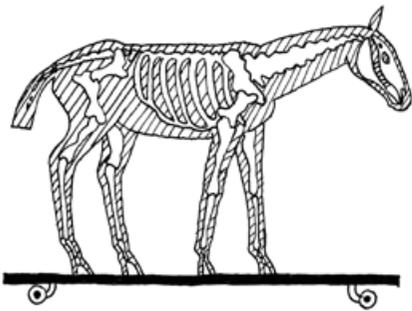
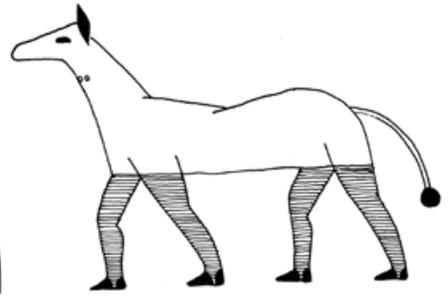


ZUGANG ZUR MOVIE- WELT



von künstler*innen entwickelte formate der tanzvermittlung.

materialien. analysen. reflexionen. dance mediation formats developed by artists.
material. analysis. reflections.

map
mappingdanceberlin

index

- 04** **Einleitung/ Intro**
- 06** **Essay 01** Brenda Dixon-Gottschild [Talking Dance](#)
- 08** **Essay 02** Eva Sturm [Kunstvermittlung als Stördienst](#)
- 10** **Format 01** von/ by Diego Agulló
- 14** **Format 02** von/ by Valentina Bordenave
- 18** **Format 03** von/ by Amelie Mallmann, Martin Nachbar
- 22** **Format 04** von/ by Nir de Volff
- 28** **Format 05** von/ by Vincent Bozek
- 32** **Format 06** von/ by Renae Shadler, David Bloom, Ludger Orlok
- 36** **Format 07** von/ by Helena Botto
- 40** **Format 08** von/ by Martin Nachbar, Amelie Mallmann
- 46** **Format 09** von/ by Clément Layes, Jonas Rutgeerts, Björn Frers
- 50** **Format 10** von/ by Jenny Haack, Anja Weber
- 54** **Format 11** von/ by Gosia Gajdemska
- 58** **Format 12** von/ by María Ferrara
- 63** **Interview 01** Kareth Schaffer [The Artist Is Not Present](#)
- 64** **Format 13** von/ by Susanne Martin, Gabriele Reuter
- 69** **Interview 02** Ludger Orlok [Kunst als komplexen Prozess begreifen](#)
- 70** **Format 14** von/ by Jasna Layes Vinovski, Uri Turkenich, Chris Gylee
- 74** **Format 15** von/ by Martha Hincapié Charry
- 78** **Format 16** von/ by Nitsan Margalot
- 82** **Format 17** von/ by Lake Studios, Amelie Mallmann
- 87** **interview 03** Canan Erek [Als gäbe es keine Tanzgeschichte](#)
- 88** **Format 18** von/ by Canan Erek, Amelie Mallmann, Uta Eismann
- 94** **Essay 03** Kirsten Maar [Vermittlung zur Differenz](#)
- 97** **Autor*innen/ Authors**
- 98** **Impressum**
- 99** **mapping dance berlin**

liebe interessierte!

So könnte ein Märchen anfangen: Es war einmal eine grüne Insel im chinesischen Meer. Dort ging es den Menschen weder gut noch schlecht, sie hatten manches und anderes hatten sie nicht. Zu den Dingen, die sie nicht hatten, gehörte der Tanz... Die gute Fee in diesem Märchen wäre dann der taiwanische Choreograf Lin Hwai-min. Er hatte in den 1970er Jahren während eines Literaturstudiums in den USA ausgerechnet den zeitgenössischen Tanz entdeckt und beschlossen, Choreograf zu werden. Zurück in Taiwan fing er an. Bespielte mit seinem heute weltbekannten Cloud Gate Dance Theatre die Aulen von Schulen sowie öffentliche Plätze.

Jahre später revanchierte sich das Publikum. Durch eine Spendenaktion sorgte es dafür, dass der Kompanie ein wunderschönes Theater gebaut wurde. Wer durch Taiwan reist, wo Englisch außerhalb der Hauptstadt kaum eine Rolle spielt, kann sich über zwei Vokabeln unterhalten: „Cloud Gate“ oder „Lin Hwai-min“. Sobald sie fallen, werden Smartphones aus der Tasche gezückt und Lieblingsstücke oder alles gezeigt, was unter „Bilder“ im Netz zu finden ist. Bewegungsstrudel aus energetischen Körpern, die wie Segel mit dem Wind verwachsen, wie Bäume am Strand in bizarre Richtungen gekämmt sind.

Offensichtlich ist Lin Hwai-min das gelungen, wovon viele träumen: Er hat seine Kunst an sein Publikum vermittelt. Sie ist Teil der kulturellen Bildung geworden. Aber diese Art von Märchen gibt es – das werden nun einige hoffentlich einwerfen – nicht nur im fernen Osten. In Deutschland ist der 2009 verstorbenen Pina Bausch Ähnliches gelungen. Der von ihr geprägte Begriff des „Tanztheaters“ ist unter Laien bekanntlich zum Synonym für „zeitgenössischen Tanz“ geworden.

Aber genau hier liegt der Punkt, oder vielmehr ein Punkt, der die Vermittlung im Tanz von anderen Künsten unterscheidet: Niemand würde alle zeitgenössische Kunst nach einer einzigen Strömung der Moderne, das heißt, zum Beispiel „Impressionismus“, nennen. Wir haben es im Bezug auf den Tanz tatsächlich immer noch, und trotz seiner stetig steigenden Beliebtheit, mit einem vergleichsweise großen Bildungsrückstand zu tun. Eine Kunst, die im Schulcurriculum nicht strukturell verankert ist, hat daher gar keine andere Wahl als die Vermittlung in ihr Aufgabengebiet mit aufzunehmen.

Natürlich liegt es nicht allen Künstler*innen, ihre Arbeit durch Bei- und Erweiterungsprogramme zu ergänzen. Andere wiederum entdecken gerade auch in der Vermittlungsarbeit eigenes künstlerisches Potential. In diesem Sinn unterscheidet sich der Tanz nicht von anderen Künsten¹:

Seit die Künste nicht mehr primär Abbildungs- und Repräsentativfunktionen wahrnehmen, steht die Frage ihrer Lesbarkeit und ihrer Diskurse in allen Sparten zentral.

So entwickelte der Autor, Pädagoge, Performer und Professor Bazon Brock ab 1968 für die documenta 4, 5 und 6 eine *Besucherschule*, für die er Kriterien zur „Aneignung“ von Kunst aufstellte. Das Publikum, so seine Forderung, solle zum Betrachten „ausgebildet“ werden. Ebenfalls in den 1960er Jahren entwarf Joseph Beuys seinen *Erweiterten Kunstbegriff* und forderte dazu auf, künstlerische Praxis in andere Lebensbereiche im Sinn einer *sozialen Plastik* zu integrieren.

Seitdem ist vieles passiert. Die Genre Grenzen zwischen den Künsten haben sich zum Teil aufgelöst. Die künstlerischen Diskurse haben sich noch mehr vervielfältigt. Museen wie Theater bieten selbstverständlich Vermittlungsprogramme an. Die Partizipation an einem Kunstwerk ist zur bürgerlichen Forderung, Kunstvermittlung zur wissenschaftlichen Disziplin geworden. Was bleibt, ist die Frage an ihren Anspruch. Wie definieren ihn primär in pädagogischen- oder sozialen-, wie primär in künstlerischen Kontexten Tätige und wie überschneiden, bereichern und widersprechen sich die Methoden und Arbeitsfelder?

Verändert aber hat sich in dieser Hinsicht der gesellschafts-politische Kontext: In nahezu allen Bereichen des Arbeitens und sogar des Privatlebens wird Vermittlung inzwischen als marktaffine Kompensation von Schwierigkeiten in der Sender-Empfänger-Kommunikation eingesetzt. Dabei steht der Nutzen, nicht das Erlebnis im Vordergrund. Wenn es jedoch einen Nutzen von Kunst gibt, dann: das Erlebnis als Möglichkeit, aus eingefahrenen Denk- und Reaktions-mustern auszubrechen. Daher – so die Überlegung des Tanzbüro Berlin, das in den letzten zwei Jahren 18 Vermittlungsformate ermöglicht und diese Publikation beauftragt hat – bleibt es wichtig, darüber nachdenken, welche aus künstlerischer Arbeit gewonnenen Methoden, Praktiken und Kenntnisse solche Erlebnisse ermöglichen.

Die hier vorliegende Sammlung von Dokumentationen, Essays und Interviews zu Tanz-Vermittlungsformaten und ihren Diskursen ist als Arbeitsbuch im Sinn einer „Kunst-wirkungsfortsetzung“ (Eva Sturm) gedacht. Sie versammelt keine Ergebnisse sondern Anregungen, sie ist genauso ein Dokument gelungener Begegnungen wie des produktiven Nicht-Gelingens, sie enthält Beobachtungen, Empfehlungen, Fragen, Kritik, sogar Antworten und vor allem: Fantasie und Experimente.

Gute Anregungen mit diesem Praxisbegleiter wünschen Astrid Kaminski und das Team des Tanzbüro Berlin

¹Teils wird hier auf den sehr empfehlenswerten Übersichtstext „Kunstvermittlung als Kunst? Kunst als Kunstvermittlung?“ von Eva Schmitt referiert, zu finden unter <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/de8622694.htm>, abgerufen am 07.03.2018.

dear readers!

A fairy tale might start as follows: *Once upon a time there was a green island in the Chinese sea. In this place, people were basically doing neither good nor bad, and had most of what they wanted to get by. Among the things they did not have was dance....* The fairy godmother in this fairy tale would be Taiwanese choreographer Lin Hwai-min. While studying literature in the United States in the 1970s, he discovered contemporary dance and decided to become a choreographer. When he got back to Taiwan, he began his endeavor and was soon dancing in schools and public places with his now world-famous Cloud Gate Dance Theater.

Years later, the audience returned the favor. A fundraiser was conducted to build a beautiful theater for the company. Anyone who travels through Taiwan, where English is seldom spoken outside the capital, will find they can always communicate by using just one of two sets of words: “Cloud Gate“ or “Lin Hwai-min“. As soon as people hear that, the smartphones come out and soon pictures of their favorite pieces are being shown, including motions of energetic bodies that, like sails, fade into the wind, like trees on the beach combed in bizarre directions.

Obviously, Lin Hwai-min has succeeded in doing what many only dream of: he has conveyed his art to his audience. It has become part of cultural education. But this kind of fairy tale – and hopefully you will have a few examples you can cite – doesn’t just happen in the Far East. In Germany, Pina Bausch, who died in 2009, achieved something similar. The notion of “dance theater“, which she coined, has become synonymous with “contemporary dance“ among lay people.

But this is the point, or rather, a point that distinguishes dance mediation and dance education from the other arts: No one would refer to all contemporary art with a single movement in modernity, for example, “impressionism“. In fact, in relation to dance, we still have comparatively long way to go when it comes to education, despite its steadily increasing popularity. Individuals working in an art that is not structurally anchored in the school curriculum, therefore, have no choice but to include mediation in their areas of responsibility.

Of course, it’s not up to all artists to augment their work with supplementary and expansion programs. Others, in turn, discover their own artistic potential in mediation work. In this sense, dance is no different than any of the other arts: Since the arts are no longer merely considered something that is primarily depicted or representative functionally, questions concerning how it is understood and the discourses revolving around it comprises a key focus across all fields.

This being the case, as early as 1968, the author, educator, performer and professor Bazon Brock developed a *visitors’ school* for documenta 4, 5 and 6, for which he set up criteria for the „appropriation“ of art. The audience, according to his requirement, should be „trained“ for viewing. Also in the 1960s, Joseph Beuys designed his *extended concept of art* and called for integrating artistic practice in other areas of life in the sense of a *social sculpture*.

A lot has happened since then. The genre boundaries between the arts have partially dissolved. Artistic discourses have multiplied to an even greater extent. Theaters and museums alike offer mediation programs. Participation in a work of art has become a bourgeois requirement, art education and mediation a scientific discipline. What remains is the question of its aspirations. What primarily defines it in both pedagogical and artistic contexts, and how do these intersect, enrich and contradict the realms of methods and work?

However, the socio-political context has changed in this respect: In almost all work environments and even in our personal lives, mediation has since been used as market savvy compensation for difficulties in sender-receiver communications.

In so doing, the benefits are at the forefront, not experience. However, if art does indeed have a benefit, then it is this: experience as a path to breaking free of (sometimes rigid) deep-rooted thinking and reaction patterns. Therefore – in Tanzbüro Berlin’s idea, which has made possible 18 communication formats over the past two years and has commissioned this publication – it remains important to consider which methods, practices and knowledge gained from artistic work make such experience possible.

This collection of documentaries, essays and interviews on dance mediation formats and their discourses is intended as a workbook in the sense of a “continuation of the impact of art“ (Eva Sturm). It gathers not results but suggestions; it is just as much a document of successful encounters as of productive non-success. It contains observations, recommendations, questions, criticisms, even answers and above all: fantasy and experiments.

Enjoy this practical companion!
Astrid Kaminski and the Tanzbüro Berlin team

¹Partial reference is made here to the highly recommended overview „Kunstvermittlung als Kunst? Kunst als Kunstvermittlung?“ (Art education as art? Art as art education?) by Eva Schmitt, that can be found at <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/de8622694.htm>, retrieved on 07.03.2018.

talking dance

For many audience members, the art work isn't reified until they read the program notes, a review, or attend a discussion session with a pundit dissecting the performance. Yet isn't the whole point of dance not allowing the word to have the final say? Dancer, author and scholar Brenda Dixon-Gottschild describes her rich experience in accompanying post-performance reflections.

By Brenda Dixon-Gottschild

To begin to understand the gorgeous fever that is consciousness, we must try to understand the senses. . .

To understand, we have to "use our heads," meaning our minds. Most people think of the mind as being located in the head, but the latest findings in physiology suggest that the mind doesn't really dwell in the brain but travels the whole body on caravans of hormone and enzyme, busily making sense of the compound wonders we catalogue as touch, taste, smell, hearing, vision.

(Diane Ackerman - *A Natural History of The Senses*, NY Vintage Books Edition 1995, p. xix)

I was struck by these lines some years ago while reading Ackerman's book. Her thoughts parallel my approach to moderating post-performance conversations. I started out as a performer, and perhaps that's why I've maintained a commitment to prioritizing the integrity and autonomy of performance, itself, over and above the commentary, criticism, reviews, structured discussions – the brain-centered mind – that precede and follow it. For me, the question is: how do we go about "talking dance" without drowning or diminishing the lived experience in an ocean of intellectual musing/theorizing – when neuroscience tells us that *mind is not brain alone*? How do we keep the performance, itself, alive and at the forefront – the visceral, kinesthetic or sense-driven reactions it stirred in us – without diluting those experiences with our words? How do we talk about dance without talking the dance away?

I believe discussions following performance can be useful in putting audience members in closer contact with the act of performance, whether or not the performing artists participate in the discussion. The format can also be helpful for the artist who shows a work-in-progress and specifically requests audience feedback. Other than that, I am dubious as to what the artist gains from these discussions – although audience contact is always good publicity. As I recall it, the pre- and post-performance formats were rare before the 1990's. I surmise that the impetus to "explain" a performance did not come from the artists themselves but from producers and presenters who hoped to enlarge audiences by adding additional events – and "talking head" moderators of some renown – to the ticket-buyer's night out.

A literature that is illegible

What are we looking for that wasn't supplied by the event? Although I am an author and scholar, writing books, research articles, reviews, and program notes, my dancer self privileges live performance over commentary. I firmly believe in a sentence I created that aptly expresses my approach – *Dance is a literature that is illegible in literal translation*. In our modern, postmodern, contemporary cultures we depend on "authorities" to explain performance for us. For many audience members, the performance isn't reified until they read the program notes; or read a review or feature article; or attend a discussion session with a pundit dissecting the performance.

Yet, performance is a culture's way of thinking a culture's thoughts. Even when the meanings may be enigmatic (as in, "I can't quite get it," or "I couldn't quite put my finger on it"), there can still be another kind of clarity – one that cannot be reigned in by verbal afterthought. Frankly, if we could say it all in words, there wouldn't be a need for the performance. That's the realm that Diane Ackerman touches upon in my opening quote. In the same vein, novelist Milan Kundera said, the role of the novel is to say what only the novel can say. And I posit that the role of a performance is to say what only a performance can say. The language of performance is affective, and I don't see it useful for the post-performance conversation to focus on the cognitive. I know that many reading this will disagree. That being said, I believe I have fashioned a way to talk about dance performance in a variety of pre- and post-performance formats that keeps the performance itself alive and can lead the audience into a deeper, even kinesthetic, reflection on the event.

The most common format I moderate is the post-performance discussion, otherwise known as the "q-and-a," and more recently the "talk-back." Honestly, I'm not interested in either one, so I've invented my own alternative: I encourage those attending to engage in what I term a post-performance *reflection*. I try to connect spectators directly with the performance *event* – to guide them deeper *into* the dance, rather than having them remove themselves to a critical distance. I aim for the affective reflection, rather than cognitive statement – not because I'm against critical thinking, but because the cognitive loosed from the affective basically is an assertion of superiority. The moderator whose aim is to verbally encapsulate what a dance performance does (or means) privileges words and cognition above the lived experience of the dance itself.

An ocean of movement

So the question remains, how do we use words in the service of *dance*, rather in the service of words? That is, to me, the true value in these feedback sessions. Besides Ackerman and Kundera, another source I turn to for inspiration are various comments made by other artists, including Bill T. Jones, whose talent as a wordsmith is largely unsung. An article in the *Sunday New York Times* (April 14, 2013, Arts Section, p.8) features an interview with Jones and writer/neurologist Oliver Sacks who were partnering in a movement theater festival at New York Live Arts. Asked about the connection between his and Sacks's work, Jones says "... that person onstage, who has a body similar to ours is using that body in proxy for us." He continues, citing "... how an idea about movement can actually be felt." Sacks's life work has been on the mind as a part of the entire body – not just the brain. Sacks then adds, "Language is only a little thing sitting on top of this huge ocean of movement." Now, that's where I want to go, what I want to show, when I facilitate a post-performance reflection! I try to do what my husband, choreographer-dancer Hellmut Gottschild said, "to not give the word the last word!"

With these, and a variety of other guiding thoughts that I've gathered over the years, I set the frame for a reflective and reflexive conversation. I orchestrate the session to progress in a circular fashion from my comments, to the group, to specific images, movements, moments, or words in the performance itself. Why did this or that stand out for a particular audience member? How did that instance resonate with his/her own experience, desires, or wishes? The aim is to set up a conversation that retains the perspective of the bodies onstage as our proxies, as Jones explained. So if that is the case, how did we see it that way? Or not? And why, whether we did or not? I also attempt to make the session flow in a spatial circle, rearranging seating in the round whenever possible to break the linear, proscenium, teacher-student spatial dynamic and the assumption that there's a canonical privilege to interpreting this performance from my perspective. In keeping with this, I'll ask the audience not to address their responses to me, but to begin talking with one another, and to look to each other to keep the discussion moving, rather than using me as the one-on-one referential. Small silences are also good.

On the other hand, of course I am an expert. I lead these sessions because I have made the practice and study of dance my life's work. I join in frequently, probing and questioning or throwing out leads to keep the energy flowing and to allow reflections time to bubble up. Nevertheless, how I can help individuals to "get" dance is not by showing off how smart I am, but by leading them deeper into the dance, the choreography, the whole event. I want those who participate in my sessions to feel – regardless of how inscrutable or even disgusting a dance may have seemed to them – that there is some way that it resonated with their own experience – even if negatively. Thus, deepening experiential understanding of performance is my aim with post-performance conversations, and that's why I call them *reflections* – not talk-backs. For me, it's about seeking and acknowledging our shared humanity.

kunst- vermittlung als stördienst

Eine allgemein gültige Wahrnehmung ästhetischer Prozesse und künstlerischer Ereignisse gibt es nicht. Wie kann Kunstvermittlung im Spannungsfeld zwischen Überschneidung und Differenz eine Einübung in den Umgang mit dem Unvorhersehbaren sein? Die Vermittlungsexpertin Eva Sturm beschreibt, worauf es beim Transfer von Erfahrung und Wissen ankommt.

Von Eva Sturm

Unlängst saß ich mit einer Verwandten vor dem Bildschirm. Sie ist elf Jahre alt. Ich hatte mir den Film *Pina* besorgt, Wim Wenders' 3D-Tanzfilm-Dokumentation über das Werk von Pina Bausch. Meine Verwandte guckte mir ein bisschen über die Schulter. Ich kam selbst-gesprächsartig ins Schwärmen. „Schau dir das an!“ „Aber es ist so traurig“, sagte das Mädchen. „Was macht *die*?“ Ich wusste es auch nicht. „Pass auf, jetzt tanzen alle gleichzeitig exakt das Gleiche“. Der Atem stockte ihr und mir. „Wow“, sagte ich, „so viel Präzision!“. „Aber was macht *die* jetzt?“ Das Mädchen war gebannt und beunruhigt. „Was macht sie mit dem roten Stoff?“ Was sie sah, konnte sie (sich) nicht erklären. Ich ahnte nur. Und es ging ununterbrochen weiter. „Und jetzt?“

Das Mädchen wächst im Berliner Stadtteil Wedding auf, in einem Haushalt mit Kunst-Sympathie. Sie hat Freundinnen, die anderes toll finden, als sie, als ihre Eltern. Das alles prägt ihre lesbare Reaktion auf den Film über Pina Bausch. Ich beobachtete sie und lauerte auf weitere Reaktionsspuren, möglichst unauffällig natürlich – als „heimliche“ Vermittlerin.

Was ist das, „Vermittlung“? Was mache ich (heimlich oder offen) in dieser Position? Zunächst würde man erwarten: Ich erzähle von Pina Bausch. Das tue ich auch. Aber das Beispiel zeigt sogleich, dass da noch etwas ganz anderes am Werk ist beziehungsweise in Gang kommt, wenn eine künstlerische Arbeit – in welcher Form auch immer – auftritt. Ich komme darauf zurück.

Unterweisungswissen und der Bikini der Kunst

Zunächst zur Vermittlung als Kontextualisierung und Minimal-Einordnung: Der Berliner Lacanianer Hinrich Lühmann sprach einmal von „Unterweisungswissen“. Also, das was man nicht wissen kann, wird gleichsam von einer Generation zur nächsten weiter gegeben. Wer ist Pina Bausch, was macht sie etc.. Boris Groys, ein russischer Philosoph und Kunsttheoretiker, sprach einmal vom Bikini¹, den jede künstlerische Arbeit bekommt, wenn sie z.B. im Museum ausgestellt wird: Titel, Jahr, Name der Künstler*in. Was und wo wäre das im Tanz? Das Programmheft?

Zurück zum elfjährigen Mädchen. Wir wollten einmal in die Gemäldegalerie. Wollten? Das Mädchen und seine Freundin waren gar nicht angetan: Kunst? Lieber nicht. Bilder? Noch dazu alte Bilder?!

Wir wollten trotzdem hin. Was tun? Da fiel mir ein Spiel ein, das eine Kollegin vor vielen Jahren am Museum moderner Kunst in Wien im Rahmen des unabhängigen, (von mir mit-initiierten) Projektes *Stördienst* erfunden hatte. Erwähnt sei an dieser Stelle: Im Stördienst, ab 1990 entwickelt vom *Verein zur Schaffung kultureller Interaktion im Bereich moderner Kunst* / Palais Liechtenstein, wurde davon ausgegangen, dass Kunst (herkömmliche Normen und Werte/Wahrnehmungen) „stört“ und dass Kunstvermittlung nicht dazu berufen ist, diese Störung zu beheben – zum Beispiel durch Unterweisung –, sondern im Gegenteil, die jeweilige Störung zu begreifen, sie wahrzunehmen, zu bearbeiten und sie fortzusetzen. Dazu wurden alle Teilnehmenden an Vermittlungsaktionen zuallererst für grundsätzlich kompetent erklärt.

„Keiner hat letztgültig Recht“

Hier das Spiel: Eine Gruppe von Kindern geht gemeinsam mit einer Vermittlerin durch die Sammlungsräume. Sobald ein Kind eine künstlerische Arbeit gefunden hat, die es anzieht, die es interessiert, die ihm auffällt..., ruft es „Klick“ und bleibt zurück, um mit der gefundenen Arbeit allein zu sein. Die anderen gehen weiter. Jede und jeder muss sich schnell entscheiden. Im Anschluss verlassen alle die Sammlungsräume und machen ein Detektivbild, das heißt, einen „Steckbrief“ für „ihr“ Werk. Die anderen müssen es bei einem weiteren gemeinsamen Rundgang finden. Ein Gespräch folgt, die Vermittlerin moderiert, fordert auf, genauer zu schauen, kritisiert, kontextualisiert und ergänzt Wissenswertes. Ein *Widerstreit* über die jeweilige künstlerische Arbeit innerhalb der Gruppe findet statt. Das heißt, keiner hat letztgültig Recht, jede Beobachtung wird ernst genommen und erörtert.

Die drei Dimensionen nach Jaques Lacan

Mit Jaques Lacan (Achtung Unterweisung) lässt sich zwischen drei Dimensionen unterscheiden, wie uns die Welt erscheint: Stellen wir uns drei gleich große Kreise vor, die einander so überlagern, dass jeder Kreis ein Stück allein existiert und die beiden anderen Kreise in der Mitte überschneidet. Jetzt beschriften wir die Kreise:

Im ersten steht „Symbolisches“: Das ist die Dimension, in der wir miteinander kommunizieren, z.B. die Sprache. Im zweiten steht „Imaginäres“: Das ist die ganze Welt der Bilder, der Imaginationen etc. Im dritten steht „Reales“: Das Reale ist jene Dimension, die nicht symbolisiert (z.B. besprochen) werden kann und für die es keine Bilder gibt. Schmerz ist Teil des Realen, auch der Tod etc. Die Schnittmenge ergibt das jeweilige Subjekt: Es ist zusammengesetzt aus Bildern, kann symbolisieren und erlebt ständig, dass etwas übrig bleibt, was es nicht sagen und zeigen kann. Jedes Subjekt ist quasi anders „zusammengesetzt“.

Konsequenz: Unendliche Übersetzung, unendliche Produktion eines Restes, der sich niemals einholen lässt. Vermittlung geht nur, wenn sie beachtet, dass es keine Deckungsgleichheit gibt, dass immer eine uneinholbare Differenz entsteht, eine Übersetzung mit Rest. *Differenzsensible Lehre*, *differenzsensible Vermittlung* beachten diesen Rest. Sie gehen nicht davon aus, dass es ein Ankommen oder eine Lösung gibt. Sondern: Es geht immer weiter – von Subjekt zu Subjekt.

Das ist wesentlich: Das „Rede-oder Körperwissen“ geht immer weiter. Und wenn jemand genug davon hat, von diesem (metonymischen) Immer-Weiter, dann kann er oder sie ja einen Stopp einlegen. Aber unkontrollierbar wie die Sache nun mal ist, das letzte Wort ist nicht gesprochen. Kunst löst dieses Immer-weiter-Sprechen aus, so die These. Sie hält sich an der Grenze der Darstellbarkeit auf, vermag Ungewisses und Unmögliches hervorzurufen und zu zeigen, und zwar so, dass es denkbar, darstellbar und damit in seiner radikalen Unverfügbarkeit anwesend werden kann. Ins Imaginäre, ins Symbolische wird sich auf eindringlich-feine Weise und auf singulären Wegen hineinbewegt. Mit Rissen zwischen den Zehen und bleibenden Fragen, uneinholbarer Fremdheit.

In diesem Raum von Fragen und Fremdheit gilt es, zu handeln. Ich schlage vor, Vermittlung wie die Künstlerin und Kunstvermittlerin Carmen Mörsch als „Kritische Freundin“² zu verstehen. Also als Position, in der die Dinge überdacht werden und unbeantwortet sein können. Das Andere, Rätselhafte darf sein. Kunst ist, wie die Kunstpädagogin und Filmemacherin Nina Rippel es mir gegenüber einmal formulierte: eine Pause im Rhythmus der Normalität.

Das mit dem „Klick“ hatte ich übernommen, also das Moment der Wahl. Das Museum, beziehungsweise die Ausstellung, bekommt eine neue Ordnung, temporär und vorbei an kunsthistorischen Ikonen. Das tut manchem Kunsthistorikerherz weh. Denn nun steht nicht mehr das erwähnte Unterweisungswissen an erster Stelle, sondern ein Bezugswissen, welches das jeweilige Kind zu seinem Gegenstand entwickelt. Hinrich Lühmann spricht von „Rede- oder Körperwissen“.

Was da wichtig wird: Das eigene Begehren ist zentral, z.B. die Neugier, das Wissensbegehren. Etwas wissen, es herausfinden wollen. Sprechend, mit dem Körper, einen Steckbrief anfertigend. Es geht, kurz gesagt, darum, einen Raum herzustellen, in dem etwas wahrnehmbar werden kann, anders als vielleicht längst bekannt. Jetzt spreche ich von Kunst, egal ob Bildend oder Darstellend. Eingebaute Strukturen, Wertungen etc. werden womöglich unbrauchbar, Neues, Anderes muss sich bilden – ein *Bildungseffekt*.

Wer Kunstvermittlung so versteht, bekommt es mit dem Unvorhersehbaren zu tun. Denn natürlich gibt es neue Regeln, aber wer weiß vorher, ob es klappt, dass sich Subjekte darauf einlassen? Es kann sehr persönlich werden, peinlich, etwas kann sichtbar werden, dass keine*r so recht zeigen beziehungsweise sehen will.

Lassen Sie mich noch ein Wort zu diesem „Rede-oder Körperwissen“ verlieren. Was meint Hinrich Lühmann damit? Zunächst einmal bezieht er sich auf das Sprechen. Wie das geht, wenn einem die Worte ausgehen? Dann fehlt etwas und es muss versucht werden, es noch einmal zu sagen, wohl merkend, dass Sprechen nicht ausreicht. Pina Bausch wird zum Beispiel immer beschrieben als eine stille, scharf und ständig beobachtende, sehr genau ihre wenigen Worte einsetzende Person. Einmal beschreibt sie im Film von Wim Wenders, welch großen Unterschied es macht, das Stück *Café Müller (1978)* mit geschlossenen oder mit offenen Augen zu tanzen. Sie sagt das und hört auf zu reden, weil das, was da geschieht, nicht mit Worten gesagt werden kann.

Warum nennt Hinrich Lühmann das selbst produzierte Wissen „Rede-oder Körperwissen“? Ich deutete schon an, dass er sich auf das Sprechen bezieht: Sprechend zum Wissen kommen.



01

Titel:

Der Resonanzraum

Art des Vermittlungsformats:

Publikumsgespräch im Dunkeln

Fand das Format im Kontext einer Aufführung statt?

Ja.

Idee des Vermittlungsformats:

Diego Agulló

Teilnehmer*innen am Vermittlungsformat:

20 pro Abend / gesamt 40

Name der Aufführung:

M.O.N.D. (Meditation On Non-Destruction)

Choreograf*in(nen) der Aufführung:

F. M. Ott, D. Paranyushkin, D. Agulló

Ort, Veranstalter:

Open Spaces #3, Performance-Showcase der Tanzfabrik Berlin/Wedding

Dokumentation:

Sonja Augart

Datum:

Oktober 2016/ zwei Termine

Infos zur Choreografie: *M.O.N.D.* entstand im Rahmen eines Forschungsprozesses über Konflikte und parallele Realitäten. Überlebenskampf-Techniken, die unzählige Male vor den Augen der Zuschauer*innen wiederholt, zerlegt und unterbrochen werden, simulieren eine Spiel- oder Versuchsanordnung und stimulieren dazu, über mögliche Paralleluniversen und den Effekt virtueller Welten auf die Wahrnehmung zu meditieren.

Title:

The resonance chamber

Type of mediation format:

Public discussion in the dark

Did the format take place in the context of a performance?

Yes.

