

Sophiensæle Forever

1/3

Tanztage

Sophiensæle Forever

1/3

Tanztage

6 Grußwort
8 Foreword

12 Intro De
14 Intro En

Melanie Jame Wolf

**17 Kein Ankommen
oder goodbye
yellow brick road:
Über aufstrebende
Künstler*innen
und das, was
danach kommt**

**33 No Arrival, or,
goodbye yellow
brick road: on
The Emerging
Artist and what
comes next**

Ana Vujanović

47 Tanzflächen auf
den Körper tanzen

59 Body-Friendly
Dance Floors

Elena Philipp

71 Tanztage Berlin:
30 Jahre Berliner
Tanzgeschichte

83 Tanztage Berlin:
30 Years of Dance
History in Berlin

96 Impressum
Imprint

Sophiensæle

and ever

Jubiläum

Forever

30 Jahre

2025/26

Grußwort Foreword

Die Sophiensæle und ihre Räume sind mit ihrer außergewöhnlichen künstlerischen Kraft und Energie ein Glücksfall in Berlins Theatermitte. Das denkmalgeschützte Gebäude wurde vor 120 Jahren im November 1905 vom Neuen Berliner Handwerkerverein als ein Ort für berufliche Weiterbildung, politische Organisation und kulturelle Veranstaltungen im „Geiste der Wahrheit, der Klarheit und der Menschenliebe“ eingeweiht. Die Sophiensæle im Einwander*innenviertel der Spandauer Vorstadt gelegen, öffneten ihre Räume für das jiddische Theater Berlins, Rosa Luxemburg und Erich Mühsam hielten hier Reden und Vorträge. Und so kam 1933 das Verbot für den Verein und das Haus wurde in der Nazizeit als Zwangsarbeiter*innenlager missbraucht.

Knapp 90 Jahre nach der Einweihung wurden die Sophiensæle als freies Theater von Sasha Waltz, Jochen Sandig, Dirk Cieslak, Jo Fabian und Zebu Kluth gegründet und am 26.09.1996 offiziell eröffnet. Ebenfalls seit 30 Jahren gibt es die Tanztage Berlin als Plattform für den choreografischen Nachwuchs. Seit 2001 an den Sophiensælen beheimatet, präsentiert das Festival innovative Arbeiten im Bereich zeitgenössischer Tanz, Choreografie und Performance. Blickt man auf die nunmehr 30jährige Geschichte unseres Theaters zeigt sich hier die Kernaufgabe der Sophiensæle: Künstlerische Wege ermöglichen und Künstler*innen in

ihrer Autonomie strukturell stärken und entwickeln.

Im Jubiläumsjahr feiern wir das Erreichte und richten unseren Blick auch auf die nächsten 30 Jahre: unserer Zukunft als Produktionshaus der freien Darstellenden Künste. Wir fragen uns, was unser Gründungsauftrag von 1996 als Haus von Künstler*innen für Künstler*innen heute und in Zukunft bedeuten kann. Welche Kraft, Energie und Möglichkeiten haben diese einmaligen Räume? Wie sichern wir dieses Theater als autonomen künstlerischen Raum; strukturell/ökonomisch und konzeptionell mit Blick auf Gegenwart und Zukunft der Darstellenden Künste?

Mit dem Erscheinen dieser ersten von drei Jubiläumspublikationen bedanken wir uns bei allen Ermöglicher*innen und Wegbegleiter*innen.

Jens Hillje und Andrea Niederbuchner
Künstlerische Leitung & Geschäftsführung
Sophiensæle

Contributing extraordinary artistic power and energy, Sophiensæle and its spaces are a stroke of luck in the theatrical landscape of Berlin's center. The now landmarked building was inaugurated 120 years ago in November 1905 by Berlin's New Craftsmen's Association as a place for vocational training, political organizing, and cultural events in the "spirit of truth, clarity, and love for humankind." Situated in the Spandauer Vorstadt district, home to a large immigrant population, Sophiensæle welcomed Berlin's Yiddish theater scene, as well as notable figures such as Rosa Luxemburg and Erich Mühsam, who gave speeches and lectures here. However, the association was subsequently banned in 1933 and the building was misused as a forced labor camp during the Nazi era.

Almost 90 years after its inauguration, Sophiensæle was established as an independent theater by Sasha Waltz, Jochen Sandig, Dirk Cieslak, Jo Fabian and Zebu Kluth, officially opening on the 26th of September 1996. Tanztage Berlin have existed for just as long, providing a platform for young choreographers for 30 years. Since 2001, the festival has been based at Sophiensæle, where it presents innovative works in the fields of contemporary dance, choreography and performance. Reflecting on our theater's 30-year history, it is clear that our core mission is to enable artistic ex-

pression and support artists in structurally developing their autonomy.

In this anniversary year, we are celebrating our achievements and looking ahead to the next 30 years as a production house for the independent performing arts. We are asking ourselves what our founding mission as a house of artists for artists, established in 1996, can mean today and in the future. What power, energy and potential do these unique spaces hold? How can we ensure that this theater remains an autonomous artistic space, both structurally and economically, while also considering the present and future of the performing arts?

As we publish the first of our three anniversary publications, we would like to thank everyone who has helped make these 30 years possible and who has accompanied Sophiensæle on their journey.

Jens Hillje and Andrea Niederbuchner
Artistic & Managing Directors
Sophiensæle

Intro De/En

Tanzen? *In THIS economy?*

Die dreiteilige Publikation *Sophiensæle Forever* nimmt das dreifache Jubiläum – des Gebäudes, des Theaters und der Tanztage Berlin – zum Ausgangspunkt für eine Reflexion über die (im)materiellen Bedingungen künstlerischer Produktion. Dass Kunst Arbeit ist, wissen wir. Und dennoch hält sich der Mythos, Liebe zur Kunst sei Antrieb genug, bis heute. Besonders sensibel spüren das diejenigen, die mit wenig Ressourcen und mit dem eigenen Körper als Material und Medium arbeiten: der choreografische Nachwuchs, dem die Tanztage seit 30 Jahren eine Bühne bieten.

Der erste Teil dieser Reihe widmet sich genau dieser Position. Melanie Jame Wolf schreibt in ihrem autobiografisch-poetischen Text *Kein Ankommen oder goodbye yellow brick road: Über aufstrebende Künstler*innen und das, was danach kommt* denjenigen, die am Anfang ihrer Laufbahn stehen, eine besondere Sensibilität für die Widersprüche ihrer Zeit zu. Das Spannungsfeld zwischen künstlerischer Praxis und Kunstmarkt zeige sich, so Wolf, im Zeitalter der Austerität ungeschönt.

In *Tanzflächen auf den Körper tanzen* beschreibt Ana Vujanović eine Welt, die sich „frei“ nennt – ebenso wie unsere Freie Szene –, während die tatsächliche Freiheit, über den eigenen Körper zu verfügen, ungleich verteilt bleibt. Nicht alle, so schreibt sie,

überleben die vom künstlerischen Schaffen geforderte Prekarität, die wir als Mobilität, Freiheit und Flexibilität tarnen – getrieben von vermeintlicher Liebe und Leidenschaft.

Elena Philipp schließlich zeichnet in *Tanztage Berlin: 30 Jahre Berliner Tanzgeschichte* die Entwicklung des Festivals nach – als relevantes, zugleich aber dauerhaft unterfinanziertes Stadtereignis, das sich immer in den Dienst der Künstler*innen gestellt habe. Geprägt durch die Sorgfalt und Hartnäckigkeit seiner Leiter*innen, lebe es bis heute vom Beharren darauf, dass künstlerische Arbeit Räume brauche, die mehr bieten als bloße Durchlässigkeit: Aufmerksamkeit, Fürsorge, Zeit.

Lena Kollender
Dramaturgie & Programm
Sophiensæle

Mateusz Szymanówka
Künstlerische Leitung Tanztage Berlin
Dramaturgie & Programm
Sophiensæle

Dancing? In *THIS* economy?

The three-part publication *Sophiensæle Forever* uses the triple anniversary of the venue, theater and Tanztage Berlin as a venture point to reflect on the (im)material conditions of artistic production. We know that art is work. And yet the myth persists to this day that love of art is drive enough. This is felt most acutely by those who work with limited resources and use their own bodies as material and medium, such as the emerging choreographers who have been given a platform by Tanztage for 30 years.

The first part of this series is dedicated to this very topic. In her autobiographical and poetic text *No Arrival, or, goodbye yellow brick road: on The Emerging Artist and what comes next*, Melanie Jame Wolf suggests that those who are at the beginning of their careers have a special sensitivity to the contradictions of their times. According to Wolf, the tension between artistic practice and the art market is starkly evident in the current climate of austerity.

In *Body-Friendly Dance Floors*, Ana Vujanović describes a world that calls itself “free”—just like our *Freie Szene*—while actual freedom over one’s own body remains unevenly distributed. Not everyone survives the precariousness demanded by artistic work, she writes, which we disguise as mobility, freedom and flexibility, driven by supposed love and passion.

At last, in *Tanztage Berlin: 30 Years of Berlin Dance History*, Elena Philipp charts the evolution of the festival—as a constantly under-resourced landmark event for the city that has consistently positioned itself in support of artists. Shaped by the diligence and tenacity of its artistic directors, the festival continues to thrive by insisting that artistic work requires spaces that offer more than mere permeability: it needs attention, care and time.

Lena Kollender
Dramaturgy & Program
Sophiensæle

Mateusz Szymanówka
Artistic Direction Tanztage Berlin
Dramaturgy & Program
Sophiensæle

**Melanie Jame
Wolf**

**Kein
Ankommen
oder goodbye
yellow brick
road: Über
aufstrebende
Künstler*innen
und das, was
danach kommt**

Glaubst du, dass es so einen Ort gibt,
Toto? Es muss ihn geben.
Es ist kein Ort, den man mit einem Boot
oder einem Zug erreichen kann.
Er ist weit, weit weg ... hinter dem
Mond ... jenseits des Regens ...
[Dorothy, *Der Zauberer von Oz*]

Ich schreibe diesen Text inmitten der sechs Vorstellungen der Wiederaufnahme meiner Soloperformance *MIRA FUCHS* in der Kantine der Sophiensæle in Berlin. Vor zehn Jahren fand an genau diesem Ort im Rahmen der Tanztage 2015 die Uraufführung dieser Show statt. Erst jetzt begreife ich mich zum ersten Mal als sogenannte *mid-career artist* – also als Künstlerin in der Mitte ihrer Karriere. Das ist also, was das heißt: In der Mitte seiner Karriere zu sein bedeutet, ein eigenes Oeuvre zu besitzen und sich so zu *fühlen*, als würde man ernst genommen werden – ernsthaft-ernst. Das ist natürlich nicht dasselbe, wie *tatsächlich* ernst genommen zu werden – sei es von einem selbst oder von anderen. Sich in der Mitte seiner Karriere zu befinden, beschreibt sowohl die eigene Überzeugung als auch den Eindruck nach außen hin, das Vokabular des Kunstschaffens fließend genug zu beherrschen.¹

Die Mitte der Karriere wird als dieser Ort *irgendwo jenseits des Regenbogens* verstanden, an dem man nach Jahren des

Daseins als *emerging artist*, des Aufstrebens also, irgendwann ankommt. Diese Unge-
wissheit über den eigenen Status – *Bin ich überhaupt Künstler*in? Bin ich aufstrebend? Oder etwa schon etabliert? Befinde ich mich jetzt in der Mitte meiner Karriere? Oder bereits im Sinkflug?* – ist grundlegend für die neurotische Undurchschaubarkeit, welche die neoliberalen Kunstwelten antreibt. *Aufstrebend, mid-career* und *etabliert* sind bürokratische Kategorien. Sie bestimmen den Wert, den Status und den Zugang zu Ressourcen (Geld, Raum, Zeit, Vertrauen) in einer verwalteten Wirtschaft. Nach dieser Logik ist nicht alles für alle da. Wie entschieden wird, was für wen bestimmt ist, nennt man Politik. Der Name für die Politik der Gegenwart lautet Austerität.

