



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Aus der Balance – Wie durch das Bekanntwerden des österreichischen Ballettskandals durch den FALTER angewandte Erziehungsmethoden im Ballettunterricht infrage gestellt werden und wie dem Body Shaming im Ballett entgegengewirkt werden kann

Eine Aufarbeitung mit Experteninterviews zur Causa Ballett-Skandal, Wien April 2019

verfasst von / submitted by

Tanja Beck, Bakk.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 841

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Publizistik- und
Kommunikationswissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Matthes

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbstständig und ohne Verwendung anderer als der angegebenen Hilfsmittel verfasst habe. Die aus fremden Quellen wortwörtlich oder sinngemäß übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Mit Ausnahme von direkten Zitaten wird auf eine gendersensible Sprache geachtet.

Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungsbehörde in gleicher oder ähnlicher Form vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 10. Mai 2022

Tanja Beck, Bakk.

Danksagung

Mein größter Dank gilt meiner Familie, ganz besonders meinen Eltern und meinem Bruder. Danke liebe Mama und lieber Papa, dass ihr mich immer meinen eigenen Weg gehen und mich meine eigenen Erfahrungen machen liest und mir dabei die größtmögliche und wünschenswerteste Unterstützung wart. Ohne Zweifel konnte ich immer auf euren Rat und euren Beistand zählen und stets wurde mir von eurer Seite das für mich so wichtige Vertrauen und die notwendige Geduld entgegengebracht. Ein unglaublich großes Danke dafür!

Ein weiteres Dankeschön möchte ich an meine Großeltern aussprechen, die immer an mich geglaubt haben und stets mit Begeisterung meinen ausführlichen Schilderungen vom Forschungsfortschritt und meinen Erkenntnissen aus den durchgeführten Experteninterviews beim sonntäglichen Mittagstisch gelauscht und zu meiner Freude interessiert und detailliert nachgefragt haben. Liebe Großmutter, lieber Opa, liebe Oma, es war mir eine große Ehre euch thematisch in die Ballettwelt mitzunehmen.

Danke an meine Freund*innen, die ebenso immer ein offenes Ohr hatten, wenn es um Zweifel, Ängste oder schlichtweg um die kleinen Erfolge beim Schreiben der Masterarbeit ging. Liebe Christina, danke, dass wir „die letzten Meter“ beim Erreichen unseres jeweiligen Studienabschlusses gemeinsam gegangen sind und uns dabei gegenseitig mit unserem täglichen Gedankenaustausch bestmöglich unterstützt und motiviert haben.

Dankeschön an meine Studienkolleg*innen, ganz besonders an dich liebe Nina, da du mir ebenfalls stets mit Rat und Hilfe zur Seite gestanden bist und immer eine Antwort auf meine (unzähligen) Fragen parat hattest. Ich freue mich, dass ich durch mein Studium so viele liebe Menschen kennengelernt habe und euch nun meine Freund*innen nennen darf.

Herzlichen Dank bei allen Teilnehmer*innen, die mir ihr volles Vertrauen und ihre Zeit beim Interview geschenkt und somit einen wesentlichen Beitrag zu meiner Forschung beigetragen haben. Vielen Dank für die tollen Gespräche und die vielen, neuen, wertvollen Erkenntnisse.

Zu guter Letzt möchte ich natürlich auch meinem Betreuer, Herrn Prof. Dr. Matthes ein herzliches Dankeschön aussprechen. Mit großem Interesse habe ich Ihre Lehrveranstaltung zur Medienpsychologie besucht und umso mehr habe ich mich gefreut, bei Ihnen mein Masterseminar besuchen und von Ihnen letztlich bei meiner Masterarbeit betreut werden zu

können. Stets konnte ich auf Ihr rasches und hilfreiches Feedback zählen und ich bedanke mich für die Betreuung, die mir nun zur Erreichung meines Studienabschlusses verholfen hat.

Vorwort

Der prächtige Saal mit seinen unzähligen Logen verdunkelt sich, das Publikum wird langsam leise, nur vereinzelt hört man noch eine Person in der Tasche nach dem Mobiltelefon kramen, um es in letzter Sekunde lautlos einzustellen, das grelle Scheinwerferlicht geht an, der rote Samtvorhang öffnet sich, die ersten Klänge der Streichinstrumente im Orchester ertönen und plötzlich sind alle Blicke auf die Bühne gerichtet. Da erscheinen sie, die zarten, fast zerbrechlich aussehenden, einheitlich weiß gekleideten Schwäne, so leichtfüßig und mühelos elegant wirkend beim Ansetzen der ersten Schritte, deren präzises Zusammenspiel eine Choreographie ergibt, die unzählige Stunden an Arbeit, Schweiß, Tränen, Verzweiflung, Schmerzen und gleichzeitig unbeschreibliche Passion und Vorfreude auf den Auftritt inne trägt.

Arbeit, die wir in den Zuschauerrängen auf den ersten Blick so nicht erkennen können. Wie auch, schließlich sind wir es als Publikum gewohnt, in die Oper zu gehen, um uns beim Betrachten eines Ballettstückes zu amüsieren und uns in eine Welt aus Anmut und Ästhetik entführen zu lassen. Wir kennen es nicht anders und gehen mit dieser Erwartungshaltung in das Opernhaus. Eine Erwartungshaltung, die die Akteur*innen von klein auf, so sie eine professionelle Karriere anstreben, eingetrichtert und am eigenen Leib zu spüren bekommen, was es heißt ein*e Balletttänzer*in zu sein.

Einen Einblick hinter die Kulissen der Ballettakademie der Wiener Staatsoper haben wir bereits im April 2019 erhalten, als von Florian Klenk, Chefredakteur der Wochenzeitung FALTER eine Enthüllungsgeschichte veröffentlicht wurde, die uns wahrlich den Glitzer der so traumhaft erscheinenden und von Tüll umhüllten Ballettszene aus den Augen zauberte. Dabei wurde aufgedeckt, dass Schüler*innen der Ballettakademie der Wiener Staatsoper jahrelanger Demütigung, Gewalt und teilweise auch Missbrauch im Ballettunterricht ausgesetzt waren. Nicht zu vergessen das Fehlen eines adäquaten Ausbildungssystems, das dem Standard eines für diesen Hochleistungssport notwendigen Lehrplanes entspricht und maßgeblich zum Kindeswohl auf dem gesamten Bildungsweg beiträgt. Und so begann die Fassade einer institutionellen Einrichtung mit so hohem internationalem Ansehen zu bröckeln.

Schon alleine beim schriftlichen Aufzählen all dieser Missstände ergeben sich Fragen, wie diese im 21. Jahrhundert und an einer derartig renommierten, österreichischen Institution so lange unentdeckt bleiben und toleriert werden konnten. Dem investigativen Journalismus und der Skandalberichterstattung sei Dank, gelangten diese Missstände dadurch ans Licht, für die erst

dann in der breiten Bevölkerung Bewusstsein für das Geschehen geschaffen wurde. Dieser Umstand und die Wirkung durch die Aufarbeitung in den Massenmedien erlaubt es der Forscherin als Studentin der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft dieser vorliegenden Arbeit das System hinter dieser verstrickten Ballettkultur genauer unter die Lupe zu nehmen und zu erforschen, wie durch das Bekanntwerden des Ballettskandals angewandte Erziehungsmethoden infrage gestellt werden, ob und wie dem vorherrschenden Body Shaming in der Ballett-Szene entgegengewirkt werden kann und inwiefern ein Umdenken einer ganzen Kultur in Richtung Body Positivity möglich ist.

Denn letztlich würde ein Aufbruch in eine weltoffenere und weniger in sich verschlossene und verkapselte Ballettwelt zugleich eine weniger selbstzerstörerische und gesündere Facette im Hinblick auf den eigenen Körper und das Wohlbefinden für Tänzer*innen mit sich bringen, die nicht nur ich mir, als Verfasserin dieser Arbeit, für eine ganze Szene, die Tanzszene, wünschen würde, sondern mit Sicherheit auch die Akteur*innen dieser Szene selbst.

Abstract

Ausgelöst durch den Ballett-Skandal, der im April 2019 nach wochenlanger, investigativer Recherche von Florian Klenk, Chefredakteur der Wochenzeitung FALTER veröffentlicht wurde und über sämtliche Missstände innerhalb der Ballettakademie der Wiener Staatsoper berichtete, befasst sich diese Masterarbeit mit Skandalberichterstattung in Massenmedien, basierend auf der kommunikationswissenschaftlichen *Nachrichtenwerttheorie*, nach welcher Nachrichten bestimmte Faktoren in sich tragen müssen, um erst zu einer Nachricht zu werden und in der Medienberichterstattung Platz zu finden und der Theorie des *Framings*, die besagt, dass im journalistischen Prozess bestimmte Aspekte einer Nachricht zwangsläufig mehr in den Vordergrund treten als andere und somit die Berichterstattung unter bestimmten *Frames* erfolgt. Der empirische Teil dieser Arbeit besteht aus Experteninterviews¹, geführt mit Expert*innen aus der Ballettszene, um ihre Meinung zur Causa Ballett-Skandal zu erfahren und um Lösungsansätze darlegen zu können, betreffend eine Neuausrichtung einer zeitgemäßen Ballettausbildung, ob und wie dem Body Shaming in der Ballettszene entgegengewirkt werden kann und ob eine Möglichkeit besteht, ein Umdenken in Richtung Body Positivity in die Ballettwelt einzubringen. Die Interviews wurden anschließend durch eine inhaltlich strukturierende qualitative Inhaltsanalyse nach Kuckartz (2018) ausgewertet. Vorweg kann gesagt werden, dass durch das Bekanntwerden des Ballett-Skandals eine Neuausrichtung der Ballettausbildung in der Ballettakademie der Wiener Staatsoper verlangt wurde und Verbesserungen zum Wohle der Schüler*innen bemerkt werden konnten, es jedoch einer fundierten, kollektiven Adaptierung der Ballettkultur bedarf, um langfristig eine Besserung für Tänzer*innen im Hinblick auf Body Shaming zu erzielen und Body Positivity in der Ballettszene zu verankern.

¹ Da das „Experteninterview“ in der Literatur der qualitativen Erhebungsmethoden üblicherweise im männlichen Singular angegeben ist, wird im Rahmen dieser Arbeit dieser Begriff verwendet und auf das Gendern verzichtet.

Abstract (Englisch)

In April 2019, after weeks of investigative research, Florian Klenk, the editor-in-chief of the weekly newspaper FALTER, published the ballet scandal in which he uncovered the abuse within the Ballet Academy of the Vienna State Opera. Drawing on the communication science theory of news value, according to which news must contain certain factors in order to become news and find a place in media reporting, and the theory of framing, which states that certain aspects of a news story inevitably come more to the fore in the journalistic process than others and thus reporting is done under specific frames, this master's thesis deals with the scandal's reporting in mass media. The empirical part of the thesis consists of expert interviews conducted with experts from the ballet scene that aim towards understanding their view of the origins of the ballet scandal as well as possible solutions regarding a reorientation of contemporary ballet training—whether and how body shaming can be counteracted and whether there is a possibility to move towards body positivity in the ballet scene. The interviews were evaluated using qualitative content analysis according to Kuckartz (2018). The findings reveal that after the ballet scandal was published, the ballet training in the Ballet Academy of the Vienna State Opera initiated a reorientation to improve to the benefit of the students. However, a well-founded collective adaptation of the ballet culture is still needed in order to achieve long-term improvements for dancers with regard to body shaming and to anchor body positivity in the ballet scene.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	10
1.1 Aufbau der Arbeit.....	10
1.2 Einführung in die Causa Ballettskandal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper, Wien April 2019 ...	11
1.3 Problemformulierung und Erkenntnisinteresse	16
2 Forschungsstand	18
2.1 Causa Ballettskandal in der österreichischen und internationalen Presse	18
2.2 Internationale Ballettskandale im Fokus der Medienberichterstattung	19
2.3 Internationale Forschung zu Sportskandalen.....	22
3 Theoretischer Rahmen	28
3.1 Begriffserklärungen	28
3.1.1 Skandalbegriff.....	28
3.1.2 Body Shaming	33
3.1.3 Body Positivity.....	34
3.1.4 Körperdysmorphie Störung (Body Dysmorphia).....	35
3.1.5 Die klassische „russische“ Ballettschule nach der Waganowa-Methode	35
3.1.6 Empowering and Disempowering Motivational Climate	36
3.1.7 Positive Verstärkung (Positive Reinforcement).....	36
3.2 Kommunikationswissenschaftliche Theorieansätze	37
3.2.1 Nachrichtenwerttheorie	37
3.2.2 Framing	42
4 Empirische Untersuchung.....	47
4.1 Methodendesign und -begründung.....	47
4.1.1 Das Experteninterview	48
4.1.2 Auswertung: Qualitative Inhaltsanalyse	51
4.2 Forschungsdesign	54
4.2.1 Forschungsfragen und Hypothesen	55
4.2.2 Erhebung	60
4.2.3 Auswertung	66
4.2.4 Kategoriensystem mit Haupt- und Subkategorien	66
5 Analyse und Ergebnisdarstellung	73
5.1 Analyse.....	73
5.2 Ergebnisdarstellung.....	74
5.2.1 Bedeutung von Ballett.....	74
5.2.2 Erfahrungen in der eigenen Ballettausbildung.....	79
5.2.3 Neuausrichtung der Ballettausbildung	86
5.2.4 Ballettkultur.....	91
5.2.5 Zensur von Missständen.....	101
5.2.6 Skandalberichterstattung.....	105
5.2.7 Body Shaming	108
5.2.8 Body Positivity	116

5.2.9 Body Positivity am Beispiel von Lizzy (Video)	122
5.2.10 #balletbodypositivity	126
6 Diskussion	130
6.1 Forschungsfrage 1	130
6.2 Forschungsfrage 2	133
6.3 Forschungsfrage 3	134
6.4 Forschungsfrage 4	136
6.5 Forschungsfrage 5	138
6.6 Forschungsfrage 6	141
6.7 Forschungsfrage 7 und Forschungsfrage 7.1	143
7 Conclusio	146
8 Resümee und Ausblick	150
9 Referenzen	152
9.1 Literaturverzeichnis	152
9.2 Internetquellen	155
9.3 Weiterführende Literatur	160
10 Abbildungsverzeichnis	163
11 Tabellenverzeichnis	164
12 Anhang	165
12.1 Einverständniserklärung	165
12.2 Interviewleitfaden	167
12.3 Codebuch	170

1 Einleitung

1.1 Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit führt in Kapitel 1.2 thematisch in den Ballettskandal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper ein, da dieser das Fundament für das Forschungsvorhaben bildet. Darauf folgt die Problemformulierung, sowie das zu erforschende Erkenntnisinteresse (1.3). Kapitel 2 beinhaltet den Forschungsstand, beginnend mit der Causa Ballett-Skandal in der österreichischen und internationalen Presse (2.1), der anschließenden Darlegung von Sportskandalen im Fokus der Medienberichterstattung (2.2) und abschließend wird der Forschungsstand zu internationalen Sportskandalen (2.3) angeführt.

Der theoretische Rahmen der Arbeit findet sich in Kapitel 3 wieder. Dieser umfasst Begriffsdefinitionen für die Arbeit relevanter Termini (3.1) und geht über in kommunikationswissenschaftliche Theorieansätze (3.2), wovon die Nachrichtenwerttheorie (3.2.1) und Framing (3.2.2) die theoretischen Grundlagen dieser Forschungsarbeit bilden.

Der empirische Teil folgt in Kapitel 4 und beginnt zunächst mit einer Einführung in die Methodik (4.1), einer Beschreibung der angewandten Methode des Experteninterviews (4.1.1) und der Auswertung mittels qualitativer Inhaltsanalyse (4.1.2). In Kapitel 4.2 wird das konkrete Forschungsdesign mit Forschungsfragen und Hypothesen (4.2.1), der Prozess der Erhebung (4.2.2), sowie der Auswertungsprozess (4.2.3) und das dafür notwendige Kategoriensystem (4.2.4) dargelegt.

In Kapitel 5 ist die Analyse und die Ergebnisdarstellung einzusehen, welche die Beantwortung der Forschungsfragen (5.2) beinhaltet.

Die Diskussion bzw. Interpretation der relevanten Aspekte aus den Erkenntnissen der Experteninterviews wird in Kapitel 6 dokumentiert.

Die Arbeit schließt ab mit einer Conclusio (7) der in Erfahrung gebrachten Forschungsinhalte und resümiert diese bzw. gibt Ausblick für eventuelle weitere, thematisch verwandte Forschungsvorhaben in Kapitel 8.

1.2 Einführung in die Causa Ballettskandal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper, Wien April 2019

Zur Thematik: Am 9. April 2019 erschien in der österreichischen Wochenzeitung FALTER (Ausgabe 15/19), vom Chefredakteur Florian Klenk verfasst, der Einleitungsartikel einer Aufklärungsserie unter dem Titel „Die Staatsopern-Tragödie. Ein Blick in die Abgründe der staatlichen Ballettakademie“. In diesem gab Florian Klenk bekannt, dass die Redaktion am 19. Februar 2019 eine E-Mail erhielt, in der bekannt gegeben wurde, dass Kinder an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper physisch und psychisch missbraucht werden. Eine Ballettlehrerin der Wiener Staatsoper sei bereit darüber zu sprechen, hieß es von der Absenderin der E-Mail. Nach wochenlanger, intensiver Recherche und etlichen Gesprächen mit Betroffenen konnten erschreckende Missstände an der renommierten österreichischen Institution, die Tänzer*innen für den weltbekannten Opernball, das Neujahrkonzert und für andere Bühnen der Welt ausbildet, validiert werden, welche durch eine Serie von Aufklärungsartikeln und Hintergrundgeschichten im FALTER veröffentlicht wurden (Klenk, 2019a). Konkret handelte es sich um drei Missstände, die vom FALTER aufgedeckt wurden. Die Schüler*innen berichteten von Beleidigungen und einer unangebrachten Weise der Vermittlung eines idealen Körperbildes in Form von Gewichtsmessungen, Body Shaming und Beschimpfungen bis hin zu Gewalterfahrungen als inadäquate Erziehungsmethoden im Ballettunterricht und auch ein Vorfall von sexuellem Missbrauch wurde bekannt. Vor allem die Erziehungspraktiken der russischen Ballettlehrerin Bella Ratchinskaja gelangten ins Visier der Berichterstattung, da sie ihre Schüler*innen blutig gekratzt, gezwickt, an den Haaren gezogen und gegen den Knöchel getreten hat, um zu sehen, ob die jungen Tänzer*innen ihre Beinmuskulatur in bestimmten Positionen auf Spitzenschuhen anspannen (Klenk, 2019b). Von diesen Vorkommnissen erzählte die ehemalige Ballettakademie-Schülerin Anne-Marie² im Rahmen der Skandalberichterstattung, die dies selbst zu spüren bekommen hat, in einem Interview des FALTER-Radio mit Raimund Löw, abzurufen als FALTER-Podcast unter dem Namen „Die Staatsopern-Tragödie - #165“. Sie selbst erhielt einen Tritt von der besagten Lehrerin gegen den Knöchel und wurde dabei so stark verletzt, dass sie zwei Monate aussetzen musste und nicht mehr tanzen konnte. Auf die Frage hin, ob das ein einmaliges Vergehen war, antwortete die ehemalige Schülerin im Interview mit Raimund Löw, dass die Lehrerin weiterhin unterrichtet hat „[...] in dem Konzept, dass man den Kindern weh tun muss, um einen gewissen

² Name der Schülerin von der FALTER-Redaktion im Rahmen der Berichterstattung geändert.

Grad von Perfektion zu erreichen“ (Löw, 2019, 7:09). Der sexuelle Missbrauch ereignete sich zwischen einem ehemaligen Ballettlehrer und einem seiner minderjährigen Schüler, welcher zunächst seine Homosexualität für sich entdeckte und in weiterer Folge vom 50-jährigen Lehrer geküsst wurde und dieser gegen den Willen des 16-jährigen Schülers vor seinen Augen onaniert hat. Als einzige Konsequenz wurde dieser Ballettlehrer zum Schulwart degradiert. Weiteres schilderte die kanadische Ballettlehrerin Sharon Booth, die an der Ballettakademie unterrichtete, als erste ehemalige staatsoperninterne Person ihr Schweigen brach und bereit war mit Florian Klenk über die Missstände innerhalb der Ballettakademie zu sprechen, dass diese gefährlichen, angewandten Unterrichtsmethoden und Misshandlungen ohne Zweifel innerhalb der Mauern der Staatsoper bekannt waren, aber dennoch verschwiegen und die Verantwortlichen letztlich nie zur Rechenschaft gezogen wurden. Lediglich Ermahnungen wurden gegen das verantwortliche Lehrpersonal ausgesprochen. Ein weiterer Anklagepunkt ist die Kultur des Body Shamings, die viele Schüler*innen in Essstörungen, wie z.B. in die Magersucht oder Bulimie trieb (Klenk, 2019b). Im selbigen Interview des FALTER-Radio mit Raimund Löw erzählte Sharon Booth, dass sie die psychische Gewalt, die die Schüler*innen erleben mussten, als langwährendsten Schaden einschätzt, der den Kindern bleiben könnte.

„You are too fat, you have ugly legs, your teeth look like a bunny, how did the director ever accept this kind of a horrible body into the school, you have no talent, [...] you are a boy with no balls [...], stop eating, I can't see what you are doing across the floor all I see is the extra kilo on your ass, it literally goes on and on [...]“ (Löw, 2019, 16:54).

Dies sind nur einige Fallbeispiele davon, die die Schüler*innen wiederholt zu hören bekamen und deuten darauf hin, dass die Ballettakademie ein falsches Körperideal an die minderjährigen Schüler*innen vermittelt hat und Body Shaming praktiziert wurde. In anderen großen, gleichartigen Institutionen ist es gängig, dass Ernährungsberater, psychologische oder sportmedizinische Betreuung den heranwachsenden Balletttänzer*innen zur Seite stehen, dass dies aber ein Manko an der Wiener Staatsoper ist, wurde ebenfalls beklagt und dies obwohl Ballett als Hochleistungssport gilt. Die wiederholten Versuche von Sharon Booth eine begleitende Ernährungsberatung oder Physiotherapie einzuführen, blieben erfolglos und wurden von der Ballettakademieleitung ignoriert. Auch die notfallmedizinische Versorgung ließ laut den Zeugenaussagen zu wünschen übrig. Zwei weitere Ballettlehrerinnen, die ihre berufliche Tätigkeit an der Ballettakademie beendeten und während Florian Klenks Rechercharbeiten mit ihm sprachen, waren die einstige Solotänzerin Gabriele Haslinger und Jolantha Seyfried, ebenfalls frühere Solistin an der Wiener Staatsoper und Ex-Leiterin der

Ballettakademie. Letztere benannte die herrschenden Zustände im Interview mit Florian Klenk als eine Sklavenmentalität (Klenk, 2019b).

Dominique Meyer, der damalige Staatsoperndirektor und sein Team, zeigte sich nach Kontaktaufnahme von Florian Klenk und Vorlegen der ersten Recherchen betroffen, setzte aber auf Transparenz während des Rechercheprozesses und unterstützte das Aufklärungsvorhaben des FALTER (Klenk, 2019a).

Zudem zeigte er sich einsichtig, zu lange mit einem Einschreiten gewartet zu haben und beteuerte, vom sexuellen Übergriff nichts gewusst zu haben. Simona Noja-Nebyla, die damalige Direktorin der Ballettakademie und Manuel Legris, der Ballettchef gaben zu diesem Zeitpunkt der Konfrontation mit den Rechercheergebnissen bekannt, dass auf Kritik reagiert und mit Schüler*innen regelmäßig Gespräche geführt worden seien. Die Ballettlehrerin Bella Ratchinskaja wurde demnach bereits im Januar 2019 nach mehreren Verwarnungen von der Ballettakademie- und Staatsoperndirektion gekündigt und auch der Lehrer, auf dessen Schultern der Vorwurf des sexuellen Missbrauchs lastet, sei unmittelbar nach Übermittlung des Protokolls vom FALTER vom Dienst freigestellt worden. Die Ballettakademie- und Staatsoperndirektion legte dar, dass es schon vor Bekanntwerden des Skandals eine Zusammenarbeit mit der Kinder- und Jugendanwaltschaft gab und der Reformbedarf erkannt wurde. Als Reaktion der Oper auf die FALTER-Recherchen wurde eine Ombudsstelle eingerichtet und als weiteres Ziel wurde definiert, dass Pädagog*innen vermehrt in der Sportmedizin, Ernährungswissenschaft und Gesundheitspädagogik fortgebildet werden sollten. (Klenk, 2019b) In einem weiteren Interview, veröffentlicht durch die APA, gab der Staatsoperndirektor Dominique Meyer bekannt, mit der Jugendanwaltschaft an einem Kinderschutzkonzept für die Zukunft zu arbeiten (APA, 2019).

Am 9. April 2019 gelangten die Missstände nun durch den FALTER an die Öffentlichkeit und was geschah danach?

Nationale und auch internationale Medien wurden auf den Ballettskandal aufmerksam und haben diese Thematik in ihrer Berichterstattung aufgenommen.

Immer mehr Elev*innen meldeten sich nach Veröffentlichung des Ballettskandals zu Wort und erzählten von ihren Erlebnissen (Klenk, 2019c).

Im weiteren Verlauf wurde vom damaligen Bundesminister für EU, Kunst, Kultur und Medien Mag. Gernot Blümel von der Österreichischen Volkspartei eine Sonderkommission unter dem Namen „Unabhängige Sonderkommission Ballettakademie“ eingerichtet, um den berichteten Missständen nachzugehen und ein Konzept für die Zukunft der Ballettakademie auszuarbeiten.

Alle oben angeführten Missstände wurden in deren Protokoll aufgenommen und im Zwischenbericht vom Juli 2019 angeführt. Der Abschlussbericht der Sonderkommission erschien im Dezember 2019.

Die Untersuchungskommission wurde zunächst von Verfassungsgerichtshof-Präsidentin Dr. Brigitte Bierlein geleitet. Nachdem sie im Juni 2019 das Amt der Bundeskanzlerin übernahm, übergab sie den Vorsitz an Univ.-Prof. Dr. Susanne Reindl-Krauskopf, die das Institut für Strafrecht und Kriminologie an der wissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien leitet und so trat zusammen mit Martina Fasslabend, Präsidentin des Österreichischen Kinderschutzpreises und ehemalige Präsidentin des Kinderschutzwerks Möwe und Mag. Ulrike Sych, Rektorin der Universität für Musik und darstellende Kunst die neu konstituierte Sonderkommission am 17. Juni 2019 erstmals zusammen (Klenk, 2019d; Reindl-Krauskopf, Fasslabend, Sych, 2019, S.1f).

Im Verlauf der Untersuchungen wurde zunächst eine Clearingstelle für betroffene Schüler*innen, deren Eltern oder Lehrer*innen ins Leben gerufen, die von Kinder- und Jugendpsycholog*innen und Expert*innen aus diesem Gebiet betreut wurde. Laut Abschlussbericht der Sonderkommission meldeten sich 43 Personen bei dieser Clearingstelle und der Sonderkommission standen für die laufenden Ermittlungen die anonymisierten Berichte über deren Gesprächsinhalte zur Verfügung (Reindl-Krauskopf, et al., 2019, S.3f). Inhaltlich beschäftigte sich die Sonderkommission mit drei zentralen Missständen, die sich im Juli 2019 veröffentlichten Zwischenbericht als bewahrheitet herausgestellt haben. Diese betreffen Vorwürfe von inadäquaten Erziehungsmethoden, wie zum Beispiel die Anwendung von physischer Gewalt, wie Treten, Kratzen oder an den Haaren ziehen. Auch Einschüchterung oder Machtmissbrauch fallen unter diesen Vorwurf. Der zweite handelt von inadäquatem Umgang mit dem Thema Ernährung und Essstörungen bzw. Body Shaming in Form von falschen Erwartungshaltungen bei den Gewichtsmessungen oder Beschimpfungen bezüglich des Körperbildes. Der letzte Punkt umfasst den sexuellen Missbrauch eines Lehrers gegenüber einem 16-jährigen Schüler (Reindl-Krauskopf, et al., 2019, S.5).

Die Bearbeitung der Vorwürfe betreffend körperlicher Züchtigung wurde an die Staatsanwaltschaft im Zuge einer Sachverhaltsdarstellung übertragen. Daher lag der Fokus der Untersuchung der Sonderkommission und die im Abschlussbericht publik gemachten Forderungen an die Staatsoper darauf eine zeitgemäße Ballettausbildung mit adäquaten Trainingsmethoden sicherzustellen, die Ballettausbildung mit einer allgemeinen

Schulausbildung adäquat zu kombinieren, ein an der Ausbildungsstätte modernes Qualitätsmanagement einzuführen, das auf die Auswahl der Lehrer*innen bedacht ist, sowie zum Kindeswohl und zur Sicherstellung der Kinderrechte beiträgt und ein zeitgemäßes Konzept betreffend der Verantwortlichkeiten, Organisationsstruktur und des Prozessmanagements zu etablieren (Reindl-Krauskopf, et al., 2019, S.5f).

Im bereits Juli 2019 veröffentlichten Zwischenbericht der Sonderkommission wurde verschriftlicht und festgehalten, dass in der Ballettakademie Verantwortlichkeits-, Organisations- und Prozessstrukturen unzureichend vorhanden sind, das Qualitätsmanagement nicht normgerecht umgesetzt wird, keine adäquate medizinisch-therapeutische Versorgung der Schüler*innen in der Ballettakademie sichergestellt wird, dem Kinderschutz zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird, sowie keine Garantie für einen Schulabschluss für ausscheidende Ballettschüler*innen gegeben ist (Reindl-Krauskopf, et al., 2019, S.6).

Der 35-seitige Endbericht der Sonderkommission vom 13. Dezember 2019 umfasste die Bestätigung aller vorangegangener Vorwürfe, sowie die Beobachtung des Geschehens seit Bekanntwerden der Missstände mit dem Urteil, dass sich die Lage unwesentlich verbessert hat. Die Missstände wurden seit dem öffentlichen Diskurs des Ballettskandals demnach also nicht adäquat aufgearbeitet, sondern sie bestehen weiterhin. Was die Oper von April bis Dezember 2019 umgesetzt hat, ist, eine telefonische Beratung bei der Kinderschutzeinrichtung „Die Möwe“ zu etablieren, einen Verhaltenskodex zu erstellen, zwei Psychologinnen einzustellen, ein Konzept zum Kinderschutz und Qualitätsmanagement auszuarbeiten, Physiotherapie anzubieten und die Kommunikation mit den Eltern zu verbessern. Dass diese ersten Handlungsschritte eine maßgebliche Besserung der Umstände für die Schüler*innen mit sich brachte, wies Sonderkommissions-Leiterin Reindl-Krauskopf zurück (Klenk, 2019d). Der Endbericht schließt mit Empfehlungen an die Ballettakademie- und Staatsoperndirektion ab, die als Lösungsansätze für die Aufarbeitung der aufgedeckten Missstände dienen sollen. Fazit des Endberichts ist, „eine Strategie für eine zeitgemäße (klassische) Ballettausbildung auf höchstem Niveau unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der potentiellen Schüler*innen und der (schul)rechtlichen österreichischen Rahmenbedingungen zu entwickeln.“ (Reindl-Krauskopf, et al., 2019, S.25)

Der Aufruf des Abschlussberichts beinhaltet, dass die notwendigen Reformen mit den zum damaligen Zeitpunkt tätigen Führungspersonen nicht durchführbar waren und man sich zu Verantwortung bekennen müsse. Sofern dies nicht erkannt und umgesetzt werden würde, sei es an der Zeit für die Führungsebene zurückzutreten (Panzenböck, 2019).

Der Wechsel auf Führungsebene vollzog sich noch vor Jahresende und so wurde die Direktorin der Ballettakademie Simona Noja-Nebyla noch im Dezember 2019 abberufen und musste die Ballettakademie verlassen. Der Schweizer Martin Schläpfer übernahm das Amt des Ballettdirektors und hat es bis dato inne. Der Staatsopern-Direktor Dominique Meyer wechselte im März 2020 nach Auslaufen seines Vertrages mit der Staatsoper an die Mailänder Scala und der ehemalige Ballettchef Manuel Legris ging ebenfalls Ende des Jahres 2020 an das weltbekannte Mailänder Opernhaus zurück. Mit Dr. Bogdan Rošćić wurde das Amt des neuen Staatsopern-Direktors besetzt, der auch für die Ballettakademie mitverantwortlich ist (o.A., 2020; Panzenböck, 2019; Schausberger, 2020).

1.3 Problemformulierung und Erkenntnisinteresse

Skandale sind seit dem 21. Jahrhundert ein wichtiger Untersuchungsgegenstand in der Forschung der Sozial-, Kultur- und Geisteswissenschaften geworden. Der Begriff des Skandals wurde erstmals im vierten Jahrhundert verwendet und seither hat sich die Skandalforschung nicht maßgeblich verändert. Die Skandalisierung kann man also als Kommunikationsprozess verstehen, bei dem zunächst ein Verstoß gegen den Habitus des sozialen Systems wahrzunehmen ist, der dann in weiterer Folge zu dem öffentlichen Aufruhr führt (Burkhardt, 2011, S. 132).

Skandale sind also für die Gesellschaft von großer Bedeutung, gleichzeitig kein einfach zu greifendes Phänomen. Nicht allein das Thema bedient sich der medialen Aufmerksamkeit, die darin involvierten Personen und Institutionen, ebenso wie der Wahrheitsgehalt, die damit verbundenen Werte, Normen und Moralvorstellungen, die für Diskussionsstoff sorgen. Grundsätzlich kann man auch von der Doppelgesichtigkeit eines Skandals sprechen, da dieser sowohl gesellschaftlich funktionale als auch dysfunktionale Potentiale innehaben kann. Dies bedeutet, dass durch Skandalberichterstattung Missstände oder Normverletzungen publik gemacht werden können und sich als funktional herausstellen, da ein Diskurs über die grundlegenden Werte initiiert werden kann. Dem gegenüber kann die mediale Skandalberichterstattung für Einzelpersonen zu unerwünschten Folgeeffekten führen, psychisch oder finanziell gesehen oder rufschädigend sein, auch wenn sich die medial vermittelten Missstände im weiteren Verlauf nicht bewahrheiten sollten. Dies geht einher mit einem verminderten Vertrauen in die journalistische Medienarbeit, Politik oder andere gesellschaftsrelevanter Bereiche (Ludwig & Schierl, 2016, S.16f).

Nun liegt aber der Ballettskandal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper im Forschungsinteresse der vorliegenden Arbeit. Ein Skandal, in dem die Ballettakademie bzw. die Staatsoper als Institution an den Pranger gestellt wird.

Skandale im Bereich des Sports sind nichts Neues und gab es bereits in der Vergangenheit. Erwähnenswert sind unter anderem viele bekannt gewordene Dopingskandale unter anderem in der Leichtathletik und zuletzt sorgte der Dopingverdachtsfall der 15-jährigen russischen Eiskunstläuferin Kamila Walijewa bei den Olympischen Winterspielen 2022 in Peking für Furore (Rey & Coviello & Krapf, 2019; Germann, 2022). Der Eigenblutdopingfall von fünf Athleten, darunter zwei Österreicher, bei der Nordischen Ski-WM in Seefeld im Februar 2019 wurde ebenfalls in den Medien breitgetreten und hatte Konsequenzen für die beteiligten Skirennläufer (Unverdorben & Öhlinger, 2019). Das Bekanntwerden von Dopingvorfällen im Radsport hatte zur Konsequenz, dass 58 Fahrer von der „Tour de France“ am 30. Juni 2006 ausgeschlossen wurden (Böcking, 2007, S. 502).

Wie sieht es aber im Tanzsport, im Besonderen in der Ballettszene aus? Gab es schon jemals einen vergleichbaren Skandal in dieser Form, bei dem überholte Erziehungsmethoden im Ballettunterricht gegenüber Minderjährigen bzw. eine staatliche Institution wie die Ballettakademie als solche in Frage gestellt wurde? Und was verlautbart die Forschung dazu? So viel darf vorweggenommen werden: Wenn die Forschung die Skandalberichterstattung unter die Lupe nahm, so handelte es sich vorwiegend um politische Skandale, Sportskandale hingegen sind aus kommunikationswissenschaftlicher Sicht kaum erforscht worden (Von Siborski & Hänelt, 2018, S.131). Das Forschungsinteresse dieser Arbeit zielt auf Fragestellungen hinsichtlich der angewandten Erziehungsmethoden im Tanzunterricht der Ballettakademie der Wiener Staatsoper ab und fragt nach der gesellschaftlichen Akzeptanz. Besonders die Fragen, inwiefern eine zeitgemäße Neuausrichtung der Ballettausbildung möglich ist bzw. was dafür als notwendig erachtet wird, stehen im Mittelpunkt der Forschung. Des Weiteren soll herausgefunden werden, inwiefern das vermittelte Körperideal durch die Ballettlehrer*innen durch deren Aussagen gegenüber Schüler*innen als adäquat erscheint. Um dem Konzept des Body Shamings und dem vorherrschenden Körperkult im Ballett entgegenzuwirken, soll erforscht werden, inwiefern die Gegenströmung, nämlich Body Positivity in der Ballettszene Anklang und Chancen zur Umsetzung finden kann.

2 Forschungsstand

2.1 Causa Ballettskandal in der österreichischen und internationalen Presse

Nachdem der Ballettskandal an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper am 9. April 2019 durch den FALTER publik wurde (Klenk, 2019a), gerieten die Missstände an der renommierten Institution allgemein in den Fokus der medialen Berichterstattung in Österreichs Medienlandschaft. Doch nicht nur national wurde das Interesse an der Causa Ballettskandal geweckt, auch international legte Florian Klenk mit seiner Veröffentlichung den Grundstein für Medienberichte weit über die Grenzen Österreichs hinaus. Auf heimischem Boden wurde das Thema nicht nur von der Qualitäts- und Boulevardpresse aufgegriffen, auch in Diskussionssendungen wurde daraufhin zum Ballettskandal debattiert. Die österreichischen Medien, darunter unter anderem *Die Presse*, *Der Standard* und der *Kurier* versuchten die Missstände anhand der FALTER-Berichterstattung aufzurollen und wiederzugeben, während die Berichterstattung im TV auf Emotionen setzte (o.A., 2019a; o.A., 2019b; Trenkler, 2019).

In der PULS4-Sendung „Pro und Contra“ nahmen in einer Diskussionsrunde zwei ehemalige Schüler*innen, der Chefredakteur des FALTER Florian Klenk, erste Solotänzerin der Budapester Oper Karina Sarkissova und Bariton an der Wiener Staatsoper Clemens Unterreiner Stellung zur pointierten Fragestellung der Sendung „Skandal an der Staatsoper – Wie viel Qual darf sein?“. Nachdem Florian Klenk die aufgedeckten Missstände darlegte und auf die Tragik der Vorkommnisse hinwies, die Schüler*innen über ihre eigenen Erfahrungen sprachen, versicherte Clemens Unterreiner die Bestürzung im Staatsopernhaus aus und stellte sicher, dass sich die Staatsanwaltschaft um die Debatte kümmert und ermittelt wird. Niemand von der Führungsebene der Oper beteiligte sich jedoch an der Diskussionssendung. Die Primaballerina Karina Sarkissova beschwichtigte die Vorwürfe mit den Argumenten, dass die Ballettwelt generell eine sehr hart sei und versuchte dies mit ihren eigenen Erfahrungen zu belegen. Zum merkbaren Unmut gegenüber Florian Klenk (PULS 4, 2019).

Auf internationaler Ebene berichtete von der deutschen Presse, über die britische Zeitung *The Guardian* bis hin zur amerikanischen *New York Times* über die Geschehnisse an der Wiener Ballettakademie der Wiener Staatsoper (Henley, 2019; Löwenstein, 2019; Münch, 2019).

Zum damaligen Zeitpunkt konnte man dem Artikel aus der *New York Times* entnehmen, dass es sich zwar nicht um den ersten Ballettskandal an einer renommierten staatlichen Institution handelt, der an die Öffentlichkeit gelangt. Jedoch seien in den bekannt gewordenen Missständen an der Wiener Ballettakademie erstmalig Minderjährige betroffen (Marshall, 18

2019b). Sieht man sich die internationale Berichterstattung von ähnlichen Fällen in den Folgejahren des Wiener Ballettskandals an, so bemerkt man, dass sich nicht nur hierzulande hinter verschlossenen Türen derartige Geschehnisse, vor allem des sexuellen Missbrauchs und ausgeübt an Kindern, bereits über Jahre hinweg zugetragen haben und unentdeckt blieben. Im folgenden Kapitel werden internationale Ballettskandale genauer erläutert.

2.2 Internationale Ballettskandale im Fokus der Medienberichterstattung

Vergleichbare Skandale um staatliche Institutionen mit ähnlichen Anschuldigungsvorwürfen gab es bereits mehrere, die nun im Folgenden genauer ausgeführt werden. Zunächst am *Pariser Opéra Ballet*, aufgedeckt im November 2002. Die Vorwürfe beziehen sich auf Mobbing, inadäquate gesundheitliche Unterstützung und die soziale Isolierung der Schüler*innen. Aufgekommen sind die Missstände in den Medien durch eine umfassende Untersuchung in mehreren dazugehörigen Einrichtungen des Pariser Opernhauses, unter anderem an den Theatern Bastille und Garnier, sowie in der Ausbildungsstätte der Pariser Oper, der Tanzschule in Nanterre, einem Pariser Vorort. Neben den Mobbing- und Belästigungsanschuldigungen wurden auch Versäumnisse aufgedeckt, die die Aus- und Fortbildung von Mitarbeiter*innen der besagten Institutionen betrifft. Die radikalsten Anschuldigungen gingen an die Tanzschule aufgrund der sozialen Isolierung bzw. Missachtung jeglicher Privatsphäre der 130 Schüler*innen. Demnach sei es den angehenden Elev*innen untersagt gewesen ihr Mobiltelefon auf dem Schulgelände zu verwenden, das Schulgelände durften die Schüler*innen allerdings nur in Begleitung eines Erwachsenen verlassen. Von Schuldirektorseite wurden diese Vorwürfe streng abgelehnt und darauf verharrt, dass diese Anschuldigungen ohne jegliche Erbringung von Beweisen an die Öffentlichkeit gelangt sind. Jedoch wurde es den Schüler*innen untersagt Anrufe von der Presse anzunehmen, sodass Beweise in Form von persönlichen Gesprächen einzuholen gewesen wären. Diejenigen, die an die Öffentlichkeit gingen und ihre Erfahrungen teilten, machten dies anonym. Kritisiert wurde auch der Umgang und die außerordentliche Strenge im Tanztraining (Bauer Prévost, 2003, S.11). Dass an der staatlichen Institution Zustände, wie aus dem 19. Jahrhundert bekannt sind, herrschen, wurden von einer ehemaligen Schülerin namens Aurélie offen dargelegt. Da sie als erfolgreiche Tänzerin arbeiten wollte und sich durch öffentliche Kritik nicht ihre Chancen verbauen wollte, schwieg sie bis sie im Alter von 40 Jahren ihre Pension antrat. Sie beteuert, dass Ruhm einen Preis habe, den man bereit sein muss, zu bezahlen (Webster, 2002). Schlussendlich wurde in einem Pressebericht bekannt gegeben, dass die Vorwürfe ohne ausreichende Beweise vorgelegt

wurden und somit an die Staatsanwaltschaft übergeben werden zur Klärung. Die damalige Schuldirektorin Claude Bessy sprach in einem seltenen Pressestatement gegenüber der französischen Presseagentur AFP, dass man mit den Vorwürfen den Ruf der international angesehenen Ballettschule schädigen wollte (Bauer Prévost, 2003, S.11).

Im September 2018 gelang das *New York City Ballet* (NYCB) in den Fokus der medialen Berichterstattung, als die ehemalige Tänzerin der Institution Alexandra Waterbury Vorwürfe gegen das NYCB und ihren Ex-Freund, den zum damaligen Zeitpunkt aktiven Solotänzer Chase Finlay, erhob aufgrund von intimen Fotos, die Finlay und Waterbury beim Geschlechtsverkehr zeigen und Nacktfotos von ihr alleine, die er mit den zwei Tänzerkollegen Zach Catazaro und Amar Ramasar austauschte. Waterbury beschuldigte des Weiteren auch Jared Longhitano, einen ehemaligen Donator des NYCB des Missbrauchs von weiblichen Darstellerinnen, da sie eindeutig darauf hinweisende Chatverläufe zwischen ihrem Ex-Freund und dem NYCB-Mitwirkenden auffand. Da sich Alexandra Waterbury sicher war, dass das NYCB von den Missbrauchs-Tatbeständen Bescheid wusste, erhob sie Vorwürfe gegen das Unternehmen aufgrund der Förderung von sexueller Ausbeutung (Kenton, 2020). Nach Einlangen der Anklage reichte Finlay seine Kündigung ein und die beiden anderen Tänzer wurden von ihren Diensten suspendiert aufgrund der Beschuldigung des unangebrachten Informations- und Bildaustausches (Acocella, 2019). Zuletzt wies der Oberste Gerichtshof 19 der 20 eingeklagten Tatbestände ab, da das NYCB als Institution für die Handlungen von Finlay nicht zur Verantwortung gezogen werden kann. Nur in einer Anklage behielt Waterbury Recht. Die unbefugte Offenlegung von intimen Bildern verstößt gegen ein Stadtverwaltungsgesetz, weshalb Finlay in diesem Anklagepunkt schuldig gesprochen wurde (Kenton, 2020). Und das NYCB? Die Institution versuchte ihren Ruf zu wahren und deutete auf inadäquate Einzeltaten von einigen, wenigen, schwarzen Schafen in der Kompanie hin mit Verweis darauf, dass es ein großer Verlust war, drei Tänzer im ohnehin mageren Männerensemble zu verlieren, waren Finlay und Ramasar doch Stars auf der Bühne. Das Management des NYCB reagierte auf den Skandal, indem die Spendengelder, die von Jared Longhitano kamen, an *Woman In Need* gespendet wurden, eine Organisation, die obdachlosen Frauen und Kindern Obdach gewähren (Acocella, 2019).

Noch weitere Skandale bzw. Missstände, deren Inhalt, an die Geschehnisse an die Ballettakademie der Wiener Staatsoper erinnern, konnte man in den Folgejahren nach Aufkommen des Ballettskandals in Wien in der medialen Berichterstattung beobachten. Ist das

gesellschaftliche Interesse an den Vorgängen hinter den Kulissen der großen Staatsopernhäuser gewachsen? Wurde die Gesellschaft durch die internationale Berichterstattung sensibilisiert?

Aufgrund von Vorwürfen des sexuellen Missbrauchs gegen den ehemaligen Vizedirektor Jonathan Barton wurde die *Ballet West* in Argyll, eine der renommiertesten Ballettschulen Schottlands, im August 2020 gezwungen zu schließen. Untersuchungen zufolge gaben mehr als 60 Frauen bekannt, darunter ehemalige Schülerinnen, Mitarbeiterinnen und Elternteile, dass sie im Zeitraum zwischen 2004 bis 2018 Erfahrungen mit unangebrachten Verhaltensweisen des Ballettlehrers und Vizedirektors gemacht haben. Viele der Schülerinnen³ legten dar, dass sie im Jugendalter von ihm zu sexuellen Handlungen gezwungen wurden. Jonathan Barton bestritt alle Vorwürfe, trat jedoch nach Aufkommen der Missstände zurück. Nachdem die Ermittlungen durch den Erhalt von Berichten ins Rollen kamen, beendeten sämtliche Organisationen die Zusammenarbeit mit der *Ballet West*, die noch im Jahr 2019 den Preis für die beste britische Ballettschule gewann. Vonseiten der Treuhänder der *Ballet West* drückte man tiefe Bestürzung gegenüber den Schüler*innen und den Eltern aus und Gillian Barton, die Gründerin und Direktorin der Ballettschule, sowie Mutter des beschuldigten Vizedirektors, wurde vom Treuhänderausschuss suspendiert und eine vollständige externe Untersuchung der Vorkommnisse eingeleitet. Eine Woche nach dieser Verlautbarung wurde mit Bedauern bekannt gegeben, dass die Finanzierung für die Fortsetzung nicht gegeben sei (Brooks, 2020).

Ein ähnlicher Fall des *English National Ballet* (ENB) drang im Jahr 2021 an die Öffentlichkeit, nachdem der 49-jährige, ehemalige Solotänzer Yat-Sen Chang wegen sexuellen Missbrauchs von Schüler*innen im Zeitraum von 2009 bis 2016 zu neun Jahren Haftstrafe verurteilt wurde. Konkret wurde von vier Fälle von sexuellem Missbrauch an jungen Frauen im Alter von 16 bis 19 berichtet, die er während Massageeinheiten an der Ballettschule unangebracht berührt hat. Chang selbst lehnte auch nach dem Gerichtsurteil weiterhin alle Vorwürfe ab und verneinte seine Schülerinnen⁴ unangemessen oder auf sexuelle Weise berührt zu haben. Der Ankläger des Beschuldigten Joel Smith gab in der Eröffnungsrede des Prozesses bekannt, dass Chang von seinen Ballettschüler*innen so sehr verehrt wurde und dieser habe die Machtposition ausgenutzt, um Sexualstraftaten an teils Unmündigen zu begehen (Quinn, 2021; o.A., 2021).

³ In diesem Abschnitt wurde nur die weibliche Form angeführt, da im sexuellen Missbrauchsfall von Jonathan Barton 60 Frauen bekannt gaben, betroffen zu sein.

⁴ Hier ist ebenfalls nur von weiblichen Betroffenen die Rede und daher wurde auf die geschlechtsneutrale Form verzichtet.

Ein Skandal, der dem der Ballettakademie der Wiener Staatsoper am nächsten kommt, ist wohl jener, der sich an der Ballettschule Berlin ereignet hat und kurze Zeit nach dem Bekanntwerden der Missstände in Wien publik wurde. Durch anonyme Vorwürfe gegen die Staatliche Ballettschule Berlin und die Schule für Artistik (SBB) konnte das Thema in die mediale Berichterstattung aufgenommen werden. Eine Ausbildung, die das Kindeswohl gefährdet und Essstörungen begünstigt durch Body Shaming und die Vermittlung eines bestimmten Körperideals, sowie die Anwendung von Drill und Erniedrigung im Tanzunterricht durch Schläge und verbale Angriffe wurden beklagt. Dem Wiener Vorbild nach wurde eine Sonderkommission beauftragt und eine Clearingstelle für Eltern, Schüler*innen und Lehrer*innen eingerichtet und von Psycholog*innen und Bildungsexpert*innen betreut. Dem Abschlussbericht ist zu entnehmen, dass die Ballettschule Berlin einer grundlegenden Reformierung bedarf und demokratisiert werden müsse, sodass Schüler*innen, Eltern und das Lehrpersonal Mitspracherecht erlangen. Wie auch in Wien wurden die Verantwortlichen jahrelanger seelischer und körperlicher Verletzungen gegenüber Schüler*innen nicht zur Rechenschaft gezogen. Die Expert*innenkommission verlangt des Weiteren eine verpflichtende pädagogische Ausbildung für Ballettlehrer*innen, um nicht, wie in der Vergangenheit oftmals ehemaligen Bühnentänzer*innen, deren Karriere endete, direkt das Unterrichten zu überlassen. Dies führt zu der Notwendigkeit eines Kinderschutzkonzeptes mit Vertrauenspersonen für die Schüler*innen. Dem Urteil der Expert*innenkommission nach, seien die Geschehnisse auf das Versagen der Schulleitung zurückzuführen und als Konsequenz wurden die Verantwortlichen in der Führungsebene vom Dienst freigestellt (APA, 2020; Greb, 2020; Weickmann, 2021).

2.3 Internationale Forschung zu Sportskandalen

Eines der relevantesten Forschungen in Bezug auf Sportskandale ist der 2007 veröffentlichte Artikel von Tabea Böcking (2007)⁵. Sie beschäftigte sich in ihrer Studie „Sportskandale in der Presse“ mit der Berichterstattung zweier deutscher Fußballskandale und untersuchte diese auf ihre inhaltlichen und strukturellen Merkmale nach Kepplinger Hans M., der diese in seinem 2005 veröffentlichten Werk „Die Mechanismen der Skandalisierung“ zusammengefasst hat (Böcking, 2007, S. 504). Ersterer bezieht sich auf den Kokainskandal des designierten deutschen Bundestrainer Christoph Daum, der im Oktober 2000 vom Manager des FC Bayern

⁵ Da es sich bei den beiden Skandalen, die für diese Forschung untersucht wurden, um männliche Hauptakteure handelt, wurde auf das Gendern weitgehend verzichtet.

München aufgrund Vorwürfe des Kokainkonsums aufgefordert wurde eine Probe für eine Haaranalyse abzugeben. Zunächst weigerte sich der Bundestrainer die Haaranalyse durchzuführen, diese wurde schließlich doch gemacht und führte zu einem positiven Ergebnis. Nachdem er daraufhin in die USA geflohen ist, ließ er einige Wochen später ein weiteres Testergebnis veröffentlichen, das ein negatives Ergebnis zeigte. Die Glaubwürdigkeit daran wurde bezweifelt, was dazu führte, dass sein Vertrag als Fußballtrainer aufgelöst und er wegen illegalen Drogenbesitzes angeklagt wurde. Das Verfahren wurde durch Zahlung einer Geldstrafe eingestellt (Böcking, 2007, S. 505f).

Der zweite Skandal, den sie als Fallbeispiel für ihre Untersuchung heranzog, handelte vom Bestechungsskandal des Bundesligaschiedsrichters Robert Hoyzer aus dem Jahr 2005. Er bekannte sich zum Vorwurf der Spielmanipulation und es kam ans Tageslicht, dass er von Wettbetrügern für das gezielte „Verpfeifen“ bezahlt wurde. Der Skandal weitete sich auf andere Schiedsrichter und Spieler aus und es wurde eine Untersuchungskommission beauftragt, um die Fälle aufzuklären. Letztlich wurde Hoyzer vom Deutschen Fußball-Band lebenslang in seiner Tätigkeit als Schiedsrichter gesperrt und bekam eine Haftstrafe im Ausmaß von zweieinhalb Jahren (Böcking, 2007, S. 506).

