

TANZ! Und danach?

Wir helfen!



Weg zur Quelle

12 - 10a

STIFTUNG TANZ
TRANSITION ZENTRUM DEUTSCHLAND



Inhaltsverzeichnis

	10 Jahre Stiftung TANZ – Transition Zentrum Deutschland
3	Grußwort von Staatsministerin Monika Grütters MdB
4	Grußwort von Senatsdirektor Hans Heinrich Bethge
6	Grußwort von Paul Bronkhorst
	Die Stiftung
8	2010-2020 – Zehn Jahre Stiftungsarbeit von Sabrina Sadowska
13	Der Vorstand 2010-2020
14	Das Kuratorium 2010-2020
22	Tänzer*innen sind kreative Kraftquellen von Wiebke Hüster
	Wir helfen
27	Persönliche Begleitung durch den beruflichen Veränderungsprozess von Eilika Leibold und Fabian Obermeier
30	Stipendien von Eilika Leibold
	Projekte
35	Jubiläumsstudie der Stiftung TANZ von Dr. Carolin Eckert
39	Tanzmedizin – die medizinische Versorgung von Tanzschaffenden von Dr. Elisabeth Exner-Grave
42	Drei Wünsche von Sabrina Sadowska
	Individuelle Lösungen für einzigartige Persönlichkeiten
46	Cynthia Barcomi von Hartmut Regitz
48	Britt Folk von Volkmar Draeger
50	Peter Ulbrich von Volkmar Draeger
51	Bram Koch von Wiebke Hüster
54	Yan Revazov von Volkmar Draeger
56	Peter Boch von Hartmut Regitz
58	István Simon von Martin Morgenstern
60	Tobias Almasi von Arnd Wesemann
	Beteiligung
63	Helfen Sie uns – Werden Sie Förderer, Zustifter oder Bildungspate
64	Wir danken

10 Jahre



Grußwort von Monika Grütters MdB

anlässlich des 10-jährigen Jubiläums der Stiftung TANZ – Transition Zentrum Deutschland



Foto: Bundesregierung/Kugler

Viele junge Menschen träumen davon, einmal Tänzerin oder Tänzer zu werden. Sie sind fasziniert von der Fähigkeit, Gedanken und Emotionen in Bewegung zu übersetzen und vom Vermögen, sich mit dem Körper virtuos auszudrücken, die Schwerkraft zu überwinden und das Publikum mit einer Aufführung zu begeistern. Begeisterungsfähigkeit und Hingabe der Tänzerinnen und Tänzer drängen allerdings oftmals die Erkenntnis in den Hintergrund, dass dieser physische und mentale Höchstleistungsberuf schon aus körperlichen Gründen keine Lebensaufgabe sein kann. Denn: Tanz ist Berufung, Tanz ist eine Leidenschaft, die man nicht von einem Tag auf den anderen beiseitelegen kann. Der meist in der Mitte des Berufslebens unvermeidlich werdende Übergang in andere Berufsfelder wird daher oft nicht nur lange verdrängt – er ist auch nicht ohne weiteres planbar.

Die Stiftung TANZ Transition Zentrum Deutschland kümmert sich darum, dass dieser Übergang erfolgreich gelingt. Im Zuge einer breiten Diskussion der Tanzszene wurde die Stiftung mit großem Engagement einzelner Persönlichkeiten und vieler Ballett- und Tanzkompanien aufgebaut. Seit inzwischen zehn Jahren begleitet sie den beruflichen Veränderungsprozess der Tänzerinnen und Tänzer mit Informationsveranstaltungen, Seminaren, persönlichen Gesprächen und konkreten Hilfen. Dabei unterstützt sie eine frühzeitige Reflexion der Situation und bietet Beratung, Unterstützung in rechtlichen Fragen, Coachings oder Stipendien.

Der Aufbau der Stiftung wurde in den ersten Jahren zunächst durch die Kulturstiftung des Bundes und dann durch mein Haus unterstützt; ihre weitere Arbeit wird aus Mitteln der Ländergemeinschaft gefördert, und der Bund unterstützt nunmehr stattdessen absprachegemäß den Dachverband Tanz. Dass der Gründungsimpuls, der aus dem Kreis der Tanzschaffenden selbst kam, nicht nur eine Idee blieb, sondern zu spürbaren Veränderungen geführt hat, freut mich sehr, hilft doch die Stiftung, einen geliebten Beruf mit Würde und Zuversicht zu verlassen und selbstbewusst neue Wege zu gehen. Dafür danke ich stellvertretend der Vorstandsvorsitzenden Sabrina Sadowska, dem Kuratoriumsvorsitzenden John Neumeier und allen Unterstützerinnen und Unterstützern. Der Stiftung gratuliere ich ganz herzlich zu ihrem 10-jährigen Jubiläum und wünsche ihr weiterhin viel Erfolg.

Prof. Monika Grütters MdB

Staatsministerin bei der Bundeskanzlerin

Grußwort von Hans Heinrich Bethge

anlässlich des 10-jährigen Jubiläums der Stiftung TANZ – Transition Zentrum Deutschland



Foto: privat

Für Mary Wigman hieß tanzen, jemanden pantomimisch ins Vertrauen zu ziehen. Das Wesen des Tanzes lag für sie in den intensiven und intimen Kontakten und Verbindungen, die er zwischen den Menschen herstellt. Verbindungen, die ohne Worte auskommen und interkulturellen Austausch ermöglichen. Verbindungen, die auf Vertrauen beruhen.

In diesen Verbindungen liegt die einzigartige Kraft des Tanzes. Wer den eigenen Körper als Ausdrucksmittel für Geschichten, Erinnerungen und Emotionen einsetzt, macht sich verletzlich. Tanzende haben nicht die Möglichkeit, mit Worten ihre Taten zu erklären. Auch können sie im Moment des Geschehens die Blicke der anderen kaum zurückwerfen. Tanz ist körperliche und emotionale Hingabe an den Moment und an jene, mit denen dieses Erlebnis geteilt wird. Wer tanzt, muss vertrauen können. Das macht den Tanz so ergreifend, so fragil, so schön.

Wenn Vertrauen eine Grundlage des Tanzens bildet, bedarf es auch vor, während und vor allem nach einer jeden professionellen Bühnenkarriere Menschen, denen man sich anvertrauen kann. Oft stellt sich die Frage: Was tun? – und vor allem: Mit wem darüber sprechen? Diese Bedürfnisse haben Sie, die Wegbereiter*innen und Verantwortlichen der Stiftung TANZ – Transition Zentrum Deutschland, vor über zehn Jahren erkannt und eine Initiative von unschätzbarem Wert für die Kultur und Gesellschaft ins Leben gerufen. Tanzende in unterschiedlichen Phasen der beruflichen Transition erfahren von Ihnen wertschätzende Beratung und Unterstützung. So bewahren Sie jenen Geist des Tanzes, den Wigman beschrieben hat: Mit ihrer Tätig-

keit stiften Sie Vertrauen – ob in andere Menschen oder in eigene Fähigkeiten. Zudem helfen Sie dabei, dieses Vertrauen in die Gesellschaft hinauszutragen. Für dieses außerordentliche Engagement danke ich Ihnen herzlich und gratuliere zum zehnjährigen Jubiläum.

Nicht immer wird die kulturelle und gesellschaftliche Relevanz des Tanzes und der Tanzenden erkannt. Doch wer genau hinsieht, kann viel erkennen. Das berufliche Ethos von Tänzer*innen erfordert Hingabe, Zielstrebigkeit, Teamfähigkeit und Fairness. Zudem bedarf die Kenntnis von der Ausdruckskraft des eigenen Körpers und Geistes ständige Achtsamkeit und Selbstwahrnehmung. Als tanzende Person ist es notwendig, in ständigem Kontakt mit sich selbst und mit anderen zu stehen. Nach diesen Erfahrungen und diesem Wissen sehnen sich immer stärker auch Nicht-Tanzende. Der Körper erfährt eine Renaissance, während der Alltag um uns herum zunehmend technifiziert und digitalisiert wird. In dieser Renaissance liegen großartige Chancen – und um diese zu ergreifen, bedarf es der Unterstützung und Inspiration durch wahrhaftige Expert*innen auf diesem Gebiet. Hier leisten die Tänzer*innen und Sie in der Stiftung TANZ einen unverzichtbaren Beitrag. Wir brauchen heute Ihre Weitsicht, Ihre Menschlichkeit und Ihr Vertrauen in andere umso dringender.

Die Länder, die Träger und Förderer zahlreicher Ballett- und Tanzensembles sind, wissen die Arbeit der Stiftung TANZ in ganz besonderem Maße zu schätzen. Seit etlichen Jahren beteiligen sich 10 Länder regelmäßig an der Finanzierung der Geschäftsstelle und übernehmen damit Verantwortung für die Entwicklung der Tänzer*innen. Dass darüber hinaus besonders der Hansestadt Hamburg die Förderung des Tanzes und der Tanzenden ein Herzensanliegen ist, zeigt nicht zuletzt, dass sich mit John Neumeier als Kuratoriumsvorsitzenden und Initiatoren ein Hamburger Ehrenbürger persönlich in der Stiftung engagiert.

In der aktuellen Situation liegt es an uns allen, das Fortbestehen unentbehrlicher kultureller Institutionen und Errungenschaften zu gewährleisten. Nur, wenn wir zusammenstehen, kann diese Krise überwunden werden. Die Stiftung TANZ leistet seit nunmehr zehn Jahren einen beispielhaften, inspirierenden und solidarischen Beitrag. Von Ihrer Initiative können wir alle viel lernen!

Und nicht zuletzt die Kraft des Tanzes selbst lehrt uns, auch dieser Tage voll Vertrauen in die Zukunft zu blicken.

Hans Heinrich Bethge

*Senatsdirektor Kulturbehörde
der Freien und Hansestadt Hamburg*

Grußwort von Paul Bronkhorst

anlässlich des 10-jährigen Jubiläums der Stiftung TANZ – Transition Zentrum Deutschland



Professional dancers have a short career. Their active dancing career is usually terminated at a relatively young age. Most dancers stop at around the age of 34. However, if you count their training period, at that point they have had a full career, as most dancers begin training in their childhood. A dancer's training is long and thorough.

This is necessary because the profession makes high demands on dancers. Worldwide professional dance is of a very high standard and dancers are expected to meet the necessary requirements for achieving this standard. Performing on the world stage makes great demands on dancers; physically, mentally and technically. This is the main reason why their career is a short one.

When dancers stop their career, their life in the studio and on stage comes to an end. They are however nowhere near retirement age at that point. To have the possibility to retrain is therefore essential. Although dancers acquire a wealth of experience and skills throughout their performing career, it is often impossible to pursue a new career in society without further training.

A dancing career is so intensive and specific that dancers who stop are at a great distance from the labor market. In addition to the intensive and one-sided character of the dancing career, the age at which dancers have to make new choices also plays a role. Studying while working as a dancer is often difficult, due to the demands of the job and the irregular and unpredictable schedules. Only one or two dancers succeed in finding another job without retraining.

Worldwide there are ten countries that offer actively support to dancers who have reached this inevitable point in their career. They have joined forces in the International Organization for the Transition of Professional Dancers (www.iotpd.org) Stiftung TANZ is one of the members.

Being forced to stop dancing and choose a new career is a far-reaching moment in a dancer's career. In particular in this day and age. The world is shaken up by Covid – 19 and it is still very unclear how far-reaching its consequences will be especially for the dance community, where physical contact is part of its expressiveness. At this point is uncertain what the future of dance will be.

To be able to rely on support is vital for dancers.

Times have also changed in other ways. The labor market has become more mobile and fewer people have a permanent job or even aim for one. However, the short career of a dancer should not be confused with the increase in mobility of employees in general. A dancing career is short by definition, which has nothing to do with changing ambitions, poor labor market prospects, the necessity of remaining employable or a more flexible labor market.

Stiftung TANZ was founded already ten years ago to give dancers a helping hand when they have to take this inevitable step in their career. Over the years the organization has acquired a strong position in the dance landscape in Germany, righteously so. Congratulations are certainly due to Stiftung TANZ and its staff for the results that have been reached up until today. And, as with all anniversaries, we hope there will be many more to come.

Paul Bronkhorst

President IOTPD

Executive Director Dutch Transition Program for Dancers

Die Stiftung



2010-2020 – Zehn Jahre Stiftungsarbeit

von Sabrina Sadowska

Was ist eine Stiftung? Das Prinzip ist einfach: ein Stifter möchte sich langfristig für einen gemeinnützigen Zweck engagieren und bringt dazu sein Vermögen in eine Stiftung ein. Rund zwei Drittel der Stifter in Deutschland sind Privatpersonen. Das gestiftete Vermögen wird als Grundkapital angelegt und muss der Stiftung erhalten bleiben. Eine Stiftung ist für die Ewigkeit gedacht und kann in der Regel nicht aufgelöst werden. Der Stiftungszweck wird vom Stifter bestimmt und festgeschrieben und darf nicht wesentlich geändert werden. 95% aller Stiftungen verfolgen gemeinnützige Zwecke und wann genau eine Stiftung gemeinnützig ist, hat der Staat gesetzlich festgelegt.

Am 17.12.2009 haben Sabrina Sadowska und Inka Atassi die Satzung ihrer Stiftung TANZ-Transition Zentrum Deutschland als rechtsfähige Stiftung bürgerlichen Rechts beim Berliner Senat eingereicht. Am 19. Januar 2010 wurde die Stiftungsurkunde und damit die Anerkennung der Stiftung TANZ durch den Berliner Senat offiziell. Nach mehr als zehn Jahren Vorbereitungen, unermüdlichem Engagement, Konferenzen, Diskussionen und Bedarfsermittlung war ein erster Grundpfeiler für eine nachhaltige Veränderung zum Thema Transition in der Tanzwelt errichtet worden. Jahrzehntlang wurde das Thema von Tänzer*innen innerhalb der Tanzwelt tabuisiert, verdrängt und gesellschaftlich als nicht relevant erachtet. Nun war das Thema auf der kulturpolitischen Agenda angekommen. Der neue Vorstand und das Kuratorium setzt sich aus wichtigen Persönlichkeiten aus Politik, Wirtschaft und Kultur zusammen, um den Stiftungszweck möglichst breit gefächert zu unterstützen.

Im August 2010 wurde die Geschäftsstelle am Kollwitzplatz in Berlin eröffnet. Ein Büro im Dachgeschoß mit einer großen Terrasse, der Blick frei über die Dächer von Berlin. Ein wichtiger Moment im Leben einer Tänzerin und eines

Tänzers: sich Zeit nehmen, reflektieren, wer bin ich, was will ich, wohin soll die Reise gehen? Und das ohne Einflussnahme, ohne Beobachtung des Theater- oder Kulturbetriebes! Ein sensibler und fragiler Moment, der Begleitung bedarf. Dipl. Psychologin, Heike Scharpff, war die Pionierin der Stunde. Zusammen mit den Stifterinnen bauten sie Stück für Stück die Struktur und entwickelten die Angebote der Stiftung auf. Persönliches Gespräch, Einzelcoaching, Vorträge für Tanzkompanien sowie Tanzhäuser und Tanz-Ausbildungsstätten mit anschließenden Beratungsmöglichkeiten, Workshops zur Visionsentwicklung, Transition-Jahresgruppen und Richtlinien zur Vergabe von Stipendien. Die Geschäftsführung übernahm Sabrina Sadowska ehrenamtlich und intensivierte als Mitglied der IOTPD (International Organization For The Transition of Professional Dancers) die Vernetzung mit den bestehenden Transition Zentren im Ausland: Omscholing Dansers Nederland (NL), Dancers Career Development (UK), Dancer Transition Resource Centre (CAN), Centre National de la Danse (F), Danse Transition (CH), DCD Center Korea und Career Transition For Dancers (USA). Neue Transition-Initiativen in Polen, Tschechien, Schweiz, Slowakei, Ungarn und Spanien wurden über die IOTPD begleitet und gestärkt. Die Stiftung TANZ stand als Modell Pate für das Tschechische Transition Modell und begleitete von Anfang an die Transition Initiative in Warschau. Seit Gründung ist die Stiftung TANZ regelmäßig auf Fachkonferenzen wie Tanzkongress, Tanzmesse, Kongress der Tanzmedizin, FIA Fachkonferenz, Bundesdeutsche Ballett- und Tanztheaterdirektorenkonferenz, IOTPD Jahreskonferenz national und international vertreten.

In Deutschland kam mit der Gründung der Stiftung TANZ Schwung in die Bewegung. Politik, Wirtschaft, Kultur, Öffentlichkeit und alle für >Transition< relevante Institutionen und Ministerien waren plötzlich für das Thema sensibilisiert und bereit zu kooperieren. Die Handlungsempfehlung an Bund und Länder im Abschlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages »Kultur in Deutschland« kam zum richtigen Zeitpunkt: »Tänzer während und nach der Tanzkarriere durch die Errichtung einer entsprechenden Stiftung >Transition< ... zu unterstützen« (BT 16/7000 S.371). Die Eröffnung der Geschäftsstelle wurde 2010 teils gefördert aus Restmitteln des Tanzplan Deutschland, einer Initiative der Kulturstiftung des Bundes. Es erfolgte eine Förderung der Stiftungsarbeit durch den Beauftragten für Kultur und Medien der Bundesregierung (BKM) 2011-2012. Im Anschluss erfolgte eine Vereinbarung zwischen den Ländern Baden-Württemberg, Berlin, Freie Hansestadt Bremen, Freie und Hansestadt Hamburg, Hessen, Niedersachsen, Nordrhein-Westfalen, Der Freistaates Thüringen und der Kulturstiftung der Länder zur Förderung der Geschäftsstelle. Seit Gründung finden regelmäßig Benefizgalas der Tanzensembles zu Gunsten der Stiftung TANZ an den deutschen Stadt- und Staatstheatern statt. 2012 erhielt die Stiftung aus privater Hand eine Zustiftung von 1 Mio. Euro, sowie 2016 von 100.000 Euro. Die ersten 28 Stipendien konnten damit 2012 an Tänzer und Tänzerinnen für deren Weiterbildung vergeben werden. Das Stiftungskapital konnte in den letzten zehn Jahren auf 1.4 Mio. angehoben und die Zinsen und Dividenden für das operative Geschäft eingesetzt werden. 2016 erhielt Sabrina Sadowska für ihr Engagement den Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland durch den Bundespräsidenten Joachim Gauck überreicht.

Von 2010-2020 hat ist das Team der Geschäftsstelle stetig gewachsen. Die Stelle der Psychologin und Laufbahnberaterin hatte Heike Scharpff von 2010-2018 und Dr. Carolin Eckert von 2018-2019 inne. Unterstützung für Organisation, PR und das Stipendienprogramm erhielten sie durch Daniela Simart (2012), Lydia Müller (2013-2014)

und Andrea Thoma (2014-2018). Seit November 2019 sind Eilika Leibold als klinische Psychologin und Fabian Obermeier als Sportpsychologe Ansprechpartner für alle Tänzer*innen deutschlandweit. Verstärkt wird das Team seit Gründung durch externe Coaches: Christine Brombosch (München), Aline Gause (Berlin), Elke Hanisch (Nürnberg), Katrin Kolo (Zürich), Gabriele Nauman-Maerten (Hamburg/Berlin), Dagmar Regorsek (Düsseldorf), Annette Thiele (Berlin), u.a.



Foto: Bundespräsidialamt

2017 erweiterte die Stiftung ihre Tätigkeit in Berlin. Die Villa zur Quelle im Berlin-Hirschgarten wurde dank der Unterstützung von Stifterin Inka Atassi neben der Geschäftsstelle zum Weiterbildungs- und Konferenzort. So fand im Mai 2017 zur Einweihung die IOTPD Jahreskonferenz statt und im April 2018 das erste Internationale Transition Coach Meeting unter Beteiligung der Laufbahnberater*innen und Psychologen*innen aus den Niederlanden, Großbritannien, Frankreich, Canada, Korea, Tschechien, Polen, Schweiz, USA und Deutschland statt.





En hommage à

PHILIPPE ET ELVIRE BRAUNSCHWEIG

Fondateurs du Prix de Lausanne, créateurs de l'Organisation Internationale pour la Reconversion des Danseurs Professionnels (IOTPD) et promoteurs de l'installation de Maurice Béjart et du Béjart Ballet à Lausanne. Mécènes émérites du monde de la danse, personnages déterminants dans la valorisation et le développement de la danse professionnelle en Suisse.

Geplant sind Weiterbildungsseminare für Tänzer und Tänzerinnen, welche planen, Leitungspositionen einnehmen zu wollen. Die Villa zur Quelle bietet auch Residenz-Stipendien für Bachelor- und Masterarbeiten.

Angesichts der neuen Entwicklungen auf dem Arbeitsmarkt und im Bezug auf Personalmanagement und dem akuten Nachwuchsmangel in verschiedenen Berufen an den Deutschen Bühnen sind neue Wege zu gehen, um lebenslanges Lernen zu fördern und zu ermöglichen. Das Thema Transition für Bühnentänzer fand Dank der guten Vernetzung zwischen den Künstlergewerkschaften GDBA und VdO, dem Bühnen Deutschen Bühnenverein und der Stiftung TANZ seine Anerkennung im Tarifvertrag der Deutschen Bühnen. Seit Juli 2019 gilt im Normalvertrag Bühne / Sonderregelung Solo, dass für nachgewiesene berufliche Weiterbildungs- oder Umschulungsmaßnahmen bzw. nachgewiesene einschlägige Maßnahmen zur Existenzgründung (Transition) der Soltänzer pro Beschäftigungsjahr, das er oder sie als Soltänzer*in oder Tanzgruppenmitglied bei einem dem Deutschen Bühnenverein angehörenden Arbeitgeber zurückgelegt hat, drei bezahlte freie Tage erhält. Diese Entwicklung ist ein großer Schritt und fördert das Bewusstsein aller für lebenslanges Lernen auch im Tanzberuf!

So verschieden und einmalig jeder Tänzer und jede Tänzerin ist, so individuell ist für jeden einzelnen der Transition-Prozess. Für den einen beginnt der Prozess schon während der Karriere. Einige finden mühelos den Übergang in ein neues Leben, andere bedürfen viel Zuwendung in schwierigen Phasen der Trauer, Angst und Ziellosigkeit. Allen gemeinsam ist die enge Verknüpfung zwischen dem Tänzerberuf und dem daraus erwachsenen Identitätsbewusstsein. Wichtig ist die eigene intensive Auseinandersetzung und Reflektion zur Klärung der aktuellen psychischen Situation. Die eigenen Bedürfnisse, Kompetenzen und Prioritäten werden definiert, um darauf basierend eine Vision aufzubauen. Auf keinen Fall geht es darum, Programme der Arbeitsagentur zu bedienen oder nachdem Dernier Cri

der Weiterbildungsangebote nachzukommen. Im zweiten Schritt wird ein Finanzierungskonzept entwickelt, ergänzend dazu können bis dreimal pro Jahr Stipendien bei der Stiftung beantragt werden. Bis zum 31.12.2019 haben inzwischen über 1035 Tänzer*innen die Unterstützung der Stiftung in Anspruch genommen.

Happy Birthday für die ersten zehn Jahre! Die Stiftung TANZ ist inzwischen der Ansprechpartner für alle Institutionen und Ministerien in Sachen „Transition“. Transition ist keine Einbahnstraße, sondern ein steter Dialog! Nun auf in die nächsten zehn Jahre mit viel Selbstbewusstsein, Engagement, Inspiration, Glück im Augenblick und viele schöne >Transition< Momente in der neuen Geschäftsstelle in der Dresdner Straße, in Berlin-Mitte!

