

das magazin zur tanzcard märz/april 2021

ISSN 2193-8520

www.tanzraumberlin.de

# Tanzraumberlin

Tanzraumberlin

fabrik

**Alternatives Aufbewahren**

Wie der Tanz Archive in Bewegung bringt | Seite 3 – 5

**Interconnected Imagination**

Scenographer Jozef Wouters creates spaces for dance | Seite 6 – 7

**Statt Schulsport**

Mit Online-Tanzangeboten blieben Kinder auch im Lockdown fit | Seite 16 – 17

Aus den Anfängen einer Institution: Vor 30 Jahren wurde die fabrik Potsdam gegründet – in dem hier abgebildeten Fabrikgebäude in der Potsdamer Gutenbergstraße, das die Tanzpionier\*innen um Wolfgang Hoffmann und Sven Till 1991 besetzten. Längst ist die fabrik Potsdam weitergezogen: ins Kulturquartier Schiffbauergasse. Mehr in dieser Ausgabe. Foto: fabrik Potsdam

**selected contents  
in english**



# Was wohl werden wird?

Liebe Leser\*innen,

hart war der Winter. Und Mitte Februar, als diese Ausgabe entsteht, ist nach wie vor unklar, wann die Künstler\*innen wieder auf Berlins Bühnen auftreten werden und wir Kultur live erleben können. Erneut steht für die Tanzschaffenden eine Phase des raschen Reagierens auf sich ändernde Rahmenbedingungen an, falls um Ostern herum doch erste Öffnungen möglich sind. Aufgrund dieser planerischen Unwägbarkeiten gibt es in dieser Ausgabe von *tanzraumberlin* erstmals seit der Gründung des Magazins: keinen Tanzkalender. Den gibt es allerdings online, unter [tanzraumberlin.de/tanzkalender](http://tanzraumberlin.de/tanzkalender), wo er von unserer neuen Kollegin Anna Noe beständig aktuell gehalten wird – eine heroische Aufgabe in diesen Zeiten.

Weniger sichtbar als üblich erscheint der Tanz. Dass die Künstler\*innen und ihre Assoziierten – Produzent\*innen, Techniker\*innen, Pädagog\*innen oder Veranstalter\*innen – weiterhin unermüdlich ihren Tätigkeiten nachgehen (und genauso viel arbeiten wie zuvor oder noch mehr), zeigt diese Ausgabe.

Rege tätig ist die Tanzszene zum Beispiel, um Maßnahmen umzusetzen, die im Rahmen des *Runden Tisch Tanz* 2018 entwickelt wurden. Gestartet ist Ende 2020 die Konzeptionsphase für das TanzArchiv Berlin. Alex Hennig, die Mitglied der Steuerungsgruppe ist, stellt in ihrem Essay einige Überlegungen an, inwiefern Tanz *das Archiv* als eine mächtige, geschichtsbildende Institution herausfordern kann. Über ihre künstlerische Forschung zu alternativen Archiven und unterrepräsentiertem Tanzerbe berichten auf den Seiten danach Nitsan Margalio und Sasha Portyannikova.

Stattgefunden hat im Januar dieses Jahres eine Geisterpremiere der *TANZKOMPLIZEN*: „A Human Race“ des Krump-Tänzers Grichka Caruge wurde in der Schillertheater-Werkstatt vor einem Kleinstpublikum aufgeführt – statt beim Internationalen Tanzfestival für junges Publikum *PURPLE*. Lucia Matzke war eine der Zuschauer\*innen.

Unter dem Hashtag *#sogetesuns* geben von den Lockdowns betroffene Künstler\*innen auf Twitter Wasserstandsmeldungen. Die Lage: düster. Wie die diversen Corona-Hilfen bei den Tanzschaffenden ankommen und wie die Mittel im Förderprogramm

*DIS-TANZEN* des Dachverband Tanz Deutschland vergeben werden, erklärt im Interview dessen Geschäftsführer Michael Freundt.

Fit halten können sich Kinder und Jugendliche im Lockdown nur eingeschränkt. Kreativ geworden sind hier die Initiativen *TanzZeit* und *TANZKOMPLIZEN*, deren Online-Angebote junge Menschen in Bewegung halten. Christine Matschke hat sich umgehört.

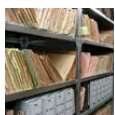
30 Jahre lang besteht die fabrik Potsdam, die sich von einem besetzten Fabrikgebäude zu einem internationalen Zentrum für Tanz und Bewegungskunst entwickelt hat. Astrid Priebis-Tröger gratuliert.

Und der Szenograph Jozef Wouters, der mit *Meg Stuart / Damaged Goods* arbeitet, erzählt aus seiner Praxis – wie er Räume schafft, in denen auch die Zuschauer\*innen und ihre Blicke Teil der Choreografie sind. Bilder von seiner Bühnenbild-Show „INFINI 1-17“, die im März bei den Berliner Festspielen gezeigt worden wäre, ziehen sich durch diese Ausgabe.

Hoffen wir auf einen baldigen Neustart. In diesem Sinne: Bis demnächst bei einer Tanzaufführung!

Herzlich, Ihre und Eure Elena Philipp

## Inhalt



*essay*

### Staub aufwirbeln

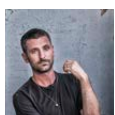
Aus der Szene heraus entsteht das TanzArchiv Berlin  
Seite 3



*artists' voice*

### Undoing The Archive

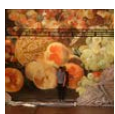
Two dance artists explore alternative archives  
Seiten 4 – 5



*interview*

### Creating Space

Scenographer Jozef Wouters on working in dance  
Pages 6 – 7



*photo series*

### A Moving Stage

Backdrops from Jozef Wouters' production "INFINI"  
Pages 8 – 9 and 14 – 15



*porträt*

### Weiter tanzen!

Zum 30. Jubiläum der fabrik Potsdam  
Seiten 10 – 11



*interview*

### Es reißt an allen Enden

Über die Corona-Hilfsprogramme für Tanzschaffende  
Seiten 12 – 13



*hintergrund*

### Verlässliche Konstanten

Im Lockdown halten Tanz-Initiativen Kinder fit  
Seiten 16 – 17



*peer review*

### Schöpferische Kraft

Über Grichka Caruges Krump-Stück „A Human Race“  
Seiten 18 – 19

+++ Der Tanzkalender wird online laufend aktualisiert: [tanzraumberlin.de/tanzkalender](http://tanzraumberlin.de/tanzkalender) +++

# Staub aufwirbeln

Für eine Archivpraxis in Kompliz\*innenschaft: Ein Beitrag zum TanzArchiv Berlin von Alex Hennig.

**Reich ist Berlins Tanzhistorie – an Werken, Personen, Geschehnissen und Stimmungen. Aber bis heute gibt es keine Institution, die die weit verstreuten privaten wie die öffentlich zugänglichen Quellen sichert, sammelt, ordnet, interpretiert und einer Öffentlichkeit von Tanzinteressierten zugänglich macht. Noch nicht: Eine der Maßnahmen, die im Rahmen des Runden Tisch Tanz 2018 entwickelt und vom Senat anschließend für eine Pilotphase ausgewählt wurden, ist das „TanzArchiv Berlin“. Ermittelt wird derzeit von einer fünfköpfigen Steuerungsgruppe in und mit Berlins Tanzszene, welche Form(en) dieses Archiv annehmen sollte und welche Aufgaben es erfüllen kann. Einige Überlegungen, wie Tanz das Archiv als Institution von außerordentlicher Macht herausfordern kann, stellt Alex Hennig in ihrem Essay an. Die Dramaturgin ist Mitglied der Steuerungsgruppe für die Konzeptionsphase des TanzArchiv Berlin.**

**Text: Alex Hennig**

Dramaturgin und Mitglied der Vorbereitungsgruppe für die Konzeptionsphase des TanzArchiv Berlin

Fangen wir nicht mit dem Anfang an und schon gar nicht mit dem Archiv.

Denn das Archiv muss als Erstes von seiner Autorität befreit werden, wenn wir hier auch tanzen wollen. Laut Derrida thront es nämlich als „Anfang und Gebot“ über all dem, was wir zur Konstitution einer Gesellschaft, ihrer Geschichtsschreibung und damit auch ihrer Identität brauchen – das Archiv (Achtung, als *Patriarch*) zeichnet seine Lokalität an einem *ganz bestimmten* Ort aus. Das griechische Wort „*archeion*“ benennt zunächst ein Haus, einen Wohnsitz der Repräsentant\*innen und Ausübenden (die „Archonten“) der Macht. Bei ihnen „*zu Hause, an eben jenen Ort, der ihr Haus ist (ein privates Haus, ein Haus der Familie oder Diensthaus), deponierte man zu jener Zeit die offiziellen Dokumente (...) ihrer öffentlich anerkannten Autorität wegen*“, schreibt Derrida in „Dem Archiv geschrieben. Eine Freudsche Impression“.

Das Archiv ist demnach kein harmloser Ort, gerade weil es für „Objektivität“ steht, gerade weil im Archiv die Dokumente von *Beweiskraft* liegen. Die Autorität der Bewahrung, der Status von Unbestechlichkeit wiegen schwer. Das Archiv umfasst als Teil der „Archäologie des Wissens“ nichts Geringeres als „*das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussa-*

*gen als einzelne Ereignisse beherrscht*“, bemerkt Foucault in seiner „Archäologie des Wissens“.

Diese Lesart lässt das Archiv als Institution von außerordentlicher Macht auftreten, als Ordnung, Voraussetzung, aber auch Begrenzung jeder historiografischen Praxis. Auch oder gerade weil die eigene Autor\*innenschaft, die *Auswahl* dessen, was bewahrt und katalogisiert, das heißt, zuallererst wieder zugänglich gemacht wird, seine eigenen Entscheidungen und Strategien nicht mitezählt. Das Archiv ist kein neutraler Boden, sondern Schauplatz eines Ringens um Deutungshoheit. „Dieser Raum (das Archiv) ist immer schon das Objekt eines paranoiden Verdachts von Manipulation, Verschwörung und Intrige“, formuliert es Wolfgang Ernst in „Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung“.

Wir können dem Archiv (im Foucault’schen Sinne) nicht entkommen, da es eine Totalität beschreibt. Wir können keinen Abstand von ihm nehmen, da wir „*innerhalb seiner Regeln sprechen*“ – gut immerhin, dass wir als Tanzschaffende nicht vorrangig dem Sprechen verpflichtet sind.

## Produktiv aus der Reserve locken

Als ich 2013 als studentische Mitarbeiterin im Tanzarchiv Leipzig zu arbeiten begann, war die Irritation meiner Freund\*innen und Familie einigermaßen groß. Erstaunen, Stirnrunzeln, eine Mischung aus amüsiertem Irritation und echtem Unglauben: „Tanzarchiv. Und was bitte archiviert ihr da?“

Jenseits der Welt der Tanzschaffenden und -wissenschaftler\*innen scheinen die Begriffe von „Tanz“ und „Archiv“ nur schwer miteinander vereinbar zu sein. (Ähnliches gilt für „Tanz“ und „Wissenschaft“.) Tanz steht für „Flüchtigkeit“ – als Kunst und als kulturelle Praxis, die nicht viel mit der akademischen Welt, erst Recht nicht mit Schrift oder Katalogsystemen zu tun hat. Dem gegenüber steht das Archiv stellvertretend für den Bereich der „Bewahrung“, der „Stillstellung“ (verstaubte Korridore). Dass eine scheinbar so flüchtige Kunstform wie der Tanz natürlich auch materielle Spuren hinterlässt, die in Archiven aufbewahrt und sogar systematisiert werden können (Tanzfotografien, Tanzdokumentationen in Form von Video, Film, Notationssystemen, Requisiten, Schriftstücken etc.), leuchtet dann meist aber doch schnell ein.

