

BALLETT INTERN

Herausgeber: Deutscher Berufsverband für Tanzpädagogik e.V. – Heft 99/34. Jg. – Nr. 5/Dezember 2011 – ISSN 1864-1172

Ivan Liška

Deutscher
Tanzpreis 2012



Gözde Özgür

Deutscher Tanzpreis
»ZUKUNFT« 2012

DEUTSCHER

TANZPREIS

1983 — 29 Jahre — 2012

- 1983** Tatjana Gsovsky (*Laudator: Kurt Peters*)
- 1983** Gret Palucca (*Laudator: Kurt Peters*)
- 1984** Kurt Peters (*Laudator: Klaus Geitel*)
- 1986** Gustav Blank (*Laudator: Horst Koegler*)
- 1986** Heinz Laurenzen (*Laudator: Helmut Scheier*)
- 1987** José de Udaeta (*Laudator: Kurt Peters*)
- 1988** John Neumeier (*Laudator: Maurice Béjart*)
- 1989** Marcia Haydée (*Laudator: Lothar Späth*)
- 1990** Karl Heinz Taubert (*Laudator: Sibylle Dahms*)
- 1991** Konstanze Vernon (*Laudator: August Everding*)
- 1992** Horst Koegler (*Laudator: Gerhard Brunner*)
- 1993** Hans van Manen (*Laudator: Heinz Spoerli*)
- 1994** Maurice Béjart (*Laudator: Klaus Geitel*)
- 1995** Pina Bausch (*Laudator: Marc Jonkers*)
- 1996** Tom Schilling (*Laudator: Marion Kant*)
- 1997** Philippe Braunschweig (*Laudator: Frank Andersen*)
- 1998** Birgit Keil (*Laudator: Lothar Späth*)
- 1999** Uwe Scholz (*Laudatoren: Marcia Haydée und Kurt Biedenkopf, vertr. durch Eckhard Noack*)
- 2000** Fritz Höver (*Laudator: Wolfgang Gönnerwein*)
- 2001** Hans Werner Henze (*Laudator: Richard von Weizsäcker*)
- 2003** Gregor Seyffert (*Laudator: Gregor Gysi*)
- 2004** William Forsythe (*Laudator: Klaus Zehelein*)
- 2005** Hans Herdlein (*Laudator: Norbert Lammert*)
- 2006** Reid Anderson (*Laudator: Marcia Haydée*)
- 2007** Susanne Linke (*Laudator: Lutz Förster*)
- 2008** John Neumeier (*Laudator: Marcia Haydée*) — Jubiläums-Tanzpreis 1983–2008
- 2009** Heinz Spoerli (*Laudator: Martin Schläpfer*)
- 2010** Georgette Tsinguirides (*Laudator: Marcia Haydée*)
- 2011** Egon Madsen (*Laudator: Marcia Haydée*)
- 2012** Ivan Liška (*Laudator: Hortensia Völckers*)



Liebe Leser,
liebe Mitglieder des
Deutschen Berufsverbandes für Tanzpädagogik,

was haben **Weihnachten** und der **Deutsche Tanzpreis** gemeinsam? »ALLE JAHRE WIEDER ...« gibt es in der Vorweihnachtszeit die große Überraschung der **Tanzpreis-Verkündigung!**

Ivan Liška, einer, wenn nicht »der« beeindruckende, charaktervolle Interpret großer Neumeier-Choreographien – allein für diese tänzerisch-darstellerischen Leistungen über rund 20 Jahre im Hamburg Ballett hätte er bereits den Tanzpreis verdient. Anschließend übernahm er ohne vorherige Provinz-Erfahrung 1998 mutig – unterstützt von Konstanze Vernon – als Sprung ins kalte Wasser die Direktion des von Konstanze Vernon gegründeten **Bayerischen Staatsballett** an der Staatsoper München. Nicht auszudenken, wenn diese wunderbare, große Compagnie in falsche Hände geraten wäre und eventuell heute nur noch als mittelmäßiges Anhängsel der Staatsoper existierte, wie so viele Jahre vor dieser Neugestaltung durch Konstanze Vernon! In den nun 13 Jahren seiner künstlerischen Leitung hat sich das choreographische Spektrum dieses Ensembles immens erweitert, dazu Aktivitäten für die Jugend und eine Junior-Compagnie!

Gözde Özgür – bereits mit 16, 17 Jahren mit einer stupenden Technik in der Schweizerischen Berufsfachschule Zürich (unter der Leitung der ehemaligen Star-Solisten der Staatsoper Berlin **Steffi Scherzer** und **Oliver Matz**) – wurde mit 18 Jahren von Ivan Liška engagiert und kurz darauf von **Mats Ek** auserwählt, in seiner Choreographie »**Giselle**« die Hauptrolle zu tanzen. Was kann man mehr von einer Traum-Karriere erwarten? Welch' ein Vertrauen der Eltern in diese außergewöhnliche Tochter, sie im Alter von 15 Jahren von Ankara in die weite Welt nach Zürich zu geben!

Jubiläen: Ja, ein Jubiläum hat in diesem Jahr auch der **Deutsche Tanzpreis**, der vor 30 Jahren (1983) erstmalig in Essen an **Tatjana Gsovsky** und **Gret Palucca** durch den **Deutschen Berufsverband für Tanzpädagogik** verliehen wurde. Da jedoch anlässlich anderer Aktivitäten, wie z. B. dem 1985 zum 10-jährigen Jubiläum vom DBfT initiierten **Folkwang Festival der Künste** zwar ein **Folkwang-Preis** (heute hieß er Tanzpreis »ZUKUNFT«) an den damals sehr jungen Folkwang-Studenten **Urs Dietrich** vergeben wurde (Dotierung DM 5.000 durch die Stadt Essen und den DBfT) kein Tanzpreis verliehen wurde, werden wir im Jahre 2013 die Verleihung des **30. Deutschen Tanzpreises** gebührend begehen!

30 Jahre Deutscher Kulturrat sind es Wert, diese langsame, über viele Anfangsjahre nicht ganz einfache Entwicklung der für uns, die Kultur in Deutschland und als Ratgeber für die Bundesregierung eigentlich unentbehrlich gewordenen Institution einmal darzustellen und zu würdigen.

50 Jahre Tanzabteilung der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt sind ebenfalls Teil unserer deutschen Tanzgeschichte, dem wir einen ausführlichen Bericht widmen.

60 Jahre Königliche Ballettakademie Antwerpen sollte unseres Erachtens auch für alle von Interesse sein, die über die deutschen Grenzen hinweg an unserer Tanzkunst interessiert sind.

Selbstverständlich finden in unserer Zeitschrift auch **Jubiläen unserer Mitglieder** ihren Raum. Hier sind wir aber auf Ihre Mitarbeit angewiesen, indem **Sie** uns entsprechendes Material rechtzeitig zusenden oder Kontakt mit der Redaktion bzw. der Geschäftsstelle des DBfT aufnehmen.

Unübertroffen sehen wir das **350-jährige Jubiläum** der **ältesten Ballettschule der Welt**, der **École de la Danse de L'Opera de Paris**, über die unsere internationale Korrespondentin **Jenny Veldhuis** in bewährter Weise Einblick gibt.

Mit **Tanz & Psychologie** und dem **Kompetenzzentrum Tanzmedizin** widmen wir uns diesen speziellen, unbedingt auch für die Tanzpädagogik interessanten Themen.

Unsere lebendige, farbige Darstellung der **Sommertanzwoche Bregenz 2011** darf ebenso wenig fehlen wie weitere Berichte aus der Welt des Tanzes bis hin zur international renommierten Tanzmaus **Angelina Ballerina**, ein Thema, das selbstverständlich in unserem speziellen Deutschland wieder einmal zu heftigen Kontroversen führt, allerdings den **künstlerischen Tanz unterrichtenden Schulen** (wie seinerzeit der Film »Black Swan«) erfreulich großen jugendlichen Zulauf beschert!

Das farbige Inhaltsverzeichnis dieser an Themen so reichhaltigen Ausgabe finden Sie dieses Mal auf der letzten Seite. Viel Freude beim Blättern und Lesen!

Mit den besten Wünschen für eine geruhige Weihnachtszeit und den besten Wünschen zum Jahreswechsel nun bereits ins 12. Jahr dieses neuen Jahrtausends,

Ihre Redaktion
Ulrich Roehm, Dagmar Ellen Fischer

Der Preisträger: Ivan Liška

Ivan Liška wurde am 8. November 1950 in Prag geboren und erhielt seine Ausbildung am Konservatorium in Prag. Nach dem Abschluss im Jahr 1969 emigrierte er in die Bundesrepublik Deutschland, wo er beim Ballett der Deutschen Oper am Rhein unter Erich Walter in Düsseldorf sein erstes Engagement erhielt. 1974 ging er als Demi-Solist zum Ballett der Bayerischen Staatsoper, ehe er 1977 als Erster Solist zum Hamburg Ballett unter John Neumeier wechselte. Hier wirkte er zwanzig Jahre lang als einer der maßgeblichen Interpreten des Ensembles. Die Zahl der von ihm getanzten Hauptpartien, darunter viele für Ivan Liška kreierte Rollen, ist kaum zu überblicken und sichert ihm einen bedeutsamen Platz in der Ballettgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Gastspiele, u. a. als Onegin mit Natalia Makarova, führten ihn in viele Ballettmetropolen der Welt. In der Verfilmung von Neumeiers »Die Kameliendame« tanzte er an der Seite von Marcia Haydée den Armand.

Seit Beginn der Spielzeit 1998/99 ist Ivan Liška Direktor des Bayerischen Staatsballetts. Sein Vertrag wurde in den Folgejahren immer wieder verlängert. 2009 konnte das Ensemble unter Ivan Liška das zwanzigjährige Jubiläum seiner institutionellen Eigenständigkeit *neben* – und nicht länger *unter* der Leitung – der Staatsoper feiern. Einen sensationellen Aspekt erhielt diese Spielzeit durch die Uraufführung des abendfüllenden Balletts »Zugvögel« von Jiří Kylián.

Ivan Liška, bei sorgsamer Bewahrung und strukturierter Präsentation des hochrangigen choreographischen Erbes der Compagnie, präsentierte zahlreiche für das Bayerische Staatsballett neue Choreographen, die er in konzeptionell durchdachten Zusammenhängen vorstellt. Darunter Jérôme Robbins, William Forsythe, Saburo Teshigawara, Martin Schläpfer, José Limon, Jean Grand-Maitre, Amir Hosseinpour, Itzik Galili, Jacopo Godani, Simone Sandroni, Terence Kohler, Jörg Mannes und Nacho Duato. Als Choreograph bleibt Liška, der während seiner Tänzerkarriere bei vielen Ballett-Werkstätten des Hamburg Ballett und 1997 in Brno (»Der Streit«) sparsam hervorgetreten war, weiter sehr zurückhaltend. Bedeutsam sind seine für das Bayerische Staatsballett entwickelten Klassiker-Produktionen »Dornröschen« (2003) und »Le Corsaire« (2007). Hier demonstrierte er den für das Bayerische Staatsballett charakteristi-



Ivan Liška in »Die Kameliendame«, Choreographie: John Neumeier
(Foto: Thomas Kaiser)

schen, historisch reflektierten Umgang mit der choreographischen Überlieferung bei gleichzeitiger Anpassung der Werke an das Zeitgefühl eines heutigen Publikums.

Unter Liškas Leitung erfolgte eine Ausweitung der Tournée des Bayerischen Staatsballetts, nicht zuletzt in der Funktion als hochrangiger Botschafter Bayerns und der Bundesrepublik Deutschland. So tanzte die Compagnie unter anderem im Mariinsky-Theater St. Petersburg, in Madrid, Budapest, Athen, Venedig, Prag, Indien, Taiwan, Kanada und China. Zentral ist für Liška auch die Arbeit mit Jugendlichen. Das Education-Programm des Bayerischen Staatsballetts hatte für ganz Deutschland Pilotfunktion in seinem Insistieren auf einen künstlerischen, nicht didaktischen Zugang zum Tanz.

Ivan Liška ist stellvertretender Sprecher der BBTK (Bundesdeutsche Ballett- und Tanztheaterdirektoren Konferenz) und seit 2005 Mitglied des künstlerischen Rates des Nationaltheaters in Prag.

Im Frühjahr 2007 wurde er vom Staatsministerium für Bundes- und Europaangelegenheiten mit der »Medaille für besondere Verdienste um Bayern in einem Vereinten Europa« ausgezeichnet. Im Herbst 2008 würdigte ihn das Chinesische Kulturministerium mit dem »Preis für herausragende Verdienste um den internationalen kulturellen Austausch«. Und 2009 erhielt er von Ministerpräsident Horst Seehofer den »Bayerischen Verdienstorden«.

In Kooperation mit Konstanze Vernon, Leiterin der Heinz-Bosl-Stiftung, und Jan Broeckx, Direktor der Ballettakademie der Hochschule für Musik und Theater München, gründete Ivan Liška im Herbst 2010 das Bayerische Staatsballett 2 – Junior Company.

Ivan Liška ist verheiratet mit Colleen Scott, die als Tänzerin neben ihm an allen Stationen seiner Karriere beteiligt war und seit Beginn seiner Münchener Direktion als Ballettmeisterin beim Bayerischen Staatsballett arbeitet. Das Paar hat zwei heute erwachsene Söhne. ■



Ivan Liška ist seit 1998 Ballettdirektor des Bayerischen Staatsballetts
(Foto: Wilfried Hösl)

Deutscher Tanzpreis 2012

Ivan Liška

von Dagmar Ellen Fischer

Einmal Tänzer, immer ein Tänzer. So versteht Ivan Liška seine Berufung. Und in diesem Sinn lebt, denkt und plant er als Tänzer auch jene Aufgaben, die er sich nach Beendigung seiner aktiven Laufbahn suchte. In seinem Fall bedeutete das nach einer äußerst erfolgreichen Tänzerkarriere von fast drei Jahrzehnten die ebenso erfolgreiche Leitung des Bayerischen Staatsballetts seit nunmehr fast 15 Jahren. Und in dieser Eigenschaft als Ballettdirektor setzte Ivan Liška weitere Zeichen für den Tanz: Durch die Gründung einer Junior-Compagnie im Jahr 2010, durch die Etablierung pädagogischer Projekte in Form von Kooperationen zwischen Tänzern seines Staatsballetts und allgemeinbildenden Schulen sowie schließlich durch sein Engagement für die Sparte Tanz auf politischer Ebene im Rahmen der Bundesdeutschen Ballett- und Tanztheaterdirektoren Konferenz.

Der 1950 in Prag geborene Ivan Liška absolvierte seine tänzerische Ausbildung am Konservatorium seiner Heimatstadt. 1969, ein Jahr nach dem sogenannten Prager Frühling, floh Ivan Liška mit seinen Eltern und den beiden Geschwistern unter abenteuerlichen Umständen in den Westen. Sein erstes Engagement bekam der ausgebildete Tänzer noch im selben Jahr beim Ballett der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg, damals unter der Leitung von Erich Walter. In dieser Compagnie begegnete er Colleen Scott; die 1945 in Südafrika geborene Tänzerin war bereits als Solistin dort engagiert. Das Paar wechselte gemeinsam 1974 an die Münchener Staatsoper, heiratete im Sommer 1977 und nahm im gleichen Jahr John Neumeiers Angebot an, im Hamburg Ballett zu tanzen. Zwanzig Jahre lang prägten beide das Profil dieser Truppe, die sich in jener Zeit zu einer Compagnie von Weltruf entwickelte. Zahlreichen Rollen verlieh Ivan Liška seine unverwechselbare Gestalt, für ihn kreierte John Neumeier unter anderem die Titelrolle in »Peer Gynt«, den Odysseus in seiner »Odyssee«, Lysander in »Ein Sommernachts-traum« und Orlando aus »Mozart oder Wie es euch gefällt«; andere führende Figuren aus Neumeier-Werken übernahm er in Hamburg, zu den wichtigsten zählen hier die Titelrolle in »Onegin«, Stanley Kowalski aus »Endstation Sehnsucht«, Romeo in »Romeo und Julia«, Herzog Albrecht in »Giselle« sowie Armand in »Die Kameliendame« – diese Rolle tanzte Ivan Liška auch in der gleichnamigen Verfilmung aus dem Jahr 1987 zusammen mit Marcia Haydée.

Im Alter von 47 Jahren beendete Ivan Liška 1997 seine Karriere als Erster Solist, während der 28-jährigen Laufbahn hatte er in Werken von Choreographen getanzt, die das 20. Jahrhundert ent-



(Foto: Marcel Fugère)

scheidend mitprägten, darunter George Balanchine, John Cranko, Jérôme Robbins, José Limon, Jiří Kylián, Frederick Ashton, Glen Tetley, Peter Wright, Hans van Manen, Maurice Béjart, Leonid Massine, Murray Lewis, Gerhard Bohner, Rudi van Dantzig, Robert North, Bronislava Nijinska und natürlich John Neumeier.

Bevor er seine zweite Karriere in Angriff nahm, ging Ivan Liška noch einmal anderthalb Jahre in die Lehre: Von seiner Vorgängerin Konstanze Vernon lernte er, was es heißt, eine Compagnie von internationalem Ruf zu leiten, das Bayerische Staatsballett. Das gelang ihm in der 14. Spielzeit mit zunehmendem Erfolg, und nicht allein durch die geschickte Gestaltung des Spielplans, sondern auch durch das 1991 ins Leben gerufene Kinder- und Jugendprogramm »Campus«, das in der Stadt verankert ist und schon einige Auszeichnungen erhielt. Das Engagement für den Nachwuchs wurde 2010 durch die Gründung der Junior-Company erweitert, die in Kooperation mit der Heinz-Bosl-Stiftung gelang. ■

Gala zur Verleihung des Deutschen Tanzpreises 2012

Samstag, 4. Februar 2012, 18.00 – ca. 22.00 Uhr

im Aalto-Theater Essen

Es tanzt das **Bayerische Staatsballett München**

»Der Traum des Don Quijote« – Hommage an Marius Petipa (*Petipa/Barra/Tradition*)

»The Old Man and Me« (*Hans van Manen*)

»PS Norbert Graf. Schütze, Ascendent Skorpion« (*Simone Sandroni*)

»Abendliche Tänze« (*Jiří Kylián*)

sowie Ausschnitte aus Choreographien von

Nacho Duato: »Vielfältigkeit. Formen von Stille und Leere« || *Mats Ek*: »Giselle«

John Neumeier: »Die Kameliendame« || *John Cranko*: »Der Widerspenstigen Zähmung«

(Änderungen vorbehalten)

Giselle ist nicht wie jedermann

von Malve Gradinger

Sie heißt Gözde Özgür, ist 20 Jahre jung und noch Gruppentänzerin im Bayerischen Staatsballett. Aber gerade hat sie so etwas wie den Ballett-Jackpot geknackt: Der schwedische Modern-Dance-Meister Mats Ek selbst wählte die junge aparte Türkin für die Titelrolle seines modernen »Giselle«-Balletts (von 1982, seit 1996 im Münchener Repertoire), das nach zehn Jahren Ruhepause am Samstag (12. Juni 2010) im Münchener Prinzregententheater wieder aufgenommen wurde.

Gözde Özgürs große samtdunkle Augen werden noch größer, wenn sie ihrer eigenen Überraschung Ausdruck gibt: »Meine erste abendfüllende Rolle! Ich habe ja bisher nur kleine Partien getanzt, wie in Nijinskas »Les Biches« oder in Angelin Preljocajs modernem »Feuervogel«. Das waren fünfminütige Variationen. Und jetzt eininhalb Stunden! Giselle ist ja fast immer auf der Bühne. Ich dachte zuerst, oh Gott, wie werde ich all' diese Schritte lernen? Und dann gibt es ja auch noch den theatralen Teil, den Gesichtsausdruck, ja jede kleinste mimische Bewegung, sogar die Finger sind wichtig, die Kopfhaltung. Wenn sie nicht stimmt, wie sie von Mats Ek gedacht ist, kann diese Szene etwas ganz anderes bedeuten ... Jeden Abend gehe ich im Bett das ganze Ballett noch mal im Kopf durch, bis ich einschlafe.«

Eks »Giselle« ist, trotz der beibehaltenen Musik von Adolphe Adam, nicht wie in der Originalversion von 1841 ein romantisch zart-scheues Wesen, das ins Reich der Wilis-Geister aufgenommen wird. Wie sieht Özgür diese moderne Giselle, die ja sehr realistisch im Irrenhaus endet? »Ich glaube, Giselle ist nicht wie jedermann. Für sie ist alles sehr »rein«. Deshalb hat sie auch keine Hemmung, auf Leute zuzugehen, sie zu berühren, nicht diese Ängste: »Oh, was passiert, wenn ich jetzt etwas Falsches mache.« Von der Art bin ich selbst. Ich denke immer zuerst, bevor ich etwas tue. Jetzt, in dieser Rolle, versuche ich wirklich loszulassen. Nicht zu überlegen, wie ich im Gesicht aussehe. Wenn ich hässlich aussehe oder böse, dann ist es eben so, weil ich in diesem bestimmten Moment so fühle.« Und wie wächst so ein Gefühl? »Erst allmählich, erst, wenn ich sicher in

den Schritten bin und ich mich von der Musik führen lassen kann.«

Gözde Özgür, auch wenn sie manchmal zögerlich nach treffenden Formulierungen sucht, strahlt ein jugendliches Selbstbewusstsein aus. Man spürt dahinter das solide Elternhaus: Der Vater Ingenieur, die Mama Innenarchitektin, die selbst gerne Tänzerin geworden wäre. Sie schickt ihre beiden Mädchen früh zum privaten Ballettunterricht. Die jüngere Gözde, erst vier, studiert später am Konservatorium in Ankara, wechselt dann an die Ballettakademie Zürich unter der Leitung von Oliver Matz und Steffi Scherzer, beide ehemalige Berliner Ballettstars. Matz war übrigens auch in den 1990er Jahren Stammgast beim Staatsballett.

Warum ausgerechnet Zürich? »Weil die Schule dort sehr gut ist und« sie lacht verschämt, »weil Zürich eine sichere Stadt ist. Ich war ja erst 15, und meine Eltern haben mich auch jeden Monat besucht.« Nach dem Diplom wird Gözde Özgür 2007/08 gleich ins Bayerische Staatsballett engagiert. Wieder ist die Mama beruhigt, denn auch München gilt als »eine sichere Stadt«. Trotzdem pendelt sie zwischen Ankara und München, um ihre Tochter hier zu bekochen. Ihre gesunden türkischen Gerichte »mit viel Fleisch und Gemüse« haben sicher ihren Anteil an Gözdes schlanker Figur, makelloser Haut und strahlend weißen Zähnen.

Können also in der Türkei nur Kinder gutsituierter Eltern den Tänzerberuf ergreifen? Özgür verneint, aber ein finanzieller Rückhalt mache es natürlich leichter. Ballett und Tanz zuhause seien ja noch »eine junge Kunst« und von daher seien viele Eltern noch nicht dafür offen. Immerhin gab es im 18. Jahrhundert Gastspiele französischer und italienischer Theatergruppen am Hofe des Sultans. Im 19. Jahrhundert wurden dann die ersten türkischen Theaterensembles aufgebaut. In Özgürs Heimatstadt Ankara fand 1936 die erste türkische Operaufführung statt. Mit der Gründung einer nationalen Ballettschule 1947 unter der Leitung der berühmten Dame Ninette de Valois – sie gilt als Begründerin des englischen Balletts – wurde der Grundstein für eine starke klassische Ausbildung gelegt. Heute sind türkische Tänzer in allen europäischen Ensembles zu finden. Mehmet Balkan, ein einmalig sprunggewaltiger Ballerino, war in den 1980er Jahren hierzulande – man erinnert seine virtuoseren Gastspiele in München – ein Vorreiter. Er war Ballettdirektor unter anderem in Hannover, ging dann zurück in die Türkei. »Nach Antalya ist er jetzt Ballettchef in Ankara«, weiß Gözde Özgür zu berichten. Große Ballettensembles gebe es auch noch in Istanbul, Izmir, Mersin und Samsun. Und populärer würde Ballett auch durch Filme. »Bei uns kann man im Kino neben »Avatar« auch eine Moskauer Bolschoi-Kreation oder »Nußknacker« vom Ballett der Pariser Oper sehen.« Und was würde sie gerne demnächst tanzen? »Alles, klassisch und modern – aber John Neumeiers »Kameliendame« ist mein Traumziel.«

les gebe es auch noch in Istanbul, Izmir, Mersin und Samsun. Und populärer würde Ballett auch durch Filme. »Bei uns kann man im Kino neben »Avatar« auch eine Moskauer Bolschoi-Kreation oder »Nußknacker« vom Ballett der Pariser Oper sehen.« Und was würde sie gerne demnächst tanzen? »Alles, klassisch und modern – aber John Neumeiers »Kameliendame« ist mein Traumziel.«



(links:) Gözde Özgür mit Matej Urban in »Giselle«, Choreographie: Mats Ek

(rechte Seite:) ... in »Don Quijote«, Choreographie: Marius Petipa



Die Preisträgerin Gözde Özgür

Gözde Özgür wurde in Ankara/Türkei geboren und erhielt ihre Grundausbildung am Staatlichen Konservatorium Ankara. Mit 15 Jahren wechselte sie an die Ballettakademie Zürich unter Steffi Scherzer und Oliver Matz, wo sie 2008 ihre Diplomprüfung ablegte. Mit der Spielzeit 2008/09 begann sie als Gruppentänzerin beim Bayerischen Staatsballett. Erste solistische Aufgaben erhielt sie in Jiří Kyliáns Münchener Kreation »Zugvögel« (April 2009). Bereits in ihrer zweiten Spielzeit beim Bayerischen Staatsballett tanzte sie, ausgewählt von Mats Ek, die Titelpartie in dessen »Giselle« sowie an weiteren Solorollen eines der Mädchen in Grau in Bronislawa Nijinskas »Les Biches« und das Cello in »Vielfältigkeit. Formen von Stille und Leere« von Nacho Duato. Es folgte 2010/11 der Amor in »Don Quijote« und zu Beginn der Spielzeit 2011/12 im selben Ballett eine der beiden Freundinnen von Kitri. Mit der laufenden Spielzeit 2011/12 wurde sie zur Demi-Solistin ernannt.

