

# **Abschlussbericht Runder Tisch Tanz Berlin**

von Karin Kirchhoff und Dr. Elisabeth Nehring

im Auftrag der Senatsverwaltung für Kultur und Europa  
Träger: Zeitgenössischer Tanz Berlin e.V.



## **Wir danken...**

### **... den Mitgliedern des Runden Tisch Tanz:**

Sabine Bangert, Regina Kittler, Frank Jahnke,  
Dr. Torsten Wöhlert, Sabine Köhncke, Barbara Esser,  
Dr. Kerstin Evert, Claudia Feest-Lieberknecht, Marie Henrion, Moritz Majce, Anna Mülter, Anne  
Passow, Peter Pleyer, Kareth Schaffer, Michaela Schlagenwerth, Anja Schmalfuß, Frank Schmid,  
Annemie Vanackere, Simone Willeit

### **... und ihren Vertreter\*innen:**

Gabi Beier, Ricardo Carmona, Ralf R. Ollertz, Kirsten Maar, Zwoisy Mears-Clarke, Kirsten  
Seeligmüller

### **... für die Erstellung der Bestands- und Bedarfsanalyse:**

Cilgia Gadola, Manuel Wisniewski

### **... für die Beteiligung an der Texterstellung und die Zusammenarbeit bei Veranstaltungen:**

Sonja Augart, Silke Bake, Julia Barrette-Laperrière, Lena Biallawons, Angela Deutsch, Robert  
Gather, Barbara Greiner, Nik Haffner, Claudia Henne, Beatrix Joyce, Jo Parkes, Livia Patrizi,  
Benjamin Pohlig, Marie Schmieder, Silke Schönfleisch-Backofen, Virve Sutinen, Thilo  
Wittenbecher

### **... den besonders Engagierten der Arbeitsgruppen:**

Heike Albrecht, Diego Agullo, Walter Bickmann, Canan Ereke, Corinna Erlebach, Rike Fläming,  
Sabine Gehm, Emilie Guérin, Margarete Haaf-Sonntag, Nele Hertling, Eva-Maria Hörster,  
Martina Kessel, Isa Köhler, Doris Kolde, Xenia Leydel, Jacopo Lanteri, Amelie Mallmann, Gisela  
Müller, Ludger Orlok, Mila Pavicevic, Juli Reinartz, Sabine Seifert, Peter Stamer, Bettina Ines  
Truffat, Sunniva Vikør Egenes, Maren Witte, Kasia Wolinska

**sowie allen weiteren an und in diesem Prozess Beteiligten!**

Karin Kirchhoff und Dr. Elisabeth Nehring



## Inhalt

<b>Einleitung</b> .....	1
<b>1. Das Wichtigste zusammengefasst</b> .....	3
1.1. Wo wir sind: Tanzstadt Berlin 2018 – der Status Quo .....	3
1.2. Im Überblick: Die Empfehlungen für den Weg zur TanzHAUPTstadt Berlin 2025.....	5
1.3 Das Ziel: TanzHAUPTstadt Berlin 2025 .....	7
1.4. Alle Empfehlungen im Zeitplan 2019 - 2025 .....	8
1.5. Zusammenfassung: Von der Tanzstadt 2018 zur TanzHAUPTstadt Berlin 2025.....	10
<b>2. Warm-Up: Grundsätzliches über Tanz und Choreografie</b> .....	13
2.1. Über die Qualitäten von Tanz und Choreografie.....	13
2.2. Die politische und gesellschaftliche Relevanz von Tanz.....	14
2.3. Tanz als Erfahrung und Erlebnis für ein breites Publikum .....	15
2.4. Jede/r kann tanzen – Tanz als kreative Erfahrung.....	15
<b>3. Tanz in Berlin</b> .....	16
3.1. Eine kurze Geschichte des Tanzes in Berlin.....	16
3.2. Die kulturpolitische Arbeit der vergangenen Jahre .....	17
3.3. Die kulturpolitische Arbeit des Jahres 2018: der Runde Tisch Tanz .....	18
3.4. Mitglieder des Runden Tisch Tanz .....	18
3.5. Themen und Arbeitsgruppen des Runden Tisch Tanz .....	19
3.6. Symposium im Rahmen des Runden Tisch Tanz .....	20
<b>4. Künstler*innenförderung</b> .....	23
4.1. Derzeitige Situation .....	23
4.2. Empfehlung 1: Mehr Fördermittel in die Künstler*innenförderung, insbesondere in die Basisförderung .....	26
4.3. Empfehlung 2: Anhebung des Fördervolumens für Arbeits- und Recherche-stipendien .....	27
4.4. Empfehlung 3: Fortführen der Honoraruntergrenze .....	28
4.5. Empfehlung 4: Stipendium für Tanz und Choreografie (Pilotprojekt für Berlin).....	28
4.6. Antragstellung.....	32
4.7. Separate Tanzförderung/Jurys .....	32
<b>5. Räume und Orte für den Tanz</b> .....	34
5.1. Derzeitige Situation .....	34
5.2. Die unterschiedlichen Infrastrukturfunktionen.....	35
5.3. Empfehlung 1: Erhöhung der Förderungen für Berliner Tanzorte.....	36
5.3.1. Produktionsortförderung .....	36
5.3.2. Konzeptförderung.....	37

5.3.3. Haushaltstitel/andere Förderarten.....	38
5.4. Empfehlung 2: Infrastruktur der (Arbeits-)Orte dauerhaft sichern.....	39
5.5. Das Fehlen von Residenzen.....	39
5.5.1. Empfehlung 3: Einrichtung eines Residenzförderprogramms.....	40
5.6. Der große Raum/die große Bühne.....	41
<b>6. Ein Haus für Tanz und Choreografie .....</b>	<b>43</b>
6.1. Derzeitige Situation .....	43
6.2. Empfehlung: das <i>Haus für Tanz und Choreografie</i> .....	44
6.2.1. – Die Basis.....	45
6.2.2. Beispiele für die Verzahnung aller Aktivitäten: .....	45
6.2.3. The Spirit of the Place – Stabilität und Freiraum .....	46
6.2.4. Leitungs-/ Organisationsstrukturen.....	47
6.2.5. Wie weiter? Nächste Schritte .....	48
<b>7. Tanzarchiv.....</b>	<b>50</b>
7.1. Derzeitige Situation .....	50
7.2. Empfehlung: Aufbau eines Berliner Tanzarchivs .....	51
7.2.1. Die Realisierung eines Berliner Tanzarchivs .....	51
7.2.2. Die nächsten Schritte 2020-2022.....	52
7.3. Ausstattungshöhe .....	53
7.4. Planungen für die Jahre 2023/24 .....	53
<b>8. Künstlerische Forschung .....</b>	<b>54</b>
8.1. Hintergrund.....	54
8.1.1. Tanzforschung.....	54
8.1.2. Künstlerische Forschung als besonderes Feld der Tanzforschung.....	55
8.2. Derzeitige Situation .....	56
8.3. Empfehlung: ein Fördertopf für künstlerische Forschung .....	57
<b>9. Diversität.....</b>	<b>59</b>
9.1. Derzeitige Situation .....	59
9.2. Empfehlungen .....	60
9.2.1 Empfehlung 1: Neue Künstler*innenförderung: IMPACT-Förderung für Ganzhabe.....	60
9.2.2 Empfehlung 2: Jurys – die Schlüsselpositionen zu spartenübergreifender Diversifizierung des Fördersystems.....	62
9.2.3 Empfehlung 3: Trennung von künstlerischen und Access-Kosten in Finanzierungsplänen .....	63
9.2.4 Weitere grundsätzliche Vorschläge.....	63

<b>10. Vermittlung</b> .....	64
10.1. Hintergrund.....	64
10.2. Derzeitige Situation.....	64
10.3. Empfehlung: ein Tanzvermittlungszentrum Berlin .....	66
10.3.1. Die Aufgaben des Tanzvermittlungszentrums .....	66
10.3.2. Erste Gedanken für eine Organisationsstruktur .....	67
10.3.3. Beispiele für Aktivitäten des Tanzvermittlungszentrums: .....	68
10.3.4. Vorgeschlagene Ausstattungshöhe.....	68
10.3.5. Empfehlung zur Konzeptentwicklung und Umsetzung .....	69
<b>11. Internationalität, Touring, Distribution</b> .....	70
11.1. Internationalität der Berliner Tanzszene .....	70
11.1.1. Derzeitige Situation .....	70
11.1.2. Sprache.....	70
11.2. Distribution und Touring.....	71
11.2.1. Derzeitige Situation .....	72
11.2.2. Empfehlung 1: Einrichtung eines Distributionsfonds .....	74
11.3. Empfehlung 2: Aufstockung vorhandener Förderinstrumente für den internationalen Austausch.....	76
11.3.1. Reisezuschüsse für Auslandsvorhaben.....	76
11.3.2. Kulturaustauschstipendien Global.....	77
 12. Alle Empfehlungen in Zahlen (separat, liegen den Mitgliedern des RTT vor)	

## Einleitung

„Die Koalition wird den Tanz in Berlin stärken und die Tanzförderung in den kommenden Jahren strukturell in allen Fördersäulen ausbauen.“ Der vorliegende Bericht des Runden Tisch Tanz dient der Umsetzung dieser Vereinbarung aus dem im Jahr 2016 erarbeiteten Koalitionsvertrag von SPD, Die Linke und Bündnis 90/Die Grünen in Berlin.

2018 wurde auf Initiative von Kulturpolitiker\*innen der Regierungsparteien im Auftrag der Senatsverwaltung für Kultur und Europa und getragen von Zeitgenössischer Tanz Berlin e.V. der Runde Tisch Tanz durchgeführt. Als sein Ergebnis beschreibt dieser Abschlussbericht eine Gesamtstrategie mit umfassenden konkreten Empfehlungen zur Verbesserung der Infrastruktur für den Tanz, seiner Sichtbarkeit, Anerkennung und Bedeutung innerhalb der Berliner Kulturlandschaft und weit darüber hinaus sowie für verbesserte Arbeitsbedingungen von Tanzschaffenden – ein Maßnahmenpaket, dessen Umsetzung dringend geboten ist.

In einem partizipativen Verfahren wurde unter Mitwirkung von mehr als 200 Tanzschaffenden in fünf mehrmonatigen Arbeitsgruppen, einem zweitägigen öffentlichen Symposium und an einem 19-köpfigen Runden Tisch von Februar bis November 2018 diskutiert, entworfen, gestritten und weiterentwickelt. Dabei trafen Akteur\*innen aus ganz unterschiedlichen Bereichen aufeinander: aus Tanzkunst, Politik und Verwaltung sowie den Bereichen Tanzmanagement, Wissenschaft, Journalismus, Archiv, Recherche, Vermittlung u. a. Die Vielstimmigkeit und Pluralität der Perspektiven erwies sich zugleich als Herausforderung und Chance. Sehr deutlich wurden die vielfältigen Bedarfe und Positionen in den Diskussionen während des internationalen Symposiums „Konkrete Utopien – Berliner Zukunftsperspektiven für den Tanz“.

Drei Bereiche lassen sich prioritär benennen, in denen der Nachhol- und Handlungsbedarf am dringendsten und die zu erwartende strukturelle Nachhaltigkeit für die Kunstgattung Tanz am größten ist: die Einrichtung eines Hauses für Tanz und Choreografie, die Stärkung der vorhandenen Tanzorte und die Verbesserung der Künstler\*innenförderung.

Das *Haus für Tanz und Choreografie* schließt eine vorhandene institutionelle Lücke. Neben Präsentation und Produktion werden mehrere zusätzliche Funktionen mit diesem *Haus* verknüpft, die die vorhandene Tanz-Infrastruktur erweitern und die Kunstgattung Tanz in Berlin auf eine andere Bedeutungsstufe heben können (Publikumszuwachs, Sichtbarkeit in der Stadtgesellschaft, Internationaler Austausch, Vermittlung, Archiv). Für die Konzipierung und den Aufbau einer solchen Institution ist Projektentwicklungs- und Vorbereitungszeit nötig, ein Zeitrahmen bis 2025 wird vorsichtig optimistisch als möglich erachtet, wenn bereits 2019 ein Team zur Projektentwicklung seine Arbeit aufnimmt.

Bis 2025 gilt es, die vorhandenen Orte strukturell zu stärken und für die Tanzkünstler\*innen verbesserte Arbeitsbedingungen zu schaffen, damit sich die gesamte Szene und damit Berlin von einer Tanzstadt 2018 zu einer TanzHAUPTstadt 2025 entwickeln kann. Dafür wurden neue Programme erarbeitet, insbesondere ein Residenz-förderprogramm und ein Stipendium für Tanz und Choreografie. Flankierend ist die



deutliche finanzielle Aufstockung vorhandener Förderprogramme notwendig: der Konzept- und der Produktionsortförderung für die vorhandenen Orte sowie der Basisförderung und der Arbeits- und Recherchestipendien für die Künstler\*innen. Diese Maßnahmen lassen sich bereits im Doppelhaushalt 2020/21 umsetzen.

Ziele sind die Nachhaltigkeit künstlerischen Arbeitens (und damit auch der investierten Steuergelder), die Sicherung und Erweiterung von vorhandenen Strukturen angesichts sich verändernder wirtschaftlicher Bedingungen sowie der Gewinn, der für die Stadtgesellschaft aus einer florierenden, gesellschaftlich engagierten und vielfältig zugänglichen Kunstform Tanz erwächst.

Die Bedarfe sind erkannt und benannt, die kurz-, mittel- und langfristige Maßnahmen aufgelistet, mit der Umsetzung kann umgehend begonnen werden.

## **1. Das Wichtigste zusammengefasst**

### **1.1. Wo wir sind: Tanzstadt Berlin 2018 – der Status Quo**

Im Jahr 2018, in dem der Runde Tisch Tanz stattfindet, reiht sich in Berlin ein Jubiläum an das nächste: 40 Jahre Tanzfabrik Berlin, 30 Jahre Tanz im August, 30 Jahre Hebbel-Theater Berlin GmbH<sup>1</sup>, 25 Jahre Sasha Waltz & Guests, 15 Jahre HALLE Tanzbühne Berlin – viele Zeichen dafür, dass Tanz in Berlin blüht und gedeiht – einerseits.

Andererseits: Hätte nicht eine junge Choreografin mit dem Talent einer Sasha Waltz heute eine noch schwierigere Ausgangsbasis für ihre Karriere? Wo fände ein junges Kollektiv – in Analogie zur Tanzfabrik in den 1970ern – heute leer stehende Arbeitsräume angesichts einer durchkapitalisierten Stadt? Bezahlbare Mieten und verfügbare (Frei-)Räume ermöglichten Künstler\*innen in Berlin über viele Jahre Kreativität *und* Überleben und waren ein entscheidender Grund für die Anziehungskraft der Stadt sowie die Ausgangsbasis für eine extrem inspirierende Kunst- und Kreativszene, an der Künstler\*innen teilhaben wollten und konnten, auch wenn sie anderswo ihr (Förder-)Geld erhielten. Dieser Zustand ist unwiderruflich vorbei. Das Leben in Berlin ist teurer geworden, ein Großteil der Freiräume verschwunden, der Konkurrenzkampf härter. Das gilt auch und gerade für die Tanzszene und ihre Akteur\*innen.

#### **Tanzstadt Berlin – die Stärken**

Dennoch erscheint der Tanz in Berlin heute dynamisch, divers, dezentral, hochproduktiv, in ständiger Entwicklung und von einem hohen Maß an unternehmerischen Innovationskräften geprägt. In den vergangenen 20 Jahren hat sich eine große, vielfältige, äußerst internationale Szene mit vielen Initiativen und Aktivitäten entwickelt, in der sich ‚alteingesessene‘ und gerade in der Stadt angekommene Tänzer\*innen und Choreograf\*innen begegnen und gegenseitig inspirieren. Derzeit arbeiten mehr als **2.400 Tanzschaffende**<sup>2</sup> in der Stadt; etwa die Hälfte davon ist internationaler Herkunft.

Neben dem Staatsballett mit inzwischen 82 Tänzer\*innen, das ab 2019/20 von Johannes Öhmann und Sasha Waltz geleitet wird, sind drei zeitgenössische Kompanien in Berlin ansässig, die einen internationalen Ruf genießen und weltweit touren: Sasha Waltz & Guests, Constanza Macras/Dorky Park und die cie. toulalimnaios. Zum Teil genauso lange und produktiv in Berlin verankert sind bekannte und einflussreiche Choreograf\*innen ohne festes Ensemble wie Meg Stuart, Christoph Winkler, Isabelle Schäd, Laurent Chétouane, Tanzcompagnie Rubato, Christina Ciupke, Martin Nachbar, Martin Stieffermann, Monika Gintersdorfer, Angela Schubot und Jared Gradinger, Jeremy Wade und viele andere. Darüber hinaus ist eine Vielzahl von kurz- oder längerfristig zugezogenen Tanzschaffenden verschiedener Karrierestufen als Solokünstler\*innen oder in wechselnden Konstellationen tätig. Neben dem BA Bühnentanz an der Staatlichen Ballettschule stellen drei Hochschulstudiengänge und mehrere professionelle Berufs- und

---

<sup>1</sup> davon 15 Jahre HAU Hebbel am Ufer

<sup>2</sup> siehe Bestands- und Bedarfsanalyse 2.1

Weiterbildungsangebote insgesamt ca. 150 Ausbildungsplätze pro Jahr im Bereich Zeitgenössischer Tanz. Viele der Absolvent\*innen wünschen sich, in Berlin zu bleiben. Über 1.700 Vorstellungen pro Jahr in den verschiedenen Aufführungsorten (Dock 11/Eden\*\*\*\* Studios, Uferstudios für zeitgenössischen Tanz, Tanzfabrik Berlin, HAU Hebbel am Ufer, Sophiensæle, Radialsystem V, HALLE TANZBÜHNE BERLIN, ada – Studio und Bühne für zeitgenössischen Tanz, Lake Studios Berlin, Flutgraben e.V., Verlin, Studio laborgras u. a.) sowie größere und kleinere Festivals (u. a. Tanz im August/Internationales Festival Berlin, TanzNacht Berlin, Tanztage, Purple Tanzfestival – Internationales Tanzfestival für ein junges Publikum) finden alle ihre jeweiligen Publikumskreise.<sup>3</sup> Das Zuschauerpotenzial für den Tanz wächst immens, Tendenz jährlich steigend. Die Spielstätten des zeitgenössischen Tanzes verzeichneten im Jahr 2017 1.767 Vorstellungen und ca. 90.000 Zuschauer\*innen – bei einer sehr guten Auslastung von 80 %. Das Staatsballett Berlin besuchten mehr als 92.000 Menschen (Auslastung 70 %).<sup>4</sup> Das Festival Tanz im August konnte seine Zuschauerzahlen von 13.900 im Jahr 2014 auf 22.200 im Jubiläumsjahr 2018 steigern.<sup>5</sup> Und an den vielfältigen Tanzvermittlungsangeboten partizipieren wöchentlich Hunderte von Tanzinteressierten und –begeisterten und beweisen mit ihrem Engagement die integrative Kraft des Tanzes.

### **Tanzstadt Berlin – die Defizite**

Doch die Zahlen der ‚Bestands- und Bedarfsanalyse Tanz in Berlin‘ sprechen auch eine andere Sprache: **So geben 60 % der befragten Tanzschaffenden ein Jahreseinkommen von unter 15.000 Euro an. Gerade viele junge Tänzer\*innen und Choreograf\*innen leben an bzw. unter dem Existenzminimum. Grundsätzlich unterliegen Tanzkünstler\*innen auch in Berlin einem immensen Produktionsdruck und einer der Kreativität wenig zuträglichen Verwertungslogik.**

Die vielen Hundert Tanzschaffenden konkurrieren untereinander um Fördermittel, wobei auf der Ebene der Einstiegs- und Projektförderung, d.h. der geringer dotierten Förderprojekte, in den Jahren 2015-17 von einem akzeptablen Anteil an öffentlicher Förderung für die freie Tanzszene gesprochen werden kann. Aber erst seit 2018 haben auch die Höhen der Fördersummen ein annehmbares Niveau erreicht. Dagegen sind im Bereich der überjährigen und institutionellen Förderung (v.a. Basis- und Konzeptförderung) die Tanzschaffenden im Vergleich zu den anderen performativen Künsten immer noch stark unterrepräsentiert.<sup>6</sup>

Die Folge ist, wie bereits in den 1990er Jahren, dass auch heute noch insbesondere erfolgreiche und langjährig arbeitende Choreograf\*innen (die sogenannten Mid-Career-Künstler\*innen) durch die Struktur und Begrenzungen des Berliner Fördersystems in einer kontinuierlichen künstlerischen Entwicklung erheblich gehemmt oder eingeschränkt

---

<sup>3</sup> siehe Bestands- und Bedarfsanalyse Tanz in Berlin, 2.3. Tanzfestivals

<sup>4</sup> lt. Bestands- und Bedarfsanalyse Kapitel 2, Aktuelle Beschreibung der Berliner Tanzszene

<sup>5</sup> Und dies sogar ohne Berücksichtigung der Tanzveranstaltungen im öffentlichen Raum mit freiem Eintritt (wie z. B. im Sommer 2018 am Potsdamer Platz)

<sup>6</sup> Von 2015 bis 2017 betrug der Anteil der Sparte Tanz in der Basisförderung ca. 19% und in der Konzeptförderung nur 5% sowie der Anteil der institutionellen Tanzförderung am Gesamtvolumen der institutionellen Förderung in den Darstellenden Künsten 8,5,% mit Staatsballett und 1,6% ohne Staatsballett.

werden. Es spricht Bände, dass Berliner Tanzkünstler\*innen zwar auf jeder deutschen Tanzplattform (die alle zwei Jahre die künstlerisch relevantesten und innovativsten Produktionen einlädt) überproportional vertreten, aber seltener auf großen (inter-)nationalen Festivals (die Produktionen auf großen Bühnen präsentieren) präsent sind. **Fast gänzlich und seit vielen Jahren fehlen für zu viele Mid-Career-Choreograf\*innen finanzielle und räumliche Möglichkeiten, ihre künstlerische Arbeit kontinuierlich und nachhaltig zu gestalten, größere (Ensemble-)Stücke in Berlin zu produzieren und durch längere Produktionszeiträume neue, innovative Formen des eigenen Kunstschaffens zu entwickeln.**

Neben den dauerhaft existierenden Festivals wurden einige erfolgreich eingeführte Festivals und Reihen (z. B. Körperstimmen der TanzWerkstatt im Podewil, Festival Move Berlin) wieder eingestellt. **Die Existenz bestehender Orte (wie das Studio laborgras, die Wiesenburg oder VERLIN) ist von der die Stadt belastenden Gentrifizierung bedroht. Bezahlbare Proberäume und größere Bühnen für Tanz sind akute Mangelware.** Die existierenden Tanzorte sind sämtlich mit dem entsprechenden Haftungsrisiko privatwirtschaftlich gegründet und betrieben und werden alle nur temporär und zu gering gefördert.

**Last but not least: Auch nach 30 Jahren Diskussion existiert in Berlin noch immer kein institutionell gefördertes Haus ausschließlich für Tanz und Choreografie, das gebündelter Ausdruck der Stärke der Kunstform Tanz sowie des Potenzials der Berliner Tanzszene ist. Zudem ist kein bestehender Ort für Tanz und Choreografie finanziell einem Stadttheater vergleichbar ausgestattet.**

Um die prekäre Lage des Tanzes in Berlin an einem Zahlenvergleich zu verdeutlichen: Die Gesamtfördersumme, die aus dem Berliner Landeshaushalt in den Tanz fließt, betrug in den Jahren 2015-17 durchschnittlich 15,3 Mio. Euro inklusive Staatsballett (8,1 Mio. Euro ohne das Staatsballett).<sup>7</sup> **Damit erhält die gesamte Sparte Tanz mit allen Orten, Ensembles und Akteur\*innen pro Jahr gerade einmal so viel wie ein einzelnes Sprechtheater, die Schaubühne.**

## **1.2. Im Überblick: Die Empfehlungen für den Weg zur TanzHAUPTstadt Berlin 2025**

Vor dem Hintergrund des großen, in weiten Teilen aber aus den benannten Gründen ungenutzten Potenzials der Berliner Tanzszene wurden am Runden Tisch Tanz Empfehlungen erarbeitet, um Berlin von der Tanzstadt 2018 zur TanzHAUPTstadt 2025 zu entwickeln. Die im Folgenden aufgeführten Maßnahmen ergänzen einander und entfalten erst in der strategischen Verzahnung über alle Bereiche des Tanzschaffens hinweg ihre volle Wirkung. Der Zeitgenössischer Tanz Berlin e.V., das Tanzbüro Berlin sowie das Netzwerk *tanzraumberlin* stehen bei der Umsetzung der empfohlenen Maßnahmen in direktem Anschluss an den Runden Tisch ab 2019 zur Verfügung.

---

<sup>7</sup> lt. Bestands- und Bedarfsanalyse Kapitel 3.1, Berliner Förderprogramme

## Die wichtigsten Empfehlungen

### *Haus für Tanz und Choreografie*

- Konzeptausarbeitung, Gründung und Aufbau (s. Kapitel 6)
- mit einem öffentlich zugänglichen und benutzerfreundlichen analogen und digitalen Tanzarchiv (s. Kapitel 7)
- mit einem Tanzvermittlungszentrum (s. Kapitel 10).

### Bestehende Räume und Orte (s. Kapitel 5 und 6)

- Anhebung der Fördermittel Produktionsort- und Konzeptförderung,
- Sicherung und Ausbau bestehender Tanzorte,
- Einrichtung eines Residenzförderprogramms.

### Künstler\*innenförderung (s. Kapitel 4)

- Anhebung der Künstler\*innenförderung, insbesondere Basisförderung und Recherchestipendien,
- Pilotprojekt Stipendium für Tanz und Choreografie zur Erweiterung des bestehenden Förderportfolios.

### Diversität (s. Kapitel 9)

- neue Künstler\*innenförderung für bisher benachteiligte Künstler\*innen: IMPACT-Förderung für Ganzhabe,
- Diversitätskompetenz in allen Jurys.

### Internationalität und Touring (s. Kapitel 11)

- neues Förderinstrument Distributionsfonds,
- Anhebung der Fördermittel für Reisezuschüsse zu Auslandsvorhaben.

### Künstlerische Forschung (s. Kapitel 8)

- neues Förderprogramm für künstlerische Forschung.

### **1.3 Das Ziel: TanzHAUPTstadt Berlin 2025**

Durch die Umsetzung aller Maßnahmen, die einander ergänzen und erst in der strategischen Verzahnung über alle Bereiche des Tanzschaffens hinweg ihre volle Wirkung entfalten, kann sich Berlin zur TanzHAUPTstadt entwickeln.

TanzHAUPTstadt 2025 – was bedeutet das?

2025 existiert in der TanzHAUPTstadt Berlin eine vitale, vielfältige und international renommierte Tanzszene, die sich durch die beständige Entwicklung neuer künstlerischer Arbeitsweisen, Ästhetiken und Formate auszeichnet. Die Kunstgattung Tanz hat einen vergleichbaren Stellenwert und die gleiche öffentliche Sichtbarkeit wie das Theater, die Musik oder die bildende Kunst. Wie bereits seit vielen Jahren sind die Tanzschaffenden auf der Höhe oder Vorreiter des gesellschaftlichen Diskurses – sowohl bezüglich der Themen als auch der Arbeitsformen.

Viele unterschiedliche Publikumskreise werden durch Vielfalt und Relevanz der Arbeiten angesprochen und besuchen Veranstaltungen in prosperierenden Tanzorten von Charlottenburg (Staatsballett an der Deutschen Oper) bis Köpenick (Lake Studios) und von Pankow (EDEN\*\*\*\*\*) bis Steglitz (TanzTangente).

Die existierenden Produktions- und Spielorte können durch stabile Strukturen, mehr Personal und höhere Finanzmittel nicht nur die Künstler\*innen in der Entwicklung ihrer Arbeit besser unterstützen, sondern auch durch aufgestockte Programmrealisierungen, Vermittlungsformate und Öffentlichkeitarbeit verstärkt weitere Publikumsgruppen generieren.

Die Mehrheit der ansässigen Tanzkünstler\*innen muss das Einkommen nicht länger durch Kellnern und Pilateskurse sichern, sondern kann von der eigenen künstlerischen Arbeit leben. Hiesige Künstler\*innen haben Zugang zu Räumen und Finanzmitteln, die ihnen erlauben, ihre künstlerische Handschrift kontinuierlich weiterzuentwickeln, auch unabhängig vom Produktionszwang der Projektförderung. Diversität ist dabei auf, vor und hinter der Bühne eine Selbstverständlichkeit. Gestützt durch professionelle Distributionsmanager\*innen hat sich die Touringtätigkeit von in Berlin entstandenen Tanzproduktionen deutlich verstärkt. So wird die Nachhaltigkeit der Arbeit erheblich gesteigert sowie der nationale und internationale Ruf als TanzHAUPTstadt gefestigt; zudem fließen zusätzliche Mittel durch Gastspieleinnahmen und Koproduktionen in die Folgeprojekte.

Namhafte internationale Gruppen und Choreograf\*innen präsentieren häufiger große wie kleinere Arbeiten in Berlin, kommen temporär für Residenzen an hiesige Orte sowie für Kooperations- und Austauschprojekte mit Berliner Tanzschaffenden.

Ein neuer Ort für Tanz und Choreografie ergänzt und stärkt die bestehende Szene um die Möglichkeiten einer größeren Bühne speziell für den Tanz. Das *Haus für Tanz und Choreografie* vereint Proben und Produktion, Recherche und Forschung, Archivierung und Vermittlung, Diskurs und Theorie, Präsentation und Partizipation unter einem Dach, strahlt international aus und bietet Berliner und auswärtigen Choreograf\*innen exzellente Arbeitsbedingungen.

#### **1.4. Alle Empfehlungen im Zeitplan 2019 - 2025**

Die im Folgenden vorgeschlagene zeitliche Abfolge berücksichtigt die Dringlichkeit der Maßnahmen aufgrund herrschenden Notstands sowie das möglichst sinnvolle Nacheinander von Vorbereitung/Aufbau und Durchführung und die Einsicht, dass nicht alles gleichzeitig verwirklicht werden wird (auch wenn dies wünschenswert wäre).

