



Westfälische Wilhelms-Universität Münster  
Fachbereich 07 – Psychologie und Sportwissenschaften

# **Tanz! Und danach?**

Eine qualitative Analyse des Übergangs von einer  
professionellen Tänzerlaufbahn in eine neue Berufstätigkeit

Wissenschaftliche Arbeit zur Diplom-Hauptprüfung  
im Fach Psychologie

Vorgelegt von: Katharina Isabel Sophia Lenz

März 2013

1. Gutachter: Prof. Dr. F. Breuer

2. Gutachter: Prof. Dr. W. Keil

# DANKE

Mein aufrichtiger Dank gilt

allen Korrekturen und Korrektissen, den Bewohnern Heitmannshausens, Bohloniens und der bald schönsten Wohnung Münsters ☺, meiner Psychotruppe, meinem Herzallerliebsten, dem Tanz und dem Gesang, Herrn Breuer und dem Forschungskolloquium und meiner wunderbaren Familie.

Ich danke Euch von Herzen!

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Prolog: Einleitung.....</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Welt des Tanzes: Thematische Einstimmung und Einbettung in die Literatur .....</b>	<b>3</b>
2.1	Beleuchtung zentraler Begriffe .....	3
2.1.1	Der Tänzer .....	3
2.1.2	Was bedeutet eigentlich Übergang? .....	5
2.2	Thematische Einstimmung .....	7
2.2.1	Kurzer Überblick der Geschichte des Tanzes.....	8
2.2.2	Die Tanzwelt heutzutage .....	10
2.2.3	Exkurs: Was ist der Unterschied einer Tänzerlaufbahn zu einer anderen Berufslaufbahn?.....	12
2.2.4	Tanzausbildung.....	13
2.3	Karriereende eines Tänzers – Einbettung in die Literatur .....	15
2.3.1	Tanzforschung – ein junges Forschungsfeld .....	15
2.3.2	Übergang am Ende einer Tänzerkarriere.....	17
2.3.3	Unterstützung von Tänzern an ihrem Karriereende .....	19
2.3.4	Die verschiedenen Berufswege ‚danach‘ .....	23
2.4	Zusammenfassung .....	24
<b>3</b>	<b>Choreologie und der Probenplan: Methode.....</b>	<b>26</b>
3.1	Der qualitative Forschungsansatz .....	26
3.2	Grounded Theory Methodik .....	28
3.3	Exkurs: Das narrative Interview .....	32
3.4	Ablauf und Charakteristika meines Forschungsprozesses .....	33

3.4.1	Wahl der Methode .....	34
3.4.2	Themenfindung.....	35
3.4.3	Meine Präkonzepte .....	36
3.4.4	Datensammlung .....	37
3.4.5	Datenauswertung .....	42
3.4.6	Theoretische Sensibilität.....	46
3.4.7	Subjektivität und (Selbst-) Reflexion .....	47
3.4.8	Gütekriterien.....	50
3.4.9	Das Schreiben des Forschungsberichtes.....	51
3.5	Zusammenfassung .....	52
<b>4</b>	<b>Die Tänzer: Vorstellung der Gesprächspartner .....</b>	<b>53</b>
<b>5</b>	<b>Die ‚Premiere‘: Ergebnisse .....</b>	<b>59</b>
5.1	Modellüberblick.....	59
5.2	Weitere Erläuterungen .....	61
5.2.1	Dasein als Berufstänzer - die vier Säulen.....	62
5.2.1.1	Säule eins: Sich als Tänzer begreifen.....	62
5.2.1.2	Säule zwei: Sich im Tanzmilieu bewegen.....	63
5.2.1.3	Säule drei: Auf der Bühne sein .....	66
5.2.1.4	Säule vier: Körperlichkeit .....	66
5.2.2	Der Übergang beginnt .....	68
5.2.3	Wege des Übergangs .....	73
5.2.3.1	Schnelle Alternative .....	73
5.2.3.2	Ausschleichen.....	74
5.2.3.3	Erlebter Bruch und Neubeginn.....	77

5.2.3.4	Intervenierende Variablen .....	78
5.2.4	Neue Berufstätigkeit .....	81
5.3	Zusammenfassung und abschließende Betrachtungen.....	83
<b>6</b>	<b>Kritiken: Diskussion.....</b>	<b>84</b>
	<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>88</b>
	<b>Anhang.....</b>	<b>92</b>
A	Tabellen- und Abbildungsverzeichnis .....	92
B	Transkriptionsregeln .....	93
C	Transkripte .....	94
	Erklärung über die eigenständige Erstellung.....	95

## **FORSCHEN!?**

Neugierde

Sitzen Staunen Stottern

erste Ideen

werden verworfen

Wie zum Teufel...?

Geduld.

...und plob!

Das Ist Es.

Motivation, Flow, Leuchten

...wo bist du hin?

nochmal von vorn

eins nach dem andern

Offen, Axial, Selektiv.

Ein Modell? Ein Modell?

ohje ohje

Danke hier – Danke dort

viele Fragen an einem bekannten Ort

ein Geistesblitz, Klarheit, ein offenes Ohr

Hin & Her und Hin & Her und Hin &....

Oh, morgen muss sie weg?

Nagut!

E

n

d

s

p

u

r

t

und

**VOILÁ!!!**

# 1 Prolog: Einleitung

*Was geboren ist, wird sterben.  
Was zusammengetragen wurde, wird zerstreut.  
Was sich angehäuft hat, wird erschöpft.  
Was aufgebaut wurde, wird zusammenbrechen.  
Leben ist der Tanz des ewigen Wandels.  
Tibetanisches Totenbuch<sup>1</sup>*

Guten Tag und Herzlich Willkommen zur Premiere der ‚Tanz-Stückes<sup>2</sup>‘, *‘Wege des Übergangs vom Dasein als Berufstänzer in eine neue Berufstätigkeit‘*. Vor circa einem Jahr fiel meine Entscheidung, ein ‚Tanzstück‘ zur Thematik des Übergangs von Tänzern<sup>3</sup> aus ihrem Tänzerberuf in einen neuen Lebensabschnitt zu entwickeln. Heute ist der große Tag, an dem es zum ersten Mal an die Öffentlichkeit gelangt.

Ein Jahr mit Höhen und Tiefen, schleichenden Anfängen und intensiven Tagen, Herausforderungen und Flow-Momenten liegt hinter mir. In diesem Jahr habe ich viel gelernt und habe mich weiterentwickelt. Vor ein paar Tagen sah ich mir in einem Münsteraner Theaterhaus ein Tanzstück an. Mir wurde bewusst: Mein Blick auf die *Tanzwelt* hatte sich durch die intensive Beschäftigung mit ihr geschärft. Ich genoss nicht nur, wie noch ein Jahr zuvor, den Bewegungen zu folgen und mich vom körperlichen Ausdruck der Tänzer begeistern zu lassen, sondern ertappte mich bei folgenden Fragen zu den Menschen hinter den Tänzern: Wer waren sie wohl und wie sah ihre Laufbahn als Tänzer aus? Wie lange würden sie noch tanzen, weshalb aufhören und was danach machen? Außerdem versetzte ich mich, im Publikum sitzend, in die Rolle eines ehemaligen Tänzers und fühlte plötzlich die Nostalgie, welche ein Tänzer zu verspüren vermag, befindet er sich nicht mehr hinter und auf, sondern vor der Bühne.

---

<sup>1</sup> Internetquelle: <http://www.ditascholl.de/lieblingszitate/>, Zugriff: 04.03.2013.

<sup>2</sup> ‚Tanzstück‘ wird in der Einleitung synonym für das in der vorliegenden Forschungsarbeit entwickelte Modell verwendet.

<sup>3</sup> Zugunsten einer besseren Lesbarkeit habe ich mich entschieden, in der vorliegenden Forschungsarbeit durchgängig die männliche Form zu verwenden und somit beispielsweise von Tänzern anstatt von Tänzerinnen und Tänzern zu sprechen. Damit sind selbstverständlich immer beide Geschlechter gemeint.

Sechs (ehemalige) Tänzer erklärten sich über das Jahr hinweg dazu bereit, ihren Beitrag zu leisten. Joao, Marie, Ari, Paulo, Tommy und Lorenzo erzählten mir von ihrer Tänzerlaufbahn mit Augenmerk auf dem Übergang in eine neue Berufstätigkeit. Auf Basis der Gespräche entwickelte ich nach einer Auswertung mit der *Grounded Theory Methodik* ein gegenstandsbegründetes, theoretisches ‚Tanzstück‘. ‚*Wege eines Übergangs vom Dasein als Berufstänzer in eine neue Berufstätigkeit*‘ beschreibt anhand von *vier Säulen* die Basis, auf der das **Berufstänzer-Dasein** aufbaut und **Wege des Übergangs** in eine **neue Berufstätigkeit**, wenn mindestens eine der Säulen nicht mehr tragfähig ist.

In der vorliegenden Arbeit werde ich den Entstehungsweg bis hin zur Premiere des in den Ergebnissen präsentierten ‚Tanzstückes‘ beschreiben. Beginnen werde ich nach diesem Prolog (vgl. Einleitung, Kapitel 1) mit einer Einführung in die Welt des Tanzes (vgl. Thematische Einstimmung und Einbettung in die vorhandene Literatur, Kapitel 2), gefolgt von einem Einblick in die Choreologie<sup>4</sup> und der Beschreibung des Probenplans (vgl. Methode, Kapitel 3). Im nächsten Kapitel werden die Tänzer vorgestellt (vgl. Vorstellung der Gesprächspartner, Kapitel 4) und in Kapitel 5 bekommen Sie die ‚Premiere‘ des entstandenen ‚Tanzstückes‘ zu sehen. Kritiken bezüglich des gesamten Entstehungsprozesses bilden den Abschluss der vorliegenden Arbeit (vgl. Diskussion, Kapitel 6).

Lehnen Sie sich zurück und genießen Sie die Vorstellung!

---

<sup>4</sup> Choreologie ist das Aufschreiben von Tanz in die von der Musik bekannten fünf Notenzeilen. Diese ‚Tanzschrift‘ wurde vom tschechischen Maler und Musiker Rudolf Benesh in England entwickelt und 1955 patentiert. Internetquelle: [http://www.lexikon.de/295197\\_choreologie.htm](http://www.lexikon.de/295197_choreologie.htm), Zugriff: 06.03.2013.

## 2 Welt des Tanzes: Thematische Einstimmung und Einbettung in die Literatur

*„Tanz vermag in besonderer Weise jenen Moment der Bezauberung, der Begeisterung oder des Schocks, der in gewisser Weise ‚stumm‘ macht, zu evozieren“ (Gabriele Brandstetter)<sup>5</sup>*

In diesem Kapitel geht es darum, den Leser der vorliegenden Arbeit, wie viel Vorwissen er auch mitbringe, genau an diesem Punkt abzuholen und ihn näher an die Forschungsthematik heranzuführen. Dies geschieht zuerst anhand einer Beleuchtung verschiedener Seiten der zentralen in der Arbeit vorkommenden Begrifflichkeiten *Tänzer* und *Übergang*, was für das spätere Verständnis der Arbeit hilfreich ist. Im zweiten Abschnitt wird dem Leser durch eine Einstimmung in die *Tanzwelt* und den mit ihr zusammenhängenden Bereichen die Thematik näher gebracht. Im letzten Abschnitt widme ich mich dem Thema ‚Karriereende eines Tänzers‘, der dazu vorhandenen Literatur und aktuellen Entwicklungen.

### 2.1 Beleuchtung zentraler Begriffe

In diesem Abschnitt möchte ich den Bedeutungsspielraum der beiden in der vorliegenden Arbeit zentralen Begriffe *Tänzer* und *Übergang* aufzeigen. Zum einen geht es mir darum, die Begriffe von verschiedenen Seiten zu beleuchten, zum anderen zu vermitteln, welche Definitionen für die vorliegende Arbeit verwendet werden.

#### 2.1.1 Der Tänzer

*„Wenn ein Kind die Passion für Tanz erkennen lässt, geben Sie ihm die Chance, seine Leidenschaft zum Erblühen zu bringen“ (Jason Beechey)<sup>6</sup> <sup>7</sup>*

---

<sup>5</sup> Zit. nach Brandstetter, 2007, S.43.

<sup>6</sup> Jason Beechey ist Rektor der Palucca Schule, einer Hochschule für Tanz in Dresden, und Sprecher der Ausbildungskonferenz Tanz, welche die elf staatlichen Ausbildungseinrichtungen für professionellen Tanz in Deutschland vertritt.

*„Professionelle Tänzer/-innen sind Hochleistungssportler unter den darstellenden Künstlern oder KünstlerInnen“ (Eileen M. Wanke)<sup>8</sup>*

Für die einen sind Tänzer Privilegierte, die Tanzen zu ihrem Beruf machen dürfen, für andere wiederum sind es Bedauerte, da sie nichts können als tanzen, für andere sind es Bewunderte (Vollmer, 1988). Was ist ein Tänzer? Diese Frage ist, ohne einen Bezug zur *Tanzwelt* zu haben, schwierig zu beantworten (Bombosch, 2010) und ruft bei verschiedenen Menschen unterschiedliche Ideen, Definitionen oder Klischees hervor. Leidenschaft, Idealismus, Verträumtheit und Ehrgeiz sind nur ein paar Begriffe, die Tänzern oft zugeordnet werden. Desweiteren findet man den Begriff Tanz in vielen Bereichen wieder: im klassischen Ballett, im modernen oder zeitgenössischen Tanz, bei Volkstänzen, als Ritual in indigenen Bevölkerungsgruppen, im Showbusiness oder bei Paartanzkursen – um nur ein paar mögliche Bereiche zu nennen (Jeffri & Throsby, 2004).

Beschränken wir uns auf die Gruppe der Berufstänzer, eröffnen sich auch dort viele Blickwinkel: Betrachtet man die Karriereentwicklung, die extremen körperlichen Belastungen, die physische und psychische Ausdauer der Tänzer und die Tatsache, dass eine Verletzung für einen Berufstänzer das Aus bedeuten kann, ist es durchaus möglich, den Tänzer in die Kategorie der Hochleistungssportler einzuordnen.

Beim UNESCO Weltkongress 1997 in Paris wurde festgelegt, dass der Tänzer den Status eines Künstlers besitzt (Deutscher Bundestag zit. nach Bombosch, 2010). Dies wird insbesondere nachvollziehbar, wenn man die Leidenschaft betrachtet, mit der die meisten Tänzer ihren Beruf ausüben und die Entscheidung, ihr Tun, ihre ‚Kunst‘, höher zu bewerten als den finanziellen Zugewinn (Bombosch, 2010). Gabriele Brandstetter (2007) bezeichnet in ihrem Artikel ‚Tanz als Wissenskultur‘ den Tanz als „Kunstform des in Raum-Zeit bewegten Körpers“ (S.42).

---

<sup>7</sup> Internetquelle: <http://ratgeber.immo.ruhrnachrichten.de/anzeigen/sonderveroeffentlichungen/dortmund/osvrn/derausbildungs-report/art117394,1546310>, Zugriff 26.01.2013.

<sup>8</sup> Wanke, 2007, S.161.

Von anderen wiederum wird der Tänzer als „Berufener“ verstanden: ein Mensch, der im Tanz seine Berufung<sup>9</sup> gefunden hat, dieser folgen muss und somit keine andere Wahl hat, als zu tanzen (Bombosch, 2010).

In der vorliegenden Forschungsarbeit beschränke ich mich auf Berufstänzer, sowohl des klassischen als auch des modernen Stils<sup>10</sup>. Dies bedeutet, dass deren berufliche Hauptbeschäftigung das Tanzen ist bzw. war. Als Berufstänzer ist man entweder an einem Theater als abhängig Beschäftigter fest angestellt, oder arbeitet freischaffend – einzeln oder in der Gruppe in häufig wechselnden Besetzungen – in einer freien Tanzkompanie. Berufstänzer setzen entweder Vorbestehendes um oder entwickeln gemeinsam mit den Probenleitern eigene Choreographien. Gab es früher eindeutig mehr Frauen, die den Beruf des professionellen Tänzers ergriffen haben, finden sich mittlerweile immer mehr Männer in ihm wieder.

### 2.1.2 Was bedeutet eigentlich Übergang?

*„Übergang: Substantiv, maskulin – (1) das Überqueren, Überschreiten, Hinübergehen; (2) Stelle, Einrichtung zum Überqueren, Passieren;(3) Wechsel zu etwas anderem, Neuem“<sup>11</sup>*

Laut Duden gibt es drei verschiedene Bedeutungsmöglichkeiten für das Wort ‚Übergang‘. Zum einen kann der Übergang ein Hinübergehen, im Sinne ‚eine Straße zu überqueren‘ bedeuten. Die zweite Möglichkeit ist den Übergang als eine Vorrichtung zum Überschreiten eines eventuellen Hindernisses – beispielsweise einer Brücke – zu verstehen. Die dritte Möglichkeit – und so wird der Begriff in der vorliegenden Forschungsarbeit verstanden – ist der Übergang als der Wechsel (einer Person oder eines Systems) in ein neues Stadium. Ein Beispiel hierfür ist der Übergang vom Zustand ‚gasförmig‘ zu ‚fest‘.

---

<sup>9</sup> Unter Berufung wird hier die „besondere Befähigung, die jemand als Auftrag in sich fühlt“ verstanden. Internetquelle: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Berufung>, Zugriff: 02.02.2013.

<sup>10</sup> Heutzutage werden klassische und moderne Tanzstile immer häufiger kombiniert.

<sup>11</sup> Internetquelle: <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/%C3%9Cbergang>, Zugriff: 02.02.1013.

Anthropologische Studien besagen, dass Menschen, die sich im Übergang von einem Zustand in den nächsten befinden, Zeremonien und Rituale nutzen, um ihre Identität zu transformieren (Roncaglia, 2010).

Heino Hübner, Diplom-Psychologe und Psychologischer Psychotherapeut, beschreibt in seinem *Logbuch des Wandels* Übergänge als Vorgänge des Wandels, die gekennzeichnet sind durch das Loslassen von Altem und die Entstehung von Neuem. Er beschreibt drei Phasen des Übergangs: die Beendigung des Alten, die neutrale Zone und den Beginn des Neuen. Dabei betont er die Wichtigkeit der neutralen Zone als Zwischenzeit, welcher in der heutigen Zeit oftmals geringe Anerkennung zukommt. Er bezeichnet Übergänge als einen notwendigen Teil des Lebens.

Hübner unterscheidet selbst angestoßene Übergänge – ein Paar entscheidet sich z.B. für ein Kind – von Übergängen, in die man eher unfreiwillig gerät – beispielsweise eine Entlassung vom Arbeitsplatz. Hübner erklärt, dass wir Menschen bei selbstbestimmten Übergängen dazu neigen, das Positive des Neuen zu sehen, jedoch bei fremdbestimmten Übergängen dazu tendieren, unsere Aufmerksamkeit besonders zu Beginn auf den damit verbundenen Verlust zu lenken.

Drei vergleichbare Phasen wie die Hübners findet man beispielsweise auch bei Arnol van Gennep. Er betont das Prozesshafte an Übergängen, welches auf „individueller, interaktiver und kontextueller Ebene Dynamik auslöst“ (Griebel & Niesel zit. nach Röbe, 2011, S.43).

Laut Rath (2011) sind Übergänge eine „anthropologische Tatsache“ (S.12), Bedingung von Entwicklung und Wandel. Da wir uns stetig unvermeidbar weiterentwickeln, besteht unser Leben aus Übergängen. In der Wertung und im Umgang mit ihnen finden sich kulturelle und gesellschaftliche Unterschiede wieder.

### **Ein gängiges Modell zum Übergang – Nancy Schlossberg**

Schlossberg, Waters und Goodman entwickelten 1981 ein Modell, das beschreibt, welche vier Hauptfaktoren beim Übergang eine Rolle spielen (Rongaglia, 2010).

Diese Faktoren beeinflussen, wie einzelne Personen mit dem Übergang umgehen: (1) Die *Situation* bezieht sich auf acht Schlüsseldimensionen, welche den

Übergangsprozess am signifikantesten beeinflussen: der Auslöser, das Timing, die gefühlte Kontrolle über den Prozess, der eventuell stattfindende Rollentausch, die Dauer, bisherige Erfahrungen mit Übergängen und gleichzeitiger Stress, dessen Ursprung nicht im Übergang liegt sowie die Bewertung des Übergangs. (2) Das *Selbst* beinhaltet persönliche und demographische Daten wie Geschlecht, Alter, Status, Gesundheitszustand und psychologische Ressourcen wie Reife, Werte oder Persönlichkeitseigenschaften. (3) Die *Unterstützung* bezieht sich auf soziale Unterstützung der Familie, auf das Netzwerk von Freunden, auf intime Beziehungen und auf Institutionen. (4) Mit *Strategien* sind problem- und emotionsfokussierte Coping-Strategien gemeint, welche sich auf persönliche Reaktionen eines Individuums auf äußere Umstände beziehen (Roncaglia, 2010).

Das Leben besteht aus Zeiten der Stabilität und Zeiten der Veränderung. Die individuelle subjektive Erfahrung und die Bedeutung dieser Erfahrung für den Einzelnen beeinflusst die Reaktion auf den aktuellen Übergang. Das Modell betont die dynamische und interaktive Natur der beteiligten Faktoren (Roncaglia, 2010).

Auf den besonderen Übergang am Ende einer Tänzerkarriere werde ich in Abschnitt 2.3.2 detaillierter eingehen. Nachdem nun die beiden Begriffen *Tänzer* und *Übergang* erörtert wurden, möchte ich mich in den nächsten Abschnitten der Beschreibung der *Tanzwelt* und einigen wichtigen Fakten zuwenden.

## 2.2 Thematische Einstimmung

In diesem Abschnitt beabsichtige ich, den Leser ein paar Minuten in die Welt des Tanzes zu entführen und ihm sowohl anhand von Zahlen und Fakten, als auch von Beschreibungen diese vor Augen lebendig werden zu lassen. Beginnen werde ich mit einem kurzen geschichtlichen Überblick, gefolgt von einer Beschreibung der *Tanzwelt* heutzutage. Im Anschluss – nach einem Exkurs über den Unterschied von einer Tänzerlaufbahn zu einer anderen Berufslaufbahn – möchte ich Einblicke in den Bereich Tanzausbildung geben.

## 2.2.1 Kurzer Überblick der Geschichte des Tanzes

*„In every culture and in every time people have danced – to celebrate and to mourn, to entertain and to enlighten, to affirm the spirit and the body, and to create moments of transcendent beauty and transformation. Temporal and fleeting, dance communicates powerful messages that resonate across language and cultural barriers. Reaching beyond words, dancers embody powerful messages about the central dramas of human life – be they spiritual, intellectual, aesthetic, or political“ (Mindy N. Levine)<sup>12</sup>*

In folgenden geschichtlichen Abriss beziehe ich mich, soweit nicht anders vermerkt, auf Peters (1991). Tanz ist seit jeher ein Teil menschlicher Kulturen. Die ältesten Indizien hierfür sind Felsmalereien, auf denen tanzende Menschen zu sehen sind; zum Beispiel Jäger bei einem Fruchtbarkeitstanz, um sich ihre Nahrung zu sichern. Diese Fruchtbarkeitstänze sind zu allen Zeiten bei allen Völkern der Vergangenheit zu finden und sind der Beginn einer höheren Entwicklung von Kunst und Kultur. Der Tanz erfüllte den Zweck, sich bei den Göttern für das Gute zu bedanken und das Böse abzuwenden. Desweiteren wird Tanzen im religiösen Sinne seit jeher dafür genutzt, sich in Ekstase und Trance zu versetzen und auf diese Weise eine höhere Form des Seins zu erlangen. Beim Übergang vom Nomadenvolk zum niedergelassenen Volk durch den Ackerbau entstand die Trennung von Tanz als gesellige Unterhaltung, in Form von Schautanz, und dem Volkstanz, an dem alle teilnehmen.

Sei es vier Jahrtausende vor Christus der Grabtanz im orientalischen Raum, sei es die Verbreitung von Tanz und anderen Künsten 1550 vor Christus von Ägypten aus in alle Mittelmeergebiete, sei es der Brauch des Labyrinth-Tanzes in der griechischen Geschichte, welcher bei den Römern zur Polonaise wurde, seien es Phallus-, Waffen-, oder Festtänze – immer wieder findet man Spuren des Tanzes in verschiedenen Zeitaltern und in verschiedenen Kulturen.

---

<sup>12</sup> Zit. nach Bombosch, 2010, S.7.

In der Kirche wurde Tanz einst als ‚die vornehmste Beschäftigung der Engel‘ bezeichnet, bis er nach und nach verboten, als heidnisch bezeichnet und mit dem Teufel in Verbindung gebracht wurde.

Im Mittelalter kultivierte sich aus dem Minnetanz heraus der Paartanz. Bis in die Gegenwart haben sich Tänze aus dem Spätmittelalter gehalten und werden praktiziert.

Die Ballettgeschichte beginnt 1581 am französischen Hof mit dem ‚Ballet Comique de la Royné‘. Mit der Zeit werden die Choreographien komplizierter und anspruchsvoller, was dazu führt, dass sich aus dem Hofballett der professionelle Bühnentanz entwickelt.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kommt es zu einem Durchbruch des Ausdruckstanzes. Zeitgleich breitet sich eine neue Art des Volkstanzes von Schweden und Dänemark nach Mitteleuropa und Amerika aus und das Russische Ballett erhält Einzug in die europäischen Opernhäuser.

In der Zeit des Nationalsozialismus kommt es zu einem Bruch der Tanzgeschichte. Der Volkstanz gerät mehr und mehr in Vergessenheit und es entsteht eine Renaissance des Balletts an deutschen Theatern. Der Ausdruckstanz hat sich in Amerika zum Modern Dance gewandelt und erreicht Deutschland. Es entwickeln sich weitere moderne Tänze wie Jazzdance oder Tanz in Diskotheken, welche laut Kurt Peters mehr als ‚geschichtslose Freizeit-Kultur‘ (1991) als als Gesellschaftskultur bezeichnet werden können.

(Peters, 1991)

Hinzuzufügen ist, dass mit der industriellen Dynamisierung des Lebens und der damit Hand in Hand gehenden Beschleunigung der Lebensrhythmen eine neue Faszination von Bewegung entstand. Inszenierungen, die mit Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Eindrücke, mit Rhythmus und Bewegung spielten, fanden Einzug in die Tanzkultur Europas. Zudem sind exotische Tänze aus dem Orient, Indien und Lateinamerika sowie deren Elemente in europäischen Tänzen zu finden. Nach Baxmann bieten sie eine ‚Projektionsfläche für die Sehnsüchte moderner Europäer‘ (S.222). Der Trend des heutigen Tanzes geht weg von geregelten, starren hin zu natürlichen und lebendigen Bewegungen. Verschiedene Tanzstile werden immer häufiger kombiniert.

Besonders das Ende der 60er Jahre entstandene Tanztheater ist politisch und gesellschaftskritisch geprägt und soll provozieren (Baxmann, 2007). Amelie Soyka (2004, S.9) zitiert Thea Schleuser (1994) über den modernen Bühnentanz:

*„Der neue Tanz hat zwar seine Ursprünge in der Bewegung, er sucht jedoch mit der Bewegung zugleich den Lebenssinn, eine klare Weltanschauung darzustellen, die dem früheren Tanz völlig fern lag.“*

Wichtige Einschnitte in der Professionalisierung des Tanzens in Deutschland sind der erste deutsche Tänzerkongress in Magdeburg, 1927, und ein Jahr später die Gründung einer Hochschule für Tanz und die Einrichtung einer ‚wissenschaftlich-soziologischen Forschungsstätte für Bewegung‘ (Brandstetter, 2007). 2005 wurde auf Initiative der Kulturstiftung des Bundes der ‚Tanzplan Deutschland‘<sup>13</sup> ins Leben gerufen. Er sollte bis 2010 einen Beitrag dazu leisten, die Arbeitssituation von Tänzern und die Anerkennung und Verankerung von Tanz in Deutschland nachhaltig zu ändern und Tanz als gleichwertige Kunstform neben Oper und Theater einen Platz zu etablieren (Bombosch, 2010).

