

## Kontexte und Lesarten Ein historischer Abriss der Tanzplattform (in) Deutschland

*MIRIAM ALTHAMMER*

„Die Tanzplattform haben wir auch ein bisschen als Protest gegen die Auswahl-Übermacht von Bagnolet gedacht. Ein Vorbild gab es nicht und so mussten wir selbst ein Forum etablieren“, erinnert sich Nele Hertling, die sich zusammen mit Walter Heun und Dieter Buroch für die Gründung der Tanzplattform Deutschland Anfang der 1990er Jahre verantwortlich zeichnet. Bagnolet, das war also der Impuls und ein Begriff, der untrennbar mit der Entwicklung zeitgenössischer Tanzszenen in und auch außerhalb Europas verbunden ist und in den individuellen Tanzgeschichten vieler Choreograf\*innen auftaucht.

1968 von Jaque Chaurand gegründet, entwickelte sich der Wettbewerb „Les Ballets pour demain“, der in Bagnolet bei Paris stattfand und deshalb im Volksmund meist schlicht mit der Ortsbezeichnung abgekürzt wurde, schnell zu einem der bedeutendsten und in seiner Form einzigartigen Choreografie-Wettbewerbe der Welt. 1988 wurde er unbenannt in „Les Recontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis“ und, mittlerweile unter der Leitung von Lorrina Niclas und großzügig gefördert von der französischen Kulturpolitik, biennial abgehalten. Veranstalter\*innen aus der ganzen Welt nahmen damals an diesen Zusammenkünften teil. Die Einblicke dabei waren – da sich Zeitgenossenschaft in den Ländern sehr unterschiedlich definierte – bunt, und der Wettbewerb eine effiziente Möglichkeit, neue und junge Kompanien auf Tournee zu schicken.

Anfang der 1990er Jahre brachten diese internationalen Begegnungen dann die Gründung von Tanzplattformen in etwa 20 Ländern mit sich. Lorrina Niclas war es, die mit Nele Hertling, Walter Heun und Dieter Buroch Kontakt aufnahm und um Sichtungsmöglichkeiten für Tanz in Deutschland bat, zu der die Jury von Bagnolet reisen könnte. So entstand nach dem Vorbild der „Spring Collection“ (ein von John

Ashford von The Place und Alistair Spalding vom Southbank Centre in London kreiertes Format) die Idee, der Endauswahl in Bagnolet eine eigene nationale Plattform vorzuziehen. Dafür bündelten die drei ihre Erfahrungen mit dem Ziel, ein internationales Netzwerk aufzubauen und damit die in Deutschland lebenden und arbeitenden Künstler\*innen in ihrem Schaffen zu schützen und zu unterstützen.

Das damals vorherrschende Bedürfnis nach Vernetzung zeigte sich auch in dem von Walter Heun initiierten Festival „BRDance“, das 1990 von April bis November in verschiedenen Städten Deutschlands stattfand und „im Rückblick auf den zeitgenössischen Tanz in Deutschland dessen status quo formulieren und möglicherweise neue Wege aufzeigen“<sup>1</sup> sollte, wie es im Vorwort des Programmheftes heißt. Es war ein Vorläufer der vier Jahre später folgenden ersten Tanzplattform Deutschland, bei dem es vor allem darum ging, eine in Deutschland produzierende und noch sehr vereinzelte zeitgenössische Szene zugänglich und für die Kulturpolitik sichtbar zu machen, also Vermittlungsarbeit und Strukturförderung für eine sich seit den 1970er Jahren entwickelnde, doch gering gesäte und kaum wahrgenommene freie Tanzszene zu leisten.

