

Tanzfabrik Berlin – die frühen Jahre (1978 – Anfang 1990er)

Überlegungen zum Digitalisierungsprojekt zur Geschichte der Tanzfabrik

von Kirsten Maar

Inhaltsverzeichnis

Einführung.....	1
Kriterien und Schwierigkeiten der Sichtung, Auswahl und Beschreibung.....	2
Zum Rechercheprozess und den Annotationen.....	4
Die Anfänge und die Zeit davor.....	6
1978 – das Gründungsjahr.....	8
Formate, Inspirationen, Umfeld.....	10
Gegenkultur und Bewegung/en.....	12
AIDS- Krise und „The Male Dancers“	13
Feministische Tanz/Theater/Stücke – Zeit /Geschichte.....	14
Besonderheiten und Ausstrahlung der Stücke.....	15
Zur Weiterentwicklung der Tanzfabrik.....	16

Dieser für weitere Kommentare und Positionierungen offene Begleittext zum Digitalisierungsprojekt Tanzfabrik Berlin ergänzt die Kurzbeschreibungen zu den einzelnen digitalisierten Videoaufzeichnungen, die sich unter <http://archiv.mimecentrum.de/searches/561?type=row> finden. Er hält sowohl den Prozess als auch „Ergebnisse“ dieser Recherche fest, lädt jedoch vor allem ein zum Weiterschreiben, denn wie wir in zahlreichen Gesprächen mit den Beteiligten erfuhren, kann die jeweils festgehaltene oder erinnerte Tanzgeschichte stets nur einzelne Perspektiven fokussieren, sie soll/en mithin um andere Stimmen ergänzt werden.

Einführung

Das Projekt zur Digitalisierung von Videobeständen der Tanzfabrik ist getragen vom Interesse, diesen so aktuellen Teil Berliner Tanzgeschichte als ‚lebendige Geschichte‘ im Hinblick auf Fragen von Historiographie und Historizität für Tänzer*innen, Choreograph*innen, Tanzwissenschaftler*innen, Studierende u.a. zugänglich zu machen. Zudem trägt es bei zu einer aktuellen Debatte um die Aufgaben und Zukunft der Theater-/Tanz-Archive und die Praktiken der Archivierung.¹

Choreographie existiert in Aufzeichnungen und Programmen, Tanz wird jedoch zumeist in Praktiken weitergegeben, die bislang kaum Gegenstand von Aufzeichnungen waren; hin und wieder gibt es einzelne Ausschnitte von Probenprozessen (wie z.B. bei Pina Bausch), zu Workshops, zu Diskussionen, zur Praxis der einzelnen Tänzer*innen, doch zumeist bestimmt sich der Kanon anhand der einzelnen Werke, über die in Kritiken oder in der Tanzwissenschaft geschrieben wird. Gerade am Beispiel der Tanzfabrik als einem Ort, der Ausbildung, Produktion und Präsentation stets in enger Verflochtenheit verbindet, lässt sich ein solches Verständnis überprüfen. Insofern sollte auch der Prozess der Archivierung, der hier erst seinen Anfang genommen hat, dies im Blick behalten, denn gerade über diese Praktiken wird darauf fokussiert, wie sich ein tanz-technisches Selbstverständnis äußert, und wie dadurch auch der Kanon in Bewegung gehalten werden kann.

¹ Zu diesen Fragen organisierte das Mime Centrum im Herbst 2017 die Diskussionsrunde: „Bewegung im Bild, Audiovisuelle Dokumente als Objekte des kulturellen Erbes“, 23.11.2017; ebenso wären hier Veranstaltungen zu nennen, die im Rahmen des Runden Tisches der Berliner Theaterarchive, unter <http://theaterarchive.iti-germany.de/home/> (Zugriff, Jan. 2018) stattfanden und weiterhin geplant sind.

Vorab muss verwiesen werden auf zahlreiche andere Materialien zur Geschichte der Tanzfabrik, die neben dem Videomaterial vorhanden sind, doch bislang noch nicht katalogisiert wurden. Dies betrifft vor allem das „Papierarchiv“ mit Programmen, Kritiken, u.a. von AnnA Stein, die als Grafikerin von Anfang an die Entwicklungen der Tanzfabrik begleitet hat, aber auch die Fotografien Udo Hesses, der die Tanzfabrik seit den frühen 1980er Jahren dokumentierte,² wie auch die persönlichen Sammlungen der einzelnen Mitglieder, ergänzt durch Briefe, Notizen, etc.

Darüber hinaus gab es in den vergangenen Jahren bereits zahlreiche unterschiedliche Formate, die sich in Interviews und Gesprächen mit der Geschichte der Tanzfabrik auseinandergesetzt haben; sie sind zum größten Teil in den Beständen des Mime Centrums oder der Tanzfabrik selbst archiviert.

Kriterien und Schwierigkeiten der Sichtung, Auswahl und Beschreibung

Wie und welche Stücke wählten wir für das Digitalisierungsprojekt aus³ – ohne damit einen bereits bestehenden Kanon einfach nur zu bestätigen und damit bestimmte festgeschriebene Hierarchien fortzuschreiben? Vielmehr galt es bei diesem Projekt gerade die Vielfältigkeit der Aktivitäten und der Mitglieder des Kollektivs der Tanzfabrik sichtbar werden zu lassen. Natürlich stellt sich hiervon ausgehend erneut die Frage nach der Perspektive: Was war damals warum spannend? Was wäre es aus heutiger Sicht – unter welchem jeweiligen Fokus und in welchem Kontext? Und wie erreichen wir es so unvoreingenommen als möglich die vorhandenen Quellen – zwischen Projektion und Nicht-Wissen – einzuordnen?

Besonders wichtig erschien es uns, nicht nur die ‚signature pieces‘ einzelner Choreograph*innen in den Mittelpunkt zu rücken, und damit bereits bestehende Interpretationen zu reproduzieren sowie einen bereits etablierten Kanon zu bestätigen, sondern insbesondere das Selbstverständnis der Tanzfabrik als

² Seine Photographien der Tanzfabrik befinden sich aktuell im Tanzarchiv Köln.

³ Es standen verschiedene Listen zum Abgleich: zum einen ein Verzeichnis der Videomaterialien, die von der Tanzfabrik an die AdK gegeben wurden, zum anderen die Liste der Stücke, wie sie in dem von Claudia Feest zum 20-jährigen Jubiläum herausgegebenen Band „Tanzfabrik. Ein Berliner Modell im zeitgenössischen Tanz 1978-98“, Berlin: Hentrich und Hentrich 1998, S. 150ff. verzeichnet ist. Auch wenn diese Frage zu Beginn des Projekts intensiv diskutiert wurde, ergab sich schließlich die Situation, einen Großteil der Video-Bänder (gleich des Formats: U-matic, Betacam, VHS), die in den Beständen der Akademie der Künste (d.h. 2012 von der Tanzfabrik an die AdK übergeben wurden) lagerten, nebst teilweise noch in privaten Beständen vorhandenen Bändern, zu sichten. Insofern wurde die Auswahl, abgesehen vom zeitlichen Schnitt, nicht beschränkt.