## 2.2.2 Die Tanzwelt heutzutage

*„Die Tanzwelt ist sehr subjektiv“ (Jason Beechey<sup>14</sup>)<sup>15</sup>*

Die Tanzwelt ist ein Milieu mit eigenen Regeln und Normen. Im Folgenden möchte ich sie beschreiben: Heute gibt es – bei einem eindeutigen Abbau von Tänzerstellen an deutschen Theatern in den letzten 30 Jahren – circa 3800 Tanzschaffende im freien und festen Tanzbereich in Deutschland. Über 60 Prozent der freien Tänzer haben nur ein Engagement einer Dauer von bis zu drei Monaten und nur zehn Prozent haben ein Engagement über zwölf Monate hinaus (Dümcke, 2008).

---

<sup>13</sup> Für weitere Informationen: <http://www.tanzplan-deutschland.de/>.

<sup>14</sup> Jason Beechey ist Rektor der Palucca Schule, einer Hochschule für Tanz in Dresden, und Sprecher der Ausbildungskonferenz Tanz, welche die elf staatlichen Ausbildungseinrichtungen für professionellen Tanz in Deutschland vertritt.

<sup>15</sup> Internetquelle: <http://ratgeber.immo.ruhrnachrichten.de/anzeigen/sonderveroeffentlichungen/dortmund/osvrn/derausbildungs-report/art117394,1546310>, Zugriff 26.01.2013.

Der moderne Bühnentanz kämpft nach wie vor gegen eine Marginalisierung des Tanzes neben Theater und Oper und hat es schwer, sich als eigenständige Bühnengattung zu behaupten (Soyka, 2004).

Die *Tanzwelt* ist sehr eigen: Ein niedriges Einkommen und hohe Arbeitslosigkeit sind Merkmale von ihr. (Leach zit. nach Bombosch, 2010); sowie auch die herrschende Konkurrenz. Als Tänzer lebt man in ständiger Abhängigkeit von seinem Körper und der Beruf des Tänzers ist kurzlebig. Götz Hellriegel (1994), selbst einmal Tänzer gewesen, fragt sich, wie es dazu kommt, dass der Tanzberuf trotzdem so attraktiv und beliebt ist. Wiegt der Erfolg die Widerstände auf? Ob selbstständig oder an einem Theater angestellt, findet man häufig keine ‚normalen‘ Arbeitsverhältnisse vor. Geprobt wird, ‚bis es sitzt‘ und somit gibt es oft keine festen Arbeitszeiten. Zu den täglichen Proben kommen regelmäßige Auftritte. Je nach Erfahrung und Arbeitsstelle wird man auch für die Proben oder eben nur für die Vorstellungen bezahlt. Ein hohes Maß an Flexibilität und Mobilität wird von den Tänzern erwartet. (Ehrlenbruch, 2004). Sie leben in einem von der Welt abgeschlossenen System – während der Ausbildung, sowie im Berufsleben. In diesem System arbeitet und lebt man sehr eng miteinander zusammen, verbunden durch die ungewöhnlichen Arbeitszeiten, die vielen örtlichen Wechsel, den engen Raum in Garderoben, viel Körperkontakt und (meist) wenig Kontakt zu Menschen außerhalb dieses Systems (Leach zit. nach Bombosch, 2010).

Aus Zeitmangel sind Tänzer nicht selten in ihrem Spezialgebiet, dem Tanz, hochentwickelt, in ihrem privaten Leben jedoch oft unsicher, gesellschaftlich verschlossen und zurückgezogen (Langsdorff, 2005, Bischof & Rosiny, 2010).

### **Interkulturalität der Tanzwelt – Tanzland Deutschland**

Durch die hohe Mobilität der Tänzer und die unterschiedlichen Bedingungen in unterschiedlichen Ländern kommt es zu einer hohen Interkulturalität in der *Tanzwelt*. In der freien Tanzszene Deutschlands sind circa 55 Prozent der Tänzer und Choreographen nicht deutscher Herkunft. In Kompanien der deutschen Theater sind es circa 75 Prozent. Manche großen Kompanien bestehen aus Tänzern aus bis zu 20 Nationen. An den Hoch- und Fachschulen in Deutschland liegt der Anteil bei 60 bis 70 Prozent, Tendenz steigend (Dümcke, 2008).

Deutschland gehört zu den führenden Ländern des Tanzes. Es gilt ob der vergleichsweise guten Bedingungen als Tänzerparadies. Im Vergleich zu vielen anderen Ländern kann man in Deutschland alleine vom Tanzen leben und ist nicht auf einen Nebenjob angewiesen. Die Möglichkeit einer Versicherung bei der Künstlersozialkasse als freier Tänzer und die soziale Absicherung von festangestellten Tänzern macht Deutschland als Tanzland attraktiv (Langsdorff, 2005).

### **2.2.3 Exkurs: Was ist der Unterschied einer Tänzerlaufbahn zu einer anderen Berufslaufbahn?**

Wie oben beschrieben, befindet sich ein Tänzer an der Schnittstelle von Kunst und Sport. Tänzer und Sportler haben ähnliche Karriereentwicklungen und -verläufe. Beide sind in ihren Berufen extremen körperlichen und emotionalen Belastungen ausgesetzt. Verletzungen können das Ende ihrer Berufslaufbahn bedeuten.

In vielen Fällen beginnt die Tanzausbildung schon in jungen Jahren. Gerade im klassischen Tanz ist es üblich, dass ein Kind mit vier Jahren bereits regelmäßig in den Ballettunterricht geht. Die Ausbildungszeit von Tänzern ist dementsprechend länger als die anderer Berufe. Die Zeit des professionellen Tanzens hingegen ist im Vergleich zu den meisten anderen Berufen deutlich verkürzt (Langsdorff, 2005).

Ob man schon in der frühen Kindheit beginnt zu tanzen oder nicht, der Zeitaufwand eines Tänzers für seine Ausbildung und seinen Beruf ist hoch und führt dazu, dass dieser sich hauptsächlich mit dem Tanzen beschäftigt und für andere Bereiche seines Lebens wenig Zeit und Energie übrig bleibt. Die Schulbildung und andere lebenspraktische Fähigkeiten bleiben oft zweitrangig (vgl. Abschnitt 2.2.4) (Langsdorff, 2005). Und gerade weil die Tänzerlaufbahn früher als andere Berufslaufbahnen endet und sich Tänzer dementsprechend neue berufliche Wege suchen müssen, um sich finanziell über Wasser zu halten, ist dies eine große Einschränkung. Das durchschnittliche Alter, in dem ein Tänzer seine professionelle Karriere beendet, liegt zwischen 35 und 40 Jahren (Bombosch, 2010). In Arbeitsagenturen gelten Tänzer für Umschulungen in andere Berufe als ‚ungelernt‘. Auch eine akademische Laufbahn ist für Tänzer in vielen Fällen nicht oder nur eingeschränkt möglich. In vielen Ländern ist ihr Ausbildungsabschluss nicht anerkannt. In Deutschland besitzen Tänzer mittlerweile zwar häufig einen anerkannten Fachhochschulabschluss, trotzdem ist der Zugang zu

einem tanz- oder kunstverwandten Hochschulstudium auch damit nicht leicht (Dümcke 2008).

Den meisten Tänzern ist es aufgrund niedrigen Gehaltes nicht möglich, Geld zurückzulegen, um sich eine weitere Ausbildung finanzieren zu können.

## 2.2.4 Tanzausbildung

*„Der Unterricht ist jener Augenblick, in dem man darum kämpft, dass der Körper die Bewegung vollständig in sich aufnimmt und verarbeitet.“*  
(Merce Cunningham)<sup>16</sup>

Es gibt in Europa private und öffentliche Schulen, an denen man sich zum Tänzer ausbilden lassen kann. In beiden Fällen gilt es, eine Aufnahmeprüfung – genannt ‚audition‘ – zu bestehen, um seine Tanzausbildung zu beginnen. Wenn man die Ausbildung an einer privaten Schule abschließt, bekommt man ein Tänzerdiplom oder -zertifikat. An öffentlichen Schulen hat man am Ende seiner Ausbildung einen offiziellen Abschluss wie einen Bachelor oder einen Master, welcher später für weiterführende Studien sehr hilfreich sein kann (Schneider, 2011). Ansonsten gilt man nach Beendigung seiner Laufbahn als Tänzer als ungelernt (vgl. Abschnitt 2.2.3).

Es gibt sowohl klassisch als auch modern orientierte Schulen und Mischformen. An allen Schulen nimmt die Ausbildung viel Zeit in Anspruch und lässt wenig Raum für ein Privatleben (Vollmer, 1988; Langsdorff, 2005). Auch in Schulen für modernen, zeitgenössischen Tanz ist der klassische Unterricht meist die Basis, auf der das Training aufbaut. Es stehen Technik und Improvisation auf dem Programm. Meist werden auch theoretische Kenntnisse über den Tanz vermittelt. Der Schwerpunkt liegt allerdings in der Praxis.

Der Fokus in den Schulen ist eindeutig auf Tanz und tanzverwandte Themen gerichtet. Die hohe Spezialisierung kommt zwar dem Tanzen zugute, birgt aber birgt eine Kehrseite. Tänzer sind in der Welt außerhalb des Tanzes oft sozial und lebenspraktisch

---

<sup>16</sup> Cunningham, 1986, S.65.

unterentwickelt. Beim Tanzen und in der *Tanzwelt* fühlen sie sich wohl, außerhalb nicht. Dies ermutigt die meisten Tänzer nicht, auf eigene Initiative während ihres Tänzerlebens einen Schritt in die Außenwelt zu tun (Langsdorff, 2005). Es wird immer wieder diskutiert, ob Tanzschulen besonders für junge Tanzbegeisterte nicht eine allgemeine (Schul-) Ausbildung zusätzlich zur spezialisierten tänzerischen Ausbildung bieten sollten, um Tänzern dadurch schon früh den Weg für den späteren Berufswechsel zu ebnen. Es scheint notwendig, um den Absolventen neben dem Tanz Chancen für andere Bereiche offen zu halten (Vollmer, 1988). Ein Beispiel hierfür ist das Ballettgymnasium in Essen-Werde, wo junge Tanzbegeisterte die Möglichkeit haben, neben ihrer Tanzausbildung das Abitur zu machen (Langsdorff, 2005). Möglich wäre zudem eine Ausbildung in zwei verschiedenen, miteinander kooperierenden Instituten – Tanzschule und Gymnasium (Vollmer, 1988).

Das verfrühte Ende der Tanzlaufbahn wird in vielen Tanzschulen oft nicht ein einziges Mal thematisiert (Bombosch, 2010). Es besteht der ausdrückliche Wunsch von Seiten der Tänzer, dass die Auseinandersetzung mit der verkürzten Laufbahn in die Ausbildung Einzug bekommt (Langsdorff, 2005). In einigen Ländern, wie beispielsweise Österreich, Deutschland, Schweden oder die Schweiz, ist das in einigen Schulen schon der Fall (Schneider, 2011).

Andersherum besteht der Wunsch, dass Tanz als ein Medium der ästhetischen Bildung mehr Einzug in allgemeine Schulen bekommt, da er die Persönlichkeitsentwicklung junger Menschen sehr fördert (Fleischle-Braun & Stabel, 2008), indem er die sinnliche Wahrnehmung und das Bewusstsein im Umgang mit andern schult (Gehm, Husemann & Wilcke, 2007).<sup>17</sup>

Hat ein Tänzer seine Ausbildung abgeschlossen, stehen verschiedene Bereiche und Arbeitsstellen zur Verfügung. Man kann bei Nationaltanzkompanien oder bei privaten

---

<sup>17</sup> Ein bekanntes Beispiel für ein Tanzprojekt mit jugendlichen Schülern, in diesem Fall schulübergreifend, ist in dem prämierten Film *Rhythm Is It!* (2004) dokumentiert: Im Februar 2003 begannen die Berliner Philharmoniker und ihr Chefdirigent Sir Simon Rattle ein Projekt mit 250 Kindern und Jugendlichen aus 25 Nationen. Nach Anleitung des Choreografen und Tanzpädagogen Royston Maldoom proben sie die Aufführung von Igor Stravinskys Ballett *Le sacre du printemps*. Dabei zeigt der Film die Entwicklung der jungen Menschen, die aus den wachsenden Erfolgen Selbstbewusstsein ziehen und als Persönlichkeit reifen. Internetquelle: [http://de.wikipedia.org/wiki/Rhythm\\_Is\\_It](http://de.wikipedia.org/wiki/Rhythm_Is_It), Zugriff: 06.02.2013.

Theatern vortanzen. Weitere Möglichkeiten, als Tänzer zu arbeiten, gibt es in privaten Kompanien, in Musicals oder im Fernsehen z.B. in der Werbung. Desweiteren suchen Privatpersonen immer wieder Tänzer für private Events (Schneider, 2011).

Nachdem ich auf den vergangenen Seiten die *Tanzwelt* und ihre Besonderheiten beschrieben habe, möchte ich im folgenden Abschnitt den Fokus auf das Thema Karriereende eines Tänzers richten und dem Leser einen Einblick in die bisherige Forschung zu diesem Thema geben.

## 2.3 Karriereende eines Tänzers – Einbettung in die Literatur

*„The dancer transports us from the real world into the fantasy world; our job is to find a way where we can aid the transition of the dancer from the fantasy world into the real world.“ (Cohn, 1982)<sup>18</sup>*

Auf den folgenden Seiten wird es darum gehen, den Blick von der *Tanzwelt* im Allgemeinen auf das spezifische Thema Karriereende eines Tänzers zu richten. Nach einer kurzen Einführung den Tanz als Forschungsfeld, wende ich mich erneut dem Thema Übergang zu, diesmal speziell dem Übergang eines Tänzers nach Beendigung seiner professionellen Karriere. Es folgt eine Zusammenfassung der bis dato existierenden Unterstützungsangebote für Tänzer am Laufbahnende. Zuletzt möchte ich Berufswege ehemaliger Tänzer aufzeigen, welche in der Literatur zu finden sind.

### 2.3.1 Tanzforschung – ein junges Forschungsfeld

*„Tanz ist Körpersprache komplexen Erlebens, Tanz ist Körpersprache kulturellen Lebens. Möge es wissenschaftlichen Zugängen gelingen, diese Sprache zu verstehen und unser Verstehen reicher zu machen.“ (Wolfgang Weiss)<sup>19</sup>*

---

<sup>18</sup> Zit. nach Bombosch, 2010, S.19.

<sup>19</sup> Zit. nach Bischof und Rosiny, 2010, S.9.

Intensiv geforscht zum Thema Tanz wird seit dem Ende der 70er Jahre. Anfangs beschränkte sich die Forschung auf eine deskriptive Grundlagenforschung. In den 90er Jahren begannen die Forscher das Thema Tanz und somit das Karriereende von Tänzern mit empirischen und sozialpsychologischen Ansätzen zu beforschen (Ehrlenbruch, 2004).

Literatur zum Tanz und zur Forschung auf dem Gebiet existierte vorher kaum. Den Karriereübergang betreffend fand man hier und da ein Buch über persönliche Schicksalsbeschreibungen von Tänzern (Jeffri & Throbsy, 2004).

Ein wichtiger Meilenstein der Tanzforschung ist die Gründung der Gesellschaft für Tanzforschung im Mai 1986 in Köln. Zur selben Zeit nahmen die ersten vier Studenten ihr Studium der Tanzwissenschaft<sup>20</sup> in Leipzig auf. Das waren die Anfänge der Tanzwissenschaft, die sich seither in der Wissenschaft weiter etablieren konnte (Fleischle-Braun & Stabel, 2008).

Erwähnt sei, dass Tanz als Wissenschaft als eine Herausforderung für die bisherige Wissenschaft gesehen werden kann. Wäre das Tanzwissen in der Wissenschaft als sinnlich-dynamisches Wissen akzeptiert, verschöbe es die Grenzen dessen, was wir bisher für Wissen hielten und setzte damit unser Verständnis von Wissen selbst in Bewegung. Tanz ist nicht unbeweglich und fixierbar; es herrscht eine dynamische Beziehung zwischen Forscher und Untersuchungsgegenstand. Was würde geschehen, wenn man dies auch in Bereichen der Wissenschaft fände, die mit scheinbar fixierten Objekten arbeiten? Die Idee der Wahrheit und Überprüfbarkeit von Versuchsanordnungen könnte verletzt werden durch das Eingeständnis, dass auch die Körperbewegung, die Sinnlichkeit und die Emotionen des Forschers die Prozesse beeinflussen. Dann geriete die Wissenschaft in einen Bereich des Unkontrollierten und Unvorhersehbaren (Brandstetter, 2007).

---

<sup>20</sup> Die Tanzwissenschaft beschäftigt sich mit dem Tanz in seiner historischen, kulturellen und sozialen Entwicklung, beispielsweise mit der praxisorientierten Berufsausbildung von Tänzern, mit grundlegenden Überlegungen zu Methodologien in Tanztheorie und Tanzanalyse oder mit der Frage, wie Material, das sich auf jeglichen Tanz bezieht, am besten festgehalten, aufgehoben und archiviert werden kann (Karoß & Welzin, 2001).

### 2.3.2 Übergang am Ende einer Tänzerkarriere

*„Nine millennia ago there was no need for dancers to find new careers.*

*No one ever stopped dancing. It was too important to the community.*

*“(Joan Jeffri) <sup>21</sup>*

Das Tabuthema Übergang im Tanz kam erstmals öffentlich 1982 in einer Konferenz im Lincoln Center in New York auf den Tisch. Dabei wurde den Konferenzteilnehmern bewusst, dass man bisher wenig über dieses Ereignis wusste und durch persönliche Schicksalsbeschreibungen deutlich, wie sich dieser Übergang auf das Leben eines Tänzers auswirken kann (Bombosch, 2010).

Jährlich gehen in Deutschland circa 160 Tänzer in ‚Transition‘<sup>22</sup> (Dümcke, 2008, Langsdorff, 2005). Viele Tänzer erleben diesen Übergang als einen schockähnlichen Zustand. Oft wird dieses Ereignisses mit der Trennung von einem wichtigen Lebenspartner verglichen (Bellenberg, Höhmann & Röbe, 2011; Jeffri & Throsby, 2004). Viele der Tänzer haben sich vorher keine ernsthaften Gedanken zum Ende ihrer Karriere gemacht (Kieser, Schneider & Wesemann, 2011). Das große, über Jahre hinweg entwickelte Potenzial von Tänzern liegt am Ende ihrer Karriere oftmals brach. Das Wissen, das Können, die Erfahrungen und Kompetenzen bleiben erst einmal ungenutzt (Fleischle-Braun & Stabel, 2008). Sind die ehemaligen Tänzer sich selbst überlassen, passiert es nicht selten, dass das großartige Potenzial nach dem Übergang verschüttet bleibt (Jeffri & Throsby, 2004).

Circa 20 Prozent aller Tänzer beenden ihre Laufbahn aufgrund einer körperlichen Verletzung (Dümcke, 2008), die es ihnen nicht erlaubt, ihren Beruf weiter zu verfolgen und dem Tanzen ein unerwartetes Ende setzt. Ein weiterer Grund für das Beenden der Tänzerkarriere sind die Extrembelastungen dieses Berufes (Kieser, Schneider & Wesemann, 2011). Desweiteren können ein Intendantenwechsel und der allgemeine Stellenabbau in Bereich Tanz Gründe für das Ende der Karriere eines Tänzers darstellen (Dümcke, 2008). Ein weiterer möglicher Auslöser für den Übergang ist, dass einem

---

<sup>21</sup> Zit. nach Bombosch, 2010, S.10.

<sup>22</sup> ‚Transition‘ ist ein in der *Tanzwelt* häufig genutztes, äquivalentes Wort für den Karriereübergang.

Tänzer die grenzenlose Begeisterung, die er einst für den Tanz verspürte, plötzlich fremd wird (Vollmer, 1988).

Beschäftigt mit Gedanken und Sorgen um die Zukunft, ist es äußerst schwierig, sich in dieser Phase auf die oben erwähnten Übergangsrituale (vgl. Abschnitt 2.1.2) einzulassen. Laut Manheimer scheint das Karriereende noch immer ein Übergang zu sein, der im Gegensatz zu anderen Übergängen nicht leicht fällt, zu feiern (Manheimer zit. nach Roncaglia, 2010). Es mag daran liegen, dass der Fokus in vielen Fällen auf der Vergangenheit liegt anstatt auf der Zukunft (vgl. Abschnitt 2.1.2).

Bisher existieren in Deutschland wenige Strukturen zur Gestaltung vom Karriereübergang im Tanz – im Gegensatz zum Bereich des professionellen Sportes, für den es das Modell der dualen Karriereplanung gibt (Dümcke, 2008). Dümcke berichtet in ihrer Projektstudie zur Modellentwicklung eines Transition-Zentrums Tanz in Deutschland, dass der Bedarf von fast allen Tänzern als hoch bewertet werde.

Irina Roncaglia (2008) benennt in ihrer Studie *The ballet dancing profession: a career transition model* fünf Elemente, die bei der ‘Transition’ von Balletttänzern eine Rolle spielen: (1) Gründe für das Karriereende, (2) Art und Quelle der Unterstützung, (3) Emotionales Erleben, (4) Bewältigungsstrategien, (5) Ergebnis des Transitionprozesses.

Einen Einfluss auf den Übergangsprozess haben auch kontextuelle Faktoren, die vor, während und nach dem Karriereende direkten und indirekten Einfluss auf das persönliche Erleben nehmen. Hinzu kommen persönliche Ressourcen wie Werte, Erfahrungen und Glaubenssätze, welche eine Rolle spielen (Roncaglia zit. nach Bombosch, 2010) (siehe Abbildung 1).

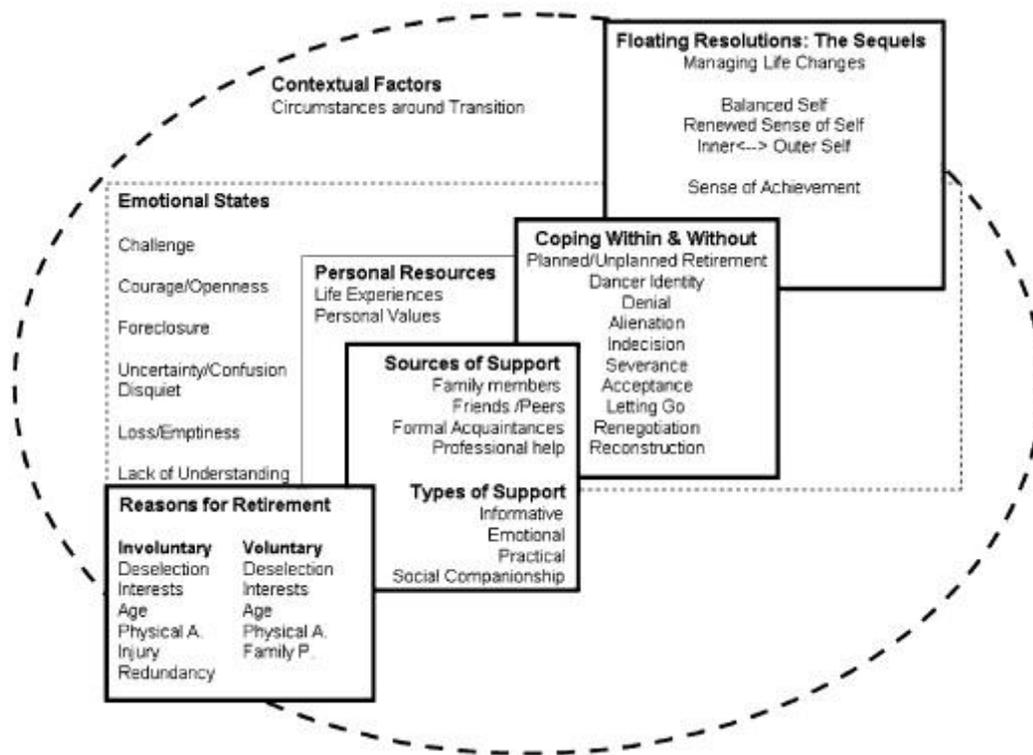


Abbildung 1: Career transition model for ballet dancers (Roncaglia, 2006)

In einer weiteren Studie untersuchte Roncaglia den Übergang von Balletttänzern mit Fokus auf dem Übergang und auf den angewandten Copingstrategien. Sie fand acht Unterkategorien von Reaktionen (Verleumdung, Distanzierung, Gehenlassen, Unentschiedenheit, Bruch, Annahme, Neuaushandlung, „Umbau“/Erneuerung), die wiederum verschiedene Copingstrategien zur Folge haben und verschiedene Typen der Unterstützung durch das Umfeld hervorrufen (Roncaglia, 2010).

### 2.3.3 Unterstützung von Tänzern an ihrem Karriereende

*„Wenn Tänzer ihre aktive Karriere beenden, so nehmen sie ihre über Jahre trainierten Fähigkeiten mit in eine Gesellschaft, die immer mehr Wert legt auf Kreativität, Spontaneität, Disziplin und Ausdauer. Tänzer, die sich einbringen im Formulieren dessen, was uns bewegt. Die gelernt haben, sich auszudrücken. Und die Kommunikation als wesentlichen Teil*

*unseres Menschseins in ihrer Kunst praktiziert haben. Dieses Potential darf nicht ungenutzt bleiben.“ (John Neumeier<sup>23</sup>)<sup>24</sup>*

Kreativität, Spontanität, Disziplin, Ausdauer, verfeinerter Sinn für Harmonie und Ästhetik, Engagement, Konzentrationsfähigkeit, Teamfähigkeit und dynamisches, körperlich-sinnliches und implizites Wissen – all das und vieles mehr bringen Tänzer in ihr Leben nach dem aktiven Tanzen mit (Langsdorff, 2005). Nur wie kann das großartige Potenzial von Tänzern weiterhin gesellschaftlich und persönlich genutzt werden?

Als 1997 in Paris beim UNESCO Weltkongress festgelegt wurde, dass Tänzer ab diesem Zeitpunkt den Status eines Künstlers besaßen (vgl. Abschnitt 2.1.1), ging damit einher, dass es in der Verantwortung der Regierung lag, die berufliche Neuorientierung von Tänzern zu unterstützen (Deutscher Bundestag zit. nach Bombosch, 2010).

Im Juli 2001 war im Deutschen Bundestag erstmals die besondere berufliche Situation von Tänzern bzgl. Ausbildung, Umschulung und sozialer Absicherung Thema. Damals wurde von der Bundesregierung bemängelt, dass nicht genügend Informationen und Daten vorlägen, um das Thema ausführlich zu besprechen und auf die Zuständigkeit der einzelnen Länder und Kommunen hingewiesen (Dümcke, 2008).

Im Folgenden möchte ich einen Überblick über die aktuellen Angebote geben, welche in Deutschland für Tänzer an ihrem Karriereende existieren, um in ihrer ‘Transition’ unterstützt und begleitet zu werden.

### **Finanzielle Unterstützung**

Für festangestellte Tänzer besteht am Ende ihrer Karriere die Möglichkeit bei Beendigung der Bühnenlaufbahn zwischen dem 35. und 44. Lebensjahr eine Versicherungssumme von der Bayrischen Versorgungskammer (BVK), der Versorgungsanstalt der deutschen Bühnen, ausbezahlt zu bekommen. Die BVK ist eine Pflichtversicherung für alle Bühnenangestellten. Monatlich werden sowohl vom

---

<sup>23</sup> John Neumeier ist Kuratoriumsvorsitzender des Transition Zentrum für Tanz Deutschland.