Angesichts der intransparenten Prozesse innerhalb der Kunstwelten sind die Parameter für den Status des*der aufstrebenden Künstler*in natürlich diffus und unklar. Die Ausprägungen variieren je nach Kunstform, Institution, Publikum und Finanzierungsstruktur. Sich zu etablieren bedeutet, kontinuierlich Momentum, Aufmerksamkeit, Chancen und die Fähigkeiten, diese umzusetzen, aufzubauen. Es ist ein Akt der Selbstbeschwörung. Man wird fest und flüssig zugleich: Einerseits materialisiert als eine Einheit aus offensichtlicher Substanz, Interesse und Potenzial; andererseits sickernd und tropfend in das Bewusstsein

einer Szene oder eines Marktes und seiner Gatekeeper*innen.

Das Aufstreben geschieht manchmal im Handumdrehen, manchmal dauert es gute zehn Jahre – oder länger – und wieder mal kommt man nie an: Aufstreben *in perpetuum*. In Open Calls liest man häufig, dass die ersten fünf Jahre einer professionellen Künstler*innenkarriere die vermeintliche Zeit des Aufstrebens sind. Manche Karrieredurchbrüche brauchen allerdings gar keine Zeit: Die neue, heiße künstlerische Ware wird quasi über Nacht vom Studierenden zum Star. *Ta-da!* Die meisten verglühen langsam, entweder gleichmäßig oder wild flackernd. *Du siehst mich! Plötzlich siehst du mich nicht mehr!* Viele brennen auf diesem Weg komplett aus. *Puff!* Eine strahlende und glänzende Smaragdstadt am Ende einer gelben Ziegelstraße – das ist das implizite Ziel. Ähnlich der Straße, der Dorothy, der Blechmann, die Vogelscheuche und der Löwe in *Der Zauberer von Oz* folgen und immer weiter folgen. In der schimmernden und wechselhaften Smaragdstadt wird dein Herzenswunsch wahr: eine nachhaltige, erfüllende und erfolgreiche künstlerische Karriere voller Anerkennung und schier endloser Ressourcen.

Für gewöhnlich beginnt das Aufstreben direkt nach dem Studium. Vielleicht ist das auch der Grund, weshalb der*die „aufstrebende Künstler*in“ oft synonym mit

„dem*der jungen Künstler*in“ verwendet wird. Die dieser Assoziation inhärente Altersdiskriminierung und ihre Chrono-normativität bestätigen die Zeitachsen der *weißen* Mittelschicht als vermeintlich universellen Fakt und Maßstab für moralischen Wert, worüber ich und andere schon an anderer Stelle geschrieben haben.² Was ich hier näher betrachten möchte, ist etwas anderes: Vorstellungen von Versprechungen und Möglichkeiten, Mythen über Ziel und Ankunft sowie Unterschiede zwischen Markt und Praxis.

Versprechungen & Möglichkeiten

Die ersten Chancen zum Aufstreben, erlauben dem Versprechen Wurzeln zu schlagen. Dieses Versprechen lautet im Kern folgendermaßen: Wenn du deine Karten in diesem Spiel mit wechselnden Zielvorgaben und undurchsichtigen Allianzen richtig spielst, dann kannst du das Ganze vielleicht dein ganzes Leben lang machen. Wenn dir das gelingt, darfst du vielleicht für immer Künstler*in sein – Künstler*in mit einem großen, glänzenden K! Das Versprechen ist eines von Möglichkeit. Dieses vibrierende Gefühl, auf dem Weg zu sein, hat etwas Erotisches. Ausgewählt zu werden, kommt

einer tiefsitzenden Euphorie gleich: Die eigene Performance wird eingeladen, du wirst gefragt, an einer Podiumsdiskussion teilzunehmen, ein neues Werk wird in Auftrag gegeben – deine Kolleg*innen sind Freund*innen, Rival*innen und Möglichkeiten zugleich. Um sich den Machenschaften hinter den Kulissen zu fügen, bedarf es jedoch einer gewissen, bewussten Naivität. Zieh deine rubinroten Schuhe an, Baby! Du bist auf dem Weg zum Zauberer. Was du noch nicht weißt, ist, dass du nie am Ziel dieser Reise ankommen wirst.

Ziel & Ankunft

Mein Gott! Hier kommen und gehen
die Leute aber schnell.

[Dorothy, *Der Zauberer von Oz*]

MIRA FUCHS war meine Tür in die Berliner Tanz- und Performance-Szene – damals war ich 39 Jahre alt. Als Spätzünderin habe ich erst mit 33 begonnen, mich ernsthaft mit Kunst zu beschäftigen und habe nie eine Kunsthochschule besucht. Ich bin das, was man auf Deutsch als Quereinsteigerin bezeichnet. Ich liebe dieses Wort. Der*die Quereinsteiger*in kommt ohne den erforderlichen Passierschein von der Straße

durch die Seitentür rein und kommt damit durch. *Ta-da!* Auch wenn man nicht besonders vielen Quereinsteiger*innen begegnet, so ist es doch oft die Geschichte von einfachen Leuten, die ihren Weg zu einer Karriere als Künstler*in gefunden haben – oftmals sich selbst und andere überraschend. Ich spreche hier von Klasse.

Ich bin durch den schmalen Korridor der Möglichkeiten gekommen, der sich mir im Berlin des Jahres 2015 bot: günstige Mieten, viel Studiofläche, jede Menge öffentliche Fördermittel, eine Szene, die sich um das HZT (Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz Berlin) gebildet hatte, sowie ein einladendes Verständnis von erweiterter Choreografie, das formale und konzeptionelle Möglichkeiten eröffnete. Es war eine goldene Zeit für viele, jedoch nicht für alle. Ich schuf *MIRA FUCHS* und wusste, dass das meine Gelegenheit war. Drei Jahre lang tourte ich damit. Ich entwickelte Neues in neuen Formen. Ich wagte es, mich selbst als Künstlerin ernst zu nehmen. Ich begann zu verstehen, dass das Dasein als Künstlerin ein unerbittlicher Lernprozess in der Öffentlichkeit ist. Zehn Jahre lang durfte ich davon leben, es meine Arbeit nennen und in Vollzeit in der Öffentlichkeit lernen. *Toi, toi, toi*, dass ich das weiterhin tun kann.

Ich strebte zeitgleich mit einer Gruppe von Künstler*innen auf, die auf ähnlichen Umwegen hier angelangt waren. Jetzt, da

23 Kein Ankommen

das Versprechen von Fördermitteln der Austerität zum Opfer gefallen ist, haben viele von ihnen große Schwierigkeiten, nachhaltig weiterzuarbeiten. Es gab eine Zeit, die nur so vor Versprechungen platzte. Nun befinden wir uns in anderen Zeiten – Zeiten von Krise und Trauer, die einen nachdenklich darüber machen, wie es weitergehen soll und was uns wichtig ist. Es gab auch viele großartige Künstler*innen, die es nie so weit geschafft haben. Einige hatten fantastische Debüts, konnten danach aber nicht mehr weiterarbeiten. In dieser strukturell manipulierten Lotterie gab es nie Garantien, doch früher gab es zumindest ein dichteres Sicherheitsnetz. Was Dorothy in der Smaragdstadt auffindet, ist eine Landschaft voller existenzieller Bedrohungen und unverblümter Anforderungen, die eigene Moral flexibler zu gestalten. Nicht so viel anders verhält es sich auch für aufstrebende Künstler*innen: Das einzig sichere Ziel ist die unsichere Gig-Economy. Ein Leben lang Kunst zu machen, ist entweder eine Sisyphusarbeit aus Liebe oder ein Privileg derer, die über familiäres Vermögen und ein Erbe verfügen. Austerität verschärft diese Kluft absichtlich und verwandelt sie in einen existenziellen Abgrund.

Markt & Praxis

Achtet nicht auf den Mann hinter
dem Vorhang!

[Oz (der Mann hinter dem Vorhang),
Der Zauberer von Oz]

Die Aussage, man würde nie ankommen, bedeutet nicht etwa, man würde auf dem Weg keinen Sinn finden. Die Sage von dem*der Künstler*in mit dem großen schimmernden K ist nichts weiter als ein Mythos, denn die Kunstmärkte sind bürgerlich, intransparent und grausam. Förderstrukturen sind immer politisch und Sparmaßnahmen ideologisch geprägt.

Austerität verachtet das Leben, während sich das Kunstschaffen dem Leben verschreibt. Auf Poetik zu bestehen, bedeutet ein Leben zu führen, welches für die Verteidigung der Vorstellungskraft einsteht – der politischen Vorstellungskraft und jeder anderen.³ Ich glaube fest daran, denn dieses Leben hat mir gezeigt, was Transzendenz ist. Jeden Tag sehe ich an meinem sechs-jährigen Kind, wie angeboren, real, lebendig und wichtig Poetik ist.

In der liberalen westlichen Nachkriegsordnung wurde die Förderung der Künste als Zeichen einer blühenden, pluralistischen

Gesellschaft verstanden. Sie galt als eine wichtige Aufgabe der Demokratie und als ein nützliches Mittel, um durch kulturellen Austausch *soft power* auszuüben.⁴ Diese Zeiten sind vorbei. In der heutigen neoliberalen westlichen Ordnung sind andere Prioritäten aufgetaucht und Austerität wurde zum Mittel der Wahl. Als „wirtschaftliche Notwendigkeit“ getarnt (jedoch in Wirklichkeit ideologisch motiviert) agiert Austerität in böser Absicht. Deshalb ist es selten effektiv, mit dem wirtschaftlichen Wert des Kunstschaffens gegen Kürzungen der Fördermittel zu argumentieren. Es geht nicht darum, dass kein Geld vorhanden ist, sondern darum, dass ein ideologisches Verlangen vorherrscht, Räume zu beseitigen, in denen kritisches Denken gedeiht und in denen Menschen – queere Menschen, politisch progressive Menschen, People of Color, Menschen mit Behinderung, Menschen aus der Arbeiter*innenklasse – ihre poetische Freiheit nutzen, um sich andere Möglichkeiten des Zusammenlebens vorzustellen und umzusetzen, die nicht auf der extraktivistischen, rassifizierten Akkumulation von Kapital basieren. Von der eigenen künstlerischen Arbeit entfremdet zu sein, ist eine besondere Art von Schmerz. Ebenso schmerzlich ist die Erkenntnis, dass man so sehr vom Markt konditioniert wurde, sich dem Wettbewerb zu unterwerfen, dass man neu erlernen muss, Freude am Erfolg anderer

zu finden. Community bedeutet für andere einzustehen.

Künstler*innen streben in zwei Bereichen auf: im Markt und ihrer Praxis. In einem Bereich geht es um Anerkennung oder sogar Ruhm und im anderen geht es darum, eine langfristige Beziehung zu Form und Material aufzubauen, darum lateral, politisch sowie poetisch mit anderen zu denken. Märkte sind unbeständige Orte, an denen sich möglicherweise ein gewisses Maß an finanzieller Unterstützung sichern lässt. In der Praxis kann man seine Faszination für das eigentliche Kunstschaffen pflegen.

Was den Markt betrifft, war *MIRA FUCHS (a reprise)* eine Antwort auf mein sich seit 2015 stets veränderndes Publikum – nun deutlich größer und diverser. Ich wollte mich diesem neu präsentieren, indem ich ein Werk neu inszenierte, das für mein aufstrebendes Publikum von Bedeutung gewesen war. In der aktuellen Wirtschaftslage wollte ich außerdem wieder zu Solo-Performances mit leichter Infrastruktur für mögliche Gastspiele zurückkehren. Ich breche die Regeln der Intransparenz des Marktes, indem ich das klar benenne.