Mediation format concept idea:

Diego Agulló

Participants in the mediation format:

20 per evening / total 40

Name of the performance:

M.O.N.D. (Meditation On Non-Destruction)

Choreographer(s) of the performance:

F. M. Ott, D. Paranyushkin, D. Agulló

Venue, Organizer:

Open Spaces #3, performance Showcase of Tanzfabrik Berlin/Wedding

Documentation:

Sonja Augart

Date:

October 2016/two dates

Information about the choreography: *M.O.N.D.* was created as part of a research process on conflict and parallel realities. Survival-fighting techniques that are repeated, dissected and interrupted innumerable times in front of the audience, simulate a play or experiment arrangement and stimulate meditation on possible parallel universes and the effect of virtual worlds on perception.

Beschreibung des Settings und der Idee des Formats

Am Ende der Performance *M.O.N.D.* werden Matratzen über die ganze bespielte Bühnenfläche verteilt. Danach werden die Zuschauer*innen eingeladen, es sich auf einer der Matratzen bequem zu machen. Nach einer kurzen Erklärung wird das Licht für 40 Minuten ausgeschaltet. In dieser Zeit kann es zu einem freien Austausch kommen. Wenn die Zeit abgelaufen ist, geht das Licht wieder an und die Zuschauer*innen verlassen den Bühnenraum.

(Wie) funktioniert das Format?

Durch das Abdunkeln des Raums soll eine anonyme Atmosphäre geschaffen werden. Die Besucher*innen werden dazu eingeladen, zu sprechen, wann immer sie möchten und über was sie möchten. Gesprächsleiter*innen gibt es nicht, die Künstler*innen sind ebenfalls nicht beteiligt. Der geschaffene Raum soll die Performance im Interesse der Zuschauer*innen und eines gemeinsamen Erlebnisses auf nicht-hierarchische Art nachhallen lassen.

Die Einladung, auf die Bühne zu treten, in den Aktionsraum hinein, dorthin, wo das Kunstwerk aktiviert wurde, ergibt eine andere Wahrnehmungsebene für die Beteiligten. Die Zuschauenden transformieren sich zu Akteur*innen, die durch die Schwingungen ihrer Gedanken und ihrer Stimme eine polyphone Gesprächschoreographie entstehen lassen.

Description of the setting and the idea of the format

At the end of the *M.O.N.D.* performance, mattresses are distributed over the entire stage area. Afterwards, the spectators are invited to make themselves comfortable on one of the mattresses. After a brief explanation, the light is turned off for 40 minutes. During this time, there can be a free exchange. When the time is up, the light goes back on and the spectators leave the stage.

(How) does the format work?

By darkening the room, an anonymous atmosphere is meant to be created. Visitors are invited to speak whenever they want and say whatever they want. Nobody leads the conversation, and the artists are also not involved. The space created is intended to resonate the performance in the interest of the audience and a shared experience in a non-hierarchical way.

The invitation to step on the stage, into the space where the action takes place, to where the piece was activated, results in a different level of participant perception. Viewers transform themselves into actors who, through the vibrations of their thoughts and their voices, create a polyphonic choreography of conversation.

Die Zuschauenden haben hier selbstverständlich die Autorität, das Gesehene zu interpretieren und kritisch zu betrachten. Es entsteht eine ungezwungene Gruppendynamik, die sich auf ein Sinnesorgan konzentriert: das Gehör. Die Körper werden von der Dunkelheit verschluckt. Dadurch scheint sich das zeitliche- sowie das räumliche Empfinden zu verschieben. Langsam löst sich die Wahrnehmung des konkreten Bühnenraums auf in ungeahnte Dimensionen. Dieses Einzoomen auf das Gehör kann der Schlüssel sein, um mittels Imagination das Kunsterlebnis weiter zu spinnen. So entsteht ein Netz aus Gedanken und Phantasien, dessen Leitfaden aus der Aufführung gewonnen wurde.

Ist das Vermittlungsformat übertragbar?

Ja.

Das Vermittlungsformat kann bei sehr unterschiedlichen Performances eingesetzt werden. Die Anzahl der Teilnehmenden ist nicht beschränkt, respektive von der Größe des Bühnenraumes abhängig, und es gibt auch keine Altersgrenzen oder anderen Barrieren. Das Format ist allerdings nur für Hörende geeignet.

Observers naturally have the authority to interpret what they have seen and to view it critically. The result is an informal group dynamic that focuses on one sensory organ: the ear. Bodies are engulfed by the darkness. As a result, temporal and spatial sensations seem to shift. Slowly, the perception of the tangible stage space dissolves into unimaginable dimensions. This zooming in on hearing can be the key to further addressing the art experience through imagination. This creates a network of thoughts and fantasies, whose guide was gained from the performance.

Is this mediation format transferable?

Yes.

The mediation format can be used for very different performances. The number of participants is not limited, depending on the size of the stage, and there are no age limits or other barriers. However, the format is only suitable for listeners.



02

Art des Vermittlungsformats:

Publikums-/ Künstler*innengespräch

Fand das Format im Kontext einer Aufführung statt?

Ja.

Idee des Vermittlungsformats:

Valentina Bordenave (Choreografin) und Team

Teilnehmer*innen am Vermittlungsformat:

etwa 30

Name der Aufführung:

DETACHED

Choreografin der Aufführung:

Valentina Bordenave

Ort, Veranstalter:

Dock 11 Berlin

Dokumentation:

Maren Witte

Datum:

November 2016

Infos zur Choreografie: *DETACHED* arbeitet mit Elementen des physical theater und bietet über das Integrieren von Widersprüchen und Gegensätzen eine klare Thematik und erkennbare Figuren, die sich im Verlauf des Abends entwickeln und zueinander verhalten.

Type of mediation format:

Audience/ Artists' discussion

Did the format take place in the context of a performance?

Yes.

Idea behind the mediation format:

Valentina Bordenave (choreographer) and team

Participants in the mediation format:

about 30

Name of the performance:

DETACHED

Performance choreographer:

Valentina Bordenave

Venue, Organizer:

Dock 11 Berlin

Documentation:

Maren Witte

Date:

November 2016

Information about the choreography *DETACHED* works with elements of the physical theater and, through the integration of contradictions and opposites, offers a clear theme and identifiable figures, which develop and interact with each other during the course of the evening.

Beschreibung des Settings und der Idee des Formats

Das Gespräch beginnt circa 20 Minuten nach der Vorstellung und dauert etwa 70 Minuten. Alle Performer*innen (bis auf eine Person) stellen im rechten vorderen Bühnenraum eine Stuhlreihe von acht Stühlen in einer Diagonalen hinten-links-vorne-rechts auf und nehmen darauf Platz, um sich im Gespräch dem Publikum (das im Zuschauer*innenraum sitzt) zuzuwenden und für die Bewegungs-Settings schnell im Bühnenraum agieren zu können. Die Begegnung ist in drei Teile gegliedert: a) Gespräch, b) experimenteller Teil mit szenischer Analyse, c) Resümee.

(Wie) funktioniert das Format?

Phase 1: Valentina Bordenave beginnt das Gespräch, indem sie über den Entstehungsprozess der Arbeit berichtet. (Es wurde im Kollektiv mit flacher Hierarchie, ohne finanzielle Förderung, über einen Zeitraum von drei Jahren gearbeitet.) Piet Starrett bringt sich ein und berichtet aus seiner beruflichen Situation als Schauspieler, der ganz andere, viel hierarchischere Arbeitsverhältnisse gewohnt ist.

Danach wird das Gespräch anhand von Fragen strukturiert. Das Publikum nutzt die Möglichkeit zum Fragenstellen. Auch die Performer*innen stellen sich gegenseitig Fragen, um den Arbeitsprozess näher zu erklären. Im Verlauf des Gesprächs und der sehr offenen, vertrauensbasierten Atmosphäre im Theatersaal möchte Piet Starrett zur zweiten Phase der Vermittlungs-Situation überleiten, indem er fragt: „Wollen wir mal ausprobieren, wie wir Bewegungssequenzen initiiert haben?“. Eine Zuschauerin unterbricht ihn und möchte noch eine letzte Frage an eine Performerin, die offensichtlich schwanger ist, richten. Diese Geste der Unterbrechung deutet ich positiv in dem Sinn, dass im Publikum großes Interesse vorhanden ist am Projekt und den Beteiligten, und dass die Situation ausreichend Sicherheit bietet, um in den Ablauf einzugreifen und ein Bedürfnis zu artikulieren.

Phase 2: In der darauf schließlich folgenden Phase 2 des Vermittlungsprogramms tanzen die Performer*innen eine Szene. Wir, die Zuschauenden, werden aufgefordert zu sagen, was wir zu den gezeigten Bewegungsqualitäten assoziieren. Zwei männliche Performer bewegen sich etwa nach dem Gegensatzpaar „schnell-langsam“, danach fragen sie das Publikum: Erkennt ihr wieder, wo im Stück das war? Was sagt euch das Material? Aus den zahlreichen Antworten, die aus dem Publikum kommen, liste ich hier einige wesentliche auf: „Ich habe Widersprüche gesehen – wie im richtigen Leben“; „Ich habe jemanden gesehen, der Aufmerksamkeit erlangen will von jemandem, der sich nicht interessiert“; „Ich sah eine sehr unbequeme Figur und eine Hauptfigur, die diese Tatsache nicht anerkennen will“; „Der Schatten wächst dann, wenn du das nicht anerkannt und es unterdrückst – wenn du unbewusst vermeidest“;

Description of the setting and the idea of the format

The conversation starts about 20 minutes after the performance and lasts about 70 minutes. All performers (with the exception of one person) set up a row of eight chairs diagonally from the rear-left to the front-right on the right front stage area and then take their seats to turn and talk to the audience (sitting in the audience room) and to be able to act quickly for the movement settings in the stage space. The encounter is divided into three parts: a) conversation, b) experimental part with scenic analysis, c) summary.

(How) does the format work?

Phase 1: Valentina Bordenave begins the conversation by reporting on the process of the creation of the work. (Everyone worked collectively in a flat hierarchy, without financial support, over a period of three years.) Piet Starrett gets involved and reports on his professional situation as an actor, who is used in completely different, much more hierarchical working conditions.

Then the conversation is structured based on questions. The audience uses the opportunity to ask questions. The performers also ask each other questions to explain the work process in more detail. In the course of the conversation and the very open, trust-based atmosphere in the auditorium, Piet Starrett wants to transfer to the second phase of the mediation situation by asking: „Shall we try out how we initiated motion sequences?“. A spectator interrupts him and wants to ask an (obviously pregnant) female performer one last question. I interpret this gesture of interruption positively in the sense that the audience has great interest in the project and the participants, and that the situation provides sufficient security to be able to intervene in the process and to articulate a need.

Phase 2: In the subsequent phase 2 of the mediation program, the performers dance a scene. We, the onlookers, are asked to say what we associate with the qualities of movement on display. For example, two male performers move in line with the opposite pair „fast-slow“ and then ask the audience: Do you recognize where that occurred in the piece? What does the material tell you? Here are a few of the more interesting audience responses: „I saw contradictions – much as in real life“; „I saw someone who is seeking attention from someone who doesn't care“; „I saw a very uncomfortable figure and a main character who doesn't want to acknowledge this fact“; „The shadow grows when you fail to acknowledge it and suppress it - if you avoid it unconsciously“; „It was interesting to me that they were moving together – that they were connected“. In the course of the verbal exchanges about the movements

„Für mich war interessant, dass sie sich zusammen fortbewegen – dass sie also verbunden waren“. Im Verlauf des Austausches über die Bewegungsangebote aus dem Stück wird das Publikum zunehmend aktiv und kreativ. Dabei verbleibt es jedoch im Denkansatz von Narration und Figurenentwicklung, was vermutlich durch die Grundanlage des Stücks motiviert ist.

Phase 3: Nach diesen beiden Szenen entwickelt sich eine ausklingende Gesprächsphase, in der eine Art Resümee gezogen wird. Maßgeblicher Redeleiter ist wieder Piet Starrett. Er fragt das Publikum: Mich würde interessieren, ob unter Euch jemand anwesend war, der oder die in einem Konflikt war zwischen einem ernsten Stück und der Tatsache, dass man lachen konnte? Das Publikum reagiert mit reger Beteiligung und liefert dadurch der Company wertvolles Feedback, was für mich ein wichtiges Signal ist: Dieses Vermittlungsformat wirkt in beide Richtungen (Zuschauende und Akteur*innen) bereichernd.

Ergebnisse eines Nachgesprächs mit Valentina Bordenave

- Sie fand es schwer, sich so direkt nach der Vorstellung zu fokussieren und Energie genug aufzubringen, entschieden und klar auf das Publikum zuzugehen und die eigenen Interessen in der Vermittlungsarbeit zu vertreten. Sie glaubt, dass dies aber mit mehr Erfahrung einfacher werden würde bzw. alternativ die Vermittlung vor die Vorstellung verlegt werden könnte.
- Sie hat eine Vermittlungs-Situation im Anschluss an die Vorstellung gewählt aus dem einfachen Grund, dass sie zunächst gar nicht daran gedacht hatte, dass diese auch vorab hätte stattfinden können. Der Vorteil daran war für sie, dass die Zuschauer*innen durch die Nachbereitung sehr „aufgeweckt“ gewirkt und einige eine so starke Neugier entwickelt hätten, dass sie sogar am nächsten Abend nochmal gekommen seien, um die Vorstellung mit dem „geschärften Blick“ noch einmal zu sehen.
- Sie sagt, sie hätte gern mit der Idee einer Off-Stimme gearbeitet, die während der Vorstellung ins Geschehen eingreift und sich ans Publikum wendet mit der Bitte, choreografische oder Regie-spezifische Änderungen auszuprobieren. Um diese Idee zu verwirklichen, wäre aber mehr Arbeitszeit nötig gewesen, was die Problematik der fehlenden Förderung aufwirft.

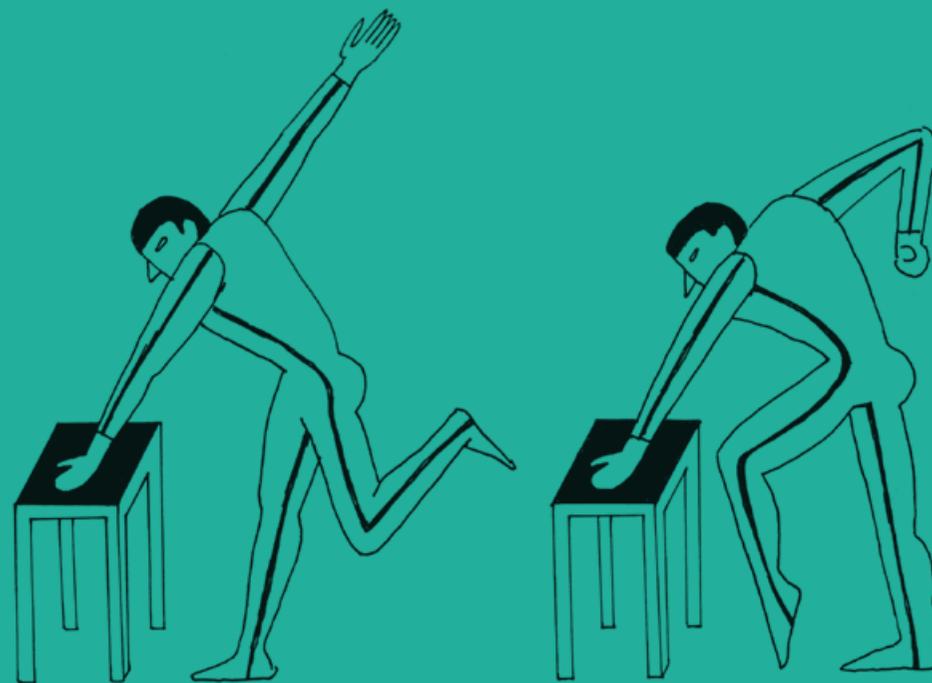
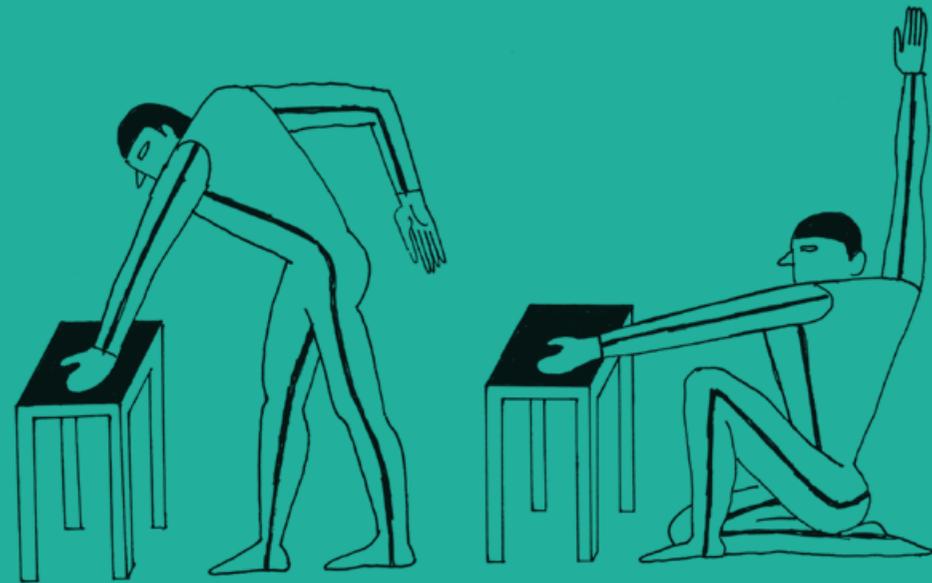
from the piece, the audience becomes increasingly active and creative. However, the discussion remains in the realm of narration and character development, which is probably motivated by the basic structure of the play.

Phase 3: After these two scenes, a fading conversation phase develops, in which a kind of summary is drawn. The key mediator is again Piet Starrett. He asks the audience: I would like to know if there was anyone present among you who felt a conflict in that this was a serious piece and yet you could laugh? The audience responds with great interest and thus provides the company with valuable feedback, which is an important signal for me: this mediation format is enriching in both directions (for both spectators and actors).

Results of a follow-up with Valentina Bordenave

- She found it hard to focus so directly after the performance and to muster enough energy to approach the audience in a decisive and clear manner and to represent her own interests in the mediation work. She believes that this would be easier with more experience or alternatively the mediation could be moved to before the performance.
- She chose a mediation situation following the performance for the simple reason that she initially did not even think that it could have taken place in advance. The advantage for them was that the audience had been „awakened“ by the follow-up and some had developed such a strong curiosity that they had even come back the next evening with an idea to take a more „detailed look“.
- She says she would have liked to work with the idea of an offstage voice that intervenes during the performance and turns to the audience with a request to try out choreographic or directorial changes. In order to realize this idea, however, more working time would have been necessary, which raises the problem of the lack of support.

03



Titel:

TanzScout Extended - ein Vermittlungsangebot

Art des Vermittlungsformats:

Vorgespräch mit praktischen Übungen

Fand das Format im Kontext einer Aufführung statt? **Ja.**

Idee des Vermittlungsformats:

Amelie Mallmann (TanzScout), Martin Nachbar (Choreograf)

Teilnehmer*innen am Vermittlungsformat: **14**

Name der Aufführung:

THIS THING I AM

Choreograf*in(nen) der Aufführung:

Martin Nachbar

Ort, Veranstalter:

Sophienseele

Dokumentation:

Silke Bake

Datum: Dezember 2016

Infos zur Choreografie: *THIS THING I AM* ist eine Art Do-It-Yourself-Science-Fiction, konzipiert für ein kleines Kollektiv von drei Tänzer*innen. So wie sich im Körper eines Cyborgs biologisches und technologisches Material mischt, versucht auch der Tanz durch Experimente mit Körpertechniken die Grenzen zwischen Natürlichkeit und Technologie zu verschmelzen.

Infos zum TanzScout: Seit 2009 entwickelt *TanzScout* unterschiedliche Vermittlungsformate im Bereich des künstlerischen Tanzes. Die fünf Mitarbeiter*innen arbeiten nicht hauptberuflich, jedoch durchaus gewinnorientiert. Die Teilnahme am Programm ist grundsätzlich kostenpflichtig.

Title:

TanzScout Extended - a mediation offer

Type of mediation format:

Preliminary talk with practical exercises

Did the format take place in the context of a performance? **Yes.**

Idea of the mediation format:

Amelie Mallmann (TanzScout), Martin Nachbar (choreographer)

Participants in the mediation format: **14**

Name of the performance:

THIS THING I AM

Performance choreographer(s):

Martin Nachbar

Venue, Organizer:

Sophienseele

Documentation:

Silke Bake

Date: December 2016

Information about the choreography: *THIS THING I AM* is a kind of Do-It-Yourself science fiction designed for a small collective of three dancers. Just as biological and technological material mixes in the body of a cyborg, dance also attempts to merge the boundaries between naturalness and technology through experiments with body techniques.

Information about TanzScout: Since 2009 *TanzScout* has developed different forms of mediation in the field of artistic dance. While the five employees do not work full-time, they do so in a very profit-oriented way. There is always a fee for program participation.

Beschreibung des Settings und der Idee des Formats

TanzScout Extended (TE) lädt drei Stunden vor Aufführungsbeginn von *THIS THING I AM* in die Kantine (einen der drei Aufführungsräume der Sophiensaele) ein. Der Eintritt kostet fünf Euro. Das Gespräch findet in deutscher Sprache statt. Von den 14 anwesenden Personen sind fünf aus professionellen Gründen da, d.h. sie beschäftigen sich selbst professionell mit Vermittlung. Das neu ausprobierte Format *TE* will die Möglichkeit schaffen, einerseits noch mehr Zeit für die Vorbereitung auf ein Stück aufzuwenden und andererseits den für das Stück verantwortlichen Künstler miteinzubeziehen respektive auch mit ihm gemeinsam die Gestalt des Formats und den Vermittlungsaspekt ausführlicher zu besprechen. Dauer: zwei Stunden.

(Wie) funktioniert das Format?

Gesprächsteil: Zu Beginn klärt Amelie Mallmann die Anwesenden kurz über den Ablauf der kommenden zwei Stunden auf. In der ersten Hälfte werden wir uns dem Begriff des Cyborgs und damit dem thematischen Angelpunkt des Stücks widmen. Im zweiten Teil stellt Martin Nachbar theoretisch wie praktisch zwei Körper- respektive choreografische Techniken vor, die beide relevant für die Erarbeitung des Stückes waren.

Wir sitzen im Kreis und zunächst wird ein*e jede*r gebeten, den eigenen Namen und Beruf zu verraten. Bemerkenswert: Nur einer von neun Teilnehmer*innen kommt aus einem komplett anderen Bereich. Weiterhin wird um eine kurze Antwort auf die Frage gebeten, welche Gefühle beim Gedanken an die Zukunft ausgelöst werden. Um sich der Frage nach Cyborgs anzunähern – und es zeichnet sich in kurzen Bemerkungen ab, dass der Begriff keineswegs für alle Anwesenden eindeutig und geklärt ist – liest Amelie Mallmann einen Text vor, den einer der Tänzer*innen (Benjamin Pohlig) im Stück spricht.

Aus dem folgenden Gespräch ergibt sich die Frage danach, was positive, den menschlichen Körper erweiternde Technologien sein könnten. Interessanterweise betreffen die einzelnen Antworten und das daraus entstandene Gespräch nahezu ausschließlich angenehme Dinge für den/die Einzelne*n/das individuelle Leben, kaum eine Idee scheint sich auf die Gesellschaft, die Gemeinschaft im politischen Sinn zu beziehen. Im Fortlauf des Gespräches führt Martin Nachbar den Begriff des Posthumanismus ein. Der Humanismus, im Sinn der zentralen Stellung des Menschen, sei abgelöst worden. Stattdessen werde der Mensch als Teil einer Welt betrachtet, in dem humane, nicht-humane, dingliche und künstlich-intelligente Akteure in einem horizontalen und vernetzten Zusammenhang stehen. Demzufolge kann die Möglichkeit, das menschliche Leben durch Technologien und Prothesen zu erweitern, als Kommunikationsform zwischen diesen verschiedenen Akteuren gewertet werden.

Description of the setting and the idea of the format

TanzScout Extended (TE) invites individuals to come to the cantina three hours before the performance of *THIS THING I AM* begins (one of the three performance rooms of the Sophiensaele). The entrance fee is five euros. The conversation takes place in German. Of the 14 people present, five are there for professional reasons, i.e. they are also personally, professionally engaged in mediation. On the one hand, the newly attempted *TE* format intends to spend more time preparing for a piece and, on the other hand, to involve the artist responsible for the piece, or to discuss the format and mediation aspects in more detail together with him. Duration: two hours.

(How) does the format work?

Discussion portion: At the beginning, Amelie Mallmann briefly clarifies what will be happening over the course of the next two hours. In the first half, we will devote ourselves to the concept of the cyborg and thus to the thematic pivot of the piece. In the second part, Martin Nachbar introduces two body and choreographic techniques that were relevant to the development of the piece, both theoretically and practically.

We are sitting in a circle and someone is asked to provide his or her name and occupation. Remarkably: Only one out of nine participants comes from a completely different field. Furthermore, participations are questioned and asked to provide a short answer at the thought of the future. In order to approach the question of cyborgs – and it turns out in short remarks that the term is by no means defined and clear to all those present – Amelie Mallmann reads a text that one of the dancers (Benjamin Pohlig) speaks in the piece.

The following discussion raises the question of what positive technologies that extend the human body could be. Interestingly, the individual answers and the resulting conversation almost exclusively concern pleasant things for the individual/ individual life, hardly any ideas seem to refer to society, or the community in the political sense.

In the course of the conversation Martin Nachbar introduces the concept of posthumanism as well as his argument with it. Humanism, in the sense of the central position of the human being, had been replaced. Instead, humans are seen as part of a world in which human, non-human, objective and artificially intelligent actors are in a horizontal and interconnected relationship. As a result, the possibility of expanding human life through technologies and prostheses can be seen as a form of communication between these different actors.

Praktischer Teil: Im Folgenden wird, u. a., der Bogen gespannt vom Umgang mit Dingen/Technologien bei Kindern über Verhaltensweisen von Primaten zu Skeuomorphismus. Von da aus führt uns Martin Nachbar zu einer praktischen Übung, die mit der sogenannten Fixed-Point-Technik umgeht. In dieser Übung stehen wir auf und platzieren (fixieren) zunächst eine Hand, zum Beispiel, an der Stuhllehne und finden heraus, welche Bewegungen unser Körper erlaubt, ohne diese Hand zu bewegen. Die Übung wird in mehreren Stufen entwickelt und variiert und soll dazu dienen, neue Möglichkeiten von Bewegungen zu finden, Erfahrungen zu sammeln, und am Ende in dieser Einschränkung vielleicht auch wieder Freiheit entdecken. Im Anschluss beschäftigen wir uns mit Wahrnehmung im Vergleich zwischen Technologien (z.B. im Bezug auf Touchscreens) und Menschen. Von der nur Menschen und anderen Lebewesen eigenen Propriozeption, der Eigenwahrnehmung, geht es zum Thema der Faszien. Die Vorstellung von einem Netzwerk wie es die Faszien bilden, das sich durch den Körper zieht, wie genau es das tut, wie es sich bei welcher Bewegung verändert und welchen Effekt es auf andere Orte im Körper hat, schafft eine andere Bewegungsqualität. Die Faszien seien sozusagen cyborgisch, weil sie den Körper über ein Netzwerksystem steuern.

Auswertung: Alle – auch diejenigen, die aus professionellen Gründen kamen – beteiligten sich an dem Gespräch, die meisten rege. Tatsächlich wurde die anfänglich angekündigte inhaltliche und zeitliche Zweiteilung nicht streng eingehalten, denn die Einlassungen der Anwesenden führte dazu, dass die beiden Teile mehr miteinander verwoben wurden. So konnten Information, Wissen, Gespräch und körperliche Erfahrung verbunden werden – eine Kombination, die zu Fragen und Nachdenken stimulierte. Sowohl Amelie Mallmann als auch Martin Nachbar gingen auf die engagierten Beiträge und Fragen der Anwesenden ein, berücksichtigten auch allzu abwegige Statements ohne diesen zu sehr nachzugehen oder ihr Vorhaben aus dem Auge zu verlieren. Vielmehr passten sie es an und vermieden es, der Gruppe zu vermitteln, dass sie ein Programm ‚durchziehen‘ möchten. Dieses Vermittlungsformat ist ein der künstlerischen Arbeit vorangestelltes. Obgleich das Gespräch und gerade das Sprechen über Faszien durchaus eine erhöhte Sensibilität für die tänzerische Bühnenperformance vermittelten, leuchteten die Zusammenhänge zwischen dem Besprochenen und dem Praktizierten nicht immer vollends ein. Gerade die Verbindungen zwischen den Gesprächen über Cyborgs und Wirkungsweisen von Technologien und den praktischen Übungen, d. h. zwischen dem Thema des Stücks und den Techniken oder Praktiken mittels derer dieses Thema bearbeitet und erforscht wurde, blieben vage. Daraus ergibt sich die Frage, worauf genau das Vermittlungsformat abzielt. Ginge es um verschiedenen Aspekte der künstlerischen Arbeit, so dass das Thema des Cyborgs nicht notwendig mit den choreografischen Techniken im Zusammenhang stehen muss, so sollte dies klarer benannt werden. Jenseits der Tatsache, dass all das Besprochene und Erfahrene interessant und insofern bereichernd war, bleibt offen: Wozu genau verhilft das Wissen um z.B. Faszien-Technik beim Anschauen des Stückes?

Practical part: In the following, among other things, the piece encompasses how things/technologies are handled, from children to the behavior of primates skeuomorphically. From there, Martin Nachbar leads us to a practical exercise, which deals with the so-called fixed-point technique. In this exercise, we stand up and first place (fix) one hand, for example, on the back of the chair and find out what movements our body will allow us without moving that hand. The exercise is developed and varied in several stages and is intended to serve, to find new possibilities of movements, to gain experience, and in the end perhaps to discover freedom in this restriction.

Afterwards we deal with perception in comparison between technologies (e.g., with respect to touchscreens) and people. From the idea of proprioception, the self-perception, which only humans and other organisms possess, matters move on to the topic of the fascia. The idea of a network as the fascia makes its way through the body, how it does it, how it moves, and what effect it has on other places in the body creates a different quality of movement. The fascia are, so to speak, cyborgic, because they control the body through a network system.

Evaluation: Everyone – including those who came for professional reasons – took part in the conversation, most of them actively. In fact, the initially announced content and time division was not strictly adhered to, because the comments of those present led to the fact that the two parts were more intertwined. Thus, information, knowledge, conversation and physical experience could be linked – a combination that stimulated questions and reflection. Both Amelie Mallmann and Martin Nachbar responded to the engaging contributions and questions of those present, while also considering some statements that might have seemed too far-fetched without pursuing them too much or losing sight of their intentions. Instead, they adapted and avoided conveying that they ‘wanted to lead the group through a program’.

This mediation format is preceded by the artistic work. Although the conversation and especially speaking about fascia conveyed an increased sensitivity to the stage performance of dancing, the connections between the subject and the practitioner were not always fully apparent. Especially the connections between the discussions about cyborgs and effects of technologies and the practical exercises, i.e. between the topic of the piece and the techniques or practices by which this topic was worked on and researched, remained vague. This raises the question of exactly what the mediation format is focusing on. If it were about different aspects of the artistic piece, so that the subject of the cyborg does not necessarily have to be related to the choreographic techniques, this should be clarified. Beyond the fact that all that was discussed and experienced was interesting and thus enriching, it remains unclear as to what exactly the knowledge of, for example, fascial technique, contribute when viewing the piece?



04

Titel:
Meet the Syrians, Food for Feedback, Dabke, Dramaturgy and Stage

Art des Vermittlungsformats:
Begegnungsserie mit Essen, Tanzen und Gesprächen

Fand das Format im Kontext einer Aufführung statt?
Ja.

Idee des Vermittlungsformats:
Nir de Volff (Choreograf)

Teilnehmer*innen am Vermittlungsformat:
gesamt 32

Name der Aufführung:
Come As You Are #2017

Choreograf*in(nen) der Aufführung:
Nir de Volff

Ort, Veranstalter:
Dock 11/Eden*****

Dokumentation:
Sonja Augart

Datum:
Juli 2017/ vier Termine

Infos zur Choreografie: Nir de Volff/TOTAL BRUTAL feierten ihr 10-jähriges Bestehen als Kompanie mit dem work-in-progress-Stück *Come As You Are #2017*, das mit und für drei syrische Tänzer*innen entwickelt wurde und sowohl deren Fluchtgeschichte als auch das Ankommen in Berlin thematisiert.