<sup>24</sup> Internetquelle: <http://www.stiftung-tanz.com>, Zugriff: 26.01.2013.

jeweiligen Theater als auch vom Angestellten selbst 4,5 Prozent des Lohnes in die BVK eingezahlt (Schneider, 2011). Ob die Tänzer freiwillig oder erzwungen ihren Beruf aufgeben, spielt für die Auszahlung keine Rolle. Diese Versicherungssumme sichert ihnen vorerst ihre Existenz und bietet die Option, sich unabhängig von den Angeboten und der Unterstützung der Bundesagentur für Arbeit und anderen Institutionen, eine Umschulung oder Weiterbildung nach persönlicher Vorliebe zu leisten. Diese Möglichkeit, ihre Zukunft individuell zu gestalten, ist besonders für jene Tänzer wichtig, die sich für eine Umschulung interessieren, welche nicht im Umschulungskatalog der Bundesagentur für Arbeit enthalten ist (Bombosch, 2010). Allerdings müssen Tänzer nachweisen, dass sie die ausgezahlte Summe für ihren Berufsübergang oder Neustart in einen anderen Beruf nutzen. Nimmt man dieses Angebot der Auszahlung nicht in Anspruch, wird das Geld später als Rente ausgezahlt (Schneider, 2011).

Im Falle einer Verletzung, muss der Tänzer ein ärztliches Attest vorweisen, das belegt, dass es für ihn aus gesundheitlichen Gründen unmöglich ist, weiterhin acht Stunden am Tag zu tanzen und somit seinen Lebensunterhalt mit dem Tanz zu verdienen (Schneider, 2011).

Wenn ein Tänzer vor seinem 35. Lebensjahr arbeitsunfähig wird, gibt es Ausnahmeregelungen in der BVK. In jedem Fall ist der Staat für eine Umschulung in einen neuen Beruf zuständig, wenn ein Tänzer beweisen kann, dass er aus körperlichen Gründen seine Arbeit aufgeben muss.

Für freischaffende Künstler gibt in Deutschland die Künstlersozialkasse (KSK) finanzielle Unterstützung. Sie bezieht sich weder speziell auf Tänzer, noch auf den Übergang in einen anderen Beruf. Sie ermöglicht freischaffenden Künstlern einen Zugang zur gesetzlichen Kranken-, Pflege- und Rentenversicherung (Schneider, 2011).

Ein Problem der finanziellen Unterstützung ist die hohe Mobilität von Tänzern, welche nicht nur innerhalb eines Landes oft ihren Arbeitsplatz wechseln. Häufig arbeiten Tänzer innerhalb weniger Jahren in verschiedenen Ländern. Es treten jeweils die für das Land geltenden Bestimmungen in Kraft, was dazu führen kann, dass ein Tänzer an seinem Karriereende von keinem Land unterstützt wird, da er in keinem Land lange genug gearbeitet hat (Bombosch, 2010).

In den wenigen öffentlichen Diskussionen zur 'Transition' im Tanz wurde gelegentlich festgestellt, dass neben der BVK für staatlich angestellte Tänzer kein weiterer Bedarf an Unterstützung existiere. Nach Dümcke (2008) widersprechen Tänzer in ihrer Befragung dieser Meinung deutlich und wünschen sich neben finanzieller noch zusätzliche Unterstützung, zum Beispiel in Form einer Beratung.

### **Andere Formen der Unterstützung – Entstehung der ‚Stiftung TANZ - Transition Zentrum Deutschland‘**

Das Ende einer Tänzerlaufbahn stellt die Tänzer nicht nur vor eine finanzielle, sondern auch vor eine emotionale und soziale Herausforderung.

Das spärliche Angebot für eine beratende Unterstützung für Tänzer an deren Karriereende wurde im Mai 2007 weiter verschmälert. Es kam zu veränderten strukturellen und institutionellen Rahmenbedingungen in den Ausbildungsförderungen der Bundesagentur für Arbeit. Die Zentrale Bühnen-, Fernseh- und Filmvermittlung (ZBF) und die Künstlerdienste (Kd) wurden zu einer Künstlervermittlung zusammengefasst, was zur Folge hatte, dass kaum noch eine Zuständigkeit für Tänzer am Ende ihrer Laufbahn zu erkennen war (Dümcke, 2008).

Kurz darauf definierte die Enquete-Kommission<sup>25</sup> ‚Kultur in Deutschland‘ in ihrem Schlussbericht eine ‚Sondersituation Tanz‘: Tänzern steht an ihrem Karriereende eine unterstützende Beratung zu und es wird empfohlen, neben der Bundesagentur für Arbeit eine zentrale Beratungsstelle speziell für Tänzer einzurichten. Es wird die Einrichtung einer Stiftung Transition für Tanz vorgeschlagen (Bombosch, 2010, Dümcke, 2008).

---

<sup>25</sup> Enquete-Kommissionen (von französisch: enquête: Untersuchung) sind vom Deutschen Bundestag oder von einem Landesparlament eingesetzte überfraktionelle Arbeitsgruppen, die langfristige Fragestellungen lösen sollen, in denen unterschiedliche juristische, ökonomische, soziale oder ethische Aspekte abgewogen werden müssen. In der Enquete-Kommission soll eine gemeinsame Position erarbeitet werden. Ziel ist es, bei Problemen zu einer Lösung zu kommen, die von der überwiegenden Mehrheit der Bevölkerung (auch von dem Teil, der sich nicht durch die jeweilige Mehrheitsfraktion vertreten fühlt) mitgetragen werden kann; Internetquelle: <http://de.wikipedia.org/wiki/Enquete-Kommission>, Zugriff: 05.02.2013.

Nachdem die im Ausland z.T. schon seit den 80er Jahren existierenden Zentren für Transition<sup>26</sup> einen positiven Beitrag zur Verbesserung der Bedingungen für den Übergang von Tänzern geschaffen hatten, wurde im Januar 2010 in Deutschland die ‚Stiftung TANZ – Transition Zentrum Deutschland‘ gegründet.<sup>27</sup>

Die Stiftung bietet allen Tänzern in Ausbildung, aktuellen Tänzern und ehemaligen Tänzern ihre Unterstützung in Form von Informationen, persönlicher Beratung und individueller Unterstützung an. Desweiteren werden Workshops zu verschiedenen Themenbereichen angeboten (Schneider, 2011).

### 2.3.4 Die verschiedenen Berufswege ‚danach‘

*„It’s never too early to start thinking about life after dance.“<sup>28</sup>*

In Abschnitt 2.1.2 wurde als Beispiel für den Übergang der Zustandswechsel von ‚gasförmig‘ zu ‚fest‘ benannt. Wenden wir dieses Bild auf Tänzer an, kommt es nicht selten dazu, dass sie – anstatt ‚fest‘ zu werden – sich bemühen in einem ‚gasförmigen‘ Zustand zu bleiben und somit das Gefühl der ‚Transition‘ abzumildern. Die Tänzer steigen auf tanznahe und körpernahe – oft ungeschützte – Berufe wie Ballettpädagoge, Reiki-Praktiker oder Yogalehrer um (Kieser, Schneider & Wesemann, 2011). Andere mögliche Arbeitsstellen, die sich ihnen innerhalb der Beschäftigungsstrukturen des Tanzes bieten, sind: künstlerische Leitung (z.B. Choreograph), künstlerische Interpretation, künstlerisch-technische Produktion, Ausbildung (z.B. Tanzlehrer), Administration oder Management (z.B. Intendant) (Ehrlenbruch, 2004). Künstlerische, kreative, soziale und heilende Berufe werden präferiert (Langsdorff, 2005). „Unsere Leute übernehmen keine Jobs, sie erfinden sie“, beschreibt eine Expertin die Jobsuche von Tänzern nach ihrem Laufbahnende (Langsdorff, 2005).

Langsdorff (2005) vermutet, dass über eine Vielzahl von Werdegänge ehemaliger Tänzer nichts bekannt sei, da sie in die Anonymität verschwinden und jegliche Spuren

---

<sup>26</sup> Beispielsweise in Holland, Kanada, England und den USA (Dümcke, 2008; Bombosch, 2010).

<sup>27</sup> Internetquelle: <http://www.stiftung-tanz.com/>, Zugriff: 05.02.2013.

<sup>28</sup> Motto der New Yorker Organisation „Career Transition of Dancers“, Langsdorff, 2005, S.25.

verwischen, um Abstand von der *Tanzwelt* zu bekommen. Laut Langsdorff ist der Abschied von der *Tanzwelt* bei den meisten Tänzern mit viel Schmerz und Trauer verbunden.

Oft findet der Übergang ohne offizielle Umschulung statt – Learning by Doing. Zweijährige Umschulungen werden vom Arbeitsamt bezahlt (Kieser, Schneider & Wesemann, 2011).

Wenn ein Tänzer 15 Jahre lang am selben Theater angestellt war, hat er einen unbefristeten Vertrag – wenn auch nicht unbedingt als Tänzer (Schneider, 2011; Langsdorff, 2005).

Circa 20 Prozent der Tänzer bleiben – wenn sie nicht mehr auf der Bühne stehen – mit einer anderen Aufgabe am Theater beschäftigt (Dümcke, 2008). Andere wünschen sich, in einem anderen Bereich einen neuen Lebensabschnitt zu beginnen.

Tänzer mit einem Universitätsabschluss haben die Möglichkeit, ein weiteres Fach zu studieren – allerdings ohne staatlich finanzielle Unterstützung. Tänzer mit Abitur ohne bisheriges Studium, die unter 35 Jahren alt sind, bekommen staatliche Unterstützung, wenn sie sich für ein Studium entscheiden (Schneider, 2011).

## 2.4 Zusammenfassung

In diesem Kapitel hat der Leser einen umfassenden Einblick in die Welt des Tanzens bekommen. Den Einstieg stellte die Auseinandersetzung mit den zwei Begriffen *Tänzer* und *Übergang* dar. Es folgten eine Einführung in die Geschichte des Tanzes und die heutige *Tanzwelt* sowie eine Darstellung der Besonderheiten einer Tänzerlaufbahn. Es wurden Informationen zum Inhalt und zu den verschiedenen Möglichkeiten einer tänzerischen Ausbildung gegeben. Im letzten Abschnitt schloss sich nach ein paar Worten zum jungen Forschungsfeld Tanz eine nähere Betrachtung des Karriereendes im Tanz an. Es wurde über die Unterstützung für Tänzer hierbei und die verschiedenen Berufswege ‚danach‘, die in der Literatur zu finden sind, berichtet.

Im nächsten Kapitel werde ich dem Leser das methodische Vorgehen, mit welchem in der vorliegenden Arbeit gearbeitet wurde, näher bringen und meinen eigenen Forschungsprozess beschreiben.

### 3 Choreologie und der Probenplan: Methode

In diesem Kapitel werden die Grundprinzipien der in der vorliegenden Arbeit angewandten Methodik schemenhaft skizziert und am Beispiel meines Forschungsprozesses erläutert.

Der erste Abschnitt gibt eine kurze Einführung in die qualitative Forschung im Vergleich zur quantitativen Forschung, wobei letztere mich die letzten sechs Jahre meines Studiums fast ausschließlich begleitete. Im nächsten Abschnitt gehe ich auf die von mir gewählte *Grounded Theory Methodik* ein, bevor ich einen kurzen Exkurs über die von mir gewählte Erhebungsmethode des *narrativen Interviews* geben werde. Die Methodik und ihre Grundprinzipien werden im letzten Abschnitt anhand meines Forschungsprozesses veranschaulicht.

#### 3.1 Der qualitative Forschungsansatz

Die vorliegende Arbeit basiert auf einem qualitativ-sozialwissenschaftlichen Forschungsansatz. Dieser Ansatz unterscheidet sich von Arbeiten der quantitativen Methodik unter anderem in seinem Forschungsinteresse, dem Forschungssetting, dem Datenverständnis, der Datenerhebung, der Konzeptualisierung, sowie durch die geringere Anzahl der untersuchten Personen.

In der qualitativen Forschung geht es vor allem darum, neue Theorien zu entdecken und zu entwickeln und weniger darum, eine vorher festgelegte Hypothese zu überprüfen und entweder zu bestätigen oder zu verwerfen. Aus diesem Grund nennt man sie auch eine „entdeckende Wissenschaft“ (Flick, von Kardorff & Steinke, 2005, S.24). Dabei können das Leben oder das Verhalten einzelner Personen, zwischenmenschliche Beziehungen, soziale Bewegungen oder auch das Funktionieren von Organisationen untersucht werden (Strauss & Corbin, 1996). Es geht dem Forscher darum, „von innen heraus“ (Flick, von Kardorff, Steinke, 2005, S.14; Breuer, 2009, S.24) Wirklichkeiten besser zu verstehen.

Als Daten können sowohl Bevölkerungsstatistiken, welche gegebenenfalls aus der quantitativen Forschung stammen, als auch Beobachtungen und Interviews, oder aber Dokumentationen, Bücher und Videobänder genutzt werden (Strauss & Corbin, 1996).

Im Gegensatz zu vielen anderen Forschungsarbeiten in der Psychologie wird hier nicht quantitativ und damit ‚Zahlen betreffend‘ gearbeitet, sondern es wird qualitativ ‚den Inhalt betreffend‘ gearbeitet und es geht dem Forschenden darum, eine Theorieskizze in Form eines Konzeptes oder einer Modellierung zu entwickeln, welche Ausschnitte und darin zu entdeckende Muster der zu untersuchenden Alltagswelt (Strauss & Corbin, 1996) darstellt.

Damit geht einher, dass die Gütekriterien qualitativer Forschung sich maßgeblich von denen der quantitativen Forschung unterscheiden, was unter anderem auf einem unterschiedlichen Wirklichkeitsverständnis beruht. (Lüders & Reichertz zit. nach Flick, 2010). Sehr deutlich wird dies am Beispiel eines der wichtigsten Gütekriterien der quantitativen Forschung, der *Objektivität*<sup>29</sup>. Verlangt wird in der quantitativen Forschung, dass das Ergebnis so objektiv wie möglich ist – unabhängig vom Forschenden und vom Zeitpunkt der Datenerhebung – um eine Basis für eine reliable und valide Forschung zu schaffen (Bortz & Döring, 2006). In der qualitativen Sozialforschung werden die Daten gerade aus der *Subjektivität* heraus durch Selbstauskünfte generiert, welche in der quantitativen Forschung häufig als höchst irrtumsanfällig abgetan werden (Breuer, 2009). Die *Subjektivität* des Forschenden ist in der qualitativen Forschung ein wichtiger Bestandteil, der genutzt und in hohem Maße reflektiert wird (vgl. Abschnitt 3.4.7).

Die Möglichkeit der Kombination der beiden Forschungsansätze ist sinnvoll und wünschenswert. Anzudenken wäre eine Validierung der qualitativen Ergebnisse durch

---

<sup>29</sup> *Objektivität* ist eines der Gütekriterien für empirische Tests und Untersuchungen. Ein Messvorgang ist dann objektiv, wenn die Messergebnisse vom Untersuchungsleiter unabhängig sind. Man unterscheidet die Durchführungsobjektivität (Beeinflussung der Untersuchungsergebnisse durch das äußere Erscheinungsbild, das Ziel- und Wertesystem des Durchführenden bzw. Interviewers), die Auswertungsobjektivität (v.a. gegeben bei standardisierten Frage-Items) und die Interpretationsobjektivität (wenig Spielraum für die subjektive Interpretation durch den Untersuchungsleiter); Internetquelle: <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Definition/objektivitaet.html#definition>, Zugriff: 29.01.2013.

eine quantitative Arbeit (Strauss & Corbin, 1996). Sichtweisen erweiternd ist auch das Untersuchen ein und desselben Phänomens aus qualitativer wie aus quantitativer Sicht.

### 3.2 Grounded Theory Methodik

*„Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen, die sich über die Dinge ziehn. Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen, aber versuchen will ich ihn. Ich kreise um Gott, um den uralten Turm, und ich kreise Jahrtausende lang; und ich weiss noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm oder ein grosser Gesang.“ (Rainer Maria Rilke)<sup>30</sup>*

Unter vielen möglichen Ausrichtungen des qualitativ-sozialwissenschaftlichen Paradigmas, habe ich mich für die *Grounded Theory Methodik* entschieden.

„Grounded“ bedeutet „gegenstandsverankert“ (Strauss & Corbin, 1996; Flick, von Kardorff & Steinke, 2005) und meint, dass die Theorie und die abschließende Modellierung in den Daten verankert ist.

Die *Grounded Theory Methodik* wurde ursprünglich in den 60er Jahren von den zwei Soziologen Barney Glaser und Anselm Strauss entwickelt. (Strauss & Corbin, 1996; Breuer, 2009). Die Forschung beginnt bei ersten groben Ideen einer Forschungsfragestellung und endet beim Erstellen eines Forschungsberichtes, wie es die vorliegende Arbeit einer ist. Die Datensammlung und die Datenauswertung sind nicht klar voneinander trennbar wie in anderen Forschungsrichtungen, sondern zeitlich ineinander verschränkt (Flick, von Kardorff & Steinke, 2005).

Dies lässt sich erläutern am Begriff des *Theoretical Sampling*, eines der nach Anselm Strauss genannten drei Essentials der *Grounded Theory Methodik* (Breuer, 2009). Man legt hierbei seine Gesprächspartner nicht schon im Vorhinein alle fest, sondern wählt den jeweils nächsten Gesprächspartner prozessbegleitend in der Form aus, dass das

---

<sup>30</sup> Internetquelle: [http://meister.igl.uni-freiburg.de/gedichte/ri1\\_rm10.html](http://meister.igl.uni-freiburg.de/gedichte/ri1_rm10.html), Zugriff: 24.01.2013.

vorhandene Wissen über das untersuchte Phänomen oder einzelne Facetten des Forschungsgegenstands möglichst erweitert oder verdichtet wird.

Auf diese Art und Weise arbeitend, ergibt sich ein „hermeneutischer<sup>31</sup> Zirkel“ (Breuer, 2009, S.48) (siehe Abbildung 2) – ein in der *Grounded Theory Methodik* gerne verwendeter Begriff. Hierbei handelt es sich um einen unter Umständen nicht endenden, spiralförmigen Prozess, der bei einem Vorverständnis der Forschungsthematik (den sogenannten *Präkonzepten*) beginnt, welches wiederum das weitere Forschungsvorhaben leitet und zu einer bestimmten Deutung des untersuchten Phänomens und den dazugehörigen Ereignissen führt. Dieser erste Schritt bereichert im Anschluss zweifelsfrei die ursprünglichen *Präkonzepte* und verändert sie. Diese veränderten *Präkonzepte* bestimmen im nächsten Schritt wiederum das weitere Vorgehen und die weiterführende Interpretation der Daten, woraufhin sich das (Vor-) Verständnis ein weiteres Mal ändert (Breuer, 2009). So läuft die Spirale immer weiter in immer enger werdenden Kreisen. Unterbrochen wird der *hermeneutische Zirkel* im Idealfall, wenn der Forscher die *theoretische Sättigung* erreicht sieht; dies bedeutet, dass zusätzliches Datenmaterial seiner Meinung nach keine bedeutenden Ergänzungen mehr für das Ergebnis liefert. Auch unterbrochen werden kann die Spirale durch pragmatische Gründe, wie zum Beispiel finanzielle Mittel oder den vorher festgelegten Abgabetermin einer Arbeit (Breuer, 2009).

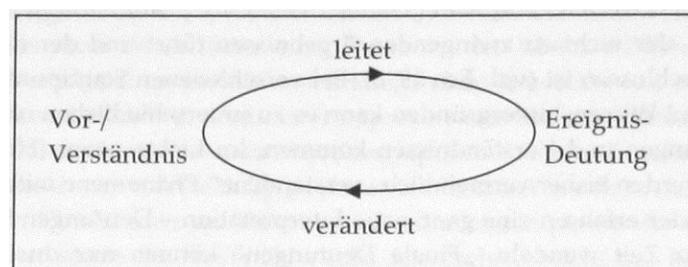


Abbildung 2: Hermeneutischer Zirkel (Breuer, 2009)

---

<sup>31</sup> Aus dem Griechischen: ἑρμηνεύειν - hermeneuein: zu deutsch: erklären, deuten, interpretieren.

An dieser Stelle möchte ich zurück zum Beginn des Forschungsprozesses springen, um einige weitere Konzepte der *Grounded Theory Methodik* zu erläutern. Bevor man mit dem Erheben anfängt, ist es hilfreich, sich über seine *Präkonzepte* zu dem gewählten Forschungsgegenstand bewusst zu werden. Hierbei handelt es sich um jedwedes Vorwissen und Vorannahmen, welche der Forscher in Bezug auf sein Forschungsthema hat. Dies kann im Gespräch mit anderen (gegebenenfalls in einem *Forschungskolloquium*; vgl. Abschnitt 3.4.7) oder in Form eines *Memos* geschehen. *Memos* werden den Forschungsprozess begleitend geschrieben und beschäftigen sich in vielen verschiedenen Facetten mit dem zu untersuchenden Phänomen. Sie dienen dazu, sich immer wieder von den Daten zu distanzieren, um so Abstand zu nehmen von einer rein beschreibenden Forschung, hin zu einer verstehenden und interpretierenden Forschung (Breuer, 2009). Teile der *Memos* können in überarbeiteter Form später in den abschließenden Forschungsbericht übernommen werden (Flick, von Kardorff & Steinke, 2005).

Desweiteren zu nennen ist das *Nosing Around*<sup>32</sup> (Breuer, 2009). Hierbei beschafft man sich besonders am Anfang des Forschungsprozesses aus allen möglichen Quellen Informationen über die Forschungsthematik, welche später auch als Daten verwendet werden können – sei es durch ein bewusstes Begehen des Milieus oder ein Herumstöbern in fachlicher und nichtfachlicher<sup>33</sup> Literatur.

Daraus wird deutlich, dass der Datenbegriff in der *Grounded Theory Methodik* weit gefasst ist. „All is data.“ (Glaser zit. nach Breuer 2009, S.60) beschrieb es einer der beiden Gründerväter der Methodik, Barney Glaser. Damit ist zum einen die Vielfalt der Quellen gemeint, aus denen es möglich ist, Daten für ein Forschungsprojekt zu sammeln; zum anderen können auch Reaktionen des Forschers gemeint sein, beispielsweise in einem Gespräch mit einem Untersuchungspartner, die im Anschluss daran im besten Falle *reflektiert* werden (vgl. Abschnitt 3.4.7).

---

<sup>32</sup> Zu deutsch: Herumschnüffeln.

<sup>33</sup> Gemeint sind beispielsweise Biographien, Aufzeichnungen oder Medienveröffentlichungen (Strauss & Corbin, 1996).

In den meisten Fällen stammt der Großteil der Daten, aus denen das Modell heranwächst, aus den eigens geführten Gesprächen. Hat man ein Gespräch geführt, ist der nächste Schritt, dieses zu *transkribieren*. Dies ist die Vorbereitung für das *Kodieren*, das Analysieren der Daten. Die Art des *Kodierens* stellt für Anselm Strauss ein weiteres Essential der *Grounded Theory Methodik* dar (Breuer, 2009). Den Kodierprozess werde ich in einem späteren Abschnitt anhand meines Forschungsprozesses detailliert beschreiben (vgl. Abschnitt 3.4.5).

Das dritte Essential nach Strauss sind Vergleiche, die zwischen unterschiedlichen Phänomenen und unterschiedlichen Kontexten gezogen werden – das sogenannte *Kontrastieren* (Breuer, 2009).

Schlussendlich geht es in der *Grounded Theory Methodik* darum, *theoretisch sensibel* und kreativ ein möglichst konzeptuell neues Modell aus den Daten emergieren zu lassen. Neben Deduktion und Induktion wird dem *Grounded Theory* Forscher die Anwendung der *Abduktion* ans Herz gelegt, bei welcher – oftmals inspiriert durch unerwartete Daten – der kreative Geistesblitz eine Rolle spielt. Dieses Schlussverfahren bietet keine Erkenntnissicherheit, sondern kann vielmehr als *Heuristik* verstanden werden (Breuer, 2009).

Im Gegensatz zur quantitativen Forschung hat das Lesen von Fachliteratur in der *Grounded Theory Methodik* einen eher begleitenden Stellenwert und beginnt häufig erst vertieft, nachdem der Forscher schon in die Erhebung eingestiegen ist. Dadurch kann verhindert werden, dass der Forscher zu enge Vorstellungen von einer Thematik bekommt. Es fördert die eigene Kreativität und erhöht die Chance auf neue Erkenntnisse. In einem späteren Forschungsstadium kann die Literatur dazu dienen, die eigenen Ergebnisse mit der vorhandenen Literatur abzugleichen (Breuer, 2009).

Ebenfalls kann die Literatur – wie auch die eigene Erfahrung mit der Forschungsthematik – zur Erhöhung der *theoretischen Sensibilität* beitragen. Die *theoretische Sensibilität* ist nach Strauss und Corbin eines der wichtigsten Charakteristika eines *Grounded-Theory-Methodik*-Forschers. Sie „bezieht sich auf die Fähigkeit, Einsichten zu haben, den Daten Bedeutung zu verleihen, die Fähigkeit zu verstehen und das Wichtige vom Unwichtigen zu trennen“ (Strauss & Corbin, 1996, S.25).

Inwieweit diese Sensibilität bei einem beginnenden Forscher vorhanden ist, kann sehr unterschiedlich sein. Auf Techniken, welche die *theoretische Sensibilität* erhöhen können, werde ich in einem der folgenden Abschnitte (vgl. Abschnitt 3.4.6) genauer eingehen.

Abschließend ist zu ergänzen, dass es auch in der *Grounded Theory Methodik* notwendig ist, bestimmte Gütekriterien zu erfüllen. Zu diesen zählen die Transparenz des Forschungsprozesses, die Nachvollziehbarkeit der verschiedenen Arbeitsschritte und die Explizitheit (Strauss & Corbin, 1996). Daraus ergeben sich die empirische Verankerung in den Daten und Kohärenz. Zusätzlich ist es erforderlich, die Relevanz der Forschung und eventuelle Grenzen aufzuzeigen (Breuer, 2009).

### 3.3 Exkurs: Das narrative Interview

Als Erhebungsmethode für meine Gespräche habe ich mich für das *narrative Interview* entschieden.

Das *narrative Interview* wird seit den 60er Jahren als Forschungsinstrument eingesetzt und weiterentwickelt. Im deutschen Sprachraum hat besonders Fritz Schütze Jahren seine Weiterentwicklung vorangetrieben. Heutzutage ist es eine in der qualitativen Sozialforschung häufig eingesetzte Erhebungsmethode (Flick, von Kardorff & Steinke, 2005).

Die Erzählungen des Gesprächspartners bilden den Kern des *narrativen Interviews*. Ziel ist es, dass, trotz einer künstlich hergestellten Interviewsituation, die Erzählung auf natürlichen Gesprächsmechanismen aufbaut. Der Interviewer geht mit einer offenen, erzählstimulierenden Forschungsfrage in das Gespräch. Diese soll beim Gesprächspartner eine möglichst freie Erzählung über seine Geschichte, seine Erfahrungen, seine Vorstellungen und Interpretationen evozieren. Die Aufgabe des Interviewers ist es, „erzählenregend zu schweigen“ (Küsters, 2009, S.58) und emotional mit dem Gesprächspartner mitzugehen. Besonders im fortgeschrittenen Forschungsstadium, je fokussierter man in seiner Thematik ist, kommt es im Verlauf des Gespräches immer häufiger zu die Fragestellung betreffenden Nachfragen (Küsters, 2009).

Die Hypothesen, die sich auf die Forschungsfrage beziehen, werden im *narrativen Interview* nicht schon im Vorhinein festgelegt, sondern frühestens nach dem ersten Gespräche und dessen Analyse und Interpretation aufgestellt.

Als Forscher und Zuhörer ist bei dieser Methode ein hohes Maß an *Selbstreflexion* und -bewusstheit gefragt. Man sollte sich darüber im Klaren sein, dass man als Zuhörer eine bestimmte, persönlich gefärbte Brille aufhat, durch welche die Inhalte der Gespräche interpretiert werden. Auf die *Selbstreflexion* werde ich beim Beschreiben meines Forschungsprozesses eingehen (vgl. Abschnitt 3.4.7).