Das **Jahr 2019** ist zwar haushaltstechnisch bereits verplant, dennoch müssen drei vorbereitende Maßnahmen getroffen werden, damit die Umsetzung 2020 umgehend beginnen kann: jeweils ein Workshop zur Konzeption des Residenzförderprogramms (s. Unterabsatz 5.5.1.) und für die Konzeption des Pilotprojekts Stipendium für Tanz und Choreografie (s. Absatz 4.5.). Außerdem sollte das Expert\*innen-Team zur konzeptionellen Weiterentwicklung des *Hauses für Tanz und Choreografie* 2019 seine Arbeit aufnehmen (s. Kap. 6.2.5.). Das zunächst 4-köpfige Team wird 2020 um eine Person aufgestockt, seine Tätigkeit setzt sich fort bis zur Realisierung des Hauses (2025).

#### **2020/21:**

Dringlich sind die Erhöhungen der Künstler\*innenförderung in verschiedenen Förderinstrumenten (Basisförderung, Recherchestipendien, Kulturaustauschstipendien Global, Pilotprojekt Stipendium für Tanz und Choreografie, neue IMPACT-Förderung für Ganzhabe) und die Konsolidierung der bestehenden Orte mittels Konzept- und Produktionsortförderung. Ergänzend kommen für die Steigerung der Touringtätigkeit der neue Distributionsfonds und die Erhöhung der Mittel für Reisekostenzuschüsse für Auslandsvorhaben dazu.

Eine Steuerungsgruppe Tanzarchiv nimmt ihre Arbeit auf, um die Einrichtung des Archivs im *Haus für Tanz und Choreografie* 2025 vorzubereiten. Eine AG arbeitet die Konzeption für das Vermittlungszentrum aus.

#### **2021**

nimmt das Vermittlungszentrum seine Tätigkeit auf, zunächst noch dezentral, ab 2025 wird es am *Haus für Tanz und Choreografie* ansässig sein.

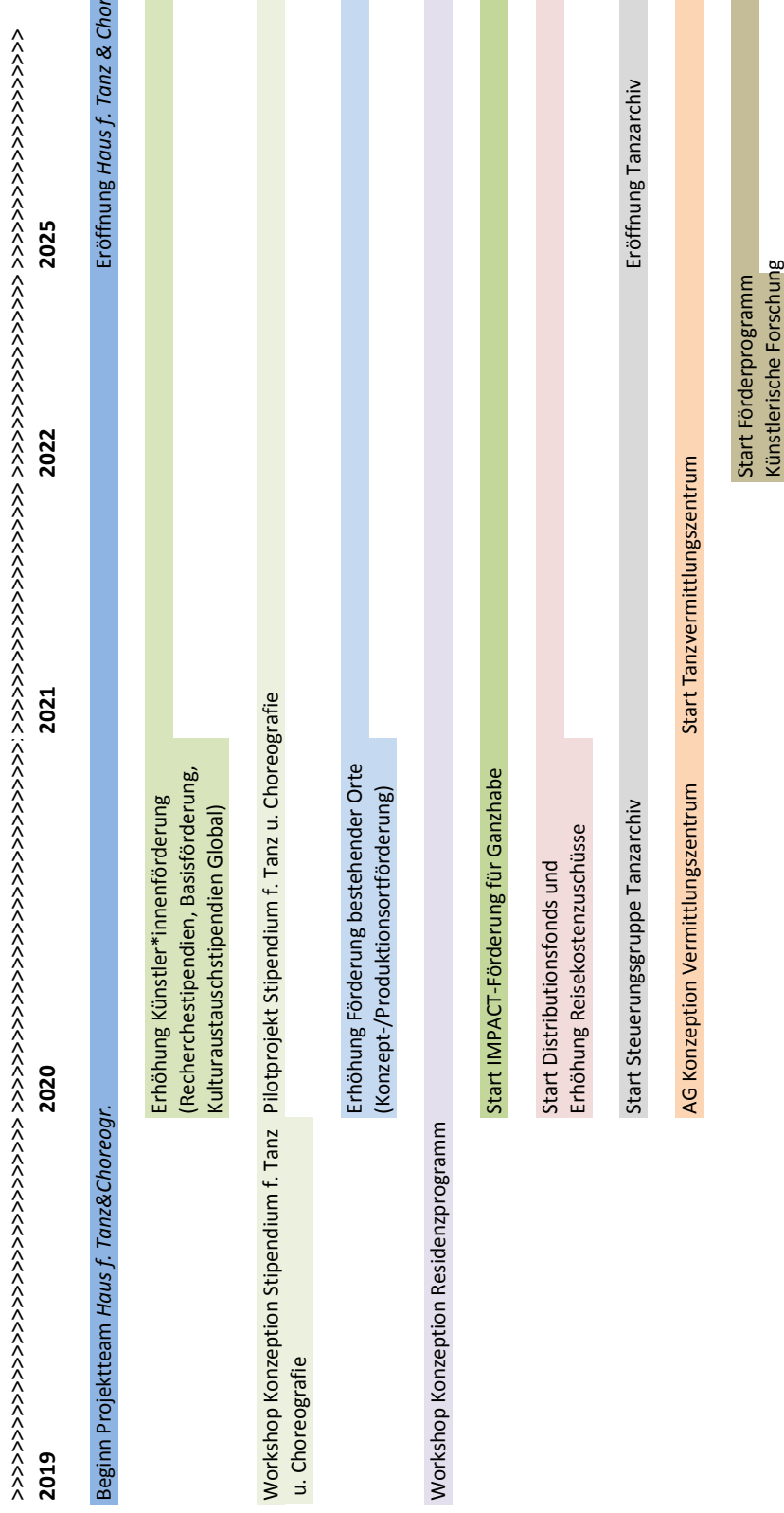
#### **2022**

beginnt das Förderprogramm für künstlerische Forschung.

#### **2025**

eröffnet das Haus für Tanz und Choreografie.

## Zeitplan Empfehlungen Runder Tisch Tanz Berlin





## 1.5. Zusammenfassung: Von der Tanzstadt 2018 zur TanzHAUPTstadt Berlin 2025

„Die Koalition wird den Tanz in Berlin stärken und die Tanzförderung in den kommenden Jahren strukturell in allen Fördersäulen ausbauen.“ Der vorliegende **Bericht des Runden Tisch Tanz dient der Umsetzung dieser Vereinbarung aus dem Koalitionsvertrag** von SPD, Die Linke und Bündnis 90/Die Grünen in Berlin. In einem partizipativen Prozess mit Vertreter\*innen der drei Parteien, der Senatsverwaltung für Kultur und Europa sowie zahlreichen Tanzschaffenden wurden die Bedarfe der Sparte Tanz benannt und ein umfassendes Konzept mit Maßnahmen zu ihrer Stärkung und Entwicklung erarbeitet.

Bereits heute ist die Berliner Tanzszene vielfältig, produktiv, innovativ und international. Sie ist jedoch auch seit vielen Jahren unterfinanziert, die Künstler\*innen leben am Existenzminimum, viele Tanzorte sind durch rasant steigende Mieten und Verdrängung durch Investoren bedroht. Das projektorientierte Fördersystem wird den kontinuierlichen Arbeitsprozessen der zeitgenössischen Künstler\*innen vielfach nicht (mehr) gerecht und verhindert Planbarkeit, Weiterentwicklung und Nachhaltigkeit. Die inter/nationale Tourneetätigkeit braucht ebenfalls entschiedenere Unterstützung. Es fehlen Residenzmöglichkeiten, Mittel für künstlerische Forschung und ein Archiv sowie mehr Diversität auf, vor und hinter der Bühne. Und es fehlt seit vielen Jahren ein institutionell gesichertes und finanziell angemessen ausgestattetes Haus für Choreografie und Tanz, das neben einer größeren Bühne mehrere Studios, das Archiv und ein Tanzvermittlungszentrum beherbergt.

Es lohnt sich, diese Defizite anzugehen und das Tanzschaffen in Berlin auf eine nächste Stufe zu heben, **denn Choreograf\*innen und Tänzer\*innen tragen wesentlich zu einer aktiven Stadtgesellschaft bei und setzen seismografisch gesellschaftlich relevante Themen:** Ihre künstlerische Arbeit – auch und gerade mit der unmittelbaren Körperlichkeit, die den Tanz auszeichnet – ist Teil des Gemeinwesens. Viele gesellschaftliche und politische Diskurse der heutigen Zeit haben auf die eine oder andere Weise den Körper zum Gegenstand; gesellschaftliche Fragen werden von Choreograf\*innen und Tänzer\*innen auf vielfältige Weise bearbeitet. Das macht sie zu ‚Seismografen der eigenen Zeit‘, die geprägt ist durch die Suche nach immer neuen künstlerischen Ausdrucksformen sowie nach Arbeitsformen im Rahmen gleichberechtigter, offener Produktions-, Organisations- und Gestaltungsprozesse. Im Bereich der kulturellen Bildung erweist sich Tanz als eine niedrighschwellige kreative Ausdrucksform mit einem enorm hohen Sozialfaktor. In all diesen Bereichen ist unmittelbar erkennbar, welche gesellschaftliche Wirkung Tanz haben kann und wie sich aus dem scheinbar hermetischen Forschen und Proben von Künstler\*innen im Laufe der Zeit Methoden mit breitem Einsatzbereich und unmittelbarer Wirkung (z. B. im Sozial- oder Gesundheitswesen) entwickeln können.

Eine deutliche Stärkung der Tanzszene wird die Sichtbarkeit der Kunstgattung erhöhen und ihr weitere Publikumskreise erschließen. Berlins Ruf nicht nur als Tanzstadt, sondern als TanzHAUPTstadt wird durch erfolgreiche nationale und internationale Tourneen von in Berlin ansässigen Gruppen gefestigt und weiter ausgebaut. Berliner Tanzbühnen und

-festivals können noch häufiger zu Magneten für Tourist\*innen und Fachbesucher\*innen werden und Berlin als internationalen Kulturstandort ausbauen.

**Die am Runden Tisch erarbeiteten, einander ergänzenden Maßnahmen entfalten erst in der strategischen Verzahnung über alle Bereiche des Tanzschaffens hinweg ihre volle Wirkung für die Berliner Tanzszene und das Land Berlin.**

Eine deutliche Anhebung der Künstler\*innenförderung ermöglicht kontinuierlichere Arbeitsprozesse und die fortlaufende Entwicklung neuer künstlerischer Methoden und Ausdrucksformen, auch in größeren Formaten. Verstärkt durch den einzurichtenden Distributionsfonds wird vermehrt internationales Touren und damit nachhaltigeres Produzieren erreicht. Die neue IMPACT-Förderung öffnet bisher benachteiligten Künstler\*innen einen einfacheren Zugang in die professionelle Arbeit und erschließt dem Tanz in der Folge auch neue Zuschauergruppen. Die zahlreichen in der Stadt vorhandenen Vermittlungsformate für das Publikum erfahren eine qualitative Steigerung durch ein Vermittlungszentrum, das der Qualitätssicherung sowie der Vernetzung von Tanzakteur\*innen und Publikumskreisen dient.

Die bestehenden Tanzorte werden gesichert und gestärkt und können so eine größere Anzahl von Künstler\*innen in Produktion und Präsentation unterstützen und zudem ihrerseits zur besseren Sichtbarkeit in der Stadtgesellschaft und zur internationalen Vernetzung beitragen. Ein innerhalb der nächsten Jahre zu realisierendes *Haus für Tanz und Choreografie* ergänzt und bereichert die bestehenden dezentralen Strukturen. Es verbindet Präsentation und Produktion, Berliner und internationale Tanzschaffende, Künstler\*innen und Zuschauer\*innen. Es ist Sitz des Vermittlungszentrums und des Tanzarchivs – ein lebendiger Ort für Recherche, Residenzen, Proben, künstlerische Forschung und Stückentwicklung sowie ein Ort der Begegnung und des Diskurses, der die Sichtbarkeit und Anziehungskraft der Kunstform fokussiert und weiter stärkt.

Die Bereiche im Einzelnen:

- Bezüglich der **Künstler\*innenförderung** gilt es, gegen die extreme Prekarität vorzugehen und eine kontinuierliche Ausübung der Berufspraxis auch außerhalb der temporären Projektförderung zu ermöglichen. Dazu dienen sowohl der Aufwuchs bestehender Förderinstrumente, insbesondere der Basisförderung, wie auch das Stipendium für Tanz und Choreografie, ein neuartiger Förderansatz, der in einem zweijährigen Pilotprojekt getestet werden soll. Das Stipendium dient nicht der Projektförderung, sondern der Berufsausübung und ist nach Berufserfahrung zeitlich und in seiner Höhe gestaffelt.

- Die neue **IMPACT-Förderung für Ganzhabe** zielt auf Künstler\*innen, die u. a. aufgrund ihres Alters, Geschlechts, ihrer Herkunft oder körperlichen Erscheinung benachteiligt werden, und öffnet ihnen einen einfacheren Zugang zu Tanz und Performance. Durch die kulturelle Teilhabe der von Diskriminierungen betroffenen Künstler\*innen sowie von potenziellem Nachwuchs wird die Sichtbarkeit vielfältiger Perspektiven und Körper im Tanz gewährleistet und für pluralistische Erscheinungsbilder auf und hinter den Berliner Bühnen gesorgt.

- Für eine Intensivierung der **Touringtätigkeit** von Berliner Choreograf\*innen und Gruppen braucht es eine deutliche Aufstockung der Reisekostenzuschüsse für Auslandsvorhaben. Mittels eines neuen Distributionsfonds wird die Tätigkeit von Distributeur\*innen oder Kompaniemanager\*innen bezuschusst, die mit den von ihnen betreuten Künstler\*innen strategisch internationale Verbindungen knüpfen und gezieltes „Sales Management“ betreiben. Auf dem „Tanzmarkt“ trägt sich diese Tätigkeit nicht selbst und benötigt daher zusätzliche Unterstützung.

- Die aktuell existierenden **Orte für Tanz** sind, bis auf das HAU Hebbel am Ufer, sämtlich privatwirtschaftlich betrieben und in ähnlich prekärer Situation wie die Künstlerschaft. Es gibt kuratierte Spielstätten, unkuratierte Arbeitsorte und diverse Zwischenformen. Dieses differenzierte System muss in seiner Gesamtheit gestärkt und gesichert werden, einerseits durch mehr und höhere Förderungen (Produktionsort- und Konzeptförderung), andererseits durch strukturelle Maßnahmen zur Absicherung der Orte (Immobilienankauf, zinslose Landeskredite, Investitionszuschüsse, Haushaltstitel). Ein Residenzförderprogramm sorgt in Kooperation mit dem Arbeitsraumprogramm für dringend benötigte Künstler\*innenresidenzen.

- Das **Haus für Tanz und Choreografie** schließt die „institutionelle Lücke“, lässt die Kunstform Tanz in größerem Maßstab sichtbar werden und sie in die Stadt hinein und weit über Berlin hinaus wirken. Es beinhaltet einen flexibel gestaltbaren großen Bühnenraum mit ca. 600 Plätzen, mehrere Studios für Proben und Präsentationen, Technikräume, Büros sowie einen Versammlungs- und Begegnungsort (Atrium, Café). Angesiedelt sind ein Tanzarchiv und ein Vermittlungszentrum, das neben eigenen Partizipationsformaten auch Vermittlungsaktivitäten in der ganzen Stadt vernetzt. Im *Haus* finden Recherchen, Residenzen und Stückproduktionen ihren Platz neben Aufführungsreihen mit Berliner und internationalen Künstler\*innen und Diskursformaten. Ein eigener Programmetat ermöglicht (Ko)Produktionen und Gastspieleinladungen. So werden nicht nur die verschiedenen Bereiche des *Hauses* sinnvoll miteinander verzahnt, sondern auch neue Verbindungen von Künstler\*innen und Stadtgesellschaft hergestellt sowie das Netzwerk zwischen Berliner Tanzakteur\*innen und der internationalen Tanzszene gestärkt. Darüber hinaus sollen Freiräume zur Veränderung strukturell „eingebaut“ werden, sodass es künstlerische und gesellschaftliche Transformationsprozesse abbilden und aufnehmen kann. Mit dem *Haus für Tanz und Choreografie* hat Berlin die Chance, eine zeitgemäße, moderne Kulturinstitution neuen Typs mit einem teamorientierten Leitungsmodell aufzubauen.

Für den Doppelhaushalt 2020/21 belaufen sich die Mehrausgaben für die genannten Maßnahmen in den Jahren 2020/21 auf insgesamt ca. 6 Mio. Euro pro Jahr. Das ist weniger als der Haushalt des Theater an der Parkaue (6,4 Mio. Euro) oder als ein halber Haushalt des kleinsten Berliner Stadttheaters (Maxim Gorki Theater 12,4 Mio. Euro) – für die Stärkung einer gesamten Szene mit allen Orten und Akteur\*innen.

## **2. Warm-Up: Grundsätzliches über Tanz und Choreografie**

### **2.1. Über die Qualitäten von Tanz und Choreografie**

Ob großes Ensemble oder kleines Solo, ob einfachste Alltagsbewegungen oder hoch virtuose Schritt- und Sprungfolgen, eine auf der Bühne philosophierende Tänzerin oder ein komplett in Ruhe verharrender Tänzer – Tanz und Choreografie sind vielfältige Kunstformen. Technische Virtuosität gehört genauso dazu wie stille Präsenz, die körperliche oder sprachliche Reflexion auf die eigene Kunstform, die Reduktion des Tanzes bis zum Nichttanz oder die Partizipation des Publikums, die Einbeziehung anderer Kunstformen wie Performance, Musik, bildende Kunst und vieles mehr.

Unabhängig von seiner künstlerischen Ausgestaltung ist der Tanz immer eine physische Kunst; seine **unmittelbare Körperlichkeit** unterscheidet ihn von nahezu allen anderen Künsten. Der Körper ist das Instrument, mit dem Tänzer\*innen jeden Tag umgehen, trainieren, proben, aufführen. Dieser Körper erfordert eine besondere Aufmerksamkeit und Konzentration, denn er kann auf der Bühne vielfältig eingesetzt werden: als repräsentatives Ausdrucksmittel, als Bedeutungsträger individueller, gesellschaftlicher, politischer Inhalte oder Projektionsfläche für komplexe Fragestellungen. Tanz ist mehr als tanzen.

Wie in kaum einem anderen Genre entstehen in Tanz und Choreografie ständig neue Stile, Ästhetiken, (Bewegungs-)techniken und Arbeitsweisen, die sich gegenseitig beeinflussen und im Austausch miteinander sind. Dabei spielen Vermittlung, Diskurs, Forschung und Archivierung eine wichtige Rolle, denn indem Choreograf\*innen und Tänzer\*innen ihre Kunst weitergeben und –denken, erforschen und zur Historie in Beziehung setzen, werden sie wiederum auf vielfältige Weise inspiriert.

Die breite Auffächerung an Entwicklungslinien sowie die damit einhergehenden Brüche mit festgelegten Formen führen zu einer **künstlerischen Diversität**, die zwar eine historische oder kategorische Einordnung schwer macht, aber genau das spezifische Merkmal der Tanzkunst, insbesondere der zeitgenössischen, repräsentiert: den ständigen Wandel, die fortwährende Innovation.

Um ihre Kunst in diesem Sinne weiterentwickeln zu können, brauchen Tänzer\*innen und Choreograf\*innen neben geeigneten **Räumen** sowie der **Freiheit**, sich jenseits von Produktionszwängen ausprobieren zu können, vor allem eines: **Kontinuität**. Produktionsbedingungen zu ermöglichen, die sowohl **Autonomie** als auch **Beständigkeit** und **Weiterentwicklung** garantieren, ist die Aufgabe der Kulturförderung.

**Nur, indem man genau diese Bedürfnisse und die daraus hervorgehende künstlerische Expansion der unterschiedlichen Entwicklungslinien, Arbeitsweisen und Ausprägungen anerkennt, zusammendenkt und gleichermaßen fördert, kann sich das Potenzial des Tanzes voll entfalten.**

## 2.2. Die politische und gesellschaftliche Relevanz von Tanz

Neben der Auffächerung der künstlerischen Arbeitsweisen und Ästhetiken hat sich auch die thematische Bandbreite von Tanzproduktionen stark erweitert. **Gesellschaftliche, soziale und politische Themen dominieren insbesondere im zeitgenössischen Tanz.** Ohne die Kunst grundsätzlich in eine konkret definierte gesellschaftliche Pflicht nehmen zu wollen, lässt sich feststellen: Tanz und Choreografie sind über das reine *l'art pour l'art* hinausgehende und -weisende Kunstformen, die stets im Austausch mit der Gesellschaft stehen. Ob individuelle, zwischenmenschliche, soziale, gesellschaftliche, ideologische und politische Verhältnisse – im Tanz können sie sich ganz unmittelbar zeigen.

Einerseits kann der Tanz – in Form des gemeinsamen Erlebens oder Wahrnehmens – Gemeinschaft stiften und auch heute noch eine kulturelle Identität für verschiedene Individuen bilden. **Andererseits stellen Tänzer\*innen und Choreograf\*innen mit ihrer Arbeit kritische Fragen an (konventionelle) Körperkonzepte und Menschenbilder und entwickeln neue Perspektiven auf und für die Gesellschaft und ihr Zusammenleben.**

**Viele gesellschaftliche und politische Diskurse und Streitfragen der heutigen Zeit haben auf die eine oder andere Weise den Körper zum Gegenstand:** seine Hautfarbe, sein biologisches oder soziales Geschlecht, sein Alter, seine Gesundheit, sein ästhetisches Erscheinungsbild oder seinen Herkunftsort. Zu diesen Themen kann eine Kunstform, die in erster Linie über den Körper ausgeübt wird, ganz andere Impulse geben als text-, klang- oder materialbasierte Kunstformen.

Die Möglichkeiten, sich durch Tanz und Choreografie mit der Gesellschaft auseinanderzusetzen, sind vielfältig: verdrängte, in der verbalen Kommunikation nicht erfasste Konflikte können ausgedrückt, feste Identitätszuschreibungen sowie Rollen- und Geschlechterbilder umgedeutet oder die eigene individuelle, familiäre oder gesellschaftliche Geschichte reflektiert werden. Mit ihren sehr beweglichen Arbeitsweisen (und Körpern) können Choreograf\*innen und Tänzer\*innen Verborgenes, Unausgesprochenes und Unausprechliches offenlegen, festgelegte gesellschaftliche Sichtweisen in Frage stellen und verändern, ungewohnte Denkanstöße sowie neue Perspektiven befördern und gesellschaftliche Diskurse in Gang setzen.

Auf sinnliche und zugleich ganz praktische Weise machen Tanzschaffende deutlich, dass sie tatsächlich die viel beschworenen ‚Seismografen der eigenen Zeit‘ sind – nicht nur mit ihren Stücken auf der Bühne oder im Studio, sondern auch mit ihren Arbeitsweisen: Offener Austausch und Kooperation haben streng hierarchisch organisiertes Choreografieren vielfach abgelöst. Darin zeigt sich nicht nur ein gesellschaftlicher Veränderungsprozess, sondern auch eine Vorbildfunktion des Tanzes, denn als kollektive Kreation erfordert er nicht nur höchste Teamplayer-Qualitäten, sondern bildet diese auch auf nachhaltige Weise aus. **Gerade in Zeiten, in denen sich autoritäres und ausgrenzendes Denken wieder ausbreitet, ist die Suche nach demokratischen, gleichberechtigten, offenen Produktions-, Organisations- und Gestaltungsprozessen und Arbeitsformen in Tanz und Choreografie von besonderer gesellschaftlicher, ja politischer Relevanz.**

### 2.3. Tanz als Erfahrung und Erlebnis für ein breites Publikum

Vom hoch virtuosens Bühnentanz bis zu prozessorientierten Kollektivarbeiten mit Experimentalcharakter oder Hybridformaten aus Tanz, Choreografie und Performance – **mit ihrer sich kontinuierlich erneuernden Vielfalt haben Tanz und Choreografie in den letzten 40 Jahren auch die anderen (nicht nur darstellenden) Künste hochgradig inspiriert und darüber hinaus eine ungeheure Breite verschiedener Wahrnehmungsweisen herausgebildet:** Zuschauer\*innen oder Beteiligte können emotional, mental, körperlich oder intellektuell auf Tanz reagieren – oder alles zusammen. Man kann eine Choreografie genießen und hinterher – oder zeitgleich (!) – ihre gesellschaftlichen Bezüge und das dahinterstehende Konzept analysieren. Man kann sich hinreißen lassen, von seinen Spiegelneuronen inspiriert innerlich mitzutanzten, ohne eine intellektuelle Verarbeitung aufgeben zu müssen, oder sich darüber wundern, dass die eigenen Erwartungen an eine Tanzproduktion nicht erfüllt werden und aus dieser Erfahrung völlig neue Ideen entwickeln.

Diese vielfältigen Möglichkeiten des Sehens und der Annäherungen ziehen ganz unterschiedliche Zuschauerschichten an, die wiederum mit ihren Reaktionen Tänzer\*innen und Choreograf\*innen anregen und beeinflussen.

### 2.4. Jede/r kann tanzen – Tanz als kreative Erfahrung

Ein weiterer Aspekt von Tanz an der Schnittstelle gesellschaftlicher Prozesse und individueller Erfahrung zeigt sich in seiner positiven Wirkung als kreative Praxis – nicht nur für professionelle Tänzer\*innen, sondern für Menschen aller Altersstufen, jeglichen Körperbaus und unabhängig von Nationalität und Bildungsstand. Weniger leistungsorientiert als Sport, sprachunabhängiger als Theater oder Literatur, schneller praktizierbar als das Spielen von Musikinstrumenten ist Tanz eine relativ niedrighschwellige Ausdrucksform mit einem enorm hohen Sozialfaktor.

**In seiner zeitgenössischen Ausprägung wird Tanz nicht mehr als „Schritte lernen“ verstanden, sondern als das (Er-)Finden von Bewegungen, die der/m Tanzenden oder dem Sujet des Tanzes adäquat sind. Daraus hat sich in der kulturellen Bildung und Tanzvermittlung eine Fülle von Methoden für die Arbeit mit nicht-professionellen Tänzer\*innen entwickelt.** Auch für die Arbeit mit älteren und/oder kranken Menschen (z. B. an Demenz oder Parkinson Erkrankten) wird der Einsatz von Tanz- und Körpertechniken seit einigen Jahren mit großem Erfolg praktiziert.

In all diesen Bereichen ist unmittelbar erkennbar, welche gesellschaftliche Wirkung Tanz haben kann und wie sich aus dem scheinbar hermetischen Forschen und Proben von Künstler\*innen im Laufe der Zeit Methoden mit breitem Einsatzbereich und unmittelbarer Wirkung (z. B. im Sozial- oder Gesundheitswesen) entwickeln. Entscheidend ist dabei, dass dem Tanz seine Grundkonstitution als KUNSTgattung erhalten bleibt und er nicht zur Sozialarbeit instrumentalisiert wird. Im Bereich der kulturellen Bildung ist Tanz immer dort besonders erfolgreich, wo die Vermittlung originär aus künstlerischen und choreografischen Praktiken entsteht.

### **3. Tanz in Berlin**

#### **3.1. Eine kurze Geschichte des Tanzes in Berlin**

In Bezug auf den Tanz ist Berlin eine Stadt der Gewinne und Verluste, was ein kurzer Blick in die jüngere Geschichte zeigt.

In den 1920er und 1930er Jahren ist Berlin einer der Brennpunkte des deutschen Ausdruckstanzes, der als ‚New German Dance‘ internationale Geltung erlangt – eine Entwicklung, die durch die Politik der Nationalsozialisten jäh abreißt. Nach dem Krieg eröffnen in Berlin an drei Opernhäusern Tanzensembles. An der Ostberliner Staatsoper lebt das klassisch-akademische Erbe der russischen Schule weiter, die Moderne unter dem berühmten Choreografen Tom Schilling an der Komischen Oper. Beide Häuser finden im östlichen Teil der Stadt ein breites Publikum, das sich stark mit den jeweiligen Inhalten, Stilen und Ästhetiken der Tanzkompanien identifiziert – ebenso wie das Ballett der Deutschen Oper auf der anderen Seite der Mauer, das spätestens ab den 1970er Jahren durch ein eklektisches Repertoire das Westberliner Publikum mit klassisch-romantischen Werken, aber auch klassischer Moderne bekannt macht.

Außerhalb dieser Mehrsparteninstitutionen ist es in Westberlin v. a. die Akademie der Künste (AdK), die das Publikum mit gelegentlichen internationalen Gastspielen versorgt (wie z. B. der bedeutenden US-amerikanischen Tänzerin und Choreografin Martha Graham, aber auch Lucinda Childs, Trisha Brown und Merce Cunningham). Ansonsten hat es der Tanz v. a. jenseits des Klassischen schwer: Moderne Choreograf\*innen wie die Ausdruckstanzikone Mary Wigman oder in den 1960er Jahren Gerhard Bohner verlassen Westberlin wegen mangelnder Unterstützung von kulturpolitischer Seite. Erst Ende der 1970er Jahre gründet sich in Berlin-Kreuzberg ein vitaler Ort für ästhetische Experimente und neue Darstellungs-, Vermittlungs- und Tanzformen wie u. a. die Contact-Improvisation: die Tanzfabrik Berlin, kuratiert und selbstverwaltet durch ein Kollektiv. Trotz der Existenz dieses und anderer kreativer Orte fehlt in West- wie Ostberlin ein breiter und kontinuierlicher Austausch mit den internationalen Entwicklungen in Sachen Tanz. Ein Umstand, der sich nach dem Fall der Mauer grundlegend ändert.

1989 wird unter der Intendanz Nele Hertlings das Hebbel Theater wiedereröffnet – als internationales Koproduktions- und Gastspielhaus. Unter der Federführung von Nele Hertling und ihren Mitarbeiter\*innen in der AdK findet im selben Jahr das erste internationale Tanzfestival statt, das bis heute einmal jährlich unter dem Label *Tanz im August* internationale Tanzproduktionen präsentiert. Ebenfalls 1989 legen Tanzschaffende zum ersten Mal ein Konzept für ein *Choreografisches Zentrum* vor. Während über ein eigenes *Haus für Tanz und Choreografie* bis heute v. a. debattiert wird, boomt der zeitgenössische Tanz in der Folge einer sich kontinuierlich verbessernden Fördersituation im Berlin der 1990er Jahre. Immer mehr Choreograf\*innen zieht es in die Stadt, um hier künstlerisch zu arbeiten, zu forschen, zu experimentieren und sich auszutauschen. Dank zahlreicher Initiativen von Gruppen und Einzelkünstler\*innen entwickelt sich eine große, lebendige und dynamische Szene – dezentral, produktiv und innovativ.