Title:
Meet the Syrians, Food for Feedback, Dabke, Dramaturgy and Stage

Type of mediation format:
Meeting series with food, dancing and conversation

Did the format take place in the context of a performance?
Yes.

Mediation format concept idea:
Nir de Volff (choreographer)

Participants in the mediation format:
32 (total)

Name of the performance:
Come As You Are #2017

Choreographer * of the performance:
Nir de Volff

Venue, Organizer:
Dock 11/Eden*****

Documentation:
Sonja Augart

Date:
July 2017 / four dates

Information about the choreography Nir de Volff/TOTAL BRUTAL celebrated their 10th anniversary as a company with the work-in-progress piece *Come As You Are #2017*, which was developed with and for three Syrian dancers and discusses both their experiences as refugees and their arrival in Berlin.

Beschreibung des Settings und der Idee des Formats

Der Choreograf Nir De Volff will einen Einblick geben in den Entstehungsprozess von *Come As You Are #2017* sowie das Stück im Dialog mit den Teilnehmer*innen des Vermittlungsprogramms entwickeln. Ein weiterer Aspekt bei der Konzipierung des Formats war, die drei Tänzer*innen als Persönlichkeiten mit einer Geschichte vorzustellen und sie nicht nur mit dem „Stigma“ der Geflüchteten auftreten zu lassen. Es bestand der Anspruch, sich gegenseitig zu öffnen und voneinander zu lernen, und dadurch den Blick auf den Anderen zu verändern. Für die Tänzer*innen sollen die Begegnungen das Ankommen in einer völlig anderen Tanzszene, die sie nicht nur mental sondern auch physisch stark herausforderte, erleichtern. Jeder der vier Vermittlungstermine fokussierte unterschiedliche Aspekte der Produktion.

Description of the setting and the idea of the format

The choreographer Nir De Volff wants to provide an insight into the development process of *Come As You Are #2017* as well as developing the piece in dialogue with the participants in the mediation program. Another aspect of the format conception was to introduce the three dancers as personalities with a story and not just to let them act with the “stigma” of the refugees. There was a motivation to open up to each other and to learn from each other, thereby changing the view of the other. For the dancers, the encounters are meant to facilitate their arrival in a completely different dance scene, which challenged them not only mentally but also physically.

Each of the four mediation dates focused on different aspects of production.

(Wie) funktioniert das Format?

Meet the Syrians: Das erste Treffen ist ein Abendessen mit den Tänzer*innen, zu dem diese Speisen aus ihrer Heimat zubereiten. Dem Publikum stellt Nir de Volff das Konzept des in Arbeit befindlichen Stücks vor. Es entsteht ein reger Austausch zwischen Eingeladenen und Tänzer*innen über ihr (neues) Leben in Berlin. Die hierbei auf gekommenen Ideen und Gedanken sollen in die weitere Stückentwicklung einfließen und gemeinsam in den Folgeterminen vertieft werden.

Food for Feedback: Try-out einzelner Stückszenen im Studio, bei dem Nir de Volff und die Performer*innen teils sehr fortgeschrittene Szenen, teils Skizzen in einem Durchlauf mit Unterbrechungen zeigen. Das Vorhaben, Bewegungsideen, die sich aus den Publikumsgesprächen beim ersten Treffen entwickelt haben, zu präsentieren und das Publikum aus

(How) does the format work?

Meet the Syrians: The first meeting is a dinner with the dancers to prepare dishes from their homeland. Nir de Volff introduces the concept of the work in progress to the public. There is a lively exchange between invitees and dancers about their (new) life in Berlin. The ideas and thoughts that have arisen here are to be incorporated into the further development of the piece and to be deepened together in the follow-up appointments.

Food for Feedback: Try-out of single scenes in the studio, in which Nir de Volff and the performers show partly very advanced scenes, partly sketches in one go with interruptions. The idea of presenting movement ideas that have emerged from the audience discussions at the first meeting and involving the audience from the first meeting

dem ersten Treffen weiter in den Produktionsprozess zu involvieren, löst sich so nicht ein – auch ist die Zusammensetzung der Teilnehmer*innen nicht dieselbe. Eine verbindliche Einbindung des Publikums in den kreativen Prozess hätte langfristiger und anders kommuniziert werden müssen. Dennoch gibt es im Anschluss an die Probenpräsentationen einen interessanten Austausch zwischen Publikum und dem künstlerischen Team. Dramaturgische Entscheidungen, inhaltliche Schwerpunktsetzungen und choreografische Herausforderungen für die Tänzer*innen werden thematisiert, z.B. das Vakuum, das sie zunächst empfanden, als sie, die strenge choreografische Anweisungen gewöhnt sind, improvisieren sollten. Der Austausch über die Mittel und Wirkungslinien des work in progress war ohne Frage gewinnbringend für beide Seiten.

Dabke: 15 Besucher*innen kommen zum Dabke-Workshop im Yoga-Raum des Eden****. Nir de Volff gibt eine historische Einführung in den traditionellen Tanz, seine Ursprünge sowie seine heutige Bedeutung und vielfältigen Erscheinungsformen. Anschließend führen die Tänzer*innen, die mit dem Dabke noch überhaupt nicht vertraute Gruppe in die Grundschr itte ein. Im nächsten Teil werden erste Variationen eingeübt. Dabke ist ein Tanz, der in seinen arabischen Herkunftsregionen zu Trance und Ekstase führen kann. Mit dem starken, rhythmisch immer wiederkehrenden Stampfen gehen zahlreiche Variationen einher. Im letzten Teil des Workshops werden die Teilnehmer*innen aufgefordert, sich frei der Dabke-Musik und dem Rhythmus hinzugeben. Der Workshop vermittelt viel von der Intensität des Dabke-Tanzes, macht den Teilnehmer*innen großen Spaß und zeigt, wie sehr ein sich-Einlassen auf den Rhythmus Voraussetzung für den Tanz ist, und wie sich dabei das Körpergefühl ändert. Auf dieser Grundlage lassen sich die Dabke-Einlagen der Performance sicherlich lebendig nachempfinden.

further into the production process is thus not resolved – nor is the composition of the participants the same. A binding involvement of the public in the creative process should have been communicated in a long-term and different way. Nevertheless, there is an interesting exchange between the audience and the artistic team following the rehearsal presentations. Dramaturgical decisions, substantive emphases and choreographic challenges for the dancers are discussed, e.g., the vacuum that they first felt when they were improvising, accustomed to strict choreographic instructions. The exchange on the means and lines of action of the work in progress was undoubtedly beneficial for both sides.

Dabke: 15 visitors come to the Dabke-Workshop in the Eden Yoga Room****. Nir de Volff presents a historical introduction to traditional dance, its origins, as well as its current significance and diverse manifestations. Afterwards, the dancers introduce the basic steps to the group that is still unfamiliar with Dabke. In the next part, first variations are practiced. Dabke is a dance that can lead to trance and ecstasy in its Arab regions

Dramaturgy and Stage:

Zum letzten Vermittlungsformat, das zwei Tage vor der ersten Aufführung im Bühnenraum des Dock 11 stattfindet, sind sieben Teilnehmer*innen anwesend. Nir de Volff erläutert kurz den Ablauf des Treffens. Außerdem erklärt er, dass aufgrund der Verletzung eines Tänzers das Material angepasst werden musste. Es werden drei kurze Szenen mit Licht, Dekor und Kostüm hintereinander aus dem Stück gezeigt. Danach ist ein Dialog mit Choreograf, Tänzer*innen und Zuschauer*innen angesetzt. Die erste Frage „Wie war es?“ können die meisten Zuschauer*innen nur mit emotionalen Eindrücken beantworten, während Nir de Volff gerne mehr aus der Richtung von „Was habt ihr gesehen?“ hören wollte. Im Ganzen scheint es schwierig, sich über den Inhalt der Szenen zu unterhalten, es fehlen die Worte bzw. es wird sich um zutreffende Formulierungen bemüht. Trotzdem sind die Bemerkungen für De Volff hilfreich, um die Dramaturgie des Stücks weiter zu entwickeln.

Auswertung

In meinem Gespräch mit De Volff über sein Vermittlungsformat, gab dieser Auskunft über sein soziales Anliegen und über das Privileg, als Israeli mit syrischen Tänzer*innen arbeiten zu können. Darüber, wie viel sie alle voneinander lernten, und wie er sich für diese besondere Begegnung verantwortlich fühle. Die Zusammenarbeit habe eine sehr große persönliche Dimension gehabt. Der Gewinn, der durch gegenseitiges voneinander Lernen entsteht, hat sich durch das Format auf die Teilnehmer*innen übertragen.

of origin. The strong, rhythmically recurring stomping is accompanied by numerous variations. In the final part of the workshop, the participants are invited freely engage in Dabke music and the rhythm. The workshop conveys much of the intensity of the Dabke dance, and it's great fun for the participants and shows how much a commitment to the rhythm is a prerequisite for the dance and how the body feeling changes. On this basis, the Dabke aspects of the performance can certainly be vividly felt.

Dramaturgy and Stage: For the last mediation format, which takes place two days before the first performance in the stage area of Dock 11, seven participants are present. Nir de Volff briefly explains the course of the meeting. He also explains that due to the injury of a dancer, the material had to be adjusted. Three short scenes with light, decor and costume from the piece are shown one after the other. Thereafter, a dialogue with the choreographer, dancers and spectators is scheduled. In response to the first question “How was it?” most viewers can only respond with emotional impressions while Nir de Volff wanted to hear more in terms of “What did you see?”. On the whole it seems difficult to talk about the content of the scenes; either it's difficult to put in words, or one struggles to find the correct phrasing. Nevertheless, the remarks are helpful for De Volff in further developing the dramaturgy of the piece.

Analysis

During my conversation with De Volff about his mediation format, he outlined his social concern and explained what a privilege it was to be able to work with Syrian dancers as an Israeli, as well as how much they had all learned from each other, and how he felt responsible for that particular encounter. The cooperation featured a very significant personal dimension. The benefit of mutual learning has been transferred to the participants through the format.

Is the format transferable?

1. The choreographer has the opportunity to make contact with different individuals relatively early in the rehearsal process and gains different perspectives on his own work. This creates the opportunity to gain a new look at one's own working process and the creation of the piece.

But there is no “common language”; this mediation work requires intensive preparation on the artists' part – an explanation of one's own artistic work in order to then be able to discuss it eye to eye. It becomes especially complex when the choreographic work is based on intuitive, “artistic-irrational” decisions.

2. The format can be transferred to other productions, as long as the four individual encounters are adapted to the respective needs of the current production.

3. A core group, which is in all four meetings, would be very helpful to make the process a continuous one. This calls for an early announcement, a registration with a set number of participants and a clarity of purpose as to how things are to be done and what the choreographer wants to achieve. In this format, it would be a positive thing to continue to explore how a core group can be assembled and what aspects can be developed in concert with the audience.

Ist das Format übertragbar?

1. Der*die Choreograf*in bekommt relativ früh im Probenprozess die Gelegenheit, mit unterschiedlichen Menschen in Austausch zu kommen und erhält verschiedene Perspektiven auf die eigene Arbeit. Es entsteht dadurch die Möglichkeit, selbst einen neuen Blick auf den eigenen Arbeitsprozess und das Entstehen des Stückes zu erlangen. Da es aber keine „gemeinsame Sprache“ gibt, fordert diese Vermittlungsarbeit eine intensive Vorbereitung seitens der Künstler*innen – eine Erläuterung der eigenen künstlerischen Arbeit, um dann auf Augenhöhe darüber diskutieren zu können. Komplex wird es vor allem dann, wenn die choreographische Arbeit auf intuitiven, „künstlerisch-irrationalen“ Entscheidungen beruht.
2. Das Format kann auf andere Produktionen übertragen werden, solange die vier einzelnen Begegnungen an die jeweiligen Notwendigkeiten der aktuellen Produktion angepasst werden.
3. Eine Kerngruppe, die zu allen vier Treffen kommt, wäre sehr hilfreich, um einen kontinuierlichen Prozess zu gestalten. Dies fordert eine frühzeitige Ankündigung, eine Anmeldung mit festen Zusagen der Teilnehmer*innen und einer klaren Zielsetzung, wie und was der*die Choreograf*in erreichen möchte. Bei diesem Format wäre es gut, weiter zu erproben, wie eine Kerngruppe aufgebaut werden kann und welche Aspekte gemeinsam mit den Zuschauer*innen entwickelt werden können.

05



Titel:

Post-truth Synchronic Dance,
Episode 1: Thema Pop-up Sternum

Art des Vermittlungsformats:

Lecture auf YouTube-Kanal DÄNZ
([/watch?v=tN_f5xV-8TU](https://www.youtube.com/watch?v=tN_f5xV-8TU))

Fand das Format im Kontext einer Aufführung statt?

Nein

Idee des Vermittlungsformats:

Vincent Bozek (Choreograf)

Teilnehmer*innen am Vermittlungsformat:

bis Redaktionsschluss (07.01.2018) 416 Aufrufe

Protokoll:

Sonja Augart

Datum:

Juli 2017

Title:

Post-truth Synchronic Dance,
Episode 1: Theme Pop-up Sternum

Type of mediation format:

Lecture on YouTube channel DÄNZ
([/watch?v=tN_f5xV-8TU](https://www.youtube.com/watch?v=tN_f5xV-8TU))

Did the format take place in the context of a performance?

No

Idea of the mediation format:

Vincent Bozek (choreographer)

Participants in the mediation format:

up until printing deadline (07.01.2018) 416 views

Protocol:

Sonja Augart

Date:

July 2017

Beschreibung des Settings und der Idee des Formats

Vincent Bozek lebt und arbeitet als Tanzschaffender in Berlin. *Post-truth Synchronic Dance* (Arbeitstitel) ist ein YouTube-Format, das regelmäßig fünf- bis sechsminütige Episoden auf dem Kanal DÄNZ publizieren will, die sich zur Aufgabe machen, den „Spirit of dance making in Berlin“ zu vermitteln. Jede Folge soll in Zusammenarbeit mit Musikproduzent*innen der dBs Music Berlin, einer Ausbildung für elektronische Musik und Soundengineering, gestaltet werden.

Bozeks Anliegen ist es, Tanz einem neuen und größeren Publikum zugänglich zu machen. Seine Körperarbeitsmethoden und deren grundlegende Konzepte will er als monatliches Training anbieten und dafür eine am Mainstream orientierte Erzählweise und Ästhetik benutzen. Der Kanal DÄNZ steht außerdem für den Versuch, die Abhängigkeit von (Theater-)Institutionen aufzubrechen und in einen direkten Dialog mit einer interessierten (Web-)Gemeinschaft zu treten.

(Wie) funktioniert das Format?

Lecture: Am 21.07.2017 geht die erste und bislang einzige Episode mit dem Thema *Pop-up Sternum* online. Die Musik dazu stammt von Carlos Rizzi. Zu sehen ist Vincent Bozek in einem (Wohn-)Zimmer. Buchregal rechts hinten, Vitrine links, eine Tür direkt hinter ihm. Er in der Mitte – ein räumliches Setting, das von vielen hausgemachten YouTube-Videos bekannt ist.

Die Einleitung zum Thema erfolgt in englischer Sprache, langsam und deutlich artikuliert vorgetragen. Das Brustbein, anatomisch *Sternum*, bezeichnet Bozek als das „window of emotions“, wobei er einfache Gesten seiner Hände zur Veranschaulichung einsetzt. In der nächsten Einstellung wird ein Knochen gezeigt, flankiert von näheren Erläuterungen zum *Sternum* und dessen anatomischer Position. Wieder wird die Erläuterung durch Gesten unterstützt, dieses Mal am gesamten Körper. Dann macht er einen Schritt und steht ganz nah vor der Kamera. Mit beiden Fingern zeigt er auf den Kopf und beschreibt, dass das Sternum auch unsere Stimmung beeinflusst. Mit der erneuten Nennung des Begriffs Sternum endet diese kurze Lektion.

Description of the setting and the idea of the format

Vincent Bozek lives and works as a dance artist in Berlin. *Post-truth Synchronic Dance* (working title) is a YouTube format that regularly publishes five to six-minute episodes on the DÄNZ channel, which aims to convey the “spirit of dance making in Berlin”. Each episode is designed in cooperation with music producers of dBs Music Berlin, an apprenticeship for electronic music and sound engineering.

Bozek’s goal is making the dance scene accessible to a new and larger audience. He wants to offer his bodywork methods and their basic concepts as a monthly training, using a mainstream-oriented narrative style and aesthetics. The DÄNZ channel also represents the attempt to break the dependence on (theater) institutions and to enter into a direct dialogue with an interested (web) community.

(How) does the format work?

Lecture: On 07/21/2017, the first and so far only episode with the topic Pop up Sternum goes online. The music is by Carlos Rizzi. Vincent Bozek can be seen in a (living) room. Book shelf on the right rear, cabinet on the left, a door directly behind him. He is in the middle – a spatial setting that’s well known in many homemade YouTube videos.

The introduction to the topic is in English, presented slowly and clearly articulated. Bozek describes the sternum as the “window of emotions”, using simple hand gestures for illustration purposes. In the next shot a bone is shown, including further explanations about the sternum and its anatomical position. Again, the explanation is supported by gestures, this time using the whole body. Then he takes a step and stands very close to the camera. Using two fingers, he points to the head, explaining that the sternum also affects our moods. The short lesson ends by repeating the term “sternum”.

DÄNZ: Jetzt soll – in virtueller Gemeinsamkeit – die Lektion angewendet und zu Musik getanzt werden. Die Untertitelung gibt an, worauf dabei zu achten ist – z. B. auf „soft legs, sternum front and back“. Es folgen, immer auf den Beat, weitere Anforderungen, „Sternum vor und zurück, seitwärts, diagonal und kreisend, zwischendurch relaxen“. Ab und zu taucht im Hintergrund eine Zimmerpflanze auf, da Bozek sich vor der Kamera im Raum hin und her bewegt. Alles wird wiederholt und am Schluss folgt eine freiere Improvisation, wobei alle Bewegungsmöglichkeiten des Sternums zusammengefasst werden.

„So, let it be“, schließt Bozek dann diese Folge ab, natürlich nicht ohne uns aufzufordern, diese zu liken, Kommentare zu geben, die Musik herunterzuladen und beliebig oft die Folge zu wiederholen.

Auswertung:

Das Format eröffnet Künstler*innen viele Möglichkeiten, ihre Methoden und Arbeitsweisen einem größeren Publikum vorzustellen, und bietet eine große Flexibilität. Inwieweit sich aber wirklich eine Gemeinschaft mit Inhalten aufbauen lässt, die jenseits der schnellen Häppchenmentalität von YouTube-Formaten funktionieren, bleibt die große Frage, insbesondere, da die Serie bislang nicht fortgesetzt wurde und so keine Userwerte ermittelt werden können. Zudem weist Bozeks Video durch die Clip-Länge (über sechs Minuten) und die langen Kameraeinstellungen eine gewisse Behäbigkeit auf. Seine Episode vermittelt Bewegung mit einem bestimmten intentionalen Fokus. Der „Spirit of dance making in Berlin“ wird damit noch nicht wirklich eingefangen und weitergetragen.

Da das Format als Serie verschiedener Episoden angelegt ist, gäbe es theoretisch innerhalb des Konzepts die Möglichkeit, zum einen auch komplexere Inhalte zu vermitteln und zum anderen die Episoden prägnanter und mitreißender zu gestalten.

DÄNZ: At this point – in virtual commonality – it’s time to apply the lesson and dance to music. The subtitling indicates what to pay attention to – for example, “soft legs, sternum front and back”. This is following, always on the beat, by further commands, “Sternum back and forth, sideways, diagonally and circling, relax in between”.

From time to time a houseplant appears in the background as Bozek moves back and forth in front of the camera in the room. Everything is repeated, followed by a freer improvisation, summarizing all the possibilities of moving the sternum. “So, let it be,” Bozek then concludes this episode, of course, not without asking us to provide comments, download the music and repeat the episode as often as possible.

Assessment:

The format offers artists many opportunities to present their methods and working processes to a wider audience and offers great flexibility. However, the big question remains just to what extent a community can be developed with content that works beyond the fast nibble mentality of YouTube formats, especially since the series has not been continued to date and thus no user values can be determined. In addition, Bozek’s video has a certain lethargy due to the clip length (over six minutes) and the long camera settings. His episode conveys movement with a certain intentional focus. The “Spirit of dance making in Berlin” is thus not really captured and passed on. Since the format is laid out as a series of different episodes, theoretically, on the one hand, there would be a possibility of communicating more complex content within the concept and on the other hand, making the episodes more succinct and intoxicating.



o6

Titel:

Frei-Raum / Time to Meet

Art des Vermittlungsformats:

Immersives Showing mit integrierten Feedbackclustern

Fand das Format im Kontext einer Aufführung statt?

Ja, bzw. als Teil eines Showings

Idee des Vermittlungsformats:

R. Shadler, D. Bloom (Choreograf*innen),
L. Orlok (Veranstalter)

Teilnehmer*innen am Vermittlungsformat:

50

Name des Showings:

NAMING IT

Choreograf*in(nen) des Showings:

Renaë Shadler, David Bloom

Ort, Veranstalter:

Tanzfabrik Wedding/Uferstudios

Dokumentation:

Maren Witte

Datum:

Juli 2017

Infos zum Showing: Shadler und Bloom haben zunächst gemeinsam am Thema „Genesis“ gearbeitet, sich jedoch zu individuellen Ausarbeitungsansätzen entschieden. Im Zentrum ihrer Recherche steht die Frage, wie sich Sinn, Bedeutung, Beziehung, Begehren, Emotion, Erfahrung, Gemeinschaft, Macht, Realität oder, im biblischen Kontext, Welt generieren.

Title:

Frei-Raum/Time to Meet

Type of mediation format:

Immersive Showing with integrated feedback clusters

Did the format take place in the context of a performance?

Yes, or as part of a showing

Idea of the mediation format:

R. Shadler, D. Bloom (choreographers),
L. Orlok (organizer)

Participants in the mediation format:

50

Name of the showing:

NAMING IT

Choreographer of the showing:

Renaë Shadler, David Bloom

Venue, Organizer:

Tanzfabrik Wedding/Uferstudios

Documentation:

Maren Witte

Date:

July 2017

Information about the showing: Shadler and Bloom initially worked together on the topic of “Genesis”, but decided on individual approaches. At the center of their research is the question as to how meaning, relationship, desire, emotion, experience, community, power, reality or, in the biblical context, the world is generated.

Beschreibung des Settings und der Idee des Formats

Das Vermittlungs-Angebot *Frei-Raum* beginnt direkt nach der Vorstellung und dauert 30 Minuten mit der Möglichkeit, zu jedem Moment den Raum zu verlassen. Damit bildet es einen gleichwertigen dritten Teil nach den zwei Showings mit ebenfalls jeweils etwa 30 Minuten Dauer. Nach diesen beiden Teilen zum selben Thema, bei denen das Publikum bereits räumlich eingebunden wird, gehen die Choreograf*innen direkt in das Feedback-Format über. Anhand von Notizzetteln werden die Erfahrungen und Wahrnehmungen des Publikums sowohl von den Künstler*innen als auch von ihm selbst in Clouds arrangiert, um Schnittmengen und Unterschiede der Rezeption sichtbar zu machen.

(Wie) funktioniert das Format?

Begrüßung: Vor Beginn des Showings, das heißt, vor dem Einlass ins Studio, begrüßt der Veranstalter Ludger Orlok (Künstlerischer Direktor, Tanzfabrik) die Gäste und fragt (auf Deutsch), ob alle damit einverstanden sind, wenn der Abend ausschließlich auf Englisch stattfindet. Da alle nicken, spricht er, wie auch Renae Shadler und David Bloom später, auf Englisch weiter.

Showing: Der Abend besteht aus zwei einzelnen Showings, zunächst dem von Renae Shadler, dann dem von David Bloom. Dazwischen findet eine Umbaupause statt. Das erste Showing beginnt mit Sprache. Die Performerin stellt sich und das Setting vor mit den Worten: „Hi, I am Clara – and you are ‚de Clara‘, because I made you up.“ Damit adressiert sie die auf der Tribüne sitzenden Zuschauer*innen gleich zu Beginn direkt. Das Showing von David Bloom wendet sich ebenfalls direkt ans Publikum. Alle Anwesenden werden eingeladen, sich im Studio zu verteilen. Dann fordert er dazu auf, sich im Raum zu bewegen. Dies ist der entscheidende Moment für das Bilden einer Gemeinschaft von Akteur*innen und Voraussetzung dafür, dass sich alle Beteiligten später für das Vermittlungsformat auf Augenhöhe begegnen können. Die weitere Anweisung lautet: „Geht im Raum umher und findet euren individuellen ‚Power Point‘ – bewegt euch auch im Verlauf des Showings frei umher, wann immer euch danach ist.“

Austausch: Ohne Pause gibt es die Möglichkeit in Austausch über die Arbeiten zu kommen. Nach Blooms Showing erläutern die Künstler*innen abwechselnd ihre Idee dazu und laden alle ein, für weitere 20 Minuten da zu bleiben. Sie teilen an jede*n Zuschauer*in zwei Blätter in Rot und Blau sowie einen Stift aus und bitten diese, spontan jeweils eine Impression zu beiden Showings zu notieren. Nach einigen Minuten sammeln sie die Blätter ein und beginnen simultan, Auszüge aus den Notizen vorzulesen. Danach ordnen sie

Description of the setting and the idea of the format

The *Frei-Raum* (open space) component of the evening starts right after the performance and lasts 30 minutes. Participants can leave at any time. Thus, it forms an equivalent third part after the two showings, each with about 30 minutes duration. After these two parts on the same topic, in which the audience is already spatially involved, the choreographers go straight into the feedback format. Using notes, the experiences and perceptions of the audience are arranged by the artists themselves as well as by themselves in clouds, in order to make the intersections and differences of the reception visible.

(How) does the format work?

Greeting: Before the beginning of the showing, that is, before entering the studio, the organizer Ludger Orlok (artistic director, Tanzfabrik) welcomes the guests and asks (in German) if everyone will be agreeable to conducting the discussions in English. As everyone nods, he continues speaking English, as do Renae Shadler and David Bloom later.

Showing: The evening consists of two separate showings, first by Renae Shadler, then by David Bloom. In between there is a changeover break. The first showing starts with language. The performer introduces herself and the setting with the words: „Hi, I am Clara – and you are ‚de Clara‘, because I made you up.“ With that, she directly addresses the spectators sitting in the seats right at the beginning. The David Bloom showing also addresses the audience directly. All present are invited to split up and find a place somewhere in the studio. Then he asks everyone to move about the room. This is the crucial moment for forming a community of actors and a prerequisite for all those involved to come together later on the same level for the mediation format. The further instruction is: „Go around the room and find your individual ‚power point‘ – move around freely in the course of showing whenever you feel like it.“

Exchange: Without a break, there is the opportunity to have an exchange about the work. After Bloom’s showing, the artists take turns explaining their idea and inviting everyone to stay for another 20 minutes. They distribute a pen and two red and blue sheets to each audience member, asking them to spontaneously write down an impression of both showings. After a few minutes, they collect the responses and begin to read excerpts from the notes simultaneously. Then they arrange them on the ground. Once all the pages have been distributed on the floor, the invitation is sent to the audience: „Please

diese auf dem Boden an. Sobald alle Blätter auf dem Boden verteilt sind, erfolgt die Einladung ans Publikum: „Bitte nehmt ein Re-Arrangement vor – wir haben eine Struktur angefertigt, doch vielleicht wollt ihr ganz andere Cluster von Impressionen anordnen. Bitte fühlt euch frei, dies zu tun – gern auch in Aushandlung mit anderen Gästen.“ Durch diese Anregung entsteht eine lockere und doch konzentrierte Atmosphäre von Austausch und Kommunikation.

Auswertung:

Die Zahl der Anwesenden (über 50) überschreitet die Erwartung der Veranstalter bei weitem. Es befinden sich neben Besucher*innen aus dem Umfeld der auf dem Terrain befindlichen Ausbildungsstätte Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz auch eine Schüler*innengruppe aus Baden-Württemberg sowie eine kleine Gruppe von Senior*innen aus Berlin-Neukölln unter den Gästen. Die Anwesenden erleben durch die Lektüre der Notizen, wie unterschiedlich eine Performance von jeder und jedem Einzelnen wahrgenommen werden kann, und die Künstler*innen bekommen konkrete Aussagen darüber, welche Assoziationen ihr Publikum an diesem Abend zu ihren Performances hatte.

Ich habe die Gestaltung des Abends in seinen drei Teilen sowie die Entscheidung für das Vermittlungsformat innerhalb der Reihe „Time to Meet“ als sehr konstruktiv erlebt: Der Abend folgte einer Choreografie der zunehmenden Aktivierung des Publikums bis hin zu einer dialogischen Situation zwischen Beteiligten. Außerdem fand die Integration von Publikums(re)aktionen zu einem Zeitpunkt in der künstlerischen Recherche statt, wo beide Künstler*innen maximal davon profitieren, wenn sie ausloten können, wie ihre Ideen und Fragestellungen aufgenommen und beantwortet werden.

Um eventuell Negativ-Assoziationen zu den Begriffsfeldern von „Vermittlung“ und „Publikumsgespräch“ zu entgehen, halte ich es für gut, das Format *Frei-Raum* künftig beizubehalten, ohne zusätzlich den Begriff „Talk“ zu verwenden. Das entspricht der vorgefundenen Situation mit einem Schwerpunkt auf der performativen Gemeinschaftsbildung tatsächlich am besten. Ein konzertiertes oder gar moderiertes Gespräch würde diesem Erlebnis nicht gerecht.

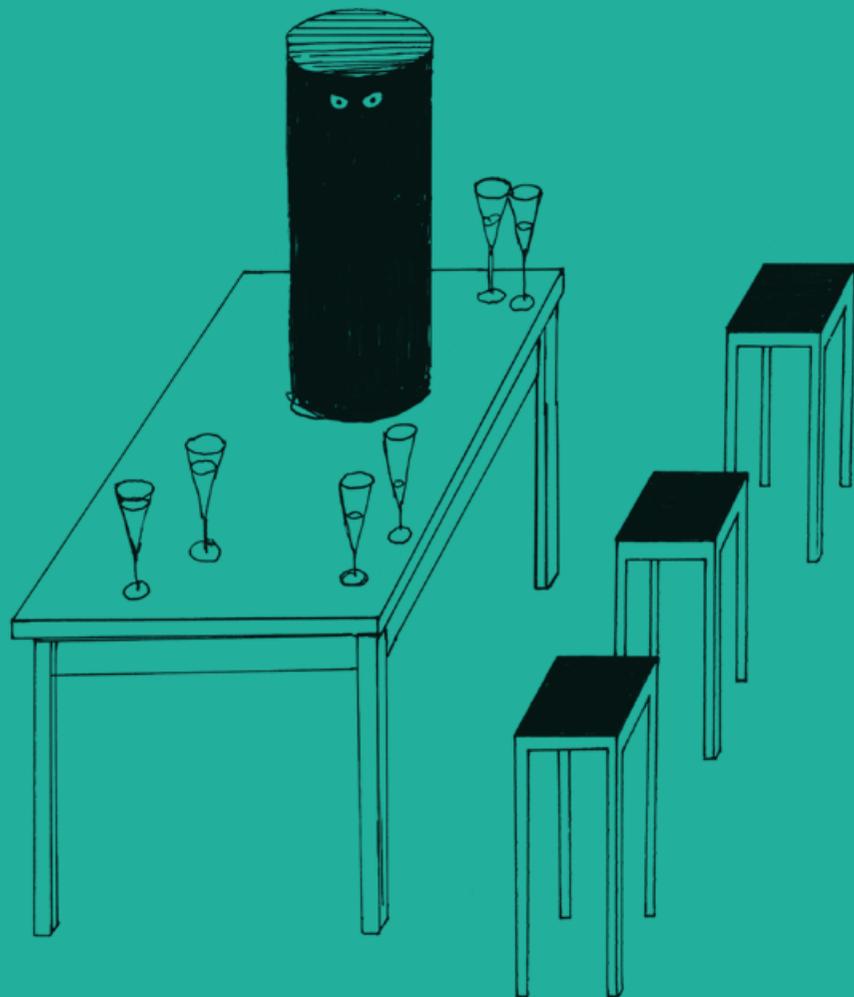
rearrange the sheets – we have a structure, but maybe you would like to arrange the pages in completely different clusters of impressions. Please feel free to do so – and also in discussion with other guests.“ This suggestion creates a relaxed yet concentrated atmosphere of exchange and communication.

