötigt.



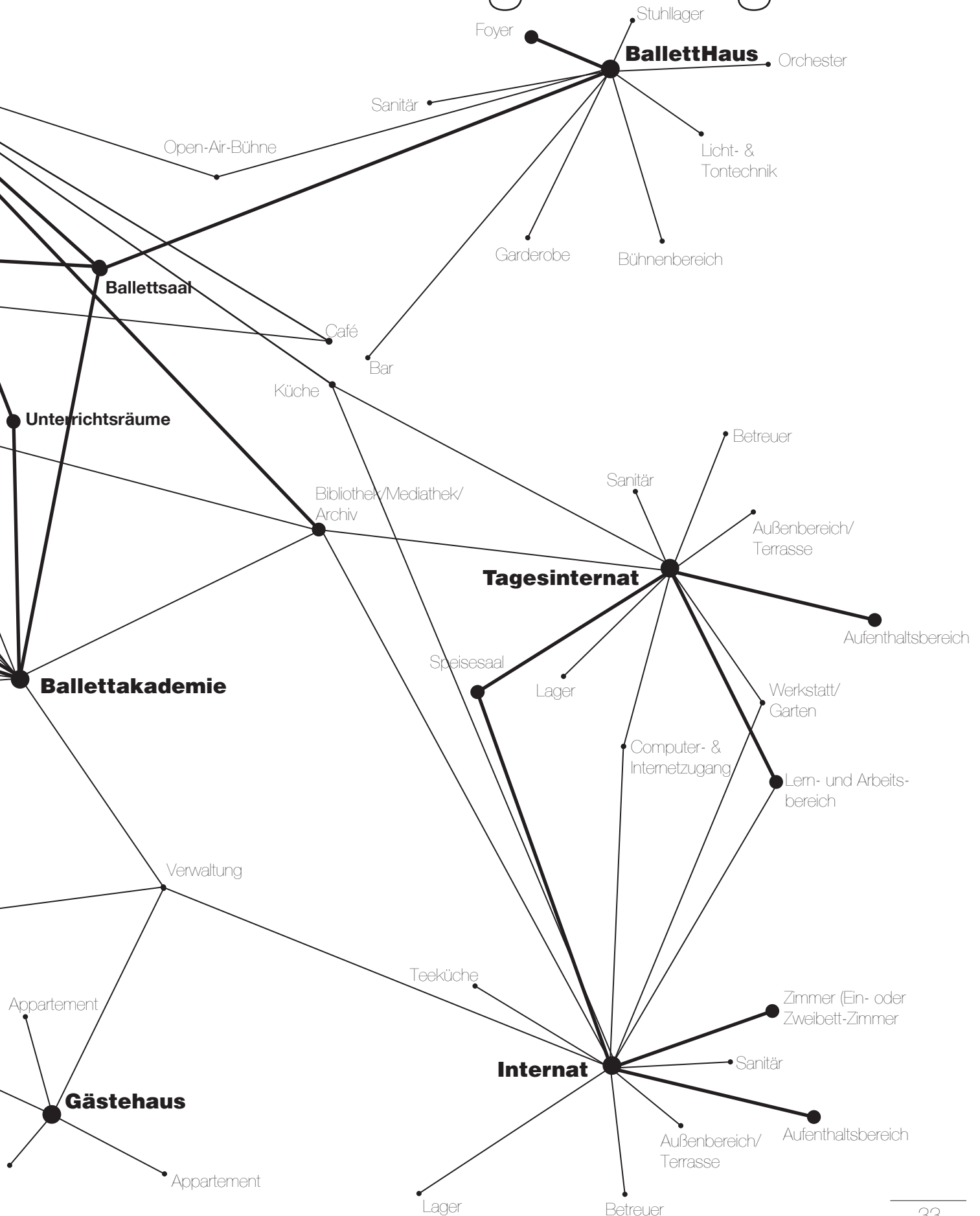


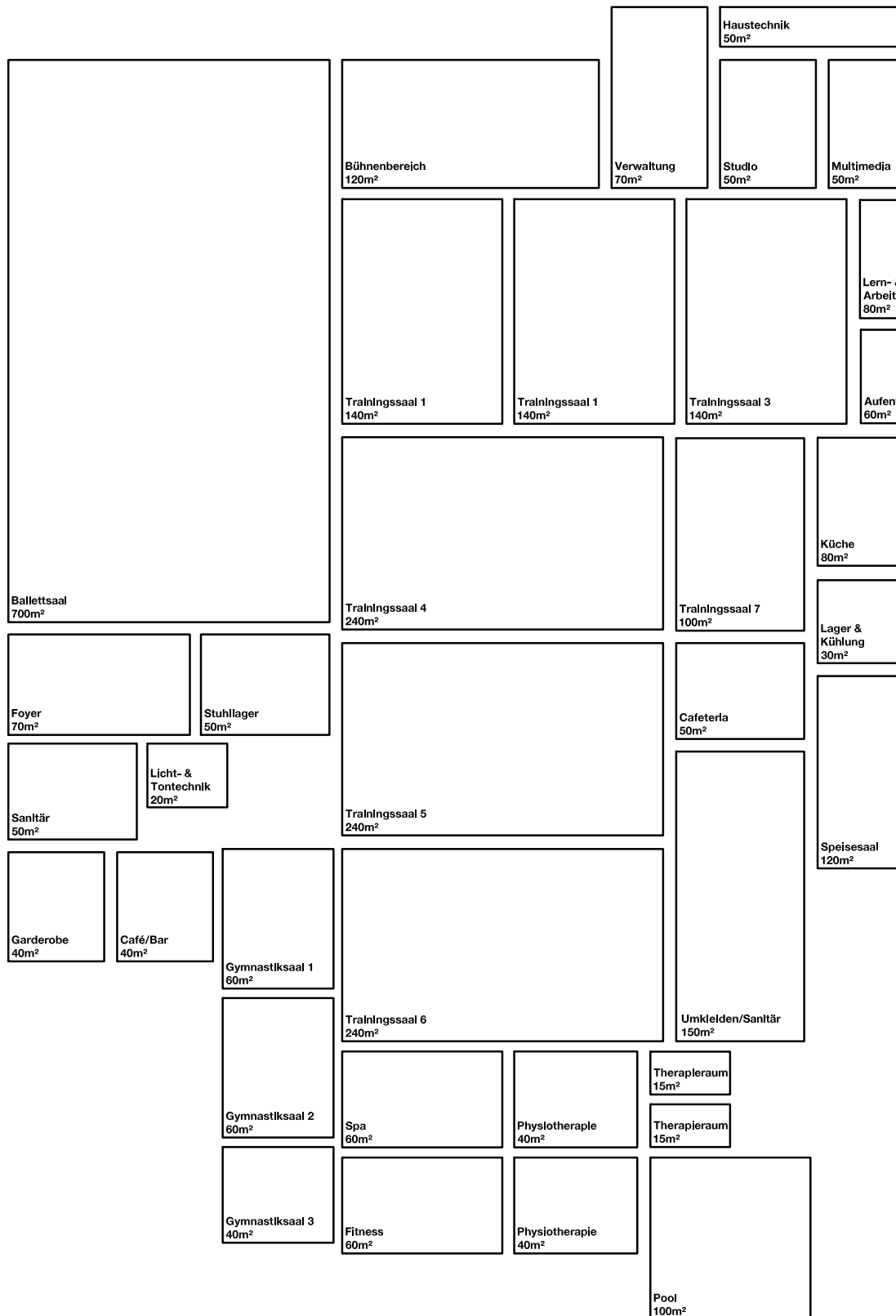
Betrachtet man die einzelnen Funktionen nicht losgelöst voneinander, sondern verknüpft die einzelnen Nutzungen räumlich miteinander und organisiert die verschiedenen Raumprogramme als zusammengehörendes großes Ganzes, entsteht ein Netzwerk; die Schule wird zum Mikrokosmos Tanz.

Appartement

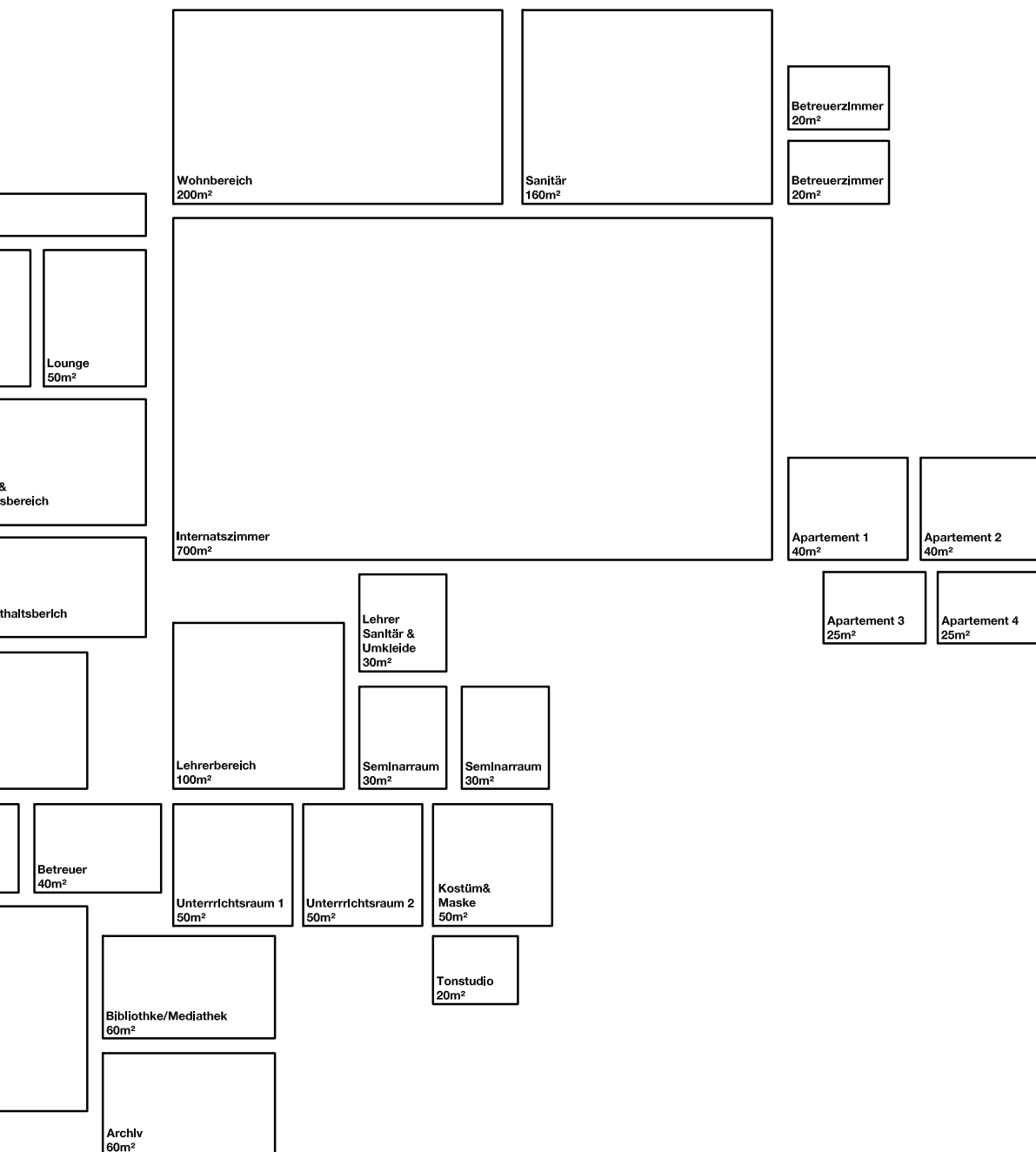
Appartement

John Cranko Schule Nutzung & Programm



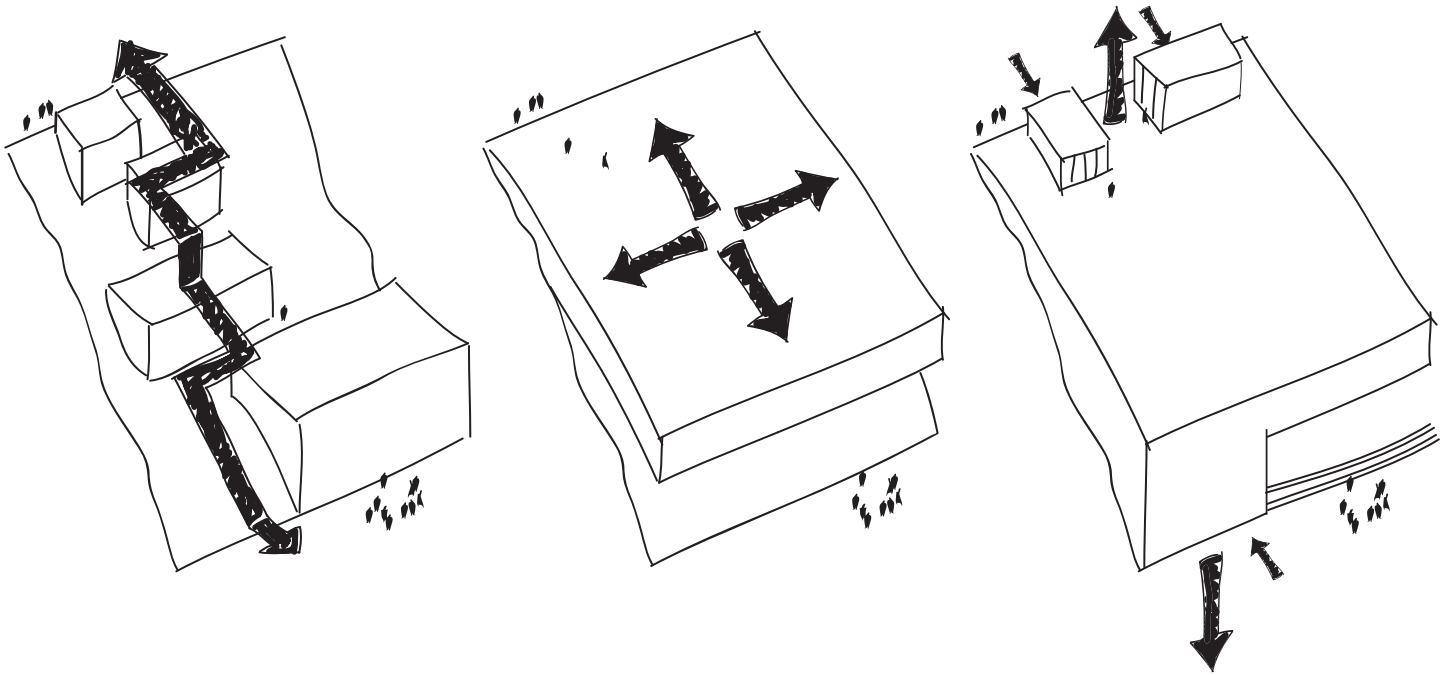


John Cranko Schule Nutzung & Programm



Insgesamt **5.500m²** Programm ohne Erschließungs- und Konstruktionsflächen

Das Programm wird nicht in kleine Gebäudevolumen aufgelöst, ...



...sondern wird als großes Ganzes, als Mikrokosmos in einem großen Volumen organisiert.

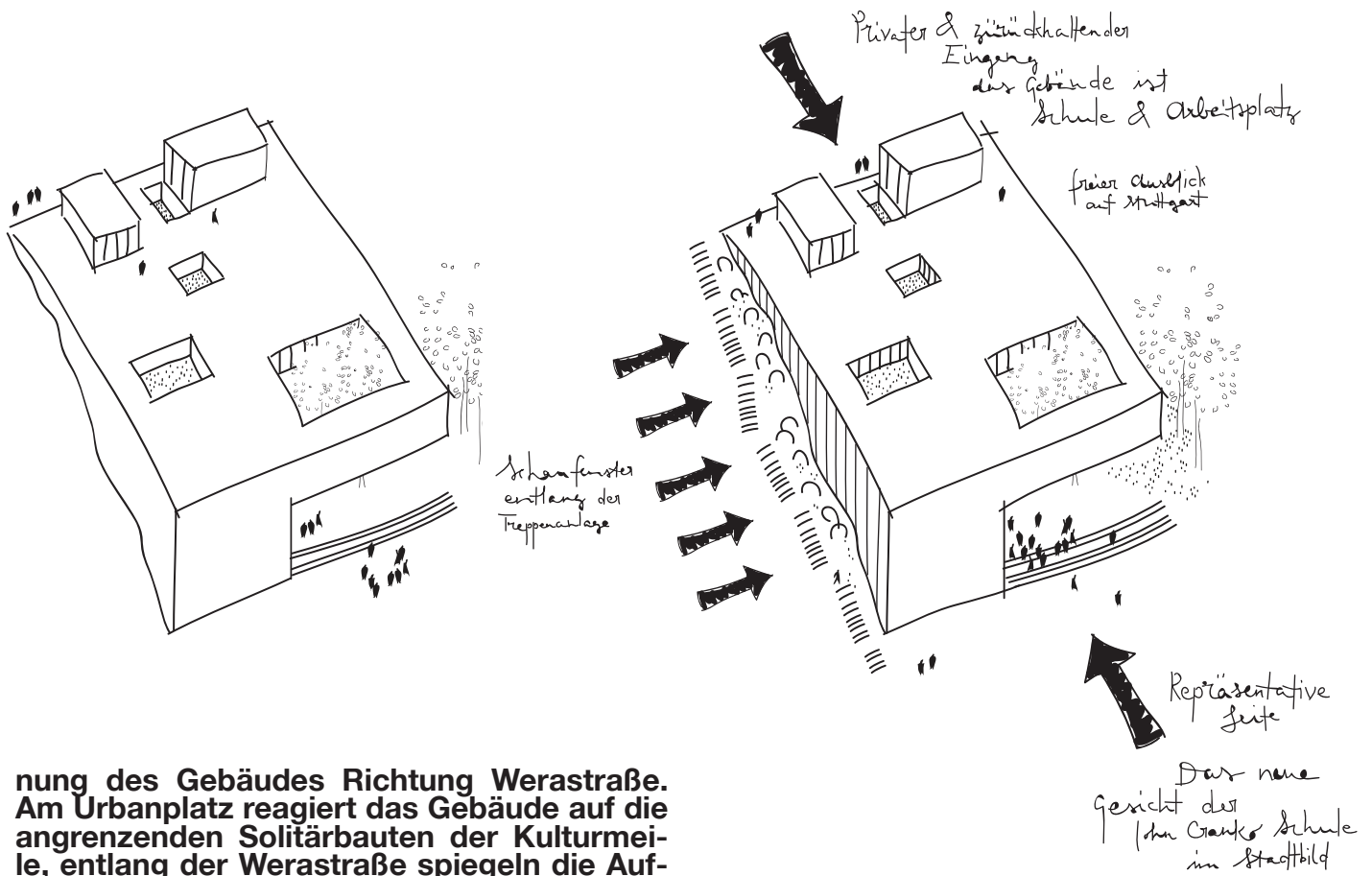
Das Volumen gleicht den Niveauversprung zur Werastraße aus, das Dach wird begehbar, zum Urbanplatz hin kragt es aus.

Das Gebäude wird sowohl vom Urbanplatz, als auch von der Werastraße aus erschlossen;

im vorderen Bereich des Urbanplatzes wird ein repräsentativer Eingang ausformuliert, hier befindet sich das Balletthaus. Über die Werastraße erfolgt der Zugang mit privaterem Charakter.

Strukturiert und organisiert wird das Gebäude durch Lichthöfe. Ähnlich wie die umgebende Bebauung verkleinert sich die Kör-

John Cranko Schule Konzept & Entwurf



nung des Gebäudes Richtung Werastraße. Am Urbanplatz reagiert das Gebäude auf die angrenzenden Solitärbauten der Kulturmeile, entlang der Werastraße spiegeln die Aufbauten die zunehmende Kleinteiligkeit der Baustruktur wider, nehmen die Baufuchten auf, geben dem Straßenraum Halt und lassen dennoch Raum und Aussicht.



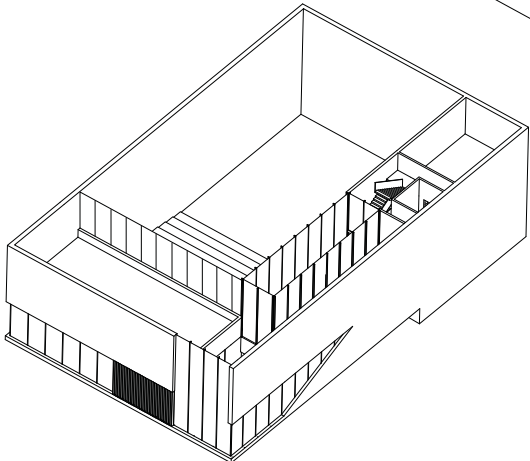
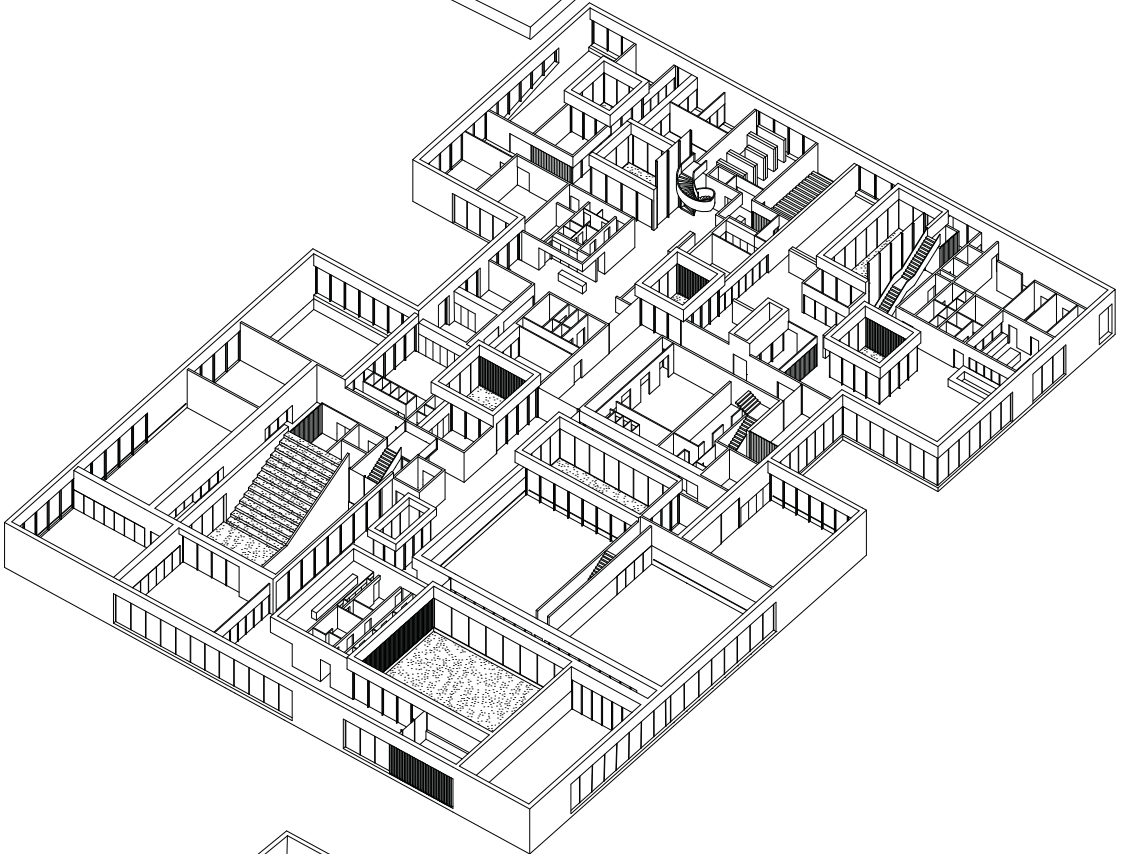
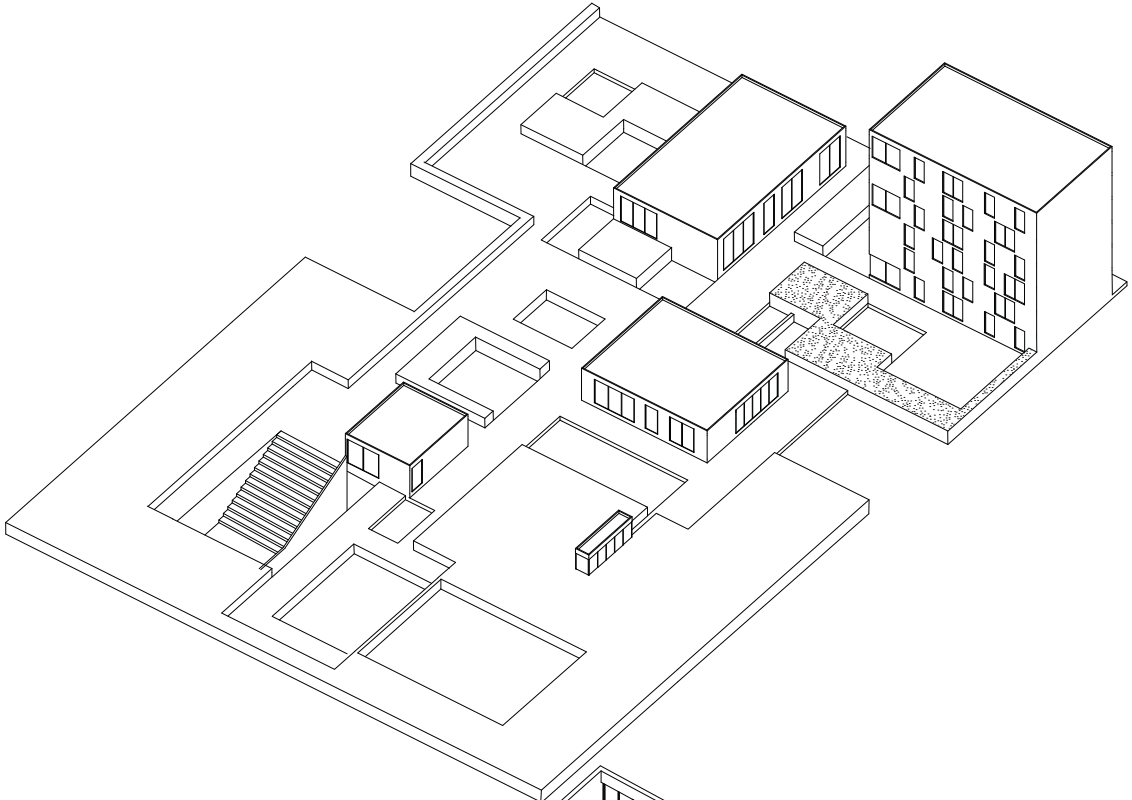
John Cranko Schule Konzept & Entwurf







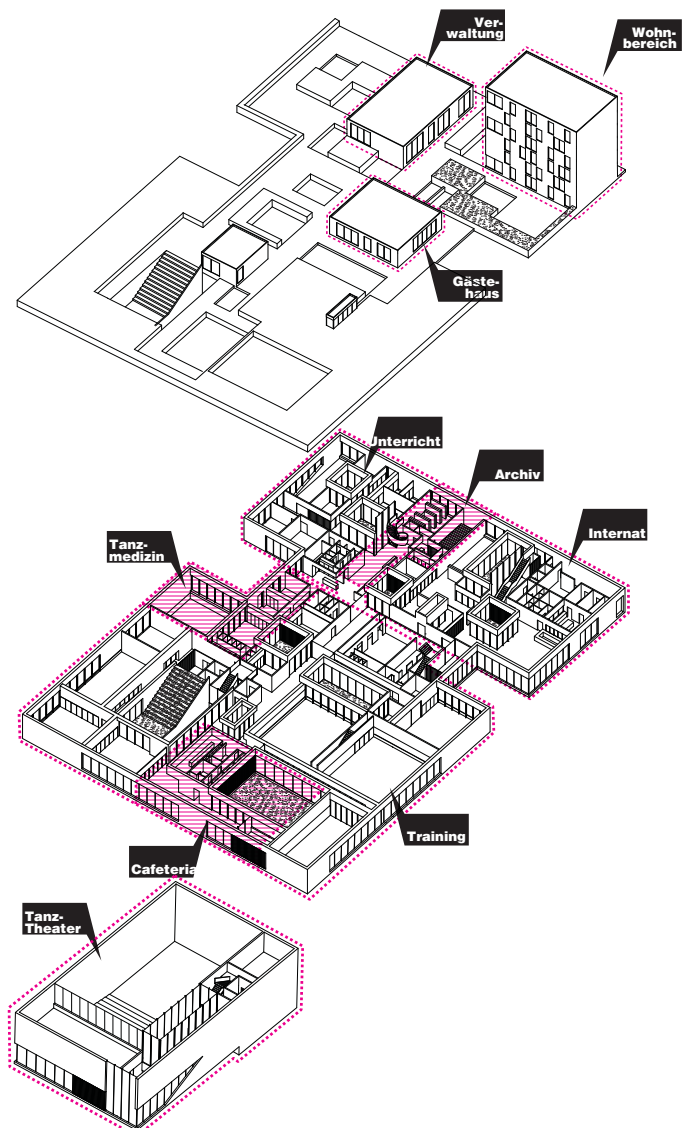
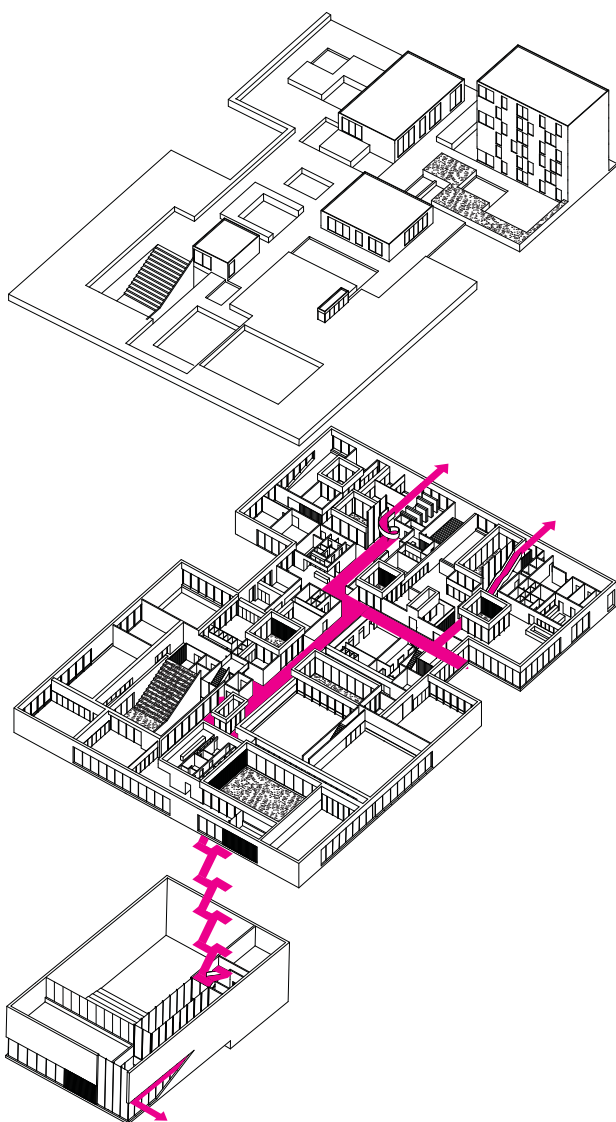
Lageplan 1:1000



John Cranko Schule Konzept & Entwurf

Innerhalb des Gebäudes werden die einzelnen Teilbereiche klar strukturiert, die Y-förmige Haupteinschließung zoniert das Gebäude und verbindet die verschiedenen Zugänge. Bereiche, die durch die Nutzung stark miteinander verknüpft sind, werden auf einer

Ebene organisiert. Das Tanztheater, das auch für öffentliche Vorstellungen genutzt wird, öffnet sich zum davorliegenden Platz. Internat, Gästehaus und Verwaltung sind von der Werastraße aus zu erschließen.