Was meine Praxis betrifft, so hatte ich die Chance als Künstlerin in der Mitte meiner Karriere eine Arbeit zu aktualisieren. Ich habe *MIRA FUCHS* in die Art von Performance überarbeitet, die ich heute machen würde. Das war für mich als Künstlerin und

Performerin äußerst bereichernd. Meine Praxis ist lebendig geblieben, weil ich meinen formalen Interessen folge und meine Ambitionen häufig ändere, indem ich Träume loslasse, die sich niemals verwirklichen lassen würden. Aber ich habe kein Interesse daran, eine Anleitung fürs Überleben zu verfassen, die darauf basiert, der neoliberalen Forderung nach ständiger Anpassung nachzukommen.

Die Performerin, Dramaturgin, Autorin und Freundin Louise Trueheart hat Folgendes geschrieben:

Wolf bekommt in dieser Show die Gelegenheit, durch die Zeit zu reisen ... Man merkt, wie erfahren sie als Performerin ist. Ich hoffe, dass unsere Community und die Szene, in der wir arbeiten, es Künstler*innen auch in Zukunft ermöglichen wird, so erfahren und routiniert zu werden wie sie.⁵

Ich stimme dem zu. Als Künstlerin in Berlin wünsche ich mir für diese Zukunft, der wir entgegenstreben, von ganzem Herzen, dass wir die Möglichkeit aufrechterhalten, uns weiterzuentwickeln, statt in eine Landschaft der Ungewissheit reinzuwachsen. Ich wünsche mir, dass mehr Künstler*innen die Chance bekommen, ihr Oeuvre neu zu entdecken und zu würdigen, und dass mehr Wert darauf gelegt wird, Werke durch eine

transparente, zugängliche Touring-Infrastruktur am Leben zu erhalten. Ich wünsche mir, dass formale Interdisziplinarität gefördert wird. Förderentscheidungen sollten von Jurys aus Künstler*innen auf künstlerischer Basis getroffen werden und nicht von Akademiker*innen aufgrund trockener, diskursiver Begründungen oder im Dienste des Selbstverständnisses des Staates. Dramaturgie sollte als ein Akt der Gastfreundschaft gegenüber dem Publikum verstanden werden, der mit Rhythmus, Abfolge, Intuition, Komposition und Poetik spielt, statt als logische Gleichung, die es zu lösen gilt. Inklusionspolitik sollte Menschen mit kritischer Sprache und Fähigkeiten ausstatten, anstatt darauf zu bestehen, dass Demokratie bedeutet, Dinge herablassend zu vereinfachen. Ich möchte, dass eure Neugier für eure Praxis immer weiter wächst. Ich möchte, dass ihr sie zu einem Ort macht, an dem eure Herzenswünsche zu Hause sind, an dem sie fortleben. Denn schließlich *gibt es keinen Ort wie das eigene Zuhause.*

- 1 Siehe die provokante Eröffnungsrede des Turner-Preisträgers und spätzündenden Künstlers Jesse Darling zur Konferenz *Have Some Imagination: Towards a Manifesto for Arts Education*, die vom BALTIC Centre for Contemporary Art und der Northumbria University veranstaltet wurde.
→ <https://vimeo.com/1056338247>.
- 2 Siehe Melanie Jame Wolf, *Beginning, Middle (Age), End: Scriptnotes and Revisions* (Berlin: COVEN Berlin, 2020), → www.covenberlin.com/beginning-middle-age-end/; und Damian Davis, „When Artists Are Too Old to Be ‚Emerging‘“, *Hyperallergic* (2025).
→ <https://hyperallergic.com/1042641/when-artists-are-too-old-to-be-emerging/>.
- 3 Jesse Darling, ebd.
- 4 Siehe Andrew Pinnoock, *Funding the Arts: Politics, Economics, and Their Interplay in Public Policy* (Abingdon: Routledge, 2023); und Ole Reitov und Sara Whyatt, *The Fragile Triangle of Artistic Freedom: A Study of the Documentation and Monitoring of Artistic Freedom in the Global Landscape* (Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 2024).
→ <https://culturalrelations.ifa.de/en/research/results/artistic-freedom/>
- 5 Louise Trueheart, „Paul II, or How Terrible Things Started and Where They Wound Up“, 5,6,7,8, *Substack* (2025).
→ <https://substack.com/home/post/p-176998529>.

Melanie Jame Wolf macht Kunstwerke, Performances und Texte über Macht, Persona und das Phänomen des „Showbusiness“: das Grenzwertige, das Überzeugende, das Täuschende, das Inszenierte und das Performative im Politischen, Theatralischen und Alltäglichen. Ihre Arbeit erforscht die Verletzlichkeit des Live-Moments und den Körper als widerspenstiges politisches Rätsel. Diese Untersuchungen werden durch Formveränderung und das Spiel mit der Sprache auf überraschende und humorvolle Weise ausgedrückt.

Ihre Arbeiten wurden unter anderem gezeigt im Künstlerhaus Bethanien, Kunstmuseum Basel – Gegenwart, KW – Institute of Contemporary Art, HAU – Hebbel am Ufer, Kiasma Museum of Contemporary Art, nGbK, The National 2019: New Australian Art biennial, VAEFF – Film Festival NYC, Arts Santa Monica, Schwules Museum, Sophiensæle, Münchner Kammerspiele, Arts House Melbourne, Kasseler Dokfest, Bärenzwinger Berlin, SOPHIE TAPPEINER und am Institute of Modern Art Brisbane. Wolf war eine der acht Nominierten für den Berliner Kunstpreis 2022.

**Melanie Jame
Wolf**

**No Arrival,
or, goodbye
yellow brick
road: on
The Emerging
Artist and
what comes
next**

Do you suppose there is such a place,
Toto? There must be.
It's not a place you can get to by a boat
or a train.
It's far, far away ... behind the moon ...
beyond the rain ...
[Dorothy, *The Wizard of Oz*]

I am writing from the middle of the 6-show reprise of my solo performance, *MIRA FUCHS*, in the Kantine of Sophiensæle, Berlin, where it premiered 10 years earlier for Tanztage 2015. From this mid-point vantage, and for the first time, I understand myself as a mid-career artist. Ah! So *this* is what it means. To be mid-career is to have a body of work and to *feel* yourself taken seriously—seriously-seriously. Which is different to actually *being* taken seriously by yourself and others. To be mid-career is to be regarded, by yourself and others, as having achieved a compelling fluency in the language of art making.¹

Mid-career is the somewhere-over-the-rainbow conventionally understood as the place an artist arrives after emerging. This ambiguity of status—*Am I an artist? Am I emerging? Have I emerged? Am I mid-career now? Am I submerging?* is indicative of the general neurotic inscrutability through which neoliberal art worlds function. *Emerging, mid-career, and established* are

bureaucratic designations. They determine value, status, and eligibility to access resources (money, space, time, trust) within a managerial economy. In this logic, not everything is for everybody. How the distinction is made of what is for whom is called politics. The name for the politics of the current moment is austerity.

In keeping with the *modus operandi* of opacity in art worlds, the parameters of being an emerging artist are amorphous and unclear. Dimensions are variable between art forms, institutions, audiences, and funding structures. To emerge is to perform a sustained act of accumulation of momentum, attention, opportunities, skill and its execution. It is an act of conjuring oneself into being. Becoming both solid and liquid: you materialise as an entity of visible substance, of interest, of potential; you seep and leak and drip via varied methods into the consciousness of a scene or market and their gatekeepers.

Emerging can take no time at all, or the best part of a decade, or longer, or never. It's a limbo state. A definition that often appears in open calls is the first 5 years of professional artistic practice. Some emergences are instant—the anointed hot property ascends straight from student to blazing star. *Ta-da!* More smolder in slow burn either steadily, or flicker on and off. *First you see me! Then you don't!* Many combust along the

way. *Poof!* Always implied is a destination: a bright and brilliant booming Emerald City at the end of a yellow brick road, not unlike the one Dorothy, Tin Man, The Scarecrow, and The Lion follow, follow, follow in the *Wizard of Oz*. The Emerald City is a shimmering and chimerical destination where your heart's desire, a sustainable and satisfying, recognised and resourced, artistic career, will manifest.

Conventionally, emerging is what artists do after graduating from a university program. This is why the phrase *emerging artist* is sometimes used interchangeably with the phrase *young artist*. The inherent ageism of this association and its chrononormativity re-inforce white, middle class timelines or milestones as universal fact and measure of moral value, which has been written about elsewhere by myself and others.² What I would like to think through here is something else: notions of promise and possibility, myths of destination and arrival, and distinctions between market and practice.

Promise & Possibility

To be given one's first opportunities to emerge is to allow a promise to take root. The promise, at its most fundamental,

is this: play your cards right in this game of shifting goalposts and shadowy alliances, and you just might get to do this forever. You just might get to be an Artist—capital, gleaming A—forever. The promise is of possibility. There is an erotics to the surging feeling of being on your way. There is a visceral charge to being selected—your performances programmed, your invitation to speak on the panel, your commissioned new work chosen, your peers as friends *and* rivals *and* opportunity. There is a necessarily willful naïvete that enables submission to the machinations of how things might move behind the scenes. Get those ruby red slippers on, baby! You're off to see the Wizard. What you haven't learned yet is that there is no arrival.

Destination & Arrival

My! People come and go so quickly here.
[Dorothy, *The Wizard of Oz*]

I emerged into the Berlin dance and contemporary performance scene with *MIRA FUCHS*. I was 39. A late bloomer, I arrived at seriously pursuing being an artist at 33.

I never went to art school. I am what is known in German as a “Quereinsteiger”. I love this word. It quite literally means “oblique beginner” or “lateral entrant”. The Quereinsteiger comes in sideways from out of the cold without the requisite paperwork and gets away with it. *Ta-da!* While being a Quereinsteiger is not a common tale, it has regularly been a tale of common people finding their way into careers as artists—to their own surprise as much as anybody else’s. I am talking about class.

I emerged through the narrow corridor of possibility that was Berlin in 2015: cheap rent, lots of studio space, lots of public funding, a scene congealed around HZT (Inter-University Center for Contemporary Dance Berlin), the warm embrace of expanded choreography opening out formal and conceptual possibilities. It was a golden moment for many, but not all. I made *MIRA FUCHS* knowing it was my chance. I toured it for 3 years. I made new things in new forms. I dared to take myself seriously as an artist. I came to understand being an artist as an unrelenting process of learning in public. I got to live and work learning in public full-time for 10 years. Touch wood; I will get to continue.

I emerged with a cohort of artists arriving through similar sideways pathways. Now, because of the abrupt termination of funding promises by austerity, many of them

find themselves struggling to sustainably continue to make their own work. There was a time of promise. Now we have arrived elsewhere: a time of crisis, a time of grief, a time of thinking about how to continue, and what we value after all. There were also plenty of brilliant artists who never got this far. People emerged with breakout works, but never worked again. There have never been guarantees—it has always been a rigged structural lottery—but there were more safety nets. What Dorothy discovers at the Emerald City is a new parkour of existential threats and thinly veiled requests for porous ethics. Similarly, the one guaranteed destination of the emerging artist is a precarious gig economy. A lifetime of making art is a Sisyphean labour of love, or perk of generational wealth. Austerity, by design, bludgeons this divide into an existential abyss.

Market & Practice

Pay no attention to that man
behind the curtain.
[Oz (the man behind the curtain),
The Wizard of Oz]

To say there is no arrival is not to say there is no point. Being a capital, gleaming A Artist

is a mythologised thing and art markets are bourgeois and opaque and cruel. Funding is always political and austerity is ideological. Austerity is a contempt for life, while practicing art is a devotion to living. Insisting on a poetic life is to live in defence of imagination, political and otherwise.³ I believe in it. It has shown me transcendence. Everyday, I see in my 6 year old child how innate and real and alive and important it is.