Fotos Seite 10: IOTPD Konferenzen 2010-2019 von oben nach unten, li nach re: IOTPD Konferenz Berlin 2017

IOTPD Konferenz Amsterdam 2014 (Tom de Jager, Mun Ghy Min, In Young Sohn, In-ja Park (DCDC Seoul,Korea), César Casares (Madrid, Spanien), Amanda Hancox (DTRC Toronto, Canada), Jennifer Curry (DCD London, U.K.), Paul Bronkhorst (DRP Amsterdam, The Netherlands), Agnès Wassermann, (CND Paris, France), Alex Dubé (CTD New York, USA), Sarah Guillermin (ARDP Lausanne, Switzerland), Sabrina Sadowska (STTD), Ellen Chambers (DCD Londen, U.K.)

Jahreskonferenz Toronto 2016 (Jennifer Curry, Christopher Bloodworth (Actors Fund, New York, USA)

Jahreskonferenz Warschau 2013, Jahreskonferenz Berlin 2011

Fotos Seite 11: IOTPD konferenz Toronto 2016

(Garri Neil, Joysanne Sidimus, Parise Mongrain, Amanda Hancox) Konferenz Warschau 2019 (Aleksandra Dziuros, Anna Cemeljjic), Konferenz Madrid 2018

Vorstand der Stiftung TANZ – Transition Zentrum Deutschland 2010-2020



Sabrina Sadowska (Stifterin und Vorstandsvorsitzende) erhielt ihre Ausbildung als Tänzerin und Ballettpädagogin in ihrer Heimatstadt Basel (Schweiz). Es folgten Engagements am Theater Trier, Stadttheater Bremerhaven und Opernhaus Halle. Gemeinsam mit Ralf Dörnen leitete sie von 1997-2013 als Ballettmeisterin und ab 1999 als stellv. Ballettdirektorin das BallettVorpommern (Greifswald /Stralsund/Putbus). Seit der Spielzeit 2013/14 ist sie bei den Städtischen Theatern Chemnitz als Ballettbetriebsdirektorin, Choreographin und erste Ballettmeisterin, seit 2017 als Ballettdirektorin tätig. Weitere Engagements: Kuratorin des Internationalen Festivals TANZTENDENZEN Greifswald (2000-2016), Gründerin des internationalen Festivals TANZ | MODERNE | TANZ in Chemnitz. Programmratsmitglied und Kuratorin für die Bewerbung der Stadt Chemnitz Kulturhauptstadt Europas 2025. Am 07.03.2016 erhielt sie die Verdienstmedaille des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland.



Inka Atassi (stellv. Vorstandsvorsitzende und Stifterin) wurde zur staatlich geprüften Bühnentänzerin in Hannover ausgebildet. Ab 1985 war sie Tänzerin an den Staatstheatern Hannover und Braunschweig, am Polski Teatr Tańca-Balet Poznański, am Opernhaus Halle und in freien Gruppen, u.a. Nick-Haberstich-Compagnie Freiburg, Compagnie Britta Hoge. Nach ihrem Studium der Theaterwissenschaft und Kulturwissenschaften an der Humboldt Universität zu Berlin gründete sie den Dionysos e.V., mit dem sie mehrere Jahre lang unterschiedliche Theaterprojekte deutschlandweit förderte und zur Aufführung brachte. Außerdem absolvierte sie eine Yogalehrer-Ausbildung in Berlin. Heute ist sie im Bereich des Vermögensmanagements tätig.



Ulrike Schmidt (Vorstandsmitglied, Ballettzentrum Hamburg, Ballettbetriebsdirektorin) wurde in Leverkusen geboren. Nach einem betriebswirtschaftlichen Studium arbeitete sie von 1978 bis 1986 als Referentin für Ballett und Musik in der Kulturabteilung der Bayer AG und organisierte in dieser Funktion u.a. das Internationale Sommer-Tanzfestival in Nordrhein-Westfalen. Im April 1987 übernahm sie die Leitung des Konzert- und Ballettreferats der Salzburger Festspiele und arbeitete unter anderem unter Herbert von Karajan. 1991 wechselte sie zum HAMBURG BALLETT. Sie ist Gründungsmitglied der I.O.T.P.D. (International Organization for the Transition of Professional Dancers) und Vorstandsmitglied der neu gegründeten Stiftung TANZ – Transition Zentrum Deutschland. Seit 2003 Mitglied im Hochschulrat der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Seit 2007 Beirat des "Kultwerk West" in Hamburg.



Georg Graf zu Castell Castell (Vorstandsmitglied) Er verbrachte seine Jugend und Schulzeit in Franken und Bayern und studierte Rechtswissenschaften in Bonn. Dort war er Gründungsmitglied und Vorstand der Bonner Bildungsinitiative e.V. Es folgte 1985-88 das Referendariat beim Kammergericht in Berlin. 1989 wurde er als Rechtsanwalt und seit 1996 als Notar zugelassen. 2001-2012 Partner der internationalen Wirtschaftskanzlei WilmerHale, Managing Partner des deutschen Büros. 2012-2018 Partner bei Heinichen Laudien Partnerschaft von Rechtsanwälten mbB, Berlin. Seit Januar 2019 Partner der Legerwall Partnerschaften mbB von Rechtsanwälten. Ehrenamtlich engagiert sich Georg Graf zu Castell-Castell als Vorsitzender des Vorstandes der Stiftung Sing-Akade-

mie zu Berlin, als Vorstand im Verein zur Förderung des Instituts für Anwaltsrecht an der Humboldt-Universität zu Berlin e. V. und als Vorstandsmitglied der Stiftung TANZ – Transition Zentrum Deutschland. Im März 2019 erhielt er das Bundesverdienstkreuz am Bande.



Marc Aurel von Dewitz (im Vorstand von 2010 – 2011) – Deutsche Bank Berlin – Werdegang: Abitur, Banklehre, Studium der Betriebswirtschaftslehre, währenddessen wissenschaftlicher Assistent – seit 1975 bei der Deutschen Bank tätig – seit 1998 Geschäftsleitung DB Berlin – Ehrenämter: Vorsitzender des Kuratoriums des evang. Diakoniewerkes in Ducherow. – Vorstand der Stiftung TANZ – Transition Zentrum Deutschland

Das Kuratorium 2010-2020



Foto: Holger Badekow

John Neumeier (Kuratoriumsvorsitzender) ist seit 1973 Direktor und Chefchoreograf des HAMBURG BALLETT, seit 1996 zudem Ballettintendant. Seinen ersten Tanzunterricht erhielt er in seiner Heimatstadt Milwaukee/Wisconsin, wo er bereits frühe Choreografien kreierte, und studierte dann Ballett in Kopenhagen sowie an der Royal Ballet School in London. 1963 wurde er Ensemblemitglied des Stuttgarter Balletts, wo er bis zum Solisten aufstieg. 1969 wurde er zunächst Ballettdirektor in Frankfurt.

Unter Neumeiers Leitung entwickelte sich das HAMBURG BALLETT zu einer der führenden Compagnien weltweit. Sein breit gefächertes Œuvre reicht von der zeitgemäßen Auseinandersetzung mit dem Handlungsballett bis hin zu sinfonischen und sakralen Choreografien.

Seine jüngsten Ballette, »Le Pavillon d'Armide« und »Orpheus«, wurden 2009 uraufgeführt. Als Gastchoreograf arbeitete er bereits mit zahlreichen Compagnien zusammen, darunter dem Royal Ballet in London, den Staatsballetten in Wien, München und Dresden, sowie dem Ballett der Pariser Oper, dem Tokyo Ballet und dem National Ballet of Canada. Er ist Ritter der französischen Legion d'Honneur (2003) und erhielt zahlreiche Auszeichnungen, zuletzt den »Herbert von Karajan Musikpreis« (2007), die Ehrenbürgerschaft der Stadt Hamburg (2007) und den »Deutschen Jubiläums-Tanzpreis« (2008).



Dr. Cornelia Dümcke (stellvertretende Kuratoriumsvorsitzende) ist als Kulturökonomin und Projektentwicklerin tätig. Sie gründete 1991 das Büro „Culture Concepts“ mit Sitz in Berlin (vgl. www.cultureconcepts.de).

Forschungs- und Beratungsleistungen sowie Projektentwicklungen in der Bundesrepublik und im Ausland erfolgen an den Schnittstellen von künstlerischer und kultureller Produktion zu ökonomischen und gesellschaftlichen Entwicklungsprozessen.

Zu Kultur im Entwicklungszusammenhang ist sie für nationale und internationale Organisationen – Beauftragter der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und Medien (BKM), Europarat, Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ) GmbH, Schweizer Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit (DEZA) etc. – in der Bundesrepublik und im Ausland tätig. Cornelia Dümcke hat zahlreiche wissenschaftliche Publikationen sowie Studien und Gutachten verfasst, unter anderem im Bereich der Ökonomie der Performing Art. Sie ist Autorin der Studie „TRANSITION Zentrum TANZ in Deutschland. Projektstudie zur Modellentwicklung“ (2008) und hat die Gründung der „STIFTUNG TANZ. Transition Zentrum Deutschland“ mit vorangetrieben.

Sie ist Mitglied des Kuratoriums des Instituts für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft mit Sitz in Bonn sowie des wissenschaftlichen Beirats der Österreichischen Kulturdokumentation. Internationales Archiv für Kulturanalysen mit Sitz in Wien.



Stefan Moser (stellvertretender Kuratoriumsvorsitzender) ab 1982 Schüler der ‚John-Cranko-Schule‘ und des Eberhard-Ludwig-Gymnasiums in Stuttgart, absolvierte 1985 das Tanzstudium an der Ballett-

akademie der ‚John-Cranko-Schule‘ und von 1985 bis 1987 erfolgte ein Aufbaustudium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in München (Fachrichtung Tanz). Erstes Engagement als Mitglied der Junior-Company der ‚Heinz-Bosl-Stiftung‘ währenddessen 1986 Gewinn der Bronzemedaille in der Kategorie Senior/Pas de deux beim Bundesdeutschen Tänzer-wettbewerb. Ab 1987 Mitglied ab 1993 Halbsolist des Balletts der Bayerischen Staatsoper, später Bayerisches Staatsballett. Von 1995 bis 1996 erfolgte ein Choreologiestudium (Tanzschrift/‚Benesh-Notation‘) am ‚Benesh-Institute‘ in London. 1998 wurde Stefan Moser Mitglied des Personalrats der Bayerischen Staatsoper und ist seit 2002 freigestellter Vorsitzender des Personalrats der Bayerischen Staatsoper. 2002 wurde er Vorsitzender des Landesverbands Bayern in der VdO und damit Mitglied der Bundesdelegierten-versammlung. Seit 2004 ist er stellvertretender Sprecher der ‚Konferenz der Personal- und Betriebsratsvorsitzenden großer deutschsprachiger Bühnen‘, seit 2008 Mitglied des Bundesvorstands der VdO und seit 2010 stellvertretender Kuratoriumsvorsitzender der Stiftung TANZ Transition Zentrum Deutschland.



Kim Ry Andersen (im Kuratorium 2010 – heute) geb. 15. Februar 1946 in Kopenhagen. 1964 begann er das Studium der Medizin und wechselte dann zum Studium der Rechtswissenschaften mit Betriebswirt-

schaft an der Universität Kopenhagen. Nach dem Studium war er Referendar im dän. Justizministerium und später im Kulturministerium als Persönlicher Referent des dänischen Kulturministers. Von 1970 – 1975 war er Regierungs- und Oberregierungsrat der Abteilungen Museen und Bibliotheken im Dänischen Kultusministerium. 1975 – 1992

geschäftsführender Theater- bzw Generalsekretär. Persönlicher Referent des Generalintendanten, Stellvertretender Intendant am Königlichen Theater Kopenhagen. 1992-1994 wurde er als Verwaltungsdirektor und Stellvertretender Intendant an das Opernhaus nach Halle an der Saale berufen. 1994 wechselte er als Verwaltungsdirektor und stellvertretender Intendant an die Dresdner Musikfestspiele. 2012 ging Andersen in den Ruhestand. Ehrenamtlich engagierte er sich von 2012-2014 als Vorstandsvorsitzender des Heinrich-Schütz-Konservatoriums Dresden.



Rolf Bolwin (im Kuratorium 2010 – 2018) wurde am 05.07.1950 in Gelsenkirchen geboren und studierte an der Universität Bonn Jura, Politische Wissenschaft und Geschichte. Von 1982 bis 1991 war er im

Justitiariat des Deutschlandfunks in Köln tätig, zuletzt als Leiter der Rechtsabteilung. Zu seinen Spezialgebieten gehörte schon in dieser Zeit das Urheberrecht und das Arbeits- und Tarifrecht.

Vom 01. Januar 1992 bis zum 31. Dezember 2016 war er als Geschäftsführender Direktor und Vorstand des Deutschen Bühnenvereins tätig. In dieser Funktion gestaltete Rolf Bolwin auf Arbeitgeberseite die Tarifverträge für das künstlerische Personal der Theater und Orchester wesentlich mit. Seit dem 01. Januar 2017 ist Rolf Bolwin im Bereich der Kultur weiter publizistisch, politisch und auch als Rechtsanwalt, beratend tätig. Er betreibt mit stadtpunkt-kultur.de das Büro für Kultur und die Künste. Zudem ist er Herausgeber des im Decker-Verlag erschienenen Kommentars zum Bühnen- und Orchesterrecht und hat verschiedene Lehraufträge.



Rüdiger Bloch (im Kuratorium 2010 – 2018) wurde am 6. Juli 1945 in Schwerin geboren, nach dem Abitur studierte er an der Musikhochschule in Leipzig (Violoncello) und war zunächst Solocellist am

Volkstheater Halberstadt. Nach einem Zusatzstudium im Fach Dirigieren arbeitete er dann als Kapellmeister und Studienleiter und wurde 1982 Chefdirigent am Stadttheater Freiberg. Nach der Wende wurde er 1991 als Intendant in Freiberg eingesetzt und übernahm 1993 als Intendant und Geschäftsführer die Mittelsächsische Theater und Philharmonie. In gleicher Funktion war er von 1997 – 2005 am Theater Vorpommern tätig. Obwohl er sich danach dem Orgelspiel widmet, lässt ihn das Theater nicht los. Er engagiert sich in verschiedenen Organisationen und war auch in der Spielzeit 2008/2009 Interims-Generalintendant am Theater Plauen/Zwickau. Neben seiner beruflichen Tätigkeit war Rüdiger Bloch auch politisch tätig als parteiloser Abgeordneter im Stadtrat von Freiberg und als Kreisrat des Landkreises Freiberg. 1995 wurde er in den Sächsischen Kultursenat berufen, dem er bis 2003 angehörte.



Barbara Friedrich (im Kuratorium 2010 – 2014) stammt aus Donaueschingen. Ihren beruflichen Werdegang begann Sie als Angestellte in einem bayerischen Elektronikern. Diese Sicherheit verließ sie in den

1980iger Jahren um ehrenamtlich unter anderem für den Arbeiterbund tätig zusein. Nach der Wiedervereinigung Deutschlands widmete sie sich einer Neuauflage der vor Nationalismus warnenden Aktion „Anachronistischer Zug“. Dann, ganz im Sinne der Vorläuferorganisation des heutigen Jobcenters, wandelte sie nach einer „Anpassungsqualifizierung“ ihr Work to Live-Leben zum Live to Work (und sonst nicht mehr allzu viel) und wurde gefürchtete wie geschätzte, ausgesprochen beharrlich-taktische Verhandlungspartnerin, eine Szene-Hookerin, kulturpolitische Netzwerkerin, freundschaftliche Betreuer und Beraterin – Buyer und Seller in einem. 1996 übernahm sie die Leitung der Tanztage im Pfefferberg, heute Tanztage Berlin, einem

Forum für junge Choreograph*innen und kämpfte unermüdlich für mehr Produktions- und Aufführungsorte in Berlin. 2001 gründete sich unter ihrem Vorsitz die Initiative Zeitgenössischer Tanz Berlin, daraus resultierte 2005 das Tanzbüro Berlin als zentrale Institution für die Berliner Tanzszene. Endlich gelang es 2008 die ehemaligen BVG Werkstätten im Wedding für die Uferstudios GmbH anzumieten. Nach Umbau eröffneten 2010 die Uferstudios und das Tanzbüro, die Tanzfabrik und das Hochschulübergreifende Zentrum Tanz (HZT) zogen mit ein. Seither ist Barbara Friedrich Geschäftsführerin und unterstützt die Arbeit der Stiftung TANZ.



Dr. Elisabeth Exner-Grave (im Kuratorium 2018 – heute) studierte Tanz an der Folkwang-Universität in Essen und Medizin in Düsseldorf und Bochum. In 2000 erlangte sie die Facharztbezeichnung „Orthopädin“ und praktiziert in der Rehabilitationsmedizin. Sie ist Herausgeberin des im Schattauer Verlag erschienenen Standardwerkes „TanzMedizin“. Seit 2008 ist sie als Oberärztin im Rehabilitations- und Trainingszentrum medicos.AufSchalke in Gelsenkirchen tätig und leitet dort das Kompetenzzentrum für TanzMedizin. Sie ist Gründungsmitglied von Tanzmedizin Deutschland e.V. (tamed) und als Dozentin sowie Konsiliarärztin für Tanzmedizin im In- und Ausland tätig. 2016 erhielt sie den Anerkennungspreis im Rahmen der Deutschen Tanzpreisverleihung.



Marc Grandmontagne (im Kuratorium 2018 – heute) geboren 1976, hat an den Universitäten von Saarbrücken, Tübingen und Siena (Italien) Jura und Politikwissenschaften studiert.

Nach seiner Tätigkeit als parlamentarischer Mitarbeiter bei Jürgen Schröder MdEP 2006 in Brüssel war er von 2007 bis 2010 als Leiter des Büros der Geschäftsführung der RUHR.2010 – Kulturhauptstadt Europas GmbH sowie

anschließend als Programmleiter bei der Stiftung Mercator in Essen tätig. Von 2013 bis 2016 war er Geschäftsführer der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. in Bonn. Dort leitete er u.a. die Verbandsaktivitäten und war in Kulturentwicklungsplanungen und andere Projekte des Instituts für Kulturpolitik involviert. Seit 2017 ist Marc Grandmontagne Geschäftsführender Direktor des Deutschen Bühnenvereins. Grandmontagne ist Mitglied im Beirat Vielfalt Kultureller Ausdrucksformen der Deutschen UNESCO-Kommission. Seit 2017 ist er Sprecher im Rat für darstellende Kunst und Tanz (Deutscher Kulturrat); außerdem ist er Mitglied des PEARLE* Executive Committee, der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste, im Beirat der Deutschen Orchesterstiftung und des Frauenkulturbüros NRW sowie im Kuratorium der Stiftung TANZ – Transition Zentrum Deutschland.



Rolf Hunck, (im Kuratorium 2010 – heute) der Sohn eines Kapitäns hat seinen Berufsweg 1963 in der Filiale Eppendorf begonnen, war seit 1993 Mitglied der Geschäftsleitung der Deutschen Bank Hamburg und gehörte außerdem dem Leitungsgremium für das gesamte Geschäft mit vermögenden Privatkunden in Deutschland an. Insgesamt war er 46 Jahre bei der Deutschen Bank tätig. Seine letzte Position vor seiner Pensionierung war Vice-Chairman PWM Deutschland. Einer seiner berühmtesten Kunden war Altbundekanzler Helmut Schmidt. Rolf Hunck hält nicht weniger als 13 Mandate bei Stiftungen und gemeinnützigen Einrichtungen. Bei der Hartog-Stiftung ist er der Vorstandsvorsitzende, außerdem sitzt er im Vorstand des Freundeskreises Elbphilharmonie + Laeiszhalle, im Stiftungsrat der Kühne-Stiftung und im Beirat von Children for Tomorrow, einer von der Tennislegende Steffi Graf gegründeten Stiftung, die sich für traumatisierte Kinder aus Kriegs- und Krisengebieten einsetzt. Rolf Hunck begleitete die Stiftungsgründung von Anfang an.



Adil Laraki (im Kuratorium 2010 – heute) geboren 1963 in Settat/Marokko. Er studierte Bühnentanz an der Hochschule für Musik und Theater Hannover und schloss 1983 sein Studium mit Diplom ab. Es

folgten Engagements am Staatstheater Hannover und beim Essener Ballett, wo er Choreographien unter anderem von Balanchine, Van Manen, Ashton Tetley, Joos, Cullberg und Cranko tanzte.

Von 1985 bis 1993 war er Ensemblevertreter des Essener Balletts. Seit 1988 ist er Vorsitzender des Lokalverbandes Essen der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger (GDBA). Von 1988 bis 1992 Beisitzer und Gruppenrat Tanz und von 1992 bis 2003 Beisitzer und Gruppenrat Ausstattung, Technik und Verwaltung im GDBA Landesverbandsvorstand NRW. Seit Oktober 2003 GDBA-Landesverbandsvorsitzender NRW. Seit 1995 Beisitzer am Bühnenschiedsgericht. Seit 1990 Betriebsratsmitglied, ab 1994 freigestelltes Betriebsratsmitglied und seit 2002 Betriebsratsvorsitzender der Theater & Philharmonie Essen GmbH. Seit 1999 ist er Aufsichtsratsmitglied und ab 2001 Mitglied in Findungskommission des Aufsichtsrates der Theater & Philharmonie.



Goyo Montero (im Kuratorium 2018 – heute) wurde 1975 in Madrid geboren. Er absolvierte seine Ausbildung bei Carmen Roche, am Königlichen Konservatorium in Madrid und an der Schule des Kubanischen

Nationalballetts. Er ist Preisträger des Prix de Lausanne, des Internationalen Ballettwettbewerb Luxemburg. Goyo Montero war Erster Solist an der Deutschen Oper Berlin und Solist an der Oper Leipzig, dem Staatstheater Wiesbaden und dem Königlichen Ballett Flandern. Als Choreograph kreierte er u. a. Werke für die Deutsche Oper Berlin, die Oper Kiel, das Staatsballett von Ankara und Izmir, die Compagnie Modern Dance Turkey, das Ballett Carmen Roche, das Kubanische Nationalballett, das Ballet de Teatros de la Generalitat Valenciana und die Compagnien Maggio

Danza, Compañía Nacional de Danza, Acosta Danza, das Nationalballett Sodre, Uruguay, und das Perm Ballet/Context Festival Diana Vishneva.

Seit der Spielzeit 2008/2009 ist Goyo Montero Direktor und Chefchoreograph des Staatstheater Nürnberg Ballett. Seine Choreographien für das Staatstheater Nürnberg Ballett umfassen seitdem 16 Uraufführungen.



Gabriele Naumann-Maerten (im Kuratorium 2010 – 2013) war von 2001 – 2011 als Cultural Attaché – Performing Arts in der Botschaft von Kanada in Deutschland, Berlin tätig. Ihre Aufgaben umfassten u.a. die

Entwicklung von bilateralen Strategien zur Förderung, Stärkung, Vernetzung und Verbreitung von Tanz, Theater und Musik. Kultureller Austausch, Transinstitutionelle Kooperationen, Partnerschaften sowie die Vermittlung und Sensibilisierung für zeitgenössische Entwicklungen des Tanzes, des Theater und der Musik aus Kanada sind wesentlicher Bestandteil des Mandats – mit Blick auf alle Bereiche, Professionen und Institutionen, die mit diesen interdisziplinären Kunstformen in Beziehung stehen. Gabriele Naumann-Maerten hat eine Erzieherausbildung abgeschlossen und im Anschluss Erziehungswissenschaften, außerschulische Jugendbildung, Philosophie und Religionswissenschaften mit Abschluss Diplom an der Universität Hannover studiert. Parallel war sie mehrere Jahre freischaffende Mitarbeiterin für den Impuls Filmverleih und die Programmkinos am Raschplatz in Hannover tätig. Sie war Mitbegründerin und künstlerische Leitung des Festival TanzTheater International und des Theaterbüros Hannover (1983-1987) und war bei der Stella Musical GmbH Hamburg als Assistenz des Generalmanagers und Geschäftsführers für den Aufbau des Musicals Starlight Express in Bochum (1988) verantwortlich. Als Künstlerische Leiterin war sie für das Internationale Sommer Theater Festival Hamburg (1989-2000) und das Festival DANCE 2000 (1998-2000) tätig.