Gleichzeitig lässt sich darüber hinaus aber gerade mit und durch den Tanz das Archiv *an sich* auf eine produktive Weise aus der Reserve locken, denn Tanzarchive funktionieren nach spezifischen Regeln, schrauben die Autorität des Archiv naturgemäß ein

Stück weit auseinander und können Aufschluss darüber geben, wie sich eine kritische Geschichtswissenschaft (des Tanzes, aber auch darüber hinaus) praktizieren lässt.

Tanzarchive müssen die Lückenhaftigkeit des Archiv produktiv machen, das Scheitern der dokumentarischen Praxis, das hier darin besteht, dass der Tanz – die Körper, die Bewegung – unwiederbringlich der Vergangenheit angehört. Der Tanz kann in seiner „Widerspenstigkeit“ gegenüber dokumentarischen Quellen das Archiv jedoch in Bewegung versetzen.

## Kompliz\*innenschaften knüpfen

In diesem Sinne gestaltet sich die Konzeption des zukünftigen TanzArchivs Berlin von vornherein in einem lebendigen, kollaborativen Austausch mit der Tanzszene. Die Steuerungsgruppe begreift es als ihre Aufgabe, die eigenen Denkprozesse immer wieder zu öffnen, das TanzArchiv aus mehreren Perspektiven zu befragen und möglichst viele diverse Archiv-Kompliz\*innenschaften zu knüpfen. Bewahrung und Prozessualität, Verortung und Dezentralität werden hier nicht als Gegensätze gedacht – das TanzArchiv soll ein offener Begegnungs-Ort sein, der die vielseitige Geschichte (und Zukunft) des Tanzes in Berlins auf verschiedene Weisen (digital/analog; künstlerisch/wissenschaftlich) zugänglich macht, mitgestaltet und sich der eigenen Position und ‚Lückenhaftigkeit‘ immer wieder gewahr bleibt.

Inhaltlich und strukturell werden Expert\*innen und Künstler\*innen selbst in die Konzeption mit einbezogen: Über eine exemplarische Bestandsanalyse wurden 34 ausgewählte Institutionen, Choreograf\*innen und Tänzer\*innen zu ihren (eigenen) Archiven, Bedarfen, Ideen befragt. In einem *Collective Brainstorming* wurde die Künstler\*innenschaft aufgefordert, ihre bisherige Erfahrung mit diversen Archiven zu teilen und über das zukünftige TanzArchiv, seine Strukturen und Möglichkeitsräume zu reflektieren. Das Archiv im Digitalen ist ein weiterer Baustein – im Januar 2021 fand ein erster öffentlicher Workshop dazu statt. Das Projekt *Touching Margins* (siehe folgende Seiten) ist als künstlerisches Projekt (und Intervention) integraler Bestandteil der Konzeption und zugleich ein erster Baustein des TanzArchivs selbst.

Weitere Informationen zur Konzeptionsphase des TanzArchiv Berlin:

<https://www.tanzraumberlin.de/runder-tisch-tanz/tanzarchiv-berlin/>

# Undoing The Archive

In their project *Touching Margins*, dance artists Nitsan Margaliot and Sasha Portyannikova explore alternative archives and underrepresented dance history.

How might alternative archives change our perspective on dance history? How might we encounter the altered narratives that are needed? Dance artists Nitsan Margaliot and Sasha Portyannikova have some ideas. In their dialogue they describe how their project *Touching Margins* came about and how it is connected to the TanzArchiv Berlin.



Sasha Portyannikova and Nitsan Maragliot in Chemnitz, during their #takecareresidency at Off-Bühne KOMPLEX.

Photo: Sasha Portyannikova and Nitsan Maragliot

## Text: Nitsan Margaliot & Sasha Portyannikova

### Dance artists

**Sasha:** When participating in the Campus for International Students at the Academy of Arts (AdK) as part of the project *What the Body Remembers. Dance Heritage Today* in 2019, I felt a lack of space and time for professional exchange with the participants. This campus was, I think, a kind of provocation or invitation for us to deal with or think further about the topic of 'archive' and what is still missing within there.

**Nitsan:** We thought about what wasn't there but should be. So we came up with the idea of exploring the edges of narratives in dance history.

**Sasha:** We had the desire to explore this topic together with people who are interested in lit-

tle explored archives and underrepresented heritages. With our project *Touching Margins* we want to highlight the diversity, complexity and multiplicity of Berlin's dance scene and the amount of work that deals with dance lineages which deserve further attention, care and recognition.

**Nitsan:** There was certainly a personal motivation behind this initiative. Through our own research, we discovered how difficult it is to get support for research on artists who have worked outside the Western canon, and how much practice-based dance research of unknown artists from history is underestimated and mostly receives rejections today.

**Sasha:** I also believe that our individual research led us to develop this project. I am exploring the culturally inherited embodiment of my post-Soviet

dance and life background. On a personal level, my research unfolds toward family history and the relationship of this micro-narrative to the larger narrative of the Soviet era. On a professional level, I am interested in "recycling" little-known archives of early Soviet-era dance experiments into current dance practice.

**Nitsan:** And in my research I am entangled with queer archives, materializing impossibilities, absurdity and relationality. I am also creating a homage to Israeli artists who died during the HIV-AIDS pandemic as a way to position my personal and political efforts on a timeline.

**Sasha:** Since 2015, together with my friend, colleague and ally Dasha Plokhova (with whom we co-founded the dance cooperative *Isadorino Gore*), we have been researching the legacy of early



dance experiments in Soviet Russia. There was a dance department at the State Academy of Artistic Sciences. The main idea of this academy was to explore art as a science. They used scientific concepts and approaches of the time to study movement. Compared to the so-called “natural” and modern movement established in the West, they did not form oppositions or hierarchies between everyday movements, gymnastics, artistic or work routines. It is amazing to discover that in Soviet Russia in the 1920s they had such a progressive approach! Dasha’s and my research is a continuous artistic one. We recently published a practical manual for choreographers about it. It is now available in Russian, but hopefully soon in other languages.

**Nitsan:** In relation to our joint project *Touching Margins*, we created the first Think Tank meeting, which took place at AdK in the fall of 2020. It was a meeting of artists and actors from several generations who responded to our open call. After the meeting, we shared our idea to host a long-term exchange lab with local artists working on untold archives and underrepresented heritages. This brought us into conversation with Alex Hennig and Christine Henniger, who are involved in the conceptual phase of the “TanzArchiv Berlin”. They invited us to contribute to the TanzArchiv Berlin and to conduct interviews with actors from the local dance scene supported by *#takecareresidenzen* at OFF-Bühne KOMPLEX theater in Chemnitz.

**Sasha:** We spoke with twelve choreographers and makers who engage with dance archives in the margins. They include Boglárka Börcsök, Elisabeth Hampe, Kasia Wolińska & Agata Siniarska, Christelle Kamanan, Furutani Michiyasu, Jule Flierl, Laurie Young, Netta Weiser, Peter Pleyer and Przemek Kamiński.

**Nitsan:** Some of the topics which are explored by them are including Black German culture, vocal choreographies, Eastern European characters from the archive, interpretations of impressions of Berlin dance audiences, neglected parts of Cuban folklore, and practices of artists who died during the HIV-AIDS crisis or ones who were not ‘big names’.

**Sasha:** The project questions what is considered an archive, as well as the multiple, non-normative, and flexible ways of transforming the archive into a living, moving, questionable entity as well as into material for work. Our platform proposes a more provocative discourse that, unlike what is common in academia, is meant to be intergenerational and looks with a broader focus at what has taken place in dance history and how and why narratives enter memory.

**Nitsan:** I think it’s nourishing to look back to understand the past or the future, to question what deserves to be part of our archive and lore. What do arts practitioners consider inspirational and supportive channels for imagining and transmit-

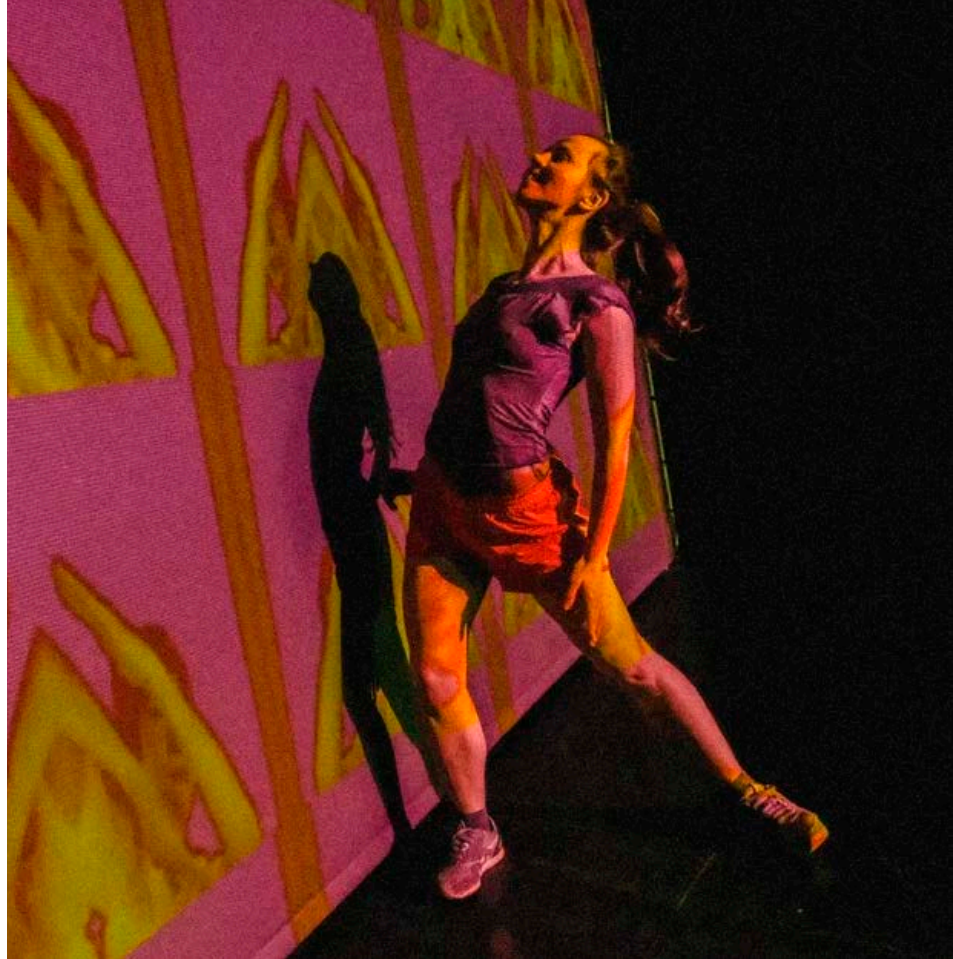
ting embodied knowledge? How have archival facts been made malleable and sourceable through their work? To what extent is an archive not as fixed or finite as we might at first think? Our body is our own archive, it is a source of information and knowledge, and this knowledge is transmitted and transformed in mostly undocumented ways in the dance world. How do we ensure that this knowledge continues to be transmitted? Even though we have addressed these questions, they remain open as trajectories of thought, as suggestions rather than fixed answers.