Ihr Methodendesign bestand aus einer Inhaltsanalyse und der untersuchte Zeitraum der beiden Skandale bestimmt die Zeit, die zwischen dem Auftreten des Schlüsselereignisses, also dem Beginn der Aufschwungphase und dem Ereignis, also der Beginn der Marginalisierungs- oder Etablierungsphase liegt. Analysiert wurde die Berichterstattung der beiden Skandale in denselben bzw. ähnlichen Zeitungen, das war die *Süddeutsche Zeitung* als Vertreter einer linksorientierten Tageszeitung, *Die Welt* als Medium, das als rechts orientiert eingestuft wird (Böcking, 2007, zitiert nach Kepplinger, 1985) und die *Bild* als Boulevardzeitung. Zudem wurden jeweils regionale Tageszeitungen als Analysemittel herangezogen (Böcking, 2007, S. 506).

Zu den Ergebnissen lässt sich sagen, dass beiden Skandalen ein hohes Interesse im jeweils erschienenen Medium zugeschrieben wurde. Der Kokainskandal zählt 16 Artikel pro Woche, über den Schiedsrichterskandal wurden elf Artikel wöchentlich während des Untersuchungszeitraumes veröffentlicht. Es lässt sich beobachten, dass die Berichterstattung nach dem Höhepunkt bei beiden Skandalen abflaut, einzelnen, überraschenden oder besonders negativen Ereignissen aber in der lokalen Berichterstattung immer wieder Platz eingeräumt wird (Böcking, 2007, S. 508f).

Ein weiterer Aspekt, den Böcking untersucht, ist die wahrzunehmende Berichterstattung über die Skandalakteure. Zu beobachten ist, dass beim Kokainskandal zu Beginn die Kontrahenten,

also Christoph Daum und der Manager des FC Bayern München mediale Präsenz erhielten und sich öffentlich äußern durften, erst später wurden andere Fußballer zu ihren Vermutungen befragt. Daum rückt nach dem Publikwerden der zweiten Haaranalyse erneut in den Mittelpunkt des Geschehens, zudem werden auch medizinische Expert*innen um ihre Meinung zu dem zweiten negativen Ergebnis der Haaranalyse gebeten. Beim Schiedsrichterskandal können ebenfalls wechselnde Skandalakteure in der Berichterstattung beobachtet werden, allerdings weist Böcking darauf hin, dass diese hierbei nicht so deutlich werden. In den ersten beiden Wochen ist die Präsenz der Skandalakteur*innen ausgeglichen, Journalist*innen sind bei diesem Skandal generell als Meinungsäußerer zu beobachten. Im weiteren Verlauf verschiebt sich die Medienpräsenz auf den DFB (Böcking, 2007, S. 508ff).

Das Merkmal der Negativität der Berichterstattung zeigt sich durch den überwiegend negativen Tenor, den beide Skandale in der Berichterstattung aufweisen und die zentralen Skandalakteure wurden den Ergebnissen von Böcking nach deutlich negativ bewertet (Böcking, 2007, S. 516). Es soll betont werden, dass nur eine kleine Auswahl der Ergebnisse aus Böckings Studie präsentiert wurde. Abschließend lässt sich festhalten, dass die Studienergebnisse von Böcking verdeutlichen, dass Charakteristika der politischen Skandalforschung auch für Sportskandale zutreffen. Beide Skandale zeigen einen typischen Thematisierungsverlauf und einen negativen Tenor in der Berichterstattung. Die inhaltliche Dynamik in der Berichterstattung scheint für die beteiligten Akteur*innen schwer kontrollierbar, wodurch die Tendenz zur Eskalation eines Skandals verstärkt wird. Schwer zu kontrollieren ist die Dynamik für die beteiligten Akteur*innen daher, weil Journalist*innen sozusagen die Auswahl der Akteur*innen treffen und sie die Dynamik durch deren Meinungen und die eigene Kommentaräußerung beeinflussen (Böcking, 2007, S. 520).

Welche Lücke Böckings Forschung offen lässt und welche sie auch bekundet, ist die Frage des Kausalzusammenhanges zwischen der Skandalberichterstattung von Sportskandalen und die Gefahr des Desinteresses auf Rezipient*innenseite. Für die Erforschung eines möglichen Zusammenhanges wäre für das Methodendesign eine Inhaltsanalyse, gekoppelt an eine Befragung notwendig, wobei auf das nachlassende Interesse des Skandals an sich eingegangen werden und analysiert werden müsste, ob es sich dabei um einen temporären Effekt handelt (Böcking, 2007, S. 521f).

Zwei weitere wichtige und nennenswerte Studien zu Sportskandalen kommen aus dem englischsprachigen Raum. Die erste Studie bezieht sich unter anderem auf den Effekt des Skandals auf den Sport an sich, ein Faktor, der für das Forschungsinteresse der vorliegenden

Arbeit nicht unwesentlich ist und die zweite Studie beschäftigt sich mit der Krisenkommunikation und der Aufrechterhaltung der Glaubwürdigkeit, welches sich in Verbindung mit dem zu erforschenden Interesse für das Image des Tanzsportes Ballett nach dem Aufkommen des Skandals gesetzt werden kann.

Kelly, Clinton und Chien (2017, S. 56f) haben sich in ihrer Studie auf die Auswirkungen der Skandalberichterstattung auf die jeweiligen Stakeholder*innen oder Interessensgruppen, als auch auf die Rolle der Teamidentifikation und der Skandalhäufigkeit fokussiert. Zu den wichtigen Stakeholdern von Sportskandalen werden der Sport selbst, das betroffene Team oder die Sponsorenmarken gezählt. Konkret untersucht wurde die Reaktion auf fiktive Skandalnachrichten von Proband*innen. Das Methodendesign bestand aus einem Quasi-Experiment im 2 (Fandom: ingroup, outgroup) x 3 (Skandalhäufigkeit: kein/neutraler Skandal, einmaliger Skandal, wiederholter Skandal) Untersuchungsdesign. Die Proband*innen bekamen drei fiktive Medienberichte zu lesen, der erste davon beinhaltete neutrale Informationen zu einem Sportteam (kein/neutraler Skandal), der zweite Bericht handelte von einem erstmaligen alkoholbedingten Gewaltausbruch eines Spielers (einmaliger Skandal) und beim dritten Bericht ging es um mehrmalige Gewaltausbrüche eines Spielers in Verbindung mit Alkoholmissbrauch (wiederholter Skandal) (Kelly et. al., 2017, S. 62ff).

Die Ergebnisse beziehen sich auf drei Ebenen, die Einstellung zum Sport, die Einstellung zum Team und die Einstellung zu Sponsoren. Die Skandalhäufigkeitsvorkommnis kann einen negativen Einfluss auf den Sport, sowohl für ingroup Fans, als auch für outgroup Fans haben. Bezugnehmend auf die Einstellung zum Team zeigten die Ergebnisse, wie vorhergesagt, dass es einen signifikanten Rückgang unter den ingroup Fans gab, während die Einstellung der outgroup Fans relativ stabil blieb. Letztlich wurde die Einstellung zum Sponsor analysiert, welche sich zusammenfassend auf einen signifikanten Zusammenhang zwischen des Fandom-Seins und der Skandalhäufigkeit, ingroup-Fans weisen also einen Rückgang auf, während outgroup-Fans ein stabiles Niveau bezugnehmend auf die Einstellung des Sponsors innehaben (Kelly et. al., 2017, S. 63ff).

Die zweite zitierwürdige Studie erschien ebenfalls im Jahr 2017 von Geumchan Hwang und bezieht sich auf Medienreaktionsstrategien nach dem Bekanntwerden von Skandalen mit Sportprominenten als Akteur*innen. Mit der Publikation wollte der Autor untersuchen, wie sich die öffentliche Reaktion der Sportprominenten in den Medien nach Sportskandalen auf die

Glaubwürdigkeit der Stellungnahme auf den Skandal auswirkt und wie Sportfans bzw. Rezipient*innen die Glaubwürdigkeit der Sportprominenten einstufen (Hwang, 2017, S. 13). Zur Erforschung dieser Studie diente eine Stichprobe von 308 Proband*innen bei einem Baseball-Spiel und eine willkürliche Befragung dieser. Zunächst mussten die Proband*innen einen fiktive Skandalbericht und die Antwort eines Krisenkommunikators lesen. Daraufhin wurden die Proband*innen zur Glaubwürdigkeit, allgemein zur Stellungnahme in der Krisenkommunikation und zu Verhaltensabsichten befragt. Auch die demografischen Angaben der Proband*innen wurden eingeholt (Hwang, 2017, S. 19).

Kurz zusammengefasst, kam der Forscher dieser Studie zu dem Ergebnis, dass eine offene und direkte Art der Krisenkommunikation nach dem Ausbrechen eines Skandals die Glaubwürdigkeit der Stellungnahme zum Skandal signifikant beeinflusst und die Glaubwürdigkeit wirkt sich positiv auf die Intention der Sportfans aus, Sportprominenten weiterhin positiv gegenüber zu stehen.

Der Forscher der Studie gibt bekannt, dass diese Studie nur eingeschränkt interne und externe Validität aufweist (Hwang, 2017, S. 26).

Aus dem bisher dargelegten Forschungsstand lässt sich rekapitulieren, dass es bereits Studien zu Sportskandalen auf internationaler Ebene gibt, vorwiegend bezugnehmend auf Sportarten, die sich großer Beliebtheit erfreuen, wie zum Beispiel Fußball oder Baseball. Böcking (2007) hat in ihrer inhaltsanalytischen Studie zwei deutsche Fußballskandale auf ihre inhaltlichen und strukturellen Merkmale in der Berichterstattung untersucht und kam zu dem Entschluss, dass sich Sportskandale nicht weitgehend von politischen Skandalen in der Berichterstattung unterscheiden (Böcking, 2007, S. 520). Die beiden englischsprachigen Studien beziehen sich nicht auf die Berichterstattung spezifischer Skandale, sondern untersuchen Auswirkungen fiktiver Skandalberichte auf Rezipient*innen. Zum einen durch ein experimentelles Design im Fall von Kelly et al. (2017), in dem der Effekt des Skandals auf Stakeholder, den Sport und auf Sponsormarken untersucht wird. Im Fall von Hwang (2017) geht es um die Aufrechterhaltung der Glaubwürdigkeit der Sportprominenten nach getaner Krisenkommunikation und inwiefern die Proband*innen der Befragung die Sportprominenten weiterhin als glaubwürdig einstufen und unterstützen würden.

Sportskandale können also vielschichtig sein und bedienen sich einer weiten Bandbreite an Gefühlen, die sie bei den Rezipient*innen evozieren. Was Sportskandale jedoch grundlegend vereint, ist das inne liegende Potential für die Medienberichterstattung von großer Bedeutung

zu sein. Grund dafür kann die Sportart sein, um die der Skandal handelt, aber auch aufgrund des Prominentenstatus der involvierten Sportler*innen. Um zu eruieren, ab wann eine Grenzüberschreitung im Sport zu einem Skandal wird, ist es wichtig den soziokulturellen Kontext zu verstehen. Neben dem Sport selbst, hat die Art und Weise der medialen Berichterstattung und die Reaktionen der Rezipient*innen auf das Geschehene einen wesentlichen Beitrag daran den Skandal zu verstärken und thematisch auszudehnen (Rowe, 2019, S.324).

Auch wenn es reichliche Studien und Literatur zu Sportskandalen gibt, spielt die mediale Dimension keine zentrale Rolle dabei. Denn, wenn die Grenzüberschreitung im Wesen des Skandals liegt, kann die Rolle der Medien dabei vernachlässigt werden. Die Aufgabe der Medien besteht dann darin die Informationen an die Öffentlichkeit hinauszutragen, ob das Geschehene dann den Status eines Skandals erlangt, hängt von der Größe der Medienaufmerksamkeit ab (Rowe, 2019, S. 324). Medien tragen jedoch mehr dazu bei, als lediglich die Informationen eines Skandals an Rezipient*innen zu übermitteln, vielmehr besteht ihre Rolle auch darin den weiteren Verlauf mitzubestimmen, wobei man dann von einem Medienskandal sprechen kann, der von Lull und Hinerman (1997) folgendermaßen definiert wird:

„A media scandal occurs when private acts that disgrace or offend the idealized, dominant morality of a social community are made public and narrativized by the media, producing a range of effects from ideological and cultural retrenchment to disruption and change.“ (Lull & Hinerman, 1997, S.3)

Bei einem Medienskandal passiert also eine private Grenzüberschreitung eines*r privaten Sportlers*in oder einer Organisation, auf die durch die Medien aufmerksam gemacht wird und in weiterer Folge nach Skey et. al. (2017, S.5f) „mediatisiert“ wird, was bedeutet, dass die intensive mediale Berichterstattung einen erheblichen Einfluss auf die Art und Bedeutung des Skandals mit sich trägt. Bei Sportskandalen kann man zwischen zwei Richtungen unterscheiden, wobei die eine besagt, dass im Verborgenen liegendes Verhalten durch Medienberichterstattung unerwartet bekannt wird und die andere, dass sichtbares Verhalten zum Hinterfragen von versteckten Bedeutungen führt, die außerhalb dessen liegen, was Medien durch ihre Berichterstattung transportieren können. Um den Sportskandal verstehen zu können, ist es wichtig über die Dynamik der Sportkultur Bescheid zu wissen und darüber hinaus über die Verflechtung zu den Medien (Rowe, 2019, S. 325).

3 Theoretischer Rahmen

Der theoretische Rahmen der vorliegenden Arbeit beinhaltet zunächst das Kapitel der Begriffserklärungen jener Termini, die für die Fragestellung dieser Arbeit von Bedeutung und für das Verständnis der Ergebnisdarstellung (Kapitel 5.2) und der Diskussion (Kapitel 6) unumgänglich sind. Der zweite Teil setzt sich aus kommunikationswissenschaftlichen Theorieansätzen zusammen, auf welchen der empirische Part dieser Arbeit basiert.

3.1 Begriffserklärungen

Zunächst gilt es im Folgenden essenzielle Begriffe für das Verständnis der Arbeit und aus dem Englischen stammende Bezeichnungen zu definieren.

3.1.1 Skandalbegriff

Für das Verständnis der vorliegenden Arbeit ist es notwendig, den Skandalbegriff zu erläutern und zu verdeutlichen und wann dieser als Skandal in der medialen Berichterstattung Anwendung und Platz findet. Dabei gibt es unterschiedliche Ansätze einen Skandal als Begriff deutlich zu machen.

Der Skandalbegriff lässt sich auf das altgriechische Wort *scándalon* zurückführen, was übersetzt „Stellenhölzchen“ bedeutet und damit eine Tierfalle bezeichnet, die durch Berührung zuklappte. Die Bibel verwendete den Begriff *scándalon* bzw. *scandalum* im Lateinischen für ein Ärgernis, womit im übertragenen Sinn ein Verstoß gegen den religiösen Glauben gemeint ist (Neckel, 1989, S. 56).

Wenn auch Neckel (1989) in seinem Werk den politischen Skandal fokussiert hat, so kann man seine Beschreibung von Skandalen als „kontextgebundene Ereignisse, die nur vor dem sozialen Feld und dem normativen Hintergrund der jeweiligen gesellschaftlichen Sphäre, in der sie auftreten, verständlich werden können“ (Neckel, 1989, S. 56) für die vorliegende Arbeit umlegen.

3.1.1.1 Skandal-Triade

Oelrichs (2017, S. 22ff) beschreibt in ihrem Werk Skandale als komplexe Phänomene, die als Einzelfälle aufgrund deren spezifischer Charakteristiken gut fassbar sind, jedoch als Gesamtheit schwer zu greifen ist. Um den Begriff des Skandals klar erfassen zu können, gibt es drei Elemente, die in der Skandalforschung als wesentliche Bestandteile aufgezählt und

benötigt werden, um als Skandal zu gelten. Neckel (1989, S. 58) nennt es die Skandal-Triade und meint damit, dass ein Skandal einen Skandalisierten benötigt, der das Fehlverhalten begeht, einen Skandalierer, der den Missstand öffentlich macht und einen oder mehrere Dritte, die dadurch von dem Skandal erfahren und daraufhin je nach Tatbestand eine Reaktion zeigen. Nach dieser Definition besteht ein Skandal aus drei Akteuren⁶. Eine weitere Möglichkeit einen Skandal zu kategorisieren, ist die nach der Bezeichnung des Verhaltens. Zunächst erfolgt eine Verfehlung, also eine Normüberschreitung, danach eine Enthüllung, sprich die Regelverletzung wird publik und abschließend kommt es zu einer Empörung durch die Rezipient*innen. Die zweite Variante einer Skandaldefinition lässt der medialen Kommunikation große Bedeutung zukommen. Möchte man also die mediale Berichterstattung in der letzteren der zwei Definitionen berücksichtigen, so erfolgt zunächst eine Normüberschreitung, danach wird ein Skandalruf durch die mediale Berichterstattung angeprangert und daraus resultiert eine weitere massenmediale Verhandlung, durch welche die Öffentlichkeit auf die Normüberschreitung aufmerksam gemacht wird. Zuletzt ergibt sich eine Reaktion von mindestens einer Teilöffentlichkeit, die sich dann wiederum in der medialen Berichterstattung widerspiegelt (Oelrichs, 2017, S.23ff).

Schlüsselt man die einzelnen Bestandteile dieser auf massenmediale Berichterstattung gerichtete Definition auf, so meint man mit einer Normüberschreitung eine Handlung, die sich den Gesetzen oder der Moral der Gesellschaft widersetzt. Inwiefern sie als moralisch oder unmoralisch eingestuft wird und demnach als Fehlverhalten gilt, hängt von den Rezipient*innen ab. Da jedes Individuum individuelle Moralvorstellungen besitzt, soll hier das allgemeine Verständnis geschaffen werden, dass eine Normüberschreitung eine Handlung einer Person voraussetzt, welche von einer zweiten Person als Diskrepanz zu den geltenden Normvorschriften eingestuft wird. Bei der Anprangerung des Skandalrufs durch die Medien, kann davon ausgegangen werden, dass eine Öffentlichkeit bestimmte Moralvorstellungen besitzt und die durch die Normüberschreitung verletzt werden (Oelrichs, 2017, S.25ff). Kepplinger (2009) spricht bei Skandalen von „Missstände, die publizistisch angeprangert, skandalisiert werden. [...] Dabei sind die Konsequenzen klar. Sie bestehen in der Verurteilung der Schuldigen“ (Kepplinger, 2009, S. 9).

Je nach Art der textlichen oder visuellen Gestaltung kann die Anprangerung des Skandals in der Medienberichterstattung von sachlich neutral bis hin zu abwertend und als scharfe Kritik

⁶ Da Neckel (1989) in seinem Werk bei der Skandal-Triade von drei Akteuren spricht, wurde dies gemäß der Literatur übernommen und der Begriff „Akteure“ in diesem Kapitel nicht gegendert.

wahrgenommen werden. Der dritte Bestandteil des Skandals in der Medienberichterstattung ist die Empörung der Rezipient*innen und wird in der Literatur als wesentlicher Bestandteil des Skandals gesehen und nicht als Begleiterscheinung (Oelrichs, 2017, S.27). Je größer die Öffentlichkeit ist, die sich über den Skandal empört, desto größer ist das Potential eines Skandals zu einem mit breiter Aufmerksamkeit zu werden. Da die Öffentlichkeit aber generell aus mehreren Teilöffentlichkeiten mit unterschiedlichen Interessen besteht, kann schwer von einer einheitlich gültigen Normvorstellung gesprochen werden. So sind Skandale oftmals nur für bestimmte Gruppen ein Skandal, für andere hingegen eher eine Bagatelle. Dass ein Skandal eine ganze Nation empört, passiert selten, ebenso findet man selten Skandale, die internationale Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit erlangen (Hitzler, 1989, S. 335).

3.1.1.2 Mediale Skandalisierung

Medien haben bei der Berichterstattung von Skandalen eine vermittelnde Funktion und können je nach Art der medialen Kommunikation das Geschehen im Skandalprozess in eine bestimmte Richtung lenken bzw. verfügen sie auch über die Fähigkeit die Informationslage am Laufen zu halten und somit das Geschehen zu beschleunigen. Um die Rolle der Medien bei der Skandalisierung zu verstehen, gilt es die Ebene der Berichterstattung und die Ebene des Geschehens außerhalb der Berichterstattung zu differenzieren. Ein Skandalruf kann entweder durch einen externen Skandalisierer in die Berichterstattung gelangen oder gleichzeitig durch mehrere Medien erfolgen, wenn mehrere Medien vom Skandalisierer informiert werden oder die für den Skandal sorgende Normüberschreitung öffentlich passiert. Danach ergibt sich die weiterfolgende Berichterstattung über den Skandal, was als Deutungsrahmen für die Rezipient*innen zu verstehen ist. Als mediale Skandalisierung kann der Zeitraum vom ersten Bericht des Skandals durch den Skandalisierer bis inklusive der folgenden massenmedialen Berichterstattung zu diesem Skandal oder weitere dazugehörige Normüberschreitungen gesehen werden. Die Journalist*innen bzw. Berichterstatter*innen übernehmen die Skandalisierungen von anderen Personen, in dem sie diese veröffentlichen oder selbst recherchieren und Normüberschreitungen anprangern. Die Ebene der Empörung, also die Reaktion der Rezipient*innen wird wiederum außerhalb der Ebene der Berichterstattung angesiedelt. Medien können dann wiederum die Rolle als Vermittler der Empörung der Öffentlichkeit übernehmen oder selbst Empörung zeigen, in dem sie der Leserschaft den Eindruck der allgemeinen Empörung vermitteln. Medien haben also die Fähigkeit gleichzeitig Skandalisierer zu sein und auch Empörung vermitteln. Sofern es einen externen Skandalisierer

gibt, muss dieser nicht zwingend in der medialen Skandalberichterstattung auftreten, ebenso wenig wie die Teilöffentlichkeit der empörten Dritten (Oelrichs, 2017, S.29ff).

In ihrem Werk hat Oelrichs (2017, S. 30) den Prozess der medialen Skandalisierung durch eine eigens gestaltete Grafik dargestellt:

Prozess der medialen Skandalisierung

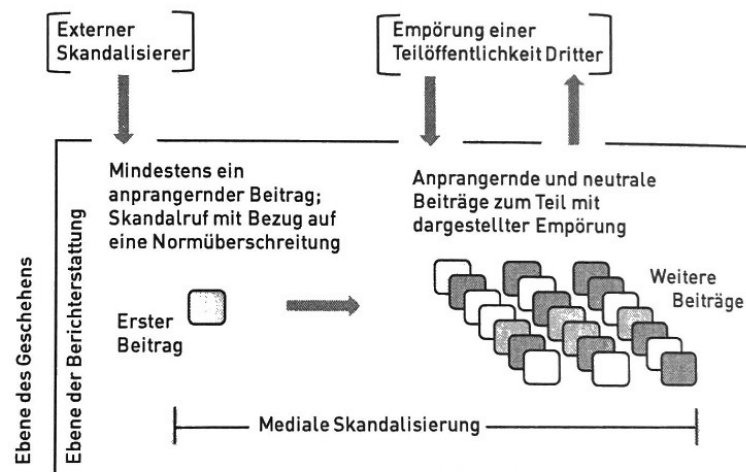


Abbildung 1: Prozess der medialen Skandalisierung (Oelrichs, 2017, S.30)

3.1.1.3 Skandalkontext und Skandalpersonal

Ein weiterer Ansatz, der sich auf die Skandalforschung bezieht und nicht außer Acht gelassen werden soll, ist die Ausdifferenzierung von drei Skandalkontexten nach Burkhardt (2011, S. 133f). Demzufolge gibt es einen Skandal, einen medialisierten Skandal und einen Medienskandal, deren Unterscheidung dem Medialisierungsgrad zugrunde liegt. Ohne jegliche Berichterstattung, spricht Burkhardt von einem Skandal. Als Beispiele nennt er interne Skandale in einem Dorf, die nicht in Medien kommuniziert werden und nur innerhalb einer Teilöffentlichkeit, also wie in diesem Beispiel den Dorfbewohner*innen bekannt sind. Ein medialisierter Skandal liegt vor, wenn über die Geschehnisse berichtet wird, ohne diese dabei zu skandalisieren. Also das Informieren einer Teilöffentlichkeit über die Vorkommnisse innerhalb einer anderen Teilöffentlichkeit. Der Medienskandal wird definiert als ein von Medien produzierter Skandal, der international von den Medien aufgegriffen und als solcher in der Berichterstattung gewertet wird. Die ersten beiden Skandaltypen haben gemeinsam, dass soziale Normen innerhalb von Teilöffentlichkeiten ausgespielt werden, während beim „Medienskandal der Diskurs über das Skandalisierte und die darin implizierte Aktualisierung

von normativen Wertvorstellungen innerhalb der komplexen Medienöffentlichkeit und ihrer Teilöffentlichkeiten“ (Burkhardt, 2011, S.134, zitiert nach Burkhardt, 2006) stattfindet.

Des Weiteren führt Burkhardt (2011, S. 135ff) in seiner Publikation die in Skandalen involvierten Personalgruppen aus. Die drei zu unterscheidenden Personalgruppen sind die „Journalisten, die in die skandalisierten Ereignisse involvierten Akteure und das Publikum“ (Burkhardt, 2011, S.135). Journalist*innen übernehmen bei der Skandalberichterstattung die Funktion des*der Erzähler*in und positionieren die Akteure⁷ in die Rolle des Helden oder Antihelden. Die Zielgruppe von Medienskandalen ist eine räumlich abwesende Leserschaft, die im Normalfall zeitverzögert von der Skandalisierung erfährt. Ausnahmen sind dabei Live-Übertragungen. Die mediale Berichterstattung im Internet und über Soziale Medien macht eine simultane Berichterstattung zum Geschehenszeitpunkt immer einfacher. Dem Publikum wird die Rolle der Helfer zugeschrieben. Während des Skandalprozesses in der medialen Berichterstattung geschieht auch ein Transformationsprozess der sozialen Akteur*innen in narratives Personal. Im Medienskandal werden Journalist*innen bzw. der Skandalisierer zu Erzähler*innen, involvierte Akteur*innen im Skandal zu Helden oder Antihelden und das Publikum zu Helfern des Helden oder Antihelden. Dem Skandal liegt ein moralischer Leitcode, der dem Publikum des sozialen Systems bekannt ist, zugrunde. Die Systemmitglieder nehmen am Medienskandal aktiv teil, teils bewusst, teils unbewusst und deren Anschauung bzw. Reaktion wird von Journalist*innen in der Medienberichterstattung aufgegriffen und interpretiert. Deshalb kommt dem Publikum die Rolle des Helfers des Helden oder Antihelden zu (Burkhardt, 2011, S.136f).

Den narrativen Transformationsprozess der in einem Skandal beteiligten Personalgruppen wurden von Burkhardt (2011, S. 137) grafisch dargestellt:

⁷ Da Burkhardt (2011) bei den in Skandalen involvierten Personalgruppen von Akteuren spricht, wurde dies gemäß der Literatur übernommen und der Begriff „Akteure“ in diesem Kapitel weitgehend nicht geändert.

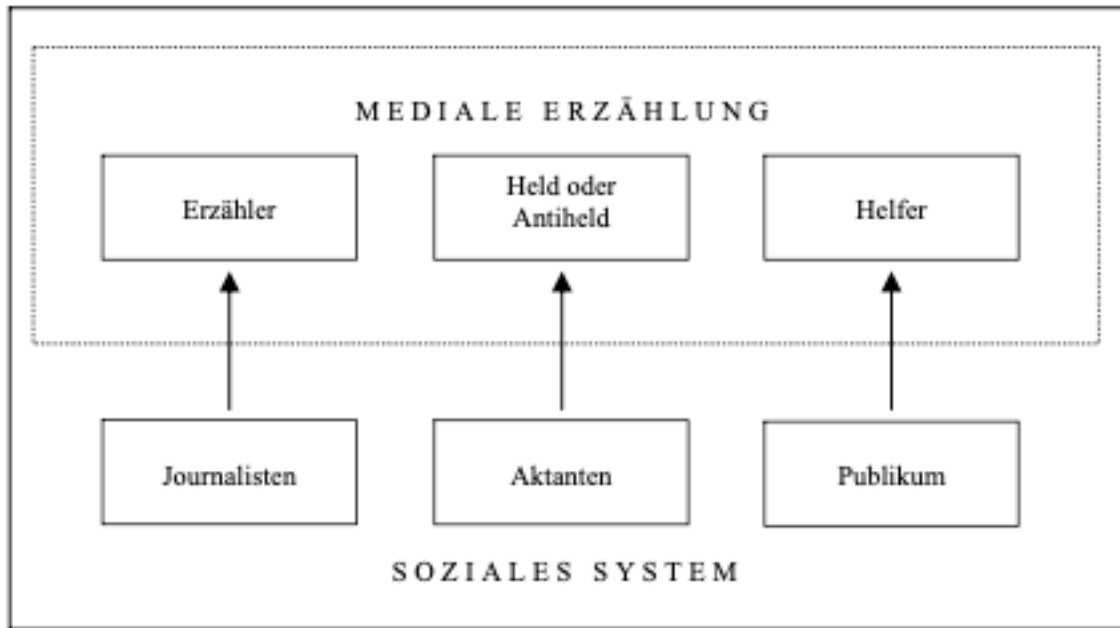


Abbildung 2: Skandalpersonal (Burkhardt, 2011, S. 137)

Die beschriebenen Ansätze zur Ausdifferenzierung und Definition des Skandals sollen einen theoretischen Rahmen zum Verständnis des Skandalbegriffes bieten.

3.1.2 Body Shaming

Diskriminierung aufgrund von Verschiedenartigkeiten hinsichtlich des Körpers bzw. Abweichungen von Schönheitsidealen oder gesellschaftlich verankerten Normen sind nichts Neues und haben Menschen schon seit jeher widerfahren, wenn man zum Beispiel die Exklusion von körperlich beeinträchtigten oder behinderten Menschen im Mittelalter und bereits davor berücksichtigt. Zum konkreten Begriff des Body Shamings lässt sich festhalten, dass es dabei um Diskriminierungserfahrungen im Hinblick auf die Körperlichkeit geht, wozu auch Ethnizität, Geschlecht, körperliche Behinderung, Gesundheit oder Alter zählen können und dadurch zum Ausdruck kommen. Je nach Beschaffenheit der Körperlichkeit kann uns dies einen gewissen Status in der Gesellschaft verleihen. Dem Drang den gesellschaftlichen Normvorstellungen zu entsprechen und körperliche Makel zu kompensieren, unterliegt vor allem die moderne Gesellschaft in Zeiten von Social Media und dadurch einhergehend der Omnipräsenz von Schönheitsidealen. Die moderne Technik zum Self-Tracking, beispielsweise durch Fitness-Apps und -uhren, sowie die florierende Kosmetikindustrie oder die Vielfalt an möglichen Schönheitsoperationen für jegliches Anliegen oder auch medikamentöse Substanzen machen die Selbstoptimierung für Menschen möglich (Birk & Mirbek, 2021, S. 142f).

Wie sieht nun Body Shaming konkret im Ballett aus? Geht man nach dem vorherrschenden Körperideal im klassischen Ballett aus, so wird von Ballerinas⁸ verlangt bzw. ist in Hinblick auf die Körperlichkeit von weiblichen Balletttänzerinnen erwünscht, dass sie einen langen Hals, lange Beine mit der gewünschten Fußbeugung im Rist, eine flache Brust, schlanke Muskeln, einen flexiblen Rücken und eine gute, bewegliche Hüftrotation haben. (Pierce, 2018) Weitere Ausführungen zum Körperideal im klassischen Ballett folgen im Kapitel 3.1.5 Die klassische „russische“ Ballettschule nach der Waganowa-Tabelle.

3.1.3 Body Positivity

Leboeufs (2019) Definition von Body Positivity „refers to the movement to accept our bodies, regardless of size, shape, skin tone, gender, and physical abilities. The movement is often implicitly understood as the effort to celebrate diversity in bodily aesthetics and to expand our narrow beauty standards beyond their present-day confines” (Leboeuf, 2019, S. 113).

Body Positivity kann also als Antwort auf die Bodyshaming-Kultur gesehen werden, da es hierbei darum geht, den eigenen Körper so zu akzeptieren und respektieren, wie wir in ihm geboren wurden. Ursprünglich tauchte die Body Positivity Bewegung in den 1960er Jahren auf, um gegen Diskriminierungen von adipösen Menschen entgegenzuwirken, mittlerweile bedeutet Body Positivity grundlegend die Entgegenwirkung von Diskriminierung aller Art aufgrund Körperlichkeit, wie es im vorhergegangenen Kapitel zu Body Shaming (3.1.2) beschrieben wurde. Also auch Herkunft, Alter, Geschlechtsidentität, sexuelle Orientierung oder körperliche Beeinträchtigung werden berücksichtigt. Körperliche Makel oder Merkmale, die von den gesellschaftlichen und kulturell bedingten Normvorstellungen abweichen, unter anderem zum Beispiel Cellulite, Falten, Narben werden positiv konnotiert und sollen sowohl von der betroffenen Person selbst, als auch gesellschaftlich akzeptiert und als etwas positives empfunden werden, da hierbei das Individuum und die Verschiedenartigkeit der Menschheit im Mittelpunkt steht. Body Positivity kann als Gegenbewegung auf die von der Werbeindustrie, Modewelt und durch Social Media verbreiteten Schönheitsideale verstanden werden, da das Kollektiv der Body Positivity Strömung danach strebt, Menschen mit Abweichungen einen Boden der gesellschaftlichen Akzeptanz bieten zu können und ihnen zu mehr Selbstbewusstsein zu verhelfen (Birk & Mirbek, 202, S. 143ff).

⁸ In diesem Fall geht es um die Beschreibung des Körperideals einer Ballerina, daher ist nur die weibliche Form angeführt.

3.1.4 Körperdysmorphie Störung (Body Dysmorphia)

„Body dysmorphic disorder (BDD) is a disorder of self-perception. It is the impairing preoccupation with a nonexistent or minimal flaw in appearance. It is the obsession with perfection” (Vashi, 2016, S.788). Das bedeutet, dass sich Personen mit einer körperdysmorphen Störung oder Dysmorphophobie übermäßig mit ihrem Körper oder ihrer äußeren Erscheinung beschäftigen und sich Makel oder gar eine Entstellung einbilden. Dies führt in weiterer Folge zu enormen Leidensdruck, der mit sozialen, beruflichen oder gesellschaftlichen Beeinträchtigungen einhergeht (Burgmer & Driesch & Heuft, 2004).

Menschen mit einer körperdysmorphen Störung fühlen sich oft von ihrer Umgebung missverstanden, da ihnen gesagt wird, dass sie gut aussehen, die betroffene Person dies aber aufgrund ihrer verzerrten Ansicht von sich selbst nicht nachvollziehen kann. BDD bleibt oft lange unentdeckt und nicht diagnostiziert bzw. behandelt, da es sich dabei nicht selten um eine versteckte psychische Erkrankung handelt (Vashi, 2016, S.791).

3.1.5 Die klassische „russische“ Ballettschule nach der Waganowa-Methode

Für gewöhnlich wird in professionellen Tanzausbildungsstätten die Waganowa-Methode praktiziert. Das Fundament dafür legte die russische Tänzerin, Tanzpädagogin und Choreographin Agrippina Jakovlevna Waganowa zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die mit ihrer systematischen Ausbildungsmethode für klassischen Tanz nicht nur die sowjetische, sondern auch die internationale Ballettkultur beeinflusste (Hagendorn, 2022). Kern des Waganowa-Lehrsystems ist „Bewegung in höchstem Maße musikalisch auszuführen, den eigenen Körper zu beherrschen und die Stunden nach einem wiederkehrenden Schema zu gestalten: Auf die Übungen an der Stange folgen die in der Mitte des Saales, nach einer langsamen Einheit (adagio), folgt der zügige Part (allegro) und gegebenenfalls zuletzt jener auf Spitzenschuhen“ (Greb, 2020).

Zunächst waren bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nur zwei Ballettschulen, nämlich die französische und die italienische als gängige Lehrmethoden geläufig. Das Waganowa-System vereint die beiden Methoden und stellte für den damaligen Zeitpunkt eine innovative Ausbildungstechnik dar. Besonderes Augenmerk wird auf eine harmonische Armführung, eine korrekte Platzierung des Rückens und Beckens, sowie auf kraftvolle Sprünge gelegt und organische Bewegungsabläufe zu verinnerlichen (Hagendorn, 2022).

Neben den idealen Trainingsabläufen, die auch heute noch im Ballettunterricht professioneller Ausbildungsinstitutionen angewendet werden, wurde durch das Werk von Waganowa auch die

Vorstellung des idealen Körpers einer klassischen Ballerina vermittelt, da dies von der Initiatorin des Ausbildungssystems als wichtiger Bestandteil in ihren Lehrbüchern angeführt ist. Bekannt ist aus ihren Lehrbüchern auch die Waganowa-Tabelle, wonach man aufgrund der Körpergröße das für das klassische Ballett vorgesehene Idealgewicht herauslesen kann, um zu eruieren, ob man für den Paartanz (Pas de Deux) geeignet ist, denn ab einem Körpergewicht von 50 Kilogramm sei man demnach für Hebfiguren ungeeignet, da dies für männliche Tänzer potenzielle Verletzungen mit sich bringen kann (Greb, 2020). Inwiefern dies in Verbindung zum Body Shaming in der Ballettakademie der Wiener Staatsoper steht, wird in der Diskussion genauer (Kapitel 6) erläutert.

3.1.6 Empowering and Disempowering Motivational Climate

Um dem Diskurs in der Diskussion (Kapitel 6) zu Forschungsfrage 3, die in Kapitel 4.2.1 angeführt ist, folgen zu können, ist es notwendig die Begriffe des *empowering and disempowering motivational climate* zu verstehen. Studien zum Thema *empowering and disempowering motivational climate* haben gezeigt, dass

„[...] motivational climates created by coaches are related to the quality of motivation of young athletes and with their enjoyment in sport activities. The motivational climate in sports is referred to the psychological atmosphere and indicates what the coach does and says, and how he / she structures the environment in training and competitions” (Castillo-Jiménez & López-Walle & Tomás & Tristán & Duda, 2022, S.1).

Nach Duda (2013) wird ein *empowering motivational climate* dann geschaffen, wenn es den Sportler*innen ermöglicht wird, sich aktiv an Aufgaben zu beteiligen, sie weiterhin das Gefühl vermittelt bekommen, Autonomie im Training zu besitzen und Unterstützung angeboten bekommen, während beim *disempowering motivational climate* der*die Trainer*in das eigene Ego forciert und einen kontrollierenden Trainingsstil ausübt (Castillo-Jiménez et.al., 2022, S.2).

3.1.7 Positive Verstärkung (Positive Reinforcement)

Bei der positiven Verstärkung geht es darum, nach einem bestimmten (erwünschten) Verhalten dieses mit einem verstärkenden Reiz zu unterstreichen, um die Wahrscheinlichkeit zu steigern, dass dieses Verhalten künftig erneut dargebracht wird. Wenn nach einer Handlung etwas eintritt, dass als Belohnung wahrgenommen wird, wird diese Handlung verstärkt (Cherry, 2021).

3.2 Kommunikationswissenschaftliche Theorieansätze

Theorieansätze bilden in wissenschaftlichen Arbeiten das Fundament für die Empirie, wie auch die folgenden Erläuterungen der *Nachrichtenwerttheorie* und des *Framings* aus der Kommunikationswissenschaft die theoretische Untermauerung für das Verständnis des empirischen Teils der vorliegenden Arbeit bildet. Zu betonen gilt, dass die im Folgenden beschriebenen kommunikationswissenschaftlichen Theorieansätze nur in ihren Kernbotschaften, um das Grundgerüst zu verstehen, dargelegt werden, da eine intensive Auseinandersetzung und detaillierte Ausführung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden.

3.2.1 Nachrichtenwerttheorie

Journalist*innen sind in ihrem täglichen Arbeitsalltag einer wahren Informationsflut ausgesetzt, die zunächst von ihnen systematisiert werden müssen, um eine Selektion an Nachrichten zu treffen, die sie für berichtenswert erachten. Die Selektion dieser Nachrichten basiert auf der Nachrichtenwerttheorie, die besagt, wann eine Nachricht zu einer Nachricht für eine mediale Berichterstattung wird und welche Kriterien sie dafür erfüllen muss, um für die Rezipient*innen als wissenswert zu gelten (Maier, 2010, S. 13).

Lippmann formulierte 1922 erstmals über Journalist*innen als Selekteur*innen der in den, zum damaligen Zeitpunkt in der Monopolstellung anzusiedelnden, Printmedien vorzufindenden Nachrichten folgende Aussage:

„All the reporters in the world working all the hours of the day could not witness all the happenings in the world. There are not a great many reporters. [...] Yet the range of subjects these comparatively few men manage to cover would be a miracle indeed, if it were not a standardized routine” (Lippmann, 1922, S. 338).

Mit dieser Feststellung bezieht sich Lippmann auf erlernte, standardisierte Vorgänge bei der Nachrichtenauswahl von Journalist*innen, die wiederum aufgrund der inne liegenden wissens- und berichtenswerten Einschätzung einer Nachricht getroffen werden kann.

Dass Journalist*innen dabei auch als sogenannte *Gatekeeper* oder *Schleusenwärter* zu Deutsch agieren, fasst Maier (2010, S. 17) zusammen und erklärt, dass das Konzept des Gatekeepings vor allem in den USA verbreitet ist. Während Journalist*innen bestimmte Themen für die Berichterstattung auswählen, fließt dabei neben der Aktualität der Ereignisse auch die individuelle Ebene, also das persönliche Interesse, Wertvorstellungen oder Einstellungen mit ein. Diese individuelle Ebene eignen sich Journalist*innen im Laufe ihres Ausbildungs- und

beruflichen Sozialisationsprozesses auch im Austausch durch ihre Kolleg*innen an. Zudem spielen auch die Erwartungen an die Reaktionen der Rezipient*innen, die Möglichkeit der Informationsbeschaffung durch beispielsweise den Zugang zu Nachrichtenagenturen auf Ebene der Arbeitsroutinen, sowie die redaktionelle Leitlinie des Mediums auf organisationaler Ebene, die Vernetzung mit anderen Medien auf externer Ebene und die gesellschaftlichen Tendenzen und Präferenzen auf ideologischer bzw. gesellschaftlicher Ebene eine Rolle (Maier, 2010, S.17).

Welche Nachrichten aber nun tatsächlich Platz in der Medienberichterstattung finden, liegt der Nachrichtenwerttheorie zugrunde, die besagt, dass Nachrichten bestimmte Merkmale aufweisen müssen, damit sie publikationswürdig sind und ihren Nachrichtenwert markieren. Diese Merkmale werden als *Nachrichtenfaktoren* bezeichnet und haben einen erheblichen Einfluss auf die Entscheidung der Journalist*innen, ob und in welcher Intensität über ein Thema berichtet wird (Maier, 2010, S.18f).

Der Begriff des Nachrichtenfaktors unterscheidet sich von dem des Nachrichtenwertes und wurde von Winfried Schulz (1976) differenziert. Demnach handelt es sich bei einem Nachrichtenfaktor um ein Ereignismerkmal, das je nach Ausmaß einen spezifischen Nachrichtenwert zugeschrieben bekommt. Der Nachrichtenwert gibt dann in weiterer Folge darüber Aufschluss, ob und wie intensiv das Ereignis medial verwertet wird (Maier, 2010, S.19).

Der ursprüngliche Terminus des „*news value*“ geht auf Lippmann (1922) zurück und wird beschrieben als „Publikationswürdigkeit von Ereignissen, die aus dem Vorhandensein und der Kombination verschiedener Ereignisaspekte resultiert“ (Staab, 1990, S. 41).

Nach den Definitionen der Grundbegriffe soll der Fokus nun auf jene Merkmale gelegt werden, die einem Ereignis dazu verhelfen, in der medialen Berichterstattung aufgenommen zu werden. Eine renommierte Zusammentragung von 12 Nachrichtenfaktoren gelang Galtung und Ruge im Jahr 1965, die aber aufgrund einer aktualisierten und für Massenmedien übertragbaren Version nach Harcup und O’Neill aus dem Jahr 2017 für die vorliegende Arbeit zu vernachlässigen ist (Appel & Roder, 2020, S. 34f).

Folglich ergeben sich aus deren Forschungsergebnisse jene Nachrichtenfaktoren (Harcup & O’Neill, 2017, S. 1482):

- *Exklusivität* (Exclusivity): Eine Nachricht gilt dann als exklusiv und von hohem Nachrichtenwert, wenn sie nur einem oder einer geringen Anzahl von

Medienunternehmen zur Verfügung steht, weil sie zum Beispiel von eines*r redaktionsinternen Journalisten*in aufgegriffen und recherchiert wurde. (z.B. Investigativrecherche)

- *Schlechte Nachrichten* (Bad News): Nachrichten über Tod, Leiden, Scheitern oder Verlust – sprich Berichte mit negativem Informationsgehalt, die in gewisser Weise erschüttern, weisen einen hohen Nachrichtenwert auf.
- *Konflikt* (Conflict): Konfliktreiche Nachrichten, dazu zählen Kriegsberichterstattung, Streiks oder Gerichtsverfahren sind für Medien berichtenswerter als jene, die einen friedvollen Inhalt in sich tragen.
- *Überraschung* (Surprise): Überrascht die Nachricht mit einem außergewöhnlichen, andersartigen Ereignis, so wird diese von Rezipient*innen mit besonders großem Interesse verfolgt.
- *Bilder und Töne* (Audiovisuals): Die schnelle Übermittlung von Nachrichten via Bewegtbildern, Fotos und Töne oder Infografiken wurde vor allem durch Social Media vereinfacht und erfreut sich großer Beliebtheit.
- *Weiterverbreitung* (Shareability): Erreichen die Nachrichten auf Social Media und durch das Teilen auf diesen eine große Reichweite, so besitzen sie einen hohen Nachrichtenwert.
- *Unterhaltung* (Entertainment): Unterhaltsame Nachrichten, bei denen die Rezipient*innen das Gefühl haben, sich berieseln lassen zu können und sich beim Rezipieren belustigt fühlen, besitzen Nachrichtenfaktor-Potenzial. Dazu zählen Themen rund um Sex, Showbusiness und Tiergeschichten.
- *Spannung und Drama* (Drama): Folgen Geschehnisse einer Handlungsabfolge, die der Leserschaft aus fiktionalen Geschichten (zum Beispiel vom Theater oder Kino) bekannt vorkommen, so werden diese bevorzugt rezipiert. Dies können Nachrichten über eine Flucht oder einer Befreiung sein.
- *Nachfolge-Ereignis* (Follow-Up): Sofern über ein Ereignis besonders intensiv berichtet wurde, steigt die Tendenz, dass thematisch verwandte Berichte in den Folgetagen medial zu vernehmen sind.
- *Machtelite* (Power Elite): Personen, Organisation oder Institutionen von großem gesellschaftlichem Stellenwert und Macht tragen einen bedeutenden Nachrichtenwert in sich.

- *Relevanz* (Relevance): Je näher die Geschehnisse örtlich für die Rezipient*innen sind oder je mehr gesellschaftlicher bzw. kultureller Bezug besteht, desto relevanter sind sie für die jeweiligen Bevölkerungsgruppen oder Nationen.
- *Ausmaß* (Magnitude): Dieser Nachrichtenfaktor betrifft das Ausmaß eines Ereignisses, das heißt, ob ein großer Personenkreis im Geschehnis involviert ist und welche Konsequenzen damit einhergehen.
- *Prominente* (Celebrity): Berühmte Persönlichkeiten stellen für Nachrichten ein berichtenswertes Merkmal dar, da Rezipient*innen für Personen mit einem Promistatus großes Interesse zeigen.
- *Gute Nachrichten* (Good News): Als Gegenpol zu den bereits angeführten schlechten Nachrichten, haben auch Nachrichten mit einer guten Botschaft Potenzial für einen berichtswerten Medienbeitrag. Beispiele hierfür sind Rettungsaktionen, Gewinne oder medizinische Erfolge in der Forschung.
- *Agenda der Nachrichtenorganisation* (News Organisation's Agenda): Nachrichten, die die redaktionelle Leitlinie, in Bezug auf Politik oder Religion, widerspiegeln werden eher zur Nachricht als jene, die den Normen des Medienhauses widersprechen.

Dass ein Geschehnis alle Nachrichtenfaktoren aufweisen kann, ist eher unwahrscheinlich. Dennoch haben Galtung und Ruge (1965) festgehalten, dass je mehr der genannten Merkmale in einem Ereignis erkannt werden können, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass das Ereignis in Form einer Nachricht in der medialen Berichterstattung aufscheint. Dies entspricht der *Additivitätshypothese*. Es wurden drei weitere Hypothesen formuliert, die sich auf die Wahrscheinlichkeit eines Ereignisses zu einer Nachricht zu werden beziehen. Die *Selektivitätshypothese* besagt, dass je stärker ein Merkmal in einem Ereignis auftritt, desto eher wird darüber berichtet. Je weniger Faktoren auf ein Ereignis zutreffen, desto wichtiger ist es, dass andere Faktoren durch ihre Intensivität dieses Manko kompensieren, um für die Medienberichterstattung als wichtig erachtet zu werden. (*Komplementaritätshypothese*) Zuletzt gibt es noch die *Verzerrungshypothese*, die darauf baut, dass die Selektion von Nachrichten nicht alleinig auf den Nachrichtenfaktoren basieren muss, sondern die Merkmale als wesentliche Aspekte der Berichterstattung gesehen werden. Soll heißen, dass eine diverse Berichterstattung über ein einzelnes Ereignis möglich ist, da einzelne Faktoren mehr oder weniger forciert werden können. Grundsätzlich ist eine Verstärkung der Aspekte aber üblich (Appel & Roder, 2020, S. 37f).

Neben den Nachrichtenfaktoren, die die Selektion der Nachrichten maßgeblich beeinflussen, werden nach Appel & Roder (2020, S. 38) Journalist*innen auch von ihren persönlichen Einstellungen, Meinungen und Werten geleitet, welche Nachrichten sie in die mediale Berichterstattung aufnehmen und wie und in welcher Intensität die Ereignisse verarbeitet werden. Harcup und O'Neill (2017, S. 1473) sprechen dabei vom *belief system* der Journalist*innen.

Um abschließend zur Nachrichtenwerttheorie den journalistischen Prozess bei der Nachrichtenauswahl zu veranschaulichen, soll folgende Grafik aus eigener Feder von Appel & Roder (2020, S. 38) dienen, die zeigt, dass der*die Journalist*in aus der Informationsflut der Ereignisse eine Auswahl der Nachrichten auf Basis der Nachrichtenfaktoren trifft und damit die Veröffentlichung in den Medien beeinflusst.

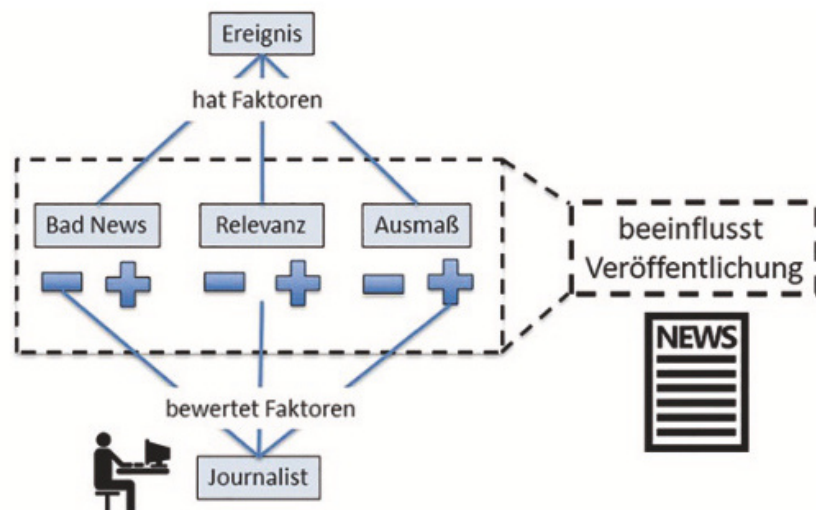


Abbildung 3: Nachrichtenfaktoren und Nachrichtenwert (Appel & Roder, 2020, S. 38)

Zum Abschluss dieses Kapitels soll noch zusammengefasst werden, welche Nachrichtenfaktoren auf den Ballettskandal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper zutreffen, die erklären, inwiefern das Aufdecken dieser Missstände als berichtenswerte Nachricht bzw. als Nachricht mit einem hohen Nachrichtenwert von den Medien eingestuft wurde.

Da Florian Klenk von der Wochenzeitung FALTER aus erster Hand von den Missständen hinter den verschlossenen Türen der Ballettakademie erfuhr und über Wochen hinweg investigativ recherchierte, um den Fall an die Öffentlichkeit bringen zu können, erhält der Faktor *Exklusivität* einen hohen Stellenwert. Die Missstände, die sich zugetragen haben, können als Nachrichten mit einem negativen Informationsgehalt, also als *schlechte Nachrichten* eingestuft

werden. Es kann gemutmaßt werden, dass die Medienberichte über den Ballettskandal für die Öffentlichkeit und letztlich für die Rezipient*innen dem Nachrichtenfaktor *Überraschung* gerecht werden. Florian Klenk und sein Team des FALTER verstanden es, auch Interviews mit betroffenen Personen zu führen und zu veröffentlichen und als Podcast im FALTER-Radio den Leser*innen und Hörer*innen anzubieten, somit gilt auch der Faktor *Bilder und Töne* als zutreffend. Zum Faktor *Nachfolge-Ereignis* lässt sich festhalten, dass nicht nur nationale, sondern auch internationale Medien nach dem Aufdecken des Skandals über die Missstände berichtet haben und in weiterer Folge auch den Fortschritt der Untersuchungen durch die Sonderkommission, vor allem nach Veröffentlichung des Zwischenberichtes und Abschlussberichtes, immer wieder in der medialen Berichterstattung aufgegriffen haben. Die Ballettakademie der Wiener Staatsoper, die als traditionelle österreichische Institution angesehen wird und im öffentlichen Interesse steht, deckt somit den Faktor *Machtelite* ab. *Relevanz* hatten die Ereignisse, aus räumlicher Perspektive gesehen, vor allem für die österreichische Bevölkerung und den Faktor *Ausmaß* kann man auf die betroffenen Schüler*innen bzw. Balletttänzer*innen bzw. teilweise auch auf das Lehrpersonal umlegen. Da der FALTER als „linksliberale“ (Högl, 2019) österreichische Wochenzeitung eingestuft wird, kann davon ausgegangen werden, dass das investigative Recherchieren und das Aufdecken der Missstände an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper der redaktionellen Leitlinie des FALTER entspricht und auch der Nachrichtenfaktor *Agenda der Nachrichtenorganisation* wiederzufinden ist.