Kollektiv, das sich bis heute durch die enge Verflechtung von Produktion, Präsentation und Ausbildung definiert, hervorzuheben. Insofern wurden gerade auch kleinere und „bunte Abende“ wie z.B. *Begegnungen*, *Konta.te*, *Tanz akut* mit aufgenommen, die Digitalisierung von Bändern mit Workshops mit Steve Paxton und Lisa Nelson oder Mark Tompkins (aus dem Tanzarchiv Köln), sowie der Werkstattprogramme, stehen allerdings noch aus.⁴

Zur zeitlichen Einordnung: Von vorneherein stand fest, dass wir aus Gründen eines begrenzten Budgets und Projektzeitraums erst einmal nur die Anfangsjahre würden beleuchten können, jedoch auch hier stellte sich schnell heraus, dass, ohne die Vorgeschichte der Tanzentwicklung in Berlin zu kennen, das Verständnis dazu fehlen würde, diese Entwicklungen entsprechend einzuordnen. Aus diesem Grund luden wir neben weiteren Zeitzeugen auch Irene Sieben zu einem Gespräch. Sie gab wertvolle Informationen über die Entwicklungen des Wigman-Studios, Manja Chmiel, die Gründung der Gruppe Motion sowie der Philadelphia Zero Moving Company. Aber auch ein weiteres von Heike Albrecht geführtes Gespräch mit Hellmut Gottschild und Christine Vilardo war in diesem Zusammenhang aufschlussreich. Der Zufall, dass Christine Vilardo – eine der Gründerinnen der Tanzfabrik – nach Jahrzehnten in den USA im Winter 2017 erstmals wieder Berlin besuchte und gemeinsam mit Reinhard Krätzig erneut ins Gespräch kam, war einer der überaus aufschlussreichen Ausgangspunkte. Darüber hinaus initiierte Andrea Keiz die Installation „Kollektives Erinnern“, in der zahlreiche Gespräche u.a. mit Jacalyn Carley, Dieter Heitkamp, Claudia Feest, Annette Klar, Riki von Falken, Ka Rustler geführt wurden – die Ergebnisse dieser Gespräche sollen in einem anderen Projektzusammenhang ebenfalls veröffentlicht werden. In diesen Gesprächen zeigte sich, dass es viele Geschichte/n gibt – und Ansätze sie zu erzählen – eine Auseinandersetzung mit einzelnen Aspekten dieser Tanzgeschichte kann insofern auch nur in individuellen thematischen Auseinandersetzungen geschehen und steht zu großen Teilen noch aus.

So wirft die auch finanziell und förderungsbedingte, und daher eher pragmatisch gesetzte zeitliche Begrenzung des Projekts – Anfang der 1990er Jahre – am Ende das Problem auf, dass hiermit eine gewisse Schieflage entsteht, da z.B. Protagonist*innen der Anfangsjahre wie Helge Musial erst später mit eigenen Stücken vertreten waren. Es ist daher eine der zentralen Anregungen des Projekts, möglichst bald auch Möglichkeiten zu schaffen, die es erlauben, die Dokumente der nachfolgenden Jahre zu digitalisieren und zu archivieren und damit für die weitere Forschung zugänglich zu machen.

⁴ Was den Prozess insgesamt kennzeichnete, waren die zunehmenden Rückmeldungen von ehemaligen Mitgliedern, in deren Beständen oder Archiven sich weiteres Material fand und weiterhin finden lässt.

Zum Rechercheprozess und den Annotationen

Vorhandene Bestände sichten und vergleichen, zwischen den verschiedenen zu einer Aufführung vorhandenen Bändern auswählen, und das Recherchieren nach Detailinformationen gehörten somit zu den wesentlichen Tätigkeiten der vorbereitenden Arbeit. Denn das Projekt kann lediglich als eine solche verstanden werden, es leistet die Bereitstellung des vorhandenen Materials zur weiteren Bearbeitung – die eigentliche tanzwissenschaftliche Arbeit kann erst von hier ihren Ausgang nehmen.

Bereits die Sichtung konfrontierte uns mit einem immer wieder auftretenden Problem:

Wie sollte eine Generation an Studierenden, die selbst keine direkte Beziehung zur Berliner Tanzgeschichte oder zur Tanzfabrik hat, sich diesem Material nähern?

Die teilweise nicht immer ganz leicht zu beantwortende Grundfrage „Wer sind die jeweiligen Tänzer*innen der Aufführung?“ ließ sich über Quersichtungen, Fotografien, in Gesprächen mit anderen Protagonist*innen beantworten. Daten von Aufführungsdatum und Aufführungsort wurden so verzeichnet, dass sie innerhalb einer Vernetzung mit anderen Archiven und Wissensquellen auffindbar sein werden.

Hierfür war nebst der Hilfe von einzelnen Choreograph*innen das bereits erwähnte Papierarchiv von AnnA Stein von entscheidender Bedeutung – ohne das auch für die zukünftig weiter dazu Forschenden das digitale Archiv nur bedingt nutzbar ist. Eine sorgfältige Aufarbeitung wäre hier in einem nächsten Schritt unbedingt wünschenswert. Des Weiteren müssten auch die bislang in unterschiedlichsten Zusammenhängen geführten Gespräche und Interviews archiviert und katalogisiert werden.

Ein nächster Schritt betraf die Form der ANNOTATION:

Hier stellte sich die Frage einer angemessenen, genauen und doch relativ „neutralen“, beobachtenden Beschreibung der Stücke – kurz und möglichst wenig interpretierend – ausgehend von folgenden Fragen:

Welchen Fokus gibt es? Handelt es sich um ein Stück, das sich auf einen spezifischen „Inhalt“ bezieht? Wenn ja, in welchem Verhältnis stehen Inhalt & Form? Stehen wie bei Jacalyn Carley oder Claudia Feest Textverarbeitungen im Mittelpunkt? Gibt es eine dezidierte Auseinandersetzung mit Bewegungsrecherche?

Inwiefern sind die einzelnen Biographien der beteiligten Choreograph*innen/ Tänzer*innen dafür von Bedeutung – z.B. wenn es sich um die Wigman-

Nachfolge handelt, oder wenn die Sportstudierenden der Freien Universität eine spezifische Form der Contact Improvisation entwickelten oder Ka Rustler ihre Erfahrung aus dem Kursen in somatischen Praktiken, die sie in den USA besucht hatte, einbrachte.

Welches Bewegungsvokabular wird verwendet und in welcher Weise? (Bewegungsbeschreibungen: Frage der Ausführlichkeit und Exaktheit). Welche Verschiebungen oder Neuerungen in Bezug auf das Verständnis von Choreographie lassen sich daraus ablesen?

