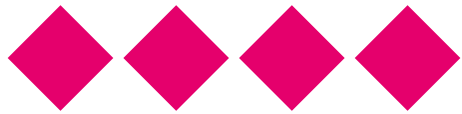


WAHRNEHMUNG(EN) ◆ WA

PERCEPTION(S) PERCEP



Experimentelle Vermittlungsformate,
Gespräche und Beobachtungen
aus den freien darstellenden Künsten

*Experimental Communication Formats,
Discussions and Observations
from the Independent Performing Arts*

WAHRNEHMUNG(EN) ***PERCEPTION(S)***

Experimentelle Vermittlungsformate, Gespräche
und Beobachtungen aus den freien darstellenden Künsten

*Experimental Communication Formats, Discussions
and Observations from the Independent Performing Arts*

Eine Publikation des Performing Arts Programm Berlin
A publication of the Berlin Performing Arts Program
www.pap-berlin.de

1. Auflage Oktober 2022, *1st Edition* October 2022

Inhaltsverzeichnis

Table of Contents



Editorial <i>Editorial</i>	05	Tanz und Wort. Ein Gespräch zur Audiodeskription im zeitgenössischen Tanz als Annäherung und Experiment <i>Dance and Word. A Conversation About Audio Description in Contemporary Dance as an Approach as well as an Experiment</i> Gerald Pirner und Gina Jeske	
Die Kunst, die Wahrnehmung der Zuschauer:innen anzuregen <i>The Art of Stimulating the Perception of the Audience</i> Swetlana Gorich	08	Ein Aufmerksamkeitstraining für das Publikum: Für einen bewussten Umgang mit der Raumgestaltung <i>An Awareness Training Exercise for the Audience: For a Conscious Interaction with the Spatial Design</i> Stephanie Zurstegge und Nathalie Frank	59
—		—	
TEIL I: NEUE EXPERIMENTELLE VERMITTLUNGSFORMATE PART I: NEW EXPERIMENTAL COMMUNICATION FORMATS	16	TEIL III: BEOBACHTUNGEN AUS DER FREIEN SZENE PART III: OBSERVATIONS FROM THE INDEPENDENT PERFORMING ARTS COMMUNITY	66
Format: Momentum Play Laura Böttinger	18	Den Blickwinkel des Publikums erweitern: Experimente mit dem Vermittlungsformat SPIEL-PLATZ <i>Expanding the Point of View of the Audience: Experiments with the Communication Format PLAY-SPACE</i> Martha Hölters-Freier	68
Format: Power of Plausch FLUGWERK	22	Andere Wahrnehmung? – Zuschauende in Inszenierungen mit inklusiven Ensembles <i>A Different Perception? – Audience Members in Productions with Inclusive Ensembles</i> Sandra Rasch	75
Format: Juice & Trink-Tarot Anna-Kirstine Linke	28	ON DISPLAY. PALIMPSEST NO. 1 Lee Mun Wai	80
Beobachtungen aus der Spielstätte: Mit dem Publikum <i>Observations from the Performance Venue: With The Audience</i> Anete Colacioppo (Acker Stadt Palast)	33	—	
Beobachtungen aus der Spielstätte: Gewiss mischen und teilen <i>Observations from the Performance Venue: Consciously Mixing And Sharing</i> Julia Cozic (Centre Français de Berlin)	37	WEITERFÜHRENDE INFORMATIONEN FURTHER INFORMATION	90
—		Die Autor:innen <i>The Authors</i>	92
TEIL II: DREI GESPRÄCHE ZUR WAHRNEHMUNGSPRAXIS PART II: THREE CONVERSATIONS ABOUT THE PRACTICE OF PERCEPTION	44	Über uns <i>About Us</i>	99
Die Kunst des Risikos – oder: Störungen wollen mitspielen. Ein Zirkus-Dialog <i>The Art of Taking Risks – or: The Disturbances Want to Play Along, Too. A Dialogue about Circus</i> Franziska Trapp und Jana Korb	46	Impressum <i>Imprint</i>	105



Editorial

Editorial

Liebe Lesende,

Was prägt unsere Wahrnehmungen als Zuschauer:innen? Aus welchen verschiedenen Positionen schauen wir uns ein Theaterstück an? Spielt unsere Identität, unser Selbstverständnis eine Rolle? Unter welchen (körperlichen) Voraussetzungen nehmen wir eine künstlerische Erfahrung wahr? Können wir mit den Ohren sehen, mit dem Körper hören – was wissen wir eigentlich von sinnlicher Wahrnehmung? Inwieweit beeinflussen auch der Raum und die verwendeten Medien meine Empfindungen?

Zu diesen Fragestellungen haben wir über drei Open Calls in der Spielzeit 2021/2022 Akteur:innen der Berliner Freien Szene gesucht, die auf unterschiedliche Art(en) und Weise(n) an der vorliegenden Publikation mitwirkten.

Darin finden Sie, liebe Lesende, nun zunächst verschiedene Vermittlungsformate, in denen die (sinnliche) Erfahrung eine wichtige Rolle spielt: sei es über Bewegungen im Bühnenraum, „magische“ Getränke oder das gemeinsame Kochen. Außerdem werden Beobachtungen aus der Freien Szene geteilt: Beeinflusst das Risiko, das Performer:innen mitunter bewusst künstlerisch eingehen, unsere Wahrnehmung? Wie lässt sich mit Worten eine Tanzvorstellung vermitteln? Welche Rolle spielen die besonderen Spielorte und Räume der Freien Szene für die Künstler:innen und Zuschauer:innen? Wie können wir spielerisch den Druck, eine Vorstellung vor allem kognitiv „verstehen“ zu müssen oder zu wollen, abbauen? Mit welchen Sicht- und Wahr-

nehmungsweisen werden inklusive Ensembles konfrontiert und welche gesellschaftlichen Normen und Regelwerke stehen dahinter? Was passiert, wenn wir davon ausgehen, dass alle Wesen – menschliche und nicht-menschliche – einander wahrnehmen?

Entstehung der Publikation

Zuerst haben wir drei Spielstätten-Partner:innen gesucht, die bereit waren, jeweils zwei experimentelle Vermittlungsformate zu hosten und zu begleiten. Die drei ausgewählten Spielstätten – Acker Stadt Palast, Centre Français de Berlin und DOCKART – wurden von Anfang an in diesen Prozess einbezogen.

In einem zweiten Schritt haben wir Interessierte dazu eingeladen, Vermittlungsformate zu konzipieren, mittels derer die Aufmerksamkeit von Zuschauer:innen auf die eigene Wahrnehmung gelenkt und diese hinterfragt werden kann. Drei der eingereichten Konzepte wurden zur Weiterentwicklung ausgewählt: *Momentum Play* von Laura Böttinger, *Juice & Trink-Tarot* von Anna-Kirstine Linke und *Power of Plausch* von FLUGWERK. Nach einer halbtägigen Werkstatt mit allen Beteiligten im Januar 2022 im Acker Stadt Palast konnte die Test-Phase beginnen: Jedes Format wurde zwischen April und Juni 2022 jeweils zwei Mal bei unseren Spielstätten-Partner:innen getestet, weiterentwickelt und angepasst. Die damit einhergehenden Erfahrungen werden von den Beteiligten im ersten Teil dieser Publikation beschrieben - eingeführt von den Reflexionen von Vermittlungsexpertin Swetlana Gorich.

Parallel dazu haben wir im Frühjahr 2022 einen dritten Open Call veröffentlicht, in dem wir weitere Beobachtungen und Erfahrungen zur Wahrnehmungspraxis gesucht haben. Wir freuen uns über die Textbeiträge von Jana Korb und Franziska Trapp, von Gina Jeske und Gerald Pirner, Stephanie

Zurstepge, Martha Hölter-Freier, Sandra Rasch und Lee Mun Wai – ihre Texte bilden den zweiten und dritten Teil der Publikation.

Die Spielstätten-Partner:innen, Vermittlungsformate und Textbeiträge wurden gemeinsam von uns und einem Expert:innen-Beirat ausgewählt, unter Beteiligung von Swetlana Gorich (Kulturvermittlerin, u. a. Projektleitung „Performing Exchange“ beim Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V.), Olivia Hyunsin Kim/ddanddarakim (Künstlerin und Kuratorin) und Martin Rolfs (Prof. Dr. phil., Heisenberg Professur für Allgemeine Psychologie: Aktive Wahrnehmung und Kognition an der Humboldt-Universität zu Berlin). Bei der Auswahl der Vermittlungsformate wurden wir zusätzlich von unseren drei Spielstätten-Partner:innen unterstützt, vertreten durch Anete Colacioppo (Acker Stadt Palast), Julia Cozic (Centre Français de Berlin) und Kerstin Böttcher (DOCKART).

Wir bedanken wir uns herzlich bei den freien Mitwirkenden bei Theaterscoutings Berlin, die uns seit 2013 dabei unterstützen, Vermittlung in den freien darstellenden Künsten weiterzudenken. Dankeschön!

Und nun laden wir dazu ein, die verschiedenen Formate kennenzulernen und auszuprobieren, und sich von den Erfahrungen der Autor:innen inspirieren zu lassen. Die ersten beschriebenen drei Vermittlungsformate können gern unter der Nennung der Titel und Autor:innen verwendet werden. Kontakte der Autor:innen finden sich am Ende der Publikation, um sich für eine Zusammenarbeit persönlich mit ihnen in Verbindung setzen zu können.

Wir wünschen viel Vergnügen beim Lesen, Ausprobieren und Weiterdenken!

Nathalie Frank, Nora Wagner und Juliane Wieland (Performing Arts Programm Berlin)

Dear reader,

What shapes our perceptions as audience members? What different positions do we view a piece of theater from? Does our identity, our self-perception play a role? And if so, what role does it play? Under which (physical) preconditions do we perceive an artistic experience? Can we see with our ears or hear with our body - what do we actually know about sensory perception? To what extent does the space in which the production takes place and the media used influence my perception?

Over the course of three open calls during the 2021/2022 season, we searched for members of Berlin's independent performing arts community who worked with us in a variety of ways to find answers to these questions with the goal of developing this publication together.

In it, dear reader, you will first find a variety of communication formats in which (sensory) perception plays an important role: be it via movements on stage, "magical" drinks or cooking together. In addition, observations from the independent performing arts community will be shared: does the risk that performers consciously engage with artistically influence our perception? How can a dance performance be communicated using words? What role do the special locations and spaces in the independent performing arts community play in terms of our perception? How can we playfully reduce the pressure of having or wanting to "understand" a production, especially cognitively? What points of views and ways of perception are inclusive ensembles confronted with and what societal norms and rules stand behind them? What happens when we proceed from the assumption that all beings, human and non-human, perceive each other?

The Creation of the Publication

To begin with, we searched for three venue partners who wanted to engage with the diversity of perceptions and were able to each host and accompany two experimental communication formats. The three selected venues, Acker Stadt Palast, Centre Français de Berlin and DOCKART, were incorporated within this process from the very beginning.

In a second step, we invited interested artists to create communication formats that could be used to direct the attention of audience members to their own perceptions and question them. Three of the concepts submitted were selected for further development: Momentum Play by Laura Böttinger, Juice & Drink Tarot by Anna-Kirstine Linke and Power of Plausch by FLUGWERK. The test phase began following a half-day workshop with all of the participants in January 2022 at Acker Stadt Palast: each of these formats was tested, further developed and adjusted twice at each of our venue partners between April and June of 2022. The experiences made through these will be described by the participants in the first part of this publication, introduced by communications expert Swetlana Gorich's reflections.

Parallel to this, we made a third open call in the spring of 2022 where we sought observations and experiences of the practice of perception. We are very excited about the texts contributed by Jana Korb and Franziska Trapp, by Gine Jeske and Gerald Pirner, Stephanie Zurstepge, Martha Freier, Sandra Rasch, and Lee Mun Wai - their texts form the second and third part of this publication.

The venue partners, communication formats and text contributions were selected jointly by us and a panel of experts, with the participation of Swetlana Gorich (culture facilitator, amongst others, project manager of Performing Exchange for the Bundesverband Freie Darstellende Kün-

ste e.V., the German Federal Association for the Independent Performing Arts) Olivia Hyunsin Kim/ddanddarakim (artist and curator) and Martin Rolfs (the Heisenberg Professor for General Psychology: Active Perception and Cognition at Humboldt University of Berlin). During the selection of the communication formats, we received additional support from our three venue partners, represented by Anete Colacioppo (Acker Stadt Palast), Julia Cozic (Centre Français de Berlin) and Kerstin Böttcher (DOCKART).

Our most sincere thanks go out to everyone who worked with us to realize this publication as well as all of the participants in the Theater Scoutings Berlin program who have supported us since 2013 and helped us to further develop and consider communication in the independent performing arts. Thank you very much!

And now, we invite you to become acquainted with and try out the different formats and to allow yourself to be inspired by the experiences of the authors. You are more than welcome to use the three communication formats described in the first section as long as you include the title as well as the name of the respective author(s). You can find contact information for the authors at the end of the publication that you can use to get in touch with them directly and personally ask about a collaboration.

We wish you a wonderful experience in reading the publication, trying out the formats and rethinking communication!

Nathalie Frank, Nora Wagner and Juliane Wieland (The Berlin Performing Arts Program)

Die Kunst, die Wahrnehmung der Zuschauer:innen anzuregen



The Art of Stimulating the Perception of the Audience

Beobachtungen zu den Vermittlungsformaten *Momentum Play*, *Power of Plausch* und *Juice* im Entstehungsprozess der Publikation WAHRNEHMUNG(EN)
Observations on the Communication Formats Momentum Play, Power of Plausch and Juice during the Process of Creating the Publication PERCEPTION(S)

Swetlana Gorich

DEUTSCH

Sehnsucht nach künstlerischen Erfahrungen

Frühjahr 2022. Merklich vorsichtig scheint sich das Publikum seit einigen Wochen wieder in die Orte der (freien) darstellenden Künste zu begeben. Die Corona-Pandemie ist immer noch sehr präsent und die Vorsicht der Zuschauer:innen verständlich – Masken werden weiterhin getragen, es wird auf Abstand geachtet und all zu voll sind die Theaterräume noch nicht. Dennoch ist die Sehnsucht des Publikums nach Begegnungen mit Künstler:innen, nach künstlerischen Erfahrungen jenseits von digitalen Räumen zu spüren. Die Zuschauer:innen reagieren wohlwollend(er) auf das Bühnengeschehen, auf die Darstellenden, auf andere Zuschauer:innen und sogar auf Vermittler:innen, die sie einladen, an experimentellen Austausch- und Begegnungsformaten vor oder nach einer Vorstellung teilzunehmen. Manche Zuschauer:innen sind gerade deshalb gekommen, weil sie z. B. auf die Einladung zu *Power of Plausch* – ein Austauschformat, mit dem das FLUGWERK zum gemeinsamen Kochen und Plaudern über das Gesehene einlädt, aufmerksam wurden.

„*Momentum Play* forderte dazu heraus, sich mit dem eigenen Blick und der eigenen Zuschauer:innen-Rolle zu beschäftigen.“

Über den Entstehungsprozess der Publikation WAHRNEHMUNG(EN)

Mit der Publikation WAHRNEHMUNG(EN) knüpft das Performing Arts Programm Berlin an seine Publikation *Zwischen Publikum und Bühne. Vermittlungsformate für die freien darstellenden Künste* an. Für die Broschüre von 2018 wurden bereits, angeregt und begleitet von Theaterscoutings Berlin, acht experimentelle Publikumsformate an unterschiedlichen Orten

der Berliner freien Tanz- und Theaterszene erprobt. Bei der vorliegenden Broschüre wirkten neben den Vermittler:innen auch drei Spielstätten der Freien Szene an der Ausgestaltung der Publikation mit.

Zu Beginn des Projekts formulierten die Vertreter:innen der beteiligten Spielstätten (Anete Colacioppo vom Acker Stadt Palast, Kerstin Böttcher vom DOCKART und Julia Cozic vom Centre Français de Berlin) und die Vermittler:innen Laura Böttinger (*Momentum Play*), Anna-Kristine Linke (*Juice & Trink-Tarot*) und das Team vom FLUGWERK (*Power of Plausch*) in einer von Nathalie Frank (Performing Arts Programm Berlin) moderierten Werkstatt ihre Erwartungen an die Vermittlungspraxis.

Erwartungen an die Vermittlungspraxis aus der Perspektive der beteiligten Spielstätten

- Zuschauer:innen in das eigene Haus einladen
- Zuschauer:innen die Möglichkeit zum Austausch geben
- Mehr über das eigene Publikum erfahren
- Mehr Kontakt zur Nachbarschaft aufbauen und sich stärker im Kiez verorten
- Sich mit der Rolle des Publikums auseinandersetzen
- Eine Brücke zwischen Künstler:innen und Zuschauer:innen mittels Dialoge bauen.

Erwartungen an die Vermittlungspraxis aus der Perspektive der beteiligten Vermittler:innen

- Einblicke in die Wahrnehmung der Zuschauer:innen
- Menschen außerhalb „der eigenen Bubble“ erreichen
- Über den Stellenwert der Kunst in der Gesellschaft reflektieren
- Eine Willkommenskultur schaffen | Einladen
- Wahrnehmungen schärfen
- Die Entstehung von Gesprächen und eine lebendige Atmosphäre fördern
- In einer Art Labor die eigenen Publikumsformate befragen und (weiter)entwickeln.

Die Wahrnehmungsperspektive wechseln

Mit *Momentum Play* erkundeten die Zuschauer:innen den Aufführungsort einer Inszenierung. Durch das Format der Autorin Laura Böttinger erhielten die anwesenden Zuschauenden die Möglichkeit, räumlich im Theater und bei der Inszenierung anzukommen, die eigenen Gedanken und Sinne zu fokussieren, die Gegenstände auf der Bühne, Geräusche, Bewegungen anderer Menschen vor Vorstellungsbeginn genau zu beobachten. Die Erinnerung an diese aufmerksame Haltung half im Anschluss an die Teilnahme am Format, die Inszenierung bewusster wahrzunehmen. *Momentum Play* forderte zudem dazu heraus, sich mit dem eigenen Blick und der eige-

nen Zuschauer:innen-Rolle zu beschäftigen. Die Teilnehmenden wechselten zwischen der Rolle der Beobachtenden und der Rolle der Beobachteten hin und her – sie sahen andere Zuschauer:innen und wurden selbst angeschaut. Wurden sie im Blick der anderen selbst zu Performer:innen? Es ist ein Spiel mit Grenzen, das irritiert, aber auch neugierig macht, weil es einlädt, auf Situationen aus verschiedenen Perspektiven zu blicken und sich den Grenzen der eigenen Wahrnehmungsperspektive bewusst zu werden.

Den eigenen Blick weiten, Austausch von Wahrnehmungen ermöglichen, einander begegnen

Das Format *Power of Plausch* wurde vom FLUGWERK im Rahmen der „Offenen Probe“ entwickelt, mit der Idee, eine vertraute Atmosphäre zu kreieren, die allen Beteiligten den Austausch über die eigenen Eindrücke und Wahrnehmungen erleichtert. Mit dem Format brachte das FLUGWERK-Team die Zuschauer:innen nach einer Vorstellung unkompliziert zusammen und erleichterte ihnen das Sprechen über ihre ästhetischen Erfahrungen. Die Gespräche über die erlebten Inszenierungen verwebten sich schnell mit den Geschichten und Lebenswegen der Zuschauer:innen. Auch die Biografie eines Menschen kann Blicke lenken und beeinflussen, was wir wahrnehmen oder eben nicht wahrnehmen. *Power of Plausch* machte diese individuellen Prägungen und den Prozess des Wahrnehmens sichtbar. Wie durch die Kombination vielfältiger Zutaten ein abwechslungsreiches Gericht entsteht, so entsteht durch den Austausch verschiedener Wahrnehmungen ein diverser Blick auf das Bühnengeschehen. Der Geschmack der anderen kann überraschen und den eigenen Blick weiten. Das Format schafft über das gemeinsame Kochen eine schöne, verbindende Stimmung, in der das Sprechen über die erlebte Inszenierung sehr lebendig wirkt.

Verändern künstlerische Erfahrungen den Blick auf uns selbst?

Bei *Juice* wurden die Zuschauer:innen eingeladen, Fragen zur Wahrnehmung der eigenen Person sowie zur ihrer momentanen Gefühlslage vor und nach dem Vorstellungsbuch zu beantworten. Das spielerische Gefühls-Check-In von Autor:in Anna-Kirstine Linke erleichterte das Ankommen an dem bekannten oder unbekanntem Theaterort. Das kostenlose Getränk gefiel den Zuschauer:innen und die einladende Art von Anna-Kirstine Linke vermittelte ein Willkommensgefühl. Auffallend war, dass die gleichen Fragen vor und nach dem Vorstellungsbuch unterschiedlich beantwortet wurden. Ist unsere Wahrnehmung flüchtig, unbeständig, wechselhaft, flexibel, formbar und beeinflussbar? Das Format *Juice* verdeutlicht, dass wir als Zuschauer:innen nicht distanziert auf ein Bühnengeschehen blicken können. Wir bleiben nicht unberührbar von dem ästhetischen Erlebnis. Die künstlerischen

Erfahrungen, die wir in einer Theatervorstellung machen, scheinen die Wahrnehmung unseres Selbst zu verändern.

Die Kunst, die Wahrnehmung der Zuschauer:innen anzuregen

Nach einer mehr als zweijährigen pandemiebedingten physischen Distanz zwischen den freien darstellenden Künsten und ihrem Publikum unterstützten die beteiligten Autor:innen mit ihren Vermittlungspraktiken die (Wieder-)Begegnung mit den Zuschauer:innen. Die erprobten Vermittlungsformate schärfen die Wahrnehmung und Sinne der Zuschauer:innen (*Momentum Play*), sie öffneten den Blick auf eine Inszenierung, initiierten und bestärkten die ästhetische Kommunikation (*Power of Plausch*), sie vergewärtigten den Einfluss künstlerischer Erfahrungen auf die Wahrnehmung der eigenen Person (*Juice*). Die Autor:innen der Formate zeigten, auf je eigene Art, wie die Wahrnehmung der Zuschauer:innen angeregt, ein Austausch über diese Wahrnehmungen und Vermittlung jenseits von klassischen Publikumsgesprächen gedacht werden kann.

Vermittlung in den freien darstellenden Künsten als eine reflexive Praxis des Miteinanders

Die Zusammenarbeit zwischen Spielstätten und Vermittler:innen erwies sich als ein wertvoller Impuls. Der Dialog zwischen den Vermittler:innen und den Vertreter:innen der Spielstätten führte bei allen Beteiligten zu einer Wissenserweiterung in Bezug auf die Konzeption und Umsetzung von Vermittlungsformaten in den freien darstellenden Künsten. Im Entstehungsprozess der Publikation *WAHRNEHMUNG(EN)* schuf das Performing Arts Programm Berlin einen Denk- und Experimentierraum für Kunstvermittlung, der den beteiligten Vermittler:innen und Spielstätten wichtige Hilfestellungen bei der Vorbereitung, Durchführung und Weiterentwicklung von Publikumsformaten gab. Die Werkstatt sowie die nachbereitenden Gespräche im Anschluss an die Durchführung der Formate boten die Möglichkeit, über die Erfahrungen und die Rolle der Vermittlung in den freien darstellenden Künsten zu diskutieren. Dieser Austausch war und ist sehr wichtig, um Vermittlungspraxis schon in der Konzeption als eine reflexive Praxis des Miteinanders zu gestalten.

Eine etwas langfristige Form der Zusammenarbeit könnte den Beteiligten womöglich noch weitere Möglichkeiten eröffnen. In langfristigeren Kollaborationen zwischen Spielstätten, Vermittler:innen und Künstler:innen sowie Zuschauer:innen (z. B. wenn es um die Ansprache von bestimmten Communities geht) könnte Vermittlungspraxis dann gemeinsam auch über die Formate vor oder nach einer Vorstellung hinaus weitergedacht werden. Im Rahmen einer kontinuierlichen Zusammenarbeit können Räume und Praktiken

„Das Format *Juice* verdeutlicht, dass wir als Zuschauer:innen nicht distanziert auf ein Bühnengeschehen blicken können.“

entstehen, die die Orte und Produktionen der freien darstellenden Künste mitberücksichtigen und diese stärker in Kontexte verschiedener gesellschaftlicher Realitäten setzen – und z. B. dabei helfen, strukturelle Ausgrenzung und Diskriminierung wahrzunehmen und ihr entgegenzuwirken.

ENGLISH

The Desire for Artistic Experiences

Spring 2022. Noticeably cautious, the audience has seemed to be returning to the locations of the (independent) performing arts in recent weeks. The coronavirus pandemic is still very present and the caution of the audience members is quite understandable; masks continue to be worn, distance continues to be maintained and the auditoriums are not particularly full. All the same, the desire of the audience for encounters with artists, for artistic experiences beyond those of digital spaces is palpable. The audience members react sympathetically to what is happening on stage, to the performers, to other audience members and even to the facilitators who invite them to take part in experimental exchange and encounter formats before or after a performance. Some audiences members, in fact, have come especially because they have, for example, heard about the invitation to Power of Plausch, an exchange format that FLUGWERK uses to invite the audience to cook and chat together about the show afterwards

“Momentum Play asks the participants to consider their own gaze as well as their role as audience members.”

About the Process of Creating the Publication PERCEPTION(S)

With the publication PERCEPTION(S), the Berlin Performing Arts Program is building upon its publication Between Audience and Stage. Communication Formats for the Independent Performing Arts. For the brochure published in 2018, eight experimental audience formats were already tested out at different places within Berlin's independent dance and theater community upon the invitation of and accompanied by Theater Scoutings Berlin. This time, alongside the facilitators, three performance venues within the independent performing arts community took part in the creation of the publication.

At the beginning of the project, the representatives of the participating performance venues (Anete Colacioppo from Acker Stadt Palast, Kerstin Böttcher from DOCKART and Julia Cozic from Centre Français de Berlin) and the facilitators Laura Böttinger (Momentum Play), Anna-Kristine Linke (Juice and Drink Tarot) and the FLUGWERK team (Power of Plausch) formulated their expectations for the communication process in a workshop moderated by Nathalie Frank (Berlin Performing Arts Program).

Expectations for the Communication Process from the Perspective of the Participating Performance Venues

- Inviting audiences to attend performances in the venue
- Providing audience members with the opportunity to share
- Learning more about the audiences who attend performances
- Establishing more contact with the neighborhood and growing deeper roots within the neighborhood
- Taking the role of the audience into consideration
- Building a bridge between artists and audience members through dialogue.

Expectations for the Communication Process from the Perspective of the Participating Facilitators

- Obtaining insight into the perception of audience members
- Reaching people outside of “one's own bubble”
- Reflecting upon the value of art in society
- Creating a welcoming culture | Inviting
- Sharpening perceptions
- Supporting the creation of conversations and a lively atmosphere
- Testing out their own audience formats in a kind of laboratory and (further) developing them.

Changing the Perception Perspective

With Momentum Play, the audience members explore the performance space of a production. Through this format created by Laura Böttinger, the audience members in attendance received the opportunity to physically explore the theater and the performance, to focus their own thoughts and senses and to observe the objects on stage, sounds and movements of other people before the beginning of the performance very carefully. The memory of this attentive state then helped after taking part in the format to perceive the production in a more conscious manner. Momentum Play also asks the participants to consider their own gaze as well as their role as audience members. The participants switched back and forth between the role of the observer and the role of the observed; they watched over audience members and were also watched themselves. Do they become performers themselves through the gaze of the others? It is a game with boundaries that irritates but also makes one curious because it provides an invitation to look at situations from different perspectives and to become aware of the limits of one's own perception perspectives.

Expanding One's Own Gaze, Enabling the Exchange of Perceptions, Encountering Each Other

The format Power of Plausch was developed by FLUGWERK within the scope of the “open rehearsal” with the idea of creating a familiar atmosphere that makes

it easier for all participants to share their own impressions and perceptions. Using this format, the FLUGWERK team brought the audience members together in a straightforward way after a performance and made it easier for them to speak about their aesthetic experiences. The conversations about the production that was experienced was quickly interwoven with the stories and lives of the audience members. The biography of a person can also draw attention and influence what we perceive or do not perceive. Power of Plausch makes these individual impressions and the process of perception visible. Just as the combination of a wide variety of ingredients results in a diversified meal, a more diverse view of what happened on stage was created through the exchange of different perceptions. The taste of the others can surprise as well as expand one's own view. Using the experience of cooking together, the format creates a lovely, unifying atmosphere in which the discussion of the production experience was very lively.

Do Artistic Experiences Change Our View of Ourselves?

In Juice, the audience members are invited to answer questions about their perception of themselves as well as their current emotional state before and after attending the performance. The playful emotional check in by the creator Anna-Kirstine Linke made it a little bit easier to arrive at a familiar or unfamiliar theater. The audience members were pleased to receive the free drink and the inviting nature of Anna-Kirstine Linke communicated a feeling of being welcomed. What was notable was that the same questions were answered differently before and after attending the performance. Is our perception fluid, volatile, variable, flexible, shapeable and influenceable? The format Juice makes it clear that we as audience members cannot look at what is happening on stage from a distance. We do not remain untouched by the aesthetic experience. The artistic experiences that we make during a theater performance seem to change our perception of ourselves.