3.2.2 Framing

Grundannahme des Framings ist, dass Rezipient*innen mit einem bestimmten Blickwinkel auf ein Thema zurückblicken oder bestimmte Argumente eher präsent sind als andere, wenn über ein medial rezipiertes Ereignis nachgedacht wird. In der Medienberichterstattung werden im journalistischen Prozess bestimmte Fakten oder Aspekte einer Nachricht herausgearbeitet und intensiver darüber berichtet als über andere bzw. treten dadurch manche Informationen zwangsläufig in den Hintergrund. Doch nicht nur Journalist*innen spielen beim Forcieren bestimmter Blickwinkel in der Berichterstattung eine tragende Rolle, auch öffentliche Akteur*innen, wie Politiker*innen, Organisationen, Unternehmen oder Institutionen übermitteln über den öffentlichen Diskurs zu einem Thema ihren Blickwinkel. Zuletzt eignen sich auch die Rezipient*innen Einstellungen zu politischen Angelegenheiten an und empfinden dabei manche Argumente einprägsamer und meinungsbildender, während andere ausgeblendet werden. Durch diese Wechselwirkung aus Journalist*innen, öffentliche Akteur*innen und

Rezipient*innen ist es letztendlich schwer den grundlegenden Standpunkt, der sich in einer gesellschaftlichen Debatte behauptet, zu definieren. Die unterschiedlichen Blickwinkel eines Themas werden *Frames* genannt, mit denen sich die Framing-Forschung befasst (Matthes, 2014, S. 9).

Framing im Allgemeinen bezeichnet also „den aktiven Prozess des selektiven Hervorhebens von Informationen und Positionen. *Frames* verstehen wir dabei als das Ergebnis dieses Prozesses“ (Matthes, 2014, S. 10f). Der *Framing-Ansatz* versucht noch mehr in die Tiefe zu gehen und die Entstehung der *Frames* der einzelnen Beteiligten, also von Journalist*innen, strategischen Akteur*innen und Rezipient*innen darzulegen.

Entmann hat in seiner 1993 verfassten Studie zur Framing Forschung vier zentrale Frame-Elemente herausgearbeitet (Matthes, 2014, S. 11f, zitiert nach Entmann, 1993; Matthes, 2007):

- *Problemdefinition*: Die Problemdefinition kann als sprachliche Bezeichnung des Themas verstanden werden, also welche Aspekte, Akteur*innen, Informationen relevant sind und prägt somit das weitere Verständnis des Themas mit.
- *Ursachenzuschreibung*: Kann ein Ereignis oder ein inhaltlicher Gegenstand als positiv oder negativ eingeordnet werden, so kommen Ursachenzuschreibungen zutage. Während strategische Akteur*innen sich bei Erfolgen die Verantwortung gerne selbst zuschreiben, wird diese bei negativen Ereignissen gerne an andere Personen abgeschoben oder die Schuld bestimmten Situationen zugeschrieben.
- *Lösungszuschreibung und Handlungsaufforderung*: Wie bei der eben beschriebenen Ursachenzuschreibung kann die Lösungszuschreibung personal oder situativ geschehen. Kern dieses Elements sind jene Akteur*innen, die mittels Durchsetzung oder Unterlassung bestimmter Maßnahmen für die Lösung eines Problems sorgen und dieses beheben.
- *Explizite Bewertung*: Damit ist die Evaluierung des Problems gemeint, welche nicht kategorisch erfolgt, sondern graduell, also wie stark negativ etwas eingeordnet und bewertet wird. Dies kann auf moralischer oder auf evaluativer Ebene passieren.

Da die journalistische Basis der vorliegenden Arbeit die Skandalberichterstattung ist, wird der Fokus beim Ausführen der unterschiedlichen Frame-Arten nun auf journalistische *Frames* gelegt. *Journalistische Frames* umfassen das Wissen der Journalist*innen und deren Vorstellungen zu einem Thema, unter Berücksichtigung, dass Journalist*innen bestimmte Aspekte eines Themas als wichtiger erachten als andere. Da Journalist*innen aber nicht einfach

die Frames der strategischen Kommunikator*innen übernehmen, sondern ihre eigenen Perspektiven oder Interpretationen einfließen lassen, wird von ihnen die Selektion von Frames, sowie die Konstruktion von solchen im journalistischen Prozess abverlangt (Matthes, 2014, S. 15).

Bezogen auf Frames bei der Skandalberichterstattung liefert der Artikel von Kepplinger, Geiss und Siebert (2012) für die vorliegende Arbeit Aufschluss, inwiefern Frames bei Skandalen durch den journalistischen Prozess Medienwirkung zeigen.

Grundlage dafür sind die kognitiven Bewertungstheorien, da durch diese begründet werden können, wie medial vermittelte Skandale auf Rezipient*innen wirken und welche Kognitionen einen Einfluss auf die Einstellungsbildung bei Grenzüberschreitungen haben.

„According to appraisal theory, media coverage may characterize damages and transgressions with regard to five aspects – as either (a) small or large, (b) caused of not caused by human behavior, (c) by people following selfish goals or altruistic/common goals, (d) by people who were or were not aware of the consequences of their decisions, and (e) by people who could have acted differently or who were constrained to act the way they did” (Kepplinger & Geiss & Siebert, 2012, S. 661).

Das Bestreben der Rezipient*innen beim Rezipieren von Skandalen liegt darin, mediale Frames nicht einfach zu übernehmen, sondern sich selbst über die oben angeführten fünf Aspekte eine Meinung zu bilden und sich so somit *audience frames* anzueignen (Kepplinger et. al, 2012, S. 661).

Da Rezipient*innen also die Nachrichten letztendlich durch die mediale Berichterstattung aufnehmen, soll abschließend die Wirkung von Frames bei den Empfänger*innen noch genauer verdeutlicht werden.

Ausgangslage für die Wirkungsforschung von Frames ist die Annahme, dass das menschliche Gedächtnis aus assoziativen Netzwerken aufgebaut ist, die beim Abrufen von bestimmten Inhalten aktiviert werden. Meist werden durch die Verwobenheit von Inhalten und deren Assoziationen auch verwandte Inhalte abgerufen. Fakt ist, dass die Häufigkeit, wie oft bestimmte Inhalte abgerufen werden und der zeitliche Abstand eine erhebliche Rolle beim Aktivieren vom Gedächtnisinhalten spielen. Darauf basierend werden Effekte von Frames auf drei Schritten vermutet (Matthes, 2014, S. 63f, zitiert nach Chong & Druckman, 2007; Price & Tewksbury, 1997; Matthes, 2007):

- Um einen Gedächtnisinhalt abrufen zu können, muss dieser zunächst kognitiv vorhanden sein, da der Frame sonst nicht umgehend von den Rezipient*innen verstanden wird und erst geformt werden muss.
- Die zweite Stufe betrifft die Zugänglichkeit des Gedächtnisinhaltes und damit ist gemeint, dass beim Abrufen eines bestimmten Inhaltes dieser den Rezipient*innen spontan zur Verfügung steht, was als automatisierter Prozess verstanden werden kann.
- Darüber hinaus muss der abgerufene Gedächtnisinhalt anwendbar auf vorhandene Einstellungen sein, damit er einen Effekt auf die Bedeutung des*der Rezipienten*in hat. Je öfter der Inhalt dann aktiviert wird, desto wichtiger wird das Thema beurteilt.

Durch fundierte Studienergebnisse zu Framing-Effekten, geht man davon aus, dass Medien-Frames die Rezipient*innen in ihren Einstellungen beeinflussen können. Es muss jedoch festgehalten werden, dass Konsument*innen die von Medien vermittelten Medien-Frames nicht ohne kritische Auseinandersetzung einfach übernehmen. Gamson (1996) entwickelte basierend auf seiner qualitativen Studie mit Fokusgruppen drei Ansätze, die den Umgang von Rezipient*innen mit Medien-Frames erklären. Demnach gibt es diejenigen, die auf den Mediendiskurs setzen, die auf persönliche Erfahrungen zurückgreifen und die allgemeingültigen Normen oder Faustregeln vertrauen (Matthes, 2014, S. 65f).

Ob Medien-Frames eine stärkere oder schwächere Wirkung zeigen, kann durch folgende Merkmale festgestellt werden (Matthes, 2014, S. 66f, zitiert nach Chong & Druckman, 2007; Matthes & Schemer, 2012):

- *Frame-Wiederholungen:* Je öfter Frames wiederholt werden und dadurch einhergehend mehrmalig Rezipient*innen erreichen, desto stärker kann ihre Wirkung beurteilt werden.
- *Frame-Wettstreit:* Werden Frames von Rezipient*innen als widersprüchlich wahrgenommen, so nimmt der Effekt ab.
- *Frame-Stärke:* Sind die Argumente eines Frames überzeugend, steigt damit die Wirkung des Medien-Frames.
- *Frame-Glaubwürdigkeit:* Werden Frames von Kommunikator*innen übermittelt, denen die Rezipient*Innen Glauben schenken, können diese als wirkungsvoller erachtet werden, als, wenn sie von Kommunikator*innen überbracht werden, die als wenig glaubwürdig eingestuft werden.

Auf Rezipient*innenseite lassen sich ebenfalls Merkmale definieren, die die Wirkkraft von Frames bestimmen (Matthes, 2014, S. 68):

- *Voreinstellungen*: Ist bei Rezipient*innen zu einem bestimmten Thema bereits eine Meinung tief verankert, so lässt sich diese auch durch Frames nur schwer beeinflussen.
- *Persönlichkeit*: Bestimmte Persönlichkeitseigenschaften spielen eine Rolle, ob sich Framing-Effekte beobachten lassen.
- *Werte*: Frames, die bestimmte Werte vermitteln zeigen nur dann Effekte, wenn diese Werte mit denen der Rezipient*innen kongruieren.
- *Interpersonale Kommunikation*: Im Austausch mit anderen Personen und deren Frame-Einstellungen können selbst rezipierte Frames in deren Effektivität vermindert werden.

4 Empirische Untersuchung

4.1 Methodendesign und -begründung

Für die Erkenntnisgewinnung der vorliegenden Arbeit wurden Experteninterviews⁹ durchgeführt, da es sich hierbei um ein qualitatives Verfahren handelt, das zwar eine strukturierte Gesprächsführung vorsieht, aber den Befragten dennoch Raum für persönliche Schilderungen lässt und somit trotz des leitfadengestützten Vorganges als „offenes Interview“ gilt (Bogner & Littig & Menz, 2014, S. 2f; Heiser, 2018, S. 100). Die teilnehmenden Personen der Experteninterviews waren Ballettlehrer*innen und ehemalige Ballettschüler*innen bzw. teilweise noch aktive Tänzer*innen.

Die Chance wurde darin gesehen, die Forschungsfragen durch Erzählungen aus den eigenen Erfahrungen der Interviewteilnehmenden beantworten zu können, die Erkenntnisgewinnung fundiert zu stützen und auf Lösungsvorschlägen im Hinblick auf eine Neuausrichtung der Ballettausbildung zu stoßen. Zudem wurde die persönliche Meinung in Bezug auf Body Shaming und Body Positivity eingeholt und wie letztere Bewegung in der Ballettszene verankert werden kann.

Für die anschließende Auswertung wurde die qualitative Inhaltsanalyse bzw. um spezifischer zu werden, die inhaltlich strukturierende Inhaltsanalyse nach Kuckartz (2018, S. 98), herangezogen, da es sich dabei um ein Auswertungsverfahren handelt, das unter anderem auf leitfadenorientierte Interviews anwendbar ist und durch „ein mehrstufiges Verfahren der Kategorienbildung und Codierung“ (Kuckartz, 2018, S. 97) eine intensive Auseinandersetzung mit dem Textmaterial verlangt, was wiederum als notwendig erachtet wird, um gezielte Erkenntnisse für die Beantwortung der Forschungsfragen zu erhalten.

Das theoretische Konzept hinter dem Experteninterview soll nun im folgenden Kapitel dargelegt werden, worauf die Beschreibung der Auswertungsmethode, die qualitative Inhaltsanalyse, folgt.

⁹ Da das „Experteninterview“ in der Literatur der qualitativen Erhebungsmethoden üblicherweise im männlichen Singular angegeben ist, wird im Rahmen dieser Arbeit dieser Begriff verwendet und auf das Gendern verzichtet.

4.1.1 Das Experteninterview¹⁰

Dass das Experteninterview als solches schwer zu definieren ist, versuchen Liebold und Trinczek (2009) zu erklären, da die Zuschreibung Expert*in an den*die Interviewpartner*in schwer validierbar ist und vielleicht auch als überspitzt formuliert angesehen werden kann. Auch wenn im wissenschaftlichen Sprachgebrauch unter anderem zum Beispiel das narrative Interview oder das problemzentrierte Interview geläufiger sind, da sie zugleich die Erhebungsmethode näher beschreiben, kann das Experteninterview methodisch gesehen einem Leitfadeninterview gleichgesetzt werden. Kurz: Das leitfadengestützte Experteninterview trifft es auf den Punkt. Der Wegbereiter für das narrative Interview war Fritz Schütze, der diese Methode in den 1970er Jahren zunächst als Erhebung unter Expert*innen zur Analyse von Machtprozessen in Gemeinden einsetzte. Mittlerweile hat man die Vorteile des leitfadengestützten Experteninterviews darin erkannt, durch zielgerichtetes Fragen etwas über einen bestimmten Sachverhalt herauszufinden, aber gleichzeitig Raum für offene Fragen oder genaueres Nachhaken zu haben (Liebold & Trinczek, 2009, S. 32f).

Wem der Terminus Expert*in nun gerecht wird, um für die Durchführung eines Experteninterviews herangezogen werden zu können, so kann man zusammenfassen, dass damit Fachleute oder Kenner gemeint sind, die über besondere Wissensbestände verfügen und somit als Interviewteilnehmende in gewisser Weise berechtigt sind. Für Experteninterviews kommt also ein exponierter Personenkreis infrage, die für das jeweilige Forschungsinteresse notwendiges und spezifisches Wissen vorweisen können (Liebold & Trinczek, 2009, S. 33).

Um auf Ebene des Wissens zu bleiben, ist die Unterscheidung zwischen drei Wissensformen üblich, auch mit dem Hintergedanken, zu wissen, welche Fragestellungen im Interview auf welches Wissen abzielen und welches davon für das Forschungsinteresse vorteilhaft ist (Bogner & Littig & Menz, 2014, S. 17ff):

- *Technisches Wissen*: Dazu zählt daten- und faktenbasiertes Wissen, das den Expert*innen zugänglich ist, dem*der Forscher*in jedoch nicht und daher im Interview erfragt wird. Beispiele hierfür können medizinischer oder technologischer Natur sein.

¹⁰ Da das „Experteninterview“ in der Literatur der qualitativen Erhebungsmethoden üblicherweise im männlichen Singular angegeben ist, wird im Rahmen dieser Arbeit dieser Begriff verwendet und auf das Gendern verzichtet.

- *Prozesswissen*: Expert*innen mit Prozesswissen können Einblicke in Handlungsabläufe und organisationale Strukturen geben und über Ereignisse, die sie miterlebt haben, berichten. Dieses Wissen gilt als standort- und personenbezogenes Erfahrungswissen, da zum Beispiel nur eine bestimmte Person durch die persönliche Nähe zu einem Ereignis davon schildern kann.
- *Deutungswissen*: Bei dieser Form des Wissens geht es darum, subjektive Sichtweisen, Interpretationen oder Deutungen der Expert*innen vermittelt zu bekommen. Hierbei wird berücksichtigt, dass die Expert*innen nicht unbedingt einen „Wissensvorsprung“ haben, aber es soll die subjektive Position der befragten Person dargestellt werden.

Des Weiteren können Experteninterviews in unterschiedliche Formen eingeteilt werden, die sich darin unterscheiden, ob das Experteninterview die einzig angewandte Methode für das Forschungsvorhaben ist oder ob dieses im Rahmen eines Methodenmix mit anderen Erhebungsinstrumenten kombiniert wird. Im Folgenden werden drei zentrale Formen des Experteninterviews dargelegt (Bogner et. al., 2014, S. 22ff):

- *Explorative Experteninterviews*: Diese hypothesengenerierende Form dient zur ersten Orientierung, wenn die wissenschaftliche Problemformulierung einer Forschung noch adjustiert werden soll und vorab Informationen über das Umfeld des Untersuchungsgegenstandes benötigt werden. Es wird also technisches Wissen oder Prozesswissen abgefragt. Oft werden diese Interviews zu Beginn der Feldforschung angesetzt und die befragten Personen können sowohl als komplementäre Informationsquelle dienen oder zentraler Forschungsgegenstand sein.
- *Systematisierende Experteninterviews*: Kommt diese Form des Experteninterviews zum Einsatz, so zielt man auf umfassendes Wissen der befragten Person zum Forschungsthema ab und möchte durch einen ausschöpfenden Interviewleitfaden möglichst viele Informationen gewinnen. Das Wissen, auch in diesem Fall technisches Wissen oder Prozesswissen, steht den Expert*innen jederzeit reflexiv zur Verfügung.
- *Theoriegenerierende Experteninterviews*: Hier geht es um die subjektive Ebene der Befragten und da man auf Routinen, Handlungsorientierungen, Entscheidungs- und Wahrnehmungsmuster, sowie Weltbilder abzielt, offenbart das Konzept dahinter schon, dass das Deutungswissen im Mittelpunkt dieser Form steht. Der Name dieser Interviewform verrät bereits, dass erst durch die Auseinandersetzung mit der Empirie Theorien generiert werden. Der Gesprächsverlauf bei dieser Interviewform ist trotz thematischer Struktur offen gestaltet.

Vorbereitung und Durchführung des Experteninterviews

Experteninterviews kommen dann zum Einsatz, wenn,

„komplexe Wissensbestände zu rekonstruieren, die für die Erklärung sozialer Phänomene, auf die sich das aktuelle Forschungsinteresse bezieht, von Bedeutung sind.[...] Leitfadengestützte Experteninterviews sind thematisch strukturierte Interviews. Ziel ist es, die Eigenpräsentation der Akteure durch erzählgenerierende Fragen zu motivieren“ (Liebold et. al., 2009, S. 35).

Um den Expert*innen zwar genug Raum für Erzählungen zu lassen, aber dennoch den Fokus auf das inhaltliche Erkenntnisinteresse nicht zu verlieren, ist ein Leitfaden von Nöten.

Bevor also mit der Durchführung des Experteninterviews gestartet werden kann, ist es unumgänglich einen gut strukturierten Interviewleitfaden zu entwickeln, der gleichzeitig das einzige Hilfsmittel für das Interview darstellt. Generell ist es von Vorteil das Interview mit einer offenen Frage zu eröffnen, die die befragte Person zu einer Erzählung anregt. Eine Eisbrecher-Frage sozusagen, die das Potenzial in sich birgt, durch die ersten Schilderungen des*der Expert*in bereits auf Details zu stoßen, die im späteren Interviewverlauf nicht noch einmal abgefragt werden müssen. Die Fragen sollten zudem weder zu komplex formuliert werden, sodass eine Überforderung der interviewten Person ausgeschlossen werden kann und zum anderen nicht zu banal sein, damit die Motivation Expertenwissen zu verlaublichen nicht schwindet (Heiser, 2018, S. 105f).

Der Interviewleitfaden eines Experteninterview muss prinzipiell genug Raum für offene Kommunikation bieten, aber dennoch muss das Interview strukturiert abgehalten werden, um das Forschungsinteresse nicht außer Augen zu lassen und die Kontrolle über die Gesprächssituation zu verlieren. Diese doppelte Struktur von Experteninterviews wird in der Literatur als *geschlossene Offenheit* bezeichnet. Die Fragen sind keine geschlossenen mit niedrigem Detaillierungsgrad, sondern an die Alltagskommunikation angepasste, die während dem Interview zu einem offenen Gesprächsklima führen. Die oder der Interviewer übernimmt die Rolle der Gesprächsleitung und zeigt während dem Beantworten der Fragen des*der Expert*in aber auch zurückhaltendes Interesse (Liebold et. al., 2009, S. 37f).

Ziel während des Experteninterviews ist es, eine natürliche Gesprächssituation herzustellen, die die befragten Personen dazu einlädt, Schilderungen von sich zu geben und Einschätzungen zu einem bestimmten Thema zu entwickeln, die sich wiederum auf das konkrete Forschungsinteresse beziehen. Durch die Offenheit der Methode können sich Fragestellungen

zum Forschungsinteresse im laufenden Forschungsprozess noch ändern und entwickeln. Ein Experteninterview soll jedoch genügend empirisches Material für die Fragestellungen liefern, das dann in der anschließenden Auswertungsphase zur Überprüfung der gegebenenfalls vorhandenen Arbeitshypothesen herangezogen werden kann und zur Generierung von Hypothesen dient. Arbeitshypothesen vorab zu formulieren kann hilfreich sein, jedoch darf die Abhandlung dieser Hypothesen im Interview selbst nicht forciert werden (Bogner et. al., 2014, S. 31f).

Unerlässlich ist vor Beginn des Experteninterviews die Einholung des Einverständnisses der befragten Person das Gespräch mittels Aufnahmegerät aufzeichnen zu dürfen, da für die Datenaufbereitung Transkripte des Gesagten notwendig sind. Nach Möglichkeit werden Volltranskripte erstellt, wobei sich aufgrund des Umfangs bei Experteninterviews bereits die Art der selektiven Transkription durchgesetzt habe. Im Kern ist es jedoch essentiell, dass all jene Informationen, die bei der Interpretation der Ergebnisse zutrage kommen, im Transkript enthalten sein müssen (Bogner et. al., 2014, S. 40f).

4.1.2 Auswertung: Qualitative Inhaltsanalyse

Die Auswertung der Experteninterviews erfolgt mit der Methode einer qualitativen Inhaltsanalyse. Fokus der Inhaltsanalyse liegt nach der Methodenanwendung der vorliegenden Arbeit auf der konzeptuellen Informationsgewinnung, die durch das Expertenwissen möglich wird. Wenngleich sich auch die Meinungen der Expert*innen aus den einzelnen Interviews nicht vollständig decken werden, wird angenommen, dass das Wissen der Expert*innen einen einheitlichen Konsens bildet und die Welt adäquat abbildet. Man strebt danach, „die Wahrheit über bestimmte Zustände bzw. Prozesse herauszufinden. Im Vordergrund steht dabei der Versuch, über die systematische Analyse und den Vergleich der Informationen, die die Experten geliefert haben, Kausalabhängigkeiten aufzudecken“ (Bogner et. al., 2014, S. 72f).

Das Modell der qualitativen Inhaltsanalyse geht auf Mayring (2015, S. 9) zurück, der diese Auswertungsmethode zur Materialanalyse, gewonnen durch jegliche Kommunikationsform, konzipiert hat.

Ablauf der Auswertung mittels qualitativer Inhaltsanalyse

Kuckartz (2018, S. 45) hat in seinem Werk zur qualitativen Inhaltsanalyse eine grafische Darstellung zum Ablauf des Auswertungsprozesses gestaltet:

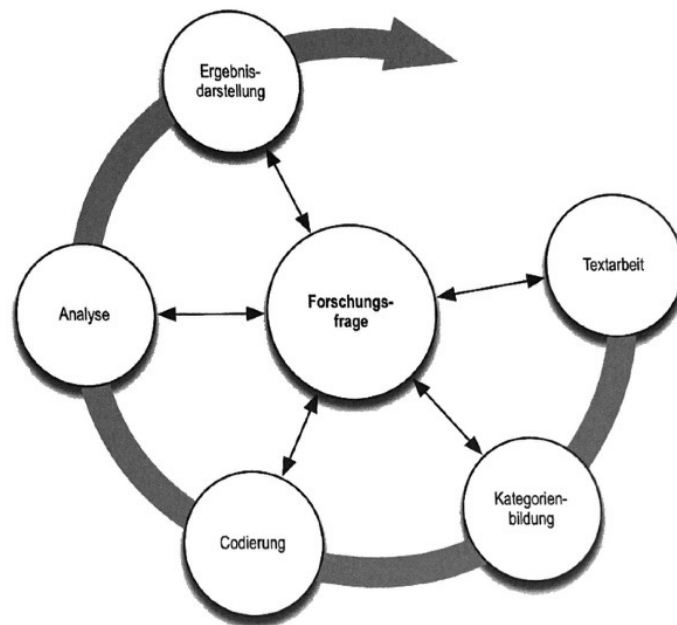


Abbildung 4: Generelles Ablaufschema qualitativer Inhaltsanalysen (Kuckartz, 2018, S. 45)

Demnach besteht der erste Schritt darin eine leitende Forschungsfrage, sowie mehrere weitere Forschungsfragen, die zur Beantwortung des Erkenntnisinteresses führen, zu formulieren. Diese bilden das Fundament für den weiteren Forschungs- und Auswertungsprozess (Kuckartz, 2018, S. 46).

Die weiteren Arbeitsschritte einer qualitativen Inhaltsanalyse lassen sich wie folgt zusammenfassen und wurden mit den Grundzügen aus der inhaltlich strukturierenden Inhaltsanalyse nach Kuckartz (2018, S. 100ff) vereint, die aufgrund des intensiveren Analyseprozesses des Textmaterials für die vorliegende Arbeit als Arbeitsmethode bei der Auswertung herangezogen wurde:

- *Textarbeit:* Der Arbeitsschritt beinhaltet die Auswahl des zu analysierenden Materials. Meist geschieht dieser Vorgang bereits beim Transkribieren der Interviews, da hier im Grunde schon selektiert werden kann, welche Textpassagen relevante Informationen darbieten und analysiert werden (Bogner et. al., 2014, S. 73).
- *Kategoriensystem:* Mithilfe eines Kategoriensystems, werden Kategorien und in weiterer Folge Subkategorien erstellt, die dazu verhelfen, das Datenmaterial zu kategorisieren, also in Themen und Subthemen einzuteilen. Die Hauptkategorie ist in den meisten Fällen in der Forschungsfrage enthalten. Durch die Auseinandersetzung mit dem Textmaterial kann man auf weitere Themen stoßen, die gesammelt und Hauptkategorien zugeordnet werden können. In einem zweiten Durchlauf können diese neu dazugewonnenen Kategorien noch einmal auf ihre Anwendbarkeit geprüft werden

(Kuckartz, 2018, S. 101f). Um Komplikationen beim weiteren Codierungsprozess zu vermeiden, sprich, die eindeutige Einordnung von Textpassagen zu den einzelnen Kategorien möglich zu machen, ist es vorgesehen, dass Regeln bzw. genaue Definitionen der Kategorien mit konkreten Beispielen erarbeitet werden (Bogner et. al., 2014, S. 74).

- *Codierung*: Im ersten Codierungsprozess werden dann „Texte auf zweckdienliche Informationen hin durchsucht, das heißt, die Rohdaten werden dem Kategoriensystem zugeordnet. Das Ziel besteht darin, aus den verschiedenen Ursprungstexten eine integrierte Informationsbasis zu machen“ (Bogner et. al., 2014, S. 74). Diesen Schritt kann man als das Einordnen von Textpassagen in deren Hauptkategorien begreifen. Dabei gilt es die Entscheidung zu treffen, zu welcher thematischen Dimension der Textabschnitt passt und dieser zuzuordnen (Kuckartz, 2018, S. 102). Danach folgt bei der inhaltlich strukturierenden Inhaltsanalyse eine Ausdifferenzierung der Haupt- und Subkategorien anhand des vorliegenden Materials, dies passiert also induktiv. Im zweiten Codierungsprozess wird dann die Präzisierung des Materials mittels Einteilung der Textabschnitte in die ausdifferenzierten und adäquaten Subkategorien vollzogen (Kuckartz, 2018, S. 106ff).
- *Analyse*: In diesem Arbeitsschritt passiert die eigentliche Analyse, die das Fundament für die weitere Ergebnisdarstellung bildet (Kuckartz, 2018, S. 117). „Das heißt, es werden über verschiedene Interviews verstreute, aber inhaltlich zusammenhängende Informationen zusammengefasst; es werden redundante Informationen reduziert; und es werden offensichtliche Fehler korrigiert, sofern im Textvergleich deutlich wird, dass sich ein Interviewpartner getäuscht hat“ (Bogner et. al., 2014, S. 74).
- *Ergebnisdarstellung*: Die abschließende Auswertung zielt auf die Beantwortung der Forschungsfrage ab. Die Ergebnisdarstellung mündet in eine darauffolgende Interpretation bzw. Diskussion der Ergebnisse und Forschungserkenntnisse (Bogner et. al., 2014, S. 74).

4.2 Forschungsdesign

„Wir leben in einer skandalösen Welt“ (Zimmermann, 2011, S. 11).

Mit diesen Worten soll der empirische Teil der vorliegenden Arbeit eingeleitet werden. Der Begriff des Skandals taucht nahezu täglich in irgendeiner Form in den Medien auf. Während sich die Rezipient*innen an manche davon inhaltlich am darauffolgenden Tag nicht mehr zu erinnern vermögen, haben andere Skandale das Potential unter die Haut zu gehen – um nicht zu sagen - zu einer Sensation zu werden. Zimmermann (2011, S. 11f) verlautbart, dass es den Medien bei der Skandalberichterstattung in erster Linie nicht um die Auflagenzahl oder Größe des erreichten Publikums geht. Worum Medien bei Skandalen kämpfen, ist die Aufmerksamkeit. Und diese wird durch Inhalte generiert, die in, fundiert recherchierten, Interesse weckenden Geschichten verpackt und publik gemacht werden. Es lässt sich pointiert sagen: „Je sensationeller und kontroverser die Inhalte, umso höher die Chance auf Aufmerksamkeit“ (Zimmermann, 2011, S. 12).

Konkret auf den Skandalfall und in weiterer Folge auf das Forschungsvorhaben der vorliegenden Arbeit bezogen, interessiert natürlich, welche Wellen die Skandalberichterstattung zum Ballettskandal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper geschlagen hat. Sprich, durch die mediale Fokussierung und den Einblick auf die Geschehnisse hinter den Kulissen der Ballettakademie wurde die Aufmerksamkeit der Rezipient*innen erst auf die Ballettwelt gelenkt und als wichtig wurden die Fragen nach der gesellschaftlichen Akzeptanz der angewandten Erziehungsmethoden im Tanzunterricht, sowie dem vorherrschenden Körperkult inklusive Body Shaming und der Möglichkeit nach einem Umdenken in Richtung Body Positivity in der Ballettszene erachtet. Da für diese Arbeit zwölf Expert*innen interviewt wurden, die alle mit dem Tanzsport Ballett vertraut sind, aufgrund ihrer eigenen Ausbildung oder beruflicher Natur, muss festgehalten werden, dass das Wissen der Expert*innen als nicht unvoreingenommen eingestuft werden kann und dennoch ist es gerade dieses Grundwissen, das als spannende Sichtweise für die Beantwortung der Forschungsfragen gilt. Besonders inwiefern dem Tanzsport Vertraute die angewandten Erziehungsmethoden in der Ballettakademie der Wiener Staatsoper nach Aufkommen des Skandals hinterfragen und welche Maßnahmen für eine Neuausrichtung der Ballettausbildung, die durch die beauftragte Sonderkommission nach Abschluss der Ermittlungen der Tatbestände verlangt wurde, als notwendig erachtet werden. Diese Erkenntnisse wurden für die Beantwortung von Forschungsfrage 1 bis Forschungsfrage 4 herangezogen. Des Weiteren

bestand die Motivation darin, herauszufinden, welches Körperideal den Tänzer*innen in der Ballettausbildung vermittelt wird und wie dem Body Shaming entgegengewirkt werden kann. Das Thema zum Body Shaming in der Ballettszene wurde thematisch in Forschungsfrage 5 abgehandelt. Die Gegenbewegung, nämlich Body Positivity und inwiefern es möglich ist, ein Umdenken in diese Richtung in der Ballettszene zu verankern, bezieht sich auf das Erkenntnisinteresse von Forschungsfrage 6 und Forschungsfrage 7 bzw. Forschungsfrage 7.1.

Es muss betont werden, dass aufgrund des begrenzt möglichen Forschungsrahmens dieser wissenschaftlichen Arbeit, eine allgemeingültige und repräsentative Validität auf die Gesellschaft nicht gegeben werden kann, aber dennoch versucht wurde, im Rahmen der Möglichkeiten dieses Forschungsvorhabens und mit den zwölf Expert*innen aussagekräftige Erkenntnisse zu gewinnen.

Im folgenden Kapitel werden nun die einzelnen Forschungsfragen und die dazugehörigen Hypothesen angeführt das dahinterstehende Erkenntnisinteresse zu erklären.

4.2.1 Forschungsfragen und Hypothesen

Forschungsfrage 1:

Welche Auswirkungen hat die Skandalberichterstattung zur Causa „Ballettakademie“ auf die Einstellung zu den angewandten Erziehungsmethoden in der Ballettakademie der Wiener Staatsoper berichtet?

Diese Frage setzt voraus, wie im Rahmen der Skandalberichterstattung bekannt wurde, dass die angewandten Erziehungsmethoden einer unterrichtenden Ballettlehrerin über eine längere Zeit hinweg von der Leitung der Ballettakademie toleriert wurden und durch die Skandalberichterstattung die Aufmerksamkeit und das Bewusstsein der Rezipient*innen auf den Unterrichtsstil im Ballettunterricht gelenkt wurde und infolgedessen dieser infrage gestellt und als nicht mehr zeitgemäß erachtet wird, wenngleich auch die Expert*innen um dessen Bestand in der Ballettwelt Bescheid wissen.

Hypothese 1:

Durch die mediale Berichterstattung über den Skandal in der Ballettakademie werden die Erziehungsmethoden im Ballettunterricht ethisch hinterfragt und als nicht mehr zeitgemäß erachtet.

Forschungsfrage 2:

Welche Herausforderungen ergeben sich für eine Neuausrichtung der Ballettausbildung an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper?

Ziel dieser Frage ist es, zunächst und im Rahmen der Einschätzungen durch die Expert*innen herauszufinden, welche Maßnahmen für eine Neuausrichtung der Ballettausbildung notwendig sind und welche Schwierigkeiten sich dadurch ergeben können, für die Ballettakademie der Wiener Staatsoper, aber auf übergeordneter Ebene auch für die Ballettszene.

Hypothese 2.1:

Aufgrund der medialen Präsenz des Ballettskandals der damit einhergehenden Sensibilisierung der Gesellschaft ergibt sich die Notwendigkeit einer Neuausrichtung der Ballettausbildung für die Ballettakademie der Wiener Staatsoper.

Hypothese 2.2:

Durch die Neuausrichtung der Ballettausbildung der Ballettakademie der Wiener Staatsoper werden auch gesellschaftliche Ansprüche an die Ballettwelt hinterfragt.

Forschungsfrage 3:

Welche Konsequenzen ergeben sich für den Lehrplan der Ballettausbildung der Ballettakademie an der Wiener Staatsoper aufgrund der medialen Präsenz des Ballettskandals?

Durch diese Forschungsfrage soll eruiert werden, welche Änderungen in Bezug auf die Ballettausbildung aufgrund des Aufdeckens der Missstände in der Ballettakademie der Wiener Staatsoper durchgeführt wurden und welche Adaptionen im Lehrplan als essenziell eingestuft werden. Durch die Skandalberichterstattung kam ans Tageslicht, dass die Schüler*innen der Ballettakademie keinen Zugang zu psychotherapeutischer oder ernährungswissenschaftlicher Begleitung haben und auch die medizinische bzw. physiotherapeutische Versorgung einen Mangel darstellt. Durch das Gespräch mit den Expert*innen soll die Wichtigkeit dieser Komponenten im Rahmen einer professionellen Ballettausbildung hervorgehoben werden.

Hypothese 3.1:

Erst durch die mediale Präsenz und das Thematisieren des Ballettskandals ergibt sich die Notwendigkeit einer Anpassung des Lehrplans der Ballettausbildung der Wiener Staatsoper und die Werte der Institution zu verändern.

Hypothese 3.2:

Die mediale Berichterstattung des Ballettskandals hat dazu geführt, dass die institutionellen Werte der Ballettausbildung der Ballettakademie der Wiener Staatsoper infrage gestellt und einer Reformation unterzogen wurden.

Forschungsfrage 4:

Wie kann nach den Konsequenzen des Ballettskandals in der Medienberichterstattung die Ballettakademie der Wiener Staatsoper eine moderne Ballettausbildung zum Wohle der Ballettschüler*innen und dem Lehrpersonal sicherstellen?

Thematisch ist diese Forschungsfrage an Forschungsfrage 3 angelehnt, jedoch geht es noch mehr darum Einschätzungen der Expert*innen über das Aussehen einer modernen Ballettausbildung zu erhalten und was dafür als notwendig erachtet wird, damit sowohl das Wohl der Elev*innen, als auch das des Lehrpersonals sichergestellt wird.

Hypothese 4:

Durch das Thematisieren des Ballettskandals in der österreichischen Presse und der damit einhergehenden medialen Aufmerksamkeit wurde die Ballettakademie der Wiener Staatsoper dazu gezwungen sich ein neues Konzept für eine adäquate Ballettausbildung zu überlegen.

Folgende Forschungsfragen decken thematisch Body Shaming und Body Positivity ab und sind auf übergeordneter Ebene zu verstehen, also durch den Einzelfall der Missstände in der Ballettakademie auf die Ballettszene schließend:

Forschungsfrage 5:

Inwiefern kann dem im Ballettunterricht praktizierten Body Shaming zukünftig entgegengewirkt werden?

Die tiefergehenden Erkenntnisse zum grundlegenden Körperkult in der Ballettszene sollen dazu dienen, diese Forschungsfrage im Hinblick auf das Herrühren des Body Shamings zu erhalten und inwiefern es möglich ist, diesem ein Ende zu setzen.

Hypothese 5.1:

Durch den aufgrund der Skandalberichterstattung vorangegangenen Wechsel in der Führungsriege der Ballettakademie der Wiener Staatsoper, ergibt sich die Chance dem Body Shaming im Unterricht entgegenzuwirken.

Hypothese 5.2:

Durch eine adäquate Schulung des Lehrpersonals in Bezug auf die richtige Kommunikation mit deren Schüler*innen im Unterricht kann dem Body Shaming entgegengewirkt werden.

Hypothese 5.3:

Durch einen gesellschaftlichen Paradigmenwechsel im Hinblick auf das Bild von Balletttänzer*innen kann dem Body Shaming entgegengewirkt werden.

Forschungsfrage 6:

Wie ist es möglich, in der Ballettszene ein Umdenken in Richtung Body Positivity zu erzielen?

Der Hintergedanke dieser Forschungsfrage ist, ob es überhaupt möglich ist eine Bewegung mit der Essenz, den eigenen Körper mit all seinen Facetten, Makeln und Besonderheiten zu lieben und zu akzeptieren, in einer Szene zu verankern, die es versteht eine gewisse Ästhetik zu repräsentieren, die wiederum gesellschaftlich verankert ist, wie zum Beispiel das gesellschaftliche Bild von Balletttänzer*innen. Das Wissen der Expert*innen soll dazu verhelfen welche Maßnahmen dazu notwendig sind, Body Positivity in die Ballettszene einzugliedern.

Hypothese 6.1:

Durch eine neue Leitlinie, die Body Positivity fördert und das Wissen von Ballettlehrer*innen kann in den Ballettunterricht eingebracht werden.

Hypothese 6.2:

Durch einen Perspektivenwechsel der Gesellschaft und das Verlangen von Body Positivity in der Ballettkultur kann diese Bewegung in der Ballettszene eingegliedert werden.

Hypothese 6.3:

Durch die Individualitätsförderung der Ballettschüler*innen und das Fokussieren ihrer Stärken kann die Body Positivity Bewegung in der Ballettszene eingegliedert werden.

Forschungsfrage 7:

Welche Rolle spielen die Neuen Medien bei der Eingliederung der Body Positivity-Bewegung in die Ballettszene?

Hypothese 7:

Neue Medien und vor allem Social Media können einen Beitrag zur Eingliederung der Body-Positivity-Bewegung in die Ballettszene leisten.

Forschungsfrage 7.1:

Welche Chancen ergeben sich durch Social Media und das Verbreiten vom Hashtag #balletbodypositivity für die Ballettszene in Bezug auf ein Umdenken in Richtung Body Positivity?

Forschungsfrage 7 und Forschungsfrage 7.1 zielen darauf ab, ob Social Media bzw. konkret das Verbreiten des, als Beispiel für diese Forschung herangezogenen, Hashtags #balletbodypositivity durch die Ballettszene selbst ein Umdenken in Bezug auf das Körperbild in Richtung Body Positivity möglich und langfristig gesehen durch die Reichweite und erfolgreich wäre, sofern der gesellschaftliche Zuspruch vorhanden ist.

Hypothese 7.1.1:

Social Media und Hashtags wie #balletbodypositivity können helfen, ein Umdenken in Richtung Body Positivity in der Ballettszene zu ermöglichen.

Hypothese 7.1.2:

Social Media und Hashtags wie #balletbodypositivity können durch den gesellschaftlichen Zuspruch vor allem jungen Ballettschüler*innen in Hinblick auf ihre Selbstsicherheit und Selbstliebe ihres Körper Wirkung zeigen.

4.2.2 Erhebung

Sampling

Pseudo- nym	Geschlecht	Alters- kategorie	Ballett-Zugang	Absolvierte Ausbildung	Noch aktiv*e Tänzer*in / Lehrer*in
B1	Weiblich	3	Ehem. Solistin der Wiener Staatsoper / aktive Ballettlehrerin	Ballettakademie der Wiener Staatsoper	ja
B2	Weiblich	1	Ehemalige Ballettschülerin	Ballettakademie der Wiener Staatsoper	nein
B3	Männlich	3	Ehem. Solist an der Volksoper Wien / aktiver Ballettlehrer	Ballettschule Dia Luca	ja
B4	Weiblich	1	Ballettlehrerin	Konservatorium in Košice (SVK) mit Maturaabschluss, Studium der „Zeitgenössischen Tanzpädagogik“ an der Musik und Kunst Privatuniversität MUK (AUT)	ja
B5	Weiblich	2	Ehem. Tänzerin und Choreographin / aktive Tanzmedizinerin und -pädagogin	Private Tanzausbildung	ja
B6	Weiblich	1	Ehemalige Ballettschülerin und Corps de Ballet-Tänzerin	Ballettakademie der Wiener Staatsoper	nein

B7	Weiblich	1	Demi-Solistin an der Wiener Staatsoper	Scuola di Ballo del Teatro alla Scala (ITA)	ja
B8	Weiblich	1	Ehemalige Ballettschülerin	1 Jahr an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper / Ballettschule der MUK Privatuniversität Wien (Konservatorium)	nein
B9	Weiblich	2	Ehem. Balletttänzerin in Kanada, aktive Ballettlehrerin	Ballettschule des National Ballet of Canada & Banff Centre, Juilliard School mit Bachelor-Abschluss (CAN)	ja
B10	Männlich	1	Solist an der Nationale Opera & Ballet (NLD)	Ballettschule der MUK Privatuniversität Wien (Konservatorium) / Ballettakademie der Wiener Staatsoper	ja
B11	Weiblich	1	Ehemalige Ballettschülerin	Ballettschule der MUK Privatuniversität Wien	nein
B12	Weiblich	1	Corps de Ballet Tänzerin an der Wiener Staatsoper	Ballettakademie der Wiener Staatsoper	ja

*Tabelle 1: Sampling der Expert*innen*

Wie im vorherigen Kapitel bereits erwähnt, muss nochmals festgehalten werden, dass durch den limitierten, möglichen Rahmen die Erkenntnisse dieses Forschungsvorhabens kein repräsentatives Ergebnis für eine externe Validität darstellen kann. Dennoch wurde mit dem Sampling versucht, durch das Wissen der zwölf befragten Expert*innen treffende Aussagen für die Beantwortung der Forschungsfragen zu erhalten. Die Expertise der Befragten wurde in diesem Forschungsvorhaben als Notwendigkeit für eine solide Aussagekraft und Sinnhaftigkeit gesehen.

Weitere darzulegende Faktoren für das Sampling ist die Einteilung der Alterskategorien. Alterskategorie 1 umfasst junge Erwachsene im Alter von 18 bis 30 Jahre, die ihre

Ballettausbildung bereits abgeschlossen haben und entweder aktiv als Tänzer*innen beruflich tätig sind oder nach der Ballettausbildung einen anderen Ausbildungs- oder Berufsweg eingeschlagen haben. Alterskategorie 2 betrifft Erwachsene im Alter von 31 bis 50-Jährige, deren aktive Tanzkarriere bereits beendet ist, die aber weiterhin als Ballettlehrer*innen tätig sind oder zusätzlich andere Ausbildungen für einen neuen Karriereweg absolviert haben. 51 bis 70-Jährige fallen in die Alterskategorie 3 und sind ebenfalls Personen, deren aktive Tanzkarriere bereits beendet ist, die aber noch Ballettunterricht geben.

Der Ballettzugang gilt als wichtiges zu erfassendes Element, da dadurch vernommen werden kann, welches Wissen die befragten Personen zum Forschungsvorhaben beitragen können. Als zu definierende Begriffe gelten weiters Corps de Ballet-Tänzer*in (Tänzer*innen, die einer Kompanie angehören und in der Gruppe tanzend auftreten) (BalletHub, 2022), Demi-Solist*in (Halbsolotänzer*in) (Norddeutsche Tanzwerkstatt, 2018) und Solist*in (eine Person, die als Solotänzer*in auftritt) (Duden, o.J.).

Zur Geschlechteraufteilung muss festgehalten werden, dass trotz der weiblichen Mehrheit im Sampling versucht wurde die männliche Sicht der erfragten Inhalte durch zwei männliche Interviewteilnehmer einzubringen.

Im Rahmen der Experteninterviews wurde von den befragten Personen eine Einverständniserklärung, zu finden im Anhang (Kapitel 12.1), zur Unterzeichnung einverlangt, die darüber Aufschluss gibt, wie personenbezogene Daten im Rahmen der Forschungsarbeit gehandhabt werden sollen. Dies erlaubt es den Berufsstatus, sofern relevant, im Kapitel der Ergebnisdarstellung (Kapitel 5.2) und in der Diskussion (Kapitel 6) miteinbezogen. Die Namen der Expert*innen wurden dennoch anonymisiert und die Pseudonyme aus der oben angeführten Tabelle verwendet.

Ablauf des Experteninterviews

Nach dem anfänglichen Vertrauensaufbau wurde den interviewten Personen in groben Zügen das Forschungsvorhaben erklärt und in weiterer Folge das Einverständnis zur Aufzeichnung des Gesprächs mittels Aufnahmegerät bzw. Smartphones eingeholt. Drei der Experteninterviews fanden virtuell mittels Software für Onlinemeetings statt, ein Gespräch wurde aufgrund technischer Probleme als Telefonat geführt und die übrigen acht Interviews konnten in persona stattfinden, zum Teil in der Wohnung der Forscherin der vorliegenden Arbeit. Zwei Interviews wurden in Tanzstudios abgehalten und eine Interviewperson wurde in einem Kaffeehaus getroffen, wobei auf ein ruhiges Ambiente zur Sicherstellung einer guten Tonqualität beim Aufzeichnen des Gesprächs geachtet wurde.

„Welche Bedeutung hat Ballett für dich?“ wurde bei den zwölf Interviews immer als Einstiegsfrage gestellt, da sie einen offenen Charakter besitzt und somit Raum für längere Erzählungen der befragten Person lässt, um auf Details zu stoßen, die vielleicht im weiteren Verlauf nicht mehr abgehandelt werden mussten oder noch einmal aufgegriffen werden konnten (Heiser, 2018, S. 106). Diese Frage kann also als sogenannter Erzählstimulus definiert werden, welcher generell eine erzählgenerierende Wirkung haben sollte, der im weiteren Verlauf ausgehandelt wird (Heiser, 2018, S. 173f). Die weitere Abfolge des Interviews, also die Haupterzählung, wurde durch den Leitfaden gestützt, die genaue Formulierung der Fragen wurde an den Interviewverlauf angepasst bzw. wurde auch auf angesprochene Aspekte der befragten Person eingegangen und somit neue Themen besprochen. Es wäre als kontraproduktiv einzustufen, die Interviewperson in ihren Erzählungen zu unterbrechen oder rein auf die Fragen im vorab erstellten Interviewleitfaden zu beharren. Auch das Nachfragen, um vollständige Antworten zu erhalten, falls im Interviewverlauf vom Thema abgeschweift wurde, wird im Rahmen eines Experteninterviews als wichtig erachtet. (Heiser, 2018, S. 104) Dies erfordert wiederum Flexibilität des*der Forschenden, um während des Interviews spontan auf Bedürfnisse bzw. Aussagen der befragten Personen reagieren zu können und damit einhergehend dem leitfadengestützten Interview einen offenen Gesprächscharakter zu geben und somit auch unerwartete, aber interessante Informationen einholen zu können. (Heiser, 2018, S. 99)

Nach dem ersten Themenblock, der Fragen nach der persönlichen Bedeutung von Ballett, der eignen Ausbildung und dem erfahrenen Erziehungsstil im Ballettunterricht bzw. Fragen nach erlebter psychischer oder physischer Gewalt im Unterricht abdeckt, wurde ein in etwa einminütiger Ausschnitt eines Interviews mit einer ehemaligen Ballettschülerin der Ballettakademie der Wiener Staatsoper abgespielt, die im Interview mit Raimund Löw für das FALTER-Radio ihre Gewalterfahrung im Ballettunterricht schilderte. (Löw, 2019, 6:00 – 7:21)



Abbildung 5: FALTER-Radio "Die Staatsopern-Tragödie" #165

Dieses Audio-Material eröffnete den thematischen Block zum Ballettskandal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper und beinhaltete Fragen, inwiefern das Wort Skandal den Geschehnissen gerecht wird und wie wichtig investigativer Journalismus eingestuft wird. Die Erkenntnisse aus der Beantwortung dieser Fragen sollen für die Beantwortung der Forschungsfragen 1 bis 4 dienen.

Die folgenden Themenblöcke beinhalteten die Dimension des Body Shamings (Forschungsfrage 5) und Body Positivity (Forschungsfrage 6, 7 und 7.1), wodurch bei ersterem die persönlichen Einschätzungen des idealen Ballett-Körpers, des vorherrschenden Körperideals im Ballett, sowie das Herrühren dieses und die Einflussfaktoren von Schönheitsidealen auf Balletttänzer*innen abgefragt wurden. Der Themenbereich zu Body Positivity beinhaltete die allgemeine Frage, was Body Positivity für die befragte Person bedeutet, wie man dies in der Ballettszene verankern könnte und inwiefern das Lehrpersonal oder geschultes Personal, wie zum Beispiel Psycholog*innen, Therapeut*innen Body Positivity einbinden könnten. Dieser Themenblock wurde bewusst durch das Vorzeigen eines kurzen Videos unterbrochen, um die Toleranzgrenze der Expert*innen auszutesten und inwiefern sich das Gesagte zu Body Positivity mit der Reaktion auf das Video deckt. Der Videoausschnitt zeigt Lizzy, eine 20-jährige amerikanische Tänzerin, die nicht dem vorherrschenden Körperideal im Ballett entspricht, doch für Amateurverhältnisse sehr fortgeschrittene Fouetté-Pirouetten dreht. (Howell, 2022)

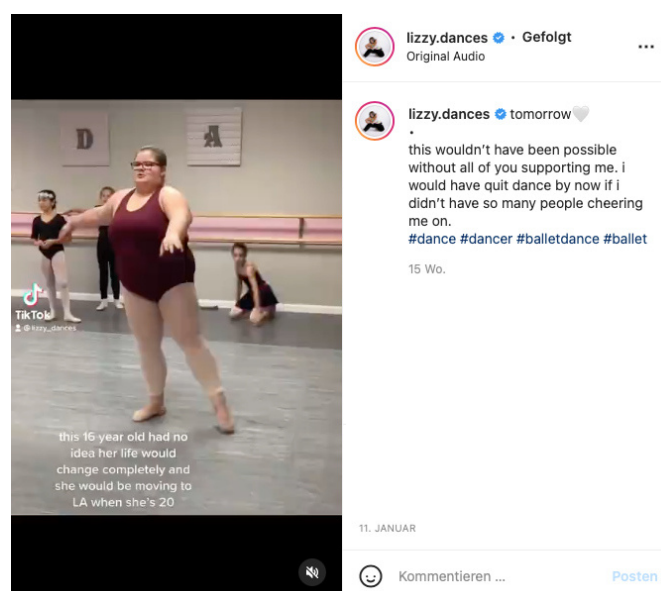


Abbildung 6: Instagram-Posting von Lizzy Howell (Howell, 2022)

Daraufhin wurden die Befragten um eine Beurteilung ihrer tänzerischen Leistung gebeten und inwiefern ihre Figur ihr Können beeinträchtigt. Weiteres Ziel war es, herauszufinden, ob es für die Expert*innen denkbar wäre, dass eine Tänzerin, wie Lizzy auf der Bühne einer großen Institution, wie zum Beispiel der Wiener Staatsoper tanzt. Darauf folgte die thematische Abhandlung, ob das Verbreiten eines Hashtags, der #balletbodypositivity lauten könnte, das Potential hätte, eine Bewegung auszulösen, um Body Positivity in der Ballettszene voranzutreiben bzw. das vorherrschende Schönheitsideal zu beeinflussen.

Mit den Schlussfragen wird noch einmal ein thematischer Bogen gespannt, denn diese decken ebenfalls die Forschungsfragen 1 bis 4 ab und es galt dabei herauszufinden, welche Änderungen in Bezug auf eine Neuausrichtung der Ballettausbildung von den Expert*innen als notwendig erachtet werden und welche Maßnahmen in den Lehrplan einer zeitgemäßen Ballettausbildung integriert werden müssen.

Mit dieser Frage wurde in den meisten Fällen das Gespräch beendet und den Interviewpartner*innen für ihre Zeit gedankt. In einem kurzen Nachgespräch wurden noch Fragen vonseiten der Expert*innen zum Forschungsvorhaben oder andere Interessensfragen, die den Bezug zu Ballett der Forscherin der Arbeit betreffen, beantwortet. In den meisten Fällen wurde die Aufnahme des Interviews beim Nachgespräch bereits gestoppt.

Der detaillierte Interviewleitfaden ist im Anhang (Kapitel 12.2) einzusehen bzw. folgt im Kapitel 4.2.4 Kategoriensystem mit Haupt- und Subkategorien eine tabellarische Darstellung dieser und enthält die zu den Hauptkategorien führenden Fragen aus dem Interviewleitfaden.