In the Western liberal order of the post-war period, arts funding was understood as a hallmark of a thriving pluralist society. It was considered an important function of democracy, and a useful tool in conjuring soft power through cultural exchange.⁴ That time has passed. Other imperatives have now emerged in the Western neoliberal order. Austerity is a vehicle for them. Costumed as “economic necessity” when it is in fact ideologically driven, austerity acts in bad faith. This is why arguing for the economic value of art-making to lobby against funding cuts is rarely effective. It’s not that there’s no money, it’s that there is an ideological lust to erase spaces where critical thinking proliferates, where people—queer people, politically progressive people, people of colour, disabled people, working class people—invoke poetic licence to imagine and enact other possibilities for how to live together in ways that don’t center the extractive, racialised accumulation of capital. Being

alienated from your artistic labour is a particular kind of heartbreak, as is realising you are so market-conditioned to compete that you need to relearn finding pleasure in the success of others. Community is about showing up.

Artists emerge into two spheres: a market and a practice. One is about recognition or even fame. The other is about fostering a long-term relationship with form and materials, with thinking laterally, politically, poetically with others. Markets are fickle places where you can potentially secure some degree of financial backing. Practice is where you get to foster your fascination with the actual making of art.

Market-wise, *MIRA FUCHS (a reprise)* responded to the fact I have developed a larger, more diverse audience since 2015. I wanted to reframe myself to them by re-casting a work that had been meaningful to my emerging audience. In this economy, I also wanted to return to light-infrastructure, tourable solo performances. I am breaking the codes of market opacity by saying this part out loud.

Practice-wise, I got to renovate an emerging work as a mid-career artist. I updated *MIRA FUCHS* to take the shape of an artwork I would make now. It was deeply rewarding to me as an artist and performer. My practice has remained alive because I follow my formal interests and shift my ambitions frequently, letting go of dreams

that were never going to be realized. But I'm not interested in writing a blueprint for survival based on meeting the neoliberal demand to constantly adapt.

My friend, performer, dramaturg, and writer, Louise Trueheart wrote:

Wolf gets an opportunity to time-travel through this show ... you experience how seasoned a performer she is. I hope our community and the scene(s) we work in can continue to make it possible for artists to be as oil-and-salted as she is.⁵

I agree. My heart's desire for the future we are emerging into as artists in Berlin right now is to have the possibility to become seasoned, to do more than emerge into limbo. I want that the opportunity to revisit and respect a body of work is given to more artists, that there is more attention paid to giving work life through touring infrastructure in transparent, accessible ways. I want formal interdisciplinarity to be encouraged. I want that more funding decisions are made by juries of artists on artistic grounds than by academics for dry discursive rationales, or in the service of the self-concept of the State. I want dramaturgy to be understood as an act of hospitality for audiences that plays with rhythm, sequence, intuition, composition, and poetics, rather than a flattening logical equation to be solved. I want

policies of inclusion to be about equipping people with critical language and capacity, rather than insisting that to be democratic one must make things condescendingly simple. I want the curiosity of your practice to grow and grow, I want you to make it the place where your heart's desire resides, where it lives, because, after all, *there's no place like home*.

- 1 See Turner Prize-winning, late-blooming artist Jesse Darling's opening provocation for the conference *Have Some Imagination: Towards a Manifesto for Arts Education*, convened by BALTIC Centre for Contemporary Art and Northumbria University. → vimeo.com/1056338247
- 2 See Melanie Jame Wolf, *Beginning, Middle (Age), End: Scriptnotes and Revisions* (Berlin: COVEN Berlin, 2020), → <https://www.covenberlin.com/beginning-middle-age-end/>; and Damian Davis, "When Artists Are Too Old to Be 'Emerging'", *Hyperallergic* (2025). → <https://hyperallergic.com/1042641/when-artists-are-too-old-to-be-emerging/>.
- 3 Jesse Darling, *Ibid*.
- 4 See Andrew Pinnock, *Funding the Arts: Politics, Economics, and Their Interplay in Public Policy* (Abingdon: Routledge, 2023); and Ole Reitov and Sara Whyatt, *The Fragile Triangle of Artistic Freedom: A Study of the Documentation and Monitoring of Artistic Freedom in the Global Landscape* (Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 2024). → <https://culturalrelations.ifa.de/en/research/results/artistic-freedom/>
- 5 Louise Trueheart, "Paul II, or How Terrible Things Started and Where They Wound Up", 5,6,7,8, *Substack* (2025). → <https://substack.com/home/post/p-176998529>.

Melanie Jame Wolf makes artworks, performances, and texts about power, persona and the phenomenon of “show business”: the liminal, the persuasive, the deceptive, the staged, and the performed in the political, theatrical and everyday. Her work explores the vulnerability of the live moment and the body as an unruly political riddle. These investigations are expressed through shape-shifting and play with language in surprising and humorous ways.

Spaces that have presented her work include Künstlerhaus Bethanien, Kunstmuseum Basel – Gegenwart, KW – Institute of Contemporary Art, HAU – Hebbel am Ufer, Kiasma Museum of Contemporary Art, nGbK, The National 2019: New Australian Art biennial, VAEFF – Film Festival NYC, Arts Santa Monica, Schwules Museum, Sophiensæle, Münchner Kammerspiele, Arts House Melbourne, Kasseler Dokfest, Bärenzwinger Berlin, SOPHIE TAPPEINER and Institute of Modern Art Brisbane. Wolf was one of eight nominees for the 2022 Berlin Art Prize.

Ana Vujanović

**Tanzflächen
auf den
Körper tanzen**

Seit mehr als dreißig Jahren bewegen wir uns nun schon innerhalb der Ökologie der freien Tanzszene Berlins. Wir unterrichten und arbeiten in einer demokratischen, kapitalistischen Welt, die sich selbst zwar als „frei“ bezeichnet, diese Freiheit jedoch ungleichmäßig verteilt. Egal ob in Klassenzimmern, in Proberäumen oder auf kleinen Bühnen, nirgendwo ist diese Diskrepanz deutlicher zu erkennen als am Körper – fast als wäre dieser ein Kassenbuch, in dem wir zum Monatsende den Preis von Miete, Mobilität, körperlicher Gesundheit und all den anderen Dingen, die uns das Leben kostet, abrechnen müssen. Die ersten, die das zu spüren bekommen, sind die Studierenden an den Tanz- und Choreografieschulen, an denen ich unterrichte – Institutionen wie dem HZT in Berlin oder der SNDO in Amsterdam. Unter den schwerwiegenden Dächern dieser Ausbildungsstätten sind die Leben der Studierenden besonders empfindlich für die subtilsten Veränderungen hinsichtlich Zeit, Geld, Inklusion und Aufmerksamkeit.

Die Grundannahme unseres Zusammenlebens ist, dass wir Menschen frei über unseren Körper sowie dessen Kreativität, Leistungskraft und Arbeitsfähigkeit verfügen und diese zum Tausch anbieten können. In der politischen Theorie wurde diese Dynamik bereits vor Jahrhunderten beschrieben, in der Praxis unseres Fachgebiets sieht es jedoch oft etwas anders aus.¹

Ob man tatsächlich über den eigenen Körper und seine Zeit, Gesundheit und Mobilität bestimmen kann, hängt von der sozialen Klasse, dem Geschlecht, *race*, der Nationalität, der Behinderung oder chronischen Krankheit sowie der finanziellen Lage der Familie ab. Im Tanz, wo der Körper Medium und Produktionsmittel zugleich ist, zeigt sich dieser Widerspruch im Alltag ganz konkret: Verspätete Züge nach der Reinigungsschicht, um drei Uhr morgens geschriebene Bewerbungen, verschobene Physiotherapie-Termine, weil die anderen Ausgaben diesen Monat bereits zu hoch waren. Oft wird das mit Plattitüden wie „Künstler*innen leben in prekären Verhältnissen“ abgetan. Das ist zwar zutreffend, aber auch irreführend.²

In jeder Klasse oder Gruppe junger Künstler*innen begegnet man in der Regel dem gesamten Erfahrungsspektrum: Denjenigen, die sich unbezahlte Proben leisten können, ohne dabei ihre Miete oder ihr Visum zu gefährden; denjenigen, die spontan zu abgelegenen Residenzen reisen können, weil sich jemand um ihre Miete kümmert; denjenigen, die es irgendwie schaffen, ihren mit Nebenjobs gefüllten Terminkalendern, den Credit Points fürs Studium und institutionellen Verpflichtungen gleichzeitig gerecht zu werden; denjenigen, die verschwinden, nur um mit einer Vielzahl von Erklärungen und Ausreden wieder aufzutauchen, und auch denjenigen, die nie wieder zurückkehren,

weil sie gelernt haben, dass sie als „schwierig“ abgestempelt werden, sobald sie auf faire Arbeitsbedingungen und Verträge bestehen. Sie alle sind prekäre Nachwuchskünstler*innen, weil niemand einen sicheren Job hat – doch nicht alle wachsen aus demselben Boden. Übersehen wir das, wird aus Vorteil schnell Talent und aus Erschöpfung Faulheit. Im Laufe der Jahre werden die Studierenden aus Arbeiter*innenfamilien dann immer weniger, während diejenigen, die von ihren Familien unterstützt werden, die Unsicherheit überstehen, die zur Flexibilität, Mobilität und Freiheit hochstilisiert wird.³

Die Ideologie, die das zu verschulden hat, kommt nicht etwa als brutale Ausbeutung daher; sie verkleidet sich als Liebe, Leidenschaft und Neugierde. Unser Feld wird nach wie vor von der (sexistischen, rassistischen, ableistischen und altersdiskriminierenden) Fantasie von Berufung und Hingabe angetrieben – einer moralischen Ökonomie, in der Enthusiasmus zur Währung wird und eine tatsächliche Bezahlung vulgär erscheint.⁴ Das Mantra von „Tu, was du liebst“ wirkt wie ein potentes Lösemittel an den Grenzlinien der Arbeit, doch nur so lange Reisezeit, Administration, Kommunikation, Selbstdarstellung und die emotionale Fürsorgearbeit, die das Team des*der jungen Künstler*in von ihm*ihr erwartet, nicht in den eigenen Aufgabenbereich fallen. Feministische Kritik lehrt uns bereits seit

Jahrzenten im Hinblick auf Hausarbeit und reproduktive Arbeit, dass eine Aktivität nicht plötzlich umsonst ist, nur weil wir sie „Lieben“ nennen; sie ist so lediglich unbezahlt.⁵ Dieselbe ideologische Charade lässt sich auch im Hinblick auf die Arbeitsmoral ablesen: Während früher bei der Industriearbeit Disziplin von außen aufgezwungen wurde, wird sie heute im Kulturbereich als eine Moral des Wohlbefindens und der ständigen Weiterbildung im Körper verankert.

Von Tänzer*innen wird erwartet, dass sie permanent „fit“ sind: d. h. aufmerksam, gut trainiert, körperlich gesund, jung, flexibel und sich optimal ernährend. Gleichzeitig sorgt das hohe Tempo bei Bewerbungen, Residenzen und Kurzzeitverträgen dafür, dass Erholung zu einem teuren Luxusgut wird. Wohlbefinden ist zwar wichtig, doch wenn es zur Verpflichtung wird, kostet es noch mehr Zeit und Geld und wird so zu einem weiteren Job. Die in früheren Kämpfen errungenen Sozialleistungen sind unterdessen auf Formalitäten, Teilabdeckungen und plötzliche Kürzungen zusammengeschrumpft, während die Mieten schneller steigen als die Honorare. Ein verstauchter Knöchel ist somit nicht mehr nur eine Verletzung, sondern wird schnell zu einer existenziellen Gefahr für die Karriere.

Es sind die Tanz- und Choreografiestudierenden sowie junge Künstler*innen, die diese Dynamiken am deutlichsten erkennen und uns Lehrenden dabei schonungslos

den Spiegel vorhalten: Die Wohnungskrise raubt Künstler*innen aufgrund immer längerer Pendelstrecken Zeit für Proben; bürokratische Unsicherheiten verfolgen Kolleg*innen ohne EU-Reisepass, womit jedes Projekt Einfluss auf den Aufenthaltsstatus nimmt; „Climate Grief“ prägt nicht nur thematisch die Arbeit, sondern auch administrativ: Künstler*innen entscheiden, ob ein Flug zu einer einwöchigen Residenz überhaupt moralisch vertretbar ist oder nicht; die Aufmerksamkeitsökonomie belohnt permanentes Self-Branding und bestraft diejenigen, denen es schwerer fällt sich zu vernetzen oder soziale Medien zu nutzen. Für junge Künstler*innen und Studierende sind das keine Nebensachen. Es sind die Grundbedingungen des Tanzschaffens in Berlin. Die Frage ist also, wie Bildungsinstitutionen, Produktionshäuser, Veranstalter*innen und insbesondere Politiker*innen, Förderinstitutionen und all die, die Kulturpolitik mitgestalten, mit diesen Themen umgehen können, ohne sie einfach zur persönlichen Verantwortung einzelner Künstler*innen zu machen, die nicht in das Schema passen.