*Das narrative Interview* bietet sich für die *Grounded Theory Methodik* an, da durch die offene, erzählauffordernde Haltung die Möglichkeit entsteht, dass Lebensweltspezifika, die das untersuchte Phänomen ausmachen, in der Erzählung zum Vorschein kommen. Vor diesem Hintergrund möchte ich nun im folgenden Abschnitt auf den Ablauf und die Charakteristika meines Forschungsprozess eingehen, welcher anhand der Grundprinzipien der *Grounded Theory Methodik* veranschaulicht wird.

### **3.4 Ablauf und Charakteristika meines Forschungsprozesses**

In diesem Abschnitt werden die Methodik der *Grounded Theory* und das *narrative Interview* anhand meines Forschungsprozesses verdeutlicht und vertieft dargestellt.

Zur Veranschaulichung habe ich die Beschreibung meines Forschungsprozesses in neun Abschnitte eingeteilt, wenngleich dies eher der Übersichtlichkeit der Präsentation der Forschungsarbeit dient; die meisten Arbeitsschritte fanden – wie oben beschreiben (vgl. Abschnitt 3.2) – vielmehr parallel, abwechselnd und ineinander verschränkt statt. Es ist hilfreich, dies während des Lesens im Bewusstsein zu behalten.

Beginnen werde ich mit der Darstellung der Wahl der Methode und der Themenfindung, gefolgt von einer Benennung meiner ersten *Präkonzepte*, wie diese mich im Verlaufe meines Forschungsprozesses beeinflussten und sich veränderten. Folgen wird eine Beschreibung der Datensammlung; hierbei werde ich sowohl auf die Rekrutierung meiner Gesprächspartner und die daraus entstehenden Gespräche, als auch auf andere Datenquellen eingehen. In diesem Zusammenhang erläutere ich meinen

Umgang mit Literatur im Forschungsprozess. Im nächsten Schritt wende ich mich der Datenauswertung zu – hierzu gehören das *Transkribieren*, das *Kodieren* und das *Modellieren*. Es folgt eine Passage über den oben erwähnten Begriff der *theoretischen Sensibilität* und Methoden, diese zu schulen, bevor ich auf die eng verknüpften Begriffe *Subjektivität*, *Reflexion* und *Selbstreflexion* eingehe, welche in der verwendeten Methodik eine wichtige Rolle spielen. Ich werde mein Augenmerk auf die Gütekriterien legen, bevor ich abschließe mit ein paar Worte zum Schreibprozess in der *Grounded Theory Methodik*.

### 3.4.1 Wahl der Methode

Bis zum siebten Semester hatte ich innerhalb meines Psychologiestudiums an der WWU<sup>34</sup> Münster noch keinerlei Kontakt mit qualitativer Forschung gehabt und diese somit mit Psychologie nur am Rande in Verbindung gebracht. Angeregt durch Erzählungen von Kommilitonen wurde ich aufmerksam auf das Seminar in Pädagogischer Psychologie von Franz Breuer zum Thema ‚Altern und Lebenswelt‘. Zum ersten Mal sollte ein qualitativer Forschungsansatz, der *Grounded Theory* Ansatz, vermittelt werden. Meine Neugierde und mein Interesse, diese Art der Forschung kennenzulernen, waren sehr groß. Ich entschied mich dazu, genanntes Seminar zu besuchen und schnupperte also das erste Mal qualitative Forschungsluft. Mir gefiel sofort, dass man sich bei dieser Art zu forschen gleichzeitig mit sich und seinen Vorannahmen zur untersuchten Thematik beschäftigte, diese *reflektierte* und *Subjektivität* immer wieder ihren Raum bekam, was ich in der quantitativen Forschung vermisste. Auch mochte ich es, von Anfang an sehr offen an die Forschungsfrage heranzutreten und sich nicht nur an vorhandener Literatur zu orientieren; gleichzeitig war und ist es immer noch eine Herausforderung für mich, bis dato gelernte und scheinbar mehr als vermutet verinnerlichte Forschungsweisen der quantitativen Forschung loszulassen.

Trotzdem oder vielleicht gerade deswegen war mir schon bald klar, dass ich Lust hatte, diese Herausforderung anzunehmen und in die qualitative Forschung noch mehr

---

<sup>34</sup> Westfälische Wilhelms Universität

einzutauchen. Ich entschloss mich dazu, meine Diplomarbeit mit der *Grounded Theory Methodik* unter der Betreuung von Prof. Dr. Franz Breuer zu schreiben.

### 3.4.2 Themenfindung

Ich war den ersten Schritt in Richtung meines Forschungsprojektes Diplomarbeit gegangen. Mein Thema stand zu diesem Zeitpunkt noch nicht fest und wie jeder Schritt meines Forschungsprozesses, brauchte auch dieser seine Zeit. Um mich auf die Methodik einzustimmen und thematisch inspirieren zu lassen, begann ich regelmäßig das *Forschungskolloquium* (vgl. Abschnitt 3.4.7) zu besuchen, in dem laufende Forschungsprojekte von Kommilitonen besprochen wurden. Ich entwickelte erste vage Ideen zu einem möglichen Forschungsthema, ohne damals schon ein Gefühl dafür zu haben, was sich in einem qualitativen Diplomarbeitsprojekt wohl verwirklichen ließe. Mich begeisterten die beiden Themen (*Lebens-*) *Träume* und *Was ist Heimat?*; doch schon in der ersten Besprechung mit Franz Breuer stellte sich heraus, dass beide Themen sehr weit gefasst und nicht spezifisch genug waren. Die spezifischere, kurz in mir aufflammende Themenidee ‚*Übertritt in den Ruhestand von Geistig Behinderten Menschen*‘ ließ ich ebenfalls bald fallen. *Reflektierend* in einem *Memo* wurde mir bewusst, dass das Thema mich persönlich sehr berührte und es mir aufgrund dessen zu diesem Zeitpunkt zu schwer gefallen wäre, mich von meinen *Präkonzepten* zu lösen und offen zu bleiben. Auf einen Ratschlag einer mit der *Grounded Theory Methodik* vertrauten Freundin begann ich anders an die Sache heranzugehen: Wer waren Gesprächspartner, mit denen ich Lust hatte, über ihr Leben zu sprechen? Sofort fiel mir eine Person ein, die mich ein paar Wochen zuvor sehr beeindruckt hatte: Ein Tänzer, bei dem ich einen Workshop besucht und der im Anschluss ein wenig von seinem Leben erzählt hatte. Nach einem weiteren Gespräch mit Herrn Breuer und einem Kolloquiumstermin, in dem ich mich und meine Forschungsidee vorstellte, stand fest: Ich wollte über den Übergang von Tänzern am Ende ihrer Karriere schreiben. Spannend erschien mir dieser Übergang, da Tänzer in ihrem Beruf, im Vergleich mit anderen Berufsgruppen, – wie eine meiner Kommilitoninnen es einmal treffend formulierte – ein ‚früheres Verfallsdatum haben‘.

Außerdem empfand ich es als hilfreich, dass mir die Lebenswelt von Tänzern nicht völlig fremd war, ich mich gleichzeitig nicht mit professionellen Tänzern identifizierte.

### 3.4.3 Meine Präkonzepte

„Präkonzeptfreie Erkenntnis ist prinzipiell nicht möglich.“,

schreibt Breuer (2009) und erklärt, dass Vorverständnis einerseits hilfreich und notwendig ist, um zu verstehen und Neues einzuordnen, andererseits nach reichlicher *Reflexion* unbedingt in den Auswertungs- und Interpretationsprozess mit einbezogen werden sollte. *Präkonzepte* beziehen sich auf kognitive sowie emotionale Strukturen und Haltungen des Forschers bezüglich der Forschungsthematik. Sich seiner *Präkonzepte* bewusst zu werden ist wichtig, damit sich der Forscher der Thematik gegenüber souverän und *reflektiert* verhalten kann. Man spricht hierbei auch von *reflektierter Offenheit*. Da man von völliger Offenheit nicht ausgehen kann, versucht man, nach gründlicher *Reflexion* seines (Vor-) Verständnisses so offen wie möglich in die Gespräche zu gehen. Hierbei kann einem der Austausch mit anderen eine große Hilfe sein (vgl. *Forschungskolloquium* in Abschnitt 3.4.7).

Außerdem können *Präkonzepte* als Inspiration für die spätere Modellierung und Ausarbeitung einer Theorie dienen (Breuer, 2007).

Im Folgenden möchte ich auf meine *Präkonzepte* bezüglich der Forschungsthematik und deren Veränderungen im Forschungsprozess zu sprechen kommen.

Zu Beginn der Forschung hatte ich das Bild von Tänzern als extreme Menschen, die sehr intensiv und viel im Moment leben. Ich war der Meinung, dass ein ‚echter‘ Tänzer seinen Beruf leidenschaftlich leben muss, um erfolgreich in ihm und glücklich mit ihm zu sein. Diese Auffassung machte es mir zu Beginn sehr schwer, meine Aufmerksamkeit weg von dem Grad der Identifikation eines Tänzers mit seiner Arbeit, hin zu anderen Faktoren zu richten, die eine Rolle spielen können im Tänzerleben und im Übergang in eine neue Lebensphase. Ich machte die Erfahrung, dass es sehr unterschiedliche Arten von Tänzern gibt, über die ich nicht zu urteilen vermag, ob der eine mehr oder weniger Tänzer ist.

Meine Annahme war, dass die meisten Tänzer nach ihrer Zeit als professionelle Tänzer in den Beruf des Tanzlehrers wechseln oder zumindest in einem ähnlichen Milieu bleiben würden. All meine sechs Gesprächspartner (vgl. Kapitel 4) hatten in der Tat zum Zeitpunkt der Erhebung noch auf irgendeine Art und Weise etwas mit Tanz zu tun.

An dieser Stelle stellt sich mir die Frage, ob dieses Ergebnis unter Umständen aus meiner Art der Suche der Gesprächspartner resultiert, ich mich selbst sozusagen nicht genug gelöst habe vom Milieu und somit nur Menschen angetroffen habe, die noch darin verkehren. Es gelang mir nicht, Gesprächspartner zu erreichen, die früher einmal Tänzer waren, heutzutage jedoch nichts mehr mit dem Tanz zu tun hatten oder haben wollten. Eine weitere mögliche Erklärung bietet Maja Langsdorff (2005) mit ihrer Aussage, dass Tänzer nach ihrer Karriere oftmals in die Anonymität abtauchen und ihre Spuren verwischen, um möglichst nicht mehr mit der *Tanzwelt* konfrontiert zu werden.

Zu Beginn vermutete ich, dass es sowohl sehr fließende Übergänge – quasi Weiterentwicklungen – als auch tiefe Einschnitte im Leben eines Tänzer an deren Karriereende geben könne. Betrachtet man meine Ergebnisse (vgl. Kapitel 5), stellt sich die Frage, inwiefern es mir gelungen ist, mich von meinem Vorverständnis zu lösen. Es ist hinzuzufügen, dass ich zwischenzeitlich von der Idee Abstand nahm, den Übergang in ‚plötzlich‘ und ‚fließend‘ einzuteilen, bevor ich in meiner endgültigen Modellierung auf eine ähnliche Unterteilung zurückkam. In diesem Fall diente mir mein Präkonzept als Inspiration für die Modellierung und Theoriebildung (Breuer, 2009).

Anfangs nahm ich an, dass ein Tänzer niemals aufhören würde zu tanzen. Diese Annahme wurde schnell widerlegt.

Ich glaubte, Tänzer erzählen gerne von ihrer Tanzbiographie, was sich in all meinen sechs Gesprächen bestätigt hat.

Insgesamt fiel es mir immer wieder schwer, mich von meinen *Präkonzepten* und meiner gewohnten Sicht auf die Dinge zu lösen, meine eigene Brille, mit der ich die Welt betrachte, abzunehmen und mein Verständnis der Welt und von Tänzern zu „entselbstverständlichen“ (Breuer, 2009, S.28). Hierbei half mir der Austausch und die *Reflexion* mit Kommilitonen sehr (vgl. Abschnitt 3.4.7).

### 3.4.4 Datensammlung

Zur selben Zeit, in der ich meine ersten *Präkonzepte* niederschrieb und im Kolloquium diskutierte, begann ich mich in meiner Freizeit mit dem *Nosing Around* (vgl. Abschnitt 3.2). Ich sprach mit verschiedenen Menschen über die Thematik, verschickte Emails an

Freunde, ehemalige und aktuelle Lehrer und Personen, die ich auf irgendeine Art und Weise mit Tanz in Verbindung brachte. Auf diese Weise bekam ich neben Tipps zur Gesprächspartnersuche interessante Informationen und Meinungen zum Thema zu hören und lesen. Ich sah mir Tanzfilme an und wurde sehr aufmerksam, wenn ich Milieus betrat, die ich dem Tanz zuordnete.

### **Gespräche und Gesprächspartner**

Insgesamt habe ich im Zeitraum vom Januar bis November 2012 sechs Gespräche mit fünf Tänzern und einer Tänzerin geführt. Die Gespräche ergaben sich aus unterschiedlichen Kontakten. Die Gesprächspartnersuche verlief zu unterschiedlichen Zeiten des Prozesses unterschiedlich leicht. Anhand von Kurzbeschreibungen werde ich meine Gesprächspartner in Kapitel 4 vorstellen.

Die Auswahl meiner Gesprächspartner fand nach dem Prinzip des *Theoretical sampling* (vgl. Abschnitt 3.2) statt. Neben dem Anspruch auf möglichst hohe Verdichtung und Erweiterung des vorhandenen Wissens spielten allerdings auch pragmatische, zeitliche und finanzielle Aspekte eine Rolle bei der Wahl des jeweils nächsten Untersuchungspartners.

Im Vorhinein war ich mit jedem meiner Gesprächspartner über Email in Kontakt gewesen, um ihn aufzuklären, in welchem Rahmen das Gespräch stattfinden sollte und eventuelle Fragen zu klären. Hierbei wurden ebenfalls der Termin und der Ort festgelegt. Wichtig war mir, das Gespräch in ruhiger Atmosphäre zu führen, was mir überwiegend gelang. Zwei der Gespräche wurden bei den Gesprächspartnern zuhause geführt. Die vertraute Umgebung kann laut Breuer (1996) unter Umständen den Einstieg in den Erzählfluss erleichtern. Drei der Gespräche wurden in Räumlichkeiten von Tanzschulen geführt. Die auf die Thematik bezogenen Orte können gegebenenfalls erzählstimulierend wirken und als ‚Interviewer‘<sup>35</sup> geben sie einen zusätzlichen Eindruck vom Milieu (Breuer, 1996). Ein Gespräch fand in einem ruhigen Café statt.

---

<sup>35</sup> Das Wort ‚Interview‘ wird in der qualitativen Sozialforschung nicht gerne verwendet, da es häufig bestimmte, aus Radio oder Fernsehen bekannte Vorstellungen eines Interaktionsmusters hervorruft; anstelle von Interview wird das Wort Gespräch genutzt (Breuer, 1996).

Im Vorhinein wurde jeweils ein Gesprächsleitfaden entwickelt, der im Verlaufe des Forschungsprozesses detaillierter wurde. Dieser kann einen gelungenen und wünschenswerten Gesprächsverlauf begünstigen (Breuer, 1996). Nach einem Gesprächseinstieg meinerseits, in welchem ich mein Gegenüber freundlich begrüßte und gegebenenfalls ein wenig Small Talk führte, bedankte ich mich für die Teilnahme und erläuterte den Ablauf des Gespräches. Ich klärte über meine Schweigepflicht auf und bat um Erlaubnis, das folgende Gespräch mittels digitalen Diktiergeräts aufzunehmen, bevor es Raum für offene Fragen gab. Der Beginn des Gespräches diente außerdem dazu, eine vertrauensvolle Atmosphäre zu schaffen.

Es folgte eine offene, erzählstimulierende Einstiegsfrage. Je weiter der Forschungsprozess vorangeschritten war und je klarer der Fokus der Arbeit wurde, desto mehr erzählgenerierende und sensible Nachfragen zu bestimmten Themenbereichen, die sich in den letzten Gesprächen herauskristallisiert hatten, wurden gestellt. Das Gespräch endete jeweils mit der Frage meinerseits, ob es noch etwas hinzuzufügen oder zu sagen gäbe, was bisher nicht gesagt worden war. Im Anschluss fand zumeist ein lockerer Ausklang statt, in dem meine Gesprächspartner mir oftmals neugierige Fragen über mich und mein Forschungsprojekt stellten.

Die Gespräche dauerten zwischen einer und anderthalb Stunden und wurden alle mit einem digitalen Diktiergerät aufgenommen.

Um einen Gesprächspartner für mein erstes Gespräch zu finden, schrieb und sprach ich nach dem Schneeballprinzip Menschen an, von denen ich vermutete, dass sie zu ehemaligen Tänzern Kontakt haben könnten. Ich bekam schon recht bald viele freundliche und interessierte Emails und Anfragen von Menschen aus allen Ecken Deutschlands, die sich dazu bereitklärten, mir von ihrer Geschichte zu erzählen. Mein erster Gesprächspartner stand bald fest. Ich entschied mich für Joao<sup>36</sup>, da er in Münster lebte und somit leicht zu erreichen war. Im Januar 2012 führte ich mein erstes Gespräch. Nach dem eineinhalbstündigen Gespräch war ich begeistert und zufrieden, wie gut meine sehr offene Erzählaufforderung (*„ich fänd‘ es toll, wenn du einfach irgendwie so ein bisschen über deine tänzerische Laufbahn erzählen könntest, wies angefangen hat*

---

<sup>36</sup> Die Namen der Gesprächspartner sind im Nachhinein anonymisiert worden, vgl. Kapitel 4.

*und wies weiterging und wie du an die Stelle gekommen bist, wo du jetzt bist“; Joao 2| 4) funktioniert hatte. Joao erzählte und erzählte. Es war faszinierend, einem Menschen zu lauschen, der über von ihm, bezüglich einer bestimmten Thematik ausgewählte Passagen und Momente seines Lebens erzählte. Gleichzeitig war ich ein wenig enttäuscht, da Joao nicht meiner ursprünglichen Vorstellung eines Gesprächspartners für mein Thema entsprach. Er hatte zu keinem Zeitpunkt seines Lebens sein Geld nur mit dem Tanzen verdient und dies war ursprünglich ein Kriterium für mein Sample gewesen. Nach erneutem Austausch mit dem *Forschungskolloquium* unter Leitung von Franz Breuer wurde mir im Nachhinein klar, dass meine Erzählaufforderung und die Information im Vorfeld nicht spezifisch und klar genug gewesen waren. Außerdem verstand ich, dass ich zum einen im Sinne der *Grounded Theory Methodik* gerade bei einem ersten Gespräch offen sein durfte für Themen und somit eventuelle Fokussierungsmöglichkeiten, die Joao ins Gespräch einbrachte; zum anderen entwickelte ich nach und nach ein Feingefühl dafür, wann und auf welche Weise ich meinen Gesprächspartner unterbrechen und sanft zum Thema zurückführen durfte und sollte.*

Der Kontakt mit meiner zweiten Gesprächspartnerin Marie wurde durch ein zufälliges Kennenlernen im Zug einer Freundin von mir mit Maries Sohn hergestellt. Ich fühlte mich mit der Methode vertrauter und hatte auch meine Erzählaufforderung spezifiziert (*„meine Frage ist eigentlich sehr offen. Ich würd‘ sie bitten, dass sie mir ein bisschen von ihrer tänzerischen Biographie erzählen und so als roten Faden oder Schwerpunkt: Wie haben sie, ihr Leben lang, seit sie Tänzerin sind, vorgesorgt, oder haben sie vorgesorgt für das Leben nach dem aktiven Tanzen?“ Marie, 3| 25*). Durch Marie wurde der Kontakt zu einem meiner weiteren Gesprächspartner, Ari, hergestellt. Zwischenzeitlich war es schwierig, einen nächsten Gesprächspartner zu finden, der räumlich erreichbar war und der den aktuellen ‚Anforderungen‘ des *theoretical sampling* entsprach. Ich bemerkte, dass es für das Finden eines geeigneten Untersuchungspartners wichtig war, fortlaufend ‚am Ball‘ zu bleiben und sich nicht auf vorhandenen Kontakten auszuruhen. Die Erzählaufforderung änderte sich ein weiteres Mal (*„Ok, dann würd ich dich bitten, mhm, einfach von deiner Laufbahn als Tänzer zu erzählen, gerne von Anfang bis heute und hm ja besonders mit Augenmerk auf den Übergang, wie du den erlebt hast, wie der für dich war.“; Tommy 3| 15*) und in jedem

Gespräch fühlte ich mich sicherer und bekam ein Gefühl dafür, an welchen Stellen ich nachhaken wollte.

Hinzuzufügen ist, dass meine „Reaktionen am eigenen Körper“ (Breuer, 1996, S.130) unmittelbar nach den Gesprächen sich von den erneut niedergeschriebenen Eindrücken eines Gespräches und Untersuchungspartners ein paar Tage später unterschieden. Um dies zu bemerken, war es sinnvoll direkt nach dem Gespräch ein *Memo* zu schreiben, auch wenn dies mitunter nach einem intensiven Gespräch Überwindung und Konzentration kostete.

### **Andere Datenquellen und der Umgang mit Literatur in der Grounded Theory Methodik**

Der Einsatz von Literatur in der *Grounded Theory Methodik* bezieht sich auf fachliche wie auf nichtfachliche Literatur. Es geht nicht darum, bisherige Kenntnislücken zu füllen, sondern mit einem neugierigen, naiven Blick eines Novizen ein Themengebiet zu erforschen und neue Erkenntnisse emergieren zu lassen (Breuer, 2009) (vgl. *reflektierte Offenheit* im Abschnitt 3.4.3). Laut Strauß und Corbin (1996) sind Funktionen des Lesens von Literatur in der verwendeten Forschungsmethodik folgende: die Erhöhung der *theoretischen Sensibilität* (vgl. Abschnitt 3.4.6); das Liefern von zusätzlichen Datenquellen beispielsweise in Form von Erfahrungsberichten; ein zusätzlicher Gültigkeitsnachweis in Form einer Validierung der Daten anhand vorhandener Literatur im Sinne einer ‚Konstruktvalidierung‘ (Breuer, 2009); Hinweise für das Auswählen eines nächsten Gesprächspartners im Sinne des *theoretical sampling* (vgl. Abschnitt 3.2); und als Anregung für Fragen – für die Gespräche und in Bezug auf die bisher gefundenen Konzepte (Strauß & Corbin, 1996). Hervorgehoben wird, dass der Forscher nicht zum „Gefangenen der Literatur“ (Strauß & Corbin, 1996, S.38) werden sollte.

Wie schon erwähnt begab ich mich recht bald bewusst in tänzerische Milieus, sah die Thematik betreffende Filme an und stöberte in nicht wissenschaftlicher Literatur. Dies half mir, mich in die Thematik einzustimmen und erste Eindrücke und Ideen zu sammeln.

Die Lektüre wissenschaftlicher Literatur und Fachliteratur begann ich erst in der zweiten Hälfte meines Forschungsprozesses, um unvoreingenommen in die ersten Gespräche zu gehen. Sie war besonders wichtig, als ich anfang, den vorliegenden Forschungsbericht zu schreiben und um mich für weitere Modellierungsideen inspirieren zu lassen bzw. um die Modellierung zu ergänzen.

Ich entdeckte gegen Ende meines Forschungsprozesses zwei sehr hilfreiche Bücher<sup>37</sup>, in denen viele Lebensberichte ehemaliger Tänzer beschrieben wurden. Für dieses zusätzliche Datenmaterial war ich sehr dankbar, da ich in eigener Sache – wie oben beschrieben – beispielsweise keine ehemaligen Tänzer gefunden hatte, die heute nichts mehr mit dem Tanz zu tun hatten.

### 3.4.5 Datenauswertung

*„Nun sind wir beim Herzstück (...) angekommen. (...) Es ist der zentrale Prozess, durch den aus den Daten Theorien entwickelt werden.“<sup>38</sup>*

Bei der Datenauswertung geht es – wie Strauß und Corbin (1996) in ihrem Buch über die *Grounded Theory* schreiben – um den zentralen Prozess der Forschungsarbeit: schlussendlich eine auf allen gesammelten Daten begründete Theorie zu entwickeln, indem „die Daten aufgebrochen, konzeptualisiert und auf neue Art zusammengesetzt werden“ (Strauss & Corbin, 1996, S.39). Hierzu sind Ausdauer, Kreativität und vor allem *theoretische Sensibilität* (vgl. Abschnitt 3.4.6) vonnöten (Strauß & Corbin, 1996). Der Prozess der Datenauswertung findet wie oben beschrieben (vgl. Abschnitt 3.2) gleichzeitig bzw. im Wechsel mit der Datenerhebung statt. In den Daten – zu welchen auch alle *Memos* gehören – werden Codes gefunden, aus welchen nach und nach Kategorien entwickelt werden. Mit diesen Kategorien wird ein erstes vorläufiges Modell entwickelt, was durch das Hinzukommen neuer Daten und erneuter Auseinandersetzung mit schon vorhandenen Daten wieder verworfen oder weiterentwickelt wird, bis man das Gefühl hat, nun eine *theoretisch gesättigte*,

---

<sup>37</sup> Hierbei handelt es sich um die beiden Bücher *Traumtänzer*, herausgegeben von Götz Hellriegel (1994) und *Ballett – und dann?* von Maja Langsdorff (2005).

<sup>38</sup> Strauß & Corbin, 1996, S.39.

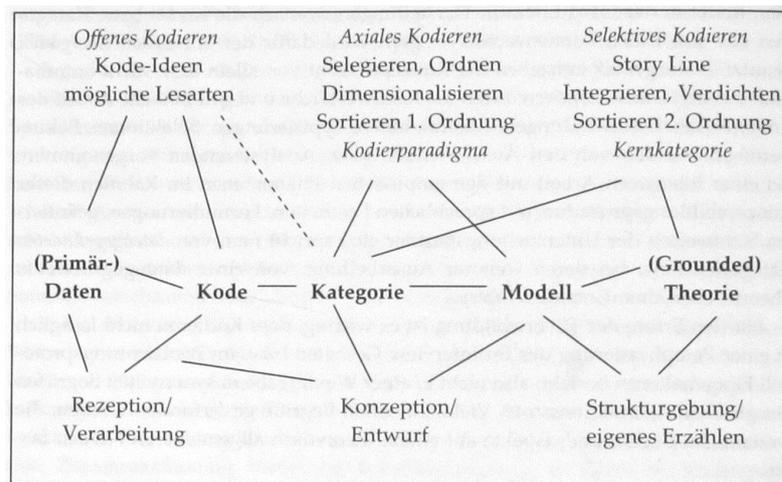


Abbildung 3: Datenauswertung in systematisierter Anordnung, (Breuer, 2009)

gegenstandsverankerte Theorie entwickelt zu haben und sich entschließt, den Forschungsprozess abzuschließen (Breuer, 1996). (siehe Abbildung 3)

Zur Datenauswertung gehören das *Transkribieren*, das *Kodieren* und das *Modellieren*.

### Transkribieren

In Anschluss an ein Gespräch war, nach dem Anfertigen eines *Memos*, der nächste Schritt, die Aufnahme des Gespräches zu *transkribieren*. In einem *Transkript* wird mündlich Gesprochenes verschriftlicht. Ausgewählte paraverbale und nonverbale Gesprächsaspekte, die dem ‚Transkripteur‘ die Forschungsthematik betreffend wichtig erscheinen, werden notiert. Das *Transkribieren* ist eine erste Auseinandersetzung mit dem Datenmaterial, währenddessen man ein feineres Gespür für das Gespräch und das Forschungsthema entwickelt und Ideen für das darauf folgende *Kodieren* entstehen können (Breuer, 2009).

Zu Beginn einer Transkription erfreute ich mich zumeist an der meditativen Arbeit, während der ich den spannenden Gesprächen noch einmal lauschen durfte. Gegen Ende verlangte es mir Disziplin ab, da sich das Niederschreiben der Gespräche sehr in die Länge zog. Um erste Konzeptualisierungs-Ideen zu entwickeln, war der Transkriptionsprozess für mich sehr hilfreich.