Gibt es Referenzen zu anderen Choreograph*innen und Stilen, wie z.B. Mary Wigman?

Gibt es Einflüsse durch Gastspiele, wie z.B. von Merce Cunningham, Meredith Monk oder des Tanztheaters, so z.B. bei Heidrun Vielhauer und Sygun Schenk?

Welche Rolle spielten die Workshops z.B. mit Steve Paxton oder Mark Tompkins auch für die Stückentwicklung? Gibt es Querverbindungen zu anderen Künstler*innen, Tänzer*innen, anderen Companies wie z.B. Gerhard Bohner, Cesc Gelabert – in Berlin oder außerhalb (insbesondere wichtig angesichts des Inselstatus von Berlin bis 1989)?

Welchen Bezug gibt es auf ein Außerästhetisches, wie z.B. Dieter Heitkamps *Buddy Bodies* als erstem reinen Männerstück, das schwule Männlichkeit thematisierte? Welche gesellschaftlichen und welche ästhetischen Veränderungen lassen sich daran ablesen?

Gibt es Bezüge zur damaligen Kultur-/Politik?

Gibt es Querverbindungen in die anderen damaligen Berliner „Szenen“, wie es zum Beispiel die Videobänder zum Hausbesetzerbenefiz vermuten lassen?

Verschiedene politische Aktionen fanden damals parallel statt, deren Spektrum von der Hausbesetzung über die Produktion und Verteilung von Flugblättern bis hin zur Organisation und Durchführung von Theaterworkshops reichte, dort trafen sich die gleichen Leute, es herrschte die gleiche Energie, die utopische Verbindung von Kunst und Leben wurde in der WG ebenso erprobt wie im Kollektivmodell der Tanzfabrik – was jedoch nicht ohne Reibungen und Konflikte ablief. Auch an diese eher außerkünstlerischen Aspekte ließen sich zahlreiche Forschungsfragen anschließen, z.B: wäre im Hinblick auf die politischen Bezüge auch die Diskussion um das Freie Theater der 1970/80er Jahre erneut zu befragen: Inwiefern verliefen Entwicklungen innerhalb der erst entstehenden „freien“ Tanzszene anders als im Theater? Inwiefern wurde das Modell, das idealistisch Pädagogik, Produktion und Präsentation verband, doch eher eine Zweck-Mittel Relation, innerhalb derer das Unterrichten ganz pragmatisch auch die (je eigene) künstlerische Arbeit finanzierte?

Besonders intensiv mussten auch die Rechtefragen geklärt werden: Welche Musik wurde verwendet? Oder wenn sie eigens komponiert worden war – von

wem? Welche Texte o.a. Quellen und Materialien wurden verwendet? Entsprechend der Klärungen mit den Urheber*innen wird das Video-Material daher entweder online veröffentlicht oder ist nur im Mime Centrum direkt vor Ort einsehbar.⁵

Die Anfänge und die Zeit davor

Mit der Ausstellung *Krokodil im Schwanensee* im Jahr 2003 in der Akademie der Künste, wurde der Versuch unternommen, ostdeutsche sowie westdeutsche Tanzgeschichte nach 1945 in ihren Entwicklungen bis in die Nachwendezeit in den Blick zu nehmen.⁶ Innerhalb dieses ambitionierten Projektes gingen jedoch die Experimente der Berliner Szene neben den „großen“ Namen eher unter; die Beschreibungen der Situation des Tanzes in Berlin und Deutschland beschränkten sich im Wesentlichen auf die großen Namen und Werke.

Zunächst ließe sich die Entstehung der Tanzfabrik vor dem Hintergrund der Situation des Tanzes im geteilten Berlin seit den 1960ern erklären. Die folgenden Notizen stützen sich größtenteils auf ein Gespräch mit Irene Sieben⁷, sowie auf das von Heike Albrecht geführte Interview mit Hellmuth Gottschild⁸, zweier Zeitzeugen des Tanzes schon vor der Gründung der Tanzfabrik.

Im Gespräch mit Irene Sieben ließen sich die Anknüpfungen an die Vorkriegs-Avantgarde – insbesondere an das Studio von Mary Wigman, das diese in der Fasanen-Straße nach dem Krieg 1949 wieder eröffnete, in vielen Details nachvollziehen. Irene Sieben war selbst Schülerin bei Mary Wigman, später studierte sie bei deren Schülerin Manja Chmiel (die später das Wigman-Studio teilweise leitete bis es zum Zerwürfnis kam).

In den Nachkriegsjahren konnte Berlin trotz der in der Zeit des Nationalsozialismus emigrierten oder ermordeten Künstler*innen auf eine durchaus sehr lebendige Tanzlandschaft blicken, die auch von außen

⁵ In Abhängigkeit vom Ergebnis der Rechtklärung wurde über die Onlinestellung des Videomaterials entschieden. Die recherchierten Daten des Projekts sind für jede/n online durchsuchbar.

⁶ Hedwig Müller, Ralf Stabel, Patricia Stöckemann (Hg.): *Krokodil im Schwanensee. Tanz in Deutschland seit 1945*, Ausstellung in der Akademie der Künste 3.-10.-30.11.2003, Anabas Verlag 2003.

⁷ Aufgezeichnet am Sonntag, den 11. Juni 2017 im Mime Centrum, Berlin, Teilnehmende: Irene Sieben, Andrea Keiz, Kirsten Maar, Thilo Wittenbecher, Helen Follert, Christine Henniger, Sarah Gressmann

⁸ Gespräch 2017 mit Heike Albrecht, Hellmut Gottschild, Christine Vilardo, Reinhard Krätzig, Petra Kugel.

wahrgenommen wurde. Darüber hinaus wurde für die Inspiration von außen auch von Seiten der Kulturpolitik gesorgt, so waren beispielsweise 1960 im Rahmen der 10. Berliner Festwochen Gastspiele von John Cage, Charles Tudor und der Cunningham Company und Carolyn Brown zu sehen. Gewiss übten diese Gastspiele Einfluss auf die Künstler*innen in Berlin aus, die anhand konkreter einzelner Beispiele nachverfolgt werden müssten.

Darüber hinaus diente die damals regelmäßig stattfindende „Stunde des Tanzes“ dem regen Austausch zwischen Ost und West. Mit dem Bau der Mauer 1961 jedoch brach dieser Austausch von Tänzer*innen und Informationen zusammen, und der Tanz wurde spürbar geschwächt. Viele Künstler*innen verließen Berlin. Bald blieb in West-Berlin allein das Ballett an der Deutschen Oper unter der Leitung von Tatjana Gsovsky, später Kenneth McMillan, das jedoch nach einigen Jahren, in denen wie vor dem 2. Weltkrieg Ballett und Anteile des Ausdruckstanzes sich gegenseitig inspirierten, sich wieder eher dem Klassischen und nur vereinzelt neuen Strömungen des Balletts zuwandte, während im Osten der Stadt unter der Leitung Tom Schillings wegweisende Produktionen an der Komischen Oper entstanden und in Westdeutschland – allerdings nicht in Berlin – das Tanztheater von Pina Bausch, Reinhild Hoffmann oder Johann Kresnik gesellschaftliche Umwälzungen reflektierte.