Assessment:

The number of attendees (over 50) exceeds the expectation of the organizers by far. In addition to visitors from a nearby cross-training center for dance, those in attendance also includes a group of students from Baden-Württemberg and a small group of seniors from Berlin-Neukölln. By reading the notes, the attendees experience how differently a performance can be perceived by each and every one of them, and the artists receive concrete feedback about the associations their audience had in terms of their performances that night.

In the three parts of the evening, as well as the decision to use the mediation format in the “Time to Meet” series, I found the design to be very constructive: the evening followed a choreography of increasing audience participation to the development of an environment fostering dialogue the participants. In addition, the integration of public (re) actions took place at a time in the artistic research wherein both artists profit to the greatest extent possible, if they can see how their ideas and questions are taken and answered.

In order to avoid any negative associations with the terms “mediation” and “audience discussion”, I think it’s a good thing to keep the *open space* format in the future, without additionally using the term “talk”. In fact, this corresponds best to the existing situation with a focus on performative community building. A concerted or even moderated conversation would not do justice to this experience.



07

Titel:

Hosting Audiences and Monsters

Art des Vermittlungsformats:

Salon / After Show

Fand das Format im Kontext einer Aufführung statt?

Ja.

Idee des Vermittlungsformats:

Helena Botto (Choreografin)

Teilnehmer*innen am Vermittlungsformat:

30

Name der Aufführung:

MONSTRATOR

Choreograf*in(nen) der Aufführung:

Helena Botto mit Marc Philipp Gabriel

Ort, Veranstalter:

AUSUFERN, monatliche Veranstaltungsserie der Uferstudios

Dokumentation:

Angela Deutsch

Datum:

August 2017

Infos zur Choreografie: Die Zwei-Personen-Performance *MONSTRATOR* spielt, durchzogen von filmischen Elementen, in der Manier des Körpertheaters mit der Ästhetik des Grotesken und Absurden. Der Fokus wird auf die Technik des ‚Othering‘ in der Freak-Show des 19. Jahrhunderts gesetzt. Auch Bezüge zu Vaudeville in US-amerikanischen Saloons oder zum europäischen Variété klingen an.

Title:

Hosting Audiences and Monsters

Type of mediation format:

Salon/After Show

Did the format take place in the context of a performance?

Yes.

Idea of the mediation format:

Helena Botto (choreographer)

Participants in the mediation format:

30

Name of the performance:

MONSTRATOR

Choreographer(s) of the performance:

Helena Botto with Marc Philipp Gabriel

Venue, Organizer:

AUSUFERN, monthly event series of Uferstudios

Documentation:

Angela Deutsch

Date:

August 2017

Information about the choreography: The two-person performance *MONSTRATOR* unfolds, permeated by cinematic elements, in a body theatre style with the aesthetics of the grotesque and the absurd. The focal point is the 'othering' technique that was featured in freak shows of the 19th century. There are also references to vaudeville from US saloons or European variety shows.

Beschreibung des Settings und der Idee des Formats

Das Vermittlungsangebot *Hosting Audiences and Monsters* wird auf dem Abendzettel als „Salon“, auf dem Flyer als „After-Show“, in der Beschreibung der tanzraum-Website als „discussion hybridised with a saloon-format“ bezeichnet. Es beginnt über eine halbe Stunde nach Ablauf der Vorstellung im Vorraum des Veranstaltungsorts der Performance und dauert eine gute Stunde. Die vier parallel angeordneten langen Tische, denen jeweils ein Host zugeordnet ist, sind mit Windlichtern, Gläsern, je einem Teller mit bunter Marzipanmasse gedeckt.

(Wie) funktioniert das Format?

Einer der vier Hosts leitet die Tischgespräche kurz ein und so beginnt der mehr oder weniger moderierte Ablauf an den einzelnen Tischen: Fünf Trink- und Gesprächsrunden, jeweils eingeleitet durch das Einschenken einer, auf Szenen der Performance anspielenden, knallbunten Flüssigkeit. Vor den Fragenrunden werden wir gebeten, eine Frage, die uns spontan einfällt, zu notieren und den gefalteten Zettel in die Mitte des Tisches zu legen. Die dritte Runde (für alle Tische) bezieht sich auf eine schöne Szene aus dem Stück. Wir werden vom Host angeleitet, in Zeitlupentempo, mit Blick auf einen bestimmten Punkt, vom Stuhl zu rutschen. In der vierten Runde entfalten wir nach dem Zufallsprinzip unsere Fragenzettel, lesen sie vor und beantworten sie auch. Anschließend sollen wir unser eigenes Monster mit der Marzipanmasse formen und am Tisch und/oder für alle vorstellen. Es gibt einen Monstertisch, auf dem die Produkte gesammelt werden.

Description of the setting and the idea of the format

The mediation offer *Hosting Audiences and Monsters* is designated as a “salon” in the evening program, on the flyer as an “after-show” and in the description on the tanzraum website as “discussion hybridised with a saloon-format”. It starts in the foyer of the performance venue about half an hour after the performance ends and takes a good hour. The four parallel long tables, each assigned a host, are each covered with lanterns, glasses, a plate with colorful marzipan.

(How) does the format work?

One of the four hosts briefly initiates the discussions and thus the more or less moderated sequence begins at the individual tables: five rounds of drinking and discussion, each initiated by the pouring of a brightly colored liquid alluding to scenes of the performance. Before the rounds of questions, we are asked to write down a question that comes to mind spontaneously and put the folded note in the middle of the table.
The third round (for all tables)

refers to a beautiful scene from the piece. We are guided by the host, in slow motion, to slide from the chair while looking at a certain point. In the fourth round we randomly unfold our questionnaires, read them out and also answer them. Subsequently, we are supposed to form our own monster with the marzipan mix and present it to the table and/or everyone. There is a separate monster table on which the products are all collected.

Auswertung

Es verging zu viel Zeit bis zum Beginn des Formats. Die Aufteilung der Teilnehmenden auf vier Tische, verbunden mit einer Verkleinerung der Runde, empfand ich als gelungen, wenn auch akustisch für die Konzentration auf das Geschehen am jeweiligen Tisch nicht ganz leicht. Die geschichtsreflektierende Idee des Salons im Saloon sorgte, manifest in den bunten Cocktails, von Anfang an für heitere Stimmung. Die Fragen (u. a. nach einem Monster in der eigenen community, in Berlin, nach dem persönlichen Monster) schienen mir entweder zu allgemein oder zu persönlich und daher nur bedingt gesprächsanregend. Die Moderatorin unseres Tisches schenkte selbst ein, hielt sich eng an die Fragen, nickte freundlich, hakte jedoch wenig nach. Das führte an unserm Tisch zum bekannten Phänomen der Zweiteilung in Vielredner und nur Zuhörerende. Lebendig wurde es kurz in der Zettelrunde, deren spontane Verlängerung eventuell zur erwünschten Rollenumkehr zwischen Host als Gastgeber*in/Fragensteller*in und Gast/Antwortgeber*in hätte führen können. Vielleicht war dies an anderen Tischen der Fall. Auch die beiden „Verkörperungsrunden“, die kleine, aber intensive Übung auf dem eigenen Stuhl und das Kneten des „persönlichen Monsters“ kamen gut an.

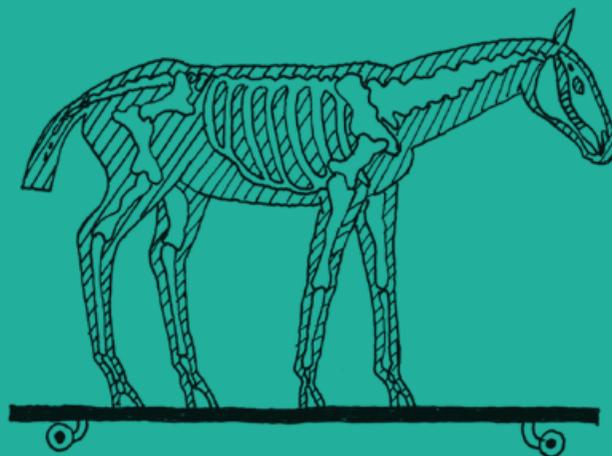
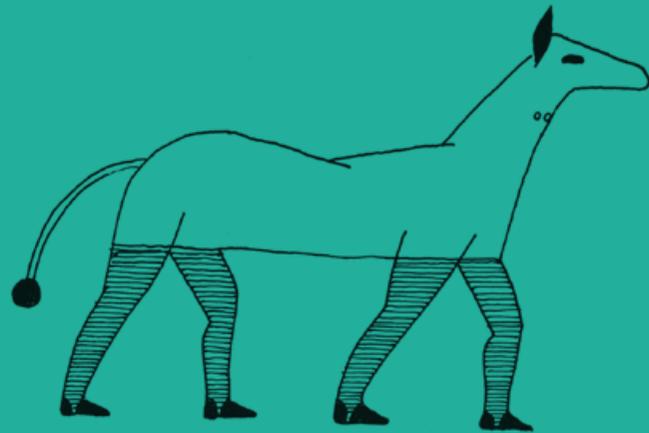
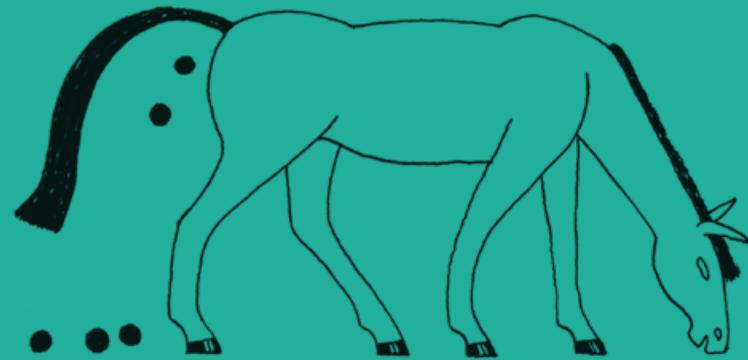
Im Gesamten habe ich den Abend in seiner Aufteilung in Show und After-Show als nicht ganz stimmig erlebt, sollte es doch um eine das Thema vertiefende Gesprächsrunde im Sinne eines Salons als Ort für Geselligkeit und freien Gedankenaustausch gehen. Vielleicht war der Ablauf der After-Show zu sehr vorgegeben, fehlte die geplante kurze Rede über Monster. Nach meiner Wahrnehmung hat dieses Format zwar einen angenehmen, geselligen Abend, jedoch selten einen vertieften Gedankenaustausch ermöglicht.

Analysis

There was too much time before the session began. I thought the division of the participants into four tables, combined with a reduction in the size of the group, was successful, although

certainly not easy to implement acoustically for concentrating on the events at the respective table. The history-reflecting idea of a salon in a saloon, manifested in the colorful cocktails, made for a cheerful atmosphere right from the start. The questions (e.g., about a monster in one’s own community, in Berlin, or about one’s own personal monster) seemed to me either too general or too personal and therefore only partially stimulating in terms of conversation. The moderator at our table poured drinks for herself, kept to the questions, nodded in a friendly way, but really didn’t delve deeper into the subject. At our table, this resulted in the well-known phenomenon of the dichotomy of those who end up talking a lot, and those who merely listen and say nothing. In the note-round it briefly became lively, something whose spontaneous extension could possibly have led to the desired role reversal between the host/questioner and guest/responder. This may have been the case at other tables, too. Also, both “embodiment rounds”, the small but intense exercise in your own chair and the fashioning of one’s own “personal monster”, were well received.

On the whole, I found things didn’t quite work in the context of splitting the evening into the show and after-show, if it were meant to induce a more in-depth discussion in terms of a salon as a place for socializing and a free exchange of ideas. Perhaps the after-show sequence was too pre-determined, with the planned short talk about monsters lacking. In my opinion, this format allowed for a pleasant, sociable evening, but rarely a deeper exchange of ideas.



08

Art des Vermittlungsformats:
Workshop, Einführungsgespräch

Fand das Format im Kontext einer Aufführung statt? **Ja.**

Idee des Vermittlungsformats:
Martin Nachbar (Choreograf),
Amelie Mallmann (TanzScout)¹

Teilnehmer*innen am Vermittlungsformat:
9 (Workshop), 5 (Einführungsgespräch)

Name der Aufführung:
Tierforme(l)n

Choreograf*in(nen) der Aufführung(en):
Martin Nachbar, (Simone Forti)

Ort, Veranstalter:
Uferstudios, Sophiensæle, Monbijoupark

Dokumentation:
Sonja Augart

Datum: September 2017

Infos zur Choreografie: *Tierforme(l)n* ist der zusammenfassende Titel einer Aufführungs- und Workshopserie, in der es um tierästhetische Fragen in der Performance geht. In Nachbars zentraler Arbeit *Animal Dances* (2013) stehen Animal Drag und der Einfluss von Tierprothesen auf den Performer im Vordergrund, während Fortis Referenz-Performance *Zoo Mantras (aka Sleep Walkers)* von 1968 sich mit Einfühlungspraktiken in tiersomatische Vorgänge beschäftigt.

¹Infos zu den TanzScouts finden sich unter Format 3, S. 19

Type of mediation format:
Workshop, introductory talk

Did the format take place in the context of a performance? **Yes.**

Idea of the mediation format:
Martin Nachbar (choreographer),
Amelie Mallmann (TanzScout)¹

Participants in the mediation format:
9 (workshop), 5 (introductory talk)

Name of the performance:
Tierforme(l)n (Animal forms)

Choreographer(s) of the performance(s):
Martin Nachbar, (Simone Forti)

Venue, Organizer:
Uferstudios, Sophiensæle, Monbijoupark

Documentation:
Sonja Augart

Date: September 2017

Information about the choreography: *Tierforme(l)n* is the summary title of a performance and workshop series that deals with animal aesthetic issues in performance. In Nachbar's central work, *Animal Dances* (2013), animal drag and the influence of animal prostheses on the performer are the focal point, while Fortis' 1968 reference performance *Zoo Mantras (aka Sleep Walkers)* concerns empathy practices in animal somatic processes.

¹Information about TanzScout can be found in Format 3, p. 19

Beschreibung des Settings und der Idee des Formats

Dieses Vermittlungsformat wurde konzipiert für die Arbeitspraxis von Lehrer*innen, Sozialpädagog*innen, Theaterpädagog*innen und anderen Vermittler*innen, die künstlerische Arbeitsansätze mit Menschen ohne persönlichen oder strukturellen Zugang zur Kunst erproben. Ein vierstündiger Workshop soll die Möglichkeiten vertieften Erlebens ohne Vorkenntnisse bieten. Das davon unabhängige einstündige

Einführungsgespräch macht sich zum Ziel, den Interessierten einen komprimierten Einblick in aktuelle Konzepte der Auseinandersetzung mit Tieren auf der Bühne sowie in der zeitgenössischen Performance von Martin Nachbar zu geben.

Tiernachahmungen und somatisch-emphatische Techniken sollen nicht nur die Wahrnehmung des eigenen Körpers verstärken, sondern die Teilnehmer*innen auch für gravierende ökologische Veränderungen sensibilisieren. Da in *Tierforme(l)n* neben Nachbars *Animal Dances* zwei tierspezifische Werke

Description of the setting and the idea of the format

This mediation format was designed for the working practice of teachers, social pedagogues, theater educators and other mediators, who try out artistic work approaches with people without personal or structural access to art. A four-hour workshop is intended to offer opportunities for an in-depth experience without prior knowledge. The one-hour introductory talk, which is independent of this, sets itself the goal of giving the interested parties a condensed insight into contemporary concepts of the confrontation with animals on stage as well as in the contemporary performance of Martin Nachbar.

Animal imitations and somatic-emphatic techniques were not only intended to enhance the perception of one's own body, but also to sensitize the participants to serious ecological changes. Because in *Tierforme(l)n*, in addition to Nachbar's *Animal Dances*, two animal-specific works by the postmodern dancer and choreographer Simone Forti take center stage, both aesthetic as well as methodological building blocks of minimal art that characterizes postmodern dance are meant to be addressed.

(How) does the format work?

Practical part: In a round of introductions in the circle, each person names his or her favorite animal, which already arouses great curiosity about what's coming. Afterwards, Martin Nachbar, who is responsible for this part, gives all participants a photo of an X-rayed hand. We are to look at it and, using one hand, feel the bones of our other hand. We then receive a photo of a human skull as well as a cow skull and are asked to compare them according to certain criteria. Now we are to imagine how our skull becomes a cow skull and finally, with the physicality of a cow, we are to move about the room, but in an upright position – not without being shown an anatomical image of the cow's gastrointestinal tract. Thereafter

the improvisation of a pasture situation follows, including lying down and getting up. In so doing, the roles between practice and observation can be changed externally.

This improvisation is evaluated in a circular discussion. Martin Nachbar and Amelie Mallmann listen, and the participants are given space to exchange ideas. It is fascinating to see how individuals experience something of what it means to be a cow in one's own movements and bodies.

Introduction and theory: After a short break, Amelie Mallmann, who is responsible for this part, vividly introduces Simone Fortis' life and work, including with reference to Forti's *Handbook in Motion: An Account of Ongoing Personal Discourses and its Manifestations in Dance*. She then explains a Fortis score of using the concrete example of a work from the "Dance Constructions" (using a series of objects and accompanying movement instructions).

Practical part: For the final task in the workshop, inspired by Fortis improvisational series "News Animation", we break up into pairs and are invited to select one newspaper page at a time. We are to memorize this page and then physically present it to the other person in an improvisation. This exercise, because it has nothing to do with the animal's theme, is surprisingly challenging, and for those less experienced in improvisation it is certainly a challenge. But with regard to the already advanced state of cooperation, the inhibition threshold is no longer an obstacle.

der Postmodern-Tänzerin und -Choreografin Simone Forti zentral stehen, sollen ästhetisch sowie als methodische Bausteine die Konzepte der den postmodernen Tanz prägenden Minimal Art kennengelernt werden.

(Wie) funktioniert das Format?

Praktischer Teil: Bei einer Vorstellungsrunde im Kreis nennt jede*r sein* ihr Lieblingstier, was bereits große Neugierde auf das Kommende weckt. Danach gibt Martin Nachbar, der diesen Teil verantwortet, allen Teilnehmer*innen ein Foto einer geröntzten Hand. Wir sollen dieses betrachten sowie die Knochen einer unserer Hände mit der anderen Hand ertasten. Darauf erhalten wir ein Foto eines menschlichen- sowie eines Kuhschädels und werden nach bestimmten Kriterien zum Vergleich aufgefordert. Nun sollen wir uns vorstellen, wie unser Schädel zu einem Kuhschädel wird und uns schließlich wie mit der Körperlichkeit einer Kuh, jedoch im aufrechten Gang, durch den Raum bewegen – nicht ohne noch ein Anatomiebild vom Magendarmtrakt der Kuh vorgeführt zu bekommen. Es folgen das Improvisieren einer Weide-Situation, inklusive Hinlegen und Aufstehen. Dabei können die Rollen zwischen Übung und Beobachtung von außen gewechselt werde.

Diese Improvisation wird in einem Sitzkreis ausgewertet. Martin Nachbar und Amelie Mallmann hören zu, die Teilnehmer*innen bekommen genügend Raum, um sich auszutauschen. Für sie ist es faszinierend, dass wirklich etwas von einer Kuherfahrung im eigenen Körper wahrnehmbar wurde.

Einführung und Theorie: Nach einer kurzen Pause führt Amelie Mallmann, die diesen Teil verantwortet, anschaulich in Leben und Werk Simone Fortis ein, u.a. mit Bezugnahme auf Fortis *Handbook in Motion: An Account of an Ongoing Personal Discourse and its Manifestations in Dance*. Am konkreten Beispiel einer Arbeit aus den „Dance Constructions“ (einer Serie aus Objekten und zugehörigen Bewegungsanleitungen) erläutert sie daraufhin eine Partitur Fortis.

Praktischer Teil: Für die letzte Aufgabe im Workshop bilden wir, inspiriert von Fortis Improvisationsreihe „News Animation“ Paare und werden dazu aufgefordert, jeweils eine Zeitungsseite auszuwählen. Diese Seite sollen wir uns einprägen und dann dem Gegenüber in einer Improvisation körperlich vorstellen. Diese Übung ist, weil sie nichts mit der Tierthematik zu tun hat, überraschend und im Schwierigkeitsgrad für weniger in Improvisation Geübte sicherlich eine Herausforderung. Aber mit Hinblick auf den bereits fortgeschrittenen Stand des Zusammenarbeitens ist die Hemmschwelle kein Hindernis mehr.

Unabhängiges Einführungsgespräch: Das Gespräch findet vor den Vorstellungen *Animal Dances* von Martin Nachbar und *Zoo Mantras (aka Sleep Walkers)* von Simone Forti statt. Während eines gemeinsamen Spazierganges vom Innenhof der Sophiensæle (dem veranstaltenden Theater) zum nahe gelegenen Monbijoupark sollen wir eine*n Partner*in wählen und uns gegenseitig erzählen, mit welchem Haustier wir aufgewachsen sind und welche Beziehung wir zu diesem hatten. Schnell entstehen rege anekdotische Gespräche über frühere Haustiere, aber auch über die Rollen und Funktionen, die Haustiere im Leben einnehmen. Im Park angekommen, setzen wir uns in einen Kreis und Amelie Mallmann gibt eine kurze Einführung über Martin Nachbar und dessen Arbeit. Der Einfluss von Simone Forti auf Nachbars Schaffen wird erläutert, und diese kurze Einführung endet mit einer Frage, der wir wiederum in Paarkonstellationen nachgehen sollen: Was ist der Grund, warum sich Künstler*innen mit Tieren auseinandersetzen?

Ausgestattet mit einer anfüllenden Fragenliste, die uns bei der Antwortsuche unterstützen soll, schlendern wir 20 Minuten gemeinsam durch den Park. Auf der Fragenliste steht zum Beispiel:

- Warum gehen wir (nicht) in den Zoo?
- Sind wir Menschen wirklich in der Lage, uns in ein Tier hineinzusetzen?

Während der Auswertung in der Gruppe fokussiert Mallmann auf konkrete Antworten auf die zentrale Frage. Abschließend stellt sie uns die letzte Aufgabe, die darin besteht, die verbleibenden Minuten bis zum (im Park stattfindenden) ersten Vorstellungsteil dazu zu nutzen, etwas umher zu gehen und an ein bestimmtes Tier zu denken.

Wie beeinflusst dieser Gedanke unser Gehen?

Independent introductory talk: The conversation takes place before the Martin Nachbar *Animal Dances* performances and *Zoo Mantras (aka Sleep Walkers)* by Simone Forti. During a walk from the inner courtyard of the Sophiensæle (the organizing theater) to nearby Monbijoupark, we are to choose a partner and tell each other which pet we grew up with and what relationship we had with it. Anecdotal conversations about former pets quickly develop, but also about the roles and functions that pets take in life. Once in the park, we sit in a circle and Amelie Mallmann gives a short introduction about Martin Nachbar and his work. The influence of Simone Forti on Nachbar's work is explained, and this short introduction ends with a question, which we are again to explore in pairs:

Why do artists seem to return to dealing with animals again and again?

Equipped with an exhaustive list of questions to assist us in answering this question, we stroll through the park together for 20 minutes.

For example, a couple of the questions are:

- Why do we go (or not go) to the zoo?
- Are we as humans really able to see things from an animal's perspective?

During the group evaluation, Mallmann focuses on concrete answers to the central question. At the end, she gives us the final task of using the remaining minutes until the beginning of the first part of the show (in the park) to go around and think about a particular animal.

How does this thought affect our walking?

Auswertung

Insgesamt waren die beiden Vermittlungsformate sehr informativ und kompakt. Durch die Verbindung von theoretischer und praktischer Vermittlung entstand ein guter Einblick in die Machart der Performances. Der Workshop war besonders intensiv und forderte von den Teilnehmer*innen die Bereitschaft, sich Neuem zu öffnen. Unabhängig voneinander funktionierten die beiden Formate sehr gut, es wäre sicherlich noch spannender gewesen, wenn sie aufeinander aufgebaut hätten.

Ist das Format übertragbar?

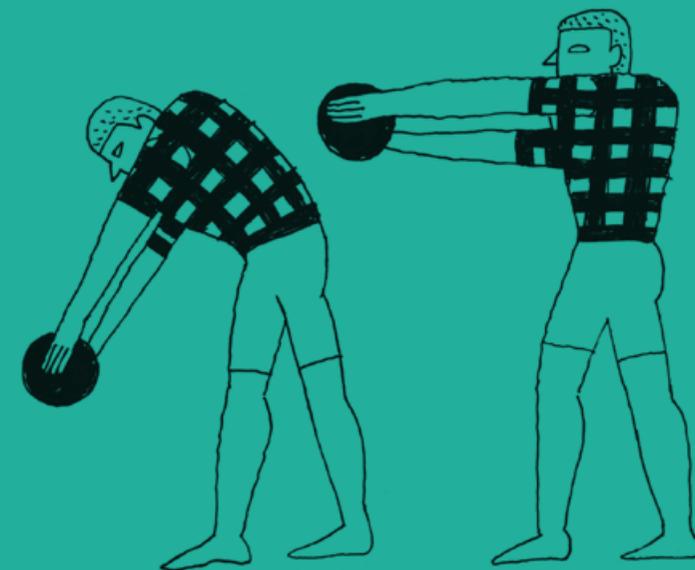
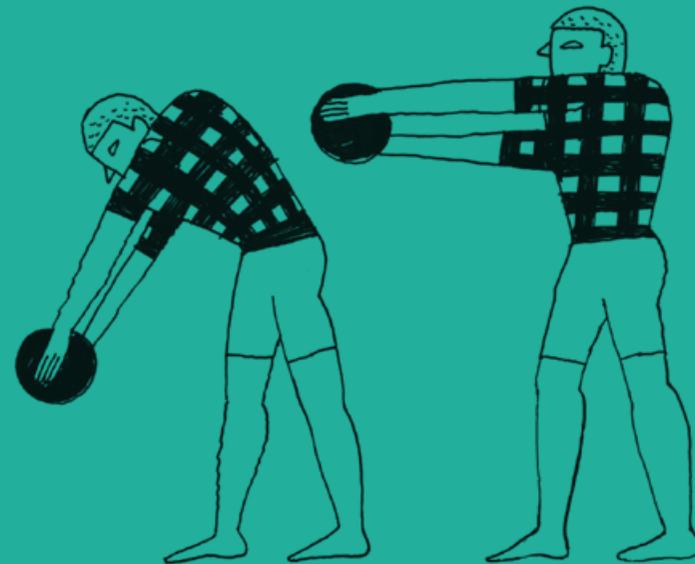
Die Herangehensweise ist generell für sehr unterschiedliche Zielgruppen geeignet.

Analysis

Overall, the two mediation formats were very informative and succinct. The combination of theoretical and practical teaching provided a good insight into the style of the performance. The workshop was particularly intense, and required participants to demonstrate the willingness to open up to new ideas. Independently of each other, the two formats worked well; it certainly would have been more exciting if they had been combined or presented together.

Is the format transferable?

The approach is generally suitable for very different target groups.



09

Art des Vermittlungsformats:
Internet-Posts in Text, Bild oder Video

Fand das Format im Kontext einer Aufführung statt?
Ja.

Idee des Vermittlungsformats:
Clément Layes (Choreograf), Jonas Rutgeerts (Dramaturg),
Björn Frers (Produzent)

Teilnehmer*innen am Vermittlungsformat:
nicht erhoben

Name der Aufführung:
The Eternal Return

Choreograf*in(nen) der Aufführung:
Public in Private / Clément Layes

Ort, Veranstalter:
Sophiensæle

Dokumentation:
Maren Witte

Datum:
September/Oktober 2017

Infos zur Choreografie: Die Produktion *THE ETERNAL RETURN* erforscht das Motiv der Wiederholung und referiert zum einen auf Friedrich Nietzsches Wiederholungsbegriff in seiner Adaption durch die französischen Philosophen Jacques Derrida und Gilles Deleuze (Wiederholung als Chance auf Erneuerung und Variation). Zum anderen orientiert sich Clément Layes mit seinem Team an Zbigniew Rybczynski's Kurzfilm *TANGO* aus dem Jahr 1981, dessen akkumulative Struktur (mit jeder Szene tritt eine neue Figur auf und agiert individuell doch simultan im selben Raum) er in ein szenisch-performatives Setting überträgt.

Type of mediation format:
Internet posts in text, picture or video

Did the format take place in the context of a performance?
Yes.

Idea of the mediation format:
Clément Layes (choreographer), Jonas Rutgeerts
(dramaturge), Björn Frers (producer)

Participants in the mediation format:
not recorded

Name of the performance:
The Eternal Return

Choreographer(s) of the performance:
Public in Private/Clément Layes

Venue, Organizer:
Sophiensæle

Documentation:
Maren Witte

Date:
September/October 2017

Information about the choreography: The production *THE ETERNAL RETURN* researches the subject of repetition and, on the one hand, refers to Friedrich Nietzsche's concept of repetition as adapted by the French philosophers Jacques Derrida and Gilles Deleuze (repetition as a chance for renewal and variation). On the other hand, Clément Layes and his team are guided by Zbigniew Rybczynski's 1981 short film *TANGO*, whose accumulative structure he transfers to a scenic-performative setting (with each scene a new figure emerges and acts individually but simultaneously).

Beschreibung des Settings und der Idee des Formats

Das Vermittlungs-Angebot zu der Produktion *THE ETERNAL RETURN* findet ausschließlich im virtuellen Raum statt. Auf dem Kompanie-Profil bei Facebook (www.facebook.com/publicinprivate/) sowie auf der Webseite des Choreografen Clément Layes (www.clementlayes.com/extra) finden sich ab Anfang September und bis nach der Premiere regelmäßige Posts in Text, Bild oder Video, die über den Verlauf der Proben informieren und Einblicke in Situationen erlauben, die außenstehenden Theaterbesucher*innen sonst nicht zugänglich wären. Die Gestaltung dieser Posts orientiert sich dabei, so ist es auch im Vermittlungskonzept explizit formuliert, an der Dramaturgie und dem Konzept der Produktion selbst.

(Wie) funktioniert das Format?

Post 1: Der Post vom 22.9. sammelt einige Zeichnungen und Skizzen der Probenstage Mitte September, angefertigt von der Zeichnerin Camille Ulrich. Abgebildet ist der Raum, in dem das Bühnengeschehen sich abspielt, sowie einzelne Probensituationen, die von den Performer*innen – teils mit Text unterlegt – comicartig dargestellt werden.

Post 2: Auf Facebook finde ich bei meinem ersten Besuch der Seite am 24.9. ein Zitat von Friedrich Nietzsche zum Wiederholungs-Begriff sowie die Einladung, das darunter liegende Video zu starten. Hier sehe ich den Dramaturg Jonas Rutgeerts, schwarz gekleidet, am Tisch sitzen. Proben-ausschnitte wechseln die Ansicht von Rutgeerts ab, und ich höre eine zweiminütige Erklärung über den Wiederholungs-begriff bei Nietzsche in der Abwandlung durch die französische Philosophie des Poststrukturalismus im Hinblick auf dessen Bedeutung für *THE ETERNAL RETURN*.

Post 3: Der letzte September-Eintrag vom 28.9. ist ein zweiminütiges Video, in dem der Choreograf Clément Layes die Kostümbildnerin Malena Modéer interviewt. Modéer berichtet, dass sie gemeinsam mit allen 15 Performer*innen danach sucht, wie jede*r zu dem für seine oder ihre Figur stimmigen Outfit kommt.

Post 4: Am 2.10. gibt es einen Eintrag zum Thema „backstage“. Ein Video – unterlegt mit Erklärungen des Dramaturgen zur Organisation des Bühnensettings sowie zum unterschiedlichen Verhältnis der Zeitlichkeit innerhalb des Raums (zirkulierend und repetitiv) und außerhalb (akkumulativ und durational) – zeigt die Probephase aus dem rechten hinteren Winkel.