Heute ist schwer vorstellbar – obwohl Tanz nach wie vor politisch und finanziell benachteiligt ist – wie schwach die damalige freie Szene war. Was mit dem Tanzforum Köln 1971 als erste nicht-klassisch arbeitende Gruppe begann, setzte sich mit Orten wie der Tanzfabrik Berlin als „Forschungszentren neuer Bewegung“<sup>2</sup> oder der Choreografenvereinigung Tanztendenz München fort – meist unter schwierigen finanziellen Bedingungen, nicht selten war Kunstschaffen nur durch Querfinanzierung (etwa durch Tanzunterricht) möglich. Um Tanz als eigenständige und gleichberechtigte Kunstform und außerhalb der Opernhäuser möglich zu machen, waren die Gründungen des Künstlerhauses Mousonturm 1988 in Frankfurt durch Dieter Buroch, die Übernahme des Berliner Hebbel-Theaters durch Nele Hertling 1989 sowie die Etablierung der Festivals „Tanz im August“ 1989 und „Tanzwerkstatt Europa“ 1991 wesentlich.

Ästhetisch steckte der zeitgenössische Tanz – zumindest in der Außenwahrnehmung – noch in den Anfängen, das Tanztheater, dessen Vertreter\*innen zumeist an die Institutionen gegangen waren, spielte nach wie vor eine große Rolle. Und neben den Spitzenensembles und der Stadttheaterszenerie waren die Unterschiede

in Stil und Qualität zu den unabhängigen Gruppen krass.<sup>3</sup> Die Tanzplattform war also auch eine Idee, um sich von den institutionalisierten Tanz-Präsentationen wegzubewegen, künstlerische Qualität abseits der Häuser zu entdecken und zu fördern – und so die vorherrschenden Vorurteile und Gräben zwischen ‚Freien‘ und ‚Institutionen‘, die immer wieder in den Essays der Tanzplattform-Broschüren anklingen,<sup>4</sup> aufzulösen und Tanz in seiner Gesamtheit zu stärken. Es ging schlechthin darum, Produktionen zu zeigen und diese international zu positionieren.

Viele Umschreibungen hat die Tanzplattform in den vergangenen Jahren erfahren – als Marktplatz, Standort-Bestimmung, Theatertreffen des Tanzes, Forum und Schaufenster der Tanzszene in Deutschland. Entwickelt hat sie sich mit ihren drei Macher\*innen aus der Szene heraus. In ihrer gemeinsamen Initiative nutzten sie den Kontext des Wettbewerbs, um mit dem Format und Förderinstrument Tanzplattform die Szene vor Ort zu stärken, was vorwiegend als solidarische Aktion gedacht und wahrgenommen wurde.

Und so verlor sich schnell der Gedanke der Vorauswahl für den Wettbewerb in Bagnolet und wich – nicht zuletzt, da Künstler\*innen aufgrund der strengen Formatvorgaben (15-Minutenstücke mit mindestens drei Tänzer\*innen und einem reduziertem Bühnenbild) gar kein Interesse hatten, sich dafür zu bewerben – nach den ersten drei Plattformen in Berlin, Frankfurt und München den Strukturen, wie man sie heute kennt: Die Zweiteilung in Vorauswahl und Rahmenprogramm wurde ersetzt durch ein aus 10 bis 15 Produktionen zusammengesetztes Hauptprogramm, das alle zwei Jahre einen Querschnitt der Tanzszene in Deutschland zeigen sollte, ausgewählt von den Veranstalter\*innen und Ko-Veranstalter\*innen und ab 2004 von einer Jury. Zur ersten Plattform in Berlin kamen etwa 120 Fachbesucher\*innen, beim zweiten Mal in Frankfurt waren es 160 und in München bereits 380. Dass es nach 1998 mit dem Format weitergehen sollte, war nicht geplant gewesen.

Mit der Erweiterung des Veranstalterkreises ab 2000 kam es zu vielfältigen Verschiebungen und Setzungen in der Konzeption der Tanzplattform. Postulierte die Hamburger Plattform 2000 Konzept-Tanz als deutsches Phänomen, so folgte bei der Leipziger Plattform 2002 als Antwort, dass konzeptkünstlerische Formen nur selten den Weg auf die Bühne finden und für ein größeres Publikum präsent sein würden, und in der freien Szene doch wieder mehr ‚getanzt‘ werden würde.<sup>5</sup> Die Broschüren, die aus impulsgebenden Essays, Künstlerporträts, Selbstdarstellung der (Ko-)Veranstalter\*innen und einer Adressdaten-Sammlung bestehen, markieren so – seien es kulturpolitische wie auch ästhetische – Umbrüche einer Tanzlandschaft und skizzieren Annäherungen an mögliche Zustandsbeschreibungen des zeitgenössischen Tanzes in Deutschland.