Ihre Interpretation von Mats Eks »Giselle« brachte Gözde Özgür internationale Beachtung. So erreichte sie in der Kritikerumfrage (»The Top One Hundred Dancers«) der Zeitschrift Dance Europe (London, Oktober 2011) bereits Rang 17. Und im November 2011 erhielt sie nicht zuletzt aufgrund dieser Interpretation einen der Bayerischen Kunstförderpreise in der Kategorie Tanz. ■

Gözde Özgür als »Giselle«, Choreographie: Mats Ek

(alle Fotos: Charles Tandy)



Hortensia Völckers



(Foto: Gerhard Kassner)

Hortensia Völckers ist seit März 2002 Vorstand und Künstlerische Direktorin der Kulturstiftung des Bundes. Sie entwickelte zahlreiche Programme für den Kulturaustausch mit den Ländern des östlichen Europa und zu den Themen »Migration«, »Schrumpfende Städte« und »Zukunft der Arbeit«. Eines ihrer wichtigsten und einflussreichsten Projekte war der jüngst ausgelaufene »Tanzplan Deutschland – Eine Strategie für den Tanz«. 2005 entschied die Kulturstiftung des Bundes, 12,5 Millionen Euro in den Tanz zu investieren. Sie gab damit den Startschuss zu einer in Europa einzigartigen Großinitiative für den Tanz in Deutschland. Auf fünf Jahre angelegt, wirkte das Projekt bis 2010 als Katalysator für die deutsche Tanzszene,

als wegweisendes Modell für eine nachhaltige Kulturpraxis und erreichte so ihr Ziel: die umfassende und systematische Stärkung der Kunstsparte Tanz.

Hortensia Völckers wurde in Buenos Aires (Argentinien) geboren und machte 1975 Abitur an der Northlands School in Buenos Aires. Es folgte die Übersiedlung nach Deutschland. 1976 absolvierte sie ihr deutsches Abitur am Studienkolleg München. Ein Studium der Kunstgeschichte und Politologie an der LMU München folgte.

1981–1986 Assistenz in der Galerie Herzer, München

1986–1987 Forschungsaufenthalt in New York

1989 Co-Leitung des Münchener Tanzfestivals »DANCE '89« – Kulturreferat der Landeshauptstadt München (zusammen mit Bettina Wagner-Bergelt)

1989–1991 Siemens Kulturprogramm – Referentin für Bildende Kunst

1990 Gründung des Büros Völckers & Bergelt (Hortensia Völckers/Martin Bergelt) – Konzeption der »Sonderreihe Form«, Theater Erlangen

1991–1995 Konzeption und Organisation von »DANCE '91-'95« zusammen mit Martin Bergelt – darin Ausstellungen mit Arbeiten von Jan Fabre im Kunstverein München – Konzeption der Sonderreihe »Das Schöne«, Theater Erlangen – Konzeption und Organisation der Ausstellung »Ordnung & Zerstörung«, Lothringerstraße München.

1994 Jurymitglied beim Internationalen Tanzwettbewerb von Bagnolet (Frankreich) mit 22 weltweiten Plattformen

1995 Co-Kuratorin von »PHASE 1 – Bildende Künstler im Theater am Turm«, Frankfurt

1995–1997 documenta X, Kassel – Persönliche Referentin der Künstlerischen Leiterin Catherine David, Mitglied der Künstlerischen Leitung der documenta X

1997–2001 Direktorin der Wiener Festwochen

2001 Mitglied des Programmbeirats für »Q21« des Museumsquartiers Wien – Mitglied des Universitätsbeirats der Akademie der Bildenden Künste Wien. ■

Wolf Wondratschek



(Foto: Brigitte Friedrich)

Wolf Wondratschek, am 14. August 1943 im thüringischen Rudolstadt geboren, ist in Karlsruhe aufgewachsen und studierte ab 1962 in Heidelberg, Göttingen und Frankfurt. Von 1964 bis 1966 war er als Redakteur bei der Literaturzeitung »Text + Kritik« tätig. 1967 brach er das Studium ab. Seit dieser Zeit lebt er als hauptberuflicher Schriftsteller in München, seit den 1990er Jahren vorwiegend auch in Wien.

Bereits in den 1960er Jahren machte sich Wondratschek einen Namen als experimenteller Hörspielautor, zählte dann spätestens ab den 1970er Jahren zu den bekanntesten und populärsten deutschen Lyrikern, mit einer bezwingenden künstlerischen Spannweite zwischen radikal avantgardistischer Haltung und dem Spiel mit Elementen der Popkultur. Bis heute lässt sich Wondratschek weder von Kritik noch Publikum auf eine Haltung reduzieren, was ihn, bei aller Popularität, für die Kritik zu einem schwierig zu verortenden Phänomen macht.

Neben Lyrik schreibt Wondratschek Romane, Essays, Musiktexte, Kurzprosa, Hörspiele, Kinderbücher und Reportagen, außerdem realisiert er Arbeiten für den Film. Von seinen Werken seien als Titel genannt »Früher begann der Tag mit einer Schusswunde«, »Ein Bauer zeugt mit einer Bäuerin einen Bauernjungen, der unbedingt Knecht werden will«, »Omnibus«, »Paul oder Die Zerstörung eines Hör-Beispiels«, »Chuck's Zimmer«, »Das leise Lachen am Ohr eines anderen«, »Männer und Frauen«, »Mexikanische Sonette«, »Carmen oder bin ich das Arschloch der achtziger Jahre«, »Einer von der Straße«, »Kelly-Briefe«, »Die große Beleidigung«, »Mozarts Friseur«. Sein jüngster Roman, »Das Geschenk«, erschien im Frühjahr 2011 bei Hanser. Der 1997 erschienene Gedichtzyklus »Das Mädchen und der Messerwerfer« bildet die Vorlage für eine Kreation des Choreographen Simone Sandroni, die im Januar 2012 Premiere haben wird. ■

Deutscher Tanzpreis »ZUKUNFT« – Die Preisträger

2005 **Polina Semionova** (Tanz)

Flavio Salamanko (Tanz)

Thiago Bordin (Choreographie)

Laudatio: Norbert Lammert

2006 **Alicia Amatriain** (Tanz)

Jason Reilly (Tanz)

Christian Spuck (Choreographie)

Laudatio: Lothar Späth

2007 **Katja Wünsche** (Tanz)

Marian Walter (Tanz)

Terence Kohler (Choreographie)

Laudatio: Iris Jana Magdowski

2009 **Marijn Rademaker** (Tanz)

Laudatio: Christian Spuck

2010 **Iana Salenko** (Tanz)

Laudatio: Klaus Geitel

2011 **Daniel Camargo** (Tanz)

Laudatio: Tadeusz Matacz

Eric Gauthier (Choreographie)

Laudatio: Reid Anderson

2012 **Gözde Özgür** (Tanz)

Laudatio: Wolf Wondratschek

Eine Erfolgsgeschichte

Der Deutsche Kulturrat feiert sein 30-jähriges Jubiläum

von Günter Jeschonnek

Eingebettet in die Feierlichkeiten zum 30-jährigen Jubiläum des Deutschen Kulturrates Ende September 2011 im Berliner Max Liebermann Haus wurde die Verleihung des »Kulturroschen 2011«. Die Auszeichnung des Spitzenverbands der 234 Bundeskulturverbände erhielt Martin Huber für sein herausragendes Engagement beim Dialog zwischen Kultur und evangelischer Kirche. In seiner Jubiläums-Festrede gratulierte Kulturstaatsminister Neumann auch dem allseits geschätzten Berliner Altbischof und ehemaligen Ratsvorsitzenden der Evangelischen Kirche in Deutschland. Der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien verwies in der Rede auf die Entscheidung des Bundes, bis zum 500. Reformationsjubiläum im Jahr 2017 insgesamt 35 Millionen Euro für Kulturprojekte und investive Maßnahmen zur Verfügung zu stellen. Bernd Neumann lobte dabei den Deutschen Kulturrat, dass er die wichtige Rolle der Kirchen als Akteure und Förderer der Kultur in Deutschland herausgearbeitet und frühzeitig auf die internationale Bedeutung des Reformationsjubiläums aufmerksam gemacht habe. Als »unverzichtbaren Ideengeber« bezeichnete der Kulturstaatsminister den Kulturrat, dessen »zahlreiche Denkanstöße und Standortbestimmungen oft von der Politik aufgegriffen, in jedem Fall aber als ernstzunehmender Diskussionsbeitrag gewürdigt wurde...«.

Für die wichtige Politikberatung und Lobbyarbeit des Kulturrats stellt der Bund jährliche Projektzuwendungen in Höhe von 260.000 Euro bereit. Zugleich dankte Neumann für die kritische und wachsamen Haltung des Kulturrates gegenüber Tendenzen, Kunst und Kultur als Sparpotenzial defizitärer Haushalte zu erklären

sowie soziale Errungenschaften wie die Künstlersozialkasse infrage zu stellen: »30 Jahre Deutscher Kulturrat sind eine Erfolgsgeschichte. Im Namen der Bundesregierung, aber insbesondere für die Kultur in Deutschland, sage ich: Glückwunsch!« (»politik und kultur; Nr. 06/11, S. 2–3).

Wie alles begann

Vor 30 Jahren, am 14. September 1981, trafen sich Künstler, Interessen- und Verbandsvertreter und Kulturpolitiker in den Räumen der Parlamentarischen Gesellschaft in Bonn, um sich über die Gründung eines nationalen Kulturrates zu verständigen. Olaf Schwenske, damaliger Präsident der 1976 konstituierten Kulturpolitischen Gesellschaft, lud in Absprache mit den Initiatoren für die Gründung eines sparten- und interessenübergreifenden Kulturrates auf Bundesebene ein.

Aktueller Anlass dieser Sitzung war die geplante Erhöhung der Mehrwertsteuer für Kulturgüter, die die verschiedenen Interessenverbände und Kulturschaffenden ablehnten. Sie verfassten eine Erklärung, die sie dem damaligen Bundesinnenminister Gerhart Baum übergaben. Bei ihm lag die Zuständigkeit für Fragen von Kunst und Kultur. Kulturpolitik spielte bis Mitte der 1970er Jahre auf Bundesebene und bei Debatten des Deutschen Bundestages nur eine marginale Rolle. Der folgenreichen Gründung des Deutschen Kulturrates gingen viele strukturelle und kontroverse Debatten voraus, denn es war schwierig und oft genug eine Zerreißprobe, die verschiedenen Strukturen, Kulturverbände, Kunstsparten, Einzelkämpfer sowie ideologischen und kulturpolitischen Interessen und Ziele unter einen Hut zu bringen, um als gemeinsame Plattform agieren und zugleich kompromissbereit gegenüber der Bundespolitik auftreten zu können. Dafür galt vielen die modellhafte Struktur und erfolgreiche Arbeit des 1953 begründeten Deutschen Musikrates als Vorbild.

Vergessen soll aber auch nicht sein, dass wichtige Mitarbeiter des Bundesinnenministers wie Sieghardt von Köckritz, Leiter der Abtei-



Christian Höppner, stellvertretender Vorsitzender; Regine Möbius, stellvertretende Vorsitzende; Prof. Dr. Max Fuchs, Vorstandsvorsitzender

lung für »Vertriebene, Flüchtlinge, Kriegsgeschädigte und kulturelle Angelegenheiten« und 1992 erster Preisträger des »Kulturroschen«, entscheidend an der Entstehung und Ausgestaltung der Struktur des Deutschen Kulturrates beteiligt waren. Dafür bot das idyllische Bonn beste Voraussetzungen: ein überschaubares Stadtzentrum und kurze Kommunikationswege zwischen kulturellen Interessenvertretungen, Bundesministerien und Bundestagsabgeordneten.

Karla Fohrbeck und Andreas Joh. Wiesand waren die Player des Kulturrates

Wie so oft bei Erfolgsgeschichten, ist es im Nachhinein auch beim Deutschen Kulturrat schwierig, alle aktiv beteiligten Gründungs-väter und -mütter aufzuzählen, die ihm zur Geburt verhalfen und vor allem mit großem ehrenamtlichem Engagement aufbauten. An zwei Gründungsmitglieder und spätere Protagonisten des Kulturrates sei an dieser Stelle in besonderer Weise erinnert: Karla Fohrbeck, bis 1992 Geschäftsführerin, und Andreas Joh. Wiesand, ehrenamtlicher Generalsekretär von 1983 bis 1993. Durch ihre spartenspezifischen, wissenschaftlichen Untersuchungen und dem von ihnen verfassten ersten bundesdeutschen »Künstlerreport« (1973), die im Vorfeld regelmäßige Kontakte zu verschiedenen Bundesministerien, Kulturverbänden und Künstlern notwendig machten, schafften sie Begegnungen und Synergien zwischen den unterschiedlichen Kunstsparten. Zugleich stellten ihre wissenschaftlichen Studienergebnisse das entscheidende Ausgangsmaterial für die beginnenden Diskurse zur Lage von Künstlern sowie die notwendige politische Verankerung von Kunst und Kultur in der Gesellschaft dar.

In den ersten fünf Jahren agierte der Deutsche Kulturrat in der Struktur einer Arbeitsgemeinschaft. Ohne Förderung durch den Bund führten Karla Fohrbeck und Andreas Joh. Wiesand die Geschäfte ehrenamtlich und wickelten die Arbeit über ihr gemeinsames Bonner Zentrum für Kulturforschung (ZfK) ab. Mit politischem Geschick und persönlichem Engagement gelang es beiden, über verschiedene Quellen der Verbände und Institutionen, die unter dem Dach des Kulturrates versammelt waren, gelegentlich finanzielle Mittel in bescheidener Höhe zu akquirieren. In diesen Anfangsjahren etablierte sich der Deutsche Kulturrat über ordnungspolitische Fragen hinaus zum Sprachrohr für Kultur und Kunstfreiheit.

Er setzte Themen wie kulturfreundliches Steuer- und Medienrecht, Urheberrecht, Neue Medien, die Gründung der Kulturstiftung der Länder und der Bundesförderfonds (Kunstfonds, Literaturfonds, Fonds Soziokultur, Fonds Darstellende Künste) sowie die Wieder-einrichtung eines Kultur- und Medienausschusses im Deutschen Bundestag auf seine kulturpolitische Agenda.

Gesamtdeutscher Kulturrat und Etablierung des Tanzes im Sprecherrat

Unmittelbar nach dem Zusammenbruch der SED-Diktatur fand bereits ein Treffen mit Kulturschaffenden aus der DDR in der Berliner Akademie der Künste statt. Ergebnisse des ersten gesamtdeutschen Plenums des Kulturrates – im November 1990 in Potsdam – waren die Forderungen für den »Erhalt und die Weiterentwicklung der kulturellen Substanz in den neuen Bundesländern«, die »Staatszielbestimmung Kultur«, die »Erweiterung von Experimentierfeldern im kulturellen Bereich« sowie die »Bildungserfordernisse für den Tanz in Deutschland«. Gründungsmitglied Hans Herdlein, ehemaliger Solotänzer und Präsident der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, sowie Ulrich Roehm, ebenfalls früherer Solotänzer und bis heute Vorsitzender des Deutschen Berufsverbands für Tanzpädagogik, engagierten sich für die Aufnahme der Sparte Tanz als eigenständige Kunstform in die Sektion »Rat für darstellende Kunst«. Beide waren langjährige Mitglieder des Sprecherrats dieser Sektion und trugen wesentlich dazu bei, dass der Tanz mit seiner fragilen beruflichen Spezifik sowie seiner Ausdrucksvielfalt (Ballett, Zeitgenössischer Tanz, Tanzpädagogik, Dokumentation des Tanzerbes) größere kulturpolitische Aufmerksamkeit erlangte und zu Kooperationen verschiedener Tanzverbände führte. Hans Herdlein und Ulrich Roehm, langjährige Sprecher des Rats für Darstellende Kunst und Tanz, waren bzw. sind dem Deutschen Kulturrat durch ihre Mitarbeit in Fachausschüssen verbunden und engagieren sich mit ihrer Fachkompetenz nach wie vor auch über ihre Berufsverbände hinaus für den Tanz in Deutschland. Im aktuell gewählten vierköpfigen Sprecherrat der Sektion »Rat für darstellende Kunst und Tanz« vertritt nun Barbara Flügge-Wollenberg (Geschäftsführerin Deutscher Bundesverband Tanz) die Kunstsparte Tanz.



Prof. Dr. Max Fuchs überreicht den Kulturroschen 2011 an Prof. Dr. Dr. h. c. Wolfgang Huber

Von der Arbeitsgemeinschaft zum Verein

1994 führten die Strukturdebatten innerhalb des Kulturrates dazu, den Status der Arbeitsgemeinschaft aufzugeben und in eine Vereinsstruktur zu überführen. August Everding wurde im selben Jahr zum Vorsitzenden des neu gegründeten Vereins »Deutscher Kulturrat« gewählt. Mit seiner rhetorischen Begabung und internationalen Reputation als Intendant und Regisseur gelang es ihm, für kulturpolitische Ziele zu begeistern und die Politik stärker in Fragen von Kunst und Kultur einzubinden sowie sie dafür stärker zu interessieren. In seiner viel zu kurzen Amtszeit (August Everding verstarb 1999) zog der Kulturrat in das Bonner Haus der Kultur und der Galerist Olaf Zimmermann wurde 1997 zum neuen Geschäftsführer berufen. Auf die Agenda setzte der Vorstand um August Everding insbesondere die Eigenständigkeit einer europäischen Kulturpolitik, die Reform des Künstlersozialversicherungsgesetzes, Kulturelle Bildung im digitalen Zeitalter und Verbesserungen im Stiftungsrecht. Diesen Themen fühlte sich auch Gabriele Schulz verbunden, die bereits seit 1992 als wissenschaftliche Mitarbeiterin für den Kulturrat arbeitete und heute als stellvertretende Geschäftsführerin das in Berlin angesiedelte Team gemeinsam mit Olaf Zimmermann leitet.

Neuer Vorsitz, neue Ziele und Umzug von Bonn nach Berlin

Max Fuchs, Direktor der »Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung«, ist seit 2001 Vorsitzender des Deutschen Kulturrates. Mit dem Umzug 2003 von Bonn nach Berlin rückte der Kulturrat wieder enger an die Bundespolitik heran – nicht, um sich anzubiedern oder vereinnahmen zu lassen, sondern als unverzichtbarer und zugleich kritischer Ideen- und Ratgeber des Deutschen Bundestages, des Kulturstaatsministers und weiterer Bundesministerien. Dank professioneller und öffentlichkeitswirksamer Umsetzung der Beschlüsse der Mitgliederversammlung und des Sprecherrats durch den dreiköpfigen Vorstand, der gemeinsam mit Olaf Zimmermann und Gabriele Schulz die Geschäfte des Vereins führt, erweiterte und intensivierte der Deutsche Kulturrat seine Akzeptanz und Kompetenz.

Seit 2002 erscheint in der Herausgeberschaft von Olaf Zimmermann und Theo Geißler die Zweimonatszeitschrift »politik und kultur« (puk), die wesentliche Debatten bundesdeutscher Kultur-, Bildungs-, Medien- und Sozialpolitik aufgreift und zur Diskussion stellt. Zusätzlich integrierte die Redaktion regelmäßige Sonderbeilagen zu den Themen »kultur • kompetenz • bildung«, »inter|kultur« und »Islam • Kultur • Politik«.

Seit 2004 vergibt der Kulturrat in Kooperation mit dem Deutschlandradio jährlich den »puk-Journalistenpreis«, der außergewöhnliche journalistische Arbeiten würdigt, die sich durch eine allgemeinverständliche Vermittlung von kulturpolitischen Themen auszeichnen. Zur Jury gehören u. a. alle kulturpolitischen Sprecher der Bundestagsfraktionen.

Mit seiner bundesweiten Kampagne »Kultur gut stärken« im Mai dieses Jahres, die die Kulturstiftung des Bundes und die Deutsche Orchestervereinigung finanziell unterstützten, setzten der Kulturrat, seine Bundeskulturverbände und Künstler sowie die beteiligten ARD-Anstalten ein gesamtgesellschaftliches Zeichen für kulturelle Vielfalt und gegen Kulturabbau. Das breite Engagement verdeutlichte die über 680 Veranstaltungen, die zur bundesweiten Wahrnehmung und Wertschätzung der Leistungen der Kunst- und Kulturschaffenden in Deutschland beitrugen.

Strukturen des Kulturrats, seine kulturpolitischen Themen und Perspektiven

Die Vielfalt der im Deutschen Kulturrat und seinen acht Sektionen angeschlossenen 234 Bundeskulturverbände gibt dem Spitzenver-

*Olaf Zimmermann
ist seit 1997
Geschäftsführer
des Deutschen
Kulturrates
(alle Fotos:
Rolf Schulten,
Deutscher
Kulturrat)*



band das notwendige Fundament, kultur- und medienpolitische Problemfelder zu benennen und Handlungsperspektiven aufzuzeigen. Dafür erarbeiten die ehrenamtlichen Experten der themenspezifischen Fachausschüsse Empfehlungen und Stellungnahmen. Für den Zeitraum von 2011 bis 2013 bildete der Kulturrat Ausschüsse für die Felder Arbeit und Soziales/Bildung/Europa – Internationales/Medien/Steuern/Urheberrecht.

Die acht selbständigen Sektionen (Deutscher Musikrat, Rat für darstellende Kunst und Tanz, Deutsche Literaturkonferenz, Deutscher Kunstrat, Rat für Baukultur, Sektion Design, Sektion Film und Audiovisuelle Medien, Rat für Soziokultur und kulturelle Bildung) sind keine Teile des Kulturrates, sondern juristische Mitglieder und im Sprecherrat sowie in der jährlich tagenden Delegiertenversammlung vertreten. Aus dem Kreis des Sprecherrates wird alle zwei Jahre der Vorstand des Sprecherrates gewählt. Dieses Gremium ist insbesondere zuständig für die Wahl und die Abberufung der Vorstandsmitglieder. Es beschließt die jährlichen und langfristigen Arbeitsprogramme des Vereins. Darüber hinaus berät er den Vorstand bei der Durchführung seiner Aufgaben – bezogen auch auf den Interessenausgleich zwischen den acht Sektionen.

Stillstand wird es beim Deutschen Kulturrat nicht geben. Die Konstruktion juristisch eigenständiger Sektionen lässt zur Zeit wenig Raum für die Aufnahme neuer Mitglieder, die spartenübergreifend arbeiten oder keiner der Sektionen zuzuordnen sind, wie zum Beispiel die Migrantenverbände. Zur Diskussion stehen deshalb auch immer wieder die direktere Einflussnahme von Mitgliedsverbänden auf Entscheidungen des Kulturrates und die Bedeutung der Mitgliederversammlung insgesamt. Die dafür neu eingesetzte Satzungscommission soll zu diesen strukturellen Kernfragen Vorschläge erarbeiten.

Im Zentrum der inhaltlichen Arbeit des Deutschen Kulturrates stehen nach wie vor sparten- und verbandsübergreifende Fragen und Themen wie Arbeits-, Sozial-, Steuer-, Urheber- und Medienrecht, Kulturfinanzierung und Förderpolitik, Bildungspolitik im Kontext von Kunst und Kultur, Migration und Integration, Digitalisierung und Teilhabe an Kunst, Kultur und Bildung.