Aus diesem Vakuum heraus, in dem lediglich Dore Hoyer und Manja Chmiel noch als Avantgarde und Alternativen zum klassischen Ballett gelten konnten, gründeten Brigitta Herrmann, Hellmut Fricke-Gottschild und Inge Katherine Sehnert (alle aus dem Studio Chmiel) bereits 1962 die Gruppe Motion. Nach den Prüfungen der Bühnengenossenschaft und nach ersten Auftritten mit Manja Chmiel in der Akademie der Künste (1961 und '62), hatten sie einen ersten eigenen Auftritt an der Staatlichen Hochschule der Bildende Künste, an der Gottschild zuvor sein Malereistudium absolviert hatte. Die Gruppe Motion Berlin – die „Studiogruppe für Neuen Tanz“, zu der zeitweise auch Leanore Ickstadt (spätere Gründerin der TanzTangente 1981), Susanne Linke und Irene Sieben gehörten, – war nicht nur die erste freie, unabhängige Tanzcompagnie in Westberlin und Motor für Neuerungen im Tanz unter Einbeziehung verschiedener Medien und Künste, der jedoch vielfach als zu kühl und abstrakt empfunden wurde, sondern darüber hinaus antizipierte sie bereits wegweisende neue Formen der kollaborativen Zusammenarbeit.

1967 schloss das Wigman-Studio, im gleichen Jahr kam Manfred Fischbeck zur Gruppe Motion, der seine Erfahrungen mit dem Living Theater einbrachte. 1968 verließ das Kollektiv Berlin (allerdings ohne Sehnert) in Richtung Philadelphia/USA.⁹

⁹ 1976 Temple University Philadelphia, no dance department Health Physical Education/ Recreation, waren sie mitbeteiligt am Entwurf des Departments, wo Gottschild als Part Time

Gottschild verließ die Gruppe 1971 um die Zero Moving Company zu gründen, zu deren Kreis unter anderen Christine Vilardo und Fred Holland gehörten. In beiden Tanzkollektiven kamen schließlich die Tänzer*innen zusammen, die wenige Jahre später in Berlin die Tanzszene verändern sollten. Entsprechend dem Geist der 1968er galt auch hier das Modell der engen Verbindung von Kunst und Leben, das künstlerische wie gesellschaftliche Utopien verwirklichen wollte.

In Berlin lieferte zu dieser Zeit vor allem das 1970 von Nele Hertling und Dirk Scheper¹⁰ gegründete Festival „Pantomime Musik Tanz Theater“ – kurz pmitt – Inspiration, das internationale Produktionen aus diesen Kunstsparten präsentierte und im Rahmen dessen u.a. auch Arbeiten von Trisha Brown, Steven Petronio, Douglas Dunn, David Gordon, u.a. zeigte, die eine enorme Resonanz fanden. Ebenso erwähnenswert ist die Ausstellung „SoHo – Downtown Manhattan“, die 1976 im Rahmen der Berliner Festspiele in der Akademie der Künste gezeigt wurde, und ein Kapitel auch deutschen Künstler*innen in New York widmete.

Im gleichen Jahr präsentierte Group Motion Arbeiten im Rahmen des pmitt-Festivals in der Akademie der Künste, Teil der Company war zu diesem Zeitpunkt Jacalyn Carley, zukünftiges Mitglied der Tanzfabrik: Im folgenden Jahr kamen sie erneut, neben den Aufführungen hatten sie ein Workshop-Programm im Gepäck. Gemeinsam mit Tonio Guerra und Ric Schachtebeck zeigten die drei als „Triptychon Tanz Theater“ im Einstein-Café am Nollendorf-Platz einzelne Stücke. Schachtebeck mietete das ehemalige Media-Center, um dort einen 5-tägigen Workshop in Bodydynamics und Tanzimprovisation zu geben – er hatte durchaus mit einigem Interesse gerechnet, doch die Teilnehmerzahl belief sich auf etwa 380!

1978 – das Gründungsjahr

So wie es Reinhardt Krätzig, einer der Gründer beschreibt¹¹ – war es durchaus kein Zufall, dass sich im Jahr 1978 die Tanzfabrik gründete. Dass die Workshops auf einen derartig großen Erfolg stießen, lag an der damaligen

Lecturer lehrte.

¹⁰ Nele Hertling war seit 1962 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Akademie der Künste, 1989 gründete sie das Hebbel-Theater und war bis 2003 dessen Intendantin; sie ist Mitglied in zahlreichen Initiativen und Gremien, seit 1999 Konzeption und Programm des Festivals *Theater der Welt*, 2003-06 Direktorin des Künstlerprogramms des DAAD, 2018 erhält sie den deutschen Tanzpreis.

¹¹ Nachtrag zum Treffen mit Christine Vilardo, Reinhardt Krätzig, Ludger Orlok, Anna Stein, Gisela Müller am 18.12.2016 in der Tanzfabrik.

Situation der Tänzer*innen im geteilten Berlin. Seit dem Bau der Mauer hatte es kaum Austausch gegeben, dem Inselstatus Berlins wurde zwar durch Gastspiele versucht zu begegnen, diese konnten jedoch den Hunger nach alternativen Formen des Tanzes nicht befriedigen. Generell gab es keine offenen Tanzklassen, außer den Profitrainings an der Staatlichen Ballettschule. So fielen Kurse wie „Selbsterfahrung durch Bewegung“, den der Sportstudent Reinhard Krätzig anleitete, oder die öffentlichen Contact-Workshops von Christine Vilardo oder Jacalyn Carley, die anfänglich an verschiedensten Orten stattfanden, auf fruchtbaren Boden; schnell waren die Kurse überbucht, die Nachfrage war enorm. Jedoch fehlten nach wie vor geeignete Räumlichkeiten, um diesem Ansturm gerecht werden zu können. Nach langer Suche fanden Reinhard Krätzig und Helmut Kugel im Winter 1977 die Räume des Ernst-Gettke Hauses in der Möckernstraße, einer ehemaligen Lampenfabrik, die als Produktions- und Aufführungsort sowie als Wohnort gemietet werden konnten.