The Art of Stimulating the Perception of the Audience

After more than two years of physical distance between the independent performing arts and their audience due to the pandemic, the participating creators supported the (re)encounter with the audience members using their communication practices. The communication formats tested out sharpen the perception and senses of the audience members (Momentum Play), open up the way of watching a production, initiate and strengthen the aesthetic communication (Power of Plausch) and make the influence of artistic experiences on the perception of one's self clear (Juice). The creators of the formats demonstrated, each in their own way, how the perception of the audience members can be stimulated and how an exchange can be made possible using these perceptions as well as how communication can be conceived of beyond the classic post-performance discussion.

Communication in the Independent Performing Arts as a Reflective Practice of Togetherness

The collaboration between performance venues and facilitators has proved itself to be a valuable impulse. The dialogue between the facilitators and the representatives of the performance venues contributed to an expansion of knowledge for all participants in terms of the conception and realization of communication formats within the independent performing arts. Over the course of the process of creating the publication PERCEPTION(S), the Berlin Performing Arts Program created a space for thinking about and experimenting with art communication which provided the participating facilitators and performance venues with valuable assistance during the preparation, realization and further development of audience formats. The workshop as well as the subsequent conversations following the realization of the formats provided the opportunity to discuss the experiences as well as the role of communication in the independent performing arts. This exchange was and is very important in order to be able shape the practice of communication as a reflective practice of togetherness from the very beginning.

A somewhat longer-term form of collaboration could then possibly open up other options for the participants. In longer-term collaborations between performance venues, facilitators and artists as well as audience members (e.g. when it comes to addressing specific communities), the communication process could then be further developed together, also through the formats before or after a performance. Within the scope of a continuous collaboration, spaces and practices could be created that take the places and productions of the independent performing arts community into consideration and place them more strongly within the contexts of different societal realities and, for example, help to notice structural exclusions and discrimination and to work against them.

“The format Juice makes it clear that we as audience members cannot look at what is happening on stage from a distance.”

Swetlana Gorich war bei der Auftakt-Werkstatt und bei der gemeinsamen Auswertung des Projekts anwesend - außerdem bei dem Test von Power of Plausch im Acker Stadt Palast am 09.04.2022, bei den Tests von Power of Plausch und Momentum Play im Centre Français de Berlin am 28.05.2022 und beim Test von Juice im DOCKART am 11.06.2022.

Swetlana Gorich took part in both the initial workshop as well as the joint evaluation of the project and also participated in the test of Power of Plausch at Acker Stadt Palast on April 9, 2022, the tests of Power of Plausch and Momentum Play at Centre Français de Berlin on May 28, 2022 and the test of Juice at DOCKART on June 11, 2022.



TEIL I

**NEUE
EXPERIMENTELLE
VERMITTLUNGSFORMATE**

PART I

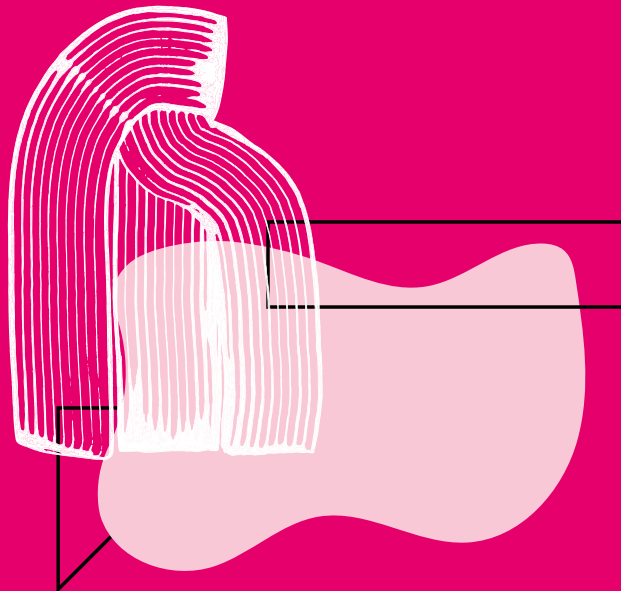
***NEW EXPERIMENTAL
COMMUNICATION FORMATS***

Momentum Play

D — *Momentum Play* ist ein experimentelles und kurzweiliges Vermittlungsformat, welches den Bühnenraum öffnet und mittels einfacher Aufgaben die Teilnehmenden durch den Raum navigiert.

E — *Momentum Play is an experimental and entertaining communication format that opens up the performance space and helps the participants to navigate through the space using simple tasks.*

Laura Böttinger



DEUTSCH

Ziel des Formats

Das Format möchte für den Körper im (Bühnen-) Raum und dessen Besonderheiten und Merkmale sensibilisieren. Wir möchten ausprobieren, wie sich die Wahrnehmung einer Performance verändert, wenn die Teilnehmenden vorab den Raum durch ihre Bewegungen gestalten. Beeinflusst es meine visuelle und räumliche Wahrnehmung, wenn ich vor der Performance schon selbst auf der Bühne saß? Wie verändert sich das Verständnis von Publikum, wenn sich die Zuschauer:innen vor der Aufführung zusammen als Gruppe erfahren?

Zielgruppe

Alle Zuschauer:innen sind eingeladen, sich mittels des Formats im Bühnen- und Zuschauer:innenraum einer Aufführung zu verorten, um diese verschiedenen räumlichen Positionen und Erfahrungen in die Wahrnehmung der Vorstellung einfließen lassen zu können.

Das Format eignet sich für alle Sparten der darstellenden Künste, in denen ein konkreter Bühnenraum bespielt wird. Es ist notwendig, dass dieser Raum vor der Vorstellung für die Durchführung des Vermittlungsformats zur Verfügung steht.

Ablauf

Die Zuschauer:innen einer Performance können sich noch kurz vor der Vorstellung dafür entscheiden, bei dem Vermittlungsformat *Momentum Play* mitzumachen (eine Anmeldung im Vorfeld ist natürlich ebenfalls möglich). Etwa 10 Minuten vor Beginn der Veranstaltung können sie in den Theaterraum eintreten und bekommen ein kleines Heft – den Leitfaden – gereicht.

Mit diesem Leitfaden gestalten sie das Format individuell. Die:der Vermittler:in gibt lediglich durch einen Gong oder eine Klingel zu verstehen, dass die Teilnehmenden zur nächsten Aufgabe auf der nächsten Seite des Leitfadens blättern sollen. Jede Seite enthält eine neue Aufgabe, z. B.: „Setzen Sie sich auf die Bühne!“ oder „Schauen Sie sich um, was sehen Sie?“. Was die Teilnehmenden zu diesem Zeitpunkt noch nicht wissen: Es wurden zwei verschiedene Leitfäden ausgeteilt, welche die Teilnehmenden an einem bestimmten Punkt in zwei Gruppen teilen. Auf diese Weise entstehen unterschiedliche Blickrichtungen, Positionen und Spannungen zwischen den Teilnehmenden und im Raum, der Einzelne wird Teil einer Gruppe, arrangiert sich mit anderen. Durch die verschiedenen Aufgaben wird der gesamte Raum bespielt. Die Entscheidung für den nächsten Gong obliegt der:dem Vermittler:in – sie:er bestimmt somit den zeitlichen Rahmen des Geschehens und kann bestimmte Situationen ausdehnen oder verkürzen. Mit der letzten Aufgabe des Formats regelt die Gruppe die Dauer ihrer Wege durch den Raum, der letzte Gong beendet das Format.

Erfahrungswerte aus dem Entwicklungsprozess

Die Räumlichkeit für das Format war anfangs noch unbestimmt, es hätte in einem Foyer, in einem Studio oder im Bühnenraum stattfinden können. Durch Besichtigen der Räume wurde jedoch klar, dass der Bühnen- und Zuschauer:innenraum die meisten Möglichkeiten bietet, um das Format intensiv mit dem Ort und den Aufführungen darin zu verknüpfen. Die Identifikation mit den Performer:innen und dem Theater wächst, wenn ich mich selbst als Teil des Theaterraums wahrnehme und als „Spieler:in“ über die Bühne wandern und mich auf unterschiedliche Perspektiven im Raum ein-

lassen kann. Diese größere Identifikation wurde auch sichtbar, als sich die Teilnehmenden nach dem Format im selben Raum für die Performance platzierten – es gab kein erstes Beschnuppern, sondern eine bewusste Entscheidung und selbstbewusstere Haltung in Bezug auf den Raum. Im Laufe des Arbeitsprozesses erschien die Weiterentwicklung des Leitfadens zu einem kleinen Büchlein sinnvoll und richtig. Bei einem ersten Testlauf waren die Aufgaben noch untereinander auf losen Zetteln geschrieben, es zeigte sich aber, dass die Teilnehmenden Mühe hatten, die richtige Reihenfolge einzuhalten.

In einem zweiten Versuch wurde jede Aufgabe auf einer einzelnen Seite eines kleinen Buches platziert. So konnten die Teilnehmenden bei einem Gong einfach umblättern und sich besser auf das Format, ihre Wahrnehmung und die Aktionen in der Gruppe konzentrieren. Sie wurden nun nicht mehr vom Suchen nach der „richtigen“ Aufgabe abgelenkt.

Interessant war, dass die Teilnehmenden sich ziemlich rasch als Gruppe organisierten, die ohne sprachliche Kommunikation miteinander agierte – zu beobachten war eine hohe Bereitschaft und Konzentration für gemeinschaftliche Entscheidungen. Die Tatsache, dass die Teilnehmenden von sich aus auf eine sprachliche Interaktion verzichteten, wurde von einigen als positiver Nebeneffekt hervorgehoben. Kolleg:innen berichteten, dass durch das Betreten des Bühnenraums Hemmschwellen vor dem Unbekannten, der Performance, minimiert werden konnten.

ENGLISH

Goal of the Format

The format is intended to raise awareness of the bodies in the (performance) space and their special

features and characteristics. We want to test out how the perception of a performance changes when the participants have shaped the space through their movements beforehand. Does it influence my visual and spatial perception if I have already sat on the stage myself before the performance? How does the understanding of audience change when the audience members have experienced themselves together as a group before the performance?

Target Group

All audience members are invited to use the format to locate themselves within the stage and audience seating area of a production in order to allow these different spatial positions and experiences to influence the perception of the production.

This format is suitable for all genres of the performing arts in which the performance takes place on a specified stage or performance area. It is necessary that this space be made available to realize the communication format before the performance.

Process

The audience members for a performance have the opportunity until shortly before the performance to decide to take part within the communication format Momentum Play (registering to participate in advance is, of course, also possible). They enter the performance space about ten minutes before the beginning of the performance and are given a small booklet that serves as a handbook. They individually shape their participation in the format using this handbook. The only role of the facilitator is to use a gong or a bell to signal to the participants that they should move on to the next task on the next page of the handbook. Each page contains a new task, for example: “Sit down on the stage!” or “Look around yourself, what do you see?”.

At this time, there is something that the participants do not yet know: two different handbooks are handed out which divide the participants into two groups at a certain time. In this manner, different viewing directions, positions and tensions are created between the participants and in the space as the individuals become part of a group and arrange themselves with others. The entire space is used as a function of the various tasks. The facilitator is allowed to make the decision to sound the gong again - they thus determine the chronological framework of the event and can extend or shorten specific situations. In the most recent edition of the format, the group regulated the duration of its path through the space while the final gong ended the format.

Experiences Gained From The Development Process

In the beginning, the space for the format was still undetermined; it could have taken place in a lobby, in a studio or in a performance space. After viewing the space, it became clear that the performance space and audience seating area offered the most opportunities for linking the format intensely with the space and the performances within it. The identification with the performers and the theater grows when I see myself as a part of the theater space and wander across the performance space as an “actor” and open myself up to a variety of perspectives within the space. This greater identification also became visible when the participants in the format then quite naturally placed themselves after the format within the same space for the performance; there was no initial moment of becoming acquainted with the space, but instead a con-

scious decision and more self-confident attitude toward the space. Over the course of the work process, the further development of the guidelines into a small handbook seemed reasonable and correct. During the first test run, the tasks were still written down on loose sheets of paper and it was clear that the participants had to expend some effort to maintain the proper order.

In the second test run, each task was written on an individual page within a small booklet. This allowed the participants to simply turn the page after a sounding of the gong and concentrate more on the format, their perception and the actions in the group. They are now no longer distracted by searching for the “right” task.

It was interesting that the participants organized themselves as a group rather quickly and worked together without verbal communication; a high degree of readiness and concentration for jointly making decisions was observed. The fact that the participants refrained on their own from linguistic interaction was emphasized by some participants as a positive side effect. Colleagues reported that by entering the performance space, inhibitions regarding the unknown, the performance, were able to be minimized.

Getestet bei *Singing Machine*, Hermann Heisig, Centre Français de Berlin, 28.05.2022 VI.BRATIONS | NEED | WONDER, Rosalind Holgate Smith, Katja Keya Richter & DER WAL, Acker Stadt Palast, 03.06.2022

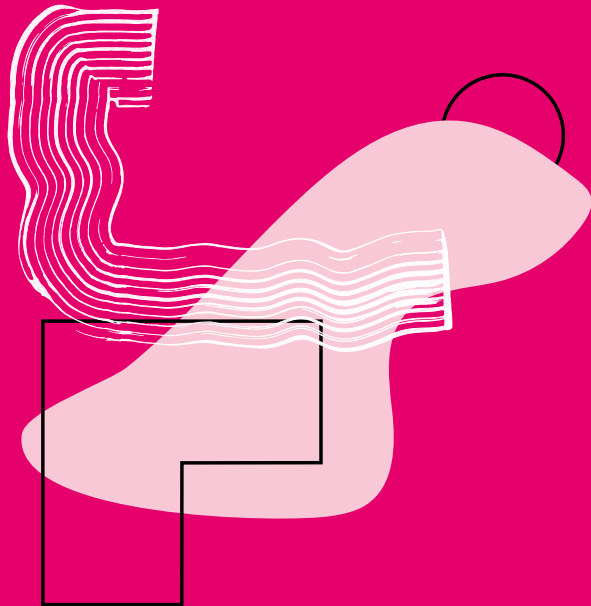
Tested at: *Singing Machine*, Hermann Heisig, Centre Français de Berlin, May 28, 2022 VI.BRATIONS | NEED | WONDER, Rosalind Holgate Smith, Katja Keya Richter & DER WAL, Acker Stadt Palast, June 3, 2022

Power of Plausch

D — Nach der Performance mit leerem Bauch und dem Kopf voller Fragen alleine nach Hause gehen? In dem Vermittlungsformat *Power of Plausch* werden Publikum, Künstler:innen und Veranstalter:innen dazu eingeladen, in der Spielstätte gemeinsam zu kochen, zu essen und sich über das Gesehene auszutauschen.

E — *Are you heading home all alone after the performance with an empty stomach and a head full of questions? In the communication format Power of Plausch, the audience, artists and staff of the performance venue are invited to cook, eat and discuss what they saw and experienced in the performance venue.*

FLUGWERK (Katharina Leonore Goebel, Lea-Maria Kneisel, Leoni Grützmacher, Birte Sonnenberg, Sophie Krause, Elena Liesenfeld)



DEUTSCH

Ziel des Formats

Power of Plausch ist ein Format „aus dem Bauch heraus“. Es kreiert nach der Vorstellung eine freundliche, familiäre und spontane Küchen-Atmosphäre, schafft Berührungspunkte zwischen Publikum, Künstler:innen und Betreiber:innen der Spielstätten und bringt alle Beteiligten auf charmante und pragmatische Weise ins Gespräch. Dabei will es die Aufmerksamkeit auf einen besonderen Aspekt unserer Wahrnehmung lenken: unser erstes, spontanes Bauchgefühl.

Das gemeinsame Kochen bietet einen idealen Rahmen, um sich ungezwungen mit anderen über die persönlichen Eindrücke auszutauschen. Beim anschließenden Essen des Gekochten kann das besuchte Stück gemeinsam und in Ruhe „verdaut“ werden. Die praktische Interaktion nimmt den Druck aus der Vermittlungsveranstaltung und lässt auch Raum für Themen, die nichts mit der Performance zu tun haben – sei es die perfekte Konsistenz der Pasta oder die neu entdeckte Zwiebelschneidetechnik.

Zielgruppe

Das Format will unterschiedliche Zielgruppen mit diversen Hintergründen zusammenbringen und zu einem Dialog auf Augenhöhe anregen. Anwendbar ist es für alle Kunstformen, die sich an ein Live-Publikum richten. Es ist nicht auf die darstellenden Künste beschränkt, sondern kann auch im Anschluss an eine Ausstellung, ein Konzert, eine Lesung etc. eingesetzt werden. Durchführen können es alle, die ein Händchen fürs Kochen, das Koordinieren von Gruppen und herzliche Gastfreundschaft haben. Besonders geeignet ist es für Orte, die über eine Küche und entsprechende Küchenausstattung sowie genügend Tische und Stühle für das gemeinsame Essen verfügen.

Ablauf

Im Vorfeld nehmen die Vermittler:innen Kontakt zu den Künstler:innen auf und sichten bestehende Proben- oder Videoaufzeichnungen der Performance. Es erfolgt eine Begehung des Ortes, an dem das Format später stattfinden soll, um die Küchenausstattung zu besichtigen und die maximale Kapazitätsgrenze zu bestimmen. Für die Kochsession werden geeignete Rezepte für Nudelteig, Sauce und Salat gesucht und vorab auf Geschmack, Menge und Umsetzbarkeit getestet (hoffentlich lecker!). Es sollte sich um vergleichsweise einfache Rezepte handeln, die aber hinreichend „Schnippelarbeiten“ oder ähnliche Arbeitsschritte erfordern, um alle Beteiligten in das gemeinsame Kochen einbinden zu können. Die anfallenden Arbeitsschritte werden auf vier verschiedene Zubereitungsstationen aufgeteilt (1. Nudeln, 2. Sauce, 3. Salat und 4. Herd) und zur späteren Orientierung der Teilnehmenden vorab auf Zettel gedruckt oder geschrieben. Der Einkauf erfolgt am Vortag, am Tag der Performance wird der Raum eingerichtet: Die verschiedenen Zubereitungsstationen werden aufgebaut und mit dem nötigen Equipment (Schneidebretter, Messer, Schüsseln, Töpfe etc.) ausgestattet. Die Zutaten werden vorbereitet, das Gemüse gewaschen und der Nudelteig angesetzt. Ähnlich wie in einer Kochsendung (das Auge isst mit!) wird alles bereits ansprechend auf die Stationen verteilt. Fragen und Anregungen zur Aufführung werden auf Post-its geschrieben und zwischen den Zutaten, Schüsseln, Schneidebrettern usw. verteilt. Für die Fragen auf den Post-its wie später im Gespräch gilt: Sie sollten spontan aus dem Bauch heraus gestellt werden, dürfen also gerne auch eine humoristische Note haben. Um dem Format und insbesondere den Vermittler:innen mehr Farbe zu verleihen, empfiehlt sich das Tragen eines entsprechenden Kos-

tüms: Overall, Schürze oder Kochmütze – der Fantasie sind keine Grenzen gesetzt.

Zu Beginn des Formats (direkt nach der Vorstellung) werden alle Teilnehmenden in den Kochraum eingeladen. Hier wird kurz der zeitliche Ablauf des Abends erklärt, im Anschluss werden die Teilnehmenden gebeten, sich möglichst durchmischt auf die Zubereitungsstationen zu verteilen und mit dem Kochen zu beginnen. Die Vermittler:innen geben gelegentlich Hilfestellung bei den Zubereitungsschritten, behalten den Zeitplan im Auge und weisen ggf. auf die Post-its hin oder werfen spontan weitere Fragen in den Raum. Wenn die Sauce im Topf köchelt und die Nudeln im Wasser sind, werden die Stationen gemeinsam sauber gemacht, die Tische zu einer langen Tafel zusammengeschoben, eingedeckt und dann wird natürlich weiter miteinander geredet und gegessen. Nach dem Essen wird gemeinsam abgeräumt und abgewaschen. Zu guter Letzt noch ein Rat aus der eigenen Praxis: Nicht zu viel Mehl in den Nudelteig geben, und auch nicht zu wenig! Wer sich nicht an einen selbstgemachten Nudelteig wagt, kann diesen auch fertig kaufen.

Erfahrungswerte aus dem Entwicklungsprozess

Für die Vorbereitung waren klare Absprachen mit den Spielstätten wichtig (technische Voraussetzungen und Ausstattung vor Ort, organisatorische Abläufe, Verantwortlichkeiten, Öffentlichkeitsarbeit etc.). Damit Gespräche zwischen Künstler:innen und Publikum nicht in Form eines einseitigen Q&As, sondern vielmehr als dialogischer Austausch auf Augenhöhe geführt werden können, ist es hilfreich, die Künstler:innen im Vorgespräch für eigene Fragen an das Publikum zu sensibilisieren.

Die persönliche Anwesenheit der Künstler:innen und Vertreter:innen der Spielstätten

war für den gemeinschaftlichen Charakter des Formats von zentraler Bedeutung. Um das Publikum für die Beteiligung nach der Aufführung zu motivieren, wurde direkt vor der Vorstellung mit Flyern und persönlicher Ansprache auf das Format aufmerksam gemacht.

Der Fokus der Vermittler:innen lag bei der Durchführung weniger auf der inhaltlichen Moderation, als vielmehr auf der charmannten Koordination der Arbeitsschritte und dem Kreieren eines lockeren, freundlichen Rahmens.

Die inhaltliche Richtung der Gespräche bestimmten die Beteiligten selbst. In den beiden Testläufen war zu beobachten, dass die Leute sich zunächst für die Fragen auf den Post-It's interessierten. Es lohnt sich daher, sie abwechslungsreich und knapp zu formulieren und ihnen teils auch einen humoristischen, absurden Charakter zu geben, um einen niedrigschwelligen Gesprächseinstieg zu unterstützen (z. B. „Gab es den Protagonisten des Abends wirklich?“, „Wie hast Du die Momente der Stille erlebt?“, „Was soll das sein: Stille?“, „Was that supposed to be funny?“). Nach einer Weile gingen die Beteiligten dann zu allgemeineren- bzw. Small-Talk-Themen über und lernten sich kennen. Im späteren Verlauf des Abends waren vermehrt auch unabhängige Gesprächsansätze zu den Fragen und Themen der Performance zu beobachten.

Die Beteiligung am Format war für das Publikum kostenlos, Getränke konnten an der Bar der jeweiligen Spielstätte gekauft werden. Die Unkosten für die Zutaten sowie das Honorar für die Vermittler:innen wurden durch die Förderung übernommen.

ENGLISH

Goal of the Format

Power of Plausch is a format that is all about the “gut feeling”. It creates a friendly, familiar and spontaneous kitchen atmosphere after a performance, creates points of contact between the audience, artists and staff of the performance venue and brings all of the participants into conversation with each other in a charming and pragmatic way. In doing so, it seeks to direct the attention to a special aspect of our perception: our first, spontaneous gut feeling.

The joint cooking offers an ideal framework for sharing one's personal impressions with the others in an informal way. While subsequently eating the food that has been cooked together, everyone can “digest” the performance together calmly. The practical interaction takes the pressure off of the communication event and also leaves space for topics that do not have to do with the performance, whether this is the perfect consistency of the pasta or a newly discovered technique for chopping onions.

Target Group

The format seeks to bring together a variety of different target groups with diverse backgrounds and encourage them to enter into a dialogue with each other on an equal basis. It is applicable for all forms of arts that are intended for a live audience. It is not limited to the performing arts, but instead can also be used after an exhibition, a concert, a reading, et cetera. It can be facilitated by everyone who has a little talent for cooking, coordinating groups and warm hospitality. It is especially suitable for locations that have a kitchen and corresponding cooking equipment as well as enough tables and chairs to accommodate the shared meal.

Process

The facilitator contacts the artists in advance and views existing rehearsal videos or video recordings of the performance. The space in which the format will later take place is then visited in order to view the kitchen facilities and determine the maximum capacity. For the cooking session, suitable recipes for pasta dough, sauce and salad will be searched for and tested in advance for taste, quantity and feasibility (hopefully delicious)! These should be comparable easy recipes that require sufficient “chopping work” or similar working steps to involve all of the participants within the shared cooking process. The necessary working steps are divided amongst four different preparation stations (1. pasta, 2. sauce, 3. salad and 4. stove) and printed or written on a piece of paper for the latter orientation of the participants. Shopping for the ingredients is conducted on the day before and the space is set up on the day of the performance: the different preparation stations are set up and equipped with the necessary equipment (cutting boards, knives, bowls, pans, et cetera). The ingredients are prepared, the vegetables are washed and the pasta dough is prepared. Everything is then correspondingly distributed to the stations similar to a cooking show (the eye eats too!). Questions and thoughts about the performance are written on sticky notes and placed between the ingredients, bowls, cutting boards, et cetera. The following applies both to the questions on sticky notes as well as those asked later during the conversation: they should come spontaneously from the gut and are thus welcome to also have a humorous note. In order to give the format and especially the facilitators a little more color, wearing a corresponding costume is highly recommended: overalls, aprons or chef hats - there are no limits placed on the imagination. All of the participants are invited into the kitchen at the beginning of the format (directly after the performance). Here the schedule for the evening is

briefly explained and after this the participants are asked to distribute themselves amongst the preparation stations and begin cooking while doing their best to join groups where they don't know anyone else. The facilitators provide occasional help in the preparation steps, keep an eye on the time and refer, if necessary, to the sticky notes or spontaneously pose other questions to the room. When the sauce is simmering in the pan and the pasta is in the water, the stations are cleaned together, the tables are pushed together to form one long table, the table is set and then, of course, the participants continue to speak with each other while they eat. The space is cleaned together and the dishes are washed after the meal. Last but not least, here is a piece of advice based on practical experience: don't put too much flour in the pasta dough, and don't put too little, either! And, anyone who doesn't trust themselves to make pasta dough from scratch can also buy prepared pasta dough.

Experiences Gained From The Development Process

Clear agreements with the performance venues are important for the preparation (technical requirements and equipment on-site, organization processes, responsibilities, PR work, et cetera). In order for the conversations between artists and audience members to not take place in the form of a one-sided Q&A, but instead as a dialogue-based exchange on an equal basis, it is helpful to sensitize the artists in a preliminary conversation to also ask some questions of the audience.

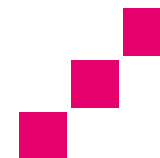
The personal presence of the artists and representatives from the performance venues was of

central significance for the mutual character of the format. In order to motivate the audience to participate after the performance, flyers were given out to the audience and audience members were spoken to directly to make them aware of the format directly before the performance.

During the realization, the focus of the facilitators rested less on the moderation of the contents and much more on the charming coordination of the working steps and the creation of a relaxed, friendly atmosphere.

The participants themselves determined the content of the conversations. In both of the test runs, it could be observed that the participants were initially interested in the questions on the sticky notes. It is thus worthwhile to formulate them briefly, ensure they are diverse and also to give them a humorous, absurd character to make it easier to enter into conversation (e.g. "Did the protagonists of the evening really exist?", "How did you experience the moments of silence?", "What is that supposed to be, silence?", "Was that supposed to be funny?"). After a while, the participants switched over to general, small talk topics and began to get to know each other. Over the later course of the evening, there were an increasing number of independent conversations taking place about the questions and topics of the performance that could be observed.

The participation in the format was free of charge for the audience and drinks were available for purchase from the bars of the respective performance venues. The costs for the ingredients as well as the fee for the facilitators were covered by the funding for this project.



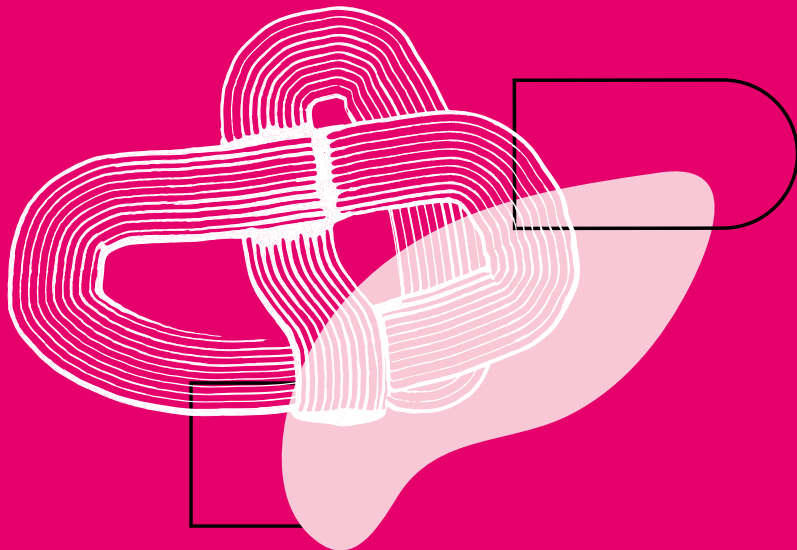
Getestet bei: REVOX, Collectif barbare, Acker Stadt Palast, 09.04.2022 und bei Singing Machine, Hermann Heisig, Centre Français de Berlin, 28.05.2022
Tested at: REVOX, Collectif barbare, Acker Stadt Palast, April 9, 2022 and at Singing Machine, Hermann Heisig, Centre Français de Berlin, May 28, 2022

Juice & Trink-Tarot

D — Die beiden Formate *Juice & Trink-Tarot* sind zwei verschiedene Versuche, das Ritual, „vor und nach einer Vorstellung etwas zu trinken“ mit einem Vermittlungsformat zu verknüpfen. Lässt sich die Frage: „Von welcher Perspektive aus nehme ich die kommende Veranstaltung wahr?“ an einen Vorher- oder Nachher-Drink koppeln?