Seit 30 Jahren wirbt der Kulturrat unermüdet für die Verankerung von Kultur als Staatsziel in der Verfassung der Bundesrepublik Deutschland. Darüber hinaus nimmt er die Landesparlamente wie auch die Bundestagsfraktionen in die Pflicht, über ihre jeweiligen kulturpolitischen Schwerpunkte und Ziele öffentlich Rechenschaft abzulegen und sich den kritischen Nachfragen des Deutschen Kulturrates zu stellen. Das macht ihn zu einem unbequemen, aber unverzichtbaren Partner der Kulturpolitik – auch auf europäischer und internationaler Ebene. ■

Tanzen ist Denken

von Manuela Lenzen

Bielefelder Forscher haben Tanz und Biomechanik zusammengebracht und daraus ein neues Forschungsfeld gemacht. Ihre Erkenntnis: Eine Bewegung, die man sich nicht präzise vorstellen kann, kann man auch nicht präzise ausführen. Durch Denken lernt man Tanzen – und vielleicht auch durch Tanzen Denken.

Die beiden jungen Tänzer bewegen sich ein wenig unsicher. Erst nach ein paar vorsichtigen Schritten ist klar: Die kugeligen Reflektoren, die Bettina Bläsing vom Arbeitsbereich Neurokognition und Bewegung der Universität Bielefeld ihnen an Bauch und Rücken, Armen, Beinen, Händen, Füßen und auf dem Kopf befestigt hat, stören nicht weiter. Souverän zeigen sie Sprünge und Schritte des klassischen Balletts, später werden sie sie noch mit einer an einem Fahrradhelm befestigten Kamera zur Beobachtung der Augenbewegungen plus aufgeschnalltem Datenrucksack wiederholen.

Im Biomechaniklabor im wenig gemütlichen Keller der Bielefelder Universität wirken die eleganten Bewegungen merkwürdig exotisch. Auch das Publikum ist ungewöhnlich: Sportwissenschaftler, Biomechanikexperten und Kognitionsforscher stehen um die kleine, von zwölf Infrarotkameras umgebene und mit Kraftmessplatten ausgestattete Tanzfläche. Ein Tanzpädagoge ist ebenfalls dabei: Martin Puttke, ehemaliger Direktor des »Aalto Ballett Theater Essen«, der die Tänzer mitgebracht hat. Zusammengeführt hat sie ihr Interesse an menschlicher Bewegung: Wie entsteht Bewegung, wie funktioniert sie, und wie wird sie gelernt und wahrgenommen? Die Antwort der Forscher könnte die klassische Ballettpraxis auf den Kopf stellen: Tanzen lernen heißt denken lernen, fasst Puttke ihre Einsichten zusammen. Die ungewöhnliche Kooperation begann, als die Biologin und Sportwissenschaftlerin Bettina Bläsing Anfang 2007 professionelle Tänzer für eine Untersuchung zum Bewegungsgedächtnis suchte.

Bläsing, die selbst klassischen Tanz trainiert hat, hatte für ihre Doktorarbeit über Bewegungskontrolle bei Insekten geforscht und sich nebenbei immer wieder gewundert, dass es so gut wie keine Ansätze gibt, die wissenschaftliche Analyse auch auf den Tanz anzuwenden. »Wenn ich etwa bei meinen Kollegen mal das Thema Tanz angesprochen habe, wurde das belächelt. Dann kamen immer die Klischees: Tänzer denken nicht, das sind Hupfdohlen. Und wenn ich im Bereich Tanz unterwegs war, gab es wenig Wissen über Wissenschaft – und wenn, dann immer zur Kulturwissenschaft, zur Geschichte des Tanzes.«

Und das, obwohl Tänzer und Tanzpädagogen sich von Berufs wegen mit genau den Problemen befassen, die in der Kognitionswissenschaft derzeit ganz oben auf der Agenda stehen: Bewegungslernen, Bewegungskontrolle, die Bedeutung von Kommunikation über Bewegung. »Es gibt eigentlich keinen Bereich, der das besser abbildet«, so Bläsing: »Tänzer lernen ihr ganzes Leben lang immer wieder neue Bewegungen, sie haben ein riesiges Repertoire an Bewegungen im Kopf, das sie bei Bedarf abrufen und so automatisiert ausführen können, dass sie damit auch gestalten, mit dem Partner, der Musik interagieren, improvisieren können. Das macht Tänzer für die Kognitionsforschung noch viel interessanter als Leistungssportler.«

Auf ihrer Suche nach Versuchspersonen geriet Bläsing an den renommierten Tanzpädagogen Martin Puttke. Er arbeitete daran, die Ausbildung klassischer Tänzer zu erneuern und erhoffte sich Unterstützung aus der Wissenschaft. Die Chemie stimmte: In nur drei Jahren ist es beiden gelungen, eine internationale und interdisziplinäre wissenschaftliche Community zusammenzubringen und maßgeblich zur Gründung eines schwungvollen neuen Forschungsfelds beizutragen, das sie *neurocognition of dance* nennen.

Die klassische Ballettausbildung besteht vor allem aus einem: üben, üben, üben, zuschauen, nachmachen, immer wieder. Rund 450 einzelne Bewegungselemente müssen Ballettschüler lernen, aus denen Choreographen dann Szenen zusammensetzen. Nicht, dass sie mit diesem klassischen Drill keine Spitzenleistungen erbringen könnten, die Geschichte des Balletts beweist das Gegenteil. Doch was, wenn ein begabter und motivierter Tänzer es trotz des intensiven Übens nicht schafft, eine Pirouette zu drehen? Dann ist die klassische Nachahmungsmethode nicht nur am Ende, sie macht alles nur noch schlimmer, denn jeder neue Versuch verfestigt nur die falsche Bewegungsfolge.

Martin Puttke probierte bei seinem Schüler eine andere Strategie: Er forderte den Tänzer auf, sich auf den Boden zu legen, die Augen zu schließen und sich die Bewegung, die nicht gelingen wollte, im Detail vorzustellen und zu beschreiben. Dies gelang, bis er an die kritische Stelle, den »Abdruck« kam. Hier geriet der Tänzer ins Stottern: »Ich sehe nichts, ich habe einen Blackout!« Puttke erklärte dem Tänzer die Bewegung erneut und übte mit ihm, der immer noch mit geschlossenen Augen auf dem Rücken lag, die Bewegung im Kopf durchzuspielen und zu verbalisieren. Erst als dies gelang, durfte er sich aufsetzen, die Simulation im Sitzen wiederholen, dann noch einmal im Stehen. Als er schließlich zur echten Bewegung ansetzte, gelang ihm die erste technisch saubere Pirouette seines Lebens. Durch Denken statt durch klassischen Drill. Im Leistungssport ist dieses mentale Training schon lange üblich. Thomas Schack, Professor für Sportwissenschaft an der Universität Bielefeld, hat ein System zur Bewegungsanalyse entwickelt, bei dem die Vorstellung von der Bewegung die zentrale Rolle spielt. Schack filmt die Bewegungen von Sportlern und teilt sie in ihre wichtigsten Bestandteile, die Knotenpunkte ein. Mithilfe einer Clusteranalyse genannten Methode kann er bestimmen, wie diese Knotenpunkte im Gedächtnis des Sportlers sortiert sind. Anhand dieser Analyse kann er sehen, wie gut ein Sportler eine Bewegung verstanden hat. Typischerweise sind die Bewegungen im Gedächtnis von Experten klarer strukturiert als bei Anfängern oder naiven Zuschauern. Der Aufschlag beim Tennis etwa gliedert sich bei Profis klar in Vorbereitungs-, Schlag- und Nachschwungphase, bei Anfängern ist kaum eine Struktur zu erkennen. Die so analysierte Gedächtnisstruktur lässt besser auf die Qualität einer Bewegung schließen als die Anzahl der Trainingsstunden, die jemand auf seine Sportart verwandt hat, so Schack. Und sie zeigt auf, wo jemand Probleme hat: Verlegt ein Sportler etwa ein Element aus der Vorbereitungsphase in die Ausführungsphase, kann der Trainer sich genau dieses verkehrt einsortierte Bewegungselement vornehmen und mit dem Sportler die richtige Reihenfolge durchsprechen. Dabei ist er oft erfolgreicher als ein Trainer, der nach dem bloßen Augenschein urteilt.

Bettina Bläsing hat diese Methode in ihrer Gedächtnisstudie erfolgreich auf Tänzer übertragen: Sie untersuchte, wie Profitänzer, Amateure und Nichttänzer die *Pirouette en dehors* und den *Pas assemblé* im Kopf strukturieren. Sie entdeckte zum Beispiel, dass Amateure erst kurz vor dem Abdruck zur Pirouette die Aufmerksamkeit auf die Stabilisierung der Körperachse richten, wogegen Profis diese ständig im Blick haben – und daher müheloser und virtuöser drehen.

Beim *Pas assemblé* neigen Amateure dazu, das Herausschleifen des Beins für eine zusätzliche Bewegung zu halten statt für das Schwungholen zum Absprung. Entsprechend mickrig fällt dann der Sprung aus. Wieder sitzt das Problem im Kopf: Solange den Tänzern die Funktion der Bewegung nicht klar ist, wird sie sich nicht verbessern. Und solange sie ihnen nicht erklärt wird, bleibt es dem Zufall überlassen, ob sie sie durch pures Nachahmen selbst herausfinden. Ein Risiko, das Leistungssportler schon lange nicht mehr eingehen müssen.

Ist Tanzen also ein Leistungssport? Natürlich nicht nur, sagt Bläsing, die Tänzer selbst würden dies weit von sich weisen. Die körper-



*Tanz für die Forschung:
Gevorg Asoyan vom
Staatsballett Berlin und
Bewegungsforscherin
Bettina Bläsing von der
Universität Bielefeld*

liche Perfektion ist erst die Basis, auf die der künstlerische Ausdruck aufbaut. Aber Tänzer haben mit Leistungssportlern viel gemeinsam, die körperliche Anstrengung, Bewegungsprobleme, auch den körperlichen Verschleiß. »Tänzer neigen dazu, diesen Aspekt kleinzureden«, so Bläsings Erfahrung. Dabei sieht sie gerade dort viel Verbesserungspotenzial durch die biomechanische Bewegungsanalyse: »Das klassische Training wird vielen Körpern nicht gerecht«, berichtet die Forscherin von ihren Gesprächen mit Tanzpädagogen. »Auch von den überlieferten Anweisungen und verbalen Korrekturen sind viele weder für die Bewegungsausführung noch für den Körper besonders förderlich.« Dazu zählt etwa, dass der Tänzer bei Sprüngen zuerst die Knie und dann die Füße strecken soll. »Wie soll man denn so springen?«, fragt Bläsing. »Schüler, die versuchen, das umzusetzen, springen auf eine bestimmte Weise, aber sie springen nicht gut, und es ist wahnsinnig ungesund für die Knie.« Zudem, betont Martin Puttke, sind die Schüler von den vielen Anweisungen so überladen, achten auf Finger, Ellenbogen, Handgelenke, dass sie den Kern einer Bewegung gar nicht mehr ausführen können. Schließlich geht es nicht darum, Füße und Knie zu strecken, sondern um das Springen.

Der klassischen Ausbildung zufolge ist der Unterricht umso besser, je besser der Lehrer vortanzte. Doch das stimmt nicht, meint Puttke. Zum einen werden dabei die Unterschiede zwischen den Körpern vernachlässigt. Dass sich ein zehn- oder zwölfjähriger Ballettschüler anders bewegt als sein Lehrer, ist ganz natürlich. Zum anderen fehlt das Verstehen. Die Tänzer müssen die Bedeutung ihrer Bewegungen in der Bewegungslehre des klassischen Balletts, aber ebenso ihre biomechanische Struktur kennen. Viele Tänzer hassen es, aber sie müssen auch lernen, die Struktur ihrer Bewegung zu verbalisieren. Sie müssen wissen, warum sie bestimmte Bewegungen ausführen, sonst haben sie keinen Sinn. Stückchenweise die einzelnen Komponenten zu üben, als könnten sie wie ein Kinderpuzzle zusammengesetzt werden, hält Puttke für fatal: Auch im Tanz ist das Ganze mehr als die Summe der Teile, und diese Zerstückelung bringt den Tanz um seine Seele. Neurokognition und Biomechanik sollen nun helfen, eine Methode zu finden, die den Körpern der Tänzer ebenso gerecht wird wie den künstlerischen Erfordernissen. Dazu hat Puttke mithilfe biomechanischer Analysen aus den zahlreichen Bewegungen des klassischen Balletts sieben Elemente, er nennt sie »Morpheme«, herausgefiltert, die die Basis für alle anderen Bewegungen darstellen und die es dem Tänzer erleichtern sollen, die Bewegungen zu verstehen. Zudem erhofft sich der Tanzpädagoge von der Kooperation mit Neurowissenschaften, Psychologie und Biomechanik eine Überwindung des ewigen Gegensatzes von klassischem und modernem Tanz, denn seine sieben Elemente sind so basal, dass sie in beiden Tanzformen Anwendung finden.

Wenn das Nachdenken die Bewegung verbessert, verbessert Bewegung auch das Nachdenken? Die israelisch-amerikanische Tänzerin und Pädagogin Galeet BenZion hat den Beweis angetreten: Sie benutzt den Tanz, um Lernschwierigkeiten wie Dyslexie und Dysgraphie zu therapieren. Betroffene Kinder lernen nur mit Mühe lesen und schreiben, verwechseln Buchstaben und Zahlen und können sich die Reihenfolge der Buchstaben in einem Wort nicht merken.

Häufig führt diese Störung selbst bei Kindern mit hohem IQ zu vorzeitigem Schulabbruch. BenZion entwickelt für jedes einzelne Wort ein Muster auf dem Boden, eine Art kinematische Eselsbrücke. Die Kinder tanzen dann, eingebettet in eine Geschichte, die Reihenfolge der Buchstaben in einem Wort – mit deutlich messbarem Erfolg. Werden Schriftbilder mit Bewegungen im Raum verbunden, können viele Kinder sie sich leichter merken. Das gilt auch für die Geometrie. Lässt man die Kinder die Figuren tanzen, verstehen sie die Zusammenhänge leichter, als wenn sie nur mit dem Geodreieck auf Papier hantieren. »Begriffe sind eben für Kinder leichter zu verstehen, wenn sie das tun dürfen, was sie sowieso gerne tun, nämlich herumspringen und sich bewegen«, kommentiert Bettina Bläsing. Der Tanz ist für BenZion ein Werkzeug, um die Gehirnstrukturen zu überlisten, die den Kindern Probleme machen. Was dabei genau im Gehirn passiert, ist allerdings noch nicht geklärt, die Wissenschaft ist noch weit entfernt davon, den Praktikern konkrete Rezepte an die Hand geben zu können.

Die kognitive Tanzforschung steht erst ganz am Anfang, gerade sind die Berührungspunkte überwunden. »Es gibt jetzt sehr viele neue Ansätze, etwa in der Tanzmedizin und in der Ästhetik«, berichtet Bläsing. Im englischen Projekt »Watching Dance« etwa untersuchen Forscher mit den Methoden der Neurowissenschaften, wie Zuschauer den Tanz wahrnehmen, wie weit sie ihn in ihrem eigenen motorischen System spiegeln. Kinästhetische Empathie nennen die Forscher das. Die Londoner Neuropsychologin Beatriz Calvo-Merino wählte für ihre Studien Experten in klassischem Ballett und dem brasilianischen Kampftanz Capoeira aus. Sie zeichnete die Gehirnaktivität der Probanden mit Magnetresonanztomografie auf, während diese kurze Filmsequenzen beider Tanzstile betrachteten. Sahen die Versuchspersonen den Tanzstil, den sie selbst praktizierten, zeigte sich in ihrem Gehirn eine erhöhte Aktivität der Regionen, die für Bewegungen zuständig sind, wogegen bei der Betrachtung der anderen Stilrichtung vor allem die visuellen Zentren aktiv waren. Die Geübten tanzten also in Gedanken mit.

Im Bielefelder Biomechaniklabor werden derweil die Bewegungen der Tänzer von allen Seiten beobachtet, aufgezeichnet und berechnet. So können für das bloße Auge schwer erkennbare Momente wie die Verlagerung des Gewichts vom einen Bein aufs andere oder die genaue Neigung der Körperachse festgehalten, analysiert und korrigiert werden. Bläsing liebt besonders die Pirouetten: »Die sind für Tänzer schwierig auszuführen, und zugleich sind sie gut zu beschreiben. Da ist so viel Koordination nötig, das ist ein dankbares Thema für unsere Analysen.« Analysen, die nicht für den Elfenbeinturm gedacht sind: »Unsere Hauptadressaten sind die Tanzpädagogen, die Tänzer selbst kommen selten und stellen Fragen, sie sind ja auch sehr jung und haben einfach zu viel zu tun.« Außer denen, die im Biomechaniklabor für die Wissenschaft tanzen: »Ich habe noch nie so detailliert über meine Bewegungen nachgedacht«, bestätigt eine Tänzerin nach ihrem Auftritt. »Ich bin gespannt, ob sich das beim nächsten Training auswirkt.« ■

Literaturhinweis: Bettina Bläsing, Martin Puttke, Thomas Schack (Hg.): The neurocognition of dance. Mind, movement, and motor skills. Psychology Press, New York 2010

Entnommen aus: »Psychologie Heute«, Dezember 2010.

Die Redaktion bedankt sich für die Abdruckgenehmigung.

Das Kompetenzzentrum Tanzmedizin

Medizinische, präventive und rehabilitative Versorgung professioneller Tänzer im »medicos AufSchalke« in Gelsenkirchen (mAS)

von Dr. Elisabeth Exner-Grave

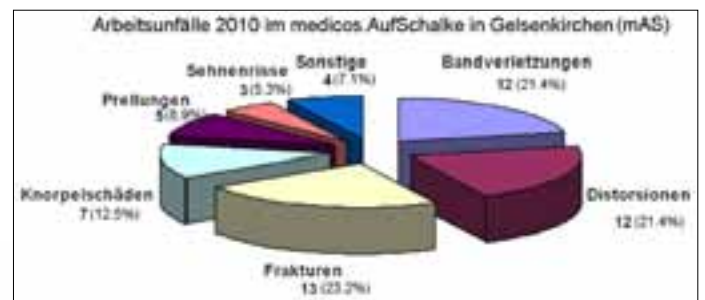
Bühnentänzer sind Performer der Darstellenden Kunst, deren Laufbahn durch einen frühen Ausbildungsbeginn und eine begrenzte Zeit der Bühnenkarriere – bis etwa zum 35. Lebensjahr – gekennzeichnet ist. Aktuelle Statistiken von Unfallkassen und Berufsgenossenschaften, über die rund 1700 in den 82 Musiktheatern Deutschlands angestellten Tänzer versichert sind, bestätigen eine kontinuierliche Zunahme von Arbeitsunfällen im Tanz. Demnach erleidet jeder zweite Tänzer pro Spielzeit mindestens einen Arbeitsunfall. Nach den vorliegenden Vergleichsdaten von Hochleistungs-Athleten entsprechen die Tänzer in der Ausübung ihres Berufes sowohl in den physischen Leistungen als auch den psychischen Anforderungen jenen von Profisportlern. Während bei den Letztgenannten eine zeitnahe Wiederaufnahme des Trainings durch eine optimale medizinische Versorgung, angefangen vom ärztlichen Erstkontakt über die Kaskade der Heilverfahrenssteuerung von L-EAP (Leistungs-Erweiterte Ambulante Physiotherapie) und BIT (Besonders Indizierte Therapie) bis hin zur berufsspezifischen Rehabilitation ermöglicht wird, ist die medizinische Versorgung der Tänzer unzureichend. Allgemeine Maßnahmen im Heil- und Hilfsmittelbereich reichen im Verletzungsfall eines Tänzers nach unseren Erkenntnissen nicht aus, eine optimale Steuerung des Heilverfahrens herbei zu führen. Die Ballett- und Tanztheaterdirektoren beklagen neben der ausfallbedingten Minderbesetzung ihrer Tanzensembles vor allem eine psychische Beeinträchtigung der verletzten Tänzer, die den Heilungsverlauf zusätzlich negativ beeinflusst. Zum einen ist sie Folge eines deutlichen Defizits in der tanzmedizinischen Expertise von behandelnden Ärzten (auch sogenannten Sportärzten!) und therapeutischem Personal, angefangen von einer fehlgesteuerten Diagnostik bis hin zu konservativen und operativen Therapiestrategien, die nicht dem Stand der aktuellsten Ergebnisse wissenschaftlich basierter tanzmedizinischer Publikationen entsprechen. Zum anderen berichtet die tanzmedizinische Beratungsstelle von Tanzmedizin Deutschland e. V. (TaMeD), dass viele Verletzte mit dem Behandlungsverlauf unzufrieden und verunsichert sind und dadurch ein regelrechtes »Ärztchopping« betreiben. Daraus ergibt sich die Frage nach Wegen und Möglichkeiten einer verbesserten Rehabilitation von Berufstänzern sowohl nach Arbeitsunfällen als auch arbeitsbedingten chronischen Überlastungsschäden am Bewegungssystem.

TEAP – Berufsspezifische Rehabilitation im Kompetenzzentrum Tanzmedizin

In 2009 wurde im »medicos.AufSchalke« – dem größten ambulanten Gesundheitszentrum in Deutschland mit 12.000m² Therapiefläche – in Kooperation mit Ärzten, Unfallversicherungsträgern und den Theatern eine berufsspezifische Rehabilitation Tanz (TEAP) entwickelt. Die TEAP enthält neben den bekannten Therapiemodulen einer erweiterten ambulanten Physiotherapie (EAP) intelligente und im Tanz bewährte Bewegungskonzepte wie das GYROTONIC®- und das Pilates-Geräte-Training, das nach Verletzungen und Erkrankungen bereits in der Frühphase der Rehabilitation ein dreidimensionales Muskelfunktionskettentraining erlaubt. So können selbst bei Abroll- bzw. Teilbelastungsvorgabe nach Verletzungen etwa im Bereich der unteren Extremitäten tanzspezifische Bewegungsformen, z. B. Sprünge und die im Ballett geforderte spezialnormale Auswärtsdrehung der unteren Extremitäten (en dehors) mithilfe des Equipments unter

Ausschaltung der Schwerkraft trainiert werden. Diese besonderen Trainingsformen erwirken somit in der Frühphase der Rehabilitation eine rasche Verbesserung der Stoffwechselsituation sowie der inter- und intramuskulären Koordination.

Noch während der Rehabilitation leitet der behandelnde Arzt durch engmaschige Überprüfung des Heilungsverlaufes in Absprache mit den Unfallversicherungen eine Arbeits- und Belastungserprobung (ABE). Neben der darin vorgesehenen Teilnahme des Tänzers am Tanztraining im Theater ist die Weiterführung der TEAP im Kompetenzzentrum in abgestufter Form möglich, wodurch die kurzfristige Kompensation noch bestehender physischer Defizite gewährleistet wird. Von dieser Möglichkeit profitieren die Tänzer in der oftmals zermürenden Phase einer Verletzung sowohl auf physischer als auch auf mentaler Ebene.



GYROTONIC®-Training

Unter Nutzung des Gerätes Pulley Tower Combination Unit (PTCU) beim GYROTONIC®-Training, das von Julius Horvath (Tänzer, geb. 1942) entwickelt wurde, werden von der Wirbelsäule aus fließende, dreidimensionale und runde Bewegungen in die Extremitäten weitergeleitet. Jede Bewegung verfolgt unter anderem das Ziel, das Bewegungsausmaß unter kontrollierter Anspannung und Entspannung bei gleichzeitiger Stabilität der Gelenke zu vergrößern. Um einen maximalen Fluss der Bewegung zu gewährleisten, wird diese mit einem Atemmuster gekoppelt. Über die Aktivierung des Zwerchfells und der Atemhilfsmuskulatur wird die Stabilität im Bereich des Rumpfes geschult und gefördert.

Ausgehend von der Körpermitte wird der Impuls für die Bewegung über die Atmung und somit über die Zwerchfellaktivität eingeleitet. Die zusätzliche Nutzung der Atemhilfsmuskulatur unterstützt dabei die Ausführung der Bewegungen über die volle Bewegungsamplitude. Durch die bewusste Synchronisation von Bewegung und Atmung wird eine intensive Wahrnehmung des Körpers ermöglicht.