Die Dauer der einzelnen Interviews kann folgender Tabelle entnommen werden:

Interviewkürzel / Pseudonym	Dauer (Stunden:Minuten:Sekunden)
B1	1:11:54
B2	1:03:27
B3	50:14
B4	1:29:55
B5	1:20:25
B6	1:24:08
B7	1:25:24
B8	1:07:13
B9	1:03:51
B10	1:02:40
B11	1:35:09
B12	1:50:50

Tabelle 2: Dauer der einzelnen Experteninterviews

Die Experteninterviews wurden nach Abschluss aller Interviews zu einem späteren Zeitpunkt im Forschungsprozess transkribiert.

4.2.3 Auswertung

Wie bereits in Kapitel 4.1.2 Auswertung: Qualitative Inhaltsanalyse angeführt, wurde die inhaltlich strukturierende qualitative Inhaltsanalyse nach Kuckartz (2018) nach Beendigung der Transkriptionen und Erstellung des Kategoriensystems für den Auswertungsprozess herangezogen.

Für den Auswertungsvorgang wurde das Computerprogramm MAXQDA, eine Software zur qualitativen Daten- und Textanalyse, verwendet und nach den bereits beschriebenen Arbeitsschritten im Unterkapitel Auswertung: Qualitative Inhaltsanalyse (Kapitel 4.1.2) vorgegangen.

4.2.4 Kategoriensystem mit Haupt- und Subkategorien

Das zweistufige Codieren der inhaltlich strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse nach Kuckartz' (2018, S. 100ff) setzt voraus, dass zunächst deduktiv Hauptkategorien erstellt werden, wonach das Textmaterial codiert werden kann. Diese der Hauptkategorie zugeordneten Textstellen werden in einem zweiten Durchlauf ausdifferenziert und den induktiv am Textmaterial entstandenen Subkategorien zugeordnet. Im Anschluss erfolgt die genaue Analyse und Ergebnisdarstellung, gegebenenfalls durch Visualisierungen. Eine Darstellung des Auswertungsprozesses mittels MAXQDA kann der folgenden Grafik entnommen werden:

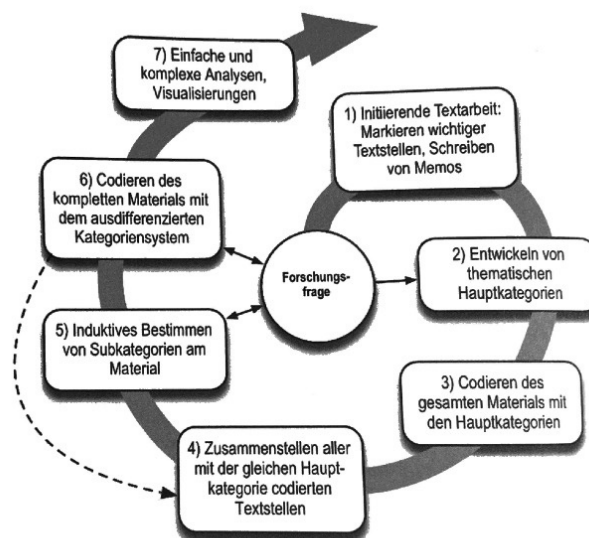


Abbildung 7: Ablaufschema einer inhaltlich strukturierenden Inhaltsanalyse (Kuckartz, 2018, S. 100)

Entwickeln von Hauptkategorien

Im Folgenden werden die aus den Forschungsfragen und den dazugehörigen Fragen aus dem Interviewleitfaden deduktiv entstandenen Hauptkategorien tabellarisch dargestellt:

Forschungsfrage	Leitende Interviewfrage/n	Hauptkategorie
<i>Forschungsfrage 1:</i> Welche Auswirkungen hat die Skandalberichterstattung zur Causa „Ballettakademie“ auf die Einstellung zu den angewandten Erziehungsmethoden in der Ballettakademie der Wiener Staatsoper berichterstattet?	• Wie würden Sie den Erziehungsstil im Ballettunterricht beschreiben, den Sie persönlich genossen haben? • Braucht es Strenge im Tanzunterricht? / Wie sieht für Sie das richtige Ausmaß an Strenge im Tanzunterricht aus? • Haben Sie Erfahrungen mit psychischer oder physischer Gewalt im Ballettunterricht gemacht? • Inwiefern macht sich der Erziehungsstil im Ballettunterricht in der Tanzleistung bemerkbar?	Bedeutung von Ballett Erfahrungen in der eigenen Ballettausbildung
<i>Forschungsfrage 2:</i> Welche Herausforderungen ergeben sich für die Neuausrichtung der Ballettausbildung an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper?	• Welche Änderungen in Bezug auf die Ballettausbildung erachten Sie als notwendig, um diesem „überholten“ Erziehungsstil entgegenzuwirken?	Neuausrichtung Ballettausbildung
<i>Forschungsfrage 3:</i> Welche Konsequenzen ergeben sich für den Lehrplan der Ballettausbildung der Ballettakademie an der Wiener Staatsoper aufgrund der medialen Präsenz des Ballettskandals?	• Wie bewerten Sie die Geschehnisse, die an die Öffentlichkeit gelangt sind? • Warum glauben Sie, wurde ein derartiges und nicht mehr zeitgemäßes Vergehen an einer großen österreichischen Institution, wie der Ballettakademie der Wiener Staatsoper so lange toleriert? • Wie erklären Sie sich, dass die Geschehnisse so lange unentdeckt bleiben konnten?	Ballettkultur Zensur von Missständen

<i>Forschungsfrage 4:</i> Wie kann nach den Konsequenzen des Ballett-Skandals in der Medienberichterstattung die Ballettakademie der Wiener Staatsoper eine moderne Ballettausbildung zum Wohle der Ballettschüler*innen und dem Lehrpersonal sicherstellen?	• Würden Sie diese Geschehnisse, die an die Öffentlichkeit gelangt sind, als „skandalös“ bezeichnen? • Wie wichtig sehen Sie Aufdeckungsjournalismus bzw. investigatives Recherchieren, wie es Florian Klenk getan hat, um derartige Geschehnisse aufzudecken?	Skandalberichterstattung
<i>Forschungsfrage 5:</i> Inwiefern kann dem im Ballettunterricht praktizierten Body Shaming zukünftig entgegengewirkt werden?	• Würden Sie das vorherrschende Körperideal als gesund beschreiben? • Warum hält man im Ballett an ungesunden Körperidealen fest? • Denken Sie, würden Tänzer*innen mit einem gesunden BMI weniger Leistung auf der Bühne erbringen oder weniger ästhetisch wirken?	Body Shaming
<i>Forschungsfrage 6:</i> Wie ist es möglich, in der Ballettszene ein Umdenken in Richtung Body Positivity zu erzielen?	• Was bedeutet für Sie Body Positivity? • Wie könnte sich Body Positivity in der Ballettszene verankern?	Body Positivity
<i>Forschungsfrage 7:</i> Welche Rolle spielen die Neuen Medien bei der Eingliederung der Body Positivity- Bewegung in die Ballettszene?	• Inwiefern werden Tänzer*innen durch Schönheitsideale, die auf Social Media omnipräsent sind, beeinflusst? • Was halten Sie von Lizzy? • Wie würden Sie ihre tänzerische Leistung beurteilen? • Finden Sie, dass ihre Figur ihr Können beeinträchtigt? • Können Sie sich vorstellen, dass man eine Tänzerin, wie Lizzy einmal auf der Bühne der Wiener Staatsoper sieht?	Body Positivity am Beispiel von Lizzy
<i>Forschungsfrage 7.1:</i> Welche Chancen ergeben	• Inwiefern könnte das Verbreiten des Hashtags	#balletbodypositivity

sich durch Social Media und das Verbreiten vom Hashtag #balletbodypositivity in Bezug auf ein Umdenken in Richtung Body Positivity?	#balletbodypositivity das vorherrschende Schönheitsideal in der Ballettszene dauerhaft beeinflussen und sich zum positiven verändern? • Wie sehr würde es einem Umdenken helfen, wenn Tänzer*innen, Tanzgruppen, Tanzstudios mit einem positiven Beispiel vorangehen oder diese Hashtags verbreiten?	
---	---	--

Tabelle 3: Darstellung der Forschungsfragen, den dazugehörigen Fragen aus dem Interviewleitfaden und die deduktiven Hauptkategorien

Nachdem das gesamte Textmaterial aus den zwölf Interviews auf inhaltlich gehaltvolle Textpassagen geprüft wurde, konnten diese mit den Hauptkategorien codiert werden. Es ergab sich folgende Anzahl an codierten Einheiten mit den Hauptkategorien:

 Codesystem	687
>  #balletbodypositivity	19
>  Body Positivity am Beispiel von Lizzy	64
>  Body Positivity	37
>  Body Shaming	124
>  Skandalberichterstattung	33
>  Zensur von Missständen	32
>  Ballettkultur	132
>  Neuausrichtung Ballettausbildung	90
>  Erfahrungen in der eigenen Ballettausbildung	101
>  Bedeutung von Ballett	55

Abbildung 8: Codesystem mit Anzahl der codierten Einheiten aus MAXQDA

Die induktive Codierung der Subkategorien erfolgte im Anschluss, indem die bereits codierten Textstellen Kategorie für Kategorie mithilfe der Funktion „Liste der codierten Segmente“ in MAXQDA abgerufen wurden und so alle Textpassagen aus einer Hauptkategorie aufgelistet und ersichtlich waren. Durch das erneute Redigieren der Textstellen konnten dem Sinngehalt der Aussagen entsprechende Subcodes bestimmt, in MAXQDA angelegt und den jeweiligen Textabschnitten zugeordnet werden. Sofern eine Textpassage vollständig mit den Subkategorien codiert wurde, wurde die übergeordnete Hauptkategorie gelöscht. Manche Aussagen wurden mit zwei Subcodes versehen, sofern die Aussage die Bedeutung zweier Subcodes aufgriff.

Im Folgenden wird das vollständige Kategoriensystem mit den induktiv entstandenen Subkategorien angeführt:

Hauptkategorie	Subkategorie	Weitere Ausdifferenzierungen
Bedeutung von Ballett	• Ballett als Lebensunterhalt • Ballett als Leidenschaft • Ballett als Leistungssport • Ballett als Bewegung • Ballett als Kunstform	
Erfahrungen in der eigenen Ballettausbildung	• Gewalterfahrungen • Erziehungsmethoden -stile im Ballettunterricht • Disempowering motivational climate • Empowering motivational climate • Positive reinforcement	○ psychisch ○ physisch
Neuausrichtung Ballettausbildung	• Notwendigkeit für eine Neuausrichtung • Anforderung einer zeitgemäßen Ballettausbildung • Änderungen nach Skandalberichterstattung • Einbringung Tanzmedizin	
Ballettkultur	• Balletttradition / -kultur • Lehrpersonal • Ballett-Persönlichkeit • Gesellschaftliche Ansprüche an die Ballettwelt	
Zensur von Missständen	• Gründe für die Toleranz	○ Ballettkultur ○ Gesellschaft ○ Nichtwissen ○ Rechtfertigung durch erbrachte Leistungen ○ psychische Probleme / Trauma ○ Leidenschaft zum Ballett ○ Fehlen von Ansprechpersonen ○ Angst vor Verurteilung ○ Angst vor Lehrpersonal ○ Angst vor Konsequenzen / Karriereende

Skandalberichterstattung	• Zustimmung des Skandal-Begriffs • Beurteilung von Investigativ-Journalismus • Einschätzung des gesellschaftlichen Diskurses nach Skandalberichterstattung	○ ja ○ nein ○ undefinierbar
Body Shaming	• Körperideal im Ballett • Pas de deux • Einflüsse / Body Shamings des Lehrpersonals • Gesellschaftliche Ansprüche • Erwartungen des*r Choreographen*in • Ballettradition • Ansprüche der Institution / Traditionshäuser • Kolleg*innen als Konkurrent*innen • Social Media Einfluss	○ ästhetisches Ideal ○ gesundes Ideal
Body Positivity	• Bedeutung • Einbindung Body Positivity in die Ballettszene	○ geschultes Personal ○ Publikum ○ strukturelle Adaptierung der Ausbildung ○ Chance durch Generationswechsel ○ Chance durch Individualitätsförderung
Body Positivity am Beispiel von Lizzy	• Empfindungen beim Ansehen des Videos • Beurteilung der tänzerischen Leistung • Einschätzung von Lizzy als Tänzerin auf einer großen Bühne	○ ja ○ nein ○ undefinierbar
#balletbodypositivity	• Chance für ein Umdenken in der Ballettszene durch den Hashtag • Einschätzung über die mögliche Initiative einer Bewegung durch den Hashtag	

Tabelle 4: Kategoriensystem mit Haupt- und Subkategorien

Da die reine Zuteilung gewisser Textstellen zu den Subcodes zu unpräzise gewesen wäre, wurden für eine genauere Ausdifferenzierung und der Möglichkeit einer aussagekräftigeren Analyse bei gewissen Subcodes weitere untergeordnete Codes erstellt.

Das Codebuch zum Kategoriensystem inklusive Definitionen und beispielhafter Aussagen der einzelnen Hauptkategorien ist im Anhang (Kapitel 12.3) aufzufinden.

5 Analyse und Ergebnisdarstellung

5.1 Analyse

Für die Analyse der Ergebnisse wurde hauptsächlich die kategorienbasierte Auswertung der Hauptkategorien nach Kuckartz (2018, S.118f) herangezogen und in MAXQDA durchgeführt. Im Fokus des Interesses steht die Frage „Was wird zu diesem Thema alles gesagt?“ (Kuckartz, 2018, S. 118), sprich die Aussagen der Expert*innen sollen auf den Inhalt des Gesagten qualitativ präsentiert und interpretiert werden. Für diesen Prozess wurden die Hauptkategorien, aber vor allem auch deren Subkategorien aktiviert, da im Codierungsprozess, wie bereits erwähnt, die Hauptkategorien gelöscht wurden, sofern das gesamte Textmaterial einer Textstelle zu Subkategorien zugeordnet werden konnte. Die inhaltliche Analyse der einzelnen Subcodes bedarf ein erneutes Redigieren und inhaltliches Systematisieren dieser, um die für die Ergebnisdarstellung relevanten Inhalte wiedergeben zu können. Je nach Forschungsfrage und Erkenntnisinteresse wurden manche Aspekte mit der Darlegung von dazugehörigen beispielhaften Aussagen näher beleuchtet als andere.

Für den Vergleich von Gruppen in Bezug auf gewisse Themen oder Aussagen wurde die Kreuztabelle als Analysehilfsmittel verwendet. Der Vergleich von Gruppen ist in der vorliegenden Arbeit dahingehend interessant, um gewisse Antworten von den befragten ehemaligen Ballettschüler*innen oder teilweise noch aktiven -tänzer*innen mit denen von ehemaligen oder noch aktiven Ballettlehrer*innen zu vergleichen. Weitere wichtige Faktoren, die bei der Kreuztabelle berücksichtigt werden können, sind unter anderem soziodemographische Daten, wie zum Beispiel die Alterskategorie der befragten Expert*innen (Kuckartz, 2018, S. 119).

MAXQDA enthält ebenfalls eine Analysefunktion, um Zusammenhänge zwischen den Kategorien bzw. zwischen den einzelnen Subkategorien erkennen und erfassen zu können. Bei zweiterem bedeutet das, „innerhalb einer Hauptkategorie können die Zusammenhänge fokussiert werden, die zwischen den Subkategorien bestehen. Hier geht es also vor allem um die gleichzeitige Erwähnung von Subkategorien [...]“ (Kuckartz, 2018, S. 119). Es gilt also herauszufinden, ob von einer Person in Zusammenhang mit einer bestimmten Subkategorie auch bestimmte andere Subkategorien genannt wurden und sich somit gewisse Muster zu erkennen geben. Gleiches gilt für die Analyse zwischen Kategorien, also hier interessiert der Zusammenhang zweier Hauptkategorien. (Kuckartz, 2018, S. 119)

Die letzte angewandte Auswertungsmethode war die Konfiguration von Kategorien, die darauf ausgerichtet ist, die Häufigkeit von Kombinationen genannter Codes zu erfassen. Es wird also

untersucht, ob befragte Personen, die im Rahmen einer Frage über Thema A gesprochen haben, ebenfalls Thema B oder Thema C aufgegriffen haben. (Kuckartz, 2018, S. 120) Dies ist in dem Forschungsvorhaben vor allem darum interessant, ob die Expert*innen nur ein bestimmtes Körperideal eines*r Balletttänzers*in im Kopf haben oder ob sie diese Frage differenziert beantworten und mehrere Aspekte erwähnen. Ebenso interessiert, ob Personen, die psychische Gewalt im Ballettunterricht erfahren haben, ebenfalls von physischer Gewalt berichten.

Eine quantifizierende Analyse durchzuführen, wurde im Rahmen dieser qualitativen Arbeit nur bei den Fragen, ob die Expert*innen die Geschehnisse des Ballettskandals der Ballettakademie der Wiener Staatsoper als einen Skandal bewerten würden und ob sich die befragten Personen eine Tänzerin, wie im Beispiel des vorgezeigten Videos als Bühnentänzerin einer großen Institution vorstellen können, als sinnvoll erachtet, da hier die Nennungshäufigkeiten ersichtlich wurden.

Um die folgende Ergebnisdarstellung transparent zu gestalten, wird vor jeder Beantwortung der Forschungsfrage angeführt, welche Analyseform durchgeführt wurde.

5.2 Ergebnisdarstellung¹¹

5.2.1 Bedeutung von Ballett

Für die Ergebnisdarstellung dieser Kategorie erfolgte eine kategorienbasierte Auswertung der Hauptkategorien nach Kuckartz (2018, S. 118f). Mit dieser Kategorie soll herausgefunden werden, welchen Stellenwert und welche persönliche Bedeutung Ballett im Leben der befragten Personen hat. Die Hauptkategorie „Bedeutung von Ballett“ wurde in die Subkategorien „Ballett als Lebensunterhalt“, „Ballett als Leidenschaft“, „Ballett als Leistungssport“, „Ballett als Bewegung“ und „Ballett als Kunstform“ unterteilt, wonach die Aussagen der Expert*innen

¹¹ Es wird darauf verwiesen, dass direkte Zitate von den Expert*innen in der Originalversion übernommen wurden und daher auf eine gendergerechte Sprache im Stil dieser Forschungsarbeit in diesem Kapitel verzichtet wird. Sofern Berufsgruppen, wie z.B. Tänzer*innen, Lehrer*innen, Physiotherapeut*innen, Psycholog*innen, Ärzt*innen etc. nur in der männlichen oder weiblichen Form im zitierten Textabschnitt verwendet wurden, ist zu berücksichtigen, dass hierbei beide Geschlechter als inbegriffen zu verstehen sind. Sofern Berufsgruppen oder Personen im Singular genannt wurden, ist im Kontext des Zitates herauszulesen, ob sich der*die Experte*in auf einen Mann oder eine Frau bezieht.

Sofern einzelne Interviewpersonen zitiert und z.B. durch Nennung ihres Berufsstatus angekündigt wurden, impliziert diese das Geschlecht der Person und kann dahingehend nicht in Form der genderneutralen Sprache wiedergegeben werden. (z.B. Die ehemalige Ballettlehrerin äußert sich, wie folgt:“...“)

codiert wurden und welche Aufschluss darüber geben in welchem Zusammenhang die Interviewteilnehmer*innen zu Ballett stehen und inwiefern sie die Teilnahme am Interview als Expert*in berechtigt.

Für die Mehrheit der befragten Personen, war oder ist Ballett ein sehr wichtiger Teil seines*ihres Lebens, entweder da sie die Ballettausbildung absolviert oder es beruflich ausgeübt haben, immer noch aktiv als Balletttänzer*innen arbeiten oder mittlerweile die Karriere beendet ist, aber noch weiterhin unterrichten oder einen anderen Karriereweg mit Bezug zu Ballett eingeschlagen haben. Die offen gestellte und zur Narration anregende Einstiegsfrage „Welche Bedeutung hat Ballett für Sie?“ inkludiert aber auch Ansichten der Expert*innen, wie Ballett in der Gesellschaft wahrgenommen wird.

Aus den Aussagen der Expert*innen lässt sich ableiten, dass für diejenigen, die Ballett beruflich ausgeübt haben oder noch aktive Tänzer*innen sind, Ballett einen enorm großen Stellenwert im Leben einnimmt, um nicht zu sagen, Ballett das Leben der Befragten ist. Dies wird in folgenden Äußerungen eindeutig: „Naja, Ballett war mein Leben sozusagen [...].“ (B3, Z: 2),

„[...] Ballett ist mein Leben, also auf jeden Fall, ich mein, es ist mein Beruf, ich übe es tagtäglich aus, 40 Stunden die Woche, bin damit aufgewachsen und das ist auf jeden Fall ein sehr wichtiger Teil meines Lebens.“ (B10, Z: 2–5)

„[...] Ballett ist ja mein Lebensinhalt, also ich verdien mir damit meinen Lebensunterhalt, das ist mein Job, aber nicht nur mein Job, sondern auch meine Leidenschaft und das, was ich schon von klein auf machen wollte also ja, Ballett bedeutet mir sehr viel, weil es halt, weil es mich schon fast mein ganzes Leben begleitet [...].“ (B12, Z: 3-6)

Auch die Expert*innen, die nicht mehr aktiv als Tänzer*innen in der Ballettszene tätig sind, äußern noch einen großen persönlichen Bezug zu diesem Tanzsport.

„[...] eine große Bedeutung und ich habe es mein gesamtes Leben gemacht, seit ich fünf bin und habe es auch professionell ausgeübt, also ich würde sagen, das war ist meine Leidenschaft, jetzt nimmt das halt natürlich eine andere Stellung ein als es früher eingenommen hat, aber ich würde trotzdem weiterhin sagen, dass es eine große Stellung einnimmt. Ja, und ich liebe Ballett noch immer.“ (B6, Z: 6-10)

Eine befragte ehemalige Solistin der Wiener Staatsoper, die weiterhin Ballettunterricht in einem Tanzstudio gibt, erklärt ihre Sicht folgendermaßen:

„Ja so dieses klischeehafte mein Leben ist Tanz und so, so möchte ich es eigentlich nicht wiedergeben, ja. Es ist jetzt für mich ein gutes ein Lebenselixier. Natürlich hat es mein Leben bestimmt, es hat mein Leben geprägt, natürlich war es mein Leben. Es war der ganze Fokus darauf [...].“ (B1, Z: 4-7)

Man kann also davon ausgehen und durch die Aussagen der Expert*innen wird dies bekräftigt, dass Balletttänzer*innen für ihren Traum, um professionell Ballett ausüben zu können, sehr viel in Kauf nehmen würden und müssen, sowohl aus körperlicher Sicht und der damit verbundenen Trainingsintensität, als auch auf mentaler, psychischer Ebene, da sie Ballett sowohl als berufliche Komponente ihres Lebens, also als Verdienst ihres Lebensunterhaltes, als auch leidenschaftlich gesehen als ihren Lebensinhalt titulieren. Diese Hingabe zum Beruf erfordert ein großes Ausmaß an Disziplin, Ehrgeiz und Willensstärke, um eben auch Vieles, das die Ballettwelt im Rahmen der Berufsausübung mit sich bringt, ertragen zu können. Genauere Ausführungen zu dieser Thematik folgen im Kapitel 5.2.4 Ballettkultur und in der abschließenden Diskussion (Kapitel 6).

Doch vorab gibt eine zum Interview gebetene Corps de Ballet-Tänzerin der Wiener Staatsoper Einblick in diese Kontroverse:

„[...] diesen Traum, den man immer hatte gewisse Rollen oder Stücke zu tanzen, das ist einfach, ich weiß nicht, das ist halt schon was Besonderes. Es ist sehr hart, das auf jeden Fall, also verbunden natürlich auch mit Stress und mit viel Arbeit und Schmerzen, [...] man kann es nur machen, wenn man wirklich eine Leidenschaft dafür hat, weil es hat so viele, es gibt so viele Dinge, die man heute eben in Kauf nehmen muss, also die Schmerzen und dass man den Job nicht so lange ausüben kann und dieses und jenes, aber ja es ist wirklich, also Tanz und Musik gleichzeitig zu erleben [...] es ist wirklich was Besonderes und [...] auch so ein Gefühl von so accomplishment.“ (B12, Z: 66-78)

Eine weitere befragte Expertin und als Demi-Solistin aktive Tänzerin fasst zusammen:

“I think like ballet, like in itself is, it's one of the most beautiful things in the world but the whole ballet world around it and the way that we work and the people that we work with [...] that can be changed, that could be different in my opinion, so yeah, there is a lot of work I think to do like in the future, [...] because I was like one of these, like young, super young kids that I was so determined and so passionate about ballet. So I wanted, I already knew, like when I was nine years old [...] I wanted this to be my profession [...].“ (B7, Z: 15-22)

Zusätzlich soll betont werden, dass diese Ballerina aktuell ihre letzte Saison an der Wiener Staatsoper tanzt und danach einen neuen Karriereweg einschlagen wird, da sie mit den psychischen Herausforderungen der Ballettwelt nicht mehr leben kann und möchte.

„[...] I think like when I was a kid, that was what I liked, what I loved and now that I'm growing older I see like, also like all the sacrifices that I made just for this one thing. And now I'm just like not willing to do that anymore, which I think it's beautiful. Like I just want to, I have nothing, I have no like regrets or like nothing against the ballet itself, but I think something in the ballet world has to change and especially with the body positivity topic like this is something that needs to change [...].” (B7, Z: 73-79)

Dass also das Thema Body Shaming eines der vorherrschenden Problematiken in der Ballettwelt ist, wird in diesem Statement spürbar und dahingehend ist es das Ziel dieser Arbeit sich mit dem Einbinden der Body Positivity-Richtung in der Ballettszene zu befassen bzw. einen Lösungsansatz für ein Umdenken in diese Richtung dazulegen. Da Ballett vor allem für die Gesellschaft, aber auch für die Befragten eine wichtige Form der Kunst darstellt und Kunst wie aus der Geschichte bekannt ist, mit Schönheitsidealen einhergeht, ist auch der gesellschaftliche Einfluss bzw. sind die gesellschaftlichen Ansprüche auf die Ballettszene nicht zu vernachlässigen. Das Ansehen von Ballett als Kunstform scheint auch in der Abgrenzung des Balletts zum Sport eine Rolle zu spielen, da in den Erwartungshaltungen an Balletttänzer*innen laut der befragten Expertin B1 inbegriffen ist, dass „die künstlerische Facette überwiegt. [...] und letztendlich denk ich das unterscheidet uns ja auch von Sportlern.“ (B1, Z: 63-65)

Das gesellschaftliche Ansehen des Balletts als Kunstform bringt mit sich, dass es keine Kriterien gibt, wonach Balletttänzer*innen und deren Leistung beurteilt werden können. Die Ästhetik und die subjektive Beurteilung des*der Ballettlehrers*in, des*der Choreographen*in oder zuletzt der Zuseher*innen im Publikum fällen ein Urteil über die Balletttänzer*innen auf der Bühne auf Basis deren Geschmacks und Eindrücke.

“Well, I think like it's hard with ballet because [...] it's not a sport, so if you see like I don't know rhythmic gymnastics or like you know, like there's a bunch of criteria that needs to be met and there is a score and that makes it like a bit more objective. And with ballet I think it's really, really subjective like it's something, like if I like a certain dancer, it's not like that she or he is like really is the best ballet dancer in the world like it's just my own taste, my own opinion and everyone else has their own. (B7, Z: 81-87)

Dies versetzt Ballett in eine Art Grauzone zwischen Tanzsport und Kunst, die in einer gewissen Weise zu einer prekären Situation für die Akteur*innen dieser Szene führt, in Bezug auf Leistungsbeurteilung, aber auch schon beginnend in der Schul- und Ballettausbildung in Bezug auf die Anforderungen des Lehrplans und damit einhergehend auch die gesetzliche Lage rund um die Ausbildung betrifft.

„Also [...] es wird auch nie als Sport bezeichnet, [...] also wenn du sagst ich tanze, dann so ah du tanzt, aber das heißt nicht so, wenn ich sage, ich bin Leistungssportlerin oder Fußballerin ist es immer mit so einem, oh wow und erst wenn du sagst, wie viel Zeit man eigentlich reinvestiert und dann so ein bisschen sein Können zeigt, dann ist, dann hat man auch diesen Status mehr oder weniger erreicht, aber sonst ist es halt in der Gesellschaft leider nach wie vor und es gibt ja, also die Tanzszene ist ja auch einer der wenigen Bereiche, die halt nicht irgendwie auf irgendeinen großen Wettbewerb auf einer großen Bühne gezeigt wird, weil jetzt waren Olympische Spiele, Eistanz, Eiskunstlauf [...] ist ja auch quasi Tanz auf dem Eis, aber es gibt auch eine olympische [...] Disziplin und das wird ja auch irgendwie abgeprüft in einer Art und Weise [...]. Und das gibt es halt so nicht, genauso wie das ja beim Schauspielern auch nicht so der Fall ist, weil es halt in der Kunstszene so verankert ist.“ (B11, Z: 805-819)

Diese Verankerung des Balletts in der Kunstszene steht in Verbindung und schließt wiederum den Kreis in Hinblick auf die gesellschaftlichen Ansprüche, die an das Ballett bzw. an die Balletttänzer*innen gestellt und wie folgt argumentiert werden:

„I mean, [...] I don't know, in my opinion it's not a sport, it's an art form, but at the same time [...] the physical demands, [...] we are like athletes, like ballet dancers are like athletes but [...] ballet itself I don't see it as a sport. I see it as an art form [...]. So in terms of ballet, [...] of course you have to meet like certain criteria like [...] technique, artistic, but I think the most important in ballet, [...] is the way that a ballet dancer can communicate with the audience [...] I don't go to the to the ballet to just see like a girl or a boy like doing like these extreme tricks and like technical everything perfect, I want to be moved, I want to be, I want to feel something, I want them to make me feel something as well. So for me the artistic sides definitely prevails on the technical and of course you have to do both, so that's super hard, but [...] a good ballet dancer is one who can really communicate with the audience and yet just give something to who is watching.“ (B7, Z: 91-104)

Dies führt dazu, dass die befragte Corps de Ballet-Tänzerin resümiert, dass sie den Beruf des*der Balletttänzers*in aufgrund der gesellschaftlichen Ansprüche, dem Nischendasein zwischen Tanzsport bzw. Hochleistungssport und Kunst und den erlebten Umständen betreffend der Ballettausbildung und damit einhergehend den physischen und psychischen Herausforderungen als einen der schwierigsten Professionen einschätzt:

„[...] ich mein, ich weiß nicht, weil ich hab keinen anderen Berufe ausgeübt, aber ich glaub das ist einer der härtesten Berufe, also, weil man einfach körperlich so eine Leistung erbringen muss und das aber einfach psychisch so schwer ist und das generell die Zustände auch und dann, also ich mein jeder Sport ist sicher, aber ich glaube, da geht es halt viel professioneller zu, also [...] wenn man der schnellste Läufer ist, dann ist man halt der schnellste Läufer und das kann einem keiner weg nehmen, aber [...] genau die Person, die jetzt die Choreografie macht, ich entspreche halt nicht seinem oder ihrem Typen oder so und dann ist es halt, ja, sehr viel auch Glückssache oder ja, es geht generell einfach sehr hart zu und der Weg nach oben ist sehr schwer und wenn man dann oben ist, wird es eigentlich fast nur noch schwerer [...].“ (B12, Z: 1069-1080)

Schätzungen zufolge basiert diese Meinung auf den erlebten Ereignissen während der Ballettausbildung, welche nun im Folgekapitel erläutert wird.

5.2.2 Erfahrungen in der eigenen Ballettausbildung

In diesem Abschnitt wurde sowohl eine kategorienbasierte Auswertung der Hauptkategorien, sowie eine Konfiguration von Kategorien nach Kuckartz (2018, S. 118ff) durchgeführt, um herauszufinden, welchen Erziehungsstil die befragten Expert*innen selbst während der Zeit ihrer Ausbildung erfahren haben, ob sie selbst Opfer von psychischer und/oder physischer Gewalt wurden, inwiefern das Konzept des *disempowering motivational climate* im Ballettunterricht zu verspüren war und inwiefern die Anwendung von *empowering motivational climate* und das Konzept von positiver Verstärkung (*positive reinforcement*) (Begriffserklärungen zu finden in Kapitel 3.1.6) zu einer Leistungssteigerung im Training führen kann. Die Aussagen der Interviews wurden nach den eben beschriebenen Kategorien codiert.

Zunächst werden die Erfahrungsberichte der Expert*innen in Hinblick auf die Erziehungsmethoden im Ballettunterricht analysiert und aufgrund unterschiedlicher örtlicher Ausbildungsstätten miteinander verglichen.

Entscheidende Faktoren, wie rückblickend über die Ballettausbildung geurteilt wird, sind vor allem das Lehrpersonal und die Erfahrung von Strenge im Training. Die Aussagen der Expert*innen zu diesem Thema sollen helfen, die zu einem späteren Zeitpunkt im Interview abgefragten Einschätzung über die Notwendigkeiten zur Änderung der Ballettausbildung verständlich darlegen und interpretieren zu können.

B6, die die Ballettausbildung in der Ballettakademie der Wiener Staatsoper abgeschlossen hat, beschreibt ihre Ausbildungszeit wie folgt:

„[...] also es kommt sehr [...] auf die Lehrer an, also ich finde, es war nicht konsistent von Anfang bis zum Schluss, also es war je nachdem, woher und welche Ausbildung die Lehrer oder Lehrerinnen hatten selbst und genau so haben sie dann meistens auch unterrichtet. Ich hatte Russinnen, die stereotypisch sehr streng sind. Und [...] halt diese Schule unterrichten. Ich hatte aber auch eine Amerikanerin, die das schon noch mal sehr anders unterrichtet und auf jeden Fall mehr auf die Persönlichkeiten eingeht, auf die Stärken eingeht [...].“ (B6, Z: 59-67)

Auch B12 berichtet von ähnlichen Erfahrungen:

„Es ist halt ein schweres Thema, weil ich finde es wäre, genau dieses Mittelding zu finden zwischen wie viel Strenge ist erlaubt und wie viel ist zu viel. Also ich hatte ein paar Lehrer, nein es waren mehr Lehrerinnen, die haben sehr viel verlangt, aber es war gut so, also im Rahmen und das hat voll gepasst und dann gab es natürlich ein paar, die haben ja mal unnötige Bemerkungen gemacht, die halt, ja eher als beleidigend [...] und unproduktiv waren.“ (B12, Z: 118-124)

Der Tenor, der in Bezug auf die Ballettausbildung in der Ballettakademie der Wiener Staatsoper hervorgeht, kann mit „sehr streng. Und sehr kalt.“ (B8, Z: 149-150) zusammengefasst werden. Zudem wird den Ballettschüler*innen bereits sehr früh das vorherrschende Körperideal vermittelt. Die befragte Person B8 war nur ein Jahr lang in der Ballettakademie und wechselte dann in das Konservatorium, wie es unter den Expert*innen genannt wird, mittlerweile unbenannt und bekannt unter MUK Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien.

„[...] das ist eigentlich ziemlich verrückt, wenn man bedenkt ich war acht Jahre und ich [...] hab diese Prüfung nicht bestanden, nicht weil ich technisch zu schlecht war, sondern, weil sie meiner Mutter gesagt haben, dass ich nicht dünn genug bin. (B8, Z: 151-154)

Die aktive Demi-Solistin der Wiener Staatsoper B7 machte ihre Ausbildung an der Mailänder Scala und wurde zu Beginn von der russischen Ballettlehrerin Bella Ratchinskaja unterrichtet, die Jahre später an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper aufgenommen und letztlich

durch ihr Vergehen der körperlichen Züchtigung gegen ihre Schüler*innen durch die aufgedeckten Missstände im Rahmen der medialen Skandalberichterstattung bekannt wurde.

„[...] so when I was in Milan, my first teacher was this Bella, she's Russian and she has this like super strict Russian school method of teaching, [...] I think she was probably one of the best, I don't want to say one of the best teachers because she wasn't, but like in a technical and artistic point of view she was really great. She taught me so many things, and I mean, I'm probably like I came until here because of her as well so, but I think the way that she was treating us and [...] it's like, she assumed that her way was [...] the best way. And it wasn't harmful or it wouldn't hurt anyone. Also, because like she loved us like we were like her kids, [...] that was very weird like she really loved us. [...] but then when she was with us, she would be like super super dangerous, like super harmful [...] like the way that she would like touch you, [...] I mean for me a teacher is someone that, I mean especially, I don't know in this case in ballet, is someone that can teach of course like the technical stuff and artistic stuff, but also someone, who has to be able to take care of kids [...].“ (B7, Z: 108-124)

Dies führt unmittelbar zum Thema der Strenge im Ballettunterricht, dem die befragten Personen mit gemischten Meinungen gegenüberstehen.

„[...] also eine gewisse Strenge habe ich sicher gebraucht und ich glaube auch, dass es das braucht, weil [...] der eigene Wille oder so ist zwar schon extrem [...] aber man braucht trotzdem dieses Gewisse noch von außen, weil du [...] nicht nur bis an deine eigenen Grenzen gehen solltest, sondern halt immer darüber hinausgehen sollst, das ist eigentlich immer das Ziel, so jeden Tag ein bisschen mehr zu schaffen. Und da braucht es dann eine gewisse Strenge.“ (B8, Z: 165-171)

Auch der mittlerweile in Amsterdam am *National Opera & Ballet* aktive und befragte Tänzer, bekennt sich zu einer adäquaten Vermittlung von Strenge während der Ausbildung.

„Ja, wie gesagt, ich glaub diese Disziplin und dieser Ehrgeiz muss auf jeden Fall vorhanden sein, [...] also auf keinen Fall eben irgendwie körperliche Übergriffe oder dieser extreme Drill, wie man es kennt aus den russischen Ballettfilmen [...], was ich aber schon sagen muss ist, dass das Ballett halt wirklich ein sehr körpernaher Beruf ist und ich mir zum Beispiel sehr schwer vorstellen könnte, dass, wenn mein Lehrer mich jetzt zum Beispiel nicht angegriffen hätte im Rücken, wo ich jetzt diesen Muskel, diesen einen speziellen Muskel, den ich halt spüren muss, dann glaube ich, hätte ich das nicht

so weit gebracht. Natürlich also auf mich selbst wurde nie ein körperlicher Übergriff [...] ausprobiert, zum Glück, aber ich glaub, es gehört eine gewisse Strenge dazu, aber nicht in der Intensität, wie wir das kennen oder wie wir das gehört haben. (B10, Z: 101-112)

Dass Strenge eine Grenze haben muss, wird in folgenden Statements deutlich:

„I think something has to change and definitely the strictness. Yes, you have to be strict, but not to the (2) breaking point, not to an extent that really breaks people. (B7, Z. 231-233)

„To live in dance takes a huge amount of discipline and a teacher should inspire that by example, but most definitely there have to be rules and framework put into a classroom so that especially young students know the kind of discipline that's necessary to become a dancer. There's absolutely no way that talent and love of dance will make it in the profession without a huge amount of discipline. So strict, yes. Abusive no, and unfortunately the line seems to be very, very blurry for many people. [...]“ (B9, Z: 111-117)

Strenge und Disziplin wird also von den befragten Personen befürwortet, Gewalt und körperliche Übergriffe einvernehmlich abgelehnt.

An dieser Stelle dient eine Grafik zur Veranschaulichung von erlebter psychischer oder physischer Gewalt der befragten Personen, die mittels Codekonfiguration erstellt wurde.

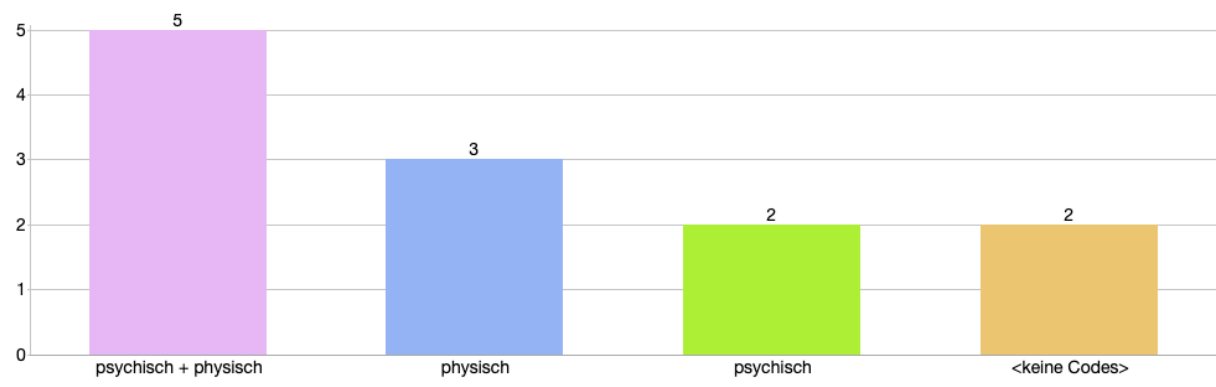


Abbildung 9: Einfache Codekonfiguration: Gewalterfahrungen im Ballettunterricht

Dies bedeutet, wie viele der Expert*innen sich dazu geäußert haben, irgendeine Form von psychischer und physischer Gewalt im Laufe ihrer Ballettausbildung erfahren und miterlebt zu haben. Diese Zahl beläuft sich auf fünf Personen. Drei Personen haben nur physische Gewalt

erlebt und zwei Personen nur psychische Demütigungen. Lediglich zwei der zwölf befragten Expert*innen gaben an, weder psychische noch physische Gewalt erlebt zu haben.

Psychische Gewalt reichte von Beschimpfungen, wie „‘Du bist ein Esel, geh raus!’“ (B2, Z:116-117) oder „auf Russisch fette Kühe“ (B11, Z: 305) oder „you're fat or like you're not good enough or like you're shit“ (B7, Z: 220) bis hin zu Demütigungen in Bezug auf das Körpergewicht, das von den Lehrer*innen in Anwesenheit der Klassengemeinschaft kommentiert wurde, mit beispielsweise „He, du hast abgenommen. Eine Runde Applaus im Zimmer!’“ (B2, Z: 38-39)

Von physischer Gewalterfahrung wurde in dieser Form berichtet:

„[...] I had to like strengthen my core, my legs wherever and then she would make us go into relevé like half point or on point and she would just like either kick or she would come and grab your standing leg [...] and the goal was like not to move, but it was impossible not to move, because like you have somebody that is like pulling you and shaking you [...].“ (B7, Z: 315-322)

Eine ehemalige Ballettschülerin verneinte zunächst die Frage, ob sie physische Gewalt erlebt hat, im weiteren Gesprächsverlauf erzählt sie dann aber, dass „[...] ein Lehrer, der hat immer mit dem Nagel da so reingebohrt. ((deutet mit dem Finger ein Drücken zwischen den Rippenbereich an)) [...].“ (B11, Z:307-309) Als objektive Außenstehende kann dies von der Autorin dieser Arbeit als Gewalterfahrung gedeutet und gezählt werden und lässt darauf schließen, dass erfahrene Gewalt von den Expert*innen oftmals selbst nicht als solche interpretiert oder als normal gesehen wurde.

Die befragten ehemaligen Balletttänzer*innen großer Institutionen und mittlerweile unterrichtenden Expert*innen teilen die oben dargelegten Meinungen der ehemaligen Schüler*innen oder Tänzer*innen und berichten aus der Lehrerperspektive.

„[...] ich habe die Konsequenz dieser Art des Unterrichtens erlebt, dass die Schüler eher steif wurden [...] na was hat man gemacht Angst und [...] mit dieser Angst haben sie sich eher blockiert [...] also ob das der richtige Weg ist, zweifle ich sehr an [...]Angst ist glaube ich für nichts im Leben ein guter Begleiter.“ (B1, Z: 103-114)

Dieser Meinung ist auch der ehemalige Volksoperntänzer und unterrichtender Ballettlehrer:

„Also eine körperliche Züchtigung, wo es dann wirklich wehtut oder es Verletzungen gibt, ist natürlich ein No-Go und Erniedrigung, also jemanden beschimpfen, sagen: ‚Du bist unfähig!‘, ‚Du bist ein Trottel!‘, ‚Aus dir wird nie was das!‘ ist für mich auch keine Erziehungsmaßnahme, ja. Das bringt doch nichts außer Frustration.“ (B3, Z: 123-126)

Und diese Angst oder Frustration, wie sie eben beim Namen genannt wurden, führen in weiterer Folge zu „[...] disempowering motivational climate, also komplett entkräftendes

Motivationsklima, wo wirklich: ‚Halt die Klappe!‘ und es muss weh tun und wenn es nicht weht tut, bist du nicht gut und wenn du reinkommst in den Ballettsaal hörst du: ‚Ach Gott, du bist ja seit gestern schon wieder dicker geworden.‘[...]“ (B5, Z: 95-98)

Die befragte und mittlerweile auf dem Gebiet der Tanzpädagogik und Tanzmedizin anzusiedelnde Expertin führt dazu aus:

„[...] weil ich hab die erste Studie der Welt gemacht, die ist 2021 publiziert worden [...] zum Motivationsklima, das der Ballettpädagoge und der Ballettmeister schaffen in ihren Ballettsälen und im Zusammenhang mit körperlichen Verletzungen. Es gibt bereits [...] Studien dazu, dass ein disempowering motivational climate, also ein entmachtendes Motivationsklima bei Tänzern, also die psychische Gesundheit von Tänzerinnen und Tänzer beeinträchtigt und ich hab es mir nicht nehmen lassen die Studie, wie gesagt, die erste Studie der Welt im Hinblick auf körperliche Verletzungen zu machen und die Ergebnisse waren haarsträubend. Also jene Tänzer, die wirklich ein schlimmes disempowering climate angegeben haben, die hatten im Durchschnitt, das ist der Durchschnitt bitte, 2,5 Overuse-Verletzungen, also Überlastungsverletzungen mehr als jene die bessere Lehrer hatten, also [...] das Klima, das ein Lehrer oder ein Ballettmeister schafft, das steht nachweislich, wissenschaftlich nachgewiesen, mit einer Herabsetzung der psychischen und körperlichen Gesundheit in Zusammenhang.“ (B5, Z: 125 -139)

Lösungsansätze für diese Problematik kommen aus der Gegenrichtung, dem *empowering motivational climate* und dem Konzept der positiven Verstärkung, welche auch von den befragten Personen als unterstützend in Bezug auf die Ballettausbildung und in weiterer Folge auf die Leistung eingestuft werden.

„[...] the influence of the teacher and how they trained the student [...] is apparent on stage with the very first movement that a student does. So if a student is taught with respect and with care then they are going to develop that self-respect and that self care that then is going to be delivered on stage and to the audience to make actually everybody watching that person feel a lot more comfortable in comparison to someone who is belittled and shamed and treated like a doll or like one of many, they're going to either feel like they have to prove themselves in an extreme way to people, or they're going to be nervous and ashamed and small when they come on stage. So I think you

can see almost immediately what kind of training a dancer has had when they step on stage.” (B9, Z: 98-107)

Die befragten ehemaligen Ballettschüler*innen bzw. -tänzer*innen erachten es als wichtig, dass das Lehrpersonal in Bezug auf ein *empowering motivational climate* „[...] individuell auf die Schüler und Schülerinnen eingeht“ (B6, Z: 683) und weiters wird verlautbart:

„[...] if I had a teacher who's all unlike or if I studied and lived in a more supportive environment then maybe I would have continued dancing or maybe I, you know, like you never know, but so I think, I think something has to change and definitely the strictness.” (B7, Z: 229-232)

Dass die Grenze zwischen Strenge und Drill nicht immer eindeutig zu ziehen oder für viele in der Ballettausbildung agierenden Personen überschritten wird, wurde bereits in den vorangegangenen Aussagen der Expert*innen deutlich. Um diese Grenzziehung möglich werden zu lassen, muss Strenge richtig definiert werden, erklärt die befragte Tanzpädagogin und -Tanzmedizinerin und soll abschließend für dieses Kapitel einen Denkanstoß darstellen, der umgelegt auf die Ballettszene zu mehr Kindeswohl in der Ballettausbildung, als auch gleichzeitig zu mehr intrinsischer Motivation und Leistung verhelfen würde.

„[...] das Wort Strenge muss definiert werden, wenn Strenge ein *empowering climate* sein soll, wo ich ein Ziel verfolge, also eine konkrete, [...] realistische Zielsetzung habe, mit dem Tänzer gemeinsam, das heißt, der Tänzer darf auch mitreden, wenn das als Strenge bezeichnet wird, dann begegne ich dem Tänzer begleitend auf dieses Ziel zu. Immer den Tänzer begleitend, dann ist Strenge ein ganz normaler Teil jeder Berufsausbildung, das hat nichts mit Ballett zu tun, das hat einfach etwas mit einer, mit einer Zielsetzung, ich möchte es nicht Strenge oder Disziplin nennen, weil das ist so negativ schon, sondern einfach eine ganz geradlinige Verfolgung eines realistischen Ziels, das man sich gemeinsam gesetzt hat und mit dem Tänzer, den Tänzer begleitend versucht zu erreichen und dafür muss es das richtige Klima geben, das Motivationsklima, aber auch die richtige Trainingsplanung. Das heißt, ich muss schauen, was braucht der Tänzer, um dieses Ziel erreichen zu können. Ich muss immer wieder schauen, ist das Ziel realistisch. Ich muss Kleinziele setzen am Weg zu der Großzielerreichung damit der Tänzer einfach seine intrinsische Motivation erhalten kann, damit er merkt, es geht was weiter und dann ist das eine Form von [...] Zielverfolgung.“ (B5, Z: 149-164)

5.2.3 Neuausrichtung der Ballettausbildung

Die Ergebnisanalyse dieser Kategorie basiert ebenfalls auf der kategorienbasierten Auswertung (Kuckartz, 2018, S. 118) und beinhaltete folgende Subkategorien, nach welchen die als relevant erachteten Textstellen codiert wurden. Die Kategorie „Notwendigkeiten für eine Neuausrichtung“ umfasst all jene Aussagen, die die Expert*innen kommunizierten und damit ihre Gründe schilderten, inwiefern die Ballettausbildung als nicht mehr als zeitgemäß erachtet wird und eine Adaption dieser als essenziell eingestuft wird. „Anforderungen einer zeitgemäßen Ballettausbildung“ beinhaltet Ideen der Expert*innen, welche Anforderungen sie an eine zeitgemäße Ballettausbildung zum Kindeswohl, wie es nach Abschluss der Untersuchungen von der Sonderkommission verlangt wurde, stellen würden. Da interessant war, zu wissen, welche Änderungen für die Ballettausbildung sich bereits nach Aufkommen des Ballettskandals und der medialen Aufmerksamkeit zugetragen haben, wurde die Subkategorie „Änderungen nach Skandalberichterstattung“ erstellt. Die Subkategorie „Einbringung Tanzmedizin“ entstand anhand des Textmaterials durch das Interview mit einer Tanzpädagogin und -medizinerin und soll zur Einbringung eines neuen Blickwinkels auf das Thema der Ballettausbildung dienen.

Das Argument „[...] manches darf einfach nicht passieren [...] das gehört einfach nicht in die Ballettschule oder Staatsoper und nirgendwo hin eigentlich“ (B1, Z: 182-184) soll als Einleitung für die Analyse der nun folgenden Gründe für das Erachten einer Notwendigkeit die Ballettausbildung einer Reformation zu unterziehen und Änderungswünsche an eine professionelle Ballettausbildung, herangezogen werden.

Es kann festgehalten werden, dass ehemalige Ballettschüler*innen in den Interviews ansprachen, dass weder physio-, noch psychotherapeutische Begleitung oder Unterstützung von Ernährungsberater*innen oder Ärzt*innen angeboten wurde, wenngleich auch betont werden muss, dass alle befragten Personen ihre Ausbildung vor dem Aufkommen des Ballettskandals absolviert haben.

„Nein, wir hatten, glaube ich, in der Ballettschule einmal einen Workshop oder zweimal, wo eine Ernährungsberaterin gekommen ist und halt alle zusammen in einem Raum waren und sie hatte mal einen Vortrag gegeben, wie man sich am besten ernähren soll. Aber das war, also das war halt ein Vortrag und damit hatte sich die Sache dann. Also alles, was ich mir beigebracht habe, habe ich [...] selbst recherchiert [...], bin auch selbst zu einer Ernährungsberaterin [...] gegangen, [...] aber das war alles [...] aus Eigeninitiative.“ (B6, Z: 386-393)

Das Fehlen einer diätologischen Unterstützung, vor allem, da es um das Ausüben eines Hochleistungssportes auf professionellem Niveau geht, merkt auch B10 an:

„Wie ich angefangen in der Schule, glaube ich hab es gar nichts. Sowohl im Konservatorium, als auch in der Ballettakademie nicht. Es kam aber dann Massage dazu in der Ballettakademie vorerst nur für Lehrer, wo ich total perplex war, warum kriegen die Lehrer das jetzt, und die Schüler nicht und Schülerinnen? Und dann langsam hatten wir mal so Ernährungsberatungs-Workshops, was sehr interessant war. [...] das war zweimal im Jahr vielleicht. Und ich glaub, das hätt bei uns aber wirklich geholfen [...].“ (B10, Z: 430-439)

Den Wunsch der Möglichkeit Zugang zu professioneller Unterstützung zu erhalten, erwähnt auch die ehemalige Ballettschülerin B6:

„Ja, [...] das hätte ich mir schon gewünscht und ich meine neben dem, natürlich einfach ja, so formale Sachen, also dass es eine Physiotherapeutin, dass es eine Psychotherapeutin gibt, die zur Verfügung steht, mindestens einmal die Woche im Stundenplan integriert wird. Ernährungsberatung genauso, also einfach diese Unterstützung rundherum, dass die vorhanden ist und auch, dass es ok ist, die anzunehmen. Also ich finde, das ist ein auch ein entscheidender Faktor, [...] dass es auch ok ist, das anzunehmen, zu verwenden, das sind glaube ich schon grundlegende Sachen, die an einer Ballettschule existieren müssen und dann natürlich auch weitergeführt werden müssen an der Oper, das sollte man auch nicht vergessen. Also wenn es nämlich nur in der Ballettschule ist und dann in der Oper nicht mehr, ist das ein bisschen kontraproduktiv.“ (B6, Z: 711-721)

Die derzeit aktive Ballerina an der Wiener Staatsoper bestätigt diese Aussagen über den Mangel an professionellem Personal während der Ausbildung und bekräftigt, dass es für die fertig ausgebildeten Tänzer*innen, die bereits in der Kompanie tätig sind, in der Tat schwierig ist, Unterstützung vom Opernhaus zu erhalten.