**Sasha:** This leads us to another important aspect of our work: strengthening cross-generational connections. From my experience, I see a tendency to follow fancy trends in movement and composition that often neglects the work of the previous generation. However, this mostly affects artists who are not beneficiaries of these trends. ‘Big names’ remain big and continue to be present on stages and in archives, even if their work is not really appropriate today. But artists who didn’t become that ‘big’ (possibly intentionally, because they couldn’t stand the way the system worked ethically, or because they wanted to undo the strange power dynamic associated with ‘the author’) – became our teachers and our older colleagues who introduced us to the world of dance. It would be nice if we could acknowledge them. Maybe that would lead us to become a stronger community or to have a different vision of what that community could be.

**Nitsan:** Expanding, recognizing, and highlighting narratives that have been pushed aside feels important right now. I see an urgency to move away from problematic and damaging representations on stage, created primarily by older generations that portray male-female power dynamics, for example, but also from manipulative working relationships in the field that discourage creative work. Sometimes I feel like we should “restart” the field of dance. I try to find hope beyond dance technique and in less competitive areas of the field, in places where abundance can reside, in a plurality of voices, and perhaps in how to undo the “single artist narrative.”

**Sasha:** Following the idea of progress, we in the West assumed and believed that our definition of dance and choreography expanded in the 20th century. But from my research on what people thought about movement and dance in Soviet Russia in the 1920s, I have to admit that we rather narrowed it.

**Nitsan:** That leads us to the title of our project, *Touching Margins* – it’s about rethinking the frame, moving out of the center, looking at the untold, the gaps, as we consider that beauty is in the margins, which is a form of acknowledgement, counteracting existing paradigms that should be reconsidered.



Sasha Portyannikova’s solo „Soviet Gesture” at ZIL Cultural Center, Moscow.

Photo: Mikhail Husainov

# Creating Space

Scenographer Jozef Wouters on working for and with dance.

Jozef Wouters is a scenographer and theater maker. Based in Brussels, where he founded the artist workplace Decoratelier together with his technical director Menno Vandeveld, he engages in various projects and artistic collaborations. Wouters' work often relates to a specific location and initiates a dialogue between strategic spaces, social processes and the power of imagination. Since 2017 he is an autonomous artist in residence with *Meg Stuart / Damaged Goods*. In 2020 his book "Moments Before the Wind" was published, a heterogeneous collection of notes and reflections on space, scenography, art making and institutional critique, edited by the dramaturge Jeroen Peeters. Some of its materials are part of the stage show "INFINI", an ongoing collection and live exhibition of scenographies by artists Thomas Bellinck, Benny Claessens, Wim Cuyvers, Begüm Erciyas, Bryana Fritz, Rimah Jabr, Jisun Kim, Sis Matthé, Anna Rispoli, Rodrigo Sobarzo, Michiel Soete, Michiel Vandeveld, Rebekka de Wit, Jozef Wouters, and Arkadi Zaides. "INFINI 1-17" was scheduled to be shown at Berliner Festspiele this March but it had to be postponed. In early February, *tanzraumberlin* magazine had the chance to talk to Jozef Wouters – who also allowed to publish some photographs of his collection of *infinis* (French for painted theater backdrops) in this issue.

Interview: Elena Philipp

*tanzraumberlin*: Jozef Wouters, you have been working with choreographers such as Claire Croizé, Radouan Mriziga and Meg Stuart for some years now. What characterizes a scenography or space that makes itself available for dance?

First of all, it is not about throwing requisites into the rehearsal space. A lot of what I learned as a scenographer comes from Meg. She picked me up when I was 22 or 23. I was following a Master in Scenography after I was thrown out of theater school and I was working as a technician. Bart Van den Eynde, a dramaturge whom I met during my Master studies and who was working with Meg, introduced me to her. When I was working with *Damaged Goods* for the first time, I was in the studio for months, and I also joined the dancers' improvisations even if I was shy. I learned to understand that dance is about energy. It took me a long



Scenographer Jozef Wouters.

Foto: Tim Dirven

time to see what I could contribute as a scenographer. I found out that I wanted to make a space about the gaze, not a space for the dancers to use but a space that forms the shape of the gaze that looks at it. Space is constantly evolving, it is about energy, decisions, history, dreams, people and people looking at something which creates this weird entanglement we call "space" but which is so much more than just square meters.

**Space as an entanglement of forces and energies: That brings me to one of the works you did with Meg Stuart, "Projecting [Space]". I saw it in Berlin in 2018. It was set in the Reinbeckhallen in**

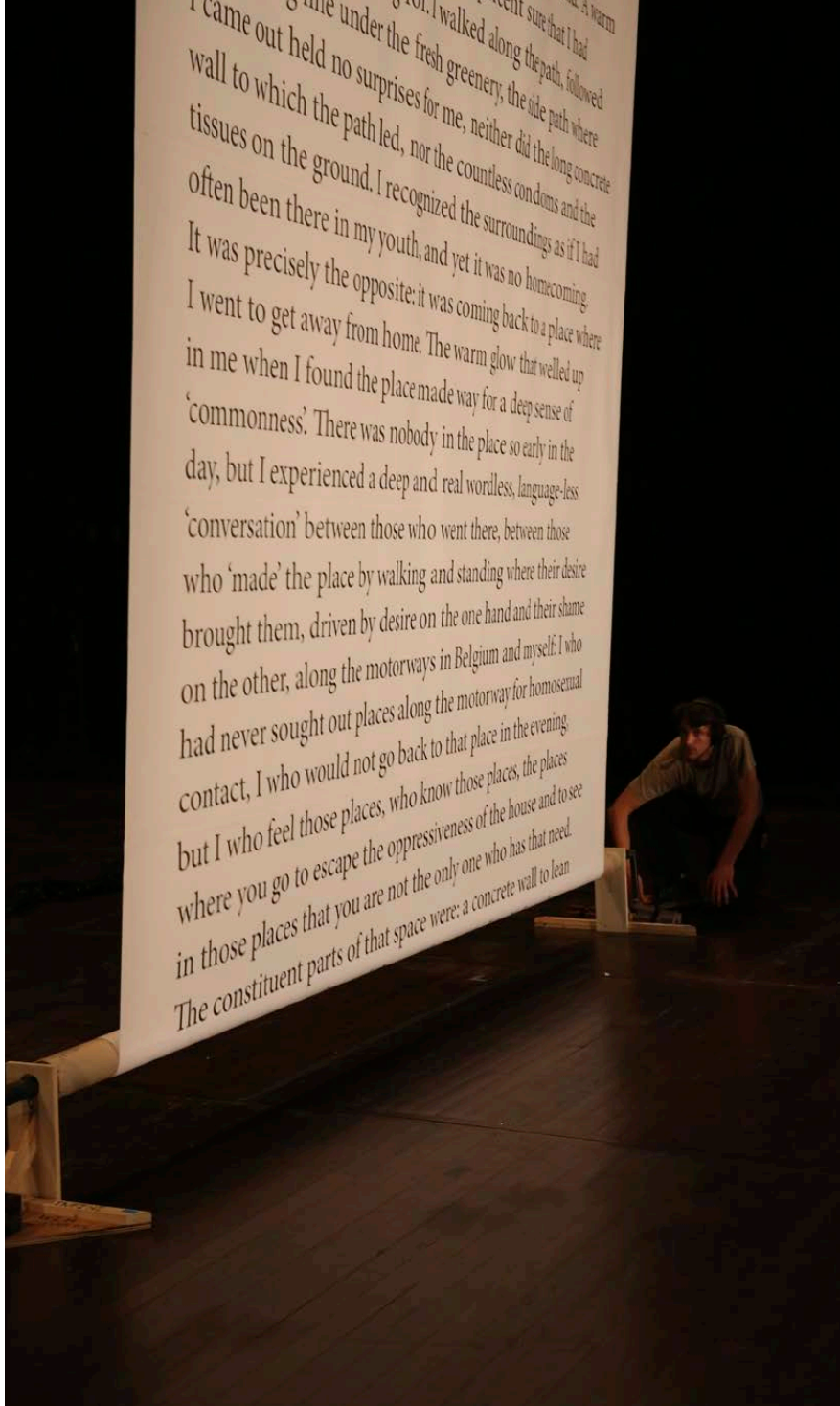
**Oberschöneweide, a former transformer factory. The first room had a lot of shelves crammed into a very small space, which, as your book says, was inspired by your idea of dancing in the ruins of an Amazon hub. The second room was this huge, beautiful, but neglected former industrial hall that felt at once foreign and familiar. How did "Projecting [Space]" come about?**

"Projecting [Space]" was particular since I was a co-author, a co-signer of the work. As a scenographer your ego has to be really flexible, that's part of the job. You tend to forget the bravery it takes to make something yourself. When Meg invited me as co-author I made my own story about the spaces of the future. A lot of the work with Meg is telling stories. At some point she said: We are nomads from the future coming back. So I thought, what would it be to already build the ruins of the future? My first proposition was an ugly 3D model with a warehouse full of racks and I really liked it because Meg asked, "where are we gonna dance?". That was a good way to start making space. I remember a *Bauprobe* where we put up plastic lines to simulate the racks, and she started chopping them away. I had to think of when I was a kid and I was sneaking into a field of wheat before it was harvested to lay down. By laying down it became a space. We think space is something we have to *build* but we can also carve it out. The Reinbeckhallen were frustrating for the dancers to relate to; there was so much metal. But the collective work we had to do to make space out of the hostile surroundings was important for the *Ruhrtriennale*, where the piece premiered in 2017, and also in Berlin. The opposite is not so interesting: You get a giant hall for free to do whatever you want. For me, that is the worst. It is much more beautiful to say: There is no space. Let's make it.

**How do you create space?**

I love to work with what is already there. Space is already there, sometimes it is enough to just point at it. It is not rocket science – you put people together in a space. If you spend enough time in a space at some point you find out the plant wants to be over here, I want to be over there. All of us can do it, but there is often no time. As a scenographer I have a medium to adapt it if I am wrong. A lot of the materials I choose are not taken for aesthetic reason but only because I know I can move them one day before the premiere if I need to. It is a practice of looking for ways that space can doubt and still change its mind, a language in which the tech-





A moving stage: one of the pieces Jozef Wouters presents in „INFINI“. Artist: Wim Cuyvers. Photo: Phile Deprez

nicians or the dancers can say: oh, this rack is too high, let's make it lower – which you can't do with a tribune for 400 people.