Pilates-Training

Das erste Bewegungsprinzip »Atmung« in der von Joseph Pilates (1883–1967) entwickelten Pilates-Methode bildet die Voraussetzung für die Effektivität der fünf weiteren – und für den Tanz obligaten – Bewegungsprinzipien wie Axialverlängerung, Artikulation der Wirbelsäule, Organisation von Kopf, Hals und Schultern, Belastung und Ausrichtung der Extremitäten sowie der Integration von Bewegungen. Für das einwandfreie Funktionieren der Atemmuskulatur ist die Beweglichkeit und Bewegungserhaltung sämtlicher am Brustkorb beteiligter Gelenke eine grundlegende Voraussetzung, was während der TEAP sowohl im Pilates-Mattentraining als auch im Gerätetraining oftmals schon in der Vorbereitung auf eine Übung durch verbale und taktile Unterstützung der in dieser Methode geschulten Therapeuten Berücksichtigung findet. Ziel der Atmung ist neben der aufrechten Haltung die Lenkung der Atmung im Brust- oder Bauchraum zur Unterstützung der Bewegung. Davon profitieren insbesondere Tänzerinnen, die in zeitgenössischen Choreographien gleichermaßen an Hebungen wie ihre männlichen Partner beteiligt sind.

Ausblick

Das innovative Konzept der TEAP für Tänzer im »medicos.AufSchalke« in Gelsenkirchen gewährleistet somit eine zeitnahe, verletzungsspezifische und darüber hinaus ganzheitliche Intervention in der Behandlung verletzter Tänzer. Die Ergebnisse der seit 2009 geführten Statistik von rund 100 Berufstänzern in unserer Rehabilitationseinrichtung beweisen die optimale Steuerung des Heilverfahrens mit Verkürzung von Arbeitsausfallzeiten infolge einer Verletzung/Erkrankung durch die tanzspezifische Rehabilitation. Eine bundesweite Etablierung tanzmedizinischer Kompetenzzentren wäre wünschenswert. ■

Kontakt

Dr. med. Elisabeth Exner-Grave

Fachärztin für Orthopädie
Oberärztin der orthopädischen Abteilung
medicos.AufSchalke Reha GmbH
Parkallee 1 – 45891 Gelsenkirchen
Tel: 0209 / 38033-121
E-Mail: exner@medicos-aufschalke.de

Dr. med. Dagmar Detzel

Unfallchirurgin, Durchgangsärztin
medicos.AufSchalke Reha GmbH
Parkallee 1 – 45891 Gelsenkirchen
Tel: 0209 / 38033-120
E-Mail: detzel@medicos-aufschalke.de

Arnheimer Tanztalente

Die Benefiz-Gala 2011 der Stiftung »ARDT« von Jenny J. Veldhuis

In einer Zeit, in der die Kunst und insbesondere die Kunstausbildung unter immer weiteren finanziellen Kürzungen zu leiden haben, ist eine Stiftung wie die ARDT (»Arnhem Dans Talent«) umso notwendiger. Ihre Geschichte beginnt 2003, als John Blikendaal, damals wie heute Lehrer an der Tanzakademie Arnheim, während einer Reise in Brasilien einen überaus tanzbegabten Schüler entdeckte, dem es finanziell nicht möglich war, eine Tänzerausbildung zu beginnen. John Blikendaal fand eine Lösung, der Junge kam nach Arnheim und absolvierte dort seine Ausbildung zum Tänzer. Heute wird die Stiftung nicht nur vom Arnheimer Bürgermeister unterstützt, sondern auch von Tanzcompagnien und Choreographen. Unter den Sponsoren finden sich neben vielen Privatpersonen auch das Kulturdezernat der Gemeinde Arnheim und der Konzertveranstalter Muis Sacrum.

In Arnheims Theater findet jedes Jahr eine Benefiz-Gala statt, die zur Finanzierung des Studiums junger Tanztalente beiträgt. Dabei traten in diesem Jahr junge Tänzer von Schulen und Compagnien aus verschiedenen Ländern auf. Sie kamen vom Stuttgarter Ballett, vom Aalto-Ballett-Theater Essen, von Introdans und vom NDT 2, von der Ungarischen Tanz-Akademie, vom Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin, von den Ballets de Monte Carlo und aus De Wereld Dansfabriek. Und allen voran, zur Eröffnung des Programms, zeigten die jungen Schüler der Tanzakademie Arnheim einen polnischen Charaktertanz. Jährlich so viele junge Talente in einem Programm vereint zu sehen, ist eine Freude für das Publikum. Und die große organisatorische Leistung, die dahinter steht, ist klar. Sie wurde auch dadurch belohnt, dass durch die Gala auch in diesem Jahr wieder die Finanzierung zweier Stipendien ermöglicht wurde. Aber John Blikendaal würde gerne noch einen Schritt weiter gehen: Er wünscht sich, künftig neben der Ausbildung auch die Unterbringung der Stipendiaten besser finanziert zu sehen. Die nächste Gala soll dazu beitragen: Sie findet am 10. Juni 2012 statt. ■



Szene aus »Coppélia«, Choreographie: Pierre Lacotte
(alle Fotos: David Elofer)

Die älteste Ballettschule der Welt

École de la Danse de l'Opéra de Paris

von Jenny J. Veldhuis

Schon 1661 wurde in Frankreich die Académie Royal de la Danse von Louis XIV. gegründet. Sie hatte zwar nur eine Bedeutung für die Feste des Hofes, aber als die Oper einen zunehmenden Bedarf an ausgebildeten Tänzern entwickelte, wurde sie zur Geburtshelferin der 1713 gegründeten École de la Danse de l'Opéra de Paris. Diese Schule existiert heute noch und ist deshalb die älteste Ballett-Berufsausbildung der Welt – und eine der wichtigsten Wiegen des klassischen Tanzes, wenn nicht die wichtigste schlechthin.

Die Mission der Schule, Tänzer für das Ballett der Oper auszubilden, hat sich nicht geändert. Auch heute werden die meisten Absolventen Tänzer des Balletts der Pariser Oper – und umgekehrt wurde die Mehrzahl der Ensemblemitglieder an der Pariser Schule ausgebildet. Über die Jahre haben sich aber selbstverständlich das Gesicht und der Inhalt der Ausbildung verändert und den Entwicklungen im Tanz angepasst. Ihre Pflicht aus alten Tagen, die Hofbälle mit Tänzern zu schmücken, hat sie natürlich längst hinter sich gelassen und widmet sich seit vielen Generationen nur noch der Theaterpraxis.

Bereits 1994 erhielt die Schule eine offizielle Anerkennung für ihre Ausbildung und ihre Absolventen eine offizielle Anerkennung als Berufstänzer. Dies ist Jack Lang zu verdanken, dem langjährigen Kulturminister Mitterands, der 1993 dafür sorgte, dass alle Bereiche des Tanzes – Ausbildung, Unterricht, Praxis – staatliche Anerkennung fanden. Interessanterweise sind bis heute Frankreich und Ungarn die einzigen Länder in der Europäischen Union, die eine solche staatliche Anerkennung des Tanzes kennen.

Viele Jahre lang fand die Ausbildung in den Räumen der Pariser Oper, dem Palais Garnier, statt, und die Schüler waren oft Kinder von Eltern, die sich eine andere Ausbildung ihrer Kinder nicht leisten konnten. Sie nannte man liebevoll »Les Petits Rat de l'Opéra«. Es hat viele Ballettmeister gegeben, die sich nicht nur der Compagnie, sondern auch der Schule widmeten, unter ihnen so berühmte Namen wie Maximilian Gardel, Jean Dauberval, Jean Coralli, Arthur Saint-Léon, Joseph Mazilier und später Lycette Darsonval, Harald Lander und Geneviève Guillot.

1973 übernahm Claude Bessy die Leitung der Schule, er hat wesentlich dazu beigetragen, die Ausbildung den Erfordernissen des



ler schon während ihrer Ausbildung umfassend auf die Berufspraxis vorbereitet werden. Ein Beispiel dafür gab die Schulvorstellung dieses Jahres in der Opéra Garnier. Das Programm begann mit den Schülern der zweithöchsten Klassen (17/18 Jahre) in John Taras' »Design for Strings« von 1948, einer zwar nicht hochmodernen, aber nicht unbedingt einfachen Choreographie. Die sechs Schüler tanzten dieses Ballett sehr musikalisch, ohne technische Probleme und professionell. Weiter ging es mit der vollständigen »Coppélia« von Pierre Lacotte, von ihm selbst einstudiert. Teenager von heute ein romantisches Ballett tanzen zu

20. und 21. Jahrhunderts anzupassen. So kämpfte er beispielsweise für eine eigene Unterkunft für die Schule, die 1987 schließlich Realität wurde. Seither hat die Schule ein eigenes Zuhause in einem wunderschönen Gebäude mit vielen großen Ballettsälen, einem Internat und einer Kantine – und der passenden Adresse: Allée de la Danse. Ein Wegweiser im nahe gelegenen U-Bahnhof führt direkt dorthin.

Die sechsjährige Ausbildung ist völlig integriert in die allgemeinbildende schulische Ausbildung, die mit dem Baccalaureat littéraire abschließt, das in etwa dem Abitur entspricht. Die Tanzausbildung wiederum wird mit dem staatlichen Tänzerdiplom abgeschlossen. Nur wer beide Zertifikate besitzt, kann in das Ballett der Pariser Oper aufgenommen werden.

2004 übernahm Elisabeth Platél die Leitung der Schule. Sie ist, wie alle ihre Kollegen im Team (bis auf eine Ausnahme), selbst an der École de la Danse ausgebildet worden, und sie kann auf eine großartige Karriere als Tänzerin in Paris und aller Welt zurückblicken. Ihr Anliegen war und ist es, die Tanzfächer zu erweitern und mehr der heutigen Zeit anzupassen. So wird neben Klassischem auch Moderner Tanz, Jazz- und Charaktertanz und Folklore unterrichtet. Selbstverständlich gibt es Repertoire- und Pas de Deux-Unterricht, aber auch Schauspiel, Mime, Musik, Gymnastik, Tanzgeschichte, Musiktheorie und Anatomie.

Es wird an fünf Tagen der Woche unterrichtet: Allgemeine Fächer am Morgen, Tanz am Nachmittag. Die eigentliche Tanzausbildung fängt an mit dem 12. Lebensjahr und muss mit 18 vollendet sein. Kinder können schon im 11. Lebensjahr eine Aufnahmeprüfung machen, und wenn sie diese bestehen, so folgt eine sechsmonatige Probezeit, in der sowohl die körperliche Entwicklung, Motivation und Lernfähigkeit des Kindes als auch seine Anpassungsfähigkeit an den Schulalltag beobachtet werden. Wenn diese Probezeit (die unter besonderen Umständen auf ein Jahr verlängert werden kann) positiv verläuft, kann das Studium angetreten werden.

Die Schule zählt gegenwärtig 120 Schüler – und die Hälfte davon sind Jungen. Fast alle Lehrer sind einst selbst an der Schule ausgebildet worden, was die Herausbildung und Weitergabe eines Traditionsbewusstseins fördert und sichert. Zu Elisabeth Platéls wichtigsten Entscheidungen gehörte es, ein Schulrepertoire aufzubauen, das aus klassischen, neoklassischen und modernen Choreographien besteht. Sie möchte damit ermöglichen, dass die Schü-

lassen – das ist schon eine Aufgabe für sich. Hier aber zeigten sich alle sicher, nicht nur in technischer, sondern auch in darstellerischer Hinsicht, und es war erstaunlich, wie diese 17 und 18 Jahre alten Mädchen und Jungen völlig glaubwürdig ihre Rollen gestalteten. Dazu eine Mazurka mit 16 Mädchen und 16 Jungen im Alter von 13 bis 16 Jahren mit so viel Freude und Musikalität getanzt und technisch sehr stark – da wurde offensichtlich, dass es in dieser Schule nicht nur um Tanz, sondern um die Liebe zum Tanz geht.

Schon bemerkenswert: Diese bald 300 Jahre alte Schule hat sich nie beeinflussen lassen von modischen Unterrichtsmethoden. Ob dies der Grund dafür ist, dass ihre heutigen Schüler ganz selbstverständlich ein romantisches Ballett interpretieren können? Klar ist, dass man in Paris über all die Jahre den menschlichen Körper und die mentale Entwicklung von jungen Menschen und Tänzern immer besser verstehen gelernt hat. Man hat diese Erkenntnisse offenbar gut genutzt, um eine Unterrichtsmethode und Tradition aufzubauen und die Eigenheiten der französischen klassischen Schule zu bewahren. Daraus kann man ableiten: Wenn man die Tradition respektiert und weiterentwickelt, bewahrt man Identität. ■



Aufführung der Ballettschule der Pariser Oper, »Coppélia«, Choreographie: Pierre Lacotte

In Frankfurt ZuKT einiges

Die Tanzabteilung der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt feierte ihr 50-jähriges Bestehen

von Dagmar Ellen Fischer

Dass geistige Fähigkeiten eher zu den Randgebieten eines Tänzers gehören, ist ein sich hartnäckig haltendes (Vor)Urteil. Nicht ausschließlich, aber besonders auffällig an der Tanzabteilung der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, kurz HfMDK, wird dieser schlechte Ruf systematisch widerlegt. Hier werden nicht nur denkende Tänzer ausgebildet, mehr noch: Deren kognitive Förderung während des Studiums vollzieht sich weder zu Ungunsten der eigenen Kreativität noch auf Kosten der künstlerischen Qualität. Speziell von Letzterem konnte man sich anlässlich der 50-jährigen Jubiläumsfeier im Frankfurter Gallus Theater am 2. Oktober 2011 überzeugen. An jenem Sonntag trafen sich ehemalige und heutige Studenten, derzeitige sowie Ex-Dozenten mit Menschen, die der Tanzabteilung teilweise seit Jahrzehnten verbunden sind, unter ihnen Gastdozenten, Choreographen, Freunde und Förderer.

Tagsüber waren Räume der Hochschule Treff- und Angelpunkt des Jubiläums, abends das Gallus Theater in Frankfurts Zentrum. Bei den Veranstaltungen beider Orte hatte Dieter Heitkamp, Direktor der Tanzabteilung, seine gestaltenden Finger im Spiel: Flure und Gänge der Hochschule belebte eine Ausstellung zum Zwecke der Würdigung und Dokumentation der zahl- und umfangreichen Projekte während der vergangenen Jahre. Und im Theater bündelte dann das zweistündige Programm auf der Bühne repräsentative Beispiele aus dem Spektrum der Ausbildung in Zeitgenössischem und Klassischem Tanz, genannt ZuKT.

Am Abend gelang eine gute Mischung aus Reden und Tanzen in einem geschätzten Verhältnis 1:10! Die Vizepräsidentin der HfMDK, Prof. Dr. Maria Spychiger, sprach Gruß- und lobende Worte, sieht »strahlende, ausstrahlende Künstlerpersönlichkeiten« die ZuKT-Ausbildung verlassen und schätzt die »Unruhe an der Hochschule«, die mit Dieter Heitkamp ins Haus kam. Dieser erinnerte selbstredend in seiner Festansprache an Stationen innerhalb der Entwicklung seiner Abteilung. Seinem ersten Auftritt am Mikrofon folgte »The Return of the Festredner«, wie Heitkamp sein zweites Auftreten an diesem Abend nannte, bei dem es Dank zu sagen galt: Seinem großartigen Dozenten-Team, den inspirierenden Gastchoreographen sowie gutwilligen Unterstützern, zu denen beispielsweise auch der Intendant des Gallus Theater zählt, Winfried Becker, der seit Jahren als Gastgeber die Aufführungen der Studenten ermöglicht. Warmherzige Worte fand Heitkamp auch für seinen Vorgänger Prof. Egbert Strolka, der 1994 mit der Einladung zum Erarbeiten einer Gastchoreographie den Erstkontakt zwischen ihm als damaligem Leiter der Tanzfabrik Berlin und der Ballettabteilung – wie es seinerzeit noch hieß – herstellte: »Danke, dass Du mich eingeladen hast, Egbert. Das hat mein Leben verändert!«

Nicht nur Heitkamp kam zurück, wenig später stand »The Return of Ulysses« auf dem Programm: Ein Ausschnitt aus der Choreographie von Christian Spuck, für eine Tänzerin und sechs Tänzer, einstudiert von der Dozentin für Klassischen Tanz Andrea Tallis. Seit zwei Jahren gehört die Pädagogin zum Team, sie hatte auch die Einstudierung der Variationen aus Marius Petipas »Raymond« und August Bournonvilles »Blumenfest in Genzano« übernommen, die den Abend eröffneten. Im weiteren Verlauf reihten sich Werke namhafter Choreographen aneinander, auch solcher, die eine wichtige Phase in der Tanzgeschichte der Stadt Frankfurt spiegeln: William Forsythe (Pas de deux aus »New Sleep« und Ausschnitt aus »The Vile Parody of Address«), Rui Horta (das bekannte Solo aus

»Object constant« mit nacktem Oberkörper, einstudiert von Olga Cobos, wunderbar getanzt von Fanni Varga), Marc Spradling (»the clap«), Jean-Hughes Assohoto (Ausschnitt aus »The Place«), Toula Limnaios (Ausschnitt aus »Reflets«) und natürlich Dieter Heitkamp; seine »Predators« – deutsch »Raubtiere« – sind zwei Studentinnen, Sandra Klimek und Laura Silinja, die im Dialog miteinander und mit zwei bettgroßen Decken auf faszinierende Weise den Raum durchmessen und aufteilen. »To My Suite« entpuppt sich dagegen als ein Duett anderer Art, Tanja Liedtke – die Tänzerin und Choreographin kam mit nur 29 Jahren bei einem Unfall ums Leben – kreierte den konfliktreichen, humorvollen Tanz eines Paares (Eileen George, Philipp Schumacher) zwischen Sofa und Popcorn zu den »Goldberg Variationen« von J. S. Bach. Auch Marguerite Donlon war mit einem Ausschnitt aus ihrem Werk »alpha« an diesem Abend vertreten; die Choreographin und Ballettdirektorin des Saarländischen Staatstheaters in Saarbrücken ist als Lehrbeauftragte mit der Tanzabteilung verbunden und engagierte schon einige Absolventen aus Frankfurt in ihrer »Donlon Dance Company«. Das Finale schließlich gestaltete Prof. Susanne Noodt mit über zwanzig Studenten: »Hir ai kam, hir ai go« war eine rasante Reise zu Weltmusik vom Balkan, hier wurden Folklore-Elemente mit rhythmischen Finessen stilistisch gründlich von HipHop unterwandert – ein vitales Gruppenritual zum Schluss.

Susanne Noodt ist heute stellvertretende Direktorin. Auch sie kam auf Egbert Strolkas Betreiben als Dozentin für Internationale Folklore und Modernen Tanz an die Hochschule, 1980 erhielt sie einen Vertrag als Professorin für Bühnentanz. Von ihr und Strolka wurden die beiden Aufbaustudiengänge für Tanzpädagogik (ein Jahr) und Bühnentanzpädagogik (zwei Jahre) erarbeitet und geleitet. Für diesen Bereich konnte auch Waltraud Luley gewonnen werden, eine bedeutende Persönlichkeit des Modernen Tanzes, Gründungsmitglied des Deutschen Berufsverbandes für Tanzpädagogik und Leiterin eines überregional bekannten Tanzstudios in Frankfurt.

Die Gründung der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst geht auf das Jahr 1947 zurück, die Ballettabteilung kam erst 1961 dazu – und die Anfänge waren recht bescheiden. Zunächst war es nicht mehr als das Integrieren der privaten Ballettschule von Tatjana Fickelscher-Luhowenko in die Institution der Hochschule.



Dieter Heitkamp (links) und Egbert Strolka mit der Dokumentationsbroschüre zum 50-jährigen Jubiläum

Die Leitung der neuen Abteilung vertraute man im Oktober 1961 Peter Ahrenkiel an, der diese Position bis zu seiner Pensionierung 1980 innehatte. Ihm zur Seite stand zu Beginn nur die (nun ehemalige) Besitzerin der Ballettschule und deren Mann Horst Fickelscher als Korrepetitor. Ein Jahr später wurde das Pädagogen-Team um Brigitte Mietzner-Sommer erweitert, die Folkloretanz und Klassischen Tanz für Kinder unterrichtete. Erst 1964 kam Marianne Seippel-Schöner dazu, sie lehrte Modernen und Freien Tanz. Mit neuen Korrepetitoren konnte der Fächerkanon um Musiktheorie bereichert werden, hier leisteten Christl Brosch und Ekkehard Kühnel seit Anfang der 1960er Jahre Pionierarbeit. Doch erst im nächsten Jahrzehnt kamen Fächer wie Spanischer Tanz und Jazztanz hinzu, ebenso Tanzgeschichte, Anatomie und Psychologie. Mit sieben Studierenden begann das allererste Wintersemester 1961/62, die »Künstlerische Reifeprüfung Tanz« legten 1966 acht Absolventen erstmalig ab. Der tanzpädagogische Zweig für ehemalige Tänzer startete 1970 mit nur einer Studentin. Zwischen 1961 und 1980 studierten unter Prof. Peter Ahrenkiels Leitung jährlich zwischen 15 und 25 Tänzer und Tanzpädagogen. In diesen 19 Jahren trat die Ballettabteilung indes nur selten mit Aufführungen an die Öffentlichkeit.

Das änderte sich grundlegend, als Egbert Strolka 1980 die Direktion übernahm. Ab 1982 fanden regelmäßig jährliche Aufführungsreihen in Frankfurt statt, zusätzlich organisierte er Gastauftritte an kleineren Theatern im In- und Ausland. Unregelmäßig wirkten die Studenten in Ballettproduktion der Oper der Städtischen Bühnen Frankfurt und der Staatstheater in Mainz und Wiesbaden mit. 1985 entstand aus einem Kulturaustausch mit Armenien und den in diesem Rahmen absolvierten Vorstellungen der Ballettabteilung in Eriwan die »Junge Ballettkompanie Hessen«, als die sie fortan auftrat. Unter Strolkas Leitung wurde erstmalig eine Diplom-Studien- und

Prüfungsordnung für die Bühnentanzausbildung erarbeitet, sie trat im November 1982 in Kraft. Die durchschnittlich 30 bis 40 Studenten schlossen nach einer Regelstudienzeit von vier Jahren nun mit dem »Diplom Bühnentanz« ab. Doch die wahrscheinlich wichtigste Innovation unter seiner Leitung waren Einladungen an Gast-Choreographen. »1983 fing ich damit an, Choreographen zu holen. Und ich erlaube mir das in aller Bescheidenheit zu sagen, das wurde dann von anderen Hochschulen allmählich übernommen. Konstanze Vernon war die Erste, die diesen Trend erkannte und auch für ihre Arbeit in München praktizierte.«

Eine intensive Verbindung bestand zur Ballettabteilung des Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt, in den 1980er Jahren geleitet von Prof. Russel Falen, der zusammen mit Egbert Strolka als Professor für Klassischen Tanz 1980 an die Frankfurter Hochschule gekommen war. Im selben Jahr bereicherte auch ein Musikstudent das Team: James Schar erhielt einen Lehrauftrag als Korrepetitor an den Ballettabteilungen sowohl der Hochschule als auch des Konservatoriums; von einer Phase in gleicher Funktion an der Akademie des Tanzes Mannheim abgesehen, gehört er bis heute dem Team der Tanzabteilung an und komponiert Musik für die Choreographien seiner Dozenten-Kollegen. James Schar gehörte 1998 – zusammen mit Prof. Susanne Noodt, Prof. Angela Schmidt und der Unterstützung weiterer Dozenten und Kollegen aus anderen Ausbildungsbe-reichen der Hochschule – zu jener kleinen Gruppe, die vehement Widerstand leistete, als die Schließung der Ballettabteilung drohte. »Sie nahmen Kontakt zu William Forsythe auf und holten Dieter Heitkamp ins Leitungsteam« – heißt es in der Jubiläumsbroschüre undramatisch.

Dieter Heitkamp erhielt 1998 eine Vertretungsprofessur für die durch den Weggang von Egbert Strolka frei gewordene, aber zu-



Haruka Kawauchi, eine Studentin der Tanzabteilung der HfDMK in Frankfurt im Unterricht

(Fotos: Valentin Fanel)

nächst gesperrte Stelle. Tatsächlich begann damit an der Frankfurter Hochschule eine neue Zeitrechnung. Und eine andere Denkweise: Die Studierenden sind Ressourcen, gelernt wird wie an einer nach beiden Seiten durchlässigen Membran, der Informationsfluss bewegt sich von den Dozenten zu den Studenten – aber eben auch in umgekehrter Richtung. Keiner der Lehrenden beansprucht für sich, den tanzenden Stein der Weisen gefunden zu haben. Eine lebendige, konstruktive Atmosphäre soll den Nähr- und Schwingboden für Erfahrungen legen. Damit Tanz sich nicht so leicht verflüchtigen möge, will ihn Dieter Heitkamp dokumentieren, mit unterschiedlichen Medien festhalten, das ist ihm ein großes Anliegen. Das 50-jährige Bestehen lieferte einen willkommenen Anlass, die Geschichte der Tanzabteilung zu recherchieren und in einer über 100 Seiten starken, großformatigen Broschüre zu veröffentlichen. So ist eine informative und übersichtliche Dokumentation entstanden, bei der es nur wenig zu beanstanden gibt: Dass eine Absolventin, inzwischen promoviert (!), für diese Festschrift tatsächlich einen Text abliefern, der ihre Ahnungslosigkeit in Grammatik und Rechtschreibung preisgibt – und das gewachsene (Vor)Urteil bezüglich begrenzter geistiger Fähigkeiten von Tänzern noch einmal bestätigt.