1998-2000 hat sie in der Unternehmensberatung Cicero

Training in Hamburg zusätzlich eine modulare Weiterbildung als Changemanagerin, Trainerin und Prozessbegleiterin abgeschlossen. Gabriele Naumann-Maerten ist Mitglied der wichtigsten nationalen und internationalen Tanznetzwerke, künstlerische Beraterin, Mentorin und Produzentin.



Martin Schläpfer (im Kuratorium 2010 – heute) Direktor und Chefchoreograph Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg. Martin Schläpfer war einer der herausragendsten Solisten des Basler Balletts unter Heinz Spoerli sowie Solist des Royal Winnipeg Ballet. 1994 übernahm er die Direktion des Berner Balletts. 1999-2009 leitete er das von ihm formierte ballettmainz, das er innerhalb kürzester Zeit in die erste Reihe der deutschen Ballettcompagnien katapultierte. Außerdem kreierte er für das Bayerische Staatsballett und Niederländische Nationalballett. Seit 2009/2010 leitet er das Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg, das bereits in der ersten Spielzeit unter seiner Direktion von Presse und Publikum begeistert gefeiert wurde. Martin Schläpfer wurde mit zahlreichen Preisen geehrt, darunter der Kunstpreis des Landes Rheinland-Pfalz, die Gutenbergmedaille der Stadt Mainz, der Tanzpreis der Spoerli Foundation, der Prix Benois de la Danse 2006 und der deutsche Theaterpreis Der Faust. Martin Schläpfer gehört der Jury des Kurt-Jooss-Preises, dem wissenschaftlichen Beirat des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth sowie den Kuratorien der Stiftung TANZ Transition und der Kunst- und Kulturstiftung der Stadtparkasse Düsseldorf an. Mit der Spielzeit 2020/2021 übernimmt Martin Schläpfer die Ballettdirektion des renommierten Balletts der Wiener Staatsoper.



Liane Simmel (im Kuratorium 2010-2018) vereint die Erfahrungen als professionelle Tänzerin mit dem medizinisch-funktionellen Wissen als Ärztin, Sportmedizinerin, Osteopathin und Spiraldynamik Advanced Practitioner. In eigener Praxis in München betreut sie Tänzer und „Bewegungsmenschen“ aus ganz Deutschland, als Leiterin des Instituts für TanzMedizin „Fit for Dance“ liegt ihr Schwerpunkt auf der Prävention von Tanzverletzungen. Sie ist Lehrbeauftragte für Tanzmedizin an der Palucca Schule Dresden und der ZhdK Zürich. Europaweit ist sie als Dozentin zu Themen rund um die Gesundheit im Tanz für Vorträge und Kurse gefragt. Sie ist Committee Member der International Association for Dance Medicine and Science (IADMS), Medical Adviser der Dance Medicine Organisation Monaco und Gründungsmitglied von tamed, Tanzmedizin Deutschland e.V., der deutschsprachigen Gesundheitsorganisation für Tänzer, die sie seit ihrer Gründung 1997 als Vorstand leitet. Ihr 2009 erschienenes Buch „Tanzmedizin in der Praxis“ hat sich zu einem deutschsprachigen Standardwerk der Tanzmedizin entwickelt.



Ilka Schmalbauch (im Kuratorium 2014 – heute) Nach absolviertem Studium der Rechtswissenschaften, Germanistik und Geschichte an der Universität Regensburg und der Universität zu Köln folgte eine Anstellung beim Deutschen Bühnenverein. Seit 1995 Rechtsanwältin und Referentin des Vorstands des Deutschen Bühnenvereins und seit 1996 dessen Vertreterin in der Mitgliederversammlung des Fonds Darstellende Künste. Ab 2005 war sie stellvertretende Vorsitzende, von 2014 bis 2017 Vorsitzende und seitdem ist sie erneut stellvertretende Vorsitzende des Fonds. Sie leitet seit 1996 die Geschäftsstelle des Rates für darstellende Kunst und Tanz des Deutschen Kulturrates und vertritt den Arbeitgeberverband PEARLE* und den Deutschen Bühnenverein im Sozialen Dialog der Europäischen Union. Autorin des Kommentars „Bühnen- und Orchesterrecht“. Vorsitzende des Fonds Darstellende Künste.



Heather Jurgensen (im Kuratorium 2010 – heute) wurde geboren in Detroit, Michigan. Ihren ersten Ballettunterricht erhielt sie bei Marcia Dale Weary in Carlisle, Pennsylvania. Mit sechzehn begann sie ihre Ausbildung

an der School of American Ballet in New York. Sie wurde Ensemblemitglied des New York City Ballet. Gleichzeitig studierte sie an der Fordham Universität. 1989 begann sie beim Hamburg Ballett, wo sie zur Solistin und Ersten Solistin avancierte. Sie tanzte die großen Frauenrollen in John Neumeier's Balletten wie Ginevra, Ophelia, Julia, Cinderella, Giselle, und erarbeitete mit Neumeier zahlreiche Kreationen, wie z. B. die Rolle der Nina in Die Möwe. Heather Jurgensen erhielt den Dr. Wilhelm Oberdörffer Preis und wurde für ihre Interpretation der Kameliendame für den Benois de la Danse nominiert. Sie gastierte auf den großen Bühnen der Welt, Moskau, St. Petersburg, Paris, New York, Wien, Stockholm, Salzburg, und beim renommierten World Ballet Festival in Japan. Nach Beendigung ihre Bühnenlaufbahn in 2007 startete sie ihr Masters Studium für Kultur und Medienmanagement. Seit 2011 ist sie Stellvertretende Ballettdirektorin am Theater Kiel.



Prof. Dr. jur. Oliver Scheytt (im Kuratorium 2010 – heute) ist Inhaber der Personal- und Strategieberatung KULTUREXPERTEN GmbH. Er war von 1993 bis 2009 Kulturdezernent der Stadt Essen. Unter seiner

Führung hat sich Essen zu einer „Tanzstadt“ entwickelt. Entscheidenden Anteil hatte er unter anderem an: den ersten Tanzmessen NRW (1994, 1997 und 2000), der baulichen Gestaltung und der Gründung von PACT ZOLLVEREIN und des Tanzinternats am Gymnasium Essen Werden, der Einrichtung des Kurt-Jooss-Preises, dem Folkwang Festival der Künste Tanz etc. Von 2006 bis 2012 war Oliver Scheytt Geschäftsführer der RUHR.2010 GmbH. Er ist seit 1997 Präsident der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. und seit 2007 Professor für Kulturpolitik an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.



Prof. Dr. Ralf Stabel (im Kuratorium 2010 – heute) ist Tanzhistoriker und Tanzpublizist. Von 1986-1991 absolvierte er das Studium der Choreografie und Theaterwissenschaft an der Theaterhochschule „Hans

Otto“ Leipzig und wurde Diplom-Theaterwissenschaftler mit der Spezialisierung Tanzwissenschaft.

Er promovierte an der Universität Bremen zum Thema: Einfluss von Politik auf die Strukturen und Inhalte von Tanzausbildung. Seit 1995 lehrt er als Tanzwissenschaftler in verschiedenen Professuren für Tanzdramaturgie und Tanzgeschichte an der Palucca Schule Dresden und der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin. Von 2003-2007 war er Stellvertretender Künstlerischer Leiter der Fachrichtung Bühnentanz der Staatlichen Ballettschule Berlin und Schule für Artistik und seit 2007 ist er Leiter der Staatlichen Ballettschule Berlin und Schule für Artistik. Bei Henschel sind bisher von ihm Biografien über Gret Palucca und Alexander von Swaine erschienen. Er hat die „Briefe über die Tanzkunst“ von Jean Georges Noverre in heutigem Deutsch neu herausgegeben und mit seinem Buch „IM Tänzer“ (Schott) die Verstrickung von Tanz und Geheimdienst in der DDR öffentlich gemacht.



Simone Willeit (im Kuratorium 2014 – heute) studierte zeitgenössischen Tanz und Choreographie in London und NY. Sie arbeitete mit zahlreichen Choreographen in den USA und Europa und zeigte ihre

eigenen Arbeiten u.a. in Spanien, Deutschland und Italien. Im Bereich Dramaturgie und Produktion war sie für verschiedene Festivals und Tanzkompanien tätig. Begleitend studierte sie Theater- und Kulturwissenschaft an der HU Berlin und war bis 2008 wissenschaftliche Hilfskraft des DFG-Projektes „Tanz und Wissen“ von Frau Dr. Huschka an der FU Berlin. Seit 2008 leitet sie gemeinsam mit Silvia Schober das Tanzbüro Berlin.



Nele Hertling (Ehrenmitglied) wurde am 23. Februar 1934 in Berlin geboren und studierte 1953-58 Germanistik und Theaterwissenschaften an der Philosophischen Fakultät der Humboldt-Universität Berlin.

Im Anschluss war sie als freischaffende Künstlerin für Rundfunk und Theater tätig. Nach einjährigem Aufenthalt in London wurde sie ab 1962 Sekretär der Akademie der Künste in den Abteilungen Musik und Darstellende Kunst, und seit 1974 zusätzlich Senatssekretär. 1987 übernahm sie die Leitung der Werkstatt Berlin zur Erarbeitung des Programms für Berlin-Kulturhauptstadt Europas 1988. 1989 kam es zur Gründung des Hebbel-Theaters, deren Intendanz sie bis 2003 innehatte. 2003-2006 war sie Direktorin des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Seit 1998 ist sie Mitglied der Akademie der Künste, 2001 bis 2006 Stellvertretende Direktorin der Sektion Darstellende Kunst und von 2006 bis 2015 Vizepräsidentin der Akademie der Künste sowohl wie seit 2017 Direktorin der Sektion Darstellende Künste. Nele Hertling hat für ihr Lebenswerk zahlreiche Auszeichnungen erhalten so den Verdienstorden des Landes Berlin, Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, Frankreich, das Bundesverdienstkreuz und Verdienstkreuz 1. Klasse, den Deutschen Tanzpreis und Insignien eines Offiziers im Orden für Kunst und Literatur.



Wolf Mirus (im Kuratorium 2010 – 2012) – Ehrenmitglied – Jahrgang 1937, zunächst Ausbildung und Tätigkeit im kaufmännischen Bereich, später Studium der Sozialpädagogik und mehrjährige Arbeit in der

Justiz; dann Abitur und Studium der Psychologie mit Schwerpunkt Betriebs- und Organisationspsychologie. Anschließend in leitender Position in der Bayerischen Justiz, dadurch vertraut mit Verwaltungs- und Behördendenken. Viele Jahre ehrenamtliche Vorstandsarbeit in gemeinnützigen Vereinigungen, überwiegend im Hospizbereich. Er hat den Tanz erst relativ spät entdeckt und ist begeisterter Fan des Tanzes geworden – klassisch, modern oder Tanztheater. Nach seiner Pensionierung 2002 tätig als Psychotherapeut und Supervisor.

Tänzer*innen sind kreative Kraftquellen

Interview von Wiebke Hüster

Foto: Mark Oliver



Sabrina Sadowska und Inka Atassi

Vor zehn Jahren gründeten die ehemaligen Tänzerinnen Sabrina Sadowska und Inka Atassi die „Stiftung TANZ – Transition Zentrum Deutschland“ mit Sitz in Berlin. Sie beraten und unterstützen Tänzer*innen, die oft bereits im Alter von 34 Jahren aufhören wollen oder müssen, beim Aufbau einer zweiten Karriere.

WH: Inka Atassi und Sabrina Sadowska, was bewegt zwei Freundinnen, eine Stiftung zu gründen?

Atassi: Es war vor vielen Jahren in der Umkleide des Opernhauses Halle nach einer Vormittagsprobe, als Sabrina aus heiterem Himmel zu mir sagte, dass es doch eine Unmöglichkeit und große Ungerechtigkeit ist, dass es keinerlei Hilfe für Tänzer gibt, wenn sie mit dem Tanzen aufhören. Und dass man diesen Zustand unbedingt ändern müsste! Ich stimmte ihr zu – ahnungslos, was für eine Herkulesarbeit Sabrina sich in den Kopf gesetzt hatte. Heute erscheint es so selbstverständlich, dass es eine solche Stiftung gibt. Während der Pause einer Benefiz-Veranstaltung für unsere Stiftung sagte mal eine Frau zu mir:

„Dass es sowas nicht schon vorher gab!“ – und da dachte ich nur – „Wenn sie wüsste, wie viele Jahre wir darauf hingearbeitet haben, und wie völlig unselbstverständlich das war!“ Das kann man sich heute nicht mehr vorstellen.

WH: Wie war das denn, als Sie selbst aufgehört haben, zu tanzen? Hat mit Ihnen jemand gesprochen, hat Ihnen jemand geholfen?

Atassi: Nein.

Sadowska: Einfach nein!

WH: Was musste man dann tun? Zum Arbeitsamt gehen?

Atassi: Ich bin damals zum Arbeitsamt gegangen. Der Berater sagte zu mir, er wisse nicht, was er mit mir anfangen solle, denn ich hätte ja nichts gelernt. Das meinte er gar nicht abwertend. Er war einfach hilflos.

WH: Und die „Zentrale Arbeitsvermittlung für Bühnengehörige“?

Atassi: Die Aufgabe der ZAV, früher ZBF ist es, Engagements zu vermitteln. Für die Zeit nach den Engagements sind sie nicht zuständig.

Sadowska: Vor fünfzehn Jahren gab es einzelne Workshops, organisiert durch die ZBF. Aber man muß ganz klar sagen, die Aufgabe, Tänzer*innen in Engagements zu vermitteln, ist viel zu verschieden von der, ihnen beim Start in ein zweites Berufsleben zu helfen.

WH: Also haben Sie bei Null angefangen.

Sadowska: Die Politik kümmerte sich allenfalls um die Situation der Tänzer*innen im Engagement, nicht danach. Der Bund hat es auf die Länder geschoben, die Länder auf den Bund. Es gab zwei Jahre Arbeitslosengeld bzw. Arbeitslosenhilfe für ehemalige Tänzer*innen und man dachte wohl, in der Zeit könnten diese sich umorientieren. Innerhalb der Ballettdirektorenkonferenz, die damals 1998 neu gegrün-

det wurde, entstand die Arbeitsgruppe „Transition“, und im Zuge der Hartz IV-Reformen begannen wir konkrete Pläne zu fassen. Beim Ersten Tanzkongreß 2006 in Berlin wurde die Arbeitsgemeinschaft „Transition und soziale Aspekte“ der „Ständigen Konferenz Tanz“ eingerichtet, deren Leitung ich übernahm. Ohne Studie kein Vorankommen. So entwickelte ich ein Konzept für eine Studie und sammelte Geld dafür. Diese gaben wir dann bei Culture Concepts in Auftrag, um zu wissen, über welche konkrete Situation, über welche Zahlen wir eigentlich sprechen.

WH: Wie viele Tänzer*innen*innen beenden jährlich ihre Karriere?

Sadowska: Festangestellt, sprich mit einjährigem Zeitvertrag, sind in Deutschland nur etwa 1300 Tänzer*innen. Ungefähr einhundertfünfzig hören pro Jahr auf. Und dank der Studie und unserer Arbeit in der Stiftung kennen wir inzwischen ganz genau die unterschiedlichen Gründe: Manchmal ist es die Gesundheit, manchmal ist es ein Gefühl der Perspektivlosigkeit, manchmal die Nichtverlängerung von Seiten des Theaters, man kriegt keine Projekte mehr. Oder man erleidet einen Unfall. Manche Tänzer*innen aber, das wissen wir inzwischen auch, beginnen sehr frühzeitig in ihrer Karriere, sich mit der Frage ‚Was kommt danach‘ zu beschäftigen.

WH: Ihre Stiftung berät sowohl die festangestellten Tänzer*innen wie auch die freien. Also sowohl die Tänzer*innen, die mit 18 Jahren ins Engagement an einem Opernhaus gehen als auch die, die vielleicht drei, vier Jahre von Job zu Job, von Projekt zu Projekt in der Freien Szene gearbeitet haben.

Sadowska: Richtig. Alle können sich bei uns kostenlos beraten lassen. Wenn man durch die Tür unseres Büros tritt, heißt das ja nicht, dass man sofort aufhören muss zu tanzen. Oder schon aufgehört haben muss. Man kann eine Weile durchaus auf zwei Beinen stehen – man tanzt noch und unternimmt dennoch schon Anstrengungen herauszufinden, was danach kommt. Oft haben die Tänzer*innen zu diesem Zeitpunkt ihres Lebens bereits Familie, nicht selten beraten wir auch alleinerziehende

Mütter, die auch einen finanziell abgesicherten Übergang in ein neues Berufsleben planen möchten. Es ist uns ganz wichtig, dass wir auch für die Freie Szene da sind. Die freien Künstler*innen kennen die Erfahrung, an verschiedenen Projekten zu arbeiten, die sich zeitlich überschneiden, meistens schon. Oder sie sind es gewohnt, neben der künstlerischen Arbeit noch einer Tätigkeit nachzugehen, mit der sie ihre Kunst mitfinanzieren.

WH: Wollen diese Künstler dann raus aus der freien Szene und eine Arbeit, die mit ihrem vorherigen Leben nichts zu tun hat?

Sadowska: Das ist ganz unterschiedlich. Wir sagen immer, jeder ist ein einzigartiger Mensch mit einer einzigartigen Karriere. Es gibt tausend verschiedene Gründe, warum du aufhören willst, oder warum du noch nicht aufhören willst, oder warum du in einer Depression bist. Es gibt auch die Tänzer*innen, die kommen und sagen, ich habe die und die Idee. Man sagt ihnen, dass man die Idee wunderbar und passend findet, berät sie vielleicht drei Sitzungen im Detail, und dann gehen die glücklich raus in ihr neues Leben und du hörst nie wieder etwas von ihnen!

WH: Wow

Sadowska: Ja, das ist sehr schön. Aber – nur weil Sie das zu Beginn gefragt haben, wie das damals bei uns war –

Atassi: Wir kommen aus einer anderen Zeit – Ich habe mich als Bewegungspapageien betrachtet! Ich habe das ja geliebt. Aber es ging nicht wie heute darum, etwas gemeinsam zu entwickeln, sondern es wurde einem etwas gezeigt, das man möglichst perfekt umsetzen sollte. Als ich das erste Mal aufgefordert wurde zu improvisieren, bin ich vor Schreck fast umgefallen.

Sadowska: Zu unserer Zeit wäre das undenkbar gewesen, so wissend, informiert und zielgerichtet auf den zweiten Beruf zuzusteuern. Damals hätte man sich nie getraut, im Ensemble über dieses Thema offen zu sprechen, geschweige denn mit der Leitung.

Atassi: Genau. Es war schon bei der Aufnahmeprüfung für die Tanzausbildung so, dass niemand auf die Frage, „Wollt Ihr unbedingt auf jeden Fall Tänzer*innen werden?“ geant-

wortet hätte, „Ja, schon, aber ich könnte mir auch durchaus vorstellen, etwas anderes zu werden“. Das hätte keiner gewagt, hätte es aber einer gesagt, wäre das Vortanzen in diesem Moment beendet gewesen. Erwartet wurde die Einstellung, man kann sich nur den Tänzerberuf vorstellen, und man denkt auch an nichts anderes.

Sadowska: Es war Verrat, wenn man dem Choreographen nicht zu hundert Prozent zur Verfügung stand, mit allem, was man denkt.

Atassi: Selbst wenn man an ein anderes Haus wechseln wollte, musste man das heimlich vorbereiten.

Sadowska: Zwar geben sich viele Direktoren und Choreographen in dieser Hinsicht heute offen und liberal, aber wenn sie sich selbst prüfen würden, müssten sie erkennen, dass sie in Wahrheit unbewusst des Öfteren im Sinne der Kommunikationswissenschaften übergreifend sind und absolute Loyalität für selbstverständlich halten.

Sadowska: Es war ein Tabuthema. Bei einem Kollegen lief es so. Er hatte dreiundzwanzig Jahre am Haus getanzt. Irgendwann wurde ihm ein Job als Pfortner angeboten. Als er den ablehnte, war er raus. Und der kam auch nie wieder auf zwei Beine. Es war auch sein Schicksal, das mich dazu bewegt hat, diese Stiftung zu gründen.

Atassi: Wer aufhörte zu tanzen, blieb möglichst in einer anderen Funktion am Haus.

Sadowska: Genau, als Pfortner verdient man ja auch nicht so viel. So war die Einstellung vieler Intendanten doch: Ehemalige Tänzer*innen sind prima Inspizienten, oder Ankleider, oder Maskenbildner.

Atassi: Dabei geht es doch darum, herauszufinden: Was bin ich denn in der „normalen“ Arbeitswelt fähig und motiviert zu tun! Das ist doch der Punkt! Nicht, dass es nicht schöne Jobs gibt am Theater und man als ehemaliger Tänzer*innen dort nicht nützlich sein könnte.

Sadowska: Zum ersten Mal sagen zu können, wer bin ich eigentlich, was möchte ich wirklich? Das ist für Tänzer*innen nicht so leicht, ich kenne das doch von mir auch. Als Tänzer*innen ist man es gewohnt, Kompromisse zu suchen, zu schauen, was wollen die anderen. Ich bin als Tänzer*in immer Teil eines Ganzen. Man muss lernen fest-

zustellen, was man wirklich möchte, unabhängig davon, was ein anderer darüber denkt. Das ist für jemand, der z.B. immer Teil eines Corps de ballet war, neu.

Atassi: Ja genau, man muss erst mal wegkommen von einem Selbstbild, das sich nur über den Tanz definiert.

Sadowska: Es bereichert auch den Tanz, wenn man mehr über sich selbst weiß. Ich sage immer, als Tänzer*in hat man drei Leben. Das erste ist der junge, kompetitive Tänzer, der am liebsten jeden Wettbewerb gewinnen und ein Engagement will, um zu beweisen, dass man das Zeug zum Superstar hat. Mit fünfundzwanzig Jahren etwa wird man klüger. Da ist man mehr bei sich selbst angekommen, hat einen Partner. Man lernt, die Dinge anders zu bewerten. Dann kommt die dritte, die interessanteste Phase, die zwischen dreißig und vierzig. Jetzt hat man Gelegenheit, sich wirklich als Künstler zu entwickeln. Je mehr Wissen da ist, desto mehr Ausstrahlung. Und eine Idee unserer Stiftung ist, die Tänzer*innen zu ermutigen, das voll auszukosten, noch besser zu tanzen, weil es einen Fallschirm gibt, wenn sie die Reißleine ziehen möchten. Sie müssen keine Angst haben, sich zu verletzen, weil sie im Kopf mit Sorgen um ihre Zukunft beschäftigt sind, sondern können sich ganz im Tanz verwirklichen, bis zum Schluss. Sie haben jemanden, mit dem sie über alle diese Fragen reden können, und das erlaubt es ihnen, sich voll auf's Tanzen zu konzentrieren.