## Kodieren

Das *Kodieren* ist der Prozess der Datenanalyse. Man spricht in der *Grounded Theory Methodik* vom *Offenen*, *Axialen* und *Selektiven Kodieren*. Die Trennung dieser drei Kodier-Arten ist künstlich und dient der Verständlichkeit der verschiedenen Stadien des Kodier-Prozesses. Nicht selten springt man innerhalb einer Textpassage von einem Kodier-Typ zum anderen und wieder zurück – ohne sich dessen bewusst zu sein. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass das *Offenes* und *Axiales Kodieren* eher am Anfang des Forschungsprozesses stattfinden und das *Selektive Kodieren* gehäuft gegen Ende angewandt wird (Strauß & Corbin, 1996).

Vor dem *Kodieren* werden, auf dem aktuellen Vorverständnis begründet, interessant und ‚reich‘ erscheinende Textsegmente ausgewählt. Diese können in unterschiedlichen Durchgängen unterschiedlich gewählt werden.

Beim noch wenig theoriegeleiteten *Offenen Kodieren* bricht man die Daten auf, lässt sich auf unterschiedliche *Lesarten* (Breuer, 1996; 2009) ein und entwickelt erste Codes, Konzepte und Kategorie-Ideen. Man versucht nach dem Forschungsgegenstand ‚schmeckende und riechende‘ Kategorien zu finden, was bedeutet, dass diese möglichst nahe an den Daten und der Thematik sind und gleichzeitig eine Abstraktion derer darstellen. Man unterscheidet zwischen *theoretischen* und *in-vivo-Kodes*. Erstere sind häufig kreative Erfindungen und letztere übernommene Begriffe aus den geführten Gesprächen (Breuer, 2009). Der Prozess des *Offenen Kodierens* fiel mir relativ leicht, da ich meiner Kreativität freien Lauf lassen durfte, ohne mich auf Kategorien festlegen zu müssen.

Das *Aximale Kodieren* beinhaltet das Neu-Zusammensetzen der aufgebrochenen Daten, indem die Kategorien gebündelt und anhand von Sortierlogiken (*Kodierfamilien*<sup>39</sup>, das *paradigmatische Modell*<sup>40</sup> oder Heuristik der *Typenbildung*<sup>41</sup>) geordnet werden. Die

---

<sup>39</sup> Glaser zit. nach Flick, von Kardorff & Steinke, 2005 S.481.

<sup>40</sup> Im *paradigmatischen Modell* werden Subkategorien mit einer Kategorie auf verschiedene Art und Weise in Beziehung gesetzt, durch ursächliche Bedingungen, durch den Kontext, durch intervenierende Bedingungen, durch Handlungsstrategien und durch Konsequenzen (Strauß & Corbin, 1996, S 78ff).

<sup>41</sup> Breuer, 2009, S.89ff.

Kategorien werden hinsichtlich ihrer *Eigenschaften* und *Dimensionen* ausgearbeitet. *Eigenschaften* sind verschiedene Attribute einer Kategorie. Wenn sich diese auf einem Kontinuum anordnen lassen, ist eine *Dimension* ermittelt. Es wird nach Ähnlichkeiten und Gegensätzen gesucht (Strauß und Corbin, 1996). Das *Axiale Kodieren* fiel mir von Mal zu Mal leichter. Ich fand Gefallen daran, verschiedene Arten der Datenzusammensetzung ‚einfach mal auszuprobieren‘ und jeweils ein Diagramm oder eine Modellskizze dazu zu entwerfen.

Im letzten Schritt des *Selektiven Kodierens* legt der Forscher seine Fokussierung fest, den „roten Faden der Geschichte“ (Strauß & Corbin, 1996, S.96). Es wird eine *Kernkategorie* ausgewählt, um welche herum die anderen angeordnet werden. Gleichzeitig findet eine Validierung der gefundenen Beziehungen und eine Verfeinerung der Kategorien statt (Strauß & Corbin, 1996). Herausgefordert war ich im letzten Schritt der Datenanalyse, als ich mich für eine Kernkategorie entscheiden musste. So viele Details erschienen mir wichtig und am liebsten hätte ich alles in ein Modell verpackt. In Feinarbeit ging ich die Daten anhand der gefundenen Kategorien noch einmal durch und entschied mich schlussendlich dafür, die verschiedenen Wege eines Berufstänzers in eine neue Berufs-Tätigkeit als ‚roten Faden der Geschichte‘ festzulegen.

## Modellieren

*„Nichts macht das Leben ärmer als vieles anfangen und nichts vollenden. Aber ebenso gewiß ist, daß wenn auch kein Schuß ins Schwarze trifft, unzählige es wie ein Sternenhimmel umschreiben.“ (Christian Morgenstern)<sup>42</sup>*

Es ist sinnvoll, schon zu einem frühen Zeitpunkt des Forschungsprozesses, beispielsweise mithilfe des *paradigmatischen Modells*, Beziehungen zwischen entdeckten Kategorien zu finden und erste Modellskizzen zu entwerfen. Schon frühzeitig begann ich im ‚stillen Kämmerlein‘ viele Modellierungsideen und Skizzen auf das Papier zu bringen. Der Schritt, eine erste Modellierung im

---

<sup>42</sup> Internetquelle: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/323/13>, Zugriff: 20.02.2013.

*Forschungskolloquium* vorzustellen, fiel mir schwer. Es war ein Prozess für mich zu akzeptieren, dass es sich wieder und wieder um ein Arbeitsmodell handelt anstatt um ein endgültiges Ergebnis. Nur mit dieser Einstellung konnte ich die Kritik und Verbesserungsvorschläge aus dem Kolloquium dankend anhören und annehmen.

Eine Schwierigkeit stellte für mich dar, passende ‚knackige‘ Begriffe für gefundene Kategorien zu finden, die für mich selbst den Kern der Kategorie trafen und die nach dem Forschungsgegenstand ‚schmeckten‘ und ‚rochen‘ (Breuer, 2009). Hierbei half es mir in Tanzlektüren zu blättern und zu stöbern und immer wieder in Austausch mit dem *Forschungskolloquium*, aber auch mit kreativen Freunden darüber zu sein. Schlussendlich freundete ich mich damit an, dass nicht alle Begriffe ‚knackig‘ und ‚geschmackvoll‘ waren. In diesen Fällen war mir besonders wichtig, die Kategorien klar zu definieren und zu beschreiben.

Der anfängliche Irrglaube, der schon ein halbes Jahr vor Abgabe festgelegte Name meiner Abschlussarbeit sei auch der Name meines Modells, schränkte mich anfangs in meiner Modellierungsarbeit ein. Dem Modell einen eigenen Namen zu geben, half mir, den jeweils gewählten Fokus bewusster zu machen.

### 3.4.6 Theoretische Sensibilität

Die *theoretische Sensibilität* ist die Fähigkeit, zu erkennen, was in den Daten wichtig ist und die Daten auf eine neue Art und Weise zu sehen als gewohnt. Quellen *theoretischer Sensibilität* sind zum einen das Sich-Auskennen in der Thematik durch Fachliteratur und persönliche Erfahrungen; zum anderen die kontinuierliche Auseinandersetzung mit den Daten – unter anderem durch *Reflexion* und *Selbstreflexion* im *Forschungstagebuch* und im *Forschungskolloquium* (vgl. Abschnitt 3.4.7) (Strauß & Corbin, 1996).

Es gibt einige hilfreiche Werkzeuge und Maßnahmen für einen Forscher, um seine *theoretische Sensibilität* zu schulen. Besonders zu Beginn des Forschungsprozesses lohnt es sich, diese anzuwenden, aber auch für spätere Stadien sind sie sinnvoll. Strauß & Corbin (1996) nennen folgende vier Techniken: Das Fragestellen der W-Fragen *Wer? Wann? Wo? Wie? Wieviel? und Warum?* dient dazu die Daten aufzubrechen und somit zur Entwicklung von *Kategorien*, *Eigenschaften* und *Dimensionen*. Die Analyse einzelner Worte, Phrasen oder eines Satzes anstatt einer ganzen Textpassage soll die

Bandbreite der Bedeutungsmöglichkeiten kleinster analytischer Einheiten aufzeigen. Auch systematische Vergleiche im Analyseprozess stellen eine Möglichkeit zur Erhöhung der *theoretischen Sensibilität* dar. Zu guter Letzt warnen Strauß & Corbin vor verallgemeinernden Worten und Floskeln wie ‚immer‘, ‚nie‘, ‚Das ist einfach so.‘. Man sollte besonders an den Stellen, an welchen etwas selbstverständlich erscheint, genau hinschauen.

Eine Herausforderung für mich im gesamten Forschungsprozess war die Balance zu halten zwischen wissenschaftlichem Arbeiten, das viel Konzentration und Klarheit benötigt, und der Offenheit und dem Loslassen von festen Strukturen, um der Kreativität einen fruchtbaren Nährboden zu schaffen. Jason Beechey (2007) fragt in einem Beitrag über die Geschichte und Rekonstruktion des Tanzes ob es nicht „möglich ist, dass viele kreative Impulse durch unsere übertriebene Art des rationalen Denkens blockiert sind“ (S.178)? So fühlte ich mich im Prozess immer wieder durch meine rationale Denkweise in meiner Kreativität blockiert – obwohl ich mich für einen sehr kreativen Menschen halte. Um diesen Akt der Balance erfolgreich zu meistern, schlagen Strauß & Corbin vor, sich nicht zu sehr von den Daten fesseln zu lassen und sich regelmäßig von ihnen zu entfernen, um sich klar zu machen, was eigentlich gerade passiert, sozusagen eine Metaebene einzunehmen. Hierbei half es mir persönlich, die Metapher ‚sich entfernen‘ wörtlich zu nehmen, auf einen Berg oder einen Turm zu steigen und die Welt und meine Forschungsarbeit von oben zu betrachten.

Desweiteren sollte man die erstellten Kategorien als provisorisch betrachten und ihnen gegenüber skeptisch bleiben bis zum Schluss. Außerdem betonen Strauß & Corbin die Wichtigkeit dessen, die vorgeschlagenen Verfahren der Datensammlung und -analyse zu befolgen und den Wechsel zwischen den beiden ernst zu nehmen, denn das „Glück begünstigt nur den vorbereiteten Geist“ (Rapport & Wright zit. nach Strauß & Corbin, 1996, S.29).

### **3.4.7 Subjektivität und (Selbst-) Reflexion**

*„Je mehr man also nach innen gehen kann, je introspektiver und selbstreflexiver man wird, desto mehr vermag man sich vom Ich zu lösen und über dessen begrenzten Horizont zu erheben und desto weniger*

*narzißtisch oder egozentrisch – desto dezentrierter – wird man.“ (Ken Wilber)<sup>43</sup>*

Wie oben erwähnt (vgl. Abschnitt 3.1) ist der *reflexive* Umgang mit der *Subjektivität* des Forschenden charakteristisch für die qualitative Sozialforschung. Dies gilt auch in hohem Maße für die *Grounded Theory Methodik*. Der „Erkenntnisprozess ist an ein erkennendes Subjekt gebunden“ (Breuer, 2009, S.120). Einen „Superbeobachter“ (Breuer, 2009, S.120), frei von jeglicher *Subjektivität*, gibt es nicht. Der Forscher wird hier nicht länger als Störquelle, nein im Gegenteil als Erkenntnisquelle gesehen. Wichtig ist, dass sich der Forschende in ausführlicher *Selbstreflexion* – zum Beispiel in seinem *Forschungstagebuch* – und *Reflexion* mit anderen – beispielsweise im *Forschungskolloquium* – seiner *Präkonzepte* (vgl. Abschnitt 3.4.3), seiner *Perspektivität*, des Einflusses dieser auf die Themenwahl, die Fokussierung, die Datenanalyse und auf jeden Schritt des Forschungsprozesses sowie seiner Wirkung im Gespräch auf den Untersuchungspartner bewusst wird und damit umgeht. Breuer (2009) spricht von einer notwendigen *Dezentrierung*, was bedeutet einen Schritt zurückzutreten, den Beobachterstatus einzunehmen, seine Muster und subjektiven Konzepte bezüglich des Forschungsgegenstandes zu thematisieren.

### **Forschungstagebuch**

*„Sage nicht: ‚Ich habe die Wahrheit gefunden‘, sondern: ‚Ich habe eine Wahrheit gefunden. ‘“ (Khalil Gibran<sup>44</sup>)*

Seit Beginn des Forschungsprozesses bis zum seinem Ende trage ich sowohl in meiner ‚Forschungszeit‘ als auch zumeist in meiner ‚Freizeit‘ ein kleines, feines Büchlein in meiner Tasche, genannt das *Forschungstagebuch*. Es bietet Platz für alle Vorannahmen, Eindrücke, Beobachtungen, Gefühle ‚Resonanzen am eigenen Körper‘ (Breuer, 1996), Stichworte, Gedankenblitze, Texte, Konzeptualisierungsideen, Skizzen oder Diagramme und *Memos*. Das *Forschungstagebuch* half mir, meine spontanen wie auch überlegten Ideen zum Analyseprozess und auch zu Modellideen jederzeit festzuhalten und den

---

<sup>43</sup> Internetquelle: <http://www.psp-tao.de/zitate/thema/Selbstreflexion/1472>, Zugriff: 18.02.2013.

<sup>44</sup> Gibran, K. (2011). *Der Prophet*, S.70.

Forschungsprozess im Nachhinein selbst besser nachzuvollziehen. Hierbei wird deutlich, wie selbstverständlich es in der *Grounded Theory Methodik* ist, vorläufige Ideen niederzuschreiben, diese aber immer als provisorisch zu betrachten, wieder zu verwerfen oder weiterzuentwickeln und auszuarbeiten. Es ist hilfreich, dabei im Bewusstsein zu behalten, dass „bei wissenschaftlicher Erkenntnis (...) unterschiedliche Wahrheiten oder unterschiedliche Versionen von Wahrheit durchaus von Bedeutung und Interesse sein können“ (Breuer, 2009, S.22).

Weiterhin half mir das *Forschungstagebuch* bei oben genannter *Dezentrierung* durch das Niederschreiben spontaner Eindrücke und Gefühle, besonders nach den Gesprächen, und deren erneuter Betrachtung und Diskussion ein paar Tage später mit Abstand.

### **Forschungskolloquium**

*„Wow, es ist total besonders und wertvoll, eineinhalb Stunden eine Gruppe zur Verfügung zu haben, die mir und meinem Forschungsprojekt ihre Aufmerksamkeit schenkt und mich unterstützt.“<sup>45</sup>*

Von Beginn an war mir der Zugang offen zu einem *Forschungskolloquium* unter der Leitung von Franz Breuer. Es inspirierte und bereicherte mich in jedem Schritt meines Forschungsprozesses. In einem mir zugeteilten Kolloquiumstermin stand es mir offen, die Gruppe frei nutzen, indem ich jedwede die Forschungsarbeit betreffende Frage stellen konnte – sei es zur Methode oder zu Erfahrungen von anderen Forschenden in einem bestimmten Forschungsschritt. Ebenso war es Gang und Gebe die Gruppe um ein gemeinschaftliches Kodieren einer ausgewählten Textpassage zu bitten und somit unterschiedliche Deutungen und Perspektiven dieser Textstelle zu bekommen. Seine vorläufige Modellierung zur Diskussion zu stellen und seine Kommilitonen zu einem Feedback aufzufordern, war ebenfalls üblich. Außerdem diente es dazu, eigene blinde Flecken aufzudecken und sich die eigene Brille, durch die man auf die Welt und seine Forschungsthematik schaut, durch den Austausch mit anderen bewusst zu machen (Flick, 2010). Unter Umständen können Kolloquiumsteilnehmer dem Forscher auch den

---

<sup>45</sup> Auszug aus einem Memo der Forscherin nach dem ersten Kolloquiumstermin im Dezember 2011.

Kontakt zu einem Gesprächspartner vermitteln. Selbstverständlich unterliegt alles im Kolloquium Gesagte der Schweigepflicht.

Wichtig war für mich, die Kolloquiumstermine gut vorzubereiten und mich ins Thema einzuarbeiten, damit ich bei der Vielfalt der Kommentare und des ‚Aufbrechens‘ des von mir mitgebrachten Materials einen klaren Kopf bewahren konnte. Das Datum der nächsten ‚Vorstellung‘ im Kopf zu haben war auch ein Ansporn, bis zu diesem Tag ein paar Schritte in meinem Forschungsprozess weitergegangen zu sein.

Es war eine wertvolle Erfahrung für mich, eineinhalb Stunden eine Gruppe von mehr oder weniger erfahrenen Forschern zur Verfügung zu haben, die dazu bereit waren, sich auf meine Thematik einzulassen und mich in meinem Forschungsprozess zu unterstützen.

Hilfreich war, die das Gesagte mittels digitalen Diktiergeräts aufzunehmen, um es Nachhinein detailliert beleuchten zu können.

Ein weiterer Vorteil des *Forschungskolloquiums* ist, dass sich die Nachvollziehbarkeit – eines der Gütekriterien der *Grounded Theory Methodik* – der Konzepte und Kategorien durch den gemeinsamen Austausch darüber erhöht. Auf die Gütekriterien werde ich im nächsten Absatz zu sprechen kommen.

### 3.4.8 Gütekriterien

Wie oben erwähnt (vgl. Abschnitt 3.2) gelten für die qualitative Sozialforschung im Allgemeinen und die *Grounded Theory Methodik* im Speziellen besondere Gütekriterien. Es gibt mannigfache Diskussionen über die Anwendbarkeit klassischer Gütekriterien in der qualitativen Sozialforschung und eine Formulierung angemessener alternativer Kriterien.<sup>46</sup> Im Folgenden beziehe ich mich auf eine Liste vorgeschlagener Kriterien für die *Grounded Theory Methodik* in Breuer (2009). Wichtig für die Güte eines Forschungsprozesses ist die Nachvollziehbarkeit und Transparenz der einzelnen

---

<sup>46</sup> Ein ausführliche Diskussion zum Thema Gütekriterien qualitativer Forschung findet der interessierte Leser in: Flick, U. (2010). *Gütekriterien qualitativer Forschung*.

Arbeitsschritte und des Prozesses im Gesamten, welche durch das „peer debriefing“ (Flick, 2010, S.401) – ein regelmäßiger Austausch mit anderen Forschenden – unterstützt werden kann. Transparent wird das Vorgehen durch das Schreiben eines ausführlichen, angemessenen Forschungsberichtes. Genannt wird auch die Geeignetheit des Forschungsansatzes für die ausgewählte Thematik. Sehr wichtig ist, dass das Ergebnis empirisch in den Daten verankert ist. Weiterhin ist ein Zeichen von Qualität, dass die Ergebnisse widerspruchsfrei und konsistent sind. Die oben ausführlich beschriebene *reflektierte Subjektivität* wird auch als Gütekriterium bezeichnet. Wünschenswert ist zusätzlich, die Relevanz der Forschung für die Praxis und gegebenenfalls Grenzen des Forschungsprojektes aufzuzeigen (vgl. Diskussion in Kapitel 6).

### 3.4.9 Das Schreiben des Forschungsberichtes

Abschließend möchte ich noch ein paar Worte dem Schreibprozess eines Forschungsberichtes widmen. Auch das Schreiben lässt sich in der *Grounded Theory Methodik* nicht klar von den anderen Arbeitsschritten trennen, findet vielmehr parallel zu ihnen und kontinuierlich statt. Die Schreibarbeit in Form von *Memos* und im *Forschungstagebuch* ist ein wesentlicher Teil des gesamten Forschungsprozesses und beginnt schon beim Niederschreiben erster thematischer Ideen und der *Präkonzepte* (Breuer, 2009). In überarbeiteter Form werden Ausschnitte für den abschließenden Forschungsbericht übernommen, was die Hemmschwelle herabsetzen kann, den Schreibprozess der Abschlussarbeit als solchen zu beginnen.

Einerseits abwechslungsreich und andererseits eine Herausforderung für mich war die Verschränkung jeglicher Arbeitsschritte und Kapitel ineinander. Es war nicht möglich, ein Kapitel nach dem anderen zu beginnen und in sich abzuschließen, vielmehr fand das Schreiben unterschiedlicher Kapitel mehr oder weniger parallel statt. Das Bild der immer dichter werdenden hermeneutischen Spirale (vgl. Abschnitt 3.2) passt auch hier hervorragend. Auch das Ende dieser Spirale wurde festgelegt durch eine zunehmende Sättigung und den Abgabetermin der Abschlussarbeit.

Das Schöne am Schreiben eines *Grounded Theory* Berichtes ist, dass es durch das Willkommensein der *Subjektivität* im gesamten Prozess Spielräume für eigene, kreative,

gleichzeitig natürlich gegenstandsangemessene Gestaltung und Ausarbeitung gibt. Mitunter kann sich das Ausgestalten einem künstlerischen Prozess annähern. Die Grenze zwischen Kunst und Wissenschaft verschwimmt (Breuer, 2009).

Das Schreiben birgt auch einige Herausforderungen im „Schnittfeld unterschiedlicher Diskursarenen“ (Breuer, 2009, S.105). Genannt sei die Balance zwischen dem vertraulichen Umgang mit den Daten, der den Gesprächspartnern selbstverständlich versprochen wird, und einer nachvollziehbaren, vollständigen Darstellung des Forschungsprozesses. Hierzu werden alle Namen anonymisiert; doch nicht alles ist – besonders fürs ‚Szenekenner‘ – anonymisierbar. Auch können sich Untersuchungspartner bloßgestellt oder typisiert fühlen. Hier ist ein hohes Maß an Achtsamkeit des Forschers gefragt.

### 3.5 Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurde ein Einblick gegeben in die qualitative Sozialforschung mit besonderem Augenmerk auf die in der vorliegenden Arbeit verwendete *Grounded Theory Methodik*. Anschließend gab es eine kurze Einführung in das Erhebungsinstrument des *narrativen Interviews*. Im Folgenden habe ich meinen Forschungsprozess anhand der Grundprinzipien der gewählten Methodik ausführlich dargestellt, beginnend bei der Auswahl der Methode und der Forschungsthematik und einer Aufzählung meiner anfänglichen *Präkonzepte* und ihrer Veränderung im Forschungsprozess. Es folgte eine detaillierte Beschreibung der Datenerhebung und -auswertung. Ich erläuterte den Begriff der *theoretischen Sensibilität* und Techniken diese zu schulen, den Stellenwert von *Subjektivität* und (Selbst-) *Reflexivität* im Forschungsprozess, bevor ich abschließend ein paar Worte den Gütekriterien in der qualitativen Forschung und dem Schreibprozess in der *Grounded Theory Methodik* widmete.

Im folgenden Kapitel werde ich – bevor ich die Ergebnisse meiner Forschungsarbeit darstelle – meine Gesprächspartner anhand von biographischen Eckpunkten vorstellen

## 4 Die Tänzer: Vorstellung der Gesprächspartner

Um einen Zugang zu den Lebenswelten der Tänzer zu erleichtern, werde ich in diesem Kapitel die Gesprächspartner in Kurzbeschreibungen vorstellen. Die biographischen Eckpunkte der Gesprächspartner, die im Zusammenhang mit ihrer Laufbahn als Tänzer eine Rolle spielen, sollen es erleichtern, die Zitate, die im Modell verwendet werden, zu verstehen und die Tänzer im Kopf des Lesers lebendig werden zu lassen.

Die Namen der Tänzer sind anonymisiert.

Ich habe mich dazu entschieden, die Tänzer in dieser Forschungsarbeit nur beim Vornamen zu nennen, da dies in der *Tanzwelt* üblich ist. Mir wurde mit Ausnahme von einem Gespräch entweder direkt das ‚Du‘ angeboten oder es war ohne Worte in beidseitigem Einvernehmen klar, dass wir uns beim Vornamen nennen.

Die Reihenfolge entspricht der Chronologie der geführten Gespräche.

### Joao

*„Hab’ getanzt und das war cool. Dann (...) (war ich) ganz total relaxt, total relaxt, total...jetzt ist mein Platz hier.“ (Joao, 25| 29)*

Joao ist 34 Jahre alt und in Brasilien aufgewachsen. Für Joao ist schon seit seiner frühesten Kindheit der Tanz ein Teil seines Lebens. Seine ersten tänzerischen Erfahrungen machte er mit Standardtänzen wie Samba und Forró. Im Jugendalter entdeckte er sein Talent für Tanz. Er begann auf der Straße autodidaktisch zu lernen und seinen eigenen Stil stetig weiterzuentwickeln. Ab dem Alter von 18 Jahren widmete er dem Tanz – angeregt durch eine herausfordernde Begegnung mit einem erfahrenen Tänzer – regelmäßig eine gewisse Zeit am Tag und suchte sich einen Lehrer. Gleichzeitig beendete er eine Ausbildung als Zahntechniker und begann als solcher zu arbeiten. Sein tänzerisches Talent erregte Aufsehen in seiner Stadt und er bekam regelmäßig Jobangebote, erst als Tänzer und später auch als Tanzlehrer. Weil er seine Arbeit als Zahntechniker nicht aufgeben wollte, stieß er immer wieder an Grenzen. In

einem seiner Tanzkurse lernte er seine deutsche Frau kennen und folgte ihr vor circa sechs Jahren nach Deutschland. In Deutschland war es für Joao aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse anfangs unmöglich, als Zahntechniker zu arbeiten. Er begann verschiedene Jobs als Tanzlehrer und Tänzer anzunehmen und das erste Mal in seinem Leben wurde ihm klar, dass sein Beruf nun das Tanzen ist. Mittlerweile hat Joao eine eigene Tanzcompany<sup>47</sup>, gibt Tanzunterricht organisiert verschiedene Projekte, kombiniert den Tanz gerne mit Theater und tanzt selbst noch auf der Bühne. Seit einer Knieverletzung vor ein paar Jahren arbeitet Joao wieder halbtags als Zahntechniker. Er selbst tanzt zunehmend weniger. Seine Zukunft sieht Joao als Tanzlehrer und Leiter einer Tanzcompany.

## Marie

*„Man gibt sehr viel während eine Vorstellung. Man kriegt zwar Applaus, aber ist auch so, dass man nach der Vorstellung ist man schon sehr allein, ne? Weil ist eine Welt, der sich so, es ist ein Traumwelt, es ist nicht die Welt, in welche wir leben und ähm, man, es gab sehr viel Adrenalinschube; und ist manchmal der der Rückkehr in normale Leben, es ist manchmal sehr hart. Also man ist immer zwischen diese zwei (Welten).“ (Marie, 9| 20)*

Marie wurde vor 57 Jahren im Norden Frankreichs geboren. Als Zwölfjährige bekam sie ihren ersten Tanzunterricht. Mit 14 Jahren zog sie alleine nach P., da es dort zu der Zeit bessere Ausbildungsmöglichkeiten für sie als Tänzerin gab. Als sich herausstellte, dass ihr Traum, in der Pariser Oper als Tänzerin angestellt zu werden, nicht in Erfüllung gehen würde, setzte sie ihre Ausbildung in L. fort, wo sie auch ihr erstes Engagement als Tänzerin einging. Drei Jahre später zog es sie aufgrund des Wunsches, neben der klassischen Ausbildung auch eine moderne Tanzausbildung zu machen, wieder zurück nach P.. Dort arbeitete sie in verschiedenen Companies. Durch Zufall hörte Marie nach einigen Jahren von einer deutschen Choreographin aus W., die ihre Neugierde sehr

---

<sup>47</sup> ‚Company‘ ist der in der *Tanzwelt* gängige englische Begriff für das deutsche Wort ‚Kompanie‘.

weckte. Es verging ein wenig Zeit, in der Marie immer wieder mit ihrer Laufbahn als Tänzerin haderte, bevor Marie eine Stelle bei der oben erwähnten Choreographin in W. annahm. Dort blieb sie acht Jahre als Tänzerin angestellt. Nachdem sie ein Pausenjahr ohne tänzerische Anstellung in B. eingelegt hatte, zog sie zurück nach W. und begann dort bei derselben Company, in der als Tänzerin angestellt gewesen war, als Assistentin zu arbeiten. Ein Jahr später wurde sie das erste Mal schwanger wurde und gründete eine Familie. Drei Jahre später fing sie wieder an, bei derselben Company als Assistentin zu arbeiten. Seitdem ist Marie dort bis heute mit einigen Unterbrechungen eingestellt – in unterschiedlichen Aufgabenbereichen und in unterschiedlichen Intensitäten.