Die soziale Fiktion hinter dieser Dissonanz ist simpel: Eine westlich-liberale politische Tradition hat sich den Menschen als Eigentümer*in seiner*ihrer selbst vorgestellt, als jemanden, der*die seinen*ihren Körper und Arbeitskraft besitzt und diese

Arbeitskraft daher gegen Bezahlung entfremden kann. In einem vermeintlich organischen Kreislauf war Freiheit an Eigentum geknüpft und Eigentum an Freiheit. Dieser Kreislauf verlief jedoch nie reibungslos: Einige Körper wurden „aus Liebe“ und ohne Lohn zur (Re-)Produktion getrieben; anderen wurde das Eigentumsrecht an ihrem eigenen Körper komplett verwehrt und sie wurden auf brutalste Weise zum Eigentum anderer; wieder andere wurden nur auf dem Papier als Eigentümer*innen anerkannt, während die materiellen Bedingungen die Ausübung des Eigentumsrechts unmöglich machten. Das was uns heute also in den Tanzschulen und auf kleinen Bühnen begegnet, sind nicht etwa die Echos verstaubter Theorien, sondern die Überreste dieses unerfüllten Versprechens. Studierende, die sich dazu „entscheiden“ einem Projekt zuliebe unbezahlte Proben in Kauf zu nehmen, stehen nicht etwa abseits der Geschichte – sie bedienen die Vorstellung vom freien, autonomen, selbstbestimmten Individuum und leben diese Rechtsfiktion mit vollem Einsatz ihres Körpers.

Es muss demnach die Rolle der Pädagogik sein, diese Fiktionen sichtbar zu machen, ohne dabei die eigentliche Arbeit zu schädigen. Tanzunterricht mit einem Fokus auf Technik wird nicht weniger präzise, weil man über die ökonomischen Dimensionen von Verletzungen spricht – im

53 Tanzflächen

Gegenteil, er wird weitaus realistischer, weil er die Bedingungen klar benennt, unter welchen nach dieser Präzision gestrebt wird. Ein Kompositionsseminar, das zeigt, welchen Einfluss Klasse und Geschlecht auf zeitliche Verfügbarkeit haben, reduziert die choreografische Vorstellungskraft nicht auf Soziologie, sondern befreit sie von der Scham der Logistik. Ein Mentoring-Gespräch, in dem Themen wie Visum, Wohnen oder Barrierefreiheit als strukturelle Probleme und nicht als persönliches Versagen betrachtet werden, gibt Künstler*innen, die es leid sind, sich ständig entschuldigen zu müssen, ihre Würde zurück. All das tauscht Kunst nicht gegen Verwaltung aus, es befreit Kunst von sozialer Isolation und einer exklusiven Zeitlichkeit.

Wenn wir also fragen: „Wem gehört der Körper?“, dann stellen wir gleichzeitig eine Frage nach der Zeit, denn: Eigentum ohne Zeit bleibt bloße Abstraktion. Die Studierenden, die nicht zum Morgenunterricht kommen können, weil ihre Nachtschicht um sechs Uhr endet, sind nicht weniger engagiert; sie choreografieren bereits ihren Alltag und organisieren Mikro-Pausen, Fahrten und Mahlzeiten so, dass sie die Schrittfolgen trotzdem irgendwie einstudieren können. Die Künstler*innen, die auch Eltern sind und nach einem Jahr der Betreuung eines Neugeborenen zur Arbeit zurückkehren, sind nicht zurückgefallen, sondern haben neue Perspektiven entwickelt: eine zeitliche

Sensibilität für die endlichen Einheiten, in denen sich Aufmerksamkeit bewegt und für den Wert einer einzigen Stunde, wenn diese einem zur Verfügung steht. Die Tänzer*innen mit chronischer Krankheit, die sich in einer Residenz zurechtfinden müssen, die mal mehr und mal weniger zugänglich ist, sind keine Ausnahme in der Szene, sie sind die Szene. Und weil Choreografie nicht nur eine Sache der Muskeln ist, sondern auch mit Erinnerungen und dem sozialen Gefüge zu tun hat, das diese Erinnerungen zusammenhält, ist es wichtig, dass wir die Strukturen schützen, die das Erinnern ermöglichen. In der Praxis sieht das ganz einfach aus: ein Raum, der lange genug offenbleibt, um die letzte Verkehrsverbindung erwischen zu können; eine Vertragsklausel, die die Reisezeit als Arbeitszeit anerkennt; eine Vergütung, die alle Stunden berücksichtigt, die wir gerne übersehen würden; und Ressourcen, die Barrierefreiheit als Ausgangspunkt und nicht als Nebensache betrachten.⁶ Nichts davon ist glamourös oder garantiert von sich aus großartige künstlerische Ergebnisse, aber es verhindert, dass der Körper als privates Kapital behandelt wird, welches bis zum Zusammenbruch ausgebeutet werden muss.

Der Spruch „my body, my choice“ (z.Dt. „mein Körper, meine Entscheidung“) hat nichts an seiner Dringlichkeit eingebüßt – eine Dringlichkeit, die man an europäischen

Tanzinstitutionen besser im Fokus behalten sollte. Wir könnten auch einen Begleitsatz hinzufügen: Dieser Körper gehört nicht nur mir. Er setzt sich aus anderen Körpern und ihrer Zeitlichkeit zusammen, er wird von Kolleg*innen und der Fürsorge anderer zusammengehalten, von Verwaltungsangestellten, die Fristen verschieben, von einem Publikum, das Aufmerksamkeit nicht in Form von Überwachung, sondern als Wärme verschenkt, und von einer Reihe von Lehrer*innen, die Formeln weitergeben, ohne Anspruch auf die Ergebnisse zu erheben. Wenn wir diese Beziehungsstrukturen pflegen, gestalten wir die ethischen Parameter unserer Institutionen nachhaltig und inklusiv. Freiheit ist nicht das Recht, sich von den eigenen Fähigkeiten zu entfremden, um überleben zu können, sondern die Möglichkeit, Praktiken wie Atem, Rhythmus, Aufmerksamkeit und Fürsorge ohne Angst vor Erschöpfung oder Wohnungsräumung mit anderen zu teilen. Anstatt Rettung zu versprechen, bieten diese Strukturen Raum für kollektive Ausdauerübungen. Sie betrachten Zerbrechlichkeit nicht als Versagen, sondern als Information. Sie lehnen die Fiktion des „Selfmade-Artists“ ab, ohne dabei die Magie des Kunstschaffens zu opfern. Zu guter Letzt besteht in diesen Beziehungen die Möglichkeit, dass ein Raum, sofern er sorgsam und lange genug aufrechterhalten wird, zu einem Gemeingut wird, in dem sich

Menschen auf Augenhöhe und nicht als konkurrierende Selbstvermarkter*innen begegnen. Vielleicht ist das der stille Wert des Tanzschaffens in einer kollabierenden Welt. Nach mehr als drei Jahrzehnten des Aufbaus solcher Räume weiß die Berliner Szene, dass tiefe und nachhallende künstlerische Erfahrungen erst dann entstehen, wenn das Alltägliche gesichert ist. Sie weiß auch, dass das Alltägliche der Ort ist, an dem Gerechtigkeit beginnt.

- 1 Ich beziehe mich hier auf die Thesen der britischen politischen Theorie – vor allem die von Thomas Hobbes und John Locke –, die C. B. Macpherson kritisch als *Besitzindividualismus* bezeichnet hat. Siehe C. B. Macpherson, *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke* (Oxford: Oxford University Press, 1962).
- 2 Siehe Ana Vujanović, „The Question of Possession: Between the Bodies of Proletariat and the Bodies of Precariat“, in: *The Performativity of Class*, hrsg. von Sandra Noeth, Sandra Umathum und Dan Belasco Rogers (Bielefeld: transcript, erscheint 2025). Siehe auch Isabell Lorey, *State of Insecurity: Government of the Precarious* (London: Verso, 2015), zur Unterscheidung zwischen Prekarität, Unsicherheit und dem sozialen Prozess der Prekarisierung.
- 3 Siehe Orian Brook, Dave O'Brien und Mark Taylor, *Panic! Social Class, Taste and Inequalities in the Creative Industries* (London: Create London, 2018); und „Social Mobility and ‚Openness‘ in Creative Occupations since the 1970s“, *Sociology* 57, Nr. 4 (2023).
- 4 Jelena Vesić, „Administration of Aesthetics; or, On Underground Currents of Negotiating Artistic Jobs: Between Love and Money, Money and Love“, *Fracija* 68/69 (2013); und Miya Tokumitsu, *Do What You Love: And Other Lies About Success and Happiness* (New York: Regan Arts, 2015).

- 5 Silvia Federici, *Wages Against Housework* (Bristol: Power of Women Collective, 1975); und *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation* (New York: Autonomedia, 2004).
- 6 *Siehe Tanz(en) in Berlin – Eine Toolbox für eine bessere Arbeitskultur in der freien Tanzszene*, hrsg. von AG Arbeitskultur (Berlin: ZTB e.V., 2022); *Making a Difference 2018–2024*; und *Developing, Cultivating, and Strengthening Anti-Ableist Practice in the Field of Dance*, hrsg. von Anne Rieger und Noa Winter (Berlin: Sophiensæle, 2024).

Ana Vujanović ist Kulturarbeiterin, Forscherin, Dramaturgin, Autorin und Dozentin für darstellende Kunst, Film und Kultur. Sie hat zahlreiche Artikel und mehrere Bücher veröffentlicht, zuletzt *Toward a Trans-individual Self: A study in social dramaturgy* zusammen mit Bojana Cvejić (Berlin, 2022).

Sie unterrichtet an verschiedenen Universitäten in Europa und war Gastprofessorin am Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz Berlin (HZT) und im Masterstudiengang Performance Studies an der Universität Hamburg. Seit vielen Jahren ist sie Mentorin an der SNDO – School for New Dance Development an der Universität der Künste in Amsterdam.

Ana Vujanović

**Body-Friendly
Dance Floors**

More than thirty years into Berlin's independent dance ecology, we teach and make work inside a democratic, capitalist world that calls itself "free," while distributing freedom unevenly. In classrooms, studios, and small stages of the *Freie Szene* this tension appears most clearly through the body, as if the body were a ledger on which rent, mobility, ability, and the cost of rest are calculated. Students at the dance and choreography schools where I teach—such as HZT in Berlin and SNDO in Amsterdam—feel it first, because their lives within the heavy walls of educational institutions are the quickest to register small shifts in time, money, inclusivity, and attention.