WH: Wieviele von den einhundertfünfzig jährlich aufhörenden Tänzern wollen denn im Tanz bleiben und Choreograph werden, Ballettmeister, oder Ballettdirektor oder eine Ballettschule eröffnen?

Sadowska: Wer Ballettmeister werden will, geht meistens gleich z.B. in den Studiengang an der Palucca Hochschule, diese Leute sehen wir meistens gar nicht, außer sie brauchen ein Stipendium und fragen uns. Es gibt drei Gruppen. Wer zur ersten zählt, bleibt am Theater. Die zur zweiten Zählenden ergreifen einen tanznahen oder therapeutischen Beruf, sie werden Lehrer für Pilates oder Gyrotonics, Shiatsu oder Osteopathen und Physiotherapeuten. Von dieser Beobachtung berichten auch die amerikanischen oder niederländischen Stiftungen. Meistens sehen

wir die aus den tanznahen Berufen zehn Jahre später wieder. Nicht für alle ist es machbar, für immer ein Fitness-Studio zu leiten, und in mancher kleineren Stadt verträgt der Markt auch nur eines, nicht drei. Viele von ihnen kommen zurück und gehen dann erneut in die Transition. Die dritte Gruppe von Aufhörenden geht in das Coaching und horcht wirklich in sich hinein und reflektiert, und da kommen manchmal am Ende Berufe heraus, auf die wären sie selbst und auch wir vielleicht sonst nie gekommen.

WH: Das eine ist also die Innensicht der Tänzer*innen, das andere das durch ihr Coaching gestärkte Selbstbewusstsein, durch das Tänzer*innen anders von der Welt außerhalb des Theaters wahrgenommen werden und man ihnen mehr zutraut.

Sadowska: Heute ist es schon durch den Bachelor-Abschluss so, dass den Tänzern mehr Respekt entgegengebracht wird. In der Ausbildung werden sie auch nicht mehr so herumgescheucht und am Theater nicht ständig herumkommandiert. Man arbeitet mehr mit ihnen als Individuum und darum ist auch die Ausgangslage ihrer Transition schon eine bessere als die früheren Generationen. Darum hören wir manchmal von den Universitäten, sie wünschten sich mehr ehemalige Tänzer*innen, die den anderen Studenten Dampf machen.

WH: Ihre Berater sind gar keine Tänzer*innen. Warum eigentlich?

Atassi: Na, es geht doch genau darum, aus der Theaterwelt herauszukommen und nicht mehr zu denken, nur Tänzer*innen könnten Tänzer*innen verstehen, sondern zu erkennen, dass ich sein kann, wer ich möchte! Außerdem sind wir als ehemalige Tänzerinnen, dazu Sabrina als voll im Tänzerleben integrierte Ballettdirektorin auch noch da und verstehen die Umstände des Tänzerdaseins aus eigenem Erleben und Erleiden. Zusammen bestimmen wir die Ausrichtung der Stiftungsarbeit.

WH: Was sind die ungewöhnlichsten Berufe, die Tänzer*innen bei Ihnen gewählt haben?

Sadowska: Im Moment fördern wir jemanden, der Inter-

nationales Konfliktlösungs-Management studiert mit dem Ziel, in Krisengebieten zu intervenieren. Wir haben Sozialarbeiter, Programmierer, Physiker, Kunstlehrer, Waldorflehrer, Mediziner und Juristen...Wichtig ist, die Entscheidungen dürfen auf keinen Fall von Arbeitsmarktstatistiken abhängen. Jetzt Erzieher werden zu sollen oder Beleuchter, weil die gerade fehlen, kann nicht das Ziel sein. Freie Entscheidung und Selbstfindung ist unser Ziel. Klar, wenn jemand Schreiner werden möchte am Theater, wenn das wirklich sein Wunsch ist, dann ist das doch wunderbar.

WH: Gibt es auch Scheitern in der Stiftung? Beratungsresistenz?

Sadowska: Es gibt manchmal Tänzer*innen, die kommen mit der Einstellung, ‚So, macht mal‘. Das geht natürlich nicht. Niemand nimmt ihnen zum Beispiel den bürokratischen Teil ab, um das mal anzusprechen. Anträge müssen schon selbst ausgefüllt werden, das muss man lernen. Kindermädchen sind wir nicht! Das ist die pädagogische Arbeit der Stiftung. Aber es ist schließlich, wenn man die Nicht-Verlängerung ausgesprochen bekommt, doch eine große Verletzung. Das fangen unsere Psychologen erst einmal auf. Die gehen dann mit diesem Schmerz um. Tänzer*innen sind so sympathisch, so ihr Feedback! Uns geht jedes einzelne Schicksal sehr nahe. Die Tänzer*innen haben es verdient, dass wir uns um sie kümmern. Häufig schon in der Ausbildung, aber bestimmt ihr Berufsleben über sind Tänzer*innen allein. Ihre Familien sind oft viele tausend Kilometer entfernt. Die Choreographen werden berühmt. Aber die Tänzer*innen? Die Minimalgage liegt bei etwa zweitausend Euro, in der Freien Szene muss ein Tänzer*innen mit tausend Euro mtl. auskommen. Ich habe den größten Respekt vor ihnen. Kultur lebt davon, dass man mehr macht, als verlangbar wäre. Unsere Stiftung ist eine Hommage an die täglichen Leistungen aller Tänzer*innen.

Atassi: Genau, Tänzer*innen sind kreative und unerschöpfliche Energiequellen. Die Energie, die sie ausstrahlen, wenn sie tanzen, die macht sie in allen Berufen zu ganz besonderen Persönlichkeiten – ein Leben lang.

Wir helfen



Persönliche Begleitung durch den beruflichen Veränderungsprozess



Eilika Leibold



Fabian Obermeier

Die Stiftung TANZ bietet Tänzer*innen die Möglichkeit, sich über ihre Ideen, Ängste oder Fragen bzgl. der beruflichen Neuorientierung auszutauschen und zu informieren. Sie begleitet und berät sie bei den ersten Schritten und Möglichkeiten der finanziellen Förderung und Unterstützung. Die Form der Beratung richtet sich nach den Wünschen und Bedürfnissen der Tänzer*innen; Information und Beratung können übers Telefon, E-Mail oder per Skype stattfinden. Am intensivsten und unmittelbarsten ist jedoch das persönliche Gespräch mit einem der psychologischen Coaches der Stiftung; Fabian Obermeier & Eilika Leibold. Im persönlichen Kontakt kann bestmöglich auf die emotionale Situation und spezifischen Problematik der Veränderungssituation eingegangen werden. Auch lassen sich meist Kompetenzen und Interessen im direkten Kontakt am deutlichsten herausarbeiten und die individuelle Situation am besten überschauen.

Das persönliche Gespräch

Ein Gespräch mit einem oder einer Tänzer*in kann so vielseitig, überraschend und tiefgehend sein, wie seine oder ihre Lebenssituation und Persönlichkeit. Oft wird der Verlauf des Gesprächs davon sehr geprägt in welcher Phase und Situation sich jemand befindet. Jede*r Tänzer*in kommt mit einer anderen Problemstellung, einer speziellen Lebenssituation und individuellen Wünschen und Zielen.

Manchmal sind es nur kurze Fragen, weswegen jemand ein Gespräch sucht, wie beispielsweise ein Antrag auf Bafög gestellt werden kann, welche Versicherungen benötigt werden oder aber einfach nur der Wunsch eine kurze Bestätigung zu bekommen, dass man nichts übersehen hat bei der Planung des neuen beruflichen Weges. Meist sind die kleinen Fragen jedoch eher ein Einstieg zu den großen Fragen, die dahinter schlummern, aber für die sich vielleicht noch keine Worte gefunden haben. Fragen, die vielleicht bisher zu schmerzlich waren, sie auszusprechen oder über die es bisher noch nicht an der Zeit war nachzudenken.

Abschied und Neubeginn

Der Übergang in einem Leben von der einen Phase in eine andere ist nie leicht. Aber bei Tänzer*innen können sich da große, existentielle Sinnfragen ergeben: Wer bin ich eigentlich, wenn ich nicht tanze? Kann ich überhaupt etwas anderes als tanzen? Gibt es überhaupt irgendetwas, das mich so ausfüllen kann wie das Tanzen? Werde ich noch Teil der Tanzcommunity sein? Wie soll ich den Abschied von der Bühne schaffen? Wie soll ich mit der Trauer umgehen, dass der Weg als Tänzer*in irgendwann vorbei ist? Werde ich immer ein*e Tänzer*in bleiben können?

Da die Auseinandersetzung mit diesen Fragen essenziell ist, um danach überhaupt offen zu sein für den Transitionprozess, wird sich im Gespräch mit den Tänzer*innen zuerst diesen Fragen gewidmet. Um den Kopf überhaupt frei zu haben für etwas Neues, etwas Anderes, etwas Unbekanntes, ist der Prozess des Abschiednehmens und der Auseinandersetzung mit der eigenen (Tänzer-) Identität sehr wichtig. Denn erst wenn man sich mental von einer alten Liebe verabschieden konnte und mit dieser emotional abschließen kann, erst dann eröffnen sich im eigenen Sichtfeld überhaupt die Möglichkeiten für eine neue Liebe, für einen neuen Weg, für ein neuen Lebensabschnitt. Daher geht es am Anfang meist um Abschied, Trauer, Loslösen und sich öffnen können für etwas Neues.

Sich selbst neu entdecken und kennenlernen

Nachdem dem Schmerz über den Verlust des alten Lebens Raum gegeben wurde, kristallisiert sich danach meist wie von selbst der nächste wichtige Schritt heraus; eine Idee, eine Vision, einen Traum für die eigene Zukunft zu entwickeln. Der wichtigste Teil der ganzen Transition ist, zu erkennen, wer ICH eigentlich bin und was alles in mir steckt, von dem ich bisher vielleicht noch nicht mal gewusst habe. Sich dabei selbst neu kennenlernen, das eigene Ich neu zu denken und auszuprobieren. In einem Leben, in dem der Tanz immer an erster Stelle gestanden hat, sind all die anderen Seiten von jemandem meist stark in den Hintergrund getreten, wenn nicht gar aus den Augen verloren worden. Daher ist es wichtig, sich die nötige Zeit zu nehmen, um herauszufinden, was für andere Welten noch in jemandem schlummern, welche verborgenen Träume, Ideen, Leidenschaften es da noch alles gibt. Denn jeder Mensch hat etwas, das ihn antreibt, etwas, das mehr kennt als nur eine Form, eine Ausdrucksweise, und meist kommt jemand über noch nicht begangene Wege dahinter, was er noch alles will, kann und träumt, was jemanden als individuellen Menschen ausmacht, wofür

das eigene Leben stehen soll und was jemanden am Ende eines Tages mit Zufriedenheit und Sinngebung erfüllen kann. Bei dem Weg der Veränderung kommen meist essenzielle Fragen hervor, wie: Was will ich? Wo möchte ich hin? Wie stelle ich mir ein erfülltes Leben vor? Wo liegen meine anderen, verborgenen Talente? Warum entscheide ich mich für diesen Weg? Welcher Teil meiner Selbst steckt dahinter? Welchen Sinn verleihe ich meinem Dasein damit? Werde ich es schaffen, mir nochmal etwas ganz Neues aufzubauen? Was sind meine Möglichkeiten?

Umgang mit Zweifeln

Meist ist der Beginn des neuen Weges gepaart mit aufkeimenden Zweifeln und Unsicherheiten; ob ich es schaffen werde und ob es wirklich der richtige Weg ist. Dies ist ein normaler, wenn nicht sogar notwendiger emotionaler Schritt bei einer großen Veränderung im Leben. Dies geht oft gepaart mit Selbstzweifeln; bin ich in der Lage dies bis zum Ende durchzuziehen? Was, wenn ich da gar nicht gut drin bin und versage? Was ist, wenn es mir gar nicht gefällt? Was, wenn ich damit nicht glücklich werde? Auch diese wichtigen Fragen sind Teil des Veränderungsprozesses. Den Mut aufzubringen sich in unbekanntes Terrain zu begeben ist eine enorme Leistung. Dass sich, nachdem sich der Trubel der Veränderung erstmal gelegt haben und die erste Ruhe eingekehrt ist, Zweifel einstellen und man sich mit diesen Fragen beschäftigt, ist ganz verständlich. Und das ist auch gut so. Denn wir fangen dann unbewusst an, den neuen Weg zu prüfen auf seine Tauglichkeit, und uns ihm emotional anzunähern und ihn damit Schritt für Schritt uns zu eigen zu machen. Der Prozess des Zweifelns ist ein wichtiger Prozess. Dadurch, dass wir etwas gut hinterfragen, überprüfen wir unbewusst diesen neuen Weg darauf, ob er auch wirklich zu uns passt und richtig für uns ist. Mit jedem Zweifel, der sich meldet, meldet sich ein Teil von uns, der sich adaptiert an das Neue. Und somit ist der Prozess des Zweifelns ein essenziell wichtiger Prozess, denn er hilft dabei, den neuen Weg zu dem eigenen Weg zu machen.

Den neuen Weg beschreiten

Wer einmal diesen wichtigen Prozess durchlebt und dann gefunden hat, was ihn oder sie antreibt, und welchen Weg er gehen will, der wird dadurch auch die Kraft und die Zuversicht in sich selbst finden, um diesen neuen Lebensweg zu beschreiten. Denn der Wille, dieses „andere Ich“ Wirklichkeit werden zu lassen, trägt jemanden durch diese Schwierigkeiten, die jede Veränderung mit sich bringt. Und das ist das Wichtigste was ein*e Tänzer*in im Transition-Prozess erreichen kann, dass er oder sie eine eigene Vision für sich selbst und das eigene Leben entwickelt, eine Vision darüber, wie das Leben aussehen soll und was einen glücklich machen wird. Denn das Wunderbare an jedem/r einzelnen Tänzer*in ist, dass sie diesen Willen etwas erreichen zu wollen und die nötige Disziplin auch einen schwierigen Weg dafür zu gehen, schon mitbringen, denn dies waren die Eigenschaften, die sie auf ihrem Weg zur Tänzer*in schon getragen haben, und die sie auch diesmal tragen werden.

Organisation, Information und praktische Fragen

Ein zusätzliches Element sind dann häufig die praktischen Fragen der Umsetzung und Möglichkeiten, das Ziel zu erreichen und den neuen Weg zu gehen. Daher werden mögliche Wege dahin skizziert und wichtige Fragen vorab thematisiert. Wenn ich beispielsweise in einem bestimmten Feld arbeiten möchte, stellen sich Fragen wie; was sind die Zugangsvoraussetzungen? Muss ich dafür nochmal an einer Uni studieren? Reicht eine Umschulung aus? Was sind meine Möglichkeiten? Kann ich mir Dinge anrechnen lassen? Muss ich dafür Deutsch sprechen können? Und ganz wichtig ist oft die substanzielle und existentielle Frage; kann ich mir das leisten? Wie soll ich das finanzieren? Für solche, aber auch viele andere Fragen steht die Stiftung TANZ den Tänzer*innen zur Seite. Der bürokratische Dschungel der Arbeitswelt und Finanzierung kann

auf den ersten Blick ziemlich erschlagend wirken und jemanden davor gar zurückschrecken lassen, den ersten Schritt auf dem wichtigen neuen Weg zu gehen. Die Stiftung TANZ hilft bei Fragen zu Umschulung, Anforderung des Arbeitsmarkts, Finanzierung und Perspektiven innerhalb eines bestimmten Felds und versucht, für jeden individuellen Fall eine Lösung zu finden. All diese Dinge kann und muss jemand nicht wissen, denn genau dafür ist die Stiftung TANZ da. Damit sich jemand gedanklich und emotional voll auf seinen neuen Weg richten kann, und nicht von bürokratischen Problemen überfordert wird und davon abkommt.

Die Stiftung TANZ hilft

Für all diese verschiedenen Teile des Weges ist es sehr wichtig, jemanden an seiner Seite zu haben, der zuhört, der Mut gibt, der motiviert oder aber auch der einem vermitteln kann, dass es okay ist zu scheitern und Fehler zu machen. Meist ist eine neutrale Person, bei der wir ganz in Kontakt sein können mit unseren eigenen Gefühlen und die einen urteilsfreien Raum bieten kann, dafür besonders geeignet. Die Idee der persönlichen Begleitung durch den Veränderungsprozess zeigt sich hier meist als besonders bereichernd. Denn die Phase der Veränderung ist eine sehr verletzte Phase und die Stiftung TANZ hofft durch ihre individuelle Begleitung, Tänzer*innen mit Kraft, Zuversicht und Raum zur eigenen Entfaltung durch diese Phase helfen zu können.

Stipendien



Die Stiftung TANZ vergibt Stipendien an Tanzschaffende, welche sich im Übergang zu einem neuen Beruf nach der aktiven Tanzkarriere befinden.

Die Finanzierung eines Studiums, einer Ausbildung oder gar einer Existenzgründung ist nicht einfach, insbesondere für Tanzschaffenden, für die ab Mitte Dreißig nur wenige Förderprogramme zur Verfügung stehen. Die Stiftung TANZ weiß um die schwierige Lage von Tänzer*innen. Sie bietet Unterstützung für Kurs- oder Studiengebühren, Lehrmaterial, Fahrtkosten, Kinderbetreuung, etc.

Nachdem jemand den Entschluss für einen beruflichen Neubeginn getroffen hat und dies innerhalb der Beratungsgespräche gemeinsam besprochen, geplant und überprüft wurde, kann ein Stipendium für dieses Vorhaben beantragt werden. Tanzschaffende können bis zu 3-mal jährlich, insgesamt max. 10 Mal (Ausnahmen bestätigen die Regel) einen Antrag auf Förderung stellen. Der Antrag erfordert einen Lebenslauf über die bisherige Tätigkeit als Tänzer, ein persönliches Statement zur geplanten Transition-Maßnahme sowie eine detaillierte Kostenaufstellung dieser Maßnahme.

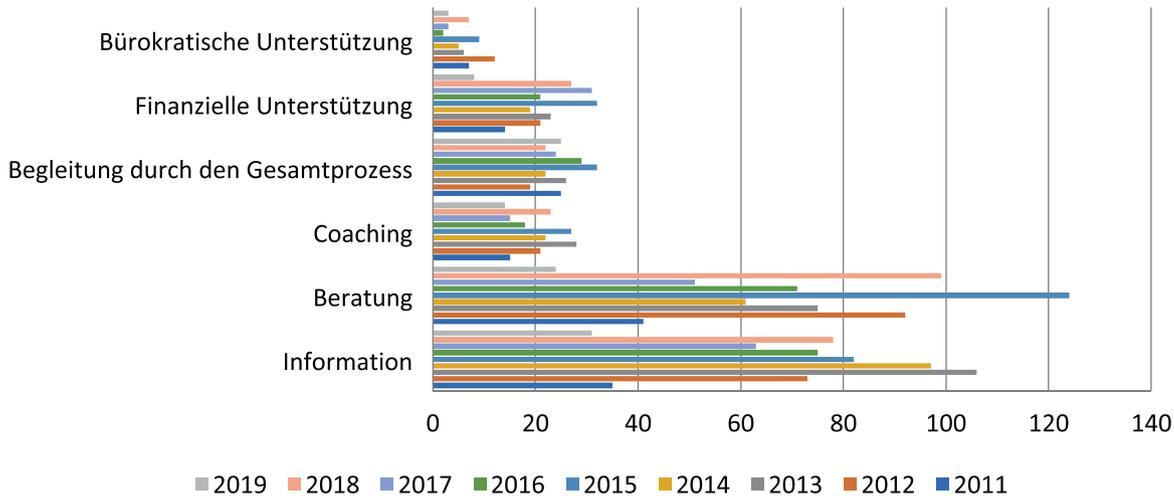
Einen Antrag können alle professionellen Tänzer*innen, die eine mindestens 7-jährige Berufstätigkeit – sowohl festangestellt als auch selbständig – in Deutschland oder weltweit nachweisen können. Davon sollten 5 Jahre Berufstätigkeit in Deutschland nachgewiesen werden und bei Nicht-EU oder Schengen-Bürger*innen eine unbefristete Aufenthaltsgenehmigung vorliegen.

Sowohl das Ziel als auch die Zukunftspläne und die Umsetzung müssen gut durchdacht sein. Es ist wichtig, transparent und klar nachvollziehbar darzustellen, aus

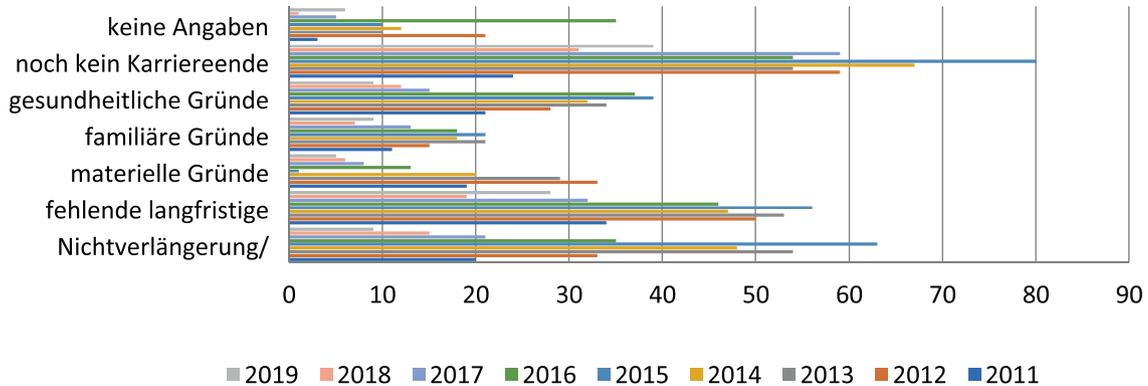
welchen Mitteln das Vorhaben finanziert wird, da das Stipendium nur einen Teilbeitrag gewährleisten kann. Es ist essenziell, dass die Schritte und Bedingungen für diese große Veränderung im eigenen Leben gut geplant werden, damit das Beschreiten des neuen Weges nicht an fehlender Finanzierung scheitern wird. Hierfür kann die Erstellung des Stipendienantrags hilfreich sein, denn es verlangt eine genaue Planung und Auseinandersetzung mit der Gestaltung des neuen Lebensabschnitts. Dies wird durch die Struktur des Antrags und den damit einhergehenden erforderlichen Planungen gefördert und angeregt.

Die Stiftung TANZ möchte den Tänzer*innen das Gefühl vermitteln, in ihrem Transition-Prozess nicht allein zu sein! Als Vertrauenspartner schenkt sie Hoffnung, Mut und Kraft für den Weg, der vor ihnen liegt. Das Stipendium bedeutet nicht nur eine finanzielle Hilfe, sondern signalisiert vor allem auch, dass es jemanden gibt, der an mich und an mein Vorhaben glaubt. Dass da jemand ist, der mir Mut gibt und Selbstvertrauen, um diesen neuen Weg zu beschreiten. Die Tatsache, dass es Menschen gibt, die einen unterstützen bei einem neuen Leben, auch wenn dieses noch ungewiss sein mag und noch in den Kinderschuhen steckt, kann einen enormen Unterschied machen, mit welcher Einstellung jemand seine persönliche Veränderung angeht. Jeder der ein Stipendium erhält, erhält damit gleichzeitig auch das Signal, dass an ihn geglaubt wird und jemand Vertrauen darin hat, dass der eigene Weg ein guter Weg ist. Und das ist manchmal sogar mehr wert als der Geldbetrag, den jemand erhält.