### **Paulo**

*„als Tänzer, man ist der Interpret von, ja man braucht eine Basis, man braucht eine Technik, aber man ist der Interpret von Ideen, von Choreographen sogar. (...) und ja äh das ist für mich ein Tänzer, jemand, die sowas machen kann, will.“ (Paulo, 18/ 14)*

Der 45 Jahre alte Paulo kommt ursprünglich aus Spanien. Mit 14 Jahren wurde ihm der Zugang zu einer Schauspielschule verwehrt mit der Begründung, er sei noch zu jung und dem Ratschlag, er könne sich als Vorbereitung musikalisch und tänzerisch ausbilden lassen. Somit wurde sein Interesse am Tanz geweckt und er begann in einer Ballettschule klassischen Tanzunterricht zu nehmen. Fünf Jahre später hatte er seine erste Anstellung als Tänzer. Seine verschiedenen Anstellungen und Lehrer führten ihn immer mehr in das Tanzleben hinein und über Italien, die Schweiz und Frankreich bis nach Deutschland. In Deutschland wechselte er als Tänzer bis 2004 sehr oft seinen Arbeitsplatz und somit auch seinen Wohnort, bis er mit 37 Jahren bemerkte, dass es immer schwieriger wurde, beim Vortanzen mit seinen jüngeren Kollegen mitzuhalten. Jahre zuvor hatte er schon angefangen, eigene Choreographien zu entwickeln. Einige Jahre lang arbeitete er mal als Tänzer, mal als Ballettmeister, mal als Choreograph, mal als Assistent an verschiedenen Theatern, bis er sich dazu entschied, eine eigene Tanzschule zu übernehmen. Dort gibt er auch manchmal selbst noch Unterricht und organisiert verschiedene Tanzprojekte.

**Ari**

*„Für mich das Tanzen ist immer etwas gewesen, was ein wunderbares Gefühl ist, es zu machen.“ (Ari, 20| 13)*

Ari kommt ursprünglich aus Holland. Er ist 67 Jahre alt. Sein erstes intensives Erlebnis mit Tanz hatte Ari im Alter von neun Jahren als Zuschauer einer Polka-Vorführung, die ihn verzauberte. Von diesem Zeitpunkt an war Tanzen seine Leidenschaft. Das Tanzen begleitete ihn zuerst nur als Hobby. Im Alter von 20 Jahren fasste er den Entschluss, sein begonnenes Medizinstudium abzubrechen und eine Tanzausbildung zu absolvieren und den Tanz zu seinem Beruf zu machen. Er bekam eine erste Anstellung in R.. Nach kurzen Zweifeln, ob er den Weg als Tänzer wirklich weiter gehen wollte, arbeitete er eine Zeit in N.Y.; bis er sich auf eine Anfrage hin dazu entschloss, bei einer Tanz-Company in W. einen Vertrag zu unterschreiben. Nach 18 Jahren in W. entschied Ari sich dafür, aus dem Bühnentänzerleben auszusteigen. Er übernahm für eine paar Jahre die Leitung einer Tankakademie in R., bevor er nach W. zurückkehrte, um als Assistent bei derselben Company zu arbeiten, in der er auch getanzt hatte. Ein paar Jahre später reduzierte er seinen Job darauf, nur noch allgemeine Trainings für die Tänzer zu geben. Ari ist heute in Rente, lebt mit seiner Freundin in einem Haus in W. und gibt ab und zu noch ein Training.

**Tommy**

*„Da ist (beim Tanzen) so eine ... eine Verbindung zwischen Körper und Seele. Das was, um sich auszudrücken. (...) und äh was eigentlich sehr, der Hauptding, was immer sehr schwer ist: Wie kann man konzentriert auf sich sein und gleichzeitig offen sein auch, weil Tanz für mich auch heißt, Beziehung mit anderen, Beziehung mit seinem Umgebung, mit seinem Raum.“ (Tommy, 25| 25)*

Tommy ist 53 Jahre alt. Er kommt ursprünglich aus den Vereinigten Staaten von Amerika. Nach der Schule fing Tommy an, Biologie zu studieren. Parallel dazu schnupperte er in einem Aerobic/Jazzdance-Kurs der Uni ein erstes Mal ‚Tanzluft‘. Er

ließ sich sofort so sehr begeistern, dass er schon ein Jahr später sein Biologiestudium abbrach und einen Bachelor in Tanz begann. Sein Ziel war, in einer professionellen Tanz-Company einen Platz zu finden. Dafür ließ er in seiner Heimat alles zurück und zog nach N.Y., wo er in verschiedenen kleinen Companies angestellt war, bis er bei einem Vortanzen ein Jobangebot in Deutschland bekam. So kam er nach Europa, arbeitete einige Jahre in Deutschland und einige Jahre in Frankreich in verschiedenen Schauspielhäusern und Companies, bis er sich als 48-Jähriger aus Sorge um seine Zukunft dazu entschloss, in Frankreich eine Ausbildung zum Tanzpädagogen zu machen. Kurz darauf war er das erste Mal in seinem Leben arbeitslos. Er beschloss, zu seiner Frau und Tochter nach Deutschland zu ziehen. Seitdem arbeitet Tommy freiberuflich in verschiedenen Projekten; momentan betreut er in einem Kinderhaus regelmäßig einen Jungen. Er ist auf der Suche nach einer festen Arbeitsstelle als Tanzpädagoge oder – falls nötig – auch in einem anderen Job.

### **Lorenzo**

*„Und das ist gerade die Schönste find' ich im Tanz. Macht uns alle gleich und und frei.“ (Lorenzo, 13/ 8)*

Lorenzo ist 43 Jahre alt und kommt ursprünglich aus Italien. Schon immer war er interessiert an Bewegung und Sport. Seine Begabung für den Tanz entdeckte er mit Anfang 20 in einem Jazzdance-Kurs, den er aus Neugierde während seines Studiums der italienischen Literatur belegte. Er fühlte sich sofort im Tanz zuhause. Kurz darauf brach er sein bisheriges Studium ab, verließ seine Heimatstadt G. und zog nach M., da dort die Chancen für einen Tänzer besser standen. Bevor Lorenzo nach Deutschland kam, hatte er Anstellungen in anderen europäischen Ländern. In Deutschland arbeitete er insgesamt sechs Jahre als Tänzer in verschiedenen Städten. Vor sechs Jahren beendete er seine Theaterkarriere und arbeitet seitdem freiberuflich, unter anderem als Choreograph und Tanzlehrer. In Letzterem sieht er seine Zukunft. Außerdem möchte er Tanz und Videoaufnahmen verbinden. Die ersten drei Jahre seiner Freiberuflichkeit war er viel innerhalb Deutschlands und auch im Ausland unterwegs. In den letzten Jahren wuchs sein Wunsch, mehr Zeit an einem Ort und gemeinsam mit seiner Freundin zu

verbringen und langfristig ein Zentrum für Tanz aufzubauen, wo er selbst auch unterrichten kann.

Nachdem der Leser der vorliegenden Arbeit nun sowohl thematisch abgeholt wurde, ihm im zweiten Schritt die verwendete Forschungsmethode nähergebracht wurde und er in diesem Kapitel einen Überblick über die sechs Gesprächspartner bekommen hat, ist es nun an der Zeit, im nächsten Kapitel die Forschungsergebnisse darzustellen.

## 5 Die ‚Premiere‘: Ergebnisse

In diesem Kapitel geht es um die Darlegung der Ergebnisse des Forschungsprozesses, ein aus den Daten entwickeltes Modell. Das Modell zeigt die verschiedenen Entwicklungswege des Übergangs von einer professionellen Tänzerlaufbahn in einen neuen Lebensabschnitt. Im ersten Abschnitt wird ein grober Überblick über das Modell und die verschiedenen Wege gegeben. Es folgen eine detaillierte Beschreibung der einzelnen Konzepte und wie sie miteinander in Beziehung stehen und eine abschließende Betrachtung.

### 5.1 Modellüberblick

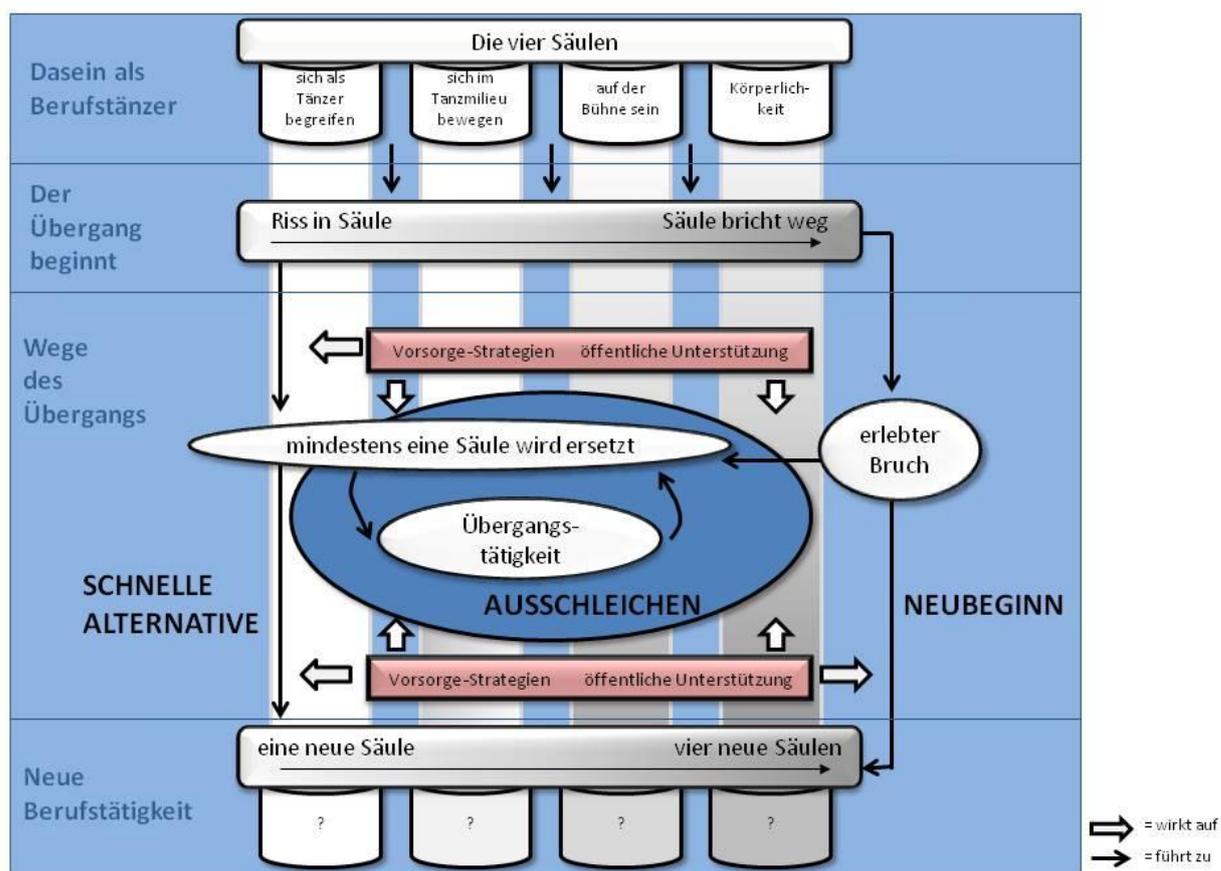


Abbildung 4: Wege eines Tänzers vom Dasein als Berufstänzer in eine neue Berufstätigkeit

Im Modell ‚*Wege eines Tänzers vom Dasein als Berufstänzer in eine neue Berufstätigkeit*‘ wird der Übergang vom professionellen Tänzer-Dasein bis hin zu einem neuen beruflichen Lebensentwurf beschrieben.

Das **Berufstänzer-Dasein**<sup>48</sup> ist auf *vier Säulen*<sup>49</sup> gebaut: dem *sich als Tänzer begreifen*, dem *sich im Tanzmilieu bewegen*, dem *auf der Bühne sein* und der *Körperlichkeit*.

Nach einer gewissen Zeit als Berufstänzer – meist zwischen 35 und 40 Jahren (Bombosch, 2010) **beginnt ein Übergang** in eine **neue Berufstätigkeit**. Dieser kann - durch eine ‚Beschädigung‘ mindestens einer der *vier Säulen* – auf einem Kontinuum schleichend bis plötzlich eingeleitet werden.

Unterschiedliche **Wege des Übergangs** sind möglich. Bemerkt man als Tänzer frühzeitig einen *Riss* in einer oder mehreren *Säulen*, wird der Start in den Übergang meist fließend erlebt. Die Säulen werden ersetzt. Beim *Ausschleichen* kommt es vorerst zu einer *Übergangstätigkeit*. Der Tänzer stellt nach kurzer Zeit fest, dass die neue Tätigkeit „nichts für (ihn) war“ (Lorenzo, 20| 18) oder er „wieder gehen muss“ (Tommy, 27| 21). Er beginnt eine nächste *Übergangstätigkeit*, gründend auf einer anderen Zusammensetzung alter und neuer Säulen. Dieser Prozess wiederholt sich einige Male, weitere Säulen weisen zwischenzeitlich gegebenenfalls *Risse* auf. Es findet ein *Ausschleichen* aus dem **Berufstänzer-Dasein** statt, bis der Tänzer sich für eine **neue Berufstätigkeit** entschieden hat.

Ersetzt ein Tänzer vorsorglich beim ersten oder zweiten Versuch die ‚beschädigten‘ Säulen und findet sich schnell in einer **neuen Berufstätigkeit** wieder, geht er den Weg der *schnellen Alternative*.

Wird ein *Riss in einer Säule* vom Tänzer über einen längeren Zeitraum nicht wahrgenommen, kann er sich vergrößern und es zu einem plötzlichen *Einsturz der Säule* führen.

---

<sup>48</sup> Die vier Hauptkategorien des Modells sind im Folgenden **fett** gedruckt.

<sup>49</sup> Kategorien, Eigenschaften und Dimensionen des Modells sind im Folgenden *kursiv* gedruckt.

Beginnt der Übergangsprozess für den Tänzer plötzlich, meist weil mindestens eine der *Säulen* unerwartet *einbricht*, *erlebt* der Tänzer einen *Bruch*. Schreibt er im Anschluss direkt einen neuen Lebensentwurf und lässt das **Berufstänzer-Dasein** hinter sich, entscheidet er sich für einen *Neubeginn*.

Eine weitere Möglichkeit nach einem *erlebten Bruch* ist es, die weggebrochene *Säule*, oder auch mehrere zu *ersetzen* und auf den vorherigen und den ersetzten Säulen gründend *ausschleichend* eine **neue Berufstätigkeit** zu finden.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten **neuer Berufstätigkeiten**, die sich darin unterscheiden, auf welcher Anzahl ursprünglicher und neuer Säulen sie gründen.

Alle Wege des Übergangs werden von der *öffentlichen Unterstützung* und den *Vorsorgestrategien* des Tänzers beeinflusst.

## 5.2 Weitere Erläuterungen

In diesem Abschnitt werde ich die Modellkategorien, ihre Beziehungen zueinander und die verschiedenen Wege in eine **neue Berufstätigkeit** detailliert beschreiben. Beginnen werde ich mit einer Beschreibung des **Berufstänzer-Daseins** und der *vier Säulen*, auf denen es beruht (vgl. Abschnitt 5.2.1). Im Folgenden wird das Augenmerk auf den **beginnenden Übergang** gerichtet. Verschiedene Ereignisse werden erläutert, die den Weg in eine **neue Berufstätigkeit** einleiten können (vgl. Abschnitt 5.2.2). Es wird eine Darlegung der verschiedenen **Wege des Übergangs** geben und intervenierende Bedingungen, die diesen Prozess beeinflussen, werden aufgeführt (vgl. Abschnitt 5.2.3). Abschließend wird es um die verschiedenen Möglichkeiten einer **neuen Berufstätigkeit** gehen (vgl. Abschnitt 5.2.4). Die nachfolgenden Erläuterungen zum Modell sind, soweit möglich, mit Zitaten aus den sechs von mir geführten Gesprächen versehen.

## 5.2.1 Dasein als Berufstänzer - die vier Säulen

In diesem Abschnitt beschreibe ich das **Dasein eines Berufstänzers** und die *vier Säulen*, auf denen es aufbaut. Säulen sind laut dem Duden „etwas, worauf sich ein größeres Ganzes gründet und ohne das es keinen Bestand haben könnte“.<sup>50</sup> Sie können allerdings ebenso nur zur Dekoration dienen. Im Folgenden liegt mein Interesse auf ersteren Säulen; diejenigen, auf welchen das **Berufstänzer-Dasein** notwendigerweise gründet. Es mag zusätzliche dekorative oder für den Einzelnen notwendige Säulen geben. Diese stehen in der vorliegenden Forschungsarbeit nicht im Mittelpunkt der Betrachtung.

### 5.2.1.1 Säule eins: Sich als Tänzer begreifen

„*Ich bin Tänzer.*“ (Joao, 40| 24)

Die erste Säule ist das *sich als Tänzer begreifen*. Es geht hierbei um eine subjektive Definition von *Tänzer-Sein*. Ein Mensch nennt sich Tänzer, gibt auf die Frage, wer er denn sei, die Antwort: Ich bin ein Tänzer. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, wie eine Person den Begriff *Tänzer* jeweils ‚füllt‘. Im Folgenden seien ausgewählte Beispiele genannt.

Joao, der lange Zeit neben dem Tanzen als Zahntechniker gearbeitet hat, berichtet von dem für ihn bedeutenden Moment, in welchem ihm bewusst wurde, dass er vor allem Tänzer ist, nachdem er von der Mutter einer seiner Schüler sehr für seinen Tanzunterreicht gelobt wurde:

„*Oh, ich bin ein Tänzer, bin kein Zahntechniker.*“ (Joao, 33| 6)

Meist gibt es einen Moment, in dem sich ein Mensch dazu entscheidet, Tänzer zu werden oder von nun an Tänzer zu sein. Tommy erzählt von seiner ersten relativ späten Begegnung mit dem Tanz und wie er sich kurze Zeit später für den Weg eines Berufstänzers entscheidet:

---

<sup>50</sup> Internetquelle: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Saeule>, Zugriff: 26.02.2013.

*„Ich hab so meine tanztechnische Ausbildung gemacht in Uni, in M., äh, ein Bachelor- Abschluss gemacht und dann (...) bin ich direkt nach N.Y. gegangen, weil ich hab‘ entschieden ich wollte profe professionelle Bühnentänzer sein.“ (Tommy, 4| 4)*

Eine weitere Möglichkeit, *sich als Tänzer zu begreifen*, besteht darin, regelmäßige Tanzpraxis zu betreiben. Lorenzo beispielsweise nennt seine Yoga-Übungen Tanz und sich Tänzer, solange er regelmäßig ‚Tanz‘ betreibt:

*„Ich werd' aber trotzdem vielleicht Tanz nennen, obwohl auch vielleicht Yoga ist.“ (Lorenzo, 23| 28)*

Desweiteren *begreifen sich Menschen als Tänzer*, wenn sie Elemente, die für sie aus dem Tanz stammen, in ihrem Alltag nutzen:

*„Obwohl ich ich tanze nicht mit diese Kinder, gleichzeitig sind viele Elementen, was ich im Tanz äh gelernt habe, ist da.“ (Tommy, 26| 16)*

### **5.2.1.2 Säule zwei: Sich im Tanzmilieu bewegen**

*„Ist immer sehr beweglich. Sagen wir einfach: Alles dreht sich wie ein Karussell.“ (Paulo, 6| 33)*

Als Milieu bezeichnet man die soziale Umgebung, in der ein Einzelner, beziehungsweise eine Gruppe, unter bestimmten Bedingungen lebt und das ihn prägt<sup>51</sup>. Berufstänzer *bewegen sich im Tanzmilieu*. Im Folgenden möchte ich dieses besondere Milieu beschreiben.

Das Tanzmilieu erfordert Flexibilität und Mobilität (Ehrlich, 2004). Durch die meist kurzen Engagements kommt es häufig zu einem Jobwechsel (vgl. Abschnitt 2.2.2). Daher ist es unabdingbar, dass ein Tänzer bereit ist, seinen Wohnort häufig zu

---

<sup>51</sup> Internetquelle: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Milieu>, Zugriff: 24.02.2013.

wechseln und mobil zu bleiben. Im Folgenden beschreibt Paulo, wie ihn das „Karussell“ (Paulo 6/34) der *Tanzwelt* von Spanien zeitweise bis nach B. verschlagen hat:

*„...nach Spanien da war ich äh achso ja dann bin ich nach Italien eine kurze Zeit und dann hab ich Angebote bekommen und da hab ich mich entschieden für Schweiz, da war ich auch zwei Jahre in der Schweiz mit eine kleine Aufenthalt in Frankreich, dann wieder in der Schweiz und dann bekam ich Angebot in Deutschland und dann bin ich erst einmal nach Deutschland, dann ja also ich war in NRW, in H. war ich auch mal, dann wieder in C., also Ostdeutschland, dann wieder NRW, aber woanders, in B. .“ (Paulo, 6| 35)*

Ein weiteres Zeichen des Tanzmilieus sind die nicht festen Arbeitszeiten und das geringe Maß an Freizeit (vgl. Abschnitt 2.2.2). Besonders an den letzten Tagen vor einer Premiere gehen die Proben oft sehr lange. Paulo und Lorenzo beschreiben das, wie folgt:

*„...auch harte Zeit, wo ich äh jede Tag erst Mitternacht zurückgekommen bin für Monate.“ (Lorenzo, 30| 9)*

*„Tägliche Training, da hat man ein Tag frei in der Woche, und sonst immer (Training). Und manchmal sogar diese Tag frei kommt weg. [lacht] Ist einfach so.“ (Paulo, 20| 17)*

Das *sich Bewegen im Tanzmilieu* lässt wenig Raum für ein Privatleben und für andere Interessen abseits des Tanzes, da der zeitliche und geistige Aufwand in vielen Phasen des **Daseins als Berufstänzer** sehr hoch ist. Paulo erzählt von den ‚Opfern‘, die er für sein Lebens als Tänzer gelassen hat:

*„Ok, äh, sagen wir einfach, ich habe alles gemacht für das Tanzen, ich habe meine Heimat verlassen, ich habe meine Familie verlassen, meine Freunde verlassen, meine Stadt verlassen, alles, was man so in die Jugend aufbaut, hab’ ich verlassen.“ (Paulo, 13| 18)*

Marie berichtet von einer Zeit, in der sie versuchte, ihr Abitur nachzumachen. Kurz darauf gibt sie ihr Vorhaben aufgrund von Zeit- und Kapazitätenmangel auf:

*„Und äh habe auch angefangen, hab ähm Spanisch gelernt, Mathe verbessert und Deutsch auch als Fremdsprache genommen, aber immer mit Fernkursus und hab geseh'n irgendwann, dass es sinnlos war, weil ich hatte wirklich nicht viel Zeit, das vorzubereiten.“ (Marie, 9| 6)*

Da das Berufstänzer-Dasein viel Energie kostet und sich die meisten Tänzer dafür entscheiden, all ihre Kapazitäten in das Tanzmilieu zu investieren, bewegt sich ein Tänzer meist nur in diesem. Er hat kaum Kontakte zu Menschen außerhalb des Tanzmilieus.

Ein weiteres Merkmal ist der zumeist geringe Lohn eines Tänzers. Gemessen an den vielen Arbeitsstunden und dem hohen Einsatz, verdient ein Tänzer wenig Geld. Je nach Anstellung wird er nur für die Vorstellungen bezahlt (vgl. Abschnitt 2.2.2). Ari bezeichnet den Tänzerberuf als einen „Beruf (...), was mit viel Mühe einhergeht und wenig Geld bringt“ (21| 29). Lorenzo berichtet von einer Zeit, in der er mit einem Freund in einer kleinen Wohnung ohne Heizung wohnte, da sie keine finanziellen Mittel hatten:

*„Ich hab auch gewohnt in eine Wohnung mit einen Freund von mir, die hat keine, äh die war in T. und bis Februar hatten wir keine Heizung. (...) Und konnten wir auch nicht einfach (Möbel) kaufen. (...) ,aber da hab' ich das so überlebt, weil ich konnte tanzen, ich konnte das, ich hab nicht anders gebraucht.“ (Lorenzo, 30| 10)*

Ari lebte in jungen Jahren ebenfalls, mit wenig Geld ausgestattet, in einer kleinen und schlecht imstand gehaltenen Wohnung:

*„Jetzt kannst du dir ausmalen, was für eine Bude das war. Also, als es zum ersten Mal regnete, als wir eingezogen waren, haben wir jede Menge Pfannen hinstelle müsse und es tropfte auf die Pfannen, weil es aus die Decke kam, ne?“ (Ari, 15 2)*

### 5.2.1.3 Säule drei: Auf der Bühne sein

„*Ich mochte das, immer auf die Bühne zu gehen.*“ (Lorenzo, 35| 26)

Berufstänzer erlernen „diese(n) Bühnenberuf“ (Marie, 5| 34). Das **Dasein als Berufstänzer** braucht eine Bühne, um zu existieren. Joao berichtet vom Zeitpunkt, als er die ersten Male auf eine Bühne geht:

„*Und dann ich hab’ angefangen Auftritt(e)(...) zu machen.*“ (Joao, 16| 19)

Was bedeutet es *auf einer Bühne zu sein*, während andere dabei zuschauen? Man kann die Bühne nutzen, um etwas mitzuteilen und mit den Zuschauern zu kommunizieren, in sozialen Austausch mit Menschen zu gehen. Ebenso möglich ist es, auf der Bühne Kunst zu zeigen, sich selbst oder einen Teil von sich zu zeigen. Die Bühne ist ein Ort, an dem man zeigen darf, was man kann. Durch die Möglichkeit, mit so vielen Menschen gleichzeitig in Kontakt zu treten, kann man gegebenenfalls etwas in Bewegung bringen, etwas auslösen. Außerdem kann die Bühne ein Ort sein, an dem man „plötzlich alles, hundert Prozent gibt“ (Lorenzo, 37| 22). Am Ende einer Vorstellung bekommt man in jedem Fall eine Rückmeldung in Form von Applaus oder Kritiken.

Paulo empfindet es als eine spezielle Erfahrung, die man auf Bühnen macht:

„*Dann kommt raus meine ganze Bühnenerfahrung.*“ (Paulo, 27| 25)

### 5.2.1.4 Säule vier: Körperlichkeit

„*(Das Tanzen) ist sehr körperlich, es ist schwer.*“ (Tommy, 5| 24)

Die vierte und letzte Säule ist die *Körperlichkeit*. Der Körper steht im Mittelpunkt der Arbeit eines Berufstänzers. Man „verdient sein Geld mit (...) seinem Körper“ (Lorenzo, 28| 4).