**An adaptable performance space as in "Projecting [Space]" is special for the spectators, too. I remember that at the Reinbeckhallen there were no designated places let alone seats for the audience to sit or to stand without being in the way of the dancers or being far removed from the action. Despite the huge space it felt like an intimate encounter and as if each and every one of us who visited the performance was an integral and important part of it.**

The audience is a result of the negotiation of the bodies and the dramaturgy with the impossibili-

ties of the space. What I liked about "Projecting [Space]" is that the audience and the performers have to find a modus to live together, even if it is very briefly, sometimes only for a second. I had a feeling that we were doing this in a completely different way. "Projecting [Space]" was not about participation – like "hey, are you brave enough to dance with me?" or "do you feel weird if I come too close?" – but I wanted to make a space where you can be together. Just soft. Somehow collectively trying to create the conditions for performance.

**Since you value space as a flexible medium, why do you like working in large theaters? They seem to be the opposite of what you aspire to. For an**

**elaborate show like "INFINI" you need a big theater with modern stage machinery.**

I love the buildings with fly-bars – even more since they became electronic. It's a dream because there is this one person on a computer who has a headset and I have a headset and we can make spaces in an instant. You just have to make sure the *infinis* are flat, so they can go up and down easily. Recently, we were in Antwerp for a week and we started playing with the machines; in the end we had 400 moves with the fly-bars in four hours. I have so much joy working at these houses. When we perform "INFINI", there is a relaxing in these spaces that are often so tense. We have fun, the technicians have fun, the audience can come and go as they like... About buildings like these people often say they are horrible because they represent a certain idea of culture and arts. There's a contract behind the space; a whole set of expectations that come with a great theater. If we would shrink "INFINI" to the size of a small theater we would tour it more. But the political significance of it for me is that it is so big: It needs Berliner Festspiele to do it and to take the risk of showing all these artists. Almost none of the artists we invited, including me, could work in the Haus der Berliner Festspiele on their own. But together we are strong.

**The theaters in which you show "INFINI" can only be converted to a limited extent. Does the show change shape instead?**

"INFINI" is a heterogenous collection which is always evolving. By now, we have 17 works, and each time we perform "INFINI" a new one is added. For Berlin, Bryana Fritz, a US-choreographer based in Brussels, made a new one. But in a way, all the *infinis* change: going to a different theater forces us to think about the relationship between the collection and the reality. A work changes its meaning. Rebekka de Wit wrote a beautiful text about the Charleston church shooting; but she feels that in 2016 she could say things that you can't say now anymore. I also need to understand the building: how far is it from the stage to the bar, how deep is the orchestra pit, what is the history of the theater? For Michiel Vandeveld's work it has to be pitch dark and it is difficult to create pure darkness in a big theater, because of the exit signs. You understand the bureaucracy in a building like this.

**In what way does "INFINI" relate to dance?**

There are a lot of choreographers in the collection – Michiel Vandeveld, Begüm Erciyas or Arkadi Zaides – maybe because there is a natural connection between movement and scenography. I don't like making scenography for theater because it is often instrumentalized. With dance we share a language. We are trained in understanding that authorship is something fluid. As a scenographer your ego has to be like the body of a speleologist: You can't have too much body fat otherwise you get stuck. But you also have to have *enough* body fat to survive in case you are stuck and all alone.



*One of the backdrops scenographer Jozef Wouters shows in "INFINI". Artist: Anna Rispoli*

Foto: Phile Deprez







# Weiter tanzen!

Seit 30 Jahren fördert die fabrik Potsdam alle Facetten des zeitgenössischen Tanzes.

Aus einem besetzten Fabrikgebäude ist ein internationales Zentrum für Tanz und Bewegungskunst erwachsen: Die Entwicklung der fabrik Potsdam von ihrer Gründung 1991 bis heute würdigt Astrid Priebis-Tröger, die als Autorin für die Potsdamer Neuen Nachrichten schreibt.



Sommer vorm Fabrikgebäude: Die 2. Potsdamer Tanztage 1992, im ersten Domizil der fabrik Potsdam in der Gutenbergstraße.

Foto: fabrik Potsdam

**Text: Astrid Priebis-Tröger**  
Freie Journalistin

Als im Wendewinter 1989/90 junge Kreative ein verlassenenes Fabrikgebäude in der Potsdamer Innenstadt besetzten, ahnten sie nicht, dass sie damit den Grundstein für eine inzwischen 30-jährige Erfolgsgeschichte legten. Damals entstanden im Schatten der politischen Wende erste Strukturen von freien Theatern in Brandenburg. Und so wurde 1991 auch der Verein fabrik Potsdam e. V. gegründet, dessen Aushängeschild nach wie vor die *Potsdamer Tanztage* sind, die sich im vergangenen Jahr bereits zum 30. Mal jäherten.

## Aufsteigen, Fallen, Weitergehen

Nach dem ersten Lockdown waren sie lakonisch-optimistisch mit „Weiter tanzen“ überschrieben und vom Mai in den August verschoben worden. Und während das Berliner Festival *Tanz im August* nahezu vollständig digital stattfand, entwickelte die fabrik unter Hochdruck angepasste Formate und zahlreiche Open-Air-Angebote für ihr Publikum. Wie beispielsweise die „Fugue/Trampoline“-Performance des kanadischen Tänzers und Akrobaten Yoann Bourgeois, die zur Eröffnung kongenial unsere krisenhafte Gegenwart spiegelte.

Aber seine Allegorie auf das menschliche Leben – Aufsteigen, Fallen, Weitergehen – hat

im weitesten Sinne auch mit der Entwicklungsgeschichte der fabrik Potsdam zu tun. Die damaligen Gründerväter Wolfgang Hoffmann und Sven Till (Sabine Chwalisz stieß erst 1992 dazu) haben sich damals stark an ihrem Vorbild, der Tanzfabrik in Westberlin, orientiert. Diese jungen Menschen hatten als selbst ernannte „Selbsthilfegruppe“ eine Vision für ihr soziokulturelles (Tanz-)Zentrum: Sie wollten sich und anderen Räume schaffen, um ihr kreatives Potenzial zu erfahren und auszuprobieren. „Durch die Zusammenführung verschiedener Kunstrichtungen unter einem Dach – Zeitgenössischer Tanz, Körpertheater und Musik – versucht die fabrik, festgefahrenen Strukturen ent-



gegenzuwirken“, schrieben sie in einer ihrer ersten Selbstdarstellungen.

Aus diesen Anfängen ist nach dem Wegzug aus dem maroden Fabrikgebäude in der Gutenbergstraße und der etappenweisen Konsolidierung im Kunst- und Kulturquartier Schiffbauergasse ein internationales Zentrum für Tanz und Bewegungskunst geworden – nicht nur sichtbar mit und bei den *Potsdamer Tanztagen*, die jährlich bis zu 7.000 Besucher\*innen, im Corona-Jahr 2020 immerhin 3.000 anzogen, sondern auch mit Kooperationen wie *Dance in Residence*, Choreografen-Residenzen über Studio Québec oder internationalen Netzwerken wie *Étape Danse*. Das 19-köpfige Team um Sabine Chwalisz und Sven Till unterstützt kontinuierlich Potsdamer Künstler\*innen wie das Künstler\*innenkollektiv *Kombinat*, die Company von Laura Heinecke oder das Duo Anita Twarowska und Murillo Basso.

### Künstlerischer Leuchtturm im Flächenland

Als künstlerisch ins Land ausstrahlender Leuchtturm für Bewegungskunst strickt die fabrik Potsdam seit 2015 verstärkt künstlerische Netzwerke mit Akteur\*innen aus der Region, wie jüngst mit der Tanzkompanie von Golde Grunke aus Cottbus über *Dance in Residence Brandenburg*. Dieses neue überregionale Kooperations- und Netzwerkprojekt der fabrik-Tochtergesellschaft *fabrik moves* und unter anderem der TanzWERKSTATT Cottbus wird aus Mitteln des Bundesprogramms *Neustart Kultur* gefördert und soll als überregionales Kooperations- und Netzwerkprojekt Strukturen für den Tanz in Brandenburg stärken und für die Zukunft sichern.

Das bundesländerübergreifende Netzwerkprojekt *Explore Dance*, in dem die fabrik gemeinsam mit Hamburg und München Tanzprojekte für Kinder und Jugendliche fördert, wurde 2019 mit dem Deutschen Theaterpreis ausgezeichnet.

Darüber hinaus sieht sich die fabrik in einem ost-deutschen Flächenland, in dem es keine universitäre Kunstausbildung gibt, als Vermittlerin zwischen Ausbildung und Praxis, sichtbar nicht nur in der Kooperation mit dem Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz Berlin, sondern auch mit dem dua-



Seit 1993 ist die fabrik Potsdam im Kunst- und Kulturquartier Schiffbauergasse ansässig. Foto: Jan Stradtmann

len Studiengang Bewegungspädagogik und Tanz in Sozialer Arbeit der Potsdamer Fachhochschule Clara Hoffbauer.

### Explosionswunsch von innen

Die eindrucksvolle Entwicklung der fabrik Potsdam vollzog sich immer aus der Selbstbehauptung heraus, als Expansionswunsch von innen, und sie findet seit drei Jahrzehnten unter den einengenden Bedingungen von jährlicher Projektförderung durch das Land und die Stadt Potsdam statt. Trotzdem gelang es, nachhaltige Strukturen zu schaffen, die auch jetzt während der Corona-Krise anderen zugutekommen. Die fabrik engagiert sich unter ande-

rem im Aktionsnetzwerk *KulturMacht-Potsdam*, das sich seit Sommer 2020 auf die Fahnen geschrieben hat, die gesellschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur für Potsdam sichtbarer zu machen und dabei eine möglichst große Zahl von Kulturakteur\*innen zu beteiligen – nicht nur im Corona-Kontext, sondern langfristig darüber hinaus.

Die fabrik wird aller Voraussicht nach auch zukünftig Motor sein und nachhaltige künstlerische Impulse geben, die den Facettenreichtum von Tanz sichtbar machen. Seit 2015 gelang ihr das beispielsweise mit der Förderung des *Nouveau Cirque* unter dem Schirm des zeitgenössischen Tanzes. Dieser soll endgültig aus dem Nischendasein befreit

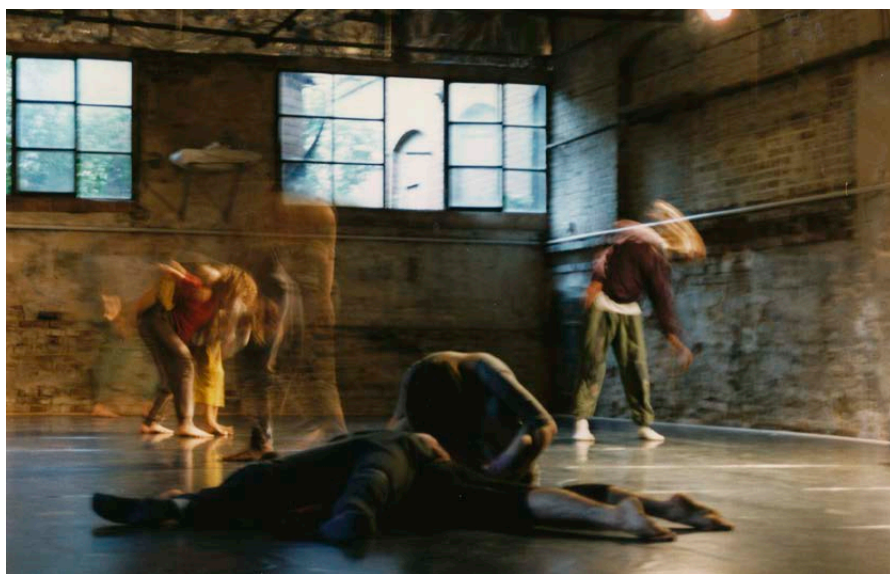
Allegorie auf das menschliche Leben: Yoann Bourgeois' „Fugue/Trampoline“.