Description of the setting and the idea of the format

The meditation offer for *THE ETERNAL RETURN* exclusively takes place in virtual space. From the beginning of September until after the premiere, there will be regular posts on the company profile on Facebook (www.facebook.com/publicinprivate/) as well as on the website of the choreographer Clément Layes (www.clementlayes.com/extra) featuring text, pictures or videos informing readers about the progress of the rehearsals and allowing insights into situations that would otherwise be inaccessible to external theatergoers. In this respect, the design of these posts is oriented to the dramaturgy and the concept of the production itself as explicitly formulated in the mediation concept.

(How) does the format work?

Post 1: The September 22 post features some drawings and sketches of mid-September rehearsals that were made by the artist Camille Ulrich. This shows the space in which the stage happenings take place, as well as individual rehearsal situations, which are presented in comic style by the performers – sometimes accompanied by text.

Post 2: On my first Facebook visit on September 24, I find a Friedrich Nietzsche quote on the concept of eternal recurrence and the invitation to start the video below. Here I see the dramaturge Jonas Rutgeerts, dressed in black, sitting at a table. Excerpts from the piece are shown on an alternating basis from Rutgeerts' view, and I hear a two-minute explanation of Nietzsche's concept of eternal recurrence as modified by the French philosophy of poststructuralism in terms of its significance for *THE ETERNAL RETURN*.

Post 3: The last September entry on the 28th is a two-minute video in which choreographer Clément Layes interviews costume designer Malena Modéer. Modéer reports on how together with all 15 performers, she is exploring how each is settling on the outfit that is appropriate for his or her character.

Post 4: On October 2, there is an entry on the topic "backstage". A video – accompanied by statements by the

Post 5: Am 3.10. finde ich wieder ein Video vor – das letzte vor der Premiere. Diesmal präsentiert Clément Layes die Objekte, die im Stück vorkommen und die für ihn als nicht-lebendige Performer*innen einen ähnlich großen Stellenwert haben wie die lebendigen Performer*innen. Die letzten Einträge sind Fotos mit kurzen Kommentaren, in denen auf die Premiere hingewiesen wird.

Auswertung:

Während eines Probenbesuchs befrage ich Björn Frers, zuständig für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit und damit auch für die Facebook-Posts, nach der Motivation und den Zielen, die mit diesem Vermittlungsformat verfolgt werden. Laut Frers sollen mit einigen der Posts fachfremde „Neukund*innen“ gewonnen werden, und aus diesem Grund werde auch darauf hingewirkt, die Einträge und Videos möglichst oft zu verlinken. Zum anderen möchte die Produktion einem Fachpublikum Insider-Informationen anbieten, anhand derer es sich gezielt auf den Vorstellungsbuchung vorbereiten oder den bereits erlebten Besuch ergänzen und nachbereiten kann. Mein Eindruck von diesem virtuellen Vermittlungsangebot als Vorbereitung auf eine Live-Aufführung fällt im Sinn einer dadurch gebotenen, vertieften Rezeptionsmöglichkeit positiv aus. Ich kam mit dem Gefühl einer gewissen „Vertrautheit“ mit den Menschen, ihren Figuren, der Bühnensituation, dem Konzept und sogar den zu hörenden Geräuschen in die Vorstellung. Eine soziale Dimension von Vermittlungsarbeit bedient das Format der virtuellen Vorab-Posts jedoch nicht spürbar.

Ist das Format übertragbar?

Für eine weitere Verwendung dieses Formats in anderen Produktionszusammenhängen empfehle ich daher, situationsbezogen zu überlegen, wie sich virtuelle Vermittlungsformate, in denen Informationstransfer im Vordergrund steht, und Vermittlung als sozial-künstlerische Praxis ergänzend miteinander in Beziehung bringen lassen.

dramaturge on the organization of the stage setting as well as the different relation of temporality within the room (circulating and repetitive) and outside (accumulative and durational) – shows the rehearsal stage from the right rear corner.

Post 5: On October 3, I watch a new video – the last before the premiere. This time, Clément Layes presents the objects that appear in the piece and that as “non-living” performers have a great significance for him as the living performers do. The last entries are photos with short comments referring to the premiere.

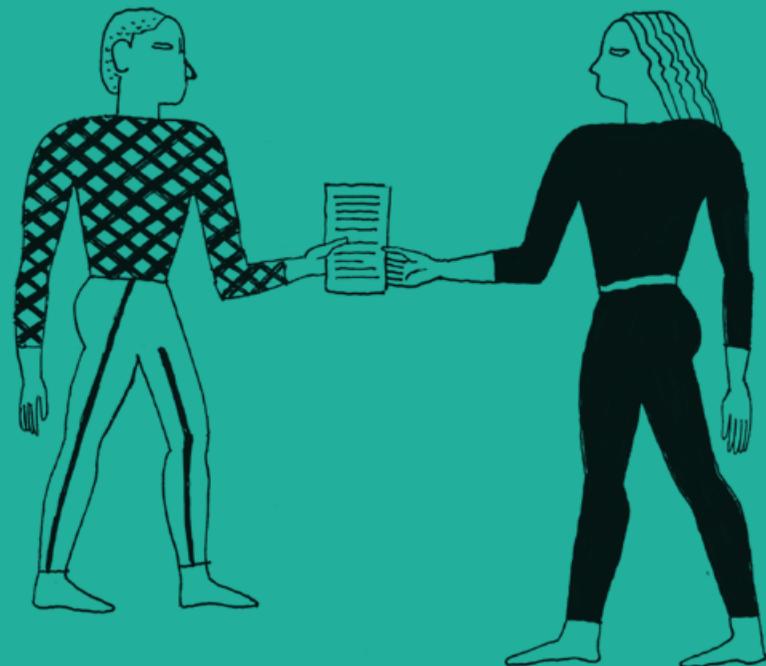
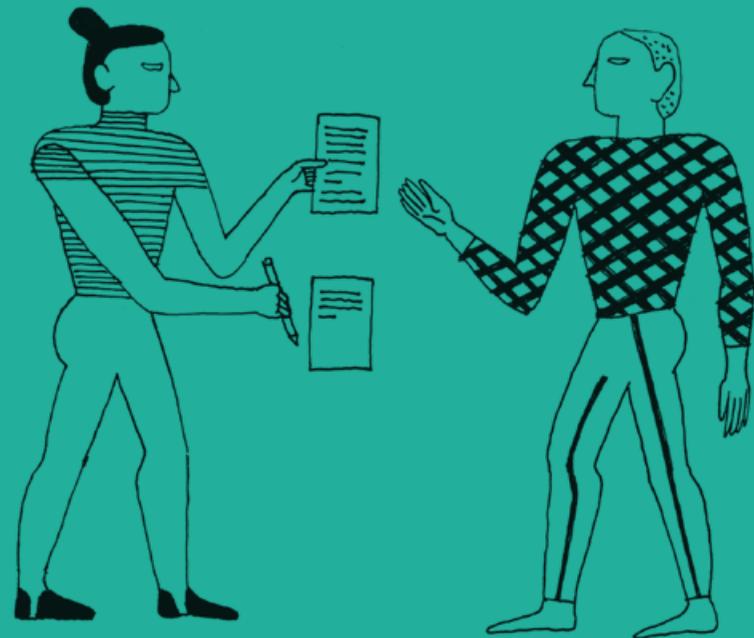
Assessment:

During a rehearsal visit, I ask Björn Frers, responsible for press and public relations and thus also for the Facebook posts, about the motivation and the goals being pursued with this mediation format. According to Frers, some of the posts are intended to be used to gain the interest of non-specialist “newcomers”, and for this reason, efforts are also made to link the entries and videos as often as possible. On the other hand, the production strives to offer insider information to a specialist audience, with which it can prepare itself specifically for the introductory visit or supplement and follow up on the visit already experienced.

I have a positive impression of this virtual mediation offer in preparation for a live performance in the sense that it fosters a more in-depth possibility for reception. I came to the performance with the feeling of a certain “familiarity” with the people, their characters, the stage situation, the concept and even the sounds to be heard in the piece. However, a social dimension of mediation work does not noticeably affect the format of the advance virtual posts.

Is the format transferable?

In order to further use this format in other production contexts, I therefore recommend a situation-based consideration of how virtual placement formats, in which information transfer is in the foreground, and mediation as a social-artistic practice are complementarily related.



10

Art des Vermittlungsformats:
Publikumsgespräch/Zettelkasten

Fand das Format im Kontext einer Aufführung statt?
Ja.

Idee des Vermittlungsformats:
Jenny Haack (Choreografin, Tänzerin), Anja Weber (Choreografin, Tänzerin und Programmleiterin drei D poesie)

Teilnehmer*innen am Vermittlungsformat:
23

Name der Aufführungen:
Blickfang/Blick-Fänger // wesen

Künstler*in(nen) der Aufführungen:
Anne Duden, Maya Consuelo Sternel, Anja Weber // Jan Wagner, Yoann Trelu, Hui-Chun Lin, Jenny Haack

Ort, Veranstalter:
Uferstudios

Dokumentation:
Sonja Augart

Datum:
Oktober 2017

Infos zur Choreografie: *drei D poesie* ist eine Poesie-trifft-Tanz-trifft-Musik-Serie des *Haus für Poesie*. Mehr als 40 Künstler*innen aus Tanz, Musik und Poesie kommen zusammen, um gemeinsam Konzert-Performances, Choreografien und Mini-Opern zu entwickeln. Ausgangspunkt ist jeweils ein Gedicht. Die Musik- und Tanz-Künstler*innen wählen individuell Gedichte aus und entwickeln ihre eigenen Arbeitsmethoden und Umsetzungen davon.

Type of mediation format:
Public discussion/slip box

Did the format take place in the context of a performance?
Yes.

Idea of the mediation format:
Jenny Haack (choreographer, dancer), Anja Weber (choreographer, dancer and program director of drei D poesie)

Participants in the mediation format:
23

Name of the performances:
Blickfang/Blick-Fänger // wesen

Artist(s) in the performances:
Anne Duden, Maya Consuelo Sternel, Anja Weber // Jan Wagner, Yoann Trelu, Hui-Chun Lin, Jenny Haack

Venue, Organizer:
Uferstudios

Documentation:
Sonja Augart

Date:
October 2017

Information about the choreography *drei D poesie* (Engl: 3D poetry) is a poetry-meets-dance-meets-music-series from the Haus für Poesie. More than 40 artists from dance, music and poetry come together to develop concert performances, choreography and mini-operas together. The starting point is a poem. The music and dance artists individually select poems and develop their own working methods and implementations.

Beschreibung des Settings und der Idee des Formats

Ausgehend von einem klassischen Publikumsgespräch-Setting, in dem Künstler*innen auf der Bühne moderiert werden, während das Publikum zuhört, wurden in diesem Gespräch alle beteiligten Künstler*innen wechselseitig zu Moderator*innen. Die Fragen sowie die Dramaturgie des Gespräches werden mehreren Notizzetteln entnommen. Auch das Publikum notiert seine Eindrücke auf Zetteln. Diese werden vorgelesen und bilden den Resonanzraum des Gesprächs.

(Wie) funktioniert das Format?

Nach den Vorstellungen wird das Publikum eingeladen, Assoziationen (Wörter) zum Gesehenen auf Zettel zu schreiben. Diese werden den Künstler*innen übergeben. Dann versammelt sich das Publikum auf der Tribüne, die Künstler*innen nehmen auf der Bühne Platz. Es folgt eine kurze Einleitung zur Konzeption der Reihe *drei D poesie* von der Mitinitiatorin Anja Weber. Im Anschluss beginnt das Gespräch anhand der Zuschauer*innen-Assoziationen, auf die von den Performer*innen des jeweiligen Stücks reagiert wird. Dabei wird die Reihenfolge der Stücke (erst *Blickfang/Blick-Fänger*, dann *wesen*) beibehalten. Trotz einiger Schwierigkeiten bei der Verständigung (die Sprache des Austauschs war nicht von Anfang an festgelegt) werden interessante Assoziationen hervorgebracht, auf die die Künstler*innen unterschiedlich reagieren. Manchmal ist es nur ein zögerliches Herantasten, ob man verstanden habe, was gemeint sein könne. Dann wiederum fallen Wörter und Begriffe, die gleich „verstanden“ wurden.

Am Schluss kann sich das Publikum an einer offenen Frageunde beteiligen. Dabei gibt es eine interessante Wendung: Eine Zuschauerin merkt an, dass sie im ersten Stück das Gedicht vermisst habe, da es nicht hörbar war. Durch diese Bemerkung kommt eine lebhaftere Diskussion in Gang: Inwieweit soll die Lyrik in den Stücken erkenn- und lesbar sein? Die Diskussion endet mit der Frage „Warum sich heutzutage noch mit einem Gedicht auseinandersetzen?“.

Description of the setting and the idea of the format

Based on a classic audience discussion setting in which artists are presented on stage while the audience listens, all the participating artists became mutual facilitators in this conversation. The questions and the dramaturgy of the conversation are taken from several notes. The audience members also note their impressions on paper. These are read out and form the resonant space of the conversation.

(How) does the format work?

After the performances, the audience is invited to write associations (words) about what they've seen on a piece of paper. These are then given to the artists. Then the audience gathers in the seats, and the artists take a seat on the stage. A short introduction to the conception of the *drei D poesie* series follows, presented by co-initiator of the project, Anja Weber. Afterwards, the conversation begins with the viewer's associations, to which the performers of the piece react. In so doing, the order of the pieces is followed (first *Blickfang/Blick-Fänger*, then *wesen*). Despite some difficulties in understanding (the language of the exchange was not fixed from the beginning), interesting associations are created, to which the artists react in different ways. Sometimes it's just a hesitant exploration to see if what one intended was understood. Thereafter, words and concepts that were immediately "understood" follow. At the end, the audience can participate in an open question and answer session. There is an interesting twist: a spectator notes that she missed the poem in the first piece because it was not audible. This remark leads to a lively discussion: To what extent should the poetry in the plays be recognizable and readable? The discussion ends with the question "Why should one even bother trying to understand a poem these days?".

Analysis

The approach followed in this format is meant to capture feedback on the performance that's been seen. Assuming that what's been seen produces an effect that goes beyond the moment of immediate reception, the attempt is made to encourage discussion and to share it. This approach of extending the experience was already explored in the

Auswertung

Der Ansatz, der in diesem Format verfolgt wird, ist, den Nachhall der gesehenen Performance einzufangen. Davon ausgehend, dass das Gesehene eine Wirkung erzeugt, die über den Augenblick des unmittelbaren Rezipierens hinausgeht, wird versucht, diesem Echo Raum zu geben und es miteinander zu teilen. Dieser Ansatz der Verlängerung des Erlebten war bereits in dem früheren Format *Situation Room* erprobt worden. Das artikulierte Erleben der Zuschauer*innen dient den Künstler*innen als Rückkoppelung darüber, was ausgelöst wurde und kann Abgleich sein für die eigene künstlerische Intention sowie aufzeigen, was von einem Kunstwerk in den Zuschauer*innen überlebt. Dies war eine der Zielsetzungen bei der Konzeption des Formats.

Eine klassische Form zu nehmen, jedoch die Moderation dem Input zu überlassen, das vom Publikum kommt, ist ein riskantes Unterfangen. Es ist wie eine Art Improvisation in einer festgelegten Struktur. Dies ist den Künstler*innen in manchen Augenblicken des Gesprächs gelungen, aber es entstand auch der Eindruck, dass nicht jede*r ausreichend auf dieses Format vorbereitet war. Im weiteren Verlauf verlagerte sich das Gespräch mehr und mehr zu Beschreibungen der Arbeitsmethoden von Seiten der Künstler*innen – vermutlich gehörte es zu den persönlichen Hauptanliegen der nicht an der Konzeption des Formats Beteiligten, diese dem Publikum näher zu bringen.

Die Lyrikerin Anna Duden zeigte sich jedoch auch im Bezug auf den Publikumsbeitrag sehr inspiriert von dem Abend und kündigte an, sich mit der Resonanz auf ihr Gedicht schreibend auseinanderzusetzen.

Zusammengefasst lässt sich auf ein spannendes, aber auch komplexes Format blicken, dessen Vertiefung und Weiterentwicklung es erst voll zur Entfaltung bringen würde.

earlier *Situation Room* format. The articulated experience of the audience serves as feedback for the artists regarding what their performances triggered and can be a balance for their own artistic intentions as well as what makes an impression on the audience from an artistic work. This was one of the objectives in designing the format.

Taking a classic form, but leaving the moderation to the input that comes from the audience is a risky endeavor. It's a bit like an improvisation in a fixed structure. The artists did achieve this in some moments of the conversation, but left the impression that not everyone was sufficiently prepared for this format. In the course of the discussion, the conversation shifted more and more to descriptions of working methods on the part of the artists – presumably it was one of the main personal concerns of those not involved in the

concept of the format to help bring closer to the public.

However, the poet Anna Duden was also very inspired by the evening's contribution and announced that she would certainly think and deal with the audience response to her poem in a written form. In summary, this is an exciting but also complex format, the deepening and further development of which would only help it reach full fruition.



11

Art des Vermittlungsformats:
Schriftliches Publikumsfeedback

Fand das Format im Kontext einer Aufführung statt? Ja.

Idee des Vermittlungsformats:
Gosia Gajdemska (Choreografin, Performerin)

Teilnehmer*innen am Vermittlungsformat:
zwischen 30 und 40

Name der Aufführung:
(self)PORTRAITS

Choreograf*in der Aufführung:
Gosia Gajdemska

Ort, Veranstalter:
Polenbegeisterungswelle, 14-tägiges Programm im
Kunstquartier Bethanien

Dokumentation: Silke Bake

Datum: Oktober 2017

Infos zur Choreografie: (self)PORTRAITS beschäftigt sich mit der Sichtbarkeit des Verhältnisses von Gesten und Gedanken respektive von Körper und Sprache.

Infos zum Veranstaltungsrahmen: Polenbegeisterungswelle – Kulturelle Topographien des Polnischen Berlins war ein Projekt von agitPolska e.V. (Polnisch-Deutsche Initiative für Kulturkooperation) und ARTUM Foundation ewa partum museum. Gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) und der Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit.
Kuratorinnen: Dr. Jagna Anderson, Iwona Bigos, Berenika Partum
<http://polenbegeisterungswelle.com/>

Type of mediation format:
Written audience feedback

Did the format take place in the context of a performance? Yes.

Idea of the mediation format:
Gosia Gajdemska (choreographer, performer)

Participants in the mediation format:
between 30 and 40

Name of the performance:
(self)PORTRAITS

Choreographer for the performance:
Gosia Gajdemska

Venue, Organizer:
Polenbegeisterungswelle, 14-day program at
Kunstquartier Bethanien

Documentation: Silke Bake

Date: October 2017

Information about the choreography (Self)PORTRAITS deals with the visibility of the relationship of gestures and thoughts of body and language respectively.

Information about the event: Polenbegeisterungswelle - Cultural Topographies of Polish Berlin was a project by agitPolska e.V. (Polish-German Initiative for Cultural Cooperation) and ARTUM Foundation ewa partum museum. Supported by the Federal Government Commissioner for Culture and the Media (BKM) and the Foundation for German-Polish Cooperation.
Curators: Dr. med. Jagna Anderson, Iwona Bigos, Berenika Partum
<http://polenbegeisterungswelle.com/>

Beschreibung des Settings und der Idee des Formats

Im Rahmen der *Polenbegeisterungswelle*, die polnische Künstler*innen unterschiedlicher Disziplinen in verschiedensten Formaten vorstellt, findet im Studio 1 (einer ehemaligen Kapelle) des Kunstquartier Bethanien ein dreiteiliger Solo-Performanceabend statt. Auf Einladung der Kuratorin Jagna Anderson zeigen Gosia Gajdemska, Ania Nowak und Anna Nowicka je eine kürzere Arbeit (jeweils zwischen 20 und 35 Minuten). Am Ende des Abends schließt sich ein schwerpunktmäßig auf das letzte Stück bezogenes Vermittlungsformat an. Somit wird von der ursprünglichen Idee, jedes Stück mit einem eigenen Vermittlungsangebot zu versehen, abgewichen. Der Eintritt ist frei.

Die Idee des Formats ist es, die herkömmliche Situation – das Publikum stellt Fragen an die Künstler*innen – umzudrehen: Nach der Aufführung sollen die Künstler*innen ihrerseits (laut Antrag) drei Fragen an das Publikum stellen. Damit soll eine größere Einsicht in Rezeptionsweisen und daraus folgend ein Abgleich mit den eigenen Intentionen erreicht werden. Die Antworten des am Aufführungsort verbleibenden Publikums sollen schriftlich erfolgen und in ein anschließendes Gespräch münden.

(Wie) funktioniert das Format?

Zu Beginn des Abends begrüßt die Kuratorin Jagna Anderson das Publikum. Sie gibt die Reihenfolge der auftretenden Künstler*innen bekannt und lädt das Publikum ein, am Ende des Abends, nach der dritten Vorstellung, zum Vermittlungsformat zu bleiben.

Die gesamte Gestaltung des Abends wirkt eher informell: Im leeren Studio 1 sitzt das Publikum – je nach Ausrichtung des jeweiligen Stücks – auf Treppenstufen, auf dem Boden und/oder auf Stühlen. Die technischen Möglichkeiten sind eingeschränkt und lassen nur weniger aufwendige Beleuchtung zu (was z. T. zur Änderung der ursprünglichen Stückauswahl und damit des Vermittlungsangebots geführt hat).

Die drei Vorstellungen werden mit kurzen Umbaupausen nacheinander gezeigt. Nach dem Applaus zu ihrer Solo-Arbeit nimmt Goisa Gajdemska – um zu vermeiden, dass sich die Gruppe auflöst – die Sache sofort in die Hand. Sie informiert noch einmal über das Vermittlungsprogramm und kündigt an, dass sie das Publikum im Rahmen dessen nach seinen Eindrücken fragen möchten. Daraufhin verteilt sie Papier und Stifte. Etwa zwei Drittel des Publikums bleiben noch, circa 30 Personen schreiben Antworten auf, wenige andere kommen an Stelle dessen miteinander ins Gespräch.

Description of the setting and the idea of the format

As part of the *Polenbegeisterungswelle* (Polish wave of enthusiasm), which presents Polish artists of various disciplines in a variety of formats, in Studio 1 (a former chapel) in Kunstquartier Bethanien there is a three-part solo performance. At the invitation of the curator Jagna Anderson, the artists Gosia Gajdemska, Ania Nowak and Anna Nowicka each present a shorter work (between 20 and 35 minutes each). At the end of the evening, there is a mediation format that focuses on the last piece. Thus the program deviates from the original idea to provide each piece with its own mediation offer. Admission is free.

The idea of the format is to turn around the traditional situation – the audience asks the artists questions. Then, after the performance, the artists themselves (according to the proposal) are to ask the audience three questions. In the process, a greater insight into reception methods and, consequently, a comparison with one's own intentions should be achieved. The answers of those of the audience members remaining at the performance venue should be in writing and lead to a subsequent discussion.

(How) does the format work?

At the beginning of the evening, curator Jagna Anderson welcomes the audience. She announces the order of the artists who will perform and invites the audience to stay at the end of the evening, after the third performance, for a mediation format.

The entire structure of the evening seems rather informal: the audience sits in the empty Studio 1 – depending on the set-up of the respective piece – on steps, on the floor and/or on chairs. The technical possibilities are limited and only allow for less expensive lighting (which has partly led to the change of the original piece selection and thus of the offer of mediation).

The three performances are shown one after the other with short breaks. In order to prevent the audience from exiting en masse, after the applause for her solo work, Goisa Gajdemska immediately addresses them. She again informs them about the mediation program and announces that they would like to ask the audience about its impressions. She then distributes paper and pens. With about two-thirds of the public still on hand, about 30 people write down answers, and a few others instead begin talking to each other.

Die Fragen:

1. How do you watch dance? How does your attention work while watching? Which senses come in?
2. What is an image for you in the context of dance?
3. What is the difference between a gesture and an image for you personally?
4. Please write down whatever you like to ask or to comment!

Obwohl das Format nicht sehr sensibel und eloquent eingeführt und erklärt wird, nehmen sich die Zuschauer*innen tatsächlich die Zeit und machen sich die Mühe, Antworten niederzuschreiben. Beim Durchgehen der Antworten zeigt sich, dass ein Großteil des Publikums im Bereich Bildende Kunst spezialisiert ist und die Fragen zum Teil ganz anders beantwortet als im Tanzkontext zu erwarten gewesen wäre.

Auswertung

Die Fragen eignen sich in ihrem Abstraktionsgrad allenfalls für ein spezialisiertes Publikum. Da weder über Hintergrund noch Umstände der Fragen informiert wurde, wirkt der Auftrag an das Publikum wie eine etwas trockene, schmucklose Aufforderung zu einer Serviceleistung. Die Intention, das schriftliche Feedback in ein Gespräch zu überführen, erfüllt sich nicht.

Die Änderungen der Stückauswahl bei Anna Nowicka und Ania Nowak haben dazu geführt, ihre Stücke nicht jeweils mit einer eigenen Vermittlung zu versehen. Das führte, da die Fragen teilweise auch auf deren Stücke bezogen waren, zu einer im Gesamten etwas unklaren Situation.

Dramaturgisch und situativ ungeschickt ist es, dass die Künstlerin selbst unmittelbar nach dem Verbeugen bereits Papier und Stifte verteilt und erklärt, worum es nun gehen wird. Auch wenn es für das Publikum wichtig ist, zu wissen, dass es sich hier um ein Format handelt, dass von Künstler*innenseite selbst kommt und nicht um eine Idee der Veranstalter*innen, wäre eine Unterstützung seitens jener Personen, die nicht (unmittelbar davor) auf der Bühne standen, atmosphärisch angemessener.

Ist das Format übertragbar?

Grundsätzlich ist der Ansatz, von jenen Fragen auszugehen, die Künstler*innen in ihrer Arbeit beschäftigen, begrüßenswert und interessant. Das Format weiter zu entwickeln wäre sinnvoll, wenn dabei den Details der Umsetzung mehr Beachtung geschenkt würde.

The questions:

1. How do you watch dance? How does your attention work while watching? Which senses come in?
2. What is an image for you in the context of dance?
3. What is the difference between a gesture and an image for you personally?
4. Please write down whatever you like to ask or to comment!

Although the format is not introduced and explained very sensitively and eloquently, the audience actually takes the time and effort to write down answers. Going through the answers shows that a large part of the audience is specialized in fine arts and that the questions are sometimes answered quite differently than would have been expected in the dance context.

Analysis

Given their abstract nature, the questions are best suited for a specialized audience. Since neither the background nor the circumstances of the questions were informed, the task to the public seems like a somewhat dry, unadorned invitation to provide a service. The intention of translating written feedback into a conversation is not fulfilled. The changes in the piece selections by Anna Nowicka and Ania Nowak led to the fact that their pieces did not have separate mediations. This resulted in a situation whereby the questions that were partly related to their pieces resulted in a somewhat unclear situation overall.

It is dramaturgically and situationally awkward that the artist herself distributes paper and pencils immediately after bowing and explains what it's all about. Even if it is important for the audience to know that this is a format that is initiated on the artist's part and is not an idea of the organizers, having the support of those who were not on stage (immediately beforehand) would have been more appropriate atmospherically.

Is the format transferable?

Basically, the approach of starting from those questions that artists are dealing with in their work is welcome and interesting. It would make sense to further develop the format if more attention was paid to the details of the implementation.



12

Titel:
zuGANG

Art des Vermittlungsformats:
Tages-Workshop

Fand das Format im Kontext einer Aufführung statt?
Ja, jedoch zeitlich unabhängig davon

Idee des Vermittlungsformats:
María Ferrara

Teilnehmer*innen am Vermittlungsformat:
11

Name der Aufführung:
GANG

Choreograf*in(nen) der Aufführung(en): María Ferrara

Ort, Veranstalter:
K77 e.V., Tanzstudio und Veranstaltungsort

Dokumentation:
Silke Bake

Datum:
Oktober 2017

Infos zur Choreografie: GANG ist eine Gruppenimprovisation, die auf einem Score basiert, das von Moment zu Moment von allen neun Performer*innen gemeinsam komponiert wird (Instant-Composition). Das Score besteht aus einer Serie von Aufgaben (tasks), die sie gemeinsam, in Abhängigkeit voneinander, bearbeiten. Die (Fort-)Bewegung des Gehens ist für die Beteiligten dieser Improvisation grundlegend, von dieser Bewegung „gehen“ sie aus und kommen immer wieder zu ihr zurück.

Title:
zuGANG

Type of mediation format:
Day workshop

Did the format take place in the context of a performance?
Yes, but regardless of time

Idea behind the mediation format:
María Ferrara

Participants in the mediation format:
11

Name of the performance:
GANG

Performance choreographer: María Ferrara

Venue, organizer:
K77 e.V., dance studio and venue

Documentation:
Silke Bake

Date:
October 2017

Info on choreography: GANG is a group improvisation based on a score composed from moment to moment by all nine performers (instant composition). The score consists of a series of tasks that they perform together, relying on each other. The (continuous) movement of walking is fundamental for the participants of this improvisation; the participants “go” out from this movement and return to it again and again.

Beschreibung des Settings und der Idee des Formats

María Ferraras Interesse ist es, ein tanzfernes, aber gleichwohl tanz-interessiertes Publikum an postmodernen Tanz heranzuführen. Zwei Grundvoraussetzungen haben sie dazu veranlasst, den Workshop *zuGANG* (Untertitel: das making-of von *GANG*) zu erarbeiten und anzubieten: Zum einen geht sie davon aus, dass grundsätzlich die eigene Erfahrung, die Beschäftigung mit dem eigenen Körper, ein Sehen und Verstehen von künstlerischem Tanz auf der Bühne begünstigt. Zum anderen geht es um den Zugang zu postmodernem Tanz, um die Lesbarkeit von ästhetischen Codes. Ihrer Beobachtung nach verhindert ein fehlendes Wissen um Tanzgeschichte das Verstehen von Tanzstücken.

Auf dem Flyer zum Workshop heißt es: „*zuGANG*, das making-of von *GANG*. Dieses Open-Source-Format ermöglicht einen konkreten Einblick in Praxis und Methodik postmodernen Tanzschaffens: ein Vokabular alltäglicher und schlichter Bewegungen und verschiedene Aufgaben, mit denen das Stück *GANG* (Mime Centrum Berlin, Mai 2017) gemacht wurde. *zuGANG* vermittelt als experimentelles Labor Erfahrung in Bewegungsfragmentierung, Tanzgestaltung und Gruppendynamik. Die Teilnehmenden erlangen Handwerkszeug zum Verständnis und Genuss von Tanzperformances und Soft-Skills für den alltäglichen Gebrauch.“

(Wie) funktioniert das Format?

Hintergrund: María Ferraras Tanzstil und choreografische Methode bezieht sich auf das sogenannte postmoderne Tanzverständnis, wie es durch die verschiedensten Künstler*innen des Judson Dance Theatre im New York der 60er Jahre initiiert und entwickelt wurde. Trisha Browns „pure movement“ oder die u.a. durch Simone Forti und Yvonne Rainer eingeführten Alltagsbewegungen auf der Bühne spielen hier ebenso eine Rolle wie auch die Methode des Aufgabenbasierten („task-based“) Choreografierens oder die durch Steve Paxton und andere entwickelte Contact Improvisation. In diesem Umfeld haben verschiedenste Bewegungspraktiken ihren Anfang genommen, auch solche, die heute unter „somatischer Praxis“ geläufig sind und sowohl im Amateur- als auch im professionellen Bereich verwendet werden.

Teilnehmer*innen-Generierung: Um Menschen auf diesen Workshop aufmerksam zu machen, verteilte María Ferrara die Flyer an Teilnehmer*innen von Tanz-/ Improvisations-/ Theater-/ Alexander-Technik- und Feldenkrais-Kursen an acht verschiedenen Volkshochschulen in Berlin. Ihre Flyer waren auch an einigen Spielorten zu finden. Die Information zu dem Workshop war durch Facebook und durch ihre Website zugänglich.

Description of the setting and the idea of the format

María Ferrara is interested in introducing post-modern dance for an audience that's not involved in dance, but that is nevertheless interested in dance. Two basic prerequisites have prompted them to develop and offer the workshop *zuGANG* (subtitle: the making of *GANG*): On the one hand, she assumes that her own experience, the preoccupation with her own body, promotes the understanding and watching artistic dance on stage. On the other hand, it's all about access to post-modern dance, the legibility of aesthetic codes. In her view, a lack of knowledge of dance history prevents people from understanding dance performances (and pieces) as thoroughly as they might.