The basic premise of this world is that each of us humans "owns" their body and the capacities, creativity, and labor that flow from it, and can exchange these freely. Political theory formulated this centuries ago, but the practice of our field contradicts it daily.¹ Getting to "own" one's body—its time, health, and mobility—depends on class, gender, race, ethnicity, nationality, ability, and family money. In dance, where the body is both medium and means of production, the contradiction becomes concrete in the most ordinary ways: late trains taken after cleaning shifts, applications written at three in the morning, a physio appointment postponed because the month has already cost too much. It is often glossed over with

phrases like, “artists are precarious,” which is as accurate as it is misleading.²

In any class or cohort of young artists, you will find those who can afford to rehearse unpaid without risking rent or a visa, and can travel last-minute to a residency because someone is covering their rent, those who make a stacked timetable of side jobs, ECTS points, and institutional expectations hold together, and those who slip from view and return with a flurry of explanations and excuses, or do not return at all, having learned that insisting on clear working conditions and a contract marks them as “difficult.” All of them are emerging and precarious because they don’t have stable jobs, but they do not emerge from the same ground. When we overlook this, it is easy to mistake advantage for talent and fatigue for laziness. As the years accumulate, students from working-class backgrounds thin out, while those cushioned by family resources survive the precarity known as flexibility, mobility, and freedom.³

The ideology that enables this does not arrive as crude exploitation; it comes dressed as love, passion, and curiosity. Our field still runs on a (gendered, racialized, ableist, and ageist) fantasy of art as vocation and devotion, a moral economy in which enthusiasm is the currency and payment appears vulgar.⁴ “Do what you love” works like a solvent on the borders of labor until travel

time, administrative correspondence, performance of the self, and emotional care for the young artist's team of collaborators seep into their domain of responsibility. In relation to domestic and reproductive labor, Feminist critiques have spent decades explaining how naming an activity "love" does not make it free; it simply makes it unpaid.⁵ The same ideological disguise applies to work ethics: if industrial labor once imposed discipline from outside, today's cultural field installs it inside the body as an ethic of wellness and permanent upskilling.

Dancers are expected to be endlessly "well"—mindful, trained, able-bodied, young, flexible, maintaining an optimized diet—while the tempo of applications, residencies, and short contracts ensures that rest becomes an expensive commodity. Wellness is of course necessary, but turned into mandate, it becomes another job that requires an investment of time and money. Meanwhile, the welfare infrastructures won in earlier struggles have thinned to procedures, partial cover, and sudden cuts, while rents rise faster than fees. A sprain is no longer a sprain, it is a threat to the viability of the career.

Dance and choreography students as well as young artists often see this state of affairs most clearly, and give us who teach and curate a sharp mirror back: a housing crisis steals hours from rehearsal as people commute from farther away; bureaucratic

precarities shadow non-EU peers, making each project an argument for the right to stay; climate grief shapes themes but also travel, as artists decide whether a flight to a one-week residency is morally acceptable; attention economies reward constant self-branding and punish the networking and social-media averse. For young artists and students, none of this is a side issue. It is the condition of dance in Berlin. The question is how the educational, production, and programming institutions—as well as, above all, the politicians, cultural policy makers, and grant-giving bodies—can work with these issues and not cram them into the personal box of private responsibilities carried by the individual artists who don't fit.

The social imaginary behind this dissonance is simple enough: a western liberal political tradition imagined the human individual as a proprietor of themselves, the one who owns their body and its labor and therefore may alienate that labor for a price. Freedom was tied to ownership and ownership to freedom in a neat circle. But the circle was never complete: some bodies were enlisted in (re)production without wage and called love; some were denied ownership altogether and called property in the most brutal sense; some were recognized as owners only on paper while material conditions made the exercise of ownership impossible. What we meet today in dance schools and

small venues is therefore not the echo of a distant theory but the daily remainder of that unfulfilled promise. The students who “choose” unpaid rehearsals to keep a piece alive do not stand outside history—they feed the official imaginary of the free autonomous self-possessive individual, inhabiting its legal fictions with their knees.

I think of pedagogy, then, as a place where these fictions can be made audible without harming the work. A technique class that acknowledges the economics of injury does not become less precise, it becomes more truthful about the conditions within which precision is pursued. A composition seminar that names how class and gender organize availability does not reduce choreographic imagination to sociology, it frees imagination from the shame of logistics. A mentoring conversation that treats visas, housing, or accessibility as a structural matter rather than personal failure returns dignity to the artist who is tired of apologizing for life. None of this replaces art with administration; it releases art from social isolation and exclusive temporality.

When we ask “who owns the body,” we also ask about time, because ownership without time is an abstraction. The student who cannot come to morning class because the night shift ended at six is not less committed to their practice; they are already practicing choreography at the level of survival,

arranging micro-rests, commutes, and meals so that they can still learn the phrase. The artist-parent who returns after a year of caring for a newborn has not fallen behind, they have acquired a different count, a temporal intelligence that sees how attention moves in finite units and how generous a single hour can feel when it is secured. The dancer navigating a residency while managing a chronic illness is not an exception to the field, they are the field. And because, beyond muscles, choreography works with memory and the social fabric that memory threads, it matters that we protect the infrastructures that allow remembering to happen. In practice this looks modest: a room that stays open late because the last transit connection depends on it; a contract clause that names travel time as work; a fee calculated in a way that accounts for all the hours we pretend not to see; and resources that take access as a starting point rather than an afterthought.⁶ None of this is glamorous and none of it guarantees amazing artistic results by itself, but it keeps the body from being treated as a private asset that must be leveraged to the point of harm.

The phrase “my body, my choice” remains an urgent scream in far too many places, and we should not forget that urgency inside the European dance institution. We might also incite a companion sentence: this body is not only mine. It is constituted by other

bodies and their time, it is held in place by caretakers and colleagues, by administrators who move deadlines, by publics who offer attention not as surveillance but as warmth, and by a lineage of teachers who hand down forms without claiming ownership of the result. Nurturing that relational fact makes the ethics of our institutions sustainable and inclusive. Freedom is not the right to alienate one's capacities in exchange for survival, it is the capacity to circulate practices—breath, rhythm, attention, care—without fear of depletion or eviction. Rather than promise rescue, it hosts collective rehearsals of endurance. It treats fragility not as failure but as information, it refuses the fantasy of the self-made artist without sacrificing the magic of art-making, and it holds open the possibility that a space, held long and carefully enough, can become a commons in which people meet each other as more than competing proprietors. Perhaps that is the quiet value of dancemaking in a collapsing world. After more than three decades of building such spaces, Berlin's scene knows that deep and resonating artistic experience arrives only after the ordinary has been secured, and that the ordinary is where justice begins.

So, I return to the question with which I began, not to close it but to place it where it belongs: at the center of our pedagogy and our production. Who owns the body?

If the theoretical answer is that ownership has always been part fiction, then our work is not to perfect the fiction but to construct forms of life that do not require it. The body is not a possession, it is a relation. Sustainable dance institutions are those designed accordingly.

- 1 Here I refer to the theses in British political theory—especially those developed by Thomas Hobbes and John Locke—which C. B. Macpherson critically termed *possessive individualism*. See C. B. Macpherson, *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke* (Oxford: Oxford University Press, 1962).
- 2 See Ana Vujanović, “The Question of Possession: Between the Bodies of Proletariat and the Bodies of Precariat,” in *The Performativity of Class*, ed. Sandra Noeth, Sandra Umathum, and Dan Belasco Rogers (Bielefeld: transcript, forthcoming 2025). See also Isabell Lorey, *State of Insecurity: Government of the Precarious* (London: Verso, 2015), on the differentiation between precarity, precariousness, and the social process of precarization.
- 3 See Orian Brook, Dave O’Brien, and Mark Taylor, *Panic! Social Class, Taste and Inequalities in the Creative Industries* (London: Create London, 2018); and “Social Mobility and ‘Openness’ in Creative Occupations since the 1970s,” *Sociology* 57, no. 4 (2023).
- 4 Jelena Vesić, “Administration of Aesthetics; or, On Underground Currents of Negotiating Artistic Jobs: Between Love and Money, Money and Love,” *Frakcija* 68/69 (2013); and Miya Tokumitsu, *Do What You Love: And Other Lies About Success and Happiness* (New York: Regan Arts, 2015).
- 5 Silvia Federici, *Wages Against Housework* (Bristol: Power of Women Collective, 1975); and *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation* (New York: Autonomedia, 2004).

- 6 See *Tanz(en) in Berlin – Eine Toolbox für eine bessere Arbeitskultur in der freien Tanzszene*, ed. AG Arbeitskultur (Berlin: ZTB e.V., 2022); *Making a Difference 2018–2024*; and *Developing, Cultivating, and Strengthening Anti-Ableist Practice in the Field of Dance*, ed. Anne Rieger and Noa Winter (Berlin: Sophiensæle, 2024).

Ana Vujanović is a cultural worker, researcher, dramaturge, writer and lecturer in performing arts, film, and culture. She has published numerous articles and several books, the latest one being *Toward a Trans-individual Self: A study in social dramaturgy* with Bojana Cvejić (Berlin, 2022).

She teaches across the universities in Europe, has been a guest professor at the Inter-University Centre for Dance Berlin (HZT) and the MA in Performance Studies at Hamburg University. For many years, she has been a mentor at SNDO – School for New Dance Development, at the University of the Arts, Amsterdam.

Elena Philipp

**Tanztage
Berlin:
30 Jahre
Berliner
Tanzgeschichte**

Die Tanztage Berlin sind eine Institution. 30 Jahrgänge von Tanzkünstler*innen haben sich hier in Berlin vorgestellt, ihre Karrieren gestartet oder sie als Später-startende vorangebracht. Als ich ab 2001 in den Sophiensælen Barbara Friedrich, der Gründerin der Tanztage, zur Hand gehen durfte, standen in den ersten, kalten Januartagen (die damals noch wirklich kalt waren) die Zuschauer*innen Schlange – und jede*r fand Einlass. Obwohl der Saal längst voll schien, gab es immer noch Platz auf einem Kissen, Kante an Kante mit dem Tanzteppich, Auge in Auge mit den Tänzer*innen. Unter Gesichtspunkten des Brandschutzes heute unmöglich, förderte das Zusammenrücken eine Atmosphäre der Gastlichkeit, die Barbara wichtig war. Sogar die Suppe, die im Anschluss an Vorstellungen ausgegeben wurde, kochte die gemeinsinnorientierte Chefin selbst.

Auftaktfestival fürs neue Jahr

Traditionell eröffnen die Tanztage in Berlin das neue Jahr. Was in der ersten Festival-spielstätte, dem Pfefferberg, intern als unattraktiver Termin galt, weil man als Veranstalter*in über die Feiertage arbeiten musste, erwies sich für die Tanztage als Glücksfall:

Zu Jahresbeginn gab es kaum Veranstaltungskonkurrenz, das Publikum kam und auch die Presse hatte Gelegenheit, das Festival zu besuchen und zu berichten. Für die jungen Tanzschaffenden eine Chance, wahrgenommen zu werden.

Strategisch und im Austausch mit den Tanzkurator*innen der Berliner Spielstätten hatte Barbara, die ihr Münchner Angestellendasein bei einem Elektrokonzern hinter sich gelassen hatte, um sich in Berlin in den Künsten neu zu erfinden, eine Lücke im Tanzangebot identifiziert: „Niemand programmierte unbekannte junge Choreografen“, erzählt sie im Podcast *Plotting Futures Together*, den Mateusz Szymanówka, der zurzeit das Festival kuratiert, mit den vier ihm vorangegangenen Leiter*innen der Tanztage aufgezeichnet hat. „Für viele der Choreografen, die damals vor allem aus den USA gekommen sind und die schon eine Karriere hinter sich hatten, war der Anfang in Berlin unheimlich schwierig“, so Barbara Friedrich.

Hier setzte sie an, mit enormem persönlichem Einsatz: Barbara klapperte die privaten Tanzschulen ab, Tanzakademie Balance 1, DIE ETAGE und DANCEWORKS Berlin, besuchte den kleinen Studiengang der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch und „alle Keller, in denen irgendwie getanzt wird“. Dass 2006 das HZT ins Leben gerufen wurde, war anteilig auch ihrem Sinn für Veränderung zu verdanken: Im Podcast

erzählt sie, wie die Ästhetiken der Privatschulen oft beim Modern Dance stagnierten und wie sich Berlins Tanzszene um die Jahrtausendwende in der Post-Ballett-Diskussion zwischen „Tanztanz“ und „Konzepttanz“ aufrieb. Hier andere Akzente zu setzen und den Horizont zu weiten, war ihr ein Anliegen. Dafür lud sie, trotz äußerst eingeschränkter Finanzförderung, über die Berliner Arbeiten hinaus auch Gastspiele ein.