Dieser braucht ein gewisses Maß an Fitness, denn während des Tanzens ist er großen Anstrengungen ausgesetzt. Joao beschreibt das Ausmaß des notwendigen Trainings:

„(Berufs-) Tänzer brauchen (...) pro Tag mindestens vier Stunden, sechs Stunden Training, hart Training.“ (Joao, 42| 18)

Der Körper, und häufig nur der Körper, wird von Zuschauern gesehen und angeschaut. Dies führt besonders in der Ballettwelt zu einem Körperideal, welches erfüllt werden muss (Langsdorff, 2005). Marie erzählt, wie ihr Traum, eine Anstellung in der Pariser Oper zu bekommen, aufgrund ihres zu ‚fülligen‘ Körpers platzt:

„Nach drei Jahre äh Studium in P., da wurde mir gesagt, dass ich das vergessen könnte, dass ich zu dick war.“ (Marie, 5| 19)

Zusätzlich bekommt der Körper im **Dasein als Berufstänzer** eine andere Funktion als es in der Regel im Alltag der Fall ist. Berührungen werden nicht nur mehr als Zuneigung oder sexuelle Annäherung verstanden, vielmehr sind sie eine Form des Energieaustausches, des Gemeinsam-etwas-Tuns und des Aufeinander-Wirkens. Man entwickelt als Tänzer ein besonderes Körperbewusstsein. Lorenzo beschreibt im Folgenden den Unterschied der *Körperlichkeit* in der *Tanzwelt* im Vergleich zur ‚anderen‘ Welt:

„Man lernt (...)Kontakt mit andere(n) Leute(n) und dieses ‚sich (an)fassen‘, was die Leute nicht mehr machen. (...) In eine(r) Akademie die Leute sind ein bisschen mehr gewohnt, ‚sich (an)zufassen‘, (...) der Körper gewinnt seine Neutralität; (...) ist nur eine Kontakt, nur eine Energie, das wird transportiert in eine andere Körper, was die andere annimmt. Und das ist da äh eine wunderschöne Sache. Heutzutage wir fassen uns immer mit Grund oder mit Ziel (an).“ (Lorenzo, 12| 22)

Nach der Beschreibung der vier Säulen des Daseins eines professionellen Tänzers, möchte ich nun – um beim Bild der Säulen zu bleiben – etwas Säulen-Dekoration beschreiben, welche nicht notwendig, aber typisch ist. Dies ist wichtig, um zu verstehen, weshalb Tänzer bei einem *Säulenbruch* in den meisten Fällen einen *Bruch erleben* (vgl. Abschnitt 5.2.3.3).

Die meisten Berufstänzer sehen besonders in ihrer Hochphase nichts als das Tanzen. Marie und Tommy beschreiben es folgendermaßen:

*„Am Anfang gibt's nur der Wunsch zu tanzen.“ (Marie, 21| 11)*

*„Es gibt keine andere Zeit, gar nichts anderes, nur Tanz Tanz Tanz Tanz.“ (Tommy, 12| 21)*

Oft wird das Tanzen mit einer Art Droge verglichen (Langsdorff, 2005). Das Tanzen regt an und die Vorstellungen bringen Glücksgefühle, die man gerne wieder und wieder erleben möchte. Wem die ‚Droge‘ fehlt, der bekommt Entzugerscheinungen, weiß nichts mehr mit sich anzufangen und bekommt Stimmungsschwankungen. (Langsdorff, 2005). Lorenzo berichtet von einer Zeit, in der sein privates Leben kaum existierte:

*„Und dann genau, ich war nicht mehr ich. (...) Ich war nur Tänzer. (...) (Ich war) nur froh, wenn ich in eine Probe (war) und auf die Bühne bin. Und (sonst) war das Leben so ausgetrocknet.“ (Lorenzo, 37| 11)*

Marie beschreibt ebenso eine Zeit, in der sie sich abhängig vom Tanzen gefühlt hat:

*„Also diese Beruf ist ein Beruf, wo man ähm, also man ist sehr abhängig vom Erfolg, man ist sehr abhängig vom Applaus, von Anerkennung (...) also, man braucht es vielleicht, kommt drauf an welche Persönlichkeit, aber vielleicht braucht man immer mehr.“ (Marie, 9| 15)*

Nachdem ich nun das **Dasein als Berufstänzer** und die *vier Säulen*, auf denen es beruht, beschrieben habe, komme ich im nächsten Abschnitt auf verschiedene mögliche Anfänge des Übergangsprozesses zu sprechen.

## 5.2.2 Der Übergang beginnt

Der Übergang vom professionellen Tänzer-Dasein in einen neuen Beruf kann auf verschiedene Arten und Weisen beginnen. Der Auslöser kann auf einem Kontinuum von einem kleinen *Riss in einer der vier Säulen* bis hin zum *Einbruch einer der Säulen* sehr verschieden sein.

Einen *Riss in einer Säule* zu bemerken, kann den Übergang direkt einleiten. Ebenfalls kann ein *Riss* mehrere Jahre in einer Säule sichtbar sein, ohne dass der Tänzer einen Übergang initialisiert, wie es bei Lorenzo der Fall war:

*„Genau, ich bin jetzt 43 und mit 39 schon ich wollt‘ schon was anderes.“*

*(Lorenzo 8/3)*

Mitunter sind mehrere *Risse* notwendig um einen Tänzer davon zu überzeugen, dass ein Übergang ansteht.

Ein *Bruch in einer Säule* führt in jedem Fall zu einer Einleitung des Übergangs. Auf nur drei Säulen kann das **Berufstänzer-Dasein** nicht existieren.

Im Folgenden werde ich Beispiele nennen, was eine ‚Beschädigung‘ einer Säule in Form eines *Risses* bis hin zum *Wegbrechen einer Säule* im Leben der Tänzer konkret bedeuten kann. Beginnen werde ich mit Beispielen, die links auf dem Kontinuum, beim *Riss*, einzuordnen sind und enden mit Beispielen, die rechts auf dem Kontinuum, beim *Säulenbruch*, angesiedelt sind.

Durch einen Interessensverlust am Tanzen und steigende Neugierde für andere Milieus kann sich der Übergang schleichend bemerkbar machen. Lorenzo erzählt davon, wie sein Interesse und seine Lust an der Entwicklung eines Tanzprojektes über die Zeit hinweg sinken:

*„Aber der ganze Prozess nach 'ner gewissen Zeit ist mir äh will ich nicht*

*sagen langweilig, aber nicht mehr so interessant.“ (Lorenzo, 8| 26)*

Es kommt vor, dass der Tänzer die früher verspürte Leidenschaft am Tanzen nicht mehr fühlt. Dies kann für ihn der Auslöser sein, sich nach einer anderen Tätigkeit umzuschauen. Lorenzo beschreibt im Folgenden, wie er – obwohl er das Theater sehr schätzt und sich dort lange Zeit sehr wohl fühlt – bemerkt, dass es an der Zeit für ihn ist, mit der Arbeit dort aufzuhören:

*„Also aber ich hab gemerkt, dass ähm in die letzte Jahre ich hab‘*

*weitergetanzt, immer, aber meine Leidenschaft war nicht mehr da. Hat angefangen mit den Theater, wo ich nicht mehr in den Theater arbeiten*

*wollte und dann langsam... ich habe gemacht, was ich immer gemacht habe, was ich kenne. (...) Und ich hab gedacht, da muss ich aufhören, das kann nicht so weitergehen.“ (Lorenzo, 35| 23)*

*„...obwohl ist eine so schöne Ort. Aber das war genug.“ (Lorenzo, 36| 19)*

Ein weiterer Beweggrund, sich gegen ein Fortführen des **Daseins als Berufstänzer** zu entscheiden, ist die sinkende Lust, sich dem Tanzmilieu anzupassen, und das steigende Bedürfnis, mehr ‚sein eigenes Ding‘ machen zu können. Die Säule *sich im Tanzmilieu bewegen* reißt ein. Ari beschreibt mehrere Momente, in denen er das **Dasein als Berufstänzer** aus diesem Grund anzweifelt:

*„Und da kamen Choreographen, die haben dann Ideen und man musste dies und das tun und äh ich dachte: Was sind denn das denn für Ideen? Und ähm musst du das tanzen? Und dann dachte ich: Nee!“ (Ari, 7| 31)*

Ein weiterer Grund, sich nicht mehr *im Tanzmilieu bewegen* zu wollen, ist der Wunsch nach *Sesshaftigkeit*. Es kann der Wunsch sein, eine Familie zu gründen und mit dieser an einem Ort zu leben. Tommy entscheidet sich an einem gewissen Punkt in seinem Leben, zu seiner Frau und Tochter zu ziehen. Diese Entscheidung stellt er seinem derzeitigen Berufswunsch voran:

*„Jetzt bin ich nicht mehr alleine, ich hab' meine kleine Familie jetzt und das verändert die Sachen auch.“ (Tommy, 30| 4)*

Desweiteren kann es bedeuten, dass ein Tänzer nicht mehr bereit ist, des Berufes wegen uneingeschränkt mobil zu bleiben. Ein Grund hierfür ist zum Beispiel das voranschreitende Alter. Lorenzo bemerkt, dass für ihn, je älter er wird, Ortswechsel umso anstrengender werden:

*„Und ich habe jetzt gemerkt, dass es wird langsam bisschen anstrengend mit der Reise. So eigentlich meine Vorstellung, Traumvorstellung, wäre maximal einmal im pro Monat wegfahren (...) Weil es ist schon passiert, dass ich in eine Monat mindestens vier verschiedene Orte. (...) Ich brauch immer zwei Tage, bevor ich wieder zuhause bin, mit den Kopf so.*

*Man sagt, dass die Seele kommt später, man kommt wirklich später.“  
(Lorenzo, 31/ 3)*

Der Wunsch nach *Sesshaftigkeit* kann sich ebenfalls darin äußern, etwas aufzubauen, was das eigene Leben überdauern soll, was meist als Tänzer, der von einem Theater zum nächsten ‚tanzt‘, nicht möglich ist. Lorenzo träumt davon, ein Tanzzentrum zu eröffnen:

*„Genau, auch weil, wenn du zu viel unterwegs bist, du kannst auch weniger bauen, für dich aufbauen. Meine Idee ist ja auch jetzt, in D., in K. oder wo ich wohne, etwas aufbauen, eine Zentrum.“ (Lorenzo, 31/ 27)*

Außerdem steigt das Bedürfnis nach einem privaten Leben neben dem beruflichen Tänzer-Dasein häufig, was dem *sich im Tanzmilieu bewegen* widerspricht.

Eine *geistige Krise* kann ebenfalls ein Auslöser für einen Tänzer sein, sich Gedanken über eine **neue Berufstätigkeit** zu machen. Diese kann sich in Form einer Depression zeigen. Lorenzo hadert unter anderem mit den Auswirkungen vom *auf der Bühne sein*:

*„Die bekannt‘ Effekte: Produktion, Vorstellungen, Premiere und dann zehn Tage Ruhe, Pause, wo man normalerweise könnte das genießen. Aber eigentlich gar nicht, weil du bist von hundert Prozent bis null. Und dann bist du so: [atmet tief aus] Eine Form von Depression.“ (Lorenzo, 37/ 30)*

Eine weitere Möglichkeit, den Übergang einzuleiten, ist das Zweifeln am Sinn des *Tänzer-Seins* und des *Auf-der-Bühne-Seins*. Marie erzählt von wiederkehrenden Sinnkrisen:

*„Also, ich glaube, es war bei mir schon ein Punkt, wo ich mein Gleichgewicht nicht fand und ähm es gab auch Krise, Moment der Krise, wo ja manchmal man das Gefühl hat, ok man tanzt, es ist für dich, klar man kann denken, man macht das fürs Publikum, aber es ist nicht direkt ein Sozialberuf. Und ich hab mehrere Kollegen, die auch das Gleiche gehabt haben, die manchmal sich geseht haben, was sinnvoll zu machen. Also, und ich glaube deswegen hab ich auch manchmal immer*

*wieder gedacht aufzuhören und ein andere Beruf zu machen.“ (Marie, 9|29)*

Sorgen um die Zukunft führen mitunter ebenfalls zu einer *geistigen Krise*. Sie treten immer wieder auf, bis sie so groß werden, dass sie den Tänzer dazu bewegen, sich nach etwas anderem umzuschauen. Für Tommy sind sie ein Anlass, mit einer Ausbildung zum Tanzpädagogen zu beginnen, während er noch professionell als Tänzer arbeitet.

*„Und hab' ich dann diese Sorge, was dann? Soll ich dieses tanzpädagogische Ausbildung machen, dass ich vielleicht in diese Richtung, es interessiert mich sowieso, und ich kann nicht bis meine Rente tanzen.“ (Tommy, 6|4)*

Das zunehmende Alter verändert die *Körperlichkeit*. Jüngere Tänzer werden älteren beim Vortanzen in der Regel bevorzugt. Das führt dazu, dass ein älterer Tänzer – obwohl er ein guter Tänzer ist – plötzlich keine Anstellung mehr bekommt, wie in Paulos Beispiel:

*„Ich war 37 und in dem Vortanzen es war anderes. Die waren zehn Jahre, zwölf Jahre jünger und die waren genauso gut wie ich. [lacht] (...) (...) würde ich auch so machen als Direktor, würde ich auch jüngere nehmen, die ich selber modellieren nach mein Geschmack kann.“ (Paulo, 14|12)*

Die *Körperlichkeit* verändert sich ebenfalls bei einer Schwangerschaft. Bekommt eine Frau ein Kind, ist es nicht in dem Maße möglich, weiter als Tänzerin zu arbeiten, wie zuvor. Für Marie hat die Entscheidung, zwei Kinder zu bekommen, ihr Berufsleben sehr verändert:

*„Aber ich bin dann schwanger geworden und hab' zwei Kinder gekriegt.“ (Marie, 13|2)*

Kurze Zeit darauf ist Maries Körper der Anlass, sich erneut mit ihrem weiteren Berufsleben auseinanderzusetzen:

„Dann bin ich krank geworden, weil ich das nicht mehr, also ich hatte zu viel Stress. Zwischen meine Familie und P. und die Arbeit. Und äh, weil ich wollte überall 100 Prozent sein, das ging klar nicht. Und ähm, also ich hab ein Schlaganfall gekriegt, ein klein Schlaganfall, durch diese Stress, also ist etwas passiert mit dem Blut und es hat blockiert hier oben.“ (Marie, 13| 16)

Eine körperliche Verletzung stellt einen weiteren möglichen *Säulenbruch* der *Körperlichkeit* und einen abrupten **Beginn des Übergangs** dar. In vielen Fällen muss der Tänzer seinen Beruf aufgeben. Joao wurde durch eine Knieverletzung die Abhängigkeit des Tänzer-Daseins von seinem Körper bewusst:

„Anfang 2011 hab’ Knie verletzt, im Januar, und wurde mein Knie operiert wegen Miniskus und Kreuzband. Hab’ gedacht: Scheiße, ich kann nicht mehr tanzen.“ (Joao, 39| 2)

Die beschriebenen **Einleitungen für Übergänge** können ebenfalls als Auslöser für eine erneute Auseinandersetzung mit dem Übergang während des *Ausschleichens* (vgl. Abschnitt 5.2.3.2) auftreten.

### 5.2.3 Wege des Übergangs

Ist der Übergangsprozess eingeleitet, gibt es verschiedene Wege in eine **neue Berufstätigkeit**, die ich im Folgenden detailliert und anhand von Beispielen darlegen werde.

#### 5.2.3.1 Schnelle Alternative

Wenn eine der Säulen *einen Riss* aufweist, hat der Tänzer die Chance, sich frühzeitig nach einer **neuen Berufstätigkeit** umzusehen. Er findet eine Tätigkeit, bei welcher er die ‚beschädigte‘ Säule und gegebenenfalls noch *weitere Säulen ersetzt*. In diesem Fall „denkt“ der Tänzer „schnell um“ und sucht sich „was anderes“ (Paulo, 30| 3). Er findet eine *schnelle Alternative* einer **neuen Berufstätigkeit**. Bei einem solchen Übergang hat der Tänzer idealtypisch im Vorhinein *Vorsorgestrategien* entwickelt.

Thomas<sup>52</sup> trifft mit 29 Jahren – karrieremäßig und körperlich in Höchstform – in einem Urlaub in der Toskana die Entscheidung, dass er sich aus dem „Korsett, Leistung auf Knopfdruck bringen zu müssen“, (vgl. *sich im Tanzmilieu bewegen*, Abschnitt 5.2.1.2) befreien will. (Langsdorff, 2005, S.263). Er hat sich vorgenommen, „an einem guten Punkt aufzuhören, gesund und kräftig genug“ (S.264), um eine *schnelle Alternative* zu suchen. Thomas hat *vorgesorgt*. Schon kurze Zeit später eröffnet er einen Accessoires-Laden, in welchem er seine neue Bühne gefunden hat. Als *Tänzer begreift er sich* noch immer.

### 5.2.3.2 Ausschleichen

Ebenfalls kann es zu einem *Ausschleichen* aus dem **Berufstänzer-Dasein** kommen. Durch einen *Riss in einer Säule* wird dem Tänzer bewusst, dass diese nicht mehr lange stabil bleiben wird. In diesem Fall *ersetzt er mindestens eine der Säulen* und beginnt eine *Übergangstätigkeit*. Allerdings bemerkt er recht schnell, dass die neue Tätigkeit *nichts für ihn ist* oder er *wieder gehen muss*. Unterschiedliche Gründe sind hierfür möglich. Es kann der Fall sein, dass die neue Tätigkeit von Anfang an als Übergangslösung geplant war. Paulo nahm einige Jobs in der Übergangszeit an, während er sich auf die Suche nach einer längerfristigen beruflichen Alternative begab:

„Nach 2004 ich habe einen Choreographie Auftrag aufgenommen für ein Musical ähm in zum Weltjugendtag 2006, KatholikenJugendtag. Dann bin ich weiter mit dem, hab' ich ja ein Jahr später für den Katholikentage wieder was choreografiert. Ah dann fing ich ja auch ein bisschen mich zu bewerben, als Ballettmeister hatte ich mehrere Companies natürlich, Gespräche, Möglichkeiten, ah hatte ich eine Angebot in der Schweiz, aber ja das fand ich nicht so anziehend. (...) So, dann ging ich weiter und irgendwann bin ich wieder gelandet bei dem R. F., aber dann diesmal als Ballettmeister und Assistent und dann hab' ich auch mit ihm bisschen den Choreographie geholfen, auch so ein paar

---

<sup>52</sup> Aus dem Buch *Ballett – und dann?*, Langsdorff, 2005.

*Opern ähm "Kleider machen Leute" und was weiß ich noch. Naja und inzwischen natürlich hatte ich mir überlegt die Möglichkeit, eine Schule zu übernehmen und dann hatte ich mir angeschaut mehrere Schulen.“*  
(Paulo, 9| 22)

*„Ja, also das war ‘ne Entwicklung.“* (Paulo 10| 28)

Ebenso ist es möglich, dass ein Tänzer die für den neuen Beruf verlangten Voraussetzungen nicht erfüllt, wie es bei Tommy der Fall ist. Durch das Nicht-Bestehen einer Prüfung fehlt ihm ein Zertifikat, welches er für seine neu begonnene Tätigkeit benötigt:

*„Als ich ähm dieses ähm dieses Stelle hatte, in dieses Conservatoire, und dann hab' ich diese Examen nicht geschafft und dann musst' ich gehen und plötzlich war ich arbeitslos.“* (Tommy, 27| 20)

Ein weiterer Grund, erneut *eine Säule zu ersetzen*, können *weitere Risse oder Säuleneinbrüche* (vgl. Abschnitt 5.2.2) sein. Das *Ausschleichen* kann viele Jahre dauern, bis der Tänzer eine **neue Berufstätigkeit** für sich gefunden hat.

Beim *Ausschleichen* bedingen die *Vorsorgestrategien* (vgl. Abschnitt 5.2.3.4) den Fluss des Übergangs. Hat man, sei es durch finanzielle Mittel, sei es durch eine alternative Ausbildung oder sei es durch die gedankliche Auseinandersetzung mit dem Übergang, für diesen Moment vorgesorgt, fällt die ‚Transition‘ leichter.

Tommy erlebt das *Ausschleichen* als sehr anstrengend. Er hatte vor dem **beginnenden Übergang** keine *Vorsorgestrategien* entwickelt. Tommy wechselt seit Jahren von einer *Übergangstätigkeit* in die nächste:

*„Ich bleibe sehr frustriert. Ich bin in eine sehr frustrierte Situation, wo alles ist unklar. (...) Ich versuche dahin und dahin.“* (Tommy, 8| 2)

Lorenzo befindet sich aktuell in einer *Übergangstätigkeit*. Im Folgenden erläutert er den Moment, in dem ihm das erste Mal klar wird, dass es an der Zeit ist, über eine neue Tätigkeit nachzudenken:

*„Erste Mal, dass ich aufgehört habe mit (den Jobs im) Theater. (...) Ja, das war schon eine Krise, eine große Krise, wo ich gedacht habe, ok, was kann ich, werde ich, wie kann ich weitermachen? (...) Gut, ok, ich muss noch lernen. Ich kenne schon viel, aber egal eigentlich. Schau mir noch neue Sachen (an). Neue Art zu bewegen, neue was kann ich machen.“  
(Lorenzo, 36| 18, 13, 7)*

Lorenzo bleibt vorerst Berufstänzer, von nun an möchte er, anstatt festangestellt am Theater, freiberuflich arbeiten. Es ist der erste Schritt in Richtung **neue Berufstätigkeit**. Bald wird ihm bewusst, dass dies nur ein übergangsweiser Zustand ist:

*„Nach dem ersten Jahre war ok, weil war alle neu, ein Projekt gemacht, von ein Job zu ein ander. (...) Aber dann gab so Momente, wo ich kam so nicht weiter, es ist so zu zu unsicher. Ich springe von ein Projekt zu ander, zu anstrengend, wirklich.“ (Lorenzo, 20| 8)*

Eine weitere Idee für eine **neue Berufstätigkeit** für ihn ist, in das Weingeschäft eines Freundes einzusteigen. Lorenzo wird klar, dass auch diese Tätigkeit auf Dauer *nicht das Richtige* für ihn ist:

*„Und und was ich mit ein Freund von mir so...er hat schon ein ein Weinladen und ich wollte so irgendwie ein Gesellschaft mit ihm machen, und das äh ein Geschäft zusammen machen, aber und dann hab' ich gemerkt, das war nichts für mich. Ich bin auch weininteressiert. Aber ich hab' mich wirklich nicht als Verkäufer nicht wirklich gesehen und dann bin ich einfach raus.“ (Lorenzo, 20| 16)*

Kurze Zeit später wird Lorenzo gefragt, ob er Tanzunterricht geben möchte. Für ihn kommt dieser Vorschlag wie eine „Erlösung von oben“ (Lorenzo 21/ 11):

*„Und dadurch kam in eine andere, in eine andere Arbeit, mit Unterrichten. Aber nicht nur, ich muss etwas neu, was ich mache mit Tanz, was mir Energie nochmal von Anfang gibt. Bei die Entscheidung es war in eine Sekunde und dann war alle ja ich habe mich gefühlt wie achtzehn.“ (Lorenzo, 35| 28)*

Heutzutage gibt Lorenzo Tanzunterricht. Gleichzeitig hat er weitere Ideen für seine berufliche Zukunft. Lorenzo befindet sich noch im Ausschleichprozess.

Die beiden bisher beschriebenen Arten des Übergangs werden im Rückblick von den Tänzern als fließend wahrgenommen:

*„Eigentlich war bei mir - also um da auf deine Frage zurückzukommen - überhaupt kein Übergang zwischen Tanz und danach. Das war ein fließender Übergang.“ (Ari, 3| 27)*

### 5.2.3.3 Erlebter Bruch und Neubeginn

Wird der *Riss in einer Säule* größer, wird es wahrscheinlicher, dass die *Säule* in naher Zukunft *einbricht*, was mitunter auch ohne Vorwarnung bei einer zuvor makellosen Säule der Fall sein kann. Findet man über die Zeit in fast allen Säulen *Risse*, ist ein plötzlicher Übergang ebenso wahrscheinlich. Da das **Berufstänzer-Dasein** auf drei Säulen nicht mehr bauen kann und weil der Tänzer meist noch nicht sofort eine alternative Tätigkeit in der Hinterhand hat, *erlebt* er einen *Bruch*. Besonders hier ist er auf *öffentliche Unterstützung* (vgl. Abschnitt 5.2.3.4) angewiesen. Es gibt Tänzer, die nach einem *erlebten Bruch* der Tanzwelt den Rücken zuwenden und sich für einen *Neubeginn* entscheiden, der in den meisten Fällen auf *vier* komplett *neuen Säulen* gründet. Es ist ebenfalls möglich, nach einem *erlebten Bruch* in ein *Ausschleichen* einzusteigen.

Marie bietet ein Beispiel für einen plötzlichen Übergang und *erlebten Bruch*. Nach einigen Jahren als professionelle Tänzerin – als schon einige ihrer Säulen ‚beschädigt‘ sind – hadert Marie mit ihrem **Dasein als Berufstänzer**. Ein *Riss in der Säule Körperlichkeit* entsteht, als sie an der Pariser Oper keine Anstellung bekommt, da sie „zu dick“ (Marie, 5| 20) sei. Ebenso bilden sich *Risse* in zwei weiteren Säulen: dem *sich als Tänzer begreifen* und dem *auf der Bühne sein*:

*„Man gibt sehr viel während eine Vorstellung. Man kriegt zwar Applaus, aber ist auch so, dass man nach der Vorstellung ist man schon sehr allein, ne?“ (Marie, 9| 20)*

Marie entscheidet sich nach vielen Jahren als Berufstänzer kurzfristig für eine Auszeit ihrer Tanz-Tätigkeit. Sie *erlebt* das Aussteigen aus dem **Berufstänzer-Dasein** als *Bruch*:

„Es war (...) eine Zeit, wo man nicht mehr ganz genau wusste, wer man ist oder was man will.“ (Marie, 11| 28)

Marie entschied sich nach dem *erlebten Bruch* für keinen *Neubeginn*, sondern steigt in ein *Ausschleichen* ein.

Annette<sup>53</sup> beendet ihr **Dasein als Berufstänzer** aufgrund wiederkehrender Rückenschmerzen sehr abrupt. Anfangs ist sie sehr deprimiert; emotional und körperlich geht es ihr schlecht. Sie *erlebt* einen *Bruch*. Kurze Zeit später entscheidet sie sich für einen *Neubeginn*. Sie macht eine Umschulung zur Bürokauffrau. Ihre Kontakte in andere Milieus, schon während des **Daseins als Berufstänzer**, helfen ihr in der Situation des Übergangs sehr. Schon während der Zeit als Tänzerin „wollte sie immer ein Leben außerhalb des Theaters.“ (Langsdorff, 2005, S.168). Sie hat für den Übergang *vorgesorgt*. Heute gründet ihr Leben komplett auf *neuen Säulen*. Mit dem Tanzen hat sie abgeschlossen. „Sie lebt gewissermaßen ihr zweites Leben.“ (Langsdorff, 2005, S.161)

#### 5.2.3.4 Intervenierende Variablen

Als intervenierende Variablen auf allen **Übergangswegen** haben *Vorsorgestrategien* und die *öffentliche Unterstützung* einen Einfluss auf den Prozess.

##### **Vorsorgestrategien**

*Vorsorgestrategien* sind Vorbereitungen eines Tänzers für den Moment der ‚Transition‘, bevor diese eingeleitet ist.

---

<sup>53</sup> Aus dem Buch *Ballett – und dann?*, Langsdorff, 2005.