Das Kollektiv, wovon ein Teil auch als WG in der Tanzfabrik wohnte, bestand zunächst aus einem Kern um Christine Vilardo, Fred Holland, Antja Kennedy und Estelle Eichenberger, dem Musiker Horst Zinsmeister, sowie Helmut und Petra Kugel, hinzu kamen nach und nach Dieter Heitkamp, Norbert Mauk, Sygun Schenk und Heidrun Vielhauer, Sabine Lemke, sowie der australische Choreograph Roger Pahl und schließlich Claudia Feest.¹² Schüler*innen der ersten Generation, die zunehmend in den Stücken mitwirkten und selbst auch unterrichteten waren Riki von Falken, Frank Deutschmann, Ingo Reulecke und Helge Musial, Lehrende waren Leanore Ickstadt, selbst ehemalige Wigman- und Motion-Tänzerin, Tonio Guerra sowie Petra Kugel u.a.

Das Kollektiv etablierte ein Beitragssystem, das es ermöglichte, je nach Einkommenssituation höhere oder geringere Kursgebühren zu zahlen, oder aber sich im Austausch an den notwendigen Renovierungsarbeiten zu beteiligen oder andere Aufgaben zu übernehmen. Es gab keine Anzeigen, und so wurden die Informationen über die Workshops durch Zettel und Kopien sowie mündlich und über die schwarzen Bretter an den Universitäten weitergegeben und verbreitet.

Damals wurde zunächst das Studio 1 als Trainings-, und Aufführungsraum ausgebaut, bald darauf folgte Anfang der 1980er das Studio 2 und später die anderen Räume, die zuvor als Gemeinschaftsraum, Küche, Durchgangsort fungierten und teilweise in Schlafräume parzelliert waren. Aus den heruntergekommenen Räumen mit Steinfußboden, ohne Heizung und Sanitär

¹² Wer sich als Gründungsmitglied oder als dauerhaftes oder temporäres Mitglied der WG bezeichnete, ist in den verschiedenen Quellen unterschiedlich berichtet. Ob sich eine eindeutige Klärung hierüber feststellen lässt, wäre den Beteiligten zu überlassen.

wurde ein Tanzraum mit Schwingboden – vorerst selbstgebaut; Lottogelder ermöglichten 1983 erstmals einen professionellen Ausbau.

Mit *Everybody Dances* eröffnete am 29. November 1978 die Tanzfabrik – der Titel war Programm: orientiert an Rudolf von Labans Anspruch: „Jeder Mensch ist ein Tänzer“ und im Geist des Postmodern Dance stand in der Tanzfabrik das demokratische Tanzverständnis jenseits virtuoser Balletttechnik, durchaus aber mit einem Fokus auf der Verschiedenartigkeit unterschiedlicher Tanztechniken im Zentrum. Tanzprofis, Laien, Musiker*innen, und Sportstudent*innen trafen sich um gemeinsam zu tanzen, zu improvisieren, zu diskutieren.

Christine Vilardo präsentierte erste Solarbeiten, 1979 zeigte Jacalyn Carley gemeinsam mit Sygun Schenk, Heidrun Vielhauer und Christine Vilardo *Ch Ch Changes*, 1980 erarbeiteten Christine Vilardo und Fred Holland *Geographies, Maps and Measures*, Holland und Estelle Eichenberger *Maße*, Leanore Ickstadt und Vilardo *Tanzstücke*. Von diesen frühen Arbeiten sind leider weder Videomaterial noch ausreichend fotografisches Material vorhanden. Von den ersten gemeinsamen Choreographien *Zirkel* (1979), *Reworks* (1980) und *Begegnungen I* sind nur letztere aufgezeichnet.

Das kollektive Modell brachte aber auch Auseinandersetzungen mit sich, viele einzelne Entscheidungen forderten lange Diskussionen, hinzu kamen Unstimmigkeiten in Bezug auf die individuelle künstlerische Weiterentwicklung, die z.B. Auftritte in anderen Produktionen betraf, wähen derer einzelne weniger Zeit in die Fabrik investieren konnten usw. Zum ersten Bruch kam es 1981: Christine Vilardo ging zurück in die USA, Reinhardt Krätzig an die Freie Universität und Fred Holland nach Paris.

Die erstmalige Förderung der sich erst herausbildenden freien Szene durch den Berliner Senat im Jahr 1983 und die darauf folgenden, steigenden Förderungen brachten der Tanzfabrik produktive Jahre, bis mit dem Fall der Mauer diese auf einen Schlag wegbrachen, bzw. auf ein Minimum schrumpften.

Formate, Inspirationen, Umfeld

Die Arbeit der Tanzfabrik prägte die Entwicklung des Tanzes in Westberlin, aber auch darüber hinaus in Westdeutschland, über die Einflüsse aus den USA, die Postmodern-Techniken und die Contact Improvisation als Grundlage für die tänzerische und choreographische Weiterentwicklung und neu sich herausbildenden Stile. Die Etablierung und Weiterentwicklung von New Dance, Release Techniken und Contact Improvisation, die sich in der Post-Judson-

Generation entfaltet hatte, war ein Schwerpunkt der Arbeit nicht nur in den Unterrichtsklassen, sondern auch in den Stücken. Gefördert durch den Berliner Senat hatten fast alle aus dem Kollektiv Stipendien, um eine Zeit lang in New York zu tanzen und Workshops zu besuchen und ihre Ausbildung zu erweitern.

Seit 1986 gab es regelmäßige Sommer-Intensiv-Workshops in der Tanzfabrik, in denen vor allem auch der Austausch mit den aktuellen Entwicklungen des Tanzes in den USA fortgeführt wurde: Bob Rease aus San Francisco unterrichtete Contact-Klassen, ebenso wie Gail Turner aus New York; Harbie Hock, Todd Courage, Kay Hoffman, Harry Sheppard waren weitere Namen. 1987 kamen auch Hellmut Gottschild und Brigitta Herrmann-Fischbeck erneut aus Philadelphia an die Tanzfabrik, Joseph Tmim aus Israel lehrte hier, Lenore Grubinger und Linda Hartley unterrichteten *Body-Mind Centering*®, Elaine Summers gab Klassen in *kinetic awareness*. Zu den Osterworkshops 1988 kam Ruth Zaporah mit dem durch Improvisation geprägten Action Theater, Jenny Coogan und Helen Walkley unterrichteten *Modern Dance*, Kurt Koegel *New Dance*, Nina Martin Contact und *Body-Mind Centering*®, dieses Angebot amerikanisch geprägter Klassen wurde beispielsweise durch Labantechnik ergänzt. Aber auch so spezifische Angebote wie die Butoh-Klassen bei Minako Seki, oder *African* bei Madou M'Baye belegen die Bandbreite an Techniken, die hier vertreten waren.

Die Wirkung der einflussreichen Hochschulen wie der School for New Dance Development SNDO in Amsterdam und des European Dance Development Centre EDDC in Arnhem in den Niederlanden (sowie später die von Anne Teresa de Keersmaker gegründete PARTS School in Brüssel), die jene Techniken in Europa verbreiteten und so ein neues Bild des Tanzes schufen, das den zeitgenössischen Tanz bis heute bestimmt, kann auf anderer Ebene auch für die Tanzfabrik reklamiert werden. Auch hier wäre eine alternative Spur der Post-Judson- Generation zu verfolgen, die sich gerade über Workshops und Kollektivität bestimmte, die Improvisation in den Vordergrund rückte und die offene gegenüber der geschlossenen Form favorisierte.