„[...] also eine psychologische Betreuung, genauso wie Ernährungsberatung wären sehr wichtig, aber dann muss ich sagen, das gibt es bei uns auch nicht, also das ist eine Sache, die funktioniert in vielen Theatern und Opernhäusern und bei uns nicht, also wir haben extrem wenig Physiotherapie und wir arbeiten so viel und wir sagen immer, wir haben viel zu wenig Physiotherapie, [...] es geht sich nicht mal aus, dass alle einmal die Woche drankommen oder so, also wenn man vergleicht mit anderen Leistungssportlern, die haben jeden Tag ein ganzes Team dort und wir haben nichts und [...] haben da schon so oft gebettelt [...] warum wir das nicht haben und die sagen immer so, [...] es geht

sich finanziell nicht aus und ich denke mir, also wenn es in Österreich an der Wiener Staatsoper sich finanziell nicht rausgeht, dann wo sonst [...]. Ich weiß nicht, also es funktioniert hier nicht. [...] In Dänemark, [...] die haben dort Fitnessräume und jeder kann eine Stunde am Tag in die Physiotherapie gehen und ich freue mich, wenn ich hier eine halbe Stunde in der Woche krieg, [...] wenn ich Schmerzen hab, dann brauch ich es, weil ich will die Vorstellung machen und ich will keine Schmerzen haben und dann geht man halt außerhalb, das kostet so viel, ja so viel verdienen wir jetzt auch nicht [...]. (B12, Z: 493-512)

Ein Manko, das genannt und als notwendig erachtet wurde, ist die Vermittlung einer Linie innerhalb eines Ausbildungsinstitutes, also „[...] es wäre so wichtig, dass es eine Linie gibt, eine Methode, eine Linie.“ (B1, Z: 541)

Dass die Einbringung von Physio-, Psychotherapeut*innen, Ernährungsberater*innen, Ärzt*innen in den Lehrplan der Ballettausbildung oberste Priorität haben sollte, geht in den vorhergegangenen Argumenten hervor, dennoch „[...] wenn kein Teamwork besteht, [...] ist das nur ein Tropfen auf dem heißen Stein [...]. Es braucht Teamwork. Das beginnt damit, dass ein Team an Lehrern, ausgebildete Lehrer, Schulleiter, Masseure, Fitnesstrainer, Physios, Ärzte, Ernährungswissenschaftler [...] alle zusammen sind, um mit Leuten wie uns, zum Beispiel zusammenzuarbeiten und das Training richtig zu planen. Das bedeutet so zu planen, dass sie genug Zeit für Rast haben, weil Rast ein integrierender Bestandteil von Training ist, ohne Rast wirst du nicht besser. Einfach so geplant, dass [...] alle an einem Strang ziehen. Und das habe ich bis jetzt noch nicht gefunden in keiner einzigen Kompanie, in keiner einzigen Schule und ich unterrichte weltweit, dass wirklich alle zusammenarbeiten für den Tänzer. (B5, Z: 540-550)

Ein weiteres Defizit einer ausbildenden Einrichtung wie der Ballettakademie und welches von der Mehrheit der befragten Personen angesprochen wurde, ist das Fehlen einer adäquaten, verpflichtenden, (tanz)pädagogischen Ausbildung für das unterrichtende Lehrpersonal.

Die befragte Tanzpädagogin und -medizinerin teilt dazu ihre eindringliche Forderung mit:

„Ich würde mir anschauen, wer vom Lehrpersonal bereit ist, sich komplett erziehen zu lassen, in der präventivtanzmedizinischen Pädagogik, der darf bleiben, aber der müsste dann wirklich, der müsste hundertprozentig auf dieser Linie fahren [...].“ (B5, Z: 631-633)

Dass es diese bereits dargelegte und als notwendig erachtete Linie in Institutionen auch für das Lehrpersonal nicht gibt, wurde bereits aus der Analyse der angewandten Erziehungsmethoden gewisser Ballettlehrer*innen deutlich. Die befragten Expert*innen teilen die Meinung, „[...] dass die Ballettlehrer*innen eine pädagogische Ausbildung machen müssen [...]“ (B8, Z: 749-750), um Ballett unterrichten zu dürfen. Denn „[...] nicht jeder, [...] der mal Tänzer war, kann [...] Lehrer oder Lehrerin werden, es muss wirklich auch eine gute und vernünftige Ausbildung geben dafür, um den Kindern und Jugendlichen beizubringen, wie man damit umgeht ohne körperliche Gewalt.“ (B10, Z: 579-581)

Eine befragte ehemalige Ballettschülerin des MUK, die nach ihrer Ballettausbildung mittlerweile einen anderen Karriereweg eingeschlagen hat und eine Pädagogische Hochschule besucht, kann aus den Erfahrungen ihres Studiums Schlüsse ziehen:

„[...] es geht immer um Didaktik und Pädagogik und [...] wie vermittelt man, und wie macht man das richtig und [...] wie bringt man jemanden etwas bei? Und das ist nicht verankert in der Tanzszene, [...] das gibt es dort nicht und deswegen finde ich es, jedes Mal, wenn ich auch so Dinge, die ich zum Beispiel höre in der Uni, dann denk ich mir so, ja natürlich können die das nicht, weil die haben das ja nicht gelernt und das finde ich [...] ganz wichtig, dass sie wirklich eine gescheite pädagogische Ausbildung haben.“ (B11, Z: 731-738)

Die ursprünglich aus Kanada stammende Interviewpartnerin B9, die selbst als Tänzerin auf der Bühne stand, und mittlerweile Ballett unterrichtet, zunächst an der Ballettakademie und mittlerweile in ihrem eigenen Tanzstudio, geht ebenfalls auf die Thematik um die fehlende pädagogische Ausbildung des Lehrpersonals ein, beschreibt es mitunter als Egoproblem und zieht den Vergleich zum amerikanischen System:

„[...] there are many people who are born teachers and going through a kind of codified certification program, I think is always highly recommended, but for some it just doesn't work out. And [...] their timing between [...] a professional dancer to teacher is just such a quick changeover. Like for instance, there's a lot of teachers who start sort of teaching while they're dancers. And then when they leave the stage, they just continue in that way. So for them to, then go sort of backwards, I think is very difficult for a lot of reasons, one of which is probably the ego and a lot of teachers who choose not to get any kind of certification program are probably those that have their opinion of themselves that they are already better than that and they don't need that. So in my

opinion, a certification is a very important thing for teachers [...]. I don't think it's a very good idea for teachers just to randomly start teaching, but a lot of them do. It's the case, a lot of them do [...]. I don't think it's necessary like in the States for teachers to have a masters in education, you know, I think that's putting it over overboard, but I think that there is a need for definitely some version of education [...].” (B9, Z: 310-329)

Es wird also das Problem angesprochen, dass ehemalige Tänzer*innen, deren aktive Bühnenkarriere beendet ist, in vielen Fällen unmittelbar und ohne eine weitere Ausbildung mit dem Unterrichten beginnen.

Eine Lösungsansatz für diese Situation und für die bereits dargelegte Angelegenheit bezüglich des Fehlens von professionellem Personal wird von einer befragten Interviewpartnerin eingebracht:

„[...] wenn da ein Team da ist, Ärzte, Physios, Masseure, Ernährungswissenschaftler, Trainingswissenschaftler, Direktoren, Ballettpädagogen, wenn die alle so hochwertig tanzmedizinisch ausgebildet sind, präventivtanzmedizinisch, tanzpädagogisch, im Falle der Lehrer, ja, der muss ja kein Doktoratsstudium in Medizin haben, darum geht es ja überhaupt nicht. Aber [...] präventivtanzmedizinisch und [...] wenn das Team auf so einem hohen Level dasteht, dass sie die Realität des Kindes erkennen und dann begleiten können, dann sind wir dort, wo wir hin wollen. Und das Kind dabei reden darf, ich sein darf, Kind sein darf [...].“ (B5, Z: 884-893)

Mit den Worten „[...] education is key. And a structure of wellness within any kind of an institution is key.” (B9, Z: 613-614) kann diese Thematik abschließend zusammengefasst werden.

Dass nach Aufkommen der Missstände und durch die mediale Medienberichterstattung des Ballettskandals die Ballettausbildung einer Reformation unterzogen werden musste, wurde deutlich von der beauftragten Sonderkommission verlangt. Auch in der Gesellschaft wurde durch die Skandalberichterstattung öffentliches Bewusstsein für die herrschenden Zustände geschaffen. Eine ehemalige an der Ballettakademie Unterrichtende gibt Einblicke darüber, wie sie die Situation für die Ballettakademie nach der Skandalberichterstattung empfindet:

“I think they are [...] still backwards things that happen, but I think, if anything, all the teachers now know that people are watching, they can't keep doing things behind closed doors, students talk, people listen and now that they have professionals from outside of the ballet world involved, the psychologists, nutritionists will also be hearing things

from the students, so there's like a watchdog going on which I think is basically [...] sad but true. (B9, Z: 637-643)

Was in Bezug auf bereits vollzogene Änderungen nach der Skandalberichterstattung gesagt werden kann, ist:

„[...] they have developed quite a large wellness program there, so there is a psychologist on staff and nutritionist regularly, finally a physical therapist I mean just basic stuff. You know, [...] it's not rocket science. You're working with developing bodies like have these things offered, everyone would pay for like to go to physical therapy and I think how are we paying to go to physical therapy? We're at the National Ballet School of Austria, like this is supposed to be the high place (B9, Z: 513-518)

Auch, wenn diese Anpassung des Lehrplans für die Ballettausbildung als richtig und wichtig bewertet werden kann, ist es der Fall, dass die professionell ausübenden Tänzer*innen in der Kompanie weiterhin um mehr Physiotherapiestunden flehen müssen, wie dies bereits dargelegt wurde. Somit kann man darauf schließen, dass das Kindeswohl in der Ballettausbildung vermehrt in den Fokus gerückt wurde, die für die Staatsoper tanzenden Akteur*innen nach wie vom Mangel der professionellen Unterstützung zehren.

5.2.4 Ballettkultur

Die Kategorie der Ballettkultur wurde im Rahmen der Auseinandersetzung mit dem Textmaterial in die Subkategorien „Balletttradition/-kultur“, „Lehrpersonal“, „Ballett-Persönlichkeit“ und „Gesellschaftliche Ansprüche an die Ballettwelt“ unterteilt. Auch die folgende Analysedarstellung fand mittels kategorienbasierter Auswertung nach Kuckartz (2018, S. 118) statt. Mit dieser Kategorie soll verständlich gemacht werden, welche Ursprünge die bereits dargelegten und analysierten Gegebenheiten im Ballett haben und inwiefern das Fortsetzen dieser durch das Auseinandernehmen einer Kultur erklärbar wird.

Vorab sei gesagt, dass diese Analyse und Darlegung der Ballettkultur keine der bisher veranschaulichten bzw. vorgelegten Umstände legitimiert, es gilt lediglich Ursachen zu erkennen, die erklären, warum es in der Ballettkultur diese vorherrschenden und von den Expert*innen beschriebenen Missstände gibt.

Zunächst wird versucht die von den Expert*innen charakterisierte Ballettkultur als solche mit ihren Traditionen darzulegen, welche sich zum Teil auf die Geschichte des Balletts und dem

Fehlen einer Gesetzeslage zurückführen lässt. Ein Argument, das sich auf die Folgerung von Gewaltausübung bei Schüler*innen im Ballettunterricht bezieht, ist, dass sich Strenge und Disziplin durch „[...] die Gesellschaft und die Medien, und die Geschichte des Balletts [...] als integrierender Bestandteil [...]“ (B5, Z: 267-268) in der Ballettwelt festgesetzt hat. Und dies lässt „[...] quasi, Tür und Tor [...] offen für Kindesmissbrauch und das kann einfach nicht sein. Wäre es nicht Ballett, wäre es Kindesmissbrauch. Ich nenne das nicht einmal mehr Missstände, ein Kind zu schlagen, ist ein No-Go, ein Kind zu treten, ist ein No-Go.“ (B5, Z: 269-272)

Es wird also zu erkennen gegeben, dass die Gewalterfahrungen, die die Schüler*innen in der Ballettakademie erfahren mussten, keinesfalls zu tolerieren sind und solche Handlungen außerhalb der Ballettwelt zweifellos rechtliche Konsequenzen hätten. Innerhalb der Ballettwelt aber, scheint es dafür keine Toleranzschwelle zu geben.

„[...] Nichtwissen schützt vor dem Gesetz nicht. Also nur, weil ich keine Ahnung von Tanzmedizin habe, heißt das nicht, dass ich meine Schüler missbrauchen darf oder, dass ich dann sagen kann, naja, ich hab es ja nicht gewusst, nämlich inklusive Schulleitung. Also [...] Unwissen schützt dich nicht vor den Konsequenzen, [...] so wird das gehandhabt. Und im Ballett wird es nicht so gehandhabt, also welche Gesetze gelten denn hier? Gar keine. Die Tanzpädagogik ist ja auch nicht verankert. Den Beruf gibt es ja nicht. Und dadurch ist natürlich Tür und Tor offen. Und da hat auch die Tanzmedizin keine Chance, weil sie hat ja keine Hebelwirkung, du kannst anzeigen und du kannst den Prozess machen, aber wie man sieht, die Kinder verlieren ja am Laufenden, die verlieren ja einen Prozess nach dem anderen [...].“ (B5, Z: 454-463)

Ein weiterer Aspekt, der die Ballettkultur markiert, ist, dass innerhalb der Ballettszene, also bereits während der Ausbildung den Schüler*innen vermittelt wird, dass der Balletttanz Priorität Nummer eins hat.

„[...] Wir hatten zwar andere Fächer, aber sie wurden definitiv abgewertet im Vergleich zum klassischen Ballett und damit hatte ich nie das Gefühl, [...] ich konnte dem nachgehen, was mir mehr Spaß macht, weil [...] es wurde als etwas niedrigeres angesehen, und ich glaube, ich hätte eben Contemporary tanzen ohne Spitzenschuhe im Endeffekt [...] mehr Spaß gehabt und vielleicht auch Erfolg gehabt. (B6, Z:701-706)

Diese Priorisierung des Balletts führt dazu, dass sich die Ballettschüler*innen von Ausbildungsbeginn an in einer Art Kapsel befinden, wie dies von einer Interviewpartnerin

selbst definiert wurde und nach Absolvierung der Ballettausbildung, sofern sie keine Anstellung in einer Kompanie bekommen, einer kompletten Neuorientierungsphase unterziehen müssen.

„[...] Gleichzeitig ist es in der Schule so gewesen, [...] also so, was kann man studieren, welche Berufsfelder gibt es, gab es wenig Raum und deswegen kommt man da raus und man hat eigentlich diese eine Sache nur gemacht die ganze Zeit [...] man bewegt sich nicht viel, ja, man bleibt in dieser kleinen Kapsel drinnen und [...] das ist wirklich eine schwierige Zeit, weil ich wusste wirklich überhaupt gar nicht was ich machen will.“
(B11, Z: 103-109)

Zudem wurde den Kindern bereits sehr früh vermittelt, dass die Ausbildung in der Ballettakademie der Wiener Staatsoper den höchsten Stellenwert in der Ballettszene trägt.

„[...] dieser Psychoterror, der in der Oper doch da war, der war bei uns im Kons¹² nicht, das war alles so ein bisschen so entspannter, deswegen wurden wir auch oftmals in der Schule dann, wo dann die Staatsopernleute dabei waren, waren wir immer so ein bisschen das Schlechtere [...] das hatte so einen schlechten Ruf, weil halt viele die aus der Staatsoper rausgefallen sind und nicht mehr weitermachen konnten, haben die Aufnahmeprüfung für das Kons gemacht und haben dann ins Kons gewechselt [...] und deswegen war das immer so ja, das Kons ist der Mistkübel für die Opernleute, weil [...] die [...] hatten zwei Kilo zu viel und dann sind sie halt in das Kons gekommen, weil das bei uns halt nicht so streng war und deswegen war das immer so ein bisschen negativ für die ganzen Staatsopernleute, wobei das dann hat sich natürlich auch gebessert als das dann umstrukturiert wurde und diese zwei Stränge zu einem zusammengelegt wurden und das ja dann quasi Bühnentanz mit zeitgenössischem und klassischem Tanz quasi gleich bewertet wurde [...].“ (B11, Z: 475-499)

Das Thema des Körperideals im Ballett wird in einem späteren Kapitel noch genauer diskutiert, aber dennoch soll für das Näherbringen der Ballettkultur ein hervorgebrachtes Argument angeführt werden, das den vorherrschenden Körperkult in der Ballettausbildung und damit einhergehend den psychischen Druck auf die Schüler*innen verdeutlicht.

¹² umgangssprachliche Abkürzung für das Konservatorium (MUK – Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien)

„[...] es gab in der Boerhaavegasse¹³ immer zwei Menüs zum Wählen beim Essen und ein Menü war so das normale [...] und ein Menü war so [...] das [...] Ballett-Menü, [...] eines war immer vegetarisch und eines war immer mit Fleisch oder Fisch oder so und alle die in der [...] Ballettklasse angemeldet waren, haben automatisch dieses andere Menü bekommen [...] dieses Ballett-Menü und du musstest dann immer aktiv hingehen und dir dann halt deine, keine Ahnung deine Powidl-Tascherl bestellen oder halt dann nicht den Quinoa-Salat [...] dann musstest du [...] an dem Automaten umbestellen und alle anderen Schüler in der Schule haben automatisch das andere Menü gekriegt. (B11, Z: 564-577)

Dass der vorherrschende Körperkult vor allem ein Erzeugnis der traditionellen Institutionen und damit in der Ballettkultur verankert ist, bestätigt eine ehemalige Ballettschülerin der Ballettakademie, die nach ihrer Ausbildung nach Amerika ging, um dort bei Auditions vorzutanzten.

„[...] körpermäßig sind sie toleranter, also die akzeptieren schon unterschiedliche Körperarten, Ballettkörper. Viel mehr als in Europa, also in Europa, sind diese Traditionshäuser, meiner Meinung nach, noch viel stärker vorhanden und in den USA sind sie da ein bisschen offener, was den Körper betrifft.“ (B6, Z: 798-801)

Da für die Erläuterung der Ballettkultur die unterrichtenden Lehrpersonen miteinbezogen werden müssen, auch wenn die Problematik rund um das Lehrpersonal und deren mehrheitlich fehlende pädagogische Ausbildung im vorherigen Kapitel bereits thematisiert wurde, beschränkt sich folgende Analyse nun auf die relevanten Aussagen in Bezug auf die möglichen Gründe für den „[...] traditionell autoritären [...]“ (B5, Z: 90) Erziehungsstil, der von manchen Lehrkörpern praktiziert wird. Begründet wird dies, unter anderem mit:

„Ganz, ganz viele Pädagogen und Ballettmeister eben, weil sie keine Ausbildung haben, haben einfach Angst, nicht genug Autorität zu haben, die springen ins kalte Wasser, kommen direkt vom Tanzberuf in den Lehrberuf und sind alle, sind voller Angst, ihren Lehrberuf nicht erfüllen zu können, weil sie nicht wissen, wie und da ist natürlich dann diese Suche nach dieser mega Autorität, den Tänzer zum Schweigen zu bringen, damit man seine Autorität [...] dann nicht in Frage gestellt bekommt und dann muss man halt

¹³ Gemeint ist das Bundesrealgymnasium mit musischer Ausbildung in der Boerhaavegasse 15, Wien 3., in welchem die Schüler*innen der Ballettakademie der Wiener Staatsoper oder des MUK ihre Schulausbildung absolvieren.

schauen, dass man einen perfekten, unter Anführungszeichen, einen perfekten Tänzer produziert und die Frage ist, wie, wenn man keine Ahnung hat.“ (B5, Z: 259-266)

Diese Autoritätsvermittlung basiert, so den Einschätzungen der Expert*innen nach, auf den eigenen Erfahrungen, die die Ballettlehrer*innen in ihrer eigenen Ballettausbildung erduldet haben.

“It can be a positive thing and it can be a very negative thing because the way that those teachers were taught, first off, was then let's say at least 20 years ago, which is taking the mentality way back where they were taught, was likely geographically different from where they're teaching and [...] let's take Bella¹⁴, for instance. I know that Bella would hit people on the head to make them turn their heads. Children ten years old, eleven years old, I know that dancers at the Staatsoper, when she would teach the company, walked out of class when she abruptly like slapped their face or their chin to make them turn their head in a different direction. They just walked out of the class. [...] They said, forget it and they walked out. Bella apparently used to have a teacher who would use a bundle of keys on her head. So compared to what her teacher did to her, she was actually very gentle. So this is, this is what I mean about, yes, she taught how she was taught and she had a lot of incredibly valuable lessons to teach. That's what goes hand in hand with this kind of crazy is also this kind of genius, [...] she has amazing things to teach, her method lacks a lot of humanity and respect and care, [...] she delivered things that she was taught in a way that she was taught and she even lessened them, I mean it's kind of terrifying [...].” (B9, Z: 333-351)

Dieses Genie, das zugleich in Bella Ratchinskaja steckte, wie es die eben zitierte Interviewpartnerin nennt, brachte die besten Resultate und die meisten Solist*innen aus den Ballettschüler*innen in der Akademie hervor, so der Aussage einer aktiven Demi-Solistin an der Wiener Staatsoper nach:

„[...] Man muss auch sagen, dass ihre Schüler, die meisten davon aber Solisten [...] es ist schwer zu sagen natürlich diese Methoden sind vollkommen falsch, aber [...] wenn man sieht, was sie für Resultate hat [...].“ (B12, Z: 318-321)

Dies ist auch der von den Expert*innen vermutete Grund, warum in den großen Traditionshäusern, wie der Mailänder Scala und der Wiener Staatsoper die aufgrund ihrer Erziehungsmethoden allbekannte russische Ballettlehrerin immer wieder eingestellt wurde.

¹⁴ Bella Ratchinskaja, die ehemalige, russische Ballettlehrerin der Ballettakademie der Wiener Staatsoper

“[...] the major responsibility here is not, I mean it's on her, but it's also on the schools, on the entities that they keep hiring her, because even though they knew, like because I remember that when she came to my school like everybody knew that she was mean. Everybody knew that she was bad and that she was like really, really bad for the kids. Even my school director, he knew. But then I'm just like wondering why did you hire her then? (B7, Z: 163-167)

Abschließend soll noch das Fehlen einer Alternative nach dem Beenden der eigenen Tanzkarriere als möglicher Grund angeführt werden. Ebenso, wie die Schüler*innen wenig Perspektive außerhalb der Ballettwelt während ihrer Ausbildungszeit bekommen haben, scheint es dem Lehrpersonal nach Beendigung ihrer aktiven Karriere auf der Bühne ergangen zu sein.

„[...] wenn eine Lehrerin kommt aus England [...] sie macht dann die englische Schule oder die britische Schule und dann kommt jemand aus Frankreich, macht die französische Schule, also sie machen dann auch immer so ihr eigenes Ding und gleichzeitig spürt man oft auch so ein Frust, weil du ja deine eigene Tanzkarriere aufgehört [...] ich glaube, dass viele nicht aus Leidenschaft Tanz unterrichten oder [...] weil sie richtig Spaß an der Sache haben, sondern weil sie [...] selbst nicht loslassen können, selbst halt da [...] quasi in der Szene, in diesem Alltag drin bleiben wollen, weil sie halt nicht anders können.“ (B11, Z: 754-762)

Die Erläuterung der Ballettkultur führt über das Lehrpersonal unweigerlich zur Ausarbeitung der Ballett-Persönlichkeit, die durch die Interviews mit den Expert*innen zum Vorschein kam. Dies bedeutet, dass den Ballettschüler*innen von Anbeginn während ihrer Ausbildungszeit eine Erwartungshaltung entgegengebracht wurde, wie sie sich als angehende Ballerino*a zu verhalten haben und welche Ansprüche an ihre Persönlichkeit gestellt werden. Dies beinhaltet,

„[...] dass eine Tänzerin eigentlich, find ich, keine eigene Meinung wirklich haben darf und man muss immer gehorchen und man ist nicht wirklich so eine eigene Person. Man ist mehr ein Objekt, [...] man wird weniger als Person gesehen, sondern nur als Tänzerin. Man identifiziert sich auch nur damit und mit seiner Leistung und mit dem, was man kann, oder auch mit dem Körper, wie dünn man ist et cetera und man vergisst, dass man auch noch eine Person ist und [...] das wird einem halt mit neun, zehn bereits so beigebracht, also man darf nicht Nein sagen, man darf sich nicht gegen die Lehrer und Lehrerinnen äußern, man darf nicht widersprechen, also das wird sehr früh, vielleicht nicht so direkt gesagt, aber man lernt das halt sehr schnell als Kind und [...]

wenn du das so früh lernst, dann hinterfragst das irgendwann nicht mehr und [...] das finde ich ist eben so ein grundlegendes Problem [...].“ (B6, Z: 284-295)

Eine andere Interviewpartnerin greift diese Thematik auf und spricht davon, dass es etwas „[...] ist [...] wo ich erst viel später draufgekommen bin, du wirst halt auch irgendwo unmündig erzogen. Also, du wirst halt so erzogen, dass du das nicht mehr hinterfragst und dass du das nicht kritisierst [...].“ (B8, Z: 295-297)

Dies führt dazu, dass die Kinder, die Erfahrungen bzw. auch die psychische und/oder physische Gewalt, die sie erlebt haben, als normalen Umgang empfinden.

„[...] Meine Theorie ist, vor allem, weil man halt sehr früh beginnt, dass man das in seinem Kopf normalisiert, also du beginnst ja sehr jung als Tänzerin [...], wenn ich mit fünf beginne oder dann an der Ballettschule mit zehn und du wachst damit auf und du hinterfragst es dann irgendwann nicht mehr, [...] wieso diese Beleidigungen kommen, sondern das ist halt normal, das ist Alltag. Und du siehst es nicht mehr als etwas Negatives, das gehört sozusagen dazu, also ich glaub abstumpfen würd wahrscheinlich noch am meistens hinkommen, also ich mein sicherlich auch manchmal runterschlucken, aber ich glaub, dass es mehr abstumpfen ist, also man gewöhnt sich einfach so sehr daran, dass man glaubt, das ist normal, dass man so beleidigt wird.“ (B6, Z: 94-104)

Ein weiterer wichtiger Punkt, der durchgedrungen ist, ist Angst, mit dem die Ballettschüler*innen zu kämpfen hatten, sowohl vor dem Lehrpersonal, als auch vor einem Leistungsabfall.

„[...] Und ich glaube es spielt dann halt auch immer mit, du willst ja auch nicht anecken, also es ist ja auch immer diese große Angst da, dass du schlechte Noten bekommst oder dass du nicht durchkommst, also nicht die Prüfungen schaffst [...] und deshalb hat man auch so wahnsinnig [...] ich würde sagen Respekt, vielleicht auch ein bisschen Angst vor den Lehrern und du willst nicht anecken.“ (B8, Z: 307-312)

Zudem werden die Ballettschüler*innen, wie bereits angeführt, durch ihre Ausbildung und dem Fokus der Ballettwelt auf das Balletttanzen selbst in eine Art Kapsel katapultiert.

„[...] ich hatte gar kein anderes Hobby oder so und ich hatte auch gar keine Freunde außerhalb vom Ballett, also ich hätte wirklich nur die Mädels, mit denen ich halt in derselben Ballettklasse war und sonst hatte ich gar keine Freunde gehabt [...].“ (B8, Z: 90-93)

„[...] du machst alles gemeinsam mit [...] dieser kleinen Gruppe, du gehst gemeinsam ins Training, du [...] ziehst du dich um, du machst dich für die Schule fertig, du fährst in die Schule, du gehst Mittagessen, bist den ganzen Nachmittag in der Schule [...], dann schreibst du den ganzen Abend irgendwelche SMS, wie du deine Hausaufgaben machst und am nächsten Tag wieder und am Samstag auch Schule. Also du bewegst dich nur in diesem kleinen Kreis. Deswegen kennt man sich dementsprechend gut und man kann auch dieser Kapsel nicht entkommen, wenn man drinnen ist [...].“ (B11, Z: 329-336)

Weiters versteht es die Ballettkultur den Schüler*innen bedingt durch das Tanzen vor dem Spiegel und den Korrekturen, die sie von ihren Ballettlehrer*innen erhalten, was selbstverständlich ein notwendiges Kriterium ist, um sich in der Leistung zu verbessern, dass der Fokus auf das Machen von Fehlern liegt, was Folgen für die Persönlichkeitsentwicklung hat.

„[...] es wird nicht auf deine Stärken eingegangen[...] also du hörst nie, das machst du gut oder das kannst du schon gut oder so, sondern es ist eher so, daran musst du arbeiten und [...] Fehler gesucht und gleichzeitig nicht in Stärken [...] rein investiert, sondern [...] es wird immer wieder das gesucht, was quasi [...] schlecht ist [...] und fehlt [...].“ (B11, Z: 132-140)

Dies geht einher mit einem verminderten Selbstwertgefühl und steigender Selbstkritik, was von einigen der befragten Expert*innen erwähnt wurde.

„[...] ich glaub als Kind fällt das einem nicht so auf. [...] also als Kind ist man da einfach so naiv und dann ist halt eben wie gesagt die Liebe zum Tanz größer und dann geht man halt trotzdem in den Unterricht, weil halt das Tanzen an sich Spaß macht. [...] vielen von uns ist es nicht [...] so richtig bewusst gewesen, dass es überhaupt nicht in Ordnung ist. Und es hat halt dann später die Auswirkungen, weil wir halt alle so voll selbstkritisch sind und selber, so mit uns selber reden, manchmal, wenn mir was nicht gelingt [...] einfach dann dieses auf sich selber herumhacken, weil man halt in der Ausbildung das immer so gehört hat und man führt das dann irgendwie fast schon selber so weiter unbewusst [...].“ (B12, Z: 1045-1058)

Mitunter wurde von einem männlichen ehemaligen Ballettschüler der Ballettakademie der Wiener Staatsoper erwähnt, „[...] dass es Burschen auf jeden Fall einfacher haben.“ (B10, Z: 95-96). Dies begründet er vor allem mit den psychischen Folgen, die er durch seine

Klassenkolleginnen mitbekam und die durch Body Shaming und Beleidigungen hinsichtlich des Körpers entstanden sind.

„[...] bei den Mädchen ist halt wie gesagt, ich glaub die haben halt schon sehr viel versucht zu schauen, dass sie dünn bleiben und ihre Beine so hoch wie möglich bekommen. Ja [...] ich glaub, das ist dann auch bisschen psychisch mehr belastet als es die Burschen haben, gerade abnehmen ist nicht sehr leicht [...].“ (B10, Z: 411-414)

Eine ehemalige Ballettschüler*in der Ballettakademie beschreibt, dass der erlebte Erziehungsstil bei ihr zu verringertem Selbstbewusstsein führte und die Vermittlung des vorherrschenden Körperideals während der Ballettausbildung auch nach Beendigung dieser zu verringertem Selbstbewusstsein präsent ist:

„[...] also, ich glaub, ein großes Thema ist definitiv Selbstbewusstsein [...] oder ich würde sagen, ich hatte ein sehr geringes Selbstbewusstsein dadurch. Und hab auch erst, also nachdem ich dann aus dieser Ballettwelt raus bin oder ein bisschen mehr mitbekommen hab von der Welt außerhalb des Balletts [...] zum ersten Mal mitbekommen, dass, also jetzt vor allem körperbezogen, dass ich jetzt nicht dick bin oder nicht komisch bin oder nicht eigenartig bin, sondern dass ich eigentlich in der normalen Gesellschaft, also den idealen Körper hab, der vielleicht in der Ballettwelt nicht der ideale Körper war und das hat lange gebraucht, um das zu akzeptieren und ich ertappe mich selbst manchmal noch dabei, dass ich für mich diesen Ballettkörper als idealen Körper hab und gar nicht, ich weiß nicht wie man da sagt, den normalen Körper.“ (B6, Z: 128-137)

All diese vermittelten Werte der Ballettkultur führen dazu, dass sich diese in der Psyche der Schüler*innen manifestieren und womöglich lange Wegbegleiter, weit über die Zeit der Ballettausbildung oder der aktiven Tanzkarriere hinaus, sein können. Vor allem in Bezug auf Körperideale oder entwickelte Essstörungen.

„[...] I'm seeing this right now with myself like I started going to therapy, you know like doing the whole thing, because [...] it's the way I am, [...] but now I still have like issues that I can like link to things that happened when I was there [...] and they're still happening and they're still in my head like, you know, it's something that you just like grew up with and it's really dangerous, because then I mean I had like classmates like two girls almost died, because they were not eating enough [...], that was scary, that was super, super dangerous.“ (B7, Z: 379-386)

Die nächste und letzte Kategorie der Ballettkultur und dem Versuch diese zu erklären, führt zu den Ansprüchen der Gesellschaft, die an die Ballettkultur gestellt werden.

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel der Bedeutung des Balletts erwähnt, wird das Ballett nicht nur von den befragten Expert*innen, sondern auch gesellschaftlich betrachtet als Kunstform gesehen.

Die Zugehörigkeit zur Kunstszene, stellt das Ballett als Hochleistungssport in eine Nische, die im Vergleich zu anderen Leistungssportarten nicht dieselbe finanzielle Unterstützung erfährt.

„[...] in Leistungssportarten hast du Sponsoren und [...] da hast du mehr Geld dahinter, dann kriegst du auch bessere Trainer und psychische und physische Unterstützung und die Staatsoper, zumindest in Wien jetzt ist halt weiterhin staatlich und ist von staatlichen Geldern abhängig und kann jetzt nicht entscheiden, die haben glaube ich Partner, also private Sponsoren, aber jetzt nicht viele, haben jetzt nicht viel großartige Flexibilität, wie sie das Geld einsetzen oder auch falsche Prioritäten. Das kann natürlich auch sein.“
(B6, Z: 329-335)

Auch der gesellschaftliche Stellenwert von Ballett im Vergleich zu anderen Sportarten wurde angesprochen.

„[...] ich glaub [...] das Problem [...] in der Ballettwelt ist, dass es zu wenig finanzielle Mittel gibt. Wenn ich jetzt das mit einem Sportverein oder einem Fußballverein vergleiche, nicht jetzt nur vom Gehalt her, sondern auch was die für Möglichkeiten haben, ist es einfach unfair, ehrlich gesagt und das ist wieder ein Problem von unserer Gesellschaft. Wie [...] viele Leute Wert auf Fußball legen oder andere Sportarten und Ballett ist halt einfach schön anzuschauen [...].“ (B10, Z: 586-592)

Vor allem, wenn es um das Einbringen der Anforderungen an eine adäquate, zeitgemäße Ballettausbildung geht, die von den Expert*innen dargelegt und bereits diskutiert wurde, scheinen die Finanzen einen entscheidenden Faktor zu spielen.

„[...] Ich glaub schon, dass das eine Geldfrage auch ist, bei uns ist die Wichtigkeit des Tanzes nicht so, daher gibt der Staat auch nicht so viel Geld aus. Das war in der Sowjetunion noch ganz anders. Muss man auch bedenken, gute Ideen kann man haben, aber die müssen auch alle finanziert werden.“ (B1, Z: 510-513)

Zuletzt wurde auch das vorherrschende Körperideal im Ballett als ein Anspruch unter anderem der Gesellschaft genannt und der auf die Akteur*innen der Ballettszene übertragen wird.

„[...] es ist halt wirklich das, was man immer hört von Leuten, die eben nicht das Ballettwissen haben und [...] auf die technischen Sachen schauen [...], sondern, [...] wer halt ästhetisch ausgesehen hat und wer nicht.“ (B12, Z: 737-739) Außerdem „[...] die Leute wollen halt [...] diese lange, schlanke Ballerina sehen, so veraltet das auch klingt, aber ich glaub, das ist halt der Grund, warum die Leute, [...] natürlich die Musik und der Tanz und alles, aber das ist so eins der Dinge, die man sich erwartet und [...] die Leute [...] genießen das anzuschauen, so komisch das auch klingt [...].“ (B12, Z: 809-813)

5.2.5 Zensur von Missständen

Für die Analyse dieser Kategorie wurden eine Kreuztabelle in Verbindung mit einer kategorienbasierter Auswertung nach Kuckartz (2018, S. 118ff) herangezogen, da in Bezug auf den Aussagen zu den Ursachen, warum die Missstände erst durch die Skandalberichterstattung an die Öffentlichkeit gelangten und innerhalb der Ballettszene verschwiegen wurden, die erwähnten Unterschiede zwischen Ballettschüler*innen/Balletttänzer*innen (im Folgenden Gruppe 1 genannt) und aktive oder ehemalige Ballettlehrer*innen (im Folgenden Gruppe 2 genannt) interessieren und diese auch dargelegt werden sollen. Die Anwendung einer Kreuztabelle basiert auf dem Rückschluss, dass Gruppe 1 und Gruppe 2 eine unterschiedliche Toleranzgrenze und Begründung dieser aufweisen, betreffend den angewandten Erziehungsmethoden. Es muss darauf hingewiesen werden, dass Gruppe 1 sieben Personen umfasst und zur Gruppe 2 fünf Personen befragt wurden. Aufgrund der unterschiedlichen Gruppengrößen können die folgenden Ergebnisdarstellungen aus der Kreuztabelle lediglich als zu beobachtende Tendenzen gewertet werden.

Die Ballettkultur selbst wurde als Ursache für das lange Tolerieren der Missstände von beiden Gruppen am häufigsten genannt.

„Weil es eben schon so normal ist [...].“ (B2, Z: 2017) und „[...] alle wussten das, das wusste jeder [...], dass es dort so abgeht [...].“ (B11, Z: 428) sind Indizien der Ballettkultur aus Gruppe 1 und „[...] das ist schon so ein bisschen eine Kultur, die dahintersteckt, dass man sich nicht beschweren darf. Man muss alles hinnehmen [...].“ (B6, Z: 257-259) wurde ebenfalls für das lange Tolerieren der Missstände erwähnt.

Eine weitere Interviewperson aus Gruppe 1 nennt das Glamourisieren der Ballettkultur als Grund für die Toleranz für den in der Ballettszene bekannten Erziehungsstil der russischen

Ballettlehrerin Bella Ratchinskaja und das Beharren auf ihrer Person als Lehrkörper großer Opernhäuser.

“[...] they just kept rehiring her and especially if everyone, because really, everybody knew that she was this bad, but somehow it was something that was kind of like [...] glamorized, if that makes sense, because [...] we have the idea that ballet is hard and you have to be such a hard and like super tough teacher if you want to have like your kids, your students like become dancers [...] So maybe like the general idea is that, [...] that's what you have to go through.” (B7, Z: 297-303)

Zudem vermutet eine Expertin aus Gruppe 1 dass das Nichteingreifen der Leitung der Ballettakademie darauf beruht, „[...] weil die Leistung halt dann im Endeffekt trotzdem gestimmt hat[...], also [...] dass das halt die Rechtfertigung war.“ (B8, Z: 324-327)

Aus Gruppe 2 wurden folgende Argumente zur Ballettkultur als Ursache für die lange Toleranz der Begebenheiten innerhalb der Ballettakademie genannt:

„[...] die Balletttradition, wo man das unreflektiert, immer noch im 21. Jahrhundert als integrierender Bestandteil ansieht, diese enorme, absolut perverse Form von Disziplin, sag ich jetzt mal, Disziplin ist hier nicht das richtige Wort, aber diesen Wahnsinn [...].“ (B5, Z: 283-285)

Auch das Anwenden von einem bewussten ins Gewissen reden, der bei den Betroffenen zu einer verzerrten Wahrnehmung führte, kann dem Usus von emotionalem Missbrauch der Ballettkultur zugeschrieben werden.

“[...] there was a kind of gas lighting that was going on so that when certain things did happen, like the kicking Anne-Marie situation¹⁵, she would, you know she would go to Noja¹⁶ and Noja would basically give her the feeling that this was basically, this is what it is Anne-Marie, like this is how the dance world is and if you're not strong enough to suck it up and handle someone actually giving you corrections and you get injured from the corrections then maybe you're just not strong enough to be a dancer, so it was flipped around in this way. It was like gaslighting 101, where the students already like, would feel, oh, you're right, actually you're right. (B9, Z: 211-218)

¹⁵ Die Person bezieht ihre Aussage auf die ehemalige Ballettschülerin, die im Rahmen der FALTER-Recherchen mit Florian Klenk über ihre Erlebnisse sprach und mitteilte, dass sie von der russischen Ballettlehrerin Bella Ratchinskaja auf den Knöchel getreten und dabei verletzt wurde, sodass sie zwei Monate pausieren musste und nicht tanzen konnte.

¹⁶ Simona Nebyla-Noja, die damalige, zum Zeitpunkt des Ballettskandals, aktive Direktorin der Ballettakademie

Dieser soeben beschriebene Umstand wurde von einer Person aus Gruppe 2 als Entziehung der Verantwortlichkeit bezeichnet und mit dem bereits analysierten Nichtwissen des Lehrpersonals erklärt:

„[...] das ist einfach Missbrauch von Minderjährigen aufgrund von Nichtwissen von Lehrern, die haben keine Ahnung, die geben unreflektiert das weiter, was sie von Ihren eigenen Lehrern erfahren haben, aber absolute Feigheit und Verantwortungslosigkeit der Leitung oder Leitungen, die hier einfach nicht zugehört haben, weil das waren ganz viele Leute, die bereits gemeldet haben [...].“ (B5, Z: 209-214)

Dies geht einher mit der Angst der Schüler*innen vor dem Lehrpersonal, die sich nicht früher getraut haben, ihre Leidensgeschichte mitzuteilen und wurde von beiden Gruppen jeweils einmal genannt.

„[...] ich glaub, man hat dann auch Angst, [...] man hat dann schon so Respekt [...] vor den Lehrern, weil die können dir ja quasi auch schaden, [...] oder die können dich dann zum Beispiel im Unterricht nicht mehr beachten, es war immer im Balletttraining ein positives Zeichen, wenn du viele Korrekturen bekommen hast, weil [...] wenn man ignoriert wird, dann [...] war es immer ein schlechtes Zeichen [...]. Und deswegen glaube ich auch, dass [...] man sich nicht getraut hat [...].“ (B11, Z: 444-452)

Zudem wird von Gruppe 1 verlautbart, dass das Melden von Missständen, sofern diese von den Ballettschüler*innen als solche wahrgenommen wurden, sich als schwierig gestaltete, da „[...] man [...] auch keine Ansprechperson oder keine Anlaufstelle, wo man so etwas melden kann außer die Eltern [...] (B11, Z: 453-454) hatte und dass „[...] die Leidenschaft dann doch immer irgendwie [...]“ (B11, Z: 455) größer ist als das Bedürfnis nach Gerechtigkeit.

Dass sich „[...] Schüler und Schülerinnen [...] nie trauen, was zu sagen [...]“ (B6, Z: 253-254) kann auch mit der Angst vor den Konsequenzen für die professionelle Tanzkarriere titulierte werden, „[...] weil sie wollen natürlich ihren Traum erreichen und ihr Ziel erreichen, Balletttänzerin zu werden und wenn sie sich beschwerten, dann wird das als etwas Negatives angesehen, [...] dass man nicht das Nötige hat, um Balletttänzerin zu werden, oder man ist schwach [...]“ (B6, Z: 254-257)

Die Angst vor der Verurteilung wurde in beiden Gruppen genannt, weil man „[...] sich vor anderen Schülern quasi [...] geniert [...]“ (B11, Z: 457) und es „[...] ein Schamgefühl auslöst, [...] dass halt viele dann auch nicht sich getraut haben zum Beispiel zu den Eltern zu gehen [...]“ (B11, Z: 460-462)

Des Weiteren soll hier noch die von Gruppe 2 erwähnte Gesellschaft, also die Eltern der Ballettschüler*innen, als auch das Publikum als ein Mitgrund für die lange Toleranz der Missstände erwähnt und ausgeführt werden. Demnach ist es laut einer befragten Person so, dass

„das [...] Publikum inklusive Eltern, [...] die das einfach so annehmen und die zuschauen, wie man ihre Kinder quält, weil sie es aus irgendeinem Grund nicht besser wissen, aber auch nicht hinterfragen. Also so wenig kann ich gar nicht wissen als Mutter, dass ich zulasse, dass man ein Kind verletzt. Also, wenn einmal ein Lehrer mein Kind an den Haaren reißt oder schlägt oder tritt, ist es vorbei, dann ist es einfach vorbei und da gehört auch das Publikum dazu. [...].“ (B5, Z: 289-295)

Zuletzt wurden psychische Probleme bzw. psychische Traumata in beiden Gruppen zwei Mal als möglicher Grund bei dieser Kategorie angeführt.

„[...] oder Leute trauen sich nicht etwas zu sagen und wenn sie aufhören mit Ballett, dann glaube ich ist der Grund meistens sehr traumatisierend, dass man sich selbst gar nicht traut diese Gefühle so wieder aufzubringen oder die meisten gehen dann einfach gar nicht komplett weg oder ignorieren die Sachen.“ (B6, Z: 267-271)

Dies wird von einem Interviewteilnehmer aus Gruppe 1 bekräftigt und die Wichtigkeit von psychologischer Betreuung bereits während der Ausbildung betont:

„[...] die Schülerinnen, die fühlen sich sehr eingeschlossen und sehr, sehr niedergemacht ich glaub, [...] da braucht es auch wirklich Courage dazu und den Mut darüber zu sprechen und das öffentlich zu machen. [...] ich glaube, es [...] es braucht ein bisschen Zeit und deswegen ist es so wichtig, dass man heutzutage auch in Schulen mit Mental Health und mit Therapeuten arbeitet [...].“ (B10, Z: 254-263)

Abschließend lässt sich zur Analyse der Kreuztabelle sagen, dass Gruppe 1, also die Ballettschüler*innen/Balletttänzer*innen eher die Angst betont haben, sowohl, die vor dem Lehrpersonal, als auch die von der Verurteilung der Mitschüler*innen oder der Eltern bzw. das Fehlen von Ansprechpersonen während der Ausbildung und eventuell zusätzlich psychische Probleme dafür sorgen, dass Betroffene sich nicht trauen ihre Geschichte zu erzählen und daher derartige Missstände, wie sie aus der Berichterstattung des Ballettskandals bekannt wurden, gar nicht in Umlauf gebracht werden können. Zudem sei die Leidenschaft für das Balletttanzen und der Traum von der Tanzkarriere zu groß. Die aktiven oder ehemaligen Ballettlehrer*innen aus Gruppe 2 nennen eher Gründe des Unwissens bzw. des Fehlens adäquater Ausbildung des Lehrpersonals und bringen den Verantwortlichkeitsentzug der Institution als Argument mit ein.

5.2.6 Skandalberichterstattung

Diese Kategorie wurde erschaffen, um von den befragten Expert*innen herauszufinden, ob sie die Geschehnisse selbst auch als Skandal einordnen würden, so wie dies durch die Medien und im Rahmen der umfangreichen medialen Berichterstattung nach Aufdecken der Missstände kommuniziert wurde.

Zunächst wurde also abgefragt, ob sie dem Skandal-Begriff zustimmen würden. Die Analyse dieser Ergebnisse werden zunächst in Form einer Häufigkeitstabelle dargestellt.

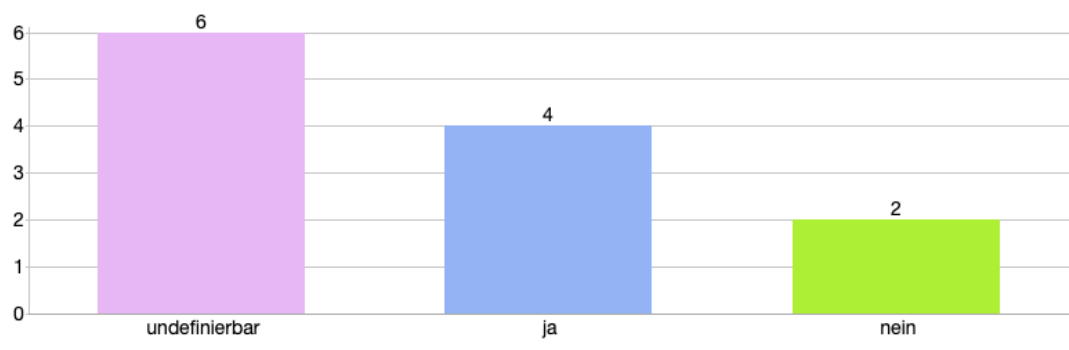


Abbildung 10: Häufigkeitstabelle: Zustimmung des Skandal-Begriffs der Expert*innen

Daraus resultiert, dass lediglich vier der befragten zwölf Personen der Titulierung der Geschehnisse als ein Skandal, wie dies in der Medienberichterstattung erfolgt ist, eindeutig zustimmen würden. Zwei Expert*innen lehnen den Skandal-Begriff ab und die Antworten von sechs Personen wurden als undefinierbar codiert, welche nun im Folgenden dargelegt werden.

Die Personen, die mit Nein geantwortet haben, begründen ihre Reaktion wie folgt:

„[...] skandalös ja, ich finde es nicht ok, was passiert ist, aber es ist für mich kein Skandal, weil es ist das, was in der Ballettwelt bis heute auch weiterhin passiert. Also ich glaube, es hat sich jetzt dadurch nicht viel geändert in der Ballettwelt, auch nach diesem Skandal jetzt in den Medien.“ (B6, Z: 225-228)

Eine andere befragte Expertin erklärt, dass sie dem Skandal-Begriff daher nichts abgewinnen kann, da die Missstände der Ballettakademie innerhalb der Staatsoper und innerhalb der Ballettszene bekannt waren.

„[...] I don't know like, a scandal to me it's like something that comes out of the blue and nobody had no idea about it, but I think people knew. And just because like finally a parent or [...] a girl [...] spoke out, then they had to take action.“ (B7, Z: 273-276)

Der Tenor, der aus den Personen, die dem Skandal-Begriff weder zustimmten, noch ablehnten, hervorging, ist, dass der Begriff Skandal „[...] ein zu kleines Wort [...]“ (B5, Z: 209) dafür ist

oder „[...] schon sehr klischeehaft [...]“. (B1, Z: 254) für sie klingt mit dem Argument, es ist „[...] unter den Teppich gekehrt worden und dann [...] in den Medien so kommuniziert worden als Ballett-Skandal oder Ballettschulen-Skandal.“ (B1, Z: 255-257)

Auf die Frage hin, wie die eben zitierte Person die Geschehnisse anstatt des Skandal-Begriffs bezeichnen würde, wurde erwidert:

„[...] ich finde der trifft das gar nicht so wirklich, das ist nämlich viel viel schlimmer. Weil es geht um junge Menschen, es geht um Kinder. Da müsste man fast einen anderen Begriff finden, das ist so, naja Skandal, nicht? Täglich haben wir irgendwo einen Skandal. Das ist eine [...] noch schmerzendere Facette, die da abgeht.“ (B1, Z: 259-263)

Diese Meinung teilt auch die folgende Interviewteilnehmerin und wählt den Begriff einer Tragödie als Vorschlag.

„[...] I think it's more, it's a tragedy, you know, because of how many people have been influenced and will suffer [...] the repercussions of this very unhealthy and environment that they were raised in. So yes, this scandal sounds a little short term for me and I think the tragedy has a longer, a long term effect [...] in German I think [...] that would be the correct word.“ (B9, Z: 300-304)

Interessant hierbei anzumerken ist, dass Florian Klenk für das Titelblatt der FALTER-Ausgabe 15/19, in der die Aufdeckungsgeschichte zu den Missständen in der Ballettakademie der Wiener Staatsoper den Titel „Die Staatsopern-Tragödie“ (Klenk, 2019a) wählte und im Laufe der weiteren Berichterstattung der Skandal-Begriff von anderen Medien aufgegriffen wurde.

Im Rahmen der Kategorie „Skandalberichterstattung“ wurden die Expert*innen noch zu der Wichtigkeit bzw. „Beurteilung von investigativem Journalismus“ befragt, welche als Subkategorie definiert und mittels kategorienbasierter Auswertung (Kuckartz, 2018, S.118) analysiert wurde. Eine weitere Subkategorie, die sich ergeben hat, ist die „Einschätzung des gesellschaftlichen Diskurses nach der Skandalberichterstattung“.

Die Recherchen von Florian Klenk, um die Geschehnisse in der Ballettakademie an die Öffentlichkeit zu bringen, wurde einstimmig von allen befragten Personen als „[...] wichtig, wenn er gut recherchiert wird [...]“ (B1, Z: 229) gesehen oder „[...] gerechtfertigt [...], wenn nichts dazu gedichtet [...], nichts verfälscht dargestellt wird, dann ist es durchaus notwendig.“ (B3, Z: 152-157) Ein weiterer Punkt, der zur Ansprache kam, ist dass „[...] Bewusstsein

geschaffen wird, Aufmerksamkeit darauf kommt und dadurch kann sich sicherlich auch was verändern [...].“ (B6, Z: 244-245)

Ein Grund, der genannt wurde, in Bezug auf die Wichtigkeit von Aufdeckungsjournalismus ist die Desillusionierung der Ballettwelt in diesem konkreten Fall.

„[...] I think it's definitely super super important to bring, [...] because many people didn't know about this, I think it can also be quite dangerous like it has to be done with the facts like not making anything up, definitely, but I think it's, it's super important to bring these things to light and to make people realize what's really happening without [...] glamorizing eating disorders or [...] all these kind of things [...] so I think it's [...] super helpful for people to realize and to have an idea of what's really going on.“ (B7, Z: 392-399)

Je größer der Umfang der Berichterstattung über die Missstände an der Ballettakademie wurde und je mehr Medien das Thema aufgegriffen haben, desto weniger positiv, wurde von den befragten Personen in weiterer Folge die mediale Präsenz und die Qualität der Berichterstattung beurteilt.