Fotos: Dajana Lothert



1992 in der Gutenbergstraße: Contact Improvisation-Kurs im damaligen Tanzstudio

Foto: fabrik Potsdam



und als selbstverständlicher Teil von Kunst und Kultur, und im wahrsten Sinne des Wortes barrierefrei, zugänglich werden. So wie bei den *30. Potsdamer Tanztagen*, die nicht nur mit „Fugue/Trampoline“ von Yoann Bourgeois sondern auch mit „Fremdgehen“ von Sabine Zahn oder „Hope Hunt“ von Oona Doherty diesen Weg überzeugend aufzeigten.

### MADE IN POTSDAM 2021

#### Ein Kunstspaziergang

17. – 28. März 2021

fabrik Potsdam und Kunstraum Potsdam

[www.fabrikpotsdam.de](http://www.fabrikpotsdam.de)

# Es reißt an allen Enden

Michael Freundt vom Dachverband Tanz Deutschland über die Corona-Hilfen für Tanzschaffende und die Aussichten für die Kulturförderung.

Ein Jahr eingeschränkter Tätigkeit und langer Lockdowns liegt hinter der Kultur. Ein Jahr ohne nennenswerte Einnahmen für viele Tanzschaffende. Um die akuten Finanznöte insbesondere der selbständigen Künstler\*innen etwas abzumildern, sind allenthalben Förderprogramme aufgelegt worden, vom Bund, den Ländern und Kommunen. Doch längst nicht alle, die derzeit ihren Beruf nicht ausüben können, profitieren von diesen Hilfen. Dabei werden die Gelder eigens über Organisationen ausgereicht, die sich in den jeweiligen Sektoren auskennen. Wie die Mittel vergeben werden und woran es hapert, erzählt Michael Freundt, der Geschäftsführer des Dachverband Tanz Deutschland. Als eine der Mittlerorganisationen verteilt der Dachverband in einem jurybasierten Antragsverfahren Gelder aus dem Bundesprogramm *Neustart Kultur* an Tanzschaffende.



Michael Freundt, Geschäftsführer des Dachverband Tanz Deutschland. Foto: Dachverband Tanz Deutschland

Interview: Elena Philipp  
Redakteurin tanzraumberlin

**Ein Jahr Lockdown bedroht für viele Kunstschaffende ihre Arbeitsexistenz. Welche Hilfsprogramme sind für Künstler\*innen im Bereich Tanz zugänglich?**

In Berlin gab es zu Beginn der Spielstättenschließungen im vergangenen März die Soforthilfen, das Land hat außerdem Stipendien eingerichtet. Im

Rahmen des Bundesprogramms *Neustart Kultur* hat der Fonds Darstellende Künste etliche Maßnahmen aufgelegt, für Produktionen und Strukturvorhaben, aber auch für Wissenstransfer oder Audience-Development. Wir vom Dachverband Tanz Deutschland vergeben ebenfalls *Neustart Kultur*-Mittel. Unser Programm *DIS-TANZEN*, das sich an Einzelkünst-

ler\*innen und Tanzschulen richtet, läuft derzeit schon in der dritten Antragsrunde.

**Wie viele Anträge haben den Dachverband erreicht?**

In der ersten Runde hatten wir knapp 500, in der zweiten Runde fast 1.000 Anträge, wovon 40 Pro-



zent aus Berlin kamen – ein Zeichen für die hier sehr große Zahl an Tänzer\*innen und Choreograf\*innen, aber auch an Pädagog\*innen, Tanzpublizist\*innen, Produzent\*innen oder Techniker\*innen. Für uns ist wichtig, dass wir nicht nur den künstlerischen Bereich meinen, sondern alle, die damit verbunden sind. Das schließt zum Beispiel Tanzschulen mit ein, auch Gesellschaftstanzschulen. Sie alle sind betroffen, ihnen fehlen Einnahmen oder Projekte und die damit verbundenen Honorare.

**Das Förderprogramm DIS-TANZ-SOLO wendet sich an soloselbständig tätige Tanzschaffende. Diese hat der Lockdown mit am härtesten getroffen. Unter welchen Bedingungen werden bei DIS-TANZ-SOLO die Gelder vergeben?**

Wir vergeben eine Projektförderung. DIS-TANZ-SOLO ist kein richtiges Stipendium, sondern eine Förderung, bei der man monatlich einen fixen Betrag für die eigene Arbeit bekommt. Die Tanzschaffenden können verschiedene Beträge beantragen, von 4.500 Euro für drei Monate bis hin zur Maximalsumme von 12.000 Euro für acht Monate. Das verbindet sich mit einem Antrag, mit dem Mittelabruf, einem Sachbericht und dem Verwendungsnachweis – also schon einem bürokratischen Aufwand. Aber dafür lässt sich eine DIS-TANZ-SOLO-Förderung mit Stipendien des Landes Berlin kombinieren. Das ist für viele notwendig, weil eine einzelne Förderung nicht ausreicht, über elf, bald zwölf Monate zu kommen.

**Wie viele der eingereichten Anträge konnten bewilligt werden?**

In der ersten Runde konnten wir 170 Anträge im Solo-Bereich fördern, das waren 40 Prozent. In der zweiten Runde hatten wir doppelt so viele Bewerbungen und konnten nur 20 Prozent fördern. Wir merken, dass viele Tanzschaffende immer noch durch das Raster fallen, das von den verschiedenen Förderprogrammen abgedeckt wird. Abhilfe schaffen soll hier ein Mittelaufwuchs, eine weitere Milliarde im Bundesprogramm *Neustart Kultur* ist angekündigt. Und wir wollen in der dritten Antragsrunde zusehen, dass bei den eingereichten Anträgen auch soziale Aspekte berücksichtigt werden.

**Inwiefern?**

Wir wissen von allen Antragstellenden, dass sie aus der Not heraus eine Förderung beantragen. Trotzdem wägen sie ab, wie viel Zeit sie dem Projekt widmen können, das sie vorschlagen. Diese Selbsteinschätzung halte ich für realistisch. Aber auch wenn sie alle ihre Projekte genau beschreiben, wissen wir: Der Antrag hat ein soziales Moment, das der Einkommenssicherung. Bislang hat die Jury stark nach den Konzepten der Antragstellenden gefragt, wie sie nicht nur für sich über die Runden kommen, sondern ihre Arbeitsergebnisse auch mit der Tanzszene, mit anderen Tanzschaffenden teilen werden. Sehr viele Künstler\*innen konnten nicht berücksichtigt werden, was schmerzhaft ist. Mit mehr Geld könnten wir sagen: Lasst uns in die Breite gehen und för-

dern, was die Antragstellenden *für sich* als wichtig beschreiben.

**Wie ist das DIS-TANZEN-Programm – das sich im SOLO-Modul an Einzelkünstler\*innen richtet und im IMPULS-Modul an Tanzschulen und Tanzpädagogik in kulturellen Einrichtungen – mit dem Mosaik der Corona-Förderprogramme abgestimmt?**

Bereits im Mai 2020 haben wir gemeinsam mit der gemeinnützigen Kulturorganisation DIEHL+RITTER und Joint Adventures / Nationales Performance Netz (NPN) ein dreiteiliges *Hilfsprogramm Tanz* konzipiert, mit dem wir im Juli starten konnten. Das NPN fördert mit *Stepping Out* den Transfer von Gastspiel-Projekten in den öffentlichen Raum. Mit *Tanzpakt Reconnect* vergibt DIEHL+RITTER eine Strukturförderung, damit Institutionen stark bleiben, um mit Künstler\*innen zusammenzuarbeiten. Unser Programm DIS-TANZEN richtet sich an Einzelkünstler\*innen und Tanzschulen. SOLO geht gerade in die dritte Antragsrunde. In engem Austausch stehen wir auch mit dem Fonds Darstellende Künste, dessen *#TakeCare*-Programm mit DIS-TANZEN kombinierbar ist. Beim jetzigen Mittelumfang in den Programmen würde unsere Jury allerdings diejenigen zurückstellen, die dort gefördert werden. Für uns spielt auch eine Rolle, in welchen Bundesländern es Soforthilfen gab und wo Umsatzauffälle gezahlt werden. Vom Bundesverband Freie Darstellende Künste wissen wir, dass die November- und Dezemberhilfen für viele Künstler\*innen nicht greifen. Für andere wiederum war es nicht schwer, ein Zwölftel des Vorjahresumsatzes und das, was an Einnahmen fehlt, zu bekommen.

**Worin liegt diese Unwucht begründet?**

Im Tanz gibt es Institutionen, die groß sind, aber nicht unbedingt ihr ganzes Personal in Kurzarbeit schicken können, weil dieses nicht angestellt ist, sondern die Institution mit Honorarverträgen arbeitet, so wie zum Beispiel *Sasha Waltz & Guests*. Sie stehen vor dem Problem, dass der hohe Anteil zu erwirtschaftender Eigenmittel fehlt und dass sie die künstlerischen Strukturen um sie herum nicht mit Aufträgen versorgen können – Veranstaltungstechniker\*innen oder Produzent\*innen.

**Auch für Einzelkünstler\*innen ist der Boden unter den Füßen wackelig. Derzeit gibt es zur Überbrückung viele neue Förderinstrumente, 2021 sind manche Künstler\*innen gut beschäftigt. Aber was passiert im Jahr 2022? Laufen die Förderungen dann einfach aus?**

Die Hauptproblematik, die aufkommt ist, dass einzelne Kommunen schon ankündigen, ihre Etats zu kürzen. Unser Weg ist, das kulturpolitisch anzugehen. Gemeinsam mit dem Deutschen Kulturrat wird die Frage sein: Wie kann man entgegensteuern, um die kulturellen Infrastrukturen und die Förderung von Künstler\*innen zu erhalten? Meine Kollegin Bea Kießlinger hat zum TANZPAKT-Programm eine Umfrage durchgeführt. Viele der Befragten wollen

die Strukturen erhalten. Aber wenn es keine Projektetats mehr gibt oder diese schrumpfen, ist die Frage: Wer produziert in diesen Strukturen? Es wird eine Rolle spielen, welche Stipendien und Unterstützungen es für Künstler\*innen geben wird. In den TANZPAKT Stadt-Land-Bund-Formaten wollen wir das stark machen: Wo sind die Hebel, um die Künstler\*innenförderung zu erhalten? Was können wir aus dem lernen, was jetzt mit DIS-TANZEN oder den Stipendien des Fonds Darstellende Künste ermöglicht wird?