Neben den ungeheuren Zuwächsen an künstlerischer Kreativität und den Orten ihrer Produktion hat es in den letzten 30 Jahren im Bereich des Tanzes auch einschneidende

Verluste gegeben: 2002 werden die Ballette der drei Opernhäuser (Staatsoper, Komische und Deutsche Oper) aufgelöst und zu einer Kompanie zusammengelegt. Die Anzahl der Tänzer\*innenstellen verkleinert sich von insgesamt 188 sukzessive auf 88 bei der Gründung des Staatsballetts. Zur selben Zeit wird die Sparte Tanz an der Volksbühne abgewickelt. Nicht nur die nicht mehr beschäftigten Tänzer\*innen der Ballette sowie der Volksbühne verlassen im Zuge dessen die Stadt, sondern auch zahlreiche erfolgreiche zeitgenössische Tanzschaffende. Künstler\*innen wie Xavier Le Roy, Eszter Salamon, Thomas Lehmen, Anna Huber u. a. stoßen als freie Choreograf\*innen an die gläserne Decke eines Fördersystems, das künstlerische Weiterentwicklung nur bis zu einem bestimmten Punkt erlaubt.

### **3.2. Die kulturpolitische Arbeit der vergangenen Jahre**

Die kulturpolitischen Aktivitäten der Berliner Tanzszene sind außergewöhnlich – und das seit vielen Jahren. Die Gründung vieler infrastruktureller Meilensteine (u. a. Dock 11/Eden\*\*\*\* Studios, Tanzfabrik Berlin mit den erweiterten Produktionsstudios in den Uferstudios, Sophiensæle, Studio laborgras, Radialsystem V, HALLE TANZBÜHNE BERLIN, Uferstudios für zeitgenössischen Tanz, ada – Studio und Bühne für zeitgenössischen Tanz, Lake Studios Berlin, Wiesenburg, Agora, Flutgraben, VERLIN) hätte ohne das privatwirtschaftliche Engagement von Tanzschaffenden in dieser Stadt nicht stattgefunden. Das Thema ‚Tanzhaus‘ wird seit 1989 in wiederkehrenden Schüben intensiv diskutiert. Öffentliche Diskussionen zum Thema „Große Form“ im Tanz finden mit breiter Presseresonanz seit 2012 statt.

Im Vorfeld der alle zehn Jahre durchzuführenden Überarbeitung der Verwaltungsrichtlinien zur Förderung von Orten, freien Gruppen und Künstler\*innen des Tanzes, der performativen und darstellenden Künste unterbreiteten 2006-2008 und 2016-2018 Vertreter\*innen von Tanzbüro Berlin, Zeitgenössischer Tanz Berlin e.V., TanzRaumBerlin Netzwerk sowie des LAFT Berlin der Kulturverwaltung mit der Tanzszene erarbeitete Reformvorschläge. Diese wurden auf verschiedenen Ebenen mit der Kulturverwaltung diskutiert und zum Teil in die aktuellen Richtlinien übernommen. In dem Positionspapier Agenda Tanz fassen Tanzschaffende und ihre Vertretungen im Frühjahr 2017 die wichtigsten Forderungen zur Strukturstärkung und Weiterentwicklung des Tanzes noch einmal zusammen.

Anhörungen von Vertreter\*innen des Tanzes im Abgeordnetenhaus gab es im März 2012, Mai 2015 sowie im Mai 2017. Darüber hinaus finden kontinuierlich Gespräche von Tanzbüro Berlin, Zeitgenössischer Tanz Berlin e.V. sowie TanzRaumBerlin Netzwerk mit Politik und Verwaltung zu notwendigen Strukturstärkungen im Tanz statt.

Als die rot-rot-grüne Berliner Regierung im Herbst 2016 die „Stärkung des Tanzes und den Ausbau der Tanzförderung in all ihren Fördersäulen“ in ihre Koalitionsvereinbarung aufnahm, war dies ein sehr wichtiges Signal. Dank des Engagements der Regierungsfractionen im Kulturausschuss des Abgeordnetenhauses wurden im Zuge der letzten Haushaltsberatungen im Dezember 2017 Mittel für einen Runden Tisch Tanz im Jahr 2018 zur Verfügung gestellt. Die Aufgabe lautete: in einem professionell gesteuerten, partizipati-



ven Prozess und unter Beteiligung der Berliner Tanzszene, (inter-)nationaler Tanzexpert\*innen, der Kulturpolitik und Verwaltung ein zukunftsweisendes Konzept für den Tanz in Berlin zu entwickeln. Eine Findungskommission, die mit je einem/einer Vertreter\*in aus Kulturpolitik und Verwaltung, dem Vorstand des Zeitgenössischen Tanz Berlin e.V., dem TanzRaumBerlin Netzwerk und dem Tanzbüro Berlin besetzt war, betraute Karin Kirchhoff (Kuratorin, Dramaturgin, Dozentin) und Dr. Elisabeth Nehring (Kritikerin, Kulturjournalistin, Moderatorin) mit der Koordination und Moderation des Runden Tisch Tanz.

### **3.3. Die kulturpolitische Arbeit des Jahres 2018: der Runde Tisch Tanz**

Der Runde Tisch Tanz brachte Teilnehmer\*innen aus der Berliner Kulturpolitik, der Senatsverwaltung für Kultur und Europa und der Berliner Tanzszene zusammen. Das partizipative Verfahren lief über elf Monate von Februar bis Dezember 2018 unter Mitwirkung von insgesamt ca. 200 Tanzschaffenden. Fünf mehrmonatige Arbeitsgruppen und ein zweitägiges öffentliches Symposium boten die einmalige Chance, verschiedenste Akteur\*innen zusammenzubringen: Künstler\*innen, Politiker\*innen, Verwaltungsmitarbeiter\*innen, künstlerische Leiter\*innen von (Tanz)Orten, Kurator\*innen, Wissenschaftler\*innen, Produzent\*innen, Journalist\*innen, Tanzvermittler\*innen.

Der 19-köpfige Runde Tisch traf sich insgesamt vier Mal – im März, im Juni, im September und im November 2018. Während der dreistündigen Sitzungen wurden die Vorschläge und (Zwischen-)Ergebnisse der Arbeitsgruppen vorgestellt und diskutiert.

### **3.4. Mitglieder des Runden Tisch Tanz**

Aus der Berliner Kulturpolitik:

**Sabine Bangert**, Vorsitzende des Ausschusses für Kulturelle Angelegenheiten, Bündnis 90/Die Grünen,

**Regina Kittler**, Kulturpolitische Sprecherin DIE LINKE,

**Frank Jahnke**, Kulturpolitischer Sprecher der SPD.

Aus der Senatsverwaltung für Kultur und Europa:

**Dr. Torsten Wöhlert**, Staatssekretär für Kultur,

**Sabine Köhncke**, Referatsleiterin I A zur Förderung von Künstler\*innen, Freien Gruppen und Projekten,

**Barbara Esser**, Referatsleiterin I B für institutionelle Förderung.

Durch die Berliner Kulturverwaltung ausgewählt Teilnehmer\*innen:

**Frank Schmid**, Journalist, Tanzkritiker, Jurymitglied – für die Perspektive der Jurys,

**Michaela Schlagenwerth**, Journalistin, Tanzkritikerin – für die Perspektive des Tanzjournalismus,

**Dr. Kerstin Evert**, externe Expertin, K3 Zentrum für Choreografie | Tanzplan Hamburg.

Von den Koordinatorinnen ausgewählte Teilnehmer\*innen<sup>8</sup>:

**Kareth Schaffer**, Choreografin, Performerin,

**(Vertretung: Zwoisy Mears-Clarke**, Choreograf, Performer),

**Peter Pleyer**, Choreograf, Performer,

**(Vertretung: Kirsten Maar**, Tanzwissenschaftlerin),

**Anja Schmalfuß**, Networking & Development Sasha Waltz & Guests,

**(Vertretung: Ralf R. Ollertz**, Künstlerischer Direktor HALLE TANZBÜHNE BERLIN),

**Simone Willeit**, Geschäftsführung Uferstudios,

**(Vertretung: Gabi Beier**, Künstlerische Leitung ada Studio & Bühne für den zeitgenössischen Tanz),

**Anna Mülter**, Künstlerische Leitung Tanztage Berlin, Dramaturgie Tanz Sophiensæle,

**(Vertretung: Kirsten Seeligmüller**, Künstlerische Leitung DOCK 11 & Eden\*\*\*\*),

**Annemie Vanackere**, Intendanz und Geschäftsführung HAU Hebbel am Ufer,

**(Vertretung: Ricardo Carmona**, Kurator Tanz HAU Hebbel am Ufer).

Interessenvertretungen:

**Claudia Feest-Lieberknecht**, Vorstandsmitglied im Dachverband Tanz Deutschland,

**Moritz Majce**, Vorstandsmitglied Zeitgenössischer Tanz Berlin e.V.,

**Anne Passow** (bis Juni 2018) und **Marie Henrion** (ab Juni 2018), Tanzbüro Berlin.

Als Koordinatorinnen:

**Karin Kirchhoff** und **Dr. Elisabeth Nehring**.

### **3.5. Themen und Arbeitsgruppen des Runden Tisch Tanz**

Die fünf von Karin Kirchhoff und Elisabeth Nehring organisierten und moderierten Arbeitsgruppen fanden von April bis September statt. Mit insgesamt rund 40 Sitzungen stellten die AGs das Herzstück des partizipativen Prozesses dar.

Die AGs standen allen Interessierten für die ersten drei Treffen offen, danach haben sich verbindliche Gruppen mit einem Kern an kontinuierlichen Teilnehmer\*innen gebildet. Für jede AG wurde/n beim ersten Treffen ein/e oder zwei AG-Sprecher\*innen bestimmt, der/die für die Kommunikation innerhalb der Gruppe sowie Protokolle und Koordination zuständig war/en.

Ausgangspunkt und Diskussionsgrundlage der jeweiligen AG waren im Vorfeld formulierte Fragen, die intensiv in den Gruppen diskutiert und erweitert wurden.

---

<sup>8</sup> Am 14. Februar 2018 fand unter der Leitung von Karin Kirchhoff in den Uferstudios ein offenes Vorbereitungstreffen der Berliner Tanzszene statt. Es wurden sowohl Themen für die anstehenden Arbeitsgruppen gesammelt als auch Vorschläge für Tanzszenevertreter\*innen, die am Runden Tisch teilnehmen sollten. Aus dieser Liste benannten die beiden Koordinatorinnen die hier genannten sechs Teilnehmer\*innen und ihre sechs Vertreter\*innen aus der Berliner Tanzszene für die Teilnahme am Runden Tisch Tanz.

Die **AG Räumliche Infrastruktur** hat sich sowohl mit dem vorhandenen Bestand sowie der Bedeutung der dezentralen Strukturen als auch mit einer zukünftigen Institution für Tanz und Choreografie in Berlin beschäftigt.

Die Themen der **AG Money and more** waren u. a. spartengemischte versus reine Tanzjursys, Verbesserungen der finanziellen Situation von jungen, Mid-Career- und etablierten Tanzschaffenden, Unterstützung für kontinuierliches, prozessorientiertes künstlerisches, nachhaltiges Arbeiten und zur Repertoirebildung.

Die **AG Internationalität/Touring/Vernetzung** widmete sich u. a. der Verbesserung der (inter-)nationalen Gastspieltätigkeit von Berliner Produktionen sowie dem Mangel an Produktionsleitungen und insbesondere Tourmanager\*innen.

Die **AG Forschung und Vermittlung** teilte sich in verschiedene Gruppen auf, die sich den Themen Tanzvermittlung, künstlerische Forschung und Tanzarchiv widmeten.

Themen der **AG Zugänglichkeit und Vielfalt** waren u. a. die Entwicklung spezieller Förderinstrumente für verschieden benachteiligte Künstler\*innen, strukturelle Diskriminierung, Möglichkeiten der Teilhabe sowie versteckte Ausschlüsse.

Die Themen und Fragen, die innerhalb der AGs diskutiert wurden, gingen während der jeweils dreistündigen Sitzungen weit über die Ausgangsfragen und -themen hinaus. Die aus den Diskussionen entstandenen mündlichen und schriftlichen Ergebnisse stellen die Grundlage des vorliegenden Abschlussberichts dar, der damit zugleich eine Bilanz des umfangreichen partizipativen Prozesses ist.

### **3.6. Symposium im Rahmen des Runden Tisch Tanz**

Wichtigen Input für die verschiedenen Themen brachte ein öffentliches Symposium, das am 21. und 22. September 2018 in den Uferstudios unter großem Zuspruch der Berliner Tanzszene und darüber hinaus stattfand. Unter dem Motto „**Konkrete Utopien – Berliner Zukunftsperspektiven für den Tanz**“ versammelte es Best-Practice-Modelle, Expertisen internationaler und nationaler Gäste und bot die Möglichkeit zu Informationsaustausch und öffentlicher Diskussion.

Mit dabei waren: Lucien Ammar-Arino (VIADANSE, CNN, Belfort/F), Gabi Beier (ada Studio & Bühne für den zeitgenössischen Tanz, Berlin), Anita Clark (The Work Room, Glasgow, ehemals Head of Creative Scotland), Mariama Diagne (Tanz- und Theaterwissenschaftlerin), Dr. Susanne Foellmer (Tanzwissenschaftlerin, Coventry/GB), Cilgia Gadola und Manuel Wisniewski (Bestandsanalyse Runder Tisch Tanz), Sigrid Gareis (freie Kuratorin, ehemals Direktorin Tanzquartier Wien), Barbara Greiner (freie Produzentin, Vorstand ZTB e.V.), Claudia Henne (Journalistin), Marie Henrion (Tanzbüro Berlin), Caroline Huth (Diversity.Arts.Culture. Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung), Efva Lilja (Direktorin Dansehallerne Kopenhagen, Choreografin), Moritz Majce (Choreograf, Vorstand ZTB e.V.), Bettina Masuch (Direktorin Tanzhaus NRW, Düsseldorf), Roni Katz und Lee Meir (Choreografinnen), Sara Mikolai (Tänzerin, Choreografin), Ilya Noé (Künstlerin), Ralf Ollertz (Komponist, Künstlerischer Co-Leiter HALLE Tanzbühne Berlin), Kristine Karåla

Øren (Leiterin des Norwegischen Tanzkünstlerverbandes Norske Danskunstnere), Benjamin Pohlig (Choreograf), Matthias Quabbe (K3 Zentrum für Choreographie/Tanzplan Hamburg), Agnès Quackels (Künstlerische Leitung BUDA, Kortrijk/BE), Omar Rajeh (Choreograf, Festivalleiter, Beirut/LBN), Isabelle Schad (Choreografin), Katja Sonnemann (Leiterin der Akademie für Performing Arts Producer, Mentorin, Dozentin), Peter Stamer (freier Regisseur, Performer), Karen Verlinden (Produktionsbüro HIROS, Brüssel/BE)

Programmpunkte waren u. a.:

- Künstler\*innen-Keynotes von Roni Katz/Lee Meir, Isabelle Schad und Ralf Ollertz
- die Diskussion ‚Dach überm Kopf?‘: Bettina Masuch, Agnès Quackels, Efva Lilja, Sigrid Gareis und Moritz Majce diskutierten über Modelle für ein zukünftiges Haus für Tanz und Choreografie, moderiert von Susanne Foellmer.
- die Vorstellung der Berliner Situations- und Bedarfsanalyse im Rahmen des Runden Tisch Tanz durch Cilgia Gadola und Manuel Wisniewski
- ‚MoneyMoneyMoney – und wie man es verteilen könnte‘: Eine Gruppe Berliner Tanzschaffender, vertreten durch Gabi Beier und Benjamin Pohlig, stellte ein Modell für ein Tanzhonorar in Stipendienform vor, angelehnt an norwegische Künstler\*innenstipendien. Im Anschluss fand ein gemeinsames Gespräch statt über Förder- und Jury-systeme in Norwegen und Hamburg im Vergleich zu Berlin – mit Kristine Karåla Øren und Matthias Quabbe, moderiert von Marie Henrion.
- ‚Creating a Dance House – Laboratory of Imagination‘: Regisseur Peter Stamer lud zur gemeinsamen Imagination eines Tanzhauses ein.
- In seiner Lecture ‚Citerne Beirut, a reservoir for inspiration‘ stellte der Choreograf Omar Rajeh seine in Beirut realisierte, gänzlich aus choreografischen Bedürfnissen entworfene, flexible Gebäudestruktur vor.
- ‚Die Zukunft der Gesellschaft mit Tanz gestalten‘ – unter der Moderation von Claudia Henne diskutierten Berliner Tanzkünstler\*innen, Dramaturg\*innen und Tanzvermittler\*innen mit Lucien Ammer-Arino über die Rolle von Tanz und dessen Wechselwirkung zwischen künstlerischen Inhalten und sozialpolitischen Anliegen.
- ‚Accessing Dance – eine intersektionale Diskussion für mehr Diversität im Tanz‘ – unter der Moderation von Mariama Diagne diskutierten Anita Clark, Caroline Huth und Sara Mikolai u. a. über verschiedene Fördermodelle und Strategien für mehr Vielfalt im Tanz.
- Nach der Devise ‚Auf Touren bringen‘ sprachen Karen Verlinden, Katja Sonnemann und Barbara Greiner über Ideen zur Verbesserung von Touring und Networking, z. B. durch eine strukturelle Förderung von Produktions- und Distributionsbüros.

Im Anschluss an das Symposium „**Konkrete Utopien – Berliner Zukunftsperspektiven für den Tanz**“, das in der Berliner Tanzszene und darüber hinaus breite Resonanz fand, tagten Ende September einige Arbeitsgruppen ein letztes Mal. Von Oktober bis Dezember 2018 haben Karin Kirchhoff und Elisabeth Nehring in engem Austausch und in Abstimmung mit aktiven Mitgliedern der Arbeitsgruppen schließlich den vorliegenden Abschlussbericht verfasst.

In den folgenden Kapiteln 4 bis 11 werden die derzeitigen Defizite, die Bedarfe und die daraus folgenden Empfehlungen detailliert erläutert.

## **4. Künstler\*innenförderung**

### **4.1. Derzeitige Situation**

#### Niedriges Einkommen

Obwohl gut ausgebildet und hochqualifiziert leben viele Tanzschaffende am Existenzminimum. Die weitaus größte Zahl der mehr als 2.400 Berliner Tanzschaffenden hat ein Hochschulstudium abgeschlossen (84 % der Befragten der Online-Umfrage<sup>9</sup> im Rahmen der Bestandsaufnahme) und arbeitet freiberuflich<sup>10</sup>.

Über das Einkommen gibt die Online-Umfrage ebenfalls Auskunft: **38 % der Befragten** gaben ein Bruttojahreseinkommen von unter 10.000 Euro pro Jahr an und leben damit **unterhalb der Armutsgrenze**. Weitere 22 % verdienen zwischen 10.000 und 15.000 Euro brutto pro Jahr.<sup>11</sup> Dies ändert sich auch mit steigendem Alter und größerer Berufserfahrung wenig: Von den 36- bis 45-Jährigen verdienen noch immer 30 % weniger als 10.000 Euro und bei den 46- bis 55-Jährigen erhalten 70 % weniger als 25.000 Euro.

**Das bedeutet: 60 % der Tanzschaffenden leben von zum Teil deutlich weniger als 1.250 Euro brutto im Monat.** Davon müssen nicht nur die Sozialversicherungsbeiträge, der Lebensunterhalt und die steigenden Wohnungsmieten bestritten werden, sondern auch die Beiträge für das tägliche Tanztraining (ca. 150 Euro im Monat), Physiotherapie (hohe Unfall- und Verletzungsgefahr bei der Berufsausübung), Trainingskleidung, Weiterbildungsmaßnahmen, Recherchematerialien sowie Studiomiete für Recherche und Proben. Eine möglichst durchgehende tägliche Studionutzung ist in Tanz und Choreografie wesentlich, um eine kontinuierliche Bewegungsforschung zu ermöglichen und ernsthafte Voraussetzungen für eine qualitative künstlerische Arbeitspraxis zu schaffen.

---

<sup>9</sup> Die Online-Umfrage wurde im Zeitraum zwischen dem 06.06.2018 und dem 12.07.2018 von 208 Tanzschaffenden vollständig ausgefüllt, wahlweise in Deutsch oder Englisch. Der Aufruf zur Teilnahme erfolgte durch die Mitwirkenden und die AGs des Runden Tisch Tanz in erster Linie durch die Aussendung von Einladungen zur Teilnahme in elektronischer Form. Die Umfrage ist nicht repräsentativ im Sinne einer gezielten und randomisierten Auswahl von demografisch repräsentativen Teilnehmer\*innen. Für eine solche Auswahl ist die Datenlage über die Tanzschaffenden in Berlin unzureichend: Zum einen kann der Umfang der Grundgesamtheit nur unter Rückgriff auf den Tanzraum-Veranstaltungskalender für die Jahre 2015 bis 2017 geschätzt werden, zum anderen liegen bislang keine auswertbaren Informationen über die Ausprägung demografischer Merkmale in dieser Gruppe vor. Es handelt sich jedoch um die bislang umfangreichste Umfrage zur Arbeits- und Lebenssituation Berliner Tanzschaffender mit der bislang breitesten Beteiligung.

<sup>10</sup> Nur beim Staatsballett Berlin ist mit 82 Stellen eine größere Anzahl von Tänzer\*innen fest angestellt. Bei den Kompanien Sasha Waltz& Guests: 7, Constanza Macras/DorkyPark: 3 und Cie. Toula Limanios: 8 fest angestellte Tänzer\*innen, dazu jeweils Angestellte in den Bereichen Künstlerische Leitung, Dramaturgie, Trainingsleitung oder Produktion.

<sup>11</sup> Zum Vergleich: Der Überblick „Independent Performing Arts in Europe“ (2018) der European Association of Independent Performing Arts gibt für freiberufliche Künstler\*innen der Darstellenden Kunst ein Durchschnittshonorar von 1.423 Euro/Monat an. Damit verdienen Tanzschaffende noch weniger als Theaterschaffende allgemein. Eine vergleichende Studie zur Situation von Tanzschaffenden in Berlin und Brüssel ergab: 54 % der Berliner\*innen verdienten 2016 weniger als 1.000 Euro/ Monat (vgl. Dr. Annelies Van Assche: „Contemporary Dance Artists in Berlin. A descriptive report on their socio-economic position“).

### Fehlende Kontinuität

Öffentliche Förderungen durch das Land Berlin, die Bezirke und einige Förderinstrumente des Bundes stellen nach wie vor die Hauptfinanzierungsquelle für Arbeiten im Bereich von Tanz und darstellender Kunst in der Freien Szene dar. **Diese Förderungen sind – bis auf wenige Ausnahmen – projektgebunden, produktorientiert und zeitlich begrenzt. Das verhindert für alle Beteiligten** (außer den wenigen Konzeptgeförderten) **ein kontinuierliches Arbeiten.**

Tänzer\*innen, Dramaturg\*innen, Lichtdesigner\*innen etc. wechseln von Projekt zu Projekt mit verschiedenen Choreograf\*innen. Letztere müssen ständig neue Anträge stellen, denn ein Projekt im Jahr reicht keinesfalls zum Überleben.

Eine kontinuierliche Zusammenarbeit ist allerdings insbesondere für Choreograf\*innen und Tänzer\*innen sowie für Kollektive nicht nur wünschenswert, sondern zentral für die künstlerische Qualitätsentwicklung. Die choreografischen Vorgehensweisen sind sehr unterschiedlich, sodass die Beteiligten eine gewisse Zeit brauchen, um eine gemeinsame Arbeitsweise und ein gemeinsames Bewegungsvokabular zu entwickeln. **Ein kontinuierliches Arbeiten kann weitaus effektiver sein und dafür sorgen, dass die Kunst lebendig bleibt und sich weiterentwickelt, anstatt mit jedem neuen Projekt wieder bei Null zu beginnen.** Dies wird aber durch die herrschende Förderpraxis extrem erschwert.

Für die Ensemblearbeit tritt ein arbeitsrechtliches Problem hinzu: Arbeitet ein/e Choreograf\*in kontinuierlich und regelmäßig mit denselben Tänzer\*innen, müssen die Tänzer\*innen angestellt werden, da sonst der Verdacht der Scheinselbständigkeit aufkommt und die Nachzahlung von Sozialversicherungsbeiträgen droht. Die Festanstellung von Mitwirkenden bedeutet jedoch eine hohe Steigerung der Personalkosten, was nur mit einer Konzeptförderung möglich ist. (s. u.: Basisförderung)

### Fehlende Nachhaltigkeit

Eine weitere Folge der projekt- und produktorientierten Förderung ist die fehlende Nachhaltigkeit. **Die meisten geförderten Projekte erleben nur drei bis vier Aufführungen in Berlin.** Das hat seine Ursache **einerseits** in den **geringen Förderhöhen**, die nur wenige Aufführungshonorare ermöglichen. Die seit einigen Jahren existierende Wiederaufnahmeförderung ist hier eine Hilfe, reicht vom Volumen her aber bei Weitem nicht aus.

**Andererseits können die Theater und Aufführungsorte** den Künstler\*innen häufig nicht mehr als drei bis vier Spieltermine anbieten und **die große Nachfrage seitens der Künstler\*innen nicht befriedigen.** Die Spielpläne sind voll, aber die räumlichen, zeitlichen und personellen Kapazitäten reichen nicht aus. Die Veranstalter\*innen können nicht alle Künstler\*innen „unterbringen“, mit denen sie arbeiten möchten.<sup>12</sup> Dazu kommen die Schwierigkeiten, ein neues Stück international bzw. bundesweit auf Tour zu bringen.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Vgl. Kapitel 5: „Räume und Orte für den Tanz“

<sup>13</sup> Vgl. Kapitel 11: „Internationalität, Touring, Distribution“

In der Folge führen diese Faktoren dazu, dass die Künstler\*innen fortlaufend neue Projekte entwickeln müssen und selten die Gelegenheit haben, entstandene Produktionen häufiger in Berlin zu zeigen oder sie weiterzuentwickeln, denn gefördert wird immer nur die *neue* Idee. Tatsächlich aber wachsen Stücke durch häufigere Vorstellungen und den Kontakt zum Publikum. **Auch für den Aufbau eines Publikums und die internationale Distributionsarbeit sind mehr bzw. regelmäßige Aufführungen wichtig.**

#### Die Mid-Career-Sackgasse

*„Meine Situation ist prekärer denn je, obwohl jeder zu mir sagt: schon etabliert, oder: läuft doch gut.“ (Isabelle Schrad, basisgeförderte Choreografin)*

In den ersten Jahren bietet das Berliner Fördersystem den Künstler\*innen theoretisch eine Möglichkeit, sich von der Einstiegs- oder kleinen Einzelprojektförderung zur Einzelprojekt- oder Basisförderung „hochzuarbeiten“. Danach allerdings führt es in eine Sackgasse – auch und gerade für die Erfolgreichen, denn diese stecken quasi in der Basisförderung fest. Bislang gab es kaum eine Chance für Gruppen oder für Einzelkünstler\*innen ohne Haus bzw. Bühne, in die vierjährige Konzeptförderung zu wechseln. **Je höher die zu vergebenden Fördersummen, desto geringer war und ist der Anteil der Tanzschaffenden an der Menge der Geförderten** (Einzelprojektförderung: ca. 33 %, Basisförderung ca. 19 %, Konzeptförderung 4,6 %) <sup>14</sup>. Mit der Neustrukturierung des Fördersystems ab 2019 gibt es die Option Konzeptförderung für Gruppen ohne Ort nicht mehr, dafür wurde eine vierjährige Basisförderung eingeführt. Es bleibt abzuwarten, wie viele Tanzschaffende in diese vierjährige Förderung aufgenommen werden.

Für alle anderen bedeutet es weiterhin, dass erfolgreiche Choreograf\*innen und Tanzkompanien alle zwei Jahre erneut Basisförderung beantragen müssen, obwohl sie kontinuierlich auf demselben hohen Niveau arbeiten – ein immens hoher Aufwand an Zeit und Ressourcen sowohl für die Künstler\*innen als auch für Verwaltung und Jurys.

#### Unzureichende Basisförderung

Die in den neuen „Verwaltungsvorschriften zur Förderung von privatrechtlich organisierten Theatern und Produktionsorten, Gruppen sowie Einzelkünstlerinnen und -künstlern des Tanzes, der darstellenden und performativen Künste“ (im Folgenden „Verwaltungsvorschriften“) eingeführte **vierjährige** Basisförderung ist ein Schritt in die richtige Richtung in Sachen Nachhaltigkeit. Es bedarf jedoch nun umso dringender einer deutlichen Erhöhung der Mittel: damit eine größere Zahl der vielen seit Jahren erfolgreich in Berlin arbeitenden Tanzkünstler\*innen diese Förderung erhalten kann und damit zum anderen diese Förderung in der Praxis tatsächlich ihren Zweck erfüllt. Denn:

**Solange die ausgegebenen Volumina in der Basisförderung nur wenig höher sind als die der Einzelprojektförderung, verfehlt die Basisförderung ihr Ziel, nämlich nachhaltige kontinuierliche Strukturen für die künstlerische Arbeit aufzubauen.** Die durchschnittliche Höhe der Basisförderung betrug 2018 bei den Tanzschaffenden 70.000 Euro pro Jahr und liegt deutlich unter der durchschnittlichen Basisförderung für alle

---

<sup>14</sup> für die Jahre 2015 bis 2017, Angaben laut Bestandsanalyse, Kapitel 3.1.



Genres der darstellenden Kunst gemeinsam (110.000 Euro). Ein Einzelprojekt mit bis zu drei Performer\*innen auf der Bühne kostet jedoch i. d. R. schon 50.000 bis 70.000 Euro.

**Für die Erarbeitung großer Produktionen** (sei es mit aufwendiger Ausstattung für größere Bühnenräume oder mit einer Besetzung von mehr als fünf Tänzer\*innen) **reicht die Basisförderung nicht aus.** Große Produktionen sind jedoch wichtig als „Eintrittskarten“ für große internationale Festivals oder Spielstätten oder als künstlerische „Visitenkarten“, die zu Auftragsarbeiten oder Koproduktionen führen.