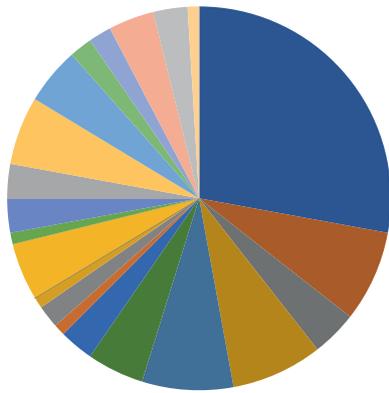
Form der Beratung



Grund für das Karriereende

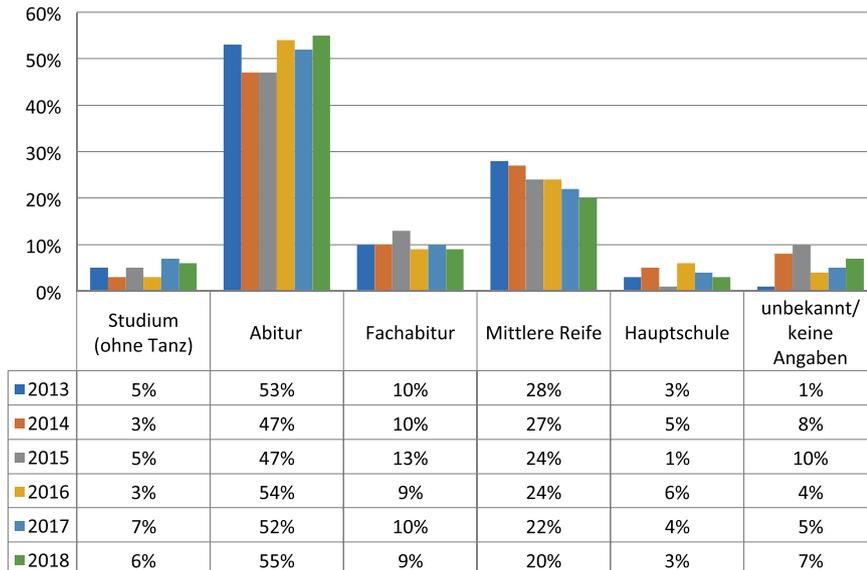


Herkunftsland



- Deutschland
- Italien
- England/Irland
- Frankreich
- Spanien/Portugal
- Benelux-Länder
- Skandinavien / Finnland
- Griechenland
- Schweiz/Österreich
- Türkei
- Tschechische Republik
- Slowenien/Serbien
- Albanien
- Slowakai
- Kroatien
- Ungarn/Bulgarien/Rumänien
- Kasachstan
- Georgien/Armenien
- Polen
- Ukraine
- Russland
- USA
- Südamerika
- Mittelamerika
- Kanada
- Australien
- Japan
- Israel
- Afrika
- China
- Neuseeland

Stipendien und Bildungsstand



Projekte



Jubiläumstudie der Stiftung Tanz

von Dr. Carolin Eckert



Beschreibung der Stichprobe

An unserer Befragung nahmen 46 Tänzerinnen und 28 Tänzer teil.

Die folgenden Grafiken zeigen das Alter der Teilnehmer, in dem sie zum ersten Mal mit der Stiftung TANZ in Kontakt traten, sowie die zum Zeitpunkt der Befragung vorhandenen Bildungsabschlüsse außerhalb des Tanzbereichs. Im Tanz selbst können 42,9% der befragten Tänzer*innen einen Bachelor und/oder Masterabschluss aufweisen, 40,5% verfügen über ein Diplom. Es gibt bei den im Ausland erworbenen Abschlüssen große Unterschiede und nicht alle berechtigen zum weiterführenden Besuch einer Hochschule.

Alter



- 20 – 30 Jahre
- 31 – 40 Jahre
- älter als 40

Bildungsabschluss

(außerhalb **des Tanzes**)

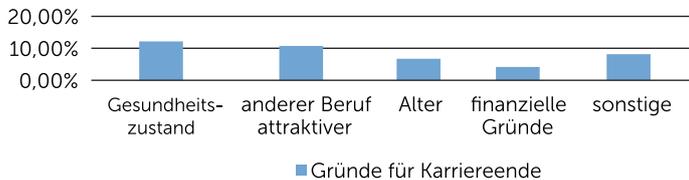


- Mittlerer Abschluss
- Abitur
- Bachelor
- Master
- Sonstiges

Anlässlich des anstehenden 10-jährigen Jubiläums unserer Stiftung führten wir im Sommer 2019 eine wissenschaftliche Studie zur Evaluation und Weiterentwicklung unserer Arbeit durch. Zu diesem Zweck kontaktierten wir alle Tänzer*innen, die in den vergangenen vier Jahren mit der Stiftung in Kontakt standen und uns ihre Kontaktdaten zur Verfügung gestellt hatten, mit der Bitte einen Fragebogen anonym zu beantworten. Es gab sowohl eine deutsche als auch eine englische Version des Fragebogens, um den Studienteilnehmern ein bestmögliches Verständnis zu gewähren. Von 126 versandten Fragebögen erhielten wir 74 ausgefüllt zurück.

Der Transitionprozess

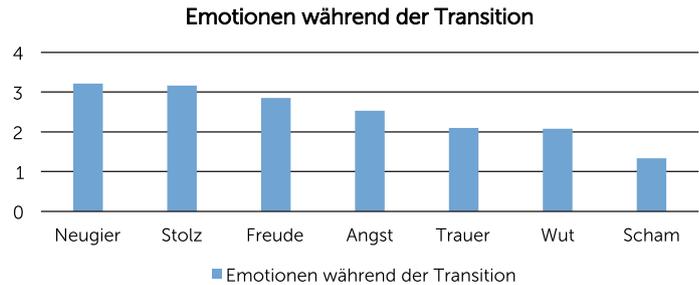
Von unseren Studienteilnehmer*innen gaben 58,1% an, ihre aktive Tanzkarriere zum Zeitpunkt der Befragung noch nicht komplett beendet zu haben, dennoch befanden sich bereits 81% aktiv in (Vorbereitung) ihrer Transition. 8,1% hatten ihren Transitionprozess bereits komplett beendet. Die Mehrheit (66,5%) hatte zwischen 8 und 15 Jahren aktiv im Beruf gearbeitet. Die Gründe für ihr Karriereende benannten die Befragten wie folgt (Mehrfachnennungen waren möglich):



Im Weiteren befragten wir die Tänzer*innen zu ihrer Befindlichkeit während des Transitionprozesses. Wir fokussierten uns hier auf die Wahrnehmung des eigenen Gesundheitszustandes, das Ausmaß an empfundener sozialer Unterstützung sowie die vorherrschenden Emotionen und die Selbstwirksamkeit (die letzteren beiden Aspekte vornehmlich als angenommene Einflussfaktoren auf den Erfolg der Transition).

Knapp die Hälfte der Tänzer*innen (48,6%) beschrieb ihren Gesundheitszustand während der Transition als konstant, wohingegen etwa ein Viertel (24,3%) von einer spürbaren Verbesserung des Gesundheitszustandes berichtete. Die Befragten gaben im Durchschnitt an, sich während ihrer Transition „eher gut“ bis „gut“ unterstützt gefühlt zu haben ($M^* = 3.46$, $SD^{**} = 1.13$ auf einer fünfstufigen Skala). Als Hauptunterstützungsfaktoren (59,7%, 58,2% und 47,8%) wurden Familie, Lebenspartner*innen und Freunde benannt. Kollegen (20,9%) und auch Arbeitgeber (16,4%) wurden hingegen deutlich seltener als unterstützend erlebt. Auf einer vierstufigen Skala (trifft gar nicht zu – trifft

voll zu) erfassten wir die Häufigkeit der kulturunabhängigen Basisemotionen sowie zweier positiver Gegenpole und erhielten folgende Angaben:



*M = Mittelwert

**SD = Standardabweichung

Einflussfaktoren auf den Erfolg der Transition

Selbstwirksamkeitserwartungen

In der Pädagogischen Psychologie werden bereits seit Jahrzehnten verschiedene Faktoren untersucht, die einen Einfluss darauf haben, wie erfolgreich eine Person bei der Verfolgung eines Ziels ist. Oftmals wird hier auf sogenannte ‚Erwartung mal Wert‘ Modelle zurückgegriffen. Diese postulieren, dass ein Individuum nur dann ein optimales Ausmaß an Ressourcen in die Verfolgung eines Ziels investieren wird, wenn dieses einerseits von hohem persönlichen Wert ist und sie andererseits davon ausgeht, durch die Investition entsprechender Ressourcen auch wirklich zum Erfolg kommen zu können (vgl. Locke & Latham, 1988). Dass die Karriere nach dem Tanz als zukünftig lebensbestimmender Faktor in der Regel von hohem bis sehr hohem Wert sein sollte, haben wir vorausgesetzt. Uns interessierte vielmehr, ob sich im Rahmen unserer Untersuchung tatsächlich ein Einfluss der Erwartungskomponente nachweisen lässt, auch weil dies ein

Aspekt ist, an dem unsere Arbeit optimal ansetzen kann, um Tänzer*innen in ihrer Transition zu unterstützen. Wie die Einschätzung einer Person ausfällt, ob sie ihr gestecktes Ziel erreichen kann, sollte maßgeblich vom Schwierigkeitsgrad des Ziels abhängen (dieser ist in unserem Fall je nach Karrierewunsch sehr variabel und schwer zu beeinflussen), aber auch davon, wie groß das Vertrauen einer Person in die eigenen Fähigkeiten und Möglichkeiten ist. So demonstrierte Albert Bandura beispielsweise in zahlreichen Studien seit den 1960er-Jahren, dass Menschen meistens nur dann eine Handlung beginnen, wenn sie davon überzeugt sind, dass sie diese Handlung auch tatsächlich erfolgreich ausführen können. In der Pädagogischen Psychologie wird das Konzept der Selbstwirksamkeit schon lange als wesentlicher Faktor im Lern- und Leistungskontext postuliert (z.B. Schwarzer & Jerusalem, 2002). Mit Selbstwirksamkeit ist die eigene Kompetenz- und Kontrollüberzeugung gemeint, d.h. das Vertrauen in seine Fähigkeiten und sein Können.

Zur Erfassung des Konstruktes verwendeten wir die gut etablierte Skala „Allgemeine Selbstwirksamkeit“ von Jerusalem und Schwarzer (1981) in der revidierten Version von 1999. Diese erfasst mit insgesamt neun Items und einem vierstufigen Antwortformat (stimmt nicht – stimmt genau) positive bzw. negative Grundannahmen zur Selbstwirksamkeit.

Eine korrelative Betrachtung der Befunde zeigt einen engen Zusammenhang zwischen der Höhe der Selbstwirksamkeitserwartungen einer Person sowie dem Ausmaß, in dem sie die eigene Transition als Erfolg betrachtet ($r(55) = .36, p < .01$). Die post-hoc Testung via t-Test belegt, dass Personen mit hohen Selbstwirksamkeitserwartungen ihre Transition als signifikant erfolgreicher bewerten ($M = 3.38, SD = 0.80$) als Teilnehmer, deren Selbstwirksamkeitserwartung eher niedrig ausfällt ($M = 2.76, SD = 0.83$), $t(53) = -2.83, p = .006$. Natürlich ist bei einer retrospektiven Befragung stets die Wirkrichtung eines Zusammenhangs nicht abschließend zu klären (so könnte natürlich auch eine erfolgreiche Transition zu einem höheren Selbstwirksamkeitsgefühl beigetragen haben).

Die zuvor erwähnten Befunde aus der pädagogischen Psychologie legen zumindest nahe, dass es vielleicht eine Wechselbeziehung zwischen beiden Faktoren gibt, in jedem Fall aber die Höhe der empfundenen Selbstwirksamkeit eine Möglichkeit ist, wie man Transitionverläufe durch psychologische Interventionen positiv beeinflussen kann.

Evaluation der Arbeit der Stiftung TANZ

Die große Mehrheit der befragten Tänzer*innen (76,1%) stand mehrfach mit uns in Kontakt, über ein Drittel (36,5%) gab an, mehr als fünf Mal Unterstützung durch die Stiftung TANZ erhalten zu haben. Wir erfragten, wie hilfreich die verschiedenen Unterstützungsangebote der Stiftung erlebt wurden. Insgesamt erhielten wir hier eine sehr positive Rückmeldung. Alle Maßnahmen wurden im Durchschnitt zwischen hilfreich und sehr hilfreich bewertet. Die individuellen Maßnahmen erhielten tendenziell noch etwas positivere Bewertungen als die Gruppenangebote (siehe Tabelle).

Tabelle 1. Durchschnittliche Antwort (Mittelwerte mit Standardabweichung) auf die Frage „Wie hilfreich fanden Sie das jeweilige Angebot insgesamt?“ (vierstufige Antwortskala von gar nicht hilfreich (1) – sehr hilfreich (4))

Beratung über bürokratische/berufsrechtliche Fragen	Psychologische Beratung	Coaching	Besuch eines Vortrags	Teilnahme an einem Workshop	Stipendium
M = 3.37, SD = .82	M = 3.66, SD = .48	M = 3.53, SD = .57	M = 3.14, SD = 1.07	M = 3.25, SD = .71	M = 3.61, SD = .65

Um unsere Arbeit weiterentwickeln zu können, interessieren wir uns im Besonderen dafür, was genau die Wirkmechanismen sind, durch die unsere Angebote unterstützend wirken können. Zu diesem Zweck stellten wir eine Reihe von positiven Auswirkungen von Beratungs-, Coachings und Weiterbildungsmaßnahmen zur Auswahl und baten um eine Einschätzung, inwiefern die wahrgenommenen Angebote der Stiftung TANZ bei den Befragten zu diesen geführt hatten. (Beispiel: Durch die Teilnahme habe ich neue Perspektiven entwickeln können. Vierstufig zu beantworten mit stimmt nicht – stimmt genau). Auffällig war, dass nur knapp die Hälfte der Teilnehmenden diesen Fragenblock beantwortete, was sicherlich auch daran liegt, dass hier eine sehr präzise Selbstreflexion gefragt war. Im Folgenden werden nur die positiven Auswirkungen aufgeführt, die im Durchschnitt mindestens die Zustimmung stimmt eher gefunden hatten. So berichteten die Tänzer*innen, durch ihre Teilnahme an unseren Maßnahmen folgende Veränderungen erzielt zu haben:

- Sie seien sich ihrer Stärken und Schwächen besser bewusstgeworden ($M = 3.18$, $SD = .63$).
- Sie seien in der Lage gewesen neue Perspektiven zu entwickeln ($M = 3.19$, $SD = .71$).
- Sie seien sich klarer über ihre aktuelle Situation geworden ($M = 3.39$, $SD = .55$).
- Sie seien zuversichtlicher in Bezug auf ihre Zukunft ($M = 3.03$, $SD = .87$).
- Sie seien emotional entlastet ($M = 3.09$, $SD = .82$).

All diese Faktoren sind wesentliche Bestandteile unserer beratenden und schulenden Tätigkeiten. Die Befunde der vorliegenden Studie stützen demnach die bisherige Leitlinie unserer Stiftung, Tänzerinnen und Tänzer nicht nur durch praktische Tipps zu beruflichen Weiterbildungsmöglichkeiten und deren Finanzierung zu unterstützen, sondern ihnen ein umfassendes, niederschwelliges Angebot der kontinuierlichen psychologischen Begleitung zur Verfügung zu stellen.

Literatur

- Bandura, A. (1977). Self-efficacy: Toward a unifying theory of behavioral change. *Psychological Review*, 84, 191-215.
- Locke, E.A., Latham, G.P. & Erez, M. (1988). The determinants of goal commitment. *Academy of Management Review*, 13, 23-39.
- Schwarzer, Ralf; Jerusalem, Matthias: Das Konzept der Selbstwirksamkeit – In: Jerusalem, Matthias [Hrsg.]; Hopf, Diether [Hrsg.]: Selbstwirksamkeit und Motivationsprozesse in Bildungsinstitutionen. Weinheim : Beltz 2002, S. 28-53. – (Zeitschrift für Pädagogik, Beiheft; 44) – URN: urn:nbn:de:0111-opus-39300
- Schwarzer, R., & Scholz, U. (2000). Cross-Cultural Assessment of Coping Resources: The General Perceived Self-Efficacy Scale. Paper presented at the First Asian Congress of Health Psychology: Health Psychology and Culture, Tokyo, Japan.

Tanzmedizin – die medizinische Versorgung von Tanzschaffenden

von Elisabeth Exner-Grave



Die erste medizinische Dissertation, die sich mit den Auswirkungen von Tanz auf das Bewegungssystem beschäftigte, wurde 1824 von Remy in der medizinischen Fakultät in Paris verfasst. Rund 140 Jahre später, 1966, führte George Chapchal, der als Lehrstuhlinhaber der orthopädischen Universitätsklinik das Basler Ballett betreute, in seinem Artikel über „Schäden beim Ballett“ den Begriff der Ballettorthopädie ein. Der Züricher Orthopäde Josef Huwyler prägte in 1992 den deutschsprachigen Begriff „Tanzmedizin“. Mit der Gründung der deutschen Organisation für Tanzmedizin in 1997 nahm die Tanzmedizin als junge Wissenschaft ihre Arbeit auf. Sie vereint die Fachdisziplinen Orthopädie und Unfallchirurgie, Physikalische und

Rehabilitationsmedizin, Sport- und Arbeitsmedizin, Psychologie und Neurobiologie und unterscheidet sich von der Tanztherapie, einem psychotherapeutischen Verfahren. Die Tanzmedizin beschäftigt sich mit der Vorbeugung, der Erkennung und Behandlung tanzspezifischer Erkrankungen. Sie hat dabei stets das Ziel der Gesundheitsförderung und der Wiederherstellung eines optimalen psychophysischen Leistungszustandes vor Augen.

Zahlen und Fakten über Verletzungen und Überlastungsschäden bei Profitänzern

Tanzen verlangt alles von Körper und Seele. 3000 Tanzabende in der Spielzeit 2017/2018 mit 21 Millionen Zuschauern fordern den Tanzschaffenden eine hohe psychophysische Belastbarkeit ab. Tänzer sind körperliche Schwerstarbeiter, sie belegen auf der im Januar 2020 veröffentlichten „Top 20“-Liste der amerikanischen Versicherungsgesellschaften den ersten Rang bezüglich des Gesamtindex der körperlichen Beanspruchung.

Aktuell haben wir in Deutschland 1400 Bühnentänzer, davon 800 Frauen und 600 Männer.

Eine Längsschnittstudie an mehr als 1800 Tänzern von Wanke et al zeigte, dass jeder 2. Tänzer pro Jahr mindestens einen Arbeitsunfall erleidet, jeder 3. Tänzer mehr als 3 Tage arbeitsunfähig ist und jedem 10. Unfall das Risiko einer Berufsunfähigkeit anhaftet.

Die Anzahl von Arbeitsunfällen steigt nicht nur durch den

zunehmenden Anspruch an die intrinsische Kraft und Beweglichkeit der Performer, sondern auch durch extrinsische Faktoren, z.B. der Einsatz von Requisiten wie Sand oder Wasser auf der Bühne, Tanzen auf unterschiedlich hohen oder schrägen Bühnen. Wir haben im medicos.Auf-Schalke retrospektiv 625 Tänzerfälle, die zwischen 2009 und 2019 eine Rehabilitation in Gelsenkirchen absolvierten, statistisch erfasst und ausgewertet. Weil die Knie- und Sprunggelenke sowie die Füße der Tänzer als bodennahe Glieder der biomechanischen Wirkungskette typische Verletzungsmuster durch hohe Bodenreaktionskräfte aufweisen, die bei Sprüngen das 6-9fache des Körpereigenen gewichts betragen können, standen diese Körperregionen im Fokus der Evaluation. Während akute Tanztraumata von Bänderrissen an den Knie- und Sprunggelenken angeführt werden, sind es bei den chronischen Verletzungen die Überlastungsschäden am Fuß.

Tanzspezifische Rehabilitation

Seit 2009 wird im Kompetenzzentrum für TanzMedizin auf Schalke eine berufsorientierte Rehabilitation für Tänzer auf Bundesebene angeboten. Die zentralisierte Form des Leistungsangebotes ist ein Glücksfall für die Tänzer im Verletzungsfall.

Inhaltlich gliedert sich das Rehakonzept zum einen in aktive, edukative und balneophysikalische Therapiemodule einer Rehabilitation, zum anderen werden diese durch intelligente Bewegungskonzepte für den Tanz wie das Pilates-Gerätetraining bzw. die GYROTONIC®- Methode ergänzt. Alternative Behandlungsmethoden, z. B. die Akupunktur, Spiraldynamik oder Feldenkrais-Therapie können ebenso wie eine (sport)psychologische Betreuung im Bedarfsfall ergänzt werden. Letztere wird insbesondere bei langen Ausfallepisoden benötigt, zumal der Zeitfaktor oft eine existenzielle und psychologische Krisensituation bedeutet. In solchen Fällen werden Fallkonferenzen in Abstimmung mit den Kostenträgern eingerichtet, d.h. der

zuständige Reha-Manager besucht die Reha-Einrichtung, damit zeitnah eine Optimierung der Heilverfahrens-Steuerung in Abstimmung mit dem Patienten und den betreuenden Ärzten gewährleistet ist.

Aktuell ist das Thema Tanzrehabilitation in Deutschland im Fokus der Kostenträger, zumal das Angebot einer tänzerzentrierten Behandlung durch hochqualifizierte Therapeuten und Ärzte zwar über die Tagessätze der Unfallversicherungen, nicht aber über diejenigen der Renten- und Krankenversicherungen kostendeckend gewährleistet werden kann – es besteht dringender Handlungsbedarf.

Return to Stage: Parallelen und Unterschiede im Reha-Prozess von Profitänzern und Leistungssportlern

Der Heilungsprozess nach einer Verletzung lässt sich im Grunde genommen nur in geringem Maße beschleunigen. Dennoch können bei Verletzungsmustern wie der „Dancers' fracture“, dem Schaftbruch des fünften Mittelfußknochens, eine gezielte Weichteilkonditionierung, die Lösung faszialer Verklebungen und eine optimale Belastung in jeder Phase der Heilung dazu beitragen, die Qualität der neuromuskulären Funktion quasi sekundärpräventiv zu verbessern. Auch wenn keine hohe wissenschaftliche Evidenz für Return-to-Sports-Testungen besteht, werden diese zunehmend – der Tanzspezifik angepasst – als Testbatterie in Form des ESPL (=Evaluation der Sportartspezifischen Leistungskapazität im Tanz), bestehend aus isokinetischen Kraftmessungen, Sprungkraft- und Balance-Analysen sowie Testverfahren zur Bestimmung der metabolischen Leistungsfähigkeit eingesetzt. Denn die alleinige Messung der Gelenkfunktion und optische Beurteilung der Muskulatur haben nahezu keine Aussagekraft über die Leistungsfähigkeit auf der Bühne.

Der Rehabilitationsprozess bei Profitänzern erstreckt sich

auf den aus dem Leistungssport bekannten Return-to-competition-Prozess (RTA/ RTS/RTP/RTC) über vier Phasen:

- Phase 1: Return to activity (RTA) – diese entspricht dem Übergang von der klinischen Versorgung in das allgemeine Rehabilitationstraining
- Phase 2: Return to dance (RTD) – in dieser Phase erfolgt die Aufnahme eines tanzspezifischen Rehabilitationstrainings bis hin zum individualisierten Training (u.a. ESPL)
- Phase 3: Return to training (RTT) – Schnittstelle zwischen Rehabilitation und Rückführung zum Tanztraining im Theater als sogenannte Arbeits- und Belastungserprobung (ABE)
- Phase 4: Return to stage (RTS) – diese umschreibt analog dem Return to competition-Prozess den gesamten Reintegrationsprozess eines Tänzers bis zum Wiedereintritt einer 100%-igen Wettbewerbsfähigkeit im Tanz.