BALLETT
JOHN CRANKO SCHULE

STUTTGARTER BALLETT **AM WERK**



John Cranko Schule Konzept & Entwurf

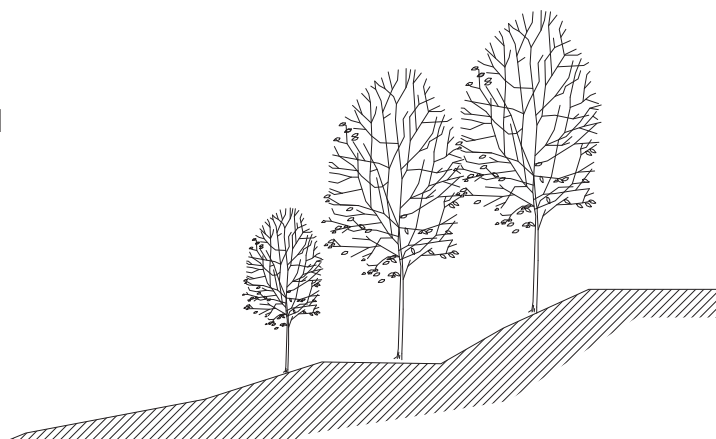




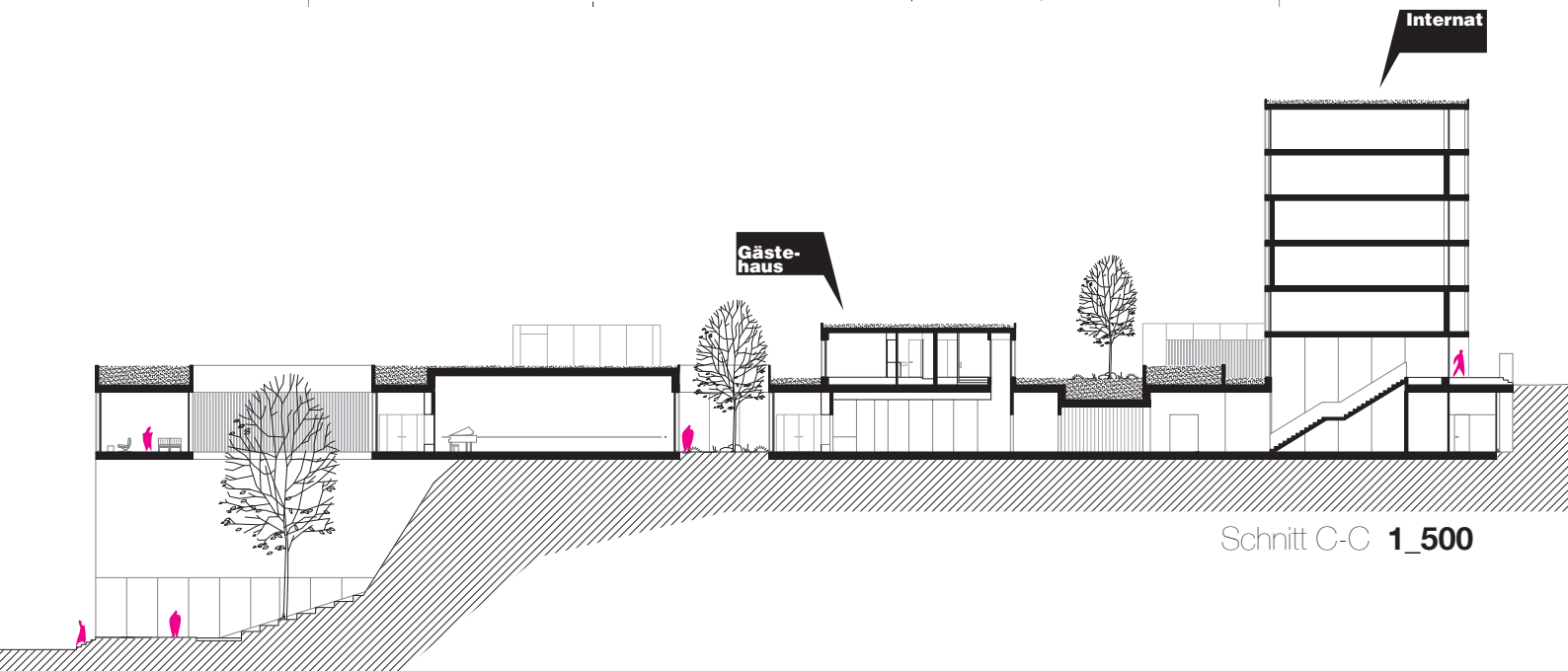
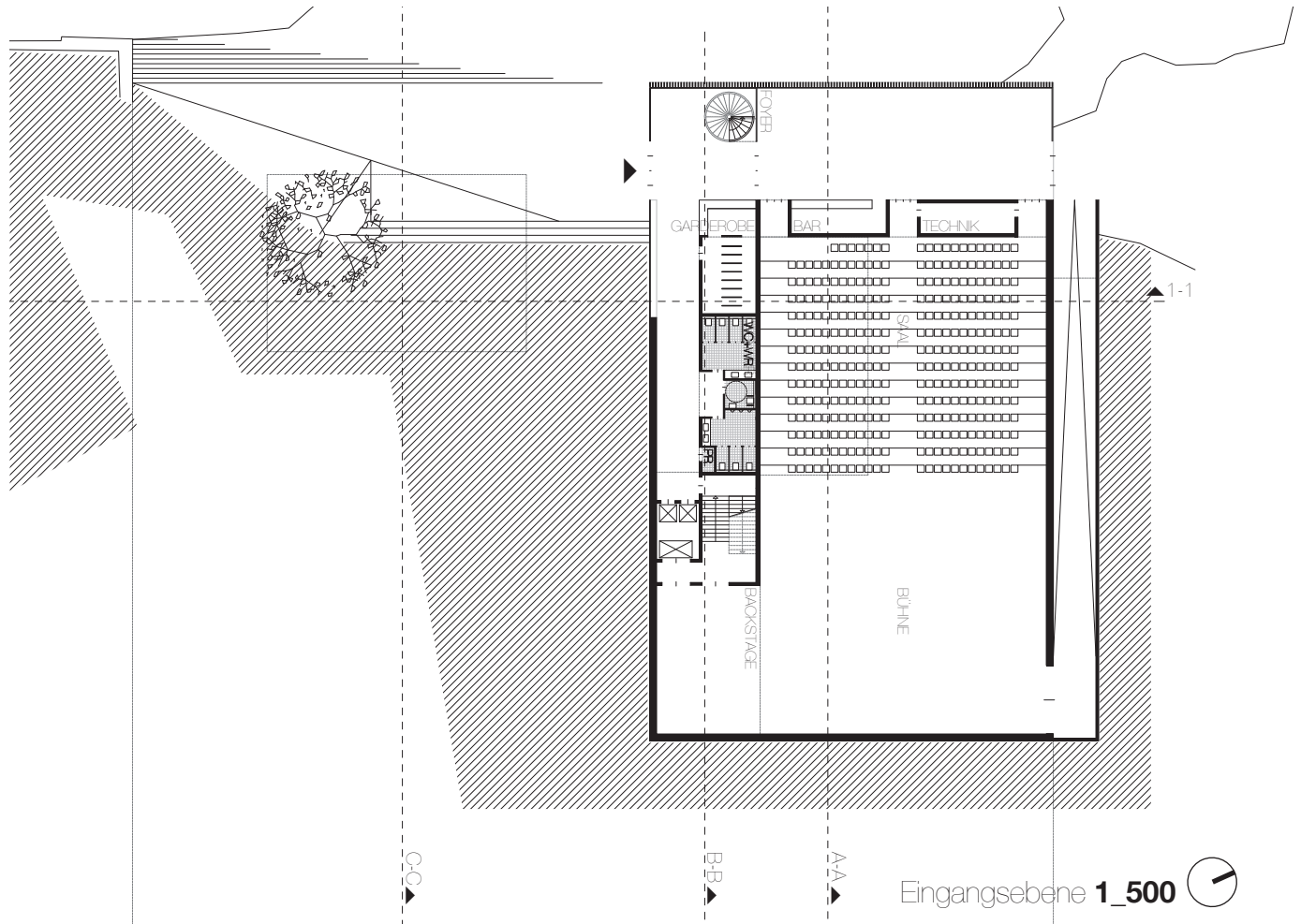
Der Eingangsbereich...

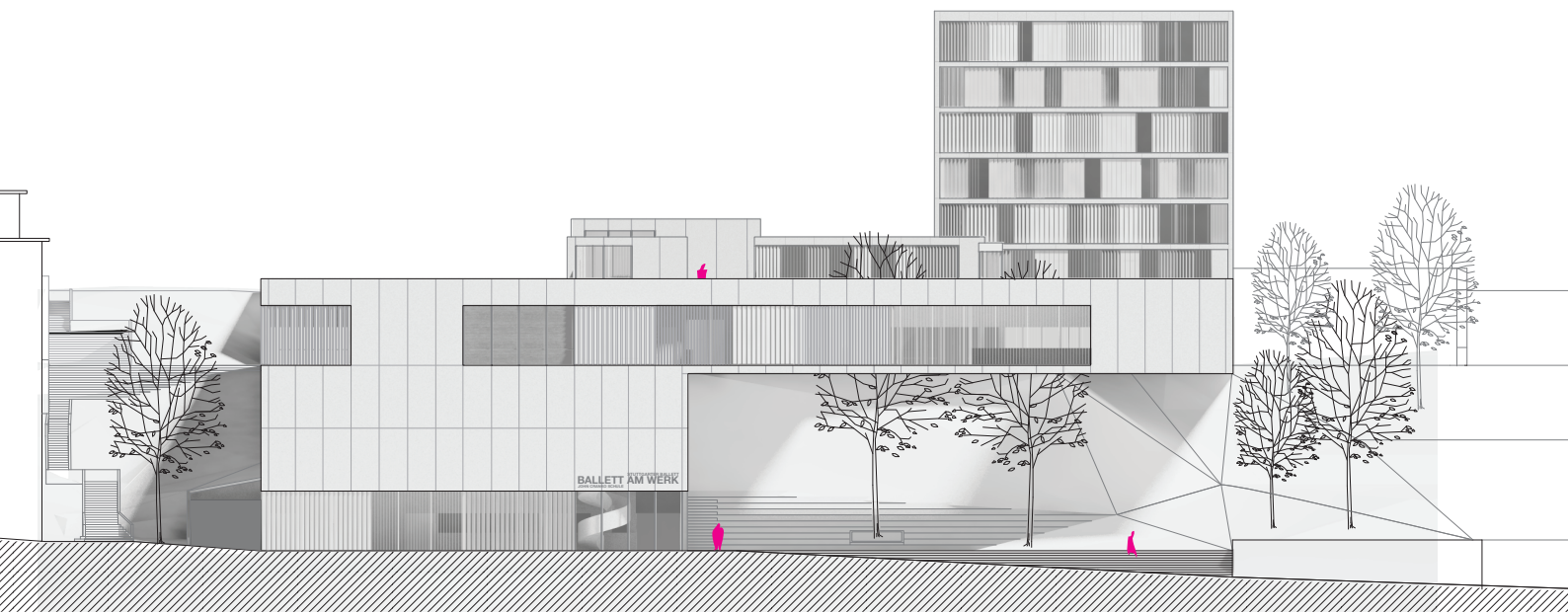
...ist großzügig und repräsentativ ausformuliert. Der Lichthof über den Nebenräumen wird bepflanzt, gestaltet und lässt Licht von oben ins Foyer fallen. Eine Treppenskulptur führt auf die informelle Galerie.

Der Aussenbereich mit großer Treppenanlage wird zum städtischen Platz. Die Bewegungen des Wassers, Kommen und Gehen werden von der verspiegelten Unterseite der Auskragung reflektiert: Eine Variation des Ballettspiegels.

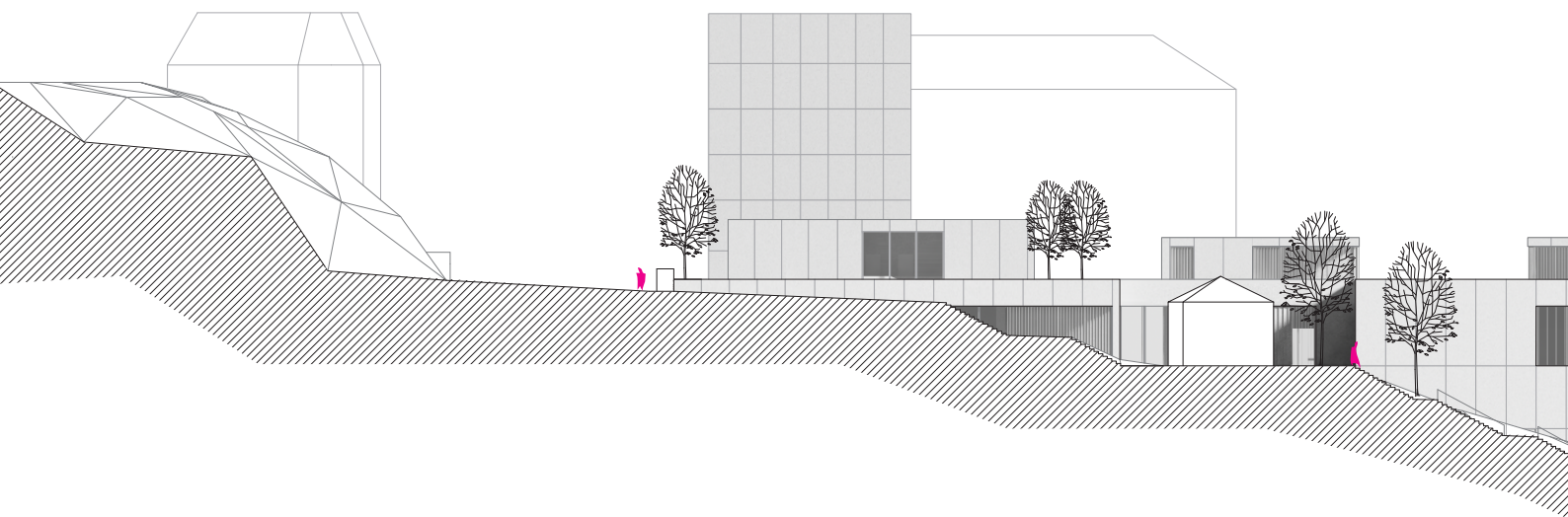


John Cranko Schule Konzept & Entwurf

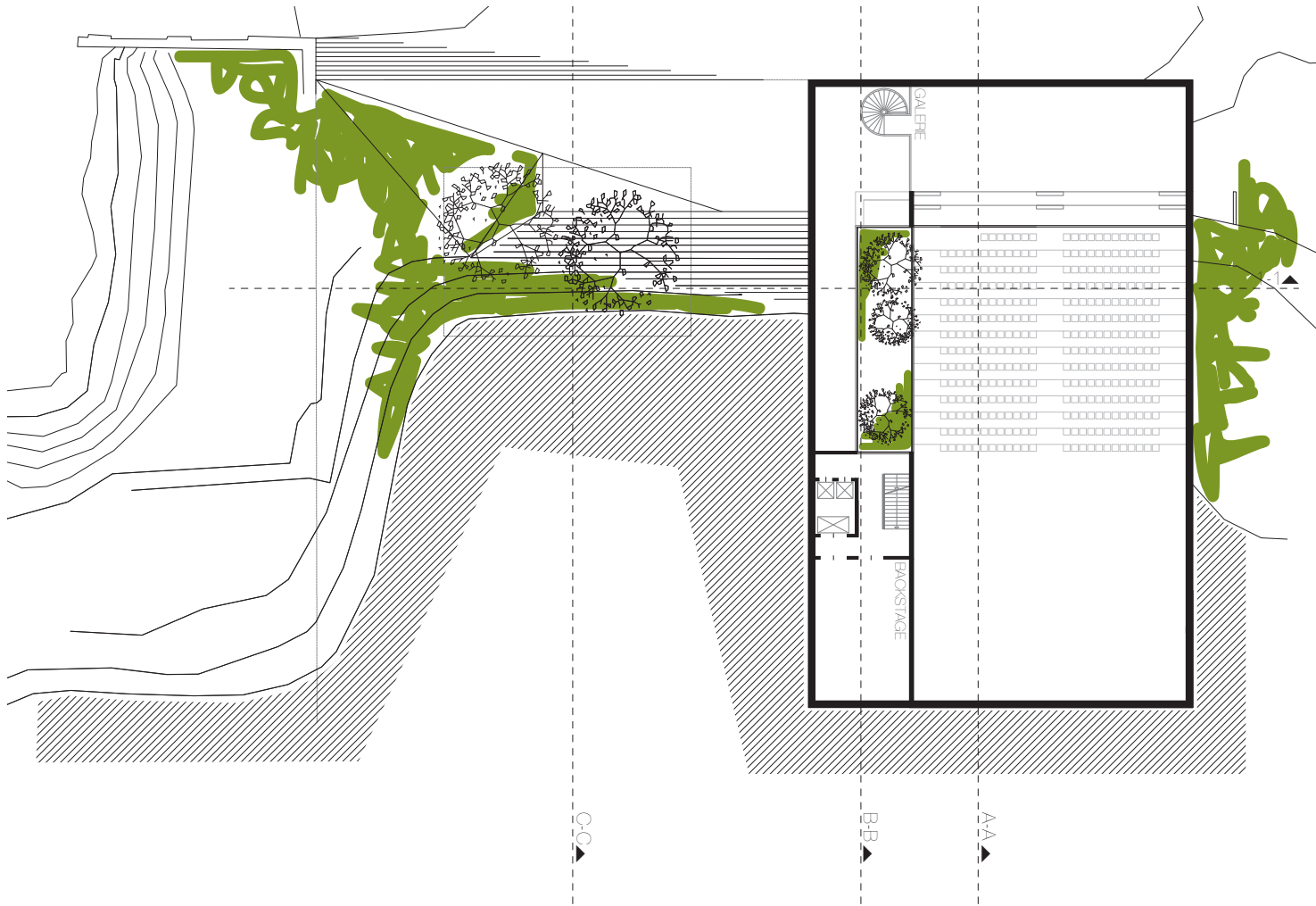




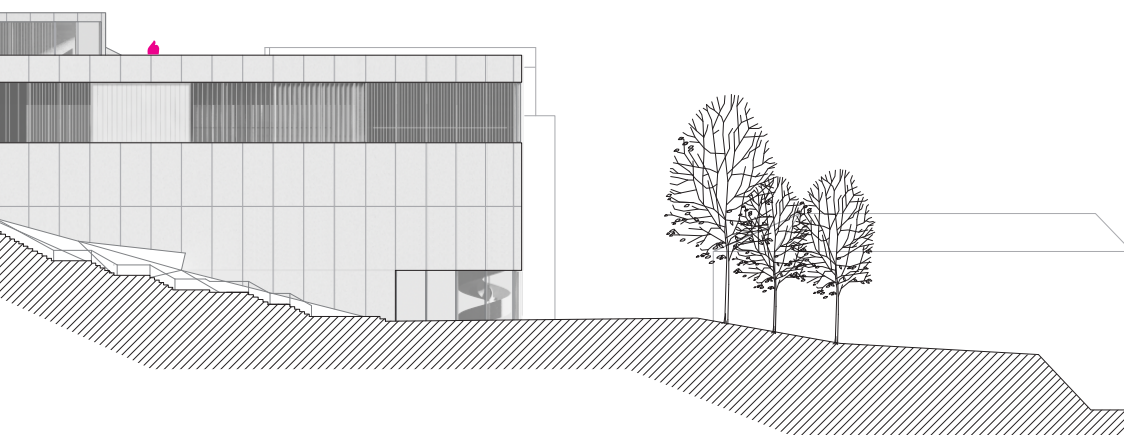
Ansicht West 1_500



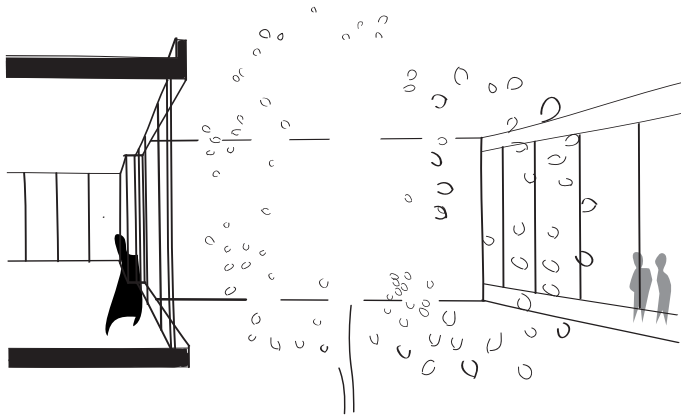
John Cranko Schule Konzept & Entwurf



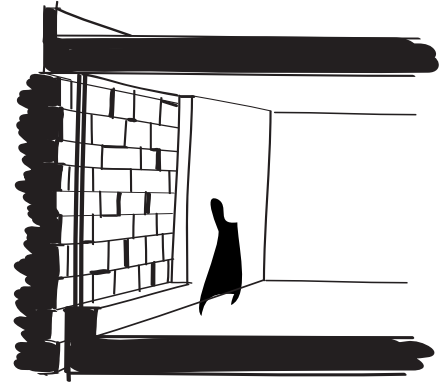
Grundriss +6.00 **1_500** 



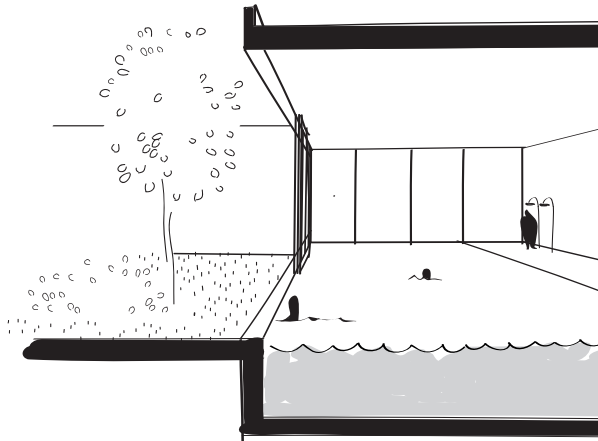
Ansicht Nord **1_500**



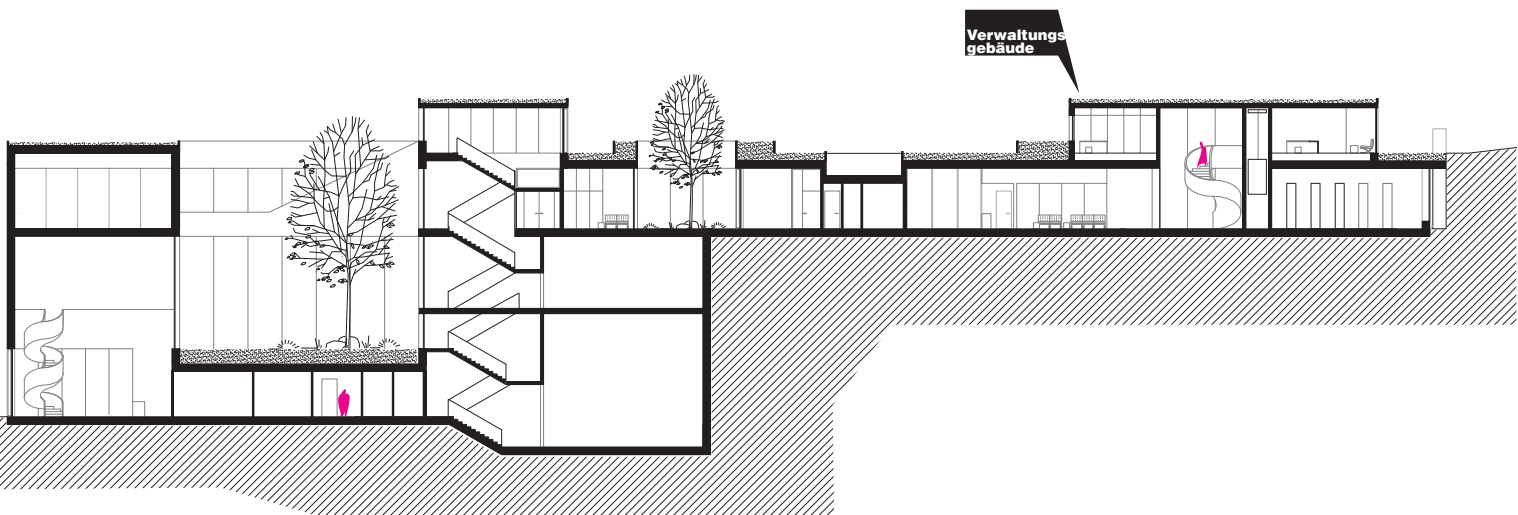
Die Innenhöfe...
...strukturieren das Gebäude mehr statt es in einzelne Abschnitte zu trennen.
Sie bringen Tageslicht in die horizontale Gebäudestruktur, ermöglichen vielfältige visuelle Bezüge und erleichtern die räumliche Orientierung.



Die alte Mauer...
...bleibt als Tribut an den Ort erhalten. Sie wird entsprechend illuminiert, um in den angrenzenden Räumen spür- und sichtbar zu sein.



Schiebetüren...
...lassen die Grenzen zwischen Innen- und Außenraum verschwimmen. Innenhöfe werden zu grünen Zimmern, die bei entsprechender Witterung als zusätzliche Räume genutzt werden können.

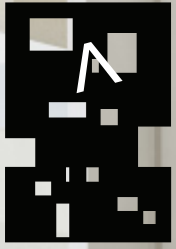


Schnitt B-B 1_500

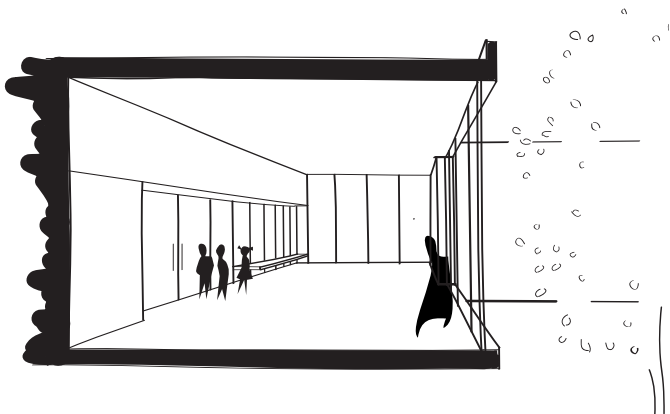
John Cranko Schule Konzept & Entwurf



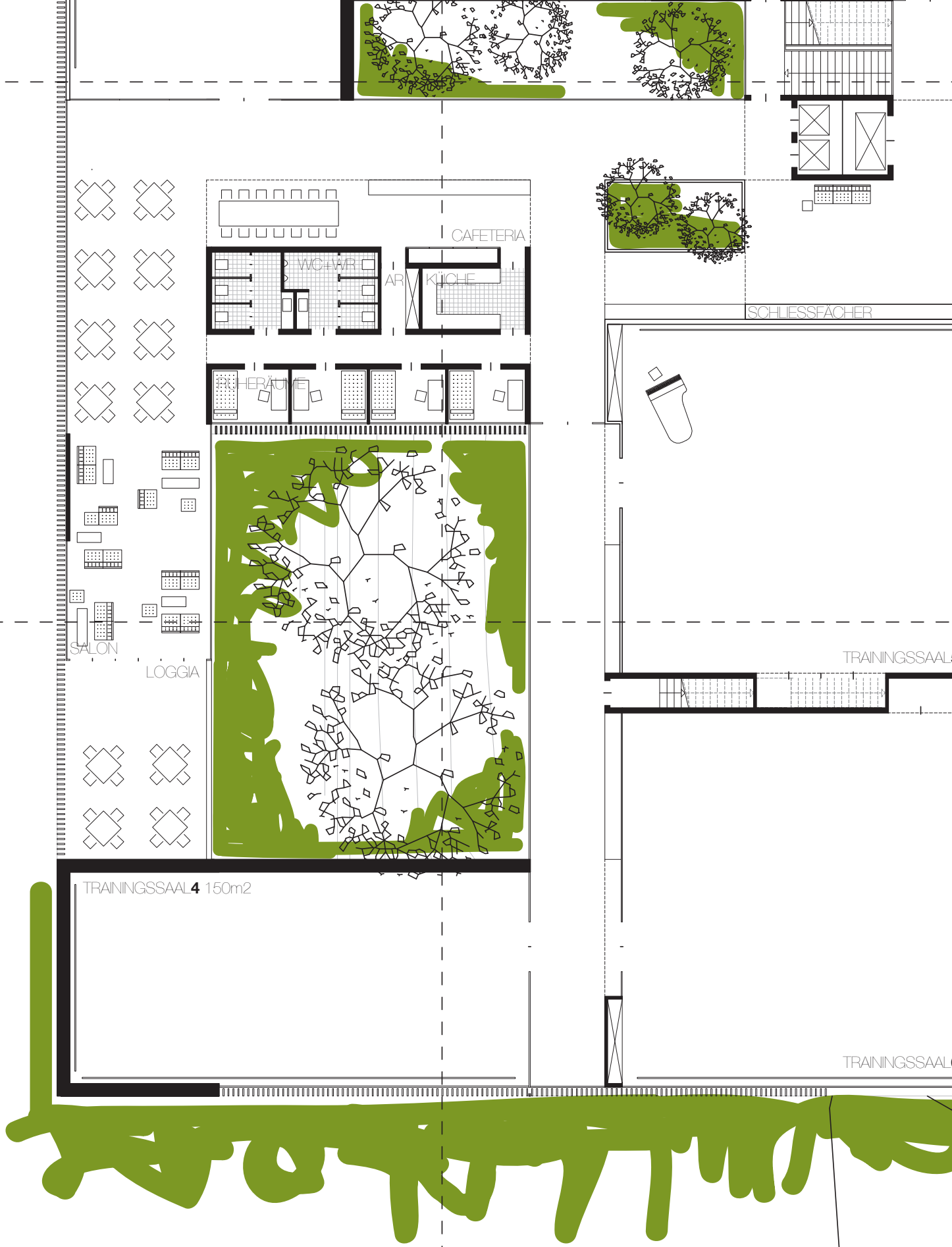
Grundriss +14.00 **1_500**



John Cranko Schule Konzept & Entwurf



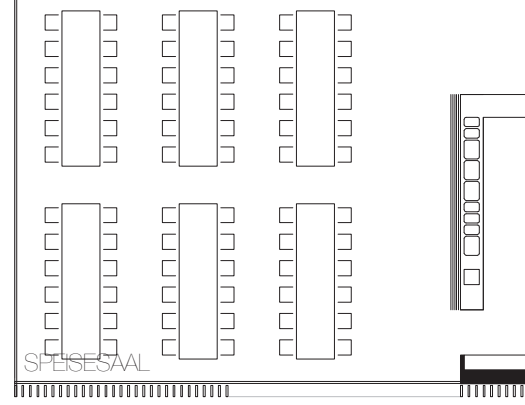
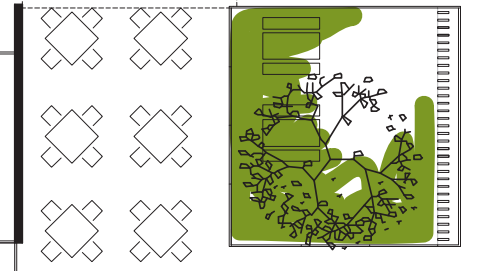
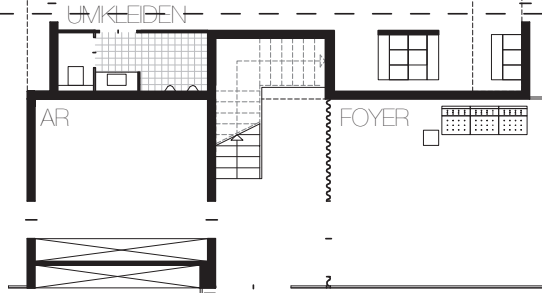
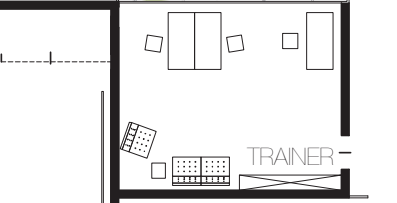
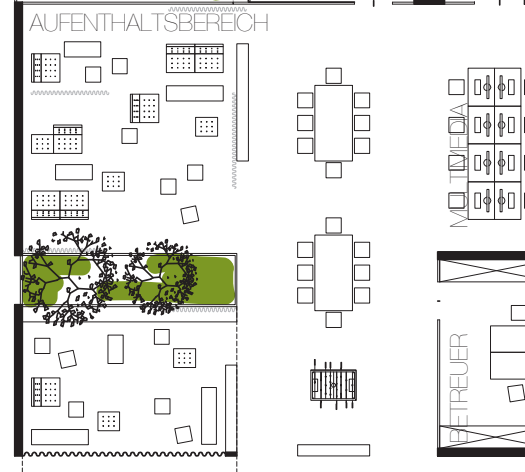
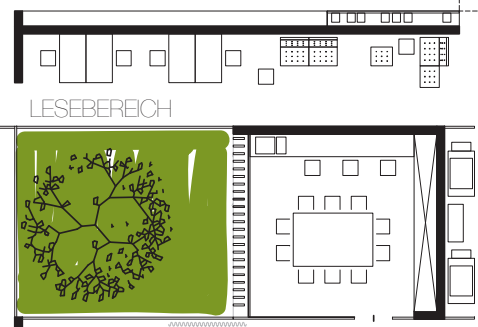
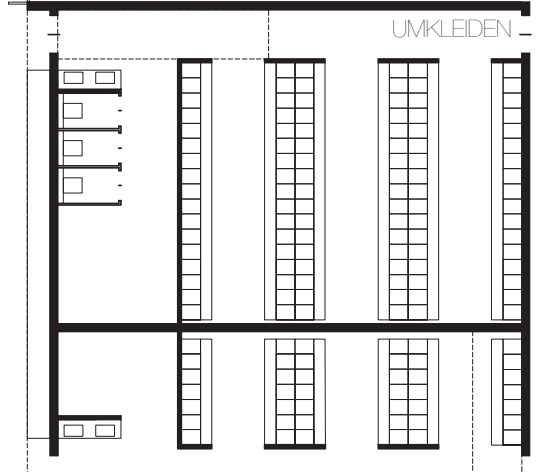
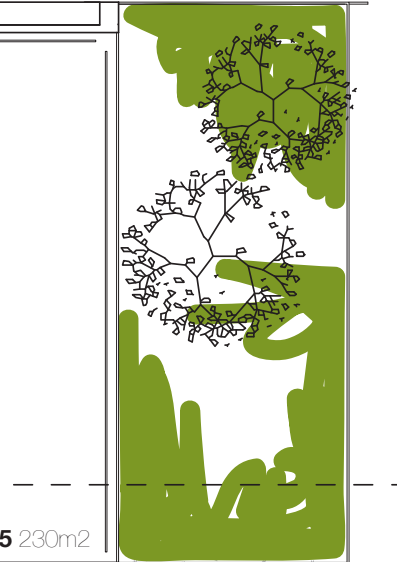
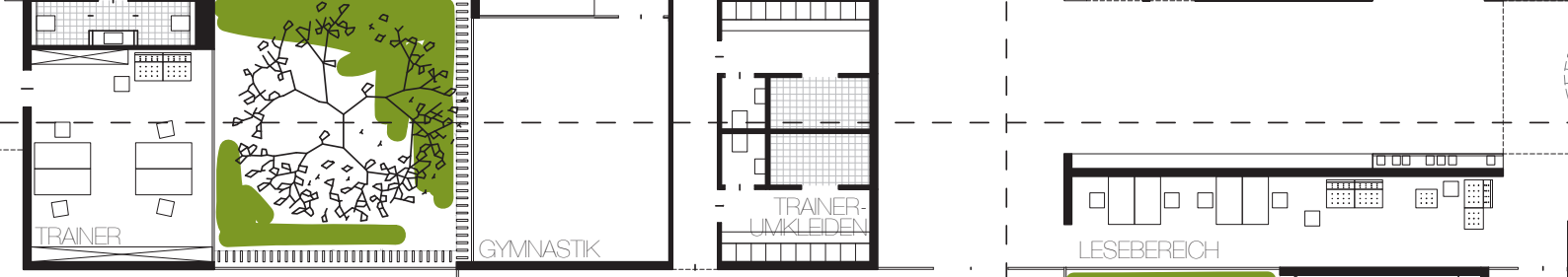
Die Gänge...
...sind nicht nur reiner Bewegungsraum. Großzügig bemessen, licht und weit, können sie mehr als einen von A nach B zu bringen. Sie bilden die Kommunikationsplattform, die Begegnungsfläche des Mikrokosmos Ballett. Hier trifft man sich spontan und hier durchmischen sich die verschiedenen Nutzergruppen. Aus einem kleinem Plausch wird schnell ein anregendes Gespräch. Sitznischen bieten auch für längere Gespräche Platz.



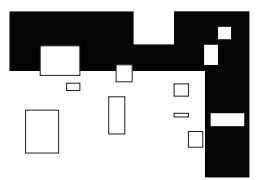
Salon, Cafeteria & Ruheräume...

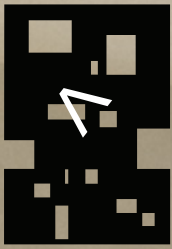
...bieten den Tänzern der Stuttgarter Compagnie Raum für Pausen und Wartezeiten. Viel Zeit am Theater wird mit Warten verbracht: auf die nächste Probe, bis zum nächsten Training, auf die Abendvorstellung...

Salon und Cafeteria dienen als soziale Plattform, in den Ruheräumen kann man ganz für sich sein, schlafen, telefonieren, Schreibkram erledigen oder einfach in die Wolken schauen. So können Wartezeiten sinnvoll und individuell genutzt werden.