The workshop flyer states: „*zuGANG*, the making of *GANG*. This open source format provides concrete insights into the practices and methodology of post-modern dance: a vocabulary of everyday and simple movements and various tasks with which the piece *GANG* (Mime Centrum Berlin, May 2017) was created. *zuGANG* is an experimental laboratory providing experience in motion fragmentation, dance design and group dynamics. Participants will acquire tools to understand and enjoy dance performances and soft skills for everyday use.“

(How) does the format work?

Background: María Ferrara's dance style and choreographic method refers to so-called postmodern dance understanding, as it was initiated and developed by various Judson Dance Theatre artists in New York in the 1960s. Trisha Brown's "pure movement" or the everyday movements on stage introduced by Simone Forti and Yvonne Rainer, among others, play a role here as well as the method of "task-based" choreography or contact improvisation developed by Steve Paxton and others. This environment has given rise to a wide variety of movement practices, including those that are nowadays known as "somatic practices" and are used in both the amateur and professional sectors.

Participant generation: In order to draw people's attention to this workshop, María Ferrara distributed flyers to participants of dance, improvisation, theatre, Alexander Technique and Feldenkrais courses at eight different Volkshochschule (adult education centers) in Berlin. Their flyers were also available at some of the venues. The workshop information was accessible via Facebook and its website.

Ablauf: Zum eintägigen Workshop der ausgebildeten Schauspielerin, Gestalttherapeutin und Yoga-Lehrerin María Ferrara kommen acht Frauen und drei Männer. Sie alle sind keine professionellen Tänzer*innen oder Performer*innen, haben aber mehr oder weniger Erfahrung in unterschiedlichsten somatischen Praxen.

Der Workshop-Tag beginnt mit Informationen zur Geschichte des postmodernen Tanzes sowie zum Bühnenstück *GANG*. Es folgt ein Warm-up: Die Teilnehmer*innen beginnen im Liegen und kommen über das Stehen zum Gehen im Raum und in Kontakt miteinander. Im Kreis werden bereits einzelne, individuelle Bewegungen mit denen der anderen verknüpft, sowie spielerisch und musikalisch der eigene Name „vorgetragen“, die Namen der anderen gelernt. Immer wieder steht das Vollziehen einer Übung, die Beschäftigung mit einer Bewegung und mit dem eigenen Körper in unmittelbarer Verbindung zum Raum und den anderen Körpern und Akteur*innen; eine Bewegung, eine Entscheidung produziert ein Wechselspiel mit den Bewegungen und Entscheidungen der anderen. Jeder grundsätzlichen Veränderung im Ablauf geht eine kurze Feedback-Runde voraus, so dass Schwierigkeiten, mögliches Befremden unmittelbar artikuliert werden kann.

Im Folgenden werden die acht Teile des Scores von *GANG* dargelegt und deren Zusammensetzung zu einem Stück erläutert. Jedes Score setzt jeweils eigene Schwerpunkte im Bezug auf den körperlichen und raumbezogenen Fokus, baut dabei aber auf die anderen auf. So wird jeder Abschnitt zunächst für sich erarbeitet, um dann in die anwachsende Sequenz eingebettet zu werden.

Beginnend mit dem Aufbau einer **ENGEN GRUPPE** geht es zu **ZUSAMMEN GEHEN – EINZELN ERKUNDEN** (in Verbindung stehend/ bleibend den Raum explorieren), geht es zu **BAUEN** (hier kommen würfelförmige Hocker als Objekte mit ins Spiel), zu **WOHNEN** (ein Umzug/ Umbau), zu **BRETTEN** (weitere Objekte kommen hinzu als Teil des Umzugs), zu **KARTOGRAFIEREN** (hier wird der Raum wieder aufgemacht, weg von den Objekten, weg vom „Haus“ hin zum ganzen Raum) und schließlich zu **MOLEKÜLE** (wo wieder neue Verbindungen zwischen „Haus“, Raum und Teilnehmenden geschaffen werden).

Der Tag endet mit einer Vorführung des Stücks *GANG* durch die Workshopteilnehmer*innen vor einer Handvoll Freund*innen der Beteiligten. Die Teilnehmer*innen reagieren am Ende alle sehr positiv auf diesen Workshop.

Process: Eight women and three men come to the one-day workshop of trained actress, gestalt therapist and yoga teacher María Ferrara. None are professional dancers or performers, but they more or less have some experience in various somatic practices.

The workshop day begins with information about the history of postmodern dance and the stage piece *GANG*. This is followed by a warm-up: the participants start lying down and come into contact with each other by standing and walking in the room. In the circle, unique, individual movements are already linked with those of the others, and each person playfully and musically "provides" their own name and learns the names of the others. Again and again, the execution of an exercise, the occupation with a movement and with one's own body is in direct contact with space and with the other bodies and actors; one movement, one decision produces an interplay with the movements and decisions of the others. Every fundamental change in the process is preceded by a short feedback round, so that difficulties and possible alienations can be articulated immediately.

In the following, the eight parts of the *GANG* score are presented and their composition is explained in one piece. Each score sets its own priorities in relation to the physical and spatial focus, but builds on the others. In this way, each section is first worked out for itself and then embedded in the growing sequence.

Beginning with the construction of a **CLOSE GROUP** it then proceeds to a **GET TOGETHER – INDIVIDUAL EXPLORATION** (maintaining connections/exploring the space), then on to **BUILDING** (here, cube-shaped stools are introduced, as objects), then to **LIVING** (a move/renovation), to **BOARDS** (other objects are added as part of the move), then to **CARTOGRAPHY** (here, the space is opened again, away from the objects, from the "house" to the whole room) and finally to **MOLECULES** (where again, new connections between "house", space and participants are created).

The day ends with a demonstration of the *GANG* piece by the workshop participants in front of a handful of the participants' friends. In the end, all participants react very positively to this workshop.

Auswertung

Das Gefühl „ein Stück“ gemacht zu haben, gibt dem Tag einen zusätzlich befriedigenden Abschluss. Viele sind neugierig darauf, wie das Originalstück aussehen würde und bedauern, dass sie es nicht gleich im Anschluss an den Workshop sehen können. Manche artikulieren das Bedürfnis noch mehr zu erfahren, mehr Details darüber zu lernen wie solche Scores überhaupt entwickelt werden. Einige sind überrascht, dass es möglich ist, mit wildfremden Menschen so etwas in so kurzer Zeit gemeinsam machen zu können. Andere fragen nach einer Website, auf der alle Vermittlungsprogramme für Tanz gelistet sind, da sie Interesse an weiteren Angeboten haben.

Grundsätzlich halte ich das Programm für sehr gelungen. Das Engagement und der Einsatz, um fachfremde Menschen für Tanz zu interessieren, sind außerordentlich.

Ist das Format übertragbar?

Im Hinblick auf das Generieren von neuem Publikum für Bühnentanz zeichnet sich die Frage ab, wie zeitgemäß der Ansatz mit seinem Fokus auf postmodernem Tanz ist. Ganz

sicher wird in den unterschiedlichsten Bereichen, nicht nur im zeitgenössischen Tanz, mit somatischen Techniken gearbeitet. Dagegen gehören Improvisation oder Instant Composition als Bühnenformen derzeit nicht zu den dominierenden Ästhetiken.

Zu Recht weist María Ferrara daraufhin, dass diese Praktiken und Arbeitsformen, die mit Körperwahrnehmung, Aufmerksamkeit und Interdependenzen umgehen, mit gesellschaftlichen Themen korrespondieren. Für das Alltagsleben der Beteiligten können diese Methoden daher wertvolle, aus künstlerischer Erfahrung generierte Werkzeuge sein.

Analysis

The feeling of having “put a piece together” gives the day an additional satisfying ending. Many are curious about what the original piece would look like and regret that they cannot see it immediately after the workshop. Some articulate the need to discover more, to learn more details about how such scores are developed. Some people are surprised that it’s possible to do this together with strangers in such a short time. Others ask for a website where all dance education programs are listed because they are interested in other offers.

Basically, I think the program is very successful. The commitment and dedication to developing interest for people from other disciplines in dance are extraordinary.

Is the format transferable?

When it comes to generating new audiences for stage dance, the question emerges as to just how contemporary the approach is, given its focus on post-modern dance. There is no doubt that somatic techniques are used in a wide variety of fields, not only in contemporary dance. On the other hand, improvisation or instant composition as stage formats is not currently among the dominant aesthetics.

María Ferrara rightly points out that these working practices and forms that deal with body perception, attention and interdependence, correspond to social issues. These methods can therefore be valuable tools generated from artistic experience for the everyday life of the participants.

the artist is not present

In den letzten vier Jahren wurden in Zusammenarbeit des Tanzbüro Berlin mit der Tanzproduktionsstätte Uferstudios GmbH und dem Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz verschiedene Publikumsformate entwickelt und auf die Nachwuchsplattform *Tanztage* in den Berliner Sophiensälen angewendet. In der letzten Version gestalteten drei Künstler*innen, die selbst nicht am Bühnengeschehen beteiligt waren, einen Rahmen für den Austausch des Publikums untereinander. Die Choreografin **Kareth Schaffer** reflektiert in diesem Interview Ziele und Schwierigkeiten des Experiments.

Interview: Arnd Wesemann

Kareth Schaffer, die *Tanztage* in den Berliner Sophiensälen experimentieren seit einigen Jahren unter dem Motto *let's talk about dance* mit Vermittlungsformaten. In diesem Jahr haben Sie zusammen mit Rodrigo Garcia Alves und Olivia Hyunsin Kim die Durchführung eines *Feedback Lab* übernommen. Sie sind alle drei Künstler*innen, die Künstler*innen der jeweiligen Aufführung waren aber oft nicht vor Ort. Was ist die Idee dahinter?

Kareth Schaffer: Wir können Feedback immer nur dann äußern, wenn wir davon überzeugt sind, dass wir selber Experten unserer eigenen Erfahrung sind. Wäre es also ein Feedback, wenn das Publikum nach der Vorstellung die Künstlerin fragt: Was wolltest du mit dem Stück? Nein. Die Frage lautet: Was bedeutet das Stück für mich? Wie kann ich über meine eigene Seherfahrung in den Dialog mit anderen treten?

In Form eines Salons?

Genau. Es ist wie das Gespräch an der Bar unter Freunden, wo man sich über das Gesehene austauscht. Unsere Idee war es, dieses Gespräch zu öffnen und eine Struktur zu schaffen, in der auch Menschen mit anderen Erfahrungen hinzutreten können, vor allem solche, die nicht per se in irgendwelchen Kunstdiskursen zu Hause sind und ihre eigenen Erfahrungen auch nicht sofort in bestimmten rhetorischen Figuren ausdrücken können.

Wie groß war der Zulauf?

Vor allem die kamen, die wirklich interessiert waren an einem der auf den *Tanztagen* gezeigten Stücke. Wer mit einem Stück unglücklich war, kam eher nicht. Einmal waren alle unglücklich, also kam niemand. Bei den anderen fünf Malen waren es vier bis zwanzig Interessierte, was abhängig davon zu sein schien, wie bekannt die Gruppe ist. Bei den Berliner Kompanien kamen mehr, bei denen von außerhalb weniger.

Gab es Strategien, den Austausch zu rahmen?

Wir trafen uns nach dem Stück auf der Bühne. Weil viele merkten, dass die Künstlerin selber nicht dabei war, gingen sie gleich wieder. Man ist eben konditioniert vom klassischen Vermittlungsformat des Publikumsgesprächs. Ich will aber, dass alle zu Wort kommen und auch die Möglichkeit haben, sich non-verbal auszudrücken. Ich habe das „Every Thing For Every Body“ genannt. Das heißt, wir haben zusammen eine Skulptur gebastelt, aus Drähten oder mit Stiften, zehn Minuten lang in der Stille, um händisch und intuitiv Reaktionen auf das Stück zuzulassen. Die Skulptur bestand also aus der Beziehung der einzelnen Erfahrungen zueinander. An die Skulptur habe ich dann eine Frage angebracht, als Auslöserin für viele Gespräche gleichzeitig, immer eins zu eins, denn das Vieraugengespräch ist intimer und macht weniger Angst. Daraus entstand ein großes Gespräch mit ständig wechselnden Partnern.

Gab es überraschende Momente?

Nach Reza Mirabi und Roland Walters Stück *Immersive Meditation* ließ Rodrigo Garcia Alves die Teilnehmer paarweise mit einem Elastikband am Handgelenk einfache Handtänze vollführen, die sehr schön und sinnlich waren und die Vermittlung für einen Moment sogar in eine künstlerische Erfahrung münden ließen.

Ist das für manche vielleicht zu spielerisch?

Mein Freund ist sicher ein gutes Beispiel. Ich würde ihn als deutsches Durchschnittspublikum bezeichnen, das gern auch mal ins Theater geht, aber beim Basteln einer Skulptur oder einem Tänzchen mit dem Nachbarn – diesem „Kindergarten“ – sofort abhauen würde. Der Theatergänger ist eben diskursaffin, bildungsfromm und profiliert sich durchs Reden. Was will ich dem noch vermitteln? Aber längst nicht alle sind so. Die will ich erreichen.

Durch eine künstlerische Erfahrung?

Nicht notwendigerweise. Der Salon ist eher eine Erlösung vom Ritual, das im Theater darin besteht, sich hinzusetzen und nicht bewegen zu dürfen, anders als im Rockkonzert oder einer Ausstellung. Darum sind diese Formate auch populärer als das Theater, wo das Trinken und das Gespräch verboten sind.

Was wäre die Perspektive?

Die Sophiensäle wollen künftig das Starre, soviel ich weiß, nach englischem Vorbild etwas auflösen und immer mal wieder Vorstellungen anbieten, in denen Kinder zum Beispiel auch toben oder Menschen, die sich unkontrolliert äußern, dabei sein dürfen. Was politisch korrekt als Inklusion gemeint ist, könnte aber ästhetisch auch ein Aufbrechen dieser gewohnten Rituale bedeuten, die das Publikum statisch und still stellen. Auch das *Feedback Lab* will als Salon genau diese Öffnung hin zu einem sich selbst bewegenden, selbst um ein Stück ringenden Publikum, das auch körperliche Erfahrungen machen darf.

13



Titel:

Susi & Gabi's Salon

Art des Vermittlungsformats:

Salon mit integrierten Workshops und Performances

Fand das Format im Kontext einer Aufführung statt?

Performances sind Teil des Salons

Idee des Vermittlungsformats:

Susanne Martin, Gabriele Reuter (Künstler*innen)

Teilnehmer*innen am Vermittlungsformat:

50

Ort, Veranstalter:

Tanzfabrik Berlin / Kreuzberg

Dokumentation:

Maren Witte

Datum:

Oktober 2017

Infos zum Salon: Susanne Martin & Gabriele Reuter (Berlin) revive a European tradition that dates back to the 17th century; a salon is a gathering of people under the roof of an inspiring host (Susi & Gabi as Salonnières do their best to inspire!), held partly for amusement and partly to refine taste and increase the knowledge of the participants through conversation. In dialogue with invited guests and the audience, these evenings revolve around the phenomenon of improvisation as performance, choreography and research. (zitiert nach der Website der Künstlerinnen)

Title:

Susi & Gabi's Salon

Type of mediation format:

Salon with integrated workshops and performances

Did the format take place in the context of a performance?

Performances are part of the salon

Idea of the mediation format:

Susanne Martin, Gabriele Reuter (artists)

Participants in the mediation format:

50

Venue, Organizer:

Tanzfabrik Berlin/Kreuzberg

Documentation:

Maren Witte

Date:

October 2017

Information about the salon: Susanne Martin & Gabriele Reuter (Berlin) revive a European tradition that dates back to the 17th century; A salon is a gathering of people under the roof of an inspiring host (Susi & Gabi as Salonnières do their best to inspire!). In dialogue with invited guests and the audience, these evenings revolve around the phenomenon of improvisation as performance, choreography and research. (From the artists' website)

Beschreibung des Settings und der Idee des Formats

Die jüngste Ausgabe von *Susi & Gabi's Salon* bildet den Auftakt für die Showcase-Serie der Tanzfabrik „Open Spaces“ vom 1.-6. November 2017. Zwei der zum Showcase eingeladenen Performance-Gruppen können hier bereits ihre Arbeit präsentieren und zur Diskussion stellen. Der Salon, wie ihn Susanne Martin und Gabriele Reuter konzipiert haben, fußt auf einer langen Tradition und ist – neben seiner humorvollen und künstlerischen Dynamik und Qualität – gesellschaftspolitisch, feministisch und edukativ motiviert. Das Format folgt einem klaren und transparenten Ablauf, der zehn Stationen umfasst:

1. Welcome;
2. Warm-Up;
3. Transition;
4. 0,5 and 0,5;
5. Talk over drinks;
6. Body work of the day;
7. Performance;
8. Positioning of my art;
9. 100 Questions, 3 answers;
10. audience award.

(Wie) funktioniert das Format?

Der Abend beginnt um 18 Uhr und mündet gegen 20 Uhr in ein informelles Gespräch. Unter den etwa 50 Gästen sind fünf ohne tänzerischen Hintergrund und ebenso viele, die selten oder nie Tanzveranstaltungen besuchen.¹

Welcome: Direkt beim Einlass markieren Bühne, Kostüme, Beleuchtung und Musik, dass wir uns in einem Salon befinden: warmes Licht, Walzermusik, Pailletten-Jäckchen und Plissee-Röcke der beiden Salonnières sowie ihre markanten Perlenketten schaffen die Atmosphäre, in der sich die Gesellschaft für die kommenden zwei Stunden aufhalten wird. Die nackten Füße der Gastgeberinnen hingegen kontrastieren mit den historisierenden Salon-Attributen und markieren deutlich unsere Situation in Kunst und Gesellschaft der Gegenwart. Im Begrüßungsteil wird rasch die Frage nach der Sprache geklärt: Zugunsten der internationalen Gäste findet die Konversation auf Englisch statt. Die Gäste werden über den Ablauf des Abends informiert (eine Flipchart mit dem Ablaufplan bleibt während des gesamten Abends sichtbar) und erhalten eine Aufgabe: Sie sollen während des Abends Fragen notieren, die sich für sie aus den präsentierten verbalen oder choreografischen Inhalten ergeben (zwischen „echten“ und „rhetorischen“ Fragen wird eine klare Unterscheidung gemacht). Diese Fragen werden in Phase 9 des Abends gesammelt, nur einige wenige werden jedoch tatsächlich beantwortet. Danach wählen Reuter und Martin eine Vertreterin aus dem Publikum, die am Ende des Abends den Publikumspreis (zwei Zitronen) an zwei besonders gelungene „Aspekte“ des Abends vergeben darf.

Description of the setting and the idea of the format

The latest edition of *Susi & Gabi's Salon* marks the beginning of the Tanzfabrik showcase series “Open Spaces” from November 1-6, 2017. Two of the performance groups invited to the showcase can already present their work here and put it up for discussion. The salon, as designed by Susanne Martin and Gabriele Reuter, is based on a long tradition and – in addition to its humorous and artistic dynamic and quality – is socio-politically, feministically and educationally motivated.

The format follows a clear and transparent process comprising ten stations: 1. Welcome; 2. Warm-Up; 3. Transition; 4. 0,5 and 0,5; 5. Talk over drinks; 6. Body work of the day; 7. Performance; 8. Positioning of my art; 9. 100 Questions, 3 answers; 10. Audience award.

(How) does the format work?

The evening starts at 6 pm and ends at 8 pm in an informal conversation. Among the approximately 50 guests, there are five without a dance background and just as many who rarely or never dance.¹

¹Diese Informationen ergaben sich aus Fragen, die das Publikum eingangs aufgefordert wurde zu generieren und auf ausgeteilten Zetteln zu notieren. Die Zuschauer*innen begannen sofort ein lebhaftes Gespräch und stellten sich auch gegenseitig Fragen, u.a. die nach ihrer Zusammensetzung.

¹This information resulted from questions that the audience was initially asked to provide and to write down on distributed sheets of paper. The audience immediately began a lively conversation and also asked each other questions, among other things about their individual backgrounds.

Warm-Up: In ihr Warm-Up, das zunächst als rein körperliches Contact-Duo beginnt, integrieren Reuter und Martin zunehmend Sprache, bis sie jeweils eine markante Anekdote aus ihrer Studienzeit präsentieren: Reuter erinnert sich an eine Lektion ihres Dozenten, der ihr die Bedeutung der Zuschauer*innen für das Wesen und die Wirkung von Kunst nahe gebracht hat: „Das Kunstwerk wird lebendig, weil du es ansiehst.“ Martin spricht über den Begriff des „Aspekts“ bei Wittgenstein: Ein „Aspekt“ ereignet sich immer dann, wenn eine Veränderung im Denken oder in der Wahrnehmung stattfindet – ein „Aha-Moment“. In dieser Phase des Salon-Abends findet also ein kinästhetisch-intellektuelles

Aufwärmen statt, das sowohl Informationen vermittelt als auch zum aktiven Mitdenken und Teilhaben einlädt.

Resonanz: Die folgenden Stationen widmen sich der Arbeitsweise der beiden eingeladenen Künstler*innen-Gruppen: Martin Sonderkamp/Darko Dragičević und Shannon Cooney mit Team. Aus dieser Phase des Abends möchte ich die Idee der „responses“ erwähnen: Nachdem beide Gruppen jeweils einen Ausschnitt aus ihren aktuellen Produktionen gezeigt haben, betreten Reuter und Martin spontan die Bühne und performen eine „Resonanz“, worunter sie ihre subjektive Erinnerung an einen Moment aus dem präsentierten Material verstehen. Sie stellen dadurch stellvertretend für uns alle vor, was sie persönlich wahrgenommen und erlebt haben, was sie erinnern und was sie mit ihren Körpern daraus machen können. Die eingangs eingeführten theoretischen Konzepte von der mitgestaltenden Kraft des Kunst-Rezipienten sowie vom ästhetischen Erleben eines Aspekts werden hier praktisch erfahrbar.

Welcome: Directly at the entrance we soon see from the stage, costumes, lighting and music that we are in a salon: the warm light, the waltz music, the sequin jackets and the pleated skirts of the two salonnières as well as their distinctive pearl necklaces create an atmosphere in which the group will partake for the next two hours. By contrast, the bare feet of the hostesses contrast with the historicizing salon attributes and clearly distinguish our situation as being embedded in contemporary art and society. In the welcoming part, the language question is quickly clarified: the language of the evening will be English, due to the international guests that are present. Guests will be informed of the evening's progress (a flipchart with the schedule will be visible throughout the evening) and given a task: to record questions during the evening that may arise from the presented verbal or choreographic content (between a clear distinction is made between “real” and “rhetorical” questions). These questions will be collected in Phase 9 of the evening, but only a few will actually be answered. Afterwards Reuter and Martin select a representative from the audience, who at the end of the evening may present the Audience Award (two lemons) for two particularly successful “aspects” of the evening.

Warm-Up: Reuter and Martin increasingly integrate language into their warm-up, which initially begins as a purely physical contact duo, until they each present a striking anecdote from their studies: Reuter recalls a lesson from her lecturer, who had explained the significance of the audience for the essence and effect of art: “The artwork becomes animated because you look at it.” Martin talks about the notion of the “aspect” in Wittgenstein: An “aspect” always occurs when there is a change in thinking or in perception – an “aha moment”. In this phase of the salon evening, therefore, a kin-aesthetic-intellectual warm-up occurs, which both conveys information and invites active thinking and participation.

Resonance: The following stations are dedicated to the working methods of the two invited artist groups: Martin Sonderkamp/Darko Dragičević and Shannon Cooney with her team. From this phase of the evening I would like to mention the idea of the “responses”: After both groups showed each other an excerpt from their current productions, Reuter and Martin spontaneously stepped onto the stage and performed a “resonance”, which they

Zum anderen präsentieren beide Künstler*innengruppen ihre Arbeiten auf eine Weise, die das Publikum direkt aktiv mit einbezieht: Martin Sonderkamp bittet die Hälfte der Zuschauer*innen, das Studio kurz zu verlassen, damit er der anderen Hälfte Informationen über die Produktion geben kann. Er möchte auf diese Weise herausfinden, was das Informiertsein mit der Seh-Erfahrung macht. Nach der Performance können beide Publikumsgruppen sich bei einem Glas Sekt und Salzstangen über ihre jeweiligen Seh-Erfahrungen austauschen. Eine lebhafteste „Arbeitspause“ ist die Folge. Shannon Cooney wiederum bittet alle Interessierten mit auf die Bühne und initiiert eine etwa fünfminütige somatische Session, in der wir dreidimensionales Sehen mit geschlossenen Augen praktizieren. Diese Sensibilisierung wirkt nicht nur persönlich wohltuend sondern körperlich vorbereitend und atmosphärisch einstimmend auf den anschließenden Performance-Teil.

Positioning: Die nun folgende achte Station des Abends fordert alle beteiligten Künstler*innen dazu auf, sich und ihre Kunst über die Begriffe „Improvisation“, „Material“, „Bewegung“, „Tanz“, „Choreografie“, „Vision“, „Relation“ etc. zu positionieren. Die Begriffe sind auf Pappkartons geschrieben und laden schnell zu einer Gruppenimprovisation ein, bei der durch verschiedene Arrangements unterschiedliche Bedeutungen und Definitionen entstehen – und wieder aufgelöst werden.

Ist das Format übertragbar?

Mein Sitznachbar verabschiedet sich am Ende des Salons von mir mit den Worten „Jetzt ist alles noch komplizierter für mich als vorher! Aber spannend war's!“.
In diesem Sinn kann ich das Format auch für andere Produktionen, vor allem als Auftakt für kleinere Festivals, voll und ganz empfehlen.

attribute to their subjective memory as a moment from the presented material. In so doing, they present what they have personally perceived and experienced for all of us, what they remember and what they can do with their bodies. The theoretical concepts introduced at the beginning of the co-creative power of the art-recipients as well as the aesthetic experience of an aspect can be practically experienced here.

On the other hand, both artists' groups present their works in a way that actively involves the audience directly: Martin Sonderkamp asks half of the audience to leave the studio for a while, so that he can provide the other half information about the production. In this way, he wants to discover how being informed can augment or affect the visual experience. After the performance, both audiences can exchange their own visual experiences with a glass of sparkling wine and pretzel sticks. A lively “working break” is the result. Shannon Cooney, on the other hand, asks all interested parties to take the stage and initiates a five-minute somatic session in which we practice three-dimensional vision with our eyes closed. This sensitization not only has a pleasant, personal effect, but also prepares you physically and atmospherically for the subsequent part of the performance.

Positioning: The subsequent eighth session of the evening invites all participating artists to reflect on themselves and their art through the terms “improvisation”, “material”, “movement”, “dance”, “choreography”, “vision”, “relation”, etc. The terms are written on cardboard boxes and quickly invite all to partake in a group improvisation, in which different meanings and definitions arise through different arrangements - and are dissolved again.

Is the format transferable?

The person in the seat next to me says goodbye at the end of the salon with the words “Now everything's even more complicated for me than before! But it was exciting!”.

In this sense, I can fully recommend the format for other productions, especially as a prelude to smaller festivals.

kunst als komplexen prozess begreifen

Heißt das, die Kunstschaffenden glauben, sie seien schon auf Augenhöhe mit ihrem Publikum?

Künstler*innen wollen ihr Stück zeigen, und sie möchten das Risiko, das sie dabei eingehen, auch vom Publikum fordern, indem es sich ebenfalls in eine riskante anstelle einer vermittelten Situation begibt. Wir stehen nun mal als Tanzfabrik in der Tradition des Experiments. Da zeigen etwa Christina Ciupke und Jasna L. Vinovrski eine Performance als Geschichte von Prozessen. Sie sorgen als Künstlerinnen selbst für Transparenz. Ich glaube, Theater teilt immer etwas mit, und wenn man das in noch kleinere Stückchen teilt, verteilt, runterbricht, leidet irgendwann die Kunst.

Woher kommt dieses Selbstbewusstsein?

Wir sind in der Situation, Teil einer Geschichte zu sein. Die Idee, warum es je zu einer Tanzfabrik kam, verpflichtet uns auf den kollektiven Blick, den offenen Prozess, was ja wohl genau das ist, was Vermittlung vor allem meint. In den Archiven der Tanzfabrik, die in der Akademie der Künste lagern, fanden wir aus den 1980er Jahren Dokumente zu einer Hausbesetzer-Benefizgala, die zeigte, wie diskussionsfreudig, wie kritisch und politisch engagiert die Leute schon damals bei uns waren. Es wurde und wird heiß diskutiert über das Gesehene, damals weniger moderat oder moderiert, heute eher begleitet von Dramaturgen oder Kuratorinnen.

Der zeitgenössische Tanz war 1978 zur Gründung der Tanzfabrik Underground, heute ist er Mainstream. Was hat sich geändert?

Geändert hat sich die Frage nach der Relevanz von Tanz, etwa wenn behauptet wird, junge Kunstschaffende würden sich in ihrer Arbeit nicht mehr politisch verhalten. Ist Kunst denn nicht relevant? Wenn ein Künstler sagt, das ist Kunst, ist sie es. Es stellt sich allenfalls die Qualitätsfrage. Die tückische Falle sind die Fördertöpfe, die bestimmte Schlagwörter fordern. Sobald sie fallen, gibt es Geld, sonst nicht. Das damit repräsentierte steuerzahlende Publikum – und sein Wissen um ein relevantes Thema, sei es Tanzerbe, Umweltschutz oder Gender – wird so nicht nur über die Freiheit der Kunst gestellt, sondern es wird auch indirekt behauptet, dass Künstler*innen andernfalls gar kein Interesse an solchen Themen haben.

Welche Verantwortung trägt die Tanzfabrik?

Die Verantwortung betrifft klar einen anderen Vermittlungsaspekt, der bei uns seit 40 Jahren wächst: die Ausbildung im zeitgenössischen Tanz. Ausbildung ist komplex, gerade für die Lernenden. Man könnte durch Vermittlung nun sinnlos simplifizieren, oder aber man könnte vermitteln, dass es sich bei der Ausbildung um ein biografisch komplexes Forschen und Suchen handelt. Für mich heißt Vermittlung: Kunst endlich wieder als einen komplexen Prozess zu begreifen.

2018 begeht die Tanzfabrik Berlin, der älteste unabhängige Anbieter der Stadt für zeitgenössischen Tanz, ihren 40. Geburtstag. Damit stellt sich auch die Frage, welche Position die Vermittlungsarbeit beim Etablieren einer strukturell und förderpolitisch nicht etablierten Kunst spielte. Im Interview spricht der Künstlerische Geschäftsführer Ludger Orlok, der selbst jahrelang in internationalen Produktionen getanzt hat, über den Anspruch auf die Selbstbehauptung der Kunst, sowie darüber, was sich im Sprechen über Tanz geändert hat und was nicht.

Interview: Arnd Wesemann

Ludger Orlok, die Tanzfabrik Berlin wird nun 40 Jahre alt. Heißt das auch 40 Jahre Tanzvermittlung?

Ludger Orlok: Es hat immer Formate gegeben, die dem zeitgenössischen Tanz mehr Breitenwirkung zukommen lassen wollen. Bei uns hieß das *Tanz im Studio 1*, aus dem das Festivalformat *Open Spaces* hervor gegangen ist. Wir öffnen Probenstudios, damit Projekte sich in unterschiedlichen Stadien ihrer Entwicklung präsentieren, vom Work-in-progress hin zu Premieren, Lecture Performances oder dem Format *Time to Meet*. Dabei soll das, was die Kunstschaffenden gerade interessiert, im Austausch mit dem Publikum verhandelt werden. In unserem *Dance Intensive* Programm werden solche Fragen formuliert. Vermittlung geschieht bei uns also aus der Kunst heraus.

Es geht nur um das, was die Künstler*innen beschäftigt?

Das ist die Voraussetzung des Theaters. Jede Tanzpräsentation ist an sich schon ein Akt der Vermittlung von bestimmten Themen. Vermitteln ist nicht nur ein pädagogisches Konzept, das auf einem Mainstream-Festival für alle ersichtlich nur das vorzeigt, was sowieso einleuchtet. Ein Format wie *Open Spaces* verlangt eher den Imperativ: Öffnet euch dem, was in euren Köpfen und Körpern passiert.



14

Titel:

Elevator Talks

Art des Vermittlungsformats:

Video-Installation

Fand das Format im Kontext von Aufführungen statt?