Basisgeförderte sind durch die zu niedrige Ausstattung zwingend darauf angewiesen, Drittmittel für Projektrealisierungen zu akquirieren, um die formalen Kriterien der Basisförderung erfüllen zu können. Dies bedeutet einen weiteren hohen Arbeitsaufwand und gelingt nicht immer. Die Folge sind kleine unaufwendige Produktionen, ein Mangel an Kontinuität in der Zusammenarbeit mit Tänzer\*innen (s. o.: Kontinuität) oder das Sparen an Infrastruktur oder Personal, z. B. an Dramaturgie oder Tour-Management, was sich wiederum nachteilig auf die künstlerische Qualität und die Nachhaltigkeit der Produktionen auswirkt.<sup>15</sup>

#### **4.2. Empfehlung 1: Mehr Fördermittel in die Künstler\*innenförderung, insbesondere in die Basisförderung**

Das Berliner Fördersystem ist bis zu einem gewissen Punkt gut differenziert und deckt viele Belange projektbasierten Arbeitens ab. Dennoch hat der Runde Tisch Tanz gezeigt, dass eine Weiterentwicklung des Systems notwendig ist (siehe Empfehlung Stipendium für Tanz und Choreografie) und zugleich die bestehenden Instrumente deutlich besser ausgestattet werden müssen, um der großen Menge an förderungswürdiger Kunst gerecht zu werden und in den einzelnen Stufen jeweils zum Erlangen einer höheren Qualität zu führen.

Erfreulich ist in diesem Zusammenhang die deutliche Erhöhung des Gesamtetats für Einzelprojekt-, Einstiegs- und einjährige Produktionsortförderung von Förderjahr 2018 zu 2019. **Hier lässt sich nur eine Beibehaltung des hohen Niveaus empfehlen sowie für die Zukunft eine weitere Anpassung gemäß den Empfehlungen der Jury bezüglich der Menge förderwürdiger Anträge.**

Für die Künstler\*innenförderung spielt die zwei- und vierjährige Basisförderung eine besondere Rolle, weil sie – bei entschieden besserer finanzieller Ausstattung – Gruppen und Einzelkünstler\*innen ein nachhaltiges kontinuierliches Arbeiten ermöglichen würde.

Nachhaltigkeit kann in der Basisförderung aber nur entstehen, wenn die Förderbeträge ausreichend hoch sind, um folgendes zu ermöglichen:

- Aufbau, Erhalt und kontinuierliche Weiterentwicklung künstlerischer Arbeitspraxis,

---

<sup>15</sup> Vgl. Kapitel 11: „Internationalität, Touring, Distribution“, Abs. 2: „Distribution und Touring“

- die kontinuierliche Zusammenarbeit, z. B. von Choreograf\*in und mehreren Tänzer\*innen oder einer Gruppe/einem Kollektiv über das Einzelprojekt hinaus,
- durchgehender Studiozugang über die Einzelprojektarbeit hinaus,
- ganzjährige Zusammenarbeit mit Technischer Leitung, Produktionsleitung und Tour- oder Distributionsmanagement (ggf. in Teilzeit),
- Erarbeitung einer Neuproduktion pro Jahr oder/und ggf. einer Wiederaufnahme,
- ganzjährige Büro- und Lagermiete,
- Dokumentation.

**Dafür wird ein Volumen von durchschnittlich mindestens 200.000 Euro pro Jahr pro Choreograf\*in oder Gruppe benötigt.<sup>16</sup>**

In den Jahren 2017/18 erhielten acht Kompanien bzw. Künstler\*innen aus der Kategorie Tanz Basisförderung<sup>17</sup>. Diese Zahl steht in keinem Verhältnis zur Menge der seit Jahren erfolgreich in der Stadt tätigen Choreograf\*innen und Gruppen. Angemessen wäre eine Förderung von 12 bis 15 Künstler\*innen/Ensembles aus dem Bereich Tanz.<sup>18</sup>

Damit errechnet sich für den Bereich Tanz in der Basisförderung ein Gesamtvolumen von:

12 x 200.000 Euro = 2.400.000 Euro

15 x 200.000 Euro = 3.000.000 Euro

### **4.3. Empfehlung 2: Anhebung des Fördervolumens für Arbeits- und Recherchestipendien**

Die Arbeits- und Recherchestipendien sind das einzige Förderinstrument, das ein nicht produktorientiertes künstlerisches Arbeiten ermöglicht. Im Jahr 2018 wurden über 270 Anträge aus allen Kunstsparten gestellt und 30 Stipendien vergeben, was einem Anteil von 11 % entspricht. Ein genereller Aufwuchs wird hier sehr empfohlen, zumal seit 2018 das Einstiegsstipendium weggefallen ist und sich verstärkt auch Einsteiger\*innen auf das Recherchestipendium bewerben werden. Für den Bereich Tanz lässt sich der Aufwuchs mit 15 zusätzlichen Stipendien beziffern:

15 x 6.000 Euro (Mittelwert) = 90.000 Euro

---

<sup>16</sup> Zwei Beispielrechnungen dazu finden sich in den *Empfehlungen von Tanzbüro Berlin, TanzRaumBerlin Netzwerk und Zeitgenössischer Tanz Berlin e.V. zum Berliner Fördersystem anlässlich der Überarbeitung der „Allgemeinen Anweisungen zur Förderung von privatrechtlich organisierten Theatern und Theater-/Tanzgruppen in Berlin“ im Jahr 2018.*

<sup>17</sup> Zählt man die stark choreografisch arbeitende Isabelle Schad dazu, die sich der Kategorie Performance zugeordnet hat, so sind es neun.

<sup>18</sup> Natürlich soll hier nicht der entsprechenden Juryentscheidung vorgegriffen werden, die in Abhängigkeit von der künstlerischen Qualität gefällt wird. Die Zahlen sollen die Proportionalität im Hinblick auf das Volumen des Förderinstruments deutlich machen.

#### **4.4. Empfehlung 3: Fortführen der Honoraruntergrenze**

Die Honoraruntergrenze ist ein geeignetes Instrument, um der extremen Unterbezahlung von Tanzschaffenden wenigstens teilweise entgegenzuwirken. Sie bezeichnet ein Mindesthonorar, das freischaffenden Mitwirkenden in Tanz- und Theaterproduktionen gezahlt und bei der Erstellung von Finanzplänen zur Antragstellung berücksichtigt werden muss. Im Jahr 2018 liegt sie bei 2.490 Euro im Monat für eine Vollzeittätigkeit (bei KSK-Mitgliedschaft bzw. bei 2.875 Euro im Monat ohne KSK-Mitgliedschaft)<sup>19</sup>.

Damit dieses Instrument wirksam bleibt, sollte die Honoraruntergrenze in Relation zu steigenden Lebenshaltungskosten (z. B. steigender Mietspiegel) regelmäßig angepasst werden. Strukturell zwingend ist dabei die entsprechende Anhebung der Volumina der davon betroffenen Förderinstrumente, da sich sonst die Anzahl der geförderten Projekte zwangsläufig verringert oder die Projektverantwortlichen zu etwas verpflichtet werden, das sie mangels Mittel in der Produktion nicht einlösen können.

#### **4.5. Empfehlung 4: Stipendium für Tanz und Choreografie (Pilotprojekt für Berlin)**

In der Arbeitsgruppe *Money and more* des Runden Tisch Tanz wurde unter dem provisorischen Namen „Tanzhonorar“, der später in „Stipendium für Tanz und Choreografie“ geändert wurde, ein Stipendienmodell entwickelt. Es hat das Potenzial, in Ergänzung und parallel zum bestehenden Fördersystem viele der oben erwähnten Schwierigkeiten zu lindern. Es orientiert sich an einem seit Jahren erfolgreich in Norwegen praktizierten Modell für Künstler\*innenstipendien und stellt eine echte Innovation innerhalb der bisherigen Förderpraxis dar.

##### Prinzip und Vorteile:

- Gefördert werden Künstler\*innen und ihre Praxis, jedoch nicht das Produkt.
- Es ermöglicht in Berlin arbeitenden Tänzer\*innen und Choreograf\*innen, ihre künstlerische Praxis intensiv, kontinuierlich, langfristig und nachhaltig zu entwickeln.
- Es stellt einen Brückenschlag zwischen den aktuellen Förderinstrumenten dar, schließt Lücken im bestehenden Fördersystem (z. B. Übergang Nachwuchskünstler\*in zu Mid-Career-Künstler\*in) und ermöglicht so künstlerische Kontinuität.
- Es bietet eine finanzielle Grundlage, deckt aber nicht alle Kosten ab. Die/der Künstler\*in muss weitere Mittel und Einnahmen generieren, z. B. durch andere Förderungen, Touring etc. Das Stipendium – und das ist ein zentraler Punkt – erleichtert jedoch diese Mittelakquisition durch seine Kontinuität.
- Es umfasst die gesamte Tätigkeit als Künstler\*in inklusive aller Phasen der „unsichtbaren“ Arbeit (Training, Recherche Studiopraxis, Forschung, Weiterentwicklung, Antragstellung, Projektvor- und -nachbereitung sowie

---

<sup>19</sup> Quelle: bundesverband freie darstellende künste: <https://darstellende-kuenste.de/de/themen/soziale-lage/diskurs/honoraruntergrenze.html>

Administration). Auch nicht-projektgeförderte Phasen werden abgedeckt.

- Die Stadt Berlin profitiert durch die entstehende größere künstlerische Qualität, mehr Nachhaltigkeit der Kunst, Stärkung der Gemeinschaft innerhalb der Tanzszene und mehr Wissensaustausch unter den Tanzschaffenden.
- Die Stadtgesellschaft wird bereichert, wenn Tanzkünstler\*innen den notwendigen Freiraum erhalten, sodass sie ihr Fachwissen rund um Körper und Bewegung mit möglichst vielen Menschen teilen können. Vom Tanz als integralem Bestandteil eines gesunden und freudigen Lebens in einer offenen und pluralistischen Gesellschaft kann jede/r Bürger\*in.<sup>20</sup>

### Wer wird gefördert?

Professionelle Tänzer\*innen und Choreograf\*innen, die seit mindestens drei Jahren als solche in Berlin leben und arbeiten. Studierende sind ausgeschlossen.

Die Geförderten erhalten ein monatliches Stipendium, das zwar nicht alle Kosten deckt, dafür aber die Künstler\*innen befähigen soll, ihr künstlerisches Handwerk und ihre Praxis stetig weiterzuentwickeln. Dabei sollen die verschiedenen Stadien einer Tanzkarriere mit ansteigend hohen Stipendien berücksichtigt werden. Die Stufen sind:

- Emerging Artists/Nachwuchs (mindestens drei, maximal fünf Jahre Berufspraxis),
- Mid-Career/berufserfahren,
- established/etabliert.

In Norwegen erhalten jeweils 10 % der beantragenden Künstler\*innen ein solches Stipendium. Für das für Berlin vorgeschlagene Pilotprojekt sind zunächst geringere Prozentzahlen vorgesehen (s. u.: 3.5.6.).

### Wie und was wird gefördert?

Das Stipendium ist als **komplementäres Förderinstrument** gedacht. **Es dient der Ausübung und Weiterentwicklung der künstlerischen Tätigkeit.** Produktionen und die damit verbundenen Kosten sind nicht über das Stipendium förderfähig.

Stipendiat\*innen können Projektmittel weiterhin bei der Einzelprojekt- oder Basisförderung beantragen. Eine Doppelförderung wird ausgeschlossen, indem im Projektantrag angegeben werden muss, ob die/der Antragsteller\*in ein Stipendium für Tanz und Choreografie erhält. Dieses wird vom Projekthonorar im Förderzeitraum abgezogen.

Betrag und Dauer des Stipendiums erhöhen sich mit der Berufserfahrung.

Die Staffelung der Dauer beträgt: 1 Jahr (Emerging Artist), 5 Jahre (Mid-Career), 10 Jahre (established).<sup>21</sup> Bei den fünf- und zehnjährigen Stipendien erfolgen Zwischenevaluationen.

**Das Pilotprojekt sieht Zeiträume von einem Jahr und zwei Jahren vor.**

---

<sup>20</sup> Vgl. auch die Absätze 2.1 „Über die Qualitäten von Tanz und Choreografie“ und 2.4 „Jede/r kann tanzen“.

<sup>21</sup> Die Jury kann Antragsteller\*innen hoch- oder herunterstufen, wenn die Bewerber\*innen sich nicht adäquat verortet haben.

Die Staffelung der monatlichen Stipendienhöhe sieht wie folgt aus: 500 Euro, 1.000 Euro und 1.500 Euro.

#### Wie erfolgt die Auswahl?

Das Auswahlverfahren erfolgt nach Bewerbung und durch eine Jury. Die Jurymitglieder werden durch den Verein Zeitgenössischer Tanz Berlin e.V. nominiert. Die Jurymitglieder sollen Tanzschaffende sein oder aus dem Bereich Tanz stammen. Damit erfolgt die Auswahl durch ein Peer-Review-Verfahren; auch damit orientiert sich der Vorschlag am norwegischen Modell.

Wichtige Kriterien für die Vergabe sind künstlerische Qualität und Motivation unter der Fragestellung: „Was ist die aktuelle künstlerische Praxis? Wie würde sich diese Praxis durch den Erhalt eines Stipendiums weiterentwickeln?“

#### Zyklus: Jährliche Antragstellung

##### Testlauf Antragsverfahren im Sommer 2018

Mitglieder der AG *Money and more* haben im Sommer 2018 einen **Testlauf für ein Antragsverfahren** durchgeführt und die Tanzschaffenden um die Einsendung von Bewerbungen gebeten. Daran beteiligten sich 105 Künstler\*innen. Die Stipendien für Tanz und Choreografie stießen auf großes Interesse innerhalb der Szene. Die eingesendeten Antworten sind über die AG einsehbar.<sup>22</sup>

Viele Einsender\*innen betonten als erwartete Haupteffekte: Nachhaltigkeit, Kontinuität, die Chance auf längerfristige Recherchen, Weiterentwicklung der eigenen Arbeit und den Freiraum zum Teilen der künstlerischen Praxis mit anderen Tanzschaffenden, aber auch mit Nicht-Tanzschaffenden. **Künstler\*innen wollen sich, so wurde hier deutlich, stark für die Zivilgesellschaft einsetzen und auch neues Publikum in unterschiedlichen Teilen der Bevölkerung gewinnen.**

##### Durchführung des Pilotprojekts Stipendium für Tanz und Choreografie 2020/21

Das häufigste Gegenargument gegen das Stipendium für Tanz und Choreografie lautet, es sei für alle Kunstsparten geeignet und überschreite aufgrund seiner inhaltlichen und quantitativen Dimension die Künstler\*innenförderung und die Landesebene erheblich. Daher lautet die Empfehlung des Runden Tisch Tanz:

**Ein zeitlich und quantitativ begrenzter Modellversuch soll als Pilotprojekt im Bereich Tanz durchgeführt werden**, um die Relevanz einer solchen Maßnahme sichtbar und erfahrbar zu machen und anschließend eine Initiative auf Bundesebene für alle Künste der Freien Szene anzustoßen. Die empirischen Erkenntnisse, die das Pilotprojekt generiert, sollen der Umsetzung einer nationalen Künstler\*innenförderung dienen. **Berlin kann und sollte damit seine Vorreiterrolle nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Kultur- und Förderpolitik behaupten.**

---

<sup>22</sup> Kontakt: Frau Gabi Beier, ada Studio & Bühne, [ada-berlin@gmx.de](mailto:ada-berlin@gmx.de)

**Die Berliner Tanzszene eignet sich insbesondere für dieses Pilotprojekt**, weil es sich um eine relativ klar einzugrenzende „Proband\*innen“-Gruppe handelt, in der durch den Runden Tisch Tanz bereits ein sehr produktiver Diskurs über strukturelle Fragen und ein großes Engagement für die Entwicklung von Lösungsstrategien entstanden ist.

Ziel des Modellversuchs: Die Möglichkeit eines komplementären Förderinstruments wird praktisch und „im Feld“ untersucht. Parallel dazu werden Möglichkeiten einer bundesweiten Anwendung im Tanz und in anderen Kunstsparten eruiert und – in Zusammenarbeit mit dem Dachverband Tanz Deutschland – erste Strategien für die politische Überzeugungsarbeit entwickelt.

Auswertung des Modellversuchs: Es soll möglichst genau bewertet werden, wie sich das Langzeitstipendium auf die Tanzschaffenden und deren Leben und Arbeit in Berlin auswirkt. Alle Teilnehmer\*innen verpflichten sich, am Ende des Projekts einen Bericht abzugeben, in dem sie darlegen, wie der Bezug des Stipendiums sich auf ihre künstlerische Arbeit ausgewirkt hat. Ergänzend erfolgt die Beobachtung durch ein Gremium von außen. Eine wissenschaftliche Begleitung aus tanzwissenschaftlicher, politikwissenschaftlicher und/oder soziologischer Perspektive ist möglich und wird angestrebt.

#### Förderhöhe/finanzieller Rahmen Pilotprojekt in den Jahren 2022/23

- 10 Nachwuchskünstler\*innen erhalten 1 Jahr lang 500 € pro Monat (= 6.000 € pro Jahr)

>>> Kosten im 1. Jahr: 60.000 €

- 10 Mid-Career-Künstler\*innen erhalten über 2 Jahre 1.000 €/Monat (12.000 € pro Jahr)

>>> Kosten pro Jahr: 120.000 €

- 5 etablierte Künstler\*innen erhalten über 2 Jahre 1.500 €/Monat (18.000 € pro Jahr)

>>> Kosten pro Jahr: 90.000 €

Gesamtkosten im ersten Jahr: 270.000 Euro

Gesamtkosten im zweiten Jahr: 210.000 Euro

Gesamtkosten für 2 Jahre: 480.000 Euro

#### Vorbereitende Schritte 2019

Die Details für den Modellversuch und erste Eckpunkte für eine politische Strategie auf Bundesebene sollen im Rahmen eines **dreitägigen Workshops** bereits im Jahr 2019 ausgearbeitet werden. Eine Mitwirkung der Senatsverwaltung für Kultur und Europa ist aufgrund der Expertise bezüglich Fördersystematik und Haushaltsvorschriften sehr wünschenswert.

Weitere Beteiligte:

- 2 Expert\*innen aus Norwegen: Kristine Karåla Øren, Künstlerin und Tanzgewerkschafterin, die zum norwegischen Stipendiensystem bereits beim Symposium des RTT referiert hat, sowie ein/e Stipendiat\*in,

- Künstler\*innen aus verschiedenen Karriereetappen,
- Vertreter\*in des Dachverband Tanz Deutschland,
- Vertreter\*innen des Tanzbüro Berlin und Zeitgenössischer Tanz Berlin e.V. ,
- einige Vertreter\*innen anderer Kunstsparten.

Kosten für diesen Workshop: 7.500 Euro

Der Betrag enthält Honorare für Expert\*innen, Reisekosten, Unterbringung, Sitzungsgelder für 12 Personen, Raummiete, Materialkosten und Dokumentation.

#### **4.6. Antragstellung**

**Immer wieder wird seitens der Künstler\*innen von der Schwierigkeit berichtet, die für den Tanz grundlegenden physischen Praktiken, Erfahrungen oder Tanztechniken so zu verschriftlichen, dass sie für Nichttanzende verständlich sind.** Die schriftliche Antragstellung erfordert im Tanz die Transformation in ein anderes Medium. Damit ist der Abstraktionsgrad weitaus höher als für das Genre Theater, das sich ohnehin der Sprache und des Erzählerischen bedient (auch dann noch, wenn es wie im postdramatischen Theater keine „eigentliche“ Geschichte mehr gibt).

Der Wunsch nach einer zusätzlichen Präsentationsmöglichkeit ist im Tanz daher besonders hoch. **Vorgeschlagen werden dafür Pitchings, Kurzpräsentationen oder Gespräche, jeweils nicht mit allen Bewerber\*innen, sondern mit denen in der engeren Auswahl.** Dies würde zwar ein deutlich aufwendigeres Auswahlverfahren bedeuten, wäre jedoch insbesondere im Bereich des Nachwuchses von Bedeutung. Berufseinsteiger\*innen haben weniger Möglichkeiten als Etablierte, die Jurymitglieder durch Aufführungseinladungen von ihrer Arbeit zu überzeugen, und verfügen mangels Finanzierung über weniger gute Videodokumentationen.

#### **4.7. Separate Tanzförderung/Jurys**

Ein Vorschlag, der seit vielen Jahren kontrovers diskutiert wird, ist der einer separaten Tanzförderung wie sie in Hamburg und München zu finden ist.

Folgende Argumente stehen hier gegeneinander: Die Befürworter\*innen einer gemeinsamen Förderung von Tanz und darstellender Kunst betonen die Gemeinsamkeiten in den Bedürfnissen der Kunstsparten und halten angesichts der starken Interdisziplinarität von Tanz, Performance und Theater eine Spartenrennung für überholt. Ein gemeinsamer „Topf“ könne flexibler auf die wechselnde Antragsituation reagieren (bezüglich Quantität und Qualität) und lasse sich bei Finanzkrisen o. ä. weniger leicht komplett streichen. Seitens der Senatskulturverwaltung wird befürchtet, dass nach einem Präzedenzfall im Tanz weitere Sparten innerhalb der darstellenden Kunst ebenfalls auf eine Separierung drängten, was zu einem nicht realisierbaren Verwaltungsaufwand führen werde.

Befürworter\*innen einer separaten Förderung von Tanz und darstellender Kunst ab Basisförderung bzw. für die mehrjährigen Förderinstrumente argumentieren in erster

Linie mit der fehlenden institutionellen Verankerung des Tanzes. Durch die Definition eines eigenen Förderinstrumentes werde die Eigenständigkeit der Kunstform untermauert und würden ihre spezifischen Bedürfnisse berücksichtigt. Im Bereich Tanz und Choreografie habe sich ein eigener Diskurs entwickelt, schon innerhalb des Feldes seien die konzeptionellen und ästhetischen Prägungen sehr divers und daher sei eine Jury aus Tanzfachleuten schneller und sicherer in der Bewertung der Anträge. Die jetzigen Kriterien seien eher auf theatrale Settings ausgerichtet, eine reine Tanzförderung könne tanzspezifischere Kriterien anlegen. Die Antragsmenge werde sich durch die Trennung für jede Jury auf ein überschaubareres Maß reduzieren.

Innerhalb des jetzigen Handlungsspielraums werden folgende **Empfehlungen** hinsichtlich der Jurybesetzungen ausgesprochen:

- **Jede interdisziplinäre Jury soll mit mindestens zwei Tanzvertreter\*innen besetzt sein**, um die Breite des Feldes einigermaßen abdecken zu können.

- Die beiden Bereiche **Produktion** und **Rezeption** sollen vertreten sein.

In einigen Jurys wurde dies bereits umgesetzt, z. B. in der Jury für Theater und Tanz-/Theatergruppen der freien Szene (Stand 2018), in anderen besteht jedoch noch Handlungsbedarf, z. B. bei der Vergabe der Kulturaustauschstipendien Global.



## **5. Räume und Orte für den Tanz**

### **5.1. Derzeitige Situation**

Sämtliche Orte in Berlin, die nur oder vorrangig Tanz produzieren und präsentieren, wurden und werden privatwirtschaftlich gegründet und betrieben. Nur die Initiative und das Engagement inklusive persönlichem Haftungsrisiko durch engagierte Akteur\*innen haben zu der produktiven, dezentralen Struktur geführt, durch die sich die Berliner Tanzszene auszeichnet und die ihr besonderes Charakteristikum geworden ist.

**Kein Ort mit alleinigem Schwerpunkt Tanz ist institutionell gefördert und kein Ort mit Schwerpunkt Tanz ist finanziell einem Stadttheater vergleichbar ausgestattet.**

Das HAU Hebbel am Ufer, eine landeseigene GmbH, ist für den Tanz ein wichtiger Ort durch das dort angesiedelte Festival *Tanz im August*, internationale Tanzgastspiele und Koproduktionen mit Berliner Choreograf\*innen. Das Profil des HAU ist jedoch ein interdisziplinäres, Tanzvorstellungen machen etwas unter 30 % des regulären Spielplans ohne das Festival *Tanz im August* aus<sup>23</sup>. Daher kann es nicht als Tanzinstitution mit alleinigem Schwerpunkt Tanz betrachtet werden.

Die konzeptgeförderten Sophiensæle sind gleichermaßen ein für den Tanz bedeutsamer interdisziplinärer Ort: Der Spielplan besteht seit einigen Jahren zu mehr als 60 % aus Tanzproduktionen<sup>24</sup>, das Nachwuchsfestival *Tanztage* ist dort angesiedelt und auch hier werden regelmäßig Berliner Choreograf\*innen koproduziert und präsentiert, soweit Letzteres mit den geringen Produktionsmitteln möglich ist.

Die Schwierigkeit der Unter- oder Nichtfinanzierung von Produktionsmitteln teilen die Sophiensæle bislang mit allen anderen, durchweg geringer, kurzfristiger oder gar nicht geförderten Tanzorten. Die wichtigsten sind neben den genannten: ada Studio & Bühne für zeitgenössischen Tanz, Dock11/EDEN\*\*\*\*\*, HALLE Tanzbühne Berlin, K77 Studio, Lake Studios, Marameo, Radialsystem V, Studio laborgras, Tanzfabrik Berlin, TanzTangente, Uferstudios, Wiesenburg-Halle und VERLIN.<sup>25</sup>

**Diese grundlegenden Probleme sind allen Berliner Tanzorten gemeinsam:**

- keine Strukturförderung für den Betrieb von (Arbeits-)Orten und/oder
- keine oder nur sehr geringe Produktionsmittel,
- kurze Förderzeiträume, keine Planungssicherheit,
- dramatisch steigende Mieten für die Räumlichkeiten, bei einigen drohender Verlust durch Verkauf des Objekts an Investoren<sup>26</sup>,

---

<sup>23</sup> 73 Tanzproduktionen in der Spielzeit 2017/18, davon 27 im Rahmen von *Tanz im August* 2017 und 46 im regulären Programm.

<sup>24</sup> Unter 94 Produktionen waren 60 Tanzproduktionen in der Spielzeit 2015/16 und von 94 Produktionen 59 x *Tanz* in der Spielzeit 2016/17, lt. Bestandsanalyse Kapitel 2.4.

<sup>25</sup> Tanzproben oder –vorstellungen finden an zahlreichen weiteren interdisziplinären Orten in Berlin statt. Auf der Seite [www.tanzraumberlin.de](http://www.tanzraumberlin.de) findet sich neben dem Spielplan auch eine Liste mit Proberaumanbietern und Spielorten.

<sup>26</sup> Es handelt sich um Studio laborgras, Wiesenburg und VERLIN.

- steigender Raumbedarf.
- Durch die große Anzahl der Tanzschaffenden in Berlin sehen sich die Orte mit einer sehr hohen Nachfrage nach Studionutzung und Präsentationsmöglichkeiten konfrontiert, der sie nicht entsprechen können.<sup>27</sup>
- Sie können die Künstler\*innen, mit denen sie arbeiten, nicht in dem Maß unterstützen wie es gewünscht oder angemessen wäre, weil es an Mitteln, Personal oder Raumkapazitäten fehlt. Dies gilt für Produktion wie Präsentation und Distribution.
- Studios können den Künstler\*innen nicht so preisgünstig überlassen werden wie es eigentlich angestrebt wird, da schon der Selbstkostenpreis eines unsubventionierten Raums zu hoch ist.
- Mitarbeiter\*innen in den Bereichen Administration, Produktion, Technik und Öffentlichkeitsarbeit können nur auf freiberuflicher Basis beschäftigt werden.
- Viele Orte müssen ihre Räume kommerziell vermieten, um deren Existenz zu sichern. Das bedeutet einen zusätzlichen Personal- und Verwaltungsaufwand und die Räume stehen den Künstler\*innen weniger zur Verfügung.
- Insbesondere in den kleineren Orten ist die (bühnen-)technische Ausstattung unzureichend.
- Tanz benötigt Platz! Tanz braucht Räume von einer gewissen Minimalgröße und Höhe mit Holz- oder Schwingboden, heizbar und ggf. schallisoliert, d. h., Tanzstudios sind aufgrund der benötigten Größe und Ausstattung keine billigen Arbeitsräume und Mieterhöhungen machen sich umso deutlicher bemerkbar. Nicht jeder ungenutzte Ort oder Raum kann zum Tanzort umfunktioniert werden.

Der drohende Verlust von Kulturräumen als Folge der Gentrifizierung ist seit einigen Jahren bekannt und erste Gegenmaßnahmen wurden ergriffen<sup>28</sup>, das Problem ist jedoch weiterhin virulent und der Bedarf unverändert groß und ungedeckt.

## **5.2. Die unterschiedlichen Infrastrukturfunktionen**

In Berlin existieren **kuratierte Spielstätten** (wie das HAU, das Radialsystem V oder die Sophiensæle) mit einem definierten Profil, was insbesondere für die Publikumsarbeit und -gewinnung und für (internationale) Fachbesucher\*innen wichtig ist. Einzig das HAU Hebbel am Ufer kann aufgrund seiner Finanzierung die Künstler\*innen, mit denen das Haus kooperiert, umfassend unterstützen (dramaturgische Begleitung, Proberäume, Technik, Distribution etc.). Die anderen Orte können dies nur begrenzt im Rahmen ihrer Möglichkeiten.

Daneben haben sich Orte etabliert, deren Ziel es ist, **unkuratierte oder wenig kuratierte Freiräume** zu schaffen und zu erhalten (z. B. Uferstudios, Eden\*\*\*\*\*, Maraméo, Flutgraben, Agora, k77, Aula Milchhof u. a.). Diese Orte sind in erster Linie Arbeitsorte und

<sup>27</sup> siehe auch Kapitel 4, „Künstler\*innenförderung“, Abs. „Fehlende Nachhaltigkeit“

<sup>28</sup> Umfrage zur Arbeitsraumsituation von Berliner Künstler\*innen durch die Senatskanzlei - Kulturelle Angelegenheiten 2014/15, AK Räume, Bestandsoptimierungsprogramm, Arbeitsraumprogramm

weniger Spielorte, d. h., sie vermieten Studios möglichst preisgünstig an die Künstler\*innen und ermöglichen sehr flexibel das Experimentieren mit Produktions- und Präsentationsformen. Sie arbeiten eng mit Tanzkünstler\*innen zusammen, ohne programmatisch in deren Arbeit einzugreifen.

**Auch diese Orte haben einen wichtigen Stellenwert, weil sie ihre Infrastruktur zahlreichen Künstler\*innen zur Verfügung stellen<sup>29</sup> und damit die große Produktivität von Tanz in Berlin erst möglich machen.**

Produktorientierte Förderinstrumente wie z. B. die Konzeptförderung, für die ein künstlerisches Programm über vier Jahre vorgelegt werden muss, sind für diese unkuratierten Orte ein weitgehend ungeeignetes Förderinstrument. Denn die Fokussierung auf die Aufführung als Endprodukt sowie die programmatische Festlegung über einen längeren Zeitraum verhindern die Pluralität der künstlerischen Entwicklung, die von diesen Orten angestrebt wird.