**Um nicht nur von der Politik abhängig zu sein: Was kann die Szene selbst tun?**

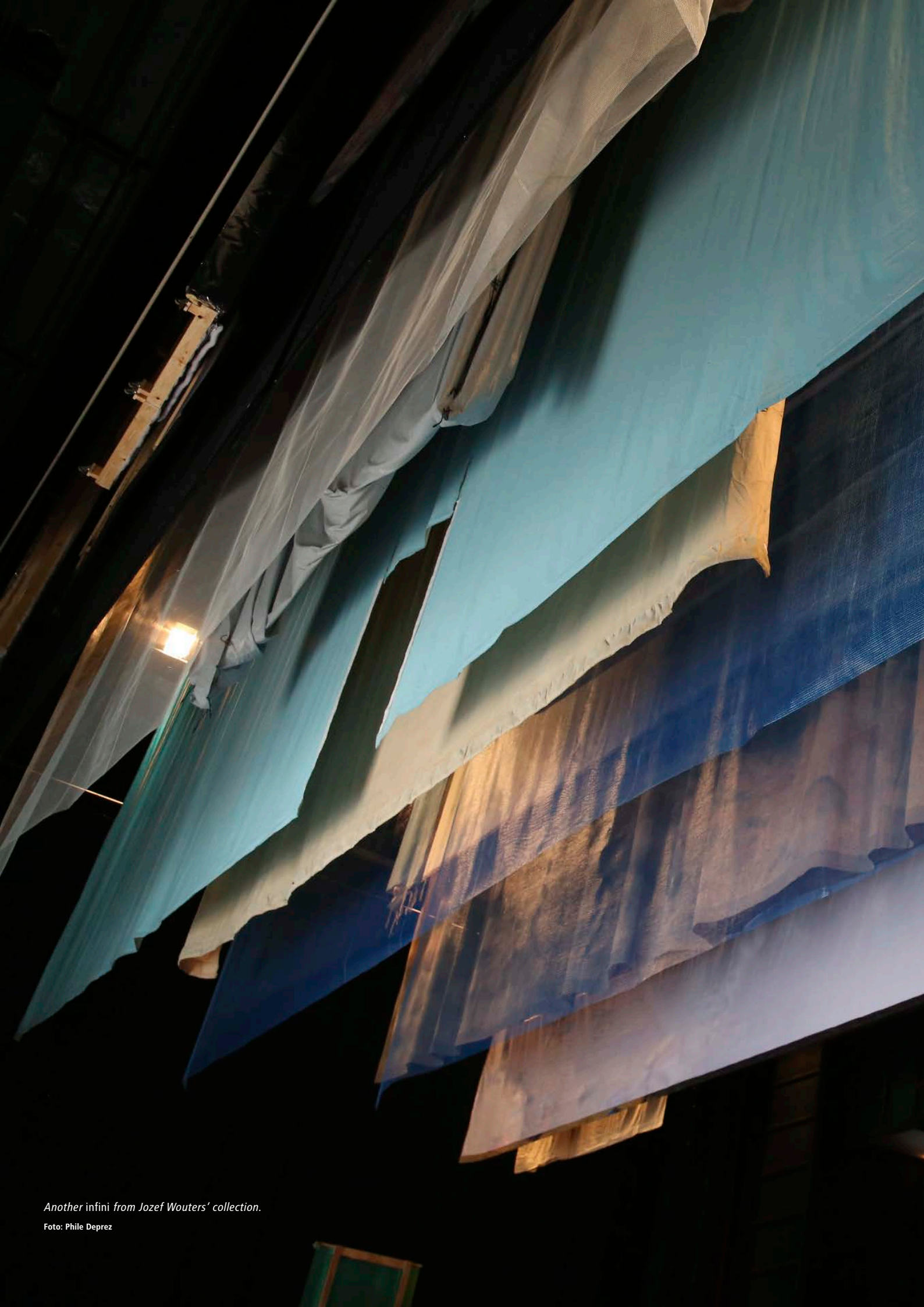
Die Antwort fällt schwer. In der Regel weist man daraufhin, dass sich Künstler\*innen breiter aufstellen und mehr Netzwerke knüpfen sollen. Aber der Lockdown hat gezeigt: Egal welches Gewebe die Einzelnen für sich gefunden hatten – es reißt an allen Enden. Insofern ist wichtig, dass man mit der Politik, mit der Szene, mit Verbänden diskutiert, welche alternativen Formen sozialer Absicherung es geben kann – eine Reform der Arbeitslosen- oder Unfallversicherung zum Beispiel –, und wie man die Künstlersozialkasse stärken kann. Das ist die starke Diskussion, die gerade mit den künstlerischen und sozialen Verbänden aufkommt.

**Wohin verweisen Sie Künstler\*innen, die verzweifelte E-Mails schreiben, weil sie durch alle Förderraster fallen?**

Bestenfalls verweisen wir auf andere Förderprogramme, die noch laufen. Aber tatsächlich stehen bei einer Ablehnung derzeit kaum andere Möglichkeiten zur Verfügung als die Grundsicherung. Die Einkommenssituation bei den soloselbständigen Künstler\*innen ist eine bruchstückhafte, mit einzelnen Engagements. Immerhin hat Kulturstaatsministerin Monika Grütters im Februar eine Förderung für unständig und befristet Tätige bekannt gegeben.

**Kurzfristiges Reagieren ist weiterhin der modus operandi?**

Im Frühjahr werden DIEHL+RITTER und der Dachverband Tanz Deutschland gemeinsam erneut den TANZPAKT ausschreiben, und in gewisser Weise ist das vielleicht der Zeitpunkt, an dem man sich wieder an größeren Zeiträumen orientiert. Da geht es um 3- bis 4-jährige Projekte. Im Moment ist man noch in der Starre, nicht zu wissen, was als nächstes passieren wird. So lange die Kultur nicht wieder in Bewegung kommt, ruhen auch die Zukunftspläne, ist mein Eindruck. Aber vom Modus, Angst vor den Kürzungen zu haben, werden die Künstler\*innen auch wieder in den Modus kommen: Lasst uns schauen, was wir machen wollen in den nächsten Jahren. Derzeit gibt es noch einen starken Stau an Projekten, die produziert wurden und die noch auf die Bühne kommen müssen. Meine Hoffnung wäre, dass sie nicht nur kurz durchgefeuert werden, sondern dass man einen klugen Weg findet, dass auch diese Projekte und Produktionen länger zu sehen sind und Künstler\*innen in neue Verabredungen bringen.



*Another infini from Jozef Wouters' collection.*

Foto: Phile Deprez

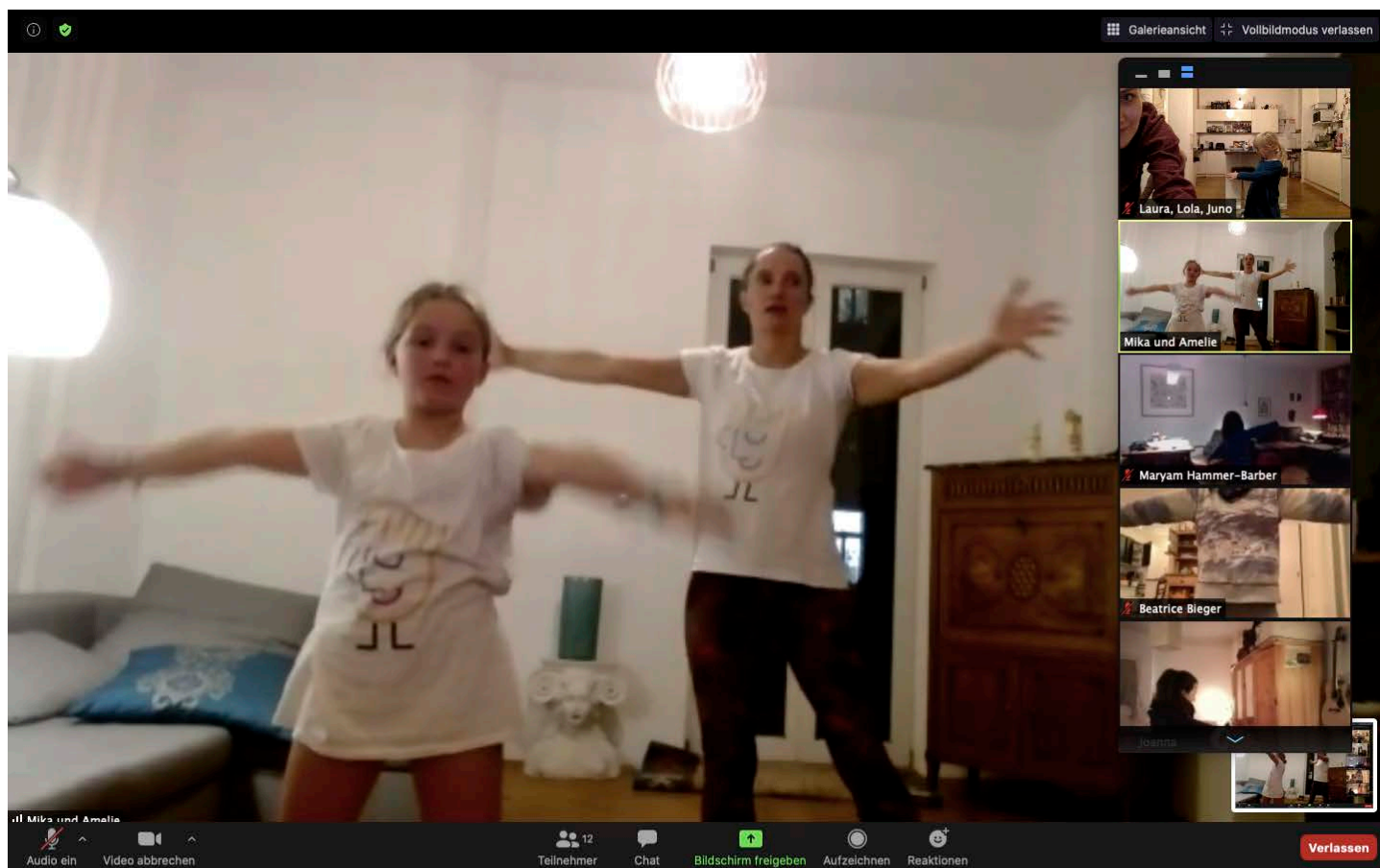




# Verlässliche Konstanten

Wie Tanzinitiativen dazu beitragen, Kinder und Jugendliche auch im Lockdown körperlich und mental in Bewegung zu halten.

Keine Schule, kaum Freunde, kaum Freizeitaktivitäten, zudem anhaltende Unklarheit darüber, wann es wie weitergeht: Kinder und Jugendliche waren und sind durch die Lockdowns besonders belastet. Bewegungsmangel und stark reduzierte soziale Kontakte zu Gleichaltrigen wirken sich auf ihr Wohlbefinden und damit auf ihre Entwicklung aus. Initiativen wie *TanzZeit* und *TANZKOMPLIZEN* sind in die Lücke gesprungen und haben Online-Programme aufgelegt, um junge Menschen zu bewegen. Christine Matschke hat sich dazu umgehört.



Mika und Amelie Mallmann, hier am 25. November 2020 bei ihrem ersten gemeinsam angeleiteten Bewegungsworkshop für Kinder via Zoom.