An der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst sind unterschiedliche Ausbildungen im Angebot. Die Darstellende Kunst ist im Fachbereich 3 zusammengefasst, hier werden vier Ausbildungsgebiete subsummiert: Musiktheater/Gesang, Schauspiel, Szene und der Zeitgenössische und Klassische Tanz – und zwar in dieser Reihenfolge. Die Umwandlung von der Ballettabteilung in den Ausbildungsbereich ZuKT erfolgte im Sommersemester 1999, ein Jahr zuvor hatte Dieter Heitkamp die (zunächst so benannte) Vertretungsprofessur in der Nachfolge von Prof. Egbert Strolka erhalten. Erst 2001 wurde er zum Professor für Zeitgenössischen Tanz berufen und zum Direktor des Ausbildungsbereiches ZuKT gewählt. Aufgrund des Beschlusses der Kultusministerkonferenz von 1997 sah sich die Tanzabteilung wie andere Ausbildungsinstitutionen gezwungen, Diplomstudiengänge in Bachelor-Studiengänge umzuwandeln. Das ZuKT-Leitungsteam erarbeitete ein neues Tanzausbildungskonzept sowie eine neue Studien- und Prüfungsordnung, der vierjährige Bachelor-Studiengang startete im Wintersemester 2007/08, heißt »BA-tanz« und nimmt jährlich rund 12 Studenten auf. Im laufenden Semester studieren 24 Tänzerinnen und 12 Tänzer aus elf Nationen im »BA-tanz«. Neben diesem sogenannten grundständigen Studiengang gibt es inzwischen zwei weiterführende Studiengänge: Den Master-Studiengang »Zeitgenössische Tanzpädagogik« (MA ztp) und den Master-Studiengang »Choreographie und Performance« (MA CuP), beide wurden eingerichtet als Teil des Gesamtkonzepts von »Tanzlabor 21«, einem Tanzplan-vor-Ort-Projekt, gefördert von Tanzplan Deutschland. MA ztp begann im Wintersemester 2007/08 unter der Leitung von Prof. Kurt Koegel, der die Tanzabteilung der Hochschule inzwischen jedoch wieder verlassen hat und dessen Stelle neu zu besetzen ist; der MA CuP startete ein Jahr später unter

Drei Fragen an Dieter Heitkamp

1994 warst Du als Gastchoreograph an der HfMDK, wie kam es 1998 zur Leitung der Tanzabteilung?

Dieter Heitkamp: 1994 war ich mehr an Weiterbildung und der Verbesserung der Arbeitsbedingungen im Tanz interessiert. Vier Jahre später war ich bereit, mich der Ausbildung von jungen Tänzern zu widmen. Susanne Noodt rief mich an und fragte, ob ich Interesse hätte, bei der Neukonzeptionierung der Tanzabteilung mitzuwirken.

Konntest Du gleich zu Beginn Weichen stellen?

Dieter Heitkamp: Ich habe Vorschläge gemacht und hatte zweieinhalb Jahre lang eine Vertretungsprofessur, die von Semester zu Semester verlängert wurde. Erfreulicherweise wurde ich von der Hochschulleitung in die Kommission zur Reform der Studienstrukturen an der HfMDK eingeladen und konnte von Anfang an mitgestalten. ZuKT ist nicht dogmatisch. Nach 50 Jahren Tanzausbildung an der HfMDK sind wir immer noch im Prozess begriffen und ständig auf der Suche, wie die Tanzausbildung und die Arbeitsbedingungen im Tanz verbessert werden können.

Worauf bist Du heute stolz?

Dieter Heitkamp: Darauf, dass die Studierenden sagen, dass sie froh und stolz sind in Frankfurt zu studieren, dass neue richtungsweisende Impulse von der Tanzabteilung ausgehen und sie von der Hochschulleitung als ein Motor für die Weiterentwicklung der HfMDK betrachtet wird, dass die Tanzabteilung als verlässlicher Partner in lokalen, regionalen und nationalen Netzwerken mitwirkt, dass ZuKT entscheidend zur Entwicklung einer lebendigen Tanzszene in Frankfurt beiträgt, dass wir dazu beitragen können, Tanz in den unterschiedlichsten Ausformungen in der Gesellschaft besser zu verankern.

Dieter Heitkamp

ist Professor für Zeitgenössischen Tanz an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt a.M. (www.hfmdk-frankfurt.de), Direktor des Ausbildungsbereiches ZuKT (Zeitgenössischer und Klassischer Tanz) und seit 2006 im Leitungsteam Tanzlabor_21/ Tanzbasis Frankfurt_Rhein_Main. Seine künstlerische Arbeit ist durch die langjährige Auseinandersetzung mit dem Begriff »Gesamtkunstwerk« geprägt, dem Zusammenwirken von Konzeptionen, Bewegung, Bildern, Objekten, Licht, Film und Musik. Ein Schwerpunkt liegt auf konsequenter Bewegungsforschung, die den menschlichen Körper in seiner Komplexität, im Kontext des gesellschaftlichen Umfeldes untersucht. Seit über 30 Jahren beschäftigt er sich intensiv mit dem Studium, der Lehre und der Aufführung von Contact Improvisation (www.contactencyclopedia.net). Er war von 1978 bis 1998 in der Tanzfabrik Berlin tätig als Tänzer, Choreograph, Kollektivmitglied und bis 1995 einer der Künstlerischen Leiter. Neben vielen Stücken für die Tanzfabrik schuf er u. a. Choreographien für »Pizza Girl« 1986 (Ballett Frankfurt), »Liebe und Magie in Mamas Küche« von Peter Palitzsch 1988 (Freie Volksbühne Berlin), für Tanz-, Dokumentarfilme und TV, Choreographie und Bühnenbild für »Le Disperazioni del Signor Pulcinella« von Hans Werner Henze 1997 (Staatsoper Unter den Linden). Seine Choreographien wurden deutschlandweit, in dreizehn europäischen Ländern, Kanada, den USA, Japan, Hongkong, Brasilien, Russland und Lettland gezeigt. Er ist Mitglied des ITI Deutschland, einer der Künstlerischen Leiter von THE ARTIST'S BODY (tab.hfmdk-frankfurt.info), einer der Sprecher der Ausbildungskonferenz Tanz und Künstlerischer Leiter der 3. Biennale Tanzausbildung 2012 Frankfurt/Main.



Sich Aufgaben bewusst stellen

**Die Entwicklung eines Unterrichtssystems
an der Schweizerischen Ballett-Berufsschule Zürich**

von **Jenny J. Veldhuis**

In der Schweiz gab es über lange Zeit nur private Ballettschulen. Ihre begabten Schüler mussten in der Regel an Instituten im Ausland ihre professionelle Ausbildung absolvieren, oft unterstützt durch ein »Migros«-Stipendium (Migros ist eine internationale Supermarkt-Kette). Pläne für eine eigene professionelle Tanzausbildung in der Schweiz gab es dort seit den 1970er Jahren, aber es dauerte bis 1986, bis diese Pläne in der Schaffung der Schweizerischen Ballett-Berufsschule (SBBS) kulminierten, angesiedelt in einer alten Mühle in Zürich-Tiefenbrunnen.

Da die umliegenden Ballettschulen nicht unbedingt glücklich waren mit der neuen Konkurrenz, musste man das Gebäude mit anderen teilen, und es wurden zahlreiche Auflagen erstellt: Die Leitung sollte in die Hände einer Person von internationalem Rang gelegt und die Unterstützung der gesamten Schweizer Tanzszene eingeholt werden. Und immer wieder wurde die Frage nach der Notwendigkeit einer solchen Schule gestellt, und die musste stets aufs Neue beantwortet werden.

So entstand 1986 die Stiftung Ballett-Berufsschule, später umbenannt zur Schweizerischen Ballett-Berufsschule (SBBS). Anne Wool-



Egbert Strolka besucht die Ausstellung, ...

der Leitung von Prof. Dr. Gerald Siegmund in Zusammenarbeit mit der Justus-Liebig-Universität Gießen. Existenz und Fortführung der beiden Master-Studiengänge ist über die Laufzeit von Tanzplan Deutschland – endete mit Ablauf des Jahres 2010 – hinaus gesichert.

Absolventen der Ballett- bzw. Tanzausbildung arbeiten als Tänzer, Choreographen, Dramaturgen oder Pädagogen nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern zwischen Amsterdam und Zaragossa, in Brüssel, Warschau, Prag, Damaskus und Mexiko City. Wo auf der Welt auch immer, der analytisch denkende und politisch bewusst handelnde Mensch hat Werkzeuge, die ihm bei jeglicher Art von Arbeit nützen. In diesem Sinn versteht Dieter Heitkamp seine Aufgabe als Künstler, Lehrer und Förderer. Er schreibt: »Tänzer, Choreographen und Tanzpädagogen müssen heute in die Lage versetzt werden, nicht nur durch die hohe Qualität ihrer künstlerischen und pädagogischen Arbeit zu überzeugen. Sie müssen ebenso mit guten Argumenten und schlüssigen Konzepten politische Überzeugungsarbeit leisten. Nur so können die Arbeitsbedingungen für professionelle Tänzer, Choreographen und Tanzpädagogen verbessert und die gesellschaftliche Anerkennung aller Tanzschaffenden erreicht werden. Wer – wenn nicht die Tanzschaffenden selbst – wird diese notwendige politische Arbeit leisten?«



*... die das Treppenhaus und die Flure der HfMDK beherrscht.
(Falle fotos: David Elofer)*

Schulvorstellung der Schweizerischen Ballett-Berufsschule Zürich

Williams wurde die erste Leiterin der Schule von 1987 bis 1989, gefolgt von Ljuba und Pierre Dobrievitch. 1995 übernahm Denise Welten die Leitung, unterstützt von Heinz Spoerli und Charles Gebhard, die ihrerseits eng dem Prix de Lausanne verbunden waren. 2001 schließlich wurde die Schule als Departement in die Hochschule für Musik und Theater (HMT) aufgenommen. Damit war zunächst die Struktur der Schule gesichert, aber noch immer suchte man nach einer festen Schulleitung.

Sie fand man schließlich in Oliver Matz und Steffi Scherzer, den langjährigen Solisten der Staatsoper Berlin. Beide wurden an der Staatlichen Ballettschule Berlin ausgebildet, einer Schule mit Tradition und einer langen Liste national wie international erfolgreicher Absolventen. Matz und Scherzer übernahmen ihre Aufgabe in Zürich 2004, und sie waren sich wohl bewusst, dass es nicht zu den leichtesten Aufgaben gehört, in einem anderen Land die Verantwortung für eine Schule zu übernehmen. Dass man in der Schweiz die richtige Wahl getroffen hatte, zeigte sich aber schon, als ich 2006 die Schule zum ersten Mal besuchte. Zwar waren die Räumlichkeiten nicht ideal, aber die Arbeitsatmosphäre zwischen Dozenten und Schülern war dafür umso besser. Kurz darauf zog die Schule ein weiteres Mal um und wurde Teil der Züricher Hochschule der Künste (ZHdK), eingegliedert in das Departement »Ausführende Künste und Film«. Die Räumlichkeiten sind sehr schön, mit zehn Ballettsälen, einer Kantine und einem Internat. Es besteht eine Kooperation mit einer allgemeinbildenden Schule. Gleichzeitig wurde die Ausbildung anerkannt als eine Berufsausbildung und kann seither abgeschlossen werden mit dem staatlichen Diplom »Eidgenössisches Fähigkeitszeugnis«. Auch ein Bachelor-Abschluss ist geplant.

Gab es 2006 noch überwiegend Schweizer Schüler, so hatte sich das schon 2009 geändert, als unter den Schülern nur noch 15 Schweizer waren. Heutzutage gibt es eine Vorbereitungs-klasse für Zehn- bis Elfjährige. Danach wird entschieden, ob man aufgenommen werden kann in das Grundstudium der Zwölf- bis Sechzehnjährigen, das gegenwärtig 19 Mädchen und 15 Jungen absolvieren. Dem sich daran anschließenden Hauptstudium (16 bis 18 Jahre) gehören zurzeit 23 Mädchen und 13 Jungen an. Neben Schweizer Studenten finden sich Studenten aus vielen anderen Ländern. Die Schule ist nicht schulgeldfrei, aber es gibt viele Möglichkeiten, ein Stipendium zu erwerben, unter anderem auch wieder ein »Migros-Stipendium. In den letzten Jahren hat die Schule durch erfolgreiche Teilnehmer bei nationalen und internationalen Wettbewerben auf sich aufmerksam gemacht, und die Schulvorstellung, der ich im April 2011 beiwohnte, zeigte denn auch, welche Fortschritte die Schule in den vergangenen Jahren gemacht hat. Kleine und Große verfügen über eine starke klassische und moderne Tanztechnik. Sie sind sehr musikalisch, können hervorragend darstellen und lieben ganz offensichtlich den Tanz. Das wurde etwa in dem Stück »Fam Fam« deutlich, getanzt von den Zwölf- bis Sechzehnjährigen, das durch eine wunderbar homogene Compagnie-Leistung beeindruckte. So belegt die Tanzakademie Zürich heute nicht nur, dass Schweizer tanzen können, sondern auch und vor allem, dass man sie im eigenen Land auf höchstem Niveau ausbilden kann. Das ist nur möglich, wenn Dozenten und Leitung sich ihrer Aufgabe und Verantwortung für die nächste (Tänzer-)Generation sehr bewusst sind. In diesem Bewusstsein haben sie der Schule ein eigenes Gesicht gegeben. Kompliment! ■



Schulvorstellung der Schweizerischen Ballett-Berufsschule Zürich

(alle Fotos: Oliver Matz)

Passend zur belgischen Mentalität

Königliche Ballettschule Antwerpen

von Jenny J. Veldhuis

Die Königliche Ballettschule Antwerpen entstand 1951 als Ballettschule der Königlich Flämischen Oper. Jeanne Brabants war schon damals überzeugt davon, dass eine Ballettcompagnie eine Schule benötigte, um den Nachwuchs zu sichern, und so orientierten sie und ihre Schwestern Jos und Annie sich an den Vorbildern in anderen Ländern. Das Unterrichtssystem in Frankreich war ihnen wohl bekannt, aber was hatten wohl England, Dänemark und die Vereinigten Staaten an Modellen zu bieten? Gastlehrer wurden eingeladen, und allmählich entstand in Antwerpen eine Schule nach internationalen Vorbildern, aber in Übereinstimmung mit der Kultur, Geschichte und Mentalität Belgiens. Ab 1961 wurde die Schule von der Stadt Antwerpen anerkannt. Neben dem Abschluss mit einem Tanzdiplom war auch ein allgemeinbildender Abschluss möglich, was den Absolventen wiederum Zugang zu den Hochschulen ermöglichte. Schon zu dieser Zeit gehörte die Antwerpener Schule zu dem ganz kleinen Kreis der Institute, die eine integrierte Tanz- und Allgemeinbildung anboten. Drei Jahre später, 1964, wurde die Schule eingebunden in das System der sogenannten Sekundären Ausbildung und erhielt damit das Prädikat »Städtisches Institut für Ballett«.

Mittlerweile nahm die Schule auch teil an internationalen Ballettwettbewerben. Winny Jacobs wurde 1964 die erste Schülerin des Instituts, die vom prestigeträchtigen Wettbewerb in Varna mit einem Diplom zurückkehrte. Und vier Jahre später erhielt Jan Nuyts nicht nur eine Goldmedaille, sondern auch, zusammen mit Rita Poelvoorde, den Preis für das beste Paar – in einer Choreographie, für die Jeanne Brabants den Choreographie-Preis erhielt. 1970 gründete Jeanne Brabants das Ballet van Vlaanderen, ihre Schwester Jos übernahm die Leitung der Schule, während Annie Brabants weiter als Lehrerin an dem Institut tätig war. Dabei spezialisierte sie sich auf den Unterricht für Jungen und machte Antwerpen zu einer hervorragenden Adresse für junge männliche Tänzer. Als Tom van Cauwenbergh 1973 als erster ihrer Schüler beim Prix de Lausanne antrat, sah sich die Jury denn auch prompt veranlasst, einen Sonderpreis zu kreieren, nämlich die (erste)

Medaille d'Or. Später erhielten auch Ben van Cauwenbergh und Koen Onzia die Goldmedaille in Lausanne, und bis heute ist keiner anderen Schule derselbe Hattrick gelungen.

Im Laufe der Jahre sind mehr als 60 Schüler des Antwerpener Instituts erfolgreich von internationalen Wettbewerben zurückgekehrt. Da verwundert es nicht, dass 2011 Bernice Coppeters, Solistin des Ballets de Monte Carlo, gar mit einem »Benois de la Danse« ausgezeichnet wurde – auch sie ist eine ehemalige Absolventin aus Antwerpen.

Wie konnte ein kleines Land wie Belgien mit einer entsprechend kleinen Einwohnerzahl und ohne nennenswerte Tanztradition diese Erfolge erreichen? Die Antwort ist klar: Dank der Geschwister Brabants. Sie hatten das richtige Auge, um ein Tanztalent zu erkennen, und sie suchten und fanden den richtigen Weg, das Talent zu entwickeln. Unter ihrer Leitung entstand ein Unterrichtssystem, das sich nicht nur in den Kontext des belgischen Kulturlebens einfügte, sondern auch der Mentalität der Belgier entsprach. Sie legten die Grundlagen dafür, dass die Schule bald in aller Welt für die tadellose Technik, das ökonomische Arbeiten, die hohe Musikalität und die überzeugende Interpretationskunst ihrer Absolventen – die sich überdies durch ein vorbildliches soziales Verhalten auszeichnen – respektiert wurde.

Als Jos Brabants 1990 in den Ruhestand ging, wurde mit Marinella Paneda eine ehemalige Absolventin und Tänzerin im Ballet van Vlaanderen Direktorin der Schule, die in der Folge ihr Ausbildungsspektrum um einen modernen Ausbildungszweig erweiterte. Die Teilnahme an internationalen Wettbewerben wurde erfolgreich fortgesetzt, und 2011 erhielt die Schule den Titel »Königliche Ballettschule Antwerpen«.

Eine andere Neuerung im Ausbildungsangebot, deren Wurzeln aber schon in die Zeit vor Marinella Paneda reichen, betrifft die selbständige Arbeit der Studenten und findet unter dem Titel »Selfmade« statt. Es handelt sich hier um die Planung, Organisation und Durchführung von ganzen Theaterprogrammen und umfasst jeden Aspekt eines solchen Projekts, von A bis Z von den Studenten selbst erdacht und erledigt – vom Anmieten eines Theaters über das Erstellen eines Probenplanes außerhalb der normalen Schulzeit bis zum Drucken der Programmhefte, von der Kreation eigener Choreographien bis zum Suchen (und hoffentlich Finden) von Sponsoren. Auf diese Weise werden die Studenten vorbereitet auf Aufgaben, die auf sie warten, wenn sie später als Choreographen, Lehrer oder Direktoren tätig werden.

2003 übernahm Kimmy Lauwens, ebenfalls eine ehemalige Absolventin, die Leitung der Schule. Sie blieb aber nicht lange, und weil die Schule der Stadt Antwerpen untersteht, bestimmt jetzt auch sie, wer als Direktor in Frage kommt. Es wurde letztlich, im November 2010, der Amerikaner Michael Shannon.

Shannon kann zurückblicken auf die Ausbildung an der School of American Ballet und studierte weiter im Rahmen von Stipendien an der National Ballet School of Canada, der Tanz-Akademie in Budapest sowie in Moskau. Als Tänzer arbeitete er in verschiedenen Ländern, ist Choreograph und Cineast. Als Nicht-Belgier steht er vor einer schweren Aufgabe, denn der kulturelle und mentale Unterschied zwischen den USA und Belgien könnte wohl kaum größer sein. Zum Glück kann er auf ein Team von Lehrern bauen, das sich über viele Jahre kennt und eng zusammen gearbeitet hat, was mit dazu geführt haben dürfte, dass Shannon schon nach kurzer Zeit eine Schulvorstellung präsentieren konnte. Sie stand unter dem Motto »Zurückblicken« – nämlich auf die exzellente Arbeit der vergangenen 60 Jahre und die in dieser Zeit entstandene Tradition, die der Antwerpener Schule zu Weltruf verholfen hat. Selbstverständlich muss jede Ausbildung von Zeit zu Zeit neu eingestellt werden auf die Entwicklungen in der Praxis. Man kann nur hoffen, dass dennoch das, was in 60 Jahren in Antwerpen entwickelt wurde – nämlich die ganz eigene Identität der Schule und ihrer Absolventen – erhalten bleibt und nicht verloren geht. ■



Rina Hayashi in »Paquita«, Choreographie: Marius Petipa
(Fotos: Kevin De Borger)

Zwanzig Jahre Tanz auf Spitzen-Niveau

Jubiläums-Gala der Ballettschule Grabbe in Kiel

von Helga Brandt

Private Ballettschulen vermitteln Freude am und Verständnis für den Tanz, fördern Kreativität und Disziplin und erschließen ein Publikum für diese Kunstform. Sie bieten im besten Fall auch ein »zweites Zuhause«, einen Ort, an dem Freundschaften geschlossen und Interessen ausgelebt werden können. Und manchmal können sie auch Wegbereiter für eine professionelle Tanzkarriere sein.

Bei der Jubiläums-Gala der seit 20 Jahren in Kiel ansässigen Ballettschule Grabbe am 24. September 2011 im vollbesetzten Kieler Schloss waren alle diese Aspekte spürbar, und zusätzlich erlebte das Publikum einen dreistündigen Tanzabend, der in Vielem einer professionellen Aufführung nicht nachstand.

Die Gala bot eine gelungene Mischung aus Programmen der letzten acht Jahre, neuen Choreographien und Darstellungen des Ballettschulalltags. Geschickt eingesetzte und stimmungsvolle Hintergrund-Projektionen schufen abwechslungsreiche Bühnenbilder, die ohne Umbaupausen auskamen. Das Programm begann mit einem Ausschnitt aus dem Märchenballett »Schneewittchen und die sieben Zwerge«, das durch den Charme seiner kindgerechten und spielerischen Choreographie sowie durch die schiere Anzahl ernsthaft auf die Bühne stapfender Zwerge bestach. Liebevoll gestaltet waren die Gruppentänze für Blumen, Schmetterlinge und Hasen, während Karoline Möller als Schneewittchen tänzerisch und pantomimisch einen Besenstiel für wenige Minuten in ihren Traumprinzen verwandelte. Schon in diesem ersten Teil beeindruckten alle Darstellerinnen durch ihre Bühnenpräsenz.

Wie sehr die Ballettschule für Simone Schmidt-Grabbe Berufung ist, wurde immer wieder in der unterhaltsamen und teilweise sehr persönlichen Moderation, mit der sie selber durch den Abend führte, deutlich. Neben Hintergrundinformationen zur Ballettschule und den gezeigten Choreographien berücksichtigte sie auch Mitglieder ihrer Familie, ehemalige und derzeitige Mitarbeiterinnen und Schü-

lerinnen sowie Eltern und Familien im Publikum. Ein unfreiwilliger Versprecher – »Worte des Tanzes« statt »Worte des Dankes« – wurde so zum Motto des Abends, begleitete und ergänzte die auf der Bühne erzählten Geschichten. Nach den sieben Zwergen präsentierten Schülerinnen einen Querschnitt durch verschiedene moderne Tanzstile. Das Herzstück des Unterrichtsangebotes ist in der Ballettschule Grabbe zwar der Klassische Tanz, doch wird dieser durch die Fächer Moderner Kindertanz und Modern Jazzdance sowie durch Workshops in Spanischem Tanz und Musical ergänzt. Die Tänzerinnen hatten ganz offensichtlich Spaß daran, unterschiedliche Musikrichtungen vom Musical bis zum gesprochenen Wort zu interpretieren. Besonders beeindruckte die Choreographie im indischen Stil der Grabbe-Schülerin Carina Langfeldt, die außerdem tänzerisch in zahlreichen modernen und klassischen Soli bestach. Weiter ging es mit einem Ausschnitt aus »Liesel und Lukas«, einer geschickt dem Niveau der verschiedenen Altersklassen angepassten Version von »La Fille Mal Gardée«, in der neben Hahn, Hühnern, Katzen und Bauernkindern besonders die spielfreudige und ausdrucksstarke Paulina von Wieding als Liesel hervortrat. Erwähnt werden sollen hier auch einmal die wunderschönen Kostüme, die, meist in Eigenarbeit hergestellt, einen großen Teil des Zaubers an diesem Abend ausmachten.