Grundrissausschnitt +14.00 1_200





**Die Trainingssäle...
...sind weit, licht und schlicht. Wenige Materialien,
Spiegelflächen und Stauraum bilden die Grund-
lage für konzentriertes Arbeiten. Fensterflächen
zum Gang und zu den Höfen machen den Unter-
richt transparent; zuschauen ist erwünscht.**

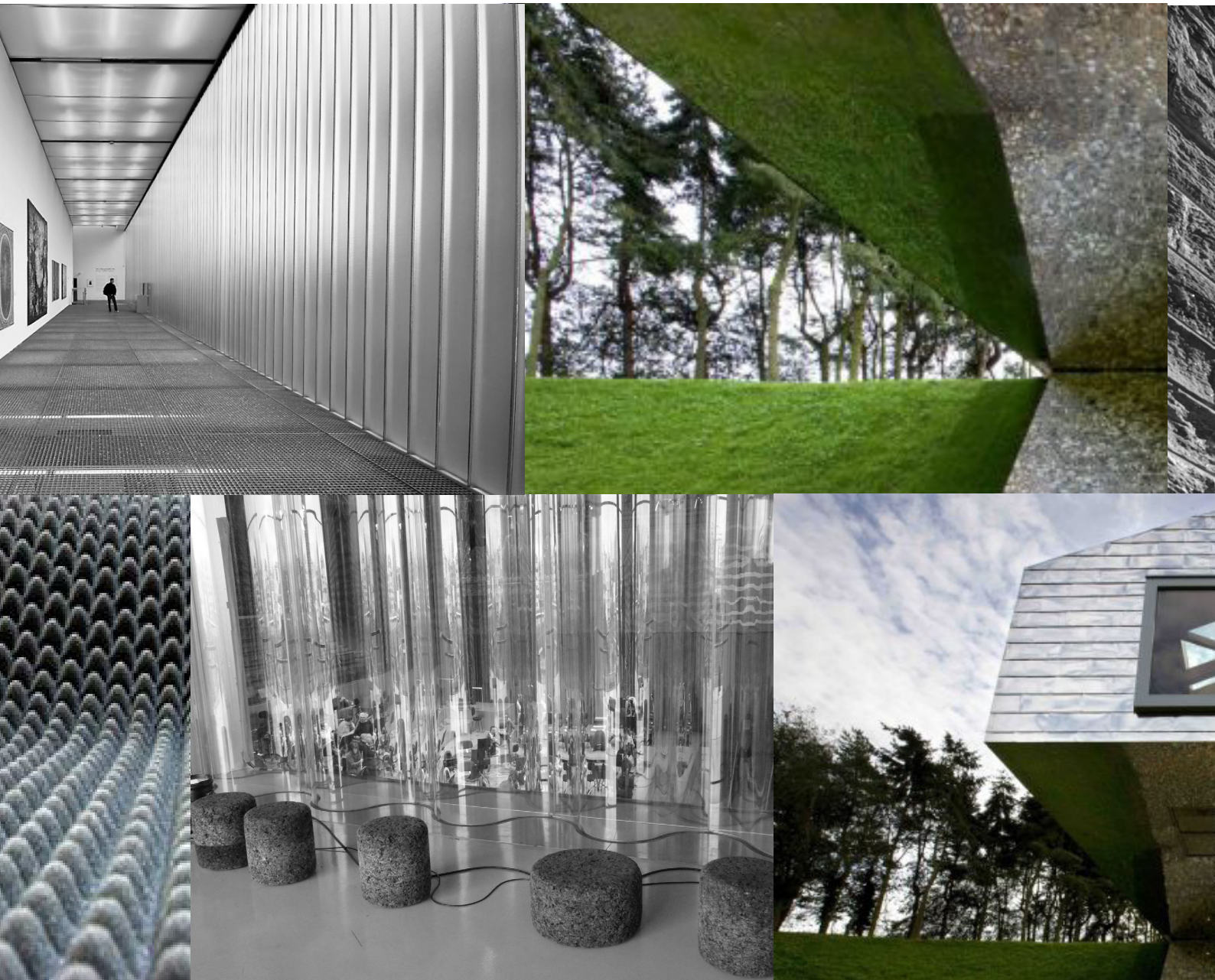


John Cranko Schule Konzept & Entwurf



Oberflächen und Materialien...

...spielen eine wichtige Rolle: sie geben den Räumen Haptik und Individualität. Transparenz und Transluzenz geben, filtern oder verwehren Einblicke. Der Spiegel, als ganz eigenes Element des Balletts kommt ebenfalls zum Einsatz. Weiche Materialien dämpfen den Lärm, harte akzentuieren die Bewegungen im Raum. Rauhe Oberflächen wollen befühlt werden, Vorhänge tanzen im Wind.



von links nach rechts:
Abb.15: Kunsthal, Rotterdam, OMA, 16+21: Balancing Barn, MVRDV,
Abb.17: Natursteinmauerwerk, Abb.18: The Cloud, Kvadrat,

John Cranko Schule Konzept & Entwurf

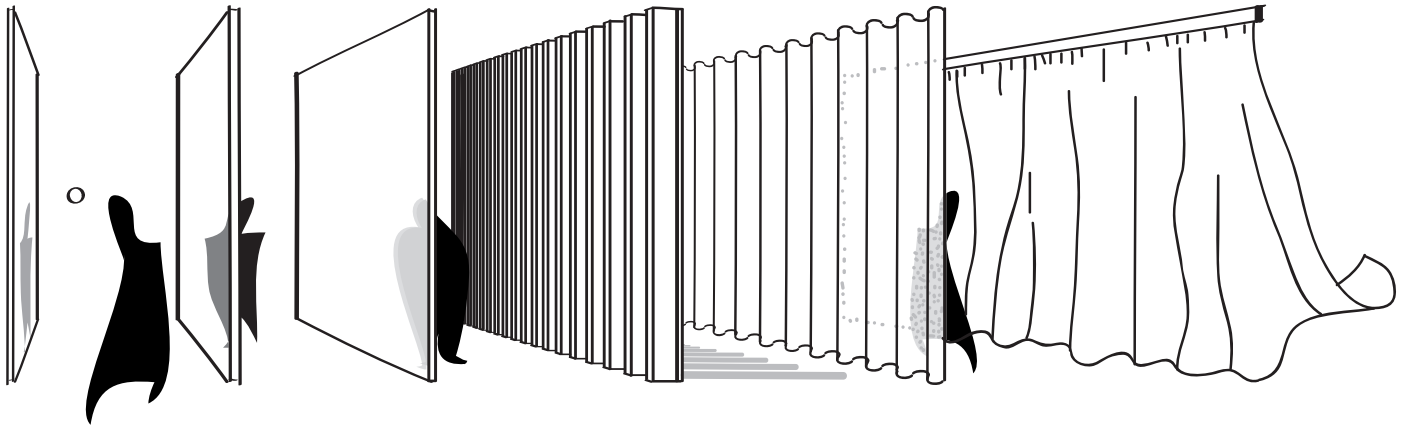
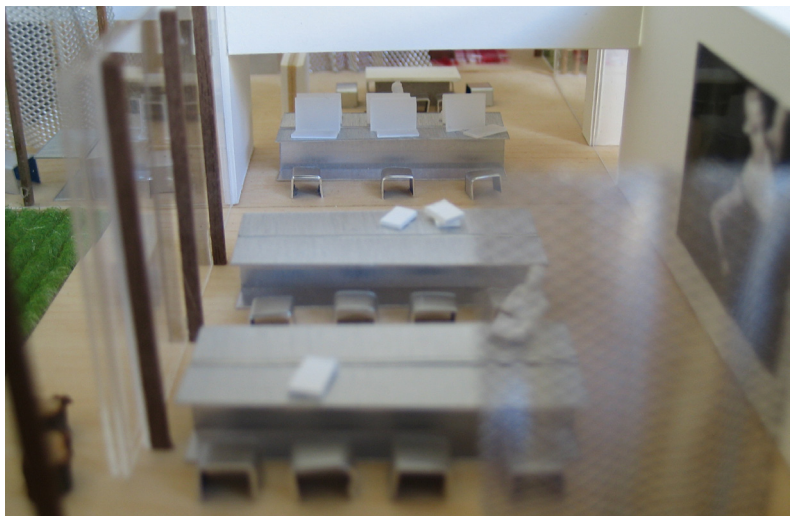
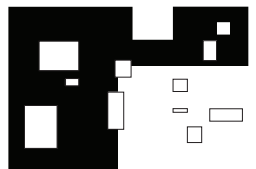
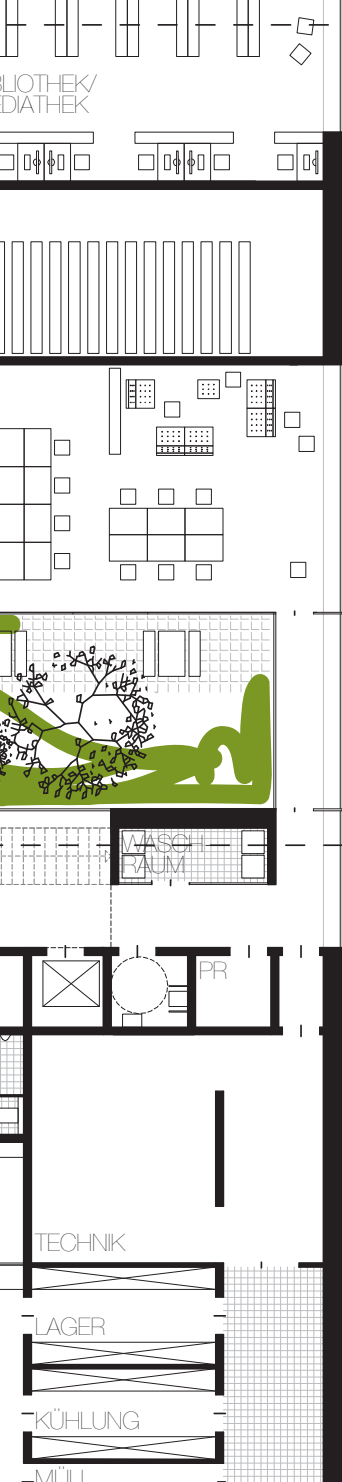


Abb.19: Akustikplatte, Abb.20: Casa da Musica, Porto, OMA,
Abb.22: Vorhang, Abb.23: Kloster La Tourette, Le Corbusier



Grundrissausschnitt +14.00 1_200





John Cranko Schule Konzept & Entwurf

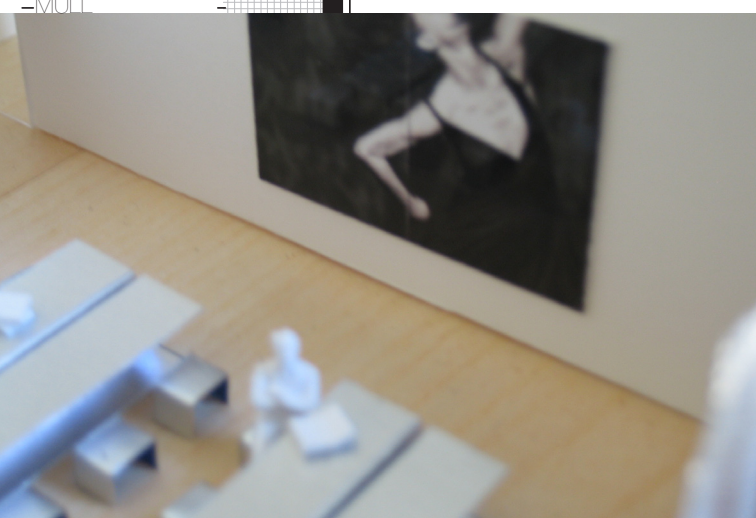


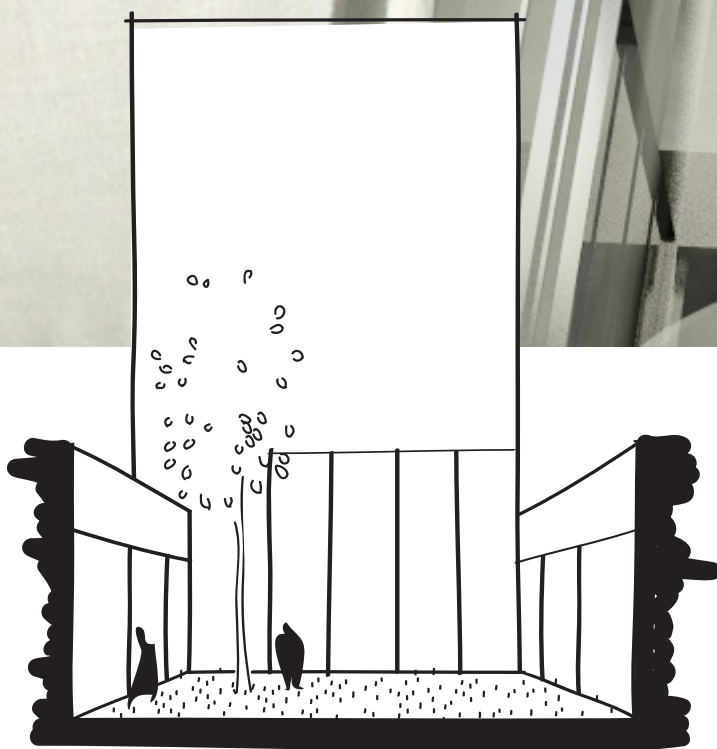
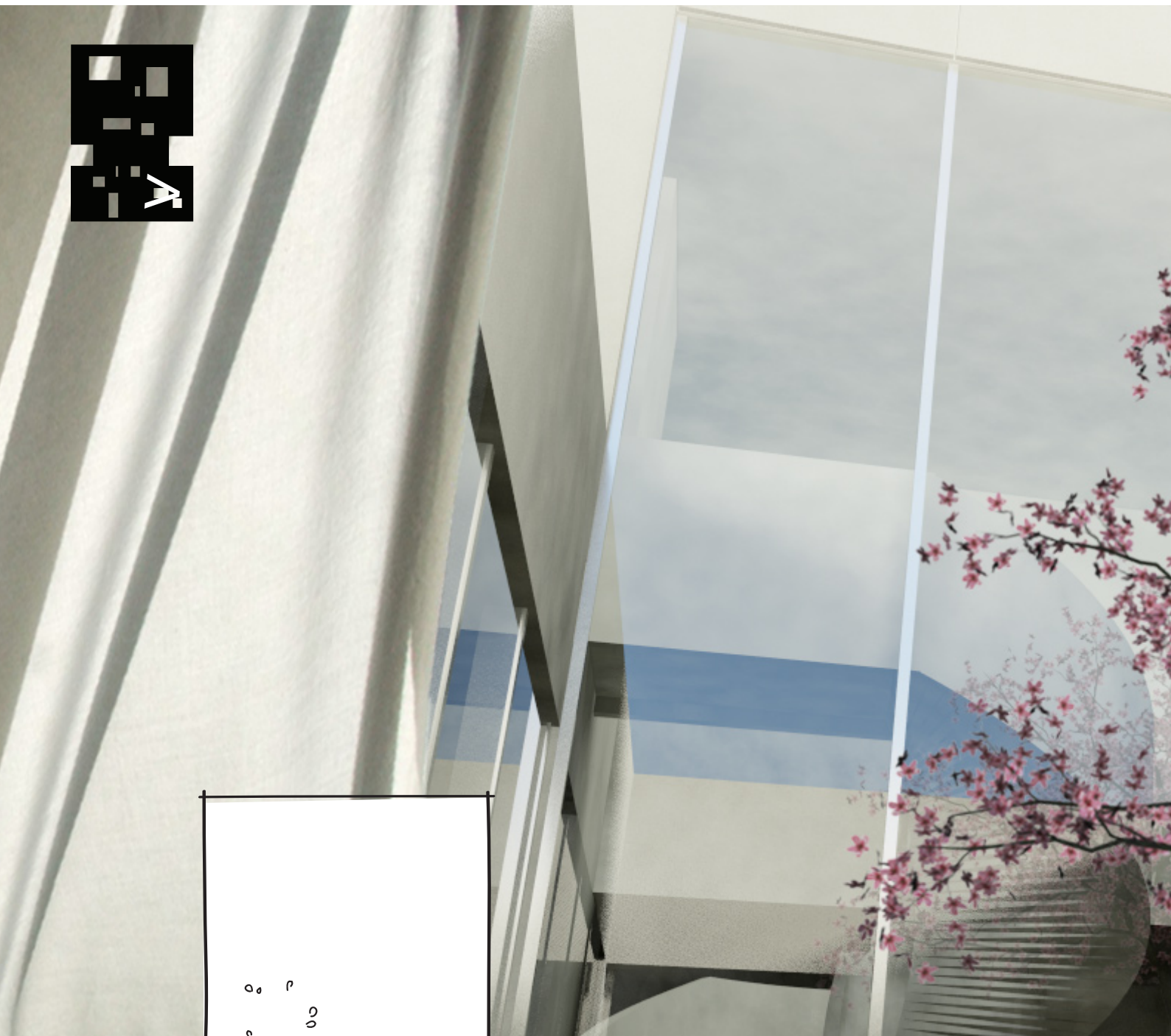
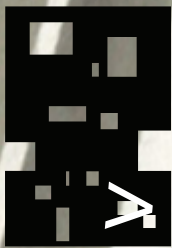
Detailmodell

Der Lern- und Aufenthaltsbereich...



...des Internats wird durch Materialien, Einbauten und wechselnde Deckenhöhen gegliedert. Der große Raum kann so in kleinere Bereiche unterteilt und sehr individuell gestaltet werden, ohne den Raumfluss zu unterbrechen. Deckenhöhen wechseln; ein klarer, übersichtlicher Lernbereich, kleinere Nischen für Gespräche, zum Rumlümmeln und Entspannen.





Die Innenhöfe...
...sind Freifläche und Pausenhof, Ruhepol und Kommunikationsbereich. Unterschiedlich dimensioniert sind einige klein und schmal, andere großzügig bemessen, einige sind nicht zum Betreten gedacht, andere laden mit Terrassenflächen zur Pause zwischendurch ein. Je nach Charakter ändert sich die Gestaltung und Bepflanzung.

John Cranko Schule Konzept & Entwurf





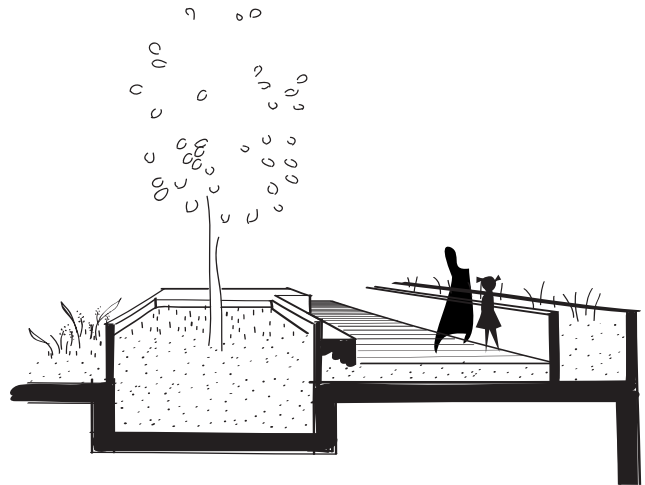
Grundriss Werastraße 1_500 

John Cranko Schule Konzept & Entwurf

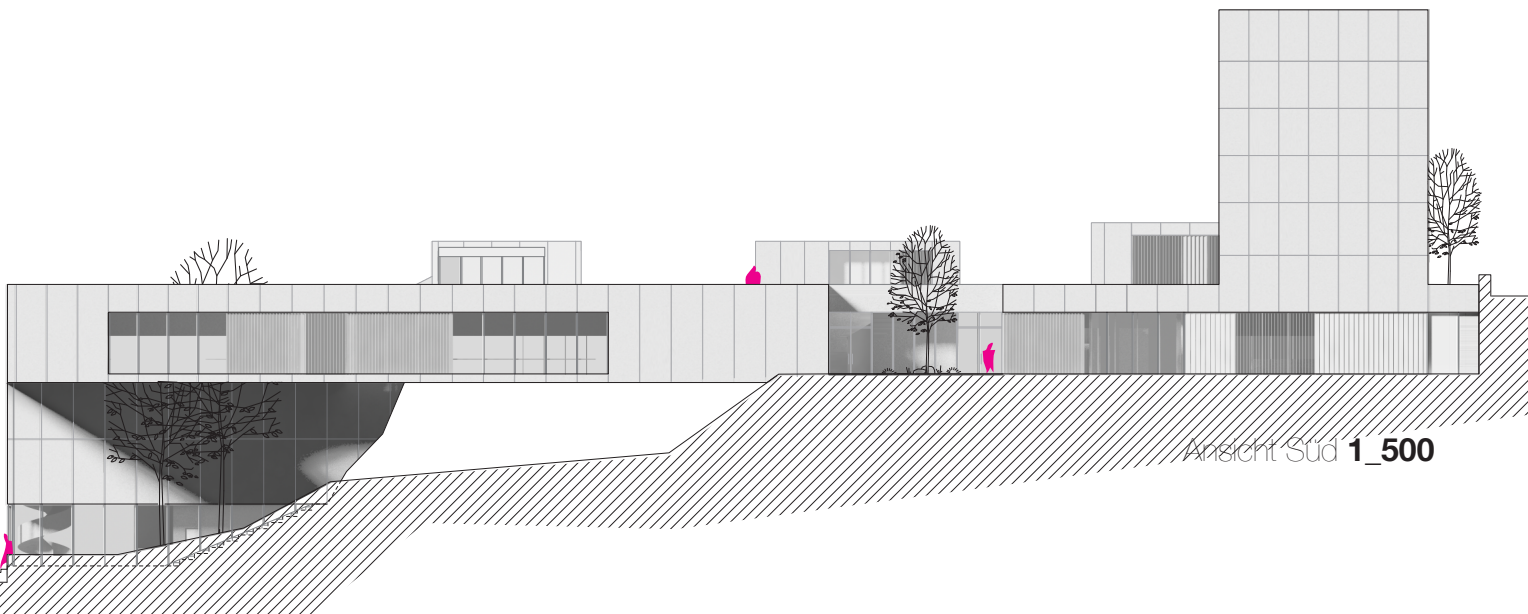
**Die Aussicht auf Stuttgart...
...ist traumhaft!**



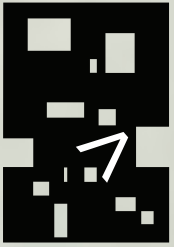
**Die Oberlichter...
...sind in die Fassade des Gästehauses
integriert und bringen Tageslicht in die
Umkleiden, ohne Einsicht zu ermög-
lichen.**



**Die Gestaltung des Parks...
...korrespondiert mit dem darunterlie-
gendem Schulgebäude. Niedrigere oder
höhere Räume zeichnen sich ab und
formen eine Parklandschaft mit Beeten
und Wegen. Pflanztröge ermöglichen
höhere Humusschichten und
andere Bepflanzungen, zusätzlich dien-
en sie als Absturzsicherung.**



Ansicht Süd 1_500



John Cranko Schule Konzept & Entwurf



Das Wasserbecken...

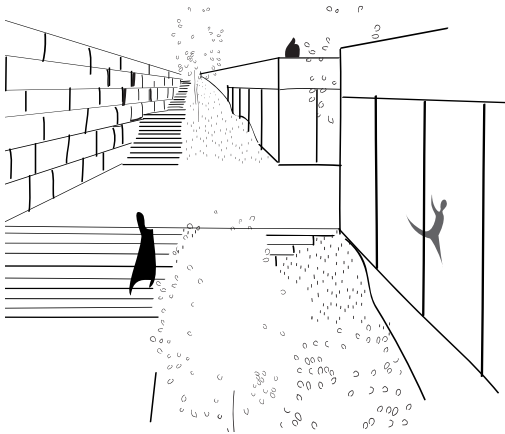
...bildet den Mittelpunkt der Parkanlage. Um ihn gruppieren sich die Aufbauten, ähnlich einer Campus-Struktur.

Die Pavillons sind gegeneinander verschoben, verstellen oder geben Sichtachsen frei; von der Straße aus sind einzelne Einblicke möglich, Teile der alten Mauer bleiben erhalten.

Gleichzeitig sind die Zugänge so gestaltet, dass auch ein Schließen des Parks möglich ist.

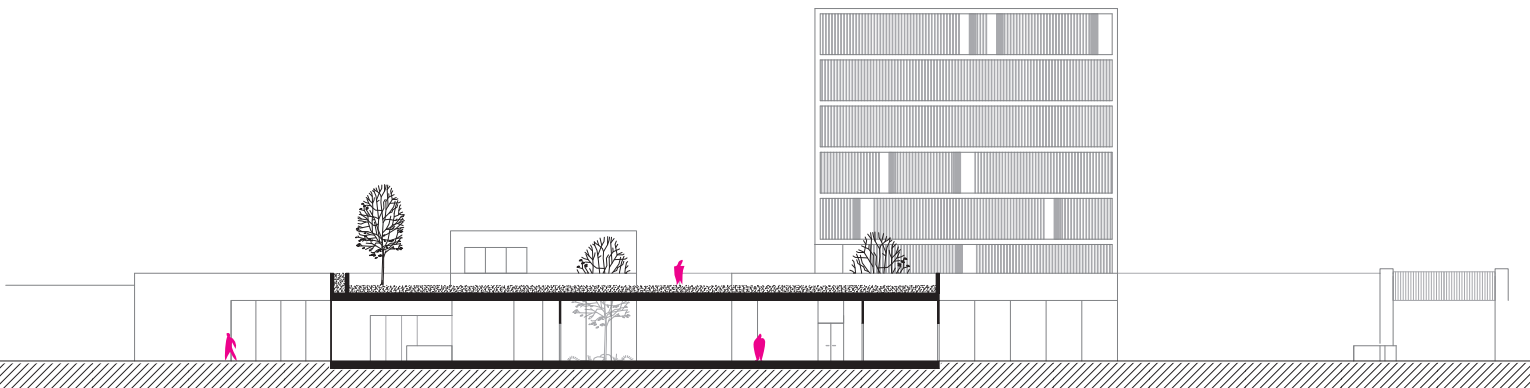


John Cranko Schule Konzept & Entwurf

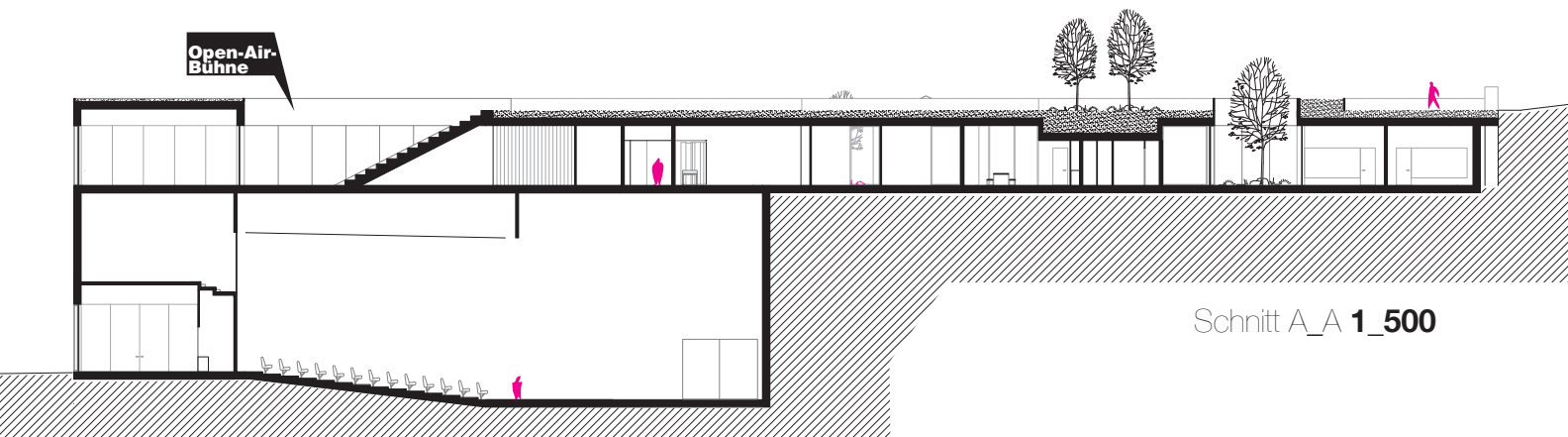


Die Richard- Schirrmann- Staffel...

...entlang der nördlichen Grundstücksgrenze weitet sich auf Höhe des Alten Pumpenhauses. Das Alte Pumpenhaus, das als Pausen- und Freizeitpavillon dient, wird um einen Platz mit Sitzstufen erweitert, welcher die bestehende Treppenanlage und den Neubau miteinander verbindet und die Staffele ins Gesamtkonzept mit einbezieht.

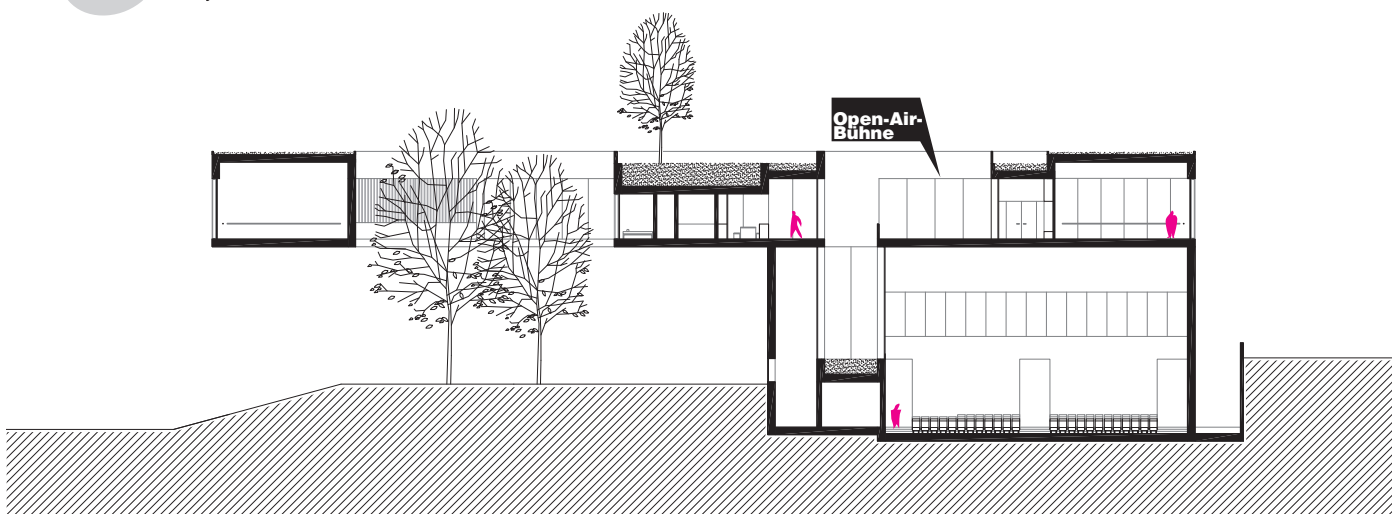
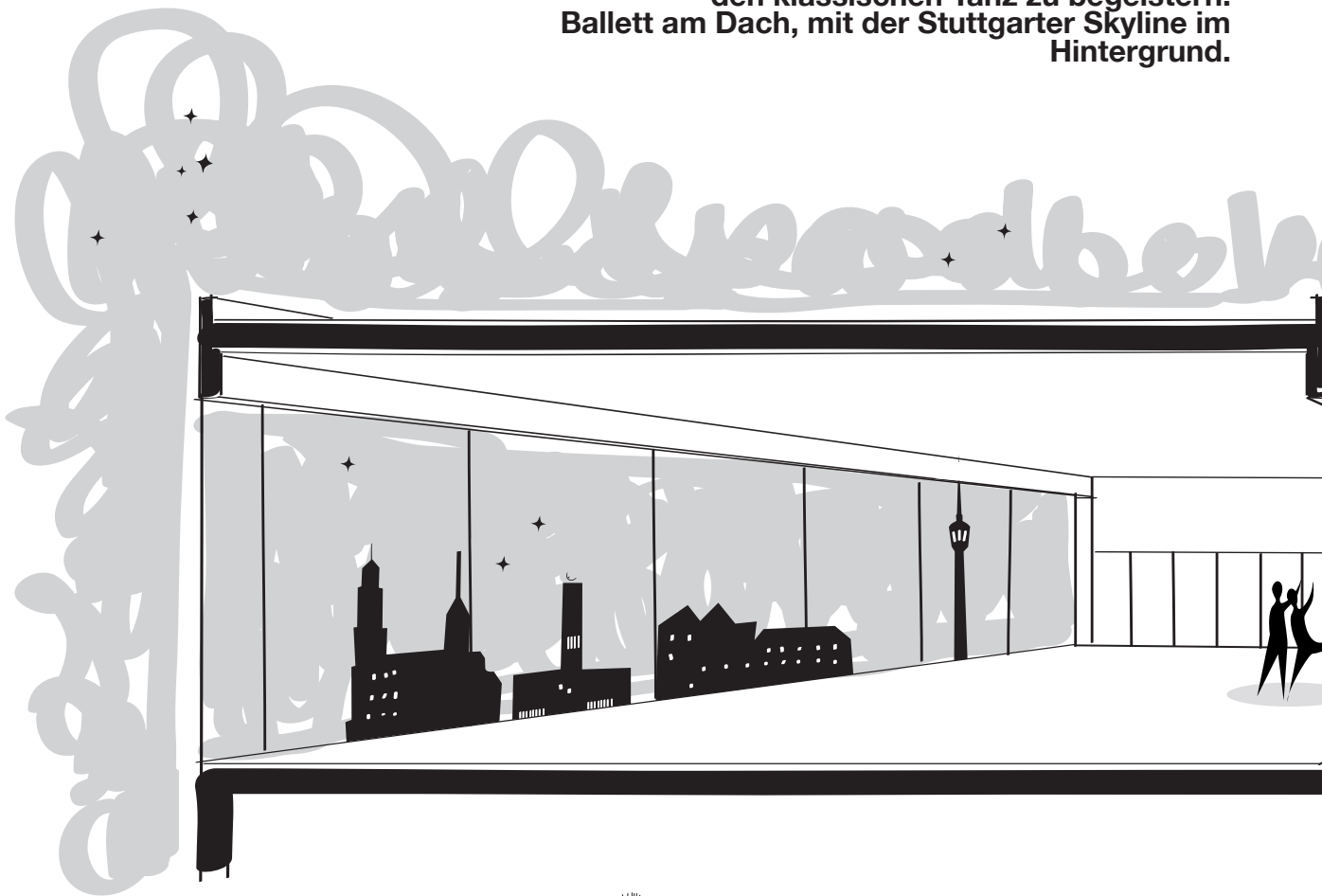


Schnitt 2_2 1_500



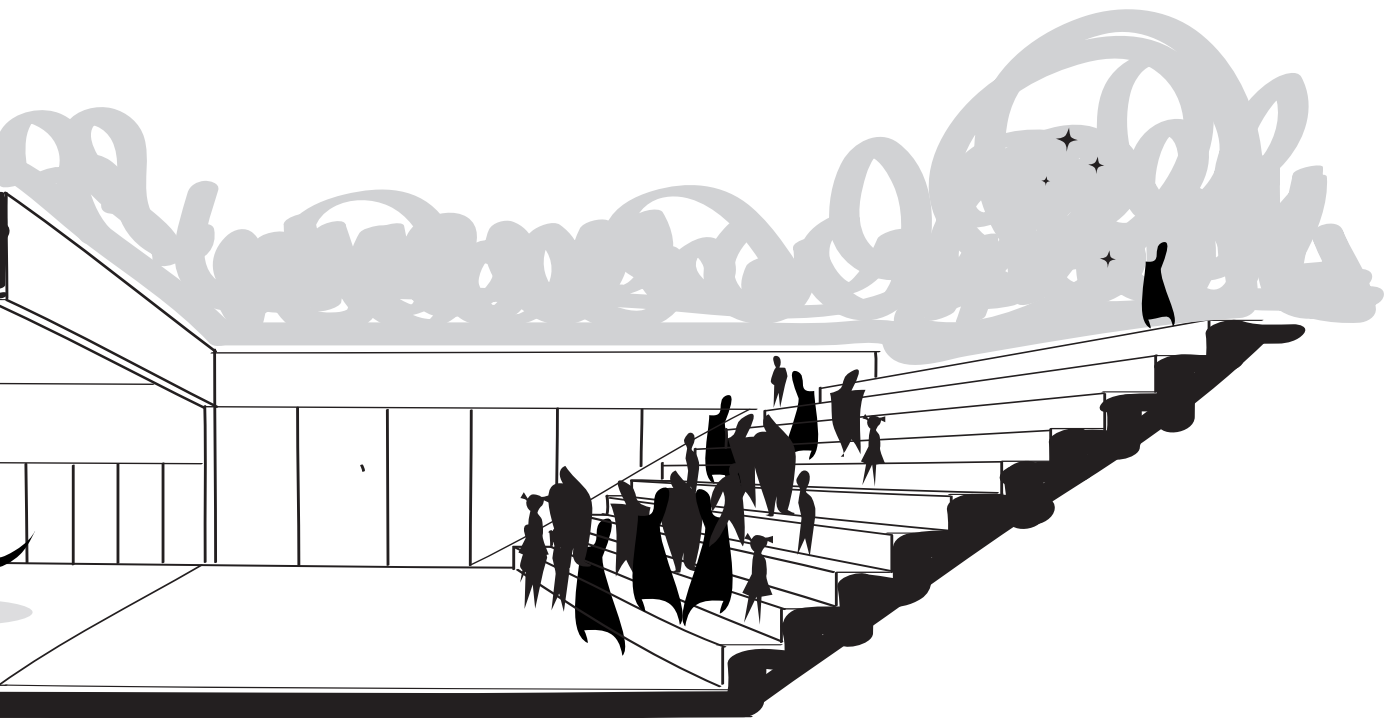
Schnitt A_A 1_500

Die Open-Air Bühne...
...bietet der John Cranko Schule und dem Stuttgarter Ballett eine ungewöhnliche Bühne sich in der Öffentlichkeit zu präsentieren. Bereits jetzt versucht das Ensemble mit ungewöhnlichen Ansätzen immer mehr Zuschauer für den klassischen Tanz zu begeistern. Ballett am Dach, mit der Stuttgarter Skyline im Hintergrund.