E — *The two formats Juice & Drink Tarot are two different attempts to combine the ritual of “having a drink before and after a performance” with a communication format. Can the question “From what perspective am I watching the coming event?” be connected to having a drink beforehand or afterward?*

Anna Kirstine Linke



DEUTSCH

Ziel des Formats

Juice: Das Format versteht sich als (Wahrnehmungs-)Check-In und Check-Out. Es nimmt über einen Fragebogen die Themen der jeweiligen Veranstaltung auf und lädt dazu ein, sich zu ihnen zu positionieren: Wo stehst du gerade (z. B. im Spektrum Alter)? Und wo würdest du gerne stehen (Möchtest du älter, jünger sein)? Ein Getränk von der Bar – der *Juice* – wird spielerisch eingesetzt, um hier nachzuzustimmen bzw. magisch zu wirken: Wer ihn trinkt, nähert sich der gewünschten Position. Nach der Vorstellung wird noch einmal gecheckt: „Was hat sich an deiner Wahrnehmung, an deiner Perspektive verändert?“

Trink-Tarot: Das Format verschränkt Getränke und Charaktereigenschaften auf absurde Weise. So fragt es z. B.: Bin ich eher „wie Schorle“ oder eher „wie Wasser“ (ein Vergleich und Abgleich inklusive aller daran geknüpften Klischees und der Lust, Klischees zu verflüssigen). Dazu schafft das Format unauffällig Gesprächsangebote: Alle Trink-Tarotkarten enthalten Einladungen, mit anderen Teilnehmenden in Kontakt zu gehen. Das Format geht davon aus: Die Interaktion, die per Einladung und ohne Push passiert, ist top.

Zielgruppe

Beide Formate sind leicht zugänglich. Sie knüpfen an eine Handlung an, die sowieso vor und nach Veranstaltungen passiert: Trinken. Sie eignen sich gut für Spielstätten mit Orten, an denen sich die Besucher:innen vor und nach der Vorstellung aufhalten können. *Trink-Tarot* ist besonders geeignet für Publikumskonstellationen, in denen sich die Anwesenden – vor und nach dem Besuch einer Veranstaltung – auch ver-

netzen und kennenlernen wollen (z. B. in einem Festivalkontext).

Ablauf

Juice: Du bekommst einen Fragebogen an der Bar. Der Fragebogen nimmt die Themen der jeweiligen Veranstaltung auf. Wenn es z. B. um „Männlichkeiten“ in der Veranstaltung geht, können Fragen lauten: „Wie „männlich“ sozialisiert“ bin ich eigentlich?“ Oder wenn es ums Alter geht: „Wie alt fühle ich mich?“ Du kreuzt auf einer Skala von 1 bis 10 deinen Status Quo an und gibst außerdem an, wohin du ihn gerne verschoben hättest. Nach Abgabe des Fragebogens bekommst du einen Drink, der geeignet scheint, um deinen Status Quo in die gewünschte Richtung zu verschieben (it's magic). Ein kurzer Fragebogencheck der:des Vermittler:in genügt, intuitiv den richtigen Drink mit einem Augenzwinkern auszuwählen.

Neben den thematisch angebotenen Fragen zur Selbstverortung enthält der Fragebogen weitere Fragen, die auf die soziale Interaktion mit anderen abzielen und bringt so subtil Bewegung ins Trinkritual. „Ich möchte anstoßen mit a) einer Person, die ich schon kenne, b) einer Person, die ich noch nicht kenne, c) einer Person, die zufällig vorm Theater vorbeiläuft usw.“ Nach der Veranstaltung erhältst du den gleichen Fragebogen und einen zweiten Drink zum Gecheck und Check-Out.

Trink-Tarot: Du ziehst eine Trink-Tarotkarte an der Bar und bekommst das dazugehörige Getränk. Je nach Bar-Sortiment – Wasser, Schorle, usw. – enthalten die Trink-Tarotkarten, die für dieses Format entwickelt wurden, bestimmte kurze Deutungen und Aufgaben. Die Deutungen greifen u. a. an die Getränke geknüpften klassistischen Aspekte auf, reflektieren das Ritual „etwas trinken bei Veranstaltungen“, und

laden zur Interaktion ein. Die Trink-Tarotkarte „Wasser“ stellt z. B. mit Blick auf die Vorstellung die Frage: „Was ist ‚neutraler Geschmack‘? Die Karte „Schorle“ lädt „zum Schillern“ ein, „indem du etwas, das du ansonsten oft machst, anders machst“ (dich während der Vorstellung z. B. woanders hinsetzen). Getränke, die in Sixpacks verkauft werden, laden dazu ein, sich mit fünf weiteren Personen zum „Sixpack“ zu versammeln usw. Die Deutungen und Aufgaben auf den Trink-Tarotkarten sind einladend und zugleich optional formuliert. Je nach Kontext und Besucher:innen entstehen durch sie mehr oder weniger neue Begegnungen und Interaktionen, eine kurze Wahrnehmung und Auseinandersetzung mit dem Getränk an der Bar und dessen Deutung für den Abend ist in jedem Fall dabei.

Erfahrungswerte aus dem Entwicklungsprozess

Beide Formate bedürfen einer Getränke-Organisation, die Absprache mit der jeweiligen gekaperten Bar des Hauses und die Klärung der Frage, wie die Getränke finanziert werden (Spendenbasis, Einheitspreis für alle Getränke, öffentliche Förderung usw.). Für beide Formate braucht es die Offenheit, sich selbst in der Umsetzung auf die Schippe, d. h. nicht allzu ernst zu nehmen. Konkret: Es geht um die Einladung zum Spiel und Austausch und nicht darum, dass alle Besucher:innen trinken müssen, was sie zugespielt bekommen haben. Wer das Getränk nicht mag, zieht einfach nochmal.

Juice eignet sich gut, um in die Themen der jeweiligen Vorstellung einzuchecken und ändert unter Umständen auch, wie Besucher:innen die Vorstellung wahrnehmen. Wer die Fragen „Wie stehe ich eigentlich zu den Themen der Vorstellung? Wie cis / gut gelaunt / alt / able-bodied usw. bin ich eigentlich?“ für sich beantwortet hat, schaut anders. Der **Juice** und

die Vorstellung interagieren miteinander, das wurde im Abgleich von Check-In und Check-Out deutlich: Die Antworten auf den **Juice**-Fragebögen waren nach der Vorstellung andere als vor der Vorstellung (Beteiligte fühlten sich nach einer Vorstellung z. B. „männlich* sozialisierter“ oder „weniger alt“) – ich vermute, aufgrund der Vorstellung und/oder wegen der magischen Wirkung des **Juice**.

Trink-Tarot ist weniger inhaltlich an die jeweilige Vorstellung gebunden und eignet sich (aufgrund der Option, mit anderen in Kontakt zu gehen) umso mehr, wenn Besucher:innen mit erhöhter Lust da sind, nicht nur die Vorstellung, sondern auch einander kennenzulernen (z. B. in einem Festivalkontext). Beim Test des Formats bildeten sich über die Einladungen auf den Tarotkarten Gesprächsrunden von vorher Unbekannten.

Beide Formate wurden aus der Anfrage heraus entwickelt, ein Vermittlungsformat zu erfinden, das Wahrnehmungsperspektiven zum Thema macht bzw. in Bewegung setzt, und dabei nebenbei, schnell und ohne Extra-Zeit die Möglichkeit schafft, andere Besucher:innen kennenzulernen.

ENGLISH

Goal of the Format

Juice: *The format understands itself as a (perception) check in and check out. It uses a questionnaire to gather the themes of the respective event and invites the participants to position themselves within it: Where are you right now (e.g. on the age spectrum)? And where would you like to be (would you like to be older, younger)? A drink at the bar, the Juice, is used playfully to make adjustments here or to have a magical effect: whoever drinks it get closer to the desired*

position. We check in once again after the performance: “What has changed in your perception, in your perspective?”

Drink Tarot: *This format combines drinks and character traits in an absurd way. For example, it asks: Am I more “like a spritzer” or am I more “like water” (a comparison and alignment including all of the clichés tied to it and the desire to liquefy clichés). The format also creates unobtrusive opportunities for conversation: all of the Drink Tarot cards contain invitations to come into contact with other participants. The format assumes that an interaction that takes place by invitation and without any pushiness is great.*

Target Group

Both formats are easily accessible. They are linked to an action that happens before and after events anyway: having a drink. They are well suited for performance venues with locations where the guests can gather before and after the performance. Drink Tarot is especially suited for constellations of audiences where those present also want to network and get to know each other before and after attending a performance (e.g. within the context of a festival).

Process

Juice: *You receive a questionnaire at the bar. The questionnaire deals with themes included in the respective event. If, for example, the performance deals with “masculinities*”, questions could be, for example: “How ‘male* socialized’ am I, actually?” Or, if it is a question of age: “How old do I feel?” You indicate your status quo on a scale from 1 to 10 and then also indicate where you would like to shift it to. After handing in the completed questionnaire, you receive a drink that seems able to shift your status quo in the desired direction*

(it’s magic). A brief check of the questionnaire by the facilitator is sufficient for intuitively choosing the right drink with a wink.

Alongside the thematically collected questions for a self check in, the questionnaire includes additional questions that are aimed at the social interaction with others and thus subtly bring movement into the drinking ritual. “I would like to drink a toast with a) A person whom I already know, b) A person whom I do not know yet, c) A person who randomly walks past, et cetera.” After the performance, you receive the same questionnaire and a second drink for your check out.

Drink Tarot: *You draw a Drink Tarot card at the bar and receive the corresponding drink. Depending on the selection at the bar, water, spritzer, et cetera, the Drink Tarot cards that were developed for this format contain certain brief explanations and tasks. The explanations deal, amongst others, with classical aspects tied to the drinks, reflect upon the ritual of “having a drink at an event” and provide an invitation for interaction. The Drink Tarot card “water”, for examples, asks the question, with an eye to the performance: “What is ‘neutral taste’”? The card “spritzer” invites you to shine “by doing something that you do often in a different way” (sitting somewhere else during the performance, for example). Drinks that are sold in six packs provide an invitation to form a “six pack” with five additional people, et cetera. The explanations and tasks on the Drink Tarot cards are inviting and also formulated to be optional. Depending on the context and the audience members, they create more-or-less new encounters and interactions, a short perception and consideration with the drink at the bar and its explanation for the evening is also present in every case.*

Experiences Gained From The Development Process

Both formats require the organization of drinks, coordination with the respective bar of the venue, the clarification of the question of how the drinks will be paid for (donation basis, uniform price for all drinks, public funding, et cetera). Both formats also require an openness for going along for the ride in the implementation and not taking things too seriously. Specifically, the focus is placed on the invitation to play and converse and not that all audience members have to drink what they were playfully given. Anyone who does not like their drink can simply draw another card.

Juice is well suited for checking in with regard to the themes of the respective performance and, under certain circumstances, changes how the audience members perceive the performance. Whoever has answered the questions “What do I think, actually, about the themes of the performance? How cis / cheerful / old / able-bodied et cetera am I, in fact?” for themselves watches the performance differently. The juice and the performance interact with each other, this was made crystal clear when comparing the check in and check out: the answers on the Juice questionnaire were different after the performance than they were before the performance (for example, after a performance audience members felt “more male* socialized” or “less old”) and I think that this is due to the performance and/or the magical effects of the juice.

Drink Tarot is less bound to the content of the respective performance and is even more suitable (due to the option of entering into contact with others) when there are audiences who have

increased desire not only to become acquainted with the performance but with each other as well (e.g. in the context of a festival). During the testing of the format, conversations take place between people who previously did not know each other via the invitation on the tarot cards.

Both formats were developed from the request to create a communication format that makes perception perspectives on its topic or sets them in motion and, in doing so, also quickly creates the opportunity to get to know other audience members without using additional time.

Juice getestet bei Love & Loneliness in the 21. Century, Nir de Volff // TOTAL BRUTAL, DOCKART, 11.06.2022
Trink-Tarot getestet bei Love & Loneliness in the 21. Century, Nir de Volff // TOTAL BRUTAL, DOCKART, 12.06.2022
Juice tested at Love & Loneliness in the 21st Century, Nir de Volff // TOTAL BRUTAL, DOCKART, June 11, 2022
Drink Tarot tested at Love & Loneliness in the 21st Century, Nir de Volff // TOTAL BRUTAL, DOCKART, June 12, 2022

Mit dem Publikum With the Audience



Anete Colacioppo, Acker Stadt Palast

Anete Colacioppo hat im Acker Stadt Palast die Formate *Momentum Play* von Laura Böttinger und *Power of Plausch* von FLUGWERK gehostet.

Anete Colacioppo hosted the formats *Momentum Play* by Laura Böttinger and *Power of Plausch* by FLUGWERK at Acker Stadt Palast.

DEUTSCH

Was den Acker Stadt Palast u. a. auszeichnet und auch im Dezember 2022, bei unserem Festival com:público 10 Jahre Acker Stadt Palast, wieder deutlich wird, ist unser Fokus auf das Publikum. Unser Anliegen ist es, dass die Zuschauer:innen untereinander und mit den Künstler:innen in Kontakt kommen, dass es möglichst keine Hürden oder Schwellen gibt, wenn sie sich gemeinsam über das in der Vorstellung Erlebte austauschen.

Kommunikation, Austausch, das – finde ich – ist für die ganze Menschheit extrem wichtig! Unsere intimen Räumlichkeiten und unsere offene Stimmung im Acker Stadt Palast laden genau dazu ein.

Für uns ist es daher passend und auch eine Freude, mit Theaterscoutings Berlin zu kooperieren, und die Kreation von neuen Vermittlungsformaten zu unterstützen und mitbegleiten zu dürfen. Wir schätzen die Initiative von Theaterscoutings sehr, die genau an der Schnittstelle Publikum, Künstler:innen, Vorstellungen und Häuser ansetzt, um sowohl neue Zuschauer:innen für die Freie Szene zu begeistern als auch das Erlebte bei einer Vorstellung zu intensivieren, indem die Reflexion, der Austausch oder – wie in der aktuellen Publikation – über experimentelle Formate die Wahrnehmung angeregt werden.

Bei uns wurde mit zwei Formaten experimentiert: *Power auf Plausch* von FLUGWERK und *Momentum Play* von Laura Böttinger. Zwei in vielen Aspekten sehr verschiedene Formate: Das erste rahmt den Austausch nach dem Stück, das zweite bereitet die Vorstellung vor; das erste dauert länger, das zweite ist kurz und knapp; das eine findet eher im Sitzen, das andere eher in Bewegung statt, das eine ist aufwendig, das andere extrem simpel. Was den beiden Formaten gemeinsam ist: Sie haben unseren Zuschauer:innen eine neue Form der Interaktion und ein gemeinsames Erlebnis angeboten, und erreicht, dass die Performances intensiver wahrgenommen wurden.

Gibt es Schöneres als gemeinsames Kochen und Essen? Ok, mir fallen schon einige Beispiele ein, die ich hier nicht verrate, aber Tatsache ist, das gemeinsame Kochen und Essen hat etwas sehr Verbindendes, und genau das haben wir bei *Power auf Plausch* ausprobiert. Es war sehr schön, das Foyer in eine Art Küche und dann in einen dining room verwandelt zu sehen. Wir (das Publikum, Mitglieder der Gruppe Collectif barbabe sowie Mitarbeiter:innen vom Acker Stadt Palast und von Theaterscoutings Berlin) wurden in kleine Gruppen geteilt. Jede Gruppe war für einen Teil des leckeren Gerichtes verantwortlich. Die Instruktionen zur Vorbereitung waren sehr klar und einfach, das gemeinsame Handeln hat uns sofort nähergebracht. Ab und zu fanden wir zwischen den Utensilien, die wir für die Essenszubereitung benötigten, interessante Fragen zum erlebten Stück. Das war ein schöner Weg, uns ins Gespräch über die Inszenierung zu bringen und tatsächlich haben wir dabei Entdeckungen über das Stück *REVOX* gemacht, an die wir ohne das Format sehr wahrscheinlich nicht gedacht hätten. Wir haben gekocht und uns auf sehr angenehme Weise unterhalten, zuerst über das Stück und ausgehend von den Themen im Stück über uns und die Welt. Dann wurde lecker gegessen. Wunderbar!

Momentum Play wurde ein paar Wochen später durchgeführt. Das Format von Laura Böttinger ist so einfach, so praktisch! Für das Haus extrem unaufwendig und so bietet sich auch die Möglichkeit an, das Format selbständig durchzuführen. Wir brauchen nur das Heftchen von Laura Böttinger und unsere Glocke (obwohl es schöner ist, wenn Laura als Vermittlerin dabei ist). Das Format regt das Publikum dazu an, den Bühnenraum, das eventuelle Bühnenbild und auch einander im Raum bewusst wahrzunehmen; es bietet eine Auflockerung im Vorfeld der Aufführung, einen Perspektivwechsel und ein Gefühl der Verbundenheit zu anderen Zuschauer:innen. Bevor man in der Regel für die Vorstellung ca. eine Stunde oder länger sitzen bleiben wird, kommt man erst einmal in Bewegung. Bei der Performance *VI.BRATIONS | NEED | WONDER* war das ein bisschen anders, da die Performance durch einen sehr einladenden Beat und einladende Gesten der beiden Performerinnen am Ende in einen gemeinsamen Tanz mit dem Publikum kulminiert. Der Aussage mancher Zuschauer:innen nach war es einfacher, sich am Tanz und Geschehen auf der Bühne zu beteiligen, weil man vorher schon mal auf der Bühne war und sich da bewegt hat.

Was uns auch wichtig ist: Die Formate und deren Ausführung waren nicht erzieherisch oder aufzwingend, sondern einladend, leicht, persönlich und freiwillig gestaltet.

Es ist eine wichtige Funktion der Spielstätten, Menschen, Ideen, Wahrnehmungen zusammenzubringen, Austausch zu ermöglichen, Veränderungen anzustoßen. Das ist noch wichtiger in Zeiten, in denen Polarisierungen zunehmen oder eine Diskussions- und Austauschkultur Raum verliert und Menschen wegen der Digitalisierung oder Corona-Einschränkungen weniger direkt in Kontakt zueinander gelangen. Wir wollen diese Kontakte anbieten, untereinan-

der und zu den Künstler:innen der Performances und sehen das als unseren Beitrag zur Gesellschaft. Die Formate und Experimente von Theaterscoutings Berlin unterstützen uns in dieser Richtung.

Danke dafür.

ENGLISH

What distinguishes Acker Stadt Palast (amongst other characteristics) and what will also be clear in December 2022 during our festival com:público 10 Jahre Acker Stadt Palast, is our focus on the audience. Our goal is for the audience members to come into contact with each other and with the artists so that there are, if possible, no obstacles or barriers when they converse with each other about what they have experienced during the performance.

In my opinion, communication and exchange are vitally important for all of humanity!

Our intimate space and our open attitude at Acker Stadt Palast invites precisely this.

For us, then, it is fitting as well as a joy to cooperate with Theater Scoutings Berlin and to support and be allowed to accompany the creation of new communication formats. We value the initiative of Theater Scoutings Berlin very much, which focuses precisely on the interface between audience, artists, performances and venues both to excite new audience members for the independent performing arts community as well as to intensify what is experienced during a performance by stimulating reflection, exchange or, as in the case of this publication, perception by using experimental formats.

We experimented with two formats in our venue: Power of Plausch by FLUGWERK and Momentum Play by Laura Böttinger. These are two formats that are very different in many aspects: the first frames the exchange following the performance and the second provides a preparation for the performance; the former lasts longer while the latter is short and quick; one takes place primarily while seated while the other takes place in motion; one is elaborate and the other extremely simple. What the two formats have in common is that they offered our audience members a new form of interaction and a new shared experience and were successful in achieving that the performances were perceived more intensely.

Is there anything nicer than cooking and eating together? Ok, I can think of a few things that I am not going to share here, but the fact is that cooking and eating together has something very bonding about it and that is exactly what we tested out with Power of Plausch. It was absolutely beautiful to see the lobby transformed into a kind of kitchen and then into a dining room. We (the audience, members of the group Collectif barbabe as well as staff members of Acker Stadt Palast and representatives of Theater Scoutings Berlin) were divided into



small groups. Each group was responsible for a part of the delicious dish. The instructions for preparation were very clear and simple and the shared activities immediately brought us closer together. Every now and then we found interesting questions about the performance we had watched between the cooking utensils that we needed to prepare the meal. This was a lovely way to bring us into conversation about the performance and, in fact, this allowed us to make discoveries about the play REVOX that we almost certainly would not have thought of without the format. We cooked and talked in a very comfortable manner, first of all about the performance and then proceeded from talking about the themes in the performance to talking about ourselves and the world. Then delicious food was eaten. Wonderful!

Momentum Play was conducted a few weeks later. The format by Laura Böttinger is so simple, so practical! It is extremely uncomplicated for the venue and thus also provides the opportunity of conducting the format independently. We only need the booklet written by Laura Böttinger and our bell (even though it is nicer when Laura is a part of things as the facilitator). The format invites the audience to consciously perceive the performance space, any possible stage design and each other; it offers an opportunity to loosen things up before the performance, a change of perspective and a feeling of connection with the other audience members. Before one usually ends up sitting still during a performance for an hour or longer, one first of all has the opportunity to move. This was a little different for the performance VI.BRATIONS | NEED | WONDER as the performance culminated in a shared dance with the audience thanks to a very inviting beat and inviting gestures from both performers at the end. According to statements provided by some audience members, it was easier to take part in the dance and what was happening on stage because they had already been on stage and moved there beforehand.

What is also important to us is that the formats and their realization were not pedagogical or forceful, but instead designed to be inviting, light, personal and voluntary.

It is an important function of performance venues to bring together people, ideas and perceptions, to enable exchange and to initiate changes. This is even more important in times where polarizations are increasing or a culture of discussion and exchange is losing space and people are entering less into direct contact to each other due to digitalization or the restrictions put in place by the coronavirus pandemic. We want to offer these contacts, both amongst each other as well as to the artists of the performances and see this as our contribution to society. The formats and experiments of Theater Scoutings Berlin support us in this direction.

Thank you very much for that.

Gewiss mischen und teilen

Consciously Mixing and Sharing

Julia Cozic, Centre Français de Berlin (CFB)

Julia Cozic hat im CFB die Formate *Momentum Play* von Laura Böttinger und *Power of Plausch* von FLUGWERK gehostet.

Julia Cozic hosted the formats *Momentum Play* by Laura Böttinger and *Power of Plausch* by FLUGWERK at the CFB.

DEUTSCH

Brücken bauen

Die Vermittlung ist ein wichtiger Bestandteil unserer Arbeit, denn als Spielstätte sind wir die Schnittstelle zwischen Künstler:innen und Besucher:innen. Wir wollen ja, dass unsere eingeladenen Künstler:innen ihre Werke erproben und zeigen können. Genauso wie wir unserem Publikum künstlerische Werke und Erfahrungen näherbringen möchten, wollen wir diesen Künstler:innen Gelegenheiten geben, dem Publikum zu begegnen.

Die Brücken dazwischen, die es beiden Parteien ermöglichen sollen, sich zu begegnen – im weitesten Sinne – können sehr unterschiedliche Formen annehmen, je nach Art des künstlerischen Formats und je nach Zielgruppe. Und je nach Zeit und Kompetenzen für Kulturvermittlung und vor allem für Kommunikation, was leider oft in unseren Kontexten fehlt.

Die Beziehungen, die man zu den Partner:innen, Künstler:innen, Besucher:innen aufbaut, sucht und pflegt, brauchen Aufmerksamkeit und Erneuerungen: Wie kann das gelingen?

Eine Herausforderung

Das Experiment, im Rahmen der Entstehung der Publikation *WAHRNEHMUNG(EN)* zwei von Künstler:innen(-Gruppen) entwickelte Vermittlungsformate auszuprobieren, schien zuerst eine Antwort auf dieses „Wie“ und ein konkretes partizipatorisches und niederschwelliges Angebot zu sein. Wir schätzen die aktive Intention des Projekts sehr, das uns innovative und konstruktive Wege gebaut hat, um zusammen nach diesen Brücken zu suchen.

Dann wurde das Experiment auch zu einer Herausforderung: Die Vermittler:innen kommen an die Spielstätte, arbeiten mit ihren Formaten in unseren Strukturen. Wie können wir ihre Formate in unserem Programm

eingliedern und wie können sie tatsächlich ein Publikum – und welches Publikum – erreichen?

Eine Herausforderung war das u. a. deshalb, weil das CFB diverse Zielgruppen anspricht: Als internationales Lern-, Begegnungs- und Kulturzentrum entwickelt es offene und spezifische Programme für Jugendliche, für ältere Leute, für kulturaffine Berliner:innen und für neugierige Nachbar:innen. Dazu überschreiten die Formate den gewohnten Rahmen einer Aufführung, sie sind ein kostenloses Angebot, das von Künstler:innen um ein Programm von anderen Künstler:innen herum kuratiert wird. Das war für uns Veranstalter:innen wie auch für alle unsere Zielgruppen neu und ungewohnt.

Welcher Rahmen für diese Formate?

Die erste Frage, die sich stellte, nachdem die Formate ausgewählt waren, war also die nach dem Rahmen: An welche Vorstellung in unserem Programm möchten wir die Formate anknüpfen? Wir wollten so offen wie möglich sein und das Experiment einer breiten Publikumsgruppe zugänglich machen. Der *Tag der offenen Bühnen* des Performing Arts Festival Berlin (PAF) erwies sich daher als ein Geschenk für unser Vorhaben.

Im sogenannten „Programm der Szene“ des PAF hatten wir an diesem Tag eine Wiederaufnahme von Hermann Heisigs *Singing Machine* geplant. Diese Aufführung fand auch im Rahmen unserer neuen Veranstaltungsreihe *S.K.A.T.* – *Senior*innen Kunst Akademie für Tanz*¹ statt.

Beim *Tag der offenen Bühnen* des Performing Arts Festival Berlin sollte es laut Nora Wagner, die für die Organisation dieses Tages seitens des PAF zuständig war, „vor allem auch darum gehen, Besucher:innen die Möglichkeit zu geben, [uns] als Haus kennenzulernen“. Das Stück alleine konnte die Zielsetzung nicht ganz leisten, aber die Vermittlungsformate konnten diesen Anspruch ideal ergänzen.

Offen für viele

Die beiden Formate – an dieser Stelle sei herzlich dem Expert:innen-Beirat der Publikation *WAHRNEHMUNG(EN)* gedankt – ergänzten sich gegenseitig aufgrund der Diversität der entwickelten Übungen, der verschiedenen genutzten Räumlichkeiten, der Sinne, die eingesetzt wurden, und nicht zuletzt wegen der Ansprache von sehr unterschiedlichen Zielgruppen.

Momentum Play von Laura Böttinger – vor *Singing Machine* von Hermann Heisig

Laura Böttinger wünschte sich für ihr Format, dass es ohne Anmeldung zugänglich ist, damit sich Leute, die im Vorfeld noch nichts davon gehört hat-

¹ gefördert aus Mitteln der spartenoffenen Förderung der Senatsverwaltung für Kultur und Europa

ten, auch spontan entscheiden konnten, daran teilzunehmen. Es bestand also die Möglichkeit, das Angebot vor Ort zu entdecken und wahrzunehmen.

Sie stand zur Einlasszeit am Eingang im Foyer und konnte die Gäste selbst einladen, dazu wies unser Team an der Kasse auf das Angebot hin. Das funktionierte schlicht und unaufwendig. Nur die Spontaneität erforderte eine gewisse Flexibilität: Viele Gäste kamen erst spät und so musste das ganze Programm des Nachmittags nach hinten geschoben werden. Insgesamt waren es um die 30 Personen, die das Format vor Beginn der Aufführung genutzt haben (von ca. 60 Zuschauer:innen für *Singing Machine*). Einige Zuschauer:innen kamen auch mitten im Format dazu – aber das hat keine Probleme verursacht, die Form war eingängig und kurzweilig und hat den Mitwirkenden einen sanften Übergang in die Vorstellung von Hermann Heisig geschenkt.

Momentum Play fand im Aufführungsraum statt. Das Format regte Verbindungen unter den Mitwirkenden und eine bewusste Wahrnehmung ihrer körperlichen Bewegungen an, der Räumlichkeiten und ihrer Ausstattung, der unterschiedlichen Energien, die entstanden und zirkulierten – ganz ohne Worte.