Ein zweites finanzielles Standbein zu haben, kann eine Art der Vorsorge sein. Hier kann es sich sowohl um einen Ehepartner handeln, der ein festes Einkommen hat, als auch um selbst angespartes oder geerbtes Geld. Eine weitere *Vorsorgestrategie* ist eine zweite Ausbildung, für die man sich vor oder während seiner professionellen Tänzerlaufbahn entschieden hat und auf die man zurückgreifen kann, wenn das **Dasein als Berufstänzer** endet. Joao hat in jungen Jahren eine Ausbildung zum Zahntechniker absolviert:

*„Dann, aber, dazu, du hab’ ein Sicherheit, du bist Zahntechniker.“  
(Joao, 39| 5)*

Sich während des **Berufstänzer-Daseins** schon nach einer späteren Berufstätigkeit umzusehen, in welcher man gegebenenfalls parallel zum Tanzen zu arbeiten beginnt, ist eine weitere Art, sich auf den Übergang vorzubereiten. Im Falle einer ‚Beschädigung‘ einer der Säulen hat der Tänzer somit die Möglichkeit, diese zu seiner **neuen Berufstätigkeit** auszubauen. Paulo erzählt, dass er schon früh begonnen hat, nebenbei Unterricht zu geben und Choreographien zu entwickeln:

*„Ja, nein, natürlich, man weiß, ja diesen Beruf ist nicht für ewig. (...)Die ganze Zeit hab’ ich mich sozusagen vorbereitet. Hab’ ich weiter unterrichtet, in den Sommer, in den Ferien. Äh ich hab’ auch viel mit Choreographie gemacht, nicht nur mit Tänzer, ja also auch mit Sänger, mit Opernsänger, mit Schauspieler, mit äh Kinder und Jugendliche große Projekte.“ (Paulo, 6| 24)*

Ebenfalls die gedankliche Auseinandersetzung mit dem bevorstehenden Übergang und einer **neuen Berufstätigkeit** ist eine Form der *Vorsorgestrategie*. Eine Möglichkeit ist, sich – basierend auf bisherigen Erfahrungen – dafür zu entscheiden, Vertrauen ins Leben zu haben und keinen ‚Plan B‘ zu benötigen. Ari vertraut auf die Zufälle in seinem Leben, die immer zur richtigen Zeit geschehen:

*„Also Zufall war eine ganz wichtige Sache in meinem Leben. (...) Ich hab darauf gehört.“ (Ari, 29| 1)*

Marie hält es für sinnvoll, sich neben ihres **Daseins als Berufstänzer** weiterzubilden, und spielt immer wieder mit dem Gedanken, ihr „Abi(tur) nach(zu)machen“ (8| 13). Sie beginnt sich hierfür vorzubereiten, bis sie bemerkt,

*„dass es sinnlos war, weil ich hatte wirklich nicht viel Zeit, das vorzubereiten.“ (Marie, 9| 7).*

Marie ist verheiratet und wird von ihrem Mann finanziell unterstützt, hat somit eine andere *Vorsorgestrategie*:

*„Ich hab' das Glück, dass ich geheiratet habe, mein Mann habe. So es wird uns gut gehen.“ (Marie, 23| 13)*

### **Öffentliche Unterstützung**

*Öffentliche Unterstützung* während der ‚Transition‘ kann für einen Tänzer zweierlei bedeuten; zum einen kann es finanzielle Unterstützung sein, zum anderen gibt es öffentliche Beratungseinrichtungen, wie die ‚Stiftung TANZ - Transition Zentrum Deutschland‘ (vgl. Abschnitt 2.3.3), und Angebote in Form von Wochenendseminaren zu Themen, welche die ‚Transition‘ betreffen.

Paulo bekommt für die Übernahme einer Tanzschule von der Bayrischen Versorgungskammer (vgl. Abschnitt 2.3.3) eine Versicherungssumme ausgezahlt, die ihm das erst ermöglicht:

*„Natürlich hat man sozusagen ok viele Rücklagen nicht, aber es gibt eine Versicherung im Theater, wenn man sich entscheidet, das Theater endgültig zu verlassen, das Theaterleben, man bekommt diese Abfindung, das ist ja auch Tänzerabfindung.(...) Das ist ein kleine Schwung. Also da durfte ich mir leisten, diese Schule zu übernehmen.“ (Paulo, 15| 25)*

Desweiteren berichtet er von einer Beratungsstelle der Zentralen Bühnenvermittlung, die ihm allerdings für seine ‚Transition‘ wenig weiterhilft:

*„Meine Zeit gab's eine Beratung auch von CBF (...) Äh Central Bühnen Vermittlung ähm ja und dann war's sehr lustig, weil ich habe viele Kollegen wieder getroffen. Wir haben nur ge- Quatsch gemacht. Aber es*

*war super. Und dann gingen wir. (...)Aber es war nur eine kleine Beratung. Jetzt gibt es wirklich ein ein Orientierungskurs und alles, also es ist viel besser geworden.“ (Paulo 29| 1)*

Tommy erzählt von einem Seminar zum Thema ‚life-work-planning‘, welches ihn in seinem Übergang unterstützt:

*„Ich hab‘ eine vor ein Jahr ungefähr eine Seminar heißt das, ist life-work-planning. Ähm und das war ein Seminar, wo ein bisschen mehr, die Frage, wo man viel überlegt, was sind meine Fähigkeiten, wo sind meine Interessen und was könnte ich machen und da schon auch hab' ich ein bisschen mehr in diese Richtung gesucht, von dem was ich möchte.“ (Tommy, 22| 3)*

Marie fühlt sich in Sachen ‚Transition‘ nicht gut unterstützt:

*„Wir sind sehr wenig äh (beraten worden) ja, also es fängt jetzt an, dass viele, es gibt jetzt so viele Symposium und so weiter, wo man sich die Frage stellt, ja was ist mit Tänzer, wie kann man danach ähm ne das ist ‘ne neue, also schon seit einige Jahre jetzt, aber (...) in meine Zeit es existierte überhaupt nicht.“ (Marie 21| 29)*

#### 5.2.4 Neue Berufstätigkeit

Hat man den Übergang – auf welchem Weg auch immer – durchlaufen, befindet man sich als Tänzer in einer **neuen Berufstätigkeit**. Es existieren verschiedene Möglichkeiten, diese zu gestalten. Anzuordnen sind diese auf einem Kontinuum von einer neuen beruflichen Tätigkeit, die auf drei der ursprünglichen Säulen und nur *einer neuen Säule* gründet bis hin zu einem neuen Beruf, der auf *vier* komplett *neuen Säulen* gründet.

Bemerken Tänzer den bevorstehenden Übergang früh, versuchen sie in den meisten Fällen ihre **neue Berufstätigkeit** auf Basis von mindestens einer der *ursprünglichen Säulen* zu gründen. Wird der Übergang als *Bruch erlebt* und Tänzer entscheiden sich für

einen *Neubeginn*, ruht die **neue Berufstätigkeit** meist auf *vier* komplett *neuen Säulen*. Martin<sup>54</sup> beschließt von einem Tag auf den anderen, sich zum Steuerfachgehilfen umschulen zu lassen. Er kehrt der *Tanzwelt* den Rücken zu. Seine **neue Berufstätigkeit** basiert auf *vier neuen Säulen*.

Paulo ist mittlerweile Besitzer und Leiter einer Ballettschule. Er begreift sich noch als Tänzer, obwohl er nicht mehr professionell tanzt:

*„Mmm, man kann nicht immer Tänzer, als Tänzer arbeitet, Tänzer bleiben doch, weil man bleibt Tänzer trotzdem, ganzes Leben lang, in Gedanken aber natürlich, aber äh ist nicht dasselbe natürlich.“ (Paulo 6|24)*

Die *Körperlichkeit* ist Paulo in seinem neuen Beruf ebenfalls erhalten geblieben. Neben Leitungsaufgaben unterrichtet er selbst in seiner Schule. Er ist zwar noch mit Tänzern in Kontakt, *bewegt sich* allerdings nicht mehr *im* oben beschriebenen *Tanzmilieu* (vgl. Abschnitt 5.2.1.2). Ebenso hat Paulo die Säule *auf der Bühne sein* nicht erhalten.

Auch Marie *ist* nicht mehr *auf der Bühne*. Sie *bewegt sich* allerdings nach wie vor *im Tanzmilieu*. Sie ist Assistentin einer bekannten Choreographin geworden. Sie erklärt sich weiterhin bereit zu flexiblen Arbeitszeiten und einem Zurücknehmen ihres Privatlebens:

*„Und äh als ähm ich zurück kam, ein Jahr später, dann bin ich wieder bei P. gekommen (selbe Arbeitgeberin, selbes Haus), aber nicht mehr als Tänzerin.“ (Marie, 11|22)*

Ausgelöst durch ein von Freunden empfohlenes Wochenendseminar entscheidet sich Elke<sup>55</sup> – nach einem langen Ausschleich-Prozess – wieder zurück auf die Bühne zu gehen. Sie beginnt Gesangs- und Schauspielunterricht zu nehmen und arbeitet heute als Schauspielerin und Sängerin. Sie beschreibt, dass ihr die Bestätigung auf der Bühne sehr wichtig sei. Elke *begreift sich* heute noch *als Tänzerin*. *Körperlichkeit* ist weiterhin

---

<sup>54</sup> Aus dem Buch *Traumtänzer*, Hellriegel, 1994.

<sup>55</sup> Aus dem Buch *Traumtänzer*, Hellriegel, 1994.

ein wichtiger Teil ihrer **neuen Berufstätigkeit**. *Im Tanzmilieu bewegt sie sich nicht mehr.*

### 5.3 Zusammenfassung und abschließende Betrachtungen

In den vorausgegangenen Abschnitten habe ich, nach einem groben Überblick des Modells, die einzelnen Kategorien beschrieben und mit Beispielen belegt. Angefangen habe ich bei den *vier Säulen* des **Daseins als Berufstänzer**, gefolgt von einer detaillierten Erläuterung der *Dimension* des **beginnenden Übergangs**. Ich habe ausführlich den Kern der Forschungsarbeit, die verschiedenen **Wege des Übergangs** beschrieben, bevor ich mich im letzten Abschnitt den Möglichkeiten einer **neuen Berufstätigkeit** gewidmet habe.

Abschließen möchte ich mit ein paar Worten zu der Anordnung der erläuterten *Eigenschaften* und *Dimensionen* der Modellkategorien in der Graphik (vgl. Abschnitt 5.1).

Betrachten wir die *vier Säulen* im Zusammenhang mit dem **beginnenden Übergang**. Ein *Riss in der Säule* ist idealtypisch für die links angeordneten Säulen: *das sich bewegen im Tanz-Milieu* und *das sich als Tänzer begreifen*, sowie ein *Säulenbruch* idealtypisch ist für die rechts angeordneten Säulen: *dem auf der Bühne sein* und der *Körperlichkeit*.

Es ist allerdings nicht ausgeschlossen, dass es beispielsweise zu einem *Bruch der Säule* ‚*sich im Tanzmilieu bewegen*‘ kommt, wie auch ein Riss in der Säule *Körperlichkeit* vorkommen kann.

Die Wahrscheinlichkeit, seine **neue Berufstätigkeit** auch auf ursprünglichen Säulen zu gründen, sinkt, je weiter rechts wir uns in der Graphik befinden. *Erlebt* ein Tänzer beispielsweise einen *Bruch* nach einer plötzlichen körperlichen Verletzung, ist ein idealtypischer Verlauf, dass er seine **neue Berufstätigkeit** auf *vier neuen Säulen* aufbaut.

Im folgenden Kapitel widme ich mich einer abschließenden Diskussion.

## 6 Kritiken: Diskussion

In den vorangegangenen Kapiteln habe ich dem Leser, nach einer Einleitung, die Thematik der vorliegenden Forschungsarbeit näher gebracht und einen Überblick über den Bereich Tanz in der Forschung gegeben. Es gab eine kurze Einführung in die qualitative Sozialforschung und die verwendete *Grounded Theory Methodik* wurde erläutert. Meinen Forschungsprozess habe ich ausführlich beschrieben, bevor ich meine sechs Gesprächspartner anhand einiger Eckpunkte vorstellte. Es folgte eine detaillierte Darstellung der Ergebnisse. Im sechsten und letzten Kapitel möchte ich den Forschungsprozess und das Modell anhand einiger Gütekriterien überprüfen, auf den Gültigkeitsbereich und die Grenzen des Modells eingehen, Ideen für weiterführende Forschung aufzeigen und das Modell in den Forschungskontext einordnen.

### Gütekriterien

Durch die ausführliche Beschreibung des Forschungsprozesses und die detaillierte Ausführung der Ergebnisse stelle ich im vorliegenden Bericht die Transparenz und die Nachvollziehbarkeit der einzelnen Schritte meines Vorgehens sicher. Die Nachvollziehbarkeit wurde außerdem erhöht durch den regelmäßigen Austausch über Konzepte, Kategorien und vorläufigen Modelle sowohl mit dem *Forschungskolloquium* und meinem Diplomarbeitsbetreuer, Herrn Breuer, als auch mit interessierten Freunden.

Da die Entscheidung, meine Diplomarbeit mit der *Grounded Theory Methodik* zu schreiben, fiel, bevor ich mein Forschungsthema wählte, war von Anfang an klar, dass ich eine Thematik wählen würde, die für die Methode geeignet war. Hinzuzufügen ist, dass über das Thema der ‚Transition‘ bei Tänzern bisher wenig Forschung vorhanden ist und es in diesem Sinne für eine Hypothesen generierende qualitative Forschung geeignet ist. Die gefundenen Zusammenhänge können gegebenenfalls ergänzend zu einem späteren Zeitpunkt anhand einer quantitativen Datenanalyse überprüft werden.

Die empirische Verankerung der Daten wird anhand der ausgewählten Beispielzitate aus den geführten Gesprächen sichergestellt.

Um meine *theoretische Sensibilität* und *reflektierte Offenheit* zu schulen, setzte ich mich regelmäßig mit den Daten auseinander – sei es in *Selbstreflexion* in Form eines *Memos* oder im Austausch mit anderen.

### **Gültigkeitsbereich, Grenzen des Modells und Ideen für weiterführende Forschung**

Die Gültigkeit des Modells geht eng mit der *theoretischen Sättigung* einher, die den Endpunkt des *theoretical sampling* festlegt. Ein Modell gilt als *theoretisch gesättigt*, wenn hinzukommende Fälle zu keinem weiteren bedeutsamen Erkenntnisgewinn führen (vgl. Abschnitt 3.2). Im Rahmen eines zeitlich begrenzten Diplomarbeitprojektes kann die Ausarbeitung der Konzepte, der Beziehungen zwischen ihnen und der Konzeptbenennung nur bedingt erschöpfend sein. Somit lässt sich mehr von einer Theorieskizze in provisorischem Zustand (Breuer, 2009) als von einem *theoretisch gesättigten* Modell sprechen. Sowie sich das Modell im Laufe meines Forschungsprozesses verändert hat, könnte diese Wandlung fortgesetzt werden. Letztendlich ist Erkenntnisgewissheit in jedem Fall schwer zu garantieren, denn niemand weiß genau, wie die Welt von morgen aussieht (Breuer, 2009).

Das entwickelte Modell bietet einen groben Überblick, zum einen über die Basis, die *vier Säulen*, auf der das **Dasein als Berufstänzer** gründet und zum anderen über die **Wege des Übergangs** in eine **neue Berufstätigkeit**. Zur Verdichtung der Konzepte und für eine detailliertere Ausarbeitung der Beziehung zwischen den Konzepten wären weitere Vergleiche und Kontraste wünschenswert. Sowohl die *vier Säulen*, als auch die **Wege des Übergangs** bieten Spielraum zur Ausarbeitung.

Die Einschränkung des Geltungsbereichs liegt unter anderem in der Auswahl meines Samplings begründet. Eine Idee der Fortführung wäre eine Kontrastierung zwischen Männern und Frauen. Desweiteren wäre ein Vergleich zwischen freischaffenden und festangestellten Tänzern denkbar.

Interessant und lohnenswert wäre es, den Fokus in einem zukünftigen Forschungsprojekt auf die verschiedenen Möglichkeiten einer **neuen Berufstätigkeit** zu richten.

### Einordnung in vorhandene Literatur

Vergleicht man die in der Literatur gefundenen Auslöser für die Einleitung des ‚Transition‘ (vgl. Abschnitt 2.3.2), lassen sich diese einteilen in ‚Beschädigungen‘ der in der vorliegenden Arbeit gefundenen *vier Säulen*. Dümcke (2008) erwähnt das unerwartete Ende der Tänzerlaufbahn aufgrund von körperlichen Verletzungen. Die Säule *Körperlichkeit bricht ein*. Die in Kieser Schneider und Wesemann (2011) genannten Extrembelastungen als Auslöser des **beginnenden Übergangs** sind unter einer ‚Beschädigung‘ der Säule *sich Bewegen im Tanzmilieu* einzuordnen. Keine weitere Anstellung aufgrund des allgemeinen Stellenabbaus mehr zu bekommen (Dümcke, 2008) würde einen *Bruch der Säule ‚auf der Bühne sein‘* bedeuten. Das **Berufstänzer-Dasein** braucht eine Bühne, um zu existieren.

Roncaglia (2010) berichtet in ihrer Studie *Retirement Transition in Ballet Dancers: „Coping Within and Coping Without“* von acht möglichen Reaktionen auf die ‚Transition‘ (vgl. Abschnitt 2.3.2). Der in der vorliegenden Arbeit gefundene *erlebte Bruch* findet sich bei Roncaglia unter den Begriff ‚severance‘ (Bruch) und der *Neubeginn* unter dem Begriff ‚reconstruction‘ (Erneuerung) wieder. Beim *Ausschleichen* findet immer wieder eine Neuaushandlung (‚renegotiation‘) statt. Die *schnelle Alternative* beruht auf einem Gehenlassen (‚letting go‘) des **Daseins als Berufstänzer**, der Annahme (‚acceptance‘) der neuen Lebenssituation und einer schnellen Erneuerung (‚reconstruction‘).

Eine neue Erkenntnis der vorliegenden Studie ist das gefundene Zusammenspiel der von Roncaglia gefundenen Reaktionen in verschiedenen **Wegen des Übergangs**.

Ein weiterer Erkenntnisgewinn ist der Befund, dass Berufstänzer in den meisten Fällen versuchen, einer der ursprünglichen *vier Säulen – sich als Tänzer begreifen, sich im Tanzmilieu bewegen, auf der Bühne sein* und die Säule *Körperlichkeit –* aufrechtzuerhalten. Dies entspricht der oben erwähnten Aussage, Tänzer würden versuchen in einem ‚gasförmigen‘ Zustand zu bleiben, um das Gefühl der ‚Transition‘ abzumildern (Kieser, Schneider & Wesemann, 2011) (vgl. Abschnitt 2.3.4). Die bisher in der Literatur genannten Befunde **neuer Berufstätigkeiten** (vgl. Abschnitt 2.3.4) lassen sich zumeist einer der Säulen zuordnen. Menschen in tanznahen Berufen halten die Säule des *sich als Tänzer begreifen* aufrecht, während körpernahe Berufe (Kieser,

Schneider & Wesemann, 2011) die *Körperlichkeit* erhalten. Innerhalb der Beschäftigungsstrukturen des Tanzes zu bleiben, zum Beispiel als Choreograph, kann die Säule *sich im Tanzmilieu bewegen* erhalten. Eine künstlerische neue Berufstätigkeit (Langsdorff, 2005) wählt ein Tänzer in vielen Fällen, um weiterhin eine Bühne zur Verfügung zu haben.

Der Befund, dass die *öffentliche Unterstützung*, falls vorhanden, in allen **Wegen des Übergangs**, einen Einfluss hat, soll die bereits existierenden Beratungszentren – besonders hervorheben möchte ich die noch junge ‚Stiftung TANZ - Transition Zentrum Deutschland‘ – ermutigen, ihre Angebote für Tänzer an deren Karriereende auszubauen und bekannter zu machen. Der Bedarf ist vorhanden.

In diesem Sinne schließe ich die Arbeit und hoffe, Sie haben die Vorstellung genossen!

## Literaturverzeichnis

Baxmann, I. (2007). *Der Körper als Archiv. Vom schwierigen Verhältnis zwischen Bewegung und Geschichte*. In: Gehm, S., Husemann, P. & von Wilke, K. (Hrsg.) (2007). *Wissen in Bewegung: Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld: transcript Verlag.

Beechey, J. (2007). *Die Erfassung des Wesentlichen. Eine persönliche Sicht auf die Geschichte und Rekonstruktion des Tanzes*. In: Gehm, S., Husemann, P. & von Wilke, K. (Hrsg.) (2007). *Wissen in Bewegung: Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld: transcript Verlag.

Bischof, M. & Rosiny, C. (Hrsg.) (2010). *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*. Bielefeld: transcript.

Bombosch, C. (2010). *Beratung und Unterstützung für professionelle Tänzerinnen und Tänzer an deren Karriereende*. Masterarbeit, Alice-Salomon-Hochschule Berlin / Hochschule Coburg.

Bortz, J., & Döring, N. (2006). *Forschungsmethoden und Evaluation*. Heidelberg: Springer.

Brandstetter, G. (2007). *Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissenstheoretische Herausforderung*. In: Gehm, S., Husemann, P. & von Wilke, K. (Hrsg.) (2007). *Wissen in Bewegung: Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld: transcript Verlag.

Breuer, F. (Hrsg.) (1996). *Qualitative Psychologie. Grundlagen, Methoden und Anwendungen eines Forschungsstils*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Breuer, F. (2009). *Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Cunningham, M. (1986). *Der Tänzer und der Tanz. Gespräche mit Jacqueline Lesschaeve*. Frankfurt/Main: Verlag Dieter Fricke GmbH.

Dümcke, C. (2008). *Projektstudie zur Modellentwicklung*. Berlin: culture concepts.

Dümcke, C. (2007). *Tanzkarrieren im Übergang. Ein Handlungsfeld für den Tanz in Deutschland*. In: Gehm, S., Husemann, P. & von Wilke, K. (Hrsg.) (2007). *Wissen in Bewegung: Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld: transcript Verlag.

Ehrlenbruch, G. (2004). *Tanz: Vision und Wirklichkeit: Choreographinnen im zeitgenössischen Tanz*. Kassel: Furore Verlag.

Fleischle-Braun, C. & Stabel, R. (Hrsg.) (2008). *Tanzforschung & Tanzausbildung. Dokumentation des Symposiums "Tanzforschung & Tanzausbildung" der Gesellschaft für Tanzforschung (GTF) an der Öffentlichen Ballettschule Berlin (4. bis 7. Oktober 2007)*. Leipzig: Henschel.

Flick, U. (2010). *Gütekriterien qualitativer Forschung*. In: Mruck, K. & Mey, G. (Hrsg.) (2010), *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*. Wiesbaden: VS-Verlag für Sozialwissenschaften.

Flick, U., von Kardorff, E. & Steinke, I. (Hrsg.) (2005). *Qualitative Forschung: Ein Handbuch..* Reinbek: Rowohlt.

Gibran, K. (2011). *Der Prophet..* München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.

Hellriegel, G. (1994). *Traumtänzer. 13 Lebensgeschichten aufgezeichnet von Götz Hellriegel*. Berlin: Henschel Verlag GmbH.

Hübner, H. *Logbuch des Wandels*. Internetquelle: <http://loesungsmuster.de/> (Zugriff: 13.01.2013). Auf Grundlage von: Bridges, W. (1980). *Transitions: Making sense of life's changes*. Reading, Mass: Addison-Wesley.

Immo-Ruhrnachrichten (2011). *Den Rhythmus im Blut*. Internetquelle: <http://ratgeber.immo.ruhrnachrichten.de/anzeigen/sonderveroeffentlichungen/dortmund/osvrn/derausbildungs-report/art117394,1546310> (Zugriff: 26.01.2013).

Jeffri, J. & Throsby, D. (2004). *Life after dance. Career Transition of Professional Dancers*. Internetquelle: [http://neumann.hec.ca/aimac2005/PDF\\_Text/JeffriJ\\_ThrosbyD.pdf](http://neumann.hec.ca/aimac2005/PDF_Text/JeffriJ_ThrosbyD.pdf) (Zugriff: 31.01.2013).

- Karoß, S. & Welzin, L. (2001). *tanz politik identität.* Hamburg: LIT Verlag.
- Kieser, K., Schneider, K. & Wesemann, A. (Redaktion) (2011). *Tanz Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance, Jahrbuch 2011: kopf hoch – karrieren im tanz.* Berlin: Friedrich Berlin Verlag-Gesellschaft.
- Küsters, Ivonne (2009). *Narrative Interviews. Grundlagen und Anwendungen.* Wiesbaden: GWV Fachverlage GmbH.
- Langsdorff, M. (2005). *Ballett – und dann? Lebensbilder von Tänzern, die nicht mehr tanzen.* Norderstedt: Books on Demand GmbH.
- Peters, K. (1991). *Abriss der (Tanz-)Geschichte.* In: Peters, K., Noll, G., Zacharias, G. & Koegler, H. (1991). *Tanz Geschichte in vier kurzgefaßten Variationen.* Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
- Rath, M. (2011). *Übergänge sind immer. Anthropologische Überlegungen zu einem pädagogischen Thema.* In: Bellenberg, G., Höhmann, K. & Röbe, E. (Hrsg.) (2011). *Friedrich Jahresheft: Übergänge.* Seelze: Friedrich Verlag GmbH.
- Röbe, E. (2011). *Lassen sich Übergänge vorüber? Oder: Von der Problematik deren Komplexität zu reduzieren.* In: Bellenberg, G., Höhmann, K. & Röbe, E. (Hrsg.) (2011). *Friedrich Jahresheft: Übergänge.* Seelze: Friedrich Verlag GmbH.
- Roncaglia, I. (2006). *Retirement as a career transition in ballet dancers.* *International Journal for Educational and Vocational Guidance*, 6 (3), (S.181-193).
- Rongaglia, I. (2010). *Retirement Transition in Ballet Dancers: „Coping Within and Coping Without“.* *Forum: Qualitative Social Research*, 11 (2), Art. 1.
- Roncaglia, I. (2008). *The ballet dancing profession: A career transition model.* *Australian Journal of Career Development*, 17(1), 50-59.
- Schneider, T. (2011). *Dancers Career Transition: A EuroFIA Handbook*, produced by Richard Poláček. Internetquelle: [http://www.buehnengenossenschaft.de/wp-content/uploads/2012/03/Dancers\\_Handbook\\_EN.pdf](http://www.buehnengenossenschaft.de/wp-content/uploads/2012/03/Dancers_Handbook_EN.pdf) (Zugriff 26. 01. 2013).

Soyka, A. (Hrsg.) (2004). *Tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman*. Berlin: AvivA.

Strauss, A. & Corbin, J. (1996). *Grounded Theory: Grundlagen Qualitativer Sozialforschung*. Weinheim: Psychologie Verlags Union.

Vollmer, H. (Hrsg.) (1988). *Auf die Spitze getrieben. Tänzer werden – aber wie?* Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag GmbH.

Wanke, E. (2007): *Zu Risiken und Nebenwirkungen des Tanzens. Tanzmedizin in Ausbildung und Beruf*. In: Gehm, S., Husemann, P. & von Wilke, K. (Hrsg.) (2007). *Wissen in Bewegung: Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld: transcript Verlag.

## Anhang

### A Tabellen- und Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Career transition model for ballet dancers (Roncaglia, 2006).....	19
Abbildung 2: Hermeneutischer Zirkel (Breuer, 2009) .....	29
Abbildung 3: Datenauswertung in systematisierter Anordnung, (Breuer, 2009).....	43
Abbildung 4: Wege eines Tänzers vom Dasein als Berufstänzer in eine neue Berufstätigkeit .....	59

## B Transkriptionsregeln

Alle in den Gesprächen genannten Namen wurden anonymisiert.

Alles Gesprochene wurde wiedergegeben, ohne Begriffe oder Grammatikalisches zu verändern oder zu berichtigen.

Die Zeichensetzung wurde ergänzt.

Durchgängig wurden die folgenden Zeichen verwendet:

(?)	unverständliches Wort
(???)	mehrere unverständliche Worte
...	Pause unter einer Sekunde
[ Pause]	Pause länger als eine Sekunde
[längere Pause]	Pause länger als drei Sekunden
,‘	kennzeichnet wörtliche Rede, die der Sprecher nacherzählt in den Fällen, wo diese sonst unkenntlich wäre
[lacht]	Charakteristika des Sprechers oder der Gesprächssituation werden als Kommentare in eckigen Klammern festgehalten
K.L.:	Katharina Lenz (als Gesprächsführerin)
(...)	Auslassung im Transkript
(als Tänzer)	Ergänzungen, die zum inhaltlichen Verständnis beitragen
und <u>jetzt</u>	kennzeichnet Betonungen im Gespräch, die zum inhaltlichen Verständnis beitragen

## **C Transkripte**

Die Transkripte der Gespräche mit Joao, Marie, Paulo, Ari, Tommy und Lorenzo befinden sich auf der beiliegenden CD.

# Erklärung über die eigenständige Erstellung

Hiermit erkläre ich, Katharina Lenz, geboren am 14. Juli 1986, dass ich die vorliegende Diplomarbeit *Tanz! Und danach? Eine qualitative Analyse des Übergangs von einer professionellen Tänzerlaufbahn in eine neue Berufstätigkeit* selbstständig verfasst und keine anderen als die hier angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche einzeln kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Weise bislang keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Münster, .....

---

Katharina Lenz