Screenshot: Laura Kraus

**Text: Christine Matschke**  
Tanzjournalistin

Die Lockdown-Zeit hat das Bewegungsverhalten von Kindern verändert. Der Sportunterricht entfällt, aber auch alltägliche Wege zur Schule oder zu Freund\*innen finden nicht mehr oder nur noch sehr reduziert statt. Gerade Jugendliche, die aufgrund der Pubertät oftmals ohnehin schon schwer zu motivieren sind, dürften so kaum aktiver werden. Das Homeschooling vor dem Bildschirm – sofern die technischen Mittel dazu vorhanden sind – holt in der Einsamkeits-Gap der digitalen Schulpausen bestenfalls die fehlende Peer Group per Chat nach

Hause. Mit Sicherheit aber macht es mental und physisch alles andere als munter.

## Von Erfahrungen aus dem ersten Lockdown profitieren

Ganz und gar nicht ermüdend wirkt dagegen das Online-Programm, das das Projekt *TanzZeit* für sein schulpflichtiges Publikum coronabedingt auf die Beine gestellt hat. Mit einem *TanzZeit*-Padlet, dem „digitalen Pendant zum Tanzunterricht“ – den Livia Patrizi und ihr Team übrigens bereits seit 2005 in verschiedenen Berliner Kooperationsschulen anbieten – findet sich mittlerweile eine beachtliche Palette an Bewegungsanregungen. Für jedes Bewe-

gungsanliegen ist hier etwas dabei, zum Warmwerden, „Länger bewegen“ und „Improvisieren“, aber auch zum „Tänze selber ausdenken“ und Erstellen von Tanzvideos. „In unseren *Tanz in Schulen*-Projekten profitieren die Tanzvermittler\*innen von den Erfahrungen des ersten Lockdowns im Frühjahr 2020. Es gibt ja schon ein paar erprobte digitale Formate und Strategien, um die Schüler\*innen in ihrem Schulalltag zuhause trotzdem in Bewegung zu bringen – sei es als Online-Tanzunterricht oder als Videoaufgaben über schuleigene Plattformen“, erzählt Ann-Kathrin Reimers im Mailinterview.

Die *TanzZeit*-Projektleiterin nimmt zurzeit stellvertretend für das gesamte Team als Partnerin am



Projekt *reconnect participative dance* von Aktion Tanz – Bundesverband Tanz in Bildung und Gesellschaft teil, das nach den Möglichkeiten digitaler Tanzvermittlungsformate auch jenseits des Lockdowns sucht: „Spannend ist ja, wie man die Online-Möglichkeiten auch künstlerisch nutzen kann und die Formate nicht nur als ‚Ersatz‘ für das Zusammentreffen in Präsenz sieht.“ Ein Workshop dieses Projekts etwa beschäftigt sich mit Breakout-Sessions, den digitalen ‚Nebenräumen‘ für kleine Gruppen in einem e-Meeting, und der Frage, wie sich diese als digitale Räume zur Duett-Gestaltung nutzen lassen.

Um die Beziehung zu den Kindern und Jugendlichen unter der aktuellen Situation aufrecht zu erhalten, ist *TanzZeit* in den Schulprojekten auf das Lehrpersonal angewiesen. Hat dieses gute und funktionierende Kontaktwege zu seinen Schüler\*innen, können auch die Tanzvermittler\*innen im Austausch mit den Klassen bleiben. Um die Verbundenheit zu den Schüler\*innen zu stärken, wurde für die hauseigene *TanzZeit Jugendcompany* ein neues Konzept entwickelt, wie Florian Bilbao berichtet: „Erstmals bieten wir drei jungen Tänzer\*innen die Möglichkeit, als Mentor\*innen mitzuwirken und als Schnittstelle zwischen den Jugendlichen und mir zu agieren.“ Mit ihnen hat der Company-Co-Leiter und Choreograf bereits das mobile Tanzstück „WE transfer #1“ erarbeitet, das vor Beginn des zweiten Lockdowns immerhin zweimal aufgeführt werden konnte. Ein geplanter Tanzvideowettbewerb soll weitere Nachwuchstalente anlocken.

### Ventil für Ängste und Einsamkeit

Amelie Mallmann, die Tanzvermittlerin bei den *TANZKOMPLIZEN* ist – ein an die *TanzZeit* angegliedertes Projekt, das mit professionellen Choreograf\*innen Tanzstücke für ein junges Publikum entwickelt – ist Mutter einer achtjährigen Tochter. „Die Frage die sich in Corona-Zeiten ständig stellt: Was tun mit den Kindern, die zuhause sind?“ In Eltern-Zoom-Meetings der Schule hat sie sich ausgetauscht. Und durch ihre Tochter ganz direkt erfahren, wie schwer es sein kann, Kinder in der aktuellen Situation zu etwas zu motivieren. Einfacher sei es geworden, als diese von sich aus auf Ideen gekommen sei: „Klar fehlen Mika die anderen Kinder, aber wenn sie für sich tanzt, ist sie im Flow und vergisst die einsame Situation. Sie braucht dann für einen Moment keine Außenwelt.“ Tanz, so die nicht neue, aber doch zeitgemäße Devise, ist eine der besten Möglichkeiten, um mit sich und den eigenen Gefühlen, Bedürfnissen und Blockaden spielerisch in einen Dialog zu kommen. Und das funktioniert vorübergehend auch mal ohne weitere Personen.

Während die *TANZKOMPLIZEN* im ersten Lockdown vor allem Stücke streamten, bietet Amelie Mallmann nun gemeinsam mit ihrer Tochter Bewegungsworkshops via Zoom an. Dabei setzt sie mit ganz unterschiedlichen Bewegungsansätzen, wie etwa der *Expressive Arts Therapy* von Daria Halprin, auf körperliche Verausgabung: „Es ist mir wichtig, die Kinder aus ihrer Komfortzone herauszuholen und sie ins Schwitzen zu bringen. Ich bin



*Im Flow: TANZKOMPLIZEN-Workshop zwischen den Lockdowns, mit einer Klasse der Heinz-Brandt-Schule.*

Fotos: Ralf Hiemisch

überzeugt, dass das hilft, Energien freizusetzen und auch Aggressionen zu verarbeiten, die es derzeit bestimmt in jeder Familie gibt.“

Ein kreatives Ventil für unangenehme Gefühle bietet auch der Tanzstil Krump, dem die *TANZ-*

*KOMPLIZEN* in ihrer neusten Produktion „A Human Race“ eine Plattform bieten (*siehe Beitrag Seite 18*). Bis diese zur Aufführung kommen kann, gibt es auf dem *TanzZeit*-Padlet einen Einführungs-Workshop, in dem man so einiges über die Entstehung dieses sich gegen soziale Ungleichheit wendenden Tanzstils erfährt und diesen auch ganz praktisch ausprobieren kann.

Wenn Kinder (und natürlich auch Erwachsene) den Bezug zum eigenen Körper erhalten, bewahren sie Fähigkeiten wie Entspannung, Bewegungsfreude, Beweglichkeit und Koordination – alles wichtige Tools, um sich in schwierigen Situationen selbstwirksam zu fühlen und aktiv Stress abzubauen. Durch die Online-Vermittlungsangebote von *TanzZeit* und *TANZKOMPLIZEN* erweist sich der eigene Körper nicht nur als eine verlässliche Konstante, um mit sich selbst und anderen im Austausch zu bleiben, sondern auch als eine Möglichkeit, mehr Freude und Konzentration in den nurmehr zuhause stattfindenden Alltag zu bringen.

### Esszimmertanz!

Foto: Laura Kraus



### TanzZeit-Padlet:

<https://padlet.com/tanzzeit/zuhausetanzen>

# Schöpferische Kraft

Über Krump und Grichka Caruges Bühnenstück „A Human Race“.

Als Geisterpremiere wurde Grichka Caruges Krump-Stück „A Human Race“ am 21. Januar 2021 in der Schillertheater-Werkstatt uraufgeführt. Eigentlich sollte es im Rahmen von *PURPLE – Internationales Tanzfestival für junges Publikum* gezeigt werden. Doch: Corona. *PURPLE* ist vorerst verschoben, „A Human Race“ haben bislang nur wenige Personen live gesehen. Lucia Matzke, selbst Krump-Tänzerin, war dabei und berichtet.



*Good Vibes: Krump schafft Communities – und gemeinsam verwandeln die Tänzer\*innen die Wut über Ausgrenzung und Rassismus in pulsierende Energie.*

*Émilie Ouedraogo Spencer und Solomon Quaynoo in „A Human Race“.*

Foto: René Löffler

**Text: Lucia Matzke**  
Tänzerin und Autorin

Im Sommer 2020 beginnt die Berliner Initiative *TANZKOMPLIZEN* etwas zu organisieren, das ich und alle anderen der Berliner Krump-Community kaum glauben können: Sie holen Krump auf die Bühne und zwar nicht nach Paris oder NRW, sondern zu uns, nach Berlin. Als Choreografen engagieren sie Grichka Caruge, einen in der Szene weltweit bekannten Krump-Tänzer aus Paris. Ermöglicht haben das die *TANZKOMPLIZEN* in einem Jahr, in dem alle internationalen Events, von denen die Krump-Szene lebt, Corona-bedingt abgesagt wer-

den müssen. Was für ein Lichtblick in einer scheinbar aussichtslosen Zeit!

## Jenseits des Entertainments

Krump kommt von der Straße, aus L.A., und kann als eine Widerstandsbewegung angesehen werden. Erschaffen von jungen Tänzer\*innen, die ein Ventil für die negativen Emotionen suchten, die sich ansammeln, wenn man in einem von sozialer Ungleichheit, Gewalt und Rassismus geprägten Alltag aufwächst.

Viele der kennzeichnenden Bewegungen im Krump werden mit solch einer Explosivität ausgeführt, dass Krump auf den ersten Blick aggressiv

erscheint: „Stomps“ erinnern an ein Aufstampfen, das mit Wut assoziiert werden könnte. „Jabs“ wiederum ähneln einem schnellen Faustschlag. Betrachtet man den Entstehungshintergrund, dann verwundert es nicht, dass diesem Tanz eine gewisse Härte innewohnt.

Krump geht aber weit über das Ausdrücken von Aggression oder negativer Energie hinaus. Und Krump wurde auch nicht dazu erschaffen, um Leute zu unterhalten oder Zuschauende zu beeindrucken, auch wenn die Begründer\*innen ehemalige Clown-Tänzer\*innen sind. „Tommy the Clown“ zog durch die Nachbarschaft von L.A. und unterhielt die Menschen mit Tanzeinlagen, angemalt wie ein Clown,



um so einen positiven Beitrag in seiner Community zu leisten. Zugleich holte er Jugendliche von der Straße und bildete sie ebenfalls zu Clown-Tänzer\*innen aus.

### Supportsystem für Lil Homies

Tommy & Co. wandten sich vom Entertainment ab – Krump war in erster Linie für die Tänzer\*innen selbst gedacht. Was vom Clowning blieb, war der Ansatz, Tanz zu nutzen, um nicht vom richtigen Weg abzukommen. Innerhalb der Krump-Community gibt es „Fams“ – Familien. Jede „Fam“ hat eine\*n „Big Homie“ und mehrere „Lil Homies“. Der (oder die) Big Homie fungiert als Mentor\*innenfigur, die ihren Lil Homies Krump, aber auch Werte vermittelt.