Die Tanzfabrik erprobte damit die Entgrenzung zwischen den Künsten und rückte statt des Werks den Prozess in den Fokus. Die gesamtgesellschaftliche Veränderung jener Zeit trug dazu bei – das Private war politisch und das Politische war privat. Gerade die Improvisationskulturen spiegelten die Demokratisierung des Tanzes infolge der veränderten Techniken, Praktiken und Verfahren. Auch gegenseitige Probenbesuche von Showings sowie ein eigens entwickeltes Feedback-Format, das darin bestand nach der letzten Aufführung eines Stückes eine Parodie der Arbeit zu zeigen – eine Tradition, die sich allerdings nur bis 1983 hielt – sind in diesem Geist zu verorten.

Zeitgleich zur Tanzfabrik entstanden in Berlin die Ufa-Fabrik, das Theater zum Westlichen Stadthirschen; die Hausbesetzerszene politisierte sich, 1977 eröffnete sowohl das Schwarze Café, das im Zuge des Tunix-Kongresses an der TU zum Treffpunkt der Sponti-Bewegung wurde, wie auch das „Andere Ufer“ als eines der ersten Schwulen- und Lesben-Cafés und das SchwuZ in der Kulmer Straße. In der oberen Etage befand sich wiederum eine Galerie, in deren Räumen Christine Vilardo erste Workshops gab.

Gegenkultur und Bewegung/en

Neben den kulturellen Veränderungen waren vor allem die Verschiebungen des soziokulturellen Feldes im Berlin der späten 1970er und '80er prägend auch für die Entwicklung der Tanzfabrik. Denn während die 1970er Jahre nach den Studentenprotesten trotz der Ermordung Benno Ohnesorgs, den Schüssen auf Rudi Dutschke und auf der anderen Seite den Attentaten der RAF durch gesellschaftspolitische Auseinandersetzungen und alternative Lebensmodelle noch eine positive Aufbruchstimmung generierten, entwarfen die 1980er Jahre im Zuge einer restriktiven Innenpolitik, den Folgen des Nato-Doppelbeschlusses und einer neoliberalen Wirtschaftspolitik eine Endzeitstimmung, die auch das Ende der positiven Counter-Cultures markierte. Die Hausbesetzerszene und die Straßenkämpfe dominierten das Bild West-Berlins in den 80er Jahren, teilweise eng damit verbunden waren die Punk-Szene und linke Szene, innerhalb derer die Do-it-yourself-Idee zahlreiche linke Läden und Plattenlabels entstehen ließ. Kulturell entwickelte die Stadt ohne Sperrstunde eine blühende Szenekultur, deren bekannteste Vertreter David Bowie, Iggy Pop, die Einstürzenden Neubauten und Nick Cave waren. Auch die schwule (Sub-)Kultur konnte sich in diesen Jahren angesichts einer zunehmenden Liberalisierung der Gesellschaft freier als zuvor entfalten. Wie produktiv auch diese eigentliche Krisenzeit in Berlin war, das immer noch von seinem Insel-Status auch profitierte, haben zahlreiche Filme, Dokumentationen, Ausstellungen und Bildbände inzwischen gezeigt. Für den Tanz steht eine solche Untersuchung jedoch noch weitgehend aus.

Ein Vergleich zur Theaterszene nach 1969 wäre hier für künftige Recherchen fruchtbar: Wie beeinflussten sich Aktivismus und Kunst? Wie unterschieden sich die Mitbestimmungsmodelle? Gab es Überschneidungen zwischen alternativen Gruppen und Orten? Inwieweit ließ sich von einer Politisierung der Künste sprechen? Und in welcher Weise galt das für den Tanz?

AIDS- Krise und „The Male Dancers“

Zwar blühte die schwule (Sub-)kultur im Berlin der 80er, doch kam mit der gegen Mitte der 1980er zunehmend um sich greifenden AIDS-Epidemie ein anderer Ton auf. Angst und Stigmatisierung bestimmten plötzlich wieder das homosexuelle Leben und ließen einen promiskuen Lebensstil fragwürdig erscheinen. Lebenslust, Subversion und Freude an Körperlichkeit und freier Sexualität stagnierten, und gerade für eine Kunstform wie den Tanz stellte sich diese Frage mit einer besonderen Dringlichkeit, da die Krankheit den Körper extrem schwächte und zeichnete. Trauer und Stagnation waren eine Reaktion, Wut und Aktivismus die Alternative: Ende der 80er organisierte sich die Berliner Szene nach dem Vorbild der amerikanischen ACT-UP-Bewegung.

Bereits seit Anfang der 1980er stand Bob Rease, Gründer des Contact-Kollektivs *Mangrove* in San Francisco in regelmäßigem Austausch mit der Tanzfabrik und unterrichtete in Workshops. 1983 hatten er, Dieter Heitkamp und Helge Musial u.a. begonnen, die Thematik des männlichen Tänzers in gemeinsamen Stücken zu reflektieren. In *mann tanzt*, einer mehrteiligen Arbeit, die erstmals 1983 beim Festival *Sternzeichen II / Homosexualität im Theater* im Theater am Turm in Frankfurt gezeigt wurde und als „ein Stück von Männern mit Männern über Dinge, die Männer miteinander tun“ untertitelt war, arbeiteten sie mit Elementen der Persiflage, zeigten aber auch romantische Sehnsüchte und ihre Verkehungen, sie wechselten zwischen traditionellen Tanzarten und Contact Improvisation, die oftmals per se als nicht sexuell betrachtet wurde und hier in einen anderen Kontext gerückt und darüber neu reflektiert wurde.

Fred Holland, ehemals Zero Moving Company und eines der ersten WG-Mitglieder, und Ishmael Houston Jones, *queer activist* der New Yorker Tanz- und Performance-Szene zeigten 1984 *friction friction*¹³ in der Tanzfabrik. Im gleichen Jahr entwickelte Dieter Heitkamp gemeinsam mit Helge Musial *Buddy Bodies*, das sich ebenfalls mit männlicher Körperlichkeit und dem männlichen Tänzer auseinandersetzte und damit gegen ein altes Klischee des weiblich konnotierten Tanzes einen humorvollen Kontrapunkt setzte.

Bob Rease starb im April 1991 an AIDS, Uwe Wenzel kurze Zeit danach.