Schnitt 1_1 1_500

John Cranko Schule Konzept & Entwurf





Der Park...
...auf dem Dach als grüne Oase. Genutzt werden kann er sowohl von den Angehörigen der Schule, als auch von den Anwohnern. Schmale und breite Wege, hohe und niedrige Bepflanzung definieren private und öffentliche Bereiche, so sind die Bereiche um das Internat und das Gästehaus intimer gestaltet.

Üppige Stauden wechseln sich ab mit Schilf- und Graspflanzen, Kiesflächen, Steinen und Moosen. Eine Nutzung als Schulgarten wäre möglich: Ernährungslehre zum Anfassen.

John Cranko Schule Konzept & Entwurf



**Die Lamellen...
...der Fassade sind teils vom Nutzer ver-
stell- und verschiebbar, teils fest in den un-
terschiedlichsten Winkeln montiert, je nach
Raumprogramm dahinter. Sie sind Sonnen-
und Sichtschutz in einem.**

**Geschlossene Wandflächen werden zwei-
schalig mit vorgehängten, hinterlüfteten Be-
tonfertigteilen in lichtem Grau ausgeführt.**



John Cranko Schule Konzept & Entwurf



Ansicht Ost 1_500





John Cranko Schule Konzept & Entwurf

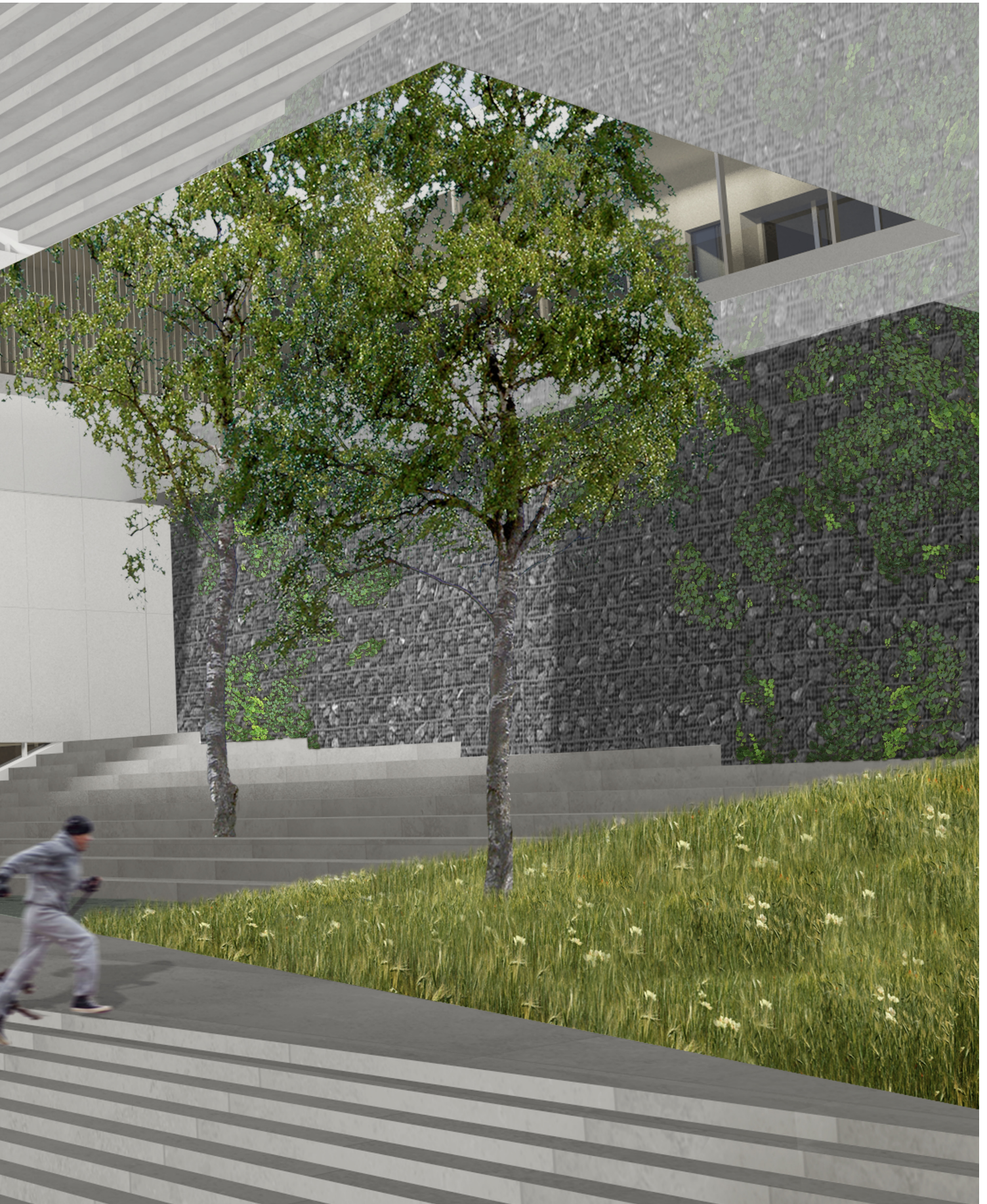




Abb. 24: Polina Semionova

die Leichtigkeit des Seins

Die Leichtigkeit des Seins Ballett & Tanz

„Tanz zählt unbestritten zu den umfassendsten (sic) und vielfältigsten (sic) Formen kultureller Phänomene: er ist dem Menschen im wahrsten Sinne auf den Leib geschneidert, [...] Tanz fungiert als Gradmesser und Index der gesellschaftlichen wie künstlerischen Verhältnisse und wird dabei lesbar als sinnliches Archiv kulturellen Wissens. Zugleich stellt die Flüchtigkeit seiner Bewegung (sic) eine Herausforderung für die Methoden der Wissenschaften dar.“²

Der Tanz ist wahrscheinlich so alt wie die Menschheit, bereits auf den Höhlenmalereien der Urzeitmenschen erkennt man tanzende Menschen. Jede folgende Kultur entwickelte eine mehr oder minder bedeutsame Tanzkultur, sei es zu rituellen, religiösen oder rein vergnüglichen Zwecken.

Tanz an sich kann als geordnete Bewegung des menschlichen Körpers in Raum und Zeit definiert werden. Diese an sich rein physikalische Definition kann noch um den Sinn und Zweck des Tanzens erweitert werden: die künstlerische Darstellung seelischer Empfindungen mit Hilfe des eigenen Körpers und der Mimik. Diese Definition würde jedoch Tanz, wie er in vielen außereuropäischen Kulturen praktiziert wird, per se ausschließen. Vor allem Kulturkreise, in denen Tanz keine Trennung aufgrund ästhetischer oder religiöser Aspekte erfuhr¹, würden nicht in den Definitionsbereich fallen. Zusätzlich fraglich wäre eine Anerkennung als Tanz für tranceartige und ekstatische Bewegungsäußerungen.²

Eine auch außerhalb des europäischen Kulturkreises gültige Definition von Tanz müsste also weniger eng gefaßt werden, vielmehr soll mit den folgenden Aussagen eine Annäherung erfolgen, was unter Tanz zu verstehen ist.

• *«Jeder Tanz repräsentiert eine spezifische Formung von Körper, Raum und Zeit»³* wobei die spezifischen Parameter von den kulturellen und historischen Gegebenheiten abhängig sind.

• Bei Tanz handelt es sich immer um ein transitorisches Phänomen, dies ergibt sich aus dem Zusammenspiel zwischen Körper, Raum und Zeit.⁴

• Um von Tanz sprechen zu können, muss ein Gestaltungsprozess erfolgen, welcher die drei Parameter Körper, Raum und Zeit umfasst.

• *«Die bewußte Ausführung einer Bewegung dient im Tanz nicht der Befriedigung alltäglicher [...] Bedürfnisse»⁵*, anders gesagt, Tanz wird zu einer Kunst, die sich ökonomischen Handlungsmustern entzieht.

Wie bereits erwähnt kam es im europäischen Kulturraum zu einer kontinuierlichen Ausdifferenzierung zwischen religiöser und sozialer Funktion des Tanzes einerseits und dessen künstlerischen Aspekts, die im 19. Jh ihren Höhepunkt erreichte. In der Antike noch als Einheit, werden heute Tanz, Dichtung und Musik größtenteils getrennt voneinander genossen. Erst die zeitgenössische Kunstproduktion bemüht sich um eine Annäherung der einzelnen Metiers, so z.B. Pina Bausch mit ihrem Wuppertaler Tanztheater.

Hinsichtlich des Tanzes fällt die Trennung zwischen Gesellschaftstanz, Schautanz und Volkstanz auf. Auch hier fällt es schwer die Grenzen zu ziehen, vereinfacht gesagt steht beim Gesellschaftstanz das Amüsement im Vordergrund, der Tanz ist also Ausdruck der Freude; der Schautanz versteht den Tanz an sich als Vorführung, als Repräsentation, somit ist die Anwesenheit von Publikum relevant; der Volkstanz schließlich berührt beide erwähnten Merkmale; Freude und Unterhaltung, aber auch der Vorführungscharakter ist vorhanden, am ehesten lässt sich der Volkstanz deshalb über einen regional begrenzten und ländlichen Kontext definieren.

Bis ins 18. Jh. war der Austausch zwischen diesen Gattungen noch durchaus üblich, Schritte des Schautanzes wurden im Gesellschaftstanz übernommen, der Schautanz verarbeitete Elemente des Volkstanz im sog. Charaktertanz.⁶

1 In Europa passierte dies mit der Renaissance

2 vgl. Hrsg. Dahms, Sybille: Tanz, Stuttgart (2001), S.1-3

3 ebd., S.3

4 Im Bestreben das Ballett als eigenständige Kunstgattung zu etablieren, wird sich dies als eines der größten Hindernisse erweisen.

5 Hrsg. Dahms, Sybille: Tanz, Stuttgart (2001), S.6

6 Vgl. „Tanzwissenschaft - Körper, Bewegung, Verfahren, Masterstudiengang Tanzwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin“, <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we07/theater/aktuelles/tanzmaster.html>, 15.05.2008 in: Rannow, Angela: Konzipierte Tanzwissenschaft in: Hrsg. Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf : Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin (2008), S.37

Ballett, **das**; -[e]s, -e:¹

abgeleitet von:

italienisch «balletto», Diminutiv von «ballo» = Tanz

1. a) (ohne Plural) [klassischer] Bühnentanz;
2. b) einzelnes Werk dieser Gattung
3. Tanzgruppe für [klassischen] Bühnentanz

Definition

Unter Ballett, auch klassischer Tanz genannt, wird im Allgemeinen der von Musik begleitete künstlerische Bühnentanz verstanden und fällt in den Bereich des Schautanzes. Ab dem Ende des 16. Jh. entwickelte sich das Ballett im und aus dem Kontext musiktheatralischer Formen, in der Folge entwickelten sich künstlerisch stilisierte Körperbewegungen zu einem hochverdichteten Zeichensystem.²

Lange Zeit war der Schautanz alleine vom Ballett dominiert. In der zweiten Hälfte des 19. Jh. das Ballett befand sich in einer tiefen Krise, suchte und fand man andere Ausdrucksformen, welche sich mehr und mehr vom Ballett distanzieren und emanzipieren. Heute zeichnet sich die Tanzszene durch eine ungeheure Vielfalt verschiedener Stile und Ansätze aus, Tanzstile driften auseinander, nähern sich wieder an, interpretieren und adaptieren sich gegenseitig. Angesichts dieses Stilpluralismus ist eine eindeutige Abgrenzung bzw. Zuordnung kaum noch möglich.

Seit Entstehung des klassischen Tanzes war man um Autonomie bemüht. Entstanden als ein Teil eines Gesamtkunstwerkes aus Musik, Dichtung, Theater, Pantomime und Tanz war der Weg zur selbstständigen Kunstgattung lang und unbeständig. Stark durch Aristoteles geprägt, tendierte das westliche Kulturverständnis zu einer *kontinuierlichen Abwertung oraler Traditionen*³, Kunst war ohne die Existenz von Kunstwerken nicht denkbar. Umso schwerer war es für das Ballett, ein an den Augenblick gebundenes Kunstwerk zu fixieren, der Tanz als die flüchtigste aller Künste. Die Musik konnte recht bald auf ein reglementiertes Notensystem zurückgreifen, Musikstücke konnten dadurch reproduziert und verglichen werden, das Notensystem ermöglichte eine theoretische Auseinandersetzung und ersetzt auch heute noch für viele Musiker das Wort als Sprache. Ohne einer allgemein gültigen und anerkannten Notation war dies dem Tanz schwer möglich.

Notation

Tanzschritte und Choreographien zu notieren und damit zu fixieren war komplexer. Es wurde viel experimentiert, ohne dass sich eine Notation durchsetzen konnte. Neben dem Problem die Bewegungen des Körpers zu fixieren, kommen zusätzlich die Parameter Raum und Zeit hinzu. Rudolf von Laban (*Labanotation*) und Rudolf Benesh (*Benesh Movement Notation*) gelang es unabhängig voneinander Anfang des 20. Jh. Methoden zu entwickeln, welche ein gewisses Maß an Verbreitung erlangten. Dennoch beherrschen die wenigsten Tänzer eine der beiden Notationen, oft bedienen sich Tänzer und Choreographen einer eigenen, mehr oder minder systematischen Schrift, um sich Schritte und Bewegungen zu notieren. Viele Kompanien beschäftigen deshalb Choreographen, die das Stück zusammen mit den Tänzern kennenlernen und nach und nach dokumentieren. Dennoch lassen selbst diese umfangreichen Tanznotationen reichlich Spielraum zur Interpretation, zwei Choreographen würden ein und dasselbe Stück höchst wahrscheinlich anders notieren.⁴

Nicht nur für die Legitimation als eigenständige Kunst, vor allem auch in der geschichtlichen Aufarbeitung, sorgt das Fehlen von schriftlichen Aufzeichnungen für Lücken. Von vielen wegweisenden Inszenierungen sind lediglich Partitur und/oder Augenzeugenberichte erhalten, daraus die tatsächliche Choreografie, die Magie des Augenblickes abzuleiten, erweist sich oftmals als unmögliches Unterfangen.

Durch die Erfindung der Photographie und ganz besonders der Videoaufnahme öffnen sich dem Tanz ungeahnte Möglichkeiten, Choreographien und Aufführungen für die Nachwelt festzuhalten, ganz abgesehen von der Vielzahl an Möglichkeiten, die durch Videotechnologie als Stil- oder Trainingsmittel ermöglicht werden.

1 Hrsg. Dudenredaktion, Fremdwörterduden, 8. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim (2005)

2 vgl. Hrsg. Dahms, Sybille: Tanz, Stuttgart (2001), S.91

3 ebd., S.9

4 vgl. Wulff Helena, Ballet Across Borders; Career and Culture in the World of Dancers, New York, 1998, S.153ff

Die perfekte Illusion Ballett & Geschichte

„Tänzerische Äußerungen sind gebunden an die Zeit, die sie hervorbringt,“¹

Wie jede künstlerische Ausdrucksform kann Tanz nur vor einem zeitlichen und gesellschaftlichem Hintergrund verstanden werden. Veränderungen und Entwicklungen im Tanz entwickeln sich analog zu anderen Kunstgattungen, z.B. Ausdruckstanz und expressionistische Malerei. Oft werden dieselben Themen behandelt, nur eben mit anderen Medien ausgedrückt. Die Begründung ist in der Indikatorenwirkung der Kunst zu suchen. Künstler greifen Themen auf, die innerhalb der Gesellschaft relevant erscheinen, suchen Antworten auf die offenen Fragen der Gesellschaft.

15.-16. Jh. Renaissance

Die Anfänge des Balletts gehen zurück auf musiktheatralische Vorführungen an italienischen Fürstenhöfen. «*Intermedien*» und «*Entremets*» wurden zwischen verschiedenen Theaterszenen und zur Unterhaltung während eines Festmahls aufgeführt. Teilweise tanzten lediglich wenige Mitglieder der Hofgesellschaft, einige wurden von der gesamten Hofgesellschaft aufgeführt,² die Trennung von Zuschauer und Akteuren war noch nicht vorhanden. «*Trifoni*» waren Umzüge mit Prunkwagen und Tanzspielen zur höfischen Belustigung. Auch die «*commedia dell'arte*» war fester Bestandteil der Festlichkeiten, auch hier spielte der Tanz eine wichtige Rolle. Oft wurden Mythen der Antike thematisiert. Nicht nur die Themenwahl wurde von der Antike inspiriert, die Tanzspiele allgemein griffen auf die griechischen Dramen zurück; Dichtung, Musik, Pantomime und Tanz wurde durch Rhythmus zu einem Gesamtkunstwerk zusammengeführt. So sang der Darsteller nicht nur, sondern begleitete sich selbst auf einem Instrument und tanzte dazu. Der Tanz wurde sowohl als metaphorische Erzählung als auch hervorragende Leibesübung verstanden, gewährte sie doch jene Disziplinierung, welche von Höflingen verlangt wurde. Der Tanzende sollte lernen seinen Körper zu bezähmen. Schon zu Beginn der repräsentativen Tanzkunst wurde die Beherrschung des Körpers als unerlässliche Voraussetzung einer wahren Tanzästhetik verstanden. Ganz im Sinne der Renaissance wurde der Körper von «*innen und außen in Besitz genommen*»³.

17.-18. Jh. Barock

Die Entwicklung des Balletts verlagerte sich von den italienischen Fürstenhöfen nach Frankreich, an den Pariser Hof. Die höfische Gesellschaft verlangte nach kostspieligen Zerstreungen. Katharina de' Medici, Gattin Heinrichs II., brachte die italienische Tradition des *ballettos* nach Frankreich, wo es sich im Laufe der Zeit zum «*ballet de cour*» entwickelte, in dem unterschiedliche Künste zusammenwirkten. Diese Vorführungen konnten mehrere Stunden dauern und wurden unter Anleitung von Tanzmeistern durchgängig von adeligen Laien getanz. Weibliche Rollen wurden ebenfalls von Männern «*en travesti*» getanz. Die Themen waren wie in Italien mythologisch-philosophisch motiviert, dienten aber gleichzeitig durch eine raffinierte Emblematik der Verherrlichung des Herrschers und des absolutistischen Systems.

Louis XIV. selbst war ein leidenschaftlicher Tänzer und zeigte sich als großzügiger Förderer, was 1661 zur Gründung der *Académie Royale de Danse* führte. Hier wurde ein grundlegender Formenkanon des Theatertanzes, des Balletts, erarbeitet: die Danse d'école, ein akademische formulierter und sanktionierter Schulstil, der die Basis für die tänzerische Ausbildung darstellte.⁴ Viel wichtiger war jedoch die Erhebung zu einer echten Kunstgattung durch die Unterstützung des Königs.⁵ Die zunehmende technische Perfektionierung machte die Verwendung von Laientänzern unmöglich. Zusätzlich wurde es für höhergestellte Persönlichkeiten zunehmend unschicklich sich öffentlich auf einer Bühne zu präsentieren. Der Weg zur Professionalisierung des Tänzerberufs war frei.

So wie überall in Europa Park- und Schloßanlagen nach Versailler Vorbild entstanden, folgten die europäischen Fürsten dem Vorbild Louis XIV. und gründeten Hofballette und Schulen zur Ausbildung der Tänzer.

Auch nachdem sich das Theatergeschehen vom Hof weg ins bürgerliche Paris verlagerte, blieb das Ballett in das Gesamtkunstwerk der Oper eingebettet. Dennoch gab es immer wieder sowohl formale, als auch inhaltliche Verselbstständigungstendenzen.

1 Müller, Hedwig, in: Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.16

2 Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.30

3 ebd., S.28

4 vgl. Hrsg. Dahms, Sybille: Tanz, Stuttgart (2001), S.92

5 vgl. Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.37



” Als ein Höhepunkt des klassischen Balletts wurde um 1826 Marie Taglioni gefeiert, welche als Erfinderin des Spitzentanzes gilt. Durch diese Technik war man einen entscheidenden Schritt näher an die Idealvorstellung jener Zeit herangekommen, die im Tanz das Schwerelose liebte und den Kontakt mit der Erde möglichst vermied. Nicht nur fliegen sollte die Tänzerin, sie sollte im leeren Raum schweben und dort ihren Tanz aufführen. So wurde der Mann oft als Stütze eingesetzt; er sollte die Tänzerin möglichst hoch vom Boden entfernen und sie lange in diesem oberen Raum tanzen lassen. Man versuchte den Eindruck zu erwecken, in der Luft stehen zu bleiben - man zeigte, etwa durch schnelle Bewegungen der Beine (”Entrechats”), dass man unglaublich viel Zeit hatte zwischen Absprung und Landung. Es liegt - wenn man die in jenen Tänzen behandelten Themen berücksichtigt (”Les Sylphides”/”Udine”) - nahe, jene Enthobenheit vom Boden als Bild der Entrücktheit von der Realität zu verstehen.”¹

Die perfekte Illusion Ballett & Geschichte





„Jedes Zeitalter formte das Ballett nach seinen eigenen Bedürfnissen, machte es zu einem gefügigem 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.“⁷

Die perfekte Illusion Ballett & Geschichte



18.-19. Jh. Romantik

Während der Romantik erreichte die Popularität des Balletts ihren Höhepunkt und markierte gleichzeitig das Ende, die vollkommene Erstarrung¹, das Ansehen der Tänzer und Tänzerinnen sank auf den Tiefpunkt.²

Waren Frauen lange Zeit nicht auf der Bühne zu sehen, wurden diese in Form der Primaballerina zu Stars der Tanzszene, wohingegen der Tänzer fast zu verschwinden drohte. Namen wie Maria Taglioni, Carlotta Grisi oder Fanny Elßler sorgten für ausverkaufte Vorstellungen und lösten eine regelrechte Balletomania aus.

Die Erfindung des Spitzentanzes ermöglichte der Ballerina jenen schwebenden Eindruck zu erzeugen, der so sehr mit den Idealen des romantischen Balletts übereintraf. Tänzer sollten die Schwerkraft außer Kraft setzen.

«*La Sylphide*» wurde 1832 in Paris uraufgeführt und nahm alle wichtigen Elemente des romantischen Balletts vorweg, komplett auf die Ballerina zugeschnitten. Hauptsächlich änderten sich die Inhalte, nicht die formalen Ansprüche: das Publikum sollte träumen! Ätherische Wesen bevölkerten die Bühnen. Märchen und Heldensagen wurden Gegenstand der Handlung, oft an exotischen oder ländlichen Orten. Die Erfindung des Gaslichts und die Verbesserung der Bühnentechnik halfen diese geisterhafte Atmosphäre zu erzeugen.

Persönliche Konflikte und soziale Gegensätze sorgten für romantische Aufregung, waren solche Konstellationen im realen Leben undenkbar: Der Graf verliebte sich in die Winzertochter, die Zigeunerin in den Aristokraten, der Baron, der das einfache Mädchen zur Gemahlin nimmt.³

Das zeitliche Zusammentreffen mit der Protoindustrialisierung sorgte für eine Realitätsflucht, man suchte eine heile Welt, in der die Veränderungen der fortschreitenden Industrialisierung keinen Zugang fanden.

Das romantische Ballett erwies sich als «*Zerrspiegel der bürgerlichen Moral unter der Maske des schönen Scheins*»⁴ des Biedermeiers.

Noch heute sind die Primaballerinen der Romantik der Inbegriff der Ballerina: eng anliegendes Mieder, Gazerock, in der Mitte gescheiteltes Haar. Die Technik entwickelte sich rapide auf ein ungeahntes Niveau; Frauen, befreit von langen Röcken und Korsagen konnten nun mit ihren neu erworbenen technischen Fähigkeiten glänzen.⁵

Trotz aller Bemühungen blieb der «*Theatertanz jedoch weiterhin nicht nur in das tradierte Gefüge der Künste, sondern auch in die Organisationsformen der etablierten Institutionen eingebunden und von diesen abhängig. Erst zu Beginn des 20. Jh. gelang es unterschiedlichen Reformern in- und vor allem außerhalb des klassischen Balletts, den künstlerischen Tanz aus dem institutionalisierten Theaterbetrieb herauszulösen.*»⁶

In der zweiten Hälfte des 19. Jh. verlagerte sich das Zentrum des Balletts von Paris nach Moskau. Erstarrt in Traditionen, sah man das Ballett in Europa nur noch als marginale Erscheinung des Kulturbetriebs. In Russland jedoch erlebt das Ballett eine Blütezeit, viele der entstandenen Stücke (Schwanensee, Nussknacker, Domröschen,...) zählen heute noch zum klassischen Repertoire. Wegbereiter dieser Entwicklung war Marius Petipas, der nicht nur die Grundlagen für das russische romantische Ballett, sondern auch für die Erfolge des Ballett Russes zu Beginn des 20. Jh. entwickelte.

1 Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main 2002, S.17

2 vgl. Hrsg. International Organization for the Transition of Professional Dancers (IOTPD): Das Tänzerschicksal, Wien, 1997, S.14

3 vgl. Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main 2002, S.289

4 ebd., S.49

5 vgl. Liechtenhan, Rudolf. ballett & tanz, Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes, München, 2000, S.89ff

6 Hrsg. Dahms, Sybille: Tanz, Stuttgart (2001), S.123

7 zitiert nach: Balcar, Alexander J.: Das Ballett. Eine kleine Kulturgeschichte, München (1957), in: Sikic, Anka: Balletttanz als Beruf. Eine subjektorientiert berufssoziologische Analyse, Wien (2008), S.37

” So wie das 18.Jh als das Jahrhundert des Theater und das 19.Jh. als das Jahrhundert der Oper gefeiert wurde, sollte das 20.Jahrhundert das Jahrhundert des Tanzes werden,,¹

Im Gegensatz zum europäischen Ballett, stand das *Ballets Russes* für eine Verbindung von Tradition und Innovation. Sergej Djagilevs scharte eine Gruppe Tänzer um sich und startete ab 1906 zu einer von mehreren Europatourneen. Zu Beginn noch stark dem traditionellem russischem Ballett verhaftet, kam es zu einer radikalen Umgestaltung des Repertoires. Zahlreiche zeitgenössische Künstler (Picasso, Cocteau, Stravinsky,...) aus verschiedenen Metiers beteiligten sich am künstlerischen Gesamtkonzept und formten damit eine neue Art des Balletts, dessen gesamtheitlicher Ansatz sowohl in der künstlerischen Konzeption als auch in der Ausführung spürbar war. Das *Ballets Russes* wurde zu einer kosmopolitischen Plattform, zum Experimentierfeld der Avantgarde. Zahlreiche Ansätze des Modernen Tanzes wurden antizipiert, zeitweise stand das Ballets Russes dem experimentellen Theater näher als der klassischen Ballett-Tradition. Diaghilev *«ebnete dem Ballett den Weg in den freien Markt... hinaus in eine Kunstszene, wo es sich mit den progressivsten Strömungen in Malerei, Musik und Literatur messen musste, in modische Salons, in jene Arena, die wir heute die Medienlandschaft nennen, und zumindest veruchsweise aus der engen Kammer sexueller Präferenz.»¹*

Trotz aller Innovationskraft blieb Djagilev drei Prinzipien treu: Er glaubte unvermindert an die Möglichkeit eines Gesamtkunstwerkes, das aus den Synergien verschiedener Künste entsteht; Er war überzeugt, dass die Kunst stirbt, wenn die Suche nach Neuem endet und er sah, dass Fortschritt ohne Verankerung in der Tradition nur kurzlebig sein konnte.²

Das Ballets Russes veränderte die Ballettlandschaft nicht nur nachhaltig, sie brachte einige der bedeutendsten Choreographen und Tänzer des 20.Jh hervor, welche sich nach der Auflösung der Truppe auf der ganzen Welt verstreuten und das Ballett weiterentwickelten.

An der Schwelle zum 20.Jahrhundert wurde das klassische Handlungsballett zunehmend in Frage gestellt. Werte und Normen des Ballett galten als überholt. Gleichzeitig geriet das geschriebene Wort in eine Krise, die Sprache schien im Zeitalter der Industrialisierung nicht mehr das geeignete Mittel des Ausdrucks zu sein.³ Hoffnung setzte man auf den Tanz als Ausdruck der eigenen Identität und der eigenen inneren Welt. Vor dem Hintergrund der Körperreformbewegung der Jahrhundertwende entstand der Ausdruckstanz. Das Interesse am Körper und dessen Bewegung rückte in den Mittelpunkt - ebenso wie andere zeitgenössische Künste - entdeckte man den expressionistischen Impuls; Kunst musste nicht schön sein, sondern zeigte das Erleben des Künstlers.

Gängige Themen waren wiederum die Antike, aber auch Magie, Religion, das Ritual. Aufgrund der Betonung des subjektiven Empfindens war der Ausdruckstanz stark durch einzelne Künstlerpersönlichkeiten geprägt.

Nach den Anfängen ging das expressionistische Konzept immer mehr in das Konzept der geformten Bewegung über.

Die bewusste Reduktion des tänzerischen Potentials des Ballets Russes in den Choreographien Léonides Massine provozierte bei anderen die Rückbesinnung auf die Charakteristika des klassischen Stils. Einer der prominentesten Vertreter darunter war, neben Serge Lifar, George Balanchine, der ebenfalls als Choreograph für das Ballets Russes tätig war. Beide erweiterten den klassischen Tanz um zusätzliche Stellungen und Bewegungen, ohne ihn selbst zu sprengen. Vollkommen neu für das klassische Ballett waren z.B. eckige und winklige Bewegungen, waren doch bisher immer runde und harmonische Bewegungen gewünscht. Serge Lifar begründete dies unter anderem damit, dass das Ballett gewisse Neuerungen absorbieren müssen.⁴ So fanden Elemente des modernen Tanzes Eingang in den klassischen Formenkanon.

Georges Balanchines Arbeiten waren von einer puristischen Form des Balletts geprägt, Handlung und Ausstattung wurden überflüssig. Was zählte war der Tanz, allein die Musik war unverzichtbar.

**20. Jh.
Les Ballet
Russes**

**20. Jh.
Ausdruckstanz
als
Gegenbewegung**

**20. Jh.
Neoklassizismus**

1 Kogler Horst, in: Hrsg. International Organization for the Transition of Professional Dancers (IOTPD): Das Tänzerschicksal, Wien (1997), S.14

2 vgl. Hrsg. Dahms, Sibille: Tanz, Stuttgart (2001), S.136-140

3 vgl. ebd., S.136

4 vgl. Liechtenhan, Rudolf. ballett & tanz, Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes, München, 2000, S.206

Die perfekte Illusion Ballett & Geschichte

20. Jh. Modern Dance

War der Ausdruckstanz eine stark europäisch geprägte Stilrichtung, entwickelte sich in Amerika der Modern Dance. Reformistische Ideen lagen in der Luft, Bewegung wurde nicht nur als Form des individuellen Ausdrucks gewertet, sondern auch als gesunde und befreiende Aktivität. Hatte sich der klassische Tanz des 19. Jh. einer Auseinandersetzung mit aktuellen Themen entzogen, stellten sich die Pioniere des Modern Dance (hauptsächlich Frauen) den Herausforderungen der Industriegesellschaft. Die reine Bewegung wurde Inhalt, Tänzer waren nicht mehr länger nur Darsteller innerhalb einer Geschichte.¹ Getanzt wurde ausdrucksstark und barfuß mit großen schwingenden Bewegungen. Die Schwerkraft wurde zum gestalterischen Prinzip, vermittelte Halt, Sicherheit und Zuflucht, das als künstliche empfundene *«En dehors»* wurde weggelassen. Oft wurde die Modern Dance Bewegung als 'primitiv' bezeichnet, schienen die Bewegungen im Gegensatz zu klassischen Bühnentanz natürlicher und unmittelbarer.² Dennoch galt auch für Martha Graham, dass der Tänzer in der Lage sein muss, *«den Körper zu kontrollieren anstatt von der Bewegung kontrolliert zu werden.»*³

Innerhalb des Modern Dance gibt es kaum einheitliche Techniken, vielmehr sind die einzelnen Stile stark an einzelne Personen gekoppelt. Auch wenn sie sich technisch wenig voneinander unterscheiden, sind die einzelnen Stilrichtungen dennoch erkennbar.⁴ Trotz dieses Stilpluralismus hat sich in den letzten Jahrzehnten ein Formenkanon des Modern Dance herauskristallisiert, mittlerweile wird Modern Dance als tänzerische Ausbildung angeboten und als solche anerkannt.