„[...] jetzt meine persönliche Meinung zum Klenk, ich mochte eigentlich, was er geschrieben hat für den FALTER [...] nur dann je mehr und mehr ich halt gelesen habe [...] so wurde es mir immer ein bisschen so unsympathischer, muss ich sagen so in der Art [...].“ (B10, Z: 235-238)

Einen möglichen Grund dafür, beschreibt eine Interviewteilnehmerin aus ihrer Sicht:

„[...] also ich fand es gut, dass da so dann, das es dann halt so diese awareness gab und [...] dass Vieles geändert wurde in der Schule, ich [...] fand es einfach nur blöd, dass dann viele mitgeredet haben oder ihren Senf dazugegeben haben, also Leute, die sich halt wirklich gar nicht auskennen [...], also [...] es hat gut angefangen, also es ging darum, einen Skandal aufzudecken und etwas Positives irgendwie damit zu erreichen und dann hab ich das Gefühl gehabt, dass viele einfach nur noch unnötig Drama dazu machen wollten und dann und ja, manche einfach die Chance genutzt haben, um dann irgendwie auch im Rampenlicht zu stehen und irgendwas zu sagen und die haben sich dann aber gar nicht ausgekannt [...].“ (B12, Z: 596-605)

Vor allem in Bezug auf Diskussionssendungen wird die Auswahl von Fachleuten als wichtig erachtet, denn es gab „[...] ganz viele Sendungen im Fernsehen und ich [...] muss sagen, ich

war dann oft nicht einverstanden mit Leuten, die dann auch in dieser Runde saßen, [...] die haben sich nicht wirklich ausgemerkt mit Ballett [...].“ (B12, Z: 189-191)

Es lässt sich also zusammenfassen, dass qualitativer, investigativ recherchierter Journalismus als wichtig und notwendig gesehen wird, je größer das Ausmaß der Berichterstattung nach Aufdeckung eines Skandals dann ausfällt und in den Medien thematisiert wird, desto wichtiger ist es, weiterhin auf Qualitätsstandards im journalistischen Prozess zu setzen.

5.2.7 Body Shaming

Um die Thematik rund um das Body Shaming im Ballett ausführen zu können und eventuelle Ursachen dafür zu eruieren, wurden die befragten Personen gebeten, ihr persönliches Körperideal eines*r Balletttänzers*in zu beschreiben. Anhand dieser Aussagen konnten Subkategorien erstellt werden, die sich in ein „gesundes Ideal“ und in ein „ästhetisches Ideal“ unterscheiden.

Zunächst gilt es diese beiden Ideale zu erläutern:

Das gesunde Ideal impliziert, dass er „[...] schlank trainiert [...]“ ist und „[...] bedeutet individuell ausgeformt, austrainiert. Dass es wirklich ein Athletenkörper ist auf individueller Basis, dass er gesund hochleistungsfähig ist [...].“ (B5, Z: 351-352)

Das ästhetische Ideal hingegen ist

„[...] unter Anführungszeichen das Idealbild, [...] dass sich an Gewichtsmaßen und Umfängen oder BMI, also Body Mass Index orientiert, der verallgemeinert wird und du darfst nicht mehr als 50 Kilo wiegen, sonst bist du für Pas de deux nicht zugelassen, oder sonst was. Das heißt hier dominiert das ästhetische Ideal, das aber mit der Realität nicht vereinbar ist und das sehr, sehr viele Tänzer krank macht. Das können jetzt sowohl Essstörungen sein als auch Verletzungen, weil sie zu wenig Energie haben, [...] unter Mangelernährung, unter der Überbelastung im Training [...]“ (B5, Z: 353-360) leiden.

Für die Analyse dieser Subkategorien wurde eine Konfiguration von Kategorien nach Kuckartz (2018, S. 120) durchgeführt, um zu sehen, wie viele der befragten Personen eher ein gesundes oder ein ästhetisches Ideal vor Augen haben oder ob und wie viele Expert*innen eine Kombination beider Ideale kommunizieren.

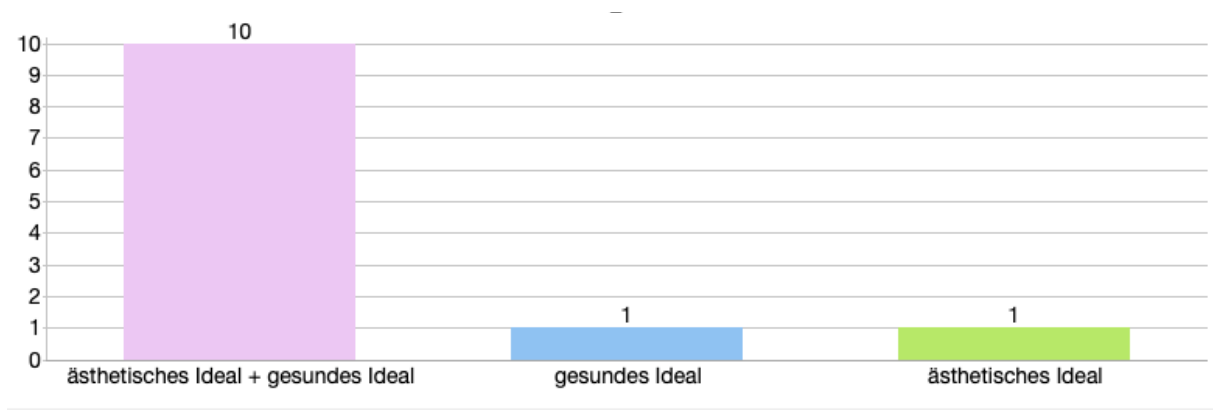


Abbildung 11: Codekonfiguration: gesundes und ästhetisches Körperideal

Aus dem oben angeführten Diagramm lässt sich ableiten, dass lediglich für eine Person ein rein ästhetisches Idealbild eines*r Balletttänzers*in präsent ist und eine Person nur das gesunde Ideal schildert. Bei zehn Befragten finden sich in deren Beschreibungen sowohl Aspekte des gesunden, als auch des ästhetischen Körperideals.

Die aussagekräftigsten Bekundungen, die den oben angeführten Definitionen der jeweiligen Ideale am ehesten entsprechen, sollen nun dargelegt werden, um die Folgeanalyse, worin die Gründe des Body Shamings im Ballett liegen, verständlicher gemacht werden.

Charakteristisch für das gesunde Körperideal ist, dass er „[...] muskulös und schlank [...] im Sinne, dass man jeden Tag trainiert und dadurch schlank wird, aber nicht aus einem anderen Grund [...]“. (B2, Z: 236-238) aussieht.

Zudem sollte der Körper „[...] definitiv athletisch sein, ich glaub, das geht gar nicht anders als Tänzerin, wenn man diesen Anforderungen entsprechen soll.“ (B6, Z: 399-401)

Für diese Expertin ergibt sich durch die Trainingsintensität das Körperideal eines*r Balletttänzers*in von selbst:

„[...] also man kann nicht übergewichtig sein, aber das ist, glaub ich, ergibt sich sowieso nicht, weil wenn man auf dem Niveau tanzt und in der Intensität kann man auch gar nicht übergewichtig sein meiner Meinung nach, also das ist gar nicht möglich [...]“. (B6, Z: 408-410)

In Bezug auf die Ästhetik des gesunden Körperideals teilt dieser befragte Experte mit, „[...] da hat es eine Zeit gegeben, das war für mich nicht mehr ästhetisch, ja ganz einfach das waren nur noch Klappergerüste“ (B3, Z: 216-218) und führt weiter aus:

„[...] Für mich muss eine Tänzerin schon noch irgendwo eine Frau bleiben und keinen Kind-Körper haben [...], wenn der Körper trainiert ist, ergibt sich automatisch auch irgendwo eine Ästhetik, [...] aber wie gesagt, für mich muss ein Mädchen oder Frau auf der Bühne auch eine Frau sein.“ (B3, Z: 214-224)

Auch die folgende Interviewpartnerin stimmt diesem Statement zu, jedoch beschreibt sie gewisse körperliche Anforderungen, die an den Körper eines*r Balletttänzers*in gestellt werden:

„[...] I believe the aesthetic of ballet of classical ballet is one where a man should look like a man and a woman should look like a woman. That the curves [...] or the confirmation, like the measurements or the size of the dancers should be proportionate, with longer limbs with slightly longer legs and slightly longer arms generally.” (B9, Z: 370-374)

Dies dient nun als Überleitung zu den ästhetischen Ansprüchen eines Ballettkörpers, die eine ehemalige Ballettschüler*in der Ballettakademie versucht anhand ihrer Erfahrungswerte zu erklären:

„[...] also vor allem bei Tänzerinnen [...], keine Kurven, also keine Brüste, kein Hintern, möglichst flach, möglichst dünn, lang, man darf nicht zu viele Muskeln sehen, das wird auch als negativ angesehen, man soll nicht erkennen, dass es viel Arbeit ist oder dass es anstrengend ist.“ (B6, Z: 427-431)

Diese Ablehnung des weiblichen Körpers, ist vor allem etwas, das in den zwei Jahrzehnten stark zu beobachten gewesen ist, nach folgendem Expert*innen-Zitat:

„[...] for the past two decades, I would say most female ballet dancers had little to no curves and the femininity was purely put on through their movement and [...] not their physicality [...]. But I don't think that that's necessary, and I don't think that's what the public wants to see.” (B9, 388-391)

Dennoch ist es so, dass das ästhetische Idealbild eines*r Balletttänzers*in den Köpfen der Gesellschaft, aber teilweise auch in jenen der befragten Expert*innen omnipräsent ist.

„[...] ich finde es wirklich nicht gut, [...] es ist halt einfach das ideal, [...] ich kann nicht einfach sagen [...] warum man daran festhält, aber ich kann auch sagen, dass leider leider, obwohl ich weiß, dass es falsch ist, bei mir auch so ist, wenn ich ein Ballett jetzt anschau oder so und jemand etwas stärker ist, noch immer schlank für die breite Masse [...], es mich irgendwie stört, für mich ist dieses Ideal noch immer so, weiß ich nicht

bei mir im Kopf, dass ich es halt tatsächlich [...] schöner finde, wenn sie halt ganz schlank sind, aber es ist sicher auch, weil es halt antrainiert ist, also weil du mit diesem Ideal aufwächst und das immer so kennengelernt hast und dann manifestiert sich das [...].“ (B8, Z: 358-367)

Welche Gründe es für die Body Shaming Kultur in der Ballettszene gibt bzw. die Gründe für das Beharren auf dem vorherrschenden ästhetischen Körperideal wurde durch Auseinandersetzung mit dem Textmaterial in Subkategorien eingeteilt und soll anhand einer Häufigkeitstabelle veranschaulicht werden, welche Gründe von den befragten Expert*innen am häufigsten genannt wurden.

Die Subkategorien lauten: Balletttradition, Gesellschaftliche Ansprüche, Ansprüche der Institution bzw. Traditionshäuser, Social Media Einfluss, Kolleg*innen als Konkurrent*innen, Anforderungen für das Pas de deux, Einflüsse / Body Shamings durch das Lehrpersonal und die Erwartungen des*r Choreographen*in.

Die genannten Häufigkeiten können nun folgender grafischer Darstellung entnommen werden:

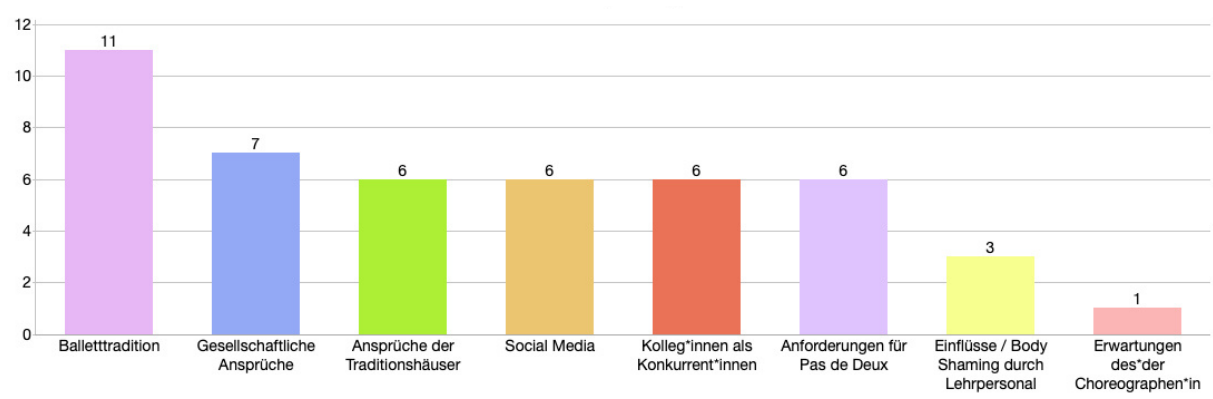


Abbildung 12: Häufigkeitstabelle: Gründe der Body Shaming Kultur in der Ballettszene

Die relevantesten Aussagen jeder Subkategorie werden nun wiedergegeben.

In Bezug auf die Balletttradition gibt es Versuche das vorherrschende Körperideal „[...] durch den Einfluss des zeitgenössischen Tanzes oder Neoklassik, [...] da [...] stand man ja ohne irgendein Tuch oder etwas, das etwas umhüllt und da war der Anspruch dann so streng auch.“ (B1, Z: 303-306) zu erklären. „Klassisches Ballett ist ja auch etwas Traditionelles und da gehört zur Tradition auch ein schöner Körper dazu.“ (B3, Z: 239-240)

Eine ehemalige Ballettschülerin und -tänzerin zieht eine Verbindung zu der „[...] Romantik vom Ballett, wo man halt immer eine Fee gespielt hat [...], daraus hat sich halt auch dieser

Idealkörper entwickelt und der halt bis jetzt noch immer besteht. Ja, und das spielt auch in dieses Bild von, man muss das brave, liebe, süße Mädchen sein, also das passt ja auch irgendwie zusammen.“ (B6, Z: 433-437)

Dies führt zu den gesellschaftlichen Ansprüchen und Erwartungen an den Körper eines*r Balletttänzers*in, denn „[...] es soll ja dem Publikum gefallen. Und auch da gibt es Schönheitsideale [...].“ (B3, Z: 232) Demnach ist für die

„[...] Und es ist halt das erste, worauf die Leute schauen, [...] ich höre es auch von so Zuschauern, [...] wenn so Laien zuschauen kommen, das erste [...] wirklich das erste, was man hört, [...] die war voll schön, oder der hatte voll die schöne Figur und [...] das ist wirklich das erste, was alle Zuschauer bewerten, [...] wer schön ausgesehen hat und wer nicht und [...] deswegen [...] gibt es dieses Problem auch, [...] weil das Publikum halt immer, diese Schönheit, ich meine, was ist schon Schönheit, das ist relativ, aber das Publikum schaut halt drauf.“ (B12, Z: 723-733)

Diese gesellschaftlichen Ansprüche werden auch definiert als „[...] das Alteingesessene, wie man es kennt, von vor Jahren und dass Leute [...] ins Theater gehen und sehen [...] eine Ballerina, [...] die hat dieses [...] nicht normale [...], wenn ich jetzt eine normale, dünne Person sehe, sag ich ja [...] sie ist schlank. Aber die haben das nicht mit einer Ballerina verglichen. Eine Ballerina war sehr grazil, [...] sehr leichtfüßig, [...] ich glaube, das hat sich einfach vor Jahren entwickelt und das versucht man halt in diesen klassischen Balletten [...] eben beizubehalten [...]“. (B10, Z: 345-351)

Eine Frage, die sich stellt und die thematisch von einer Interviewpartnerin aufgegriffen wurde, ist, inwiefern das Publikum umtrainiert bzw. umerzogen werden kann in Hinblick auf deren Ansprüche an das Körperideal eines*r Balletttänzers*in. Es folgt ein Lösungsansatz:

„[...] Ich glaube, [...] dass [...] das Publikum oft zu wenig weiß, zu wenig involviert ist, das sind noch mehr Menschen, die im Publikum sitzen als jene, die auf der Bühne stehen werden, [...] aber das Publikum müsste verlangen, [...] wenn das Publikum aufgeklärt wäre, [...] jetzt nicht das ästhetische Hungern ist nicht gesund, das ist nicht Aufklärung, sondern wirklich, was dort dahinter steckt, [...] wenn das die ganze Welt erfahren würde, [...] wären vielleicht Menschen so weit, dass sie sagen würden, das ist der Wahnsinn [...]. Und wenn dann die Medien und das Publikum Änderungen verlangt, weil ihnen die Augen geöffnet wurden, dann hat vielleicht die Tanzwelt eine Chance

[...]. Da können wir in der Forschung noch so weitergehen [...] sagen Leute, das geht bis zur Knochengesundheit und Osteoporose bereits mit 30 und Unfruchtbarkeit bei Mann und Frau und [...] das ist denen quasi egal, wenn sie die 15-jährigen erziehen, [...] da ist es ihnen lieber, die sind so dünn, dass sie die Regelblutung zum Beispiel nicht bekommen und eine Stressfraktur kann man ja auch super ignorieren [...], also Aufklärung ist das Wichtigste, wenn jemand [...] wirklich weiß, dann fängt er an zu denken.“ (B5, Z: 370-394)

Die Kultur des Body Shamings kann auch auf das jeweilige Traditionshaus oder die Institution zurückgeführt werden, in der die Ausbildung absolviert bzw. getanzt wird.

„Je mehr ich abgenommen hab, desto mehr Rollen habe ich bekommen [...] du kriegst eine Belohnung dafür, wenn du abnimmst [...]“ (B6, Z: 752) schildert die ehemalige Ballettschülerin und anschließende Corps de Ballet-Tänzerin der Wiener Staatsoper und deutet damit an, dass die Kultur des Body Shamings als subtile Botschaft wahrgenommen werden kann, denn [...] wenn du weniger wiegst, kriegst du mehr Rollen, also zumindest war es bei mir so.“ (B6, Z: 754-755)

Die selbige Interviewpartnerin sagt: „[...] also als ich aufgehört habe, [...] das war nicht meine Entscheidung, also ich wurde schlussendlich [...] eigentlich wegen meinem Gewicht gefeuert [...]“ (B6, 734-738) nach drei Jahren aktiver Bühnentätigkeit, da sich ihr Körper aufgrund einer verletzungsbedingten Pause nach einem operativen Eingriff verändert hatte.

Eine andere befragte Interviewperson erzählt, dass sie aufgrund ihres sich verändernden Körpers während der Pubertät ihre Ausbildung an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper beenden musste.

„[...] Sie haben im ersten Jahr gesagt, ich muss abnehmen. Im zweiten Jahr habe ich dann abgenommen und dann haben sie erwähnt, dass ich zu weiblich bin mit zwölf. Und [...] sie haben mir dann am Ende gesagt: ‚Ja, wir haben von Anfang an gesehen, dass vielleicht dein Po sich mehr entwickelt wird.‘ Aber ich hab ja jetzt auch keinen großen Po, ((lacht)) hätte ich gerne jetzt, aber [...] dann haben meine Eltern [...] gesagt ja, wenn sie das schon gesehen haben, warum haben sie dann nichts gesagt, weil wir haben unser Kind von Mexiko nach Wien geschickt, damit sie [...] dann traumatisiert [...] zurückkommt. (B2, Z: 321-331)

Wie in vielen Lebensbereichen ist der Einfluss der Neuen Medien auch in der Tanzszene spürbar. „[...] absolutely there's a link between the fashion world and the Hollywood world and ballet.” (B9, Z: 452-453)

Dies sorgt dafür, dass die Kultur des Body Shamings aufgrund der Omnipräsenz von Schönheitsidealen auf Social Media Plattformen vorangetrieben wird.

„[...] I think it really affects everyone. It's like social media and society that we live in is like super photopic. So we all, [...] I mean not everyone, I'm just like saying in general like we all think that the skinnier you are, the leaner you are, everything is going to be better for you almost and [...] I'm trying to figure these things out, but it's something that is so ingrained in me that it's really hard to break and to unlearn.” (B7, Z: 505-510)

Auch der Einfluss der Kolleg*innen in der Klasse während der Ausbildung oder der Konkurrenzkampf in der Tanzkompanie wurde als Grund für das Vergleichen von Körpern, das die Body Shaming Kultur fördert, genannt.

„[...] also, ich würde auf jeden Fall sagen [...] nach dem Abschluss, dann wird die Konkurrenz immer stärker [...] und [...] man vergleicht sich dann auch sehr häufig mit denen, die ähnlich ausschauen. Also ich habe mich mit den anderen großen Tänzerinnen verglichen, weil es ist ja auch eher so, also sie nehmen nur eine große Tänzerin und nicht zwei oder drei. Man vergleicht sich natürlich immer mit denen dann und [...] ich hatte auch das Gefühl, [...] das wird eher forciert, dass man in Konkurrenz ist, und [...] pro Jahrgang wird ein oder zwei Tänzerinnen werden aufgenommen und nicht mehr [...] und wir waren eine Klasse von sieben und dann weiß man, es gibt ein oder zwei Plätze und eine wird es halt von diesen sieben kriegen und die anderen nicht und die müssen dann halt woanders einen Job finden.“ (B6, Z: 518-533)

Ein weiterer Faktor, der beim Body Shaming eine Rolle spielt und sich in den Aussagen der Expert*innen verdeutlichte, waren die Anforderungen für Pas de deux, also der Partnertanz.

„[...] Und natürlich ganz klassisch Pas de deux, die Partnerarbeit also für Männer, die halt Frauen in die Luft schmeißen und sonst was machen und Hebungen, also das sind einfach gewisse Sachen, die es einfach schwieriger machen und deshalb rede ich auch immer von den Anforderungen im Ballett, weil es [...] in diese Zirkus-Richtung geht auch teilweise, aber trotzdem die Frau immer als elegante [...] Personen wirken muss. Und dann muss man halt so dünn sein, damit das dann auch so wirkt und damit auch die

Männer jetzt nicht so wirken, als würden sie jetzt eine Tonne heben, was, finde ich, meiner Meinung nach den Männern überlassen werden sollte. [...]“ (B6, Z: 485-493)

Der befragte Solist des *National Opera & Ballet* in Amsterdam teilt seine Erfahrungen als männlicher Part im Pas de deux mit:

„[...] Und wo viele Männer auch oder Burschen zu tun hatten, war [...] Pas de deux, das Heben von den Mädchen. Vor allem es ist dann auch immer, man sagt ja immer oder man sieht es ja, dass Mädchen früher reif sind, das heißt Mädchen nehmen dann in der Pubertät ein bisschen mehr zu und [...] werden halt weiblicher, was ja völlig normal ist und Männer oder die Burschen sind dann eher ein bisschen zierlicher, brauchen ein bisschen mehr Zeit, natürlich ist es dann schwer [...] ein Mädchen zu heben, das fast gleich schwer ist, das heißt, da gehört auch ein bisschen mehr vielleicht Aufbau des Körpers bei Männern dazu [...].“ (B10, Z: 398-405)

Es wird also verlautbart, dass im Pas de deux sowohl Frauen, als auch Männer, wenn auch mit unterschiedlichen Themen zu kämpfen haben, sei es bei Frauen das Gewicht und bei Männern die Kraft des Hebens bzw. eventuell damit einhergehende Rückenprobleme.

„[...] Da spielt halt der Faktor für die Tänzer, die uns dann heben müssen, also wenn sie [...]eine Tänzerin partnern müssen, die halt etwas schwerer ist, also da beschweren sich die meisten dann immer und nicht, weil sie was gegen sie haben, sondern weil sie danach immer Rückenschmerzen haben oder in die Physio gehen müssen. Das ist dann halt auch so ein Problem, da entstehen dann halt auch unangenehme Situationen weil ja, das ist halt für sie nicht nett und er findet es halt auch blöd, weil er dann verletzt ist und in Krankenstand gehen muss [...].“ (B12, Z: 826-832)

Zudem spielt der gesellschaftliche Aspekt und die Ansprüche an das Ballett in Bezug auf die optisch vermittelte Leichtigkeit des Paartanzes eine Rolle.

“[...] most of the time, you're like doing a Pas de deux, so you're partnering, like there is a partner and of course, if you're heavier then it's gonna be hard for your partner or maybe also, I mean definitely, when you do ballet and you have to be like, ballet is such a visual art of course, [...] you watch it and [...] what you're seeing, you want it to be pretty and beautiful.” (B7, Z: 446-451)

Abschließend werden noch Aussagen und genannte Gründe für das Body Shaming im Ballett aus den Subkategorien „Einflüsse des Lehrpersonals“ und „Erwartungen des*r Choreographen*in“ hervorgebracht.

Neben den zahlreichen Beleidigungen, die die befragten Personen während ihrer Ausbildungszeit vernehmen mussten und die bereits in der Analyse zur psychischen Gewalt dargelegt wurden, gab eine besonders einprägsame Situation für eine Expertin in Bezug auf Body Shaming durch den Lehrkörper.

“[...] when I came to Vienna, it was my first season with the company. So it was my first time like living completely by myself. So like being independent, having to cook my own food, living in another country and I think I probably gained a few kilos, like I don't know, but I wasn't fat or anything and I remember I met my teacher, I met Bella [...] and she told me in front of everyone [...] something like: ‘Oh, I've seen the show yesterday and Sweetie, my God like you look fat, like you gain weight!’ and [...] that was probably like one of the most hurtful things that she has ever said to me, because it was like [...] in front of everyone. I was so ashamed and I was so embarrassed and I remember [...] in that time of my life, I was like, oh, I finally feel better, like I'm not really stressing about food a lot, I'm like eating whatever I want to eat, I feel good, [...] I don't really care what I eat, like I'm just eating [...] whenever I feel like, [...] I'm not so strict with my food and then she said that to me and then of course like I was again like in the hole [...].” (B7, Z: 641-655)

Von einer Erfahrung mit einer Auseinandersetzung mit einem Choreographen konnte die befragte Person B10 berichten, da er dazu aufgefordert wurde, sich seinen Oberlippenbart zu rasieren.

“[...] Und ich hab gesagt, ich möchte mich aber jetzt nicht unbedingt rasieren dafür und [...] er ist aber trotzdem immer darauf eingegangen und hat gesagt [...] jedes Mal er möchte keine Ohrringe, er möchte keine Tattoos, er möchte keinen Bart, aber das ist nicht seine Entscheidung. Das ist mein Körper, ich darf mich so präsentieren, wie ich will und das muss er akzeptieren, aber dann ist er in meinen Augen einfach in der falschen Position, wenn er damit nicht umgehen kann.“ (B10, Z: 361-366)

5.2.8 Body Positivity

Zur Kategorie der Body Positivity wurden die Unterkategorien „Bedeutung“ und „Einbindung von Body Positivity in die Ballettszene“ erstellt.

Zunächst geht es darum eine Definition von Body Positivity aus den Aussagen der Expert*innen zu generieren, die dann als Grundlage für die folgende Subkategorien-Analyse dient.

Die Aussagen der Expert*innen, was Body Positivity für sie bedeutet, reichen von sich „[...] gut fühlen [...]“ (B1, Z: 355), über „[...] dass jeder einen Körper hat und jeder stolz auf seinen Körper sein kann und diesen Körper auch zeigen kann, egal, wie er aussieht und dass jeder Körper gefeiert werden sollte, egal wie er aussieht.“ (B6, Z: 545-547) bis hin zu „[...] sich selbst zu akzeptieren. Und auch, dass andere dich akzeptieren [...].“ (B8, Z: 445-446) Neben der Selbstliebe sollte „[...] man sich selber nicht mit negativen toxischen Kommentaren vom inneren Schweinehund so unnötig das Leben schwer [...]“ (B12, Z:775-777) machen.

Eine kreative Beschreibung von Body Positivity lautet „[...] würde ich als gesundes Strahlen übersetzen [...].“ (B5, Z: 475)

Body Positivity kann aber auch andere Komponenten als die rein körperliche Bedeutung mit einbeziehen, denn „[...] es kann eben von dem Körper, was man zu sich nimmt, wie man damit umgeht, wie dein Umfeld damit umgeht, geht aber auch schon für mich in Richtung sexuelle Orientierung ein bisschen [...], also es ist ein Riesenthema, wo man so viel interpretieren [...] hinzufügen kann.“ (B10, Z: 466-469)

In Bezug auf Body Positivity und Ästhetik, äußert eine Interviewpartnerin folgende Überlegung:

“[...] Embracing the function of our bodies and realizing that health and aesthetic can go hand in hand.” (B9, Z: 467-468)

Für die folgende Kategorie, die auf der Fragestellung und der zugrunde liegenden Forschungsfrage basiert, wie man Body Positivity in die Ballettszene einbringen kann, ist es notwendig eine für das Ballett anwendbare Definition zu schaffen.

“[...] Body Positivität [...] bedeutet ein körperliches Selbstwertgefühl, Self Care im Sinne von ich kenne mich, ich weiß, was ich brauche, ich traue mich auch das einzufordern [...], immer in Zusammenhang mit Selbstwertgefühl und Selbstkonzept. Bedeutet, dass ich mit meinem Körper [...] wirklich im Eingang bin. Und [...] Selbstkonzept ist da das Wichtigste, da ist Selbstwirksamkeit drinnen, Eleganz, Ernährung, Fitness, geistige, körperliche Fitness, also [...] auch die geistige [...], dass ich körperlich strahlen kann, Selbstwertgefühl, ja, das gehört da alles dazu. Self Care mit schlafen, essen und mir Gutes tun, Ferien machen dürfen.“ (B5, Z: 465-473)

Für das Einbringen von Body Positivity in die Ballettszene wurden von den Expert*innen Ideen genannt, die als Subkategorien in die Auswertung miteinbezogen wurden und zunächst im Einzelnen durch exemplarische Textpassagen erläutert werden.

Danach wurde eine Konfiguration von Subkategorien nach Kuckartz (2018, S. 120) erstellt, um zu sehen, welche Ideen von mehreren Expert*innen mehrfach genannt wurden und welche davon gedanklich in Kombination funktionieren könnten.

Mehrheitlich wurde von den Expert*innen hervorgebracht, dass das Einbringen von Body Positivity durch geschultes Personal bzw. durch Wissensvermittlung während der Ballettausbildung in der Ballettszene verankert werden kann.

Dabei ist es wichtig, „[...] dass die Lehrer [...] geschult werden individuell auf die Tänzerinnen, Tänzer einzugehen [...], sondern [...] wie [...] können sie diese individuellen Körper nutzen? Am besten nutzen, um gewisse Leistungen zu erbringen, [...] das wird ja in anderen Berufen genauso gemacht und man versucht ja auch seine Stärken hervorzuheben, die als einen Vorteil zu nutzen und das finde ich wird im Ballett noch nicht so gemacht und wenn Lehrer darauf geschult werden, darauf einzugehen und [...] die individuellen Stärken zu erkennen in den Schülern und die dann auch zu nennen, dass die Schüler das auch wissen und das dann [...] forcieren“ (B6, Z: 620-629) können.

Eine unterrichtende Ballettlehrerin erachtet es als wichtig, dass die Ballettlehrer*innen vor ihren Schüler*innen mit positivem Beispiel vorangehen.

„[...] so if students are seeing their teachers healthy and eating properly drinking properly, not smoking, they're gonna follow that by example. Having the education of nutrition seminars and anatomy lessons, understanding the normal cycle through puberty, all of these kind of things that I think is going to really bring body positivity into the ballet world. Understanding the direct function between or the direct relationship of food and the outcome of how the energy of food is going to then serve your body like gas in the car, I think it's really important as opposed to just thinking about the control issues that food pose to a lot of dancers.“ (B9, Z: 471-478)

Die Lehrkraft als Paradebeispiel und in der Funktion eine gesunde Beziehung zum Essen zu vermitteln, kann auch während des Unterrichts einfließen, wie die eben zitierte Expertin das selbst handhabt und weiter erklärt, wie es in professionellen Institutionen funktionieren kann:

“It's [...] normalizing this relationship with food and making it not this [...] taboo kind of thing, you know? Or the teachers saying like ok now we have an half hour pause, I'm

gonna go and have a snack, you guys too and I'll see you back in half an hour, something like that to encourage normalized snacking and nutrition I think is really, really important. Again, that should probably be something that the director would advise on and would probably be best to be done with some kind of a professional guideline [...].“ (B9, Z: 488-494)

Dass diese Einbindung von Body Positivity unter anderem vom Lehrpersonal ausgeführt, aber nicht alleinig vom Lehrpersonal ausgehen kann, sondern, wie eben beschrieben auch im Lehrplan und in der Ausbildungsphilosophie verankert und mithilfe von unterstützendem Fachpersonal angewendet werden muss, erklärt die befragte Tanzpädagogin und -medizinerin.

„[...] Durch [...] evidenzbasierendes Begleiten von jungen Tänzern [...] durch ihre Ausbildung, durch ihre Karriere und über das Karriereende hinaus, das Karriereende beginnt in der Erziehung, da gehört dazu, darüber zu reden, dass die Karriere mal aus sein wird, und wie schön es ist einen zweiten Beruf ergreifen zu können, um die Angst von dem Tänzer zu nehmen und dafür brauche ich Wissen. Also, dafür brauche ich Wissen, wie ich das Training richtig gestalte, wie ich das Motivationsklima so mache, dass dieser Mensch selbstbestimmt aufwachsen kann, dass er Autonomie verspürt [...], einen positiven Bezug zu seinem Umfeld, zu seinen Lehrern, zu wissen, da ist jemand [...], der für mich wirklich einfach da ist und auch die eigene Kompetenz spürt.“ (B5, Z: 479-488)

Dass dies nur mit einer strukturellen Adaptierung des Lehrplans und der Ausbildung einhergehen kann, wissen die ehemaligen Ballettschüler*innen oder mittlerweile aktiven Tänzer*innen, denn „ich glaub das Grundlegende wäre auf jeden Fall, dass man das schon eben in der Schule anfängt [...]“ (B10, Z: 475-476) und „[...] ernsthafter thematisiert, weil [...] oft wurden irgendwelche Thematiken angeschnitten [...], aber das war dann teilweise gefühlt nur so alibihalber [...].“ (B8, Z: 456-458)

Das Thematisieren von Stärken und das Eingehen auf die individuellen Persönlichkeiten, wie bereits in Zitaten von Expert*innen erwähnt, kristallisierte sich aufgrund mehrfacher Nennungen auch als eigener Aspekt im Rahmen einer Subkategorie heraus.

„[...] Ich glaube, je individueller man auf die Tänzer und Tänzerinnen eingeht und deren Körper und deren Stärken und sich eher darauf fokussiert und natürlich schon die Schwächen versucht auszubessern, aber ich glaube, wenn man sich auf die Stärken

konzentriert und die immer [...] forciert, [...] so kann man Body Positivity, glaube ich, einführen in der Ballettwelt. Genau und dann kann man auch die Schwächen mehr kaschieren, wenn das notwendig ist.“ (B6, Z: 550-555)

Die Gesellschaft und der gesellschaftliche Diskurs rund um Diversität sollte als Spiegel für die Ballettszene dienen, denn „[...] im Ballett ist es ja auch, also zum Beispiel das Ensemble

quasi, das Corps de Ballet, [...] sie sollen ja alle gleich ausschauen. Und das ist ja eigentlich genau das, was wir ja, als Kultur oder als Gesellschaft jetzt immer mehr versuchen aufzubrechen und dieses diversity und jeder ist so wie er ist und [...] das muss auch irgendwie, in irgendeiner Art und Weise in die Ballettszene halt inkludiert [...]“ (B11, Z: 631-636) werden.

Andere Tanzstile sollten als Vorbild für die Ballettszene in Bezug auf eine weniger strenge Kultur und der Offenheit gegenüber Individualität gesehen werden, wie es die Interviewpartnerin im folgenden Statement beschreibt:

„[...] I have an eating disorder, I have like body dysmorphia the whole thing [...] and it's crazy to see that people [...] do my same job that they are completely fine with how they look and [...] I think they're probably ballet dancers, who just love who they are and how they look and they just love their body. I feel like the majority for sure doesn't. [...] Because [...] if we would all love ourselves that much then it would be [...] amazing to see like a group of people like super confident in who they are, and even if they're working with their body [...], maybe body positivity [...] is part of like other dance field environments, so like contemporary or like neoclassical, I think that can be a bit more inclusive in this sense, but ballet, unfortunately is so exclusive and so strict and I mean only now we're seeing the first black dancers [...] I don't know ten years ago [...] there were no black dancers even[...]. It's a really exclusive world, shitty world.” (B7, Z: 568-582)

Dass andere Tanzstile, wie der zeitgenössische Tanz zum Beispiel weniger exklusiv in Bezug auf Körperideale ist und mehr Body Positivity bietet, wird auch von der Interviewpartnerin B8 bestätigt, denn „[...] es wird auch, schon viel mehr thematisiert der Körper an sich und die

Anatomie [...], da ist der zeitgenössische Tanz meiner Meinung nach schon viel weiter als das Ballett. Aber es liegt halt auch daran, dass der zeitgenössische Tanz an sich, da

geht es ja auch um Freiheit und Ausdruck [...], also das liegt halt auch in dem begründet.“ (B8, Z: 817-821)

Ein hoffnungsspendender Einflussfaktor, der an einem Durchbruch von Body Positivity in der Ballettszene teilhaben könnte, ist für die Expert*innen ein Generationswechsel hin zu ausgebildeten, reflektierten Ballettlehrer*innen, die dies an ihre Schüler*innen weitergeben.

„[...] da liegt so viel Arbeit dahinter und ich glaube, es wird sich auf jeden Fall ändern oder es hat sich schon bereits ein bisschen geändert mit einem Generationenwechsel an Direktoren und Trainer „[...]“.“ (B10, Z: 353-355)

Auch die aktive Demi-Solistin an der Wiener Staatsoper konnte bereits eine Tendenz des Versuchs in Richtung Body Positivity verzeichnen:

„Now it's changing like it's always evolving and I think now we're probably going more to the direction to the, hopefully more [...] healthy way [...] maybe it's just like [...] the people that I work with or like the people that I talk to, but I feel like there is for sure more sensitivity to this subject now and everyone is just trying, not everyone, but like many many people are like trying to work in this direction of being less about the look and more about other things, [...] so I hope it's going to [...] keep evolving.“ (B7, Z: 472-481)

Dieses Kreisdiagramm soll nun abschließend nach Ausführung der einzelnen Subkategorien zur Verständlichkeit der anwendbaren Kombinationsideen hinsichtlich der Einbringung von Body Positivity in der Ballettszene dienen:

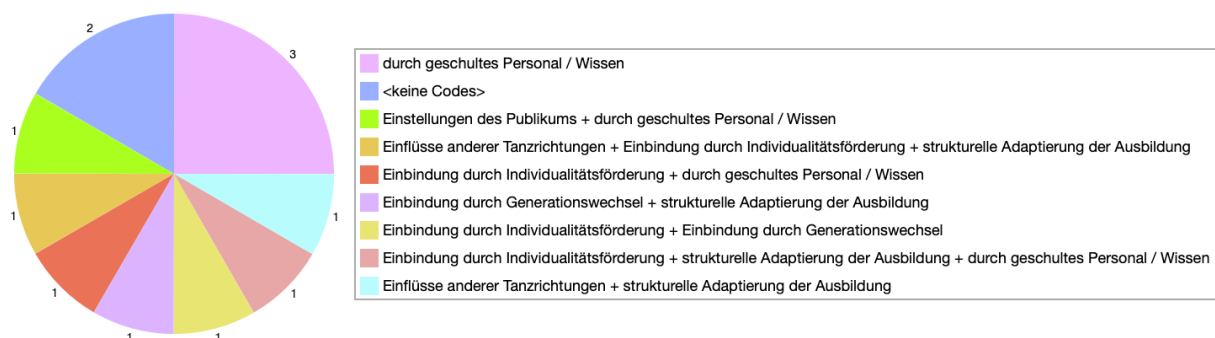


Abbildung 13: Codekonfiguration: Ideen zur Einbringung von Body Positivity in die Ballettszene¹⁷

¹⁷ Das Segment mit „keine Codes“ bedeutet, dass bei zwei befragten Personen keine Textpassagen für diese Kategorien codiert werden konnten und daher keine Codes aufweisen.

5.2.9 Body Positivity am Beispiel von Lizzy (Video)

Das Thema Body Positivity wurde im Rahmen der Experteninterviews weiter ausgeführt, indem, wie im Kapitel zur Empirischen Untersuchung (Kapitel 4.2.2) bereits erläutert wurde, den Interviewteilnehmer*innen ein Video gezeigt wurde. Das Video demonstriert eine junge Tänzerin, namens Lizzy, die nicht dem vorherrschenden und bereits analysierten Körperideal im Ballett entspricht, aber mehrere aufeinanderfolgende Fouetté-Pirouetten dreht, die für eine Hobbytänzerin sehr fortgeschritten sind.

Ziel war es, herauszufinden, wie die tänzerische Leistung von Lizzy von den Expert*innen beurteilt wurde und ob dem Empfinden der befragten Personen nach ihr Körper ihre tänzerische Leistung beeinträchtigt. Zuletzt sollte auch eruiert werden, inwiefern die Möglichkeit besteht, dass eine Tänzerin wie Lizzy eines Tages auf der Bühne einer großen Institution zu sehen ist. Es wurden dafür die Subkategorien „Empfindungen beim Ansehen des Tanzvideos“, „Beurteilung der tänzerischen Leistung“ und „Einschätzung von Lizzy als Tänzerin einer großen Institution“ erstellt, deren codierte Einheiten aus dem Textmaterial der Interviews nun in dieser Reihenfolge dargelegt werden.

Die Reaktionen der Expert*innen beim Betrachten des Videos waren durchwegs positiv und reichten von „[...] sehr cool [...]“ (B8, Z:539), „[...] echt super [...]“ (B12, Z: 889), „[...] sie ist großartig [...]“ (B4, Z: 651) bis hin zu „[...] the first thing I think when I see Lizzy is, wow like go on girl.“ (B9, Z: 554-555). Es wird also anerkannt und bejaht, „[...] dass alle Menschen tanzen können, und ich finde, das sollte auch so sein, dass jeder Mensch tanzen darf, [...] also nur, weil sie nicht diesem Ballettideal entspricht, sollte nicht bedeuten, dass Sie nicht Balletttanzen darf. Also ich finde, [...] es sollte auch offen sein [...].“ (B6, Z: 570-574)

Lediglich eine der zwölf befragten Personen teilt die oben angeführten Meinungen nicht. „Nein [...], also ich bin entsetzt, dass ich so reagiere, aber das tut mir jetzt weh, weil unsere Augen empfinden das einfach anders.“ (B1, Z: 379-380)

Die befragte Tanzpädagogin und-medizinerin sprach neben ihrer befürwortenden Beurteilung von Lizzy als Tänzerin auch den ihr zu Bedenken gebenden medizinischen und gesundheitlichen Aspekt an, den sie beim Ansehen des Videos empfand.

„Das erste ist, ich seh einen Tänzer, der einfach gerne tanzt und das zweite ist, hoffentlich machen die Gelenke das mit, weil sie tanzt auf einem nicht niedrigen Level,

das heißt, [...] ich Sorge mich um sie, dass ihr Übergewicht für ihre Gelenke und ihr Herz-Kreislauf-System zu viel sein kann, vor allen Dingen, weil Ballett ja ein anaerober Sport ist oder Kunst-Sport ist, das bedeutet gerade jemand mit so einem Körper hätte daneben eine starke Herz-Kreislauf-Belastung, weil auf der einen Seite die Übergewichtigkeit da ist und auf der anderen Seite über das Ballett ein Herz-Kreislauf-System und die aerobe Ausdauer nicht trainiert wird. Das heißt, ich sehe auf der einen Seite einen Tänzer, der es einfach liebt und da ist es mir vollkommen wurscht, welchen Körper der hat [...]. Auf der anderen Seite [...] ja [...] weg von diesen Idealbildern, aber das ist jetzt einfach ein Hype, [...] der auch wieder [...] in die Gegenextrem-Richtung geht [...].“ (B5, Z: 666-681)

Hinsichtlich der Beurteilung der tänzerischen Leistung von Lizzy wurde verlautbart, „[...] um Fouetté Pirouetten drehen zu können, muss ich schon relativ viel trainiert haben [...]. Ist bewundernswert [...] und [...] ermutigend [...]. [...] Und sie dürfte auch glücklich sein, weil sonst würde sie es nicht machen und tanzen in Amateurform ist für mich immer empfehlenswert [...].“ (B3, Z: 318-327)

Der befragte und aktive Bühnentänzer meint dazu: „Also sie kann Fouettés, das können viele Tänzerinnen in einer professionellen Kompanie nicht, also muss ich ehrlich sagen, ich sehe, dass sie keine professionelle Tänzerin ist, da gehört noch viel dazu, aber eben und das würde ich also auf keinen Fall jetzt verurteilen [...].“ (B10, Z: 520-523)

Auch B11 stimmt diesem Statement zu: „Also Respekt, sie kann gute Fouettés drehen.“ (B11, Z: 673)

Die kritischen Augen der Expert*innen erkennen auch, woran sie technisch noch arbeiten müsste und merken an, dass ihr Gewicht dabei einen entscheidenden Faktor spielen könnte.

„[...] in der Ballettwelt muss man ja auch immer sehr auswärts sein, also ausgedreht sein und ich glaube es ist physisch schwerer das zu sein, wenn man mehr Gewicht hat. [...] Also ich glaub schon, dass es ihre technische Ausführung beeinflusst.“ (B6, Z: 609-614)

“ [...] the way that you look also affects the way that your steps look. So even if you do technically your steps and your combinations, your choreography, you do everything good, unfortunately, it's really affected by the way that you look. So, if you're skinny, if you have nice legs, [...] nice lines, you know, like the feet, the turn out, [...] I think the technique goes up until a certain point [...] in what we're living right now in the ballet

world. And unfortunately [...] people just be like: ‘Oh she's good, it's a pity that she doesn't have the body!’ So, you see that the body is like the most important thing.” (B7, Z: 610-619)

Dies führt nun zu der Beantwortung der Frage, ob sich die Expert*innen Tänzer*innen wie Lizzy auf der Bühne einer großen Institution vorstellen könnten.

Um einen ersten Eindruck der Einschätzungen zu erhalten, soll eine Häufigkeitstabelle dienen, bevor die relevanten Textsegmente noch näher beleuchtet werden. Bei diesem Diagramm muss vermerkt werden, dass es Mehrfachantworten der befragten Personen gab, die unterschiedlich codiert wurden. Die Grafik dient also nur einer groben Einschätzung der mitgeteilten Meinungen der Expert*innen.

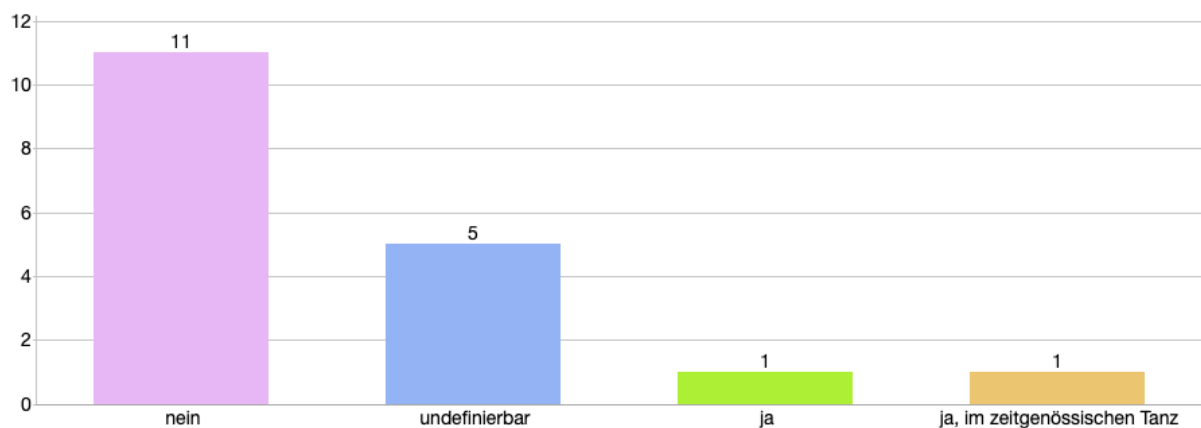


Abbildung 14: Häufigkeitstabelle: Einschätzung von Lizzy als Tänzerin in einer großen Institution

Demnach gab es unter den codierten Einheiten elf Aussagen, die ein Nein implizierten. Fünf Personen waren sich ihrer Einschätzungen nicht eindeutig sicher. Lediglich eine Person könnte sich Lizzy eines Tages auf der Bühne einer großen Institution vorstellen und eine Person machte den Vorschlag, dass Lizzy in einer anderen Tanzrichtung, zum Beispiel im zeitgenössischen Tanz auf einer Bühne Akzeptanz finden würde.

Die Expert*innen, die mit Nein geantwortet haben, geben zu, „[...] ich ertappe mich dann schon selbst dabei, dass ich sage ok, ich könnte mir das auf der Bühne nicht vorstellen.“ (B6, Z: 574-575)

Eine der befragten Balletttänzerinnen, die selbst aktiv auf der Bühne steht, teilt ihre persönliche Ansicht mit: „[...] es ist halt leider wirklich die Realität und [...] selbst, wenn ich nur zehn Kilo mehr wiegen würde, [...] ich würde meine Beine nicht mehr so hoch kriegen [...], das macht dann halt echt ein Unterschied und wenn man dann wirklich übergewichtig ist

[...] man hat [...] muss [...] ja das Bein auch über 90 Grad anheben und man braucht halt einfach den Platz [...] und dann die ganzen Sprünge [...]. Also es geht einfach eigentlich von vorne bis hinten nicht [...] und dann die Hebungen, also das wird halt leider wirklich nicht gehen.“ (B12, Z: 980-989)

Den Wunsch, dass jemals die Möglichkeit besteht Tänzer*innen wie Lizzy auf der Bühne einer großen Institution zu sehen, wird kommuniziert, aber gleichzeitig die Anforderungen der Ballettwelt als Barrieren angemerkt.

„[...] of course her size is striking, and unfortunately you can't get around her size to see expression, musicality, talent and that's really unfortunate and that's probably also my bit of warped brain right now still. If I saw her in a less classical setting in terms of [...] less strict clothing and something more comfortable than doing Fouettés in a ballet maybe it would [...] feel more comfortable in every way. [...] I'm thrilled to see her dancing ballet, I think that she should go forth and conquer the world, but I can only imagine how difficult that would be.” (B9, Z: 556-562)

Auch diese befragte Expertin teilt ihre Zweifel mit: „[...] unfortunately, no. [...] I don't see it being possible in this world [...] and how it is now.” (B7, Z: 629-630)

Vor allem die Werte einer klassischen Institution und die damit einhergehenden Erwartungen der Gesellschaft sind genannte Gründe der Ablehnung, da „[...] viele dieser Opern ja

Traditionshäuser sind, also vor allem die Staatsoper [...] und sehr auf die Tradition und auf die Vergangenheit ausgerichtet, die vielleicht auch gar nicht so unbedingt die Möglichkeit haben, da jetzt all das zu brechen und jetzt komplett neue Stücke daher zu bringen, weil das vielleicht noch gar nicht so akzeptiert wird, auch von der Gesellschaft, weil die Staatsoper halt als dieses Traditionshaus angesehen wird und deshalb könnte ich mir zum Beispiel nicht vorstellen, dass die Lizzy an der Staatsoper tanzt [...].“ (B6, Z: 593-600)

Dies wird von einer weiteren befragten Person bestätigt: „Ja, vielleicht auf einer Bühne, aber jetzt nicht in einer klassischen, nicht im Schwanensee, in der Staatsoper [...]. Alles an seinem richtigen Ort.“ (B1, Z: 414-415)

Trotz der Negation von Lizzy als Tänzerin einer großen Institution werden auch Vorschläge von den Expert*innen hervorgebracht, auf welcher Bühne sie sich Lizzy als Tänzerin vorstellen könnten.

„In der Ballettakademie wird sie sicher nicht aufgenommen werden. [...] Ich

könnte mir vorstellen, dass sie in einem Bereich, wie der Tanztheaterszene, [...] wenn ein Stück eben zu diesem Thema kreiert wird, zum Körperbewusstsein.“ (B3, Z: 336-339)

Das Mitwirken von Lizzy „[...] in einer Kompanie, bei Complexions¹⁸ oder Wettbewerben [...], wo das der zentrale Faktor ist, dass Menschen unterschiedliche Körper haben [...] kann ich es mir schon gut vorstellen.“ (B6, Z:600-602)

5.2.10 #balletbodypositivity

Die letzte zu analysierende Kategorie nennt sich „#balletbodypositivity“ und bezieht sich auf Forschungsfrage 7.1 (Kapitel 5.2.8 Forschungsfrage 7.1), bei der es darum geht, herauszufinden, ob das Kreieren und Verbreiten eines Hashtags, wie in dieser vorliegenden Arbeit der Hashtag #balletbodypositivity eine Bewegung auf Social Media Plattformen auslösen könnte und auf lange Sicht zur Eingliederung von Body Positivity in der Ballettszene verhelfen könnte.

Als Beispiel und um eine ehrliche Abschätzung der Expert*innen einer möglichen Initiative durch diesen Hashtag zu erhalten, wurde während der Interviews die #metoo-Bewegung herangezogen, der 2017 nach Vorwürfen des sexuellen Missbrauchs gegen den Hollywood-Produzenten Harvey Weinstein entstand. Weltweit verbreitete sich dieser Hashtag, der von Betroffenen, die sich bestärkt fühlten ihren Missbrauchs-Erfahrungen zu erzählen, geteilt wurde und somit eine Bewegung auslöste. (Wünsch & Oelze, 2018)

Die entstandenen Subkategorien aus dem analysierten Textmaterial sind die „Einschätzung über die mögliche Initiative durch den Hashtag“ und die „Chance für ein Umdenken in der Ballettszene durch den Hashtag“, womit vor allem ein Umdenken in Richtung Body Positivity gemeint ist.

Beide Kategorien werden nun mittels kategorienbasierter Auswertung (Kuckartz, 2018, S. 118f) dargestellt.

Die Meinung, die sich von den Expert*innen zur „Einschätzung über die mögliche Initiative durch den Hashtag“ herauskristallisiert, ist, dass es funktionieren kann „[...] wenn große Ballettseiten das posten“ (B2, Z: 472) und „Bekannte das durchziehen, auch die im Theater tätig sind.“ (B4, Z: 762)

¹⁸ Complexions ist eine 1994 gegründete amerikanische Ballett-Kompanie, deren zentrales Element die Diversität deren Akteur*innen ist. (Complexions, 2022)

Auch diese Expertin teilt diese Meinung:

„Ich glaube, das könnte funktionieren, wenn es bekannte Tänzerinnen und Tänzer oder auch Direktoren, Direktorinnen verbreiten und vor allem, die bereits ein großes Following haben, [...] diese Vorbildwirkung [...] kann man, glaube ich, definitiv verbreiten. Ich glaube, das würde auch angenommen werden. Also ich hab schon das Gefühl die Ballettwelt ist bereit dafür, es fehlen noch so ein bisschen die Personen dafür, [...] es gibt bestimmt so Personen schon, also Misty Copeland¹⁹ wird ein bisschen diese Person auch angesehen [...].“ (B6, Z: 641-647)

Neben einflussreichen Personen, die die Reichweite hätten, um eine Initiative zu starten, wird die Einflussgröße durch die Omnipräsenz von Social Media in der Gesellschaft angesprochen.