Darüber hinaus gibt es **Mischformen**: Orte wie z. B. die Tanzfabrik Berlin, die neben der Vergabe von Studios auch regelmäßige Programmreihen veranstaltet, oder Dock 11/EDEN\*\*\*\*\*, die mittels Studiovergabe sowie einem Programm aus künstlerkuratierten Reihen und Einzelkünstler\*innen auch eher künstler- als produktionsfokussiert arbeiten. Diese Orte benötigen Struktur- und Produktionsmittel.

Produktions- wie Präsentationsorte und ihre Mischformen stehen unmittelbar im Dienst der Künstler\*innen und unterstützen diese bei der Entstehung neuer Arbeiten und der Weiterentwicklung ihrer künstlerischen Praxis.

**Eine Stärkung der Orte bedeutet daher auch eine Stärkung der Künstler\*innen und der Kunst. Eine Stabilisierung und Stärkung aller bestehenden Orte bildet die Grundlage für eine dauerhaft blühende und fruchtbare Tanzlandschaft.**

Die Stärkung kann auf zwei Ebenen erfolgen: über die Finanzierung und durch strukturelle Maßnahmen.

### **5.3. Empfehlung 1: Erhöhung der Förderungen für Berliner Tanzorte**

#### **5.3.1. Produktionsortförderung**

Das Defizit an Produktionsmitteln wird seit vielen Jahren von den Betreiber\*innen der Orte benannt. Auch haben sich die Produktions- und Präsentationsweisen in den vergangenen Jahren stark verändert und neue Formate und Zwischenformate sind zum klassischen Bühnenstück hinzugetreten.

In den neuen „Verwaltungsvorschriften“ wird dementsprechend die Spielstättenförderung durch eine Produktionsortförderung abgelöst, die die Förderung von Programmmitteln ermöglicht. Damit ist eine gute, zeitgemäße Anpassung des Fördersystems erfolgt.

---

<sup>29</sup> An diesen Orten arbeiten sowohl geförderte Künstler\*innen, deren Stücke anschließend in den anderen Theatern gezeigt werden, als auch nicht oder wenig geförderte sowie Künstler\*innen mit Recherchevorhaben.

Naturgemäß erhöht sich damit das Antragsvolumen für diesen Förder„topf“. **Eine echte qualitative Steigerung in der Kunst kann erst dann erreicht werden, wenn die Orte nicht nur den Status Quo erhalten, sondern auch neue Vorhaben, Formate und Programme realisieren können.**

Für das Jahr 2019 wurde das Volumen für die Produktionsortförderung (im Vergleich zur Spielstättenförderung 2018) bereits deutlich erhöht. Allerdings profitieren die Tanzorte in der einjährigen Produktionsortförderung davon nur in einem sehr geringen Maß: Die Lake Studios erhalten 35.000 Euro gegenüber 15.000 Euro im Vorjahr, die Wiesenburg (Wiesen 55 e.V.) erhält 5.000 Euro mehr (Erhöhung von 15.000 Euro auf 20.000 Euro). Damit ist der tatsächliche Bedarf bei Weitem nicht gedeckt!

Im Hinblick auf den Doppelhaushalt 2020/21 haben die folgenden Produktionsorte den Koordinatorinnen des Runden Tisches ihre Bedarfe mitgeteilt<sup>30</sup>: ada Studio & Bühne, HALLE TANZBÜHNE BERLIN<sup>31</sup>, Lake Studios, Studio laborgras, TanzTangente, Uferstudios und Wiesenburg.

Gemeinsam weisen sie einen Mehrbedarf von 765.000 Euro aus.<sup>32</sup> Daher lautet die Empfehlung, **die ein- und zweijährige Produktionsortförderung entsprechend höher finanziell auszustatten.**

### 5.3.2. Konzeptförderung

Kurz vor der Fertigstellung des vorliegenden Abschlussberichts wurde das Gutachten zur Neuvergabe der Konzeptförderung 2020-23 veröffentlicht.<sup>33</sup>

Darin konstatieren die Gutachter\*innen:

*„Zwar sprudeln die Steuereinnahmen; die Existenzbedingungen der Theater und Produktionsorte, der Kulturschaffenden im Allgemeinen und der Künstler\*innen im Besonderen haben sich in den letzten Jahren jedoch deutlich verschärft. Die Gentrifizierung führt zu steigenden Mieten und Lebenshaltungskosten und zu Verdrängung. Die Situation ist ernst.*

*Bereits jetzt fehlen Proben-, Produktions- und Aufführungsorte, und die vorhandenen stehen oft unter derart großem ökonomischen Druck, dass die bei ihnen arbeitenden Künstler\*innen und Gruppen den Erhalt der Spielstätten aus den eigentlich für künstlerische Zwecke vorgesehenen Produktionsetats mitfinanzieren müssen. Das betrifft vor allem jene Produktionsorte, die den Künstler\*innen der Freien Szene zur*

---

<sup>30</sup> Nicht alle Orte haben den Koordinatorinnen des RTT ihre Bedarfe genannt, im folgenden Kapitel können daher nur die mitgeteilten Zahlen berücksichtigt werden.

<sup>31</sup> Die HALLE TANZBÜHNE BERLIN plant, als eine unabhängig von der cie. toula limnaios existierende Einrichtung in den nächsten Jahren ihr Haus vermehrt auch für Tanzgastspiele von Berliner Künstler\*innen zu öffnen, und benötigt dafür Programmmittel für adäquate Aufführungsmöglichkeiten.

<sup>32</sup> In diesem Bericht können die Kalkulationen der einzelnen Spielstätten nicht offengelegt werden. Bei Bedarf können diese bei den Orten erfragt werden.

<sup>33</sup> Evaluation zur Neuvergabe der Konzeptförderung für die Jahre 2020 bis 2023. Gutachten vorgelegt von Ute Büsing, Frank Schmid, Sandra Umatham, 30. November 2018. Veröffentlicht am 11.01.2019. Im Folgenden: „Gutachten Konzeptförderung“.

*Verfügung stehen.“<sup>34</sup>*

Diese Aussagen entsprechen den Defiziten und Bedarfen, die im Rahmen des Runden Tisch Tanz sehr deutlich wurden.

Die Gutachter\*innen beschreiben eine **Verdoppelung der Antragssummen** bei den Antragsteller\*innen,

*„was den großen Förderungsbedarf in der Stadt signalisiert. Allein an dieser Zahl ist erkennbar, worum es den Theatern und Produktionsorten gegenwärtig geht: um Konsolidierung und Bestandssicherung, um eine deutlich verbesserte finanzielle Ausstattung, die vor allem den Beschäftigten, aber auch nachhaltigen Veränderungen und Entwicklungen zugute kommen soll.“<sup>35</sup>*

In diesem Sinn kann die geplante maßgebliche Erhöhung der Summe für die Konzeptförderung auch im vorliegenden Bericht des Runden Tisch Tanz nur begrüßt sowie der Appell verstärkt werden, dass diese Zahlen für den kommenden Doppelhaushalt beschlossen werden mögen.

**Gleichermaßen muss allerdings auch von Seiten des Runden Tisch Tanz konstatiert werden, dass der tatsächliche Bedarf der Antragsteller\*innen noch deutlich darüber liegt.<sup>36</sup>**

Besonders positiv aus der Perspektive des Tanzes ist die Empfehlung von Dock 11/EDEN\*\*\*\* und der Tanzfabrik Berlin für die Konzeptförderung. Beide Einrichtungen arbeiten seit sehr vielen Jahren konstant und erfolgreich und sind in ihrer Doppelfunktion als mittelgroße Produktions- und Präsentationsorte unverzichtbar. Insofern ist die vierjährige Konzeptförderung für beide Orte angemessen, sinnvoll und ökonomisch. Auch die deutliche Erhöhung der Fördermittel für die Sophiensæle (als wichtiger Ort für Tanz und Choreografie) und für die Kompanien von Constanza Macras und Toulou Limnaios kann hier nur begrüßt werden.

### 5.3.3. Haushaltstitel/andere Förderarten

Das **HAU Hebbel am Ufer** gab in der Umfrage zur Bestandsanalyse an, dass sein Mehrbedarf im Bereich Tanz im kommenden Doppelhaushalt 250.000 Euro pro Jahr beträgt (exklusive Tanz im August), um Produktionstätigkeit, Anzahl der gezeigten Aufführungen in Berlin und Touring gezielt auszubauen und zu stärken.

Das **Radialsystem V** erhält in den Jahren 2018 und 2019 erstmals eine infrastrukturelle Förderung in Höhe von einer Million Euro pro Jahr. Diese Mittel ermöglichen es, mehr Tanzproduktionen als bisher auf der Basis von Drittmittelanträgen und Kooperationen im Radialsystem zu realisieren. Um den Anteil von Positionen aus dem Bereich Tanz zukünftig auf etwa die Hälfte des künstlerischen Programms anheben zu können, bedarf es

---

<sup>34</sup> vgl. Gutachten Konzeptförderung, S. 10-11

<sup>35</sup> vgl. Gutachten Konzeptförderung, S. 7

<sup>36</sup> vgl. Gutachten Konzeptförderung, S. 8 und S. 13

zusätzlich eines Programmetats von mindestens 300.000 Euro im Jahr.<sup>37</sup>

#### **5.4. Empfehlung 2: Infrastruktur der (Arbeits-)Orte dauerhaft sichern**

Die bestehenden Orte bilden in ihrer Unterschiedlichkeit und ihrer stadträumlichen Verortung eine vielfältige, einander ergänzende Struktur, deren Absicherung nicht nur durch die finanzielle Aufstockung erfolgen sollte, sondern auch durch weitere Maßnahmen, mit denen ihre Bedeutung für die Tanzszene anerkannt wird und die ihnen Planungssicherheit und Kontinuität ermöglichen.

Diese Maßnahmen sind abhängig von der individuellen Situation der Orte, die sich in ihrer Größe, ihrer Betreiber- und Rechtsform und bezüglich der genutzten Immobilie (Miete, Besitz, Erbpacht o. ä.) unterscheiden.

Mögliche Maßnahmen sind:

- eigener Haushaltstitel, z. B. für die Sophiensæle, das Radialsystem V oder die Uferstudios,
- Ankauf der Immobilie (wie 2018 beim Radialsystem V), z. B. Studio laborgras, Wiesenburg, Lake Studios,
- Unterstützung bei der Umsiedelung von Tanzorten in landeseigene Immobilien,
- Übernahme von Kreditschulden oder die Ablösung von hochverzinsten Krediten durch einen zinslosen Kredit des Landes Berlin, z. B. Uferstudios, Dock 11,
- Mittel aus der Lottostiftung für Umbau und technische Investitionen,
- Schaffung eines Sammelhaushaltstitels für kleinere Orte.

Diese Stärkung der existierenden Orte muss unabhängig von einem zukünftigen *Haus für Tanz und Choreografie* (siehe Kapitel 6) erfolgen, denn ein neuer Ort wird sich mit einem eigenen Profil in die vorhandene Struktur einfügen und erst in der Summe werden alle Orte mit ihren unterschiedlichen Funktionen einander ergänzen und die bestehenden Defizite abgebaut werden.

#### **5.5. Das Fehlen von Residenzen**

Für den Aufbau und die Aufrechterhaltung ihrer professionellen Arbeitspraxis sind Tänzer\*innen und Choreograf\*innen auf Räume angewiesen – nicht nur im Probenprozess für Projekte, sondern im tagtäglichen Trainieren, im kontinuierlichen Erforschen von Bewegung und Raum, im Experiment und Austausch mit anderen Künstler\*innen. Für jede kreative Tätigkeit ist das zunächst noch schweifende, wenig zielgerichtete Suchen und Probieren unabdingbar, denn nur daraus kann sich wirklich Neues und Überraschendes entwickeln.

---

<sup>37</sup> Dies weiterhin unter der Voraussetzung, dass ergänzend Drittmittel durch Anträge generiert werden können.

Eine international im Tanz gängige Praxis der Unterstützung dieser Arbeitsprozesse sind Residenzen für lokale wie auch auswärtige Künstler\*innen. Erfolgreiche Residenzprogramme finden sich seit vielen Jahren z. B. bei PACT Zollverein in Essen oder K3 Choreographisches Zentrum in Hamburg.

**In Berlin allerdings fehlen geförderte Residenzprogramme generell,**<sup>38</sup> der Mangel wird bereits seit Jahren formuliert. Im Rahmen des Runden Tisch Tanz wurde von den Leiter\*innen zahlreicher Produktions- und Präsentationsorte wiederholt der Wunsch geäußert, neben eigenen Programmmitteln für Produktionen auch eigene Residenzen anbieten zu können. Residenzen haben je nach programmatischer Ausgestaltung unterschiedlichen Charakter: von der Künstler\*innenresidenz zu Recherchezwecken über Proben- bzw. Endprobenresidenzen oder themenbezogenen Residenzen bis zur langfristigen Kooperation von Orten mit Künstler\*innen im Sinne *assoziierter Künstler\*innen*. Residenzen stellen sowohl Arbeitsraum und -zeit zur Verfügung wie auch finanzielle, technische und kooperative Mittel nach Bedarf (z. B. dramaturgische Beratung, Öffentlichkeitsarbeit, Hilfe bei Netzwerkaufbau). Den Orten ermöglichen Residenzen künstlerische Profilschärfungen, den Künstler\*innen ein verstetigtes Arbeitsumfeld und damit eine Angleichung der Arbeitssituation an professionelle Arbeitsbedingungen.

#### 5.5.1. Empfehlung 3: Einrichtung eines Residenzförderprogramms

Eine eigene Residenzschiene in Berlin soll dabei primär in Berlin arbeitenden Künstler\*innen zugutekommen und dem „Prinzip der mehreren Wege“ folgen: Das heißt, es können sich sowohl bestehende Orte mit ihren unterschiedlichen Ausgestaltungen von Residenzen als auch Künstler\*innen darauf bewerben. Das Förderprogramm verfügt über einen eigenen Etat und ist zugleich zuständig für die Bereitstellung und Vergabe entsprechender Räume. Es fungiert somit als Schnittstelle zum Arbeitsraumprogramm der Berliner Senatskulturverwaltung. Idealerweise lässt sich über das Arbeitsraumprogramm ein größeres Areal sichern, das dem aktuellen Mangel an Studios, Lagerflächen und Werkstätten im Tanz begegnen kann. Dieser Ort kann als Residenzzentrum fungieren, auf das Künstler\*innen wie auch bestehende Orte zugreifen können. Es bündelt Synergien und erlaubt zugleich Pluralität und Austausch. In jedem Fall gilt es dringend, zusätzlichen Arbeitsraum zu sichern und diesen zusammen mit bereits bestehenden Orten innerhalb eines Residenzprogramms für Künstler\*innen zugänglich zu machen.

Zur konkreten Ausgestaltung dieses neuen Förderinstruments wird vom Runden Tisch Tanz empfohlen, Anfang 2019 einen Workshop unter Mitwirkung von Kulturverwaltung, ZTB e.V., Tanzbüro Berlin und TanzRaumBerlin Netzwerk zu diesem Thema zu veranstalten, um eine rasche Implementierung voranzutreiben. In einem ersten Schritt sollen hier die unterschiedlichen Residenzformate und Förderwege aufgezeigt, Kriterien

---

<sup>38</sup> Einzige Ausnahme ist das noch bis 2020 EU-geförderte europäische Netzwerkprojekt *advancing performing arts project* der Tanzfabrik Berlin.

zum Ausschluss von Doppelförderungen formuliert und das Spektrum geeigneter Immobilien besprochen werden.

#### Workshop zur Ausarbeitung des Residenzprogramms:

3 Termine im Jahr 2019, 10-15 Teilnehmende

- Vertreter\*innen aller wichtigen Tanzorte in Berlin, die Residenzen anbieten wollen,
- 2-3 Expert\*innen zu Residenzförderungsprogrammen,
- 2-3 Vertreter\*innen der Senatsverwaltung für Kultur und Europa, aufgrund ihrer Expertise bzgl. Fördersystematik und Haushaltsvorschriften,
- Zeitgenössischer Tanz Berlin e.V., Vorstand Moritz Majce und Vertreter\*innen des Tanzbüro Berlin,
- Künstler\*innen aus verschiedenen Karriereetappen.

Gesamtkosten für diesen Workshop (inkl. Reisekosten): 5.000 Euro

### **5.6. Der große Raum/die große Bühne**

Eine Folge der privatwirtschaftlichen und nicht-institutionellen Betreiberschaft von Tanzorten ist das Fehlen von großen Bühnen- und Zuschauerräumen.

Viele der Orte haben eine Platzkapazität für bis zu 100 Zuschauer\*innen, einige bis 200/220 und nur das Radialsystem V und das HAU1 können mit 400 bzw. 517 Plätzen deutlich mehr Publikum empfangen. Für zeitgenössische Tanzproduktionen ist eine klassische Portalbühne (wie das HAU1) oft ungeeignet, geeigneter sind die Black Box (mit einer vom Bühnenniveau ansteigenden Publikumstribüne) oder ein großer flexibler Raum, in dem die Bestuhlung je nach Produktion angeordnet oder, z. B. bei installativen Performances, ganz darauf verzichtet werden kann (wie z. B. Studio 14 der Uferstudios).

Insbesondere für die bestehenden Ensembles von Sasha Waltz und Constanza Macras sowie für die in Berlin am HAU angedockte Choreografin Meg Stuart, die nicht über eine eigene Spielstätte verfügen, bedeutet der Mangel an Tanzbühnen mit hoher Sitzplatzkapazität eine echte Einschränkung.<sup>39</sup> Wie auch die cie. toula limnaios bespielen sie bei ihren nationalen und internationalen Gastspielen Bühnen und Auditorien, die weitaus größer sind als die ihnen in Berlin zur Verfügung stehenden.

Ähnliches gilt ebenfalls für langjährig erfolgreich arbeitenden Choreograf\*innen in der Basisförderung, die aufgrund der fehlenden Finanzierung nur gelegentlich mit einer großen Besetzung oder für größere Räume arbeiten, dies aber potenziell regelmäßig könnten.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> VERLIN von Constanza Macras / DorkyPark ist in erster Linie eine Probebühne und für die meisten Repertoirestücke der Kompanie zu klein, aktuell können nur drei Stücke von über 15 dort präsentiert werden.

<sup>40</sup> Vgl. Kapitel 4, „Künstler\*innenförderung“, Stichpunkte ‚Mid-Career-Sackgasse‘ und ‚Unzureichende Basisförderung‘. Es handelt sich z. B. um Isabelle Schad, laborgras, Christoph Winkler oder Gintersdorfer/Claßen.



Dementsprechend gehört zu einem zu planenden *Haus für Tanz und Choreografie* auch ein großer flexibler Bühnenraum mit einer Sitzplatzkapazität von ca. 600.<sup>41</sup>

Darüber hinaus kann und sollte bei zukünftigen Intendanzwechseln in den existierenden größeren Theatern bedacht werden, ob und wie am jeweiligen Haus der Tanz eine wichtigere oder die Hauptrolle spielen soll, woraufhin strukturelle Zielvereinbarungen formuliert und die Intendanzen entsprechend besetzt werden können.

---

<sup>41</sup> Vgl. Kapitel 6: „Ein Haus für Tanz und Choreografie“

## **6. Ein Haus für Tanz und Choreografie**

### **6.1. Derzeitige Situation**

Nach 30 Jahren Debatte und enormer Weiterentwicklung der freischaffenden Tanzszene braucht Berlin eine eigene Institution für Tanz und Choreografie. Zwar existieren zahlreiche dezentrale Aufführungsorte (Uferstudios für zeitgenössischen Tanz, Tanzfabrik Berlin, Radialsystem V, HAU – Hebbel am Ufer, Sophiensæle, HALLE TANZBÜHNE BERLIN, Dock 11/Eden\*\*\*\* Studios, ada Studio und Bühne für zeitgenössischen Tanz, Lake Studios Berlin, Flutgraben e.V., Verlin, Studio laborgras, u. a.), doch fehlt in Berlin darüber hinaus ein Ort, mit dem die Kunstformen Tanz und Choreografie dauerhaft sowie institutionell gesichert werden und in dem sie sich im größeren Maßstab weiterentwickeln können.

**Im Verhältnis zu drei Opernhäusern und fünf großen Sprechtheatern sowie zwei großen Kinder- und Jugendtheatern hat der Tanz in Berlin ein klares institutionelles Defizit.** Im Vergleich: Nordrhein-Westfalen bekennt sich mit dem Tanzhaus NRW, PACT Zollverein sowie dem geplanten Pina Bausch Zentrum bereits zu drei Tanzspielstätten. Das Tanzquartier Wien, Dansens Hus in Stockholm, Sadlers Wells und The Place in London, Dansehallerne in Kopenhagen: Zahlreiche Beispiele europäischer Tanzhäuser zeigen, dass eine eigene Institution für Tanz und Choreografie dem Tanz kulturpolitisches Gewicht verleiht, ihn sichtbarer sowie für breite Publikumskreise zugänglicher macht und auf künstlerischer sowie struktureller Ebene Innovationen anstoßen kann.

Im Rahmen des Runden Tisch Tanz hat sich die AG Räumliche Infrastruktur mit der Frage nach dem Warum und Wie eines *Hauses für Tanz und Choreografie* beschäftigt. Verschiedene Modelle wurden diskutiert, Bedarfe eruiert. **Als Konsens aller unterschiedlichen Vorstellungen zeigt sich: Das Haus für Tanz und Choreografie kann es nur in einer starken, angemessen geförderten Berliner Tanzszene und zusammen mit nachhaltig gesicherten dezentralen Strukturen geben.**

Gerade weil das *Haus für Tanz und Choreografie* neue Impulse für den Tanz in Berlin setzen soll, kann es nicht isoliert von der hiesigen vielfältigen und dynamischen Tanzszene gesehen, sondern muss als Teil des Ganzen konzipiert werden. Inmitten der dezentral organisierten Strukturen (d. h. der verschiedenen Orte für Tanz in der Stadt<sup>42</sup>) soll ein institutionell gesichertes *Haus für Tanz und Choreografie* einen zentralen Anziehungspunkt bilden, der das Kulturleben der Stadt bereichert sowie die gesamte Tanzszene stärkt, inspiriert und sichtbarer macht. Auf diese Weise kann das Haus ein zentraler Baustein der Gesamtarchitektur aller im Empfehlungsschreiben vorgeschlagenen Maßnahmen werden.

Die aufzubauende Struktur der neuen Institution für den Tanz soll aus den Bedarfen der gesamten Tanzszene entwickelt werden, wozu neben den Künstler\*innen auch das Publikum sowie Tanzschaffende im weiteren Sinne gehören.

---

<sup>42</sup> Vgl. Kapitel 5, „Räume und Orte für den Tanz“

In Berlin fehlen:

- ein größerer Produktions- und Präsentationsort für Berliner (Mid-Career-) und internationale Künstler\*innen mit internationaler Ausstrahlung, der alles unter einem Dach vereint, was den Tanz in seiner Bandbreite ausmacht: Proben und Produktion, Recherche und Forschung, Archivierung und Vermittlung, Diskurs und Theorie, Präsentation und Partizipation,
- mittelgroße bis große Bühnen, auf denen regelmäßig Tanz gezeigt wird und deren Bühnen- und Publikumsräume flexibel gestaltbar und veränderbar sind (u. a. können größere Produktionen von Berliner Choreograf\*innen sowie Gastspiele großer Kompanien im *Haus für Tanz und Choreografie* stattfinden, ggf. auch auf anderen Bühnen<sup>43</sup>),
- Studios, Arbeitsräume, ggf. Werkstätten für verschiedene Arbeitsweisen und -praktiken,
- institutionell gesicherte Freiräume für künstlerisches Schaffen,
- Residenzen für Berliner und internationale Künstler\*innen,
- Möglichkeiten des kontinuierlichen Arbeitens und der Schaffung eines Repertoires für Tanzschaffende,
- Räume und Personal für ein öffentlich zugängliches analoges Archiv sowie für die Arbeit mit und an einem digitalen Archiv für den Tanz,
- Platz für ein Vermittlungszentrum,
- ein Begegnungs- und Diskursort für Berliner und internationale Tanzschaffende sowie die Stadtgesellschaft und verschiedene Publikumskreise,
- Lagerräume für Technik und Produktionsausstattungen.

## **6.2. Empfehlung: das *Haus für Tanz und Choreografie***

Das *Haus für Tanz und Choreografie* soll die institutionelle Lücke des Tanzes in Berlin endlich schließen, die Kunstform umfassend sichtbar werden und in die Stadt hinein wirken lassen.

Es soll Tanz und Tanzschaffenden in besonderer Weise dienen, indem es verschiedene Ebenen der künstlerischen, tänzerischen und choreografischen Arbeit ermöglicht, sichert und unterstützt sowie die sich daraus ergebenden Module in sich vereint und zwischen ihnen Synergien und Querverbindungen schafft.

---

<sup>43</sup> Siehe dazu das Kapitel 5, „Räume und Orte für den Tanz“

### 6.2.1. – Die Basis

Zur Basis eines *Hauses für Tanz und Choreografie* gehören die Arbeitsbereiche:

#### - Proben und Produktion

Berliner und internationale Choreograf\*innen können am Haus proben und produzieren – und werden dafür organisatorisch, infrastrukturell sowie monetär durch den hauseigenen Produktionsetat unterstützt.

#### - Präsentation

Die am Haus produzierten und geprobt Stücke werden auf den Haus-eigenen Bühnen präsentiert – ebenso wie größere und kleinere Gastspiele internationaler Künstler\*innen. Die kontinuierliche Zusammenarbeit mit Künstler\*innen ermöglicht den Aufbau eines Repertoires – ein Identifikationsfaktor, auch für das Berliner Publikum. Über die Vernetzung mit anderen Tanzhäusern können die Produktionen als Gastspiele (inter-)national auf Tour geschickt werden.

#### - Residenzen

Das Haus soll Künstler\*innen die Möglichkeiten verschiedener Residenzen bieten: Arbeits- und/oder Studioresidenzen sowie betreute Rechercheresidenzen.

#### - Archiv, Recherche und Forschung

Das am Haus befindliche analoge und digitale Archiv<sup>44</sup> beinhaltet neben einer Fachbibliothek auch Video-, Print- und sonstiges schriftliches und bildliches Material sowie Künstler\*innennachlässe und dient als Grundlage für ein Forschungs- und Rechercheprogramm, aus dem sich wiederum Diskurs und Theorie speisen.

#### - Vermittlung und Partizipation

Das eigenständige, aber eng mit dem Haus kooperierende Tanzvermittlungszentrum<sup>45</sup> praktiziert und koordiniert die Vermittlungsaktivitäten am Haus und in der Stadt.

### 6.2.2. Beispiele für die Verzahnung aller Aktivitäten:

**Das *Haus für Tanz und Choreografie* muss einen eigenen (Ko)-Produktionsetat besitzen, um Proben, Produktion und Präsentation künstlerischer Arbeiten zu ermöglichen – sowohl von Berliner als auch von internationalen Choreograf\*innen.** Dabei können Künstler\*innen, die kontinuierlich am Haus arbeiten oder temporär gastieren, professionelle Masterclasses für Tänzer\*innen und Choreograf\*innen geben oder im Rahmen von Vermittlungsaktivitäten mit interessierten Lai\*innen arbeiten. Im Rahmen verschiedener Formate wie Showings, Gespräche oder Workshops treten

---

<sup>44</sup> Vgl. Kapitel 7, „Tanzarchiv“

<sup>45</sup> Vgl. Kapitel 10, „Vermittlung“

internationale Gäste und/oder Berliner Künstler\*innen mit dem Publikum in einen gemeinsamen, kontinuierlichen Austausch. Residenzkünstler\*innen nutzen für ihre Research die Bestände des Archivs, während das Archiv wiederum die am Haus arbeitenden und gastierenden Künstler\*innen zu öffentlichen Diskussionen mit dem Publikum einlädt und somit zu Diskurs und Theorie beiträgt.

Von der Vernetzung eines *Hauses für Tanz und Choreografie* mit anderen international anerkannten Tanzspielstätten sollen nicht nur jene Künstler\*innen profitieren, die am Haus arbeiten, sondern die gesamte Berliner Tanzszene.

### 6.2.3. The Spirit of the Place – Stabilität und Freiraum

Mit dem *Haus für Tanz und Choreografie* kann Berlin nicht nur eine eigene und einzigartige Institution für den Tanz gründen, sondern hat auch die Chance, eine zeitgemäße, moderne Kulturinstitution neuen Typs aufzubauen. Dazu gehört, wie beschrieben, ein integrierendes Modell zu entwickeln, in dem die Trennung der einzelnen zur Kunst gehörigen Aktivitäten aufgehoben ist. D. h., im *Haus für Tanz und Choreografie* wird geprobt, präsentiert, unterrichtet, trainiert, residiert, geforscht, gelernt, vermittelt, archiviert, recherchiert, gemeinsam gedacht, gefeiert, gegessen, diskutiert, gestritten. Das alles gehört zu den künstlerischen Aktivitäten, die das Profil des *Hauses für Tanz und Choreografie* ausmachen und es zu einem Ort für die Künste, aber mehr noch für Zuschauer\*innen und Interessierte, Tänzer\*innen, Choreograf\*innen, Dramaturg\*innen, Journalist\*innen sowie Künstler\*innen anderer Sparten und jeden Alters, Geschlechts und jeder Herkunft werden lassen.

Eine gute zeitgenössische und zeitgemäße Institution reagiert auf die Bedürfnisse von Künstler\*innen: „die Institution kann fördern, anregen, fokussieren, Katalysator sein – aber sie ist dem Kunstschaffen stützend nachgeordnet“<sup>46</sup> D. h., die vordringlichste Aufgabe eines Tanzhauses ist die Förderung und Ermöglichung von tänzerischer und choreografischer Arbeit. Daher sollte einerseits in der Entwicklung der Institution stets eine starke Künstler\*innenförderung mitgedacht werden und sollten andererseits Freiräume in der Institution strukturell eingebaut werden.