Simone Schmidt-Grabbe wies in ihrer Moderation darauf hin, wie wichtig ihr bei der Vorbereitung der Aufführungen jeweils auch die darstellerische Seite sei: »Das szenische Miteinander der einzelnen Charaktere soll natürlich und lebendig wirken. In den Gesichtern der Tänzerinnen und Tänzer soll sich die Geschichte des Balletts widerspiegeln.« Nicht nur das, sondern die schiere Freude am Tanz war es, die an diesem Abend den Gesichtern auf der Bühne abzulesen war.

Der nächste Teil verwob geschickt solide Informationen über das an der Schule verwendete Unterrichtsprinzip mit unterhaltsamen Bühnenpräsentationen. An der Schule wird nach dem Prinzip der Royal Academy of Dance® unterrichtet. Seit ihrer Gründung 1991 haben 1503 Mädchen und Jungen mit mehrheitlich ausgezeichneten Ergebnissen an RAD®-Prüfungen teilgenommen. Wie das Unterrichtssystem in der Praxis aussieht, demonstrierte Lehrerin Silke Sieber anschließend mit einer Pre-Primary-Klasse, während fortgeschrittene Schülerinnen ein Examen vor einer Prüferin der RAD®

simulierten. Wohin das Studium nach dem RAD®-Prinzip führen kann, zeigte die im Anschluss ausschließlich auf Spitze getanzte Ballett Suite, einer der Höhepunkte des Programms. Die beteiligten Mädchen zeigten an diesem Abend in beeindruckender Weise, dass Professionalität in erster Linie Einstellungssache ist und ihr Corps de Ballet war mancher professionellen Compagnie vergleichbar.

Auch an der Organisation der seit 1997 jährlich stattfindenden Tanztage Schleswig-Holstein ist Simone Schmidt-Grabbe als Teil eines fünfköpfigen Organisatorinnen-Teams beteiligt.



(alle Fotos zu diesem Artikel: Jens Mattheißen | fotografie)



Zwölf Mal fand dieses Tanzseminar für Jugendliche im Landeskulturzentrum Schloss Salzau statt, das wegen seiner Vergangenheit als Ballettinternat ideal für diese Veranstaltung geeignet war. Umso größer war der Schock über die völlig überraschende Schließung des Kulturzentrums, von dem die Nutzer durch die Medien erfuhren und über den sich die zuständige Landeskulturpolitik auch nach wiederholten Kommunikationsversuchen hartnäckig ausschlug. Da die Tanztage jedoch mit regelmäßig ca. 140 Teilnehmenden aus dem gesamten norddeutschen Raum mittlerweile eine wichtige Institution sind, konnte schließlich ein geeigneter Ersatz in der Familienbildungsstelle Koppelsberg am Plöner See gefunden werden. Das Organisationsteam freut sich auf die dort erstmals im Mai 2012 stattfindenden 13. Tanztage.

Ein fröhliches Mini-Musical, an dem alle Beteiligten offensichtlich viel Spaß hatten, demonstrierte anschließend den Alltag der Tanztage mit Unterricht in Klassischem Tanz, Musical und Flamenco sowie diversen Arten der Freizeitgestaltung. Und das Fazit zur jährlichen Abschlussveranstaltung in der Konzertscheune lautete: »Die Scheune hat gerockt!«

Zum krönenden Abschluss des Abends zeigten die fortgeschrittenen Schülerinnen dann noch einmal ihr Können. Sie entließen das Publikum mit einem Blick in die Welt des romantischen Balletts mit einer Version von »Les Sylphides«. Doch wer dachte, es könne nicht mehr besser werden, wurde in der am darauffolgenden Sonntag stattfindenden Matinee eines Besseren belehrt. Angeführt von den Jüngsten in einem entzückenden (und gleich von drei strategisch platzierten Ballettlehrerinnen soufflierten) Pre-Primary-Reigen zeigten Schülerinnen und Schüler, dass sie durchaus noch nicht alle Quellen ausgeschöpft hatten. Soli, Pas-de-Deux' und Gruppentänze wurden mit sicherer Technik und souveräner Ausstrahlung präsentiert. Höhepunkt war ein spanischer Fächertanz, in dem sich vor den Augen des Publikums jede der jungen Frauen auf der Bühne in eine selbstbewusste, ausdrucksstarke und souveräne Carmen verwandelte.



Diese beiden Jubiläumsveranstaltungen demonstrierten in beeindruckender Weise, was mit einer soliden, gut strukturierten und durchdachten Ballettschulerausbildung erreicht werden kann – ganz gleich, auf welchem Alters- oder Leistungsniveau.

Doch ging es hier, wie anfangs angedeutet, ja gar nicht nur um Tanz. Das Schlusswort soll deshalb auch den Schülerinnen und Schülern der Ballettschule Grabbe vorbehalten sein, die ihren Lehrerinnen am Schluss auf der Bühne ihre ganz eigenen Worte des Tanzes sagten:



»Ihr habt uns dorthin gebracht, wo wir jetzt sind – Disziplin, Selbstvertrauen, Kritikfähigkeit, Ausdauer und Leidenschaft zum Tanz. Nicht nur Freunde haben wir gefunden, sondern eine zweite Familie. In unserem Leben wird uns Tanz immer begleiten.«

Ein schöneres Geschenk hätten sie ihrer Ballettschule zum zwanzigjährigen Bestehen kaum machen können. ■



Bregenz 2011

von Jens Siebeneicher

Freitagmorgen, 7:30 Uhr. Der IC 2311 verlässt Münster Richtung Bregenz. Unsere Sommertanzwoche Bregenz beginnt.

Luis, Sophia und Kerstin kenne ich bereits, wir waren auch schon in Worpsswede im Betreuersteam. In Düsseldorf steigt dann noch Svenja ein, die Neue. Wir reden, spaßen und bereiten uns auf die kommende Woche vor, in der wir allzeit die Betreuer für die kleinen und großen Tänzerinnen und Tänzer sein werden.

Nach gut sieben Stunden Fahrt laufen wir mit Gepäck und voller Vorfreude die Promenade entlang. Unser Orientierungspunkt ist das Festspielhaus, die Seebühne, weiter zum Strandbad, die JUFA (das Jugendgästehaus Bregenz) im Blick, jetzt nur noch über den Zebrastreifen. Angekommen.

Auf der Sonnenterrasse des Jugend- und Familiengästehauses werden wir freundlich empfangen. Neben Christin und Gianna, die unser Betreuersteam komplettieren, sitzen da Mona Brandenburg, Katharina Szöke und Silke Hester, die dem Organisationsteam des Deutschen Berufsverbandes für Tanzpädagogik angehören und sich bereits Tage zuvor vor Ort um den reibungslosen Ablauf der Internationalen Sommertanzwoche gekümmert haben. Und es dauert auch nicht lange, bis Ulrich Roehm uns als erster Vorsitzender des Verbandes begrüßt. Von nun an: Besprechungen, Absprachen, Erkundungen. Wer oder was ist wo? Wen kann man wann wie erreichen? Es ist alles organisiert und vorbereitet. Die Teilnehmer können kommen.

Was sie dann am nächsten Tag auch machen. Vor der JUFA beginnt um 14 Uhr die Anmeldung. Vielleicht auch unserer kurzzeitigen Überlastung geschuldet, passiert uns da schon einmal der ein oder andere Fauxpas. Manchmal sehen die Teilnehmer des Tanzpädagogikseminars, das parallel während der Internationalen Sommertanzwoche als Fortbildungsmaßnahme vom DBfT angeboten wird, eben so jung aus, dass wir sie vor lauter Fürsorglichkeit um ihren Impfpass und ihr Taschengeld bitten. Dies führt nicht selten zu erstaunten Nachfragen – und einigen Lachern auf unsere Kosten. Ja, auch für die Unterhaltung wollen wir in der nächsten Woche sorgen.

Nachdem wichtige Dokumente und Wertsachen abgegeben werden konnten, erhalten alle das für sie wohl wertvollste Dokument der Woche: den Tanzausweis. Dieser enthält alle wichtigen Informationen darüber, in welchem Raum welcher Kurs bei welchem Dozenten stattfindet, und ist die Zugangsberechtigung dafür.

Daraufhin beziehen die Mädchen die nach ihren Wünschen zusammengestellten Zimmer und die Jungen ihres ebenfalls – Zeit für Kennenlernen und Zimmereinrichtung, was einige mit unglaublicher Akribie betreiben, wie das Zimmerkontrollteam gegen Ende der Woche bestaunen und prämiieren darf.

Für alle gibt es nach dem ersten gemeinsamen Abendessen eine kleine Begrüßungsrede von Mona Brandenburg und auch wir stellen uns (noch einmal) dem Ensemble vor.

Am nächsten Morgen beginnt der Siegeszug der frisierten Ballettinnen durch Bregenz. Die ersten Gruppen marschieren um 7:15 Uhr von der JUFA in Richtung Bundesgymnasium, wo die Tanzsäle sind. Es ist ein schöner Anblick, wenn über den Morgen verteilt um die einhundert Tänzerinnen und Tänzer kollektiv in lila T-Shirts gehüllt durch Bregenz laufen. Dort oben angekommen, werden noch flugs die letzten Vorbereitungen getroffen und schon geht es los: Ballett

(alle Fotos: Jürgen Schultz)



Unsere Dozentin:
Angela Reinhardt



Betreff: **Tanztage in Bregenz**

Herzlichen Dank für die tollen Tage, die meine Tochter Lilli in Bregenz verbringen durfte. Auch ohne Übernachtung waren für sie die Tage sehr schön. Lieben Dank auch für die nette Betreuung vor Ort für die Mädchen, die nicht übernachtet haben. Nele, Siska und Lilli haben sich sehr wohl gefühlt.

Mein Mann und ich waren begeistert von der Abschiedsvorstellung. Vor allem haben es Ihre Dozenten geschafft, bei allen Mädchen und Jungen die Leidenschaft für das Tanzen zu wecken, was man deutlich an den leuchtenden Augen und strahlenden Lächeln der Kinder und Jugendlichen gesehen hat. Die Vorstellung hat bezaubert, begeistert, beglückt! Vielen Dank an die tollen Dozenten, an die herzliche Organisation und Betreuung vor Ort. Nächstes Jahr ist Lilli sicher wieder dabei!

Einen schönen Rest-Sommer und herzliche Grüße

Tanja Schlachter

Ravensberg, 9. August 2011

Foto-Impressionen von der 16. Internationalen Sommertanzwoche Bregenz 2011

(Fotos: Jürgen Schultz)



und Spitze bei Angela Reinhardt, Tanztheater bei Günther Rebel, Zeitgenössischer Tanz bei Jean-Hughes Asshoto und Christine Hasting und Folklore und Ballett bei Rachel Jackson-Weingärtner. Danach holen sich einige im Aufenthaltsraum schnell eine neue Flasche Wasser und ein Stück Obst und schon geht es weiter. Ballett und Charaktertanz bei Victoria Zaripova, Musical, Hip-Hop und Funky-Jazz bei Selatin Kara und Hip-Hop und Funky-Jazz bei Andy Lemond.

Während die Teilnehmer tanzen, bereiten die Betreuer das Mittagessen vor. Lunchpakete vorbereiten und mitnehmen, das war einmal. So stehen wir in der JUFA und bereiten köstliche belegte Brötchen zu. Mit Liebe und Vitaminen, so wie es die Ballerinen wünschen. Meine Aufgabe in unserer Produktionskette war übrigens, die Brötchenhälften mit kühl-schrankkalter Butter zu beschmieren, 225 Brötchen lang. Dabei bleibt natürlich viel Zeit, um über wichtige Fragen nachzudenken. Als besonders interessant stellen sich dabei unsere Diskussionen rund um die Erziehung dar. Bisweilen geht es dabei brisant und hitzig zu zwischen angehenden Erziehern, Sozialarbeitern, Psychologen, Lehrern und Pharmazeuten, wobei ich das Gefühl nicht loswerde, dass wir eigentlich mit unseren Auffassungen gar nicht so weit voneinander entfernt sind.

Nach dem Verladen der Essenstafel ist stets Eile geboten. Die ersten Hungrigen erwarten uns schon auf den Sonnenbänken vor der zum Ballettsaal umfunktionierten Aula, so dass oft gar keine Zeit bleibt, das Essen so geschmackvoll zu inszenieren, wie es uns unsere Ansprüche eigentlich gebieten. Nach so viel Bewegung am Morgen tut es allen sichtlich gut, im Speiseraum Brötchen, Joghurt und Äpfel zu essen, und auch wir schnaufen einmal durch, bevor es zu den nachmittäglichen Aktivitäten geht. Die Ruhe währt oft nur kurz: Hier rekonstruieren die einen die Tanztheater-Choreographie, dort drehen andere Pirouetten und zeigen die schwierigsten Kombinationen. Neben Kickerturnieren und Jonglage ist vor allem das »Chaosspiel« ein besonderes Pausenhighlight. Die Sieger werden zudem bei der Abschlussveranstaltung geehrt.

Wer dann nach einem anstrengenden Tanztag nachmittags in die JUFA kommt, hat Gelegenheit zur Entspannung im Seebad oder bei einer Runde Tretbootfahren. Auch Stadtbummel, Eis-Essen und

Promenadenspaziergänge finden bei diesem wunderschönen Wetter am Bodensee großen Anklang. Ebenfalls jedes Jahr ein voller Erfolg: Beautynachmittag in der JUFA.

Mona Brandenburg hat auch in diesem Jahr, zusätzlich zu den ohnehin schon zahlreichen und schwierigen logistischen Aufgaben, ein Kulturpaket organisiert, das es möglich macht, neben dem qualitativ hochwertigen Tanzen auch eine Oper auf der Seebühne und die Uraufführung eines Tanztheaters mitzuerleben. Vor allem die Oper »André Chénier« von Umberto Giordano hat es mit dem spektakulären Bühnenbild den Teilnehmern der Internationalen Sommertanzwoche angetan. Neben diesen Abendveranstaltungen hat zudem die Fahrt auf dem Bodenseekreuzer für Abwechslung und sogar Partystimmung gesorgt, wie ich mir habe berichten lassen. Ich selbst habe mich derweil bei einem Videoabend dem Willen der Teilnehmerinnen gebeugt und »Fame« angeschaut. Auch schön.

Wie in den Jahren zuvor, vergehen die Tage schneller als man denkt, und die große Abschlusssaufführung steht vor der Tür. Doch mit diesem Auftritt, der ja sicherlich für die Teilnehmer ein echter Höhepunkt ist, bei dem sie den Eltern und Geschwistern, die jedes Jahr zahlreich erscheinen, zeigen können, wie viel sie in dieser einen Sommertanzwoche gelernt haben, schwingt auch ein wenig Wehmut mit. Schon frühmorgens heißt es für alle Zimmer räumen, durchfegen und Schlüssel abgeben. Ein letztes Mal müssen sie nun den Weg von der JUFA zur Schule antreten. Auch für uns Betreuer ist dieser Tag etwas ganz Besonderes. Zum einen sehen wir die großartigen Aufführungen unserer Schützlinge, zum anderen wartet auch eine Menge Arbeit auf uns: Zimmer kontrollieren, Koffer sortieren, unsere eigenen sieben Sachen zusammenpacken und ein letztes Mal im Gewusel vor dem Auftritt alle Kinder rechtzeitig zur Halle bringen und dort auf ihr Wohl achten. Am Ende gibt es dann nur noch eine wichtige Aufgabe. Die kleinsten Ballerinen dürfen die von der künstlerischen Leitung organisierten Geschenke auf der großen Bühne überreichen. An die Dozenten, die mit den Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen die tollen Aufführungen einstudiert haben, das versteht sich. Aber einige andere dürfen natürlich nicht fehlen. Weitere Präsente durften die Kleinsten verteilen an die Pianisten Beatriz Parody, Irina Sorokina und Jim Schar für die wundervolle Klavierbegleitung während des Unterrichts und der Aufführung. Und nachdem wir Betreuer aus den Händen strahlender kleiner Ballerinen ein Geschenk bekamen, wurden die Veranstalter und Organisatoren der Internationalen Sommertanzwoche in Bregenz, Ulrich Roehm, Mona Brandenburg, Silke Hester und Katharina Szöke, mit einem kräftigen Applaus, einer Sonnenblume und einem Geschenk für eine weitere rundum gelungene Sommertanzwoche beglückwünscht.

Auch meine zweite Sommertanzwoche in Bregenz ist also mit dem Verstummen des Applauses vorüber. Wir verabschieden uns noch schnell von den Tänzerinnen und Tänzern, Dozenten und Organisatoren und, wie im vergangenen Jahr auch,

heißt es nun in Windeseile aufzuräumen und das Gepäck abzuholen. Und ehe ich mich versehe, laufen wir auch schon die Promenade entlang. Hinter uns die JUFA, das Seebad, die Seebühne und vor uns der Bahnhof. Samstagnachmittag, 16:07 Uhr. Der IC 2311 verlässt Bregenz gen Heimat. Wir blicken durch die kleinen Fenster und erhaschen einen letzten Blick auf den glitzernden Bodensee. Ich drücke meinen Rücken fest in den Sitz und schließe die Augen. Schön war es. ■

Foto-Impressionen von der 16. Internationalen Sommertanzwoche Bregenz 2011
(Fotos: Jürgen Schultz)



Ballettfreunde Hamburg feiern ihr 35-jähriges Bestehen

von Dagmar Ellen Fischer

Gern erzählt John Neumeier eine bestimmte Geschichte aus seinen Anfängen in Hamburg, wenn wieder einmal die Frage im Raum steht, warum er bis heute in dieser Stadt blieb – obwohl ihm doch attraktive Angebote zur Übernahme großer Compagnien aus aller Welt gemacht wurden: 1973 war der Choreograph dem Ruf August Everdings – Intendant der Hamburgischen Staatsoper – gefolgt und von Frankfurt nach Hamburg gezogen. Um sich und seine neuen Ideen vorzustellen, hatte er eine Ballett-Werkstatt auf den Spielplan gesetzt, eine Matinee-Vorstellung am Sonntag um 11 Uhr, ein Novum in Hamburg. Und natürlich hatte er sich gründlich vorbereitet, er wollte über die Entstehung einer Choreographie sprechen, und seine Tänzer sollten Ausschnitte aus Werken zeigen, die in der soeben begonnenen Saison auf dem Spielplan standen... und dann hatte er einen totalen Blackout. John Neumeier stand auf der Bühne des voll besetzten Opernhauses – und wusste nicht (mehr), was er sagen wollte! Endlose Sekunden vergingen. Da klatschte das Publikum, einen warmherzigen, wohlwollenden, Mut machenden Applaus – und das Eis war gebrochen.

Wie viele von den Menschen, die später die Hamburger Ballettfreunde gründen sollten, an diesem denkwürdigen Sonntagmorgen in der Hamburgischen Staatsoper saßen, ist nicht überliefert. Tatsache ist, das Hamburger Publikum hatte den jungen Amerikaner spontan ins Herz geschlossen. Und der lockte ein neues Publikum an. Eines, dem es schon bald nicht mehr reichte, Ballettvorstellungen nur anzuschauen. Aus dem Interesse für die Tanzkunst, das Neumeier nicht zuletzt durch eben jene Ballett-Werkstätten bei seinen Zuschauern zu wecken wusste, entstand das Bedürfnis, sich über das Gesehene auszutauschen, noch mehr darüber zu erfahren. So kam es zunächst zu privaten Treffen und Gesprächsrunden einiger Interessierter, im Dezember 1976 dann zur Gründung eines Vereins. Die Initiatoren waren seinerzeit Edith Trockenbrodt und Willy Wiermann, der als Erster Vorsitzender den Verein auch viele Jahre leitete.

Vor allem durch Mundpropaganda, aber auch durch Zeitungsannoncen wurden immer mehr Mitglieder gewonnen. Offensichtlich gab es eine stetig steigende Zahl Ballettbegeisterter, die seit John Neumeiers Start in Hamburg Zugang zur Tanzkunst fanden. Und die gemeinsame Zielsetzung, die Kunst des Tanzes bekannter zu machen und sie möglichst umfassend zu fördern, motivierte die Gleichgesinnten zu weiteren Aktivitäten. So entstand die Idee, zur Uraufführung von John Neumeiers »Josephs Legende« 1977 nach Wien zu reisen; danach entwickelten sich regelmäßige Reisen zu wichtigen Premieren oder interessanten Aufführungen. Im Laufe der Jahre besuchten die Hamburger Ballettfreunde viele Tanzmetropolen weltweit: Maurice Béjart und sein »Ballet de XXIème Siècle« in Brüssel, das »New York City Ballet« und das Mariinsky Theater in St. Petersburg, um nur die bekanntesten Beispiele zu nennen. Vorträge, Filmvorführungen und Workshops erweiterten das Angebot, diese Veranstaltungen bereicherten indes nicht nur das Vereinsleben, sondern auch die Alltagskultur in Hamburg, denn Gäste waren jederzeit willkommen. Besonders die Künstlergespräche stießen auf reges Interesse, hier lud Marjetta Schmitz-Esser namhafte Persönlichkeiten zu öffentlichen Gesprächen; vor allem Solisten des Hamburg Ballett, aber auch der Dirigent Günther Jena, die Tänzerin Judith Jamison oder der schwedische Choreograph Mats Ek antworteten anregend vor einem interessierten Publikum. Der



Marjetta Schmitz-Esser, die Vorsitzende der Ballettfreunde Hamburg, mit John Neumeier
(Foto: Martin Brinckmann)

deutsche Tänzer und Choreograph Marcel Luipart wurde beispielsweise eingeladen, um mit historischem Abstand über sein Ballett »Abraxas« zu sprechen, das 1947 großes Aufsehen erregt hatte.

Das Interesse des Vereins galt von Anfang an der Geschichte ebenso wie der Gegenwart und erst recht der Zukunft des Balletts; diese Zukunft verkörpern in erster Linie angehende Tänzer. Die Unterstützung der Ballettschule des Hamburg Ballett gehört insofern seit Jahrzehnten zu den vordringlichsten Aufgaben der Ballettfreunde. Zu diesem Zweck spenden Mitglieder und andere Ballettbegeisterte für das »Erika-Milee-Stipendium«, das alljährlich begabte Tanzschüler finanziert. Wer in den Genuss dieser Stipendien kommt, entscheidet die Empfehlung durch John Neumeier, er wählt Schüler aus, die das Geld für die Ausbildung an der Ballettschule und/oder die Kosten für die Internatsunterbringung nicht aufwenden können. Aus Mitgliedsbeiträgen werden darüber hinaus beträchtliche Förderbeträge zu Gunsten des »Ballettzentrum Hamburg – John Neumeier« gespendet. Das jüngste Beispiel hierfür ist der erste Auftritt des Bundesjugendballetts, das 2010 nach vielen Jahren endloser Bemühungen gegründet werden konnte. Diese Junior-Compagnie erhält von den Ballettfreunden Hamburg nun 25.000 Euro aus dem Vereinsvermögen, damit wird die erste professionelle Präsentation des Bundesjugendballetts ermöglicht: Am 16. Januar 2012 wird die achtköpfige Truppe aus jungen Tänzern zwischen 18 und 23 Jahren im Hamburger Ernst-Deutsch-Theater Choreographien von Stacy Denham und Natalia Horecna zeigen, die Künstlerhonorare sowie ein Bühnenbild und die Kostüme werden auf diese Weise durch die Ballettfreunde finanziert werden können.

Seit 2004 leitet Marjetta Schmitz-Esser als Erste Vorsitzende die Geschicke der Ballettfreunde Hamburg und gab anregende neue Impulse: »Ich hoffe, dass es uns weiterhin gelingt, unser Miteinander so lebendig zu gestalten wie bisher. So können wir unseren Beitrag zur Hamburger Kulturszene leisten.« ■

Neustart

Das Tanzarchiv Leipzig ist umgezogen

von Geertje Andresen

Manche Chance kommt unvermutet: Noch im Frühsommer 2011 war das Tanzarchiv Leipzig e. V. aus politischen Spargründen von der Zerschlagung bedroht. Jetzt ist es in neue funktionale Räume in der Leipziger Universitäts-Bibliothek Albertina gezogen und dort auch weiter nutzbar; in fünf Jahren soll es fach- und sachgerecht in die als Anbau geplante »Bibliothek der Künste« der Leipziger Universität und der Leipziger Kunsthochschulen integriert werden. Das ist der erklärte Wille des Sächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur (SWMK). Noch im April dieses Jahres war die Tanzwelt geschockt: Aus finanziellen Gründen wurde in der Universität beschlossen, die Sammlungen des TALs in den Depots des Universitäts-Archivs einzulagern. Die Betreuung von Besuchern durch das bisherige Fachpersonal wäre damit nicht mehr gewährleistet gewesen. Grundsätzlich wäre es Wissenschaftlern zwar möglich geblieben, zumindest aus den bislang erschlossenen Nachlässen einzelne Archivalien einzusehen, aber Forschung ist immer die Suche nach dem bisher Unbekannten. Das hätte nicht mehr gefunden werden können. Wer jemals für Forschungen oder auch für künstlerische Projekte in einem Archiv recherchiert hat, weiß um die Notwendigkeit des Fachpersonals, das die Findbücher zu interpretieren versteht, weiterführende Hinweise geben kann und für das eigene Forschungsthema zum kompetenten Ansprechpartner wird. Die verantwortlichen Stellen im Ministerium und in der Universität zeigten damals wenig Verständnis für die Bedeutung dieses speziellen Tanzarchivs in Leipzig. Es beherbergt neben wichtigen Beständen zum deutschen Ausdruckstanz, wie dem Teilnachlass von Rudolf von Laban, insbesondere eine umfassende Dokumentation der Tanzgeschichte der DDR. Die wurde bislang noch nicht geschrieben.