Power of Plausch von FLUGWERK – nach *Singing Machine* von Hermann Heisig

Die Gäste von *Power of Plausch* wurden im Vorfeld über diverse Kanäle eingeladen, aber auch hier bestand die Möglichkeit, sich noch spontan dafür zu entscheiden, nach der Vorstellung für das gemeinsame Kochen und Essen zu bleiben.

Lea-Maria Kneisel, Elena Liesenfeld und Birte Sonnenberg von FLUGWERK luden die Zuschauer:innen direkt nach der Vorstellung im Foyer ein, ihnen ins Restaurant zu folgen, wo sie die Zutaten, Utensilien fürs Kochen und diverse Fragen zur Vorstellung auf Post-its bereits vorbereitet hatten. Es gab ca. 15 Voranmeldungen, dazu entschieden sich noch 10 Personen spontan für das Format, mit unserem Team waren es am Ende genau 30 Personen, die wie geschätzt und erhofft, *Power of Plausch* am Schneidebrett erprobt haben. Das Format bezieht den Körper sinnlich ein und zwar durch das gemeinsame Vorbereiten des Essens, das Riechen und das Schmecken dabei. Die Teilnehmenden konnten sich zwischen diversen Kochstationen bewegen und saßen schließlich alle zusammen an einem Tisch, um zu essen und zu plaudern

Raum für diverse Wahrnehmungen

Die beiden Formate, die ursprünglich unabhängig von einer konkreten Aufführung konzipiert wurden, passten letztendlich sehr gut zu der Sinnlichkeit und Offenheit von Hermann Heisigs *Singing Machine*: Das Publikum saß in der Vorstellung verteilt auf der Bühne und im Zuschauer:innenraum und Hermann Heisig animierte es durch wilde Töne und Gesten dazu, an seiner orchestra-

len Komposition teilzunehmen. Dabei agierte er voller Energie und zugleich sanft, ließ Raum für unterschiedliche Impulse, für unvorhergesehene oder erwartete, ermutigende oder widerständige Reaktionen.

Diese unterschiedlichen Reaktionen gab es alle, sie sind repräsentativ für die verschiedenen Wahrnehmungen der Anwesenden, die durch Laura Böttingers *Momentum Play* einleitend angeregt wurden und durch FLUGWERKs *Power of Plausch* anschließend noch diskutiert, gemischt, verteilt und verdaut werden konnten.

Die gemeinsame Erfahrung

Vielleicht wurden diese Wahrnehmungen so gut verdaut, dass mit der Zeit auch die Erinnerungen an konkrete Gespräche verblassen: Was bleibt, sind die Eindrücke von den gemeinsamen Momenten, von der Freude am Teilen. Inhaltlich wurde viel nachgedacht und besprochen, es wurden interessante Aspekte hervorgehoben. Prägnant und bleibend ist aber vor allem das Gefühl der gemeinsamen Erfahrung – mit Kolleg:innen der Szene und mit Besucher:innen.

Die beiden Formate haben Menschen versammelt, die eine schöne Zeit verbracht und dadurch eine positive Wahrnehmung von dem Stück, von der künstlerischen Herangehensweise der Vermittlerinnen sowie von der Spielstätte und ihrem Team bekommen haben – wofür wir sehr dankbar sind.

Ob Freund:innen, PAF-Besucher:innen, Kolleg:innen und Partner:innen, S.K.A.T.-Teilnehmende, junge oder ältere Besucher:innen, unbekannte oder vertraute Gäste des CFB: Das Publikum war gemischt wie wir es uns wünschen und genießen – das Vermittlungsangebot war zugänglich für viele und wurde sehr geschätzt. Wir hoffen, solche Begegnungsmomente wieder veranstalten zu können!

Einen lieben herzlichen Dank an alle Beteiligten, die uns allen diese schönen Erfahrungen und Erinnerungen ermöglicht haben!

ENGLISH

Building Bridges

Communication is an important component of our work; after all, as a performance venue, we are the interface between artists and audiences. We want the artists that we invite to be able to rehearse and present their works. Just as we would like to bring artistic works and experiences closer to our audience, we want to give these artists the opportunity to come into contact with our audience.

The bridges between them that are intended to provide both groups with the opportunity to encounter each other, in the broadest sense, can take on very different forms depending on the type of artistic format and on the target

group. This also depends on the time and competencies for cultural communication and especially communication, which is often neglected in our contexts, unfortunately.

The relationships that one establishes, searches for and maintains with partners, artists and visitors need attention and renewal: how can this be done?

A Challenge

The experiment of trying out two communication formats developed by artists (or artist groups) during the creation of the publication PERCEPTION(S) seemed initially to be an answer to this “how” and could be a specific participatory event that would be easy to access. We appreciate the active intention of the project very much and it has created innovative and constructive paths for us to search for these bridges together.

With this, the experiment also became a challenge: the facilitators came to the performance venues and worked with their formats in our structures. How could we arrange their formats within our schedule of programming and how could we actually reach an audience and, in fact, which audience?

This was a challenge for many reasons, including the fact that the CFB addresses different target groups: as an international center for learning, encounters and culture, it develops an open and specific schedule of programming for young people, the elderly, Berliners interested in culture as well as for curious neighbors. In doing so, the formats overwrote the usual framework of a performance; they are offered free of charge and are curated by artists in response to a schedule of programming by other artists. This was new and unusual for us as a performance venue as well as for all of our target groups.

Which Framework For These Formats?

After the formats had been selected, the first question, of course, was about the framework: which performance within our schedule of programming did we want to offer the formats with? We wanted to be as open as possible and make the experiment available to a wide group of audience members. The Day of Open Stages during the Berlin Performing Arts Festival (PAF) proved itself to be a gift for our undertaking.

*In the so-called Programming from the Community of PAF, we had planned to offer an additional performance of Hermann Heisig’s Singing Machine. This production also took place within the scope of our new event series S.K.A.T. – Senior*innen Kunst Akademie für Tanz (Seniors Art Academy for Dance).¹*

During the Day of Open Stages as part of the Berlin Performing Arts Festival, Nora Wagner, who was responsible for the organization of this day as part of the

¹ Supported by funds from the Multi-Sector Funding program of Berlin’s Senate Department for Culture and Europe

PAF team, said that “it was also especially intended to give audience members the opportunity to get to know us as an institution.” The performance alone could not completely reach the goal, but the communication formats were able to ideally assist in achieving this aspiration.

Open for Many

Both formats, and a great big thanks goes out here to the jury for the publication PERCEPTION(S), mutually complemented each other thanks to the diversity of the exercises developed, the different spaces used, the senses that were deployed and, not least of all, due to their ability to address very different target groups.

Momentum Play by Laura Böttinger – Before Singing Machine by Hermann Heisig

For Laura Böttinger, it was important that her format could be attended without having to sign up for it in advance so that people who had not heard anything about it could also decide spontaneously to take part. That is, they had the option to learn about the opportunity on-site and decide to take it.

She stood at the entrance to the lobby while the audience was being let in and could invite the guests herself while the team at the box office also informed the audience members of the opportunity. This functioned simply and easily. It was only the spontaneity that called for a certain flexibility: many of the guests came very late so that the entire schedule for the afternoon had to be moved back. In total, about 30 people took part in the format before the beginning of the performance (of approximately 60 audience members for Singing Machine). Some of the audience members also came in during the middle of the format, but this did not cause any problems; the format was easy to grasp and entertaining and gave the participants a gentle transition into the performance of Hermann Heisig.

Momentum Play took place in the same space as the performance. The format encouraged connections between the participants and a conscious perception of their physical movements, the physical space and the objects in it, the different energies that were created and circulated, and all of this without speaking a single word.

Power of Plausch by FLUGWERK – After Singing Machine by Hermann Heisig

The participants in Power of Plausch were invited in advance via a variety of channels but the opportunity was also provided here to decide spontaneously to stay for the shared cooking and eating after the performance.

Lea-Maria Kneisel, Elena Liesenfeld and Birte Sonnenberg from FLUGWERK invited the audience members in the lobby directly after the performance to follow them into the restaurant where they had prepared the ingredients, the cooking utensils and a variety of questions about the performance on sticky notes.

There were approximately 15 people who signed up in advance and an additional ten people decided spontaneously to take part in the format so that, together with our team, it was exactly 30 people, just as we had anticipated and hoped for, that tested out Power of Plausch with cutting boards. The format incorporates the body in a sensorial manner through the joint preparation of the food as well as the smelling and the tasting that takes place while doing so. The participants were able to move between different cooking stations and then everyone sat at the same table to eat and talk.

Space for a Variety of Perceptions

Both formats, both of which were originally conceived independently of a specific production, ultimately fit very well with the sensuality and openness of Hermann Heisig's Singing Machine: during the performance, the audience sat spread out between the stage and the auditorium and was encouraged by Hermann Heisig to take part in his orchestral composition through wild sounds and gestures. In doing so, he performed full of energy yet gently at the same time, leaving space for a variety of impulses, for the unforeseen or the expected, encouraging or resistant reactions.

All of these different reactions came, they are representative for the different perceptions of those attending, perceptions that were stimulated at the beginning by Laura Böttinger's Momentum Play and then discussed, combined, shared and digested afterward through FLUGWERK's Power of Plausch.

The Shared Experience

Perhaps these perceptions were so well digested that the memories of specific conversations also fade over time: what remains are impressions of shared moments, of the joy of sharing. In terms of content, a great deal was reflected upon and discussed and interesting aspects were highlighted. What is striking and enduring, however, is especially the feeling of a shared experience with colleagues from the independent performing arts community and with audience members.

Both formats brought people together who spent a pleasant time and thus received a positive perception of the performance, of the artistic approach of the facilitators as well as of the performance venues and its team - for which we are very thankful.

From friends, people attending PAF, colleagues and partners, S.K.A.T. participants, young or old visitors, new or familiar guests of the CFB: the audience was as mixed as we desire and enjoy; the communication services were accessible for everyone and were very much appreciated. We hope that we are able to host such moments of encounter again!

A great big thank you goes out to all of the participants who made it possible for all of us to have these lovely experiences and memories!



TEIL II

DREI

**GESPRÄCHE ZUR
WAHRNEHMUNGSPRAXIS**

PART II

***THREE CONVERSATIONS
ABOUT THE PRACTICE OF
PERCEPTION***

Die Kunst des Risikos – oder: Störungen wollen mitspielen



The Art of Taking Risks – or: The Disturbances Want to Play Along, Too

Ein Zirkus-Dialog zwischen Franziska Trapp und Jana Korb
A Dialogue about Circus between Franziska Trapp and Jana Korb

DEUTSCH

Im Dialog untersuchen Künstlerin und Performerin Jana Korb und Wissenschaftlerin und Dramaturgin Franziska Trapp das Wechselspiel zwischen Zirkus-Dramaturgie und Publikumswahrnehmung. Sie untersuchen die Besonderheiten des Zeitgenössischen Zirkus innerhalb der Darstellenden Künste und sein Potential für das Publikum.

Jana Korb — Ich mache narrativen Zirkus, erzähle Geschichten mit der Sprache der Luftartistik. Im Gespräch mit Dir, der Zirkuswissenschaftlerin und Dramaturgin, möchte ich einige meiner Erfahrungen einordnen und erkunden, was für ein Potential das Genre Zeitgenössischer Zirkus haben kann.

Laß mich zunächst eine Performance-Situation in einem meiner Stücke beschreiben.

Ich spiele *Paper Dolls – Aerial Theater* (ein abendfüllendes Stück an zehn Vertikalseilen nach *Cat's Eye* von Margaret Atwood), das eher dunkel und dramatisch angelegt ist. Um inszenatorisch einen emotionalen Absturz darzustellen, falle ich an einer Stelle wiederholt in den Spagat im Seil. Genau in diesem Moment bekomme ich Applaus, der inhaltlich überhaupt nicht zur Stimmung des Stücks passt.

Ähnliche Momente erlebte ich immer wieder, auch in anderen Arbeiten. Ich begann deswegen schon an mir selbst zu zweifeln, an meiner Inszenierung, meiner Kunst und Intention – oder wahlweise an der Konzentrationsfähigkeit des Publikums. Das führte so weit, dass ich meine Kunst nicht mehr als Zirkus bezeichnen wollte, bestärkt durch die Dramaturgin Bauke Lievens¹, die schrieb, dass Zirkus keine Inhalte erzählen könne – außer dem Narrativ der Moderne.

„Durch die Ästhetik des Risikos, folgen wir nie nur den Handlungen einer Figur, sondern fühlen immer zugleich auch mit den Artist:innen mit.“

„Die „Störungen“, können in den Inszenierungen bewusst eingesetzt werden. Sie können uns mit unserer Präsenz im Hier und Jetzt konfrontieren.“

Erst deine Analyse des Zeitgenössischen Zirkus² mit seinen verschiedenen Darbietungsebenen half mir zu verstehen, wie ich die Spagat-Situation einordnen, Zirkus kreieren und inszenieren kann.

Franziska Trapp — Bei der von dir beschriebenen Situation treffen aus meiner Sicht verschiedene Faktoren aufeinander. Zum einen folgt unser Verhalten in Aufführungssituationen kulturell erlernten Mustern. Wir haben gelernt, unsere Begeisterung im Theater, bei einem Konzert oder im Zirkus durch Applaus auszudrücken. Warum aber applaudieren die Menschen an dieser Stelle

deines Stücks, an der doch eigentlich ein ernsthaftes Thema, der emotionale Absturz der Protagonistin mithilfe der Akrobatik verhandelt wird? Ich denke, hier passiert Folgendes: Im Moment des Spagats in der Luft sieht das Publikum einen risikoreichen Trick. Hier sei zunächst dahingestellt, ob der Spagat tatsächlich risikoreich ist, oder nicht. Wichtig ist, dass wir ihn als Publikum als risikoreich wahrnehmen. In diesem Moment des Risikos folgen wir nicht länger dem Narrativ, der Erzählung rund um die Protagonistin, sondern wir sorgen uns um dich als Menschen. Für dich mag sich dieser Bruch als ein Scheitern anfühlen, ich würde ihn anders deuten: Hier zeigt sich ein großes Potential des Zeitgenössischen Zirkus, für den aufgrund der Verbindung von Erzählung und Artistik die Oszillation von Fiktion und Realität fundamental ist. Durch die Ästhetik des Risikos, d. h. durch den Glauben daran, dass das Dargebotene risikoreich ist, folgen wir nie nur den Handlungen einer Figur, sondern fühlen immer zugleich auch mit den Artist:innen mit. Damit kann der Zeitgenössische Zirkus besonders eindrücklich neue Formen des Erzählens entwickeln, die auf Empathie beruhen.

„Die „Störungen“, können in den Inszenierungen bewusst eingesetzt werden. Sie können uns mit unserer Präsenz im Hier und Jetzt konfrontieren.“

Jana Korb — Mittlerweile kreiere ich anders, ich gehe mit diesem Wissen dramaturgisch in meinen Arbeiten um. Ich begann mich inhaltlich mit dem Zirkus selbst auseinanderzusetzen. So wurde Kafkas Zirkuserzählung *Erstes Leid* über die Trapezkünstlerin, die niemals den Boden berührt, Grundlage für mehrere Stücke. Bei *zirka trollop* changiert die Figur der Trapezkünstlerin zwischen theatralem Charakter (ich spiele Kafkas Figur), mir selbst als Erzählerin (ich spreche über Kafkas Figur) und mir als „reale“ Trapezkünstlerin. Den luftartistischen Trick setze ich hier eher im traditionellen Sinn ein und weiß somit auch genau, wann applaudiert wird. Letztes Jahr ging ich wesentlich tiefer ins Thema hinein und erschuf mit *HochZuhause* eine Durational Performance, in der das Publikum mit der Trapezkünstlerin als Expertin über Erfahrungen des Le-

1 Lievens, Bauke „First Open Letter to the Circus. “The need to redefine““, <https://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/> (2015), abgerufen 14.06.2022

2 Trapp, Franziska, „Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus. Ein Modell zur text-kontext-orientierten Aufführungsanalyse“, De Gruyter (2020)

bens im begrenzten Raum sprechen kann. Neben choreographierten luftartistischen Tricks inszeniere ich hier ein fiktives Leben auf dem Trapez, wo Tricks zu Alltagshandlungen werden. Dabei spiele ich sehr bewusst mit der Ästhetik des Risikos – wenn ich über Stunden auf dem Trapez bin, dort schlafe, trinke, spreche, mal in sieben Meter Höhe, mal an einer Hand hängend, mal im Streitgespräch über Kopf.

Ich kann jetzt einschätzen, in welchen Situationen und mit welchen Mitteln ich das Mitgefühl des Publikums anspreche. Aber damit entsteht auch das Gefühl, dass ich mit diesem Wissen das Publikum manipulieren kann, Empathie bewusst erzeuge.

Franziska Trapp — Ja, aber will Darstellende Kunst nicht immer das Publikum zu Gefühlen oder Reaktionen bewegen? Ich sehe hier weniger die Gefahr der Manipulation, sondern vielmehr ein Potential, das dadurch entsteht. Durch Empathie können wir etwas bewegen.

Im Übrigen spielt für das Erzählen im Zirkus nicht nur die Ästhetik des Risikos eine Rolle, sondern auch z. B. der Aufführungskontext. Du spielst *Paper Dolls* im Rund. Wir können also kontinuierlich unser Gegenüber sehen und werden uns unserer Co-Präsenz im Raum bewusst. Auch die Bühnenform, nicht nur die Ästhetik des Risikos, befördert hier eine Rezeption, die zwischen Fiktion und Realität hin- und herschwingt.

Jana Korb — Zur Bühnenform gehört auch der Ort, denn ich kreierte zeitgenössischen Zirkus überwiegend für den öffentlichen Raum. Dort spielen weitere Faktoren mit: Kirchenglocken, Baulärm, Regen, zufällige Passant:innen, Hunde, Kinder etc. Für mich sind das Chancen, mich als Künstlerin mit dem Publikum zu verbinden – denn wir werden gemeinsam „gestört“, nehmen Unterbrechungen gemeinsam wahr. Die Zuschauer:innen wollen sehen, wie ich reagiere. Als Performerin nehme ich diese Momente dankbar an, um zu improvisieren. Selbst innerhalb stark choreographierter Szenen kann ich mit Blicken und Bewegungen spielen und ziehe das Publikum wieder zu mir heran, oft sogar näher als vorher. Und das verbindet, macht uns zu Kompliz:innen.

Franziska Trapp — Die Geräusche, alltäglichen Nebenhandlungen, Gerüche, das Wetter etc. im öffentlichen Raum haben einen ähnlichen Effekt, wie die Ästhetik des Risikos: Auch sie führen dazu, dass die Aufführungssituation kontinuierlich sehr präsent bleibt. Hier sorgt der Aufführungskontext ebenfalls für die Oszillation zwischen Fiktion und Realität. Diese Unplanbarkeit, die „Störungen“, können in den Inszenierungen bewusst eingesetzt werden. Sie können uns mit unserer Präsenz im Hier und Jetzt konfrontieren. So wird Zirkus bzw. Darstellende Kunst im Öffentlichen Raum zu einer speziellen Wahrneh-

mungsapparatur, zu einer Linse, durch die wir gleichzeitig verschiedene Perspektiven auf die Welt entwickeln können.

Ich begreife Zirkus als eine Kunst des Dazwischen – zwischen Realität und Fiktion, zwischen Innovation und Tradition, zwischen Körper und gesellschaftlichem Diskurs, zwischen Hoch- und Populärkultur, zwischen Unterhaltung und Kunst. Dieses Dazwischen können wir heute in unserer polarisierten Welt nutzen, um Brücken zu bauen – mit Hilfe einer Kunst, die nicht nur die Kognition anspricht, sondern auch den Körper. Das heißt nicht, dass Zirkus das als einzige Kunstform vermag. Aber er hat eben aufgrund seiner Charakteristiken dafür ein besonderes Potential.

Jana Korb — Ich würde das alles gern noch größer denken. Wenn es so ist, dass ich das Publikum mit dem Risiko und der spektakulären Ebene dazu herausfordere, mit mir als Mensch Empathie zu empfinden, dann müsste man das doch auf gesellschaftliche Themen übertragen können. Bei welchen Problemfeldern braucht die Gesellschaft, die Menschheit mehr Empathie, und kann man die entsprechend erzeugen? Wenn im Zirkus das Risiko das Publikum zum Mitfühlen bringt, was könnte denn dann ein vergleichbares Moment z. B. für den Klimawandel sein? Ich sehe mein Genre, das so geeignet ist, die aktuellen Krisen zu thematisieren, auch als Werkzeug oder Anleitung, diese Krisen zu bearbeiten.

Dabei ist das Risiko und das Spektakuläre nicht mit dem Katastrophalen gleichzusetzen – denn wenn die Artistin erst gefallen ist, dann ist es zu spät.

ENGLISH

Over the course of a dialogue, the artist and performer Jana Korb and the scholar and dramaturg Franziska Trapp talk about the interplay between the dramaturgy of circus productions and the perception of the audience. They examine the special aspects of contemporary circus within the performing arts and its potential for the audience.

Jana Korb — I make narrative circus performances and tell stories using the language of acrobatics. Over the course of a conversation with you, the circus scholar and dramaturg, I would like to sort through some of my experiences and explore the potential that the genre of contemporary circus can have.

First of all, please allow me to describe a performance situation in one of my productions.

I perform *Paper Dolls – Aerial Theater* (a full-length piece on ten vertical ropes, adapted from *Cat's Eye* by Margaret Atwood) which is decidedly dark and dramatic. In order to present an emotional collapse in the production, I fall repeatedly into a

split on the rope at one point. And, precisely at this moment, I receive applause that does not fit the mood of the piece at this point of the show at all.

I experienced similar moments again and again, also in other productions. This is why I began to doubt myself, my production, my art and my intention - or, optionally, the ability to concentrate of the audience. This went so far that I no longer wanted to describe my work as circus, empowered by the dramaturg Bauke Lievens, who wrote that circus cannot narrate any content - beside the narrative of the modern era.¹

It was first your analysis of contemporary circus with its different levels of performance that helped me to understand how to understand this situation with the split and to create and direct circus.²

Franziska Trapp — From my point of view, the situation you are describing is caused by a variety of factors. To begin with, our behavior in performance situations follows culturally learned patterns. We have learned to express our enthusiasm in the theater, at a concert or in the circus through applause. Why, however, do the people applaud at this point of your show where the actual serious topic, the emotional collapse of the protagonist is negotiated using the help of acrobatics? I think that the following happens here: at the moment of making a spilt in the air, the audience is seeing a very risky trick. And here it does not even matter initially whether the split is actually very risky or not. What is important is that it is perceived as very risky by the audience. At this moment of risk, we are no longer following the narrative, the story involving the protagonist; instead, we care for you as a human being. For you, this break may feel like a failure, but I would interpret it differently. Here contemporary circus demonstrates a great potential for which the oscillation between narrative and acrobatics are fundamental for the connection of fiction and realities. Through the aesthetic of the risk, meaning through the belief that what is being performed is very risky, we never simply follow the actions of a single character, but instead also sympathize simultaneously with the acrobats. Through this, contemporary circus can develop especially impressive new forms of storytelling that are based on empathy.

Jana Korb — In the meantime, I am creating in a different way; I deal with this knowledge in my work in a dramaturgical manner. I began to consider the nature of circus itself as a form of content. And so Kafka's circus story First

1 Lievens, Bauke First Open Letter to the Circus. The Need to Redefine, <https://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/> (2015), accessed on June 14, 2022

2 Trapp, Franziska, Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus. Ein Modell zur text-kontext-orientierten Aufführungsanalyse (Lessons From Contemporary Circus: A Model for Text-Context Oriented Analyses of Productions, De Gruyter (2020)

Sorrow, about the trapeze artist who never touched the ground, become the basis for multiple productions. In zirka trollop, the character of the trapeze artist changes between the theatrical character (I play the character of Kafka), myself

"The "disruptions", can be consciously used in the productions. They can confront us with our presence in the here and now."

as the narrator (I speak about the character of Kafka) and me as a "real" trapeze artist. Here, I use the trick of acrobatics in a more traditional way and thus I also know precisely when the audience will break into applause. Last year, I went much deeper into the topic and with HochZuhause (At Home Up High), created a durational performance in which the audience can

speak with the trapeze artist as an expert for life experiences taking place within a limited amount of space. Alongside choreographed acrobatic tricks, I also created a fictitious life on the trapeze where tricks become everyday actions. In doing so, I played very consciously with the aesthetic of risk - when I spend hours on the trapeze, sleep there, drink, talk, sometimes seven meters high, sometimes hanging by a hand, sometimes debating upside down.

I can now estimate in which situations and by using which means I can address the sympathy of the audience. With this, however, the feeling also arises that I can manipulate the audience with this knowledge and consciously create empathy.

Franziska Trapp — Yes, but don't the performing arts always want to move the audience to experience feelings or reactions? I see here less the danger of manipulation, but instead much more a potential that is created through this. We can move things through empathy.

By the way, it is not only the aesthetic of risk that plays a role in the narrative of circus, but also, for example, the production context. You perform Paper Dolls in the round. This allows us to continually see our fellow audience members and we become conscious of our co-presence in the space. It is the stage form as well, not only the aesthetic of risk, that demands a reception here that oscillates back and forth between fiction and reality.

Jana Korb — The location is also part of the stage since I primarily create contemporary circus for public space. Additional factors play a role there: church bells, construction noise, rain, random passersby, dogs, kids, et cetera. For me, these are opportunities to form a connection with the audience as an artist - then we will both be "disturbed" together, we will be able to jointly perceive interruptions. The audience members want to see how I react. As a performer, I thankfully accept these moments in order to improvise. Even in strongly choreographed scenes, I can still play with looks and movements and draw the audience back to me, often even closer than before. And that connects us, make us accomplices.

Franziska Trapp — The noises, everyday secondary actions, smells, the weather, et cetera all have a similar affect in public space as the aesthetic of risk: they also

contribute to the performance situation remaining very present on a continual level. Here the performance context also provides the oscillation between fiction and reality. This lack of being able to be planned, the “disruptions”, can be consciously used in the productions. They can confront us with our presence in the here and now. And thus circus and/or the performing arts in public space become a special kind of perception apparatus, a lens, through which we can simultaneously develop different perspectives of the world.

I understand circus as an art of the in-between - between reality and fiction, between innovation and tradition, between body and societal discourse, between high culture and popular culture as well as between entertainment and art. We can use this in-between today in our polarized world in order to build bridges - with the help of an art that not only addresses our cognition, but the body as well. This does not mean that circus is the only art form to be able to do this. It does have, however, due to its characteristics, a special potential for this.

Jana Korb — I would be happy to think about all of this on an even larger level. If it is true that I challenge the audience to find empathy with me as a human being with the risk and the spectacular levels than one also must be able to transfer this to societal topics. For which problem areas does society, humanity itself need more empathy and can that correspondingly be created? When in circus risk evokes empathy in the audience, what could be a comparable moment for climate change, for example? I see my genre, which is so suitable for talking about the current crises, as a tool or instruction manual as well for dealing with these crises.

In doing so, the risk and the spectacular are not to be set equal to the catastrophic - after all, it is already too late when the acrobat has fallen.

“I see my genre, which is so suitable for talking about the current crises, as a tool or instruction manual as well for dealing with these crises.”



Tanz und Wort

Dance and Word

Ein Gespräch zur Audiodeskription im zeitgenössischen Tanz als Annäherung und Experiment
A Conversation About Audio Description in Contemporary Dance as an Approach as well as an Experiment

Gerald Pirner und Gina Jeske

DEUTSCH

Die in der Berliner freien Tanzszene noch recht junge Praxis der Audiodeskription ermöglicht blinden und sehbehinderten Besucher:innen die Partizipation an Tanz- und Theatervorstellungen, indem die visuellen Vorgänge auf der Bühne von einer sehenden Person live beschrieben und diese Beschreibung auf drahtlose Kopfhörer übertragen wird.

Im Gespräch tauschen sich der blinde Fotograf und Audiodeskriptionsautor Gerald Pirner und die sehende Audiodeskriptionsautorin Gina Jeske über die Grenzen und Potentiale einer Praxis aus, die sich zwischen Übersetzung, Vermittlung und eigenständigem künstlerischem Werk bewegt.

„Der Tanz ist für mich die Wiederentdeckung meiner eigenen Körpererinnerung.“

Gina Jeske — Lieber Gerald, neben deiner Tätigkeit als Audiodeskriptionsautor dürfen wir dich auch sehr oft als Besucher bei Tanzvorstellungen mit Audiodeskription in den Sophiensælen begrüßen. Was fasziniert dich so sehr am zeitgenössischen Tanz?

Gerald Pirner — Der Tanz ist für mich die Wiederentdeckung meiner eigenen Körpererinnerungen. Er ist eine Schnittstelle zwischen dem einst von mir Gesehenem und meiner Erblindung – in den Bewegungen der Tänzer:innen auf der Bühne finde ich meine eigenen Bilder und Erinnerungen wieder.