„Glaub ich schon, dass das machbar wäre. Also wenn [...] eine berühmte Person, Tänzerinnen oder gefragter Superstar ist, glaube ich schon, dass man damit etwas erreichen könnte, [...] weil unsere Gesellschaft oder unsere Generation im Moment ja, Social Media ist das Thema Nummer eins, das hat jeder im Moment, und ich glaub, man kann so viel erreichen mit Social Media und auch bezwecken.“ (B10, Z: 555-561)

Dies bekräftigt auch die befragte Person B7:

„[...] we're all always on Instagram anyway, and [...] a few colleagues of mine, they're like quite big on Instagram, so if [...] we could bring this topic up to them as well and like they could, you know start to share about it, I think [...] it could probably potentially make a change. [...] I'm not [...] such a huge fan of Instagram, but I think most of the things that are happening there right now, like stuff is happening and it's really [...] such a powerful platform. And [...] if people use it the right way, then yeah [...] it could probably make a change [...].“ (B7, Z: 691-698)

Ein weiterer Faktor, der von einer befragten Expertin genannt wurde, warum das Auslösen einer Bewegung durch den Hashtag funktionieren könnte, ist das ermutigende Gefühl der Zugehörigkeit, den auch schon der Hashtag #metoo innehatte und sich dadurch von sexuellem Missbrauch betroffene Personen geöffnet haben.

„[...] es braucht jemanden, der das öffentlich publik macht, [...] wo das quasi mehr oder weniger viral wird und wo dann andere Leute quasi sich dann angesprochen fühlen und das Bedürfnis haben auch ihre Geschichte quasi zu erzählen.“ (B11, Z: 952-954)

¹⁹ Misty Copeland wurde 2015 zur ersten afroamerikanischen Primaballerina am American Ballet Theatre in New York ernannt. (o.A., 2015)

Zuletzt folgt die Analyse der Subkategorie „Chance für ein Umdenken in der Ballettszene durch den Hashtag“ in Richtung Body Positivity.

„[...] ich glaube schon, dass das was bewegen könnte, ob es jetzt zu einer großartigen Veränderung führen würde, weiß ich nicht, aber es würde auf jeden Fall einfach mal das Ganze präsent machen und [...] dass man in Institutionen darüber spricht und halt sich Gedanken gemacht.“ (B8, Z: 582-585)

Eine Expertin äußerte, dass sie Chancen für eine Initiative durch den Hashtag #balletbodypositivity sieht und sich dieser anschließen würde.

„[...] I don't see any reason why not. I think there are a lot of dancers that are very involved in social media and there are so many dancers who [...] are still highly involved in a body negativity in terms of themselves and yet they don't want that for other people. So I think this is something that can be really, really a little bit tragic that there are ballerinas who are anorexic and bulimic and are such a mess themselves and yet they still would never wish that on anybody else. And so even those who are in the midst of not being and not having body positivity, I think they would really love to deliver that out [...] and those who have been able to get out would of course be able to support that movement. Absolutely, I would.“ (B9, Z: 583-592)

Das folgende Statement drückt aus, dass eine durch den Hashtag ausgelöste Bewegung möglich wäre, es aber für strukturelle Änderungen in der Ballettwelt sehr viel Zeit benötigen würde und auch patriarchale Strukturen aufgebrochen werden müssten.

„[...] Also ich glaube, es wird ein sehr langer Prozess und ich glaub jetzt nicht, wenn der Hashtag gepostet wird auf Instagram, dass sich das sofort verändern wird. Ich glaube auch, dass die Direktoren und Direktorinnen das aufnehmen müssen und [...] auch Männer in der Ballettwelt, also [...] ich glaube, man darf die patriarchalischen Strukturen nicht unterschätzen, die auch in der Ballettwelt sehr stark vorhanden sind, obwohl die Tänzerin immer [...] die Hauptfigur ist, [...] aber meistens sind es ja weiterhin Männer, die Direktoren werden.“ (B6, Z: 665-678)

Von einer weiteren befragten Expertin wird hervorgebracht, dass die Formulierung des Hashtags #balletbodypositivity zu allgemein gewählt ist, um viele Menschen anzusprechen und um eine Bewegung auslösen zu können.

„[...] Zum einen ist #balletbodypositivity einfach so ein weiterer Punkt und [...] die einen interpretieren es so und die anderen interpretieren es gar nicht, weil sie überhaupt nicht wissen, was ist Motivationsklima und Tanzwissenschaft oder Trainingswissenschaft, was das überhaupt auf sich hat. Das heißt bei diesem #metoo-Hashtag, der da herum gegangen ist, da ging es ja ganz konkret um Missbrauch, um Unterdrückung von Frauen. Da ging es um konkrete Dinge, die hier ghashtagged wurden, sag ich jetzt mal so salopp, aber hier #balletbodypositivity, das ist nicht konkret, deswegen zieht es nicht. Und [...] das Wissen fehlt, es fehlt dem Publikum, den Tänzern selber, den Lehrern [...]. (B5, Z: 768-778)

Damit eine Bewegung ausgelöst werden kann und „[...] sich niemand irgendwie eingeschüchtert fühlt oder Angst hat, dem nachzugehen, was er machen möchte“ (B12, Z: 934-935) und sich dieser Bewegung anschließt, muss ein Hashtag entstehen, der konkreter ist und Vieles inkludiert, das die Betroffenen der Bewegung beschäftigt.

„[...] Da muss einfach alles rein, da muss Trainingswissenschaft rein, Ernährungswissenschaft, Psychologie, Neuropsychologie, Tanztechnik [...].“ (B5, 796-798)

Ob der Hashtag #balletbodypositivity, wie er für die Untersuchung dieser Arbeit herangezogen wurde, nun ein Umdenken in Richtung Body Positivity auslösen kann, soll in der abschließenden Diskussion (Kapitel 6.7 Forschungsfrage 7 und Forschungsfrage 7.1) dargelegt und Versuche einer Beantwortung gemacht werden.

6 Diskussion²⁰

6.1 Forschungsfrage 1

Welche Auswirkungen hat die Skandalberichterstattung zur Causa „Ballettakademie“ auf die Einstellung zu den angewandten Erziehungsmethoden in der Ballettakademie der Wiener Staatsoper berichtet?

Um diese Forschungsfrage zu beantworten, bestand für die Autorin dieser Arbeit die Wichtigkeit von den Expert*innen Schilderungen zur persönlichen Bedeutsamkeit von Ballett und Erfahrungsberichte während der eigenen Ballettausbildung zu sammeln und diese in der Ergebnisdarstellung (Kapitel 5.2) ausführlich abzubilden, um als Leser*in dieser Arbeit, aber auch als Forscherin selbst ein Gefühl für den hohen Stellenwert, den Ballett im Leben der befragten Personen eingenommen hat und teilweise noch einnimmt zu erhalten und damit einhergehend die Struktur und den dahinterstehenden Kult in der Ballettwelt annähernd nachvollziehen zu können. Dies erschien notwendig, um zu verstehen, warum derartige Missstände, wie sie durch das Aufdecken der FALTER-Berichterstattung bekannt und darauffolgend in der medialen Berichterstattung aufgegriffen wurden, über Jahre hinweg aber in der Ballettakademie praktiziert werden konnten, in einer der größten kulturellen Institution Österreichs und einer „der wichtigsten Opernhäuser der Welt“ (Wiener Staatsoper, 2022), wie dies die Wiener Staatsoper selbst in ihrem Internetauftritt kommuniziert.

Zudem soll betont werden, dass versucht wurde, aus den gewonnenen Erkenntnissen Lösungsansätze darzulegen, die nicht nur in der Ballettakademie der Wiener Staatsoper Anwendung finden sollen, sondern allgemein als Denkanstoß für die Ballettwelt gesehen werden können.

Bei dieser Forschungsfrage werden nun vor allem der Erziehungsstil im Ballett bzw. die angewandten Erziehungsmethoden konkret zur Causa Ballettskandal in der Ballettakademie infrage gestellt.

²⁰ Es wird darauf verwiesen, dass direkte Zitate von den Expert*innen in der Originalversion übernommen wurden und daher auf eine gendergerechte Sprache im Stil dieser Forschungsarbeit in diesem Kapitel verzichtet wird. Sofern Berufsgruppen, wie z.B. Tänzer*innen, Lehrer*innen, Physiotherapeut*innen, Psycholog*innen, Ärzt*innen etc. nur in der männlichen oder weiblichen Form im zitierten Textabschnitt verwendet wurden, ist zu berücksichtigen, dass hierbei beide Geschlechter als inbegriffen zu verstehen sind. Sofern Berufsgruppen oder Personen im Singular genannt wurden, ist im Kontext des Zitates herauszulesen, ob sich der*die Experte*in auf einen Mann oder eine Frau bezieht.

Sofern einzelne Interviewpersonen zitiert und z.B. durch Nennung ihres Berufsstatus angekündigt wurden, impliziert diese das Geschlecht der Person und kann dahingehend nicht in Form der genderneutralen Sprache wiedergegeben werden. (z.B. Die ehemalige Ballettlehrerin äußert sich, wie folgt:“...“)

Dass die befragten Personen die im Rahmen der Missstände aufgedeckten und angewandten Erziehungsmethoden als nicht professionell erachten, konnte aus den Erkenntnissen vernommen werden.

Nun kristallisierte sich aus den Aussagen der befragten Expert*innen heraus, dass diejenigen, die eine professionelle Karriere als Balletttänzer*in anstreben, Ballett als ihr Leben bezeichnen und ihren Traum mit einer immens großen Hingabe verfolgen. Dies lässt darauf schließen, dass die angehenden Ballerinos*as schon als Kinder enorm viel Ehrgeiz und Disziplin mitbringen müssen und wie sich dies auch in den Interviews bestätigt hat, Vieles in Kauf nehmen, was die Ballettausbildung bzw. eventuell in weiterer Folge eine Bühnenkarriere mit sich bringt. Sei dies nun die psychische Belastung des Hochleistungssportes an sich in Verbindung mit dem Druck, der auf den Ballettschüler*innen lastet, wie durch die Interviewaussagen im vorherigen Kapitel deutlich wurde. Aber auch die physischen Strapazen, angefangen von der Verletzungsgefahr bis hin zu den körperlichen Züchtigungen, die auch die befragten Personen zum Teil erfahren mussten.

Es kann festgehalten werden, dass das Aufdecken der Missstände und die darauffolgenden Untersuchungen der beauftragten Sonderkommission insofern Folgen für die Ballettakademie der Wiener Staatsoper mit sich brachte, als gefordert wurde eine „Strategie für eine zeitgemäße (klassische) Ballettausbildung auf höchstem Niveau unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der potentiellen SchülerInnen²¹ und der (schul)rechtlichen österreichischen Rahmenbedingungen zu entwickeln“ (Reindl-Krauskopf et. al., 2019, S. 25).

Dass nach Veröffentlichung des Abschlussberichtes der Sonderkommission im Dezember 2019 ein Wechsel auf Führungsebene vollzogen wurde, wurde bereits in der Einführung in die Causa Ballettskandal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper, Wien April 2019 (Kapitel 1.2) angeführt. Demnach musste die zum damaligen Zeitpunkt leitende Direktorin der Ballettakademie Simona Nebyla-Noja die Ballettakademie verlassen, worauf Martin Schläpfer ihr Amt übernahm. Auch Manuel Legris, der Direktor des Staatsballett verließ noch vor Jahresende das Opernhaus (Panzenböck, 2019).

Ein schlichter Führungswechsel bedeutet keinesfalls, dass sich dadurch die dagewesenen Probleme im Luft auflösen oder derartige Missstände nicht wieder auftreten können, dennoch ging aus den Interviews hervor, dass sich die Ballettakademie nun ihrer Verantwortung bewusst ist, da die Öffentlichkeit durch die mediale Aufmerksamkeit sensibilisiert wurde und wie es

²¹ Genderform „SchülerInnen“ wurde aus dem Originalzitat aus dem Abschlussbericht der Sonderkommission übernommen, im Rahmen dieser Arbeit und der einheitlichen Genderregeln müsste es „Schüler*innen“ lauten.

eine Interviewpartnerin auf den Punkt brachte: „[...] there's like a watchdog going on [...].“ (B9, Z: 641)

Wie kann man derartigen Erziehungsmethoden, wie sie in der Ballettakademie Anwendung fanden, allgemein in der Ballettwelt entgegenwirken?

Es wurde von den befragten Personen bestätigt, „[...] eine gewisse Strenge gehört schon dazu, glaube ich, um diese Anforderungen, die existieren zu erreichen [...]“ (B6, Z: 197-198) und zugleich wurde betont „[...] eine körperliche Züchtigung, wo es dann wirklich wehtut oder es Verletzungen gibt, ist natürlich ein No-Go und Erniedrigung, also jemanden beschimpfen [...].“ (B3, Z: 123-124)

Wie kann aber nun diese Trennlinie zwischen angemessener Strenge und Überschreitung dieser Grenze gesetzt werden?

Ein Lösungsansatz, der sich durch die Experteninterviews herauskristallisierte und als Antwort auf die Forschungsfrage dargelegt werden soll, ist die Neuinterpretation des Wortes „Strenge“ oder „Disziplin“. Anstelle dieser Begriffe soll der Terminus „Zielsetzung“ zur neuen Leitlinie in der Ballettwelt werden. Dabei geht es darum, ein *empowering motivational climate* im Ballettunterricht zu kreieren, indem „[...] ich ein Ziel verfolge, also eine [...] realistische

Zielsetzung habe, mit dem Tänzer gemeinsam, das heißt, der Tänzer darf auch mitreden, [...] einfach eine ganz geradlinige Verfolgung eines realistischen Ziels, das man sich gemeinsam gesetzt hat und mit dem Tänzer, den Tänzer begleitend versucht zu erreichen und dafür muss es das richtige Klima geben, das Motivationsklima, aber auch die richtige Trainingsplanung. Das heißt, ich muss schauen, was braucht der Tänzer, um dieses Ziel erreichen zu können. [...] Ich muss Kleinziele setzen am Weg zu der Großzielerreichung damit der Tänzer einfach seine intrinsische Motivation erhalten kann [...].“ (B5, Z: 150-162)

Zusammenfassend soll also festgehalten werden, dass sich die Einstellung zur Notwendigkeit einer Strenge oder Disziplin im Ballettunterricht ändern sollte, um zwanghaft oder im schlimmsten Fall gewaltsam Leistungen aus den Schüler*innen hervorzubringen zu wollen, da mit dem richtigen Motivationsklima, mit einer realistischen Zielsetzung, auf die Bedürfnisse des*der Tänzers*in zugeschnitten, und durch intrinsische Motivation des*der Tänzers*in eine Höchstleistung erreicht werden kann.

6.2 Forschungsfrage 2

Welche Herausforderungen ergeben sich für die Neuausrichtung der Ballettausbildung an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper?

Für die Beantwortung dieser Forschungsfrage wurden die Expert*innen gebeten ihre persönlichen Vorstellungen einer adäquaten, zeitgemäßen Ballettausbildung mitzuteilen, welche in den bereits analysierten Unterkategorien im Kapitel 5.2.3 Neuausrichtung der Ballettausbildung zu finden sind.

Eine Zusammenfassung der relevanten Erkenntnisse soll im Folgenden dazu verhelfen, Lösungsansätze und damit einhergehende Herausforderungen darlegen zu können. Demnach spielt der Faktor, dass innerhalb des Ausbildungsinstitutes keine einheitliche Linie vertreten wird eine wesentliche Rolle in Bezug auf eine Neuausrichtung der Ballettausbildung.

Zum einen bedeutet dies die Notwendigkeit von Teamwork, also „[...] dass ein Team an Lehrern, ausgebildete Lehrer, Schulleiter, Masseure, Fitnesstrainer, Physios, Ärzte, Ernährungswissenschaftler [...]“ (B6, Z: 542-543) zusammenarbeitet „[...] und alle an einem Strang ziehen [...]“. (B6, Z: 547) Die befragte Tanzpädagogin und -medizinerin erwähnt dabei die Einbringung der Tanzmedizin als essentielles Element, um „[...] das Training richtig zu planen [...]“ (B6, Z: 545) und die Tänzer*innen „[...] zu Höchstleistungen wirklich begleiten zu können [...]“. (B6, Z: 255)

Als Herausforderung kann dies angesehen werden, da Rückschlüsse aus folgender Aussage implizieren, dass diese Art des Teamworks offenbar als ein generelles Defizit in der Ballettwelt gilt.

„[...] das habe ich bis jetzt noch nicht gefunden in keiner einzigen Kompanie, in keiner einzigen Schule und ich unterrichte weltweit, dass wirklich alle zusammenarbeiten für den Tänzer [...]“. (B5, Z: 548-550)

Dies schließt mit ein und wurde als zweiter wesentlicher Faktor genannt, dass eine pädagogische Ausbildung, im besten Fall eine „[...] tanzmedizinische, tanzpädagogische Ausbildung [...]“ (B6, Z: 256) für das unterrichtende Lehrpersonal unumgänglich ist, um eine adäquate Ballettausbildung im Sinne „der Sicherung von Kinderschutz und Kinderrechten“ (Reindl-Krauskopf et. al., 2019, S. 6) und zur „Sicherstellung des Kindeswohls“ (Reindl-Krauskopf et. al., 2019, S. 28) zu gewährleisten. Damit soll die Anwendung inakzeptabler und gewaltsamer Erziehungsmethoden aus dem Ballettunterricht gänzlich verbannt werden können. Dies setzt aber auch voraus und wie in der Ergebnisdarstellung (Kapitel 5.2) bereits erläutert wurde, dass die Tanzpädagogik als solche eine Verankerung im Gesetz verdient, um einen

rechtlichen Rahmen für das unterrichtende Lehrpersonal zu schaffen und in weiterer Folge eine adäquate Ballettausbildung sicherzustellen.

Abschließend sollen noch einmal die Worte einer Interviewpartnerin angeführt werden, die als Quintessenz der eben angeführten Lösungsansätze zu verstehen sind: „[...] education is key. And a structure of wellness within any kind of an institution is key.“ (B9, Z: 613-614)

6.3 Forschungsfrage 3

Welche Konsequenzen ergeben sich für den Lehrplan der Ballettausbildung der Ballettakademie an der Wiener Staatsoper aufgrund der medialen Präsenz des Ballettskandals?

Mit Veröffentlichung des Abschlussberichtes der Sonderkommission von der Wiener Staatsoper wurden bereits durchgeführte Adaptionen des Lehrplans mitgeteilt, die unter anderem das Anstellen zweier Psycholog*innen, die stundenweise tätig sind, sowie ein neues Unterrichtsfach zum Thema Ernährung und Verletzungsvorbeugung beinhaltet (Reindl-Krauskopf et. al., 2019, S. 17). Mit der Aussage, dass diese Maßnahmen ein „[...] Tropfen auf dem heißen Stein [...]“ (B5, Z: 541) sind, solange „[...] kein Teamwork besteht [...]“ (B5, Z: 540), dessen Wichtigkeit bereits im vorherigen Kapitel erwähnt wurde, kontert eine befragte Expertin.

Zudem gilt es vor allem eine Einstellungsänderung in Bezug auf das Unterrichtsklima zu forcieren, womit ein *empowering motivational climate* gemeint ist.

Sofern Ballettlehrer*innen mit ihrer Art des Unterrichtens und ihren Aussagen, wie sie durch die Interviewaussagen der Expert*innen bekannt wurden (Kapitel 5.2.2 Erfahrungen in der eigenen Ballettausbildung) und/oder der Ausübung von Machtverhältnissen für ein *disempowering motivational climate*, „[...] also ein entmachtendes Motivationsklima [...]“ (B5, Z: 130) sorgen und damit einhergehend die „[...] psychische Gesundheit von Tänzerinnen und Tänzer beeinträchtigt [...]“ (B5, Z: 130-131) wird, steigt das Risiko für körperliche Verletzungen.

Die Ergebnisse einer 2021 publizierten Studie (Kaufmann & Nelissen & Appleton & Gademan, 2021) zum Thema, inwiefern der*die Ballettlehrer*in und das vermittelte Motivationsklima in Zusammenhang mit körperlichen Verletzungen stehen, besagen, dass „[...] jene Tänzer, die wirklich ein schlimmes *disempowering climate* angegeben haben [...] im Durchschnitt [...] 2,5 Overuse-Verletzungen, also Überlastungsverletzungen mehr als jene, die bessere Lehrer hatten [...]“ (B5, Z: 133-136) vorweisen. Dies bedeutet, dass „[...] das Motivationsklima, [...] das ein

Lehrer oder ein Ballettmeister schafft, [...] wissenschaftlich nachgewiesen, mit einer Herabsetzung der psychischen und körperlichen Gesundheit in Zusammenhang“ (B5, Z: 137-139) steht.

„The motivational climate has been identified as a predictor for health and wellbeing of athletes, influencing their performance, engagement, and adherence.“ (Kaufmann et. al, 2021, S. 187)

Dies bedeutet also, dass Balletttänzer*innen, die ein *empowering motivational climate* erfahren mit einer höheren intrinsischen Motivation zu mehr Leistung fähig sind.

Die Studie gibt auch Aufschluss darüber, wie ein *empowering motivational climate* erreicht werden kann.

Demnach ist die Miteinbeziehung des*der Tänzers*in und der Fokus auf dessen*deren Individualität ein entscheidender Faktor, welcher auch eine Förderung der individuellen Leistungssteigerung evoziert. Zudem ist es förderlich auf körperliche Beschwerden des*der Tänzers*in einzugehen, um Verletzungen zu reduzieren und zu verhindern, dass Schmerzen als integrierender Bestandteil der Ballettausübung gesehen werden. Ein weiterer Faktor, der in Zusammenhang mit der Verletzungsvorbeugung steht, ist es persönliche, körperliche Grenzen des*der Balletttänzers*in zu erkennen und diese zu akzeptieren anstatt die Erfüllung tanztechnischer Anforderungen zu forcieren und Wege zur Kompensation zu finden, die eine Grenzüberschreitung für den*die Tänzer*in bedeuten würden. Die aktive Miteinbindung des*der Tänzers*in vermittelt Autonomie und schafft einen sozialen Rahmen, in dem es dem*der Tänzer*in möglich wird mit dem*der Ballettlehrer*in zu kooperieren anstelle lediglich Erwartungen erfüllen zu wollen und diese erschaffene Teamarbeit trägt wiederum zu einer Reduktion von Verletzungen bei. Ebenfalls wird es als notwendig erachtet diesen Team-Gedanken auf die tanzende Gruppe, sei es die Klassengemeinschaft im Ballettunterricht oder das Kollegium einer Kompanie zu übertragen, damit die Kolleg*innen nicht als Konkurrenz gesehen wird und die Gefahr besteht im Konkurrieren körperliche Beschwerden zu ignorieren und bis zum Ausbruch einer Verletzung weiter zu tanzen. Charakteristisch für ein *empowering motivational climate* ist außerdem, dass eine Chance darin gesehen wird, aus Fehlern zu lernen und der Handlungsbedarf bei körperlichen Beschwerden erkannt wird (Kaufmann et. al., 2021, S. 187f).

Wenn es um die Adaption des Lehrplanes für eine adäquate, zeitgemäße Ballettausbildung geht, wird der Fokus eines *empowering motivational climate* im Ballettunterricht als bedeutendes Element zur Zielerreichung, wie dies in der Diskussion zur Forschungsfrage 1 (Kapitel 6.1) behandelt wurde, unumgänglich.

6.4 Forschungsfrage 4

*Wie kann nach den Konsequenzen des Ballett-Skandals in der Medienberichterstattung die Ballettakademie der Wiener Staatsoper eine moderne Ballettausbildung zum Wohle der Ballettschüler*innen und dem Lehrpersonal sicherstellen?*

Um diese Forschungsfrage beantworten zu können, wurde es als notwendig erachtet von den Expert*innen im Rahmen der Interviews herauszufinden, welche Änderungen seit Bekanntwerden der Missstände durch die Skandalberichterstattung und nach Abschluss der Untersuchungen der Sonderkommission innerhalb der Ballettakademie und auch in der Kompanie des Wiener Staatsballett spürbar sind und eine welche Verbesserungsvorschläge noch kommuniziert wurden.

Aus einem Zitat einer befragten Expertin wurde deutlich und wie auch schon zu Beginn der Beantwortung der Forschungsfrage 3, dass Änderungen zum Wohle und zur Gesundheitsförderung der Ballettschüler*innen vollzogen wurden.

„[...] what I do know is that they have developed quite a large wellness program there, so there is a psychologist on staff and nutritionist regularly, finally a physical therapist I mean just basic stuff. You know, it's like, it's not rocket science. You're working with developing bodies like have these things offered [...]. We're at the National Ballet School of Austria [...].“ (B9, Z: 513-518)

Wie es die Expertin anspricht, handelt es sich hierbei um Belange, die in einer professionellen Ausbildungseinrichtung für angehende Balletttänzer*innen Standard sein wollten.

Ein zugrunde liegendes Problem, das bereits ausführlich in der Analyse behandelt wurde, ist der Fakt, dass sich der Tanzsport Ballett in einer Grauzone befindet zwischen einem Hochleistungssport, der gewisse körperliche und leistungstechnische Anforderungen mit sich bringt und dem Kulturbereich, in dem er gesellschaftlich gesehen anzusiedeln ist. Dieser Graubereich schafft ein Schlupfloch für den rechtlichen Rahmen, unter anderem die fehlende Verankerung der Tanzpädagogik, die bereits diskutiert wurde und den verantwortungsvollen Umgang des Lehrpersonals mit den Schüler*innen sicherstellen würde. Auf der anderen Seite würde dies für die Lehrer*innen einen Raum schaffen, innerhalb welchen sie ihren Unterricht professionell ausführen können. Im Falle der Schüler*innen könnte eine Anerkennung des Balletts als Hochleistungssport eine gesetzliche Untermauerung und damit den Anspruch auf ärztliche, psychologische, physiotherapeutische und ernährungswissenschaftliche Unterstützung mit sich bringen.

„Es ist ein Leistungssport und der benötigt Unterstützung, psychische, physische Unterstützung, Trainings [...] auf einem anderen Niveau und das meiner Meinung nach für die Tanzwelt noch nicht existiert, wobei es für andere Sportarten definitiv existiert.“
(B6, Z: 315-318)

Dies setzt also wiederum die Zusammenarbeit eines Teams im Sinne der Ballettschüler*innen voraus, wie dies schon in der Beantwortung der Forschungsfrage 2 (Kapitel 6.2) thematisiert wurde.

Dass die momentan vorhandene Unterstützung nicht ausreicht und vor allem auch für die bereits aktiven Bühnentänzer*innen der Kompanie der Zugang zu adäquater und ausreichender medizinischer Betreuung nicht vorhanden ist, bekräftigt eine der befragten Interviewpartner*innen.

„[...] das ist eine Sache, die funktioniert in vielen Theatern und Opernhäusern und bei uns nicht, [...] wir haben viel zu wenig Physiotherapie, [...] es geht sich nicht mal aus, dass alle einmal die Woche drankommen oder so, also wenn man vergleicht mit anderen Leistungssportlern, die haben jeden Tag ein ganzes Team dort und [...] wir haben da schon so oft gebettelt und also protestiert und warum wir das nicht haben und die sagen immer so, ja das, es geht sich finanziell nicht aus und ich denke mir, also wenn es in Österreich an der Wiener Staatsoper sich finanziell nicht rausgeht, dann wo sonst [...].“
(B12, Z: 495-503)

Wie es die Enttäuschung der befragten Balletttänzerin verlaublich macht, wo, wenn nicht in einem „der wichtigsten Opernhäuser der Welt“ (Wiener Staatsoper, 2022) ist es möglich eine adäquate medizinische Betreuung der Akteur*innen sicherzustellen, die schließlich dafür sorgen, dass das Opernhaus bespielt werden kann und die Zuseher*innen in die Vorstellungen holen.

Ein befragter Experte äußerte sein Bedenken, dass „[...] es zu wenig finanzielle Mittel gibt“ (B10, Z: 587), die der Ballettwelt zur Verfügung stehen. Möglicherweise aufgrund des niedrigeren Stellenwerts, der Ballett im Vergleich zu anderen Leistungssportarten in der Gesellschaft trägt, denn wenn man den Vergleich zu „einem Sportverein oder einem Fußballverein [...]“ (B10, Z: 588) zieht, da „[...] hast du Sponsoren und dann [...] hast du mehr Geld dahinter, dann kriegst du auch bessere Trainer und psychische und physische Unterstützung und die Staatsoper, zumindest in Wien jetzt ist halt weiterhin staatlich und ist von staatlichen Geldern abhängig [...].“ (B6, Z: 330-333)

Die Frage, die sich nicht nur die Verfasserin dieser Arbeit stellt, sondern auch von den Expert*innen verlaublich wurde, ist, ob diejenigen, die „zuständig sind für die Finanzierung

dieser Dinge [...] das einfach nicht als notwendig [...]“ (B12, Z: 533-534) erachten eine adäquate medizinische und therapeutische Betreuung der Ballettschüler*innen und auch für die Tänzer*innen der Kompanie anzubieten oder eventuell für die Budgetplanung „[...] falsche Prioritäten [...]“ (B6, Z: 335) gesetzt werden.

Denn wie in der PULS 4-Sendung „Pro und Contra“ im Rahmen einer Diskussionsrunde nach Aufdecken der Missstände in Bezug auf das Budget der Wiener Staatsoper von Florian Klenk betont mitgeteilt wurde, „die kriegen 60 Millionen Euro Steuergeld pro Jahr, 60 Millionen Euro, die Ballettakademie kriegt eine Million Euro“ (PULS 4, 2019, 23:21).

Die Frage also, ob dieses Budget für das Sicherstellen einer adäquaten und in korrektem Ausmaß zugänglicher medizinischen Betreuung für die Elev*innen in der Ballettakademie und für die Tänzer*innen der Kompanie, die zu den eigentlichen Akteur*innen der Wiener Staatsoper zählen, nicht ausreicht, bleibt weiterhin offen, soll dennoch abschließend als Denkanstoß für die Finanzexpert*innen des Opernhauses gesehen werden.

6.5 Forschungsfrage 5

Inwiefern kann dem im Ballettunterricht praktizierten Body Shaming zukünftig entgegengewirkt werden?

Die Schilderungen der Expert*innen, die im Analyseteil zum Thema psychischer Gewalterfahrung in Bezug auf Body Shaming (Kapitel 5.2.2) dargelegt wurden, geben Einblicke und vermitteln ein Gefühl, welche Art der Kommunikation von den Ballettlehrer*innen üblicherweise an die Schüler*innen weitergegeben wurde und welche körperbezogenen Beleidigungen die Elev*innen in ihrem Ausbildungsalltag erleben und einstecken mussten.

Im Rahmen der Interviews wurde erforscht, welche Ursachen dem praktizierten Body Shaming nach Einschätzung der Expert*innen zugrunde liegen (Kapitel 5.2.7), wobei als häufigster Grund die Balletttradition und die gesellschaftlichen Ansprüche auf Platz 2 genannt wurden, welche nun im Folgenden aufgerollt werden sollen, um Lösungsansätze präsentieren zu können. Die Balletttradition und da in professionellen Institutionen die russische Ballettschule gelehrt wird, orientiert sich weitgehend nach wie vor an überholten Schönheitsidealen, die weit entfernt jeglicher gesunder Körperkultur stehen.

Eine befragte Expertin äußert sich zum vorherrschenden Körperideal:

„[...] it's almost unattainable first off, and once it's attained, it's so difficult to maintain [...], it leads these dancers down a rabbit hole. There are for sure some dancers who are

naturally that thin, absolutely. But to balance being so skinny with the demands that ballet puts on the body means you're going to have constant injury [...] and massive health issues. Massive psychological issues. You end up becoming isolated from your family and from everyone else because it's all about like what you are or not putting into your body. Drugs start getting involved in a major way. It just becomes such a vicious cycle that is so difficult to break and so many dancers often don't break it until it's too late and they're super sick, they're super injured, their careers are over and they can't have babies [...] and they're warped forever. It's disastrously unhealthy.“ (B9, Z: 405-416)

Dass das Stützen auf der traditionellen russischen Ballettschule nach der Waganowa-Methode ein gesundes Körperideal nicht unbedingt fördert, ist wenig verwunderlich, wenn man bedenkt, dass sich die Waganowa-Methode zu Beginn des 20. Jahrhunderts etabliert hat und eine eigene Gewichtstabelle, die sogenannte Waganowa-Tabelle, entwickelt wurde, die nach Körpergröße ein Idealgewicht vorgibt und impliziert, dass „[...] eine Tänzerin nicht mehr als 50 Kilo wiegen darf, sonst ist sie für den Pas de deux, für die Partnerarbeit quasi zu schwer“ (B5, Z: 403-405). Auch wenn dies von der Begründerin dieser Schule, Agrippina Jakovlevna Waganowa womöglich „nicht intendiert war, als sie die wichtigen Bestandteile des klassischen Tanzes in ihren Lehrbüchern definierte, doch gehört gerade zum Bild der klassischen Ballerina, ein perfekt proportionierter, schlanker Körper“ (Greb, 2020), der sich so sehr in den Köpfen der Ballettszene und der Gesellschaft festgesetzt hat, dass sogar für einen Großteil der Expert*innen das ästhetische Körperideal trotz des Wissens des negativen Einflusses auf die Gesundheit eine wesentliche Rolle spielt, wie dies ebenfalls in der Ergebnisdarstellung (Kapitel 5.2.7) zum Thema Body Shaming ersichtlich wurde.

Wie kann der vorherrschenden Body Shaming Kultur in der Ballettszene aber nun entgegengewirkt werden?

Ein Argument, das von einer Expertin hervorgebracht wurde, ist, dass der vollzogene Führungswechsel nach Abschluss der Untersuchungen der Sonderkommission ein Lichtblick in eine Zukunft mit mehr Akzeptanz unterschiedlicher Körper bedeutete, als Manuel Legris als Direktor des Wiener Staatsballett an die Mailänder Scala zurückging und Martin Schläpfer als Nachfolger von Simona Noja-Nebyla Direktor der Ballettakademie wurde (Panzenböck, 2019).

“[...] You know, like the women that Schläpfer has on stage are much different. I mean, I know a lot of the ballerinas [...] took a big sigh when Legris left, because this pressure to be emaciated is no longer there and Schläpfer, for instance, is asking for them to be

much more athletic and puts very small men on stage with them and is happy with having the contrast of a small man and a very tall athletic woman. So these kind of examples are becoming more and more prominent in the dance world.” (B9, Z: 421-427)

Es gilt also für die Führungskräfte der traditionellen Opernhäuser offen zu werden für individuelle Körper ohne ein Versteifen auf „[...] das Alteingesessene, wie man es kennt [...]“.
(B10, Z: 345)

Und auch wenn die Anforderungen des Pas de deux von den Expert*innen oftmals als Grund für das Festhalten am traditionellen, ästhetischen Körperideal genannt wurden, so geht es doch dabei viel mehr um die richtige Technik, die es zu erlernen gilt, wie auch die Aufbau der Körperkraft bei Männern, wie eine Expertin versicherte.

“[...] I remember doing one of my first classical partnering lessons [...] and I remember he²² partnered me with quite a slight Argentinian dancer and I said I feel like I'm too big for this guy [...] and he said no, you can jump. He said look at these little skinny ones, they can't jump, they're more heavy than you are because you can jump. You can hold yourself, you're strong and so a strong partnership like that is better than someone who's not strong enough to hold their own body and they're just flopping on the guys. So first off, in terms of learning proper technique and building proper strength, [...] women who are developed properly and men then too, because there's also a pressure on men to be ridiculously thin and not build the kind of muscle that they'll need to all the kinds of partnering demands that classical ballet has.” (B9, Z: 437-449)

Zuletzt soll der Fokus auf die Erwartungshaltung der Gesellschaft gelenkt und eine mögliche Einstellungsänderung als Lösungsansatz für das Entgegenwirken von Body Shaming zur Überlegung eingebracht werden. Denn auch, wenn der allerhöchste Anspruch der ist, dass es letztendlich dem Publikum gefällt und wie aus den Expert*innenaussagen im Analysekapitel bereits hervorgegangen ist, dass die Zuseher*innen das Bild eines*r Ballerinos*a vor Augen haben, das er*sie „[...] sehr grazil, sehr, sehr leichtfüßig [...]“ (B10, Z: 349) sein sollen und dass sich dieses Bild „[...] einfach vor Jahren entwickelt und [...] in diesen klassischen Balletten [...] versucht [...]“ (B10, Z: 350-351) wird dieses beizubehalten, so birgt das Streben nach körperlicher Perfektion gesundheitliche Spätfolgen für die Balletttänzer*innen,

²² Anmerkung der Forscherin: „he“ bezieht sich in diesem Zitat auf den Balletttrainer der interviewten Person.

angefangen von psychischen Problemen oder Erkrankungen, wie Essstörungen, Magersucht oder Bulimie über eine körperdysmorphe Störung (*body dysmorphia*) bis hin zu „[...] Osteoporose bereits mit 30 und Unfruchtbarkeit bei Mann und Frau [...]“ (B5, Z: 389-390) Diese Einstellungsänderung beim Publikum setzt Wissen voraus, das dadurch erreicht werden kann, indem „[...] das Publikum aufgeklärt [...]“ (B5, Z: 375) wird und „[...] die Medien und das Publikum Änderungen [...]“ (B5, Z: 381-382) verlangen müssten, „[...] weil ihnen die Augen geöffnet wurden, dann hat die Tanzwelt eine Chance [...]“ (B5, Z: 382-383) auf eine Zukunft ohne Body Shaming Kultur.

6.6 Forschungsfrage 6

Wie ist es möglich, in der Ballettszene ein Umdenken in Richtung Body Positivity zu erzielen?

Für die Beantwortung dieser Forschungsfrage, war es notwendig aus den Interviews mit den Expert*innen Erkenntnisse zu gewinnen, die es erlauben Ideen zu generieren, inwiefern man in der, auf ein ästhetisches Körperideal ausgerichteten, Ballettszene ein Umdenken in Richtung Body Positivity erreichen kann.

Die wichtigsten Schlagwörter, die von den Expert*innen genannt wurden und dazu verhelfen sollen, sind Wissensvermittlung und die Individualitätsförderung.

Die Wissensvermittlung schließt sowohl die Ebene der Aufklärung des Publikums mit ein, die in der Beantwortung der vorherigen Forschungsfrage diskutiert wurde, als auch die Wissensvermittlung auf Ebene des Lehrpersonals, um eine wertschätzende und ermächtigende Kommunikation zu fördern, die wiederum für ein *empowering motivational climate* sorgt.

Dies kann funktionieren, in dem Body Positivity als neue Leitlinie im Grundsatz der Ballettausbildung integriert wird.

“Having the education of nutrition seminars and anatomy lessons, understanding the normal cycle through puberty, all of these kind of things that I think is going to really bring body positivity into the ballet world. Understanding the direct function between or the direct relationship of food and the outcome of how the energy of food is going to then serve your body [...]“ (B9, Z: 473-477)

Auch das Verhindern Essen als Tabuthema zu sehen, in dem die Ballettlehrer*innen als Beispiel vorangehen und durch Normalisieren der Esskultur eine gesunde Beziehung zum Essen an ihre Schüler*innen vermitteln, kann helfen.

„[...] the teachers saying like ok now we have an half hour pause, I'm gonna go and have a snack, you guys too and I'll see you back in half an hour, something like that to

encourage normalized snacking and nutrition I think is really, really important.” (B), Z: 489-492)

Dies setzt allerdings voraus, dass das Lehrpersonal daraufhin trainiert und geschult wird und bezieht die Individualitätsförderung, die ein weiterer wichtiger Faktor zur Einbringung von Body Positivity darstellt, mit ein.

Für das unterrichtende Personal bedeutet das, „[...] dass sie geschult werden individuell auf die Tänzerinnen, Tänzer einzugehen [...] und wie [...] können sie diese individuellen Körper [...] am besten nutzen, um gewisse Leistungen zu erbringen [...].“ (B6, Z: 620-624)

Hierbei sollte also vor allem das Eingehen auf Stärken, anstatt das Fokussieren auf Schwächen und das Akzeptieren von körperlichen Grenzen, anstatt die Überschreitung dieser in die Philosophie der jeweiligen Ausbildungsstätten und damit einhergehend auf lange Sicht in der Ballettszene Einzug halten. Wie dies auch im Sinne des *empowering motivational climate* zu einer Förderung der Leistung mit sich bringen kann (Kaufmann et. al., 2021, S. 187f).

Die Individualitätsförderung setzt auch voraus, dass Ballettschüler*innen nicht „[...] wie eine Tanzmaschine [...]“ (B1, Z. 466-467) behandelt werden und ihnen Raum für ihre eigene Persönlichkeit gegeben wird. Wie aus den Erzählungen der Expert*innen hervorging, wird den Schüler*innen bereits von Beginn an in ihrer Ausbildungszeit vermittelt, dass die Abgewöhnung der eigenen Persönlichkeit, wie es „[...] vor allem bei Tänzerinnen [...] der Fall ist, [...] also du musst brav sein, still sein, lieb sein, du bist die süße Kleine, am besten zart und wenn du [...] eine Meinung hast, das wird eben nicht gut angesehen [...].“ (B6, Z: 296-299) Diese implizierte Vermittlung der idealen Charakterzüge eines*r Balletttänzers*in führt dazu, dass sich die Ballettschüler*innen in gewisser Weise diese Ballett-Persönlichkeit, wie sie in dieser Forschungsarbeit genannt wird, aneignen und in vielerlei Hinsicht abstumpfen. Bezogen auf die physischen und psychischen Gewalterfahrungen wurde von einigen der befragten Expert*innen bestätigt, „[...] irgendwann ist das für dich gang und gäbe und du hinterfragst gar nicht mehr, wieso diese Beleidigungen kommen, sondern das ist halt normal, das ist Alltag. Und du siehst es nicht mehr als etwas Negatives, das gehört sozusagen dazu [...]“ (B6, Z: 98-100) Es kann also als ein Abstumpfen und ein Negieren der eigenen Gefühle und Bedürfnisse beschrieben werden, dem die Ballettschüler*innen ausgesetzt sind und dazu muss vermerkt werden, dass dabei im Alter der Ausbildungszeit unmündige Kinder betroffen sind.

In diesem Zusammenhang teilte eine Expertin im Rückblick auf ihre Ausbildungszeit mit, dass sie sich gewünscht hätte: „Ich sein zu dürfen.“ (B5, Z: 833) und führt in emotionaler Stimme fort: „Nicht jeden Tag zu hören, du bist seit gestern schon wieder dicker geworden und nicht

immer nur zu hören, dass aus mir nie etwas wird [...]. Es ist sehr schwer, da kommen mir echt fast die Tränen. Ich hätte mir gewünscht ich sein zu dürfen, so wie ich trainiere, so wie ich tanze, so wie ich begleitet werde zu meiner Hochleistung, mit meinem Körper, wo mein Körper reicht, wo er schön genug ist, wo er wertvoll genug ist, wo auf ihn aufgepasst wird, wo ich wichtig bin, wo meine Seele wichtig ist, wo ich den Mund aufmachen darf, wo ich essen darf, wenn ich hungrig bin.“ (B5, Z: 833-841)

Um das zu erreichen und dahingehend die Individualität des Kindes, der Ballettschüler*innen zu fördern und Body Positivity in der Ballettszene zu verankern, ist es essentiell, dass sich strukturell in der Ballettwelt die Auffassung eines*r Tänzers*in ändert, erkannt wird „[...] da

steckt ein Mensch drinnen [...]“ (B1, Z: 467) und dafür ist es wichtig, dass „[...] ein Team da ist, Ärzte, Physios, Masseur, Ernährungswissenschaftler, Trainingswissenschaftler, Direktoren, Ballettpädagogen, [...] die alle so hochwertig [...] ausgebildet sind, präventivtanzmedizinisch, tanzpädagogisch, im Falle der Lehrer [...]“ (B6, Z: 884-887) und „[...] sie die Realität des Kindes erkennen und dann begleiten können [...] und das Kind dabei reden darf, ich sein darf, Kind sein darf [...].“ (B6, Z: 891-893)

6.7 Forschungsfrage 7 und Forschungsfrage 7.1

Welche Rolle spielen die Neuen Medien bei der Eingliederung der Body Positivity-Bewegung in die Ballettszene?

Welche Chancen ergeben sich durch Social Media und das Verbreiten vom Hashtag #balletbodypositivity in Bezug auf ein Umdenken in Richtung Body Positivity?

Aufgrund der thematischen Überschneidung dieser beiden Forschungsfragen, wird auf eine separate Beantwortung verzichtet und die Diskussion der beiden Forschungsfragen vereint.

In Bezug auf Forschungsfrage 7 kann festgehalten werden, dass das Potential der Neuen Medien bei der Eingliederung der Body Positivity-Bewegung in die Ballettszene als sehr groß eingeschätzt wird, da aufgrund der Omnipräsenz der Neuen Medien in der heutigen Gesellschaft die Einschätzung von Social Media als „[...] das Thema Nummer eins [...]“ (B10, Z: 559-560) gilt, „[...] das hat jeder im Moment, und ich glaub, man kann so viel erreichen mit Social Media und auch bezwecken.“ (B10, Z: 560-561)

Für die Beurteilung, ob der Hashtag *#balletbodypositivity* wie er für diese vorliegende Arbeit als Beispiel herangezogen wurde, ein Umdenken in Richtung Body Positivity in der Ballettszene erreichen kann, soll nun anhand der Ergebnisanalyse zum Hashtag *#balletbodypositivity* (Kapitel 5.2.10) diskutiert werden.

Um den Expert*innen die Idee hinter dieser Frage näherzubringen, wurde die Verbindung zum, wenn auch in anderen Dimensionen vorhandenen und zu einer anderen Thematik verbreiteten, Hashtag *#metoo* gezogen und von der Forscherin in den Interviews ausgeführt, dass es im Jahr 2017 der Hashtag *#metoo* geschafft hat, eine weltweite Bewegung auszulösen, nachdem dem Hollywood-Produzenten Harvey Weinstein sexueller Missbrauch vorgeworfen wurde und in weiterer Folge Betroffene mit Verwendung des Hashtags ihre eigene Geschichte öffentlich machten (Wünsch & Oelze, 2018).

Dass die Verwendung eines Hashtags prinzipiell eine Bewegung auslösen kann und auch die Chance gesehen wird, in der Ballettszene eine Initiative zu starten, die auf die Problematik des Body Shamings in der Ballettwelt aufmerksam macht und das Verlangen nach mehr Body Positivity und Diversität in Bezug auf Körperbilder, aber auch ethnische Diversität unter Tänzer*innen evoziert wird, wurde von den befragten Expert*innen bestätigt.

„[...] Absolutely yeah, I don't see any reason why not. I think there are a lot of dancers that are very involved in social media and there are so many dancers who have been hurt by their training and who are [...] highly involved in a body negativity in terms of themselves and yet they don't want that for other people. [...] I think they would really love to deliver that out once you're caught into it, you just can't get out so and those who have been able to get out would of course be able to support that movement. Absolutely, I would.” (B9, Z: 583-592)

Denn durch das Thematisieren der vorherrschenden Problematiken und Defizite in der Ballettszene in den Neuen Medien, sprich über Social Media gelingt es, dass die Thematik „[...] viral wird und [...] andere Leute [...] sich dann angesprochen fühlen und das Bedürfnis haben auch ihre Geschichte quasi zu erzählen.“ (B11, Z: 953-954) Eine Bewegung, ausgelöst durch einen Hashtag vermittelt Betroffenen also ein Gefühl von Zugehörigkeit und Bestärkung sich der Initiative anzuschließen, aber „[...] es braucht jemanden, der das öffentlich publik macht [...]“ (B11, Z: 952) wurde gleichzeitig als wichtiger Faktor für den Erfolg einer Initiative genannt.

„[...] das könnte funktionieren, wenn es bekannte Tänzerinnen und Tänzer oder auch Direktoren, Direktorinnen verbreiten [...], die bereits ein großes Following haben, [...]

also es ist diese Vorbildwirkung[...]. Ich glaube, das würde auch angenommen werden. Also ich hab schon das Gefühl die Ballettwelt ist bereit dafür, es fehlen noch so ein bisschen die Personen dafür [...].“ (B6, Z. 641-646)

Bedenken wurden allerdings in Bezug auf die Verständlichkeit des Hashtags bzw. hinsichtlich der Wahl des Hashtags geäußert, da die Formulierung zu allgemein scheint und sich viele Menschen mit dem Hashtag #balletbodypositivity nicht identifizieren könnten, da die genaue Bedeutung nicht erkenntlich wird.

„Das heißt bei diesem #metoo-Hashtag, der da herum gegangen ist, da ging es ja ganz konkret um Missbrauch, um Unterdrückung von Frauen. Da ging es um konkrete Dinge, die hier ghashtagged wurden, sag ich jetzt mal so salopp, aber hier #balletbodypositivity, das ist nicht konkret, deswegen zieht es nicht.“ (B5, Z: 773-776)

Damit eine Bewegung ausgelöst werden kann, bei der sich möglichst viele Personen angesprochen fühlen und Betroffene dieser Initiative beiwohnen wollen, müsste ein anderer Begriff bzw. ein anderer Hashtag gefunden werden.

Ob, dies nun der Hashtag #balletbodypositivity, wie er für die Untersuchung dieser Arbeit herangezogen wurde, ist oder „#everybodyhasaballetbody“ (B12, Z: 936), wie von einer Interviewpartnerin vorgeschlagen wurde, der eine Bewegung und ein Umdenken in Richtung Body Positivity auslösen kann, kann im Rahmen dieses Forschungsvorhabens nicht gänzlich beantwortet werden. Forschungsfrage 7.1 kann also als offene Frage verstanden werden, dessen Antwort in der Zukunft und im Potential der Neuen Medien und was diese noch mit sich bringen werden, liegt. Die hier geführte Diskussion dieser Forschungsfrage soll als Denkanstoß für eine mögliche Initiative gesehen werden, denn Body Shaming und all die in der Ergebnisanalyse und Diskussion hervorgebrachten Kritikpunkte sind „[...] das, was in der Ballettwelt bis heute auch weiterhin passiert [...]“.“ (B6, Z: 226)

Voraussetzung einer zukünftigen Bewegung, die für mehr Body Positivity, Diversität und Individualität in der Ballettwelt steht, ist das Kreieren eines konkreteren, aussagekräftigen Hashtags, der all die Themen rund um die Ballettkultur und jener Umstände, die es aufzubrechen gilt, vereint. Dieser Verantwortung entzieht sich nun die Verfasserin dieser Arbeit und übergibt diese Möglichkeit eines neuen Forschungsvorhabens an eine zukünftige, hinsichtlich Social Media noch affinere Generation, als es die Generation Y, der die Forscherin dieser Arbeit angehört, sein kann.

7 Conclusio

Ziel dieser Forschungsarbeit war es, durch Experteninterviews mit Personen aus der Ballettszene, egal ob ehemalige Ballettschüler*innen, aktive Bühnentänzer*innen, ehemalige oder noch tätige Ballettlehrer*innen die Missstände der Ballettakademie der Wiener Staatsoper, die durch das Aufdecken von Florian Klenk im FALTER im April 2019 an die Öffentlichkeit gelangten, zu erfahren, inwiefern die Skandalberichterstattung zu einer Verbesserung der Missstände führen kann.

Dazu war es notwendig aus den Erzählungen und Schilderungen der befragten Personen zu erfahren, welche Art der Missstände sie selbst erlebt haben und inwieweit diese Umstände noch weiterhin bestehen, um ein Gefühl für die herrschenden Zustände in der Ballettwelt zu bekommen und den Leser*innen dieser Arbeit zu übermitteln.

Dass es sich dabei um eine sehr scheinheilige Welt handelt, um es bewusst salopp auszudrücken, wurde schon beim Verfolgen der Geschehnisse im Rahmen der Aufdeckungsberichte von Florian Klenk und seinem Team und in weiterer Folge durch die mediale Aufmerksamkeit deutlich.

Was sich hinter den Mauern der Staatsoper abgespielt hat, war Kindesmissbrauch, sowie das Ausüben von Machtverhältnissen und das Anwenden von physischer und psychischer Gewalt.

Nun war es aber auch im Interesse dieses Forschungsvorhabens herauszufinden, zu welchen Änderungen die Ballettakademie nach Breittreten der Geschehnisse in der Öffentlichkeit gezwungen war und inwiefern manche der Missstände, in abgeschwächter Form, weiterhin bestehen und wie diesen entgegengewirkt werden kann.

Die Informationen der Expert*innen wurden mittels inhaltlich strukturierender qualitativer Inhaltsanalyse nach Kuckartz (2018) analysiert, um Lösungsansätze präsentieren zu können.

Zunächst muss festgehalten werden, dass jegliche Missstände, die es erst durch die mediale Aufmerksamkeit in das Bewusstsein der Öffentlichkeit geschafft haben, innerhalb der Ballettszene bekannt waren, wie dies aus den Berichten der Expert*innen hervorging. Fragt man sich nun, wie es sein kann, dass derartige Zustände in einer Ausbildungsstätte für professionelle Balletttänzer*innen an einer der renommiertesten Kultureinrichtungen Österreichs über Jahre hinweg toleriert wurden, so ist es wichtig zu verstehen, welche Strukturen innerhalb der Ballettwelt herrschen. Daher war es der Autorin dieser Arbeit ein

Anliegen ausführliche Einblicke in diese Strukturen zu schaffen, wofür in der Ergebnisdarstellung (Kapitel 5.2) detaillierte Beschreibungen der Ballettkultur und das, aus den Aussagen der Expert*innen entstandene, Porträt der Ballett-Persönlichkeit zu finden sind.

Von Beginn ihrer Ausbildungszeit an wird den Kindern vermittelt, wie sie sich zu verhalten haben, welche Charakterzüge sie sich aneignen müssen oder sollten und wie von ihnen erwartet wird, dass sie aussehen – alles um den Traum eines Tages als Balletttänzer*in auf der Bühne zu stehen, zu erreichen. Und so wird ihnen Stillschweigen beigebracht, wodurch die Missstände oftmals zunächst verborgen bleiben, um den Traum von der Tanzkarriere nicht zu gefährden. Den Lehrer*innen, die dieses Wissen verschwiegen haben bzw. der Direktion, die nicht gehandelt hat, wurden von den Expert*innen falsche Kollegialität und Verantwortungsentzug als mögliche Gründe für das Vertuschen der Missstände vorgeworfen.