Der behandelnde Arzt leitet in der Phase 3 und 4 in Absprache mit den Theatern und den Kostenträgern der medizinischen Versorgung eine Arbeits- und Belastungserprobung (ABE) vor Ort im Theater ein. Während der zumeist mehrwöchigen Wiedereingliederung stellen sich die Tänzer zur Verlaufskontrolle und Überprüfung der Eingliederung wöchentlich in unserer Tänzersprechstunde vor, bis sie „grünes Licht“ für die Bühne erhalten.

Tanzen in Zeiten der Corona-Krise

Seitdem die WHO am 11. März 2020 den Ausbruch des Sars-Cov-2-Virus als Pandemie deklarierte, hat der Shutdown hat die Tanzszene schwer getroffen und wird sie nachhaltig verändern. Wie sich inzwischen herausstellt, ist die Schließung der Theater einfacher als das Öffnen, auf wirtschaftlicher und auf medizinischer Ebene. Jedes Theater arbeitet mit Hochdruck am individualisierten Hygienekonzept, um nach Wiederaufnahme des Tanztrainings den Vorhang für den Return-to-Stage irgendwann öffnen zu können – bei gleichzeitig geforderter Eindämmung des

Virus. Der Ausdruck künstlerischer Absichten, und darum geht es primär beim Tanz, wird sich durch und mit Corona verändern. Bedeutet das eine Limitierung oder Chance?

Letztere eröffnet in jedem Fall eine Perspektive für den Tanz, denn „es gibt nichts so Schlechtes, an dem nicht auch etwas Gutes wäre.“

Zum 10-jährigen Jubiläums der Stiftung Tanz

Liebe Inka Atassi,

Liebe Sabrina Sadowska,

der Erfolgsweg Eurer Stiftung ist der Beleg für das in den letzten 10 Jahren erschaffene Fundament der gemeinsamen Kraft einer vereinten Zusammenarbeit in der Wegbegleitung und Unterstützung von Tanzschaffenden aller Sparten und Länder, die in Deutschland arbeiten und den Transitionprozess durchlaufen.

So wie wir von ta.med in 1997 ein Netzwerk zur Gesundheitsförderung der Tänzer*innen und deren medizinische Versorgung aufgebaut haben, habt Ihr eines für diejenigen geschaffen, die sich nach Beendigung ihrer Tanzkarriere beruflich neu orientieren.

Wie schön, dass sich unsere Wege in diesen Netzwerken immer wieder kreuzen und die dabei entstehende Schnittmenge die Früchte unserer gemeinsamen Arbeit trägt:

Lobbyarbeit für die Tanzkunst und diejenigen Menschen, die dahinterstehen – gerade jetzt, in Zeiten der Corona(-Kultur)-Krise.

Dr. Elisabeth Exner-Grave

*Leitung des Kompetenzzentrums für TanzMedizin medicos.AufSchalke Reha GmbH, Gelsenkirchen
Gründungsmitglied von ta.med, Tanzmedizin Deutschland e.V.
Kuratoriumsmitglied der Stiftung Tanz*

Drei Wünsche

von Sabrina Sadowska



Foto: Hashemi Nasser

Eigentlich wollten wir Geburtstag feiern. 10 Jahre Stiftung TANZ! Doch wie so oft im Leben kam alles anders. Plötzlich stecken wir mitten drin in der SARS-CoV-2-Pandemie. Alles steht still, das Hamsterrad dreht sich nicht mehr und ich fühle mich im freien Fall. Nach vier Wochen Quarantäne, nur sitzen, Video Konferenzen und einer emotionalen Achterbahn zwischen Hoffnung und Depression, aber auch Zeit zur Reflexion auf das eigene Tun, erwache ich aus meiner Agonie. Ich muss mich bewegen sowohl Geist und Körper! Auf, sage ich mir, und wie in jedem Märchen, sollten auch wir drei Wünsche frei haben!

1. Tanz gehört in die Schule!

Im Vergleich zu Musik oder Kunst ist Tanz kein eigenständiges Fach in der Schule, sondern in den Lehrplänen in den Fächern Sport, Musik sowie Darstellen und Gestalten bzw. Theater gesetzlich verankert. Zwar ist vorgegeben, dass im Fach Musik die Bewegung in Musik und Singen implementiert wird und im Fach Darstellen und Gestalten Elemente aus Performance, Tanz oder Showtheater Anwendung finden. Im Sport ist Tanz meist in Kombination mit Gymnastik angewandt.

In der täglichen Unterrichtspraxis wird der Tanz jedoch kaum angewandt. Spätestens jedoch seit dem Projekt der Berliner Philharmonikern unter Chefdirigent Sir Simon Rattle und dem Choreografen Royston Maldoom „Rhythm is it“ ist offensichtlich, was ein Tanzprojekt auf die Beine stellen kann und mit welcher Nachhaltigkeit. Der zeitgenössische Tanz bietet dazu ideale Voraussetzungen, da er sich grenzüberschreitend zwischen den Künsten bewegt, alle Tanzformen bis zu asiatischen Kampfkünsten einbindet und sich im jetzt und heute bewegt. Die Wahrnehmung des eigenen Körpers und damit verbunden die Erfahrung, was für Bewegungs- und Ausdrucksmöglichkeiten alleine oder im Team ohne Sprache möglich sind, bleibt ein prägendes Erlebnis für Kinder und Jugendliche.

Tanz fördert ganzheitlich physisch und psychisch, stärkt den Bewegungsapparat, fördert die Kondition und Kraft wie Muskelaufbau. Koordination und Reaktion sowie das eigene Körpergefühl verbessern sich. In Kombination mit Musik und Rhythmus, Vorstellungs- und Gestaltungsfähigkeit, Ausdruck der eigenen Gefühle, ist Tanz ein wesentlicher Grundbaustein in der psychischen Persönlichkeitsentwicklung von Kindern und Heranwachsenden. Tanz stärkt die sozialen Kompetenzen und den Selbstwert, bis

hin, dass Tanz wie Capoeira für soziale Jugendarbeit präventiv in sozialen Brennpunkten angewandt wird, um Jugendliche von der Straße wegzuholen und ihnen neue Perspektiven aufzuzeichnen.

Tanz gehört definitiv in das Curriculum einer Schule und ist als fester Bestandteil kultureller Bildung essentiell für eine Gesellschaft des 21sten Jahrhunderts!

2. Im Studium sollten Tänzer*innen Spitzensportler*innen gleichgestellt werden!

Seit einigen Jahren bieten die Ausbildungsabteilungen für Tanz an den deutschen Hochschulen Bachelor und Masterabschlüsse für Tanz, Tanzpädagogik und Choreographie (Palucca Hochschule für Tanz Dresden, Folkwang Universität der Künste, Hochschule für Musik und Tanz Köln, Hochschule für Musik und Theater München, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt a. M., Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, staatliche Ballett Schule Berlin und Schule für Artistik, Staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim, Universität der Künste Berlin). Desgleichen auch im europäischen Ausland. Der Tanzberuf sowohl als Bühnentänzer sowie als Tanzpädagogin und Choreograph ist inzwischen ein akademischer Beruf. In Bezug auf die Transition am Ende der aktiven Tanzkarriere ergeben sich folgende Problemstellung für Tänzer*innen, welche nach Beendigung Ihrer Karriere studieren wollen. Im Bereich der Studienförderung für Tänzer*innen, die nach Beenden ihrer Tanzkarriere, im Durchschnitt mit 34 Jahren, meist die Altersgrenzen der üblichen Förderinstrumente wie BAföG oder Stipendien anderer Stiftungen überschritten haben, besteht ein starker Mangel. Das Bafög ist ein Kernbestandteil des staatl. Angebots an chancengerechten Hilfen zur indivi-

duellen Ausbildungsfinanzierung und müsste in Bezug auf Tänzer*innen an die Lebenswirklichkeiten der Auszubildenden angepasst werden. Dazu müsste für diese Berufsgruppe eine spezifische Anhebung der Altersgrenzen im Bafög als Ausnahmeregelung vorgenommen werden.

Es lohnt sich einen Blick auf den Spitzensport zu werfen. Für Spitzensportler*innen der Olympia-Kader wird an verschiedenen Hochschulen Rücksicht genommen auf die besonderen Umstände wie Wettkampf, Freistellungen, Gebührenerlass für Zusatzsemester. So hat z.B. die Universität Bonn im Rahmen des Auswahlverfahrens für örtlich zulassungsbeschränkte Studiengänge eine Sonderquote eingeführt, die A-, B-, C- und D/C-Kaderathletinnen und -athleten der Bundesfachverbände des Deutschen Olympischen Sportbundes (Spitzenverbände) den Zugang zu stark nachgefragten Studiengängen der Universität Bonn erleichtert. Für Bewerber*innen, die eine Durchschnittsnote von mindestens 2,5 nachweisen können, werden im Auswahlverfahren bis zu 2% der verfügbaren Studienplätze (jeweils auf ganze Zahlen gerundet) vorab bereitgestellt.

Zwar erfolgen generell die Bewerbungen von Spitzensportlerinnen und Spitzensportlern zu den gleichen Bedingungen wie für alle anderen Bewerberinnen und Bewerber. Laut Hochschulsatzung der Heinrich-Heine-Universität werden in örtlich zulassungsbeschränkten Studiengängen bis zu 2% der Studienplätze für Bewerberinnen und Bewerber mit besonderen Voraussetzungen vorbehalten. Dazu gehören auch Sportlerinnen und Sportler, die einem Olympia-, Perspektiv-, Ergänzungs-, Team sport-, oder Nachwuchskader eines Bundesverbandes des Deutschen Olympischen Sportbundes angehören, mit einer Abitur-Durchschnittsnote von mindestens 2,8.

Das Projekt „Partnerhochschule des Spitzensports“ sollte auch auf professionelle Tänzer*innen Anwendung finden und um den Zusatz „Tanz“ erweitert werden.

3. Eine Ausnahme in der Sozialgesetzgebung für Tänzer*innen in Transition:

Arbeitslosengeld I auch während eines Studiums ermöglichen!

Im Bereich der Bildungsgutscheine treffen Tänzer*innen in Transition immer wieder auf folgende Hürden: eine fehlende Zertifizierung für die Gesundheitsberufe wie Yoga, Gyrotonics®, Gyrokinesis®, Pilates und weitere Schmerztherapien sowie Probleme der Finanzierung einer Weiterbildung durch die Bundesagentur für Arbeit bei unverkürzbarer Ausbildungsdauer (3 Jahre) z.B. bei Physiotherapie, da nur zweijährige Ausbildungen finanziert werden. Ähnlich dem Transition Modell der Niederlande ist zu prüfen, inwieweit ein politischer Wille und eine Ausnahme in der Sozialgesetzgebung durchzusetzen wäre, für Tanzschaffende den Bezug von Arbeitslosengeld I auch während eines Studiums zu ermöglichen. Dafür bedarf es eine Änderung im SGB II und dazu einen politischen Willen.

Wohl auf in das zweite Jahrzehnt in der Hoffnung, diese drei Wünsche mögen in Erfüllung gehen.

HAPPY BIRTHDAY!

A photograph of a man and a woman in a close embrace. The woman is in the foreground, looking upwards with her eyes closed. The man is behind her, his face partially visible. The image is set against a dark background and features a large, semi-transparent blue circular graphic that frames the text. The text is white and reads: "Individuelle Lösungen für einzigartige Persönlichkeiten".

Individuelle
Lösungen für
einzigartige
Persönlichkeiten



Foto: Dennis Williamson

Cynthia Barcomi: Von der Tänzerin zur Geschäftsführerin

von Hartmut Regitz

Am Backofen steht Cynthia Barcomi schon lange nicht mehr. Aber jeden Morgen lässt sie sich Aufnahmen des Gebäcks auf ihr Handy schicken. „Ich muss das immer kontrollieren“, erklärt sie frühmorgens im Deli. „Bei aller Routine schleichen sich da schnell Fehler ein.“ Das aber darf nicht sein, schließlich sind ihre Cookies Kult. Nein, als Babysitterin verstünde sie sich nicht. Auch besäßen ihre Mitarbeiter ein sicheres Qualitätsbewusstsein. „Aber weil ich meine Spezialitäten selbst entwickelt habe, erkenne ich Veränderungen früher.“

Dass Cynthia Barcomi Tänzerin gewesen ist, merkt man ihr nicht auf Anhieb an. Sie spricht ein schnelles Deutsch mit einem leichten Akzent, der einen sofort aufhorchen lässt, und besitzt einen Sachverstand, den sie in Büchern und regelmäßigen Fernsehbeiträgen durchaus vergnüglich zu dokumentieren weiß. Eigentlich stammt sie aus Seattle, und dort erwachte auch ihr Interesse für den Tanz, das sie später erst in einem Internat, dann als Studentin der Philo-



Foto: Dennis Williamson

sophie und Theaterwissenschaften professionell vertiefen konnte. „Wir haben an der Columbia University zusammen mit Tänzern der José Limón Dance Company gearbeitet“, erinnert sie sich, „und beispielsweise Limóns ‚Partita‘ einstudiert“ : Erfahrungen, die ihr ganz nebenbei das eigene Potenzial bewusst machen und sie in ihrer Überzeugung bestätigen, „dass man mit seinen Pfunden wuchern muss. Man muss aus den Gaben, die man hat, etwas machen.“ In New York hat sie Gelegenheit, Pina Bausch zu sehen. „Ihre Art eines abstrakten Tanztheaters faszinierte mich.“

Und zum ersten Mal steht sie morgens auf und sagt sich: „Ich habe einen Plan. Ich ziehe nach Berlin.“ Und das tut sie denn auch ohne Wenn und Aber und ohne ein Wort Deutsch zu können. Cynthia Barcomi tanzt bei Regina Baumgart, ist bei Projekten von Frauke Havemann und William Johnson dabei, wirkt auch mal bei Sasha Waltz im Rathaus Schöneberg mit.

So hätte es eigentlich noch eine Zeitlang weitergehen können. Doch mit dreißig wird sie wieder Mutter. Sie weiß, welcher Kraftanstrengung es bedarf, wieder in Form zu kommen. „Aber ich habe nicht das Gefühl gehabt, dass ich das unbedingt machen muss, und das muss man als Künstler haben. Ich sagte mir: Nein, ich kann auch anderes. Beispielsweise Kaffeebohnen rösten; der Geruch hat etwas Sinnliches. Und ich wollte ein bisschen Gebäck dazu reichen, weil ich immer gern gebacken habe.“ Naiv, wie sie damals noch ist, will sie sich einfach umschulen lassen. „Doch der zuständige Beamte hat mich nur angeschaut und gesagt: ‚Neee. Gastronomie ist Männersache. Das kriegen Sie nie hin. Vergessen Sie’s.‘“

So etwas lässt sich eine Barcomy nicht zweimal sagen. Derart herausgefordert, leistet sie sich den Luxus, „lernen zu dürfen“, wie sie sagt, „ohne sich selbst dabei eine Blöße zu geben.“ Schließlich ist es nicht einfach, ganz und gar ungewöhnliche Ideen zu vermitteln und gleichzeitig Leute zu führen, die vielleicht über mehr Berufserfahrung verfügen als man selbst. Cynthia Barcomi hat es geschafft. Heute leitet sie sowohl Barcomi's Café & Kaffeerösterei in Berlin-Kreuzberg und Barcomi's Deli in den Sophie-Gips-Höfen. Und lässt sich zur Sicherheit jeden Morgen frühmorgens Fotos der frisch gebackenen Cakes and Cookies schicken.





Foto: Charles Knoch

Britt Folk: Von der Tänzerin zur Physiotherapeutin

von Volkmar Draeger

Manche Karrieren starten mit Hindernissen und nehmen dann doch Fahrt auf. Britt Folks Weg begann im heimischen Bernau nahe Berlin bei einer ambitionierten Ballettlehrerin im Kreiskulturhaus. Zweimal pro Woche ging die kleine Britt ab der zweiten Schulklasse dort in den Unterricht, hörte das Lob für den Spann einer Mitschülerin, fand ihren Spann eigentlich auch gut. In der Pionierzeitung „Trommel“ sah sie eine Annonce der Palucca-Schule Dresden, sandte den Antrag ab, reiste mit dem Vindobona-Express, für sie „ein tolles Erlebnis“, zur Eignungsprüfung. Alles lief gut, bis man ihre „Engelflügel“, herausstehende Schulterblätter, entdeckte. Unverrichtet ging es da mit dem Vindobona zurück.

Einige Wochen später warb in der „Trommel“ nun die Staatliche Ballettschule Berlin. In einem mehrstufigen Test setzte sich Britt im Bewerberansturm durch, erhielt eine halbjährige Probezeit, mit der Auflage zum Anti-„Engelflügel“-Training bei der Physiotherapeutin der Schule. Strahlend, doch auch traurig wegen der Trennung von den Eltern zog sie 1976 „mit meinem karierten Luft-

koffer“ ins Internat ein. Täglich ging sie im Schulgebäude an den Fotos der Starabsolventen vorüber, Steffi Scherzer, Jutta Deutschland, Angela Philipp – das spornte an. Bald fiel auch Britts Talent auf. Pädagoge Stefan Lux setzte sie solistisch in seinen Schulchoreografien ein: „Was haben sie mit dem Regen gemacht?“ um atomverseuchten Regen, „Kinderkreuzzug“ zu Musik von Benjamin Britten und nach dem Gedicht „Kinderkreuzzug 1939“ von Bertolt Brecht, „Konzert für die Jugend“ als sinfonische Umsetzung des 2. Klavierkonzerts von Dmitri Schostakowitsch. Aufnahme in die Förderklasse, Vorbereitung auf nationale und internationale Wettbewerbe, so Moskau und Varna, waren die logische Konsequenz.

Nach siebenjähriger Ausbildung ging Britt 1983 an die Komische Oper zu Tom Schilling, studierte dort gleich Soloparts nach, „Romeo und Julia“, „Schwanensee“, „Wahlverwandtschaften“, „Ein neuer Sommernachtstraum“, Schillings Paraderwerke. Auch Birgit Scherzer, damals noch Ensembledänzerin, choreografierte für sie, beispielsweise das „Solo mit Frack und Hut“. Nach drei Jahren wechselte Britt dennoch an die Staatsoper Unter den Linden, „ich wollte meinen kindlichen Ballettenträum von der großen Klassik verwirklichen“. Besonders die Werke von George Balanchine begeisterten sie dort, auch die Coppelia in Tom Schillings Gastinszenierung. Dann begannen die Probleme mit dem Rücken, Skoliose. Hinzu kam die Unsicherheit in dieser Aufbruchs- und Umbruchssituation: Die einst mühsam erkämpfte „Tänzerrente“ der DDR wurde im neuen Deutschland gestrichen. Umorientieren hieß da die Devise, Pädagoge in der Staatlichen Ballettschule oder Medizin, wofür sie einen Studienplatz hatte wie für das Fach Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation an der Hochschule der Künste. Das Abitur hatte sie bereits in der Abendschule erworben. Im Glauben an geordnete Verhältnisse machte sie dann an der Charité in einer bunt gemischten Truppe eine dreijährige Ausbildung zur Physiotherapeutin. Seit 1996 ist sie nun im Zweitberuf, fühlt sich völlig sicher, arbeitet nach mehreren Zwischenstationen in einer kleinen Privatpraxis. „Es gibt dort“, sagt sie, „nicht



solch einen Massendurchlauf, alles läuft im persönlichen Kontakt mit den Patienten.“ Inzwischen hat sie sich auch mit der „Spiraldynamik“ befasst, einem Bewegungs- und Therapiekonzept aus der Schweiz, setzt dessen Erkenntnisse in der Tagesarbeit um. Und hat fast so nebenbei zum Tanz zurückgefunden: Seit einem Jahr unterricht-

tet sie zweimal die Woche Kindertanz in einer privaten Schule. Aus dem schüchternen Mädchen von einst ist eine selbstbewusste Frau mit ansteckend fröhlichem Lachen geworden, eine zweifache Mutter mit intakter Familie. Was beweist: Es gibt auch ein erfülltes Leben nach dem Tanz.



Peter Ulbrich: Vom Tänzer zum Aufnahmeleiter

von Volkmar Draeger

Peter Ulbrichs Anfänge liegen bei Hoyerswerda. Dort wurde er 1964 geboren. „Wir lebten auf einem Dorf, unsere Familie hat viel musiziert, Klavier und Schlagzeug“, erzählt er. Weil er talentiert in Bewegung war, stellte er sich auf eine Annonce hin dem Eignungstest an der Staatlichen Ballettschule Berlin – und bestand ihn. „Mit zehn hat man keinerlei Vorstellung, was einen da erwartet, ich war nie vorher im Theater, kannte nur das Fernsehballt“, erinnert er sich. Als 1978 die Ausbildung von sieben auf acht Jahre erweitert wurde, war er einer von den vier Jungen in der Klasse, die jenes Zusatzjahr erhielten, „hat Spaß gemacht“. Nahtlos ging er danach, 1982, ans Ballett der Staatsoper Unter den Linden, tanzte dort elf Spielzeiten, bis 1993. „Damals wechselte man ungern“, sagt er und hätte es dank seinem Gruppe-mit-Solo-Vertrag auch nicht nötig gehabt. Bauern-Pas de deux in „Giselle“, Parts in Balanchines „Sinfonie in C“, in „Nussknacker“ und „Dornröschen“ erfüllten ihn. Er möchte diese Zeit nicht missen, hatte nette Kollegen, die ihm das Leben gezeigt haben, ihm halfen, sich

zu orientieren. Von Ballettchef Egon Bischoff wurde er gefördert. Als der ging, fühlte auch Peter Ulbrich seinen Abschied nahen. Michaël Denard als nachfolgender Leiter hatte andere Pläne. So wurde der Erzengel in Maurice Béjarts „Verklärte Nacht“ seine letzte Rolle. „Außerdem“, so fügt er an, „lässt der Körper mit Ende 20 etwas nach, da hat man dann schon lauter unverbraucht 18-jährige Neuzugänge um sich.“

Es galt, Scheuklappen abzulegen, Interessen rechts und links des bisherigen Weges zu finden, andere Qualitäten in sich zu entdecken, sich nicht mehr „nur“ Choreografien zu merken. Sein Freundeskreis aus der künstlerischen Untergrundszene half ihm, knüpfte Kontakte zum Film und zu Medien. So ergaben sich kurze Einsätze, auch in zwei Filmen hat er mitgespielt. Das gefiel ihm, aber er mochte lieber hinter der Kamera sein als davor. Ein Freund von der Ufa ließ ihn wissen, dass ein Praktikant am Set gesucht wurde. Statt der geplanten Weltreise wurde er mit Ende 20 „ältester Praktikant der Welt“, lacht er. Die in der einst DDR hart erkämpfte „Tänzerrente“ war damit zwar futsch, trotzdem freute er sich über die glückliche Fügung. Denn seine Chefin am Set war eine ehemalige Tänzerin der Deutschen Oper Berlin, kannte Peters Problematik also bestens.