Gina Jeske — Welche Rolle spielt die Audiodeskription dabei?

Gerald Pirner — Für mich ist die Audiodeskription ein Mittler in der Kommunikation zwischen den Bewegungen auf der Bühne und meinem eigenen Körpergedächtnis. Ein Wort, ein Satz kann als Auslöser dienen, eine Erfahrung wiederzuerwecken. Das ist meine Wahrnehmung als Erblindeter mit einem visuellen Bildgedächtnis. Für geburtsblinde Menschen kann ich nicht sprechen, die machen sicher nochmal eine ganz andere Erfahrung.

Gina Jeske — Als sehende Audiodeskriptionsautorin weiß ich, wie schwer es ist, im zeitgenössischen Tanz Worte für das Gesehene zu finden. Nicht wenige, auch erfahrene Audiodeskriptionsautor:innen, sind gar der Meinung, Audiodeskriptionen für Tanzaufführungen seien ein Ding der Unmöglichkeit. Was denkst du als Rezipient und Co-Autor darüber?

Gerald Pirne — Sprache kann die visuelle Wahrnehmung nicht ersetzen. Das muss sie aber auch gar nicht. Die Lücke, die zwischen Wort und Bewegung bleibt, ist zwar unvermeidbar, aber auch produktiv nutzbar. Eine der besten Audiodeskriptionen, die ich je erlebt habe, war gerade deshalb so gut, weil sie es geschafft hat, über die Lücken hinweg eine Spannung zu erzeugen. Wie auf einem Drahtseil balancierend hat die Autorin mich durch den Abend geführt und unter uns ein Netz aufgespannt. Was für mich vor allem zählt, ist, dass ich mich von der Audiodeskription durchweg gehalten und getragen fühle. Dass dabei nicht jeder Moment sprachlich abgebildet werden kann, steht außer Frage.

Gina Jeske — Das heißt, eine objektive, neutrale Beschreibung ist nicht nur unmöglich, sondern auch gar nicht nötig?

Gerald Pirne — Nein! Im zeitgenössischen Tanz müssen wir uns von der Illusion einer um jeden Preis anzustrebenden Objektivität und Neutralität in der Audiodeskription lösen. Das ist der große Unterschied zwischen der Audiodeskription für Theater versus Tanz. Im Tanz gibt es ja meist keinen oder nur wenig gesprochenen Text auf der Bühne. Und wenn doch, ist dieser oft abstrakt oder assoziativ. Es genügt daher nicht, in der Audiodeskription einzelne Handlungen zu beschreiben, die sich mit dem Dialog auf der Bühne zu einem Gesamtbild zusammenfügen. Den Objektivitätsanspruch müssen wir jedoch auch bei Audiodeskriptionen für Theater allein schon deshalb verwerfen, weil eine gewisse Einfühlung nötig ist, um die blinden Menschen mitzunehmen. Die Bilder, die bei der beschreibenden Person auftauchen, sind logischerweise subjektiv geprägt, und das muss sich auch in der Wortwahl ausdrücken.

Am besten funktioniert es für mich, wenn Audiodeskription und Performance nahtlos ineinandergreifen. Wortwahl, Tempo und Stimme der Audiodeskription sollten zu dem passen, was auf der Bühne auditiv passiert, so dass sich beides ergänzt. Das ist am ehesten möglich, wenn die Audiodeskription parallel zur Performance und in enger Zusammenarbeit mit den Künstler:innen entwickelt wird. Man merkt, ob die Audiodeskriptionsautor:innen nah dran waren am Probenprozess, und auch, ob blinde oder sehbehinderte Autor:innen von vornherein Teil des Teams waren. Das ist übrigens eine Grundvoraussetzung für eine gelungene Audiodeskription! Nur wenn eine Ko-Autor:innenschaft besteht, können die künstlerische Arbeit und die Audiodeskription so gestaltet werden, dass am Ende die Gesamterfahrung für blinde und sehbehin-

„Im zeitgenössischen Tanz müssen wir uns von der Illusion einer um jeden Preis anzustrebenden Objektivität und Neutralität in der Audiodeskription lösen.“

derte Menschen aufgeht. Oft geht es dann gar nicht mehr nur um die Beschreibung an sich, sondern darum, durch Einbeziehung von allen möglichen sinnlichen und körperlichen Wahrnehmungsebenen verschiedene Wege des Zugangs zur Kunst zu eröffnen.

Gina Jeske — Welche Wahrnehmungsebenen sind das und welche neuen Wege können wir finden, um eine Vermittlung des Geschehens auf der Bühne zu ermöglichen, ohne dabei das Sehen in den Mittelpunkt zu stellen?

Gerald Pirne — Bei klassischen Audiodeskriptionen sind für mich die vorangehenden Tastführungen essenziell. In der Tastführung wird der Bühnenraum beschrieben, erkundet und ertastet und die Performenden stellen sich selbst vor. Von mir aus könnten diese Tastführungen noch viel ausführlicher als die momentan üblichen Formate von 30 Minuten sein – und eher wie ein praktischer Einführungsworkshop gestaltet werden. Es könnten zum Beispiel zentrale Bewegungssequenzen vorgestellt werden, die ich ent-

weder an den Körpern der Tänzer:innen ertasten oder mit meinem eigenen Körper nachempfinden kann. Denn gerade, weil wir mit der rein sprachlichen Beschreibung des tanzenden Körpers oft an unsere Grenzen stoßen, ist das körperliche Nach- und Mitempfinden so wichtig. Bewegungen,

die ich während der Einführung am eigenen Leib erspüren konnte, erkenne ich dann während der Audiodeskription wieder und sie lösen eine körperliche Erfahrung in mir aus. Diese Erfahrung ermöglicht es mir wiederum, mit dem tanzenden Körper auf der Bühne in Verbindung zu treten.

Insgesamt finde ich künstlerische Experimente spannend, die mit Wahrnehmungsarten von allen Sinnen arbeiten. Sie müssen das Visuelle nicht unbedingt ausklammern, ihm aber seinen hierarchischen Anspruch entziehen. Am besten funktionieren Performances, die im Sinne der Aesthetics of Access schon in ihrer Konzeption so angelegt werden, dass sie auf mehreren Sinnesebenen erfahrbar sind. Zwei Beispiele, bei denen ich als Expertin mitgearbeitet habe, sind *(in)Visible* von Jess Curtis und *Worn and felt* von Zwoisy Mears-Clarke. Beide Stücke fanden komplett im Dunkeln statt und stellten die sinnliche Erfahrung, die durch körperliche Nähe erzeugt wird, in den Fokus. Die Besucher:innen befanden sich so nah an den Performenden, dass deren Präsenz durch Hören, Riechen und Fühlen physisch spürbar war. Wenn gewünscht, gab es sogar einen vorsichtigen und rücksichtsvollen direkten körperlichen Kontakt mit den Performenden, der ein Nachempfinden der Bewegungen ermöglichte. Die Augen sind in diesen Arbeiten also nicht Wahrnehmungsorgan Nummer eins, sondern einfach eines von vielen Sinnesorganen – wie die Ohren, die Nase und vor allem die Haut.

The almost brand-new practice of providing audio descriptions within Berlin's independent dance community allows blind and visually impaired audience members to participate in dance and theater productions by having what is taking place visually on stage described live by a sighted person and having this description be transmitted to wireless headphones.

Over the course of a conversation, the blind photographer and audio description author Gerald Pirner and the sighted audio description author Gina Jeske talk about the limits and potentials of a practice that moves between translation, communication and independent artistic work.

Gina Jeske — Dear Gerald, alongside your work as an audio description author, we often have the pleasure of welcoming you as an audience member to dance performances with audio descriptions at the Sophiensæle. What is it that fascinates you so much about contemporary dance?

Gerald Pirner — For me, dance is the rediscovery of my own physical memories. It is the point of connection between what I had once seen and my blindness - in the movements of the dancers on stage, I find my own pictures and memories once again.

Gina Jeske — What role does the audio description play in this?

Gerald Pirner — For me, the audio description is a mediator in the communication between movements on the stage and the memory of my own body. A word, a sentence can serve as the trigger for reawakening an experience. This is my perception as a person who has lost his sight with a visual memory of images. I cannot speak for people who have been blind since birth; they certainly must have a completely different experience.

Gina Jeske — As a sighted audio description author, I know how difficult it is to find words for what is taking place in contemporary dance. Many people, also including audio description authors with a great deal of experience, are even of the opinion that creating audio descriptions for dance performances is something that is simply impossible. What do you think about that as a recipient and co-author?

Gerald Pirner — Language cannot replace visual perception.

But it does not have to, either. The gap that remains between words and movements may be unavoidable, but it can be used productively. One of the best audio descriptions that I have ever experienced was so good precisely because it was able to create a tension through these gaps. Much like someone balancing on a tightrope, the author led me through the evening and there was a net beneath us. What counts for me most of all is that I feel supported and carried by the audio

description throughout the production. In doing so, it is absolutely clear that every moment cannot be depicted in words.

Gina Jeske — That means that an objective, neutral description is not only impossible, but also not even necessary?

Gerald Pirner — No! In contemporary dance, we must free ourselves from the illusion of striving for an objectivity and neutrality in the audio description above everything else. This is the great difference between audio description for theater and audio description for dance. In dance, there is usually no or very little

spoken text on stage. And when there is, it is often abstract or associative. As a result, it is not sufficient to describe individual actions in the audio description that combine with the dialogue on stage into a complete picture. We also have to reject this demand for objectivity in audio descriptions for theater as well simply because a certain amount of sentiment and feeling is necessary to bring the blind people along. The images that

"In contemporary dance, we must free ourselves from the illusion of striving for an objectivity and neutrality in the audio description above everything else."

emerge from the person making the description are, logically, subjective and this must also be expressed in the choice of words.

This works best for me when the audio description and the performance are seamlessly interwoven. The choice of words, tempo and voice of the audio description should fit aurally with what is happening on stage so that both complement each other. This is most possible when the audio description is developed parallel to the performance and in close collaboration with the artists. One notices whether the audio description author was closely involved in the rehearsal process as well as whether blind or visually impaired authors were part of the team from the beginning. This is, by the way, a prerequisite for a successful audio description! Only when there is co-authorship can the artistic work and the audio description be realized so that the entire experience also ultimately manifests for blind and visually impaired people as well. Often, this is no longer a function of the description itself as such, but instead a function of the incorporation of all of the possible sensorial and physical levels of perception that open up different points of accessibility of the art.


Gina Jeske — Which levels of perception are these and which new ways can we find in order to make possible a communication of what is happening on stage without placing what is seen at the center of everything in doing so?

Gerald Pirner — For classical audio descriptions, the advance tactile tours are absolutely essential. In the tactile tour, the stage space itself is described, explored and touched and the performers introduce themselves. If you ask me, these tactile tours can still be much more elaborate than what is the standard format of 30 minutes at the moment - and they could also be conducted much more like a practical introductory workshop. For example, central movement sequences could

be introduced that I either touch on the bodies of the dancers or can feel with my own body. After all, it is precisely because we often come up against our limits with the pure linguistic descriptions of the dancing body that the physical feeling and compassion are so important. Movements that I can feel with my own body during the introduction are something that I recognize again during the audio description and they release a physical experience in me. This experience allows me in turn to enter into a connection with the dancing bodies on stage.

All in all, I find artistic experiments that work with types of perceptions of all of the senses to be very exciting. They do not necessarily have to ignore the visual in order to deny it its hierarchical claim. What works best are performances that have already been designed as functions of their conceptualization to be able to be experienced on multiple sensory levels in the sense of the aesthetics of access. Two examples of this where I collaborated as an expert are (in)Visible by Jess Curtis and Worn and Felt by Zwoisy Mears-Clarke. Both pieces take place completely in darkness and place the focus on the sensory experience that is created through physical proximity. The audience members are placed so close to the performers that their presence becomes physically palpable through hearing, smelling and feeling. If desired, there is even careful and considerate direct physical contact with the performers that allows a feeling of the movements. In works like these, the eyes are not the primary organ of perception but instead one of many sensory organs - such as the ears, the nose and, most of all, the skin.

“All in all, I find artistic experiments that work with types of perceptions of all of the senses to be very exciting.”



Ein Aufmerksamkeitstraining für das Publikum: Für einen bewussten Umgang mit der Raumgestaltung

An Awareness Training Exercise for the Audience: For a Conscious Interaction with the Spatial Design

Stephanie Zurstegge im Gespräch mit Nathalie Frank
Stephanie Zurstegge in Conversation with Nathalie Frank

DEUTSCH

Stephanie Zurstegge entwickelt Räume, Kostümbilder und Interaktionskonzepte. Aus ihren Erfahrungen und Forschungen heraus hat sie wichtige Beobachtungen gesammelt, die dazu einladen, uns mit dem räumlichen Potential der ungewöhnlichen Spielorte der Freien Szene zu beschäftigen.

Nathalie Frank — Du hast deine Diplomarbeit über *Die Perzeption theatraler Räume* geschrieben. Du analysiert darin, auf welche unterschiedliche Weise die räumliche Situation, in der ein Theaterstück temporär verortet ist, „orts-spezifischer Akteur“ sein kann. Jeder Raum ist genauso an der Wahrnehmung der Inszenierung beteiligt wie alle anderen Elemente: Menschen auf der Bühne, Bühnenbild, Klang ...

Stephanie Zurstegge — Genau. Der Ort wird unterbewusst immer wahrgenommen, visuell, akustisch, und auch in der Art, wie er sich anfühlt: Ob ich da weich oder hart und wacklig sitze oder stehen muss, wie es riecht, wie ich mich bewegen kann ... Dazu kommen die individuellen und kollektiven Erinnerungen an diesen Ort: Wofür steht dieser Ort, was habe ich persönlich da schon erlebt oder eben nicht, ist er mir vertraut oder unbekannt? Noch unbewusster, finde ich, wird die Umgebung des Spielortes und der Weg dahin als mitspielend wahrgenommen und doch beeinflussen all diese Eindrücke die Erwartungshaltung und entsprechend dann auch die Wahrnehmung der Inszenierung oder Veranstaltung.

Nathalie Frank — Interessant an der Berliner Freien Szene ist, dass viele ihrer Spielorte ursprünglich nicht als Theatergebäude konzipiert wurden: Es waren Ballhäuser (z. B. Ballhaus Ost, Ballhaus Naunynstraße), Turnhallen (z. B. Halle Tanzbühne), Fabriken (z. B. Acker Stadt Palast, Dock 11), Arztpraxen (z. B. Vierte Welt), Rathäuser (z. B. Theater Morgenstern), Büroräume (z. B. TD Berlin) usw. Was macht das mit den Besucher:innen?

Stephanie Zurstegge — Das kommt u. a. darauf an, auf welche Weise die Künstler:innen mit diesen Orten arbeiten, wie Ort und Inszenierung verschränkt werden. Ich kann beispielhaft zwei Arbeiten nennen, die ich in der Berliner Freien Szene erlebt habe. Neulich wurde *Alles wie gewohnt*¹, eine Performance über das Wohnen in der Vierten Welt gezeigt. In diesem Spielort – ehemals eine Arztpraxis – befinden sich in der Mitte vier Säulen, die als störend gelten könnten. Bei dieser Performance wurden sie aber bewusst ins Bühnenbild integriert: Einzelne Wände wurden auf Rollen so platziert, dass sie mit den vier Säulen ein Haus darstellten. Später wurden diese losen Wände wieder weggefahren und anders aufgestellt – um mehrere Häuser anzudeuten. Die Zuschauer:innen konnten überall stehen und sitzen und so vermischten sich Innenraum und Außenraum. Auch die Fensterfront des Spielortes wurde Teil der Inszenierung, quasi als privater Balkon, tatsächlich ist davor aber eigentlich ein öffentlicher Gehweg.

Nathalie Frank — Und so wurde der Spielort zu einem Akteur der Performance.

Stephanie Zurstegge — Ja, ich fand das bei dieser Inszenierung besonders gelungen. Als ganz anders, aber ebenfalls sehr spannend empfand ich den räumlichen Ansatz bei *Das große Drama*² im TD Berlin: In dieser Inszenierung ging es um eine Geschichte der Interaktion zwischen Mensch und Natur – von der Steinzeit bis in die Gegenwart. Das Bühnenbild war sehr reduziert, Felsen, Wasser und Wiesen wurden aus simplen Pappmaché-Elementen und zweckentfremdetem Hobbybedarf temporär angedeutet. In meiner Wahrnehmung spielte aber auch der räumliche Kontext vom TD Berlin eine wesentliche Rolle: Es sind ehemalige Büroräume am Alexanderplatz. Mir war die Abwesenheit der Natur hier besonders präsent, und die Sehnsucht danach wirkte umso stärker.

Nathalie Frank — Erstaunlich, wie die Geschichte und Lage des Ortes inszenatorisch mitwirken können. Arbeitest du bewusst damit, wenn du selbst ein Bühnenbild entwirfst, bzw. was ist dir dabei wichtig?

„Der Ort wird unterbewusst immer wahrgenommen. Dazu kommen die individuellen und kollektiven Erinnerungen an diesen Ort.“

1 *Alles wie gewohnt* – eine Chronologie der Ein-, Aus- und Umzüge, von und mit Sophia Maria Keßen & Josef Panda, gezeigt im Juni 2022 in der Vierten Welt

2 *Das grosse Drama*, von helium x, gezeigt im März 2019 im TD Berlin

Stephanie Zurstegge — Ich finde es wesentlich, nie zu vergessen, dass Theaterstücke immer ortsspezifisch rezipiert werden, weil sie in der Regel an einem Ort gezeigt werden bzw. zu sehen sind, den die Zuschauer:innen nicht selbst auswählen können – im Unterschied zu Kinofilmen z. B., die in einem Kino meiner Wahl oder Zuhause angeschaut werden können. Auch als Bühnenbildnerin kann ich mir die tatsächliche Verortung, den Spielort einer Inszenierung nur selten aussuchen. Also mache ich mir immer Gedanken über die jeweilige räumliche Rezeptionssituation. Das fängt mit dem Setting an: Eine frontale Bühnensituation mit klassischer Bestuhlung ist nicht die einzige Möglichkeit. Das ist auch ein großer Unterschied zum Film, der einen klaren Bildausschnitt anbietet, den ich nicht selbst mitentscheiden kann. In einer nicht frontalen Raumsituation im Theater ist das anders: Da kann jede Person entscheiden, wo sie hinschaut, das ist meiner Meinung nach ein großes Potential. Frontales Theater ist übrigens auch nicht die älteste Form von Rezeptionssituation, meistens stellen sich Menschen im Kreis um ein Geschehen. So hat jede Person ihre eigene Perspektive auf das, was passiert. Diese Situation wurde dann in den Bauten der Amphitheater manifestiert, die Zuschauer:innen sehen hier nicht nur die Performer:innen, sondern auch viele andere Zuschauer:innen. Das unterstützt, denke ich, ein Gemeinschaftsgefühl: Wir nehmen wahr, dass wir hier als Menschenmenge etwas unterschiedlich rezipieren – und gleichzeitig gemeinsam.

Nathalie Frank — Das heißt, du versuchst frontale Bühnensituationen zu vermeiden?

Stephanie Zurstegge — Nicht unbedingt, das kommt auf die Arbeit an. Bei dem Projekt *Kreis Dreieck Chaos*³ in der freien Spielstätte Societätstheater Dresden gab es z. B. eine frontale Situation, die nicht zu ändern war, und genau das habe ich in meinem Bühnenbild zum Thema gemacht. In dem Stück ging es um kulturelles Erbe, und ich wollte diese Raumsituation, die wir als

ingequetscht und einquetschend wahrnahmen, verhandeln:

„Frontales Theater ist übrigens nicht die älteste Form von Rezeptionssituation, meistens stellen sich Menschen im Kreis um ein Geschehen.“

Letztendlich bestand mein Bühnenbild aus einem riesengroßen Spiegel an der Bühnenrückwand in der exakt gleichen schnörkeligen Form und Größe des Portaldurchbruchs. Außerdem habe ich alle Stühle, die festgelegt frontal aufgereiht waren, in weiße Stofflaken gehüllt – wie Staubschutztücher. Und das Publikum hat sich, darauf sitzend, dann im

Spiegel, der ja hinter der Tanzfläche stand, selbst widergespiegelt gesehen, und das Raumgefühl wurde für alle scheinbar in eine Arenasituation verwandelt. Aber weil die Elemente des Spiegels durch die Tänzer:innen bewegbar waren, wurde diese Illusion auch immer wieder gestört.

3 *Kreis Dreieck Chaos*, Die Tänze der Mary Wigman heute, mit Tänzen der Choreograph*innen Johanna Roggan, Anna Till, Katja Erfurth und Isaac Spencer, gezeigt 2018 im Societätstheater Dresden

Nathalie Frank — Ich versuche mal, zusammenzufassen: Es gibt mehrere wichtige Aspekte eines Raumes, mit denen man bewusst arbeiten kann. Neben der Gestaltung der Bühnensituation selbst kann man auch mit der spezifischen Form, Geschichte und Umgebung des Ortes spielen. Da gibt es natürlich in der Berliner Freien Szene viele Möglichkeiten, da die Spielorte so unterschiedliche Nutzungsgeschichten haben. Siehst du da auch besondere Potentiale?

Stephanie Zurstegge — Ja, und ein Potential liegt auf jeden Fall in der Vielfalt dieser Räumlichkeiten und darin, wie deren Besonderheiten genutzt werden können – nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb des Bühnenraums. Eine Vorstellung kann durch eine Audioinstallation auf den Toiletten oder durch inszenierte Situationen an der Garderobe ergänzt werden. Räumliche Überraschungen sind immer interessant. Ich denke, sie werden in nicht-traditionellen Theaterorten eher als Bereicherung angenommen, weil hier die Nutzungs- und Erwartungshaltungen noch leichtfüßiger und flexibler sind, als in den theaternusealen Guckkastenbauten des 18. Jahrhunderts mit ihren geräuschkämpfenden Teppichen im Foyer und den goldenen Treppengeländern. Aber auch diese Orte vertragen meiner Meinung nach ein bisschen mehr experimentelle Intervention. Also, es lohnt sich, bei Projektentwicklungen von Anfang an den Spielort, seine Umgebung, Geschichte usw. mitzudenken. Es wäre natürlich ideal, wenn wir dafür länger in den Spielorten proben könnten, was im Moment strukturell kaum denkbar ist. Aber so oder so: Ich glaube, dass ein bewusst gestalteter Spielort die Besucher:innen für räumliche Feinheiten sensibilisieren kann – und auch dafür, aufmerksamer durch die Welt zu gehen.

„Ein bewusst gestalteter Spielort kann die Besucher:innen für räumliche Feinheiten sensibilisieren – und auch dafür, aufmerksamer durch die Welt zu gehen.“

ENGLISH

Stephanie Zurstegge develops spaces, costumes and interaction concepts. She has collected important observations from her experiences and research that invite us to consider the spatial potential of the unusual performance locations within the independent performing arts community.

Nathalie Frank — You wrote your thesis about The Perception of Theatrical Spaces. In it, you analyze the different ways the spatial situation in which a piece of theater is located can be a “site-specific actor”. Each space is involved exactly as much in the perception of the production as every other element: people on stage, stage design, sound, ...

Stephanie Zurstegge — Exactly. The space is always perceived subconsciously; visually, acoustically and also in the way that it feels: whether I am sitting on something soft or hard and wobbly or if I have to stand, how it smells, how I

can move... In addition, there are the individual and collective memories of this space: what does this space stand for, what have I already experienced in it personally or not, am I familiar with it or not? Even more subconsciously, I find, the area surrounding the performance location and the route there are also playfully perceived and still influence all of these impressions of the expectations and correspondingly then the perception of the production or event as well.

Nathalie Frank — Something that is interesting about Berlin’s independent performing arts community is that many of its performance venues were not originally conceived as theater buildings: they were ballrooms (Ballhaus Ost and Ballhaus Naunynstraße, for example), gymnasiums (Halle Tanzbühne), manufacturing facilities (Acker Stadt Palast, Dock 11), doctor’s offices (Vierte Welt), city halls (Theater Morgenstern), office spaces (TD Berlin), et cetera. What effect does that have on the audience members?

Stephanie Zurstegge — That depends, amongst other factors, on how the artists work with these spaces, how the location and the production are interwoven with each other. I can name two productions that I have seen within Berlin’s independent performing arts community as examples. Recently, Alles wie gewohnt (Everything As Usual), a performance about living conditions, was presented at Vierte Welt. In this performance venue, which was formerly a doctor’s office, there are four columns in the middle of the room that could be disruptive. During this performance, however, they were consciously integrated within the set design: individual walls were placed on casters so that they were able to present a house together with the four columns. Later, these unattached walls were moved away and set up differently to signify multiple houses. The audience members were able to stand and sit everywhere, so that the interior space and exterior space were intermingled. The window façade of the performance venue was also as part of the production, almost like a private balcony, even though it is actually a public footpath.¹

“The space is always perceived subconsciously. In addition, there are the individual and collective memories of this space.”

Nathalie Frank — And so the performance venue became an actor in the performance.

Stephanie Zurstegge — Yes, I found that to be particularly successful in this production. I found the spatial approach for Das große Drama (The Big Drama) at TD Berlin to be completely different, but also very exciting: this production deals with the history of the interaction between human beings and nature from the Stone Age until the present day. The stage design was very reduced, stones,

¹ Alles wie gewohnt – eine Chronologie der Ein-, Aus- und Umzüge (Everything As Usual – A Chronology of Moving In, Moving Out and Moving), created and performed by Sophia Maria Keßen & Josef Panda, presented in June 2022 at Vierte Welt

water and fields were temporarily signified using papier-mâché elements and appropriated hobby supplies. In my perception, however, the spatial context of TD Berlin also played an essential role: the space consists of former office spaces near Alexanderplatz. The absence of nature was especially present for me and my desire for it thus all the stronger.²

Nathalie Frank — It is astonishing how the history and location of the space can play a role in the production. Do you consciously work with this understanding when you are creating a stage design, or what is important to you in this process?

Stephanie Zurstegge — I find it to be essential that you never forget that theater pieces are also received in a site-specific manner because they are usually presented and/or seen in a location that the audience members cannot choose themselves, in contrast to a movie that, for example, I can watch in a movie theater of my choice or at home. As a stage designer as well, it is very seldom that I can select the actual location, the performance venue of a production

on my own. And so I do always think about the respective spatial reception situation. That begins with the setting: a frontal stage situation with classical seating is not the only option. This is also a big difference from film, which offers a clear picture detail that I cannot decide upon myself. This is different in a non-frontal spatial situation in the theater: there, each person can decide where they are going to look and, in my opinion, that is a great potential. Frontal theater, by the way, is not the oldest form of reception behavior; most often, human beings form a circle around what is happening. This means that every person has their own perspective on what is happening. This situation was manifested in the structures of the amphitheater; here, the audience members do not only see the performers, they also see many other audience members. I think that this supports the feeling of community: we perceive that we are receiving something differently as a crowd of people and collectively at the same time.

Nathalie Frank — Does that mean that you try to avoid frontal stage situations?

Stephanie Zurstegge — Not necessarily, it really depends on the work. With the project Kreis Dreieck Chaos (Circle Triangle Chaos)³ in the independent performance venue Societaeätstheater, for example, there is a frontal situation that could not be changed and I made precisely this my topic in my stage design. The piece is about cultural heritage and I wanted to negotiate this spatial situation

² Das grosse Drama (The Big Drama), by helium x, presented in March 2019 at TD Berlin

³ Kreis Dreieck Chaos, Die Tänze der Mary Wigman heute (Circle Triangle Chaos, the Dances of Mary Wigman Today), with dances by the choreographers Johanna Roggan, Anna Till, Katja Erfurth and Isaac Spencer, presented in 2018 at Societaetstheater Dresden

that we perceive as crowded and confining: ultimately, my stage design consisted of an enormous mirror placed against the back wall of the stage in the precise mirror-image of the same squiggly shape and size of the portal opening. In addition, I covered all of the chairs that were arranged frontally in white sheets of cloth, like dust covers. And the audience, seated on them, sat itself reflected in the mirror that was standing behind the dance area and the spatial situation was ostensibly transformed into an arena situation for all involved. Because the element of the mirror could be moved by the dancers, however, this illusion was also disrupted again and again.

Nathalie Frank — Let me try to sum that up: there are multiple important aspects of a space that one can work with consciously. Alongside the design of the stage situation itself, you can also play with the specific shape, history and surroundings of the location. In Berlin's independent performing arts community, of course, there are many opportunities as the performance venues have such different histories of usage. Do you also see special potential there?

Stephanie Zurstegge — Yes, and one potential is definitely found in the diversity of these spaces and how their unique characteristics can be used; not only inside of but also outside of the performance space. A production can be supplemented by an audio installation in the bathrooms or through staged situations at the coat check. Spatial surprises are always interesting. I think that they are seen more as an enrichment in non-traditional theater locations because the usages and expectations are more nimble and flexible here than in the theater museum-like proscenium stages built in the 18th century with their

noise-reducing carpets in the lobby and the golden handrails on the stairs. In my opinion, however, these locations could also stand a little more experimental intervention. That is, it is definitely worth thinking about the performance location, its surroundings, history, et cetera from the very beginning on when developing projects. It would be ideal, of course, if we were able to rehearse for longer in the performance venues

which can hardly ever be considered at the moment for structural reasons. But, one way or the other: I believe that a performance location that is consciously designed and raise the awareness of the audience for spatial subtleties as well as to help move through the world more attentively.