Dass sich im Lehrplan der Ballettakademie nach Aufdecken der Missstände und Abschluss der Untersuchungen der Sonderkommission dazu etwas ändern musste, nicht zuletzt, weil dies von der Sonderkommission auch gefordert wurde, ist wenig überraschend und wie aus den Interviews der Expert*innen hervorgeht, geht es hierbei vor allem um Maßnahmen, die im Rahmen einer Ausbildungsstätte für einen Hochleistungssport als Standard gesehen werden sollten.

Dass die gesetzten Maßnahmen aber nicht ausreichen, sondern strukturell an der Ballettausbildung gefeilt und in weiterer Folge die gesellschaftliche Sicht auf den Tanzsport Ballett geändert werden müsste, wurde durch die Interviews klar.

Und so kann aus den gewonnenen Erkenntnissen verzeichnet werden, dass die Kündigung gewisser Lehrkörper in der Ballettakademie und das Anstellen von zweier Psycholog*innen und Physiotherapeut*innen nicht ausreicht, um eine zeitgemäße Ballettausbildung zu sichern. Was es braucht und was bereits im Diskussionsteil dieser Arbeit (Kapitel 6) hervorgegangen ist, ist eine einheitliche Linie, die von der Führungsebene ausgeht und umgesetzt wird. Und die interdisziplinäre Zusammenarbeit von Direktor*innen, Lehrer*innen, Ärzt*innen, Psycholog*innen, Physiotherapeut*innen, Ernährungswissenschaftler*innen und Tanzmediziner*innen als Team als essentiell erachtet wird, um die Ballettschüler*innen individuell begleiten, in einem *empowering motivational climate* Höchstleistungen aus ihnen hervorbringen und sie so an ihr Ziel führen zu können.

Dass dafür Wissen vorausgesetzt wird und diese Wissensaneignung vor allem auch für das unterrichtende Lehrpersonal eine Notwendigkeit darstellt, in Form einer tanzpädagogischen

Ausbildung, ist ein weiterer wichtiger Faktor zu Erreichung dieses Ziels. Dies führt dazu, dass „sowjetische“ (Klenk, 2019b) Erziehungsmethoden, wie sie im FALTER nach Aussage einer ehemaligen Ballettlehrerin zitiert wurden, im Ballettunterricht keine Anwendung mehr finden müssen und eine zeitgemäße Ballettausbildung erreicht wird.

Das Aufklären und das Verbreiten von Wissen muss auch auf das Publikum übertragen werden, damit gesellschaftliche Ansprüche an die Ballettwelt aufgebrochen und adäquat adjustiert werden können.

Dass das Ballett in der Gesellschaft zwar weiterhin als Kunstform angesehen werden kann, aber dennoch wie ein Leistungssport in Bezug auf die Erwartungshaltung der Akteur*innen und auch im Hinblick auf finanzielle Unterstützung, um den Balletttänzer*innen das notwendige medizinische Team zur Verfügung stellen zu können, behandelt werden muss, kann ebenfalls aus den Erkenntnissen der Expert*innen zusammengefasst werden.

Zuletzt soll noch auf die Kultur des Body Shamings aufgrund des Vorherrschens ästhetischer, aber zugleich ungesunder Körperideale eingegangen werden. Dass dieses Ideal aus einem Mix aus der Balletttradition, den Erwartungen der Gesellschaft und den Ansprüchen der einzelnen Opernhäuser, gepaart mit alteingesessenen Trainingstechniken im Hinblick auf den Partnertanz, also Pas de deux, entstanden ist und durch erniedrigende Beleidigungen bis hin zu Beschimpfungen gewaltsam versucht wird diese Perfektion zu erreichen, bestätigten die Schilderungen der Expert*innen durch ihre eigenen Erfahrungen mit psychischer und teilweise auch physischer Gewalt. Der emotionale Missbrauch kann auf lange Sicht zu einer körperdysmorphen Störung (*body dysmorphia*) oder zu psychischen Problemen oder Erkrankungen, wie Essstörungen, Magersucht oder Bulimie führen, mit denen die Betroffenen über Jahre hinweg zu kämpfen haben.

Auch bei der Überwindung dieser Body Shaming Kultur spielt die Wissensvermittlung und die Gesellschaft eine Rolle. Wenn sich die Erwartungen des Publikums in Bezug auf den Körper eines*r Balletttänzer*in an normalen, gesunden Körperformen orientieren, ist ein großer Schritt erreicht, der ein Umlenken in die Body Positivity Richtung anleiten würde.

Innerhalb der Ballettwelt wäre der Fokus auf die Individualität und die persönlichen, körperlichen Grenzen und das Investieren in die Stärken ein richtiger Ansatz, der zusätzlich zur Förderung der Body Positivity auch zu einem *empowering motivational climate* beiträgt und wiederum zu mehr intrinsischer Motivation und in weiterer Folge zu einer Leistungssteigerung führen würde.

Der Vorschlag, der im Rahmen dieser Forschungsarbeit herausgearbeitet wurde, nämlich, ob der Hashtag #balletbodypositivity über Social Media eine mögliche Initiative für eine Ballettwelt mit mehr Fokus auf Body Positivity und Individualität auslösen könnte, orientiert sich am erfolgreichen Beispiel der #metoo-Bewegung. Der Hashtag soll ein Gefühl der Zugehörigkeit vermitteln und Betroffene dazu ermutigen, sich durch Anschließen der Bewegung gegen die vorherrschenden Unsitten in der Ballettszene aufzulehnen, ganz konträr zu sonst so stillen und braven Ballett-Persönlichkeit.

Dass eine Initiative, zu diesem Thema Erfolge erzielen könnte, wurde von den Expert*innen durchwegs befürwortet, sofern die richtigen Personen, also berühmte Tänzer*innen zum Beispiel mit einer großen Reichweite auf ihren Social Media Kanälen diesen Hashtag viral machen und die Initiative starten.

Allerdings liegt der berechtigte Kritikpunkt vor, dass die Formulierung des Hashtags #balletbodypositivity zu undefiniert und zu engmaschig ist, sodass sich viele Betroffene mit dem Hashtag nicht identifizieren können und dadurch die Initiative nicht zu einer weltweiten Bewegung werden kann.

Sofern die Idee eines Hashtags als Möglichkeit für eine Bewegung und für die Eingliederung von Body Positivity in der Ballettszene gesehen wird, so soll im Rahmen der Erkenntnisse abschließend darauf verwiesen werden, dass die Wichtigkeit darin besteht, einen Hashtag zu kreieren, der verständlich ist und deutlich ausdrückt, worum es geht, sodass die Identifikation der Betroffenen und das Anschließen dieser Bewegung von möglichst hohem Ausmaß und somit erfolgreich ist.

8 Resümee und Ausblick

Dass die Missstände, die jahrelang innerhalb der Mauern der Ballettakademie der Wiener Staatsoper unter den Teppich gekehrt wurden, an die Öffentlichkeit gelangten und dadurch die Aufmerksamkeit der Gesellschaft auf die vorherrschenden Umstände in der professionellen Ballett-Ausbildungsstätte gelenkt wurden, ist den Investigativrecherchen von Florian Klenk für den FALTER und der darauffolgenden medialen Skandalberichterstattung zu verdanken.

Von allen zwölf befragten Personen im Rahmen dieser Forschungsarbeit wurde der Aufdeckungsjournalismus als sehr wichtig eingestuft, sofern er gut recherchiert und faktenbasiert erfolgt und der Inhalt nicht dramatisiert wird.

Die Skandalberichterstattung ermöglicht es den Rezipient*innen also an ein Bewusstsein von bestimmten Informationen zu gelangen. Dass die vonstatten gegangenen Missstände in der Ballettakademie ethisch und gesellschaftlich hinterfragt wurden, nachdem man davon öffentlich erfuhr, steht außer Frage. Des Weiteren sah man nach dem Aufkommen der Geschehnisse letztendlich Handlungsbedarf, welcher durch eine beauftragte Sonderkommission offiziell untermauert und in die Wege geleitet wurde. In diesem Fall lautete der Konsens der Sonderkommission nach Veröffentlichung des Abschlussberichtes, dass die Ballettausbildung an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper einer Reformation unterzogen werden muss, um eine zeitgemäße Ballettausbildung mit adäquaten Trainingsmethoden und das Kindeswohl sicherzustellen (Reindl-Krauskopf, et al., 2019, S.5f).

Mit Verweis auf die Redewendung, dass immer etwas passieren muss, damit etwas passiert, kann dies auf die Causa Ballettakademie umgelegt werden, da erst die Missstände aufgedeckt werden mussten, damit sich innerhalb der Ausbildungsstätte für die Ballettschüler*innen etwas zu ihrem Wohl ändert.

In diesem Sinne gilt es für die Autorin zu verlautbaren, dass das investigative Recherchieren und der Aufdeckungsjournalismus ein enormes Potential für die Bewusstseins-schaffung von Informationen in der Gesellschaft, sowie ein zu erhaltendes Kulturgut ist.

Journalist*innen sollten sich daher ihrer Rolle als Akteur*innen bei der Nachrichtenselektion nach der *Nachrichtenwerttheorie* (Maier, 2010) und welche Nachrichten Platz in der Medienberichterstattung finden, ebenso ihrem Einfluss den Medieninhalte *Frames* nach dem *Framing-Ansatz* (Matthes, 2014) zu geben, bewusst sein und die Wichtigkeit ihrer Funktion bei

der Aufdeckung von Normüberschreitungen (Oelrichs, 2017, S.25) erkennen. Denn letztlich ist das, was von den Rezipient*innen geschätzt wird.

Abschließend und in Bezug auf den in diesem Forschungsinteresse liegenden Ballettskandal, kann festgehalten werden, dass es einer zeitgemäßen Adaption der Ballettausbildung bzw. umgelegt auf die Ballettszene noch einen Aufbruch des strukturellen und alteingesessenen Geflechts innerhalb der Ballettwelt bedarf, damit die Individualität der Balletttänzer*innen auf den Bühnen dieser Welt sichtbar wird, dem Body Shaming Kult ein Ende gesetzt werden kann und Body Positivity langfristig in der Ballettszene verankert werden kann.

9 Referenzen

9.1 Literaturverzeichnis

Appel, M & Roder, M. (2020). Nachrichtenfaktoren: Worüber ist es wert zu berichten?. In: Appel, M. (Hrsg.): Die Psychologie des postfaktischen: Über Fake News, „Lügenpresse“, Clickbait & Co. Würzburg: Springer Verlag. 33 – 43.

Bauer Prévost, K. (2003). Scandal, French Style. *Dance Magazine*. EBSCO Publishing. 11.

Birk, F. & Mirbek, S. (2021). Bodyshaming, Bodypositivity, Bodyneutrality und Bodydiversity. Körperlichkeit als zentrales (Anti-)Diskriminierungsthematik. *körper – tanz – bewegung*. 9. Jg., 142–150

Bogner, A. & Littig, B. & Menz, W. (2014). Interviews mit Experten. Eine praxisorientierte Einführung. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Böcking, T. (2007). Sportskandale in der Presse. Thematisierungsmuster und ihre gesellschaftlichen Folgen. *Publizistik*, 52 (4). 502–523.

Burkhardt, S. (2011). Skandal, medialisierter Skandal, Medienskandal: Eine Typologie öffentlicher Empörung. In: Bulkow, K. & Petersen, Ch. (Hrsg.): Skandale – Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 131 – 155.

Harcup, T. & O'Neill, D. (2017). What is news? *Journalism Studies*. 18:12, 1470-1488.

Heiser, P. (2018). Meilensteine der qualitativen Sozialforschung. Eine Einführung entlang klassischer Studien. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Hitzler, R. (1989). Skandal ist Ansichtssache. Zur Inszenierungslogik ritueller Spektakel in der Politik. In: Ebbighausen, R. & Neckel, S. (Hrsg.): Anatomie des politischen Skandals. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 334 – 354.

Hwang, G. (2017). Crisis Communication in Sport Celebrity Scandals: Effects of Openness, Directness, and Credibility of Response to Scandals on the Behavioral Intentions of MLB Fans. *Sport Management International Journal*. 13 (1). 13-31.

Kaufmann, J.-E. & Nelissen, R. & Appleton, P. & Gademan, M. (2021). Perceptions of Motivational Climate and Association with Musculoskeletal Injuries in Ballet Dancers. *Science & Medicine*. 9. 187-198.

Kelly, S. J. & Clinton S. W. & Chien P. M. (2017). There goes my hero again: sport scandal frequency and social identity driven response. *Journal of Strategic Marketing*. 26 (1). 56-70.

Kepplinger, H. (2009). Publizistische Konflikte und Skandale. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Kepplinger, H. & Geiss, St. & Sieber, S. (2012). Framing Scandals: Cognitive and Emotional Media Effects. *Journal of Communication*. 62. 659 – 681.

Kuckart, U. (2014). Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung. (4. Auflage). Weinheim Basel: Beltz Verlag.

Leboeuf, C. (2019). What Is Body Positivity? The Path from Shame To Pride. *Philosophical Topics*. Vol. 47, No.2. 113 – 127.

Liebold, R. & Trinczek, R. (2009). Experteninterview. In: Kühl, St. & Strodtholz, P. & Taffertshofer, A. (Hrsg.): Handbuch Methoden der Organisationsforschung. Quantitative und Qualitative Methoden. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 32 – 56.

Lippmann, W. (1922). Public Opinion. Harcourt: Brace and Company.

Ludwig, M. & Schierl, T. (2016). Mediated Scandals und ihre Folgeeffekte. Eine einführende Betrachtung der Risiken und Relevanz medialer Skandalberichterstattung. In: Ludwig, M. & Schierl, T. & Von Siborski, Ch. (Hrsg.): Mediated Skandals. Gründe, Genese und Folgeeffekte von medialer Skandalberichterstattung. Köln: Herbert von Halem Verlag. 16 – 32.

- Lull, J. & Hinerman, St. (1997), The search for scandal. In: Lull, J & Hinerman, St. (Hrsg.) *Media Scandals*, Cambridge: Polity Press, 1–33.
- Maier, M, & Marschall, J. & Stengel, K. (2010). Nachrichtenwerttheorie. In: Rössler, P. & Brosius, H. (Hrsg.): *Konzepte. Ansätze der Medien- und Kommunikationswissenschaft*. (1. Auflage). Band 2. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.
- Matthes, J. (2014). Framing. In: Rössler, P. & Brosius, H.-B. (Hrsg.): *Konzepte. Ansätze der Medien- und Kommunikationswissenschaft*. (1. Auflage). Band 10. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.
- Mayring, Ph. (2015). *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. (12., überarbeitete Auflage). Weinheim Basel: Beltz Verlag.
- Neckel, S. (1989). Das Stellhölzchen der Macht. Zur Soziologie des politischen Skandals. In: Ebbighausen, R. & Neckel, S. (Hrsg.): *Anatomie des politischen Skandals*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 55 – 80.
- Oelrichs, I. (2017). *Skandalfaktoren. Analysen zu Darstellung und Strukturen medialer Skandalisierung auf Basis der Nachrichtenwertforschung*. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Rowe, D. (2019). Scandals and Sport. In: Tumber, H. & Waisbord, S. (Hrsg.): *The Routledge Companion To Media And Aandal*. New York: Routledge. 324 – 332.
- Schulz, W. (1976). Die Konstruktion von Realität in den Nachrichtenmedien. Analyse der aktuellen Berichterstattung. Band 4. Freiburg / Münschen: Verlag Karl Alber GmbH.
- Skey, M., Stone, C., Jenzen, O. and Mangan, A. (2017) Mediatization and Sport: A Bottom-Up Perspective. In: *Communication & Sport*, November. 1 – 17.
- Staab, J. (1990). *Nachrichtenwert-Theorie. Formale Struktur und empirischer Gehalt*. Band 17. Freiburg / München: Verlag Karl Alber GmbH.

Vashi, N. (2016). Obsession With Perfection: Body Dysmorphia. *Clinics in Dermatology*. Vol. 34. Issue 6. November – Dezember. 788 – 791.

Von Siborski, C. & Hänel, M. (2018). Sportskandale online: Entstehung, Verbreitung, Darstellung und Wirkung von Skandalen im Internet. In: Horky, T., Stiehler, H. & Schierl, T. (Hrsg.): Die Digitalisierung des Sports in den Medien. Köln: Herbert von Halem Verlag. (131-159).

Zimmermann, K. (2011). Schlagzeilen, Skandale, Sensationen. Wie Medien und Journalisten heute agieren. Zürich: Orell Füssli Verlag.

9.2 Internetquellen

Acocella, J. (2019, 11. Februar). What went wrong at New York City Ballett. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/02/18/what-went-wrong-at-new-york-city-ballet>

APA. (2019). Schwere Vorwürfe gegen die Ballettakademie der Wiener Staatsoper. *Der Standard*. <https://www.derstandard.at/story/2000101112225/schwere-vorwuerfe-gegen-die-ballettakademie-der-wiener-staatsoper>

APA. (2020, 24. Januar). Kommission prüft Vorwürfe gegen Staatliche Ballettschule Berlin. *Der Standard*. <https://www.derstandard.at/story/2000113690855/kommission-prueft-vorwuerfe-gegen-staatliche-ballettschule-berlin>

BalletHub. (2022) Corps de Ballet. Ballet Term Definition. <https://ballethub.com/ballet-term/corps-de-ballet/>

Brooks, L. (2020, 25. August). Scottish ballet school closes after allegations of sexual misconduct. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2020/aug/25/scottish-ballet-west-school-closes-allegations-sexual-misconduct>

Bundestheater-Holding GmbH. (2019). Personelle Änderungen in der Ballettakademie der Wiener Staatsoper. *APA* *OTS*.
https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20191220_OTS0166/personelle-aenderungen-in-der-ballettakademie-der-wiener-staatsoper

Burgmer, M. & Driesch, G & Heuft, G. (2004). Körperdysmorphie Störung. *Der Nervenarzt*. Ausgabe 9. <https://www.springermedizin.de/koerperdysmorphie-stoerung/8060984>

Castillo-Jiménez, N. & López-Walle J. & Tomás, I. & Tristán, J. & Duda, J. (2022). Empowering and Disempowering Motivational Climates, Mediating Psychological Processes, and Future Intentions of Sport Participation. *International Journal of Environment Resarch And Public Health*. 19 (2), 896. 1-14. <https://www.mdpi.com/1660-4601/19/2/896/htm>

Cherry, K. (2021, 28. Mai). Positive Reinforcement And Operant Conditioning. Verywell Mind. <https://www.verywellmind.com/what-is-positive-reinforcement-2795412>

Complexions. (2022). About Complexions. <https://www.complexionsdance.org/about>

Duda, J. (2013). The conceptual and empirical foundations of Empowering Coaching™: Setting the stage for the PAPA project. *International Journal Of Sports And Exercise Psychology*. 11. 311 – 318.
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1612197X.2013.839414>

Duden. (o.J.). Solist, der. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Solist>

Germann, D. (2022, 26. März). Fall Walijewa: Russland spielt bei der Aufklärung des Dopingverdachts gegen die Eiskunstläuferin auf Zeit. *Neue Zürcher Zeitung*.
<https://www.nzz.ch/sport/russland-spielt-im-fall-der-eislaeuferin-kamila-walijewa-auf-zeit-ld.1676480?reduced=true>

Greb, V. (2020, 8. September). Vorwürfe gegen Ballettschule Berlin: Berichte liegen vor. *DW*.
<https://www.dw.com/de/ballettschule-berlin-vorwuerfe/a-53901721>

Hagendorn, L. (2022) Vaganova-Methode. Ballett-Institut Leandra Hagendorn. <https://www.ballett-institut.de/unterricht/vaganova/>

Henley, J. (2019, 10. April). Vienna State Opera's ballet academy hit by abuse scandal. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2019/apr/10/vienna-state-opera-investigation-abuse-students-ballet-academy>

Howell, L. (2022, 11. Januar). *Instagram*. <https://www.instagram.com/p/CYkuk-zF0BP/>

Högl, H. (2019, 4. November). "Der Falter" als erfolgreiches linksliberales Medium. *Vereinigung für Medien und Kultur*. <http://www.medienkultur.at/neu/die-links-alternative-stadt-zeitung-wiens-der-falter/>

Kenton, L. (2020, 29. September). Two New York City Ballet principal male dancers fired for 'sharing explicit photos of female dancers' are cleared of wrongdoing by Manhattan court. *The Daily Mail*. <https://www.dailymail.co.uk/news/article-8782787/NYC-Ballet-male-dancers-fired-sharing-explicit-photos-ballerinas-cleared-wrongdoing.html>

Klenk, F. (2019a, 9. April). Die Staatsopern-Tragödie. Ein Blick in die Abgründe der staatlichen Ballettakademie. *Der Falter*. <https://www.falter.at/zeitung/20190409/die-staatsopern-tragoedie-ein-blick-in-die-abgruende-der-staatlichen-ballettakademie>

Klenk, F. (2019b, 9. April). „Wir wurden gebrochen“. *Der Falter*. <https://www.falter.at/zeitung/20190409/wir-wurden-gebrochen>

Klenk, F. (2019c, 24. April). Die Staatsopern-Tragödie: Wie geht es jetzt weiter? Was tut die Oper? *Der Falter*. <https://www.falter.at/zeitung/20190424/die-staatsopern-tragoedie-wie-geht-es-jetzt-weiter-was-tut-die-oper/e0452b6ae3>

Klenk, F. (2019d, 17. Dezember). „Gefährdung des Kindeswohls“. *Der Falter*. <https://www.falter.at/zeitung/20191217/gefaehrung-des-kindeswohls>

Löw, R. (2019). Die Staatsopern-Tragödie - #165. *Falter Radio*. <https://www.youtube.com/watch?v=ew-z-UM7R4U> 6:00 – 7:21.

Löwenstein, St. (2019, 10. April). Wiener Ballettlehrerin soll Schüler misshandelt haben. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/kriminalitaet/wiener-ballettlehrerin-soll-schueler-misshandelt-haben-16134428.html>

Marshall, A. (2019a, 16. April). Abuse allegations rock Vienna school; Ballet Academy vows to reform practices. *National Post*: Don Mills, Ont. o.J. B.1. <https://www.proquest.com/docview/2210306578?accountid=14682&parentSessionId=dsODSuR9QjEvmhdDZ6etczv4JWaEBZ2ZrX52QOEZU28%3D>

Marshall, A. (2019b, 21. Dezember). Vienna Ballet Academy Leader is Dismissed. *New York Times*. p. C3(L). <https://go.gale.com/ps/i.do?p=AONE&u=43wien&id=GALE%7CA609326932&v=2.1&it=r&sid=bookmark-AONE&asid=a1f68354>

Münch, P. (2019, 10. April). Ballett brutal. *Süddeutsche Zeitung*. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/wiener-staatsoper-ballett-kindesmisshandlung-1.4404234>

Norddeutsche Tanzwerkstatt. (2018). Fachbegriffe Ballett. Terminologie des klassischen Ballettes. https://www.norddeutsche-tanzwerkstatt.de/pdf/norddeutsche_tanzwerkstatt_ballett_terminologie.pdf

o.A. (2015, 1. Juli). Erste schwarze Primaballerina in New York. DW. <https://www.dw.com/de/erste-schwarze-primaballerina-in-new-york/a-18555707>

o.A. APA. (2019a, 17. Dezember). Ballettakademie-Skandal: Kommission ortet „Gefährdung des Kinderwohls“. *Der Standard*. <https://www.derstandard.at/story/2000112380670/ballettakademie-skandal-kommission-ortet-gefaehrung-des-kindeswohls>

o.A. APA. (2019b, 19. April). Ballett-Skandal für beschuldigte Lehrerin „aufgebauscht“. *Die Presse*. <https://www.diepresse.com/5615416/ballett-skandal-fuer-beschuldigte-lehrerin-aufgebauscht>

o.A. (2020, 19. Februar). Meldungen. Kultur kurz. Der Falter. https://www.falter.at/zeitung/20200219/meldungen/_15ae0a7bb5

o.A. (2021, 20. Oktober). Yat-Sen Chang: Ballet dancer jailed for sex assaults. *BBC*. <https://www.bbc.com/news/uk-england-london-58982951>

Panzenböck, St. (2019, 18. Dezember). Die Ballettakademie ruiniert sich selbst. Und ihre Kinder. *Der Falter*. https://www.falter.at/zeitung/20191218/die-ballettakademie-ruiniert-sich-selbst--und-ihre-kinder/_8426f9c724

PULS 4. (2019, 17. April). Skandal an der Staatsoper – Wie viel Qual darf sein?. *Pro und Contra*. <https://www.puls4.com/tv/pro-und-contra/pro-contra-puls-4-news-talk/pro-contra-vom-17042019/skandal-an-der-staatsoper-wie-viel-qual-darf-sein>

Quinn, B. (2021, 11. Mai). Ex-English National Ballet dancer convicted of sexually abusing young students. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/uk-news/2021/may/11/ex-english-national-ballet-dancer-convicted-of-sexually-abusing-young-students>

Reindl-Krauskopf, S., Fasslabend, M. & Sych, U. (2019). *Endbericht der Unabhängigen Sonderkommission Ballettakademie*. http://www.freistil-pr.at/media/pdf/usb_endbericht_dez2019.pdf

Rey, C. & Coviello M. & Krapf, C. (2019, 19. Dezember). Nach Sperre: Russlands-Antidopingagentur legt Einspruch ein. *Neue Zürcher Zeitung*. <https://www.nzz.ch/sport/doping-skandal-wada-sperrt-russische-sportler-fuer-vier-jahre-ld.1441732>

Schausberger, S. (2020, 25. März). „Auf der Bühne war ich ein Tier“. *Der Falter*. https://www.falter.at/zeitung/20200325/auf-der-buehne-war-ich-ein-tier/_c147f7f875

Unverdorben, M. & Öhlinger, G. (2019, 27. Februar). Doping-Razzia. ÖSV-Langläufer mit Nadel im Arm erwischt. *Salzburger Nachrichten*. <https://www.sn.at/sport/wintersport/nordische-ski-wm-2019/doping-razzia-oesv-langlaeufer-mit-nadel-im-arm-erwischt-66423010>

Vf. (2019). Ballettakademie-Direktorin wurde abberufen. *Wiener Zeitung*. <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/2043517-Ballettakademie-Direktorin-wurde-abberufen.html>

Webster, P. (2002, 8. Dezember). Little 'rats' of Paris Opera suffer for their ballet fame. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2002/dec/08/france.arts>

Weickmann, D. (2021, 30. Mai). Fürsorgepflicht. *Süddeutsche Zeitung*. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/tanz-ausbildung-staatliche-ballettschule-berlin-1.5308304>

Wiener Staatsoper. (2022). Geschichte. <https://www.wiener-staatsoper.at/staatsoper/das-haus/geschichte-architektur/geschichte/>

Wünsch, S. & Oelze, S. (2018, 15. Oktober). Ein Jahr #MeToo: Wie ein Hashtag die Welt verändert. *DW*. <https://www.dw.com/de/ein-jahr-metoo-wie-ein-hashtag-die-welt-verändert/a-45731478>

9.3 Weiterführende Literatur

Dusini, M. (2019, 17. April). „Man will Klone, nicht Individuen“. *Der Falter*. <https://www.falter.at/zeitung/20190417/man-will-klone-nicht-individuen/61806caeb9>

Dusini, M. (2019, 31. Juli). Das Schweigen der Chefs: Die Wahrheit über die Ballettschule. *Der Falter*. <https://www.falter.at/zeitung/20190731/das-schweigen-der-chefs--die-wahrheit-ueber-die-ballettschule/19bc197c0a>

Fas/dpa (2018). Weg von der Perfektion, hin zur Zufriedenheit! Was es mit Body Shaming auf sich hat - und wie dem entgegengewirkt werden kann. *Focus Online*. https://www.focus.de/gesundheit/praxistipps/gesellschaft-was-es-mit-body-shaming-auf-sich-hat_id_8715142.html

Friedrich, T. (2021, 20. Mai). Staatliche Ballettschule gibt sich neuen Namen und neues Programm. *rbb24*. <https://www.rbb24.de/kultur/beitrag/2021/05/berlin-staatliche-ballettschule-neuer-name-neues-programm.html>

Goldenberg, A. (2019, 5. Juni). Wer leitet jetzt die Ballett-Sonderkommission, Frau Aumayr-Hajek?. *Der Falter*. <https://www.falter.at/zeitung/20190605/wer-leitet-jetzt-die-ballett-sonderkommission-frau-aumayr-hajek/3495efd33a>

Klenk, F. (2019e, 16. April). Das Mädchen mit den blutigen Füßen. *Der Falter*. <https://www.falter.at/zeitung/20190416/das-maedchen-mit-den-blutigen-fuessen>

Klenk, F. (2019f, 17. April). „Sie wusste, dass er pervers war“. *Der Falter*. <https://www.falter.at/zeitung/20190417/sie-wusste-dass-er-pervers-war/f226e21f07>

Klenk, F. (2019g, 31. Juli). Die Staatsopern-Tragödie und die ersten Konsequenzen auf den Falter-Bericht. *Der Falter*. <https://www.falter.at/zeitung/20190731/die-staatsopern-tragoedie-und-die-ersten-konsequenzen-auf-den-falter-bericht/01046de6ab>

Lohaus, S. (2016). Liebe deinen Körper und deine Kinder. *Die Zeit*. <https://www.zeit.de/kultur/2016-05/body-positivity-koerper-diaet-erziehung-10nach8>

o.A. dpa/red. (2019c, 17. Dezember). Gewalt und Drill an Ballettschule. *Stuttgarter Zeitung*. <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.tanz-skandal-in-wien-gewalt-und-drill-an-ballettschule.2cc978c1-f899-4816-b312-274941c0462e.html>

o.A. kha/AFP/dpa. (2019d, 11. April). Lehrerin an Wiener Ballettakademie soll Mädchen geschlagen haben. *Spiegel*. <https://www.spiegel.de/lebenundlernen/schule/ballettakademie-der-wiener-staatsoper-demuetigungen-und-schlaege-a-1262308.html>

Panzenböck, St. (2019, 24. April). Die Demütigung der Kinder geht weiter: in der Öffentlichkeit. *Der Falter*. <https://www.falter.at/zeitung/20190424/die-demuetigung-der-kinder-geht-weiter-in-der-oeffentlichkeit/5803cea689>

Pierce, K. (2018, 18. Januar). Body Shaming In The Dance Industry. *The Daily Campus*. <http://dailycampus.squarespace.com/stories/2018/1/18/body-shaming-in-the-dance-industry>

Ramsauer, S. (2019, 11. April). Ballett-Skandal: „Kinder trauten sich nicht reden“. *Kronen Zeitung*. <https://www.krone.at/1901544>

Trenkler, T. (2019, 10. April). Ballett-Skandal: „So geht man nicht mit Kindern um“. *Kurier*. <https://kurier.at/kultur/ballett-skandal-an-der-wiener-staatsoper-so-geht-man-nicht-mit-kindern-um/400463179>

10 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Prozess der medialen Skandalisierung (Oelrichs, 2017, S.30)	31
Abbildung 2: Skandalpersonal (Burkhardt, 2011, S. 137)	33
Abbildung 3: Nachrichtenfaktoren und Nachrichtenwert (Appel & Roder, 2020, S. 38).....	41
Abbildung 4: Generelles Ablaufschema qualitativer Inhaltsanalysen (Kuckartz, 2018, S. 45)	52
Abbildung 5: FALTER-Radio "Die Staatsopern-Tragödie" #165	63
Abbildung 6: Instagram-Posting von Lizzy Howell (Howell, 2022)	64
Abbildung 7: Ablaufschema einer inhaltlich strukturierenden Inhaltsanalyse (Kuckartz, 2018, S. 100)	66
Abbildung 8: Codesystem mit Anzahl der codierten Einheiten aus MAXQDA.....	69
Abbildung 9: Einfache Codekonfiguration: Gewalterfahrungen im Ballettunterricht.....	82
Abbildung 10: Häufigkeitstabelle: Zustimmung des Skandal-Begriffs der Expert*innen	105
Abbildung 11: Codekonfiguration: gesundes und ästhetisches Körperideal	109
Abbildung 12: Häufigkeitstabelle: Gründe der Body Shaming Kultur in der Ballettszene ...	111
Abbildung 13: Codekonfiguration: Ideen zur Einbringung von Body Positivity in die Ballettszene	121
Abbildung 14: Häufigkeitstabelle: Einschätzung von Lizzy als Tänzerin in einer großen Institution	124

11 Tabellenverzeichnis

<i>Tabelle 1: Sampling der Expert*innen</i>	61
<i>Tabelle 2: Dauer der einzelnen Experteninterviews</i>	65
<i>Tabelle 3: Darstellung der Forschungsfragen, den dazugehörigen Fragen aus dem Interviewleitfaden und die deduktiven Hauptkategorien</i>	69
<i>Tabelle 4: Kategoriensystem mit Haupt- und Subkategorien</i>	71

12 Anhang

12.1 Einverständniserklärung

Forschungsvorhaben: Masterarbeit mit dem Arbeitstitel „Aus der Balance – Wie durch das Bekanntwerden des Ballett-Skandals der Ballettakademie an der Wiener Staatsoper angewandte Erziehungsmethoden infrage gestellt werden, wie dem Body Shaming im Ballett entgegengewirkt werden kann und inwiefern ein Umdenken in Richtung Body Positivity in der Ballett-Szene möglich ist. *Eine Aufarbeitung mit Experteninterviews zur Causa Ballett-Skandal, Wien April 2019.*“

Institution: Universität Wien

Interview durchgeführt von: Tanja Beck, Bakk.

Interviewkürzel: B1

Einverständniserklärung

Hiermit bestätige ich, dass ich über das Forschungsvorhaben ausreichend informiert wurde. Es ist mir bewusst, dass meine Teilnahme am Interview freiwillig ist und ich diese jederzeit ohne Angaben von Gründen beenden kann.

Ich wurde darüber informiert, dass das Interview aufgezeichnet wird und später in Schriftform übertragen wird. Ich erkläre mich einverstanden, dass meine Aussagen abschnittsweise in der wissenschaftlichen Arbeit zitiert werden können. Die wissenschaftliche Auswertung der Interviews erfolgt durch die Interviewerin Tanja Beck, Bakk. Es wird folgendes vereinbart (bitte eine der folgenden Optionen auswählen und ankreuzen):

- ☐ Meine Aussagen dürfen abschnittsweise in der wissenschaftlichen Arbeit zitiert werden, ohne dass personenbezogene Daten pseudonymisiert werden müssen. Angaben zu meiner Person wie Telefonnummer, Emailadresse oder Postadresse werden nicht veröffentlicht oder an Dritte weitergegeben.
- ☐ Meine Aussagen dürfen abschnittsweise in der wissenschaftlichen Arbeit zitiert werden, jedoch ausschließlich in pseudonymisierter Form, sodass keine Rückschlüsse auf meine Person gezogen werden können.

Des Weiteren stimme ich zu, dass die Audiodateien nach Beendigung des Forschungsvorhabens in anonymisierter Form gespeichert bleiben.

Ich habe jederzeit die Möglichkeit meine Zustimmung zu widerrufen. Durch Verweigerung oder Widerruf entstehen für mich keine Nachteile.

.....
Ort und Datum

.....
Name und Unterschrift

Datenschutzmitteilung

Herzlichen Dank, dass Sie sich bereit erklärt haben, als Interviewpartner/in für eine Datenerhebung zur Abfassung einer Masterarbeit an der Universität Wien zur Verfügung zu stehen.

Der Schutz Ihrer persönlichen Daten ist mir bei dieser Datenerhebung ein besonderes Anliegen. Ihre Daten werden ausschließlich auf Grundlage der gesetzlichen Bestimmungen (§ 2f Abs 5 FOG) erhoben und verarbeitet. Abschlussarbeiten müssen laut Universitätsgesetz veröffentlicht werden (durch Aufstellen in der National- und Universitätsbibliothek), sie sind üblicherweise auch online zugänglich. Die Daten können von der Betreuerin/dem Betreuer und/oder der Begutachterin/dem Begutachter der wissenschaftlichen Arbeit für Zwecke der Leistungsbeurteilung eingesehen werden. Die erhobenen Daten dürfen gemäß Art 89 Abs 1 DSGVO grundsätzlich unbeschränkt gespeichert werden.

Es besteht das Recht auf Auskunft durch die/den Verantwortlichen dieser Datenerhebung über die erhobenen personenbezogenen Daten sowie das Recht auf Berichtigung, Löschung, Einschränkung der Verarbeitung der Daten sowie ein Widerspruchsrecht gegen die Verarbeitung sowie das Recht auf Datenübertragbarkeit.

Sofern Sie unter einer Verwendung Ihrer Daten in nicht pseudonymisierter Form zugestimmt haben, können Sie diese Zustimmung jederzeit widerrufen. Jede Verwendung Ihrer Aussagen in einer wissenschaftlichen Arbeit, die bis zu diesem Zeitpunkt stattgefunden hat, ist allerdings rechtskonform und muss nicht aus der Arbeit entfernt werden.

Wenn Sie Fragen zu dieser Datenerhebung haben, wenden Sie sich bitte gern an die Verantwortliche der Untersuchung: Tanja Beck (a01201090@unet.univie.ac.at), Studentin der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien, Währinger Straße 29, 1090 Wien.

Für grundsätzliche juristische Fragen im Zusammenhang mit der DSGVO/FOG und studentischer Forschung wenden Sie sich an den Datenschutzbeauftragten der Universität Wien, Dr. Daniel Stanonik, LL.M. (verarbeitungsverzeichnis@univie.ac.at). Zudem besteht das Recht der Beschwerde bei der Datenschutz-behörde (bspw. über dsb@dsb.gv.at).

12.2 Interviewleitfaden

Dimension Erziehungsstile im Ballett:

- Welche Bedeutung hat Ballett für Sie?
- Worum geht es für Sie im klassischen Ballett? / Was bedeutet es für Sie Ballett zu tanzen?
- Wann ist ein*e Balletttänzer*in ein*e gut*e Balletttänzer*in?
- Wie würden Sie den Erziehungsstil im Ballettunterricht beschreiben, haben Sie persönlich genossen haben?
- Haben Sie Erfahrungen mit psychischer oder physischer Gewalt im Ballettunterricht gemacht?
- Inwiefern macht sich der Erziehungsstil im Ballettunterricht in der Tanzleistung bemerkbar?
- Braucht es Strenge im Tanzunterricht? / Wie sieht für Sie das richtige Ausmaß an Strenge im Tanzunterricht aus?

Vorspielen des Aufnahmen-Ausschnittes:



Die Staatsopern-Tragödie - #165. Löw, R. (2019). <https://www.youtube.com/watch?v=ew-z-UM7R4U> 6:00 – 7:21.

Dimension Skandalberichterstattung:

(Kurze thematische Einführung in den Ballettskandal, aufgedeckt durch Florian Klenk, den Chefredakteur des FALTER im April 2019, wenn notwendig)

- Wie bewerten Sie die Geschehnisse, die an die Öffentlichkeit gelangt sind?
- Würden Sie diese Geschehnisse, die an die Öffentlichkeit gelangt sind, als „skandalös“ bezeichnen?
- Wie wichtig sehen Sie Aufdeckungsjournalismus bzw. investigatives Recherchieren, wie es Florian Klenk getan hat, um derartige Geschehnisse aufzudecken?
- Warum glauben Sie, wurde ein derartiges und nicht mehr zeitgemäßes Vergehen an einer großen österreichischen Institution, wie der Ballettakademie der Wiener Staatsoper so lange toleriert?

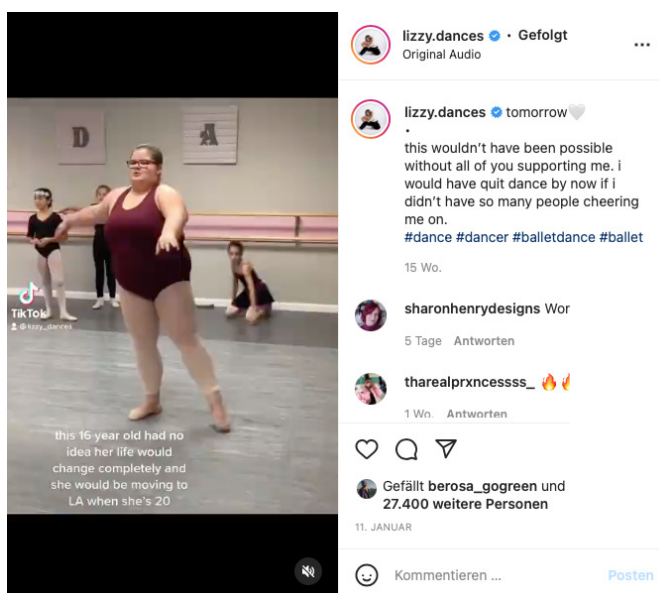
- Wie erklären Sie sich, dass die Geschehnisse so lange unentdeckt bleiben konnten?

Dimension Body Shaming:

- Wie sieht für Sie der Körper einer Balletttänzerin*ines Balletttänzers aus?
- Warum muss eine Balletttänzerin*ein Balletttänzer einem bestimmten Körperideal entsprechen?
- Würden Sie das vorherrschende Körperideal als gesund beschreiben?
- Warum hält man im Ballett an ungesunden Körperidealen fest?
- Denken Sie würden Tänzer*innen mit einem gesunden BMI weniger Leistung auf der Bühne erbringen oder weniger ästhetisch wirken?
- Inwiefern werden Tänzer*innen durch Schönheitsideale, die auf Social Media omnipräsent sind, beeinflusst?

Dimension Body Positivity:

- Was bedeutet für Sie Body Positivity?
- Wie könnte sich Body Positivity in der Ballettszene verankern?
- Sehen Sie sich bitte diese junge Tänzerin an:
(Die mittlerweile 20-jährige Lizzy tanzt seit sie fünf Jahre alt ist und hat sich immer Tanzstudios gesucht, die sie akzeptieren und wo sie nicht aufgrund ihres Körpers abgelehnt wurde. Durch dieses kurze Instagram-Video erlangte sie Bekanntheit.)



Howell, L. (2022, 11. Januar). Instagram. <https://www.instagram.com/p/CYkuk-zF0BP/>

- Was halten Sie von Lizzy?
- Wie würden sie ihre tänzerische Leistung beurteilen?
- Finden Sie, dass ihre Figur ihr Können beeinträchtigt?
- Wäre es denkbar, dass eine Tänzerin wie Lizzy an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper aufgenommen wird, wenn sie sich bewerben würde?
- Können Sie sich vorstellen, dass man eine Tänzerin, wie Lizzy einmal auf der Bühne der Wiener Staatsoper sieht?
- Was müsste passieren, dass dies eines Tages möglich wird?

- Inwiefern könnte geschultes Personal, also z.B. Psycholog*innen, Therapeut*innen Body Positivity im Lehrplan einbringen?
- Was können Balletttrainer*innen im Einzelnen tun, damit Body Positivity zur neuen Leitlinie in Bezug auf das Körperideal im Ballett wird?
- Inwiefern könnte das Verbreiten des Hashtags #balletbodypositivity das vorherrschende Schönheitsideal in der Ballettszene dauerhaft beeinflussen und sich zum positiven verändern?
- Wie sehr würde es einem Umdenken helfen, wenn Tänzer*innen, Tanzgruppen, Tanzstudios mit einem positiven Beispiel vorangehen oder diese Hashtags verbreiten?

Dimension Neuausrichtung Ballettausbildung:

- Welche Änderungen in Bezug auf die Ballettausbildung erachten Sie als notwendig, um diesem „überholten“ Erziehungsstil entgegenzuwirken?
- Wenn Sie sich in Bezug auf Ihre Ballettausbildung etwas wünschen könnten, was wäre das?
- Wenn Sie die Ausbildung in der Ballettakademie der Wiener Staatsoper eigenhändig „umkrempeln“ könnten, wie würde diese aussehen?

12.3 Codebuch

Forschungsfrage	Hauptkategorie und Definition	Beispiele	Subkategorie	Weitere Ausdifferenzierungen
<i>Forschungsfrage 1:</i> Welche Auswirkungen hat die Skandalbericht erstattung zur Causa „Ballettakademie“ auf die Einstellung zu den angewandten Erziehungsmethoden in der Ballettakademie der Wiener Staatsoper berichtet?	<i>Bedeutung von Ballett</i> <i>Definition:</i> Aussagen, die darüber Aufschluss geben, was Ballett für die befragte Person bedeutet, wurden mit dieser Kategorie codiert.	B10: „[...] Ballett ist mein Leben, also auf jeden Fall, ich mein, es ist mein Beruf, ich übe es tagtäglich aus, 40 Stunden die Woche, bin damit aufgewachsen und das ist auf jeden Fall ein sehr wichtiger Teil meines Lebens.“	• Ballett als Lebensunterhalt • Ballett als Leidenschaft • Ballett als Leistungssport • Ballett als Bewegung • Ballett als Kunstform	
	<i>Erfahrungen in der eigenen Ballettausbildung</i> <i>Definition:</i> Diese Kategorie wurde verwendet, wenn die befragte Person über ihre eigene Ballettausbildung und erlebte Erfahrungen in Bezug auf physische oder psychische Gewalt im Training oder die über Erziehungsmethoden berichtet.	B6: „Psychische Gewalt, ja schon, also man wird sicherlich irgendwann beleidigt von den Lehrerinnen, Direktoren auch an der Staatsoper oder, also das passiert würde ich schon sagen regelmäßig und man lernt damit umzugehen, [...].“	• Gewalterfahrungen • Erziehungsmethoden -stile im Ballettunterricht • Disempowering motivational climate • Empowering motivational climate • Positive reinforcement	○ psychisch ○ physisch

<i>Forschungsfrage 2:</i> Welche Herausforderungen ergeben sich für die Neuausrichtung der Ballettausbildung an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper?	<i>Neuausrichtung Ballettausbildung</i> <i>Definition:</i> Wenn sich die befragten Personen zu Änderungen äußerten, die sie in Hinblick auf eine zeitgemäße Ballettausbildung als notwendig erachten, wurde diese Codierung vorgenommen.	B11: „Ich glaube, dass es Unterstützung braucht von Ernährung, also Ernährungsberatung, Ärzte, die einem zur Verfügung stehen, die einen, die einen regelmäßig auschecken, wo regelmäßig irgendwelche Blutuntersuchungen durchgeführt werden in die Richtung weil, das ist ja Leistungssport, den wir machen, jeder macht jeder, von jedem Spitzensportler wird mal das Herz angeschaut und das gibt es nicht [...].“	• Notwendigkeit für eine Neuausrichtung • Anforderung einer zeitgemäßen Ballettausbildung • Änderungen nach Skandalberichterstattung • Einbringung Tanzmedizin	
<i>Forschungsfrage 3:</i> Welche Konsequenzen ergeben sich für den Lehrplan der Ballettausbildung der Ballettakademie an der Wiener Staatsoper aufgrund der medialen Präsenz des Ballettskandals?	<i>Ballettkultur</i> <i>Definition:</i> Diese Kategorie wurde herangezogen, wenn die befragte Person ihre Einschätzungen bekundete, warum im Ballettunterricht nicht mehr zeitgemäße Erziehungsmet	B7: „And I think the problem in this situation, especially with her, is that, she's not going to change because she doesn't know any better. She was studying in a palace school in Perm, which is in Russia like I don't even know	• Balletttradition/-kultur • Lehrpersonal • Ballett-Persönlichkeit • Gesellschaftliche Ansprüche an die Ballettwelt	

	hoden Anwendung finden und welche Gründe diese überholten Strukturen in der Ballettszene haben können.	how many years ago like she's probably like 70. So maybe like 60 years ago and I'm sure that it was a lot worse there, like definitely and she never knew any better than that so. “		
	<i>Zensur von Missständen</i> <i>Definition:</i> Wenn die Expert*innen mutmaßen, welche Ursachen es für die lange Toleranz der Geschehnisse innerhalb der Ballettszene gibt, wurden die Aussagen mit dieser Kategorie codiert.	B5: „Auf der einen Seite, wie gesagt, die Balletttradition, wo man das unreflektiert, immer noch im 21. Jahrhundert als integrierender Bestandteil ansieht, diese enorme, absolut perverse Form von Disziplin, sag ich jetzt mal, Disziplin ist hier nicht das richtige Wort, aber diesen Wahnsinn, ja. Auf der anderen Seite ist es Nichtwissen, wie gesagt, die kommen vom aktiven, von der aktiven Tanzkarriere, die meisten haben überhaupt keine Ahnung	• Gründe für die Toleranz	○ Ballettkultur ○ Gesellschaft ○ Nichtwissen ○ Rechtfertigung durch erbrachte Leistungen ○ psychische Probleme / Trauma ○ Leidenschaft zum Ballett ○ Fehlen von Ansprechpersonen ○ Angst vor Verurteilung ○ Angst vor Lehrpersonal ○ Angst vor Konsequenzen / Karriereende

		von Pädagogik oder Trainingswissenschaften, irgendeine Ahnung davon, wie man einen jungen Menschen zu dessen Höchstleistungen erziehen kann und begleiten kann.“		
<i>Forschungsfrage 4: Wie kann nach den Konsequenzen des Ballett-Skandals in der Medienberichterstattung die Ballettakademie der Wiener Staatsoper eine moderne Ballettausbildung zum Wohle der Ballettschüler*innen und dem Lehrpersonal sicherstellen?</i>	<i>Skandalbericht erstattung</i> <i>Definition:</i> Wenn sich die Expert*innen zum Skandalbegriff in Bezug auf die Ballettskandal-Thematik äußerten und diesem entweder zustimmten, verneinten oder die Missstände anders definieren würden, konnte diese Kategorie benutzt werden.	B9: “‘Yes, I mean I would say it's, (2) I think it's more, it's a tragedy, you know, because of how many people have been influenced and will suffer the, like the repercussions of this very unhealthy and environment that they were raised in. So yes, this scandal sounds a little short term for me and I think the tragedy has a longer, a long term effect. But yes, and in German I think that that's that would be the correct word.’”	• Zustimmung des Skandal-Begriffs • Beurteilung von Investigativ-Journalismus • Einschätzung des gesellschaftlichen Diskurses nach Skandalberichterstattung	○ ja ○ nein ○ undefinierbar
<i>Forschungsfrage 5: Inwiefern kann dem im Ballettunterricht</i>	<i>Body Shaming</i> <i>Definition:</i>	B8: „Also das, halt, aber doch halt	• Körperideal im Ballett • Pas de deux	○ ästhetisches Ideal ○ gesundes Ideal

ht praktizierten Body Shaming zukünftig entgegengewirkt werden?	Sofern die befragte Person von ihrer Einstellung zum vorherrschenden Körperideal in der Ballettszene und den dahinter liegenden Ursachen spricht, fand diese Kategorie Anwendung im Codierungsprozess.	für mich auch, muss ich auch ehrlich sagen, dass auch das Körperbild dazu passt. Also es ist so, ich bin leider auch so, dass es gehört irgendwie für mich schon auch dazu, dass man sehr schlank ist, obwohl ich weiß, dass es nicht gut ist und dass sie viele Probleme haben und eine Freundin von mir hatte auch Magersucht damals, die hat dann auch aufhören müssen nach ein paar Jahren. Aber es gehört halt trotzdem dazu dieses Ideal, dass du halt wirklich schlank bist und lange Arme und Beine hast und schöne Füße und sehr gedehnt und so weiter, ja.“	• Einflüsse / Body Shamings des Lehrpersonals • Gesellschaftliche Ansprüche • Erwartungen der*s Choreograph*in • Balletttradition • Ansprüche der Institution • Kolleg*innen als Konkurrent*innen • Social Media Einfluss	
<i>Forschungsfrage 6: Wie ist es möglich, in der Ballettszene ein Umdenken in Richtung Body Positivity zu erzielen?</i>	<i>Body Positivity</i> <i>Definition:</i> Textstellen, deren Inhalt sich auf die Bedeutung von Body Positivity bezog und	B9: „Education, an example, so if students are seeing their teachers healthy and eating properly drinking	• Bedeutung • Einbindung Body Positivity in die Ballettszene	○ geschultes Personal ○ Publikum ○ strukturelle Anpassung der Ausbildung

	Einschätzungen der befragten Person, wie dies in der Ballettszene verankert werden kann, wurden mit dieser Kategorie codiert.	properly, not smoking, they're gonna follow that by example. Having the education of nutrition seminars and anatomy lessons, understanding the normal cycle through puberty, all of these kind of things that I think is going to really bring body positivity into the ballet world.”		○ Chance durch Generationswechsel ○ Chance durch Individualitätsförderung
<i>Forschungsfrage 7: Welche Rolle spielen die Neuen Medien bei der Eingliederung der Body Positivity-Bewegung in die Ballettszene?</i>	<i>Body Positivity am Beispiel von Lizzy</i> <i>Definition:</i> Diese Codierung erhielten Aussagen, die sich nach dem Ansehen des Videos auf die Bewertung von Lizzy, deren tänzerische Leistung und die Einschätzung der Expert*innen über die Möglichkeit Lizzy auf der Bühne einer großen Institution tanzen zu	B3: „In der Ballettakademie wird sie sicher nicht aufgenommen werden. Ich könnte mir vorstellen, dass sie in einem Bereich, wie der Tanztheaterszene, dass da sogar einen Auftritt auf einer Bühne bekommen können. Ja, wenn ein Stück eben zu diesem Thema kreiert wird, zum Körperbewusstsein.“	• Empfindungen beim Ansehen des Videos • Beurteilung der tänzerischen Leistung • Einschätzung von Lizzy als Tänzerin auf einer großen Bühne	○ ja ○ nein ○ undefinierbar

	sehen, bezogen.			
<i>Forschungsfrage 7.1: Welche Chancen ergeben sich durch Social Media und das Verbreiten vom Hashtag #balletbodypositivity in Bezug auf ein Umdenken in Richtung Body Positivity?</i>	<i>#balletbodypositivity</i> <i>Definition:</i> Wenn die Expert*innen ihre Meinung äußerten in Bezug auf das Potential einer möglichen Bewegung in Richtung Body Positivity in der Ballettszene durch den Hashtag #balletbodypositivity wurde diese Codierung herangezogen.	B6: „Ich glaube, das könnte funktioniert gern, wenn es bekannte Tänzerinnen und Tänzer oder auch Direktoren, Direktorinnen verbreiten und vor allem, die bereits ein großes Following haben, das verwenden. Ich glaub, damit könnte man das schon definitiv, also es ist diese Vorbildwirkung, das kann man, glaube ich, definitiv verbreiten. Ich glaube, das würde auch angenommen werden.“	• Chance für ein Umdenken in der Ballettszene durch den Hashtag • Einschätzung über die mögliche Initiative einer Bewegung durch den Hashtag	