20.Jh.-21.Jh. Zeitgenössischer Tanz

Zeitgenössischer Tanz kann als Schmelztiegel aller erdenklichen Tanzrichtungen und -stile seit den 1980er Jahren verstanden werden - ohne Berührungspunkte zwischen klassisch-akademischer Tradition und modernem Ausdruckswillen, selbst Tanztheater und Postmodern Dance werden miteinbezogen. Charakteristisch ist die Diffusion verschiedener tänzerischer und choreographischer Stile. Bisher getrennte Tanzstile werden assimiliert, wodurch sich der zeitgenössische Tanz einer kategorischen und eindeutigen Einordnung entzieht, Tanztheoretiker bemühen sich um eine Benennung und Kategorisierung der verschiedenen Stilrichtungen, Choreographen hingegen ziehen es vor, sich nicht auf einzelne Kategorien zu beschränken. Eher versteht man sich als hybride Kunstform, dessen eigentliches Wesen der kontinuierliche Wandel in Form und Denken ausmacht.⁵

20.Jh.-21.Jh. Zeitgenössischer klassischer Tanz

Das eindeutigste Charakteristikum des klassischen Balletts ist auch heute noch die Auswärtsstellung der Füße (*en dehors*).

Der zeitgenössische klassische Tanz befindet sich an der Schnittstelle zwischen neoklassizistischen und zeitgenössischen Traditionen.⁶ Einerseits ist man sich der Verwurzelung in einer Jahrhunderte alten Tradition bewusst und bedient sich eines Formenkanons, der über Generation weitergegeben und immer wieder überformt wurde. Andererseits öffnet sich der klassische Tanz zunehmend für andere zeitgenössische Stilrichtungen, aktuelle Themen und Techniken.

Nach wie vor steht der tradierte Formenkanon im Vordergrund, nicht der einzelne Tänzer. Große Teile des klassischen Repertoires handeln von märchenhaften oder träumerischen Themen, nur langsam werden zeitgenössische Themen wie Dekonstruktion, Irritation oder sogar Skandal adaptiert und verarbeitet.⁷

Gerade in der Ausbildung junger Tänzer spielt das klassische Ballett als Grundlage für alle anderen Tanztechniken eine wichtige Rolle.

1 vgl. Hrsg. International Organization for the Transition of Professional Dancers (IOTPD): Das Tänzerschicksal, Wien (1997), S.15

2 vgl. Wulff Helena, Ballet Across Borders; Career an Culture in the World of Dancers, New York (1998), S.45

3 Graham, Martha, in: Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.34

4 vgl. Liechtenhan, Rudolf. ballett & tanz, Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes, München (2000), S.208

5 vgl. Hrsg. Dahms, Sybille: Tanz, Stuttgart (2001), S.181

6 vgl. Wulff Helena, Ballet Across Borders; Career an Culture in the World of Dancers, New York (1998), S.45

7 vgl. ebd., S.128

” Die niedrige Entlohnung, die Vernachlässigung der Bildung, die geistige Unterforderung, die soziale Stigmatisierung, die autoritäre Disziplinierung, der Konformitätsdruck, die physische Überlastung der Tänzer, das Machtgefälle zwischen Männern und Frauen, die dichotomische Darstellung der Geschlechter - diese Phänomene haben das Ballett begleitet, seit es sich im 18. Jahrhundert als professioneller Bewegungskanon und Kunstgattung etablierte. Nicht nur auf der Bühne, wo «Giselle», «la Sylphide» oder «Coppélia» noch immer präsent sind, sondern auch in den Kulissen scheint die Zeit manchmal stehen geblieben zu sein.,¹

Tanz wird generell als natürlichste Ausdruckform verstanden, dass dies dem Wesen des Tanzes und insbesondere dem des Balletts diametral gegenübersteht, ist den wenigsten bewusst.

Schon in frühen Schriften wird die «...*Beherrschung des Leibes, die Überformung und Überwindung ursprünglicher Bewegungsimpulse als unerläßliche Voraussetzung einer wahren Tanzästhetik...*»² genannt.

Dieses Verständnis entspricht dem europäischen Verständnis von Kunst, demnach etwas natürliches niemals als Kunst verstanden werden kann, Kunst entsteht erst durch die bewusste Tätigkeit, durch den Kampf mit sich und seiner Kunst. Kunst kommt von Können.

Die Forderung einiger Ballettreformer, unter anderem Jean-Georges Noverre, Ende des 18.Jh. nach mehr Natürlichkeit im Ballett war in gewissem Sinne naiv, denn auch diese geforderte Natürlichkeit entsprach in keinsten Weise dem natürlichem Ausdruck der einzelnen Tänzer.

Hier stellt sich ganz allgemein die Frage inwiefern ein Mensch, der durch die klassische Ballettausbildung sozialisiert wurde, dazu fähig ist, seine natürliche Gefühle im Tanz zum Ausdruck zu bringen. Eine Ausbildung «[...] *die den Leib sukzessive denaturalisiert, instrumentalisiert und seinen primären Reflexen, Affekten und Entäußerungen entfremdet [...]*»³ Ist es dem Tänzer möglich den erlernten Formenkanon auszublenden? Wird er Tanz und Ausdruck nicht immer auf Basis des Erlernten interpretieren und das Erlernte als Basis für seine tänzerische Äußerung verwenden?

Das Ballett sah und sieht sich oft mit der Kritik konfrontiert unnatürlich zu sein.

” Das Ballett ist unnatürlich! Es repräsentiert den Sieg des Körpers über die Natur. Eine Tänzerin muß ihren Körper vorsichtig und unter Schmerzen jahrelang trainieren, damit sie seine natürlichen Grenzen übersteigen kann. So bedeutet Vollkommenheit für die Tänzerin, ihren Körper zu entmenschlichen.,⁵

Diese Kritik führte zur Entstehung anderer Tanzstile (Ausdruckstanz, Modern Dance), welche nach anderen Ausdrucksformen des Körpers suchten. Doch auch hier findet mittlerweile eine Kodifizierung statt, denn nur kodifiziert kann eine Kunstform vermittelt werden. Und auch hier gilt, dass der Tänzer in der Lage sein muss, «*den Körper zu kontrollieren anstatt von der Bewegung kontrolliert zu werden.*»⁶. Auch hier kommt Kunst von Können.

Die Unterschiede im Bewegungsvokabular zwischen Männern und Frauen wurden lang als Abbildung natürlicher Differenzen verstanden. Männer sollten Stärke und Energie, Frauen Eleganz, Zierlichkeit und Grazie darstellen; der Mann herrschte dem Weltbild entsprechend mit Sprüngen und Akrobatik, komplizierten Drehungen über die Bühne. Vom heutigen Standpunkt aus betrachtet, eine deutliche kulturelle Zuweisung der beiden Geschlechterrollen. Diese auch heute noch beibehaltene Unterscheidung führt zu geschlechtsspezifischen Schritten und Partituren, Übungen werden geschlechtsspezifisch zugeteilt. Gleichzeitig werden gewisse physische Erscheinungsmerkmale bevorzugt oder der Körper soweit möglich geformt, um eine entsprechend gewünschte Erscheinung auf der Bühne zu forcieren.⁷

Natürlichkeit vs. Künstlichkeit

” Der vollendete Tänzer ist ein künstliches Wesen, ein Präzisionsinstrument. Er ist gezwungen, täglich strenge Übungen durchzuführen, um nicht in seinen ursprünglichen, rein menschlichen Zustand zurückzufallen.,⁴

Rollenbilder im Ballett

1 Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.365

2 ebd., S.27

3 ebd., S.365

4 André Levinson, zitiert nach Clarke/Crisp 1985, in: Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.124

5 Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002) S.49

6 Graham, Martha, in: Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.34

7 vgl. Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt (2002), S.321-323

Tanz, Körper & Gesellschaft

Kulturgeschichtliche Aspekte

der Körper und die Erbsünde

” **Nemo fere saltat sobrius - Kein Nüchterner tanzt.,²**
Cicero

Obwohl im alten Griechenland Tanz eine wichtige Rolle spielte, legte Aristoteles mit seinem Bekenntnis zum geschriebenen Wort, den Grundstein für die westeuropäische Skepsis gegenüber dem tanzenden Körper. Die Trennung von Körper und Geist zieht sich wie ein roter Faden durch die westeuropäische Kulturgeschichte.¹ Nach Aristoteles, verurteilte Cicero das Tanzen. Nach dem Untergang des römischen Reiches festigte das Christentum die Überlegenheit des Geistes. Der heilige Augustinus verdammt den Tanz als wollüstige Torheit und Teufelswerk.

Alle Vorurteile fanden in der Romantik ihre Bestätigung als sich Tanz und Prostitution gefährlich nahe kamen; die Gagen waren gesunken, so dass viele Tänzerinnen auf die finanzielle Unterstützung von Gönnern und Verehrern angewiesen waren. Selbst wenn es nicht zum sexuellen Kontakt kam, war dies eine Art der Abhängigkeit, die der Prostitution gleichkam. Die Achtung der Gesellschaft traf selbst Stars, die sich der Anrüchigkeit ihrer Profession nicht entledigen konnten.³ Beide Professionen verdienten ihr Geld indem sie ihren Körper zur Schau stellen - von der einen wurde auf die andere Tatsache geschlossen.

” **Wie kann ein Beruf, dessen einziges Ziel es ist, in der Öffentlichkeit betrachtet zu werden, und schlimmer noch, dafür bezahlt zu werden, passend sein für eine anständige Frau und wie könnte man von diesen Frauen Bescheidenheit oder gute Manieren erwarten?.,⁸**
Jean-Jaques Rousseau

Gleichzeitig prägten die der Ballerina zugeordneten Rollen das Bild einer modernen Salomé, einer verachtenswerten Verführerin.⁴ Die Ballerina der Romantik vereinte Heilige und Hure.⁵

Auch der Aufklärer René Descartes trennte Körper und Geist, Natur und Kultur, wobei der Geist und die Kultur höher standen. Tanz als natürlicher, unmittelbarer Ausdruck der eigenen Gefühlswelt, konnte aus diesem Verständnis heraus nur minder als andere Künste gewertet werden.⁶ Zudem verfügten andere Künste über das geschriebene Wort, bzw. die geschriebene Note. Der Tanz als flüchtiges Etwas war eine Konzeption für den Moment und konnte nur schwer in das Konzept des geschriebenen und dauerhaften Werkes gezwängt werden. Das wiederum erschwerte das Entstehen einer eigenen Tanzwissenschaft.

Noch heute finden wir im christlich geprägten Europa eine tiefe und hartnäckige moralische Skepsis gegenüber Tänzern.⁷ Noch heute sehen sich Tänzer massiven Vorurteilen gegenüber. Ähnlich wie andere Künstler leiden sie unter dem Vorurteil keinen «richtigen» Beruf auszuüben, ähnlich wie andere körperbetonte Berufe - sei es Model oder Sportler - wird der professionelle Tänzer gerne auf seine körperlichen und sinnlichen Fähigkeiten reduziert.

Kleidung und Kostüm

Der Auftritt Marie Sallés 1734 in London war skandalös; in einem leichten Musselin-Gewand stand sie auf der Bühne, ihren Körper für damalige Verhältnisse mehr entblößt als bedeckt.

Die Kleidung von Tänzerinnen und Prostituierten hatten sich einander angenähert, beide Berufsgruppen zeigten Brüste und Bein. Selbst wenn die Tänzerin nicht als solches agierte, konnte sie von Außenstehenden durch ihre Kleidung als leichtes Mädchen wahrgenommen werden.

Bis dahin hatten Frauen auf der Bühne lange Gewänder getragen, ganz Allgemein war die Tanzkleidung dem Tänzer eher hinderlich als dienlich.

Parallel zu den Fortschritten in der Technik wurde der Körper entblößt. Die Rocksäume rutschten nach oben, Männer begannen Strumpfhosen zu tragen, beides ließ die Beine frei, um die zunehmende Kunstfertigkeit leichter bewundern zu können. Die Stoffe wurden fließend und durchsichtig. Das Kostüm der Sylphide wurde zum Inbegriff des Balletts: eine enge, ärmellose und großzügig dekolletierte Korsage über einem verhältnismäßig kurzen Rock aus Mousseline.⁹

1 vgl. Hrsg. International Organization for the Transition of Professional Dancers (IOTPD): Das Tänzerschicksal, Wien (1997), S.27

2 vgl. Liechtenhan, Rudolf. ballet & tanz, Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes, München (2000), S.14

3 vgl. Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.217

4 vgl. Hrsg. International Organization for the Transition of Professional Dancers (IOTPD): Das Tänzerschicksal, Wien (1997), S.14

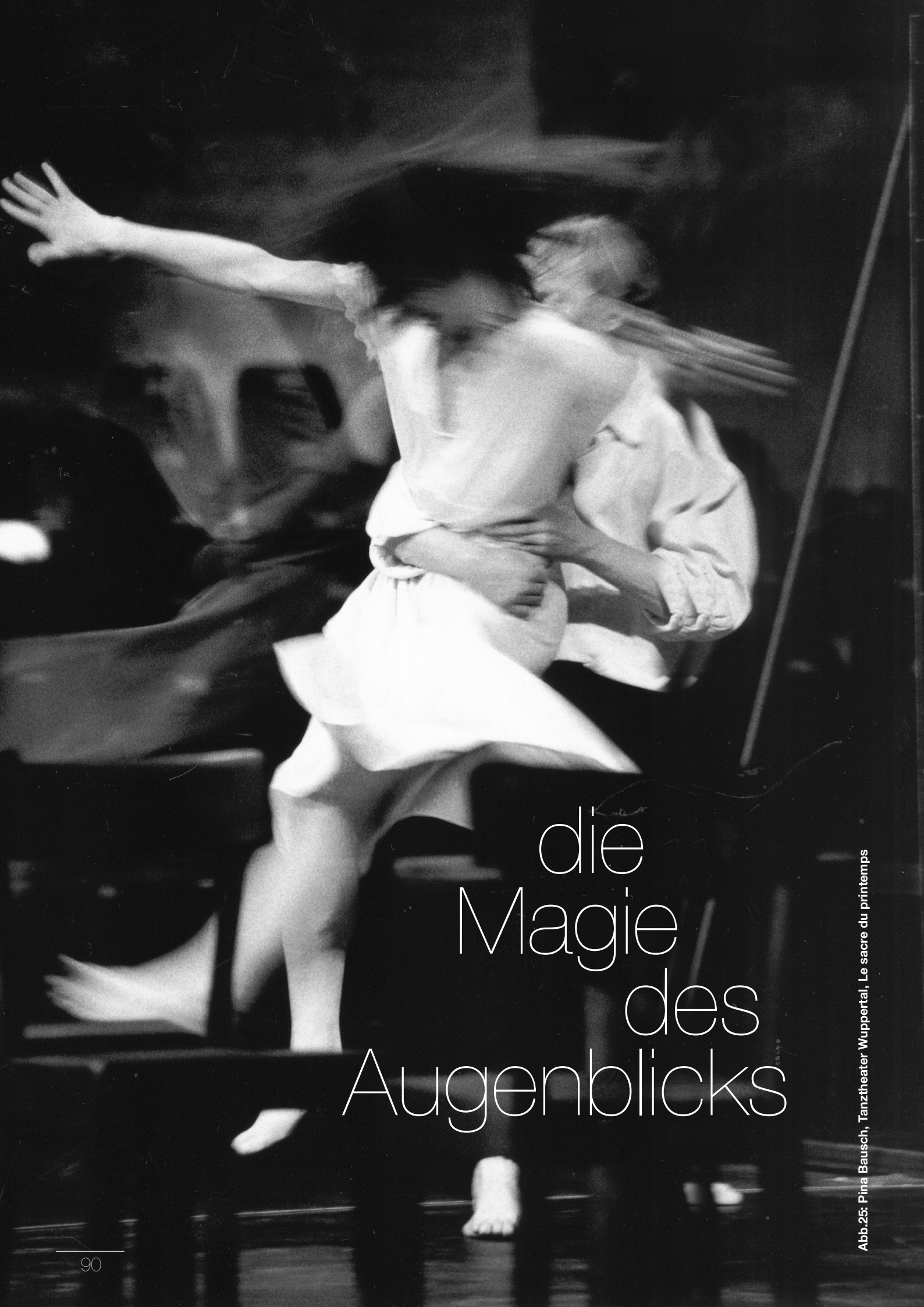
5 vgl. Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.320

6 vgl. Wulf Helena, Ballet Across Borders; Career an Culture in the World of Dancers, New York (1998), S.103

7 vgl. Hrsg. International Organization for the Transition of Professional Dancers (IOTPD): Das Tänzerschicksal, Wien (1997), S.12

8 ebd., S.12

9 vgl. Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.248ff



die
Magie
des
Augenblicks

Abb.25: Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, Le sacre du printemps

Körper, Raum & Zeit

Die drei Dimensionen von Tanz

Zeit Die Magie des Augenblicks

„ ...es ist für den Laien nicht so einfach sich zu vergegenwärtigen, dass der 23-jährige Tänzer, den er auf der Bühne sieht, nicht als junger Mensch am Anfang seiner Karriere betrachtet werden darf, sondern vielmehr mit einem erfahrenen Berufstätigen von etwa 45 Jahren verglichen werden muss. Die meisten Tänzer ziehen sich noch vor ihrem vierzigsten Lebensjahr von der aktiven Bühnenarbeit zurück, in einem Alter, in dem andere Berufstätige gerade beginnen, sich vollständig zu entfalten.“⁴

Ballett wird von sehr unterschiedlichen Aspekten von Zeit geprägt. Zum einen bestimmt sie das Wesen von Ballett; die Koexistenz von Musik und Choreografie. Alle drei Elemente, Musik, Choreografie und Bewegung, werden durch die Zeit, den Takt zu einem verbunden.¹ Zum anderen gibt sie den Takt vor, sei es auf der Bühne oder im stark geregelten Trainingsprogramm einer Ballettausbildung. Schon alleine das Wesen einer Ballettaufführung an sich ist durch die raum-zeitliche Präsenz des Darstellers und des Publikums gekennzeichnet, im Hier und Jetzt machen beide Beteiligten eine gemeinsame Erfahrung, wenn auch von jeder Seite unterschiedlich wahrgenommen und antizipiert. In der Gegenwart der Darstellung kommen Materialität, Körper, Stimme und Handlung zusammen und fügen sich zu einer sinnlichen Erscheinung, die beim Auseinandergehen wieder zerfällt. Der Tanz ist ein unwiederholbares, einmaliges Ereignis.²

Zeit gliedert und ordnet den Tanz, das Geschehen auf der Bühne, wo Gleichzeitigkeit und Timing zu essentiellen Bestandteilen einer Aufführung werden.

Aber auch der Alltag eines Tänzers wird strukturiert; viele Tänzer schätzen die klare Strukturierung ihres Alltags durch die immer gleichen Abläufe: Training, Proben, Aufführung. Auch die Regelmäßigkeit des klassischen Tanzes an sich, innerhalb des Trainings: die immer gleichen Schritte, werden meist in der immer gleichen Reihenfolge immer und immer wieder geübt und perfektioniert, die Repetition als Methode. Manche Tänzer sprechen von einer Flow-ähnlichen Erfahrungen während der Trainingseinheiten, wenn Körper und Geist das Hier und Jetzt vergessen. Nach Beendigung der beruflichen Karriere wird meist die tägliche Routine am meisten vermisst.

Gerade Kinder können sich von dieser Regelmäßigkeit und Vorhersehbarkeit im Alltag, der Ordnung und Struktur des Balletts angezogen fühlen.

Gleichzeitig bedeutet das Leben eines professionellen Tänzers ein Leben außerhalb des Zeitrhythmus der übrigen Gesellschaft. Proben und Auftritte, Arbeiten am Abend, Wochenenden und Feiertagen setzt andere Rhythmen voraus als ein üblicher Bürojob. Ein Grund warum sich Bühnenschaffende oft als eine eingeschworene Gruppe verstehen

Nicht nur der Tagesrhythmus verschiebt sich, entgegen der momentanen Tendenz der Verlängerung der Adoleszenz und der Schulzeit und dem späteren Berufseinstieg, findet bei den tänzerischen Berufen eine gegensätzliche Entwicklung statt: in einem Alter in dem die meisten Jugendlichen sich mit ihrer Studienwahl beschäftigen, kümmern Tänzer sich bereits um erste Engagements. Auf Grund des zeitlichen Horizonts einer Bühnenkarriere - die meisten Tänzer ziehen sich noch vor ihrem vierzigsten Lebensjahr aus der aktiven Bühnenarbeit zurück - ist man um einen möglichst frühen Berufseinstieg bemüht, was wiederum voraussetzt, dass die Ausbildung bereits während der Jugendzeit erfolgt.³

Aufgrund der kurzen Karrierespanne und dem hohen Verletzungsrisiko leben Tänzer ganz bewußt im Hier und Jetzt, immer mit dem Bewußtsein, dass die Karriere morgen schon vorbei sein kann. Nur für wenige gibt es eine Alternative. Auch deshalb nehmen Tänzer unmenschliche Schmerzen auf sich, um das, was sie lieben, solange zu tun wie sie nur können.

1 vgl. Malkiewicz, Michael; Rothkamm, Jörg: Die Beziehung von Musik und Choreografie im Ballett, in: Hg. Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf: Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin (2008), S.104

2 vgl. Siegmund, Gerald: Zur Theatralität des Tanzes in: Hg. Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf: Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin (2008), S.35

3 vgl. Heim, Rüdiger: Jugendliche Sozialisation und Selbstkonzeptentwicklung im Hochleistungssport, Aachen (2002), S.98

4 Hrsg. International Organization for the Transition of Professional Dancers (IOTPD): Das Tänzerschicksal, Wien (1997), S.7



...like
pictures
in
space...

Körper, Raum & Zeit

Die drei Dimensionen von Tanz

Raum ist subjektiv

„
...like pictures in
space...“²

„
Die isoliert be-
trachteten Bewe-
gungen zeigen we-
nig - erst wenn sie
im Spannungsfeld
zwischen Organismus
und Raum gesehen
werden, beginnen sie,
als Ausdrucksbilder
verständlich zu wer-
den...“⁴

Raum an sich kann als eigenständige architektonische Form, als Ort, begriffen werden; Raum kann aber auch das Ergebnis einer Bewegung sein, in diesem Falle würde er also erst durch einen oder mehrere sich bewegende Körper entstehen, Körper können Raum umschreiben. Tanz entsteht also erst mit, durch und im Raum, Tanz kann Raum schaffen.¹

Tanz als visuelle und sich im Raum bewegende dreidimensionale Kunst kann also nicht losgelöst von Raum betrachtet werden.

Tänzer bewegen sich innerhalb einer Choreographie im Raum und brauchen darum ein ausgezeichnetes Raumgefühl, um Schritte und Bewegung im Raum und untereinander zu koordinieren.

Der choreographischen Raumgliederung steht ein relativ begrenztes Repertoire an elementaren Grundmustern zur Verfügung: Kreis, Halbkreis, Unendlichkeitsfigur, Viereck, Dreieck und Linie.³

Ähnlich wie die Schrittfolgen ist auch die Raumgliederung formalisiert. Insgesamt gibt es acht Raumrichtungen, an denen sich der Tänzer orientiert, so weiß er stets, welche Perspektive die Zuschauer auf seinen Körper haben. Raum ist subjektiv, das eigenen Spiegelbild ist nicht das, was der Zuschauer später auf der Bühne sehen wird; deswegen ist es umso wichtiger, dass der Tänzer die Kontrolle über seine Bühnenwirkung behält, er muss seine Bewegungen also nicht nur im Raum, sondern auch in Bezug auf seine Kollegen auf der Bühnen und ganz besonders zum Betrachter im Zuschauerraum koordinieren.

Für den Choreographen stellen die Raumrichtungen, ähnlich dem Bildaufbau in der Malerei, eines der wichtigsten Stilmittel dar; ob sich ein Tänzer in Richtung der hinteren Diagonale bewegt oder gegen die Vordere rückwärts hat eine gänzlich andere Bedeutung, als wenn er sich z.B. frontal oder seitwärts nach vorne bewegt.

So wie jedes Zeitalter das Ballett nach seinen Bedürfnissen formte, spiegelt sich auch im Umgang mit Raum ein bestimmter Ausdruckswille wider.

Der Chortanz der Griechen war Ritual und Schautanz zugleich, die Tänzer stellten sich in festgelegter Formation auf - Viereck, Kreis, Serpentine, breit gelagertes Rechteck⁵ - und fassten sich an den Händen.

Die Renaissance entdeckte der Tanz die Geometrie für sich, das Nutzen des Raums und das Einstudieren von Schritten entlang der acht Raumachsen, die auf festgelegten Regeln beruhten.⁶

Die Tanzfläche basierte auf einem Koordinatenkreuz, Schritte konnten nach vorne, hinten, links, rechts und entlang der Diagonalen ausgeführt werden.⁷ Dabei galt das Prinzip der *«sukzessive Symmetrie»*⁸, Schritte nach links mussten nach rechts wiederholt werden. Der Einzelne hatte sich dem geometrischen Gesamtgefüge unterzuordnen. Die Choreographie war auf den Standort des Publikums, welcher höher lag als die Tanzfläche, bezogen. Von diesem Standort aus wurde jeder einzelne Tänzer zu einem Punkt im Raum innerhalb der geometrischen Figur.⁹ Größtenteils waren die Tanzsäle elliptisch, eine Bühne im heutigen Sinne existierte nicht.

Die Geometrie war ein bestimmendes Element, wandelte aber ihren Bezugspunkt ausgehend vom Mittelalter bis zum Barock. Stand sie im Mittelalter für etwas Göttliches, wurde sie vom Renaissance-mensch eher als wissenschaftliches Phänomen verstanden, in dessen Mittelpunkt er selbst, der Mensch, sich befand. Im Barock und der absolutistischen Weltordnung Frankreichs wurde der König Zentrum aller Perspektiven und geometrischen Figuren.¹⁰ Das höfische Ballett im absolutistischen Frankreich führte die Zentralperspektive ein, das Geschehen auf der Bühne richtete sich perspektivisch auf den Platz des Königs.

1 vgl. Hrsg. Dahms, Sybille: Tanz, Stuttgart (2001), S.3

2 Wulff, Helena, Ballet Across Borders; Career and Culture in the World of Dancers, New York (1998), S.154

3 vgl. Hrsg. Dahms, Sybille: Tanz, Stuttgart (2001), S.94

4 Siegfried, Walter: Mensch - Bewegung - Raum, Zürich (1977), S.1

5 vgl. Liechtenhan, Rudolf: ballett & tanz, Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes, München (2000), S.12

6 vgl. Sorell, Walter: Kulturgeschichte des Tanzes, Der Tanz im Spiegel der Zeit, Wilhelmshaven (1995), S.21

7 vgl. Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.34

8 Hrsg. Dahms, Sybille: Tanz, Stuttgart (2001), S.94

9 vgl. Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.35

10 vgl. Sorell, Walter: Kulturgeschichte des Tanzes, Der Tanz im Spiegel der Zeit, Wilhelmshaven (1995), S.90

«Quälerei?
Was ist
daran

Quälerei,
wenn man
macht
was
man liebt?»*

* Haydée, Marcia; in: Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib,
Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.34

Körper, Raum & Zeit

Die drei Dimensionen von Tanz

die Veränderung der Bedeutung von Raum

Das Ballett huldigte mit dieser Verschiebung den absolutistischen Ansprüchen der totalen und personifizierten Macht.¹

Räumlich war das *Ballet-Comique de la Royne* horizontal organisiert »[...] ,eine fortlaufende Folge von ununterbrochen sich auseinander entwickelnden geometrischen Figuren, von Tänzern auf den Boden gezeichnet.«²

Mitte des 18. Jh wurde die Guckkastenbühne, wie wir sie heute noch kennen, eingeführt. Das Publikum verfolgte nun frontal die Geschehnisse auf der Bühne. Die Betonung der Bodenmuster, wie noch im Ballett der Renaissance oder des Barocks, verloren an Bedeutung, waren sie doch vom Zuschauer auf Grund der veränderten räumlichen Konfiguration gar nicht mehr erkennbar. Zusätzlich trennte die Guckkastenbühne nun endgültig den Zuschauer vom Tänzer, die Existenz der Bühne teilte in ein Davor und ein Dahinter. Theatertanz und Gesellschaftstanz hatte sich vollständig voneinander gelöst.³

Die Tatsache über einen vom Zuschauer nicht einsehbaren Bühnereich zu haben, ermöglichte fantastische Tricks. Gerade in der Romantik nutze man diese Möglichkeiten um das Ballett als Illusion zu inszenieren, in den so genannten fliegenden Balletten jener Zeit gelang es den Tänzern sogar die Schwerkraft zu überwinden.

Wie so oft suchten Ausdruckstanz und Modern Dance die Abkehr von der Tradition. Rudolf von Laban erschloss den Raum vorallem als persönlicher Bewegungsraum des eigenen Körpers, der Kinesphäre⁴, in der alle Bewegungen vom Körperzentrum ausgehen. Tanz und Raum wurde nicht mehr als horizontale oder vertikale Fläche verstanden, sondern als mehrdimensionales Raumkonstrukt.⁵ Die Idee des Totaltheaters wurde auch auf Tanz übertragen mit der Forderung die Trennung zwischen Publikum und Akteuren zu überwinden.

Körper als Instrument

Kaum eine andere Kunstform ist derart mit dem Körper verbunden wie Tanzen, kaum eine andere Sportart ist derart auf den Körper reduziert wie das Tanzen. Technische Entwicklungen wie sie in anderen Sportarten längst fester Bestandteil sind, findet man im Bühnentanz kaum. Nach wie vor steht der Tänzer alleine auf der Bühne, mit seinem einzigem Hilfsmittel: seinem Körper.

Auch im Alltag ist es leicht einen Tänzer am Gang oder Gestik zu identifizieren, oft reagieren sie sensibler auf nonverbalen Signalen wie Mimik oder Körpersprache, da sie sich Tag täglich intensiv mit diesen Dingen auseinandersetzen.

Kultur der Schmerzen

Tänzer haben eine besondere Beziehung zu ihrem Körper, er ist ihr Kapital. Dementsprechend traumatisch können Verletzungen für einen Tänzer sein. Verletzungen werden nicht glorifiziert, dafür sind sie für Tänzer zu existentiell, dennoch hat sich eine Kultur der Schmerzen entwickelt. Verletzungen vor und während der Vorstellung werden niemals dem Publikum zu zeigen, solches Verhalten gehört zum Berufskodex und wird mit Hochachtung seitens der Kollegen belohnt.

„ [...] 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.,“⁶

Generell verfügen Tänzer über eine höher liegende Schmerzgrenze als andere Kontrollgruppen, obwohl sie den Schmerz meist stärker empfinden, Tänzer haben lediglich gelernt anders damit umzugehen. Schmerz wird aber nicht nur durch Verletzungen verursacht, oft wird Schmerz auch als notwendig erachtet, um sich selbst zum Äußersten zu motivieren und an seine Grenzen zu gelangen.⁷

1 vgl. Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.38

2 Hrsg. Dahms, Sybille: Tanz, Stuttgart (2001), S.95

3 vgl. Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.40

4 vgl. Kennedy, Antja: Bedeutung von Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien, in: Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf (Hrsg.): Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin (2008), S.248

5 vgl. Wulff, Helena, Ballet Across Borders; Career an Culture in the World of Dancers, New York (1998), S.45

6 Sikic, Anika: Ballettanz als Beruf. Eine subjektorientiert berufssoziologische Analyse, Wien (2008), S.152

7 vgl. Wulff, Helena: Ballet Across Borders; Career an Culture in the World of Dancers, New York (1998), S.105f

Die Ballettausbildung an sich, wurde bereits Mitte des 19. Jh. in der Ballettschule der Pariser Oper, der «*Academie Royale de la danse*» institutionalisiert und quasi militärisch organisiert. Schon von Beginn an war eine künstlerische und klinische Prüfung Voraussetzung für die Aufnahme. Die erfolgte mit dem 8. Lebensjahr, spätestens im Alter von 18 sollte die Ausbildung abgeschlossen sein und der Schüler an der Pariser Oper debütieren. Wann und ob ein Kandidat bereit zum Debüt war, oblag dem Urteil des Direktors, dem maître de ballet, und den Ausbildungsinspektoren. Zumindest auf dem Papier war die Ausbildung kostenlos, im Gegenzug hatte man der Pariser Oper zur Verfügung zu stehen. Nur wenn von Seiten der Oper kein Bedarf angemeldet wurde, durfte man sich um andere Engagements bemühen.

Verstöße gegen Regeln oder die überaus strengen Ausbildungsverträge (die Eleven wurden zu Disziplin, Gehorsam und ersten Auftritten in der Oper verpflichtet) wurden mit erheblichen Geldbußen belegt. Die meisten Tänzer aus der Unterschicht konnten sich diese schlichtweg nicht leisten, viele Lehrer verlangten Sonderzahlungen. Größtenteils rekrutierten sich die Schüler aus der Unter- bzw. unteren Mittelschicht, für Kinder der Bourgeoisie kam eine solche Ausbildung keinesfalls in Frage. Meist dauerte eine Tänzerkarriere nicht länger als 10 oder 20 Jahre, aufgrund des allgegenwärtigen, eklatanten Bildungsnotstand unter den Tänzern, war nach Beendigung der Bühnenkarriere der soziale Abstieg fast vorprogrammiert.

Der Tagesablauf der Schüler war minutiös geplant, das Buch der Berthe Bemay eröffnet Einblicke in den Tagesablauf einer Dreizehnjährigen: ein eineinhalbstündiger Fußmarsch zur Oper, ab 9 Unterricht, Proben, eine kurze Pause zum Mittagessen, ab 14 Uhr folgten wiederum Unterricht, spätnachmittags Proben und am Abend Vorstellungen gegen eine Entschädigung von 1 Franc, um Mitternacht traf das Mädchen wieder zuhause ein.¹

Hätte das Kind in einer Fabrik und nicht an der Oper gearbeitet, so wäre die Bürokratie in jedem Fall eingeschritten, doch die Stellung der Oper war zu mächtig.

Seit ihrer Gründung 1661 hatte die Academie ein regelrechtes Monopol errichtet: Ihre Lehrer unterrichteten nach einem strengen Ideal und rekrutierten nur die besten Schüler, die ideale körperlichen Voraussetzungen mitbrachten. Aus diesen Gründen gingen aus der Academie exzellente Tänzer hervor, die bereits im 18. Jh. die Bühnen Europas beherrschten und die Vorreiterrolle der Pariser Oper untermauerten. 1713 ging die Academie in die école de danse über, auch hier war die Ausbildung ebenso vorbildlich wie streng. Europa weit orientierten sich neugegründete Tanzschulen an der Schule der Pariser Oper.