"I believe that a performance location that is consciously designed can raise the awareness of the audience for spatial subtleties as well as to help move through the world more attentively."



**TEIL III
BEOBACHTUNGEN
FREIEN**

**AUS DER
SZENE**

**PART III
OBSERVATIONS FROM THE
INDEPENDENT PERFORMING
ARTS COMMUNITY**

Den Blickwinkel des Publikums erweitern

Expanding the Point of View of the Audience



Experimente mit dem Vermittlungsformat SPIEL-PLATZ
Experiments with the Communication Format PLAY-SPACE

Martha Hölters-Freier

DEUTSCH

Seit Jahrzehnten arbeite ich im Freien Theater, zumeist als Regisseurin, dazu bin ich seit 2018 VHS-Dozentin mit dem Kurs *Theater in Bewegung* (Volks-hochschule City West), der auch gemeinsame Theaterbesuche in der Gruppe beinhaltet. In beiden Arbeitsfeldern mache ich mir Gedanken über Wahrnehmungsmuster von Zuschauer:innen und probiere verschiedene Vermittlungsmöglichkeiten aus. Im VHS-Kurs, der offen für alle Zielgruppen ist, sprechen wir häufig darüber, was Teilnehmer:innen daran hindert, sich auf ungewohnte Theaterformen, wie sie besonders in freien Produktionen zu erleben sind, einzulassen. Fast alle erwähnen einen Druck, den sie bei solchen Vorstellungen empfinden: Sie haben den Eindruck, die Absichten der Regie „verstehen“ zu müssen. Die unvoreingenommene, lustvolle Wahrnehmung wird offenbar durch angestrenzte Versuche erschwert, auf kognitivem Wege „richtige“ Interpretationen zu finden.

Hier setzt meine Idee eines spielerischen Vermittlungsformats an, das ich vorläufig *SPIEL-PLATZ* nenne.

Wie läuft das Format ab?

Eine Gruppe interessierter Besucher:innen versammelt sich nach der Vorstellung – entweder direkt im Anschluss im Bühnenraum oder mit zeitlichem Abstand an einem anderen Ort.

Die Spielleitung eröffnet das Format, in dem sie einige sichtbare Bühnenelemente nennt: z. B. den Vorhang, die Blumentapete oder die Brille der Nebendarstellerin. Jeweils ein bis zwei Teilnehmende werden eingeladen, die Rolle dieser Bühnenelemente zu übernehmen, sie sind nun die „Spieler:innen“.

„Die unvoreingenommene, lustvolle Wahrnehmung wird offenbar durch angestrenzte Versuche erschwert, auf kognitivem Wege „richtige“ Interpretationen zu finden.“

Anschließend verteilen sich die Spieler:innen im Raum (die anderen Teilnehmenden bleiben sitzen) und die Spielleitung fragt herum: „Wer bist Du? Bist Du wichtig für die Aufführung?“ Dann folgt eine Frage zum subjektiven Erleben der Inszenierung, z. B. „Gab es einen Moment, in dem Du als Vorhang am liebsten gefallen wärst?“

Die Spieler:innen antworten je nach Fantasie, Empathie und Humor. Dann übernehmen die anderen (sitzenden) Teilnehmer:innen das Gespräch mit den Spielenden. Diese können sich auch selbst in ihren Rollen gegenseitig befragen oder miteinander debattieren.

Die letzte Frage kommt von der Spielleitung, z. B. „Wenn Du das Stück inszeniert hättest, was hättest Du anders gemacht?“

Die Spielenden werden mit Beifall verabschiedet, danach nehmen alle an einer gemeinsamen Abschlussdiskussion teil.

„Subjektive Interpretationen der Bühnenvorgänge werden Dank der Perspektivwechsel aus den Rollen der Gegenstände heraus als möglich, sinnvoll und erwünscht wahrgenommen.“

Was will ich mit diesem Format?

Mit diesem Vorschlag werden die Teilnehmenden im Spiel zu spontanen körperlichen und sprachlichen Äußerungen herausgefordert und zu eigenen Gedanken über das im Theater Erlebte angeregt. Subjektive Interpretationen der Bühnenvorgänge werden dank der Perspektivwechsel aus den Rollen der Gegenstände heraus als möglich, sinnvoll und erwünscht

wahrgenommen. Diese Erfahrungen können eine tiefergehende Diskussion über die Aufführung beflügeln.

Beobachtungen aus den ersten Erfahrungen mit dem Vermittlungsformat

Im Rahmen meines VHS-Kurses habe ich das Format mehrmals ausprobiert.

Beispiel 1:

Umsetzung des Formats im Unterrichtsraum der VHS, ein halbes Jahr nach dem Besuch der Performance *RAVEN-Rabenmütter*, ein zeitgenössisches Zirkusstück der Künstler:innengruppe Still Hungry, im Berliner freien Spielort Chamäleon.

In dieser tragisch-komischen Performance thematisieren die Akteurinnen ihren täglichen Kampf, den Artist:innenberuf mit ihrer Rolle als Mütter kleiner Kinder zu vereinbaren. Die Kinder werden in der Performance durch größere Mengen von Babypuppen symbolisiert, die sich an die Körper der Mütter klammern, sie belagern, behindern und verformen.

Für das Format verteile ich drei Puppen an die Spielenden, die sie in die Rolle der Kinderfiguren versetzen sollen, und frage:

„Wie habt Ihr als Verkörperungen der Kinder diese Aufführung erlebt?“

Antworten waren u. a.: „Ich habe gespürt, welche Belastung ich für meine Mutter bin. Sie war mal ein Adler, jetzt ist sie eine lahme Ente. Ich bin schuld! Hat Spaß gemacht, mit ihr am Seil zu turnen und Beifall zu bekommen!“ u. ä.

Die anderen Teilnehmenden setzen das Fragen fort: „Bewunderst Du deine Mutter? Wo sind eigentlich Eure Väter gewesen? Würdest Du Dir wünschen, Deine Mutter hätte einen „normalen“ Beruf?“ u. ä.

Die Spielenden nahmen konsequent die Kinderperspektive ein, die im Stück nicht im Vordergrund stand, und konnten so der Performance zusätzliche Aspekte abgewinnen.

Das Spiel lockerte die Kurs-Atmosphäre spürbar auf, es wurde viel gelacht. Alle waren emotional berührt. Die Zerrissenheit der Künstlerinnen zwischen Beruf und Mutterpflichten wurde erneut erlebt.

Beispiel 2:

Umsetzung des Formats im Unterrichtsraum, ca. eine Woche nach dem Besuch der Performance *Aus dem letzten Zimmer – Stimmen und Stationen des Abschieds*, eine Inszenierung des Theater ZENTRIFUGE auf dem Alten St. Marien- und St. Nikolai-Friedhof in Prenzlauer Berg.

Der von mir eingerichtete und inszenierte Parcours über den Friedhof führt das Publikum zu verschiedenen szenischen Stationen, an denen eigene und literarische Texte zur Vergänglichkeit des Menschen gespielt und zugleich Lebenslust und -intensität gefeiert wird.

Für das Format „verwandelten“ sich einige der Spielenden (durch das „Weißen“ ihrer Gesichter mit Mehl und Schließen der Augen) in Tote, die ihre letzte Ruhe auf diesem Friedhof gefunden haben. Andere verwandelten sich in deren Angehörige, die – mit Gießkannen ausgestattet – im Spiel die Grabstätten besuchten. In diesem Falle übernahmen alle acht Kurs-Teilnehmer:innen je eine der Rollen.

Zwischen den Spielenden entspann sich ein Gedankenaustausch über die Theateraufführung auf „ihrem“ Friedhof. Es gab einerseits Empörte, die sich in ihrer Ruhe oder Andacht gestört fühlten oder den Auftritt des Theaters als Respektlosigkeit empfanden. Andere begrüßten den ungewöhnlichen Besuch, verstanden ihn als Brücke zu den Lebenden: „Wir wollen ja nicht abseits und vergessen sein. Die Szenen zeigen die Zusammengehörigkeit von Leben und Tod, das geht auch uns an“.

Die Teilnehmer:innen setzten sich hier im Nachhinein sehr persönlich mit dem Thema der Inszenierung auseinander und verarbeiteten im Spiel ihre zum Teil erschütternden Erlebnisse auf dem Friedhof.

Schlussfolgerungen für die weitere Verwendung des Formats

Bisher konnte ich das Format noch nicht im Bühnenraum direkt im Anschluss an eine Vorstellung umsetzen. An meinen beiden Beispielen wird deutlich, dass dies sowohl Vorteile wie Nachteile mit sich bringen kann. Die magische, energetisch aufgeladene Bühnenatmosphäre des Zirkus-Stücks hätte das Format sicher zusätzlich belebt und noch lustvoller gemacht. Es war für die Teilneh-

menden nicht leicht, sich nach so langer Zeit und ohne die Atmosphäre des Bühnenraums „aus dem Stand“ in eine spielerische Stimmung hineinzufinden. Im zweiten Beispiel hat der zeitliche und räumliche Abstand zur Friedhofs-Inszenierung vermutlich die gemeinsame vertiefte Beschäftigung mit dem Sujet erst möglich gemacht. Erfahrungsgemäß sind Besucher:innen, die die Inszenierung erlebt haben, nach dem Rundgang zunächst in sich gekehrt, nachdenklich und wenig zum Reden aufgelegt.

Ich schlussfolgere also, dass sich das vorgeschlagene Format sowohl für den Einsatz direkt nach einer Aufführung eignet als auch im Nachgang bei späteren Gelegenheiten (etwa in Workshops oder Theaterkursen) hilfreich sein kann.

Nicht zu unterschätzen ist bei diesem Format, dass es für die meisten Teilnehmenden ungewohnt ist, spielerisch Stellung zu einem Theatererlebnis zu nehmen. In meinem VHS-Kurs wurde nach unserem Vermittlungs- Experiment gefragt, warum wir nicht „einfach“ über das Stück geredet hätten „wie sonst“. Das Format wurde eher als eine nicht ganz ernst gemeinte „Spielerei“ wahrgenommen. Meine Erfahrung ist: wenn es der Spielleitung gelingt, eine lockere Atmosphäre herzu-

stellen, in der die Scheu der Teilnehmenden sich überwinden lässt und Spaß an der Sache aufkommt, äußern sich die Spielenden freier und ungezwungener zu den Vorgängen, die sie im Theater gesehen haben. Ein großer Vorteil des Spielprozesses ist meines Erachtens, dass sich die Teilnehmenden leichter als durch einen rein sprachlichen Austausch erneut in die Stimmungen der jeweiligen Inszenierung hineinversetzen können. Die Verarbeitung erfolgt in der Sprache des Theaters: im Spiel. Und damit hat das Publikum die Chance, sich als Teil der Performance zu erleben – ein erklärtes Ziel postmodernen Theaters.

ENGLISH

I have been working in independent theater for decades, mostly as a director, and I have also worked as an adult education teacher since 2018 for the course Theater in Bewegung (Theater in Movement) at the Volkshochschule City West which also includes group visits to the theater. In both fields of work, I think about the perception patterns of audience members and try out different forms of communication. In the adult education class, which is open for all target groups, we frequently speak about what it is that prevents the participants from opening themselves up to unusual forms of theater that are especially present in independent productions. Almost all of them mention a pressure that they feel during such performances: they have the impression that they have to “understand” the intentions of the director. The unbiased, enjoyable perception is seemingly made more difficult by strained attempts to find the “right” interpretation using cognitive means.

Here is where my idea for a playful communication format, which I am calling PLAY-SPACE (ger. "SPIEL-PLATZ"), for the moment.

How Does the Format Work?

A group of interested audience members comes together after the performance, either directly following it in the performance space or in a different location after some time.

The facilitator begins the format by naming some visible stage elements: for example, the curtain, the flowered wallpaper or the glasses worn by the supporting actor. One or two participants, respectively, are invited to assume this role on the stage, they are now the "players". After this, the players spread out throughout the space (the other participants remain seated) and the facilitator asks them: "Who are you? Are you important for the production?" This is followed by a question about the subjective experience of the performance, for example, "Was there a moment in which you, as the curtain, would have liked to have come down the most?"

The players answer based upon their own imagination, empathy and humor. Then the other (seated) participants take over the conversation with the players. The players can also ask questions of each other while in their roles or debate with each other.

The final question comes from the facilitator, for example, "If you had directed the performance, what would you have done differently?"

The players are dismissed from their roles with applause and then everyone takes part in the shared final discussion.

What Do I Want To Achieve With This Format?

With this suggestion, the participants are challenged to playfully express themselves physically and verbally in a spontaneous manner and their own thoughts about what they have experienced in the theater are stimulated. Subjective interpretations of what has happened on stage are perceived as possible, reasonable and desired thanks to the change of perspective into the roles of the objects. These experiences can also inspire a deeper discussion about the performance.

Observations from the First Experiences with the Communication Format

I tested out the format multiple times over the course of my adult education class.

Example 1:

Implementation of the format in the classroom of the adult education center, half a year after attending the performance RAVEN-Rabenmütter, a contemporary circus piece by the artist group Still Hungry in the Chamäleon, one of Berlin's independent performance venues.

In this tragicomic performance, the performers focus on their daily struggle to strike a balance between their profession as artists and their role as mothers of small children. During the performance, the children are symbolized by large numbers of baby dolls who cling to the bodies of the mothers, they mob them, impede them and deform them.

For the format, I handed out three dolls to the players that were intended to place them in the role of the child characters and asked:

"How did you experience your embodiment as children in this performance?"

The answers were, for example: "I felt that I was a burden to my mother. She was once "an eagle, now she is a lame duck." "It's my fault! It was fun to do tricks on a rope with her and receive applause!", amongst others.

The other participants continued the questions: "Do you admire your mother? Where are your fathers? Would you wish for your mother to have a "normal" job?", amongst others.

The players consistently assumed the perspective of the children, the performance was not placed in the foreground and this allowed the performance to take on additional aspects.

The playful exercise tangibly relaxed the atmosphere of the class and there was a great deal of laughter. Everyone was touched emotionally. The conflict of the artists between profession and their duties as mothers was experienced once again.

Example 2:

Implementation of the format in a classroom approximately one week after attending the performance Aus dem letzten Zimmer – Stimmen und Stationen des Abschieds (Out of the Last Room – Voices and Stations of Farewell) in the Alten St. Marien- and St. Nikolai-Friedhof in Prenzlauer Berg

This parkour that I created and directed leads the audience through a variety of scenic stations in which devised and literary texts on the ephemeral nature of humanity are performed and, at the same time, the love of life and the intensity of life are celebrated.

For this format, some of the players "transformed" (by "whitening" their faces with flour and closing their eyes) into dead people who have found their final peace in this graveyard. Others transformed themselves into their relatives who, equipped with watering cans, visited the graves in the performance. In this case, all eight of the participants in the course took on one of the roles.

An exchange of thoughts about the theater performance in their graveyard took place between the players. On the one hand, there were those who were indignant who felt disturbed in their rest or devotion or found having a theater performance here to be disrespectful. Others welcomed the unusual visit and understood it as a bridge to the living: "We do not want to be secluded and forgotten. The scenes show the interconnectedness of life and death and that affects us as well."

Afterward, the participants dealt with the theme of the performance in a very personal manner and used the performing in the format to process their, in part, upsetting experiences in the graveyard.

Conclusions for the Further Usage of the Format

Up until now, I have not been able to work with this format on stage directly following a performance. Both of my examples clearly demonstrate that this can bring advantages as well as disadvantages. The magical, energized stage atmosphere of the circus piece certainly invigorated the format and made it more exciting. It was not easy for the participants after such a long time and without the atmosphere of the stage piece to immerse themselves in a playful mood “out of nowhere”. In the second example, the chronological and spatial distance from the performance in the graveyard was probably what made the deep and mutual considering of the subject possible in the first place. My experience was that the audience members who attended the performance first withdrew into themselves after the walk, were contemplative and not particularly in the mood to speak.

I conclude, therefore, that the suggested format is suitable both for using directly after a performance and can also be helpful afterward at a later opportunity (in workshops or theater classes, for example).

With this format, it should not be underestimated that it is unusual for most participants to take on a playful position regarding a theater experience. After our communication experience in my adult education class, the question was asked why we had not “simply” talked about the piece “as usual”. The format was thus perceived as “playing around” which was not meant completely seriously. My experience is, when the facilitator is successful in creating a relaxed atmosphere in which the reservations of the participants can be overcome and fun in what is being done is experienced, the participants speak more freely and unconstrainedly about what they have seen in the theater. A great advantage of this playful process is, in my opinion, is that the participants can once again immerse themselves in the atmosphere of the respective performance more easily than through a purely language-based approach. The processing takes place in the language of the theater: performance. And with this, the audience has the opportunity to experience being a part of the performance, which is, of course, a stated goal of the post-modern theater.

“The processing takes place in the language of the theater: performance. And with this, the audience has the opportunity to experience being a part of the performance, which is, of course, a stated goal of the post-modern theater.”



Andere Wahrnehmung? A Different Perception?

Zuschauende in Inszenierungen mit inklusiven Ensembles
Audience Members in Productions with Inclusive Ensembles

Sandra Rasch

DEUTSCH

In der Mitte der Bühne der Inszenierung *König Ubu* im RambaZamba Theater steht eine Drehscheibe mit einem Durchmesser von sechs Metern. Darauf befindet sich ein drei Meter hoher Reifrock aus Holz. Ganz oben auf dem Reifrock-Gestell steht die Schauspielerin Zora Schemm, die die Rolle der Königin Ubu spielt – eine machtbewusste, intrigenspinnde Figur, um die sich alles dreht. Im Bühnenbild hat sie deshalb die höchste Position inne.

Als Theater mit inklusivem Ensemble stehen wir bei unseren Zuschauern oft unter besonderer Beobachtung. Bei Komödien gibt es viele Zuschauer, die verunsichert sind, ob sie lachen dürfen, weil sie Angst haben, ihr Lachen könnte missverstanden werden. Sie wollen über komische Momente und Handlungen der Figuren lachen, aber nicht über Menschen mit Behinderung, die diese Figuren darstellen. Wird ein Text aus inszenatorischen Gründen langsam oder mit Pausen zwischen den Worten gesprochen, denken die Zuschauer:innen oft, dass die Schauspieler:innen ihren Text nicht wüssten.

„Es scheint vielen Zuschauenden schwerzufallen, die Darstellung einer mächtigen Figur durch eine Schauspielerin mit Down-Syndrom als überzeugend wahrzunehmen.“

In Nachgesprächen zu *König Ubu* habe ich oft von Zuschauer:innen gehört, dass sie die Besetzung der Königin Ubu „nicht glaubhaft fänden“. Liegt es daran, dass der Körper der Schauspielerin als „nicht machtvoll“ wahrgenommen wird? Meine Vermutung ist, dass Inszenierungen von inklusiven Ensembles vom Publikum „anders“ wahrgenommen werden als Inszenierungen von Theatern mit einem non-disabled Ensemble. Wichtig zu wissen ist: Ich bin eine weiße Frau ohne Diskriminierungserfahrung und ich bin Theaterpädagogin am RambaZamba Theater – ein Theater, in dem Schauspieler:innen mit und ohne Behinderung zusammenarbeiten. Die Beobachtungen, die in diesem Text beschrieben werden, entspringen meiner Wahrnehmung. Sie sind individuell und subjektiv. Ich habe sie in Vorstellungen, Workshops und Nachgesprächen gemacht.

Die Schriftstellerin Anaïs Nin prägte den Satz „Wir sehen die Welt nicht wie sie ist, sondern wie wir sind.“ Was wir im Zuschauen sehen und wie wir das Gesehene interpretieren, wird von eigenen Lebenserfahrungen und Sehgewohnheiten beeinflusst. Diese Sehgewohnheiten und Erfahrungen sind wiederum in kulturelle Traditionen, in gesellschaftlich anerkannte Systeme der Selektion und über Generationen eingeübte Sicht- und Wahrnehmungsweisen von Menschen als „normal“ und „anders“ eingebunden. Warum nehmen die Zuschauerinnen Zora Schemms Besetzung als „nicht-überzeugend“ wahr? Ein Grund dafür könnte sein, dass uns im Alltag Bilder und Geschichten, die von Menschen mit Behinderung in machtvollen Positionen erzählen, fehlen. Es scheint vielen Zuschauenden schwerzufallen, die Darstellung einer mächtigen Figur durch eine Schauspielerin mit Down-Syndrom als überzeugend wahrzunehmen.

Eine Theatersituation ist eine komplexe Situation, die durch impliziertes kulturelles Wissen und kognitive Fähigkeiten von Darstellenden und Zuschauenden gleichermaßen hergestellt und getragen wird¹. Zuschauer:innen betrachten Schauspieler:innen mit Behinderung oft nicht in der gleichen Weise, wie sie Schauspieler:innen ohne Behinderung betrachten würden. Das Publikum hat oft Mühe zwischen Figur und Schauspieler:in zu unterscheiden. Die Trennung zwischen „darstellen“ und „sein“ wird dann nicht geleistet. Stattdessen werden die Handlungen der Darsteller:innen mit Behinderung unbewusst mittels eines bestehenden gesellschaftlichen Normen- und Regelwerks interpretiert. Die Vorgänge auf der Bühne werden nicht als Handlungen im Theater angesehen (inszenierter Text, geprobte Bühnenvorgänge, Als ob-Verabredung zwischen den Spielenden und dem Publikum), sondern vermischen sich mit den Vorstellungen darüber, wie ein Mensch mit Behinderung „ist oder sein sollte.“ Ein vorherrschendes Bild ist, dass Menschen mit Behinderung vor allem hilfsbedürftig seien. Menschen mit Down-Syndrom werden mit Attributen beschrieben, die man eher Kindern zuordnen würde. Deshalb sorgt eine machtvolle Figur, die alle Fäden in der Hand hält, und von einer Schauspielerin mit Down-Syndrom gespielt wird, für Verwirrung. Selbst-, Welt- und Fremdwahrnehmungen werden auf den Kopf gestellt. Manchmal verlassen Zuschauende vor Ende der Aufführung das Theater.

Ein großer Teil unserer Zuschauenden schaut sich die Vorstellungen an, weil sie etwas über Menschen mit Behinderung erfahren wollen. Das lässt sich am deutlichsten an Gruppenbuchungen erkennen. Interessanterweise kommen viele Zuschauer:innen aus Bereichen, in denen sie beruflich in Kon-

„Wir kämpfen auch darum, dass Schauspieler:innen mit Behinderung zuerst als Künstler:innen wahrgenommen werden.“

„Ein großer Teil unserer Zuschauenden schaut sich die Vorstellungen an, weil sie etwas über Menschen mit Behinderung erfahren wollen.“

takt mit Menschen mit Behinderung treten (Heilerziehungspfleger:innen, Student:innen der Sozialen Arbeit, Erzieher:innen etc.).

Sie wollen bei uns „ein anderes Bild von Menschen mit Behinderung“ sehen. Die ästhetische Umsetzung eines Themas oder Stücks scheint dann häufig zweitrangig. Für uns ist das aber grundlegend anders: Uns interessiert die Kunst! Die Frage: „Ist das Kunst oder ein soziales Projekt?“ stellt sich für das Ensemble des RambaZamba Theaters nicht. Bitte nicht falsch verstehen: Wir lieben unser Publikum und freuen uns über alle Zuschauer:innen, die unsere Vorstellungen besuchen. Aber wir kämpfen auch darum, dass Schauspieler:innen mit Behinderung zuerst als Künstler:innen wahrgenommen werden. Es geht um Sichtbarkeit von Vielfalt und um künstlerische Ausdrucksformen, die der „Norm“ fehlen und durch sie verdrängt werden. Inklusion ist ein Prozess und kein Zustand, der einmal erreicht ist und sich dann hält. Wir müssen täglich daran arbeiten. Wird die Verschiedenheit im täglichen Handeln hergestellt und etabliert, wird sich auch die Wahrnehmung der Zuschauer:innen von Inszenierungen mit einem inklusiven Ensemble ändern.

Übrigens: Das von Alfred Jarry geschriebene Stück *Ubu Roi*, auf dem die hier erwähnte Inszenierung basiert, war 1896 ein Bruch mit allen vorherrschenden Theaterkonventionen und eine Provokation für das anwesende bürgerliche Publikum. Heute gilt es als genialer Vorgriff auf den Dadaismus. Was sagt uns das? Zeiten und Ästhetik ändern sich. Wie lange wird es wohl noch dauern, bis inklusive Ensembles als „normal“ wahrgenommen werden?

ENGLISH

In the middle of the stage during the production of König Ubu (King Ubu) at RambaZamba Theater, there is a turntable with a diameter of six meters. On top of this is a three meter tall hoop skirt made out of wood. Standing very high up on the hoop skirt is the female actor Zora Schemm who is performing the role of Queen Ubu - a character aware of her power who weaves webs of intrigues and around whom everything revolves. This is why she has the highest position on stage.

As a theater with an inclusive ensemble, we are often under a special kind of observation by our audience members. During comedies, there are many audience members who are uncertain as to whether they are allowed to laugh because they are afraid that their laughter could be misunderstood. They want to laugh about the funny moments and actions of the characters, but not laugh at the people with so-called disabilities who are performing these characters. If a text is spoken

¹ Sigmund, Gerald: Theater- und Tanzperformance zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag (2020)

slowly or with pauses between the words for directorial reasons, the audience members often think that the actors do not know their lines.

In post-performance discussions about König Ubu, I have often heard audience members say that they did not find the casting of Queen Ubu to be “credible”. Is this because the body of a female actor is perceived as “not powerful”? My assumption is that productions with inclusive ensembles are perceived “differently” by audience members than productions at theaters with a non-disabled ensemble.

What is important to know when thinking about this: I am a white woman without experiences of discrimination and I am a theater educator at RambaZamba Theater - a theater where actors with and without so-called disabilities work together. The observations that are described in this text come from my perceptions. They are individual and subjective. I have made them during performances, workshops and post-performance discussions.

The writer Anaïs Nin coined the phrase “We do not see the world as it is, but instead as we are.” What we see when watching a performance and how we interpret what we see is influenced by our own life experiences and viewing habits. These viewing habits and experiences, in turn, are incorporated within cultural traditions in which societally recognized systems of selection and ways of seeing and perceiving human beings as “normal” and “different” that have been practiced for generations. Why do the audience members perceive the casting of Zora Schemm in this role as “not convincing”? One reason for this could be that we lack images and stories of people with so-called disabilities in powerful positions in our everyday experiences. It seems to be difficult for many audience members to perceive the portrayal of a powerful figure by an actor with Down syndrome as convincing.

A theater situation is a complex situation that is equally created and sustained by the performers and the audience members through implied cultural knowledge and cognitive abilities¹. Audience members often do not view actors with so-called disabilities in the same way that they would regard actors without so-called disabilities. The audience often requires a great deal of effort to distinguish between character and actor. The separation between “performing” and “being” is then not made. Instead of this, the actions of the performers with so-called disabilities are unconsciously interpreted using an existing set of societal norms and rules. What happens on stage is not seen as actions in a theater (produced text, rehearsed stage actions, the “as if” agreement between the performers and the audience), but is instead mixed up with the notions of

¹ Siegmund, Gerald: Theater- und Tanzperformance zur Einführung. Hamburg; Junius Verlag (2020)

what a person with so-called disabilities “is or should be”. A prevailing image is that people with so-called disabilities are especially in need of help. People with Down syndrome are described with attributes that one would be more likely to ascribe to children. This is why a powerful character who holds all of their cards in their hands and is performed by a female actor with Down syndrome causes confusion. Self-perceptions, perceptions of the world and perceptions of the other are all turned on their head. Sometimes audience members leave the theater before the end of the performance.

A large number of our audience members attend the performances because they want to learn something about people with so-called disabilities. This can be seen most clearly by group bookings. Interestingly, a good deal of audience mem-

bers come from fields in which they professionally enter into contact with people with so-called disabilities (care workers, social work students, teachers, et cetera). They want to see “a different image of people with so-called disabilities” at our theater. The aesthetic realization of a topic or play then frequently seems to be of secondary importance. For us, however, this is fundamentally different: we are interested in the artistry! The question “Is this art or is this a social project?” is not pertinent for the ensemble of RambaZamba Theater. Please do not misunderstand this: we love our audience and we are very pleased by all of the audience members that come to attend our shows. At the same time, however, we are also working very hard to ensure that actors with so-called disabilities are first and foremost perceived as artists. This is a matter of the visibility of diversity and deals with artistic forms of expression from which the “norm” is missing and which they have replaced. Inclusion is a process and not a condition that can be achieved a single time and then maintained. We have to work toward this on a daily basis. If the differences are created and established in daily actions, the perceptions of audience members of productions with an inclusive ensemble will change as well.