In Anbetracht dessen, dass die erste große AIDS-Gala in Berlin 1988 stattfand, markiert das Wirken der Tanzfabrik auf diesem Feld eine wichtige und frühe

¹³ Ishmael Houston-Jones wiederum gründete 2016 die digitale Archiv-Plattform Lost & Found, unter der die vergessenen Spuren der an AIDS verstorbenen Tänzer*innen und Choreograph*innen gesammelt werden: <http://www.danspaceproject.org/catalogues/lost-and-found/>

Form der künstlerisch-aktivistischen Auseinandersetzung, mit der der AIDS-Epidemie und in Folge den Formen der Stigmatisierung homosexueller Lebensweisen gerade in ihren Anfangsjahren begegnet wurde.

Feministische Tanz/Theater/Stücke – Zeit /Geschichte

Das Gegenstück zu den Reflexionen um den männlichen Tänzer bildete die geballte „Frauenpower“ der Tanzfabrik. Zu Beginn waren es insbesondere Heidrun Vielhauer (*Träume von einer schönen Haut* 1981), die von der Folkwang-Schule kam, und Sygun Schenck (*Liebste Liebe* 1984) von der Lola-Rogge-Schule, die sich in ihren Stücken explizit mit weiblichen Rollenmustern auseinandersetzten. Hier wäre genauer zu untersuchen, wie stark die Einflüsse von Pina Bausch, Reinhild Hoffmann oder Susanne Linke waren, und welche Elemente des Tanztheaters hier Eingang fanden. Vielhauer und Schenck verließen die Tanzfabrik 1985 gemeinsam mit Sabine Lemke um am Bremer Stadttheater eine eigene Tanztheater-Gruppe zu gründen.

Das Erstarren der Frauenbewegung fiel zusammen mit den Anfängen feministischer Performance, die jedoch in der Tanzfabrik selbst kein choreographisches Echo fanden, sondern hier vielmehr die Situation weiblicher Biographien in Narrativen von Familien- oder Partner-Konstellationen reflektiert wurde.

Aber auch Arbeiten wie Jacalyn Carleys *Drin und Gewinn* (1983) basierend auf Texten von Gertrude Stein mit Riki von Falken, Lotte Grohe und Antja Kennedy, ihre originäre Auseinandersetzung mit Kurt Schwitters (*Anna Blume ist rot* 1985, und vor allem *Ursonate* 1982-95) in der Zusammenarbeit mit Martin Schurr (Jandls: *Ernst Ernst* 198) von 1980-85 oder Raymond Federman (*Multiples* 1989) zeigen eine eigene Ästhetik, die Frauen als selbstbewusste Protagonistinnen inszeniert.

Eine andere Herangehensweise an die choreographische Arbeit mit Texten wurde z.B. in Claudia Feests Auseinandersetzung mit der von den Nationalsozialisten ermordeten Tänzerin Oda Schottmüller deutlich. Feests Arbeiten kennzeichnet jedoch vor allem die Vielschichtigkeit der Herangehensweisen und Ästhetiken, die sich auf kein einzelnes Bild festlegen lassen.

Besonderheiten und Ausstrahlung der Stücke

Insbesondere die gemischten Abende wie *Begegnungen* (1980-82), *Konta.te*, eine 1-stündige strukturierte Improvisation, *Abendspaziergang* (1982) oder *Im Dutzend Billiger* (1983), bei denen das ganze Haus bespielt wurde, oder viel später 1990 *Tanz akut*, das bereits im Theater am Halleschen Ufer stattfand, aber auch die Gemeinschaftsproduktionen, brachen auf andere Art und Weise mit dem Modell alleiniger Autorschaft, indem zu zweit oder zu dritt Stücke entwickelt wurden. Dazu gehören so unterschiedliche Arbeiten wie *Hallo wie geht es dir* 1982 von Dieter Heitkamp und Bruno Stefanoni oder *Terra Incognita* von Dieter Heitkamp und Claudia Feest (1987) *Kompass durch den Sumpf* 1989 – die Auseinandersetzung mit dem nahezu vergessenen Berliner Schriftsteller Reinhard Gehret, dessen über 24 Jahre geführtes, 30 Kladden umfassendes Tagebuch, in dem er sich mit seinen Depressionen auseinandersetzte, nebst surrealen Geschichten u.a. Material als Grundlage diente. Formate wie etwa Antja Kennedys Enviro-move-ment *Natura non facit saltus*, eine ortsspezifische Choreographie im und um das Haus am Waldsee belegen die Bandbreite der künstlerischen Formate, ebenso wie das Multimediaprojekt *Fragile circumstances* (1989) von und mit Kurt Koegel und Ka Rustler, sowie *Secret Correspondance*, von und mit Dieter Heitkamp, Kurt Koegel und Ka Rustler, das 1991 im Theater am Halleschen Ufer uraufgeführt wurde, oder später *Das Auge im Ohr* von Ka Rustler (1994), bei denen insbesondere die Auseinandersetzung mit Contact im Mittelpunkt stand.

Schließlich markieren auch die Tanzfilm-/Videoexperimente von Lutz Gregor einen wichtigen Aspekt in den künstlerischen Herangehensweisen. *Rapid Eye Movement* (1983), *Der Gehängte im Garten der Venus* (1988) und *Kontakt Triptychon* (1992) oder *Gabriels Gang*, das Claudia Feest 1992 mit Rudi Ewals entwickelte, sind hier zu nennen.

Inwiefern hat die Tanzfabrik Impulse gesetzt? Welche ästhetischen Impulse hat sie aufgenommen und wie angeeignet? Ganz verschiedenartige Inspirationen belegen die Vielschichtigkeit der Arbeiten, die von den erwähnten Tanztheaterproduktionen über Contact-Abende bis hin zu Revue-artigen Abenden wie *Der Riss* – die szenisch-choreographische Annäherung an die Berliner Grottesk-Tänzerin Valeska Gert, in der u.a. die amerikanische Gayle Tufts mitwirkte – reichten. Dieter Heitkamps aus dem Studium der Bildenden Kunst resultierende Auseinandersetzung mit Raum und Bild, oder die Arbeiten die das Verhältnis von Text, Klang und Bewegung fokussieren, oder die eher narrativen Tanzstücke markieren einzelne Schwerpunkte, stets aber stand die Auseinandersetzung mit dem Körper, mit Körperbildern im Zentrum, wozu die unterrichteten Techniken die wichtigsten Impulse lieferten.

Es wäre allerdings auch zu fragen, inwiefern diese Diversität sowie der Gedanke des Kollektiven auch dazu beigetragen haben, dass die Tanzfabrik eben nicht einen starken Akzent auf den/ die einzeln/e Künstler*in/ Choreograph*in setzte und somit einer gängigen und einfachen Form der Kanonisierung entging. Ebenso unterlief das Selbstverständnis als Tänzer-Choreograph*innen – teils wirkte man selbst als Choreograph*innen, teils als Tänzer*innen in den Stücken der anderen – bis dahin gängige Hierarchien.