Erst die 1738 gegründete Petersburger Akademie konnte die danse d'école im Laufe der Zeit übertreffen. Im Gegensatz zu Frankreich erhielten die russischen Internatsschüler eine solide Allgemeinbildung. Die Auswahl war streng, so dass nach Abschluss ihrer Ausbildung alle Schüler an einer der kaiserlichen Theater unterkamen. Zusätzlich lag der Verdienst deutlich höher als in Frankreich, was einen beständigen Zufluss an französischen Tänzern bedeutete.

Mit Hilfe dieses tänzerischen Potentials und herausragenden Persönlichkeiten, die die Petersburger Akademie jedes Jahr verließ, konnte Sergej Djagilevs und sein ballets russes weltweit für Furore sorgen und die Ballettwelt nachhaltig verändern.

¹ vgl. Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.215

Tanzwissenschaft, Tanzforschung & Tanzausbildung

Tanz ist Schrift im Raum Tanzwissenschaften beschäftigen sich mit der Forschung, der Dokumentation, der Schöpfung, der Vermittlung und der Antizipation von Tanz. Oft als Untergruppe den Theaterwissenschaften zugeordnet, entwickelt sich in den letzten Jahren die Tanzwissenschaft zu einem eigenen wissenschaftlichem Fachbereich.

Wie werden Bewegungen antizipiert, welchem Zeichensystem bedient sich Tanz, wie kann Tanz vermittelt werden? Das sind Fragen, die sich oft an Schnittstellen zu anderen wissenschaftlichen Disziplinen befinden und die von Seiten der Tanzwissenschaft zusammengeführt und verknüpft werden müssen. Gabriele Brandstätter versteht Bewegung als «*körperliche Schrift*»¹, die Sinn eröffnet und aufgrund ihrer Flüchtigkeit auch wieder nimmt. Bleibt man bei dieser Metapher der körperlichen Schrift, beschäftigen sich die Tanzwissenschaftler mit allen Aspekten dieser Schrift, so wie es Sprachwissenschaftler mit der Sprache, Theaterwissenschaftler mit dem Wort und Musikwissenschaftler mit der Musik tun: der Körper schreibt im Raum.

Tanzen bildet! Tanzen wird immer populärer. Ballettcompagnien wie Stuttgart entwickeln ungewöhnliche und aufregende Strategien um auch Menschen außerhalb der Theatersäle zu erreichen. Neben steigenden Angeboten im Bereich des Breitensports, wird Tanzen auch zunehmend an Schulen unterrichtet. Einige groß angelegte Pilotprojekte wie «*Rhythm is it!*» in Berlin haben großes Aufsehen erregt. Gemeinsam mit dem Dirigent der Berliner Philharmoniker Sir Simon Rattle studierte der Choreograph und Tanzpädagoge Royston Maldoom mit insgesamt 250 Kindern und Jugendlichen aus 25 Nationen Igor Stravinskys *Le sacre du printemps* ein.

Tanzen wird ein pädagogischer Wert zugestanden. Unter anderem kann Tanz als Teilbereich ästhetischer Bildung verstanden werden, so wie Musik und Kunst schon seit Jahren an Schulen unterrichtet werden. Tanz kann Teil der Kreativitätserziehung sein oder aber auch Medium interkultureller Bildung. Trotz Bedarfs sind Tanzpädagogen kaum zu finden, Menschen, die Tanz unterrichten, blicken meist auf eine eigene Karriere als Tänzer zurück. Aber nicht aus jedem erfolgreichem Tänzer wird ein erfolgreicher Lehrer. Auch über die Art der Vermittlung wurden bisher kaum wissenschaftlich nachgedacht. Lehrende müssen durch eine tanzpädagogische Ausbildung unterstützt und auch befähigt werden, junge Menschen im Tanz auszubilden.²

1 Siegmund, Gerald: Zur Theatralität des Tanzes, in: Hg. Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf: Tanzforschung &anzausbildung, Berlin (2008), S.37

2 vgl. Bäcker, Marianne: Tanzen bildet!?, in: Hg. Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf: Tanzforschung &anzausbildung, Berlin (2008), S.166ff



» We get obsessed
with our bodies,
you know,
looking at our
selves in the
mirror all the time. [...]
Mirror sickness!« *

* Wulff Helena, *Ballet Across Borders; Career an Culture in the World of Dancers*, New York, 1998, S.8

Das Indiz der Perfektion das Ballett & der Spiegel

„Tanz wurde zum sinnfrohen, aber genau kalkulierten Schaustück, dessen Akteure lernen sollten, das eigene Tun aus dem Blickwinkel des Publikums - also mit fremden Augen - zu betrachten und sich selbst zu stilisieren.“¹

Der ursprüngliche Gedanke; Schautanz als Aspekt der Selbstdarstellung innerhalb der höfischen Gesellschaft, zu verstehen, führte in der weiteren Folge zur Abhängigkeit der eigenen Wertschätzung durch Außenstehende.

Das Wesen des Tanzes setzt voraus, dass die Darstellung von Anderen wahrgenommen werden soll und deshalb auch nur durch diesen, den Anderen, bewertet werden kann.

Der größte Teil des Tänzerlebens findet jedoch unter Ausschluss dieses Feedback gebenden Zuschauers statt. Hier kommt der Spiegel zum Zug, der diesen ersetzt.

Der Spiegel erhält im täglichen Training die Rolle des Feedbackgebers im motorischen Lernprozess. Dennoch lenkt der Spiegel ab, er ersetzt die eigene kinästhetisch Wahrnehmung durch die visuelle Kontrolle, ein Prozess, der am Anfang hilfreich ist, da noch kein Gefühl vorhanden ist, wie es sich anfühlt, wenn eine Bewegung richtig ausgeführt wurde. Im Lernprozess hilft er Bewegungen zu optimieren. Zu Beginn beruht das Techniktraining fast ausschließlich auf Imitation.²

Der Spiegel lehrt den Tänzer die ständige Kontrolle seines Körpers.

„Der Tänzer wird vor dem Spiegel erzogen, in einem beständigem Kampf mit seinen Defekten und schlechten Gewohnheiten.“³

Was hier als Defekt bezeichnet wird, entspricht oft der natürlichen Ausstattung des menschlichen Körpers. Die Füße sind nun einmal eher parallel als en dehors - auswärts gedreht, das Kreuz steht gerade und ist nicht endlos biegsam, im Normalfall sind Schultern und Rücken entspannt.

Zunehmend werden auch Kameras und Projektionen als virtuelle Spiegel beim Training eingesetzt um dem statischem Spiegel andere Perspektiven hinzuzufügen und dem Tänzer neue Möglichkeiten zur Wahrnehmung der eigenen Aussenwirkung zu ermöglichen.

Gleichzeitig muss gelehrt werden, diese Kontrollinstanz zu vergessen, denn während der Aufführung gibt es keinen Spiegel, er wird durch das Publikum ersetzt. Der Tänzer entwickelt mithilfe der optischen Kontrolle durch den Spiegel ein Gefühl für die richtige Bewegung. Diese Abkehr vom Spiegel markiert den Übergang von Technik zu Kunst, vom Spiegel befreit, entsteht Raum für Ausdruck und Individualität.⁴

Während des Trainings dient der Spiegel auch als Mittel zur Kommunikation. Über den Spiegel können sich Tänzer mittels Gestik und Mimik unterhalten, gesprochen wird nicht.

James Fernandez betonte die Bedeutung der Spiegels als Indiz für Perfektion. Da Tänzer so viel intensive Zeit vor dem Spiegel verbringen, wird er zu Maßstab der eigenen Identität. Er suggeriert das Publikum, die Aussenwirkung ist wichtig. Während des Trainings ist der Spiegel der zentrale Orientierungspunkt. Das Spiegelbild des eigenen Körpers ist allgegenwärtig.

„We get obsessed with our bodies, you know, looking at ourselves in the mirror all the time. [...] Mirror sickness!“⁵

Leistung entsteht dem Selbstverständnis des Tänzers entsprechend nicht alleine durch die Handlung an sich, sondern bedarf der sozialen Anerkennung ihrer Präsentation. Der Tänzer ist auf eine mediale Inszenierung angewiesen, dadurch entsteht ein fremdes, überzeichnetes Selbstbild, das unter Umständen eine gelungene Identitätsentwicklung verhindern kann. Im Leistungssport kann es passieren, dass Athleten eine episodische, sportspezifische Identität entwickeln, die nach Beendigung der sportlichen Karriere obsolet wird.⁶

1 Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.33 (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.138

2 vgl. Böhme, Sonja: Virtueller Spiegel, in: Hrsgs. Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf: Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin (2008), S.254ff

3 Boumonville, Auguste, in: Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.138

4 vgl. Wulff Helena: Ballet Across Borders; Career and Culture in the World of Dancers, New York (1998), S.7f ebd., S.8

6 vgl. Heim, Rüdiger: Jugendliche Sozialisation und Selbstkonzeptentwicklung im Hochleistungssport - Eine empirische Studie aus pädagogischer Perspektive, Aachen (2002), S.43

«Everyone is important in big ballets.»*

*Wulff Helena, Ballet Across Borders; Career an Culture in the world of Dancers, New York, 1998, S.72



Abb.30: Matthew Bourne, Sadler's Well, Swan Lake

Arbeitswelten Ballett als Parallelwelt

”**I was living in the intensity and discipline of ballet dancing that separates dancing adolescents from non-dancing peers.**”¹

Aufgrund des hohen Zeitaufwands ihrer Ausbildung, bleiben Tänzer häufig unter sich, was sich auch im beruflichen Alltag nicht ändert. Die Welt der Bühne stellt einen kleinen eigenen Kosmos dar, eine in sich geschlossene, hoch spezialisierte Welt, in der sich Menschen durch eine gemeinsame Leidenschaft verbunden fühlen. Oft werden die Kollegen als eine Art Familie verstanden. Dies wird durch das enge Zusammenleben in einem Internat sogar noch verstärkt.

Das Weltbild der Tänzer gliedert sich in ein wir und die Anderen, Tänzer und Nicht-Tänzer. Tänzer teilen ähnliche Erfahrungswelten und dieselbe Leidenschaft, die für Außenstehende oft nicht nachvollziehbar ist. Auch im Alltag drücken sich Tänzer in der Regel anders aus. Sie verfügen über ein großes Repertoire an Körpersprache und Mimik, derart nuanciert, dass ein Nichttänzer die Unterschiede kaum einordnen oder unterscheiden kann.

Die Intensität und die Geschlossenheit der Ballettwelt lassen einen engen Zusammenhalt entstehen; eine intensive Art der Kameradschaft, in dem jeder für den anderen - vielleicht nicht immer ohne Hintergedanken - Verantwortung übernimmt. Wissen wird geteilt, Tänzer helfen sich untereinander - trotz der großen Konkurrenz - , versteht man sich doch als Teil eines Ganzen. Neid ist gemischt mit Bewunderung und Kameradschaft. Gruppenkohäsion kann als typisches Phänomen im Leistungssport bezeichnet werden, kennzeichnet aber auch gewisse berufliche Gruppen. Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe kann den Einzelnen mit Stolz erfüllen und sich in seinem Selbstwertgefühl bestätigen. Bereits die Aufnahme in eine bestimmte Schule, Gruppe, Kompanie, etc. stellt eine soziale Belohnung dar. Bestandteil einer bestimmten Gruppe zu sein, attestiert dem Individuum eine eigene exklusive Begabung und wird schon an sich als eigenständiger Wert verstanden.²

Ein solches Selbstverständnis bedeutet allerdings auch, dass manches Geschehnis hinter der Bühne aus falsch verstandener Kameradschaft verschwiegen wird.³

Im Alltag einer Kompanie bleibt wenig Raum für Privatheit, zeitlich wie auch räumlich. Tanz ist körperbezogen, so ist auch der Umgang untereinander abseits der Bühne körperbezogen. Im dichten Terminplan bleibt wenig Raum für Freizeit, das Theater wird zum zuhause auf Zeit, räumlich sehr beengt, gibt es kaum Rückzugsmöglichkeiten.

Dieses Zusammenleben auf engstem Raum setzt gewisse Regeln im Umgang untereinander voraus. Nicht nur Kameradschaft, auch ein angemessenes, respektvolles Verhalten im Umgang miteinander gehören zum Ehrenkodex der Ballettwelt. Schon in der Renaissance wurde der Tanz als Möglichkeit der Sozialisation gesehen, lernte der Tanzschüler doch die Beherrschung seines Körpers, was ihm half sich in die Rolle des Höflings zu fügen.⁴ Im Barock wurde die Gestik und Mimik des Hofadels derart differenziert und subtil eingesetzt, dass damit kleinste Nuancen in Wertschätzung und Hierarchie ausgedrückt werden konnten, auch hier erwies sich die tänzerische Ausbildung als gute Schule. Auch heute noch kann der Tanz in Anlehnung an Norber Elias und Michel Foucault als Teil eines Zivilisationsprozesses verstanden werden, ausgelöst durch die zunehmende Disziplinierung des Körpers wie der Sinne.⁵ Noch immer besuchen Jugendliche eine Tanzschule, um nicht nur die gängigsten Gesellschaftstänze zu erlernen, oft wird der Besuch auch als Crashkurs in Etikette verstanden.

”**Everyone is important in big ballets.**”⁶

Tänzer bezeichnen sich selbst als klassenlose Gesellschaft, Herkunft spielt im sozialen Gefüge einer Kompanie keine Rolle. Die Hierarchie der Gruppe spiegelt in keinster Weise die soziale Herkunft der Tänzer wieder. Die uniforme Trainingskleidung und Bühnenkostüme fungieren gewissermaßen als ausgleichendes Element, die Abwesenheit von Sprache und die Betonung des Körpers machen Klassenunterschiede kaum sichtbar.⁷

1 Wulff Helena: *Ballet Across Borders; Career an Culture in the World of Dancers*, New York (1998), S.2
2 vgl. Heim, Rüdiger: *Jugendliche Sozialisation und Selbstkonzeptentwicklung im Hochleistungssport*, Aachen (2002), S.171
3 vgl. Wulff Helena: *Ballet Across Borders; Career an Culture in the World of Dancers*, New York (1998), S.78
4 vgl. Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870)*, Frankfurt am Main (2002), S.29
5 vgl. ebd., S.13
6 Wulff Helena: *Ballet Across Borders; Career an Culture in the World of Dancers*, New York (1998), S.2
7 vgl. ebd., S.48

Das klassische Ballett versteht sich oftmals noch als Konzept des «*einzig perfekten Zustandes*»¹, einem Zustand der Perfektion, der in der Realität nicht existieren kann und dennoch als Maßstab dient.

” **Deswegen sprechen Tänzer von 'perfekten Füßen' oder 'perfektem Außerwärts' oder sogar dem 'perfekten Körper'. Man muss nicht notwendigerweise so denken. Ein Maler wird wahrscheinlich nicht vom 'perfekten Blau' sprechen, da er einsieht, dass verschiedene Blautöne gleichwertige Qualität besitzen... Das Ideal des 'perfekten Tänzers' oder des Tänzers mit dem 'perfekten Körper' ist gefährlich, weil es Erwartungen weckt, die Individuen in Konflikt mit sich selbst bringen müssen; weil das Ideal nicht erreicht werden kann.**”²

Professionelles Tanzen erfordert gleichfalls eine körperlich-ästhetische Idealform; der perfekte Körper. Diese variieren von Stilrichtung zu Stilrichtung und sind bestimmten gesellschaftlichen Schwankungen unterlegen, dennoch wird die Tanzszene von einem bestimmten Tänzerbild bestimmt.

Problematisch wird es, wenn die eigene genetische Veranlagung nicht diesem Idealbild entspricht, Ess-Störungen wie Anorexia athletica werden oft als »*berufsbegleitendes*« Übel in Kauf genommen. Nahezu 90% der Tänzerinnen im Wachstum leiden unter Ess-Störungen. Die meisten Tänzerinnen entwickeln nicht den Körper einer reifen Frau, bleiben flachbrüstig und behalten schlanke Hüften, festgehalten in einem »*präubertären Stadium*«⁴. Folgen sind ausbleibende Menstruation und daraus resultierend ein messbarer Verlust der Knochendichte, was sich wiederum in einer erhöhten Anfälligkeit für Verletzungen bemerkbar macht.⁵

Gelsey Kirkland, Primaballerina des New York City Ballets, schrieb in ihrer 1986 erschienenen Autobiographie über Magersucht, Drogenabhängigkeit, intellektuelle Verarmung und die Deformation ihrer Persönlichkeit, die in ein Hörigkeitsverhältnis mündete. Für ihre offenen Worte, an deren Richtigkeit niemand zweifelte, wurde sie als Denunziantin beschimpft. Als Tänzerin, die ihren Entdecker und Förderer öffentlich kritisierte, machte sie sich für die Ballettwelt als Nestbeschmutzerin schuldig.⁷

” **I want to see bones.**”³

” **Sie menstruieren nicht, na und?**”⁶

Der Jugendwahn der Gesellschaft spiegelt sich auch in der Ballettwelt wider, so werden Tänzer mit 35, 40 oder 45 ausgemustert. Ihre athletische Dynamik nimmt in diesem Alter ab, ihre Ausdruckskraft und Bühnenpräsenz hat jedoch ihren Höhepunkt erreicht.

Kritisch für jeden Tänzer ist das Ende der tänzerischen Karriere. Sei es unerwartet durch eine Verletzung oder erwartet durch die bewusste Entscheidung, viele Tänzer berichten von einem kompletten Verlust der eigenen Identität durch das Wegfallen der tänzerischen Identität. Bedeutet die Pensionierung für jeden Menschen ein einschneidendes Erlebnis, erfolgt sie bei einem Tänzer bereits in einem Alter, in dem andere Menschen die Karriere noch vor sich haben.

” **Ich wußte nicht mehr, wer ich war, weil ich nicht länger Tänzer war.**”⁷ Monica Mason

Um diesen Sturz ins Bodenlose zu vermeiden und um zu helfen, die zweite Lebensphase sinnvoll zu gestalten, gibt es mittlerweile vermehrt Angebote, um diese Phase der Transition zu moderieren.

1 vgl. McKim, Ross; in: Hrsg. International Organization for the Transition of Professional Dancers (IOTPD): Das Tänzerschicksal, Wien (1997), S.25

2 ebd., S.25

3 George Balanchine

4 Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.364

5 vgl. Wanke, Eileen M.: Tanz-Körper und Gesundheit, in: Hg. Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf: Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin (2008), S.220f.

6 Kirstein, Lincoln, in: Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.363

7 vgl. Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.326

Arbeitswelten

Kritische Betrachtung

die Tanzwelt im Umbruch

Traditionelle Ballettkompanien bestehen im Normalfall aus ca. 80 Mitgliedern, diese Größe ist die Voraussetzung um klassische Ballette auf die Bühne zu bringen. Abweichungen nach oben und unten sind möglich, so beschäftigt die Pariser Oper über 100 Tänzer, zeitgenössische Kompanie wie das Ballett Frankfurt bestehen aus 40 Tänzern. Viele Tanzgruppen beschränken sich gerade einmal auf 20 Mitglieder.⁸

Meist werden mehr Tänzer ausgebildet als auf dem Arbeitsmarkt gebraucht werden. Die Arbeitsbedingungen für Tänzer haben sich in den letzten Jahren rasant geändert. Die Zahl der angestellten Tänzer und Tänzerinnen ist in den letzten Jahre um gut 20% zurück gegangen, dennoch muß die gleiche Anzahl an Premieren und Vorstellungen gestemmt werden. Die sinkende Zahl angestellter Tänzer wird durch Jahres- und Stückverträge ausgeglichen. Kurzfristige Engagements bei gleichbleibend niedriger Entlohnung bedeuten fehlende soziale Absicherung, hoher Zeit- und Gelddruck und ein steigendes Verletzungsrisiko. Gepaart mit der ohnehin kurzen Karrieredauer ergibt dies ein äußerst prekäres Bild der momentanen Arbeitssituation.

Ballett ist eine multinationale Gemeinschaft, nicht nur die Kompanien setzen sich aus Mitgliedern unterschiedlichster Nationalitäten zusammen, der professionelle Tänzer ist aufgrund des begrenzten Angebots innerhalb eines Nationalstaats auf Engagements im Ausland ebenso angewiesen. Häufiger Wechsel, resultierend aus Zeit- oder Stückverträgen, sorgt für eine ständige Neuorientierung und ein beständige Suche nach dem nächsten Engagement - Tänzer sind Arbeitsnomaden. Ständiger Wechsel bedeutet sich regelmäßig ein neues soziales Umfeld aufzubauen, will man nicht sozial vollkommen isoliert leben - auch das schweißt die Ballettfamilie zusammen - gleichsam bereitet das un-stete Leben ganz banale Sorgen, wie die Gesundheits- oder Altersvorsorge und Zukunftsängste.

”
To put crushed
glass in each others
shoe’s,”⁹

Diese prekären Verhältnisse führen zu vermehrter Konkurrenz untereinander, die nur selten, hauptsächlich im amerikanischen Raum, als 'gesunde Konkurrenz' empfunden wird. Kann eine bessere Rolle doch nicht nur mehr Prestige, sondern auch mehr Einkommen und mehr Sicherheit verheißen. Trotz des sehr kameradschaftlichen Umgangs untereinander, findet sich auch heute noch eine hierarchische Ordnung innerhalb einer Ballettkompanie, welche die Rollenverteilung des romantischen Balletts des 19.Jh. widerspiegelt.⁹

Nicht nur der Arbeitsmarkt ist international, die Kompanien stehen meist in weltweiter Konkurrenz zueinander. State of the art wird nicht nur innerhalb eines Landes definiert, jede Kompanie muss - will sie erfolgreich sein - sich an internationalen Leistungsstandards und Trends orientieren. Tourneen und Gastspiele fördern sowohl den Austausch als auch die Konkurrenz untereinander.

Die gesamte Organisation der Ballettwelt beruht auf einem transnationalem Netzwerk, untereinander wird oft, viel und schnell kommuniziert. Von den Ballettzentren, wie New York, Paris oder London, gehen die Nachrichten weiter. Die Struktur der Ballettzentren untereinander kann als hierarchisch beschrieben werden, wobei die Hierarchie sich ständig im Fluss befindet. Neben den klassischen, traditionsreichen Ballett-Zentren, wie New York, Paris und London, gibt es neue Zentren, die oft an eine Person gebunden sind, so z.B. das John-Neumeier-Ballett in Hamburg, deren Beständigkeit sich erst beweisen müssen. Das Stuttgarter Ballett ist ebenfalls stark mit dem Namen John-Cranko verbunden, konnte sich aber auch nach dessen Tod eine internationale Reputation bewahren.

Tanz wird im Allgemein als internationale Sprache verstanden, bestehend aus Vokabeln und Syntax. Da Inhalte durch Bewegung und nicht durch Sprache ausgedrückt werden, fällt der sprachlichen Kommunikation Tänzer und Choreographen untereinander eine geringere Rolle zu als der visuellen; Bewegung werden eher begriffen, wenn man sie zeigt, als wenn man sie beschreibt.

Die Schritte und Figuren des Balletts sind überall dieselben, trotzdem kann die Fachwelt sicher zwischen verschiedenen nationalen oder aber auch choreographischen Stilrichtungen unterscheiden.

8 vgl. Wulff Helena: Ballet Across Borders; Career an Culture in the World of Dancers, New York (1998), S.34
9 gängige Redensart

Professioneller Tanz ist Leistungssport. Dennoch entspricht dies nicht dem Selbstverständnis des Tänzers als Kunstschaffender. Auch wenn die körperlichen Anforderungen und das notwendige Trainingspensum vergleichbar sind, gibt es einen gravierenden Unterschied; Tänzer dürfen sich die enormen Anstrengungen in keinsten Weise anmerken lassen. Neben einer konstant hohen körperlichen Leistung, müssen Tänzer einem ästhetischen Ideal entsprechen¹,

Hochleistungssport ist immer aufs engste mit dem eigenen Selbstkonzept und dem Selbstwertgefühl verknüpft. Leistungssportler verfügen gewöhnlich über ein hohes Selbstwertkonzept und definieren sich in starkem Maße über ihren Sport². Das sind Erfahrungen, die auch auf Tänzer zutreffen. Eine starke Identifikation seiner Selbst über seinen Sport und im Bereich des Tanzens, seines Berufes, führt zu einem verstärkten Kollektivgefühl, da Außenstehende dieses Selbstkonzept nicht teilen oder nachvollziehen können. Auch das Bewusstsein Teil einer ausgewählten Elitegruppe zu sein, löst bei Leistungssportlern ein besonderes Gefühl der Gruppenkohäsion aus.³

Je stärker das Ich sich in dieser Gruppe involviert fühlt, desto größer der Bruch nach Beendigung der sportlichen Laufbahn.

Kritisch am Leistungssport ist die monospezifische Strukturierung, die Reduzierung der motorischen Aktivitäten und Bewegungsabläufe auf die für den Sport relevanten, so auch beim Tanz. Die Folge ist, dass sich wichtige Grundeigenschaften wie Kraft, Schnelligkeit, Flexibilität, Ausdauer und Koordination nicht weiter entwickeln, sich unter Umständen sogar zurückbilden.⁵ Gerade diese Eigenschaften aber könnten dem Körper helfen Verletzungen zu verhindern.

Und die Anzahl von Verletzungen steigt; obwohl die Tanzmedizin und die ärztliche Betreuung sich verbesserten, führten gestiegene technische Ansprüche zu mehr Verletzungen im Vergleich zu vorigen Generationen.⁶ Gleichzeitig sank die Zahl der angestellten Tänzer und Tänzerinnen in den letzten Jahren um gut 20%, das Leistungspensum und die Zahl der Premieren und Aufführungen blieben gleich, was die Zahl der Verletzungen nahezu verdoppelte.

Jeder vierte Tänzer war bereits während der Ausbildung von einer Verletzung betroffen, jede 10. Verletzung gilt als schwerwiegend und gefährdet die Karriere. Generell lassen sich bei der Vermeidung von Verletzungen zwischen endogenen Faktoren, die hauptsächlich vom Tänzer selber beeinflusst werden können (z.B. Ernährung, Trainingszustand,...), und exogenen Faktoren unterscheiden. Letztere bezeichnen Faktoren ohne wesentliche Einflussnahme (z.B. Tanzboden, Beleuchtung, Requisiten, Mensch,...) seitens der Tänzer selbst. Hier muss Verletzungsprävention ein wichtiger Bestandteil der Bauaufgabe werden.

Wichtig wären also bereits während der Tanzausbildung: Gesundes Training, regelmäßige medizinische Untersuchungen und Betreuung, individuelle Trainingsprogramme, mentales Training. Dies kann dazu führen ein hohes technisches Niveau zu halten und gleichzeitig dem steigenden Verletzungsrisiko entgegenzuwirken.⁷

„Tänzer sind in erster Linie Künstler und erst in zweiter Linie Sportler. Tanz im professionellen Bereich ist mit Hochleistungssport gleichzusetzen. Der Beruf des Tänzers erfordert Ausdauer, große Selbstdisziplin und eine hohe Frustrationstoleranz.“⁴

1 vgl. Hrsg. International Organization for the Transition of Professional Dancers (IOTPD): Das Tänzerschicksal, Wien (1997), S.40

2 vgl. Oerter, Rolf: Kinder und Hochleistungssport aus entwicklungspsychologischer Sicht in: Hrsg. Daugs, Reinhard, Emrich, Eike, Igel, Christoph; Kinder und Jugendliche im Leistungssport, Köln (1998), S.71

3 vgl. Heim, Rüdiger; Jugendliche Sozialisation und Selbstkonzeptentwicklung im Hochleistungssport - Eine empirische Studie aus pädagogischer Perspektive, Aachen (2002), S.167

4 Simmel, Liane: Tanzmedizin Ausbildung und Arbeitsplatz Tanz. Eine Einführung für Bühnentänzerinnen und -tänzer. Unfallkasse Berlin. Berlin (2005), S.6

5 vgl. Wanke, Eileen M: Tanz-Körper und Gesundheit, in: Hrsg. Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf: Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin (2008), S.161

6 vgl. Wulff Helena, Ballet Across Borders; Career an Culture in the World of Dancers, New York (1998), S.164f

7 vgl. Simmel, Liane: Tanzmedizin Ausbildung und Arbeitsplatz Tanz. Eine Einführung für Bühnentänzerinnen und -Tänzer. Unfallkasse Berlin. Berlin (2005), S.6ff

Tanz & Leistungssport

Die Illusion der Mühelosigkeit

Kinder im Leistungssport

Die optimale Flexibilität wird bei Jungen und Mädchen im Allgemeinen im pubertären Alter (12-18 Jahren) erreicht¹, deshalb ist in einigen Sportarten, unter anderem Ballett, der Beginn eines professionellen Trainings in diesem Alter sinnvoll. Will man Tanz als Beruf ausüben ist der frühzeitige Einstieg ins Berufsleben, auf Grund des beschränkten zeitlichen Horizonts einer Bühnenkarriere und der damit verbundenen körperlichen Belastung fast unumgänglich. Die Ausbildung muss also bereits während der Schulzeit erfolgen. Das setzt wiederum voraus, dass Kinder sich in einem ungewöhnlich frühen Alter mit ihrer Berufswahl auseinandersetzen und dieses Ziel mit bewundernswertem Willen verfolgen müssen. Entgegen der momentanen Tendenz immer später in den Beruf einzusteigen, durchlaufen zukünftige Tänzer diesen Prozess bereits im Jugendalter.

Noch vor 30 Jahren konnten Tänzer ihre professionelle Karriere bereits mit 16 Jahren beginnen, heute wird jedoch neben dem frühen Berufseinstieg auch auf eine angemessene schulische Bildung Wert gelegt, die besonders nach Beendigung der Karriere von Bedeutung ist. Zusätzlich machen es rechtliche Regelungen schwierig minderjährige Tänzer zu beschäftigen.

Hochleistungssport ist Willenstraining, d.h. angehende Tänzer müssen bereits in jungen Jahren hier Bemerkenswertes leisten. Studien zeigen, dass sich dieses Willenstraining auch auf andere Bereiche ausdehnt und den Sportlern hilft auch nach ihrer Karriere im Leben Fuß zu fassen.²

Natürlich ist die frühe sportliche Förderung eines Jugendlichen auf Leistungsniveau und die Verlagerung einer sportlichen Laufbahn ins Jugendalter nicht unumstritten. Einige Wissenschaftler sprechen ihr dezidiert eine persönlichkeitsfördernde Wirkung zu, wohingegen andere eine defizitäre Entwicklung in intellektueller, sozialer und emotionaler Hinsicht sehen, welche die Entwicklung der Identität und der Persönlichkeit nachhaltig beeinträchtigen.³

Prüfkriterien zur pädagogischen Verantwortung von Leistungssport:⁴

- 1. vielseitig und nicht schädigend**
- 2. kein Ersatz für Schulsport oder dessen Abwertung**
- 3. das soziale Umfeld des Kindes darf sich nicht ausschließlich auf sportliche Kontakte beschränken**
- 4. keine negative Auswirkung auf die schulische Leistung**
- 5. andere Freizeitinteressen dürfen nicht gänzlich verdrängt werden**

Generell gilt es zwischen Hochleistungs- und Leistungssport zu unterscheiden. Beim Leistungssport wird auf eine spätere Leistungsentwicklung im Erwachsenenalter vorbereitet, beim Hochleistungssport hingegen wird bereits im Kindes- oder Jugendalter der Leistungshöhepunkt erreicht, der Eintritt ins Erwachsenenalter erfolgt oft erst nach Beendigung der sportlichen Karriere. Hier sind als Beispiele unter anderem die Rhythmische Sportgymnastik oder Geräteturnen zu nennen. Kontrovers diskutiert wird hauptsächlich Letzteres.⁵

Andererseits wird leistungssportliches Engagement von Kindern nicht pauschal abgelehnt, sofern es als Vorbereitungsphase für Leistungstraining verstanden wird, also Grundlagen und darauf Aufbauendes vermittelt und gewisse kindgerechte Aspekte berücksichtigt werden. Werden diese Aspekte berücksichtigt, kann Leistungssport die körperliche, seelische und geistige Entwicklung von Kindern und Jugendliche fördern, Erfolgs- und Gemeinschaftserlebnisse vermitteln. Frühe Spezialisierung und eine einseitige Dominanz von Leistung soll vermieden werden, so der deutsche Sportbund in einer Grundsatzerklärung *«Kinder im Leistungssport»* von 1983.

1 vgl. Hollmann, Wildor in: Hrsg. Daugs, Reinhard, Emrich, Eike, Igel, Christoph; Kinder und Jugendliche im Leistungssport, Köln (1998), S.19

2 vgl. Oerter, Rolf; Kinder und Hochleistungssport aus entwicklungspsychologischer Sicht in: Hrsg. Daugs, Reinhard, Emrich, Eike, Igel, Christoph; Kinder und Jugendliche im Leistungssport, Köln (1998), S.72

3 vgl. Heim, Rüdiger; Jugendliche Sozialisation und Selbstkonzeptentwicklung im Hochleistungssport - Eine empirische Studie aus pädagogischer Perspektive, Aachen (2002), S.7

4 vgl. ebd., S.20

5 vgl. Gebauer, Günter, in: Hrsg. Daugs, Reinhard, Emrich, Eike, Igel, Christoph; Kinder und Jugendliche im Leistungssport, Köln (1998), S.47

Kritiker erwiderten darauf, nicht Fremdbestimmung, sondern Selbstbestimmung und Freiwilligkeit seien die Maxime für das richtige Maß an Sport im Kindesalter, ein weites Verständnis von Spiel, Sport und Bewegung und nicht eine einseitige Einengung auf einzelne Bewegungsabläufe. Generell wurde Hochleistungssport als unnatürlich verstanden. Fraglich sei auch die durch den Leistungssport begünstigte Fokussierung auf Leistung. Außerdem wurde auf eventuelle gesundheitliche Gefahren, soziale Isolierung, intellektuelle Verkümmern, Einschränkung der Freizeit und Beeinträchtigung der harmonischen Persönlichkeitsentwicklung hingewiesen. Allen Kritikern gemein war das Argument des Kindgemäßen.⁶

Übereinstimmung herrscht in der Überzeugung, alle Argumente aus der Logik der betroffenen Kindern heraus zu entwickeln, nicht aus der des herrschenden Leistungssportbetriebs. Beide Seiten verwenden das Argument der *Kindgemäßheit*, wobei die eine Seite daraus schließt, dass Leistungssport per se nie kindgemäß sein kann, die andere, dass Leistungssport für Kinder sehr wohl einen positiven entwicklungspsychologischen Effekt haben kann - solange er richtig, d.h. kindgemäß gestaltet sei.⁷

Grundsätzlich verstößt der Leistungssport im Kindesalter dem gesellschaftlichen Verständnis von Kindheit als Zeit der Vielfalt und Vielseitigkeit, welche in verschiedenen Bildungstheorien zu einer harmonischen Bildung führen. Die Kindheit als Paradies, diese Vorstellung spiegelt aber weniger die aktuellen Verhältnisse wider als vielmehr ein idealisierendes Konstrukt der Erwachsenen. Aufgrund dieser idealisierten Vorstellungen ist fraglich, ob von Seiten der Gegner wirklich anstelle der Kinder argumentiert wird, oder ob sie lediglich die Harmonie-Ideale der Erwachsenen, gepaart mit glorifizierenden Kindheitsbildern, wiedergeben.⁸

Es muss aus sportpädagogischer Sicht akzeptiert werden, dass Leistungssport nie aus pädagogischen Gründen betrieben wird und der Leistungssport definitiv eine Auswirkung - sei sie positiv oder negativ - auf die Persönlichkeitsentwicklung eines Jugendlichen hat. Dennoch ist der Leistungssport einer unter vielen einflussnehmenden Faktoren, diese Einflussnahme alleine auf den Leistungssport zurückzuführen, wäre eine Vereinfachung, welche der jugendlichen Lebenswelt kaum gerecht wird.⁹

Obwohl seit Anfang der 80er Jahre heftigste debattiert wird, beginnt die Erhebung empirischer Daten erst in den letzten Jahren; die bisherige Debatte wurde größtenteils ohne grundlegende empirische Daten geführt.