Neben dem Freiraum für die am *Haus für Tanz und Choreografie* arbeitenden Choreograf\*innen und Tänzer\*innen sowie dem Schutz von sensiblen künstlerischen Prozessen soll sich das Haus als ein Ort des offenen Austauschs und freien, politisch und gesellschaftlich relevanten Diskurses für verschiedene Communities der Stadt verstehen. Das Haus ist ein öffentlicher Ort für künstlerische, aber auch menschliche, gesellschaftliche und politische Begegnungen zwischen Tanzschaffenden, Künstler\*innen anderer Sparten und verschiedenen Publikumskreisen sowie gleichzeitig ein konzentrierter Arbeitsort, der Künstler\*innen Freiheit zum Risiko in ihrer künstlerischen Arbeit ermöglicht. Mit seinem institutionellen Rahmen soll das Haus der Kunstform Stabilität bieten und den Künstler\*innen (zumindest in Teilen) jenen Freiraum bereitstellen, der in Berlin bis in die 1990er Jahre bestimmend war für die Entwicklung der hiesigen Tanz- (und Kunst-)szene,

---

<sup>46</sup> Vgl.: Sigrid Gareis, Das Tanzhaus der Zukunft. In: „Remembering the Future. 40 Jahre Tanzfabrik Berlin.“ Berlin, 2018

durch die fortgeschrittene Gentrifizierung inzwischen aber verloren gegangen ist. Diese Gratwanderung muss beständig neu austariert werden.

Als moderne Institution sollen dem *Haus für Tanz und Choreografie* demokratische, dekolonialisierte, inklusive und integrative Strukturen fest eingeschrieben sein. Gleichzeitig soll es so flexibel aufgestellt werden, dass es künstlerische und gesellschaftliche Transformationsprozesse ermöglichen, abbilden und aufnehmen kann – sowohl inhaltlich als auch strukturell. Verantwortungen auf der Organisations- und Leitungsebene sollten klar geregelt, aber auch transparent und durchlässig sein, in jedem Fall auf verschiedene Schultern verteilt werden.

#### 6.2.4. Leitungs-/ Organisationsstrukturen

Autoritäre Leitungsstrukturen sind nicht mehr zeitgemäß, vor allem nicht im Tanz. Die Kunstform selbst macht mit ihren neuen Arbeitsweisen in Form von gleichberechtigten, offenen, mitunter auch kollektiven Produktions-, Organisations- und Gestaltungsprozessen deutlich, dass sich eine ihr adäquate Institution alternative Leitungsmodelle nicht nur auf die Fahnen, sondern in ihre Struktur (ein-)schreiben muss. Um es mit der belgischen Künstlerin Sarah Vanhee zu sagen: Wir wünschen uns eine Institution, die eine alternative Politik verkörpert, statt Programme über alternative Politik zu präsentieren<sup>47</sup>

Dazu gehört – in deutlichem Gegensatz zu den herkömmlichen autoritären Intendantenmodellen mit einer Einzelfigur an der Spitze der Institution– eine klar verteilte und zugleich geteilte, horizontal ausgerichtete Verantwortung auf verschiedene Schultern. Temporäre oder dauerhafte Verantwortlichkeiten sollten klar geregelt werden, ebenso wie die Momente ihrer Durchlässigkeit. Eine Involvierung von am Haus arbeitenden bzw. mit dem Haus assoziierten Künstler\*innen in Entscheidungs- und/oder Verantwortungsprozesse sollte in die Konzeptionierung des Institutionsaufbaus einbezogen werden.

Mögliche Elemente und Strategien eines alternativen Leitungsmodells für *das Berliner Haus für Tanz und Choreografie* sind:

- kollektive Leitung/Leitungsteam aus gleichberechtigten Partner\*innen,
- Künstler-Kuratorenschaften,
- Drittes-Auge-Prinzipien,
- Entwicklung von Methoden der Institutions- und Selbstkritik, z. B. durch regelmäßige, auch extern begleitete Selbstevaluierung,
- Künstler\*innenbeirat,
- Publikumsbeirat,
- Module für Selbstorganisation von Künstler\*innen<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Vgl. Sarah Vanhee: „I desire art institutions that practise alternative politics instead of presenting art programs about alternative politics.“ In: *The Art Institution as a hole in the Ground* – Vortrag im Rahmen des Projekts: *The Fantastic Institution*. <https://www.kunsten.be/dossiers/perspectief-kunstenaar/perspective-institution/4451-the-fantastic-institutions>

<sup>48</sup> In der AG Räumliche Infrastruktur wurden neben den beschriebenen ‚klassischen‘ Elementen einer zeitgemäßen Tanz-Institution auch Möglichkeiten bzw. Abteilungen diskutiert, die in der Gesamtstruktur des *Hauses für Tanz und Choreografie* auf bedingungslose Weise künstlerische Freiräume und Risiken sowie

### 6.2.5. Wie weiter? Nächste Schritte

Angesichts der (zu) langen Zeit, in der eine Institution für Tanz in Berlin bereits debattiert und verhandelt wird, ist nun sofortiges und entschiedenes Handeln gefragt.

Die Ausarbeitung für die Konzeption des *Hauses für Tanz und Choreografie* sollte in den Jahren 2019/20 erfolgen. Startpunkt ist das Jahr 2019, in dem – unterstützt von Kulturverwaltung und Politik – ein Team aus fünf Expert\*innen den geeigneten Ort finden soll. Auf der Grundlage der oben beschriebenen Kriterien und Gedanken wird zeitgleich mit der Konzeptionierung begonnen. Bis 2020 sollte ein Strukturmodell erarbeitet werden, auf dessen Basis das *Haus für Tanz und Choreografie* realisiert wird.

#### Mit an der Konzeption beteiligt sein sollte:

- ein/e Person mit substanzieller Erfahrung mit institutionellen Strukturen und ihrem Aufbau,
- eine/r erfahrene/r Mid-Career-Künstler\*in mit Arbeitserfahrung innerhalb von Institutionen,
- ein/e junge/r Künstler\*in ,
- ein/e technische/r Leiter\*in (ggf. ein/e Architekt\*in),
- ein/e erfahrene/r Produktionsleiter\*in (in den Jahren 2020/21).

Das Team zieht in regelmäßigen Abständen internationale und Berliner Fachleute und Tanzschaffende zu Konsultationen hinzu. Eine kontinuierliche Fortsetzung des Austausches mit der Kulturverwaltung, der Berliner Politik sowie Interessierten aus der Berliner Tanzszene erscheint insbesondere nach dem Jahr des Runden Tisch Tanz mitsamt seinen vielfältigen Diskussionen notwendig.

#### Kostenberechnung für das Team 2019-2021:

2019: 60.000 Euro (2 Positionen à 18.000 Euro, 2 Positionen à 9.000 Euro, Sachkosten 6.000 Euro),

2020/21: 70.000 Euro (2 Positionen à 18.000 Euro, 3 Positionen à 9.000 Euro, Sachkosten 7.000 Euro).

#### In der Detailausarbeitung des Konzepts sollten folgende Aspekte eine Rolle spielen:

- Wo und wie kann das *Haus für Tanz und Choreografie* verortet werden?
- Wie kann auf die Bedürfnisse von Berliner und auswärtigen Künstler\*innen und künstlerischen Produktionen eingegangen werden?

---

zugleich eine lebendige Reflexion auf die Institution selbst ermöglichen. Das in diesem Rahmen entwickelte ‚Modul einer prozessualen Institution‘ ist als autonome und bewegliche Organisationsstruktur innerhalb des *Hauses für Tanz und Choreografie* gedacht. Es bezeichnet eine selbstorganisierte Künstler\*innengruppe mit einem hohen Maß an Eigenverantwortung, in deren Tätigkeitsbereichen die Trennung von künstlerischer Arbeit und Organisationsebene aufgehoben wäre. Durch die fließenden Übergänge zwischen den Ebenen ‚künstlerische Arbeit‘ und ‚Organisation‘ könnten die für dieses Modul verantwortlichen Künstler\*innen die Organisation unmittelbar mitgestalten sowie die Institution als Ganzes immer wieder neu hinterfragen und aktualisieren. Als gleichberechtigtes Element im Gesamtbetrieb könnte das Modul der prozessualen Institution als eingebettete Institutionskritik fungieren.

- In welcher Weise können mit dem Haus assoziierte Künstler\*innen in strukturelle Entscheidungen miteinbezogen werden?
- Wie kann eine institutionelle Struktur aufgebaut werden, die zugleich stabil und flexibel ist, die Sicherheit bietet und die sich gleichzeitig immer wieder erneuern und hinterfragen kann?
- Wie können Diversität und Inklusivität auf allen Ebenen umgesetzt werden (inhaltlich, strukturell, personell, räumlich)?
- Kann die Idee einer prozessualen Institution als gleichberechtigtes Element zu den klassischen Abteilungen eines *Hauses für Tanz und Choreografie* funktionieren – und wenn ja, wie?
- Wie können und sollen die einzelnen Abteilungen sinnvoll und gewinnbringend miteinander verzahnt werden?



## **7. Tanzarchiv**

### **7.1. Derzeitige Situation**

Um sich weiterzuentwickeln, braucht jede Kunstform ein Bewusstsein über ihre Vergangenheit – das trifft auch und gerade für den Tanz zu. Doch im Gegensatz zur bildenden Kunst mit ihren z. T. über Jahrzehnte oder Jahrhunderte angelegten Museen und Sammlungen ist das ‚Gedächtnis‘ der Kunstform Tanz fragmentarisch und lückenhaft. Erst in den letzten Jahren zeigt sich – u. a. unterstützt von dem Förderinstrument Tanzfonds Erbe – ein künstlerisches Interesse am Tanzerbe.

Angesichts der reichen und vielschichtigen Tanzgeschichte Berlins ist gerade hier eine Hinwendung zur Geschichte des Tanzes enorm wichtig. Wie im gesamten deutschsprachigen Raum wurden auch in Berlin die innovativen künstlerischen Entwicklungen der Zwischenkriegszeit durch die Nationalsozialisten abgeschnitten. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bauten jene Tänzer\*innen und Choreograf\*innen, die überlebt hatten, nicht ermordet worden waren oder fliehen mussten, in Berlin ihre Schulen, Studios und Ensembles wieder auf, etablierten sich an den wieder eröffneten Opernhäusern und Theatern. Mit der Gründung der Bundesrepublik sowie der DDR und später mit der Teilung der Stadt in Ost und West entwickelten sich sowohl das Ballett als auch das Tanztheater und der moderne, zeitgenössische Tanz auseinander und fanden ihre jeweiligen Publikumskreise.

**Die Geschichte des Tanzes in Berlin ist also eine genuin politische, aber bis heute weder ausreichend dokumentiert noch in ihren diversen verzweigten und in Teilen fragmentarischen Quellen zusammenhängend zugänglich. Die Berliner Tanzszene braucht ihre eigene Geschichtsschreibung – auch, um die ihr gebührende Anerkennung als eigenständige Kunstform zu erfahren.**

Auf den ersten Blick verfügt Berlin mit dem Landesarchiv, der AdK, den Sammlungen der UdK, der HZT-Mediathek, der Bibliothek der Staatlichen Ballettschule, den Beständen an den Opernhäusern, dem in Teilen auch Tanzbestände umfassenden Medienlabor des Instituts für Theaterwissenschaft der FU sowie den umfangreichen filmischen Dokumentationen von MCB/ITI und Tanzforum Berlin über einen beträchtlichen Fundus an Dokumenten und Wissensbeständen zum Tanz.

Weitere Orte der Archivierung sind:

- Produktionsarchive der verschiedenen Spielstätten – HAU – Hebbel am Ufer/Tanz im August, Sophiensæle, DOCK11/EDEN, Staatsballett u. a.,
- (private) Dokumentations- und Archivbestände zahlreicher Choreograf\*innen und Journalist\*innen,
- Filmbestände der Sendeanstalten,
- Dokumentationen geförderter und nicht geförderter Tanzproduktionen (u. a. in der Kulturverwaltung).

Aus diesen weit verzweigten, z. T. noch unerschlossenen Wissensbeständen ergibt sich ein

sehr diverses, über die ganze Stadt verstreutes „Archiv“ des Tanzes in Berlin – analog und digital.

### Was fehlt?

Berlin benötigt ein **modernes, an den Anforderungen einer zeitgenössischen Wissensgesellschaft orientiertes Tanzarchiv im Sinne einer für alle zugänglichen, öffentlichen „Berlin Dance Collection“.**

Es wird höchste Zeit, ein Berliner Tanzarchiv aufzubauen, denn die Zeitzeug\*innen, die aus den frühen Jahren berichten können, werden beständig weniger. Die privaten Archive sind jederzeit der Vernichtung ausgesetzt. Bestände in öffentlich geförderten Spielstätten sind oft nur abgestellt. Opernhäusern fehlen elementare Voraussetzungen, ihre analogen Sammlungen überhaupt zu erfassen. In den Einrichtungen der Freien Szene sind Mittel zur Archivierung so gut wie gar nicht vorhanden. Die umfangreichen audiovisuellen Sammlungen des zeitgenössischen Tanzes bedürfen – wie alle anderen Quellen – dringend ihrer Sicherung durch Digitalisierung. **Es fehlt eine Strategie zur Langzeitarchivierung der Quellen und Wissensbestände.**

## **7.2. Empfehlung: Aufbau eines Berliner Tanzarchivs**

Ein Berliner Tanzarchiv sollte ein Ort der Information, der Kommunikation, des Austauschs, der wissenschaftlichen und künstlerischen Forschung sein – offen für alle, die mit und für den Tanz arbeiten, ihn lieben und mehr wissen wollen.

### 7.2.1. Die Realisierung eines Berliner Tanzarchivs

Zur Realisierung eines Berliner Tanzarchivs bedarf es zweierlei:

1. Im ersten Schritt muss eine analoge Erfassung und Aufbereitung der an den verschiedenen Orten der Stadt (z. B. in privaten Archiven) befindlichen Dokumente und Objekte des Tanzes durchgeführt werden (hier handelt es sich z. B. um audiovisuelle Dokumente, Audioquellen, Texte, Rezensionen, Konzepte, Bühnenbildentwürfe, Fotografien u. v. a.).

2. Nach dieser Erfassung muss im zweiten Schritt ein Informationsverbund (im Sinne eines Datenbankverbundes) geschaffen werden. Damit können interessierte Nutzer\*innen nachvollziehen und online recherchieren, wo sich in der Stadt was an und in den Archiven befindet. Der Informationsverbund ist damit eine Kartografie der Wissensbestände, wozu auch private und halböffentliche Archive zählen.

Dieser Informationsverbund aller in Berlin existierenden Wissensbestände des Tanzes wird zur Ausgangsbasis für eine kontinuierliche digitale Aufbereitung und Sicherung der Bestände wie auch zur Basis eines zukünftigen digitalen Archivs des Tanzes in Berlin.

**Ein solcher Datenverbund wäre für eine Vielzahl von Nutzer\*innen aus künstlerischer Praxis, Forschung und Lehre, Ausbildung, Journalismus und kultureller Bildung, Kulturpolitik und Verwaltung von enormer Bedeutung.**

#### 7.2.2. Die nächsten Schritte 2020-2022

Zwischen 2020 und 2022 sind die vorbereitenden Schritte für die Einrichtung eines Tanzarchivs Berlin, das sowohl analog als auch digital den Zugang zu Wissen und Information über den Tanz für alle Interessierten ermöglicht, zu planen („Berlin Dance Collection“).

Für den sukzessiven Aufbau des beschriebenen Informationsverbundes wird die Bildung einer Steuerungsgruppe empfohlen.

#### Bildung einer Steuerungsgruppe

Die Steuerungsgruppe sollte aus ca. acht Expert\*innen aus den Bereichen Tanzwissenschaft, Journalismus, Archivierung und Dokumentation bestehen, die sich über drei Jahre (2020-2022) fünf Mal jährlich treffen. Diese Expert\*innengruppe entwickelt durch profunde Recherchen, qualitative und quantitative Erhebungen sowie Kontakte zu Expert\*innen aus dem In- und Ausland innovative Möglichkeiten für den Aufbau des Tanzarchivs in Berlin und sichert damit den Aufbau eines nachhaltigen Zugangs zum Berliner Tanzerbe.

Folgende Aufgaben werden von der Steuerungsgruppe durchgeführt, in Auftrag gegeben oder koordiniert:

#### Schritt 1. Erfassung und Recherche zu Tanzorten und Tanzbeständen

(Zeitraum: gesamter Zeitraum)

- 1.1. Recherche zu den ästhetischen, kulturellen Verbindungslinien in der Entwicklung des zeitgenössischen Tanzes in Berlin nach 1945, verbunden mit der Einholung von tanzhistorischen und tanzwissenschaftlichen Expertisen (gesamter Zeitraum),
- 1.2 Erfassung der vorhandenen und vergangenen Orte und analogen Sammlungen des Tanzes in Berlin seit 1945 – sowie Aufbereitung und Erarbeitung der Zugänglichkeit,
- 1.3 Durchführung einer Erhebung und Beschreibung der Bestände zum Tanz in Berlin, qualitative Interviews mit den Bestandshalter\*innen, Prüfung des Zustands der Bestände, Risikoeinschätzung.

#### Schritt 2. Dokumentation Tanz in Berlin

(Zeitraum: 1. und 2. Jahr)

- 2.1. Einholung von Expertisen aus dem Bereich innovativer Dokumentation von Tanz (VR, 3D, AR) (1. und 2. Jahr),
- 2.2. Strategieentwicklung für die weitere audiovisuelle/digitale Dokumentation des Tanzes in Berlin (quantitative und qualitative Aspekte, Technologieentwicklung) (1.

und 2. Jahr).

### Schritt 3. Entwicklung eines Tanzarchivs

(Zeitraum: insgesamt drei Jahre; die Maßnahmen bauen aufeinander auf)

- 3.1. Umfrage unter ausgewählten Akteur\*innen der Tanzszene zum Aufbau eines eigenen Archivs, Erfahrungen der Selbstarchivierung sowie der individuellen Auseinandersetzung mit Archivmaterial,
- 3.2. Strategie für die Entwicklung eines Tanzarchivs aufbauend auf den bisher getätigten Erfassungen und Erhebungen (gesamter Zeitraum),
- 3.3. Strategie für die Entwicklung eines digitalen Zugangs zu den Orten und Beständen des Tanzwissens in Berlin. Einholung technischer Expertise aufbauend auf den zuvor durchgeführten Umfragen und Expertisen (2. und 3. Jahr).

### **7.3. Ausstattungshöhe**

Jahr 2020: 23.250 Euro

Jahr 2021: 21.250 Euro

Jahr 2022: 16.250 Euro

Die Zahlen umfassen Gelder für Sitzungen der Steuerungsgruppe, Strategieentwicklung, Recherche, Umfragen und deren Auswertungen, Interviews etc.

Detailaufstellung der Kostenkalkulation: siehe Anhang.

### **7.4. Planungen für die Jahre 2023/24**

Auf der Grundlage der Arbeitsergebnisse der Jahre 2020 bis 2022 soll in den darauffolgenden zwei Jahren die unmittelbar praktische Realisierung der digitalen Plattform des digitalen Berliner Archivs des Tanzes in Angriff genommen werden. Ziel sollte die Programmierung eines Prototyps des digitalen Archivs sowie die Implementierung von Schnittstellen zu den verschiedenen dezentralen Wissensquellen der Stadt sein. Dafür sollten Möglichkeiten der Zusammenarbeit bzw. der Förderung durch kulturBdigital, das Innovationsförderprogramm bzw. das Forschungs- und Kompetenzzentrums Digitalisierung (digiS) des Landes Berlin erschlossen werden.

## **8. Künstlerische Forschung**

### **8.1. Hintergrund**

#### **8.1.1. Tanzforschung**

Tanz existiert nicht nur in der Praxis von Aufführungen, Proben, Training und Vermittlung. Zur Tanzszene gehören auch die bestehenden Forschungsfelder und -einrichtungen, die sich mit dem Tanz als vielfältiger Kunstform beschäftigen, ihn theoretisch reflektieren und ihm damit neue Impulse verleihen.

Tanzforschung umfasst u. a.:

- über aktuelle Aufführungen wissenschaftlich zu schreiben, sie zu interpretieren, zu analysieren und kontextualisieren,
- den künstlerischen Schaffensprozess zu erforschen, z. B. durch den Austausch mit Choreograf\*innen, Tänzer\*innen, Dramaturg\*innen sowie weiteren Künstler\*innen anderer Sparten,
- zeitgenössische(n) Tanz, Bewegung und Choreografie in einen aktuellen gesellschaftlichen, politischen und/oder historischen Kontext zu setzen,
- historisches Material zu Tanz, Bewegung und Choreografien der Vergangenheit methodisch aufzuarbeiten.

Tanzforschung setzt sich mit ganz verschiedenen Themen auseinander, wie z. B. künstlerischen, gesellschaftlichen, politischen und/oder privaten Körper- und Genderinszenierungen, Normalität und Diversität (auf der Bühne, aber auch im Alltag) oder den Wandel von tänzerischen und choreografischen Techniken sowie den Themen Archivierung und Dokumentation von Tanz.

Tanzforschung setzt Tanz und Choreografie in Beziehung zu anderen Künsten oder Alltagsphänomenen; sie erforscht Bewegung im weiteren Sinne, wie z. B. in den Choreografien politischer oder militärischer Bewegungen, und untersucht Bewegung und Choreografie im öffentlichen Raum, in Ausstellungen, Filmen, in Theater, Performance und Musik.

Aufführungen, Proben und Training werden in den verschiedenen Ansätzen der Tanzforschung ebenso zu ‚Forschungsgegenständen‘ wie schriftlich dokumentierte oder mündliche Interviews mit Künstler\*innen, Fotografien und Videoaufzeichnungen vergangener Aufführungen, Notationen, Kostüme, Skizzen, Zeitungskritiken, Texte u. v. m.

(Tanz)wissenschaftliche Theoriebildung geschieht darüber hinaus im Austausch mit anderen Wissenschaften, wie den Kultur-, Kunst- oder Sozialwissenschaften sowie der Philosophie, und in Bezug auf diese.

**Mit der wissenschaftlichen Verarbeitung des Tanzes und seiner Materialien ist die Tanzforschung für dessen Entwicklung von eminenter Bedeutung – denn ohne den Bezug zur eigenen Geschichte, Entwicklung sowie den eigenen Kontext kann sich eine Kunstform weder definieren noch weiterentwickeln.**

Ein besonderes Verständnis von Forschung schließt die künstlerische Forschung mit ein – ein Feld, das sich in Deutschland erst seit einigen Jahren entwickelt.

### 8.1.2. Künstlerische Forschung als besonderes Feld der Tanzforschung

Künstlerische Forschung hat in Ländern wie Großbritannien, Frankreich und Finnland eine lange Tradition und eine differenzierte gegenwärtige Praxis. Dagegen hinkt Deutschland mit der Anerkennung der künstlerischen Forschung als wichtigem Zweig der Forschung weit hinterher.

Wie in der geistes- oder naturwissenschaftlichen existieren auch in der künstlerischen Forschung sehr unterschiedliche Ansätze und Methoden. Zwar wird um die Anwendung wissenschaftlicher Standards wie Wiederholbarkeit, Übertragbarkeit und Abstraktion auf die künstlerische Forschung seit Jahren gestritten – nichtsdestotrotz haben die unterschiedlichen Bereiche der künstlerischen Forschung einige Punkte gemein:

- Praxis und Theorie können nicht getrennt voneinander gedacht werden. (Daher wird künstlerische Forschung auch häufig als praxisbezogene Grundlagenforschung bezeichnet.<sup>49</sup>)
- Die Körperlichkeit und Materialität von Wissen wird im Rahmen künstlerischer Forschung eingebunden und erkundet.
- Unterschiedliche Formen von Wissen, z. B. *embodied* oder *tacit knowledge*, minoritäres Wissen oder Erfahrungswissen, d. h. (theoretisches) Wissen *über* etwas und verkörpertes (praktisches) Wissen, werden gleichermaßen anerkannt und in Forschungsprozessen produktiv gemacht.
- Künstlerische Forschung hinterfragt etablierte Forschungsverfahren und bringt neue Forschungsweisen hervor. Künstlerische Forschung reflektiert die eigene Praxis, ist in ihrem Themenkreis aber nicht auf künstlerische Praktiken begrenzt.
- Künstlerische Forschung stellt Bezüge und Interaktionen zwischen unterschiedlichen Wissensweisen, Forschungsfeldern und Akteur\*innen von Forschung her, die im Verhältnis von Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft bisher kaum Verbindung zueinander haben.
- Künstlerische Forschung ist oft transdisziplinär und immer im Austausch mit unterschiedlichen Öffentlichkeiten.
- Das durch künstlerische Forschung gewonnene Wissen kann zu einem sinnlichen und körperlichen Wissen werden.<sup>50</sup>

Künstlerische Institutionen begreifen sich häufig auch als Forschungsinstitutionen, zahlreiche Künstler\*innen als Forschende. Künstlerische Forschung nutzt ein weites Spektrum von Forschungsweisen: Recherche, Experiment, Exploration, Intervention, Analyse, kritische Reflexion, Feldforschung, Action Research, die Arbeit mit (Alltags-)Experten etc. Künstlerische Forschung hat damit einerseits Bezüge zur systematischen Forschung der Wissenschaft, andererseits aber auch zu außerwissenschaftlichen, gesellschaftlichen und alltäglichen Praktiken des Forschens im weiten Sinne. Dabei wird das Erfahrbarmachen, Aktualisieren, Aufführen, Ausstellen, Zugänglichmachen von Wissen als wesentlicher Teil des Forschungsprozesses begriffen.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Vgl.: Sibylle Peters (Hg.), „Das Forschen aller“. 2013

<sup>50</sup> Vgl.: s. o.

<sup>51</sup> Vgl.: s. o.

**Kunst ohne Forschung entbehrt eine ihrer wesentlichen Grundlagen. Darin gleicht sie der Wissenschaft, denn beide leben von der Balance zwischen dem Bezug auf die eigenen historischen Entwicklungen und Innovation.**

## **8.2. Derzeitige Situation**

In Berlin sind in den letzten 15 Jahren vielfältige Einrichtungen entstanden, die für das Feld der Tanzforschung relevant sind. 2003 wurde der Masterstudiengang Tanzwissenschaft an der FU Berlin eingeführt. 2007 hat sich das HZT (Hochschulübergreifende Zentrum Tanz) gegründet.<sup>52</sup> Für das Feld der künstlerischen Forschung sind außerdem die Akademie der Künste sowie die verschiedenen Tanzarchive der Stadt<sup>53</sup> (Mime Centrum, Tanzforum sowie private Archive und Nachlässe einzelner Künstler\*innen) wichtig.

Darüber hinaus entwickeln zahlreiche freie Initiativen insbesondere jüngerer Künstler\*innen (wie z. B. Flutgraben e.V., CHB – Collegium Hungaricum Berlin, Agora Collective, VULVA CLUB/female trouble) verschiedene Formate, in denen der Austausch bzw. die Verbindung von praktischer und theoretischer Arbeit im Zentrum steht.

Auch (freie) Dramaturg\*innen und Journalist\*innen sind mit ihrer Arbeit für den Bereich der künstlerischen Forschung als professionelle Rezipient\*innen oder Impulsgeber\*innen zu nennen.

Im Bereich der bisherigen Förderungen ist auf Bundesebene v. a. der Tanzfonds Erbe<sup>54</sup> zu nennen (2012-2018), initiiert von der Kulturstiftung des Bundes und getragen vom Kulturbüro Diehl Ritter – ein wichtiges Förderinstrument, das die künstlerische Beschäftigung mit historischen Werken ermöglicht und damit zur Realisierung künstlerischer Forschung im Bereich Tanz und Choreografie beigetragen hat.

### Was fehlt?

Die Möglichkeiten für interdisziplinäre, fächerübergreifende, interkulturelle und diversitätsbetonte künstlerische Forschung im Bereich des Tanzes müssen ausgebaut werden.

**In Berlin existiert bislang kein einziges Förderprogramm für künstlerische Forschung.** Bekannte akademische Förderinstrumente (wie die Einzelförderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft) sind (noch) ausschließlich der natur- und geistes-

---

<sup>52</sup> siehe: <https://www.udk-berlin.de/universitaet/hoerschuluebergreifendes-zentrum-tanz/> Getragen durch die Universität der Künste Berlin (UdK) und die Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ (HfS) in Kooperation mit TanzRaumBerlin, einem Netzwerk der professionellen Tanzszene Berlins, bietet das HZT drei Studiengänge an: den Bachelorstudiengang „Tanz, Kontext, Choreografie“ sowie die beiden Masterstudiengänge „Solo/ Dance/ Authorship“ und „Choreografie“. Die Besonderheit der drei Studiengänge ist ihre enge Verbindung von akademischer Ausbildung und professioneller künstlerischer Praxis; die Studiengänge sind experimentell ausgerichtet und verknüpfen künstlerische Lehre, wissenschaftliche Grundlagenvermittlung sowie berufspraktische Begleitung.

<sup>53</sup> siehe auch Kapitel 7: „Tanzarchiv“

<sup>54</sup> siehe: <https://tanzfonds.de/home/>

wissenschaftlichen Forschung vorbehalten und stehen für die künstlerische Forschung nicht zur Verfügung.

Das derzeitige Fördersystem trägt dem veränderten künstlerischen Verständnis, das sich (nicht nur) im Tanz durch längerfristige und vertiefte Recherche sowie durch Kollektivität und einen intensiven Austausch von Theorie und Praxis auszeichnet, nicht mehr Rechnung. Förderungen für Projekte, die in sechs bis acht Wochen erarbeitet werden sollen, sind für vertiefende Prozesse weder geeignet noch angemessen.

Außerdem fehlen Mittel für:

- offene, publikumswirksame mittel- bis langfristige Kooperationen sowie Zusammenarbeiten, die ein aktuelles, Künste-übergreifendes, interdisziplinäres, dekolonialisiertes und offenes Verständnis befördern – zwischen den oben genannten einzelnen Institutionen sowie Spielstätten und Einzelkünstler\*innen und/oder Kollektiven,

- publikumswirksame innovative und übergreifende Formate, wie z. B.:

- theoretisch-praktische Workshops,
- thematische Salons (u. U. verbunden mit Showings),
- Lektüre- oder Diskussionsrunden mit Screenings,

- den Ausbau bereits existierender Querverbindungen (z. B. zwischen einzelnen Künstler\*innen und/oder Kollektiven und dem HZT, dem Masterstudiengang Tanzwissenschaft, Berliner Spielstätten und Archiven) – auch für mehr Sichtbarkeit des Tanzes und dessen Anerkennung im Kanon der Künste,

- alternative Publikationsformate, die die Ergebnisse bzw. Prozesse der Tanzforschung bzw. von künstlerischer Forschung sowohl einem breiten als auch einem spezialisierten Publikum zugänglich machen (z. B. Künstlerbücher, Dokumentationen von Recherche, Arbeitsprozessen; Foren zum Austausch von akademischer und künstlerischer Forschung, video-basierte Dokumentationen künstlerischer (Forschungs-)prozesse).