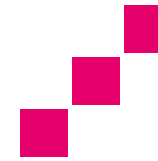
bers come from fields in which they professionally enter into contact with people with so-called disabilities (care workers, social work students, teachers, et cetera). They want to see “a different image of people with so-called disabilities” at our theater. The aesthetic realization of a topic or play then frequently seems to be of secondary importance. For us, however, this is fundamentally different: we are interested in the artistry! The question “Is this art or is this a social project?” is not pertinent for the ensemble of RambaZamba Theater. Please do not misunderstand this: we love our audience and we are very pleased by all of the audience members that come to attend our shows. At the same time, however, we are also working very hard to ensure that actors with so-called disabilities are first and foremost perceived as artists. This is a matter of the visibility of diversity and deals with artistic forms of expression from which the “norm” is missing and which they have replaced. Inclusion is a process and not a condition that can be achieved a single time and then maintained. We have to work toward this on a daily basis. If the differences are created and established in daily actions, the perceptions of audience members of productions with an inclusive ensemble will change as well.

question “Is this art or is this a social project?” is not pertinent for the ensemble of RambaZamba Theater. Please do not misunderstand this: we love our audience and we are very pleased by all of the audience members that come to attend our shows. At the same time, however, we are also working very hard to ensure that actors with so-called disabilities are first and foremost perceived as artists. This is a matter of the visibility of diversity and deals with artistic forms of expression from which the “norm” is missing and which they have replaced. Inclusion is a process and not a condition that can be achieved a single time and then maintained. We have to work toward this on a daily basis. If the differences are created and established in daily actions, the perceptions of audience members of productions with an inclusive ensemble will change as well.

By the way: the play Ubu the King written by Alfred Jarry and upon which the production mentioned here is based, was, in 1896, a break with all prevailing theater conventions and a provocation for the bourgeois audience in attendance. Today, it is seen as a genial precursor to Dadaism. What does that say to us? Times and aesthetics change. How long will it actually take until inclusive ensembles are seen as “normal”?



ON DISPLAY PALIMPSEST NO.1



LEE Mun Wai
aus dem Englischen von Katharina Erben

Dies ist ein poetischer Erfahrungsbericht über meine Wahrnehmung während der Aufführung von On Display, meiner Solo-Tanzperformance. *On Display* geht von einem erweiterten Wahrnehmungsbegriff aus, nämlich davon, dass alle Wesen – menschliche und nicht-menschliche – einander wahrnehmen. Während der Performance spüre ich dem nach, wie die Wesen in meinem direkten Umfeld mich wahrnehmen und mich durch ihre Wahrnehmung verändern. Dieses Nachspüren erzeugt eine Aufmerksamkeit, ein vorübergehendes Ablassen von meiner ständigen subjektiven Standpunkt-nahme gegenüber meiner Umgebung, und eine erhöhte Sensibilität für sie.

On Display begann mit einem meiner Gedichte. In diesem Artikel erscheint das ursprüngliche Gedicht mittig zentriert, um ihm als Rückgrat zu dienen.

Hier, auf der linken Seite, beschreibe ich die entscheidenden ersten Momente von *On Display*, in denen ich einen Modus der Aufmerksamkeit zwischen mir, den Zuschauer:innen und unserer Umgebung etabliere. Dieser Aufmerksamkeitsmodus ist Grundlage für die weitere Performance.

Ich gehe auch auf bestimmte Worte des Gedichts ein. Diese Worte bilden den Kern der Performance, bei der es darum geht, Tanz als einen relationalen Akt zu betrachten, der es mir ermöglicht, meine Umgebung zu verstehen.

Der Text auf der rechten Seite richtet sich an Sie in Ihrem gegenwärtigen Augenblick. Auf diese Weise erhalten Sie durch die Lektüre dieses Artikels nicht nur einen Bericht über eine vergangene Wahrnehmung, sondern ich möchte Sie auch dafür sensibilisieren, wie Sie und Ihre aktuelle Umgebung einander wahrnehmen.

This is a poetic account of perception from my experience while performing On Display, my solo dance performance. It considers a broadened notion of perception: that all entities – human and non-human – perceive one another. Throughout it, I am busy sensing how the entities in my surroundings are perceiving and subsequently transforming me. This sensing creates an attention; a momentary cessation of my constant subjective propositioning towards my environment and an increased sensitivity to it.

On Display began with a poem that I wrote. In this article, the original poem will appear aligned in the middle, to serve as a spine for it.

Here, on the left, I describe the crucial first moments of On Display in which I establish this mode of attention between myself, the viewers and our surroundings. It is with this mode of attention that the performance continues.

I also elaborate on specific words of the poem. These words form the crux of this performance, which is to regard dance as a relational act that allows me to understand my surroundings.

The text on the right will be written to speak to you in your present moment. This way, reading this article does not merely give you a past account of perception, but also hopes to make you sensitive to how you and your current surroundings are perceiving each other.

ON DISPLAY.

ICH, DU, OBJEKT UND DIE
ENTFERNUNG ZWISCHEN UNS ALLEN.

Ich, der Performer in *On Display*.

Ich, der Verfasser dieses Artikels;
der ich ihn irgendwann in der
Vergangenheit geschrieben habe, in der
Gegenwartsform; damit er irgendwann in
der Zukunft als Jetzt-Erlebnis zu Ihnen
gelangt: Ihrem Jetzt.

Sie, die Zuschauer:innen meiner
Performance.

Sie, di:er Sie gerade diesen Artikel lesen.
Hallo.
Ich frage Sie voll Anteilnahme: Wo sind Sie
gerade?

Objekt, oder sagen wir lieber, Wesen? Um
die Subjekt-Objekt-Beziehung hinter uns
zu lassen. Um unsere Wahrnehmung zu
öffnen ...

... gegenüber nicht-menschlichen Wesen.

On Display beginnt: Ich heiße Sie am Ort
der Performance willkommen. Sie suchen
sich einen Platz und lassen sich nieder.

Wie kommt es, dass Sie hier sind, an
diesem Ort, an dem Sie dies gerade lesen?
Wie heimisch sind Sie hier?

Ich laufe im Kreis umher, um die Energie
des Ortes auf mich wirken zu lassen. Diese
Energie verändert sich spürbar, wenn Sie
Ihre Plätze einnehmen. Der Ort ist jetzt
erwartungsvoll aufgeladen.

Welche Art von Energie geben Sie gerade
an Ihre Umgebung ab? In welcher Haltung
befindet sich Ihr Körper?

Ich positioniere mich inmitten dieser
spürbaren Erwartung; stelle mich Ihnen
und meiner Umgebung zur Schau, *On
Display*.

ICH FRAGE: WELCHES WESEN STELLT
WELCHES ZUR SCHAU?

Schau: einigermaßen auffällig
positioniert ...

... um bewusst wahrgenommen zu werden.

Ich lausche auf die Geräusche des
Ortes, jene im Vordergrund, und jene
im Hintergrund. Es ist zu still. Ich
öffne ein Fenster, um die Geräusche
von draußen hereinzulassen. Die
intensive Stille von drinnen strömt
nach draußen, während gleichzeitig
die trägen, fernen Straßengeräusche
in den Aufführungsraum dringen.
Ein Kind ruft aufgeregt nach seiner
Mutter; ein Auto rollt gemächlich
vorbei.

Können Sie die verschiedenen Geräusche
aufzählen, die Sie jetzt hören? Vielleicht in
eine Reihenfolge bringen, von denen, die
Ihnen am nächsten sind, zu denen, die am
weitesten von Ihnen entfernt sind?

DIESE ENTFERNUNG, ÜBER DIE HINWEG
WIR ZUEINANDER IN BEZIEHUNG
TRETEN, DIESE ENTFERNUNG, AB DER WIR
EINANDER AUFFÄLLIG WERDEN.

Entfernung: der dynamische Akt des
Fühlens ...

... formbar, nie festgelegt.
Ist dieses „Sie“ dort links andere
Menschen? Oder sind Sie, di:er Sie diesen
Artikel lesen, vielleicht auch Teil dieser
Performance?
Ich stelle mir Sie vor, auf der linken Seite.
Tauchen Sie ein,
oder
bleiben Sie fest verankert in Ihrer
gegenwärtigen Ort-Zeit,
auf der rechten Seite,
und lesen Sie aus der Entfernung.

Während ich unter dem Fenster stehe, das
ich gerade geöffnet habe, frage ich mich:
Wie kann ich der Einzige sein, der Dinge
wahrnimmt? Sicherlich nehmen andere
Wesen mich ebenso wahr?

Ja, Sie alle nehmen auch mich wahr. Aber wie?

Dieses „wie“ werde ich nie ganz verstehen können. Denn ich bin weder der Stuhl, noch der Baum vor dem Fenster, noch bin ich Sie, die anderen Körper, die meinem Tanz beiwohnen.

Aber die Beschäftigung mit diesem „wie“ bringt mich Ihren Energien immer näher. Es dezentriert meine Erfahrung und erkennt meine Präsenz als bloßen Teil eines komplexen, relationalen Energie- und Erfahrungsfeldes an.

DIESE AUFMERKSAMKEIT, DIE WIR EINANDER SCHENKEN,

Mein Tanzen wird zum Akt des Fühlens, nicht durch mehr Schritte, sondern durch mehr Aufmerksamkeit für meine Umgebung

lassen Sie Ihr Lesen auch zu einem Akt des Fühlens werden.

DIESE STETS UMHERSCHWEIFENDE AUFMERKSAMKEIT, MIT DER WIR AUFWARTEN, WÄHREND WIR IN ERWARTUNGSHALTUNG SIND.

Mein Tanz lädt Sie ein, mit mir zu kommunizieren ...

... ebenso wie mit den anderen Wesen in Ihrer gegenwärtigen Umgebung.

Aufmerksamkeit erzeugt Affinitäten zwischen Wesen ...

... wirkt auf uns, wirkt auf unsere Umgebung.

Beiwohnen: etwas dezidiert und tätlich Aufmerksamkeit schenken. Sich einem bestimmten Ort ...

... und einer Dauer verpflichtet.

DIESES GEMEINSAME BEIWOHNEN.

Ich tanze; nicht nur, damit Sie mir Aufmerksamkeit schenken, sondern auch unserer Umgebung.
Sie sind eine den Raum verschiebende Energie. Ich necke Sie, führe Sie in die Irre.
Ich wende meinen Blick sanft durch den Raum zu Ihnen

Vielleicht können Sie jetzt innehalten und nach gegenüber schauen.
Gegen und über.
Gegen, als gleichzeitiges Abstoßen und Hinführen:
Ein Akt mit einer doppelten Bewegung in entgegengesetzte Richtungen, an dem wir teilhaben.

Ich nehme Ihre Reaktion darauf wahr. Sie verändert mich bio-chemisch.
Aufgeregt und nervös, schlucke ich einen Spucke-Klumpen hinunter. Ihre Augen schweifen in eine andere Richtung, wie um mir verstohlen mitzuteilen, dass vielleicht auch Sie sich unwohl fühlen.
Ihr Blick.
Er flößt mir Mut ein.
Er verstärkt meine Schüchternheit.
Er macht, dass ich meine performative Präsenz aufgeben will. Eine Präsenz, welche auf Kommando zu erzeugen, ich lange und hart trainiert habe.
Ihr Blick versetzt meinem aufgeblasenen Selbstvertrauen einen Stich.

EIN BEIWOHNEN IM AUFBAU.

Ich fange wieder bei null an.
Nun, ich wohne etwas mit Ihnen bei.
Nicht länger **vor** Ihnen, oder **für** Sie. Die **Präpositionen** haben sich verändert ...

... und daher auch unsere **Positionen**. Wir wohnen jetzt etwas **mit** einander bei.

ON DISPLAY.

I, YOU, OBJECT, AND THIS DISTANCE
BETWEEN ALL OF US.

I, performer in On Display.

*I, writer of this article;
having written it sometime in the past, in
the present tense; so that it arrives to you
sometime in the future, as an
experience of now: your now.*

You, the viewer/s of my performance.

*You, currently reading this very article.
Hi there.
I warmly ask you: where are you now?*

*Object, or shall we say, entity, instead? So
that we remove the subject –
object relation. So that we open up our
perception...*

... to non-human entities.

*On Display begins: I invite you into
the performance space. You choose your
spot and settle down.*

*How did you end up here, this place in
which you are now reading this? How
settled are you in it?*

*I walk around in circles to feel the
energy in the space. This energy shifts
palpably as you settle down. The
space is now pregnant with your
expectations.*

*What kind of energy are you giving
out to your surroundings now? What
posture is your body in?*

*In the midst of this palpable
expectation, I position myself; put
myself on display to you and my
surroundings.*

I ASK: WHICH ENTITY
IS DISPLAYING WHICH?

*Display: being positioned
conspicuously enough...*

... to be sensed consciously.

*I listen closely to the sounds in the
space, those in the foreground,
and those in the background. It is
too quiet. I open a window to let the
outside sounds in. The intense
silence from inside floods outwards
as the languid, distant street sounds
pour into the performance space.
An excited kid calls for their mother;
a car rolls by unhurriedly.*

*Can you count the number of sounds you
are hearing now? Maybe rank
them in order from those closest to you to
those furthest away from you?*

THIS DISTANCE WE RELATE ACROSS,
THIS DISTANCE FROM WHICH WE BECOME
CONSPICUOUS TO ONE ANOTHER.

Distance: the dynamic act of sensing...

*... malleable, never fixed.
Is this "you" on the left other people? Or
could you, the one reading this article, also
be in this performance?
Imagine yourself there, on the left.
Plunge in,
or
stay firmly in your present spacetime, on
the right, and read from a distance.*

*Standing under the window I have just
thrown open, I ask myself: how can I be
the only one perceiving things? Surely
other entities perceive me too?*

Yes, you all perceive me too. But how?
This "how" I will never be able to
fully understand. Because I am not the
chair, nor the tree outside the window, nor
you, the other body/ies
experiencing my dance.
But, attending to this "how" brings me
ever closer to your energies. It
decenters my experience and
acknowledges my presence as a mere part
of a complex, relational field of
energies and experiences.

THIS ATTENTION WE GIVE ONE ANOTHER,

My dancing becomes an act of sensing,
producing not more steps, but more
attention to my surroundings

let your current act of reading also
become an act of sensing.

THIS EVER-SHIFTING ATTENTION WE ATTEND TO WHILE BEING IN ATTENDANCE.

My dance invites you to communicate with
me...

... and also to communicate with the other
entities in your current
surroundings.

Attention creates affinities between
entities...

... affects us, affects our surroundings

Attend: to give dedicated attention and
action to something. A commitment to a
certain space...

... and length in time

THIS ATTENDING TO SOMETHING TOGETHER.

I dance, not just to make you pay
attention to me, but also to what is around
us.

You are an energy that shifts the space. I
tease you, lead you on.

I turn my gaze softly to you across the
space

Perhaps you could now pause and look
across from yourself.
Across as in the German word, gegenüber.
Gegen and über.
Gegen, translated as both
against (repulsion) and toward:
An act with a double movement in
opposite directions that we partake in.

I perceive you reacting to it. This
changes me biochemically. Excited and
nervous, I swallow some saliva. Your
eyes dart off in another direction, as if to
furtively tell me that, perhaps, you too are
uncomfortable.

Your gaze.

It makes me braver.

It makes me more timid.

It makes me want to abandon my
performative presence. A presence I have
trained so hard and long to
create on cue.

Your gaze punctures this inflated
confidence of mine.

AN ATTENDANCE IN CONSTRUCTION.

I begin again from zero.

Now, I attend to something **with** you.

No more **in front of**, or, **at** you. The
prepositions have changed...

... and therefore also our **positions**. We
now attend to something **with** each other.

The background features a vibrant red color with abstract white and light red patterns. A large, wavy, brush-stroke-like shape in white and light red dominates the upper right and center. In the lower left, there is a circular pattern of concentric, wavy lines, also in white and light red, resembling a ripple or a stylized sunburst.

**WEITERFÜHRENDE
INFORMATIONEN**

FURTHER

INFORMATION

Die Autor:innen

The Authors



Kerstin Böttcher

Kerstin Böttcher studierte Erziehungswissenschaften, Soziologie und Psychologie in Marburg und Berlin. Seit 2003 Presse- und Öffentlichkeitsarbeit für den TD Berlin. Nach Geburt der ersten Tochter 2004 und neben der kontinuierlichen Arbeit für den TD Berlin arbeitete sie regelmäßig für weitere freie Gruppen und Projekte, u. a. Riki von Falken, Amina Gusner, Penelope Wehrli, Das Helmi. 2011 bis 2019 übernahm sie zusätzlich den Bereich Presse- und Öffentlichkeitsarbeit im Ballhaus Ost. Geburt der zweiten Tochter 2011. Seit 2019 verantwortlich für die Kommunikation der Shakespeare Company Berlin. Kontinuierliche Zusammenarbeit mit dem Acker Stadt Palast und seit 2021 Leitung der Kommunikation von DOCKART.

Kerstin Böttcher studied education, sociology and psychology in Marburg and Berlin. She has been in charge of press and PR work for TD Berlin since 2003. Following the birth of her first daughter and alongside her continuous work for TD Berlin, she works regularly for additional independent groups and projects, including, amongst others, Riki von Falken, Amina Gusner, Penelope Wehrli and Das Helmi. In addition, she was responsible for the press and PR work at Ballhaus Ost from 2011 to 2019. Her second daughter was born in 2011. She has been responsible for the communication work of Shakespeare Company Berlin since 2019. She works with Acker Stadt Palast on a continuous basis and has been the director of communication at DOCKART since 2021.

dock11-berlin.de

Laura Bötttinger

Laura Bötttinger arbeitet als Tanzvermittlerin und Produktionsleiterin in Berlin. Nach ihrem Abschluss an der MUK Wien war sie als freie Tänzerin u. a. auf Kampnagel Hamburg und am Berliner HAU Hebbel am Ufer tätig. Seit 2016 arbeitet sie bei Diehl+Ritter und betreut das Projekt Dance On. Sie ist Künstlerische Leiterin des Vermittlungsprogramms Dance On Partizipation und konzipiert und leitet Vermittlungsformate im In- und Ausland. 2021/2022 war sie Jurymitglied im Förderprogramm TANZLAND der Kulturstiftung des Bundes.

Laura Bötttinger works as a dance facilitator and production manager in Berlin. After completing her studies at MUK - The Music and Arts University of the City of Vienna, she worked as an independent dancer at, amongst others, Kampnagel Hamburg and HAU Hebbel am Ufer in Berlin. She has worked for Diehl+Ritter since 2016 and supervises the project Dance On. She is the artistic director of the communication program Dance On Partizipation and conceives and facilitates communication formats both within Germany and abroad. In 2021/2022, she was a member of the jury for the funding program TANZLAND for the Kulturstiftung des Bundes, the German Federal Cultural Foundation.

laura-boettinger@web.de

Anete Colacioppo

Anete Colacioppo ist Schauspielerin, Sprach- und Literaturwissenschaftlerin, Theaterpädagogin (M.A.), und seit 2015 Künstlerin

und internationale Kommunikation zwischen Nantes, Berlin und Düsseldorf. Sie experimentiert mit Untertitelung, Betreuung internationaler Gruppen, Regieassistenzen, Theaterworkshops. Sie arbeitet u. a. bei der Plattform für deutsch-französische Kunst in Lyon, unterstützt Theater- und Tanzgruppen in Fragen der Verwaltung und Produktion, darunter Pauline Simon, Leyla Rabih, das Kollektiv Mahu. Seit 2014 arbeitet sie als Kulturprojektleiterin für das Centre Français de Berlin (CFB).

Julia Cozic grew up in Brittany in France where she became interested in theater and German culture at a very young age. Following a German-French high school diploma and studies in translation, she studied cultural communication and international communication between Nantes, Berlin and Düsseldorf. She experimented with subtitles, supporting international groups, assistant directing and theater workshops. She worked, amongst other jobs, for the platform for German-French art in Lyon, and supported theater and dance groups with questions regarding administration and production, including Pauline Simon, Leyla Rabih and the collective Mahu. She has worked as a cultural project manager for Centre Français de Berlin (CFB) since 2014.

Anete Colacioppo is an actor, linguist, literary scholar and theater educator (M.A.). She has served as the artistic director of Acker Stadt Palast since 2015 and is one of its co-founders.

She began her professional training as an actor at the age of 15 and, at the same time, began working with the great thinker of Brazilian theater, Antunes Filho. She first came to Berlin in 2003 via an exchange and moved there soon after, studied theater education at the Berlin University of the Arts and co-founded Acker Stadt Palast, where she has placed a focus on performance and contemporary dance and, thanks to Erik Drescher, also on new music. Thanks to funding provided by Neustart Kultur, she initiated the format #share on the online platform of Acker Stadt Palast in 2021.

ackerstadtpalast.de

Julia Cozic

Julia Cozic wächst in der Bretagne auf, wo sie sich sehr früh für das Theater und die deutsche Kultur begeistert. Nach dem deutsch-französischen Abitur in Rennes und einem Übersetzerstudium folgte die kulturelle Vermittlung

und internationale Kommunikation zwischen Nantes, Berlin und Düsseldorf. Sie experimentiert mit Untertitelung, Betreuung internationaler Gruppen, Regieassistenzen, Theaterworkshops. Sie arbeitet u. a. bei der Plattform für deutsch-französische Kunst in Lyon, unterstützt Theater- und Tanzgruppen in Fragen der Verwaltung und Produktion, darunter Pauline Simon, Leyla Rabih, das Kollektiv Mahu. Seit 2014 arbeitet sie als Kulturprojektleiterin für das Centre Français de Berlin (CFB).

Julia Cozic grew up in Brittany in France where she became interested in theater and German culture at a very young age. Following a German-French high school diploma and studies in translation, she studied cultural communication and international communication between Nantes, Berlin and Düsseldorf. She experimented with subtitles, supporting international groups, assistant directing and theater workshops. She worked, amongst other jobs, for the platform for German-French art in Lyon, and supported theater and dance groups with questions regarding administration and production, including Pauline Simon, Leyla Rabih and the collective Mahu. She has worked as a cultural project manager for Centre Français de Berlin (CFB) since 2014.

centre-francais.de

FLUGWERK (Katharina Leonore Goebel, Lea-Maria Kneisel, Leoni Grützmaker, Birte Sonnenberg, Sophie Krause, Elena Liesenfeld)

Das FLUGWERK ist ein Team von sieben Moderatorinnen, die professionell in den freien darstellenden Künsten in den Bereichen Dramaturgie, Öffentlichkeitsarbeit, Performance, Produktion, Regie und Kulturvermittlung tätig sind. Im Format der Offenen Probe beschäftigt sich das FLUGWERK mit der Öffnung künstle-

rischer Arbeitsprozesse für und mit Publikum. Damit einher geht die fortwährende Sammlung, (Weiter-)Entwicklung und Bereitstellung von Kommunikations- und Feedbackmethoden für die künstlerische Praxis. Das Team organisiert sich in kollektiver Leitung.

FLUGWERK is a team of seven moderators who work professionally in the independent performing arts in the areas of dramaturgy, PR, performance, production, directing and cultural communication. Using the format of open rehearsals, FLUGWERK concerns itself with the opening up of artistic working processes for and with the audience. This is accompanied by the continuous collection, (further) development and provision of communication and feedback methods for artistic practice. The team organizes itself under a collective leadership.

flugwerk.org

Swetlana Gorich

Mal in festeren, mal in freieren Strukturen arbeitet Swetlana Gorich als Kulturvermittlerin und Kulturmanagerin. Sie studierte Kulturwissenschaften (B.A.) an der Europa-Universität in Frankfurt (Oder) und Kulturvermittlung (M.A.) an der Universität Hildesheim. Seit März 2022 arbeitet sie im Programm NEUSTART KULTUR – Junges Publikum der ASSITEJ. Von 2019 bis 2021 leitete sie das Programm Performing Exchange des Bundesverbands Freie Darstellende Künste. Von 2016 bis 2020 war sie im Bereich Publikumsgenerierung und Vermittlung des Performing Arts Programm Berlin tätig. Weitere Zwischenstationen waren: M.I.C.A. – Movement in Contemporary Arts, das Theater Das Letzte Kleinod, Kleist Forum in Frankfurt (Oder), die Compagnie Fredeweiß.

Swetlana Gorich works as a cultural communicator and culture manager, sometimes within

formally employed structures and sometimes within independent structures. She studied cultural studies (B.A.) at the European University in Frankfurt (Oder) and cultural communication (M.A.) in Hildesheim. She has worked within the program NEUSTART KULTUR – Junges Publikum (young audiences) of ASSITEJ since March of 2022. She managed the program Performing Exchange of the Bundesverbands Freie Darstellende Künste, the German Federal Association of the Independent Performing Arts, from 2019 to 2021. She worked for the Berlin Performing Arts Program as a member of the Audience Development and Communication team from 2016 to 2020. She has also worked for and with Movement in Contemporary Arts, the theater Das Letzte Kleinod, Kleist Forum in Frankfurt (Oder) and Compagnie Fredeweiß.

Martha Hölters-Freier

Martha Hölters-Freier ist Diplompädagogin, Freie Regisseurin und Theaterleiterin. Sie hat Germanistik, Theaterwissenschaft und Erwachsenenbildung an der FU Berlin studiert und 1969 eines der ersten Freien Ensembles, das Theater ZENTRIFUGE mitbegründet. Über 40 Jahre war sie in der Umweltbildung sowie Öffentlichkeitsarbeit einer Bundesbehörde tätig, dort auch als Kunstbeauftragte und Kuratorin. Sie arbeitet in der Freien Szene seit den 1970er Jahren und als VHS-Dozentin im Theaterbereich seit 2018 (Volkshochschule City West). Sie ist Mitglied der GoldenGorkis am Gorki Theater Berlin. *Martha Hölters-Freier is a certified educator, independent director and theater manager. She studied German studies, theater studies and adult education at FU Berlin and was a co-founder of one of the first independent ensembles, Theater ZENTRIFUGE, in 1969.*

She spent more than 40 years working in environmental education as well as PR for a German federal agency and also worked there as a commissioner for the arts and as a curator. She has worked in the independent performing arts community since the 1970s and as an adult education teacher in the field of theater since 2018 (Volkshochschule City West). She is a member of the GoldenGorkis at Gorki Theater Berlin.

martha.freier@gmx.de

Gina Jeske

Gina Jeske beschäftigt sich mit dem Abbau von Barrieren im Theater. Sie arbeitet u. a. als freie Audiodeskriptions-Autorin und leitet gemeinsam mit blinden und sehbehinderten Kolleg:innen Workshops zum Thema Audiodeskription für Institutionen und angehende Autor:innen. Vor, während und nach ihrem Studium der Medien- und Literaturwissenschaften war sie u. a. am Schauspiel Köln, am Theater der Keller in Köln und am Theater an der Parkaue in Berlin tätig. Von 2018-2022 war Gina Jeske an den Sophiensælen Berlin für den Aufgabenbereich Vermittlung, später auch für Barrierefreiheit zuständig. *Gina Jeske has dedicated herself to the removal of barriers in the field of theater. She works, amongst other positions, as an independent audio description author and leads workshops on the topic of audio descriptions for institutions and prospective authors together with both blind and sighted colleagues. Before, during and after her studies in media studies and literary studies, she worked at Schauspiel Köln, Theater der Keller in Cologne and Theater an der Parkaue in Berlin, amongst other theaters. Gina Jeske was responsible for the area of communication, and later also for accessibility, at Sophiensæle Berlin from 2018 to 2022.*

Jana Korb

Jana Korb ist Künstlerin (Gast: Freie Klasse, UdK Berlin), Artistin und Kulturwissenschaftlerin (FU und HU Berlin), und kreiert artistisches Theater und narrativen Zirkus. Sie ist auf der Suche nach dem Zirkus der Zukunft.

Sie choreographierte und spielte in und für Produktionen von Christoph Schlingensiefel, John Bock, Taylor Mac, Jill Greenhalgh, Kordula Lobeck de Fabris, Fura dels Baus, bankleer u. a. und performte u. a. für Vaclav Havel, auf der Documenta, der Ostrale, im Odin Teatret.

Sie ist künstlerische Leiterin vom LuftFest Berlin, Mit-Begründerin des RAW-Geländes Berlin, Mitglied im Magdalena Project (Network of Women in Contemporary Theatre) und Vorstand im Bundesverband Theater im Öffentlichen Raum. Sie lebt und produziert als Teil des Kollektivs korb+stiefel in Berlin Lichtenberg.

Jana Korb is an artist (guest of Freie Klasse, Berlin University of the Arts), aerial artist and cultural scholar (FU and HU Berlin) and creates aerial theater and narrative circus. She has set out on a search for the circus of the future.

She has choreographed and performed in and for productions by Christoph Schlingensiefel, John Bock, Taylor Mac, Jill Greenhalgh, Kordula Lobeck de Fabris, Fura dels Baus and bankleer, amongst others. She performed for Vaclav Havel at Documenta, Ostrale and Odin Teatret.