Studien, die zum Thema Leistungssport im Kinder- und Jugendalter in den letzten 30 Jahren durchgeführt wurden, konnte diese normativ geführte Debatte in keinerlei Hinsicht empirisch stützen, weder konnte ein positiver, noch ein negativer Einfluss auf die Entwicklung von Leistungssportlern eindeutig nachgewiesen werden. Allerdings muss die Befundlage als unbefriedigend bezeichnet werden.¹⁰

Ungeachtet der entwicklungspsychologischen Aspekte stellt Leistungssport immer eine erhöhtes Gefahrenpotential für körperliche Verletzungen dar. Verletzungen, Burnout oder Staleness (grob übersetzt: «Verbrauchtheit») muss mit geeigneten, präventiven Mitteln vorgebeugt werden. Leistungssport sollte sich also nicht nur auf reines Training beschränken, dem Sportler müssen auch fundierte Kenntnisse bezüglich der Verletzungsprophylaxe (Ernährung, Muskel- und Ausdauertraining,...) und der Seelenhygiene (Motivationstraining, Regeneration,...) vermittelt werden.

Zusammengefasst lässt sich sagen: kindgerechter Leistungssport darf nicht die Optimierung der eigenen Nachwuchsförderung in den Mittelpunkt stellen, sondern die Persönlichkeitsentwicklung der Jugendlichen.¹¹

Was ist kindgemäß?

Vielschichtiges Selbstkonzept

„[...]Sportler [sind] nicht nur Sportler, sondern gleichzeitig auch Kind, Freund, Geschwister, Fan einer bestimmten Musikrichtung... [...] und konzipieren ihr Selbstkonzept entsprechend.“¹¹

6 vgl. Heim, Rüdiger; Jugendliche Sozialisation und Selbstkonzeptentwicklung im Hochleistungssport - Eine empirische Studie aus pädagogischer Perspektive, Aachen (2002), S.21ff

7 vgl. Gruoe, Ommo in: Hrsg. Daus, Reinhard, Emrich, Elke, Igel, Christoph; Kinder und Jugendliche im Leistungssport, Köln (1998), S.35

8 Heim, Rüdiger; Jugendliche Sozialisation und Selbstkonzeptentwicklung im Hochleistungssport - Eine empirische Studie aus pädagogischer Perspektive, Aachen (2002), S.29

9 vgl. ebd., S.156

10 vgl. ebd., S.49ff

11 vgl. ebd., S.11

Tanz & Leistungssport

Das Prinzip

Verbundsystem

Doppelbelastung Schule & Leistungssport

Unter Verbundsystem versteht man ein Verbund aus Schule und Sportförderung. Beide Systeme arbeiten eng verzahnt miteinander, um Leistungssportlern bereits im Jugendalter eine angemessene Förderung zu ermöglichen, das Verbundsystem stellt dabei den organisatorischen Rahmen dar und ermöglicht einen möglichst effizienten Umgang mit der Ressource Zeit. Erstaunlicherweise ist Zeit oft das, was am meisten fehlt, bei entsprechender Begabung werden Wege, sowohl zum Training als auch zu Wettkämpfen, immer länger. Hier setzen Sportschulen an und bieten durch die Bündelung von schulischer und sportlicher Ausbildung die notwendigen Voraussetzungen und entsprechende Kompetenzen. Durch die Unterbringung in Internaten kann die Effizienz des Trainingsalltags erneut erhöht werden.

Wie bereits erwähnt, befürworten nicht alle Sport-Pädagogen eine frühzeitige Förderung auf Leistungsniveau. Einige befürchten eine Ghettoisierung durch die separate schulische Unterbringung oder eine zu frühe Fokussierung auf rein sportliche Interessen. Es wird befürchtet, dass der Leistungssport andere Freizeitinteressen verdrängt. Die Vorteile des Verbundsystems können leicht ins Gegenteil verkehrt werden, z.B. wenn die gewonnene Zeit zu noch mehr Training und nicht als frei verfügbare Zeit verwendet wird. Bisher jedoch konnte in keiner Studie weder eine deutliche positive noch eine negative Beeinflussung von Leistungssportlern innerhalb eines Verbundsystems hinsichtlich ihrer Persönlichkeitsentwicklung oder schulischen Leistungen festgestellt werden. Wichtig ist das Selbstverständnis einer Schule, in der es nicht alleine darum geht Nachwuchsförderung und Leistung zu optimieren, sondern die Persönlichkeitsentwicklung der Jugendlichen in allen Aspekten in den Mittelpunkt zu stellen.¹

Leben in Verbundsystemen ist oft mit einem strikt geregelter Tagesrhythmus verbunden. Zusammen mit seinen relativ verbindlichen Wert- und Normenmuster kann der Leistungssport im Verbundsystem eine Struktur- und Orientierungshilfe bieten, die auch auf andere Lebensbereiche übertragen werden können.²

Aufgrund des straffen Zeitplans und der sportlichen Doppelbelastung entwickeln jugendliche Leistungssportler meist ein besseres Zeitmanagement und eine damit verbundene erhöhte Effizienz als ihre Altersgenossen ohne Leistungssportthintergrund. Gepaart mit einer generell hohen Leistungsbereitschaft dehnen sich diese Fähigkeiten auch auf andere Bereiche, unter anderem die schulische Leistungsfähigkeit, aus.³

Während der Ausbildung wechseln Schüler regelmäßig zwischen verschiedenen, formalen Gruppen hin und her, je nach Ausbildungsstruktur kommt es dabei zu Überschneidungen; die Gruppe der Schule, die Trainingsgruppe und im Falle einer Internatsunterbringung die Internatsgruppe. Dies ist wichtig, denn mit dem Wechsel der Gruppe, wechseln Werte, Normen und Anforderungen.

Gleichzeitig können Stärken und Schwächen in den verschiedenen Gruppen kompensiert werden.⁴ Trotz der Betonung der leistungssportlichen Tätigkeit im Verbundsystem darf nicht vergessen werden, dass Sportler nicht nur Sportler, sondern gleichzeitig auch Kind, Freund, Geschwister, Fan einer bestimmten Musikrichtung... sind. Dementsprechend vielschichtig entwickelt sich ihr Selbstkonzept.⁵ Diesem vielschichtigem Selbstkonzept muß in der Ballettausbildung und im Betreuungskonzept Rechnung getragen werden.

1 vgl. Heim, Rüdiger: Jugendliche Sozialisation und Selbstkonzeptentwicklung im Hochleistungssport - Eine empirische Studie aus pädagogischer Perspektive, Aachen (2002), S.11

2 vgl. ebd., S.98

3 vgl. ebd., S.228

4 vgl. ebd., S.195

5 vgl. ebd., S.169

Anfänge

Oft sind es die Eltern, die den ersten Kontakt mit der Welt des Balletts über die örtliche Tanzschule herstellen, meistens weil das Kind über einen ausgeprägten Bewegungsdrang verfügt oder bereits Geschwister Unterricht nehmen. Nur in wenigen Fällen ist das Kind, z.B. durch eine gesehene Ballettaufführung, so stark motiviert, um selbst nach Ballettunterricht zu fragen.

Im Alter zwischen zehn und fünfzehn Jahren, sobald man sich an einer professionellen Tanzschule bewirbt, muss man sich dafür entscheiden, ob Tanz ernsthaft als Beruf ausgeübt werden soll.

Eigenschaften wie Disziplin, Ausdauer, Konzentration, Kritikfähigkeit, Umsetzen von Anweisungen, Zuhör- und Lernfähigkeit, Durchhaltevermögen, Vitalität, Musikalität, Körperlinie, Raumgefühl, Bühnenpersönlichkeit müssen also bereits zum Zeitpunkt der Pubertät Bestandteil der Persönlichkeit sein¹, um erfolgreich eine klassische Ballettausbildung absolvieren zu können. Hinzu kommen die körperlichen Voraussetzungen, die gegeben sein müssen. Die Verschiebung der Lebensphasen führt dazu, dass Ballettschüler ihr erstes Engagement annehmen, wenn ihre Altersgenossen beginnen sich Gedanken über Ausbildung und Studium zu machen.

Im Allgemeinen sollte das Training zu einem Zeitpunkt beginnen, an dem Gelenke und Muskeln sich noch im Aufbau befinden. Mädchen gehen im Alter von 13 Jahren zum Spitzentanz über, zu diesem Zeitpunkt sollte das grundlegende klassische Vokabular vertraut sein.

Grundzüge des klassischen Unterrichtsplans gehen immer noch auf die von Louis XIV gegründeten *«Académie de la danse royale»* zurück. Durch die Weitergabe von Generation zu Generation wurde das Training Zeit und Technik angepasst. Auf diese Tradition bauten große Lehrer des 21. Jh wie Balanchine oder Asthonauf und erneuerten die klassische Tanzsprache.

Grundsätzlich gehören zum Unterricht der klassische Tanz, in den höheren Jahren der Pas de Deux (Paartanz), Repertoire (Gruppenarbeit und Solovariationen) aber auch Modern Dance und Charaktertanz. Das Training erfolgt - mit Ausnahme des Paartanzes - nach den Geschlechtern getrennt.

Seit dem Ende der dogmatischen Feindseligkeit zwischen klassischem und modernem Tanz befruchten sich beide Seiten gegenseitig. Mittlerweile gibt es ebenfalls die Möglichkeit sich an einer professionellen Schule in Modern Dance ausbilden zu lassen. Dennoch besteht immer noch eine klare Trennung zwischen den Ausbildungen der beiden Tanzstile. Sinnvoll wäre es den Schülern eine Vielfalt an Techniken und Stilen zu vermitteln, um im späteren Arbeitsleben den Ansprüchen zeitgenössischer Choreographien zu genügen.

In der Praxis scheitert dies oft am ohnehin übervollem Stundenplan der Schüler, folglich müssten für zusätzlichen Unterricht andere Fächer zurücktreten.

Die unbedingte Fokussierung auf das Ziel Tänzer zu werden und die daraus resultierende freiwillige Isolation innerhalb der Tanzwelt, führen allerdings oft dazu, dass selbst die allgemeine Schulpflicht oft als Last empfunden wird. Noch immer ist die Überzeugung weit verbreitet, dass geistige Tätigkeit dem körperlichen Ausdruck hinderlich ist, dies beruht auf der Tradition, der getrennten Betrachtung zwischen Körper und Intellekt der westlichen Kultur², Körper oder Intellekt, nicht beides gemeinsam. Doch gerade eine intellektuelle und schulische Ausbildung ist wichtig um den Tänzern nach Beendigung ihrer doch recht kurzen Karriere eine berufliche Perspektive zu bieten. Immer wieder tritt auch der Fall ein, dass doch keine tänzerische Laufbahn eingeschlagen werden kann, sei es aus mangelnder Begabung oder Verletzungen.

Neue Ansätze in der tänzerischen Ausbildung setzen zunehmend auf eine Vertiefung der Allgemeinbildung: Tanz soll in einem größeren Zusammenhang gesehen und verstanden werden. Der Tänzer soll ein eigenes Verständnis seiner Kunst entwickeln. Das soll durch zusätzliche Kurse in Musik, Kunstgeschichte, Geschichte des Tanzes, Schauspiel und Theatergeschichte ermöglicht werden. Wie bereits erwähnt, scheitern diese Überlegungen oft in der Praxis.

Tanz im größeren Zusammenhang

Eine zu starke Fokussierung auf den Tanz sollte folglich vermieden werden, wo möglich sollten andere Interessen unterstützt und gefördert werden; eine «...größtmögliche Vielfalt an Interaktion zwischen Tänzern und allen Bereichen der Gesellschaft...»³ ist wünschenswert.

1 vgl Hrsg. International Organization for the Transition of Professional Dancers (IOTPD): Das Tänzerschicksal, Wien (1997), S.18

2 vgl. ebd., S.27

3 ebd., S.30

Ballett & Ausbildung

Streben nach Perfektion

Wie kann Tanz vermittelt werden?

Ballett wird im Normalfall durch Nachahmung und Umschreibung vermittelt. Dennoch besteht im Erlernen von Tanzschritten immer eine Spalt zwischen dem Tanzen an sich und der Verbalisierung von Tanz. Die Frage ist, wie vermittelt man Tanz? Wie die richtige Haltung? Der richtige Ausdruck? Meist blicken Ballettlehrer selbst auf eine professionelle Tänzerkarriere zurück, sind aber oft nicht mehr in der Lage einen Schritt oder dessen Aussehen selbst zu verkörpern und können damit schwer vermitteln, wie er erlernt werden soll, oft beruft der Lehrer sich auf ein innerliches Bild, eine Erinnerung, wie eine bestimmte Haltung auszusehen hat, wie es sich anfühlt, gleichzeitig kann sie oder er dieses Gefühl in keinsten Weise vollständig in Worte fassen. Um diesen Spalt zu überbrücken werden Metaphern und Vergleiche herangezogen. Haltungen können korrigiert werden, dennoch: Ballett wird zu großen Teilen gelernt, indem man sich in der Welt des Balletts bewegt, bei Aufführungen und anderen, erfahrenen Tänzern zusieht, mit ihnen spricht, und gemeinsam mit Kollegen das Gesehene in mühevoller Arbeit umzusetzen versucht. Dementsprechend groß ist der Respekt für ältere Tänzer und Trainer, oft werden Posten innerhalb der Schule oder Kompanien (Direktoren, Trainer,...) an berühmte und ehemalige Solisten vergeben, ihre Erfahrung wird anerkannt, kultiviert und an jüngere Generationen weitergegeben. Ähnlich wie in der Kunst ist auch im Tanz die Meister-Schüler Beziehung als vorherrschendes pädagogisches Model weitgehend anerkannt.⁴

Beim Lernen der vielleicht 200 grundlegenden Ballettschritte, werden die Eleven gleichzeitig in die Kultur des Balletts eingeführt, zu der ebenfalls gewisse Umgangsformen dazugehören. Einerseits beruhen diese Umgangsformen auf den Wurzeln der alten europäischen Hofgesellschaft, andererseits sind sie auch der Notwendigkeit geschuldet, reibungslose Abläufe innerhalb des Theaterbetriebes zu garantieren, wo relative viele Menschen auf relativ engem Raum zusammen arbeiten und leben.⁵

”**Seid enthaltsam, überlaßt Euch keinem anderen Exerzitium als dem des Tanzes; frönt nicht den Freuden; um am Hofe der Terpsichore zugelassen zu sein, verlangt diese Göttin, daß man sich ihr rückhaltslos opfere.**”⁷

Viele Tänzer berichten von demütigenden, fragwürdigen pädagogischen Methoden in der Ballettausbildung. Schüler würden gebrochen, um sie danach nach eigenen Vorstellung neu zu formen.⁶ Ob dies heutzutage nur noch Mythos oder immer noch Realität ist, lässt sich schwer sagen. Der Konkurrenzkampf untereinander ist allgegenwärtig, regelmäßige Prüfungen sieben Schüler, die sich nicht erwartungsgemäß entwickeln - sei es aufgrund ihrer tänzerischen Fähigkeiten oder aufgrund ihrer körperlichen Entwicklung - aus, nur die Besten kommen weiter. Was hart klingen mag, hat durchaus seine Berechtigung, es wäre unfair, einem Kind weiter das anspruchsvolle Training zuzumuten, wenn sich bereits abzeichnet, dass es nicht die Fähigkeiten zum professionellen Tänzer entwickeln wird. Eine frühe Absage ermöglicht eine rechtzeitige Umorientierung. Oft genug werden aufgrund ökonomischer Gründe nicht nur Kinder mit realen Chancen aufgenommen. Außer Frage steht, dass eine Ballettausbildung alleine aufgrund der Intensität von Außenstehenden immer als streng, rigide, hart und manchmal auch als unmenschlich empfunden wird. Tänzer selbst, an diese Art des Trainings gewohnt, sind in ihrem Streben nach Perfektion oft von dessen Notwendigkeit überzeugt und absolvieren das tägliche Trainingspensum mit stoischer Geduld.

Zuletzt muss gesagt werden, dass ohne die Unterstützung von Eltern und Familie eine klassische Ballettausbildung nicht möglich ist. Eltern müssen ihre Kinder oft täglich über weite Strecken zum regelmäßigen Training bringen. Auch wenn die Ausbildung an den meisten professionellen Schulen in Deutschland kostenlos erfolgt, müssen eventuell die Kosten für die Unterbringung in einem Internat bestritten werden. Nicht zu sprechen vom seelischen Halt und psychischer Unterstützung, die für eine professionelle tänzerische Ausbildung von Nöten sind.

4 vgl. Hecht, Thomas, B 2 B: Von der Berufsakademie zum Bachelor of Arts im Fach Bühnentanz, in: Hg. Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf: Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin (2008), S.278

5 vgl. Wulff Helena, Ballet Across Borders; Career an Culture in the World of Dancers, New York (1998), S.59ff

6 vgl. ebd., S.65

7 Carlo Blasis, in: Weickmann, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main (2002), S.124



«If you miss class once
you will notice.
If you miss class twice
your colleagues
(or teacher) will notice.
If you miss class
three times
the audience will
notice.»*

* Wulff, Helena, Ballet Across Borders; Career an Culture in the World of Dancers, New York (1998), S.68

Ballett & Ausbildung Streben nach Perfektion



Abb.31: Training

Deutschlandweit gibt es acht Tanzhochschulen mit unterschiedlichster Ausrichtung in klassischem, modernem und zeitgenössischem Tanz: die Akademie des Tanzes der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellenden Künste Mannheim, die Folkwang Hochschule Essen, die Heinz Bosl-Stiftung-Ballett-Akademie München, die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, die Tanzabteilung der Hochschule für Musik Köln, die Tanzabteilung der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin, das Hochschulübergreifende Zentrum Tanz-Pilotprojekt Tanzplan Berlin, sowie die Palucca Schule Dresden - Hochschule für Tanz. Außerdem drei staatliche Berufsfachschulen, neben der John-Cranko Schule gehören dazu die Ballettschule Hamburg/Ballett John Neumeier und die Staatliche Ballettschule Berlin/Schule für Artistik, die im Wesentlichen eine klassische Tanzausbildung anbieten.

Trinity Laban Conservatoire of Music & Dance

Adresse: Laban, Creekside, London SE8
 gegründet 2005, Zusammenschluß des Trinity College of music und Laban Centre London

Neubau : 2002
 Architekt: Herzog&deMeuron
 Nutzfläche: 13 Studios, Theater mit 300 Plätzen, Bibliothek, Physiotherapie, Pilates Studio, Cafeteria

Schülerzahl: 350
 Ausbildungsangebot: Studium Health Service (Ernährungsberatung, Physiotherapie...) sowohl für professionelle Tänzer als auch Laientänzer Abend- & Freizeitkurse (Erwachsene+ Kinder +Jugendliche) Trainerausbildung, Workshops

Quelle: <http://www.trinitylaban.ac.uk/>



Abb. 32-34: Laban Dance Center, London, Herzog&deMeuron

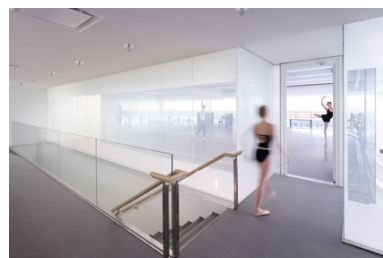
Ballett & Ausbildung Schulen & Referenzobjekte

The School of American Ballet

Lincoln Kirstein & George Balanchine:
”for the purpose of establishing an American school for classical ballet... The second but no less immediate goal was the establishment of a permanent ballet company that would employ the schools' young professionals to dance in a new and growing repertory.”¹

Adresse: 70 Lincoln Center Plaza, US - New York, NY 10023-6592
gegründet: 1934
Um- und Zubau: 2007
Architekt: Diller Scofidio + Renfro Architects
Schülerzahl: 350 winter term, thereof 265 girls & 85 boys
200 summer course
Ausbildungsangebot: Children's division (6-10)
Intermediate Division
Advanced Division
64 Plätze für 6-18Jährige
Internat:
Quelle: <http://www.sab.org>

1 Wulff, Helena, Ballet Across Borders; Career an Culture in the World of Dancers, New York (1998), S.66



Staatliche Ballettschule Berlin und Schule für Artistik

| | |
|---------------------|--|
| Adresse: | Erich-Weinert-Str. 103, D-10409 Berlin |
| gegründet: | 1951 |
| Baujahr: | 2010 |
| Architekt: | Gerkan Marg und Partner Architekten |
| Nutzfläche: | 8.891m ² 1. Bauabschnitt (Schule und Tanzsäle) 10 Ballettsäle auf insgesamt 2200m ² Fläche darunter 1 Theatersaal mit 540m ² |
| Schülerzahl: | ca. 180 Schüler, den Schülern stehen 15 Unterrichtsräume und 9 Tanzsäle zur Verfügung ca. 170 Studenten |
| Ausbildungsangebot: | Kindertanzklassen (6-10Jährige) Mittelschule mit Realschulab- schluß Gymnasium bzw. Berufsfach- schule Bachelorstudium |
| Internat: | 70 Plätze für 10-18Jährige |

Quelle: <http://www.ballettschule-berlin.de>



” Seit dem Jahr 2000 können Schülerinnen und Schüler der Fachrichtung Bühnentanz an der Staatlichen Ballettschule Berlin und Schule für Artistik die gymnasiale Oberstufe besuchen mit dem Ziel, die allgemeine Hochschulreife zu erlangen. Eigens für die gymnasiale Oberstufe und das Abitur an der SSB wurde ein Leistungskurs Tanz konzipiert und von der Kultusministerkonferenz der Länder genehmigt. Die Berliner Senatsverwaltung für Bildung hat die Doppelqualifikation Abitur und Berufsabschluss genehmigt. Die Doppelbelastung für die Schüler und Schülerinnen wurde dadurch gelöst, dass die gymnasiale Oberstufe an der SSB als berufliches Gymnasium auch nach der Umstellung auf das Abitur nach 12 Schuljahren bei einer dreijährigen Ausbildung bleibt und das Abitur erst nach 13 Jahren vergeben wird. Mit der Einrichtung des Bachelorstudiengangs "Bühnentanz" in Kooperation mit der Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch" Berlin im Jahre 2006 wurde das Bildungsangebot der SSB nochmal auf eine neue Stufe gehoben. Bundesweit bisher einmalig ist die Möglichkeit, zusammen mit dem Bachelor of Arts im Studiengang "Bühnentanz" das Abitur als allgemeine Hochschulzugangsberechtigung zu erlangen. Somit wird die Tanzausbildung auf einen akademischen Grad gehoben. Studium und gymnasiale Oberstufe sind inhaltlich und formal vielfältig miteinander verknüpft. Inzwischen erfolgte auch die Akkreditierung dieses Modell-Studiengangs,¹

1 Feest, Claudia: Neue Tendenzen in der professionellen Tanzausbildung, in: Hrsg. Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf: Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin (2008), S.294



Abb. 40+41: Staatliche Ballettschule Berlin und Schule für Artistik, Berlin, Gerkan Marg und Partner Architekten

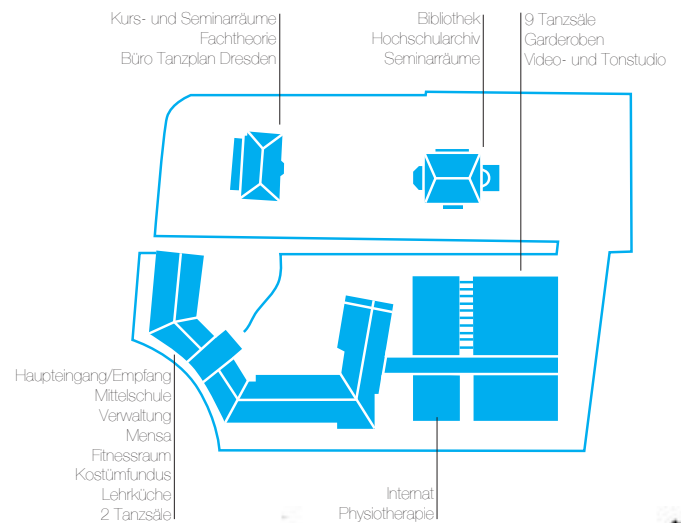
Ballett & Ausbildung Schulen & Referenzobjekte

„An der Palucca-Schule werden Kinder bzw. Studenten in Bühnentanz, Choreografie, Tanzpädagogik, im Programm D.A.N.C.E. sowie Meisterstudium ausgebildet. Sie benötigen eine Fülle von Kenntnissen aus den Bereichen Tanzgeschichte und -theorie im Kontext von Theater, Kunst und allgemeiner Geschichte einschließlich Werkkenntnissen [...] und über aktuelle künstlerische Tendenzen im Kontext anderer Bereiche und Wissenschaften, z.B. Architektur, Medizin und Sportwissenschaft. Sie sollten über Analysekriterien und -fähigkeit für Kunstprozesse, Kenntnisse über Dramaturgie und Produktion (Bühnenrecht, Licht, Ton, Vermarktung), Lernvorgängen, pädagogische Fähigkeiten und Schreibfertigkeiten (Konzepte, Projektanträge u.ä.) verfügen und sich sowie andere motivieren können - und vieles mehr. Es reicht längst nicht mehr aus, zu tanzen, zu choreografieren und unterrichten zu können. In den Tanzberufen geht es zunehmend um Reden, Schreiben und Recherchieren, fast selbstverständlich in verschiedenen Sprachen,“¹

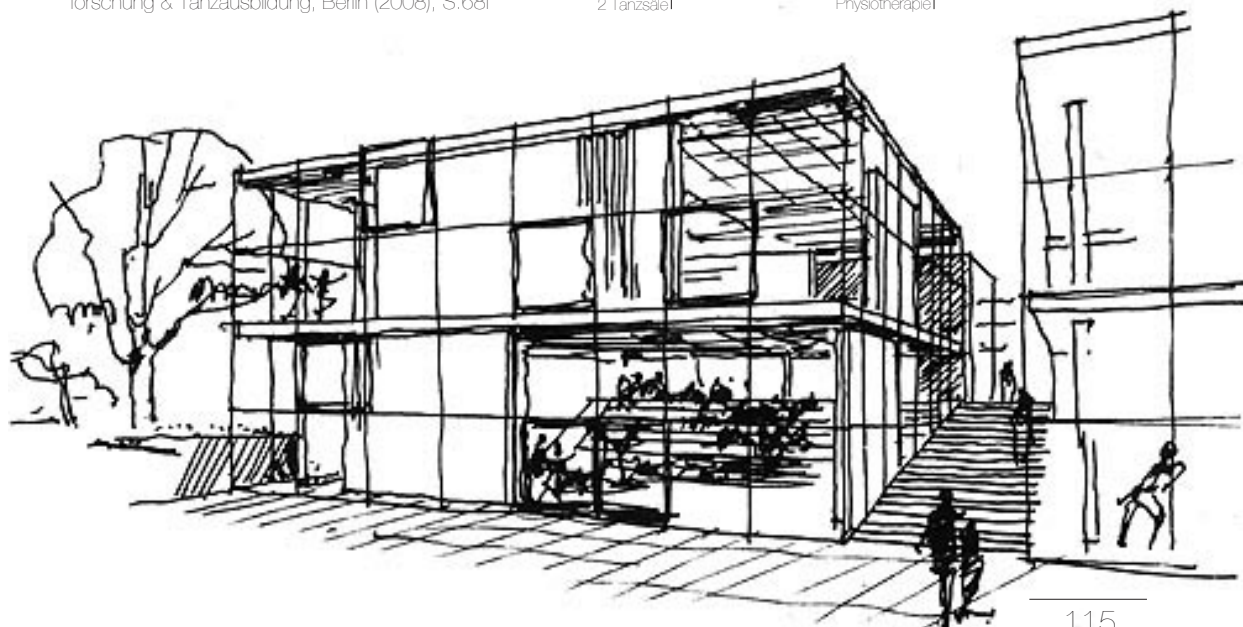
Palucca Hochschule für Tanz

| | |
|---------------------|--|
| Adresse: | Basteiplatz 4, D-01277 Dresden |
| gegründet: | 1925 |
| Um- und Zubau: | 2007 |
| Architekt: | Storch Ehlers Partner Architekten Gbr |
| Nutzfläche: | 4000m ² |
| Schülerzahl: | ca. 200 |
| Ausbildungsangebot: | Mittelschule mit Realschulabschluß (einzügig) Bachelorstudium Masterstudium Meisterklasse |
| Internat: | 75 Plätze für 10-18Jährige 3-Bett-Zimmer + Bad 2 Gemeinschaftsräume |

Quelle: <http://www.palucca.eu>



1 Rannow, Angela: Konzipierte Tanzwissenschaft in: Hrsg. Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf: Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin (2008), S.68f



” **Erziehung wird allgemein verstanden als ein Prozess intentionaler, zielgerichteter Beeinflussung von Menschen mit dem Ziel, sie zur Bewältigung von Lebenssituationen und zur selbständigen Lebensführung zu befähigen.»¹** Erziehung Definition

Dabei gilt es zwei Aspekte zu berücksichtigen: der Erziehungsauftrag der Sozialisation, sozusagen, die Einführung in die gesellschaftlich-kulturelle Realität, die uns ermöglicht innerhalb einer Gesellschaft zu leben, und der Erziehungsauftrag der Personalisation, d.h. die Entfaltung der eigenen, individuellen Persönlichkeit.

Anders gesagt, kann Sozialisation mit Ausbildung, Personalisation mit Bildung umschrieben werden, beide Aspekte müssen bei der Entwicklung und der Erziehung eines jungen Menschen beachtet werden.²

Dabei lauten die grundsätzlichen pädagogischen Fragestellungen immer gleich: Was ist der Mensch? Wie soll der Mensch werden? Wie kann Erziehung dabei dem Menschen helfen?⁴

Hier stellt sich die Frage, inwiefern Aspekte der Erziehungswissenschaften auf den Ballettunterricht - und in meinem Falle auch auf das Gebäude - übertragen werden können; grundsätzliche Fragen sind: Wie schafft man eine angenehme Lernatmosphäre? Wie kann Architektur dazu beitragen, Konzentration und Leistung zu fördern?

Da die John Cranko Schule nicht nur Schule, sondern auch Aufenthaltsort und sogar das Zuhause einiger Schüler ist, muss auch dieser Aspekt Beachtung finden. Die meisten Schüler werden ihre knapp bemessene Freizeit innerhalb der Schule verbringen, sie werden hier ihre Hausaufgaben erledigen, quatschen, im Internet surfen, die einen werden abends nach dem letzten Training nach Hause zu ihren Familien fahren, die anderen werden zusammen essen und sich auf ihre Zimmer zurückziehen.

Als «Ganztagesschüler» brauchen die Ballettschüler ein umfangreiches und differenziertes Raumangebot zum Leben und Lernen.

Die John Cranko Schule muss also dazu in der Lage sein, rund um die Uhr eine anregende Lern- und Sozialumgebung zu bieten, sie muss formale und informelle Lernprozesse verknüpfen und Orte zur Kommunikation offerieren, Zerstreuungsmöglichkeiten bieten (hier fällt besonders die Förderung von ballettfremden Interessen ein), aber auch Rückzugsmöglichkeiten. Die John Cranko Schule muss für ihre Schüler und Schülerinnen ein Zuhause auf Zeit bieten.

Wie im vorangehenden Text bereits formuliert, lernt man Ballett indem man sich in der Welt des Balletts bewegt, also muss auch im Alltag der Kinder eine Schnittstelle zur Welt des Ballett vorhanden sein, Kontakte mit älteren Schülern oder aber mit den Tänzern des Stuttgarter Balletts.

Dennoch kommt der Schule mehr zu als nur die tänzerische Ausbildung, sie muss die Schüler in den Kosmos Tanz einführen, ihnen nicht nur tanztechnische Fähigkeiten mitgeben, sondern auch all das, was die Schüler brauchen, um im späteren Berufsleben, primär als Tänzer, zu bestehen. Das beinhaltet das Erlernen des Berufskodex und der Umgangsformen.

Aufgrund der frühen und langen Trennung von zuhause muss die Schule ebenfalls Aufgaben der Eltern wahrnehmen.

Trotz der hohen zeitlichen Belastung und der vorausgesetzten Professionalität ist es die Aufgabe der Schule, den Kindern auch zu ermöglichen, Kind zu sein.

Bei den bereits aufgeworfenen Fragen gilt zuerst zu klären, ob Architektur eine Veränderung im Verhalten herbeiführen kann? Führt eine Umweltveränderung zu einer Verhaltensänderung? Und wenn ja, wie?

” **Die Wahl des Erziehungsmittels ist abhängig vom jeweils verfolgten Ziel des Erziehenden.»³**

Was kann Architektur?

Die Architekturpsychologie untersucht als Teilbereich der Ökopsychologie die Wechselwirkungen zwischen gebauter Umwelt und Nutzern. Aufgrund diverser Studien und Versuche lässt sich ein Zusammenhang zwischen Umwelt und Verhalten feststellen, z.B. konnte ein Zusammenhang zwischen dem Zustand eines Schulgebäudes und Schulvandalismus festgestellt werden, je desolater

1 Bäcker, Marianne: Tanzen bildet!?, in: Hrsg. Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf: Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin (2008), S.161

2 vgl. ebd., S.161ff

3 Davies, Jennifer: Gebaute Pädagogik, Über den Zusammenhang der Schulraumgestaltung mit Menschenbild und Erziehungsziel, Wien (2002), S.9

4 vgl. ebd., 2002, S.10

Ballett & Ausbildung Wie lernen?

das Schulgebäude, desto häufiger kam es zu Vandalismus.⁵

Gleichzeitig kann man nicht von einer andauernden Leistungsstimulanz durch Umweltfaktoren ausgehen. Die meisten zu Beginn positiven Effekt nivellieren sich mit der Zeit und führen zu einem gewissen als normal empfundenen Zustand.⁶ Für Planer liefert die Architekturpsychologie also momentan noch kaum greifbares Material.