Ja.

Idee des Vermittlungsformats:

Jasna Layes Vinovrski, Uri Turkenich und Chris Gylee

Teilnehmer*innen am Vermittlungsformat:

etwa 10 (Beobachtungszeit: 3 Stunden)

Name der Aufführungen:

diverse

Choreograf*in(nen) der Aufführungen:

diverse, s. S.72

Ort, Veranstalter:

Künstlerhaus Flutgraben

Dokumentation:

Sonja Augart

Datum:

November 2017

Infos zur Veranstaltungsserie: 3AM ist eine multidisziplinäre, seit 2017 senatsgeförderte und gemeinschaftlich organisierte Veranstaltungsreihe in den Hallen und Ateliers des Künstlerhaus Flutgraben, die fünf Mal im Jahr stattfindet. Künstler*innen und Zuschauer*innen haben die Möglichkeit, sich gegenseitig herauszufordern, um zu experimentieren und neue Präsentationsformate zu erfinden.

Title:

Elevator Talks

Type of mediation format:

Video installation

Did the format take place in the context of performances?

Yes.

Idea of the mediation format:

Jasna Layes Vinovrski, Uri Turkenich and Chris Gylee

Participants in the mediation format:

about 10 (observation time: 3 hours)

Name of the performances:

various

Choreographers of the performances:

diverse, s. page 72

Venue, Organizer:

Künstlerhaus Flutgraben

Documentation:

Sonja Augart

Date:

November 2017

Info about the event series: 3AM is a multidisciplinary, Senate supported and jointly organized series of events in the halls and studios of the Künstlerhaus Flutgraben, which takes place five times a year and started in 2017. Artists and audience members have the opportunity to mutually challenge each other, to experiment and to invent new presentation formats.

Mitwirkende Künstler*innen in den Videos: Carrie McLwain & Johanna Ackva; Christina Ciupke & Jasna L. Vinovrski; Larisa Navojec (TALA) & hrwo E (Roller Boogie); Lee Méir & Maya Weinberg; Clément Layes with Cécile Bally, Nir Vidan, Asaf Aharonson; Hanna Sybille Müller; The Still with Rico Lee, Derek Shirley, Steve Heather; Henry Wilde (aka Antonia Baehr) & Neo Hülcker (aka Thousand Tingles); Ayla Pierrot aka OCTOPUSSY on tour; Josep Maynou, Bernhard Rappold & Felix Leon Westner; Vagittarius Rising by Agnė Auželytė & Shelley Etkin; Anna Linke & Uri Turkenich; Gerko Egert, Maximilian Haas & Martina Ruhsam; Madeleine White & Shelly Phillips

Beschreibung des Settings und der Idee des Formats

Die *Elevator Talks* von Jasna Layes Vinovrski, Uri Turkenich und Chris Gylee sollen dem Publikum in erster Line mehr Hintergrundinformationen zu den an 3AM beteiligten Künstler*innen liefern, so dass es auf der Suche nach neuen Präsentationsformen bewusster eine unterstützende Rolle einnehmen kann. Ein weiterer Aspekt ist die Frage, wie Künstler*innen mehr Bedeutung für die Entwicklung ihrer Arbeit aus der Begegnung mit dem Publikum generieren können. Außerdem steht beim Vorbereitungsgespräch mit Vinovrski und Turkenich das Interesse an einer näheren Definition der Funktion von Versuchen/Try-outs im Raum: Welche Rolle nehmen diese im künstlerischen Prozess ein? In einem **Lastenaufzug** sollen Videos in einer Länge zwischen drei und fünf Minuten von und mit allen beteiligten Künstler*innen zu sehen sein. Dazu werden die Künstler*innen per Mail gebeten, sich und ihre Arbeit per Video vorzustellen und kurz zu erklären, was sie bei 3AM ausprobieren wollen. Aus den eingesandten Rohfassungen montieren Vinovrski und Turkenich die Installationsversion. Über die Platzierung im Aufzug hinaus besteht die Idee, die Videos auf die Facebook-Seite von 3AM zu stellen.

(Wie) funktioniert das Format?

Das Künstlerhaus Flutgraben ist ein mehrgeschossiges, industrielles Gebäude, das sich im Rohzustand befindet und dessen Räume als Ateliers genutzt werden. 3AM bespielt mehrere dieser Räume, wobei das Zentrum des Geschehens eine große Halle mit einer provisorischen Bar ist, in der zu jeder Stunde das Programm angekündigt wird und permanent Vorstellungen und Konzerte stattfinden. Um dem Publikum des Vermittlungsformats die Möglichkeit zu geben, sich an einem separaten, abgeschlossenen Ort zurückzuziehen, wird dafür ein Lastenaufzug gewählt. Er schließt unmittelbar an die zentrale Halle an.

Chris Gylee ist für die Raumeinrichtung verantwortlich. Ein Vorhang trennt den Lastenaufzug vom großen zentralen Raum ab. Beim Betreten des Aufzugs fällt der Blick auf zwei kleine Fernseher, die auf Holzobjekten stehen, und eine

Contributing artists in the videos: Carrie McLwain & Johanna Ackva; Christina Ciupke & Jasna L. Vinovrski; Larisa Navojec (TALA) & hrwo E (Roller Boogie); Lee Méir & Maya Weinberg; Clément Layes with Cécile Bally, Nir Vidan, Asaf Aharonson; Hanna Sybille Müller; The Still with Rico Lee, Derek Shirley, Steve Heather; Henry Wilde (aka Antonia Baehr) & Neo Hülcker (aka Thousand Tingles); Ayla Pierrot aka OCTOPUSSY on tour; Josep Maynou, Bernhard Rappold & Felix Leon Westner; Vagittarius Rising by Agnė Auželytė & Shelley Etkin; Anna Linke & Uri Turkenich; Gerko Egert, Maximilian Haas & Martina Ruhsam; Madeleine White & Shelly Phillips

Description of the setting and the idea of the format

The *Elevator Talks* by Jasna Layes Vinovrski, Uri Turkenich and Chris Gylee are primarily intended to provide the audience with more background information on the artists participating in 3AM, so that they can consciously play a supporting role in the search for new forms of presentation. Another aspect is the question of how artists can generate more importance for the development of their work from the encounter with the audience. In addition, during the preparatory discussion with Vinovrski and Turkenich, there is interest in a closer definition regarding the function of experiments/try-outs in the space: what role do they play in the artistic process?

In a **goods lift**, videos of between three and five minutes can be watched by and with all involved artists. For this purpose, the artists are asked by email to introduce themselves and their work by video and explain briefly what they want to try out at 3AM. Vinovrski and Turkenich assemble the final installation version from the raw versions submitted. In addition to placement in the elevator, the idea is to also put the videos on the 3AM Facebook page.

(How) does the format work?

The Künstlerhaus Flutgraben is a multi-story, industrial building, which is in an unrenovated state and whose rooms are used as studios. 3AM plays in several of these rooms, with the center of events being a large hall with a makeshift bar where the program is announced night and day and permanent performances and concerts take place. In order to give the mediation format audience the opportunity to retire at a separate, secluded location, a freight elevator is chosen. It connects directly to the central hall.

Chris Gylee is responsible for the interior design. A curtain separates the goods lift from the large central room. As you enter the elevator, you will see two small TVs standing on wooden objects and a tube of warm light. The screens are aligned to the left, in front of which are four chairs with four headphones.

Röhre mit warmen Licht. Die Bildschirme sind nach links ausgerichtet, davor stehen vier Stühle mit vier Kopfhörern. Der Abend beginnt um 19:00 Uhr, Einlass ist zu jeder vollen Stunde. Die erste Gruppe wird nach einer kurzen Einführung von Renen Itzhaki aufgefordert, eine Art Labyrinth zu durchqueren, das uns in den zentralen Raum führt, in dem der Eingang zum Aufzug durch die spärliche Beleuchtung nur schwer zu finden ist. Im Aufzug ist (daher?) ausreichend Platz, um sich die Videos in Ruhe anzusehen. Die Kälte im Aufzug sowie die Aufnahmequalität und Lautstärkenregelung der Videos reduzieren die Seh-Erfahrung jedoch. Hinzu kommt der hohe Geräuschpegel der Performances und Konzerte im zentralen Raum, der fast ungebrochen in die Installation schallt.

Inhaltlich fassten die Künstler*innen die Fragestellung von Vinovrski und Turkenich unterschiedlich auf, wobei bei manchen Künstler*innen nicht deutlich wird, was genau sie ausprobieren wollten und was sie von uns (Publikum) erwarteten. Der Versuch, beim mehrmaligen Hineinhören mehr Zusammenhänge zu verstehen, scheitert am unvermindert hohen Geräuschpegel von „draußen“.

Auswertung

Auf Papier und im Vorgespräch klang das Format sehr spannend. Am Abend selbst überwog der Eindruck, dass es sich nur um ein Element von vielen handelte und zum Gelingen mehr Sorgfalt nötig gewesen wäre. Die 3AM-Veranstaltungen waren mehr als abendfüllend und endeten spät in der Nacht. In den drei Stunden, in denen ich anwesend war, sind jedoch kaum mehr als 10 Besucher in der Installation gewesen. Die konsequente Abwesenheit der Formatentwickler*innen ist zudem fraglich. Wie wollen sie ihr Format bewerten beziehungsweise das Erreichen ihrer Zielsetzungen analysieren, wenn sie die Installation nicht selbst begleiten? Meine Empfehlung ist, das offensichtliche Potential des Formats noch ernster zu nehmen und sorgfältig weiter zu entwickeln.

Ist das Format übertragbar?

Grundsätzlich erscheint mir das Format geeignet, dem Publikum Inhalte und Erwartungen an seine Rolle zu vermitteln. Allerdings müssen dafür bessere räumliche Voraussetzungen geschaffen werden. Der gewählte Ansatz hat Potential, für unterschiedliche Veranstaltungsformate sowie für unterschiedliche Publikumsgruppen adaptiert zu werden.

The evening starts at 7 pm; new participants enter at the top of every hour. After a brief introduction by Renen Itzhaki, the first group is invited to cross a kind of labyrinth that leads us to the central room, where the entrance to the elevator is difficult to find due to the sparse lighting. In the elevator there is (thus) enough space to watch the videos in peace. However, the cold in the elevator as well as the recording quality and volume control of the videos detracts from the visual experience. In addition to this, there is the high noise level of the performances and concerts in the central room, which rattles through the installation, almost uninterruptedly.

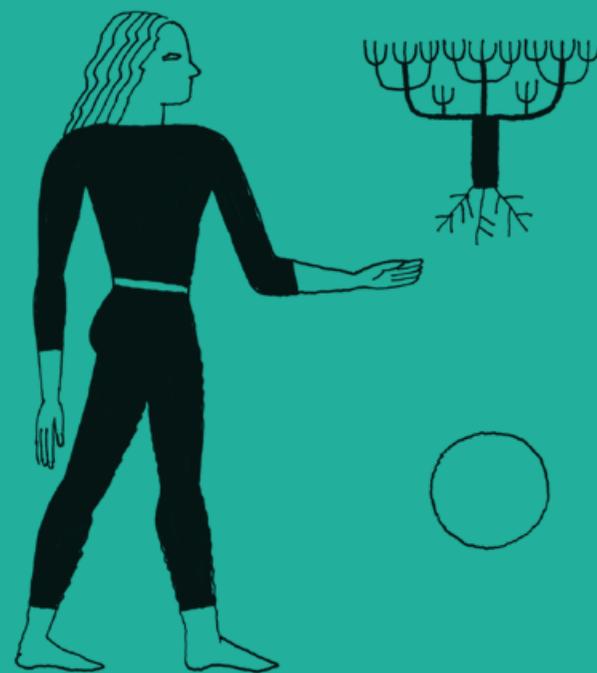
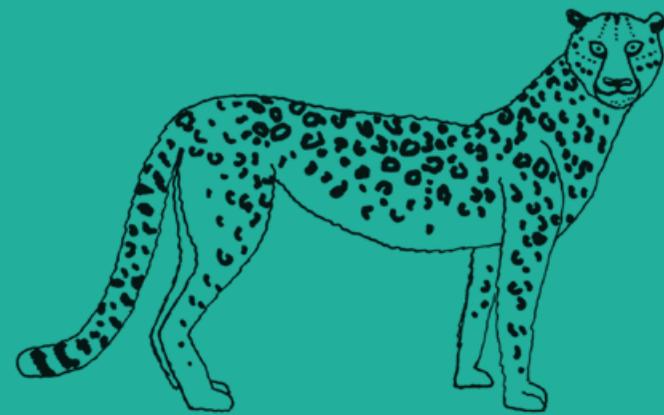
In terms of content, the artists took up Vinovrski and Turkenich's questions in different ways, whereby some artists do not realize exactly what they wanted to try out and what they expected from us (the audience). Several attempts to listen in and understand how things interrelate failed repeatedly due to the unabated high noise level "outside".

Analysis

On paper and in the preliminary discussions, the format sounded very exciting. As for the evening itself, one had the nagging impression that one was only getting a glimpse at one of many elements and that more care would needed to have been given to the set up and implementation in order to succeed. The 3AM events were more than enough to fill a night's performance bill and ended late at night. In the three hours I was present, however, there were hardly more than 10 visitors in the installation. The consistent absence of the developers of the format was also questionable. How can they really evaluate their format or analyze the achievements of their goals if they aren't present at the installation themselves? My recommendation would be to take the obvious potential of the format even more seriously and develop it further carefully.

Is the format transferable?

Basically, the format seems suitable for conveying the content and expectations of its role to the audience. However, better spatial conditions have to be created for this. The chosen approach has the potential to be adapted to different event formats and to different audiences.



15

Titel:

ANTHROPHOMORPHA

Art des Vermittlungsformats:

Workshop

Fand das Format im Kontext einer Aufführung statt? Ja.

Idee des Vermittlungsformats:

Martha Hincapié Charry

Mitarbeit:

Raisa Kröger, Davide Camplani

Teilnehmer*innen am Vermittlungsformat: 1

Name der Aufführung:

ANTHROPOMORPHA & Como baila el camaleón?

Choreograf*in(nen) der Aufführung:

Martha Hincapié Charry

Ort, Veranstalter:

Dock 11/Eden *****

Dokumentation:

Sonja Augart

Datum: November 2017

Infos zur Choreografie:

ANTHROPHOMORPHA & Como baila el camaleón? erforscht das Verhältnis zwischen Natur, Tieren und Menschen sowie allgemein den kritischen Zustand unserer Gesellschaft. Es ist eine poetische Reaktion auf und eine Reflektion über unseren Platz in dieser Welt.

Title:

ANTHROPHOMORPHA

Type of mediation format:

Workshop

Did the format take place in the context of a performance? Yes.

Idea of the mediation format:

Martha Hincapié Charry

Collaboration:

Raisa Kröger, Davide Camplani

Participants in the mediation format: 1

Name of the performance:

ANTHROPOMORPHA & Como baila el camaleón?

Choreographer of the performance:

Martha Hincapié Charry

Venue, Organizer:

Dock 11/Eden *****

Documentation:

Sonja Augart

Date: November 2017

Information about the choreography:

ANTHROPHOMORPHA & Como baila el camaleón? researches the relationship between nature, animals and humans as well as the critical state of our society in general. It is a poetic reaction to and reflection on our place in this world.

Description of the setting and the idea of the format

In the preliminary talk, Martha Hincapié Charry, who came from Colombia, told me that the audience always had a lot of questions about her pieces, which she could only partially answer. Also, these answers would never

quite convey the core of her research/work. That's why she wants to give the viewer the opportunity to penetrate the material she uses on a more profound and physical way. In addition, she wants to share the process of creating her solo performance with the audience, and to know how the participants establish connections

Beschreibung des Settings und der Idee des Formats

Im Vorgespräch erzählte mir die aus Kolumbien stammende Martha Hincapié Charry, dass das Publikum nach ihren

Stücken immer sehr viele Fragen hätte, die sie nur teilweise beantworten könne. Auch würden diese Antworten nie ganz den Kern ihrer Recherchen/Arbeiten vermitteln. Darum möchte sie den Zuschauer*innen die

Möglichkeit bieten, tiefer und auch körperlicher zu ihrem benutzten Material vorzudringen. Außerdem wolle sie den Entstehungsprozess ihrer Solo-Performance mit den Zuschauer*innen teilen und wissen, wie die Teilnehmer*innen eine persönliche Verbindung zu den ihnen vorgestellten Themen aufnehmen. Hierfür hat Charry ein Workshop-Format entwickelt, das vor der Vorstellung im Bühnenraum des Dock 11 stattfindet.

(Wie) funktioniert das Format?

ANTHROPHOMORPHA wurde sehr kurzfristig von der Jury ausgewählt, so dass die Teilnehmer*innenzahl bescheiden ausfällt. Nur eine Person ist anwesend. Nach einer kurzen Besprechung, ob und in welcher Form der Workshop stattfinden soll, trifft Martha Hincapié Charry die Entscheidung, eine kürzere Version durchzuführen.

on the topics presented to them. For this purpose, Charry has developed a workshop format that takes place prior to the performance in the stage area of Dock 11.

(How) does the format work?

ANTHROPHOMORPHA was selected by the jury at very short notice so that the number of participants was modest. Only one person is present. After a brief discussion on whether and how the workshop should take place, Martha Hincapié Charry decides to run a shorter version.

Thematisches Gespräch: Die Künstlerin beginnt nach einer kurzen Einleitung mit einer Frage: Ob wir wissen, wo unsere familiären Wurzeln liegen und wie weit wir diese zurück verfolgen können. Die Frage bleibt (zunächst) unbeantwortet im Raum stehen. Im Weiteren erzählt Charry aus ihrer eigenen Biographie. Ihre familiären Wurzeln liegen, neben afrikanischen und spanischen Einflüssen, in der Quimbaya Kultur, einem indigenen Amazonas-Stamm. Dieser Stamm, von dem nichts erhalten geblieben sei, war für seine Goldschmiedearbeiten bekannt. Gold als Element steht (nicht nur) für die Quimbaya in enger Verbindung zur Sonne. Als Nächstes kommt der Jaguar ins Spiel, der ebenfalls ein geheimnisvolles Symbol vieler indigener Völker ist. Der Jaguar spielt in der Spiritualität Südamerikas eine große Rolle, ist aber vom Aussterben bedroht.

Ein zweites Mal folgt nun die Frage nach unseren familiären Wurzeln, woraufhin wir (die Teilnehmerin und ich) unseren Familienstammbaum beschreiben. Es entsteht ein interessantes Gespräch, wobei wir unsere Beziehung zu den Themen Spiritualität und Naturverbundenheit austauschen, bis hin zur Frage, ob wir unseren Körper als spirituellen Mittler erfahren. Von dieser Frage aus zieht Charry eine Verbindung zwischen dem Solarplexus (ein Punkt am Brustbein, auf der Höhe des Magens), der Sonne und dem Gold.

Workshop: An dieser Stelle folgt die Aufforderung, mit einer goldenen Folie im Raum in Beziehung zu treten. Die Teilnehmerin und ich suchen einen Platz im Raum und beginnen, mit der Folie zu spielen. Diese Improvisation dauert etwa 15 Minuten, und Charry ist begeistert über das spontan Entstandene. Abschließend erzählt sie, dass diese Art von Workshop auch ein Modell ist für eine Arbeit, die sie, unter der Schirmherrschaft einer NGO, in Kolumbien bei indigenen Bevölkerungsgruppen anbieten möchte.

Auswertung

Aufgrund der geringen Teilnehmer*innenzahl ließ Charry eine ursprünglich geplante körperliche Übung weg, weshalb die Frage, ob die gewünschten Ziele erreicht sind, nicht zu beantworten ist. Spannend war, dass Charry später auch in ihrem Solo das Publikum aktiv einbezogen hat. Gerne hätte ich gesehen, wie sie die Verbindung zieht zwischen dem angebotenen Workshop und der Beteiligung der Zuschauer*innen im Stück. Sehr bereichernd war es, zu erfahren, wie die eigene persönliche Geschichte (der Familienstammbaum) Zugang zu sich selbst aber gleichzeitig auch zum Gegenüber schafft. Insgesamt erscheint mir die Herangehensweise eine spannende, geeignet für die unterschiedlichsten Altersgruppen, Nationalitäten und (vor allem größere und diverse) Gruppen.

Thematic conversation: After a brief introduction, the artist begins with a question: do we know where our family roots are and how far back we can trace them? The question remains (initially) unanswered in the room. Further, Charry talks about her own biography. Her family roots are, in addition to African and Spanish influences, in the Quimbaya culture, an indigenous Amazon tribe. This tribe, from which nothing has survived, was known for its goldsmith work. Gold as an element stands for a close connection to the sun, and not only for the Quimbaya. Next, the discussion turns to the jaguar, which is also a mysterious symbol of many indigenous peoples. The jaguar plays a very important role in the spirituality of South America, but is highly endangered and on the brink of extinction.

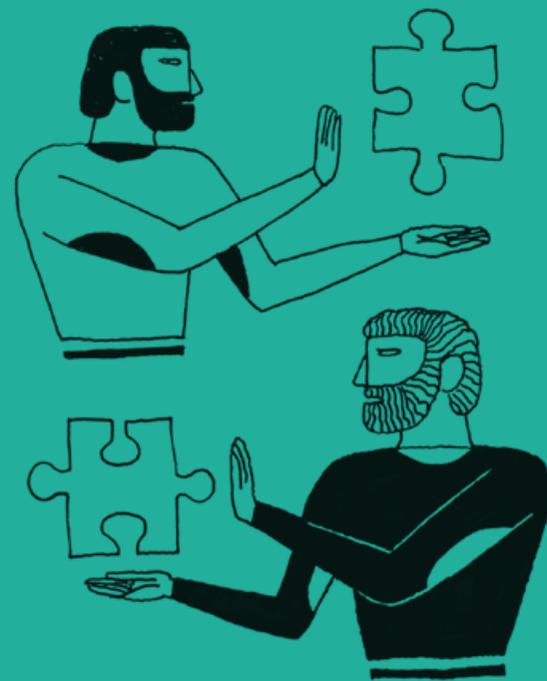
She then returns to the question of our familial roots a second time, after which we (the other participant and I) describe our family tree. An interesting conversation evolves, in which we exchange ideas about our relationship to the topics of spirituality and the bonds of nature, as well as on the question of whether we experience our body as a spiritual mediator. Drawing on this question, Charry makes a connection between the solar plexus (a point on the sternum, at the level of the stomach), the sun, and the gold.

Workshop: At this point follows the invitation to interact with the golden foil there is in the room. The participant and I find a place in the room and start to play with the foil. This episode covers about 15 minutes, and Charry is excited about the spontaneous improvisation. In conclusion, she says that this type of workshop is also a model for a piece she wants to offer to indigenous people in Colombia, under the auspices of an NGO.

Analysis

Due to the small number of participants, Charry waived including an originally planned physical exercise, so the question of whether the desired goals were achieved cannot be fully answered. It was exciting that Charry later also actively included the audience in her solo. I would have liked to see how she draws the link between the offered workshop and the participation of the audience in the piece. It was very rewarding to find out how one's own personal history (the family tree) creates access not only to oneself, but also to others at the same time. Overall, to me the approach seems to be an exciting one, suitable for the most diverse age groups, nationalities and (especially larger and diverse) groups.

16



Titel:
What If

Art des Vermittlungsformats:
Workshop, Showing, Feedback

Fand das Format im Kontext einer Aufführung statt?
Ja.

Idee des Vermittlungsformats:
Nitsan Margalio

Mitarbeit:
Steph Amurao

Teilnehmer*innen am Vermittlungsformat: 14

Name der Aufführung:
noch offen

Choreograf*in(nen) der Aufführung:
Nitsan Margalio

Ort, Veranstalter:
Urbanraum (Project Space)

Dokumentation:
Maren Witte

Datum:
Dezember 2017

Infos zur Choreografie:

Die künstlerische Arbeit befindet sich zum Dokumentationszeitpunkt noch im Entstehungsprozess. Zentral steht vermutlich das im Vermittlungsformat erprobte „What if“-Material, das kontrafaktische Situationen im Sinn einer atmosphärischen Vorgabe für den Tanz erschafft.

Title:
What if

Type of mediation format:
Workshop, Showing, Feedback

Did the format take place in the context of a performance?
Yes.

Idea of the mediation format:
Nitsan Margalio

Collaboration:
Steph Amurao

Participants in the mediation format: 14

Name of the performance:
noch offen

Choreographer of the performance:
Nitsan Margalio

Venue ,Organizer:
Urbanraum (Project Space)

Documentation:
Maren Witte

Date:
December 2017

Information about the choreography:

The artistic work was still in the process of creation at the time of documentation. Central to this is probably the “What if” material tried out in the mediation format, which creates counterfactual situations in the sense of an atmospheric prescription for dance.

Beschreibung des Settings und der Idee des Formats

Nitsan Margalioth und seine Kollegin Steph Amurao leiten (auf Englisch) durch einen 90-minütigen Abend, der aus einzelnen Phasen der Einzel- und Duoarbeit, des Tuns wie des Schauens, des Schreibens und Redens besteht. Das Konzept für diesen Abend ist als strukturiertes Open Rehearsal angelegt und auf das erste Ausprobieren von choreografischem Material vor Publikum sowie das Erhalten von Feedback ausgerichtet.

(Wie) funktioniert das Format?

Gedicht-Puzzle: Per Mundpropaganda, über facebook und mit Print-Postkarten wurde der Abend beworben. Die überwiegend englischsprachigen Teilnehmer*innen scheinen zum Großteil aus dem Kolleg*innen- oder Bekanntenkreis der Künstler*innen zu kommen. Als ich den Urbanraum gegen 18.15 Uhr betrete, sitzen alle konzentriert am Boden und bewegen, leise flüsternd, auf Papier gedruckte englische Worte in den Händen. Die Aufgabe ist, aus einzelnen Wörtern oder Satzteilen auf einem Blatt Papier ein Gedicht anzufertigen. Ich spüre, wie schnell Lust und Eifer in mir erwachen und puzzle beschwingt drauflos.

What If: Ohne Erklärungen werden wir so erst einmal über die Freude am Tun mit Themen und Methoden der Künstler*innen vertraut gemacht. Es folgt zügig die zweite Station, in der wir in Paaren das „What if“-Spiel ausprobieren sollen: Eine Person steht im Raum, die andere erfindet eine „What if“-Situation als Bewegungsangebot, z. B.: „What if you enter a catholic church on a hot July afternoon. You walk straight forward to the altar and begin to dance in the cool space, knowing though that a disagreeing God is watching.“

Showing und Gespräch: Nach dieser bewegungspraktischen Situation nehmen wir alle an einer Saalfront Platz, und es beginnt ein Showing, in dem die Künstler*innen uns durch sechs „Kapitel“ choreografischen Materials führen, darunter auch das „What if“-Spiel. Nach dem Showing teilt Nitsan Margalioth vorbereitete Bögen mit fünf Fragen aus, die sowohl die What-If-Methode umkreisen als auch allgemein nach Gefühlen und Assoziation fragen. Die Antwortzeit beträgt etwa fünf Minuten.

Description of the setting and the idea of the format

Nitsan Margalioth and his colleague Steph Amurao lead the program (in English) throughout a 90-minute evening, which consists of individual phases of individual and duo work, of doing as well as looking, writing and speaking. The concept for this evening is set up as a structured open rehearsal and aimed at the first trial of choreographic material in front of audiences and geared to receive feedback.

(How) does the format work?

Poem jigsaw puzzle: The evening was advertised via word of mouth, via Facebook, and with print-postcards. The predominantly English-speaking participants seem to come mostly from the circle of friends or acquaintances of the artists. When I enter the Project Space around 6:15 pm, everyone is sitting on the floor in concentration, whispering in English, moving pieces of paper with English words written on them in their hands. The task is to make a poem out of individual words or phrases on a sheet of paper. I can feel how fast desire and zeal awaken in me and excitedly begin working on it.

What If: Without explanations, we are first made familiar with the artists' themes and methods through their simple joy of doing. The second station follows quickly, in which we try the "what if" game in pairs: One person is in the room, the other invents a "what if" situation as a movement offer, for example: "What if you enter a Catholic Church on a hot July afternoon. You walk straight forward to the altar and begin to dance in the cool space, knowing though that a disagreeing God is watching."

Showing and conversation: After this practical-movement situation, we all sit down at the front of the room, and a showing begins in which the artists guide us through six "chapters" of choreographic material, including the "what if" game. After the showing, Nitsan Margalioth shares prepared bows with five questions that both orbit the what-if method and generally ask for feelings and association. The response time is about five minutes.

Afterwards, when Margalioth begins a conversation, many people immediately join in and gladly share their impressions and associations with the group. The conversation quickly moves away from the prepared questions and concrete dramaturgical advice or wishes are also expressed. After about five minutes, the conversation is ended and the questionnaires (if the participants agree) are collected.

Analysis

Margalioth and Amurao had a very clear idea of time management. The last stop of the evening, however, might have taken longer for me, because there were lively and well-founded questions or ideas, which will probably prove to be a huge plus for the further work to be done on the movement material. The work on "What if" will continue in January, and further cooperation with the observer has been agreed. Thus, I feel this evening was clearly defined and extremely fruitful as expressed in the objectives.

Als Margalioth anschließend ein Gespräch beginnt, beteiligen sich sofort viele daran und teilen ihre Eindrücke und Assoziationen gern auch mit der Gruppe. Schnell löst sich das Gespräch von den vorbereiteten Fragen, und auch konkrete dramaturgische Ratschläge oder Wünsche werden geäußert. Nach etwa fünf Minuten wird das Gespräch beendet und der Fragebogen (sofern die Teilnehmer*innen damit einverstanden sind) eingesammelt.

Auswertung

Margalioth und Amurao hatten ein sehr klares Zeitmanagement. Die letzte Station des Abends hätte für mein Empfinden jedoch länger dauern können, denn es gab rege und fundierte Nachfragen oder Ideen, was vermutlich ein großer Gewinn für die weitere Arbeit an dem Bewegungsmaterial sein wird. Die Arbeit an „What if“ wird im Januar fortgesetzt, auch eine weitere Zusammenarbeit mit der Beobachterin ist vereinbart. Somit empfinde ich diesen Abend als klar definiert und in der Zielsetzung äußert fruchtbar.

Ist das Format übertragbar?

Ich kann ein solches Erproben des künstlerischen Materials vor Publikum auch für andere Gruppen, vor allem für Nachwuchs-Choreograf*innen, sehr empfehlen.

Is the format transferable?

I can recommend such a trial of the artistic material in front of an audience also for other groups, especially for up-and-coming choreographers.

17



Art des Vermittlungsformats:
Open Studio

Night:
Special Edition DasArts Feedback Method

Fand das Format im Kontext einer Aufführung statt?
Ja.

Idee des Vermittlungsformats:
Lake Studios in Koop. mit Amelie Mallmann/TanzScout¹

Teilnehmer*innen am Vermittlungsformat:
25-30

Name der Aufführungen (Try-outs):
Fire of Unknown Origin (Gentile, Giesche) / The Jump Lecture (Reynolds) / Oh Boy! (Rioche, Behrends)

Choreograf*in(nen)/Performer*innen:
Benjamin Behrends, Monica Gentile, Marcela Giesche, Ilana Reynolds, Antonin Rioche

Ort, Veranstalter:
Lake Studios

Dokumentation:
Silke Bake

Datum:
Dezember 2017

Type of mediation format:
Open Studio

Night:
Special Edition DasArts Feedback Method

Did the format take place in the context of a performance?
Yes.

Idea of the mediation format:
Lake Studios in cooperation with Amelie Mallmann/TanzScout¹

Participants in the mediation format:
25-30

Name of the performances (try-outs):
Fire of Unknown Origin (Gentile, Giesche)/The Jump Lecture (Reynolds)/Oh Boy! (Rioche, Behrends)

Choreographer(s)/performer(s):
Benjamin Behrends, Monica Gentile, Marcela Giesche, Ilana Reynolds, Antonin Rioche

Venue, Organizer:
Lake Studios

Documentation:
Silke Bake

Date:
December 2017

¹ Infos zu den TanzScouts finden sich unter Format 3, S. 19

¹ Information about TanzScout can be found in Format 3, p. 19

Beschreibung des Settings und der Idee des Formats

Die *Lake Studios* beauftragen die Dramaturgin und Theaterpädagogin Amelie Mallmann (TanzScouts), die „Feedbackmethode nach DasArts“ einzuführen. Das Interesse der Lakestudios liegt gleichermaßen darin, nach innen wie nach außen zu wirken. Nach innen, indem die künstlerischen Arbeitsprozesse ihrer Residenzkünstler*innen durch produktives Feedback unterstützt werden. Nach außen, um über die professionell interessierten Besucher*innen hinaus auch ein nicht-spezialisiertes Publikum anzusprechen und an künstlerischen Tanz heranzuführen. Den Zuschauer*innen soll durch aktive Teilnahme Interesse am zeitgenössischen Tanz vermittelt werden. Schließlich sollen beide Pole verbunden werden, indem die Künstler*innen durch die TanzScout-Anleitung Werkzeuge an die Hand bekommen, um die Moderation von Feedback-Formaten selbst zu übernehmen.