Sie zog ihn mit, lehrte ihn, was wichtig ist beim Film. Unten fing er an, musste rechtzeitig am Drehort sein, half aufbauen, schleppte Kostüme, Requisiten, holte Kaffee für Iris Berben. Zwei dieser TV-Produktionen machte er ohne Geld, dann wurde er Aufnahmeleiter, jener, der am Set umsetzt, was sich das Büro ausdenkt. Nach zwölf Filmen gelang ihm 1997 der Sprung zum 1. Aufnahmeleiter. Seither arbeitet der einst festangestellte Tänzer Peter Ulbrich als Freelancer. Diesen Status genießt er heute durchaus, viel unterwegs zu sein, interessante Menschen zu treffen und teils skurrile Drehorte kennenzulernen, „von der Leichenhalle bis zum Archiv des Naturkundemuseums, von der Millionärsvilla bis zum Bordell“. Der Abschied vom Tanz war für ihn nicht schmerzlich, das Neue liegt ihm, er gehe selten ins Ballett, und wenn, „habe ich mich darin nicht

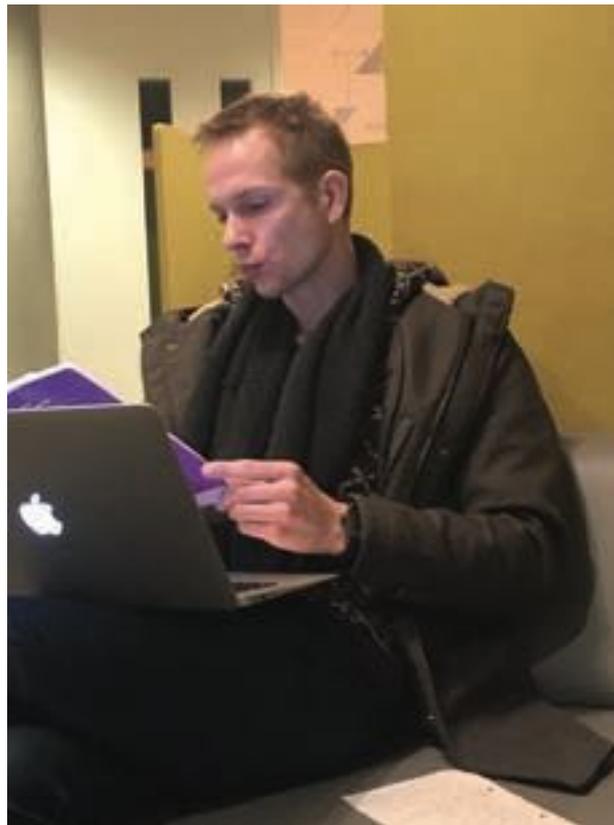
vermisst“. Hundertfaches Glück habe er gehabt: an die Schule delegiert von den Eltern, durch den Ballettchef entwickelt, im Einklang mit dem zweiten Beruf. Offen, neugierig zu sein, rät er jungen Tänzern.



Bram Koch: Vom Tänzer zum Sozialarbeiter

von Wiebke Hüster

Vor sechseinhalb Jahren kam der klassische Tänzer Bram Koch zum ersten Mal an den Punkt, dass er dachte: „What if....?“ Was wäre, wenn seine Ballettdirektorin Birgit Keil am Staatstheater Karlsruhe nicht verlängert würde? Es hätte bedeuten können, dass eventuelle Nachfolger nicht mit ihm weiterarbeiten würden – oder dass er sich das nicht würde vorstellen können. Birgit Keil würde nicht mehr an ein anderes Haus wechseln, wohin sie ihn mitnehmen könnte. Sie würde aufhören. Da dachte auch Bram Koch zum ersten Mal konkret daran, seinen geliebten Beruf an den sprichwörtlichen Nagel zu hängen. Stattdessen verlängerte Staatstheatergeneralintendant Peter Spuhler Birgit Keil und Birgit Keil sagte gerne zu und Bram Koch tanzte



weiter. Allerdings traf er bald darauf bereits eine erste Entscheidung über seine Zukunft. Er entschied, nicht so lange weiterzutanzten, bis Keils Ära an ihr Ende käme.

Aus den Flyern der Stiftung Tanz, die im Staatstheater Karlsruhe auslagen, erfuhr er von einem Workshop für Tänzer, der Fragen des Übergangs in eine zweite, eine neue Karriere nach der Tänzerlaufbahn, diskutieren sollte. Mit drei seiner Kollegen beriet er sich darüber und sie meldeten sich an. So interessant der Workshop war, sie blieben nicht bis zum Schluß. Für den dritten und letzten Workshoptag hätten sie Urlaub nehmen müssen, und das wollten sie nicht. Es sollte nicht wirken, als seien

sie innerlich schon auf dem Absprung. Sie wollten niemanden kränken und das gute Arbeitsverhältnis trüben. Oft ist davon die Rede, wie schwer es ist für Tänzer, Abschied zu nehmen von der Bühne, von der Arbeit im Ballettsaal, dem Leben in der Theaterfamilie. Für die Ballettdirektoren ist es oft genauso schwer, ihre Tänzer gehen zu lassen. Sie haben sie ausgewählt, aufgebaut, gecoacht, angefeuert, getröstet, aufgemuntert. Sie haben sie gelobt, sie zur Geduld ermahnt, wenn eine Verletzung auszuheilen war und sie jeden neuen Arbeitstag dazu motiviert, an ihre Grenzen zu gehen und sich zu verbessern, zu wachsen. Sie haben ihnen geraten, wo sie wohnen, was sie essen, was sie lesen sollen, wie sie sich für die Bühne schminken und wie sie sich im Ballettsaal benehmen sollen. Die Tänzer sind es, von denen Ballettdirektoren am besten verstanden werden und nur die Tänzer wollen jedes Detail ihrer Karriere wissen und jeden Trick lernen und alle Geheimnisse einer Rolle wieder und wieder hören. Bram Koch war so ein Tänzer, den man nicht gehen lassen möchte.

In Karlsruhe hatte er die Compagnie gefunden, nach der er gesucht hatte. Er fühlte, er war angekommen. Der Stil des Ensembles und das Repertoire gefielen dem hochmotivierten Tänzer. Dass die Bedeutung der Disziplin immer wieder betont wurde, leuchtete dem energiegeladenen Bram Koch eh ein. Niemand musste mit ihm streng sein. Es kam ihm natürlich vor, eine Compagnie so zu führen. Ihr Abschied verlief bewegend, aber ohne Streit. Abgerissen ist der Kontakt zwischen Keil und Koch nicht. Zwei Jahre nach dem ersten Workshop bei der Stiftung TANZ hörte Bram Koch auf zu tanzen. Keinen von den vielen Berufen, an die man zuerst denken könnte, wählte er. Er fühlte sich nicht berufen, ein Choreograph zu werden. Als Ballettmeister oder Pädagoge zu arbeiten, kam für ihn nicht in Frage. Er wollte weder Yogalehrer noch Pilatetrainer, weder Physiotherapeut noch Osteopath werden. „Manchmal fühlte sich diese Tanzwelt an, als würde man in einer Blase leben. Ich wusste immer, ich möchte auch einmal in der ‚richtigen Welt‘ arbeiten. Es fühlte sich dann auch wie ein zweites ‚Erwachsenwerden‘ an. Das Tänzerleben in einer

Compagnie hat etwas von einer verlängerten Jugend, wunderbar. Die Tänzerfamilie unternimmt alles zusammen, man arbeitet, aber man feiert auch Parties. Ich habe nie etwas bereut daran.“ Erst als er den Workshop besucht hatte und damit den ersten Schritt in die Zukunft getan hatte, da ließ seine Motivation als Tänzer unmerklich nach. Mit zweiunddreißig Jahren war Bram Koch zum Aufhören eigentlich noch jung. In Karlsruhe hatte er aber schon seit einigen Jahren das Gefühl, zu den Älteren zu zählen. Es stellten sich manchmal leichtere, vorübergehende Überbelastungserscheinungen körperlicher Art ein. Und als Ballette von Yuri Vamos in das Karlsruher Repertoire übernommen wurden, schloß sich für ihn ein Kreis, und ihm wurde bewusst, wie lange er diesen Beruf inszwischen ausübte. In Düsseldorf hatte er zu Beginn seiner Laufbahn bei Yuri Vamos getanzt, zehn Jahre zuvor.

Bram erhielt in der Stiftung TANZ gleich bei den ersten Gesprächen einen Rat, von dem er heute sagt, es sei mit der wichtigste überhaupt gewesen. Das war kein juristischer oder verwaltungstechnischer oder finanzieller Hinweis. Er lautete ganz einfach: Nimm Dir Zeit. Nimm Dir ein Jahr. Sei entspannt bei der Suche nach der Zukunft.

Es ist nicht so leicht, einen neuen Beruf zu entdecken, der einen wirklich erfüllt, das wurde Bram damals klar. Tänzer zu sein, findet er, ist eben kein Beruf, sondern wirklich eine Berufung. Es ist nicht das Gehalt, um dessentwillen Tänzer zur Arbeit gehen, sondern aufgrund einer sehr starken intrinsischen Motivation. Bram hatte nur zwölf Jahre als Tänzer gearbeitet und konnte sich ausrechnen, dass er mit seinem zweiten Beruf den viel längeren Teil seines Arbeitslebens zubringen würde. Darum dachte er, es würde sich absolut lohnen, noch ein Studium zu absolvieren. Viele andere Überlegungen flossen in die Entscheidung mit ein. Konnte er sich vorstellen, Vollzeit zu arbeiten oder lieber Teilzeit? Wäre Schichtarbeit etwas, das er annehmen würde? Wie sollte seine zukünftige Work/Life-Balance aussehen?



Durch die Beratung in der Stiftung hatte Bram das Gefühl, viele Optionen zu haben, was seine Zukunft anging. Das Jahr nach dem Abschied von der Bühne nutzte er für Praktika, auch das ein Tipp seiner Beraterinnen in der Stiftung. Bram, der aus den Niederlanden stammt und seine Tanzausbildung am Konservatorium in Den Haag absolviert hatte, überlegte zunächst, in Deutschland den Beruf des Heilerziehungspflegers zu erlernen. In seiner ersten Praktikumsstelle arbeitete er darum mit mehrfach behinderten Menschen in einer Tageseinrichtung zur Förderung. Auch in einer Flüchtlingsunterkunft machte er ein Praktikum. Er

schaute sich verschiedene Schulen an. Das Problem mit der Heilerziehungspflegerausbildung war, dass ihm niemand sagen konnte, ob er mit seinem niederländischen Schulzeugnis zugelassen werden könnte. Man werde ihm das erst mitteilen können, wenn er sich verbindlich um die Aufnahme an die Schule bewerbe. Zuvor aber sollte er ein einjähriges Praktikum absolvieren.

In Deutschland zu studieren schien unmöglich, da sein Schulabschluss nur dem Realschulabschluss gleichgestellt wurde, und der unbenotete „Bachelor of Dance“ zählte nicht als Abitur-Äquivalent.

Bram entschloss sich wegen dieser ganzen Ungewissheiten und Schwierigkeiten, lieber gleich in Holland „Soziale Arbeit“ zu studieren. Im Sommer diesen Jahres schließt er sein zweisprachiges Studium in Enschede ab. Bram, der in Münster lebt und für sein Studium mit dem NRW-Ticket gependelt ist, wird dann einen Studienabschluß erworben haben, der in beiden Ländern anerkannt ist. Alles ist perfekt gelaufen. Die Stiftung TANZ hat ihn in dieser gesamten Zeit auch finanziell unterstützt. Das war auch notwendig, denn die einzige Ungerechtigkeit, auf die Bram im Zusammenhang mit seiner zweiten Ausbildung stieß, war die Auflage der Niederländer, bei einem Zweitstudium wesentlich höhere Gebühren zu verlangen. Da sollte, findet Bram, für Tänzer eine Ausnahme gemacht werden. Denn für wen, außer für Tänzer, gilt schon, dass diesem ersten Bachelor auf jeden Fall im Leben noch ein anderer Bachelor folgen muss?!



Yan Revazov: Vom Tänzer zum Fotografen

von Volkmar Draeger

Nichts sei unsicherer als vermeintliche Sicherheit, sagt Yan Revazov. Den sicheren Weg hat er daher nicht gewählt. Begonnen hat der 1980 in Sewastopol auf der Halbinsel Krim – der Vater Staatsanwalt für Rechtsbrecher vom Politkriminellen bis zum Serienmörder, in der Umbruchzeit der 1990er ständig bedroht, die Mutter Chefin der Informatikabteilung im militärischen Schiffsbau. Von Yans vier Brüdern wurden vier Tänzer, er als Mittlerer fing spät an – im Schlepptau eines Bruders. Als der im Pionierhaus auftrat, Applaus und Blumen bekam, sah Yan ihn als Star wie Robbie Williams: „Das will ich auch!“ Parallel Akrobatik auf einer Sportschule, Tanzen im Pionierhaus und Schwimmen („todlangweilig, weil so allein“) folgten. Akrobatik liebte er, Folklore gefiel ihm. Die Lehrerin mit Mariinsky-Vergangenheit gab ihm ein Buch über Maris Liepa und eine DVD mit Sternen wie Pliszezka, Stiefel und Simkin senior. Der Schock setzte sich in Wollen um.

Mit 11 bewarb er sich in Woronesh, wurde abgelehnt, trainierte fleißig weiter und bestand die Prüfung für die Bol-

schoi-Schule in Moskau. Damals, 1997, die Ukraine hatte sich von Russland gelöst, mussten Ausländer das Studium teurer bezahlen. So ging er auf die preiswertere Filiale des Bolschoi, hatte dort einen guten Pädagogen („hat nie geschrien, wir mussten uns selbst bewerten“), erhielt zum Aufholen viel Extratraining und blieb auch, als er seinen russischen Pass bekam und wechseln hätte können. Bald lernte er dort gänzlich kostenlos und arbeitete dafür nachts in der Bibliothek („sortieren, kopieren, DVDs aller Stars ansehen, ein Traumjob“). Er tanzte bereits im Bolschoi, als er bei einer Gala das Jeune Ballet de France sah und begeistert war. So ging er vom „Museum“ Bolschoi mit seiner starren Hierarchie nach Paris und konnte auch modernes Repertoire tanzen, leider nur für ein Jahr, dann wurde die Compagnie mangels Geldes aufgelöst.

Unter mehreren Angeboten, auch Bordeaux, Mulhouse, Straßburg, entschied er sich für Karlsruhe („eine sehr gute Compagnie, ich war der Jüngste“), mochte die abwechslungsreiche Arbeit mit Pierre Wyss, war als Solist in „Romeo und Julia“, „Lulu“ zu sehen. Um mit seiner zukünftigen Frau zusammenzusein, ging er nach einem Jahr. Nach einem weiteren Jahr in St. Pölten kam er 2003 zu Ralf Rossa nach Halle: „Er suchte bei Tänzern Persönlichkeit, Emotionen, Poesie.“ Aus der geplanten einen Spielzeit, dem Wunsch, nach Monaco zu gehen, und einem Angebot ans Staatsballett Berlin wurde „das Highlight meines Lebens“. Bei dem vielseitigen Ralf Rossa tanzte er in der Romanadaption „Schlafes Bruder“ den Peter, einen Jungen voll liebender Hingabe an den unerreichbar introvertierten Elias – Rossas opus magnum, nicht zuletzt wegen Yans ergreifender Charakterzeichnung. Romeo und Nijinsky, Parts in „Endstation Sehnsucht“ und „Sacre du printemps“ schlossen sich an, bis ein Bandscheibenvorfall in „die schlimmste Zeit meines Lebens“ führte. Operationen und Rehas folgten, leiteten eine Phase des Umdenkens ein: „Ich konnte wieder laufen, war überfroh. Als Tänzer war ich nie mit mir zufrieden.“ 2011 beendete er nach elf Jahren die Tanzkarriere, suchte einen Neuanfang, nachdem er bei einer Audition für Jan Fabre als zu alt eingestuft worden war.



Die Idee mit dem Fotografieren keimte. Fotografiert hatte er ja schon mit 14. Sein Bruder, Tänzer im Friedrichstadt-Palast, gab ihm eine Digitalkamera. Licht, Atmosphäre, die schönsten Momente finden, ob im Sprung oder im Ausdruck, das lockte ihn. Nach einer Phase der teuer gemieteten Studios jeweils mit Auf- und Abbau besitzt er in Berlins Prenzlauer Berg endlich sein privates Studio mit kompletter Ausrüstung. Neben Werbung vom Kinderwagen bis zum Koffer realisiert er gern künstlerische Aufträge, auch draußen in der Natur. „Im Studio entstehen die Kreationen aus Licht, Farbe, Idee, Komposition, ob Porträts oder The-

aterplakate.“ Nur Ballettfotograf sein, will er nicht: „Wo bleibe ich da als Kreativer?“ Tänzer, sagt er, sei der beste Job auf der Welt – und sei jetzt genauso glücklich: „Ich liebe, was ich mache, selbst wenn das mal 36 Stunden Arbeit bedeutet.“ Yan Revazov ist augenscheinlich zum zweiten Mal bei sich angekommen.



Peter Boch: Vom Tänzer zum Oberbürgermeister der Stadt Pforzheim

von Hartmut Regitz

Peter Boch logiert hoch oben im Neuen Rathaus. Wenn er zwischendurch mal aus dem Fenster blickt, kann er hinunter aufs Theater schauen; es liegt nur einen Steinwurf entfernt. Wäre er nicht Oberbürgermeister der Stadt Pforzheim, könnte dort womöglich sein Arbeitsplatz sein. Denn das wollte er einmal werden: Tänzer. Am besten so einer wie Friedemann Vogel, der seinerzeit in der John-Cranko-Schule eine Klasse über ihm bereits sein herausragendes Talent erkennen ließ.

Boch stammt aus Waldshut, eine süddeutsche Kreisstadt unweit der Schweizer Grenze. Aufgewachsen in einer kleinen Nachbargemeinde, kommt er erstmals mit dem Tanz durch eine Kindergartenfreundin in Berührung, die er zum Ballettunterricht nach Tiengen begleitet. „Wir haben alles immer gemeinsam unternommen“, erinnert sich der inzwischen 40-Jährige. Als ihn die Lehrerin bittet, doch ein-

fach mitzumachen, zögert er keine Sekunde – und wird „entdeckt“. Sein Talent muss auffallend gewesen sein. Jahre später akzeptiert ihn Alex Ursuliak als Eleve an der Cranko-Schule. Peter Boch lernt noch einmal Ballett von der Pike auf, erst bei Bernd Berg und Shida Mubarjakova, ab der vierten Klasse bei Konstantin Russu. Man findet ihn im Gefolge der Carabosse, die der damalige Starsolist Richard Cragun verkörpert. Und er ist bei der einmaligen „Apollo“-Vorstellung im Rahmen der Internationalen Gartenausstellung auf dem Killesberg dabei – einmal deshalb, weil sie tatsächlich nur einmal stattfindet und weil Vladimir Malakhov sie an Ort und Stelle gleich mehrfach wiederholen muss. „Ich krieg noch immer eine Gänsehaut“, so der OB, „wenn ich daran zurückdenke“.

Dann der Wechsel nach München, an die Bosl-Stiftung. Boch überspringt eine Klasse, kommt direkt in die Akademie – und hat wie schon einmal zuvor in Stuttgart irgendwann Wasser in den Hüftgelenken: ein Problem der Überreizung, ausgelöst durch die im Ballett geforderte Auswärtsdrehung, das ihn nachdenklich stimmt. Er fragt sich: „Wenn das die Grenzen sind, die mir mein Körper aufzeigt: Muss ich da nicht meine Konsequenzen ziehen?“ Er zieht sie, bricht kurz vor dem Examen die Ausbildung ab, kehrt zurück nach Hause. „Eine harte, eine ehrliche Entscheidung“, die er bis heute nicht bereut. „Ich habe sie alleine getroffen, niemand hat mich dazu gedrängt.“

Boch bewirbt sich an die hundert Mal, aber alle Ausbildungsberufe waren bereits belegt. Doch er weiß, was ihm die Ballettschulung vermittelt hat – nämlich Disziplin und, wie er das nennt, „die Wertschätzung des Gegenübers und damit verbunden: der Dienst am Menschen“. Deshalb sieht er sich schließlich im Polizeiberuf gut aufgehoben. Boch macht alles mit, als Streifenbeamter, als verdeckter Ermittler, im Personenschutz. Nebenbei ist er noch in Stuttgart-West im Bezirksbeirat politisch aktiv – bis er begreift, das er das letztlich will: etwas gestalten. Was er denn auch tut, erst als Bürgermeister in Erpfendorf, seit 2017 als OB in Pforzheim.



Ob er denn die Bühne nicht vermisst, so nahe am Theater? Peter Boch lacht. „Warum? Ich bin ja nicht zufällig beim Ballett gelandet, sondern weil ich vorgehabt hatte, ausdrucksstark eine Rolle zu verkörpern oder dadurch eine Geschichte zu erzählen. Das war in mir drin, und das ist immer noch in mir drin. Es macht mir Freude, auf einem Podium zu stehen. Als trainierter Tänzer macht man schließlich keine halben Sachen. Der Körper ist geformt. Auch der Geist. Es geht um Disziplin, um Durchhaltevermögen und immer um die Sache – um das, was man erreichen will.“





István Simon: Vom Tänzer zum Kulturmanager

von Martin Morgenstern

2012 sitzen sich der Tänzer István Simon und der Choreograph Jiří Kylián auf der Bühne der Semperoper gegenüber. Die Kompanie möchte mehr zu »Bella Figura« erfahren. „Der Mensch, vom Weibe geboren, lebt kurze Zeit und ist voll Unruh“, zitiert Kylián aus dem Buch Hiob. Und fügt nachdenklich an: „Man kann Frau und Mann nicht völlig trennen, das ist unmöglich. Denn in jedem Mann ist etwas weibliches, und in jeder Frau ist etwas männliches. In jedem dunklen Yin ist ein weißer Punkt, und in jedem hellen Yang ist ein schwarzer Punkt, so sind wir einander nah...“ Über Erotik sprechen Kylián und Simon, über Verletzlichkeit und Ehrlichkeit. „Katharsis im Theater“, hakt Simon nach, „erfahren wir heute leider weniger als je zuvor, aber bei Ihren Choreographien spürt man sie. Es geht um die Integrität der Persönlichkeit. In der heutigen Welt sind wir so gespalten. Wir müssen auf verschiedenen Ebenen funktionieren. Wir müssen Persönlichkeit in uns abtrennen.“ Simon schluckt. „Rationalismus, Emotion, Philosophie, all das ist in Ihren Stücken enthalten. Konstru-

ieren Sie das, oder passiert es spontan?“ „Als ich in Ihrem Alter war“, antwortet Kylián, „lernte ich alles auswendig. Weil ich eine Todesangst davor hatte, dass mir jemand sagen würde, ich würde etwas nicht wissen. Viel interessanter ist es aber, sich vorzubereiten und alles zu wissen – es in eine kleine Tasche zu tun, die man neben sich abstellt. Und dann bitte ich die Tänzer, ihre eigenen Erfahrungen einzubringen. Ihre Emotionalität. Und ihre eigene Art, die Dinge zu verstehen. Das ist viel interessanter – aber man kann es erst viel später im Leben so machen.“

István Simon hat nach diesen Freiheiten, nach der inneren Selbstbefragung im strengen Korsett einer Choreographie, immer gesucht. Ich erinnere mich an ein Gespräch mit ihm, ich wollte gern verstehen, welchen Anteil die individuelle Tänzerpersönlichkeit am Gesamteindruck eines choreographierten Werks hat. Ganz banal auch einfach, wie austauschbar ein Tänzer ist. Simon meinte, da in den letzten Jahren eine bedauerliche Veränderung in der Tanzwelt beobachtet zu haben: die Verlagerung der Schwerpunkte weg der von einfühlsamen individuellen Ausdeutung einer Rolle hin zur körperlich perfektionierten Ausführung. Von heutigen Tänzern würden kaum künstlerische Teilhabe, stattdessen technische Fähigkeiten, schiere ‚Physikalität‘ (physicality) erwartet.