Der Titel des Digitalisierungsprojekts, benannt nach einem der Stücke *whodidwhattowhomwasneverreallyclearandisntitheawfultruth?* (1987), ein Großstadt-Comic in 45 einminütigen szenischen Bildern, benennt, was die Anfangsjahre des Kollektivs auch kennzeichnet, nämlich die Tatsache, dass die Aushandlungsprozesse des Kollektivs keineswegs nur harmonisch verliefen, sondern notwendigerweise auch Konflikte mit sich brachten und einzelne dabei auch mal den Kürzeren zogen.

Über die Entwicklungen in der Stadt selbst strahlte die Tanzfabrik aber auch weit über Berlin hinaus, dafür sorgten viele internationale Tourneen in die USA, nach Kanada, Japan, Italien, usw., zum Teil mit der Unterstützung des Goethe-Instituts ermöglicht, zum Teil durch Einladungen.

Zur Weiterentwicklung der Tanzfabrik

Die Tanzfabrik und die 1988 entstehende Tanzwerkstatt (unter André Theriault, der seit 1984 als Tourmanager der Tanzfabrik neben Peter Bäuerle als Geschäftsführer agierte) engagierten sich gemeinsam mit Nele Hertling für die Belange des Tanzes in Berlin, und diese Bemühungen führten 1988 zur Gründung des internationalen Tanzfestivals „Tanz im August“, das in den folgenden Jahren mit seiner Werkstattstruktur erneut eine Atmosphäre des Austauschs schuf.

Der Schnitt, den das Digitalisierungsprojekt vorerst ziehen musste, liegt nur kurz nach dem Fall der Mauer. Mit der Wiedervereinigung auch der beiden Hälften Berlins – Ost und West – änderte sich zunächst vor allem die Förderstruktur. Die Tanzfabrik, die 1983 erstmals mit größeren Summen gefördert wurde, stand nun auf einmal innerhalb des sich neu aufstellenden Feldes in Konkurrenz zu anderen Institutionen einer sich zunehmend ausdifferenzierenden freien Szene. Die Förderung ging zurück auf ein Budget, das weit unter dem Maß lag, mit dem man zuvor planen und rechnen konnte.

Dies mag neben dem sich verändernden ‚Zeitgeist‘, dem die Idee des Kollektivmodells ebenfalls nicht mehr wirklich entsprach, und anderen Gründen dazu beigetragen haben, dass sich die Arbeitsweise der Tanzfabrik Berlin änderte. 1995 wechselte sie von der kollektiven Produktion zu einer Struktur mit künstlerischer Leitung unter Claudia Feest, später Eva-Maria Hoerster (2003/4) und seit 2007 Ludger Orlok als Künstlerische Geschäftsführung. Die Tanzfabrik steht modellhaft für eine künstlerische Produktionspraxis, die sich, begleitet durch eine internationale Netzwerkbildung, der Entwicklung neuer Formen und dem Aufbau einer generationsübergreifenden tänzerischen Aus- und Weiterbildung verschrieben hat.

Für eine noch ausstehende umfassende Aufarbeitung der Geschichte der Tanzfabrik und ihres Wirkens wären neben den künstlerischen Arbeiten insofern auch der Umgang und die Rolle der Tanzfabrik in den kulturpolitischen Prozessen Berlins zu beleuchten, welche Rolle sie in Bezug auf die lange schon währende Diskussionen um ein Tanzhaus in Berlin einnahm, die neuen, teilweise auch diskursiven Formate, die sie angesichts der Veränderungen der Tanzlandschaft initiierte.

Für die jüngste Periode wäre zu fragen, welche Veränderungen die neuen Räumlichkeiten seit 2010 in den Uferstudios und die dadurch auch entstandene, enge Verbindung zum neu gegründeten Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz (HZT), an dessen Entwicklung sowohl Claudia Feest als auch Eva-Maria Hoerster maßgeblich beteiligt waren, und Institutionen wie Tanzraum/ Tanzbüro, ada-studio, Produktionsbüros, etc... mit sich brachten? Welche Funktion nimmt das Dance Intensive Program¹⁴ innerhalb der Berliner Tanzszene ein? Seit 1998 ist die Tanzfabrik an der Organisation der alle zwei Jahre stattfindenden Tanznacht beteiligt, die zum 20-jährigen Bestehen der Tanzfabrik von Claudia Feest als Tanzmarathon gestartet und danach als Biennale weitergeführt wurde.¹⁵ Welche Impulse wurden von hier aus initiiert? Und welche Möglichkeiten hat das seit 2005 im Rahmen des europäischen Netzwerks bestehende apap-programme (advanced performing arts project)¹⁶ eröffnet?

¹⁴ Dance Intensive Program ist ein 10-monatiges Intensiv-Programm um sich im Bereich Performance, Pädagogik, Vermittlung und/oder Therapie aus- bzw. weiterzubilden. Das Programm bietet die Möglichkeit der Orientierung im Bereich Zeitgenössischer Tanz und bietet Einblick in Tanzrichtungen und Tanzstile um sich gezielt auf eine zukünftige Ausbildung vorzubereiten.: https://www.tanzfabrik-berlin.de/de/dance_intensive_programm

¹⁵ Die Tanznacht Berlin findet alle zwei Jahre statt, zwischendurch das kleinere Tanznacht-Forum. Beide dienen der Präsentation und dem Austausch von Berliner Künstler*innen.

¹⁶ apap arbeitet seit fast 15 Jahren an der Entwicklung von Produktions-, Präsentations- und Vermittlungsbedingungen einer zeitgenössischen europäischen Bühnenkunst. Netzwerkprogramme zum Austausch von Know-How und der Austausch mit Kulturorganisationen stehen im Mittelpunkt.

All die benannten Komplexe und Fragen bedürfen einer weiter gehenden Recherche und weiterer Interviews mit Zeitzeug*innen, Beteiligten, Akteur*innen der Tanzfabrik selbst sowie aus deren Umfeld. Das Digitalisierungs- und Rechercheprojekt zu den frühen Jahren der Tanzfabrik Berlin ist somit nur als Einblick in die Produktions- und Arbeitsweisen der Tanzfabrik, ihre historische Entwicklung, Einflüsse und Wirkung zu bewerten. Es will Impulse setzen für eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Ort, dem Kollektiv, der Legende Tanzfabrik Berlin.

Dieser Text ist daher auch offen für Anmerkungen, Ergänzungen und auch Korrekturen. Kommentare können an c.henniger@iti-germany gerichtet werden. Sie werden Eingang finden in die Weiterentwicklung dieses Texts.

Der Zugang zu dem digitalisierten Videomaterial findet sich hier (<http://archiv.mimecentrum.de/searches/561?type=row>). Nicht öffentliche Materialien können in der Mediathek des Internationalen Theaterinstituts gesichtet werden. Das Archiv zur Tanzfabrik Berlin wird beständig erweitert durch von den Akteur*innen der Tanzfabrik übergebene Materialien.