Während in den ersten Broschüren die unterschiedlichen Stile und Einflüsse im Tanz wie auch Normierungen des Körpers besprochen werden, fallen in den 2000ern neben der Frage nach der Erweiterung des Tanzbegriffs zunehmend die Begriffe Identität, Subjekt und später auch die Diskussionen um Diversität und Körperbilder auf. Dass gerade in der letzten Ausgabe in Essen 2018 insbesondere die Frage nach nationalen Grenzziehungen verhandelt wird, wo in den 1990er Jahren noch selbstverständlich von der Abbildung einer Vielfalt der in Deutschland vor Ort lebenden und arbeitenden Tanzszene, egal welcher Nationalität (die als gegeben betrachtet und nicht unbedingt diskutiert werden musste), gesprochen wurde, zeigt die gravierenden Veränderungen, die eine zunehmend globalisierte Gesellschaft in den vergangenen drei Jahrzehnten mit sich brachte – und demonstriert nichtsdestotrotz die Dringlichkeit der Frage nach Wirkmöglichkeiten des Tanzes in den vielfältigen, aber auch diffiziler werdenden soziokulturellen und gesellschaftspolitischen Kontexten.

## Contexts and Readings

### A historical outline of Tanzplattform (in) Deutschland

*MIRIAM ALTHAMMER*

*“Creating the Tanzplattform was also a bit of a protest against the omnipotence of Bagnolet. There was no model we could follow and so we had to establish a forum ourselves,” as Nele Hertling recalls, who founded Tanzplattform Deutschland with Walter Heun and Dieter Buroch in the early nineties. The incentive came from Bagnolet, a term that is inextricably linked to the development of the contemporary dance scene in and outside of Europe and appears in several choreographers’ personal dance biographies.*

*Founded in 1968 by Jaque Chaurand, the competition “Les Ballets pour demain”, which took place in Bagnolet near Paris and for that reason was usually simply referred to by its place name, quickly developed into one of the most important and unique choreography competitions in the world. In 1988, it was renamed “Les Recontres chorégraphiques internationales Seine–Saint–Denis” and, now, under the direction of Lorrina Niclas and generously funded by the French cultural policy, it is held biyearly. Back then, organizers from around the world participated in the event. Since the definition of contemporaneity was very different in the various countries, the gained insights were colorful and the competition was a great opportunity to send new promising companies on tour.*

*In the early 1990s, these international encounters brought about the founding of dance platforms in about 20 different countries. It was Lorrina Niclas who contacted Nele Hertling, Walter Heun and Dieter Buroch, asking for suitable dance productions in Germany that the Bagnolet jury could travel to. Following the example set by “Spring Collection” (a format created by John Ashford from The Place and Alistair Spalding from Southbank Centre in London), the idea to create an own national platform which preceded the final selection in Bagnolet was born. For this*

*purpose, the three founders combined their experience with the aim of establishing an international network which could protect and support the work of artists living and producing in Germany.*

*The prevailing necessity for networking at the time also became apparent in the festival “BRDance”, initiated by Walter Heun, which took place from April to November of 1990 in various German cities and aimed to “look back on contemporary dance in Germany, ormlulating the status quo and possibly revealing new paths”<sup>1</sup>, as stated in the preface of the festival’s program. The event was the predecessor of the first Tanzplattform Deutschland which took place four years later. Its main focus was on making a contemporary scene that was producing in Germany and was still very isolated accessible and perceivable for cultural policy by, for example, facilitating communication and offering structural support for an independent dance scene that had been developing since the 1970s but was still marginalized and hardly recognized.*