### **8.3. Empfehlung: ein Fördertopf für künstlerische Forschung**

TanzWissen – Künstlerische Forschung Tanz – ein Fördertopf für Projekte zur künstlerischen Forschung im Tanz

Mit dem neu einzuführenden Förderinstrument *TanzWissen – Künstlerische Forschung Tanz* sollen verschiedene Projekte zur künstlerischen Forschung im Tanz gefördert werden können. Der Schwerpunkt liegt dabei auf Kooperationen, die frei gewählt werden können.

Dazu gehören u. a.:

- mittel- bis langfristige Kooperations- und Researchprojekte (zwischen einem und drei Jahren) zwischen Institutionen und Künstler\*innen (im Sinne von besonderen,



außerordentlichen Forschungsprojekten, die nicht Teil des normalen Lehr- oder Spiel- und Produktionsbetriebs sind). Diese Projekte können mehrjährig angelegt sein oder in Serien bzw. Reihen verlaufen.

- Mittel- bis langfristige Künste-übergreifende Kooperationen, z. B. zwischen Tanzschaffenden und Künstler\*innen anderer Sparten, z. B. Bildenden Künstler\*innen, zum sog. *Practice Turn* in den Künsten. Antragssteller\*innen sind Tanzschaffende, die sich jeweilige Partner\*innen aus anderen Sparten suchen, um gemeinsam die genre-spezifischen Qualitäten künstlerischer Forschung zu untersuchen und auf Übertragbarkeiten zu überprüfen.

- Künstlerische Forschung von Einzelkünstler\*innen oder Künstler\*innengruppen, die ihrer eigenen künstlerischen Grundlagenforschung nachgehen, d. h. sich mit tanzspezifischen Grundbegriffen auseinandersetzen bzw. an neuen Zugängen und/oder Techniken für Tanz und Choreografie arbeiten.

#### Vorgeschlagene Ausstattungshöhe

500.000 Euro

#### Zyklus

Jährliche Antragsfrist

#### Jury

Die Jury für den neuen Fördertopf für künstlerische Forschung im Tanz sollte sich zusammensetzen aus Expert\*innen aus Wissenschaft und Forschung sowie Personen mit künstlerischer Erfahrung.

## **9. Diversität**

### **9.1. Derzeitige Situation**

Berlins Tanzszene ist international und individualisiert. Tanzschaffende verschiedener Nationalitäten und mit unterschiedlichsten Ausbildungen, Arbeitsweisen und -techniken treffen hier aufeinander; die Szene fächert sich in diverse Subszene mit spezifischen Interessen auf. Bei aller Heterogenität ist jedoch festzustellen, dass die Gruppe der Akteur\*innen, die im Bereich Tanz und Choreografie arbeiten, sehr homogen ist, d. h., es handelt sich um junge, weiße, schlanke und gut trainierte Personen. Die überwiegende Anzahl der Tanzschaffenden entspricht damit dem gängigen Bild einer Tänzerin/eines Tänzers.

Menschen mit Behinderung sowie körperlichen, mentalen, sensorischen und psychischen Einschränkungen oder solche, die nicht den Körper- oder Altersnormen entsprechen, sind dagegen selten auf den Tanzbühnen zu finden – generell, aber auch in Berlin. Ebenfalls unterrepräsentiert sind Künstler\*innen mit Fluchterfahrung bzw. mit bestimmten Migrationshintergründen (z. B. Menschen aus nicht-europäischen Kulturkreisen), People Of Colour, Trans\*, Inter\*, gender nonconforming identifizierte sowie sozio-ökonomisch benachteiligte Personen sowie Menschen mit nachteiligen Ost-/West-Sozialisierungen.

Da der Tanz längst als eine Kunstform begriffen wird, die nicht nur Tanztechnik und Virtuosität ins Zentrum stellt, sondern die menschliche Existenz und den menschlichen Körper in all ihrer/seiner Unterschiedlichkeit, ist die Vielfalt der Akteur\*innen in den Bereichen Tanz und Choreografie ein wichtiges Ziel. Sehr diverse Tanzszenen wie z. B. in England oder Schottland machen vor, wie viel der Tanz, aber auch das Publikum und damit die Gesellschaft gewinnt, wenn neben den gewohnten Repräsentant\*innen auf und hinter den Bühnen auch Akteur\*innen künstlerisch wirken und arbeiten, die qua ihres Alters oder Geschlechts, ihrer Herkunft oder körperlichen Erscheinung nicht den gängigen Normen entsprechen.

Um dieses Ziel auch in Berlin zu erreichen, müssen Zugangsbarrieren abgebaut werden, die trotz aller Bemühungen in der Berliner Tanzszene noch immer in Form offener oder versteckter Benachteiligungen existieren. Aus der im Rahmen des Runden Tisches erstellten Bestands- und Bedarfsanalyse Tanz in Berlin geht hervor, dass Rassismus, Frauenfeindlichkeit sowie festgelegte und pauschalisierte Geschlechterbilderzuordnungen als besonders häufige Diskriminierungserfahrungen in der Berliner Tanzszene zu finden sind. Auch Altersdiskriminierung spielt im Tanz eine große Rolle.

Auch im Kulturbetrieb sind auf der strukturellen Ebene allgemein zutreffende Diskriminierungen zu verzeichnen, wie z. B. *Tokenism* (d. h. die kurzfristige, alibihaftige Einbeziehung diverser Akteur\*innen auf untersten Hierarchieebenen) oder *Diversitätskonkurrenz* (d.h. verschiedene unterrepräsentierte Personengruppen werden im Hinblick auf das ‚Abdecken‘ von Diversität gegeneinander ausgespielt).

Andere Diskriminierungen betreffen v. a. spezifische Künstler\*innengruppen (als Beispiel: Menschen mit Behinderung sind in besonderem Maße von (räumlichen) Zugangsbarrieren zu Studios, Bühnen oder anderen Räumlichkeiten betroffen, während der/die ‚Quotenmigrant\*in‘ die Themen Migration und/oder kulturelle Vielfalt abdecken soll – siehe die

thematische Festlegung von künstlerischen Projekten beim Förderprogramm ‚Interkulturelle Projekte‘).

Die noch fehlende Teilhabe unterrepräsentierter Künstler\*innengruppen an Tanz betrifft die klassischen Säulen PPP (Personal, Programm, Publikum), aber auch die Ebenen Förderung, Zugang zu Räumen wie Bühnen und Studios sowie den Bereich der Ausbildung.

## **9.2. Empfehlungen**

**Die im Folgenden vorgeschlagenen Maßnahmen konzentrieren sich ganz auf den Bereich der künstlerischen Produktion und Förderung. Mit ihnen soll kein neues Nischenprogramm für nur eine benachteiligte Gruppe entwickelt, sondern verschiedenen Akteur\*innen der Zugang zu Tanz und Performance ermöglicht werden. Durch eine explizit geförderte kulturelle Teilhabe der von Diskriminierungen betroffenen Künstler\*innen sowie von potenziellem Nachwuchs wird die Sichtbarkeit vielfältiger Perspektiven und Körper im Tanz gewährleistet, die Präsenz kultureller Vielfalt gestärkt und für pluralistische Erscheinungsbilder und Repräsentationen auf den Berliner Bühnen gesorgt.**

Der hier vorliegende Maßnahmenkatalog gliedert sich in drei Hauptforderungen und diverse Vorschläge zur mittel- bis langfristigen Verbesserung von Zugänglichkeit, deren Ziel es ist, der Unterrepräsentation von Minderheiten entgegenzuwirken.

Die Vorschläge sind aus den Diskussionen der AG Zugänglichkeit und Vielfalt entstanden und mit dem Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung Diversity.Arts.Culture (DAC) abgestimmt; bei der Umsetzung der Maßnahmen ist eine weitere Zusammenarbeit mit dem DAC sinnvoll und wird dringend empfohlen.

Rechtliche Grundlage der nachfolgenden Vorschläge sind das Allgemeine Gleichbehandlungsgesetz (AGG), die UN-Behindertenrechtskonvention (UN-BRK) und das zukünftige Landesantidiskriminierungsgesetz.

### **9.2.1 Empfehlung 1: Neue Künstler\*innenförderung: IMPACT-Förderung für Ganzhabe**

#### **Die Charakteristika des neuen Förderprogramms – temporär und intersektional**

Langfristig wird die Bewerbung aller Künstler\*innen auf **Augenhöhe** bevorzugt, d. h., das allgemeine Fördersystem muss sukzessive zugänglicher gemacht werden. Dies ist ein langwieriger Prozess in mehreren Schritten, da die Ausschlüsse durch das bestehende Fördersystem nicht immer deutlich greifbar sind und die Lösungen nicht generalisiert werden können (d. h., Verbesserungsmaßnahmen für einen Personenkreis sind nicht automatisch auf andere Künstler\*innengruppen mit Diskriminierungserfahrung zu übertragen.).

Bis zur vollständigen Zugänglichkeit des bestehenden Fördersystems wird eine separate Förderung – die **IMPACT-Förderung** – vorgeschlagen. Die IMPACT-Förderung ist

**temporär** angelegt, wobei ihre Gesamtdauer nicht von vornherein festgelegt wird. Durch Evaluation der IMPACT-Förderung und die sich daran anknüpfende ständige Nachbesserung des bestehenden Fördersystems soll sich IMPACT irgendwann selbst überflüssig machen.

Die IMPACT-Förderung wird **intersektional** gedacht, sie zielt also auf verschiedene, von Benachteiligung betroffene Personengruppen ab. Sie ist nicht themen-, sondern **akteur\*innenbezogen** (d. h., antragsberechtigt sind Künstler\*innen aufgrund der Diskriminierung, die sie in der Tanzszene erfahren; sie müssen aber nicht zu diesem Thema arbeiten). Damit entspricht das Fördermodell den Lebenswirklichkeiten in Berlin und kann als Vorbild für andere Sparten dienen.

#### Wer kann beantragen?

Antragsberechtigt sind z. B. Künstler\*innen, die Diskriminierungen in den Bereichen Rassismus, Ageism, Sexismus, Transphobie, Klassismus, Ableismus oder Fatphobie erfahren haben, d. h. die aufgrund ihres Alters und Geschlechts, ihrer Herkunft oder körperlichen Erscheinung benachteiligt werden. Die Antragsberechtigung ergibt sich damit nicht aus der Identität, sondern aus der **Diskriminierungserfahrung**, die im Antrag offen abgefragt wird (z. B.: Inwiefern/Auf welche Weise sind Sie in ihrem Tätigkeitsfeld Tanz Diskriminierungen ausgesetzt?). Damit ist die Möglichkeit gegeben, dass auch Diskriminierungen genannt werden, die nicht Teil der Aufzählung sind.

Die Einschätzung der Diskriminierungsdimension im Rahmen der Antragstellung liegt im Ermessen der diversitätskompetenten und Anti-Diskriminierung-erfahrenen Jury. Zur Ausarbeitung der Abfragung von Diskriminierungserfahrungen durch Jurys wird eine Zusammenarbeit mit einer Organisation mit entsprechender Expertise wie z. B. Citizen for Europe<sup>55</sup> empfohlen.

#### Wie kann beantragt werden?

Der Antrag auf Fördergeld soll wie gewohnt in schriftlicher Form erfolgen – mit der Option eines zusätzlichen mündlichen Gesprächs, in dem die Antragsteller\*innen ihr Projekt in Kurzform vorstellen können.

Zudem soll Hilfestellung bei der Antragstellung angeboten werden, z. B. in Form eines vorangehenden Beratungsgesprächs. Antragsformulare sollten zusätzlich in leichter Sprache zur Verfügung gestellt werden.

#### Die Vorteile einer temporär und intersektional angelegten Förderung

Die IMPACT-Förderung

- kann der **Unterrepräsentation schneller und wirkungsvoller entgegenwirken** als eine langwierige Anpassung des bestehenden Fördersystems,
- sorgt für eine **größere Gesamtsichtbarkeit** der künstlerischen Arbeit von bisher unterrepräsentierten Künstler\*innen und kann deren Community und Austausch stärken,

---

<sup>55</sup> <https://citizensforeurope.org/>

- kann **spezielle Bedürfnisse** wie *Crip Time* (d. h. der Mehraufwand an Zeit, den Menschen mit Behinderungen für ihren Alltag und ihre Arbeit benötigen) oder Access-Kosten leichter berücksichtigen.

#### Voraussetzung: Kommunikation in die Öffentlichkeit

Um mit der Ausschreibung der neuen IMPACT-Förderung die hier genannten Zielgruppen auch wirklich zu erreichen, sind eine strategische **Öffentlichkeitsarbeit** und intensive **Kommunikation nach außen** notwendig. Es muss sichergestellt werden, dass die Multiplikator\*innen der jeweiligen Zielgruppen gesondert informiert und aufgefordert werden, die Informationen zur IMPACT-Förderung breit zu streuen und in die jeweiligen Communities zu kommunizieren.

#### Vorgeschlagene Ausstattungshöhe

Die IMPACT-Förderung sollte unter die Künstlerförderung der Sparte Tanz und darstellende Künste fallen. Um verschiedene Formen von Diversität zu fördern, sind für die Jahre 2020/21 jeweils 10 Projekte à ca. 50.000 Euro, d. h. insgesamt 500.000 Euro notwendig. Eine Erhöhung in den Folgejahren ist wünschenswert.

Eine spartenübergreifende Konzeption der IMPACT-Förderung ist nicht empfehlenswert, weil die Bedürfnisse der Künstler\*innen anderer Kunstsparten sowie deren Strukturen sehr unterschiedlich sind. (Das betrifft z. B. Zugangsbarrieren, Arbeitsweisen, -räume usw.)

Gleichwohl ist es sinnvoll, vergleichbare Maßnahmen zur IMPACT-Förderung auch in allen anderen Sparten umzusetzen.

#### Zyklus

Jährliche Antragsfrist

#### 9.2.2 Empfehlung 2: Jurys – die Schlüsselpositionen zu spartenübergreifender Diversifizierung des Fördersystems

Um eine breite kulturelle Vielfalt in Tanz und Choreografie, aber auch darüber hinaus in *allen* Sparten zu garantieren, ist es unerlässlich, dass alle Jurys sowohl **Diversitätskompetenz** als auch **Antidiskriminierungskompetenz** besitzen. (D. h., es ist für alle Jurymitglieder unerlässlich zu wissen, wo auch versteckte Diskriminierungen auftauchen, wie sie zu identifizieren sind und wie sie funktionieren – insbesondere im Kulturbetrieb!). Für aktive Jurymitglieder bzw. potenzielle Kandidat\*innen sollte ein **Diversitätstraining** angeboten werden. Diese Maßnahme sollte vom Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung Diversity.Arts.Culture erarbeitet werden.

Bei der Neubesetzung der Senatsjurys soll a) Diversitätskompetenz eine zentrale Rolle spielen und b) fortan darauf geachtet werden, Jurys divers zu besetzen, um die Perspektiven unterrepräsentierter Gruppen zu integrieren.

### 9.2.3 Empfehlung 3: Trennung von künstlerischen und Access-Kosten in Finanzierungsplänen

Unter **Access-Kosten** werden jene Kosten zusammengefasst, die im Rahmen der Realisierung eines künstlerischen Projekts der Zugänglichmachung zukommen. Das sind neben aufwendigeren Fahrtkosten (wie z. B. Taxi statt BVG) auch beispielsweise Kosten für Gebärdensprachdolmetscher\*innen, die in Projekten von und mit gehörlosen Künstler\*innen integraler Bestandteil des Produktionsprozesses, aber nicht der künstlerischen Produktion selbst sind, oder die Kosten für Assistenzen, die von Künstler\*innen mit Seh- oder Körperbehinderung benötigt werden.

Access-Kosten sollten in Finanzierungsplänen gesondert ausgewiesen und nicht den künstlerischen Kosten zugerechnet werden. Durch die Trennung von künstlerischen und Access-Kosten können die Kosten für künstlerische Projekte überhaupt erst vergleichbar gemacht werden.

Langfristiges Ziel muss es sein, die Access-Kosten nicht aus dem künstlerischen Etat zu finanzieren, sondern auf eine Übernahme durch das Landesamt für Gesundheit und Soziales – Integrationsamt – hinzuarbeiten.

Die Übernahme der Access-Kosten wird auch für alle anderen Sparten empfohlen.

### 9.2.4 Weitere grundsätzliche Vorschläge

- Alle Antragsformulare und Informationsblätter der Kulturverwaltung sollten in einer Version in **leichter Sprache** zur Verfügung gestellt werden.

- In allen Förderprogrammen sollten **Datenerhebungen zum Thema Vielfalt** durchgeführt werden. Fragebögen dazu sollten mit einer Organisation mit entsprechender Expertise wie z. B. ‚Vielfalt entscheidet‘, einem Projekt von ‚Citizens for Europe‘, erarbeitet werden, die bereits mehrere Studien/Umfragen zu Führungspersonen mit Migrationshintergrund in der öffentlichen Verwaltung Berlins und ihren landeseigenen Einrichtungen durchgeführt hat. (siehe <https://vielfaltentscheidet.de/studienanalysen/?back=33>)

- Eine empfohlene zusätzliche Maßnahme zur IMPACT-Förderung ist ein langfristiges **Mentoring-Programm**, mit dem antragsberechtigte Künstler\*innen kontinuierlich begleitet werden könnten – im Idealfall von Künstler\*innen mit eigener Diskriminierungserfahrung, mindestens aber mit Antidiskriminierungskompetenz.

Durch die professionelle Unterstützung hinsichtlich logistischer, organisatorischer und künstlerischer Abläufe soll die Professionalisierung der antragsberechtigten Künstler\*innen gestärkt werden.

- Allgemeine, spartenübergreifende Empfehlung:

Die Senatsverwaltung für Kultur und Europa sollte eine Struktur für den Umgang mit Diskriminierungsfällen entwickeln, die in der eigenen Verantwortlichkeit liegt, z. B. in Form konkreter Ansprechpartner\*innen für Diskriminierungserfahrungen.

## **10. Vermittlung**

### **10.1. Hintergrund**

In Berlin tanzen viele Menschen aller Altersgruppen und sozialen Milieus – u. a. in Kindergärten, Schulen, auf der Straße, bei Demonstrationen, in Familien und Jugendzentren, in Einrichtungen für Menschen mit Behinderungen, Kinder- und Seniorenheimen, Krankenhäusern, Flüchtlingszentren, Tanzschulen, Clubs usw. Darüber hinaus wird über Tanz viel diskutiert und reflektiert, nicht nur im Theater, sondern auch z. B. bei interaktiven Performances, partizipativen Stadtspaziergängen, Zuschauer\*innen-einführungen, Publikums-Warm-Ups oder in klassischen Publikumsgesprächen. Dort, wo mit heterogenen Gesellschaftsgruppen getanzt, Tanz rezipiert, reflektiert und diskutiert wird, wird von Tanzvermittlung gesprochen.

Tanzvermittlung schafft ein erweitertes Verständnis von Tanz, eine unmittelbare körperliche und ästhetische Erfahrung, eine Auseinandersetzung mit Körper und Raum sowie dem Wissen über Tanz. Darüber hinaus aber geht es der Tanzvermittlung auch und vor allen Dingen um grundsätzliche Fragen wie: Welche Rolle spielen die Kunst und der Tanz bei der Gestaltung der Gesellschaft? Wie kann der Tanz einen konstruktiven Beitrag zum Gelingen eines guten Zusammenlebens in einer post-migrantischen, diversen Gesellschaft leisten? Was bedeuten die aktuellen gesellschaftlichen Veränderungen für jede/n Einzelne/n, aber auch für die Entwicklung der Tanzkunst? In einer sich wandelnden Gesellschaft birgt die (non-)verbale Kommunikation des Tanzes ein großes Potenzial für die Beantwortung dieser und anderer wesentlicher Fragen sowie den Austausch gesellschaftlicher Gruppen und Individuen. Aus den unterschiedlichen Sichtweisen und Perspektiven, die im Rahmen der Tanzvermittlung zusammenkommen, können sich wiederum neue Inhalte und innovative Formen für den Tanz sowie Visionen für das gesellschaftliche Zusammenleben entwickeln.

### **10.2. Derzeitige Situation**

Berlin ist Standort zahlreicher international anerkannter Organisationen und Expert\*innen, die in dem weiten Feld der Tanzvermittlung arbeiten - darunter z. B. TanzZeit – Zeit für Tanz in Schulen, die Kindertanzcompany von Sasha Waltz, TanzScout, p.u.r.e access, Mobile Dance, Tanzfähig, Tanztangente, Dock 11, Sophiensæle, Tanztage Lets Talk About Dance/Sonja Augart etc., um hier nur einige zu nennen. Im Rahmen des Programms Mapping Dance Berlin haben mehrere Spielstätten in Zusammenarbeit mit Künstler\*innen Vermittlungsformate entwickelt. Regelmäßige Tanzvermittlungsangebote gibt es an Spielstätten wie dem HAU und den Sophiensælen. Im Feld Tanz für ein junges Publikum werden an die jeweiligen Tanzproduktionen Vermittlungsformate angedockt (z. B. beim Festival Purple – Internationales Tanzfestival für junges Publikum, dem Programm TANZKOMPLIZEN, außerdem im Rahmen von Tanzproduktionen bei Theater Strahl, Theater an der Parkaue, Theater O.N und das neue Theater FELD am Winterfeldplatz). Auf diese Weise werden mit großem Erfolg die Zugangsweisen zum Tanz erweitert und neue Publikumsschichten gewonnen. Das Tanztreffen der Jugend fand als

jüngster Bundeswettbewerb 2014 das erste Mal statt und wird seitdem jährlich im September veranstaltet.

Viele Initiativen, die in den letzten 15 Jahren entstanden sind, haben sich verstetigt und gemeinsam mit bundesweiten Netzwerken<sup>56</sup> einen Beitrag zur Entwicklung nachhaltiger Arbeitsstrukturen geleistet sowie bundesweit geltende Qualitätskriterien entwickelt.

Darüber hinaus arbeiten zahlreiche Berliner Choreograf\*innen und Tanzschaffende mit und in verschiedenen Vermittlungsformaten, im gesellschaftlichen Raum mit unterschiedlichen Communities und/oder entwickeln zu ihren Stücken, Projekten und Themen eigene spezifische Arten der Vermittlung. Aus den verschiedenen Zugangsweisen zur Tanzvermittlung haben sich neue professionelle Arbeitsfelder entwickelt.

### Was fehlt?

Trotz der rasanten Entwicklung des Berufsfeldes Tanzvermittlung wird das Potenzial für die Akteur\*innen, die Tanzszene und die Stadt Berlin noch nicht ausgeschöpft. Es fehlen:

- ein zentraler Ort, an dem die diversen an der Tanzvermittlung partizipierenden Communities zusammenkommen, sich Tanzvermittler\*innen und -interessierte vernetzen und fortbilden sowie ihre verschiedenen Expertisen zusammenbringen, austauschen und weiterentwickeln können,
- Fort- und Weiterbildungsangebote im Bereich der Tanzvermittlung: Der Bedarf angehender und erfahrener Tanzkünstler\*innen ist groß, sich in der Tanzvermittlungsarbeit fort- und weiterzubilden. Außerdem existieren in Deutschland keine universitären Studiengänge, die curriculare Module für die Tanzvermittlung anbieten – im Gegensatz zu anderen Ländern, wie z. B. Frankreich, Großbritannien, Belgien oder Skandinavien, in denen „community dance“, „learning“, „arts education“, „médiation culturelle“ im Bereich der Künste eine längere Tradition und institutionelle Verankerung haben.
- Tanzvermittlungsprogramme an Spielstätten und Stellen für Vermittler\*innen (nach dem Vorbild von Theaterpädagog\*innen),
- Orte und Festivals, die partizipative Arbeiten, Tanz für junges Publikum und Tanz für spezifische Publikumsgruppen zeigen,
- kritische Reflexionen über Tanzvermittlungsprojekte und -prozesse in Presse und Tanzwissenschaft,
- Programme und Mittel, die künstlerische Praxis und Forschungsvorhaben auf innovative Art und Weise verbinden, z. B. in den Bereichen Tanzvermittlung und Diversität, künstlerische und Kulturnutzer\*innenforschung<sup>57</sup>,
- Vernetzung, Sichtbarkeit und Öffentlichkeitsarbeit – wichtig für:
  - die Gewinnung neuer Communities tanzbegeisterter Menschen mit verschiedenen sozialen und kulturellen Hintergründen für die Tanzvermittlung,

---

<sup>56</sup> Z. B.: Bundesverband für Tanz in Schulen, Dachverband Tanz, Gesellschaft für Tanzforschung, Tanzvermittlung NRW (Landesbüro Tanz), Deutscher Kulturrat, Rat für kulturelle Bildung, Kulturagenten, Bundesakademie für kulturelle Bildung usw.

<sup>57</sup> Vgl. die Londoner Tanzspielstätte Sadlers Wells: <https://www.theaudienceagency.org/insight/sadlers-wells/connecting-with-diverse-audiences>



- den dringend notwendigen Austausch der professionellen Tanzvermittlungsakteur\*innen untereinander,
- die Sichtbarkeit des Tanzes in Berlin grundsätzlich,
- Labore, die im direkten Kontakt mit dem Publikum Vermittlungsformate und Methoden entwickeln und erforschen,
- mehr Raum und Mittel für Experimente (wie z. B. bei mapping dance „Attention Dance I u. II“, Tanzbüro Berlin)

### **10.3. Empfehlung: ein Tanzvermittlungszentrum Berlin**

Das Tanzvermittlungszentrum ist gedacht als Ort, der die ganze Stadt „zum Tanzen“ einlädt, aber als Ort, an dem die Tanzstadt Berlin in ihrem Reichtum, Wissen und ihrer Vielfalt für alle sichtbar und zugänglich wird. Ein Ort, der Akteur\*innen lokal und international vernetzt, an dem über die Wirkung von Tanz in der Gesellschaft geforscht wird und an dem man sich darüber austauschen kann. Ein Ort, an dem ganz unterschiedliche Menschen, Perspektiven, Expertisen und Ideen aufeinandertreffen, damit der Tanz seine Kraft und sein Potenzial ausweitet, um nachhaltige Visionen für die Kunst, für unser Zusammenleben, für Berlin und darüber hinaus zu entfalten.

Das Tanzvermittlungszentrum soll sich in einer vierjährigen Aufbauphase zu einem Knotenpunkt aller Tanzvermittlungsaktivitäten der Stadt und ihrer unterschiedlichen Zielgruppen entwickeln sowie neue Formate und Kooperationen realisieren und verstetigen. **Ein solches Zentrum wäre ein Novum im europäischen Raum;** für die bundesweiten und internationalen Diskurse zu Themen wie Tanz und Gesellschaft/Politik könnte es wegweisende Impulse geben.

#### 10.3.1. Die Aufgaben des Tanzvermittlungszentrums

Die Aufgaben des Tanzvermittlungszentrums umfassen in den ersten beiden Jahren der Aufbauphase **vier Bereiche:**

##### **Bereich 1. Vernetzung aller dezentralen Akteur\*innen aus dem Bereich Tanzvermittlung**

- Aufbau eines lokalen, (über-)regionalen, nationalen und internationalen Netzwerks,
- Eruierung und Bindung von festen und temporären Partner\*innen für das Tanzvermittlungszentrum,
- Erarbeitung gemeinsamer Arbeitsgrundlagen mit den Partner\*innen,
- Projektentwicklung mit verschiedenen Partner\*innen.

##### **Bereich 2. Verzahnung von künstlerischer Praxis und Vermittlungsvorhaben mit unterschiedlichen Zielgruppen**

- Organisation von Programmen und Praxistagen zur Verzahnung von künstlerischer Praxis und Vermittlung,
- Entwicklung von *Laboren* für Erforschung und Entwicklung neuer Formate in Zusammenarbeit mit den Partner\*innen und der Stadtgesellschaft,

- Zusammenfügung und Bündelung von Wissen aus der künstlerischen Praxis sowie aus unterschiedlichen Vermittlungsangeboten.

### **Bereich 3. Wissenstransfer und Weiterbildung**

- Organisation von Wissenstransfer und Weiterbildung in Form von Workshops, Kursen, Programmen,
- Entwicklung von Qualitätskriterien in unterschiedlichen Vermittlungsfeldern in Zusammenarbeit mit den Partner\*innen,
- Ausbau des Tanzvermittlungszentrums zu einem dringend notwendigen Ort des Austauschs, der Reflexion und der Inspiration für angehende und erfahrene Tanzvermittler\*innen und Künstler\*innen im Dialog mit der Stadtgesellschaft.

### **Bereich 4. Information und Kommunikation**

- Entwicklung eines Konzepts für Öffentlichkeitsarbeit, inklusive öffentlichkeitswirksamer Strategien und Kampagnen,
- Sichtbarkeit gewährleisten – z. B. für gesellschaftliche Themen, die im Rahmen der Tanzvermittlung relevant sind, wie das Zusammenleben verschiedener Kulturen, Diversität, Toleranz, Demokratie etc., sowie für die Aktivitäten des Zentrums und seiner Partner\*innen,
- Aufbau einer Datenbank und einer Homepage mit Foren für Diskurs und Austausch.

Ab dem dritten Jahr der Aufbauphase soll ein weiteres Themenfeld hinzukommen:

### **Bereich 5. Forschung und Ressourcenentwicklung**

- lokale, bundesweite und internationale Erkenntnisse zu Themen wie Kulturnutzer\*innenforschung, Diversität, Zugänglichkeit oder Digitalisierung werden weiterentwickelt und im Sinne von Nextpractice-Modellen für die Arbeit des Zentrums adaptiert.
- Erforschung des Wirkens von Tanz im gesellschaftlichen Kontext und experimentelle Weiterentwicklung von Methoden und Laboren,
- Konzeptentwicklung für den Ausbau eines Informationszentrums für alle Besucher\*innen,
- digitale und analoge Materialentwicklung für unterschiedliche Zielgruppen.

#### 10.3.2. Erste Gedanken für eine Organisationstruktur

Vorgesehen sind für die ersten beiden Jahre eine Besetzung mit 1½ Stellen, für die Folgejahre 2 Stellen sowie eine enge, kontinuierliche Zusammenarbeit mit dezentral über die Stadt verteilten Partner\*innen.

Das Tanzvermittlungszentrum ist als eigenständige Organisation gedacht, soll aber mittel- bis langfristig räumlich an das *Haus für Tanz und Choreografie* angesiedelt werden und mit dessen Leitung sowie den dort arbeitenden Künstler\*innen eng kooperieren. Bis dahin braucht das Tanzvermittlungszentrum einen eigenen Ort, 1 bis 2 Büroräume und mindestens ein Studio (ca. 200 qm), das als Arbeits- und Versammlungsort genutzt werden kann.