Generell kann gesagt werden, dass eine als angenehm empfundene Umgebung eine Grundvoraussetzung für gelungenes Lernen darstellt.

Was ist angenehm?

Was als angenehm empfunden wird, versucht Piperek in 12 psychischen Wohnbedürfnissen zusammenzufassen: Schutz und Sicherung, Stabilität, Unabhängigkeit, Umweltkohärenz und Kontakt, Bewegungs- und Gestaltungsfreiheit, Ordnung und Orientierung, Dimensionierung, Tätigkeitsförderlichkeit, Naturverbundenheit, Ausblick und natürliches Licht, Sauberkeit und psychischer Appell.⁷

Territorien-Theorie

Altman und Chemers formulieren eine Theorie der Territorien und gliedern diese in primäre, sekundäre und öffentliche Territorien:

”
Primäre Territorien werden vom Besitzer in hohem Maße kontrolliert und benutzt, Sie stellen Zonen der Intimität und des Eigenraums dar.
Sekundäre Territorien werden nur zeitweise in Besitz genommen und leichter mit anderen geteilt. Sie sind oft nicht eindeutig abgegrenzt und zugeordnet, weshalb es verstärkt zu Konflikten kommen kann. Öffentliche Territorien sind grundsätzlich von allen Personen nutzbar, die Kontrolle der NutzerInnen über diesen Raum ist jedoch äußerst gering. [...]
Wichtig ist daher eine eindeutige Abgrenzung territorialer Räume und die Schaffung fließender Übergänge in der architektonischen Gestaltung.,”⁸

Der pädagogische Raum muss also die Balance zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, zwischen Schutz und Beheimatung (kindliche Eigenräume, „geheime Orte“) und Öffnung und Befreiung halten.

Wenn man im Zusammenhang mit Pädagogik von Raum spricht, ist größtenteils von erlebtem Raum die Rede. Der erlebte Raum unterscheidet sich vom mathematischen Raum durch das subjektive Raumempfinden. Sind im mathematischen Raum alle Punkte gleich und wertneutral, unterscheidet der erlebte Raum sehr wohl ein Zentrum (die Person an sich), Richtung (die Haltung und Bewegung des Körpers) und damit qualitative unterschiedliche Orte (nah, fern, bedeutsam für mich, unwichtig für mich,...)⁹. Diese Unterscheidung macht es schwierig sich dem erlebtem Raum zu nähern, ist er doch von persönlichen Empfindungen und früheren und späteren Erfahrungen überlagert.

Dabei darf nicht vergessen werden, dass Kinder und Erwachsene Raum ganz anders wahrnehmen. Erleben Erwachsenen den Raum vorwiegend als geometrisches Konstrukt, ist es bei Kindern eher ein Bewegungs-Empfinden im Raum, verbunden mit einem unmittelbarem Körperempfinden, Kinder spüren den Raum und definieren ihn stärker über den eigenen Körper.¹⁰ Kinder sind keine kleinen Erwachsenen.

Seit Mitte der 1990er Jahre rückt der Raum zunehmend wieder in das Gesichtsfeld der Schulforschung. Davor beschäftigte sich die Erziehungswissenschaften eher mit dem Raum als sozialem Raum, wie Simmel ihn definierte. Die Fragen, wie nehmen Schüler und Schülerinnen ihre Lernumgebung war, was kann die Umgebung zum Lernprozess beitragen, rückten nun in den Mittelpunkt und damit näher an die Architektur. Mit diesen Fragen wird Architektur zu einem wichtigen Bestandteil des pädagogischen Prozesses.

5 vgl. Davies, Jennifer: Gebaute Pädagogik, Über den Zusammenhang der Schulraumgestaltung mit Menschenbild und Erziehungsziel, Wien (2002), S.17ff

6 vgl. ebd., S.27

7 vgl. ebd., S.22

8 ebd., S.33-34

9 vgl. Göhlich, Michael: Schulraum und Schulentwicklung: Ein historischer Abriss, in: Hrsg. Böhme, Jeannette: Schularchitektur im interdisziplinären Diskurs, Wiesbaden (2009), S.90f

10 Davies, Jennifer: Gebaute Pädagogik, Über den Zusammenhang der Schulraumgestaltung mit Menschenbild und Erziehungsziel, Wien (2002), S.42

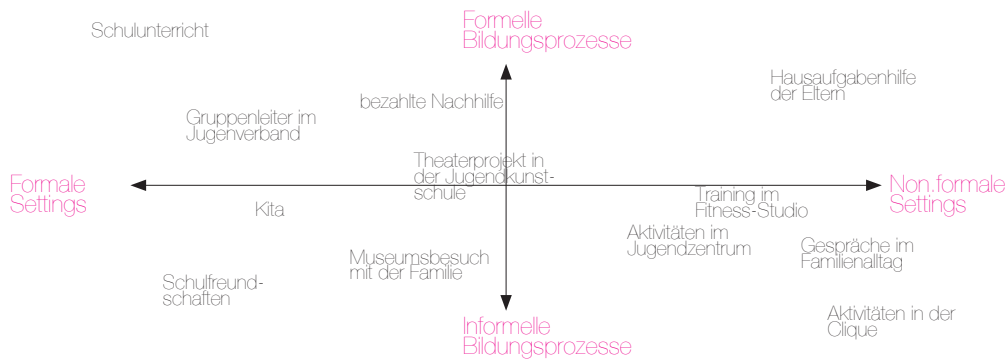


Abbildung 43: Bildungsmodalitäten

Wie werden Schulräume wahrgenommen, wie beeinflussen sich Raum und Lernprozess gegenseitig, wie genau wirkt sich Architektur auf sozial-räumliche Prozesse aus, all das sind Fragen, auf die Architekten beim Bau einer Schule eine Antwort finden müssen.¹¹ Diese Antworten lassen wiederum Rückschlüsse auf die Entwicklungen und Prozesse zu, die in einem gebauten Raum stattfinden sollen oder können. Architektur kann als in Beton gegossene Pädagogik gesehen werden. Architektur kann Entwicklungsmöglichkeiten für Kinder eröffnen oder beschneiden, denn durch Architektur werden Bewegungsräume festgeschrieben.¹²

Manche pädagogische Richtungen haben ganz konkrete Vorstellungen von Raum und Lernumgebung, andere wiederum beziehen sie kaum in ihre Konzepte mit ein, dennoch wird immer ein Zusammenhang zwischen baulicher Materialisierung und pädagogischer Idee erkennbar sein. Will ich, wie bei der Montessori-Pädagogik, dass sich Kinder selbst organisieren und sich mit dem beschäftigen, was ihnen ihre Umgebung bietet, wird das architektonische Äquivalent keine abgeschlossenen Gruppenräume sein mit fixer Bestuhlung, sondern eine fließende Lernlandschaft, die anregt und in der sich Kinder frei bewegen können. Das Eine wird mit dem Anderen nicht möglich sein.

Räumlich gesehen geht die Tendenz von Seiten der Erziehungswissenschaften zur Favorisierung der Großraumschule, hier wird die gängige Schulstruktur aufgelöst und in Funktionsflächen umgewandelt. Schulraum wird Lebensraum. Oft wird ein Kompromiss zwischen Offenheit und Intimität und Offenheit, großzügigen Flächen und effizienterer Raumnutzung gesucht.¹³

Zusätzlich wächst die Bedeutung der Zwischenbereiche. Gänge, Flure, Pausenhallen können mehr als bloße Verkehrsflächen sein. Die Frage ist, muss eine Schule alles genau vordefinieren, oder kann man Schule auch als Ort der Improvisation und Interaktion verstehen?

Können nicht durch unbesetzte Flächen informelle Bildungsprozesse in den Lernprozess integriert werden?

Generell kann man zwischen formellen und informellen Bildungsprozessen unterscheiden, jeweils in eine formale oder non-formale Umgebung eingegliedert. Innerhalb der Schule und des Internats bzw. Teilinternats kann es zu den unterschiedlichsten Lernsituationen kommen. Neben den formalen Trainingseinheiten finden zahlreiche informelle Bildungsprozesse simultan statt; man findet Freunde, unternimmt etwas gemeinsam, erledigt gemeinsam seine Hausaufgaben und beschäftigt sich mit der gemeinsamen Leidenschaft: dem Ballett.

Ballett lernt man, indem man sich in der Welt des Balletts bewegt, deshalb dürfen gerade diese informellen Bildungsprozesse auch für die Ballettausbildung nicht unterschätzt werden und muss ihnen Raum gelassen werden.

Neben dem Bildungsauftrag kann eine Schule auch als Baustein der Stadtstruktur verstanden werden, die Schule als soziales Zentrum. Viele Schulen werden heute aus Platzgründen hinaus auf die Grüne Wiese gebaut, wo sie diese soziale Aufgabe nicht mehr wahrnehmen können.¹⁴

Die John-Cranko-Schule zwischen Kutlurmeile und Wohngebiet könnte eine solche Aufgabe übernehmen.

Dennoch darf die Balance zwischen Öffentlichkeit und Privatheit nicht aus den Augen gelassen werden: Wie öffentlich will die Schule sein? Wie viel Öffentlichkeit verträgt die Schule? Und wo sind die Grenzen?

formelle und informelle Bildungsprozesse

die Schule als städtebaulicher Baustein

11 vgl. Böhme, Jeanette: Raumwissenschaftliche Schul- und Bildungsforschung, in: Hrsg. Böhme, Jeanette: Schularchitektur im interdisziplinären Diskurs, Wiesbaden (2009), S.16ff

12 vgl. Davies, Jennifer: Gebaute Pädagogik, Über den Zusammenhang der Schulraumgestaltung mit Menschen bild und Erziehungsziel, Wien (2002), S.43

13 vgl. ebd., S.342

14 vgl. Kühn, Christian: Regionalisierung und Flexibilität, in: Hrsg. Böhme, Jeanette: Schularchitektur im interdisziplinären Diskurs, Wiesbaden (2009), S.287

Ballett & Ausbildung Wie Leben?

Leben im Internat Definition

„ [...] Institution, in der Kinder und Jugendliche außerhalb ihrer Herkunftsfamilie zusammen mit Erwachsenen wohnen und gemeinsam lernen, sowie in ihren Einstellungen zum Lernen und oft auch bezüglich sonstiger Handlungen einem gemeinsamen Ethos verpflichtet werden [...].“¹

In ihrer Geschichte dienten Internate den unterschiedlichsten Zwecken; in Sparta dienten sie als Vorbereitungsinstitutionen für eine spätere Aufnahme in eine politische, religiöse oder auch ökonomische Elite, sie dienten der geschützten Weitergabe von spezifischem Wissen für spätere Führungsaufgaben. Hier ist bereits ein Internatstyp erkennbar, der bis ins 20. Jh. bestand hatte, das Internat als Ausbildungsort einer Elite, die für die Anforderungen der Gesellschaft vorbereitet werden. Vor diesem Hintergrund entstanden Militärinternate, sozialistische Kadernschulen und nationalsozialistische Bildungsanstalten. Heute jedoch kann diese Legitimation eines Internates als obsolet betrachtet werden.

Im Gegensatz zu den Internaten Spartas, wurde die Internatsinsel Lesbos nicht als Vorbereitung auf das Leben, sondern als Freiraum vor der Welt verstanden, das Internatsleben sollte Schutz vor der Welt außerhalb bieten und in diesem Vakuum Platz zur Kultivierung und Bildung bieten - losgelöst von den Anforderungen der realen Welt. Lesbos löste das Internat von den Anforderungen der Gesellschaft und erhob das Internat zum Ort der Reflexion derselben.

Lange Zeit bestimmten Klöster und Kirche das Bildungs- und Internatswesen innerhalb Europas, nach Einführung der flächendeckenden Schulpflicht wanderte die Organisation von Bildung in die Obhut des Staates, Internaten kam nun oft kompensatorische Aufgaben zu, etwa in unzugänglichen oder bevölkerungsarmen Regionen. Zusätzlich sah man in den Internaten die Möglichkeit Alternativen zum staatlichen Schulsystem zu entwickeln und etablieren.²

Das Bild, das die Öffentlichkeit von Internaten hat, ist stark geprägt von Erzählungen wie Hanni und Nanni oder Harry Potter. Das Leben im Internat wird in diesen Erzählungen stark romantisiert und mystifiziert und deckt sich nur selten mit der doch meist recht normalen Welt.

Internatstypen

Generell lässt sich zwischen Vollinternat (hier werden nur die Ferien extern verbracht), Wocheninternat (die Wochenenden werden jeweils bei der Familie verbracht), Tagesinternat (die Betreuung erfolgt von morgens bis abends) und Halbtagesinternat (betreut wird die Zeit nach Schulschluss und der Nachmittag) unterscheiden. Manche Internate haben sich auf ein bestimmtes Klientel spezialisiert: z.B. musische Internate, Internate für Hochbegabung, ... - unter anderem auch Sportinternate zur frühzeitigen Förderung von sportlichen Spezialbegabungen, hierzu kann das Internat der John Cranko Schule gezählt werden. Mittlerweile selten ist die Überschneidung von Leben und Lernen in so genannten Internatsschulen. Die meisten Internate kooperieren mit konzeptionell nahe stehenden Regelschulen in der näheren Umgebung.³ So ist es auch bei der John Cranko Schule, deren Schüler am Unterricht benachbarter staatlicher Schulen teilnehmen.

Gedacht ist das Internat der John Cranko Schule, neben der Halbtagesbetreuung, als Wocheninternat, die Schüler verbringen die Wochenende bei ihren Familie.

Die meisten Ballettakademien, die einer Kompanie angeschlossen sind, wurden gegründet, um einerseits Nachwuchs für die eigene Kompanie auszubilden und andererseits um weiterhin international erfolgreich sein zu können. Schulen wie die John Cranko Schule hatten deshalb nicht nur nationale Aufnahmeprüfungen ab, sondern bemühen sich weltweit um die besten Nachwuchstalente. Für Schüler aus dem Ausland wird das Internat darum zum Vollzeitinternat. Heimreisen sind aufgrund der Kosten und der knappen Zeit nur selten möglich. Daraus ergeben sich andere Bedürfnisse an die Unterbringung, die zusätzlich die unterschiedlichen kulturellen Hintergründe der Schüler berücksichtigen muss.

1 Definition nach Ladenthin, Volker, in: Hrsg: Ladenthin, Volker, Fitzek, Herbert; Ley, Michael und der Verband Katholischer Internate und Tagesinternate (V.K.I.T.) e.V.: Das Internat, Struktur und Zukunft - ein Handbuch, Würzburg (2009), S.157

2 vgl. ebd., S.15f

3 vgl. ebd., S.21

Kritik und Chancen

Kritisiert wird am Internatssystem gerne die Abgeschiedenheit der Schulgemeinschaft von der umgebenden Gesellschaft. Internate können das Selbstverständnis einer Gruppe als Elite unterstützen, spiegelt die räumliche Situation ja bereits ein anders als die Anderen wider. Weitere Kritikpunkte sind die totale Organisation des Alltags, was der spielerischen Erlebniswelt eines Kindes widerspricht, die frühe Trennung vom Elternhaus und das Phänomen der Vermassung durch gemeinschaftliche Aktivitäten und fehlende Rückzugsmöglichkeiten.⁴

In einer Studie wurden Eltern gebeten ihre Befürchtungen zu formulieren, bevor das Kind in einem Internat untergebracht wurde. Genannt wurden unter anderem:⁵

- Wird es zu einer Entfremdung zwischen Eltern und Kind kommen?
- Wird es Kontaktschwierigkeiten in der neuen Umgebung geben?
- Werden sich die schulischen Leistungen verschlechtern?

Die Befürchtung der Entfremdung konnte nicht bestätigt werden, viele nutzten das Wochenende intensiver als zuvor. Auch Kontaktschwierigkeiten gab es bis auf wenige Ausnahmen nicht. Viele Eltern gaben an, dass ihr Kind selbstständiger und selbstbewusster agierte. Der Großteil der Kinder fand relativ schnell neue Freunde innerhalb des Internats, allerdings brach auch bald der Kontakt zu alten Freunden ab, was wiederum die schnelle Integration in die neue Gruppe belegte. Bezüglich der schulischen Leistungen konnten keinerlei Probleme festgestellt werden.⁶

Aufgrund der spezialisierten Ausbildung ist die Internatsunterbringung meist unumgänglich. Vielen Kindern wären ansonsten eine Ballettausbildung auf höchstem Niveau aufgrund der weiten Wege nicht möglich. Die Institution Internat ermöglicht somit individuelle ausdifferenzierte Wünsche innerhalb des Bildungssystems und kann insbesondere denjenigen behilflich sein, die zu einem frühen Zeitpunkt in ihrem Leben bereits wissen, was sie wollen.⁷

„**Es sollte nicht eine Schule für alle geben, sondern eine Schule für jeden.**“⁷

Ob eine derart frühe Spezialisierung, bereits im Jugendalter, wünschenswert ist, kann und soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden.

Neben den kritischen Aspekten eröffnet das Internat allerdings auch Chancen. Sie liegen in der Gemeinschaft der Gleichinteressierten und Gleichaltrigen, wo gerade heute viele Einzelkinder wenig Kontakt zu anderen Kindern haben. Langfristige und stabil geordnete Gruppen und die Regelmäßigkeit des Alltags können Rückhalt geben.⁸

Gerade in der Organisation als Internat bieten sich zahlreiche Möglichkeiten die Schüler durch informelle Lernsettings zu erreichen. Durch Kompetenzbündelung können hier viele ballettrelevante Themen angesprochen werden, die nicht durch das Training abgedeckt werden: Stressbewältigung, Lernprobleme, gesundheitliche Vorsorge, Ernährung, Tanzwissenschaften, Tanzgeschichte, etc. Die Beziehungsstruktur zwischen Pädagogen und Schülern ist aufgrund der intensiven Zusammenarbeit und des Zusammenlebens zwangsläufig eine andere als in der Regelschule, der Pädagoge kann hier Ansprech- und Vertrauensperson sein.

4 vgl. Ladenthin, Volker, in: Hrsg: Ladenthin, Volker, Fitzek, Herbert; Ley, Michael und der Verband Katholischer Internate und Tagesinternate (V.K.I.T.) e.V., Das Internat, Struktur und Zukunft - ein Handbuch, Würzburg (2009), S.27f

5 vgl. Leirich, Jürgen; Gwizdek, Ingrid; Schlepner, Jeanette: Untersuchungen zum Nachwuchstraining unter dem Blickwinkel der Koordination von Training, Schule und Ganztagsbetreuung in: Hrsg. Daugs, Reinhard, Ernich, Eike, Igel, Christoph; Kinder und Jugendliche im Leistungssport, Köln (1998), S.330-340

6 Davies, Jennifer: Gebaute Pädagogik, Über den Zusammenhang der Schulraumgestaltung mit Menschenbild und Erziehungsziel, Wien (2002), S.10

7 vgl. Hrsg: Ladenthin, Volker, Fitzek, Herbert; Ley, Michael und der Verband Katholischer Internate und Tagesinternate (V.K.I.T.) e.V.: Das Internat, Struktur und Zukunft - ein Handbuch, Würzburg (2009), S.221f.

8 vgl. Ladenthin, Volker, in: Hrsg: Ladenthin, Volker, Fitzek, Herbert; Ley, Michael und der Verband Katholischer Internate und Tagesinternate (V.K.I.T.) e.V.: Das Internat, Struktur und Zukunft - ein Handbuch, Würzburg (2009), S.28

Ballett & Ausbildung Wie Leben?

” Das Internat ist nicht die Institution zur Sicherung schulischer Lernziele und ist in diesem Sinne nicht als Teil von Schule zu verstehen. Vielmehr ergänzt, erweitert und dimensioniert das sachbezogene Lernen im Internat den schulischen Unterricht, vergleichbar dem Elternhaus [...].“¹⁰

Neben den Internatsschülern werden selbst die Schüler, die zu Hause untergebracht sind, einen Großteil des Tages in der Schule und in der Ballettschule verbringen, mit zunehmendem Alter wird das Trainingspensum größer und die schulische Belastung steigt, d.h. die Zeit für individuelle Freizeit und Familienaktivitäten wird sehr gering sein; die sonst typische Unterscheidung von Schule und Freizeit greift nicht mehr. Schule und Freizeit werden miteinander vermischt wahrgenommen.

Neben dem Hauptaugenmerk der John Cranko Schule, der Ballettausbildung, kann die Ganztagesbetreuung für die Schüler auch einen positiven Aspekt hinsichtlich der schulischen und pädagogischen Betreuung sein. In Hausaufgabenbetreuung und Förderunterricht kann der schulischen Bildung ein informeller Charakter gegeben und direkt in den Alltag der Kinder und Jugendlichen integriert werden.

Das Internat darf sich nicht als Ersatz des Elternhauses verstehen, die Aufgaben des Internats und des Elternhauses sind deutlich voneinander zu unterscheiden.

” [...] Kinder leben und handeln mit den Eltern gemeinsam, während sie in der Schule von Erwachsenen lernen.“¹⁰

Dennoch muss das Internat anstelle der Familie Werte vermitteln, Regelmäßigkeit und Disziplin. Vorausgesetzt wird hierfür allerdings, dass Liebe und Emotionen, Individualität und Bindungen bereits innerhalb der Familie entstanden sind. Ist das nicht der Fall, kann das Internat keinen Ersatz leisten, setzen diese Entwicklungen doch die Emotion innerhalb einer Familie voraus, welche zur Sicherung einer psychisch gesunden Entwicklung und der Herausbildung einer Identität notwendig ist.¹¹

Die Gruppe kann als Korrelat zur Familie eine gemeinschaftliche Form bereitstellen, in der der Einzelne sich geborgen und akzeptiert fühlt, die Familie jedoch nie ersetzt.

Dennoch gilt es, die Gruppe genau im Auge zu behalten; wie ist das Verhältnis des Einzelnen zur Gruppe, wie wichtig ist der Einzelne, wie stark die Gruppe, wie ist die Gruppendynamik?

Der Architektur kommt auch hier die Aufgabe zu, Lern- und Wohnumgebung eine Form zu geben. Auch hier wird die Architektur verschiedenste pädagogische Konzepte in eine räumliche Ausformulierung bringen. In der Gestaltung äußern sich nicht nur pädagogische Konzepte, sondern auch die Wertschätzung, die den Bewohnern entgegen gebracht wird. Wird das Internat in einem denkmalgeschützten, gepflegten Gebäude untergebracht, werden den Schülern andere Werte vermittelt als in einem modernen, transparenten Gebäude.

Die gewählte Architektur ist somit eine massive Äußerung von Werterziehung.¹²

9 Ladenthin, Volker, in: Hrsg: Ladenthin, Volker, Fitzek, Herbert; Ley, Michael und der Verband Katholischer Internate und Tagesinternate (V.K.I.T.) e.V.: Das Internat, Struktur und Zukunft - ein Handbuch, Würzburg (2009), S.53

10 ebd., S.238

11 ebd., S.236

12 ebd., S.110

- BÄCKER, Marianne: Tanzen bildet!?, in: Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf (Hrsg.): Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin, Henschel-Verlag (2008)
- BECKMANN, Jürgen, ELBE, Anne-Marie, SZYMANSKI, Birgit, EHRENSPIEL, Felix: Chancen und Risiken: Vom Leben im Verbundsystem von Schule und Leistungssport; Psychologische, soziologische und sportliche Leistungsaspekte, Köln, Sportverlag Strauß (2006)
- BÖHME, Jeanette: Raumwissenschaftliche Schul- und Bildungsforschung, in: Böhme, Jeannette (Hrsg.): Schularchitektur im interdisziplinären Diskurs, Wiesbaden, VS - Verl. für Sozialwissenschaft (2009)
- BÖHME, Sonja: Virtueller Spiegel, in: Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf (Hrsg.): Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin, Henschel-Verlag (2008)
- BRIGINSHAW, Valerie A.: Dance, Space and Subjectivity, Hampshire - New York, Palgrave (2001)
- CONDEE, William Farcy: Theatrical Space; a guide for directors and designers, London, Scarecrow Press (1995)
- DAHMS, Sybille (Hrsg.): Tanz, Stuttgart, Metzler (2001)
- DAVIES, Jennifer: Gebaute Pädagogik, Über den Zusammenhang der Schulraumgestaltung mit Menschenbild und Erziehungsziel, Wien, Diplomarbeit (2002)
- DUDENREDAKTION (Hrsg.), Fremdwörterduden, 8. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim, Dudenverlag (2005)
- FEEST, Claudia: Neue Tendenzen in der professionellen Tanzausbildung, in: Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf (Hrsg.): Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin, Henschel-Verlag (2008)
- GÖHLICH, Michael: Schulraum und Schulentwicklung: Ein historischer Abriss, in: Böhme, Jeannette (Hrsg.): Schularchitektur im interdisziplinären Diskurs, Wiesbaden, VS - Verl. für Sozialwissenschaft (2009),
- HECHT, Thomas, B 2 B: Von der Berufsakademie zum Bachelor of Arts im Fach Bühnentanz, in: Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf (Hrsg.): Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin, Henschel-Verlag (2008)
- HEIM, Rüdiger: Jugendliche Sozialisation und Selbstkonzeptentwicklung im Hochleistungssport - Eine empirische Studie aus pädagogischer Perspektive, Aachen, Meyer und Meyer (2002)
- KENNEDY, Antja: Bedeutung von Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien, in: Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf (Hrsg.): Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin, Henschel-Verlag (2008)
- KÜHN, Christian: Regionalisierung und Flexibilität, in: Jeannette Böhme (Hrsg.): Schularchitektur im interdisziplinären Diskurs, Wiesbaden, VS - Verl. für Sozialwissenschaft (2009)
- LADENTHIN, Volker; FITZEK, Herbert; LEY, Michael und der VERBAND KATHOLISCHER INTERNATE UND TAGESINTERNATE (V.K.I.T.) e.V. (Hrsg.): Das Internat, Struktur und Zukunft - ein Handbuch, Würzburg, Ergon-Verlag (2009)
- LEACH Barbara, INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR THE TRANSITION OF PROFESSIONAL DANCERS (IOTPD) (Hrsg.): Das Tänzerschicksal, Wien (1997)
- LEIRICH, Jürgen; GWIZDEK, Ingrid; SCHLEUPNER, Jeanette: Untersuchungen zum Nachwuchs-training unter dem Blickwinkel der Koordination von Training, Schule und Ganztagsbetreuung in: Daus, Reinhard, Emrich, Eike, Igel, Christoph (Hrsg.): Kinder und Jugendliche im Leistungssport, Köln, Hofmann (1998)

Literaturverzeichnis

- LIECHTENHAN, Rudolf: ballett & tanz, Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes, München, Nymphenburger (2000)
- MALKIEWICZ, Michael; ROTHKAMM, Jörg: Die Beziehung von Musik und Choreografie im Ballett, in: Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf (Hrsg.): Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin, Henschel-Verlag (2008)
- OERTER, Rolf: Kinder und Hochleistungssport aus entwicklungspsychologischer Sicht, in: Daus, Reinhard, Emrich, Eike, Igel, Christoph (Hrsg.): Kinder und Jugendliche im Leistungssport, Köln, Hofmann (1998)
- RANNO, Angela: Konzipierte Tanzwissenschaft, in: Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf (Hrsg.): Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin, Henschel-Verlag (2008)
- Schmolke, Birgit: Bühnenbauten. Handbuch und Planungshilfe, Berlin, DOM publ. (2011)
- SIEGFRIED, Walter: Mensch - Bewegung - Raum, Zürich, (1977)
- SIEGMUND, Gerald: Zur Theatralität des Tanzes, in: Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf (Hrsg.): Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin, Henschel-Verlag (2008)
- SIKIC, Anika: Balletttanz als Beruf. Eine subjektorientiert berufssoziologische Analyse, Wien, Diplomarbeit (2008)
- SIMMEL, Liane: Tanzmedizin; Ausbildung und Arbeitsplatz Tanz. Eine Einführung für Bühnentänzerinnen und -Tänzer, Berlin, Unfallkasse Berlin (2005)
- SORELL, Walter: Kulturgeschichte des Tanzes, Der Tanz im Spiegel der Zeit, Wilhelmshaven, Noetzel, Heinrichshofen-Bücher (1995)
- WANKE, Eileen M.: Tanz - Körper und Gesundheit, in: Fleischle-Braun, Claudia; Stabel, Ralf (Hrsg.): Tanzforschung & Tanzausbildung, Berlin, Henschel-Verlag (2008)
- WEICKMANN, Dorion: Der dressierte Leib, Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870), Frankfurt am Main, Campus (2002)
- WULFF, Helena: Ballet Across Borders; Career an Culture in the World of Dancers, New York, Berg (1998)

Webadressen <http://www.ballettschule-berlin.de>
<http://www.john-cranko-schule.de>
<http://www.john-cranko-gesellschaft.de>
<http://www.noverre-gesellschaft.de>
<http://www.palucca.eu>
<http://www.sab.org>
<http://www.staatstheater.stuttgart.de>
<http://www.stadtklima-stuttgart.de>
<http://www.stuttgart.de>
<http://www.trinitylaban.ac.uk/>

Periodika BORGMANN, Thomas: Ein Lichtblick für die John-Cranko-Schule, auf <http://www.stuttgarterzeitung.de>, 20.02.2012

Abbildungen

- Abb.o1, Abb.24 + Abb.27: Polina Semionova;
TenMagazine, summer/autumn 2010, Fotograf: Michel Comte.....S.4-5, S.78 + S.94
- Abb.o2: Luftbild;
<http://www.bing.com/maps/>, 22.02.2012.....S.6-7
- Abb.o3: Panorama Stuttgart;
<http://train-pictures.de/pic/displayimage.php?album=17&pos=10>, 23.02.2012.....S.8-9
- Abb.o4: Reid Anderson;
<http://www.stuttgarter-ballett.de/compagnie/reid-anderson/bilder/>, 20.02.2012.....S.10
- Abb.o5: Marcia Hady e;
<http://www.dbft.de/tanzpreise/deutscher-tanzpreis/der-deutsche-tanzpreis-seine-preis-traeger-sowie-laudatoren/marcia-haydee/>, 22.02.2012.....S.10
- Abb.o6: Glen Tetley;
<http://www.cbc.ca/news/arts/theatre/story/2007/01/30/tetley-glen-obit.html>,
22.02.2012.....S.10
- Abb.o7: John Cranko;
<http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=624>,
22.02.2012.....S.10
- Abb.o8: Nicholas Beriozoff;
<http://www.ballets-wallonie-archives.be/index.php?s=pinfo&c=cho&id=75&PHPSESSID=409cbfd8c224aaea7f5e8857dbb71771>, 22.02.2012.....S.10
- Abb.o9: Triadisches Ballett;
<http://publicaciones.de/verschiedenes/holzwelten/139-triadisches-ballett.html>,
22.02.2012.....S.10
- Abb.10: Filippo Taglioni;
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/88/Filippo_Taglioni.jpg/220px-Filippo_Taglioni.jpg, 22.02.2012.....S.10
- Abb.11: Jean-Georges Noverre;
<http://www.espacesmagnetiques.com/2010/10/colloque-jean-georges-noverre-un.html>
22.02.2012.....S.10
- Abb.12: John Cranko, Porträt von Brian Duffy, frühe 60er Jahre;
<http://www.chrisbeetles.com/gallery/picture.php?pic=67176>, 22.02.2012.....S.12
- Abb.13+14: Luftbild Innenstadt;
<http://maps.google.de/maps>, 22.02.2012.....S.16-17+20
- Abb.15: Kunsthal, Rotterdam, OMA;
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:WLANL_-_Sandra_Voogt_-_Kunsthal_Rotterdam_\(24\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:WLANL_-_Sandra_Voogt_-_Kunsthal_Rotterdam_(24).jpg), 24.02.2012.....S.58
- Abb.16+21: Balancing Barn, MVRDV;
<http://www.mvrdv.nl/#/projects/tp376balancingbarn>, 22.02.2012.....S.58
- Abb.17: Natursteinmauerwerk;
<http://www.truffer.ch/index.php?page=409>, 24.02.2012.....S.59

Abbildungsverzeichnis

- Abb.18: The Cloud, Kvadrat;
http://www.kvadratclouds.com/_img/gallery/album/large/Untitled-Capture-65087_high.jpg, 24.02.2012.....S.59
- Abb.19: Akkustikplatte;
http://www.frankenschaum.de/bilder/produkte/gross/256_1.jpg, 22.02.2012..S.58-59
- Abb.20: Casa da Musica, Porto, OMA;
<http://ittakestwo.posterous.com/casa-da-musica>, 22.02.2012.....S.58
- Abb.22: Vorhang;
<http://scaulven.wordpress.com/2010/06/18/again-with-the-fabric-in-the-wind/>,
22.02.2012.....S.59
- Abb.23 Kloster La Tourette, Le Corbusier,
<http://www.artandarchitecture.org.uk/images/conway/4908edbc.html>,
22.02.2012.....S.59
- Abb.25: Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, Le sacre du printemps
<http://www.grimaldforum.com/en/cultural-events-monaco/agenda/monaco-dance-forum-134>, 20.02.2012.....S.90
- Abb.26: Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, Vollmond
<http://www.kingsroad.it/?p=3490>, 22.02.2012.....S.92
- Abb.28: Rhythm is it!
<http://bethere.co.nz/arts/2011/8964-body-festival-movie-screening-rhythm-is-it>,
22.02.2012.....S.97
- Abb.29: Vorhang Oper Oslo, Pae White + Snøhetta
<http://www.operaen.no/Default.aspx?ID=28555>, 22.02.2012.....S.98
- Abb.30: Matthew Bourne, Sadler's Well, Swan Lake
http://westend.broadwayworld.com/article/THEATRE_TALK_Dancing_Through_Life_20100109, 22.02.2012.....S.100
- Abb.31: Training
www.guardian.co.uk/.../2010/jun/09/ballet-dance, 15.01.2012.....S.110-111
- Abb.32-34: Laban Dance Center. London, Herzog&deMeuron
El Croquis, Herzog&deMeuron 2002/2006, Madrid (2006), S.85,87+96.....S.112
- Abb.35-39: School of American Ballet, New York, Diller Scofidio + Renfro Architects
<http://www.dsmy.com/>, 22.02.2012.....S.113
- Abb.40+41: Staatliche Ballettschule Berlin und Schule für Artistik, Berlin, Gerkan Marg und Partner Architekten, <http://www.gmp-architekten.de/projekte.html>, 22.02.2012....S.114
- Abb.42: Palucca Hochschule für Tanz, Dresden, Storch Ehlers Partner Architekten Gbr
<http://www.s-e-p.de/bauten-projekte/c/bildung/p/b-palluccaschule-dd/>, 22.02.2012
.....S.115
- Abb.43: Bildungsmodalitäten,
aus Hrsg. Böhme, Jeanette: Schularchitektur im interdisziplinären Diskurs, Wiesbaden
(2009), S.44.....S.118