She is the artistic director of LuftFest Berlin, a co-founder of the RAW-Gelände Berlin, a member of the Magdalena Project (Network of Women in Contemporary Theater) and a member of the board of Bundesverband Theater im Öffentlichen Raum. She lives in Berlin-Lichtenberg, where she also produces work as part of the collective korb+stiefel.

www.luftartistin.de

Lee Mun Wai

Lee Mun Wai* ist Choreograf/Tänzer und lebt in Berlin. Im Juli 2021 schloss er seinen Masterstudiengang in Choreografie und Performance am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen ab. Aktuell befasst er sich mit Bedeutungen von Wahrnehmung und nutzt sie für Bewegungsformen, die eine sensible Wahrnehmung ihrer Umwelt aufrecht erhalten. Zu seinen jüngsten Projekten gehören die Solo-Arbeit *On Display* (2021), die im Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt/Main uraufgeführt wurde, und *Oracle and Sacrifice In The Woods* (2022) von Claudia Bosse. 2014 erhielt er den Young Artist Award des National Arts Council, Singapur. Von 2008 – 2015 war er Ensemble-Mitglied von T.H.E Dance Company, Singapur.

Lee Mun Wai is a Berlin-based choreographer and dancer. In July 2021, he completed his Master's degree in choreography and performance at the Institute for Applied Theater Studies in Gießen, Germany. His current practice uses notions of perception to create ways of moving that stay sensitive in their reading of their environment. Recent projects include On Display (2021), his solo which premiered at Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt and Oracle and Sacrifice In The Woods (2022) by Claudia Bosse. 2014: Young Artist Award from the National Arts Council, Singapore. 2008 – 2015: full-time dancer, T.H.E Dance Company, Singapore.*

*Nachname: Lee; Vorname: Mun Wai. (Im Chinesischen werden die Nachnamen den Vornamen vorangestellt.)

**Last name: Lee; First name: Mun Wai. (Chinese names place last names in the first position, before first names.)*

www.leemunwai.com

Anna-Kirstine Linke

Anna-Kirstine Linke wuchs im Ruhrgebiet auf mit diesem Song: <https://open.spotify.com/track/5x7sRcUe5W9ri9M0LoCxVJ?si=10b5c66dc67642e8>.

Linke studierte Philosophie-Künste-Medien in Hildesheim und Regie an der HfMT in Hamburg sowie an der ZHdK in Zürich. Linke rieb sich an Machtstrukturen und begann mit der Psychologin Hannah Lesser zu salutogenem künstlerischem Arbeiten zu forschen. Der künstlerische Schwerpunkt liegt auf biographischen Arbeiten und partizipativen (Post-)Formaten. Zuletzt war Linkes lebensfüllender Abend *FALLEN* zum Körper Studio Junge Regie 2022 eingeladen und das Postformat *Über Freund:innenschaft* zum Common Places 2022 sowie 52 HERTZ zu den Festivals 6 tage frei und HAUPTSACHE FREI. Aktuell arbeitet Linke zu Stierkämpfen, Nonbinarität, Essen und Sex. *Anna-Kirstine Linke grew up in the Ruhr area with this song: https://open.spotify.com/track/5x7sRcUe5W9ri9M0LoCxVJ?si=10b5c66dc67642e8.*

*Linke studied philosophy, art and media studies in Hildesheim and directing at the Hamburg University of Music and Theatre as well as at the Zurich University of the Arts. Linke experienced power structures and began researching salutogenic artistic work with the psychologist Hannah Lesser. The focus of the artistic work rests on biographical work and participatory (post-performance) formats. Recently, Linke's full-length work *FALLEN* was invited to the 2022 edition of Körper Studio Junge Regie, Linke's post-performance format *Über Freund:innenschaft* was invited to the 2022 edition of Common Places and 52 Hertz was invited to the festivals 6 tage frei and HAUPTSACHE FREI. Linke is currently working on the topics of bullfighting, non-binarity, food and sex.*

annakirstinelinke@posteo.de

Gerald Pirner

Nach seinem Studium der Theaterwissenschaften und Philosophie arbeitet Gerald Pirner als Lektor. Nach seiner Erblindung beginnt er im Jahr 2006 als Essayist für das Onlinemagazin *kultura-extra* zu schreiben. Im Jahr 2014 gründet er *Gerald Pirner – Texte zu Kunst*, eine Webseite, auf der er Essays über Bildende Kunst, Theater, Musik und Film aus der Perspektive eines Blinden veröffentlicht. Seit 2019 arbeitet er mit Gravity als Co-Autor von Audiodeskriptionen. Er arbeitet zudem im Bereich Audiodeskription für die Sophiensæle Berlin. 2015 beginnt er sich mit Fotografie zu beschäftigen und gründet 2017 mit anderen das Fotostudio für Blinde Fotograf:innen in Berlin. Er arbeitet vor allem in der Technik des Lightpainting. In verschiedenen Ausstellungen waren seine fotografischen Arbeiten zu sehen, zurzeit beim Deutschen Künstlerbund e. V.

*Gerald Pirner worked as an editor after studying theater studies and philosophy. After going blind, he began writing for the online magazine *kultura-extra* as an essayist in 2006. In the year 2014, he founded *Gerald Pirner – Texte zu Kunst*, a website where he publishes essays about visual art, theater, music and film from the perspective of a blind person. He has worked with Gravity as a co-author of audio descriptions since 2019. He also works for *Sophiensæle Berlin* in the area of audio descriptions. He began working with photography in 2015 and founded the *Fotostudio für Blinde Fotograf*innen* (Photo Studio for Blind Photographers) with others in 2017. He works primarily with the technique of light painting. His photographic work has been seen in a variety of exhibitions and currently can be seen at the *Deutscher Künstlerbund e.V.**

www.geraldpirner.com

Sandra Rasch

Sandra Rasch leitete bis August 2022 das Junge RambaZamba am RambaZamba Theater. Sie studierte Theater- und Filmwissenschaft an der FU Berlin, Theaterpädagogik an der FAU Erlangen-Nürnberg und Sozialmanagement an der ASH Berlin. Sie arbeitete u. a. am Oldenburgischen Staatstheater und am Rose Theatre Kingston (UK). In ihrer Arbeit geht es darum, mit theatralen Mitteln einen Begegnungsraum für unterschiedliche Menschen zu schaffen. Mit ihren künstlerischen Arbeiten war sie zu verschiedenen Festivals eingeladen, unter anderem zum Theatertreffen der Jugend und zum Tanztreffen der Jugend.

Sandra Rasch was the director of Junge RambaZamba, the youth program at RambaZamba Theater until August 2022. She studied theater studies and film studies at FU Berlin, theater education at FAU Erlangen-Nürnberg and social management at ASH Berlin. She has worked, amongst other places, at Oldenburgischen Staatstheater and Rose Theatre Kingston (UK). In her work, she is concerned with using theatrical means to create a space for encounters between different people. She has been invited to Theatertreffen der Jugend and Tanztreffen der Jugend with her artistic work.

Franziska Trapp

Dr. Franziska Trapp ist Postdoc-Wissenschaftlerin an der Freien Universität Berlin und der Université Libre de Bruxelles. Sie ist die Gründerin des Forschungsprojektes *Zirkus | Wissenschaft und Organisatorin internationaler Konferenzen* wie u. a. *Semiotics of the Circus* (2015), *UpSideDown* (2017), *Semaine du Cirque* (2020), *Écrire l'histoire du cirque* (2022). Darüber hinaus arbeitet Trapp als freiberufliche Dramaturgin (u. a. *Tall Tales Company* (NL),

Sysmo (BE), Julia Berger (DE), Cie Equinoctis (FR)). Sie wurde vom Deutschen Hochschulverband mit dem dritten Platz als Nachwuchswissenschaftlerin des Jahres 2019 ausgezeichnet und erhielt 2020 den Nachwuchspreis der Deutschen Gesellschaft für Semiotik für ihre Dissertation „Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus“ (De Gruyter 2020, Routledge 2023).

Dr. Franziska Trapp is a postdoctoral scholar at the Free University of Berlin and Université Libre de Bruxelles. She is the founder of the research project Circus | Science and the organizer of international conferences such as, for example, Semiotics of the Circus (2015), UpSideDown (2017), Semaine du Cirque (2020) and Écrire l'histoire du cirque (2022). In addition, Trapp works as an independent dramaturg for a variety of companies, including, amongst others, Tall Tales Company (NL), Sysmo (BE), Julia Berger (DE), Cie Equinoctis (FR). She was awarded third prize as an emerging scholar in the year 2019 by the Deutscher Hochschulverband, the German Association of University Professors and Lecturers and received the emerging scholar prize of the Deutsche Gesellschaft für Semiotik, the German Society for Semiotics, for her dissertation Reading Contemporary Circus (De Gruyter 2020, Routledge 2023).

Stephanie Zurstegge

Stephanie Zurstegge entwickelt Räume, Kostümbilder und Interaktionskonzepte für Inszenierungen, Festivals und privat. Sie hat an der HfBK Dresden und der UdK Berlin studiert und begeistert sich für Orte, die eher für nichttheatrale Nutzung bekannt sind. Kollektive Recherchen formen ihre stets ortsspezifischen und transdisziplinären Interaktionskonzepte. Das szenische Essay *All About Nothing* (Pulk Fiktion, Premiere am FFT Düsseldorf) wurde mit ihrer Ausstattung beim Heidelberger Stü-

ckemarkt ausgezeichnet. Als Bühnen- & Kostümbildnerin ist Stephanie Zurstegge in Berlin, aber auch in anderen Städten, (Bundes-) Ländern und im Internet unterwegs. Ihr Hörspiel über politische Kleidung ist in der aktuellen Ausgabe *Ästhetik & Kommunikation: War on Issues* abgedruckt.

Stephanie Zurstegge develops spaces, costumes and interaction concepts for productions, festivals and private occasions. She studied at the Academy of Fine Arts Dresden and the Berlin University of the Arts and is excited about spaces that are more known for non-theatrical usage. Collective research always informs her site-specific and interdisciplinary interaction concepts. The scenic essay All About Nothing (Pulk Fiktion, premiered at FFT Düsseldorf) which featured her design received an award at the Heidelberg Stückemarkt festival. Stephanie Zurstegge works as a costume design and set designer in Berlin as well as in other cities, German states and on the internet. Her audio drama about political clothing is featured in the current edition of Ästhetik & Kommunikation: War on Issues.

Über uns About Us



Theaterscoutings Berlin

Mit über 6000 Künstler:innen, etwa 500 Tanz- und Theatergruppen und über 70 Spielstätten ist Berlin die Welthauptstadt für Tanz und Theater. Gerade aus der Freien Szene, die seit den 1970er Jahren stetig neben den Staats- und Stadttheatern wächst, kommen immer wieder künstlerische Innovationen – Einzelkünstler:innen und Gruppen touren weltweit erfolgreich und machen ein breites Publikum neugierig auf die zeitgenössische Freie Szene. In Berlin entwickeln sich neue Tanz-, Performance- und Theaterformen, entstehen spannende Kunsträume, wird mit Site-Specific- oder installativen Formaten experimentiert – die lebendige, inspirierende Atmosphäre der Stadt zieht internationale Künstler:innen an, die oft bleiben und mit ihrer Arbeit zur großen künstlerischen Vielfalt beitragen.

Viele Theaterinteressierte sind neugierig auf die Freie Szene, kennen jedoch häufig weder die Spielstätten noch die Künstler:innen und können sich lediglich an den Aufführungstiteln orientieren. Theaterscoutings Berlin öffnet und unterstützt den Weg in die Freie Szene von Berlin. In Zusammenarbeit mit über 35 Kooperationspartner:innen bietet Theaterscoutings Berlin ein monatlich wechselndes Programm an. Es finden Publikumsgespräche und Einführungen, physische Reflexionsformate, experimentelle Vermittlungsformate, Workshops und vielfältige digitale Austauschformate statt. Um Neugier auf die freie Tanz- und Theaterszene zu wecken, werden regelmäßig Spielstätten-Touren organisiert. Im Programm finden die Zuschauer:innen darü-

ber hinaus Hinweise auf weitere Vermittlungsformate, die von den einzelnen Spielstätten und Künstler:innen selbst entwickelt werden.

Theaterscoutings Berlin ist ein Angebot des Performing Arts Programm des LAFT Berlin. Im Bereich Kulturvermittlung & Besucher:innen-Forschung werden neben dem monatlichen Programm von Theaterscoutings Berlin kontinuierlich neue zielgruppenspezifische Angebote entwickelt. Regelmäßige Workshops stärken die Kompetenzen der Scouts, auf jährlichen Fachtagen wird gegenwärtige Vermittlungspraxis reflektiert und weitergedacht. Dazu wird der aktuelle Stand der Besucher:innenforschung und der Teilhabe in den freien darstellenden Künsten diskutiert, und Analysen, Beobachtungen und gesammeltes Wissen über Vermittlungspraxis in Publikationen zusammenstellt.

Formate von Theaterscoutings Berlin

Das Ziel von Theaterscoutings Berlin besteht darin, Begegnungen zwischen Künstler:innen, Zuschauer:innen und Spielstätten der freien darstellenden Künste Berlins zu initiieren. Es werden offen zugängliche Gespräche in einem angenehmen, möglichst nicht-hierarchischen oder frontalen Rahmen angestrebt, die auf einen Austausch der Anwesenden abzielen, die unterschiedliches Wissen und unterschiedliche Perspektiven und Erfahrungen in Bezug auf die darstellenden Künste mitbringen.

Die Gespräche werden von Theaterscouts, welche die Veranstaltung begleiten, gestaltet. Theaterscouts sind Expert:innen aus unterschiedlichen Bereichen der freien darstellenden

den Künste: u. a. Schauspieler:innen, Regisseur:innen, Dramaturg:innen, Kritiker:innen, Produzent:innen, Theaterpädagog:innen oder Journalist:innen. Am Abend der Veranstaltung sind sie die Gastgeber:innen der Gesprächssituation und laden im Anschluss an die Vorstellung alle Anwesenden zum Austausch ein, den sie durch eigene Impulsfragen und Perspektiven rahmen. Diese Gespräche werden von Vielen geschätzt, u. a. weil sie spannende Begegnungen initiieren und einen Zugang zur Freien Szene vermitteln. Diese Wertschätzung drückt sich auch in der zunehmenden Etablierung von Fördermitteln für den Bereich Vermittlung an den Häusern aus. Künstler:innen begrüßen es, dass Scouts, die nicht zum Teil der künstlerischen Produktion gehören, durch ihren Außenblick das Gespräch rahmen, und sich über die Einbeziehung der Publikumswahrnehmung neue Blickwinkel eröffnen. Die Gespräche haben den Anspruch, über reine Frage-Antwort-Settings hinauszugehen, so dass die Scouts immer wieder nach Wegen suchen, sie dialogisch(er) zu gestalten.

Darüber hinaus initiiert und unterstützt Theaterscoutings Berlin die Konzeption und Entwicklung weiterer neuer Vermittlungsformate für die freien darstellenden Künste: Wie können Künstler:innen und Zuschauer:innen sich auch jenseits einer Gesprächsrunde über das Erlebte austauschen? Wie kann dieser Austausch so vielfältig und experimentierfreudig gestaltet werden, wie die Kunstformen, die in der Freien Szene vertreten sind? Wie können beispielsweise auch physische Reflexionsformate andere Zugänge ermöglichen, neue Perspektiven auf das Erlebte öffnen und interdisziplinären Ansätzen in den darstellenden Künsten mit multisensorischen Austauschformaten begegnen? Eine erste Publikation zu neuen experimentellen Vermittlungsangeboten entstand 2018 unter dem Titel *Zwischen*

Publikum und Bühne, sie stellt verschiedene Formate und Möglichkeiten vor, Kulturvermittlung neu zu denken, auszuprobieren und zu erfahren.

Theater Scoutings Berlin

With more than 6,000 artists, some 500 dance and theater groups and over 70 performance venues, Berlin is the world capital for dance and theater. Artistic innovations come again and again from the independent performing arts community which has grown constantly since the 1970s alongside the repertory and ensemble theaters; individual artists and groups tour successfully around the world and are making a wide audience curious about the contemporary independent performing arts community. In Berlin, new forms of dance, performance and theater are developed, exciting art spaces are created, site-specific or installation-based formats allow for experimentation; the vibrant, inspiring atmosphere of the city attracts international artists who often choose to stay on a more permanent basis and contribute to the huge amount of artistic diversity with their work.

Many potential audience members are curious about the independent performing arts community but are frequently unaware of both the performance venues and the artists or are forced to orient themselves by the titles of the performances. Theater Scoutings Berlin opens up a path to the independent performing arts community of Berlin and provides support in traveling it. In collaboration with over 35 cooperation partners, Theater Scoutings Berlin offers a changing monthly schedule of programming. This includes post-performance discussions and pre-performance introductions, physical reflection formats, experimental communication formats, work-

shops and a wide range of digital exchange formats. Regular tours of performance venues are also organized through the program in order to awaken curiosity in the independent dance and theater community. In addition, the schedule of programming provides audience members with information about other communication formats developed by the individual performance venues and the artists themselves.

Theater Scoutings Berlin is a part of the Performing Arts Program of LAFT Berlin. In the area of Cultural Communication and Audience Research, new target group-specific formats are continuously developed alongside the monthly schedule of programming of Theater Scoutings Berlin. The competencies of the scouts are regularly strengthened over the course of workshops and current communication practice is reflected upon and further developed during the annual symposia. In addition, the current state of audience research and the participation in the independent performing arts is discussed and analyses, observations and collected knowledge about communication practice in the independent performing arts is collected in publications.

The Formats of Theater Scoutings Berlin

The goal of Theater Scoutings Berlin is to initiate encounters between the artists, audience members and performance venues within Berlin's independent performing arts community. The goal is to foster open and accessible conversations within frameworks that are as non-hierarchical as possible as well as consciously not frontal that are intended to support an exchange between the people in the room who bring different levels of knowledge and a wide variety of perspectives and experiences in terms of the field of the performing arts.

The conversations are facilitated by theater scouts who accompany the events. Theater scouts are experts from a wide variety of areas of the independent performing arts: actors, directors, dramaturgs, critics, producers, theater educators or journalists. On the evening of the respective performance, they are the hosts of the discussion situation and invite everyone attending the event to stay afterward and participate in an exchange that they provide a framework for using their own spontaneous questions and perspectives. These conversations are very popular for many reasons, including the fact that they initiate exciting encounters and provide access to the independent performing arts community. This appreciation is also expressed by the increasing establishment of funding for the area of communication by the performance venues. Artists appreciate the fact that scouts who are not a part of the artistic production team provide a framework for the conversation through their external view and open up new ways of looking at things by incorporating the perception of the audience. The conversations aspire to be more than simple question and answer sessions and, accordingly, the scouts are continuously searching for ways to make sure these conversations facilitate as much dialogue as possible.

In addition, Theater Scoutings Berlin initiates and supports the conception and development of additional, new communication formats for the independent performing arts: how can artists and audience members communicate about the performance they have experienced outside of traditional discussions? How can this communication be made as diverse and experimental as the art forms that are represented within the independent performing arts community? How can, for example, physical reflection formats be used to open other points of access and new perspectives on

what has been experienced and meet interdisciplinary approaches in the performing arts with multisensory exchange formats? A first publication about new experimental communication formats was published in 2018 under the title Between Audience and Stage and presented a variety of different formats and opportunities for rethinking, testing out and learning about cultural communication.

Performing Arts Programm Berlin vom LAFT Berlin

The LAFT Berlin Performing Arts Program

Das Performing Arts Programm des LAFT Berlin bietet ein breitgefächertes Angebot zur strukturellen Stärkung, Professionalisierung und Vernetzung der freien Szene Berlins. Ziele sind dabei die Steigerung und Verstärkung der Sichtbarkeit künstlerischer Arbeiten des Kreativstandorts Berlin, die Bündelung und Weitergabe von Wissen und Kompetenzen, die Verstärkung von Synergien und die Schaffung neuer Kooperationen inner- und außerhalb der Szene selbst.

Ob Berufseinsteiger:in oder Profi: Auf Fragen rund um das künstlerische Arbeiten in der Freien Szene finden sie bei der Beratungsstelle & Mentoring fachkompetente Antworten. Dazu informieren Expert:innen bei regelmäßigen Fachtagen & Kooperationsveranstaltungen über Neuerungen in der Szene und befördern den Austausch unter den Künstler:innen und Kulturakteur:innen. Jährlich lädt der Branchentreff der freien darstellenden Künste zu kulturpolitischen Updates, Diskussionen, Vorträgen und Workshops ein.

Zentrale Anlaufstellen und ein Kontakt über Berlin hinaus sind das Kultursekretariat & Touring Office: Fachgäste aus dem In- und Ausland, Vertreter:innen aus Politik, Wirtschaft und Gesellschaft, Medienakteur:innen oder an Kooperationen Interessierte finden im Kultur-

sekretariat sachkundige Unterstützung für ihre Anliegen. Das Touring Office befördert die (inter-)nationale Sichtbarkeit künstlerischer Arbeiten „made in Berlin“.

Das monatliche Programm von Theaterscoutings Berlin eröffnet dem Publikum mit Gesprächen, Workshops und Spielstätten-Touren neue Perspektiven auf künstlerische Arbeiten und Einrichtungen der Freien Szene. Das gewonnene Wissen, neue Trends und innovative Formate im Bereich von Kulturvermittlung & Publikumsforschung geben die Expert:innen in Publikationen und Fachveranstaltungen weiter.

The Performing Arts Program of LAFT Berlin provides a wide-ranging offering of services and events for the infrastructural strengthening, professionalization and networking of Berlin's independent performing arts community. The goals are increasing and cementing the visibility of artistic work within the creative hub of Berlin, the bundling and passing on of knowledge and competencies, the strengthening of synergies and creating new cooperations within and beyond the independent performing arts community itself.

No matter whether we are talking about newcomers or established professionals: questions dealing with artistic work in the independent performing arts community find competent answers in the Information Center & Mentoring Program. In addition, experts provide information about innovations in the community and encourage exchanges between artists and culture makers over the course of regular symposia and cooperation events. Each year, the Industry Get-Together of the Independent Performing Arts Community invites the community and guests to take part in cultural policy updates, discussions, presentations and workshops.

The Central Point of Contact and Touring Office provide a one-stop shop for questions and a

contact that also extends beyond Berlin: visiting industry professionals from throughout Germany and abroad, representatives from the areas of politics, business and society as well as those working in the media or those interested in forming cooperations find professional support for their concerns with the Central Point of Contact. The Touring Office supports the (inter)national visibility of artistic work "made in Berlin".

The monthly schedule of programming of Theater Scoutings Berlin provides audience members with new perspectives on the artistic work and institutions of the independent performing arts community through discussions, workshops and tours of performance venues. The experts share the knowledge gained, new trends and innovative formats in the field of cultural communication and audience research in publications and special events.

www.pap-berlin.de

LAFT Berlin

Der LAFT Berlin – Landesverband freie darstellende Künste Berlin e. V. – vertritt die Interessen der professionellen freien darstellenden Kunstschaftenden Berlins gegenüber Öffentlichkeit und Politik. Seit der Gründung 2007 setzt sich der Verband dafür ein, Berlin als Zentrum regionaler und internationaler Kunstproduktion zu stärken, Arbeitsbedingungen und Strukturen in den freien darstellenden Künsten zu verbessern, die solidarische Vernetzung zu fördern und die öffentliche und politische Wahrnehmung dieses für Berlin so wichtigen kreativen Sektors auszubauen. Der LAFT Berlin ist Träger des Performing Arts Programm Berlin sowie des Performing Arts Festival Berlin und aktuell Mitinitiator des Modellprojekts FAIRSTAGE, das diskriminierungsfreie und gute Arbeitsbedingungen an öffentlich finanzierten Berliner Theatern zum Ziel hat. Der Verband

zählt über 430 Mitglieder – darunter die wesentlichen Spielstätten, Gruppen und Einzelkünstler:innen Berlins. Er ist in verschiedenen kulturpolitischen Gremien und Netzwerken engagiert, u. a. in der Koalition der Freien Szene Berlin und im Rat für die Künste Berlin, dazu ist er Mitglied im Bundesverband Freie Darstellende Künste.

LAFT Berlin – Landesverband freie darstellende Künste Berlin e. V., the Berlin State Association of the Independent Performing Arts, represents the interests and needs of the professional independent performing arts community of Berlin in dealing with politicians and the public. Since its founding in the year 2007, the association has dedicated itself to strengthening Berlin as a center for regional and international artistic production, to improving the working conditions and structures within the independent performing arts, to supporting solidary networking and to expanding the public and political perception of this creative sector that is so important for Berlin. LAFT Berlin is the legal entity behind both the Berlin Performing Arts Program as well as the Berlin Performing Arts Festival and is currently a co-initiator of the model project FAIRSTAGE whose goal is achieving good working conditions that are free of discrimination at publicly funded theaters in Berlin. The association has over 430 members, including Berlin's essential performance venues, groups and individual artists. It is engaged in a variety of cultural policy bodies and networks, including the Koalition der Freien Szene Berlin (the Berlin Coalition of the Independent Arts) and Rat für die Künste Berlin (the Berlin Council for the Arts) and is also a member of the Bundesverband Freie Darstellende Künste (the German Federal Association of the Independent Performing Arts).

www.laft-berlin.de

Team

Projektleitung WAHRNEHMUNG(EN) Project Manager of PERCEPTION(S)

Nathalie Frank

Bereich Kulturvermittlung und Besucher:innenforschung Cultural Communication and Audience Research Area

Juliane Wieland, Nora Wagner

Programmdirektion Program Director

Janina Benduski

Projektmanagement Project Management

Hannah Pelny, Franziska Janke

Redaktion Editorial Team

Nathalie Frank, Léonie Jeismann, Nora Wagner, Juliane Wieland, Toni Zahn

Lektorat Proofreading

Dr. Peggy Mädler

Expert:innenbeirat Panel of Experts

Swetlana Gorich, Olivia Hyunsin Kim/ddanddarakim, Martin Rolfs

Wir bedanken uns herzlich bei allen Autor:innen, Vermittler:innen, Künstler:innen, Mitarbeitenden der Spielstätten und Zuschauer:innen, die an der Entstehung dieser Publikation mitgewirkt haben.

Our deepest thanks go out to all of the creators, facilitators, artists, staff members of performance venues and audience members who took part in the creation of this publication.

Impressum Imprint



Herausgeber Published by

LAFT Berlin – Landesverband
freie darstellende Künste Berlin e. V.
Grünberger Str. 39
10245 Berlin
www.laft-berlin.de

1. Auflage Oktober 2022,
1st Edition October 2022

Eine Publikation des Performing Arts
Programm Berlin.
A publication of the Berlin Performing
Arts Program
www.pap-berlin.de

Übersetzung Translation

Daniel Brunet (Deutsch-Englisch),
Katharina Erben (Englisch-Deutsch, für
den Text von Lee Mun Wai)

Theaterscoutings Berlin
www.theaterscoutings-berlin.de

Gestaltung & Illustration Graphic Design & illustration

Grafikladen Berlin

Performing Arts
Programm
Berlin



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

The Berlin Performing Arts Program is a program of LAFT – Landesverband freie darstellende Künste Berlin e. V. The Performing Arts Program is supported by the State of Berlin – Senate Administration for Cultural and European Affairs from funds of the European Fund for Regional Development (EFRE) within the program "Promoting the Innovation Potential in Culture II (INP II)" and the European Social Fund (ESF) within the program "Qualification in the Culture Industry (KuWiQ)".



BERLIN



Europäischer Fonds für regionale Entwicklung



Europäischer Sozialfonds



Diese Publikation enthält die Beschreibung von drei experimentellen Vermittlungsformaten, die innerhalb der freien darstellenden Künste Berlins initiiert, getestet und weiterentwickelt wurden. Sie werden von Erfahrungsberichten, Reflexionen und Beobachtungen gerahmt, die sich verschiedenen Aspekten des Themas *Wahrnehmung(en)* widmen. Eine Einladung, die Interaktion mit dem Publikum weiterzudenken.

This publication contains descriptions of three different experimental communication formats that have been initiated, tested and further developed within Berlin's independent performing arts community. They will be accompanied by personal reports, reflections and observations that are dedicated to different aspects of the topic of perception(s). It serves as an invitation to reconsider the interaction with the audience.



THEATERSCOUTINGS BERLIN

Theaterscoutings ist ein Angebot des Performing Arts Programm Berlin. Im Bereich Kulturvermittlung und Besucher:innenforschung wird gemeinsam mit Akteur:innen der Berliner freien Szene gegenwärtige Vermittlungspraxis reflektiert und weitergedacht. Nach der Publikation *Zwischen Publikum und Bühne* (2018) erscheint nun die zweite Publikation zum Thema, um eine vertiefende Auseinandersetzung mit Vermittlung in den freien darstellenden Künsten anzuregen.

*Theater Scoutings Berlin is a part of the Performing Arts Program of LAFT Berlin. In the area of Cultural Communication and Audience Research, current communication practices are reflected upon and further developed together with members of Berlin's independent performing arts community. Following the publication of *Between Audience and Stage* (2018), this is now the second publication on this topic and is intended to stimulate an in-depth consideration of the topic of communication within the independent performing arts.*