Einige Zeit nach unserem Gespräch wurde am örtlichen Arbeitsgericht eine Klage auf Wiedereinstellung des Tänzers nach einer Beurlaubung beim Semperoper Ballett abgewiesen, und noch einige Tage später sprach die Institution eine außerordentliche Kündigung an ihn aus. Der Fall ging durch die Presse, einer der ersten deutschen #metoo Fälle überhaupt, wenn man den sehr komplexen Sachverhalt so herunterbrechen mag. Bis heute sind nicht alle Einzelheiten öffentlich. Unter dem Strich bleibt: ein erfolgreicher Tänzer, international prämiert, Erster Solist an großen Häusern, hatte sich an seinen Ballettchef gewandt und um Hilfe gebeten. Er sah sich Schikanie- rung durch einen Ballettmeister ausgesetzt, über den sich bereits andere Tänzer beschwert hatten. Sein Arbeitgeber

reagierte hilflos; vielleicht kann man das mit diesem Wort zusammenfassen. Eine ‚gute Figur‘ machte in der Aufarbeitung des Falles keiner. Für die Semperoper schien es einfacher, einen einzelnen Tänzer loszuwerden, als die tagtäglichen Routinen zu hinterfragen. Ein verdruckstes Gespräch des Intendanten, des Ballettchefs, des Ballett-Betriebsdirektors und der Justiziarin des Hauses mit ausgewählten Pressevertretern sollte die Sicht des Hauses darlegen; mehr als Schadensbegrenzung war da aber schon nicht mehr möglich. Die Karriere des Ersten Solisten István Simon schien an diesem Punkt vorbei zu sein.

dieser Plan B“, erklärt der Tänzer. „Dies war eine gute Entscheidung, denn obwohl es später am Gericht bewiesen wurde, dass ich nichts falsch gemacht hatte, habe ich meinen Job an der Semperoper nie zurückbekommen. Das war eine schwierige Lektion: Unsere tänzerische Karriere ist unglaublich fragil, weil sie immer von der Stimmung einiger Menschen abhängt, die enorme Macht haben.“

Teil seines Backup-Plans war es, auch akademisch wieder in Form zu kommen. Nachdem ihm die Ungarische Universität für Tanzkunst 2018 sein pädagogisches Masterdiplom verlieh, warf er sich mit Unterstützung der Stiftung TANZ in ein neues, englischsprachiges Masterstudium an der Universität Lüneburg: „International Arts and Cultural Management“. Der Kulturmanager István Simon steht kurz vor dem Abschluss. 2020 möchte er ein weiteres Studium in deutscher Sprache beginnen. Die nötigen Sprachtests hat er am Goethe-Institut Dresden bereits absolviert.

Und auch in die Praxis stürzte sich Simon wieder. Ab Oktober 2018 unterstützte er die Ballettdirektorin der Chemnitzer Oper in der Verwaltung, gab Ballettklassen bei der Kompanie, hielt Proben ab und war in einigen Bühnenproduktionen als Gastsolist zu erleben. Seit einem halben Jahr ist er zudem für Öffentlichkeitsarbeit und Organisation bei der Stiftung TANZ tätig.

Ein weiterer, wichtiger Meilenstein im Übergangsprozess seiner Karriere war, als er anfang, sich im Tourmanagement zu engagieren. Die erste Produktion, die Simon federführend betreute, war „Winterreise“, ein von Andreas Heise choreographierter Kammerabend mit der Opernsängerin Juliane Banse und dem Pianisten Alexander Krichel. Erst kürzlich hat Simon in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut Pakistan und der Botschaft der Bundesrepublik Deutschland in Islamabad für diese Produktion eine Reise nach Pakistan organisiert. „Es war ziemlich hart für mich, eine freiberufliche Tanzkünstlerkarriere aufzubauen und gleichzeitig diese neuen Berufswege zu ergünden,“ sagt Simon. „Die Stiftung TANZ hat mir sehr geholfen zu erken-

István Simon mit Dorothee Gilbert, Foto: Ann Ray



Tänzerisch ging es für Simon trotzdem weiter, noch während die verschiedenen Klagen verhandelt wurden; die internationale Tanzszene schien mehrheitlich auf seiner Seite zu sein und unterstützte ihn mit Wortmeldungen und Einladungen. Simon konzentrierte sich fortan auf seine freiberufliche Karriere. Er wurde Residenz-Gastkünstler beim Ballett Dortmund, Gastkünstler des Kremlballetts, beim Teatro de San Carlo Neapel und beim Slowenischen Nationalballett, tanzte auf Galas und Festivals. „Ich hatte keine Ahnung, ob ich meine Unschuld beweisen können würde, und wir konnten wegen unseres behinderten Kindes nicht planen, in eine andere Stadt zu ziehen, deshalb

nen, dass es ‚da draußen‘ so viel mehr gibt als nur die tänzerische Festanstellung, und sie hat mich persönlich und finanziell sehr unterstützt.“

Die Hauptklage gegen seinen früheren Arbeitgeber endete mit einer außergewöhnlich hohen Abfindung. Im Zuge des Vergleichs vor dem Kölner Bühnenoberschiedsgericht ließ die Semperoper auch den Vorwurf fallen, Simon habe den Ballettmeister fälschlicherweise Beschuldigungen ausgesetzt. Mit der Abfindung gründete der Tänzer am Welttanztag 2020 ein gemeinnütziges Kunst- und Gesundheitsberatungsunternehmen. Unter dem Dach von „Praetorian Projects“ geben Lehrer und Kursleiter wie Maina Gielgud, Yannick Boquin, Boglárka Simon-Hatala, Balázs Delbó oder Simons früherer Dresdner Kollegkollege Milán Madar ihr Wissen und ihre Erfahrungen in Online-Workshops weiter. „Ziel der Organisation ist es, die Umwandlung von Theatern in eine für Künstler psychisch und physisch sicherere Arbeitsumgebung zu erleichtern,“ erklärt Simon. „Ich hoffe wirklich, dass diese Organisation eine Veränderung in der Welt des Theaters hervorbringen kann. Ich möchte gern dazu beitragen, in Kompanien eine Arbeitsumgebung zu schaffen, in der sich die Künstler sowohl psychisch als auch physisch sicher fühlen und weiterentwickeln können.“

Der Karriereübergang von István Simon – er ist eher als ein Entwicklungsprozess auf mehreren Ebenen zu sehen. Beruflich breiter aufgestellt, mit ganz verschiedenen Perspektiven gänzlich neuer Karrierewege, hat er sich ein neues Leben aufgebaut, das sich unvermindert um seinen Traum, den Tanz, dreht. Er bringt dabei seine eigenen Erfahrungen als Tänzer ein. Seine Emotionalität. Und seine eigene Art, die Dinge zu verstehen.



Tobias Almasi: vom Tänzer zum Humanmediziner

von Arnd Wesemann

Sein Großvater kam aus Ungarn. Seinen Nachnamen, Almasi, müsse man eigentlich Olmaschi aussprechen. Macht aber keiner. Der 35-Jährige wuchs in der Nähe von Siegen auf, wo der Ex-Solist Hans Carrasz eine private Tanzschule betrieb. Auch dessen Name klang ungarisch. In Wahrheit stammte der Gründer des Siegener Jugendtanztheaters aus Holland. Selbst die Bezeichnung Jugendtanztheater ist irreführend. Tobias Almasi, Sohn einer Tänzerin und eines Architekten, lernte ganz klassisch Ballett, neben seiner Zeit am Gymnasium.

Das hieß: Spießrutenlauf vor Mitschülern, und unter Tänzern nur als Amateur zu gelten, weil ohne staatliche Ausbildung. Er aber wollte wirklich zur Bühne, ohne das übliche Ballettinternat, das so gern dafür sorgt, dass sich die Tänzer „in the box“ wännen: in Sicherheit. Heute hat auch Tobias Almasi diese eine Sehnsucht: nach Sicherheit. Weil er nie gelernt hat, die Dinge leicht zu nehmen, studiert er heute das Schwerste: Humanmedizin an der Ber-

liner Charité, ein sechsjähriges Studium. Es ginge wahrlich einfacher. Doch er hat sich gegen die Klassiker unter den Transition-Berufen entschieden: Nicht Physiotherapie, Osteopathie oder Heilpraktiker. Er will die Sache richtig anpacken, zumal es sich, Stichwort Sicherheit, auch in finanzieller Hinsicht lohnt. Er studiert nun Orthopädie, Chirurgie, Fachrichtung Tanzmedizin.

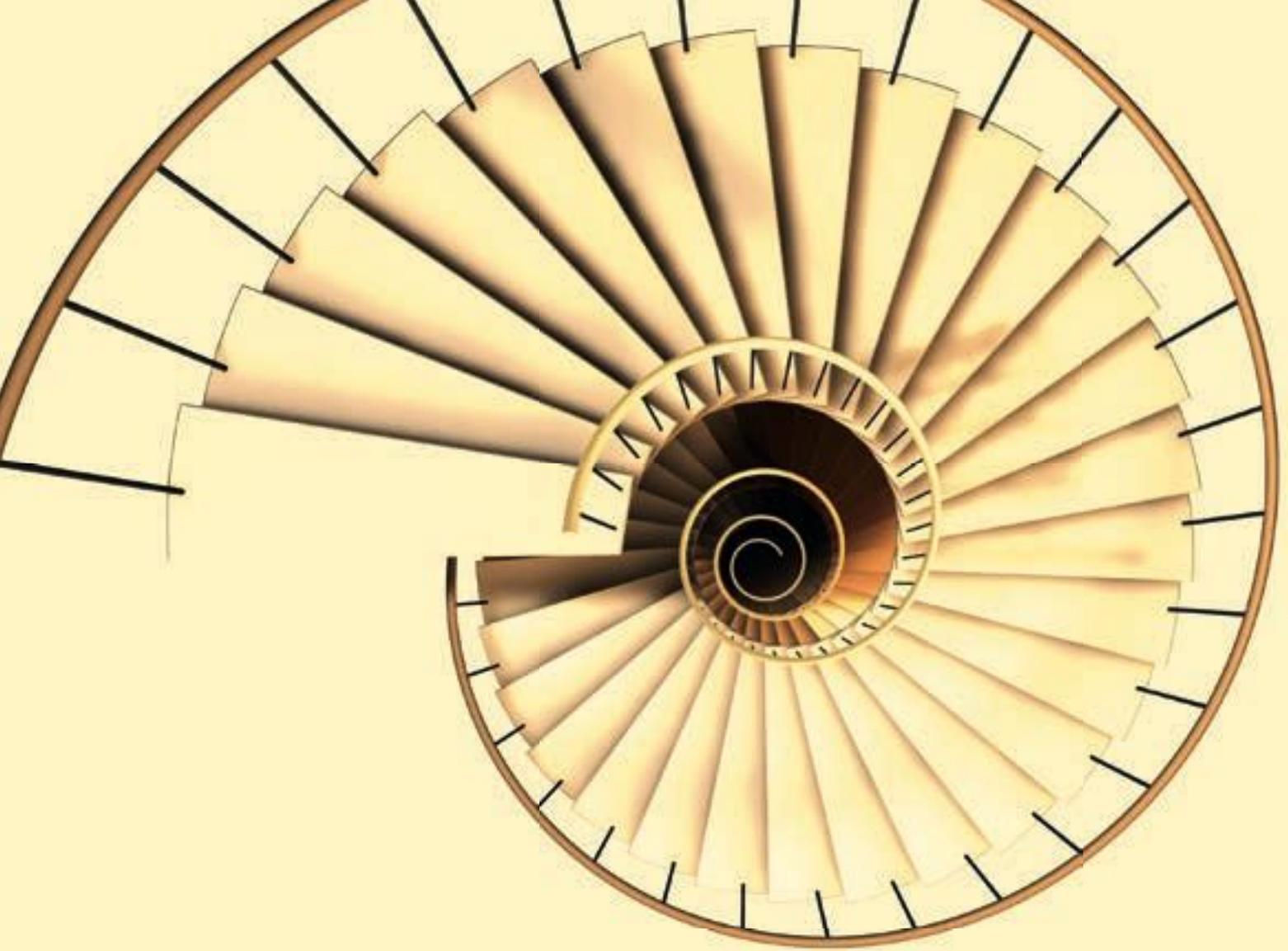
Nach seiner ersten Ausbildung damals tanzte der frisch gebackene Abiturient bei Vladimir Malakhov in Berlin vor, flog erst „in vorletzter Runde raus“. Er konnte also tanzen, ging nach Schwerin, wurde dort Kompaniesprecher. In der nächsten Station, in Halle an der Saale unter Ralf Rossa, hatte er als Tänzer den zusätzlichen Job eines Sicherheitsbeauftragten. Das ist einer, der in nicht immer deutschsprachigen Kompanien den Kollegen dabei hilft, Arztbesuche zu begleiten und Reha-Anträge zu stellen, etwa bei der Deutschen Rentenversicherung. Anträge auf stationäre Klinik sind dort kein Problem. Aber eine der besten Kliniken für Tänzer ist eine ambulante: medicos.AufSchalke in Gelsenkirchen. Die Orthopädie dort verantwortet Elisabeth Exner-Grave, eine Tanzmedizinerin. Sie ist Mitschuld daran, dass er nun selbst Mediziner werden will.

Hartes Brot. Denn als Tobias Almasi 2014 den Tanzberuf aufgab, war er dreißig. BaföG gibt es nur bis zum Alter von 29 Jahren. Das bedeutet: Studieren ohne Mittel, sechs Jahre lang. Er lebt von Wohngeld, heißt: von der vollständigen Offenlegung aller Kontobewegungen, und von einem Stipendium der Stiftung TANZ. Ein Jahr vor der Promotion bedeutet das ein äußerst bescheidenes Leben mit viel Paukerei. Als Tänzer hatte er Schritte schnell gelernt. In der Medizin hilft ihm eher die Logik, um die komplexen Zusammenhänge zu erfassen. Seine Doktormutter ist Eileen Wanke in Frankfurt/Main, Gründungsmitglied von „Tamed“, dem Verband der deutschen Tanzmedizin. Thema seiner Promotion: Medizinische Daten von Studierenden an staatlichen Tanzhochschulen auszuwerten, um Methoden der Früherkennung zu erforschen. Niemand soll Tanz studieren, der körperlich nicht dazu geeignet ist. „Sollte

es medizinische Bedenken zur Eignung als Tänzer geben, dann tut das nur einmal weh, sonst ein Leben lang“, sagt Tobias Almasi, und lacht: „Wer trotzdem tanzen will, macht es wie ich. Und geht an eine private Ballettschule.“



Foto: privat



Beteiligung

Helfen Sie uns – Werden Sie Förderer, Zustifter oder Bildungspate

Spende

Mit einer Spende unterstützen Sie unsere Arbeit und die Stiftung führt den zugewendeten Betrag zeitnah einer Fördermaßnahme gemäß dem Stiftungszweck zu. Sie erhalten von uns im Sinne des § 10b Einkommensteuergesetzes eine Spendenquittung und können so Ihre Steuerlast vermindern.

Sie können auch zum besonderen Anlass, wie einem runden Geburtstag, Ehrentagen oder Jubiläum anstelle von Geschenken um eine Spende für den „guten Zweck“ bitten. Auch hier können Sie die Stiftung bedenken. Die Spendenbescheinigung wird in diesem Fall dem Schenker erteilt.

Zustiften

Möchten Sie der Stiftung TANZ-Transition Zentrum Deutschland langfristig helfen, so können Sie „Zustiften“. In diesem Fall wird Ihr Vermögen nicht aufgebraucht, sondern dem Stiftungsvermögen zugeführt und bleibt so dauerhaft erhalten. Die von der Stiftung geförderten Projekte werden mit den Zinsen und übrigen Erträgen aus dem Stiftungsvermögen finanziert. Die Zustiftung kann sowohl durch eine Schenkung als auch eine testamentarische Einsetzung erfolgen. Auch hier erhalten Sie von uns genau wie bei einer Spende im Sinne des § 10b Einkommensteuergesetzes eine Spendenquittung zu Minderung Ihrer Steuerlast.

Bildungspate

Mit unserem Förderprojekt können Sie sich auf drei Arten engagieren.

1. Bildungs-Pate

Sie unterstützen mit einer monatlichen oder jährlichen Spende direkt ein **Stipendium** für ein **Studium** oder **Weiterbildung** gemäß dem Stiftungszwecks.

Kategorien

Platinpate	monatlich ab 1.000,- € / jährlich ab 10.000,- €
Diamantpate	monatlich ab 500,- € / jährlich ab 5.000,- €
Goldpate	monatlich ab 200,- € / jährlich ab 2.000,- €
Silberpate	monatlich ab 100,- € / jährlich ab 1.000,- €

2. Mentor-Pate

Sie engagieren sich ehrenamtlich mit ihrer Lebens- und Berufserfahrung und unterstützen TänzerInnen aktiv beim Weg in die Selbstständigkeit und Unternehmensgründung. Sie geben Hilfestellung bei den ersten Schritten im neuen beruflichen Leben nach der abgeschlossenen Weiterbildungs-/Umschulungsmaßnahme.

3. Firmen-Pate

Sie engagieren sich mit Ihrer Firma/Unternehmen und vermitteln Ausbildungs- und/oder Arbeitsplätze für TänzerInnen im Zuge ihrer Transition.

Stiftung TANZ – Transition Zentrum Deutschland

Spenderkonto 064978000

Deutsche Bank AG

BLZ 100 700 00

Wir danken

Spendern und Zustiftern: Ballett des Saarländischen Staatstheaters | Rolf Hunck | Georg Graf zu Castell Castell | Traute Schäfer | Rita und Jürgen Stammer | Ulrike Schmidt | Arnd Wesemann | Ballett des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden | Karen Däschler | Klaus Hellenstein | Erika Ebert | Dr. Joachim Wehrmann | Kevin O'Day Ballett Nationaltheater Mannheim | Ballett des Friedrichstadt-Palast Berlin | Uldis Weide | Esther Ingwers | Gerlinde Liedtke | Daniela Schulze | Dr. Phil. Hannelore Schlosser | Vanessa Schäfer | Claudia Baumann | Pia Leyer | Andreas-Georg Riecke | Dr. Gerfried Kienholz | Gesellschaft der Freunde des Theaters in Kiel e.V. | Ines Heinrich | Fürstliche Castell'sche Bank | Sylvia Wille | Almut und Peter Patt | Sabine Gerhardt | Monika Wulff-Meves | Hans-Henning Schäfer | Juan José und Rosemarie Marion | Ingrid Ohletz | Dr. Henner und Hans-Jürgen Puppel | Andreas-Georg Riecke | Detlev und Ellen Langemann | Giselher Frantzen | Dirk Uhlendahl | Karl Kuntz | Wolf und Christa Sieweke | Dr. Andreas Urban | Dr. Andreas Schumann | Bettina Freigang von Gratkowski | Ulrich Tent | Johannes Martz | Gerhard Wagner-Emden | Prof. Dr. Peter Zec | Sylvia Lazinka | Dr. Dr. Georg Lemm | Dr. Wolfgang Ziemann | Volker Wagenitz | Achim Breidenstein | Joachim Hennecke | Wolfgang Hollstegge | Andreas Bessenbach | Claus Groth | Dr. Ulrich Irriger | Klaus Dieter Tonello | Rolf Weidmann | Dr. Johannes Werner Schmidt | Jörg Lingnau | Thorsten Obrist | Hans Otmar Neber | Gabriele Muhlenbeck | Antje Paellmann | Peter Cristofolini | Dr. Oliver Scheytt | Rainald Franz Emil | Prof. Dr. Gerhard Neipp | Michael Manfred Schacke | Hans-Henning Schaefer | Dr. Thomas Grube | Dr. Elke von Arnheim | Martin Sutter | Rolf Eck | Dietrich Goldmann | Gräfin von und zu Ina-Elisabeth Ursula Westerhold | Liselotte Ursula Schoop | Jo Lewis Kimberli | Dr. Michael Fübi | Marianne Kirschfink | Detlef van der Meulen | Dr. Hennig Osthues-Albrecht | Ballettfreunde der Deutschen Oper am Rhein | Prof. Dr. Eckart Kottkamp | Pascal Ovid Funke | Wingold Rainer Lachmann | Heseon Kwon | Harald Adolf Kirsten | Jörg Rosowski | Barbara Schenk | Annegrethe Stoltenberg | Dr. Peter Steven Dickstein | Otto Beutler | Elke Anna Weber – Braun | Anneliese Witting | Sandra Greisel | Dr. Christoph Ditttrich

Silberpaten: Gabriele Lademacher | Dance Company Nanine Linning / Theater Heidelberg | Karin Stellwaag | Dr. Wolfgang Weide | Else Schnabel | Dr. Urte Andrae | Ballett Hagen | Gauthier Dance – Theaterhaus Stuttgart | Ballett Kiel | Dorothee Schäfer | Theo Schäfer Stiftung | Ballett der Landes Bühnen Sachsen | Annette Weiß | Nelli von Branconi | Ulrike Schieckel | Jutta Schäfer-Hillenberg | Christoph Drissner | Pia Leyer

Goldpaten: Ballett der Staatsoper Hannover | John Neumeier | Dr. Gerfried Kienholz | Tanzboden e.V. | Friedrichstadt-Palast Berlin | Dorothee Schäfer Diamantpate Bayerisches Staatsballett | Ballett Vorpommern | Deutsche Bank Hamburg | Tanzcompagnie Gießen | Stuttgarter Ballett | Semper Oper Ballett Dresden | Ballett Chemnitz | Stephan Almasi | Else Schnabel | Dr. Joachim Wehrmann | Gert Weigelt und Sighilt Pahl

Diamantpaten: Bayerisches Staatsballett | Ballett Vorpommern | Deutsche Bank Hamburg | Tanzcompagnie Gießen | Stuttgarter Ballett | Semper Oper Ballett Dresden | Ballett Chemnitz | Stephan Almasi

Platinpaten: Ballett Aalto Theater Essen | Hamburg Ballett John-Neumeier | Tanztheater des Staatstheaters Darmstadt | Inge Karoline Fischer | Tanztheater des Staatstheaters Kassel | Ballett Kiel | Verwaltung CLU Unternehmensholding GmbH | Christian und Sunhild Sutter

Mentorpaten: RA Jörg Sievers | Kathy Rettenberger | Susanne C. Goldschmidt | Angelika Thomas-Semm | CLU Unternehmensholding GmbH |

Firmenpaten: Juliana Afram – THE PILATES STANDARD | Verena Geweniger – Deutscher Pilatesverband e.V. | Pilates Polestar | Natascha Schmitz-Eyber – BASI Pilates | Britta Brechtefeld & Ute Weiler – Pilates Bodymotion | Karin Gurtner – Art of Motion Training in Movement, Schweiz

Impressum:

Stiftung TANZ – Transition Zentrum Deutschland
Dresdener Straße 112a, 10179 Berlin-Mitte
Tel. +49 (0) 30 – 32 667 141 / Fax +49 (0) 30 – 253 255 86
E-Mail: info@stiftung-tanz.com / www.stiftung-tanz.com

Gestaltung: Steffen Klaiber, grafikagentur.com
Redaktionsschluss: 19. Juni 2020 (Änderungen vorbehalten)

Spenderkonto:

Deutsche Bank AG / IBAN: DE71100700000064978000 / BIC: DEUTDEBBXXX



K U L T U R
S T I F T U N G · D E R
L Ä N D E R

Helfen Sie mit!

STIFTUNG TANZ
TRANSITION ZENTRUM DEUTSCHLAND