*Even though dance is still politically and financially disadvantaged, nowadays it is hard to imagine how fragile the independent scene was at the time. What began with the Tanzforum Köln in 1971 as the first non–classical group, was then continued with companies like Tanzfabrik Berlin as “Forschungszentren neuer Bewegung”<sup>2</sup> (research centers for new movement) or the association of choreographers Tanztendenz München. The financial conditions were usually difficult and often artistic work was only possible through cross–financing (for example, by offering dance classes). In order to make dance possible as an independent and emancipated art form that could survive outside of the opera houses, the founding of the Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt in 1988 by Dieter Buroch, Nele Hertling becoming artistic director of the Hebbel Theater in 1989 and the establishment of the festival “Tanz im August” in 1989 and “Tanzwerkstatt Europa” in 1991 were essential.*

*Aesthetically, contemporary dance was still in its infancy – at least in the external perception of it – and dance theater, mostly represented by people who were part of the large cultural institutions, was still predominant. And compared to the top ensembles and the municipal theater scene, the differences in style and quality of the independent companies were extreme.<sup>3</sup> Accordingly, the Tanzplattform was also a way to move away from the institutionalized dance productions and to discover and promote artistic quality outside of the established*

ensembles. The goal was to dissolve the prevailing prejudices and rifts between the 'independent scene' and 'cultural institutions' that are repeatedly mentioned in the Tanzplattform's brochures<sup>4</sup>, and to strengthen dance in its entirety. Quite simply, it was all about presenting productions and positioning them internationally.

*In recent years, the Tanzplattform has been defined in many different ways: as a marketplace, a benchmark, as the Theater-treffen of dance or a forum and showcase of the dance scene in Germany. It evolved out of the scene itself with its three creators. In their joint project, they used the context of a competition in order to strengthen the local scene with the format and promotional instrument Tanzplattform, which was intended and perceived mainly as a solidary initiative.*

*And so the idea of a preselection for the competition in Bagnolet quickly dissolved and after the first three Tanzplattform events in Berlin, Frankfurt and Munich gave way – if for no other reason than because the artists had no interest in applying due to the strict format specifications (15-minute pieces with at least three dancers and a reduced set design) – to the structures as they are known today: the division into preselection and supporting program was replaced with a main program made up of 10 to 15 productions, which would present a representative selection of pieces from the dance scene in Germany every two years, selected by the organizers and co-organizers and, as of 2004, by a jury. The first platform in Berlin attracted about 120 professional visitors, there were 160 at the second one in Frankfurt, and in Munich there were already 380. Originally, there was no plan to continue the format after 1998.*

*When the circle of organizers was expanded in 2000, there were various shifts and ideas concerning the concept of the Tanzplattform. After the Hamburg platform in 2000 claimed that conceptual dance was a German phenomenon, the platform in Leipzig in 2002 countered by stating that conceptual art forms were rarely represented on stage or available to a larger audience, and that there was more 'dancing' being done again in the independent scene.<sup>5</sup> Thus, the brochures, which consist of inspiring essays, artist portraits, self-portrayals of the (co-)organizers and a collection of address data, highlight cultural-political and aesthetic changes occurring in the dance landscape and outline approaches to possible descriptions of contemporary dance in Germany.*

*While the first brochures examine the different styles and influences in dance as well as normalizations of the body, in the 2000s, in addition to the issue of broadening the concept of dance, the topics of identity, subject, and later on, deliberations on diversity and body images become increasingly noticeable. The fact that the 2018 issue in Essen distinctively deals with the topic of national demarcations, where in the 1990s, a diverse dance scene filled with people living and working in Germany regardless of their nationalities (which did not necessarily have to be discussed and was considered a given) was depicted, illustrates the severe changes that an increasingly globalized society has brought along over the last three decades – nonetheless demonstrating the urgency of the question of what effect dance can have in diverse, but also increasingly problematic sociocultural and sociopolitical contexts.*