Archive sind das Langzeitgedächtnis einer Gesellschaft – das kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft ist die Grundlage ihrer Identität. Ein Tanzarchiv ist eine lebendige Institution, die ihre Funktion verliert, sobald sie in Archivdepots in Vergessenheit gerät. Ein Tanzarchiv bewahrt nicht nur die Nachlässe zahlreicher einst berühmter oder auch weniger berühmter Tänzer auf, sondern es muss diese Nachlässe inventarisieren und so schützen, dass sie auf Dauer erhalten bleiben und künftigen Forschern zugänglich sind. Aus diesen Beständen können Wissenschaftler Geschichte erlebbar machen, Geschichten aus der Geschichte erzählen und die gesellschaftliche Bedeutung des Tanzes immer wieder neu reflektieren. Ein Tanzarchiv muss seine Sammlungen ständig erweitern und in permanentem Kontakt mit der zeitgenössischen Tanzszene sein, um auch das aktuelle Tanzgeschehen zu dokumentieren. Es engagiert sich außerdem mit Ausstellungen, Filmvorführungen, Vortragsreihen und sogar in praktischer Arbeit mit Tanzkünstlern für die Erinnerung an die flüchtige Tanzkunst.

Schon lange, ehe man Tanz mit Hilfe von Filmen aufzeichnen konnte, bemühten sich Fachleute, das Wissen um den Tanz lebendig zu halten. Ab 1873 wurde die erste eigenständige Bibliothek für Tanz in Deutschland an der Akademie der Tanzlehrkunst in Berlin aufgebaut. Hier wurden die Schriften aufbewahrt, die Tänzer und Choreographen zu ihren Choreographien verfasst und Pädagogen über ihre Gedanken zur Körperbildung und über die gesellschaftliche Bedeutung des Tanzens aufgeschrieben hatten. Diese Sammlung wurde im Laufe vieler Jahrzehnte durch Privatsammlungen von Tänzern und Choreographen ergänzt. In den 1930er Jahren kam dieser Bestand in das erste deutsche Tanzarchiv in den Berliner Meisterstätten für Tanz, das Fritz Böhme (1881–1952) auf-

baute und leitete. Im Zweiten Weltkrieg wurde dieses Archiv zerstört, und Fritz Böhme begann nach 1945 erneut mit dem Aufbau. Das neue Archiv wurde aus Berlin ausgelagert und ging verloren; ein vor der Kriegszerstörung zurückgegebener Depositat-Bestand und einige wenige Bücher der verschollenen zweiten Sammlung befinden sich heute in Köln. Fritz Böhmes persönlicher Nachlass ist jetzt, ein Symbol des geteilten Deutschland, verteilt auf das Deutsche Tanzarchiv Köln und das Tanzarchiv Leipzig e. V.

1948 begann zunächst der Tänzer und Pädagoge Kurt Peters (1915–1996) ohne öffentliche Gelder in Hamburg mit dem Neuaufbau eines Tanzarchivs. Mit seiner intensiven Sammlungstätigkeit dokumentierte er vor allem den künstlerischen Tanz in Deutschland und baute das Deutsche Tanzarchiv neu auf. Er legte den Grundstock für eine Sammlung, die heute beispielsweise 650.000 Zeitungsausschnitte und 300 Tänzernachlässe umfasst. Als Privatinstitution war dieses gesellschaftlich wichtige Archiv dauerhaft nicht zu finanzieren. Der Hamburger Senat erkannte die Bedeutung der international renommierten Tanzsammlung von Kurt Peters allerdings nicht und war daher auch nicht bereit, Geld für den Erhalt dieser unschätzbaren Einrichtung zu geben. 1965 holte man Peters nach Köln, aber die vorgesehene öffentliche Finanzierung des Archivs scheiterte. Erst 1985 wurde der Bestand von der SK Stiftung Kultur der Stadtsparkasse Köln erworben und gemeinsam mit der Stadt Köln als Informations-, Dokumentations- und Forschungszentrum für Tanz einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Die deutsche Teilung bedingte eine zweite Dokumentation und Sammlung des Tanzgeschehens in Deutschland. 1957 begann Kurt Petermann (1930–1984) am damaligen Zentralhaus für Volkskunst der DDR mit der systematischen Sammlung von Archivgut zum Laientanz und Volkstanz im Deutschen Volkstanzarchiv. Petermann erweiterte das Sammlungsgebiet um den Gesellschaftstanz und ab 1962 auch um den Berufstanz. 1959 wurde das Deutsche Volkstanzarchiv umbenannt in »Deutsches Tanzarchiv, angegliedert am Institut für Volkskunsthochschule«. Dieses Institut wiederum gehörte zum 1952 gegründeten Zentralhaus für Laienkunst der DDR, das 1954 umbenannt wurde in »Zentralhaus für Volkskunst der DDR« und 1962 in »Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR«. Es war direkt dem Ministerium für Kultur unterstellt und hatte die Aufgabe, Konzeptionen für die Entwicklung der Volkskunst in der DDR auszuarbeiten. Neben dem »Institut für Volkskunsthochschule« unterhielt es auch eine »Leitstelle für Informationen und Dokumentation des künstlerischen Volksschaffens in der DDR«. Das Zentralhaus gab eine Reihe von Publikationen für die verschiedenen künstlerischen Sparten heraus. Dazu gehörte u. a. auch die Zeitschrift »der tanz«, die sich zunächst mit Volkstanz befasste, später auf Betreiben Petermanns aber auch den Bühnentanz und den Gesellschaftstanz mit behandelte.

Zu Petermanns wichtigsten Initiativen gehörte neben der Filmdokumentation des Volkstanzes in der DDR vor allem die Sammlung der bis ca. 1963 in deutscher Sprache veröffentlichten Bücher und Zeitschriftenaufsätze zum Bühnen-, Gesellschafts-, Kinder-, Volks- und Turniertanz sowie zur Tanzwissenschaft, Tanzmusik und zum Jazz. Diese Tanzbibliographie wurde vom Institut für Volkskunsthochschule beim Zentralhaus für Kulturarbeit in Leipzig ab 1966 herausgegeben und gehört nach wie vor zu den wichtigsten Informationsquellen für die historische Tanzforschung in Deutschland.

Je stärker sich das Leipziger Tanzarchiv auch mit professionellem Tanz befasste, desto weniger passte es in die volkskünstlerische Konzeption des Zentralhauses. Daher wurde es Mitte der 1970er Jahre der Akademie der Künste der DDR angegliedert, verblieb aber mit seinem Sammlungsgut und den Mitarbeitern in Leipzig. Schließlich lagerte die Ostberliner Akademie der Künste auch ei-

gene Tanzbestände in das neue Tanzarchiv Leipzig aus, das damit zum Tanzarchiv der DDR wurde.

1992 wurde das Tanzarchiv Leipzig mit seinen Beständen per Staatsvertrag dem Freistaat Sachsen übertragen. Ab 1993 finanzierte das Sächsische Ministerium für Wissenschaft und Kunst das TAL über den neu gegründeten Trägerverein des Tanzarchivs Leipzig mit jährlich umgerechnet 300.000 Euro. Damit waren die Gehälter für die drei Mitarbeiter, die Miete für die 2006 eigentlich als Dauerbleibe hergerichteten Räumlichkeiten in der Ritterstraße und ein kleiner Etat für Anschaffungen und Veranstaltungen gesichert. Eine feste Leitung aus den Reihen der Tanzwissenschaftler fehlte allerdings. Vereinbart war ein zweijähriger Leitungswechsel von der Universität Leipzig und der Hochschule für Musik Felix Mendelssohn Bartholdy. Schon daraus wird ersichtlich, dass weder die Universität noch die sächsischen Kulturpolitiker erkannt hatten, wie wichtig Kontinuität für die Leitung eines Archivs ist. Die Sammlungstätigkeit selbst ist Teil der Archivgeschichte, für die der Überblick verloren geht, wenn sich alle zwei Jahre ein Archivfremder mit den Beständen erst vertraut machen muss.

Zur Zeit hat das Tanzarchiv Leipzig e.V. in Prof. Dr. Patrick Primavesi einen sehr engagierten ehrenamtlichen Leiter, der neben seinen Verpflichtungen als Professor für Theaterwissenschaft an der Universität alle Hebel in Bewegung setzte, um die Zerschlagung des TAL zu verhindern. Ihm gelang es mit Unterstützung des Verbundes Deutscher Tanzarchive (VDT), die Bedeutung der Tanzarchive in Deutschland bis zum Bundesbeauftragten für Kultur und Medien zu tragen, der wiederum im Einvernehmen mit der neuen Rektorin der Universität Leipzig eine vorläufige Lösung gefunden hat. Mit Mitteln der Kulturstiftung des Bundes konnten Aushilfskräfte bezahlt werden, die die Bestände des Tanzarchivs für den Umzug in geeignete Räume in der Universitätsbibliothek vorbereitet haben. Jetzt sind die Kisten mit den Büchern, Fotografien, Dias, Plakaten, Skizzen und Zeichnungen, Postkarten und Kunstblattsammlungen, dem Tonarchiv mit Schallplatten, Kassetten, Tonbändern und CDs, den 1150 Filmrollen, Videos und DVDs bereits wieder ausgepackt und sachgerecht gelagert. Die Sondersammlungen der Universitätsbibliothek mit ihrem Leiter Prof. Dr. Thomas Fuchs sind jedenfalls ein kompetenter Partner im Umgang mit den Besonderheiten dieser Bestände, die in einem ehemaligen Vortragsaal der ehrwürdigen Universitätsbibliothek Albertina eine vorläufige Heimstatt gefunden haben. Aber das Mobiliar und die technische Ausrüstung konnten dort nur zum Teil Platz finden. Hier zeigt sich ein weiteres Kuriosum: Der Trägerverein des TAL, Besitzer der seit 1993 erworbenen Bestände, musste neue Büros von der Universität anmieten, um von dort aus die Forschungs- und Öffentlichkeitsarbeit des Tanzarchivs weiter zu organisieren. Immerhin sind die Räume preiswert und liegen nur einen Steinwurf von den alten Räumen in der Ritterstraße entfernt. Aus dem Trägerverein soll zunehmend ein Förderverein werden, der Drittmittel einwerben muss, um die zukünftige Digitalisierung der Bestände zu ermöglichen. Und aus dem neuen Tanzerbe-Fonds der Bundeskulturstiftung erhofft man sich Unterstützung für künstlerische Projekte, die ja ohne die Nutzung der Bestände aus den Tanzarchiven gar nicht möglich sind.

Vielleicht konnte dieser langwierige Prozess um die Weiterführung des TAL dazu beitragen, den Kulturpolitikern zu vermitteln, dass die Tanzarchive in Deutschland Institutionen von gesamtstaatlicher Bedeutung sind, die kontinuierliche öffentliche Unterstützung und dauerhaftes eigenes fachkundliches Personal brauchen.

Das Tanzarchiv Leipzig kann ab Mitte November 2011 in den neuen Räumen der Albertina in der Beethovenstr. 6 wieder von der Öffentlichkeit genutzt werden. Die Internetseite mit den Kontaktdaten auch der Geschäftsstelle (Ritterstraße 12) wird demnächst aktualisiert, so dass einer Erreichbarkeit nichts mehr im Weg steht. ■



15 Jahre tanznetz.de

Ein Interview mit Nina Hümpel

Nina Hümpel, Gründerin und Herausgeberin von tanznetz.de, bezeichnet sich selbst als Spinne, die die Fäden zwischen Textredaktion und Filmredaktion, Fotografen, Moderatorenteam, Programmierern, Grafik, Lesern und Kunden in der Hand hält und dabei versucht, das Netzwerk täglich zu verdichten und auszubauen. Daneben spinnt sie natürlich permanent neue Ideen für die Zukunft von tanznetz.de!

Wie sind Sie zu tanznetz.de gekommen?

Vor 15 Jahren, das Internet war noch ziemlich unbekanntes Neuland, schlug mein Mann vor, eine Tanzzeitung im Internet zu gründen. Wir haben damals mit einigen Mitstreitern einfach losgelegt und dann von Jahr zu Jahr neue Mitmacher gewonnen, mit denen sich dann weitere Rubriken und Bereiche von tanznetz eröffneten. So bin ich dazu gekommen, und langsam entwickelte sich das Ganze zu einem riesigen Netzwerk, einer großen Community, wie man seit ein paar Jahren sagt.

Was ist für Sie das Besondere an dieser Community?

Mit bis zu 80.000 Besuchern und bis zu 500.000 abgerufenen Seiten im Monat ist tanznetz die größte Community für künstlerischen Bühnentanz im deutschsprachigen Raum, wenn nicht in ganz Europa. Theater- und Opernfans in den Foyers bemängeln, dass es etwas Vergleichbares in ihren Feldern nicht gibt. Unsere Leser überschütten uns mit Lob und Freude darüber, dass wir gleichermaßen Ballett, das Tanztheater und den zeitgenössischen Tanz abdecken. Ich denke, dass unsere Tanzgemeinschaft die Szene ganz wesentlich zusammenhält und eine bedeutende Informations- und Diskussionsgrundlage geschaffen hat, die ihresgleichen sucht.

Welche Motivation haben Sie, für tanznetz.de ehrenamtlich zu arbeiten?

Wir haben über 30 ehrenamtliche Mitarbeiter, die an diese Community glauben und mit größter Selbstverständlichkeit und Kollegialität zu ihr beitragen! Das motiviert mich weiterzumachen, obwohl ich alle paar Jahre das Gefühl habe, dass es nicht mehr weitergeht. Denn der viele Content muss ja redaktionell betreut und aufgearbeitet werden. Im Moment sind wir wieder in so einer Phase, in der die vielen Angebote kaum noch von unserer kleinen Redaktion bewältigt werden können ...

Was wünschen Sie sich für die Zukunft von tanznetz.de?

Sehr viel: Ich wünsche mir eine neue Programmierung, eine zeitgemäße Grafik und redaktionelle Hilfe. ■

Der eine, und nicht der andere

Zum Tod von Roland Petit

von Dagmar Ellen Fischer

»Les chemins de la création«, die Wege einer Kreation also, analysierte Roland Petit für sich und sein Publikum 2004. Diese Choreographie ist so etwas wie ein getanztes Vermächtnis, sie entstand sieben Jahre vor seinem Tod. Am 10. Juli 2011 starb der bedeutende französische Tänzer und Choreograph im Alter von 87 Jahren in Genf.

Geboren wurde Roland Petit am 13. Januar 1924 in Villemomble nordwestlich von Paris, sein Vater führte ein Bistro, seine Mutter war Italienerin. Im Alter von neun Jahren begann er mit seiner Tanzausbildung an der Ballettschule des »Ballet de l'Opéra de Paris«, einer seiner Lehrer war Serge Lifar. Ab 1940 tanzte er in der weltberühmten Compagnie, u. a. mit Leslie Caron, Janine Charrat und Violette Verdy, bevor diese zu internationalen Stars wurden. Seine erste Choreographie soll entstanden sein, als er 16 Jahre alt war. 1944 verließ er das Ballett der Oper, tanzte zunächst bei den »Vendredis de la Danse« im Theater Sarah Bernhardt, von 1945 bis 1948 im »Ballet des Champs-Élysées«, das er auch leitete. 1948 gründete er seine eigene Compagnie »Les Ballets de Paris de Roland Petit«. Nur ein Jahr später entstand »Carmen« mit Zizi Jeanmaire in der Titelrolle, die beiden kannten sich seit ihrer gemeinsamen Zeit in der Ballettschule der Pariser Oper, die gleichaltrige Zizi, die eigentlich Renée hieß, begann dort ebenfalls im Alter von neun Jahren ihre Ballettausbildung. 1954 heirateten Petit und Jeanmaire, 1955 kam die gemeinsame Tochter Valentine Petit zur Welt, die auch Tänzerin wurde.

Einen ersten Erfolg errang Roland Petit mit »Le jeune homme et la mort« 1946. La mort, im Französischen ein weiblicher Tod, treibt einen jungen Mann mit ihren Verführungskünsten in den Selbstmord, in der Uraufführung tanzten Nathalie Philippart und Jean Babilée zu Musik von Johann Sebastian Bach. 1949 machte seine »Carmen« Zizi Jeanmaire und ihn über Nacht bekannt. Allein für die Pariser Oper schuf Roland Petit elf Werke, darunter 1965 »Notre Dame de Paris« und »Paradis Perdu« 1967. Seine Version von »Coppélia« entstand 1975, mit »Le phantôme de l'Opéra« bearbeitete er 1980 ein urtypisches Pariser Thema.

1970 wurde Roland Petit zum Ballettdirektor der Pariser Oper ernannt, trat jedoch noch vor dem tatsächlichen Vertragsbeginn im Streit von diesem Posten zurück. Von 1970 bis 1975 leitete Petit das »Casino de Paris«, hier brachte er verschiedene Revuen heraus, die alle auf Zizi Jeanmaire zugeschnitten waren; die wohl bekannteste Revue »Zizi, je t'aime« ist eine charmante Liebeserklärung an jene Frau, die untrennbar mit seinem Lebenswerk verbunden ist.

Seit 1972 war Petit auch Ballettdirektor beim »Ballet National de Marseille«, ausgedehnte Tourneen mit dieser Compagnie trugen zur großen Popularität seines Tanzstils bei: In seiner frühen Schaffensphase, in den 1950er Jahren, wandte er sich von einer rein klassischen Bewegungssprache ab und nahm Elemente aus Pantomime, Akrobatik und Gesang in seine Werke auf. Die zeichneten sich durch eine große The-



Roland Petit mit Zizi Jeanmaire
(Foto: Archiv)



Roland Petit 1924–2011

(Foto: Thomas Peter Schultz, Wikimedia Commons)

aterwirksamkeit und eine Mischung aus Glamour, Erotik, Tempo und Witz aus. Nach 1960 näherte sich seine choreographische Handschrift wieder mehr dem traditionellen Bühnentanz.

Roland Petit schuf Choreographien für Film und Fernsehen, er wurde für Hollywood-Produktionen engagiert, in »Daddy Long Legs« arbeitete er mit Fred Astaire zusammen, den er sehr schätzte. 1992 gründete er eine Ballettschule, die seiner Compagnie in Marseille angeschlossen war, 1997 gab er die Leitung in Marseille auf. Doch studierte er auch weiterhin seine Ballette mit anderen Compagnien ein.

Mit »Le diable amoureux« schuf er 1989 eine Variation seines eigenen alten Themas: Der Teufel versucht einen jungen Mann mit allerlei Verlockungen zu verführen, dafür nimmt er sogar die Gestalt einer Frau an. Auch hier bricht Petit das mitunter Düstere immer wieder durch unterhaltsame, frech-frivole Momente. 1993 erschienen seine Memoiren unter dem Titel »J'ai dansé sur les flots«. An der Wiener Staatsoper erlebte seine 1980 kreierte Ballett-Version der »Fledermaus« 2009 eine erfolgreiche Wiederaufnahme-Premiere. Und noch im Herbst 2010 standen drei seiner bekanntesten Stücke auf dem Programm der Pariser Oper.

Roland Petit arbeitete oft mit bekannten Künstlern zusammen, dazu zählen Yves Saint-Laurent und Christian Dior (Kostüme), Picasso, Niki de Saint Phalle und Max Ernst (Dekor) und die Schriftsteller Jean Anouilh, Georges Simenon und Jacques Prévert (Libretto). Zur Musik von Pink Floyd schuf er ebenfalls ein Ballett, das mit der bekannten Band live aufgeführt wurde.

Zeit seines Lebens existierte eine Feindschaft zwischen ihm und dem drei Jahre jüngeren Maurice Béjart, den er abfällig nur »den anderen« nannte. Sogar in einem Fernsehinterview soll er sich geringschätzend über seinen französischen Kollegen geäußert haben. Dabei hatten beide mehr als nur die Nationalität gemein: Mit ihren spektakulären und Genre übergreifenden Balletten haben sie neue ästhetische Maßstäbe gesetzt und den Geschmack des Publikums entscheidend geprägt. ■

Angelina Ballerina – oder wohin tanzt die Maus?

von Silke Hester

Angelina Mouseling ist eine kleine gezeichnete Maus. Sie lebt in Chipping Cheddar, tanzt an der Camembert Akademie und erlebt mit ihren Freunden viele Geschichten. Diese Geschichten behandeln alltagsnahe Themen und Erfahrungen, wie sie kleine Kinder erleben. Angelina zeigt, dass man mit Phantasie und Disziplin seine Träume verwirklichen kann, dass nicht immer alles auf Anhieb funktioniert, aber man mit Geduld und Training schließlich doch an sein Ziel gelangt. All dies und einiges mehr wird auf eine fröhliche, lebendige Art und Weise erzählt.

Ihre Schöpferinnen Katherine Holabird und die Illustratorin Helen Craig schrieben und malten das erste Bilderbuch 1982. Seitdem ist Angelina Ballerina nicht mehr aufzuhalten, aus den Kinderbüchern wurde 2001 eine Zeichentrickserie, 2007 nahm das English National Ballet eine Live-Version namens »Angelina's Star Performance« in ihr Tourprogramm auf, ein Ballett speziell für Kinder. 2009 kam dann eine Computer-animierte Serie ins Fernsehen, und 2010 wurde das erste Angelina Ballerina Musical in New York aufgeführt.

Mittlerweile gibt es in Irland und in Großbritannien eine Angelina Ballerina Dance Academy, die Kinder von drei bis sechs Jahren spielerisch an Bewegung und Tanz heranzuführt. Diese Unterrichtseinheiten finden in renommierten Ballettschulen statt, und wenn ein Kind der Akademie entwachsen ist, wird es in die normalen Tanzstunden der jeweiligen Schulen weitergeleitet.

Bilderbücher, Videos, Stofftiere, Accessoires, Kleidung, es gibt fast nichts, was es nicht gibt – Angelina Ballerina ist eine etablierte Kindermarke geworden.

SuperRTL hat die animierte Serie ins Programm aufgenommen und will zusammen mit toggolino erreichen, dass gerade Kinder im Kindergartenalter, die selten mit Tanz in Berührung kommen, die Möglichkeit erhalten, dies auszutesten. SuperRTL hat bei seinen Aktionen für Vorschulkinder einen hohen Anspruch, sie suchten für diese Aktion einen Partner mit entsprechendem Know-how und haben daher den DBfT angefragt.

In den Kindergärten soll vermittelt werden, dass Bewegung Spaß macht und nicht nur für die körperliche Entwicklung wichtig ist und das so einfach, dass jede Kindergärtnerin und jedes Kind mittanzen kann. Der DBfT hat hier ein gutes Netzwerk-Angebot erhalten, das auf einer Win-Win-Basis für alle basiert. Es hat uns nichts gekostet (außer ehrenamtlicher Arbeit) und ist vollkommen unverbindlich.

Denn zum einen kann jede Schule, die möchte, mit dem Angelina Ballerina Material Aktionen starten, und zum anderen werden die Kinder, die aus dem Kindergarten nach Hause gehen und mehr wollen, über den DBfT an Ballettschulen unserer Mitglieder weitergeleitet.

Da diese Aktion deutschlandweit läuft, profitieren alle Verbandsmitglieder von dieser Promotion-Aktion für den Tanz. Denn jeder kann sehen, dass der Verband Angelina Ballerina unterstützt, und Eltern werden sich dann im weiteren Verlauf nach Verbandschulen umsehen und über die Verbandsschulen reden. Mundpropaganda, die uns neue Schüler in die Schulen bringt und auch eine zukunftsweisende Profilierung des DBfT vorantreibt. Ein zentraler Punkt unserer Verbandsarbeit ist eine umfassendere Öffentlichkeitsarbeit, der wir mit der Zusammenarbeit von SuperRTL Rechnung tragen.

So sehen Eltern, die uns nicht kannten, das Logo und schauen sich unsere Homepage an, rufen im Büro an und fragen nach qua-

lifizierten Lehrern in ihrer Nähe. Sollte die Mitgliederversammlung im Februar der Satzungsänderung zur Fort-/Weiterbildung zustimmen, wird ein Berufsregister »DBfT-qualifizierte Tanzpädagogin/Tanzpädagoge« publiziert und damit den Eltern eine noch bessere und leichtere Informationsquelle und unseren qualifizierten Mitgliedern eine neue Einnahmequelle erschlossen.