Feeling, Individualität und Ausdruck sind, anders als in vielen anderen Tanzstilen, wichtiger als Technik. Die bloße Ausführung Krump-typischer Bewegungen reicht nicht aus. Viel entscheidender ist die eigene Sinnggebung für diese Bewegungen, die Intention oder das Gefühl dahinter, das jede Person für sich selbst finden muss.

Krump ist ein Freestyle-Tanz und in einer Freestyle-Session geht es darum, über sich hinauszuwachsen. Die tanzende Person wird von den Umstehenden angefeuert. Durch diesen „Hype“ kommt es zu einem intensiven Energieaustausch, der es den Tanzenden ermöglicht, die eigenen körperlichen oder mentalen Grenzen zu überwinden. Der Hype ist nicht darauf reduziert, besonders krasse Moves durch das Anfeuern anzuerkennen, wie es in anderen urbanen Stilen üblich ist. Die Zuschauenden sind Teil des Dialogs. Die tanzende Person gibt etwas, das Publikum antwortet mit Hype, und die Energie steigert sich so immer höher und höher. Den Höhepunkt in so einer Session-Runde nennt man Get-Off. Wie in einer Art Trance machen Krump-Tänzer\*innen hier Dinge, zu denen fähig zu sein sie selbst nicht glaubten.

Dieser gegenseitige Support findet sich nicht nur in der Session, sondern geht darüber hinaus: Es ist eine soziopolitische Praxis, die jungen Menschen auf der ganzen Welt eine familiäre Struktur und einen Zufluchtsort bietet.

### Potenzial für mitreißenden Austausch

So wurde ein Stil erschaffen, der die Menschen nicht nur unterhält, sondern mitreißt. Wie ich als Tänzerin weiß: Eine Krump-Session ist ein ergreifendes Erlebnis. Livia Patrizi, Dramaturgin von „A Human Race“ und Künstlerische Leitung der *TANZKOMPLIZEN*, wurde ebenfalls mitgerissen. Sie erzählt von einem Tanzaustausch-Projekt für Jugendliche aus Berlin und Paris im Jahr 2012: „Die Jugendlichen aus Paris waren alle Krumper\*innen, darunter auch Émilie, die mir dann acht Jahre später den Kontakt zu Grichka verschafft hat. Es war meine erste Begegnung mit Krump, und seit damals wollte ich mehr davon sehen, denn mich hat Krump sofort stark angesprochen.“ Im Februar 2020 traf Livia Patrizi Grichka Caruge in Paris und fragte ihn, ob er ein Krump-Stück für die Bühne choreografieren möchte. Sie erkannte das Potenzial von Krump: „Die zeitge-



Kraftvoll und empowernd: Luka Austin Seydou und Mark Sheats in „A Human Race“.

Foto: René Löffler

nössische Tanz-Szene und ihr Publikum können sehr davon profitieren.“

Grichka sagte zu. Und so schaffen die *TANZKOMPLIZEN* im Rahmen der *Offensive Tanz für junges Publikum Berlin*, in Kooperation mit der französischen *Cie Art-Track* und *PURPLE*, neue Möglichkeiten für diesen jungen Tanzstil, sich weiterzuentwickeln und neu zu präsentieren.

Grichka Caruge ist nicht nur ein international bekannter und erfolgreicher Krumper, sondern sammelte bereits im jungen Alter Bühnenerfahrungen in Ballett und HipHop, die er nun nutzt, um Krump auf einer neuen Ebene zu etablieren: der Theaterbühne. In „A Human Race“ bringt der Tänzer und Choreograf scheinbare Gegensätze zusammen, um etwas Neues, Einzigartiges und Kraftvolles zu schaffen, wie er sagt: „Das Gefühl von Krump auf der Straße ist sicher anders als auf der Bühne, weil man vor einem Publikum auftritt und so in eine andere Beziehung miteinander geht. Auch die Effekte und Lichteinstellungen wirken sich sicher auf den Tanz aus. Aber ich glaube, dass Krump schon vom Charakter her sehr kraftvoll ist.“

### Die Essenz wahren

Gemeinsam mit fünf Tänzer\*innen aus der internationalen Krump-Szene – Luka Austin Seydou, Solomon Quaynoo, Rochdi Alexander Schmitt, Mark Sheats und Émilie Ouedraogo Spencer, die Livia Patrizi den Kontakt zu Grichka Caruge vermittelt hatte – erzählt der Choreograf eine Geschichte des Empowerments. Das Ganze geschieht zu klassischer Musik, genauer genommen einem Stück von Igor Strawinsky. Ich, als einzige Krump-Tänzer\*in im kleinen Publikum der Geisterpremiere, werde von der ersten Sekunde an in den Bann gezogen. Diese mitreißende Kraft, die Krump innewohnt, nimmt mich

ein, obwohl ich, anders als in einer Session, diesmal von außen auf die Tanzenden schaue.

Ich höre das Strawinsky-Stück zum ersten Mal und bin tief beeindruckt, wie die Tänzer\*innen es schaffen, die Essenz von Krump zu wahren und gleichzeitig die Musik zu verkörpern. Grichkas Ansatz ist genau das: „Ich kreierte alle Stücke mit der Musik. Sobald ich also die Musik habe, bin ich in der Lage, zu kreiieren, mich von der Musik inspirieren zu lassen und die Struktur zu finden, die mit dem Thema zusammenhängt, über das wir sprechen müssen.“

In einem großen Kreis stehend oder hockend beginnen die Tänzer\*innen ihren Dialog. Eine Mischung aus Frage und Antwort, gemeinsamen Bewegungen, einzelnen Ausbrüchen sowie empowernden Momenten, die an eine Session erinnern – und alles wird nahezu perfekt auf die Musik umgesetzt.

Grichka hat zwar bereits Krump-Stücke choreografiert, jedoch nie im Rahmen einer Theaterinstitution. „A Human Race“ ist ein weiterer Schritt für ihn, in diese Richtung zu gehen: „Das ist der Weg, den ich jetzt zu gehen versuche, nämlich Krump auf die Bühne zu bringen. Ich benutze all meine Erfahrungen im Tanz, mit und auf den Bühnen, die ich während meiner Karriere gemacht habe, und wende sie auf Krump an. Krump bringt immer ein anderes Ergebnis, weil es eigene Codes hat. Für mich ist es wichtig, Krump in seiner Essenz nicht zu verändern, auch wenn wir auf der Bühne stehen oder verschiedene Arten von Musik verwenden.“

„A Human Race“ zeigt einen Weg, wie man, obwohl man sich mitten in einer Krise befindet, kreativ sein kann – weg von den Umständen, zurück zu sich selbst. Das ist die schöpferische Kraft, die Krump in sich trägt.

# Performing Arts Program: Events to Accompany You Through Spring.

The Information Center has a wide variety of events to accompany you through spring. Presentations and in-depth explorations, seminars and workshops as well as individual advisement sessions offered in multiple languages provide information and qualification for artists and culture makers in Berlin. All services of the Information Center are free of charge.

Questions or registrations: [beratung@pap-berlin.de](mailto:beratung@pap-berlin.de).

## Seminar Series: preformance reloaded

The seminar series by and with Eva Hartmann, Christina Runge and Katja Sonnemann is intended for English-speaking transnational artists who want to begin to work in Berlin's independent performing arts. Over the course of five modules in May and June, the individual steps from the first project idea to the conceptualization and financing as well as networking and communication will be examined. The participants will be provided with practical tools that will make it easier for them to find their footing, realize projects and position themselves clearly.

The entire schedule of events is available in English.

[www.pap-berlin.de/en](http://www.pap-berlin.de/en)

Das *Performing Arts Programm Berlin* ist ein Programm des LAFT - Landesverband freie darstellende Künste Berlin e. V. Das *Performing Arts Programm* wird gefördert durch das Land Berlin - Senatsverwaltung für Kultur und Europa aus Mitteln des Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung (EFRE) im Programm „Stärkung des Innovationspotentials in der Kultur II (INP II)“ und des Europäischen Sozialfonds (ESF) im Programm „Qualifizierung in der Kulturwirtschaft - KuWiQ“.



Foto: Mathias Voeizke

## impressum

tanzraumberlin –  
das Magazin zur **tanzcard**  
ISSN 2193-8520



**Herausgeber**  
Tanzbüro Berlin | Uferstr. 23 | 13357 Berlin  
Träger: ZTB – Zeitgenössischer Tanz Berlin e.V.

**Redaktion**  
Elena Philipp (V.i.S.d.P.) | [redaktion@ztberlin.de](mailto:redaktion@ztberlin.de)  
Mit Beiträgen von Alex Hennig, Nitsan Margalot & Sasha Portyannikova,  
Christine Matschke, Lucia Matzke, Elena Philipp, Astrid Priebis-Tröger.

In Zusammenarbeit mit dem Tanzbüro Berlin, Anja Goette,  
Marie Henrien und Silvia Schöber. Mitarbeit: Antonia Gersch.  
*Mit Dank an Silvia Schöber für die vielen Jahre tanzraumberlin-Magazin!*

Tel.: 030-46 06 43 51 | [post@tanzbuero-berlin.de](mailto:post@tanzbuero-berlin.de)

**Kalender**  
Anna Noe | [kalender@ztberlin.de](mailto:kalender@ztberlin.de) | Redaktionsschluss: 3. des Vormonats

**Gestaltete Anzeigen**  
Anna Noe | [anzeigen@ztberlin.de](mailto:anzeigen@ztberlin.de) | Anzeigenschluss: 3. des Vormonats

**Redaktionelle Anzeigen**  
[anzeigen@ztberlin.de](mailto:anzeigen@ztberlin.de) | Anzeigenschluss: 1. des Vormonats

**Layout und Satz**  
Grundlayout: artfabrikat | Layout: unicom-berlin.de

**Abonnement:** Tanzbüro Berlin  
Abo normal: Inland: 6 Ausgaben 15,- €, Ausland: 6 Ausgaben 18,- €  
Förderabo 1: 6 Ausgaben 30,- €  
Förderabo 2: 6 Ausgaben 40,- €  
Förderabo 3: 6 Ausgaben 50,- €  
Abo tanzcard + Magazin ein Jahr: 20,- € (Inland)

**Erscheinungsweise**  
tanzraumberlin März/April 2021 erscheint als Online-Ausgabe.

Im Web unter: [www.tanzraumberlin.de/magazin](http://www.tanzraumberlin.de/magazin)

Für unverlangt eingesandte Beiträge wird keine Haftung übernommen. Bei Nachdruck Quellenangabe und Beleg erbeten. Gefördert durch die Senatsverwaltung für Kultur und Europa.

**maraméo** TANZPROBEBÜHNE

**TÄGLICH**  
Klassisches &  
zeitgenössisches  
Tänzertraining

**REGELMÄßIG**  
Tanz f. Kinder & Jugendliche  
Zeitgenössischer Tanz  
Ballett  
Pilates & Gyrokinesis®  
Contact Improvisation  
M.A.D. Mix  
Yoga for Dancers  
Gaga

**AUßERDEM**  
Workshops  
Contact Jam &  
Performance  
Projekte

maraméo Berlin e.V. | Wallstraße 32 | 10179 Berlin  
030 282 345 5 | [post@maraméo.de](mailto:post@maraméo.de) | [www.maraméo.de](http://www.maraméo.de)  
f maraméo Berlin | U2 Märkisches Museum  
In Kooperation mit dem Sportamt Mitte