Der Aufbau des Zentrums ist Aufgabe sowohl der Personalstellen als auch der stadtweiten Partner\*innen und wird von den Mitarbeiter\*innen des Zentrums koordiniert und geleitet. Die strukturierte und geteilte Verantwortung ermöglicht ein breites Spektrum von Expertisen und künstlerischen Herangehensweisen. Dies schafft eine Verbindung

zwischen unterschiedlichen Stadtrealitäten und Zielgruppen und ermöglicht einen lebendigen und partizipativen Aufbau der Institution.

**Zusätzlich zur Finanzierung der festen Stellen braucht das Zentrum ein eigenes Budget, um das Zusammenwirken mit den Partner\*innen sowie die vielfältigen Projekte des Zentrums selbst zu finanzieren.**

### 10.3.3. Beispiele für Aktivitäten des Tanzvermittlungszentrums:

#### **Schafft neue Bündnisse unterschiedlicher Partner\*innen**

*Zum Beispiel:*

- Tanzarchive (wie z. B. das Mime Centrum Berlin) und Tanzprojekte in Schulen arbeiten im Hinblick auf Materialentwicklung von Choreografien zusammen.
- Tanzvermittler\*innen und Künstler\*innen entwickeln für oder zusammen mit Berliner Choreograf\*innen neue Konzepte, um deren Repertoire bekannt zu machen.
- Flüchtlings- oder andere gesellschaftlich relevante Organisationen werden langfristig mit verschiedenen Tanzvermittlungspartner\*innen zusammengebracht.
- Expert\*innen aus den Bereichen Stadtentwicklung, Soziologie, Architektur u. a. oder aus Universitäten und Hochschulen werden mit Tanzvermittler\*innen für Vermittlungsprojekte und Forschungsvorhaben zusammengebracht.
- Theater und andere Veranstaltungsorte für Tanz schaffen gemeinsame Praxislabore, wobei unterschiedliche Herangehensweisen und Methoden in der Vermittlungsarbeit erforscht werden.

#### **Macht aus Bündnissen kontinuierliche Partnerschaften**

- Das Tanzvermittlungszentrum sorgt mit seinen Vernetzungsaktivitäten dafür, dass aus den Zusammenarbeiten zwischen den verschiedenen Initiativen langfristige und nachhaltige Partnerschaften entstehen, von denen die verschiedenen Communities der Stadtgesellschaft dauerhaft profitieren.

#### **Entwickelt neue Projekte und Forschungsvorhaben**

- Das Tanzvermittlungszentrum ist verantwortlich für die Durchführung, Finanzierung und Evaluierung neuer Projekte und Forschungsvorhaben mit allen oben genannten und weiteren Kooperationspartner\*innen.

### 10.3.4. Vorgeschlagene Ausstattungshöhe

Vorläufige Kostenkalkulation Tanzvermittlungszentrum Berlin:

#### Honorare feste Stellen:

Jahr 1 und 2:

1,5 Stellen (eine Leitungsstelle à ca. 49.000 Euro und eine Koordinationsstelle à ca. 21.000 Euro)

Jahr 3 und 4:

2 Stellen (eine Leitungsstelle à ca. 49.000 Euro und eine Koordinationsstelle à ca. 42.000 Euro)

Projektmittel (Künstler\*innen und Expert\*innen Honorare, ÖA zzgl. Sachkosten)

Jahr 1: 100.000 Euro

Jahr 2: 204.000 Euro

Jahr 3: 295.000 Euro

Jahr 4: 350.000 Euro

Summe für vier Jahr insgesamt: 949.000 Euro

#### 10.3.5. Empfehlung zur Konzeptentwicklung und Umsetzung

Der hier vorgestellte erste Entwurf sollte spätestens 2020 weiter ausgearbeitet werden. Dazu soll ein dreiköpfiges Team bis zum Sommer 2020 in regelmäßigen Sitzungen ein Konzept für das Tanzvermittlungszentrum sowie Tätigkeitsprofile für die festen Stellen erarbeiten. Pro Kopf werden dafür 3.000 Euro berechnet, sodass sich die Kosten für die Ausarbeitung des Konzepts auf 9.000 Euro belaufen. Die vierjährige Pilotphase des Tanzvermittlungszentrums soll 2021 beginnen.

## **11. Internationalität, Touring, Distribution**

### **11.1. Internationalität der Berliner Tanzszene**

#### **11.1.1. Derzeitige Situation**

Die Berliner Tanzszene ist international in ihrer Zusammensetzung – das ist ein bekannter Allgemeinplatz. Die daraus entstehenden Qualitäten und Nachteile sollen an dieser Stelle kurz beleuchtet werden, weil sie sich unmittelbar auf die Arbeitsbedingungen der Künstler\*innen auswirken.

Die in Berlin ansässigen Tanzschaffenden sind zu etwas weniger als 50 % in Deutschland geboren<sup>58</sup>. Die nicht in Deutschland Geborenen stammen aus Ländern rund um den Globus, in relativ gleichmäßiger Verteilung.

**Tanzschaffende agieren generell international und in geografischer Hinsicht extrem flexibel.** Sie wechseln für Studienplätze oder Engagements das Land und reisen häufig aufgrund von Gastspielen, Proben oder Residenzen. Die Ensembles sind immer mit Tänzer\*innen verschiedener Nationalitäten besetzt.

Aus diesem internationalen Arbeitsumfeld resultiert die Fähigkeit, sich schnell auf wechselnde Verhältnisse einstellen zu können und große professionelle Routine in der Zusammenarbeit mit Andersdenkenden und -redenden zu entwickeln. Damit kann die Tanzszene als geradezu **vorbildliches Aushängeschild für das Label „Weltoffene Stadt Berlin“** dienen.

Jede\*r internationale Tänzer\*in oder Choreograf\*in bringt neben seiner/ihrer Kultur auch internationale professionelle Kontakte mit. Vor allem die etablierteren Zugezogenen sorgen auch **für den Zufluss ausländischer Finanzmittel nach Berlin:** in Form von Stipendien aus den Heimatländern oder als Gelder von internationalen Ko-produzent\*innen für in Berlin produzierte Arbeiten.<sup>59</sup>

#### **11.1.2. Sprache**

Für die Tanzschaffenden bringt die Internationalität auch Hürden mit sich, insbesondere betrifft dies die Sprachbarriere, wenn es um das Schreiben von Anträgen geht.

**Nur 51 % geben in der Umfrage als Muttersprache Deutsch an,** gefolgt von Englisch mit 9 %, außerdem Spanisch, Italienisch, Französisch, Hebräisch und viele weitere Sprachen. In Ergänzung zur Muttersprache sprechen fast alle Befragten Englisch (90 %)

---

<sup>58</sup> 48 % der Teilnehmer\*innen der Online-Umfrage, vgl. Bestandsanalyse, Kapitel 4.2. Demographische Daten

<sup>59</sup> In den vergangenen Jahren erhielten zugezogene Tanzschaffende auch immer wieder Unterstützung von ausländischen Kulturinstituten und den verschiedenen nationalen Kulturzentren in der Stadt (u. a. Institut Français, Instituto Cervantes). Allerdings zeichnet sich in einigen Einrichtungen aufgrund der politischen Veränderungen in den jeweiligen Ländern auch ein bedenklicher Rückzug ab, z. B. beim polnischen Institut oder dem Collegium Hungaricum. Besonders in Ländern mit stark nationalistischen Tendenzen hat kritische zeitgenössische Kunst einen immer schwereren Stand. Es liegt im Sinne eines gesamteuropäischen Interesses, wenn hier eine kompensierende Unterstützung von deutscher Seite erfolgt. Da es solche Programme bereits verschiedentlich auf Bundesebene gibt, hat sich der Runde Tisch Tanz nicht eingehend damit beschäftigt. Diese Entwicklung sollte jedoch weiterhin beobachtet werden.

und wiederum 51 % Deutsch.<sup>60</sup>

**Die Arbeitssprache ist überwiegend Englisch:** 75 % der Befragten geben Englisch als vorrangige Projektsprache an. Nur 20 % der Befragten führen ihre Projekte in deutscher Sprache durch. Darin unterscheidet sich die Tanzwelt kaum von Start-ups in der Kreativindustrie und Unternehmen im Bereich der Neuen Medien oder anderen international agierenden Branchen.

Anders als die Wirtschaftsunternehmen können sich Choreograf\*innen keine Übersetzungsdienste leisten, die sie beim Verfassen von Förderanträgen aber benötigen. Angesichts der großen Konkurrenz muss ein Antrag auf Förderung ein gehobenes, in der Regel akademisches sprachliches Niveau haben. Dieses ist für eine\*n Fremdsprachler\*in selbst mit intensiven Sprachkursen nicht in der Kürze der Zeit erreichbar. Daher müssen die Antragsteller\*innen ihre Texte entweder übersetzen lassen oder eine\*n deutschsprachige\*n Dramaturg\*in mit dem Verfassen des Antragstextes beauftragen. Bei mehrseitigen Antragstexten kostet dies einige Hundert Euro, wenn mehrere Anträge im Jahr gestellt werden, addiert sich die Summe entsprechend.

Für Tanzschaffende mit einem Jahreseinkommen von unter 10.000 Euro bedeutet dies eine finanzielle Belastung von mindestens einem halben Monatseinkommen nur für die Übersetzung (38 % der Befragten der Online-Umfrage verdienen unter 10.000 Euro brutto im Jahr).

**Angesichts der hohen Kosten und der hohen Zahl abgelehnter Anträge stellt die Notwendigkeit, deutschsprachige Anträge einzureichen, eine große Belastung und damit eine Benachteiligung für die ca. 50 % nicht-deutschsprachigen Künstler\*innen dar.**

Empfehlung:

**Lösungen** bestünden hier in der **Änderung oder Erweiterung der Antragsbestimmungen** (Einreichen einer ausführlichen Projektbeschreibung und des Begleitmaterials in englischer Sprache möglich), einem bezahlten Übersetzungsservice des Berliner Senats oder in **alternativen Wegen der Künstler\*innenfinanzierung**, z. B. dem Stipendium für Tanz und Choreografie.<sup>61</sup>

## **11.2. Distribution und Touring**

Neben der Herkunft der Tanzschaffenden spielt auch die **Verbreitung** der entstandenen Arbeiten eine besondere Rolle bezüglich der Internationalität des Tanzes.

---

<sup>60</sup> vgl. Bestandsanalyse, Kapitel 4.2. Demographische Daten

<sup>61</sup> s. Kapitel 4. „Künstler\*innenförderung“, Abs. 4.5 (Empfehlung 4: Stipendium für Tanz und Choreografie)

### 11.2.1. Derzeitige Situation

**Eine möglichst hohe Anzahl von Gastspielen der in Berlin entstandenen Tanzproduktionen ist in vielerlei Hinsicht wünschenswert**<sup>62</sup> Erfolgreiche Künstler\*innen verbreiten durch internationales Touring den Ruf Berlins als Tanzstandort. Für die Künstler\*innen erzeugen Gastspiele eine nachhaltige Möglichkeit, die eigene Arbeit weiterzuentwickeln. Die künstlerische Qualität eines Stückes steigt mit der Anzahl der Vorstellungen, insbesondere wenn diese vor Publikum verschiedener Länder stattfinden. Abgesehen davon gibt es auch gute ökonomische Gründe für ein intensives Touring: Mit jeder zusätzlichen Vorstellung „amortisieren“ sich die einmal investierten Produktionskosten weiter und ein Stück wird umso nachhaltiger. Gastspiele sind eine wichtige Einnahmequelle für Choreograf\*innen und Gruppen und für zukünftige Koproduktionen sind sie sogar unerlässlich. Koproduzent\*innen – also Veranstalter\*innen, die bereits vor der Entstehung eines Stückes Geld- oder Sachmittel für die Produktion zusagen, – brauchen Vertrauen in die künstlerische Qualität und diese entsteht am ehesten durch erfolgreiche Gastspiele.

**Der „Markt“ für Tanzproduktionen ist viel stärker international orientiert** als jener im Bereich des Sprechtheaters.<sup>63</sup> Auch ist die Anzahl der Orte und Festivals in Deutschland begrenzt, die regelmäßig Tanzproduktionen einladen.<sup>64</sup>

Für die Berliner Choreograf\*innen liegt hier noch großes ungenutztes Potenzial. Zwar sind sie auf nationaler Ebene, u. a. bei der deutschen Tanzplattform, gut vertreten, aber bei großen europäischen Festivals (z. B. in Montpellier, Avignon, Wien, Barcelona, Zürich oder Amsterdam) sind sie eher unterrepräsentiert, ebenso in den Gastspielplänen von international renommierten Tanzhäusern in London, Paris oder Stockholm. V. a. den wenigen gut geförderten größeren Gruppen (wie Sasha Waltz, Constanza Macras oder Toula Limnaios) gelingt ein regelmäßiges internationales Touring, **vielen anderen fehlen trotz vorhandenem künstlerischen Potenzial dafür die strukturellen Voraussetzungen.**

Dazu zählt zum einen die Möglichkeit, Stücke auch für große Bühnen produzieren zu können.<sup>65</sup> Um sich als Choreograf\*in am internationalen Markt zu etablieren, braucht es neben der künstlerischen Qualität und dem geeigneten Repertoire aber auch den **Aufbau eines strategischen Netzwerks**, was wiederum regelmäßiger Recherche und Beziehungspflege bedarf. Als Beispiel: Einen Überblick über Hunderte von Tanz-Spielorten in den verschiedenen europäischen und außereuropäischen Ländern, ihre jeweiligen

---

<sup>62</sup> s. Kapitel 4, „Künstler\*innenförderung“, Derzeitige Situation, Nachhaltigkeit

<sup>63</sup> Natürlich touren auch Theaterproduktionen international, v. a. im „oberen“ Segment, aber im zahlenmäßigen Verhältnis spielen die Gastspiele außerhalb des eigenen Sprachraums eine geringere Rolle als im Tanz, in dem es die Sprachbarriere häufig nicht gibt.

<sup>64</sup> Dies ist wesentlich bedingt durch die deutsche Bühnenlandschaft, in der die mit eigenen Ensembles ausgestatteten Stadt- und Staatstheater hauptsächlich Eigenproduktionen präsentieren und seltener Gastspiele. Insofern ist die Orientierung ins internationale Ausland so sinnvoll wie notwendig.

<sup>65</sup> s. Kapitel 4, „Künstler\*innenförderung“

Profile und die zuständigen Personen zu bekommen und mit den jeweils Geeigneten gezielte Kontakte aufzubauen **benötigt Jahre kontinuierlicher Arbeit**.<sup>66</sup>

Für eine\*n einzelne\*n Choreograf\*in ist diese Aufgabe neben der Kunstproduktion nicht zu bewältigen, daher hat sich in den letzten 10 bis 15 Jahren in der Freien Szene das Berufsbild der/s Produzent\*in mit der spezialisierten Ausprägung als **Company- oder Tourmanager\*in für Distribution**<sup>67</sup> entwickelt.

Die Aufgaben einer/s **Company- oder Tourmanager\*in für Distribution** sind:

- Recherche von geeigneten Aufführungsorten und Veranstalter\*innen (für eine/n bestimmte/n Künstler\*in),
- Kontaktaufnahme zu Veranstalter\*innen und Aufführungsorten,
- Aussenden von Informationsmaterial über die Produktionen und Einladen zu Aufführungen,
- strategische Planung zukünftiger Kooperationen,
- Terminkoordination aller am Gastspiel Beteiligten,
- Vertragsverhandlungen,
- Kommunikation zu Technik und Öffentlichkeitsarbeit.
- Mitreisen und Kommunikation bei Gastspielen,
- die Logistik des Tourens (Reiseplanung und -buchung, Transporte, Zoll, Visa etc.),
- Abrechnung mit Veranstalter\*innen sowie den Gastspiel-Beteiligten.

**In Berlin mangelt es generell massiv an Produktionsleitungen und umso weniger gibt es auf Distribution spezialisierte Manager\*innen.** Das Berufsbild ist wenig bekannt, es gibt keine offiziellen Ausbildungsgänge, aber vor allem gelingt es kaum, mit dieser Tätigkeit einen Lebensunterhalt zu bestreiten. Sie erfordert große Kontinuität: Bis ein Gastspiel verkauft ist, muss im Vorfeld viel akquiriert werden. Die prozentuale Beteiligung von verkauften Gastspielen deckt die geleistete Arbeit keineswegs ab, zudem sind in Zeiten ökonomischer Krisen (also aktuell in vielen Ländern) die Gastspielhonorare ohnehin bescheiden. **Das heißt, das Geschäft trägt sich nicht selbst.**

Boris Brüderlin, Leiter des nationalen Tanznetzwerks Reso in der Schweiz, bescheinigt, **„dass unabhängige Produktions- und Diffusionsbüros einen Mehrwert für die gesamte Tanz- und Theaterszene erzeugen“**, und beschreibt die auch in Deutschland herrschenden Arbeitsbedingungen wie folgt:

*„Performing Arts Manager arbeiten in einem anspruchsvollen Umfeld, das von einem hohen Workload und vielen Unsicherheiten geprägt ist. Ihre Arbeit genießt wenig Sichtbarkeit und Wertschätzung und wird häufig alleine im Hintergrund ausgeführt. Hoher Arbeitsdruck, schlechte Bezahlung, unregelmäßige Arbeitszeiten und eine prekäre Arbeitsinfrastruktur begünstigen die persönliche Überlastung. Kein Wunder wechseln Performing Arts Manager meist schon nach wenigen Jahren als Allrounder in*

---

<sup>66</sup> Vergleichbar mit der Verkaufs- oder „Sales“-Abteilung eines Wirtschaftsunternehmens: Marktanalyse, Kundenstamm aufbauen und pflegen etc.

<sup>67</sup> im französischen Sprachraum: Diffusion



*andere Berufsfelder oder werden von Kulturinstitutionen abgeworben, welche die hohe Einsatzbereitschaft und das fachspezifische Know-How zu schätzen wissen.“<sup>68</sup>*

Beauftragt werden Distributionsmanager\*innen meistens von Tanzkompanien oder Choreograf\*innen. **Diese Dienstleistung kann jedoch nur äußerst selten durch die Künstler\*innenförderung finanziert werden.** Die Projektförderung deckt jeweils nur einen zu kurzen Zeitraum ab. Die Berliner Basisförderung ist nicht hoch genug bemessen, um neben dem Produktionsmanagement auch noch das ganzjährige Tourmanagement zu finanzieren, nicht einmal als Zeitauftrag. **Die Künstler\*innen können sich Manager\*innen oft schlicht nicht leisten.**

Auch die Produktions- und Spielorte für Tanz in Berlin haben – bis auf das HAU – kaum Möglichkeiten, die bei ihnen arbeitenden Künstler\*innen bezüglich der Distribution zu unterstützen.

**Viele Choreograf\*innen suchen über Jahre vergeblich nach einer kompetenten Vertretung.** Etablierte Produktionsleiter\*innen berichten, dass sie wöchentlich Nachfragen von Künstler\*innen erhalten, die Unterstützung bei der Distribution benötigen. Die erforderliche Intensität der Zusammenarbeit ist mit mehr als zwei oder drei Künstler\*innen gleichzeitig pro Manager\*in jedoch nicht möglich. Alle anderen finden keine Unterstützung.

Auch gehen Knowhow und geknüpfte Beziehungen für die Freie Szene verloren, wenn Manager\*innen in die Institutionen abwandern. **Aber gerade die langfristige Zusammenarbeit zwischen Tanzkünstler\*in und Manager\*in, die/der das jeweilige künstlerische Portfolio gut kennt, es schätzt und gerne unterstützt, führt zu erfolgreichem Touring.**

Um diese erfolgreichen Kooperationen zu ermöglichen und der Problemlage abzuhelpfen, hat die Arbeitsgruppe „Internationalität, Touring, Networking“ den Vorschlag für eine strukturelle Förderung der Distributionsarbeit entwickelt. Es handelt sich um die Etablierung eines neuen Förderinstrumentes, das die nachhaltige Entwicklung internationaler Netzwerke und verbessertes Touring ermöglicht. Dabei orientierte sich die AG an einem flämischen Fördermodell, das Künstler\*innen eine kontinuierliche professionelle Betreuung ermöglicht, auch dann, wenn die/der Künstler\*in sich zwischen zwei Förderungen befindet.

**Nachhaltigkeit ist das Hauptziel dieses neuen Instrumentes, des Distributionsfonds.**

### 11.2.2. Empfehlung 1: Einrichtung eines Distributionsfonds

#### Was wird gefördert?

Strukturelle Kosten, die mit der Distribution/Diffusion künstlerischer Arbeit verbunden sind:

- Honorare,

---

<sup>68</sup> Vgl.: [www.reso.ch](http://www.reso.ch), unter „Themen“

- spezifische Sachkosten: z. B. Reisekosten, die der Kontaktabbau dienen, sowie Unterbringung und Tagegelder zum selben Zweck, Recherchekosten, Mitgliedschaften in Berufsverbänden/Netzwerken, Eintritte für Messen/Vorstellungen.

Nicht gefördert werden die Kosten für das eigentliche Touring/die Gastspielreise, denn diese Kosten werden entweder durch die einladenden Veranstalter\*innen oder ggf. durch Reisekostenzuschüsse finanziert.

#### Wer kann beantragen?

- freiberufliche Manager\*innen, die als Distributeur\*innen tätig sind,
- Bürogemeinschaften/Zusammenschlüsse von Distributionsmanager\*innen,
- Tandems aus Künstler\*in und Manager\*in, wenn die/der Künstler\*in diese Kosten nicht durch eine andere Förderung abdecken kann. Dies ermöglicht (temporär) ungeforderten Künstler\*innen, mit existierenden Arbeiten zu touren und damit ihre künstlerische Entwicklung fortzusetzen,
- eine Gruppe von Künstler\*innen, die gemeinsam eine/n Distributeur\*in beauftragt.

#### Zyklus

Jährliche Antragsfrist

#### Vorgeschlagene Ausstattungshöhe des Distributionsfonds

244.000 Euro<sup>69</sup> jährlich für die Jahre 2020/21,

Erhöhung in den Folgejahren.

Es handelt sich nicht um eine Vollfinanzierung, sondern um die Bezuschussung von Distributionskosten. 10 % selbst erwirtschaftete Einnahmen müssen eingebracht werden.

Mit dem o. g. Betrag können zwischen 15 und 20 Choreograf\*innen oder Gruppen jährlich betreut werden.

Eine scharfe Grenzziehung zwischen Tanz und der ebenfalls international agierenden Performancekunst scheint an dieser Stelle nicht sinnvoll. Es gibt eine große Schnittmenge nicht nur der künstlerischen Praktiken, sondern auch der Aufführungsorte und der „Vertriebswege“; insofern ist dieses Instrument für beide Genres geeignet.

Wichtig ist, dass ein **neues Förderinstrument** geschaffen wird, damit die Mittel nicht aus demselben Förder„topf“ beantragt werden wie künstlerische Projekte. Anderenfalls würde eine direkte Konkurrenz um Fördermittel zwischen Künstler\*innen und Manager\*innen entstehen, die einer vertrauensvollen Zusammenarbeit nur abträglich wäre.

Eine solche Förderung macht die Distributionstätigkeit attraktiver und ermöglicht bereits existierenden Büros oder Manager\*innen, ihre Zusammenarbeit auf weitere, auch ungeforderte oder jüngere Künstler\*innen auszuweiten. Durch erfolgreiches Touring

---

<sup>69</sup> Kalkuliert wurde die Bezuschussung von Honorar- und Sachkosten eines dreiköpfigen Distributionsbüros sowie von drei einzeln arbeitender Manager\*innen.

fließen Einnahmen in Form von Gastspielhonoraren nach Berlin bzw. an Berliner Künstler\*innen zurück, die dadurch unabhängiger von der Projektförderung werden.

### **11.3. Empfehlung 2: Aufstockung vorhandener Förderinstrumente für den internationalen Austausch**

Der internationale Austausch und das Touring Berliner Tanzkünstler\*innen kann und sollte einerseits durch den Distributionsfonds und andererseits durch die Aufstockung von zwei vorhandenen Förderinstrumenten erreicht werden: die Reisezuschüsse für Auslandsvorhaben und die Kulturaustauschstipendien Global.

#### 11.3.1. Reisezuschüsse für Auslandsvorhaben

**Vielen internationalen Veranstalter\*innen ist es nicht möglich, Honorare und Reisekosten in angemessener Höhe zu zahlen.<sup>70</sup>**

Zur Unterstützung bei einer erfolgten Gastspieleinladung existiert daher seit vielen Jahren das spartenübergreifende Förderinstrument „Reisezuschüsse“ im Bereich Internationaler Kulturaustausch – allerdings seit vielen Jahren auf einem unverändert niedrigen Niveau. Seit 2003 beträgt der Ansatz dafür 153.000 Euro jährlich. Das Antragsvolumen betrug dagegen im Jahr 2017 mehr als 610.000 Euro insgesamt. **Damit befinden sich Ansatz und Antragslage in einem krassen Missverhältnis**, denn alle Antragsteller\*innen haben bereits eine Einladung von internationalen Veranstaltern erhalten, d. h. sie haben bereits ihre künstlerische Qualität unter Beweis gestellt und die Förderung entscheidet womöglich über das Zustandekommen oder Nicht-Zustandekommen der Gastspielreise.

#### **Empfehlung**

Daher schlägt die Arbeitsgruppe „Internationalität, Touring, Networking“ die **Anpassung des Ansatzes auf 600.000 Euro pro Jahr für den Doppelhaushalt 2020/21 vor**. In den Folgejahren sollte der Ansatz weiter auf 1.200.000 Euro angehoben werden.

Der Anteil der für Tanzgastspiele bewilligten Fördersummen betrug von 2015 bis 2017 im Durchschnitt 13 %<sup>71</sup>. Die Empfehlung der Ansatzerhöhung versteht sich als spartenübergreifend und leitet sich nicht vom Bedarf einer Einzelsparte ab, sondern vom Gesamtbedarf der Antragsteller\*innen.

Damit auch auf kurzfristige Einladungen reagiert werden kann, ist eine **vierteljährliche Vergabe** wünschenswert.

---

<sup>70</sup> Die Gründe dafür sind vielfältig; eine unzureichende Kulturförderung aufgrund der ökonomisch schwachen Situation des Gastlandes ist dabei einer der wichtigsten. Infolge der europäischen Finanzkrisen hat sich die Lage in den vergangenen Jahren eher verschlechtert. Dazu kommen der zunehmende Nationalismus und Konservatismus in zahlreichen Staaten, wodurch sich das politische Klima für den internationalen Austausch und für Einladungen an Künstler\*innen zeitgenössischer Kunstgattungen rapide verschlechtert hat.

<sup>71</sup> Vgl. Bestandsanalyse, Kapitel 3.1.7.

Empfohlen wird auch eine **größere Transparenz hinsichtlich der Entscheidungskriterien**. Im Informationsblatt von 2018 finden sich dazu die folgende Formulierungen: „Gefördert werden herausragende Auslandsprojekte aller Kunstsparten mit geeigneten Partnern des Internationalen Kulturaustauschs, die nachhaltige Kontakte erwarten lassen und Eigenleistungen der lokalen Veranstalter vorweisen.“ sowie „Ausschlaggebend für eine Förderung sind künstlerische Qualität und Nachhaltigkeit der Koproduktion.“ Daher hält die Arbeitsgruppe die **Vergabe durch eine spartenübergreifend besetzte Jury von Fachleuten** für adäquat.

Darüber hinaus empfiehlt die Arbeitsgruppe eine **Öffnung der Zweckbestimmung**:

Neben der Unterstützung von Auslandsreisen sollte dieses Förderinstrument – um den langfristigen und nachhaltigen **Austausch** zu befördern und nicht nur den „Export“ zu stützen – auch für die **Einladung auswärtiger Tanzschaffender** genutzt werden können. Künstlerische Zusammenarbeiten und der Aufbau von Netzwerken funktionieren i. d. R. nicht wie „Einbahnstraßen“. Üblich sind eher wechselweise Einladungen und ein Austausch in beide Richtungen, der die Beziehungen weiter stabilisiert.

Die Produktions- und Spielorte verfügen (bis auf das HAU) bislang nicht über eigene Programmmittel, um Austauschformate anbieten und Einladungen aussprechen zu können.<sup>72</sup> Diese Austauschformate wären zusätzliche Programme, also nicht Teil von anderweitig geförderten Produktionen, sondern separate Formate, die der internationalen Netzwerkbildung und dem künstlerischen Austausch dienen und an denen in Berlin ansässige Choreograf\*innen beteiligt sind.

Daher schlägt die Arbeitsgruppe eine Aufteilung der Fördersumme vor:

**70 % für Reisezuschüsse für Auslandsvorhaben,**

**30 % für Einladungen auswärtiger Tanzschaffender für Austausch und Präsentation.**

### 11.3.2. Kulturaustauschstipendien Global

Die Kulturaustauschstipendien Global unterscheiden sich von den Arbeits- und Recherchestipendien Darstellende Kunst/Tanz/Performance insofern, als sie das mehrmonatige Arbeiten auf Einladung eines ausländischen Partners bezuschussen. Damit ist eine stärkere Einbindung in die Strukturen des Gastlandes gewährleistet, was den Aufbau eines internationalen Netzwerkes stärker befördert.

Laut Informationsblatt richtet sich diese Fördermöglichkeit an Künstler\*innen aller Sparten. Auf der Liste der 72 geförderten Künstler\*innen seit 2013 findet sich jedoch kein\*e einzige\*r Vertreter\*in aus dem Bereich Tanz oder Choreografie.

Die Hauptursache scheint darin zu liegen, dass in die dreiköpfige Jury ausschließlich Vertreter\*innen der Bildenden Kunst berufen werden. Es mag sein, dass die Umstellung von einem Förderinstrument der Bildenden Kunst auf ein interdisziplinäres noch nicht richtig gelungen ist.

---

<sup>72</sup> s. Kapitel 5: „Räume und Orte für den Tanz“

Es wird empfohlen, hier Klarheit zu schaffen und **für die Kulturaustauschstipendien eine Jury zu berufen, die aus Expert\*innen aller Kunstgattungen** und damit auch aus dem Bereich von Tanz und Choreografie besteht.

Darüber hinaus wird eine **Aufstockung des Ansatzes um sechs weitere Stipendien** zu je 7.500 Euro und damit um insgesamt 45.000 Euro pro Jahr empfohlen, um der dann erhöhten Anzahl der Anträge Rechnung zu tragen.