Angelina Ballerina ist eine die Massen ansprechende Serie und erreicht damit auch Kinder und Familien, die außerhalb der Bildungsbürgerschicht stehen. Erfolge in England und in den USA sprechen für sich. Genau damit erreichen wir viele Kindergartenkinder, die noch nicht den Weg in unsere Schulen finden. Es geht darum, neue Schüler da abzuholen, wo sie sind: In vielen Fällen nämlich vor Fernsehern oder Computern. Wenn wir diese Kinder über den Umweg einer tanzenden Maus vom Bildschirm weg bekommen um sich zu bewegen, ist das ein Erfolg auf verschiedenen Ebenen.

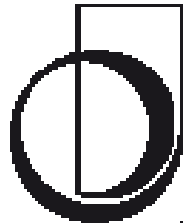
Neben allen monetären Erfolgen ist das Wichtigste, laut neuester Kognitionsforschungen in Deutschland und in den USA, dass Kinder unter vier Jahren gar nicht fernsehen sollten, aber Bewegung und sinnliche ganzheitliche Erfahrungen für ihre Entwicklung benötigen. Und was gibt es Besseres an Bewegungsprogrammen als den Tanz. Das Projekt, das der DBfT empfiehlt, setzt da an, wo es jeder Experte aus der Wirtschaftspsychologie empfiehlt: »Hol' den Kunden da ab, wo er steht! So fühlt er sich verstanden und positiv motiviert.«

Gemäß dem pädagogischem Prinzip »vom Leichten zum Schweren« kann jeder Ballettpädagoge mit Fingerspitzengefühl anspruchsvollere Programme aus dem Kreativen Zeitgenössischen Kindertanz oder dem Kinderballett hinzufügen.

Können und Fantasie sind durch Angelina Ballerina keine Grenzen gesetzt. ■



STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST
MANNHEIM UNIVERSITY OF MUSIC AND PERFORMING ARTS



STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR MUSIK
UND DARSTELLENDE KUNST MANNHEIM
– Akademie des Tanzes –
Leitung: Prof. Elgit Mel

Aufnahmeprüfung 2012/13

**Bachelor of Arts Tanz/
Bachelor of Arts Tanzpädagogik**
am 23. und 24. März 2012
Anmeldeschluss: 15. Februar 2012

Master of Arts Tanz
am 7. Juni 2012
Anmeldeschluss: 15. Juni 2012

**Aufbaustudiengang Tanzpädagogik
für professionelle Tänzer
nach Weiterbildung**

Colloquium am 16. Dezember 2011 möglich!
www.sthsmannheim.de

Vorstudium (mit Internat):
Anmeldung am 5. Mai 2012
nach Weiterbildung
(Anmeldeschluss im Internet: www.sthsmannheim.de)

Öffentliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim
Akademie des Tanzes • M7, 18 • 68161 Mannheim • Germany
Tel.: +49 621 292-2515 • Fax: +49 621 292-2238
E-Mail: ad@musik-mannheim.de

Alicia Alonso zum 90. Geburtstag

von Dagmar Ellen Fischer

Kuba ist eine Insel, geografisch. Künstlerisch gesehen eine Enklave. Denn dort zu kreieren heißt, seit Jahrzehnten im selben Saft zu schmoren, nur wenigen Anregungen aus dem (nicht-kommunistischen) großen Rest der Welt ausgesetzt zu sein. Das muss nicht unbedingt schlechte Qualität bedeuten. Aber abgeschnitten von Entwicklungen auf anderen Kontinenten und in Unkenntnis berühmter Werke anderer Kulturen entsteht eine andere Tanzkunst als im anregenden Austausch miteinander. Die Kehrseite: Tradition ist einfacher konservierbar, wenn auch mitunter dabei die Asche weitergegeben anstatt Feuer bewahrt wird – frei nach dem berühmten Zitat von Gustav Mahler.

Alicia Alonso ist eine schillernde Gestalt in Kubas überschaubarer Ballettlandschaft. Geboren wurde sie am 21. Dezember 1920 in Havanna als Alicia Ernestina de la Caridad del Cobre Martínez Hoya, beröhmt später unter dem Namen ihres Mannes Fernando Alonso. Ersten Ballettunterricht erhielt sie in ihrer Heimatstadt im Alter von neun Jahren; als sie in der ersten Stunde das Training an der Stange absolviert hatte, rief sie ihrer Mutter zu, die sie begleitete: »Das ist es, was mir auf der ganzen Welt am besten gefällt!« Nachdem die Entscheidung für Tanz als Beruf gefallen war, nahm sie Unterricht an der School of American Ballet und bei Vera Volkova in London. Als Tänzerin wirkte sie sowohl in Broadway-Musicals als auch beim American Ballet Theatre. Gemeinsam mit ihrem Mann gründete sie 1948 das »Ballet Nacional de Cuba« in Havanna, in den 1950er Jahren gehörte sie zu den führenden klassischen Tänzerinnen und gastierte bei namhaften Compagnien. Auch als Ballettmeisterin war sie international gefragt. Sie war berühmt für ihre Reinheit des klassischen Stils, die Rolle ihres Lebens war »Giselle«, die sie noch in den 1980er Jahren tanzte; Maurice Béjart soll über sie gesagt haben »Giselle bist du!«

Seit der kubanischen Revolution 1959 war sie Ballettdirektorin und Primaballerina des »Ballet Nacional de Cuba«. Eine Augenkrankheit zwang sie verschiedentlich, ihre Karriere zu unterbrechen, doch lernte sie, mit dem allmählichen Verlust des Augenlichts umzugehen, sie choreographierte, unterrichtete und leitete ihre Compagnie erfolgreich. In zweiter Ehe heiratete sie den Ballettpublizisten Pedro Simon. In ihre Heimatstadt Havanna fand zu Ehren ihres 90. Geburtstages ein Festival statt, bei dem noch einmal ihre Versionen der großen Klassiker wie »Dornröschen«, »Coppelia«, »Don Quijote«, »Der Nussknacker« und »Schwanensee« auf dem Programm standen.

Das WorldWideWeb weiß, dass Alicia Alonso »im April 2003 zu einer Gruppe prominenter kubanischer Kulturschaffender gehörte, die einen in der Zeitung der Kommunistischen Partei Kubas, »Granma«, veröffentlichten Offenen Brief unterzeichneten, der an Freunde Kubas in aller Welt gerichtet war und internationale Kritik an der Menschenrechtspolitik der kubanischen Regierung als antikubanische Verleumdungskampagne zurückwies. In den Wochen zuvor hatte Staatspräsident Fidel Castro in einer als ‚Schwarzer Frühling‘ bekannt gewordenen Verhaftungswelle 75 kritische Journalisten und Bürgerrechtler in Schnellverfahren zu hohen Haftstrafen verurteilen und drei junge schwarze Kubaner nach dem unblutig gescheiterten Versuch einer Schiffsentführung ebenfalls nach Schnellverfahren hinrichten lassen.«



(Foto: privat)

Tanzstadt Münster

1. Welttanztag der ersten deutschen Sektion des Conseil International de la Danse / CID UNESCO

Die seit 1973 bestehende Einrichtung »Conseil International de la Danse«, der Welttanzrat der UNESCO mit Sitz in Paris, deren erster Präsident Kurt Jooss war und die seit sieben Jahren von Prof. Alkis Raftis (Athen) geleitet wird, veranstaltet seit 1982 jährlich am 29. April den Welttanztag. Er erinnert an den Geburtstag des Choreographen und Ballettreformers Jean-Georges Noverre (1727–1810).

Unter dem Dach der UNESCO wird dieser Tag gegenwärtig von 31 Sektionen, ca. 700 Institutionen und über 4000 Einzelmitgliedern in 168 Ländern gefeiert. Auf Initiative des Tanzpädagogen und Choreographen Günther Rebel (Präsident of Muenster Section CID-UNESCO), Ingeborg Kölling und Heidi Sievert (Vize-Präsidentin) ist nun auch Deutschland nicht nur mit Einzelmitgliedern, sondern auch als Gremium in dieser Organisation vertreten. Die Münsteraner konnten an diesem Apriltag von 10 bis 23 Uhr ein vielfältiges Programm genießen und aufs Neue die in Deutschland sicher einmalige Zusammenarbeit unterschiedlichster Institutionen bewundern. Nicht nur, dass seit 20 Jahren ca. 12 bis 15 miteinander konkurrierende Ballettschulen und Tanzensembles jährlich ein gemeinsames Tanzfestival feiern, sondern seit dem Gründungstag der Münster Sektion CID-UNESCO ziehen auch Hochschulen und Bühnen an diesem gemeinsamen Strang. Ein Blick in den Tagesplan, der auch von der Presse großflächig und kostenlos unterstützt wurde, zeigte die Vielfalt der tanzkünstlerischen Möglichkeiten dieser Stadt. Alle Veranstaltungen konnten kostenlos besucht werden und waren nur möglich, weil alle Beteiligten den Welttanztag ehrenamtlich gestalteten. Der Tag begann mit Günther Rebels Training für Sänger und Musiker in der Musikhochschule; Daniel Goldin präsentierte



Günther Rebel

(Foto: privat)

in den Städtischen Bühnen mit zwölf Tänzern seines Tanztheaters Ausschnitte seines neuesten Stückes »Isola« und der Dramaturg des Tanztheaters, Ardan Hussain, erläuterte in einem Nachgespräch eindrucksvoll die vielschichtige Entstehungsgeschichte dieser Choreographie. Den Nachmittag über gab es dann im Theater im Pumpen-

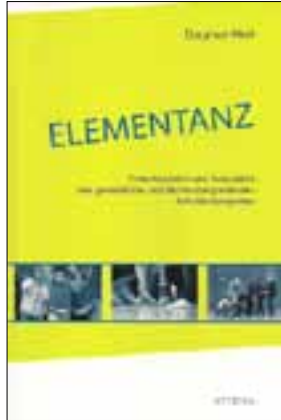
haus, einer beliebten und hochgelobten Bühne der Freien Ensembles aus aller Welt, im Halbstundenrhythmus ein breites Spektrum von Workshops: Kinderballett bot die Ballettschule Heidi Sievert; Zeitgenössischen Tanz die Ballettschule Tenbrock; Tanztherapie zum Thema »ADHS« Prof. Dr. Yolanda Bertolaso von der Universität Münster; HipHop die Ballettschule Rebelanz; Indischen Tanz Prof. Dr. Kulkanti Barboza von der FH Münster; Nicole Hohmeister-Kölling begeisterte mit einer Choreographischen Werkstatt und Günther Rebel beschloss den Reigen mit einem Jazz-/Musical-Angebot.

Nach einer kurzen Atempause und Zeit für Publikumsgespräche wurde der Welttanztag mit einem grandiosen Feuerwerk an Beispielen aus dem Repertoire der beteiligten Institutionen und einer Party beschlossen. Zufällig waren an diesem Tag Studierende des MA-Studiengangs Tanztherapie aus ganz Deutschland in Münster. Diese Tanz- und Tanzpädagogik-Profis waren von dieser CID-Idee dermaßen begeistert, dass sie die Idee des Welttanztages gerne in ihre Städte zur Nachahmung mitnahmen. »Nach« dem Welttanztag ist »vor« dem nächsten 2012, und so werden jetzt schon neue Ideen für die Tanzstadt Münster zwischen den CID-Mitgliedern ausgetauscht und Aktionen vorbereitet.

Buchempfehlung

Dagmar Wolf, ELEMENTANZ. Dokumentation und Evaluation des generations- und fächerübergreifenden Schultanzprojektes.

Oberhausen, 2011. 111 Seiten; 42 Farbbabb.; 978-3-89896-460-9; 14,50 Euro.



Dass Tanzkunst und Tanzkultur im Rahmen schulischer Bildung gewünscht und gefördert werden, ist beispielsweise vom Bundesverband Tanz in Schulen zu vernehmen. Den Lehrkräften an Deutschlands allgemeinbildenden Schulen fehlen jedoch oft Erfahrung und Wissen, Tanz interessant und kompetent zu vermitteln. Professionelle Tänzer hingegen verstehen es zunehmend als ihre Aufgabe, nicht nur Tanzkunst auf der Bühne zu zeigen, sondern sie ausbildend zu vermitteln. Diese Voraussetzungen bilden die Grundlage für Kooperationen zwischen Schulen und Tanzpädagogen. Sobald eine Schule die Entscheidung getroffen hat, einen professionellen Tänzer zu engagieren, sind inhaltliche, methodische und organisatorische Fragen zu verhandeln. Claudia Hanfgarn, Tänzerin und Choreographin, ist Initiatorin des Tanzpädagogischen Projektes Schultanz, TAPST, das in Zusammenarbeit mit der Stadt Bremerhaven im Jahr 2000 entwickelt wurde und seit 2002 als Projekt des Arbeitsförderungs-Zentrums im Land Bremen geführt ist. In Kooperation mit verschiedenen außerschulischen Partnern, u.a. der Deutschen Kinder- und Jugendstiftung, dem Städtischen Orchester Bremerhaven und dem Theaterprojekt TheaTheo, hat sie als Künstlerische Gesamtleiterin gemeinsam mit der Marktschule Bremerhaven-Lehe, einer jahrgangsübergreifend unterrichtenden Grundschule mit Ganztagsangebot, das Großprojekt ELEMENTANZ durchgeführt. Die besondere Komplexität des Projektes besteht dabei nicht nur darin, dass alle Schüler der Grundschule an einer vierwöchigen themengebundenen Projektarbeit teilnehmen, sondern zudem vier professionelle Tanzpädagogen, zwei lokale Senioren- und Pflegeheime, eine dritte offene Seniorengruppe und das Städtische Orchester Bremerhaven in das Vorhaben einbezogen wurden. Die Aufführung des zeitgenössischen Tanztheaters wurde dabei von allen Beteiligten als mo-

Tanzatelier in Mühlheim am Main aus Altersgründen zu verkaufen

Seit 20 Jahren bestehendes Tanzatelier in Mühlheim am Main – Tanzatelier Mary Laun – ist aus Altersgründen abzugeben.

- Tanzsaal 100 qm, Frontwand verspiegelt, Stangen
- Parkett-Schwingboden, großer Tanzteppich
- zusätzlicher Podest, bei Bedarf als Bühne verwendbar
- zzgl. Umkleieräume, Dusche, Teeküche, Foyer, Kostümraum – ausreichend Parkplätze vorhanden
- laufende Kurse: klassisches Ballett, Kindertanz, Modern Dance, Flamenco, Gymnastik
- Empfehlung an den bestehenden Schülerinnenstamm und Einarbeitung möglich

Kontakt: Tanzatelier Mary Laun

Alter Frankfurter Weg 69
63165 Mühlheim am Main
Tel. 06108 / 75230

tivierendes Ziel angesehen. Schon während der Vorbereitungszeit wurde das Projekt – thematisch von den vier Elementen inspiriert – von Dagmar Wolf begleitet und dokumentiert. Die Dokumentation zielt auf die Beschreibung, Erklärung und Auswertung der organisatorischen (Zeitplanung, Finanzierung, Kooperationsstrukturen), inhaltlichen (Themenfindung, Materialsammlung) und sonstigen Rahmenbedingungen der teilnehmenden Kooperationspartner in für andere Tanzprojekte beispielhafter Form ab. Ausgehend von der Auffassung, dass jedes Schul-/Tanzprojekt unterschiedliche Bedingungen mit sich bringt, ist es nur verständlich, dass man mit Claudia Hanfgarn – die angibt, sie glaube nicht wirklich an Rezepte – auch ELEMENTANZ nicht als ein solches ansehen mag. Trotzdem stellt sich die Dokumentation des Projektes als beispielhafte Planungs- und Durchführungshilfe aus Sicht eines Tanzpädagogen dar. Die Marktschule Bremerhaven und das Tanzpädagogische Projekt Schultanz (TAPST) wurden für ELEMENTANZ mit dem Kulturpreis Mixed up 2010 vom Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend und der Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung ausgezeichnet. Hervorzuheben sind der Materialteil im Anhang, der zur praktischen Nutzung anregt, und der Praxiseinblick durch die Fotodokumentation. Ferner sind zusätzliche Einblicke in dieses und andere Projekte über www.tapst.de zugänglich. Dazu gehören auch Videomitschnitte dieser Projektarbeit. *Jens Siebeneicher*

Impressum



BALLETT INTERN

ISSN 1864-1172

ist die Mitgliederzeitschrift des Deutschen Berufsverbandes für Tanzpädagogik e.V. (DBFT) und erscheint fünf Mal im Kalenderjahr (Februar, April, Juni, August und Dezember). Die Zeitschrift geht den Mitgliedern des Verbandes kostenlos zu. Nichtmitglieder können BALLETT INTERN abonnieren: Deutschland € 40,00, europäisches Ausland € 60,00 (jeweils inkl. Porto/Versand und MwSt.) pro Jahresabonnement.

Redaktion dieser Ausgabe: Ulrich Roehm (verantwortl.), Dagmar Ellen Fischer (dagmar.ellen.fischer@ballett-intern.de), Frank Münschke *dwb*

Autoren dieser Ausgabe: Geertje Andresen (Berlin), Helga Brandt (Kiel), Dagmar Ellen Fischer (Hamburg), Malve Gradinger (München), Elisabeth Exner-Grave (Gelsenkirchen), Silke Hester (Düsseldorf), Nina Hümpel (München), Günter Jeschonnek (Berlin), Manuela Lenzen (Bielefeld), Ulrich Roehm (Essen), Jens Siebeneicher (Münster), Jenny J. Veldhuis (Amsterdam)

Namentlich gekennzeichnete Artikel geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion oder des Herausgebers wieder. Der Nachdruck, auch auszugsweise, ist ohne ausdrückliche Genehmigung der Redaktion nicht gestattet. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und für Terminangaben wird keine Gewähr übernommen. Die Redaktion behält sich das Recht vor, Leserbriefe zu kürzen. Manuskripte gehen in das Eigentum der Redaktion über.

Umschlagabb.: Ivan Liška (Zur Verfügung gestellt vom Bayerischen Staatsballett, Foto Bettina Stöß) und Gözde Özgür (Foto: Sascha-Kletzsch)
Herausgeber: Deutscher Berufsverband für Tanzpädagogik e.V., (DBFT)
Hollestraße 1, D-45127 Essen – E-Mail: dbft-verband@t-online.de
Tel.: +49(0)201 228883 Fax: +49(0)201 61616181
Internet: www.dbft.de – www.ballett-intern.de

Bankverb.: Deutscher Berufsverband für Tanzpädagogik e.V., Sparkasse Essen (Bankleitzahl: 360 501 05) – Konto-Nr.: 26802927
IBAN DE 20 3605 0105 0000 2680 29

Gestaltung: Ulrich Roehm, Frank Münschke *dwb*

Realisation und Gesamtausstattung: Klartext Medienwerkstatt GmbH
45327 Essen, Bullmannau 11 – www.k-mw.de – dbft@k-mw.de
Tel.: +49(0)201 9222 535 (Frank Münschke *dwb*)

Anzeigen und Beilagen: Gültige Preisliste: 1/2009

| | |
|--------------------------|-----------------|
| Heft 1/2012 erscheint | Februar 2012 |
| Redaktionsschluss: | 10. Januar 2012 |
| Anzeigenschluss: | 10. Januar 2012 |
| Annahmeschluss Beilagen: | 28. Januar 2012 |

BALLETT INTERN

BALLETT INTERN 5/2011

Inhalt

Editorial 1



Deutscher Tanzpreis 2012: Ivan Liška

Der Preisträger: Ivan Liška 2

Ivan Liška
von Dagmar Ellen Fischer 3



Deutscher Tanzpreis »ZUKUNFT« 2012: Gözde Özgür

Giselle ist nicht wie jedermann
von Malve Gradinger 4

Die Preisträgerin: Gözde Özgür 5



Deutscher Tanzpreis 2012:
Die Laudatorin
Hortensia Völckers 6

Deutscher Tanzpreis »ZUKUNFT«
2012: Der Laudator
Wolf Wondratschek 6

Eine Erfolgsgeschichte

Der Deutsche Kulturrat feiert sein 30-jähriges Jubiläum
von Günter Jeschonnek 7



Tanzen ist Denken
von Manuela Lenzen 10



Das Kompetenzzentrum Tanzmedizin
Medizinische, präventive und rehabilitative
Versorgung professioneller Tänzer im
»medicos.AufSchalke« in Gelsenkirchen
von Dr. Elisabeth Exner-Grave 12

Arnheimer Tanztalente

Die Benefiz-Gala 2011 der Stiftung ARDT
von Jenny J. Veldhuis 13



Die älteste Ballettschule
der Welt
École de la Danse de l'Opéra
de Paris
von Jenny J. Veldhuis 13



Hochschule für Musik
und Darstellende Kunst
Frankfurt am Main

In Frankfurt ZuKT einiges
Die Tanzabteilung der Hochschule für
Musik und Darstellende Kunst in
Frankfurt feierte ihr 50-jähriges Bestehen
von Dagmar Ellen Fischer 15

Drei Fragen an Dieter Heitkamp
gestellt von Dagmar Ellen Fischer 17



Sich Aufgaben bewusst stellen
Die Entwicklung eines
Unterrichtssystems
an der Schweizerischen
Ballett-Berufsschule Zürich
von Jenny J. Veldhuis 18



Passend zur
belgischen Mentalität
Königliche Ballettschule Antwerpen
von Jenny J. Veldhuis 20



Zwanzig Jahre Tanz
auf Spitzen-Niveau
Jubiläums-Gala der
Ballettschule Grabbe in Kiel
von Helga Brandt 21



Bregenz 2011
von Jens Siebeneicher 23



Ballettfreunde Hamburg feiern
ihr 35-jähriges Bestehen
von Dagmar Ellen Fischer 26



Neustart
Das Tanzarchiv Leipzig ist umgezogen
von Geertje Andresen 27



15 Jahre tanznetz.de
ein Interview mit Nina Hümpel 28



Der eine, und nicht der andere
Zum Tod von Roland Petit
von Dagmar Ellen Fischer 29

Angelina Ballerina – oder wohin tanzt die Maus?
von Silke Hester 30



Alicia Alonso zum 90. Geburtstag
von Dagmar Ellen Fischer 31



Tanzstadt Münster
1. Welttanztag der ersten deutschen
Sektion des Conseil International
de la Danse / CID UNESCO 31

Impressum 32

Buchempfehlung 32



Deutscher Berufsverband für Tanzpädagogik e.V.

37 Jahre Deutscher Berufsverband für Tanzpädagogik e.V.

Unsere Tanz-Ereignisse: Frühjahr und Sommer 2012



17. Internationale Sommertanzwoche Bregenz 2012

Termin: Sonntag, 5. bis Samstag, 11. August 2012

Ballett – Spitzentanz/Repertoire – Funky Jazz – HipHop – Musical – Tanztheater – Zeitgenössischer Tanz – Improvisation – Charaktertanz

Dozenten: Jean-Hugues Assohoto – Christine Hasting – Selatin Kara – Andy Lemond – Günther Rebel – Angela Reinhardt – Rachel E. Jackson-Weingärtner – Viktoria Zaripova

9. Sommer-Intensivwoche Tanzpädagogik Bregenz 2012

Termin: Sonntag, 5. bis Samstag, 11. August 2012

Seminarblock zur beruflichen Weiterbildung

Dozenten: Jean-Hugues Assohoto – Christine Hasting – Prof. Martin Puttke

7. Norddeutsche Tanztage Worpswede

Termin: Donnerstag, 17. (Himmelfahrt)
bis Sonntag, 20. Mai 2012

Ballett – Repertoire – Spitzentanz – Irischer Tanz – Freier Tanz – Tanztheater – Zeitgenössischer Tanz – Funky Jazz – Musical

Dozenten: Jean-Hugues Assohoto, Selatin Kara, Günther Rebel, Anne Christine Rogers, Ulla Wenzel, Nathalie Westerdale, Viktoria Zaripova

6. Norddeutsches Intensivseminar Tanzpädagogik Worpswede 2012

Termin: Donnerstag, 17. (Himmelfahrt)
bis Sonntag, 20. Mai 2012

Seminarblock zur beruflichen Weiterbildung

Dozenten: Jean-Hugues Assohoto – Günther Rebel – Ulla Wenzel – Dr. Eileen Wanke



Auskünfte und Anmeldung:

Geschäftsstelle des Deutschen Berufsverbands für Tanzpädagogik e.V.

Hollestraße 1 • 45127 Essen • Tel. 0201 | 22 88 83 • Fax 0201 | 61 61 61 81 • info@tanz-ereignisse.de

Ausführliche Informationen ab Mitte Januar 2012 unter

www.tanz-ereignisse.de