Zu 100 Prozent ausgelastet

Strategisch sichtete Barbara Friedrich, strategisch stellte sie ihr Programm zusammen. Aus Gründen der Aufmerksamkeit, die sie stets auf die Künstler*innen lenkte, programmierte Barbara am Eröffnungsabend jeweils drei Stücke – „für jeden etwas dabei“, lautete das Motto. So schuf die autodidaktische Tanzkuratorin mit den stets offenen Armen und dem tanzideologisch nicht festgelegten Programm eine Fangemeinde für ihr Festival, das sich, trotz anhaltender Finanzunsicherheit, etablierte. Treues Publikum kommt auch heute noch immer wieder, neugierig auf die Auswahl und die diversen Ästhetiken. Die Nachwuchschoreograf*innen bringen ihre eigenen Fans, Freund*innen und Communitys mit,

sodass den Tanztagen organisch immer neues Publikum und neue Perspektiven zuwachsen. Die Tanztage kennen eigentlich nur eine Auslastungsquote – 100 Prozent.

Doch wie schon erwähnt, bedeutet im Berliner Tanz eine „Institution“ zu sein, keine Garantie für ein gesichertes Weiterbestehen; vielmehr handelt es sich meist um eine zwar ständige, aber auch ständig prekär finanzierte Einrichtung. (Etwas, das man nach all den Jahrzehnten an beharrlichem Lobbying vonseiten der Szene immer noch und derzeit wieder verstärkt betonen muss.) Auch als etablierte „Institution“ müssen Tanzangebote um ihre Finanzierung bangen, diese in Happen beantragen und stückweise zusammenklauben.

Anfangs, mit nur 5.000 DM vom Bezirk Pankow gefördert, waren die Tanztage ein DIY-Festival. Rasant haben sie sich professionalisiert. 2001 vom Pfefferberg an die Sophiensæle umgezogen, noch als eigenständige organisatorische Entität, sind die Tanztage seit 2016 Teil des Sophiensæle-Budgets. 2017 gab es einen finanziellen Schub, seither beträgt der Etat 120.000 Euro. Für eine produzierende Plattform mit 22 bis 25 Vorstellungen ist das aufgrund der Kostensteigerungen mittlerweile viel zu wenig. Mindestens 250.000 Euro versuchen die Sophiensæle zusätzlich zu ihren strukturellen Kosten für eine Ausgabe zusammenzubekommen, durch Anträge beim

Hauptstadtkulturfonds oder der Sparten-offenen Förderung.

Doch immer wieder steht in Frage, ob das Festival wie geplant stattfinden kann. Nachdem die Coronapandemie die Planung von Mateusz Szymanówkas ersten Ausgaben erschwert hatte – mit einem Plan B war es nicht getan, bis Plan D liefen die Kontingenz-Maßnahmen –, ergab sich für die Ausgabe 2025 dann sogar ein halbiertes Etat: Verspätete Förderentscheidungen und eine Haushaltssperre erwischten die Tanztage frontal. Statt Gruppenstücken gab es wieder kleinere Formate – ein altes Problem im strukturell unterfinanzierten Tanz –, und statt Premieren viele Wiederaufnahmen. Wie soll ein Festival für Künstler*innen in einer fragilen Karrierephase unter diesen Bedingungen ein*e verlässliche*r Partner*in sein?

Im Dienst der Künstler*innen

Mit wie viel Sorgfalt, Kenntnis und Zuegewandtheit das Programm der Tanztage trotz der Prekarität stets entstanden ist, zeigen Mateusz Szymanówkas Podcast-Gespräche mit Barbara Friedrich und ihren Nachfolger*innen Inge Koks, Peter Pleyer und Anna Mülter. Jede*r von ihnen trug seine*ihre eigene Farbe auf die Palette der Tanztage

auf, aber sie alle stellten sich in den Dienst der Künstler*innen.

Inge Koks, die Barbara Friedrich 2005 beim Spring Dance Festival (heute: Performing Arts Festival SPRING) in Utrecht kennengelernt hatte und der die Gründerin 2005 das Festival übertrug, brachte als Niederländerin den internationalen Blick mit. „Ich weiß, dass es immer noch schwer ist, aber damals war es für die Macher*innen extrem aufreibend, ihre Arbeit zu machen, sie weiterzuentwickeln und genug Aufmerksamkeit dafür zu bekommen“, formulierte Koks 2021 im *Plotting Futures Together*-Podcast ihre Einschätzung der Berliner Tanzszene kurz nach der Jahrtausendwende. „Ich war sehr beeindruckt von der Ausdauer und dem Antrieb dieser Leute, weiterzumachen.“ Auch das Publikum und sein Interesse an Newcomer*innen begeisterten sie.

Entsetzt aber war sie von der Unterfinanzierung: „Es gab vielleicht 1.000 Euro, die für die Kostüme aufgewendet wurden, aber kein Geld, um die Künstler*innen zu bezahlen.“ Die Künstler*innen auch finanziell zu fördern, war daher das größte Anliegen von Inge Koks, und mit einem bewilligten Antrag auf Basisförderung stellte sie das Fortbestehen der Tanztage sicher. Der Finanzmangel, der auch ihre eigene Honorartätigkeit zu einer prekären Angelegenheit machte, veranlasste sie allerdings schon nach zwei Jahren dazu, zurück in die Niederlande zu gehen.

Kulturpolitische Fort- und Rückschritte

Peter Pleyer, der Nachfolger von Koks, ging mit der Unterfinanzierung offensiv um: Im Programmbooklet seiner dritten Tanztage-Ausgabe 2009 druckte er die jeweilige Förder-summe und daneben die für eine Produktion aufgewendete Zeit ab – „peinlich“ für die Fördergebenden, nennt er es im Podcast, denn nun konnten alle sehen, dass die Choreograf*innen quasi unbezahlt für ihre große Chance arbeiteten. Aber während Pleyers Tanztage-Zeit von 2007 bis 2014 begannen die Bemühungen der Berliner Tanzszene, sich koordiniert für Verbesserungen einzusetzen, Erfolge zu zeitigen.

Im Jahr 2000 hatte sich der Verein Zeitgenössischer Tanz Berlin (ZTB) gegründet, 2004 folgte das Netzwerk TanzRaumBerlin – die Tanzszene rückte zusammen. 2018 gipfelte das Engagement im Modellprojekt „Runder Tisch Tanz“. Die Unterfinanzierung, der Mangel an Probenräumen, das Fehlen von Förderinstrumenten für den Nachwuchs, all das wurde zum kulturpolitischen Thema – und vieles verbesserte sich. Im Tanztage-Segment gibt es nun etwa eine Einstiegsförderung, es gab Stipendien und Residenzen.

Doch diese Ergebnisse sind aktuell akut bedroht, eingefroren oder gar rückgängig gemacht. Dass die Berliner Tanzszene, für Jahrzehnte in Europa bewundert, derzeit erneut in die Prekarität zurückrutscht, ist eine kulturpolitische Katastrophe.

Als Dramaturg, Tänzer und Choreograf lag das Augenmerk von Peter Pleyer stark auch auf dem Produzieren. War Netzwerken das A und O bei Barbara Friedrich gewesen und Kollaboration ein Thema von Inge Koks, ging es bei Peter Pleyer um die Community, etwas, das er beruflich lebte, noch bevor der Begriff kursierte. Als versiertes Outside Eye und Dramaturg für zahlreiche Künstler*innen war er auch den Festivalgründer*innen aufgefallen: Benjamin Schälike, der langjährige Arbeitspartner von Barbara Friedrich, der als technischer Leiter mit Programmverantwortlichkeit bei den Tanztagen junge Künstler*innen in Bezug auf Ton, Licht, Bühne professionalisierte, hatte Pleyer als Tanztage-Leiter vorgeschlagen. Mit dem in Arnheim ausgebildeten Choreografen und Tänzer hielten auch queere Ästhetiken verstärkt Einzug, ein heute nicht mehr wegzudenkendes Merkmal der Berliner Tanzszene – und ein Kontext, in dem sich Peter Pleyers Nachfolger*innen Anna Mülter und Mateusz Szymanówka ganz selbstverständlich beweg(t)en.

Barrierefreiheit fördern

Anna Mülter, die die Tanztage 2015 übernahm, war die erste durch eine Ausschreibung berufene Chefin. Wie Barbara Friedrich ist sie Autodidaktin im Feld des Tanzes. Und wie ihre Vorgängerin verschaffte sie sich mit unermüdlichen Veranstaltungsbesuchen den Überblick über die Tanzlandschaft und erwarb das Vertrauen der Künstler*innen. Im Geiste von Barbara Friedrich identifizierte Anna Mülter eine Lücke im Angebot und machte sich daran, diese mit beharrlichem Einsatz zu schließen. Ihr war es um Barrierefreiheit zu tun und um Arbeitsmöglichkeiten für Tänzer*innen und Choreograf*innen mit Behinderung, deren Fehlen im Betrieb erst langsam ins Bewusstsein rückte.

Intern gab sie dem Festival zudem eine Frauenquote: Anna Mülter zählte die Genderverhältnisse der letzten HZT-Jahrgänge durch und programmierte bei den Tanztagen zu zwei Dritteln Choreografinnen, um die Bedingungen der Ausbildung widerzuspiegeln. Ein internationaler Showcase mit je einem Länderschwerpunkt ermöglichte den Blick über den Tellerrand: Die Tanztage dehnten sich aus, wurden zu einem eigenständigen Festival mit Rahmen-

und Diskursprogramm sowie kulturpolitischer Vorbildwirkung.

Fortschritt unter Druck

Nach der Ausweitung war es Mateusz Szymanówka darum zu tun, wieder einen etwas intimeren Rahmen zu schaffen. Vor allem wollte er die Nachwuchskünstler*innen vor brutalen „Top oder Flop“-Beurteilungen schützen. Er verlängerte den Festivalzeitraum und ermöglichte durch das entzerrte Programm bessere Bedingungen für Proben und technische Einrichtung. Die dramaturgische Begleitung der Produktionen sichert die Qualität; Einladungen direkt von der Berliner Nachwuchsplattform zu internationalen Festivals oder zur Tanzplattform zeigen, dass die Tanztage fest im Kalender von Kurator*innen stehen.

All diese positiven Entwicklungen geschahen auch seit Mateusz Szymanówkas Amtsantritt 2020 unter externem Druck: Er startete unter Pandemiebedingungen, nun sind die Kürzungen das Thema. „Schon vor den Kürzungen gab es null Nachhaltigkeit“, sagte Szymanówka vor den Tanztagen 2025 im Interview. „Im Moment sind aber auch die individuellen Biografien der Künstler*innen gefährdet. Viele vermieten

ihre Wohnung oder ihr Studio, weil sie nicht genug Geld haben, um in Berlin zu leben. Andere verlassen die Stadt ganz. Als Mentor weiß ich immer weniger, was ich jungen Künstler*innen raten soll.“

Sein Job lässt sich nur mit einem unbedingten Glauben an die Tanzkunst und ihr spezifisches Vermögen, aktuelle gesellschaftliche Fragen zu bearbeiten, sowie mit einer großen Leidenschaft für das Format Festival und dessen nachhaltige Bedeutung machen. Auf individuellem Einsatz beruhen die Tanztage seit 30 Jahren. Sie bieten Raum und Zeit für junge Choreograf*innen und sind eine Institution für die ästhetische Forschung an unserer Zukunft. Davon braucht es mehr statt weniger. In diesem Sinne: auf die nächsten 30 Jahre!

Dieser Text ist in Kooperation mit
dem *tanzraumberlin* Magazin entstanden.
→ www.tanzbuero-berlin.de/magazin

Als freie Kulturjournalistin schreibt Elena Philipp für überregionale und lokale Zeitungen vor allem über Theater, Tanz, Literatur und Film. Sie ist Redakteurin des Theater-Fachmediums nacht kritik.de und hostet bei Deutschlandfunk Kultur gemeinsam mit Susanne Burkhardt den *Theaterpodcast*.

Elena Philipp

**Tanztage
Berlin:
30 Years of
Dance History
in Berlin**

Tanztage Berlin is an institution in its own right. Over the years, thirty cohorts of dance artists have introduced themselves to audiences here in Berlin, launched their careers, or, in the case of latecomers, have gotten the opportunity to establish themselves. When I had the privilege of assisting Barbara Friedrich, the founder of Tanztage, at Sophiensæle in January of 2001, the audiences queued outside on some of the coldest January days of the year (back when those still used to be really cold!) and usually, we found a spot for everyone. Although the space seemed full, there was always room to sit on cushions at the edge of the dance floor and watch the dancers up close. From a fire-safety perspective, this would be unthinkable nowadays, but the proximity fostered an atmosphere of hospitality that was important to Barbara. The soup served after performances was cooked by the community-minded boss herself.

A Festival to Jumpstart the New Year

Traditionally, Tanztage Berlin marks the start of the new year. Although this was internally considered an unattractive date at the first

festival venue, the Pfefferberg, because the organizers had to work over the holidays, it ultimately turned out to be a stroke of luck: There was little competition from other events at that time of year. Audiences came, and the press had the opportunity to visit and report on the festival. It was also an opportunity for young dance professionals to get noticed.

In consultation with the dance curators of Berlin's other venues, Barbara—who had left her job at an electronics company in Munich to pursue a career in the arts in Berlin—identified a gap in the dance scene: “No one was programming unknown young choreographers,” she says in the podcast *Plotting Futures Together*, which Mateusz Szymanówka, the current curator of the festival, recorded with the four previous artistic directors of Tanztage. “Many of the choreographers came from the US and already had a career behind them. For them, the beginning in Berlin was incredibly difficult,” says Barbara Friedrich.

This is where Barbara came in with her enormous personal commitment. She visited private dance schools—Tanzakademie Balance 1, DIE ETAGE, and DANCEWORKS Berlin—and attended the small program at the Ernst Busch Academy of Dramatic Arts. She also visited “all the basements where people dance in some way.” The HZT (Hochschule für Zeitgenössischen Tanz) was founded in 2006, partly due to her sense

of change. In the podcast, she discusses how the aesthetics of private schools often stagnated in modern dance, as well as how Berlin's dance scene was torn apart at the turn of the millennium, during the post-ballet debate between "dance-dance" and "conceptual dance." She wanted to set a different tone and broaden horizons. Despite extremely limited funding, she invited guest performances from beyond Berlin to that end.

At 100 Percent Capacity

Barbara Friedrich watched and programmed strategically. For the sake of attention, which she always directed toward the artists, she programmed three pieces for the festival's opening nights: "Something for everyone" was the motto. With her open arms and a program that defied any particular dance ideology, the self-taught dance curator cultivated a fan base for her festival, which succeeded despite ongoing financial uncertainty. Even today, loyal audiences still come back, curious about the selection and diverse aesthetics. Emerging artists bring their fans, friends, and communities; Tanztage organically attracts new audiences and perspectives. Tanztage only really has one capacity rate: 100 percent. However, as previously stated, the status of

an “institution” in Berlin’s dance scene does not ensure its continued existence. Instead, it typically signifies a lasting yet perpetually precarious financial situation. This is something that, even after decades of lobbying by the dance community, still needs to be emphasized. Even established dance programs have to worry about their funding, apply for it bit by bit, and scrape it together from multiple sources.

Initially, Tanztage was a DIY festival with only DM 5,000 in funding from the district of Pankow. The festival has since rapidly become more professional. After moving from Pfefferberg to Sophiensæle in 2001 as an independent organizational entity, Tanztage became part of Sophiensæle’s overall budget in 2016. In 2017, they received a financial boost, and the budget has remained at Euro 120,000 ever since. However, due to cost increases, this is now grossly inadequate for a production platform with 22 to 25 performances. Sophiensæle is trying to raise at least Euro 250,000 in addition to its structural costs for each edition by applying for funding from the Capital Cultural Fund (HKF) or the Spartenoffene Förderung (cross-disciplinary funding).

Time and again, however, there have been doubts as to whether the festival could take place as planned. Mateusz Szymanówka’s first editions were initially challenging to plan due to the impact of the Coronavirus pan-

demic, requiring the implementation of various contingency measures, from a Plan B all the way to a Plan D. Subsequently, the budget for the 2025 edition was reduced by half. Delayed funding decisions and a budget freeze hit the dance festival head-on. Instead of group pieces, there was a prevalence of smaller formats—an old problem in structurally underfunded dance—and instead of premieres, many revivals were presented. How can a festival be a reliable partner for artists in a fragile phase in their careers under these conditions?

In Service of the Artists

In his podcast conversations with Barbara Friedrich and her successors, Inge Koks, Peter Pleyer, and Anna Mülter, Mateusz Szymanówka reveals the great care, knowledge, and dedication that went into creating the *Tanztage* program despite its precarious situation. Each person added their own color to the *Tanztage* palette, and they all worked in service of the artists.

Inge Koks met Barbara Friedrich in 2005 at the Spring Dance Festival (now the Performing Arts Festival *SPRING*) in Utrecht. Friedrich handed over the festival to Koks that same year. Coming from the

Dutch scene, Koks brought an international perspective. Speaking about 2021, she said in the *Plotting Futures Together* podcast, “I know it’s still difficult, but back then, it was extremely stressful for the creators to do their work, develop it further, and get enough attention for it.” She summarized her assessment of the Berlin dance scene shortly after the turn of the millennium, saying “I was impressed by these people’s perseverance and drive to keep going.” She was also enthusiastic about the audience and its interest in newcomers.

Still, she was appalled by the lack of funding. “There was maybe Euro 1,000 for costumes, but no money to pay the artists.” Providing financial support for the artists became Inge Koks’ main concern. With an approved application for Basisförderung, she ensured the continuation of *Tanztage*. However, the lack of funds, which also jeopardized her freelance work, prompted her to return to the Netherlands after only two years.

Cultural Policy Advances and Setbacks

Peter Pleyer, successor to Inge Koks, took an aggressive approach to the issue of under-

funding. In the program booklet for his third Tanztage edition in 2009, he printed the respective funding amount and the time spent on a production. In the podcast, he calls this “embarrassing” for the funders because now everyone could see that the choreographers were virtually unpaid for their big chance. However, during Pleyer’s tenure from 2007 to 2014, the Berlin dance scene’s efforts to collaborate and advocate for improvements began to bear fruit.

The Zeitgenössischer Tanz Berlin (ZTB) association was founded in 2000, followed by the TanzRaumBerlin network in 2004—the dance scene was coming together. This commitment culminated in the model project “Runder Tisch Tanz” (Round Table Dance) in 2018. Underfunding, a lack of rehearsal spaces, and a lack of support programs for young talent all became cultural policy issues, and many things improved as a result. In addition to Tanztage, the Berlin senate started providing production funding specifically for newcomers as well as scholarships and residencies. However, these achievements are currently under serious threat of being frozen or reversed. It is a disaster for cultural policy that Berlin’s dance scene, which has been admired in Europe for decades, is sliding back into precariousness.

Peter Pleyer’s roles as a dramaturg, dancer, and choreographer were inextricably linked to his deep commitment to production.

While networking was the be-all and end-all for Barbara Friedrich, and collaboration was a theme for Inge Koks, Pleyer was all about community. He lived by this principle professionally even before the term came into widespread use in German. As an accomplished outside eye and dramaturg for numerous artists, he caught the attention of one of the festival's founders, Benjamin Schälike, Friedrich's long-time working partner. As the technical director with programing responsibilities at *Tanztage*, Schälike professionalized young artists with regards to technical stagecraft, like sound and lighting. He suggested Pleyer as director of *Tanztage*. With the Arnhem-trained choreographer and dancer, queer aesthetics also gained stronger footing—a feature of the Berlin dance scene that is now indispensable and a context in which Pleyer's successors, Anna Mülter and Mateusz Szymanówka, moved quite naturally.

Promoting Accessibility

Anna Mülter, the first director to be appointed through an open call, took over *Tanztage* in 2015. Like Barbara Friedrich, Mülter is a self-taught dance curator. Similarly, she gained an overview of the

dance landscape by tirelessly attending events, earning the trust of the artists in the process. In the spirit of Friedrich, Mülter identified a gap in the program and worked tirelessly to close it. Concerned with accessibility, she created work opportunities for dancers and choreographers with disabilities, whose absence in the industry was only slowly becoming apparent.

She also implemented an internal quota for women. After analyzing the gender parity ratios of the last HZT cohorts, Anna Mülter set out to create a program that reflected these conditions, curating *Tanztage* editions consisting of two-thirds female choreographers. Participants were also able to look beyond their own horizons, thanks to an international showcase that focused on one country at a time. *Tanztage* expanded and became an independent festival with a side program and discursive formats, serving as a cultural and political role model.

Progress Under Pressure

Following this expansion, Mateusz Szymanówka sought to return to a more intimate setting. Above all, he wanted to shield young artists from the brutality of hit-or-miss assessments of a big premiere.

He extended the festival period and created better conditions for rehearsals and technical setup by spreading out the program over a longer time frame. Additional dramaturgical support safeguarded the quality of the productions. Tanztage productions have been invited to international festivals and Tanzplattform, showing that the festival has become a mainstay in curators' calendars.

All of these positive developments have taken place since Mateusz Szymanówka took office in 2020 amid external pressures. He began under pandemic conditions and is now facing budget cuts. "Even before the cuts, there was zero sustainability," Szymanówka said in an interview before Tanztage 2025. "But at the moment, the very livelihoods the artists are at risk. Many are renting out their apartments or studios because they can't afford to live in Berlin. Others are leaving the city altogether. As a mentor, I have less and less concrete advice to give to young artists."

His job requires an unwavering faith in the power of dance to tackle pressing social issues and a deep passion for the festival format and its long-lasting impact. For 30 years, Tanztage has been based on utmost individual commitment. It provides space and time for young choreographers and serves as an institution for aesthetic research into our future. We need more of this, not less. With this in mind, here's to another 30 years!

93 Tanztage Berlin: 30 Years

This text was written in cooperation
with *tanzraumberlin* magazine.
→ www.tanzbuero-berlin.de/magazin

As a freelance cultural journalist, Elena Philipp writes for national and local newspapers, primarily about theater, dance, literature, and film. She is editor of the theater trade publication nacht kritik.de and co-hosts the *Theaterpodcast* on Deutschlandfunk Kultur with Susanne Burkhardt.

Sophiensæle Forever
1/3 Tanztage

Erstausgabe / First printing 2026
ISBN 978-3-00-085587-0

Herausgeber*innen / Publishers:
Sophiensæle GmbH
Jens Hillje, Lena Kollender, Andrea Niederbuchner
und/and Mateusz Szymanówka

Redaktion / Editing:
Lena Kollender, Mateusz Szymanówka,
Miriam Seise und/and Sebastian Sury

Lektorat / Copyediting:
Miriam Seise, Sebastian Sury, Christoph Tempel,
Louise Trueheart und/and Johanna Withelm

Übersetzung / Translation:
Alex Piasente-Szymański

Gestaltung / Graphic Design:
KaranKobel, karankobel.com

Schrift / Typefaces:
Sophiensæle Diatype, Otto (ABC Dinamo)

Papier / Paper:
Fedrigoni Constellation Snow E/E08 Tela Fine
Holmen TRND

Druck / Printing:
Druckhaus Sportflieger GmbH
Printed in Berlin, Germany

©2026 Sophiensæle
und die Autorinnen / and the authors

Sophiensæle GmbH
Sophienstraße 18, 10178 Berlin-Mitte
+49 (0)30 278 900-30, sophiensaele.com
Amtsgericht Berlin Charlottenburg: HRB 82562
Steuernummer: 30/538/31213, UID: DE 218 255 467

Gefördert durch / Funded by



1/3 Tanztage ISBN: 978-3-00-085587-0
2/3 Never Work ISBN: 978-3-00-085588-7
3/3 Eldorado ISBN: 978-3-00-085589-4