Das Programm besteht aus zwei Teilen. Gefördert wurde nur der zweite Teil. Der erste, nicht-geförderte Teil findet am Vortag unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt und dient zur Vorbereitung des zweiten.

(Wie) funktioniert das Format?

Zur Feedback-Methode: 2011/12 wurde am Amsterdamer Masterstudiengang DasArts (heute DAS Theater) in Zusammenarbeit mit dem Philosophen Karim Benammar eine strukturierte und nicht-wertende Feedback-Methode entwickelt. Ziel ist es, die künstlerische Arbeit konstruktiv zu unterstützen und ein faires und gleichberechtigtes Verhältnis zwischen Feedback-Gebenden und -Nehmenden herzustellen.

Amelie Mallmann hat die Feedback-Methode am Vortag eingeführt, so dass die Künstler*innen diese bereits ausprobiert hatten. Von den insgesamt 11 Modulen, aus denen sich die Methode zusammensetzt und die zusammen nicht länger als 90 Minuten dauern sollen, sind manche nur optional. Die ersten beiden sind obligatorisch.

Vor Ankunft des Publikums suchen die Künstler*innen sich, zusätzlich zu den obligatorischen Modulen, drei weitere aus, jedem Team wird ein anderes als Moderator der Feedbacksession zugeordnet. Die hier folgende Zusammenfassung der Module ist aus einem Script von Amelie Mallmann sowie dem Film „Feedback nach DasArts“ zusammengestellt.

Modul 1: Maximal 10-minütige mündliche Präsentation der Arbeit durch die Künstler*in. Benennung des Status der Arbeit (Handelt es sich um einen Ausschnitt, einen bestimmten Zeitpunkt im Arbeitsprozess, Endproben oder ein fertiges Stück?). Nennung der für das Feedback relevanten Fragen der Künstler*in: Was soll am Ende geklärt/beantwortet sein, worauf soll besonders geachtet werden etc..

Description of the setting and the idea of the format

Lake Studios tasked dramaturge and theater pedagogue Amelie Mallmann (TanzScouts) with introducing the “Feedback method according to DasArts”. Firstly, it strengthens the EU’s capacity to act, both internally and externally. Inwardly, by supporting the artistic working processes of their resident artists with productive feedback. Outwardly, in order to address a non-specialized audience beyond the professionally interested visitors and to introduce them to artistic dance. Through active participation, the audience is to be taught to be interested in contemporary dance. After all, through the TanzScout introduction, both poles are to be connected by providing the artists with the tools to handle the moderation of feedback formats themselves.

The program entails two phases. Only the second part was funded. The first, non-subsidized part takes place the previous day to the exclusion of the public and serves to prepare the second.

(How) does the format work?

About the feedback method: In 2011/12, a structured and non-judgmental feedback method was developed in the Amsterdam master’s program DasArts (today DAS Theater) in collaboration with the philosopher Karim Benammar. The aim is to provide constructive support for artistic work and to establish a fair and equal relationship between the individuals providing the feedback and the recipient.

Amelie Mallmann introduced the feedback method the day before, so the artists had already tried it out. Of the total of 11 modules that make up the method, which together should not last more than 90 minutes, some are optional. The first two are mandatory. Before the audience arrives, the artists will select three more in addition to the compulsory modules, and each team will be assigned one other as a moderator of the feedback session. The following summary of the modules is compiled from a script by Amelie Mallmann and the film “Feedback nach DasArts” (Feedback the DasArts way).



Modul 2: 20-minütige Auf-/Vorführung der Arbeit (bzw. des Auszugs) – entweder live oder per Videoaufnahme

Modul 3: *First Reaction* oder auch *One on One* ist ein spontanes Gespräch der Besucher*innen (immer zu zweit) untereinander, ohne Anwesenheit der Künstler*innen.

Modul 4: Im *Affirmativen Feedback*, das wie alle folgenden Module im Beisein der Künstler*in stattfindet, wird gesagt, was funktioniert hat. Sprachvorschlag: „Was für mich funktioniert hat, ist (...)“.

Modul 5: In *Perspectives* projiziert die feedbackgebende Person auf eine in der Zukunft überarbeitete Performance hin. In der Formulierung „Als der, die oder das, würde ich mir wünschen, dass dies oder das stärker berücksichtigt würde“ versucht die Person, kenntlich zu machen, als wer, von welcher Prämisse aus sie spricht und was ihre Perspektive auf das Gesehene ist. Zum Beispiel: „Als Frau, als Deutsche, als Teenager, bräuchte ich (...)“.

Modul 6: In den *Open Questions* werden Fragen formuliert, die nicht einfach nur mit Ja oder Nein zu beantworten sind und die keine Wertung und auch keinen Rat beinhalten sollten.

Modul 7: Bei *Open Discussion* kann die Künstler*in selbst Fragen stellen.

Modul 8: Die *Concept Reflection* soll das gesamte Konzept des Stückes behandeln. Auf einer Flipchart wird in der Mitte ein Kreis gezeichnet, in dem „XY’s work“ steht. Jede*r Besucher*in schreibt auf ein Post-it einen Begriff (oder einen kurzen Satz), den diese*r mit der gesehenen Arbeit assoziiert. Der*die Künstler*in nimmt nacheinander die über dem Kreis nebeneinander angeklebten Zettel ab, liest sie laut vor und klebt sie an eine Stelle in den Kreis (die Arbeit) oder um diesen herum – je nachdem wie zentral oder peripher der darauf formulierten Begriff ist. Der*die Künstler*in kann zu den einzelnen Begriffen auch Fragen stellen.



Module 1: Maximum 10-minute oral presentation of the work by the artists. Designation of the status of the work (is it a section, a certain point in the work process, final practices or a finished piece?). Determination of the relevant feedback questions for the artists: what should be clarified/answered in the end, what should be paid special attention to, etc.

Module 2: 20-minute presentation/performance of the work (or the excerpt) – either live or via video recording

Module 3: *First Reaction* or *One on One* is a spontaneous conversation by the visitors (always in pairs) amongst themselves, without the artists present.

Module 4: In the *Affirmative Feedback* phase which, like all other modules, takes place in the presence of the artist, the discussion revolves around what is said to have worked. Suggestion: “What has worked for me, is/was (...)”.

Module 5: In *Perspectives*, the person giving feedback projects on a revised performance in the future. Using the phrase, “As for this, that or that, I would wish that this or that would be considered to a greater extent”, the individual attempts to convey things with respect to which premise he or she is speaking from and from what perspective things are observed. For example: “As a woman, as a German, as a teenager, I would need (...)”.

Module 6: In the *Open Questions* phase, questions are formulated that are not simply to be answered with yes or no and that should not include any rating or even advice.

Module 7: In the *Open Discussion*, the artists can ask questions themselves.

Module 8: The *Concept Reflection* should address the whole concept of the piece. On a flipchart, a circle is drawn in the middle in which is written “XY’s work”. On a post-it note, each visitor writes a term (or a short sentence) that this person associates with the work he or she has just seen. One by one, the artist removes the pieces of paper stuck together over the circle, reads them aloud and sticks them in a place in the circle (the work) or around it – depending on how central or peripheral the term formulated on it is. The artist can also ask questions about the individual terms.

Module 9: In the *Gossip Round*, everyone “gossips”. The visitors talk to each other about the work, as if the artist were not in the room. People talk about the artist in the 3rd person. The moderator keeps out of the discussion, but takes notes and sums up what’s been said at the end.

Modul 9: In der *Gossip Round* wird „getratscht“. Die Besucher*innen sprechen untereinander über die Arbeit, als ob die Künstler*in nicht mit im Raum wäre. Man spricht von der Künstler*in in der 3. Person. Der*die Moderator*in hält sich heraus, macht jedoch Notizen und fasst das Gesagte am Ende zusammen.

Modul 10: Bei *Tips and Tricks* werden dem*der Künstler*in Vorschläge unterbreitet.

Modul 11: Es werden *Personal Letters* an den*die Künstler*in geschrieben, die nicht mit den anderen Besucher*innen geteilt werden. Der*die Künstler*in liest diese Briefe nicht direkt, sondern später.

Empfehlungen für die Redebeiträge: Wenn jemand etwas sagt und eine andere Person hat die gleiche oder eine ähnliche Meinung, wird vermieden mit eigenen Worten zu wiederholen, was bereits als Information im Raum ist. Stattdessen wird vorgeschlagen, „plus 1“ zu sagen. Grundsätzlich soll darauf geachtet werden, dass Einzelne nicht zu lange reden. Redundanz und sukzessive Erschöpfungs- und Ermüdungserscheinungen durch allzu lange Repliken sowie die Dauer der gesamten Diskussion sollen vermieden werden.

Auswertung

Die Künstler*innen machen ihre Sache konzentriert und gut und treffen dabei auf ein sehr sensibles Publikum. Die meisten Besucher*innen scheinen nicht zum ersten Mal in die Lake Studios gekommen zu sein. Von Mitte 20 bis Mitte 60 sind viele Altersstufen vertreten. Die gesamte Gruppe schafft es, eine Atmosphäre herzustellen, die sowohl aufmerksames Schauen als auch konstruktives Sprechen ermöglicht. Die Mischung aus fragiler Probensituation mit selbst-geleiteter Diskussion und konzentriertem, ernstzunehmendem Feedback, das nicht beschönigend, aber sensibel ist, hinterlässt einen tiefen Eindruck.

Ist das Format übertragbar?

Die Umsetzung der *Feedback-Methode nach DasArts* in den Lake Studios macht deutlich, dass sie sich sowohl für Künstler*innen, professionelle Besucher*innen als auch für ein nicht-spezialisiertes Publikum eignet. Bei der Programmierung der Anzahl der Präsentationen und damit der Länge des Vermittlungsprogramms sollte jedoch damit gerechnet werden, dass nicht jedes Publikum drei Stunden Konzentration zur Verfügung stellen dürfte.

Module 10: In *Tips and Tricks*, suggestions are submitted to the artist.

Module 11: *Personal Letters* are written to the artist, which are not shared with the other visitors. The artist does not read these letters directly, but later. Recommendations for the speeches: When someone says something and another person has the same or a similar opinion, repeating in one's own words what is already being discussed in the room is avoided. Instead, it is suggested to say "plus 1". Basically, care should be taken to ensure that individuals do not talk too long. Redundancy and gradual exhaustion and fatigue due to reiterations of what's been said as well as the duration of the entire discussion should be avoided.

Analysis

Having artists do their own thing is a good, focused and competent method, and in so doing, encounter an audience that is very tuned in. For most visitors, it doesn't seem like this is the first time they've been to *Lake Studios*. Those present range from their 20s to their middle 60s in age. The entire group manages to create an atmosphere that allows for both attentive viewing and constructive speech. The mix of fragile rehearsal situations with self-directed discussion and focused, serious feedback that is not euphemistic but sensitive leaves a deep impression.

Is the format transferable?

The implementation of the *DasArts Feedback Method* at *Lake Studios* makes it clear that it is suitable for artists, professional visitors as well as non-specialized audiences. When devising the number of presentations in the program, and thus the length of the mediation program, it should be expected that not every audience would be able to muster three hours of concentration.

als gäbe es keine tanzgeschichte

Ein Kunsterlebnis ist nur möglich, wenn eine Kunstform als solche gesellschaftlich anerkannt ist. Anders als andere Künste gehört der Tanz nicht flächendeckend zum Bildungsauftrag von Schulen. Dieses Defizit versuchen kulturpolitische wie künstlerische Initiativen seit Jahren zu beheben. Von 2005-2010 engagierte sich mit der Strukturinitiative *Tanzplan Deutschland* die Kulturstiftung des Bundes für eine nachhaltige Verbesserung der Verhältnisse. Seitdem gibt es zwar mehr Unterstützung für die pädagogische und künstlerische Vermittlung von Tanz, dennoch ist das Gebiet weitgehend wieder einzelnen Initiator*innen überlassen. Dazu gehört Canan Ereğ, Gründerin des *PURPLE*-Festivals für junges Publikum, die im Interview skizziert, wie es derzeit an der Basis der Vermittlungsarbeit aussieht.

Interview: Arnd Wesemann

Canan Ereğ, ist die Vermittlung des Tanzes an Kinder klassische Pädagogik oder schon Kunst?

Canan Ereğ: Weder noch. Es geht beim Vermitteln weder ums Verstehen wie in der Pädagogik noch um eine Erfahrung von Fremde, wie sie die Kunst zuweilen bereithält. Es geht bei Kindern vordergründig um Selbsterfahrung. Das ähnelt zwar der Kunst, weil auch dort Selbsterfahrung mitschwingt, aber Kinder erfahren in erster Linie ihren Körper. Tanz ist für sie weniger – wie für uns Erwachsene – Hirnerfahrung.

Haben Kinder den Erwachsenen auch etwas voraus?

Sie brauchen keine Annäherungsphase an den Tanz. Umso vorsichtiger sollte sich als Vermittlerin der Frage genähert werden: Was will ich mit Tanz bewirken? Kinder sind ja nicht vorbelastet. Teenager sind es schon, weil sie beginnen, Vorurteile gegenüber ihrem Körper aufzubauen. Diese oft harschen Urteile gegen sich wieder zu knacken, ist eine Kunst, sogar eine pädagogisch wertvolle.

Man sagt dem Tanz in Schulen, sofern er angeboten wird, nach, er erhöhe das Verständnis für die Tanzkunst. Stimmt das?

Das kommt auf die Länge eines Projekts an. Wer ein ganzes Jahr lang den Körper anders zu benutzen lernt, nicht nur Alltagsbewegungen einübt, entwickelt auch ein Interesse an der Kunstform. Aber durch winzige Dosierungen in kurzen Epochen ist das schwieriger und die Kinder lernen allenfalls zu spüren, dass sie zu tanzen in der Lage wären. Sie lernen durch Erfahrung, durch nichts sonst. Erst wenn sie sich über sich selbst wundern, wenn sie Kreativität und Teamwork erleben, dann öffnet sich vielleicht ein Fenster zur Kunst.

Das von Ihnen 2017 gegründete Festival *PURPLE* holt die Kinder ins Theater.

Hier geht es darum, die Kinder aus den Schulen herauszuholen und mit Kunst und Orten, an denen sie produziert wird, in Berührung zu bringen. *PURPLE* zeigt ausschließlich professionelle Tanzkunst.

Machen die Schulen das mit?

Nicht alle Lehrenden lassen sich überzeugen. Vermittlung tut not. Lehrenden Tanz zu vermitteln, ist eine dringend nötige Vermittlung der Vermittlung. Aber viele werden neugierig, wenn es etwa um Förderklassen geht und die Lehrenden die Erfahrung machen, dass z.B. Kinder mit Autismus, die sich sonst nie berühren lassen, nach den Aufführungen oder im Zusammentreffen mit Kunstschaffenden auf einmal mit Partnern tanzen. So etwas stärkt die Annahme, dass die Sensibilität des Tanzes eine Form von Kunst ist, meinetwegen eine Heil-Kunst.

Was steht dem Tanz als Schulfach noch im Weg?

Das ist die ewige Diskussion. Livia Patrizi ist mit *TanzZeit* seit Jahren schon hinterher. Das funktioniert leider nur von oben nach unten, vom Bildungsministerium aus, das aber Kunstschaffende als eine Art Hansaplast für überforderte Pädagogen betrachtet. Den Tanz in Schulen auf ein ähnliches Niveau zu bringen wie es etwa in einem Kunst-Leistungskurs herrscht, bedeutet noch viel Arbeit. Kinder wie Erwachsene können Ballett und HipHop unterscheiden, aber nichts dazwischen, so, als gäbe es keine Tanzgeschichte. Nur der Zeitpunkt, das zu ändern, scheint, wegen des Mangels an Lehrenden, gerade falsch. Und ist, wegen eines grundfalschen Schulsystems, ohnehin schwierig.

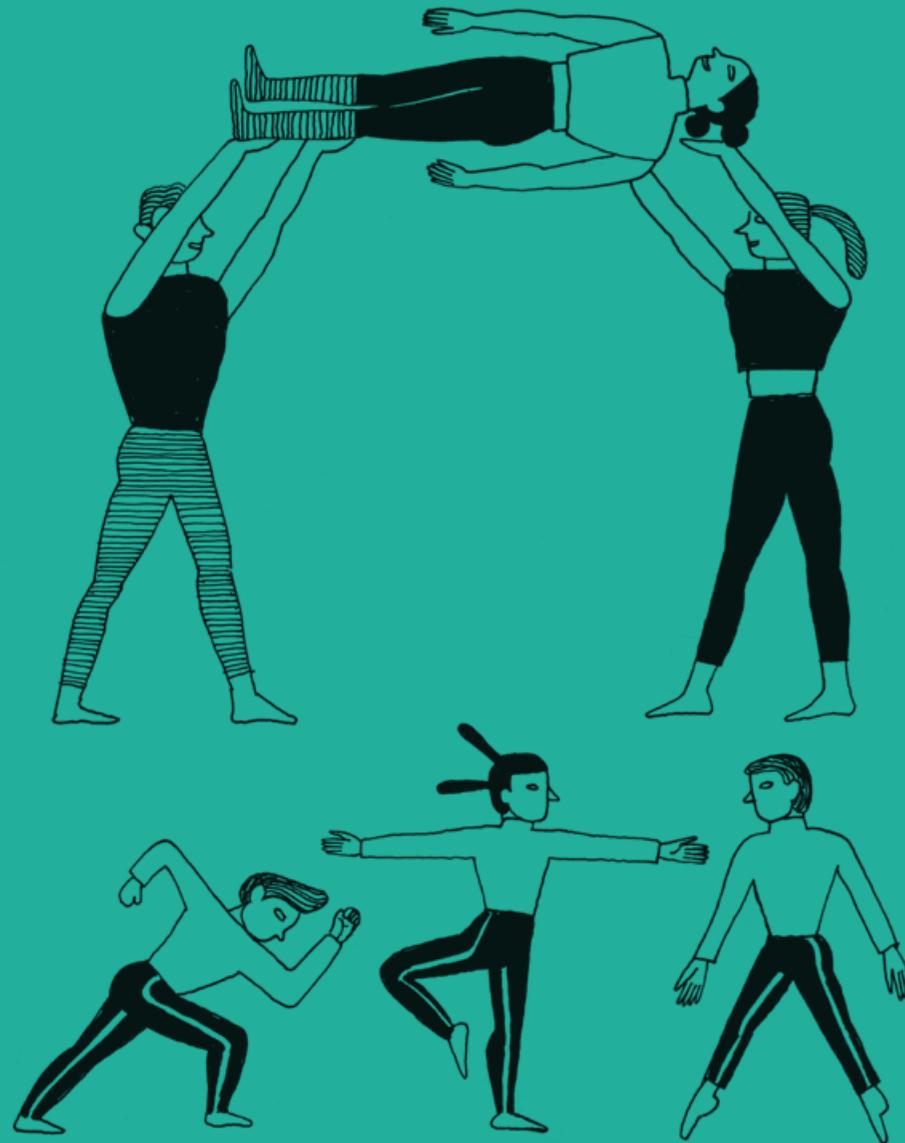
Ist es Ihnen in der eigenen künstlerischen Arbeit daher wichtig, auch Kinder zu erreichen?

Zurzeit gibt es in den Räumen der Nordischen Botschaften eine interaktive Klanginstallation und eine Performance von mir. In diesem Rahmen bieten wir auch Workshops für Schulklassen. Wenn die Kinder kommen, erleben sie eine Welt, die sie selber steuern können. Somit bieten wir eine Möglichkeit zur eigenen Kreativität. Zum Glück haben sie keine Hemmungen. So wenig wie auch Künstlerinnen und Künstler Hemmungen haben sollten, Neues auszuprobieren.

Verstehen Sie Ihre eigenen Projekte in diesem Sinn als Kunst oder als Vermittlung?

Ich suche meine Kolleginnen und Kollegen in beiden Bereichen nach genau denselben Kriterien aus: der Fähigkeit zu Kreativität und Teamwork, zur Selbstwahrnehmung von außen und zur Kommunikation. Für mich ist Kunst Kommunikation! Darum richte ich mich in den letzten Jahren auch nicht mehr nur an ein auserwähltes Theaterpublikum, sondern arbeite site specific vor einer unvoreingenommenen, zufällig anwesenden, viel größeren Spannbreite von Gesellschaft, der ich damit ja auch etwas vermittele, nämlich meine Vision als Choreografin. Vermittlung als Gedanke liegt schon im Willen zur Kommunikation und ist darum nichts, was notwendigerweise außerhalb der Kunst liegt.

18



Art des Vermittlungsformats:
Einführung- und Nachbereitungs-Workshop

Fand das Format im Kontext einer Aufführung statt?
Ja.

Idee des Vermittlungsformats:
PURPLE Canan Ereğ, Amelie Mallmann, Uta Eismann

Teilnehmer*innen am Vermittlungsformat:
jeweils 20, gesamt 40

Name der Aufführungen:
Correction / And Then...

Choreograf*innen der Aufführung :
VerTeDance / Claire Parsons

Ort, Veranstalter:
Leonardo-da-Vinci-Gymnasium, Uferstudios

Dokumentation:
Sonja Augart

Datum:
Januar 2018/ zwei Termine

Infos zur Choreographie: Zu Livemusik von Clarinet Factory stehen in *Correction* sieben Tänzer*innen in einer Reihe. Festgenagelt an einem Platz, spielen sie mit der Balance, dem (Un)Gleichgewicht und der Suche danach, was Freiheit in der Beschränkung ist. *And Then...* ist ein Verwirrspiel. Durch das kontinuierliche Verändern der Perspektive werden die Geschichten der vier Performer*innen erzählt. Tanz, Sprache, Gesang und Objekte lassen einen Raum entstehen, der vielschichtig und dennoch ein Ganzes ist.

Type of mediation format:
Introduction and post-processing-Workshop

Did the format take place in the context of a performance?
Yes.

Idea of the mediation format:
PURPLE Canan Ereğ, Amelie Mallmann, Uta Eismann

Participants in the mediation format:
20 each, with a total of 40

Name of the performance:
Correction/And Then...

Choreographers for the performance:
VerTeDance/Claire Parsons

Venue, Organizer:
Leonardo-da-Vinci-Gymnasium, Uferstudios

Documentation:
Sonja Augart

Date:
January 2018/ two dates

About the choreography: Seven dancers are in a row to live music by Clarinet Factory in the piece *Correction*. Anchored in one place, they play with balance, (im)balance and search for the meaning of freedom in restriction. *And Then...* is a game of confusion. The stories of the four performers are told by continuously changing the perspective. Dance, language, song and objects create a space that is multi-layered and yet a whole.

Beschreibung des Settings und der Idee des Formats

Im Rahmen des internationalen Tanzfestivals für junges Publikum *PURPLE* findet ein Programm statt, das neue Tanzvermittlungsformate zum Mitmachen, Mitfühlen und Weiterdenken ausprobiert. Werkeinführungen, Gesprächsformate und kostenlose Workshops für Schulklassen und Lehrer*innen werden angeboten. Mit Unterstützung von *Mapping Dance Berlin* gibt es einen Einführungsworkshop zur Choreographie *Correction* der tschechischen Kompanie VerTeDance sowie einen Nachbereitungsworkshop *And Then...* der schwedischen Choreographin Claire Parsons.

(Wie) funktioniert das Format?

Workshop zu *Correction*

Im Theater- bzw. Schulpräsentationsraum des Leonardo-da-Vinci-Gymnasium Berlin kommen Schüler*innen im Alter von 12 - 15 Jahren zum 90-minütigen Workshop. Diese Schüler*innengruppe setzt sich aus mehreren Klassen zusammen und arbeitet fächerübergreifend unter dem Projekttitel *Kulturwerkstatt*. Die von *PURPLE* beauftragte Workshop-Leiterin Amelie Mallmann fragt die Schüler*innen zunächst, ob sie etwas über das Stück wissen, das sie erwartet. Dies wird einstimmig verneint.

Die Aufgaben:

Gemeinsam durch den Raum gehen ist der **erste Auftrag** an die Schüler*innen. Fünf Tempostufen werden definiert, für die jeweils eine Zahl steht. Die Schüler*innen rufen die Zahlen und alle reagieren daraufhin im entsprechenden Tempo. Die zweite Aufgabe greift bereits thematisch das Konzept der Vorstellung auf. Jetzt sollen die Füße verwurzelt („wie festgenagelt“) auf dem Boden stehen. Hierbei werden körperliche Verhältnisse erforscht, z.B. wie weit die Arme reichen, was eine Balance ausmacht oder wie biegsam die Bewegungen ausgeführt werden können. Erweitert wird dieser Ansatz durch ein Bild: Alle sind Seerosen. Durch gegenseitiges Anstoßen werden Aktion und Reaktion erforscht.

Danach stellt Mallmann als **zweiten Auftrag** eine *Übung aus dem Theaterpädagogischen Mischpult*, einer Anleitung zur Erfahrung von Partizipation und Diversität, der Theaterpädagogin Maike Plath vor. Hierfür wird die Gruppe zweigeteilt, die eine Hälfte sind die Choreograph*innen und die andere die Tänzer*innen. Die Gruppe der Choreograph*innen gibt allgemeine Bewegungsanweisungen vor, wie z.B. „Schwanken!“, „rechter Arm nach oben!“, sowie zusätzliche Bewegungsdetails, wie z.B. „Geschwindigkeiten!“, „Augen auf!“ oder „synchron!“. Die Tänzer*innen wiederum haben Schilder, die sich auf die Ausführung beziehen bzw. auf die Haltung zu den Choreograph*innen: „Veto“ (wenn sie etwas nicht machen wollen), „Tempo“ (wenn die Anweisungen schneller kommen sollen), „Klarheit“ (wenn etwas unklar ist). Die Choreograph*innen benutzen dabei Mikrophone für ihre Anweisungen.

Description of the setting and the idea of the format

Within the framework of the international dance festival *PURPLE* there is a program that tries out new dance mediation formats for participation, empathy and further thinking. Work introductions, discussion formats and free workshops for school classes and teachers are offered. With the support of *Mapping Dance Berlin* there is an introductory workshop on choreography called *Correction* by the Czech company VerTeDance as well as a follow-up workshop *And Then...* by the Swedish choreographer Claire Parsons.

(How) does the format work?

The *Correction* workshop

Pupils aged 12-15 years old attend the 90-minute workshop in the theatre or school presentation room of Leonardo da Vinci High School in Berlin. This group of students is made up of several classes and works in a cross-disciplinary way under the project title *Kulturwerkstatt*. Amelie Mallmann, the workshop director appointed by *PURPLE* first of all asks the students whether they know something about the piece they are expecting. Everyone present answers with a “no”.

Tasks:

Walking through space together is the students’ **first task**. Five tempo levels are defined, each representing a number. The students call the numbers and everyone responds at the appropriate speed. The second task already deals with the concept of the performance. Now the feet should be anchored (“as if nailed down”) to the floor. Here, physical conditions are investigated, e.g., how far the arms reach, what constitutes balance or how flexibly the movements can be carried out. This approach is complemented by a picture: All are water lilies. Action and reaction are explored through mutual initiation.

At that point, Mallmann presents a **second task**, namely, an exercise from the theatrical-pedagogical mixing console, a guide to the experience of participation and diversity by the theatre pedagogue Maike Plath. For this purpose, the group is divided into two parts, one half being the choreographers and the other the dancers. The group of choreographers gives general instructions for movement, such as “sway!”, “right arm up!”, and additional movement details, such as “tempo!”, “eyes up!” or “everyone in synch!”. The dancers, on the other hand, have signs referring to the execution or their attitude towards the choreographers: “veto” (if they don’t want to do something), “tempo” (if the instructions are to come faster) and “clarity” (if something is unclear). The choreographers use microphones for their instructions.

Diese kommen zunächst noch zögerlich, und „wild tanzen!“ wird von den Tänzer*innen sofort mit einem Veto belegt. Mallmann gibt den Schüler*innen genug Zeit, sich in das Rollenspiel hinein zu finden, und greift kaum in den Prozess ein. Beim ersten Wechsel der Seiten wird deutlich, dass die Schüler*innen schnell verstehen, was funktioniert und was nicht. Sie lernen durch die Erfahrungen, eigene Entscheidungen zu treffen und sogar Vorschläge zu unterbreiten, wie das Spiel erweitert werden kann. Danach gibt es als **dritte Aufgabe** einen Austausch darüber, was den Jugendlichen gefallen hat. Von den meisten wird das synchrone Bewegen genannt. Die **vierte Aufgabe** ist, aus den „Lieblingsmomenten“ zu fñnft eine kleine Gruppen-Choreographie zu gestalten. Diese Choreographien werden dann gezeigt, wobei Mallmann sehr unterschiedliche Musik einsetzt. Abschließend kommen alle in einem Kreis zusammen und berichten über ihre Erfahrungen. „Wie war es, angewurzelt zu sein?“ Schnell kommen sie zu den Themen „Einschränkung“ und „Freiheit“. Die Antworten auf die Frage „Was heißt Freiheit für dich?“ reichen von „Hingehen können, wohin man will“, „Frei bewegen“, bis hin zu „Überforderung“, „Nicht entscheiden können“, „Fehler machen zu dürfen“, oder aber auch zu „sich anzupassen, damit es einfacher ist“. Mallmann fordert die Schüler*innen dann auf, diese Begriffe nachwirken zu lassen, sie quasi im Hinterkopf zu bewahren, um damit dann in die Vorstellung zu gehen.

At first, they are hesitant and the order to “dance wildly!” is immediately rejected by the dancers. Mallmann gives the students enough time to find their way into the role-play and barely intervenes in the process at all. After switching sides the first time, it becomes clear that the students

quickly understand what works and what does not. Based on their experiences, they learn to make their own decisions and even make suggestions on how the game can be expanded. Afterwards, as a third task, there is an exchange about

what the young people liked. Most of them cite the synchronous movement. The fourth task is to create a small group choreography (in groups of 5) comprised of “favorite moments”. These choreographies are then shown, whereby Mallmann uses very different music.

Workshop zu *And Then...*

Eine Schulklasse (6 - 8 Jahre) stürmt in das Studio der Uferstudios. Gerade aus dem Tanzstück *And Then...* kommend, sind sie lärmend und voller Energie. Die von *PURPLE* engagierte Workshopleiterin Uta Eismann bekommt dennoch gleich die nötige Aufmerksamkeit und Ruhe, auch mit Hilfe der anwesenden Lehrer*innen. Es geht in diesem

Finally, they all come together in a circle and share their experiences. "What was it like to be anchored to the floor?" They quickly come to the topics of "restriction" and "freedom". The answers to the question, "What does freedom mean to you?" range from "going where you want to go", "moving freely", to "overtaxing", "not being able to decide", "being allowed to make mistakes", or "adapting to make things easier". Mallmann then asks the students to allow these concepts take effect, to keep them in mind, so to speak, and then to go into the performance.

The *And Then...* workshop

A school class (6 - 8 years) storms into the studio of the Uferstudios. Arriving directly from the *And Then...* dance performance, they are noisy and full of energy. The workshop leader Uta Eismann, who has been engaged by *PURPLE*, obtains the necessary attention and calm, with the help of the teachers present. This 45-minute format begins directly with tasks. The "quiet race and standing still while clapping" works very well. Then the students are asked to walk on tiptoe, raise their knees and stand on one leg, i.e. all the movements they have seen in the piece and that they are now supposed to do themselves. The next task is to find a place in the room with a view to Eismann. The cross-step that follows and is now performed is also from *And Then...* One right, then left, synapses explode visibly in the brain.

Thereafter, the pupils are then divided into groups of five. Each group forms a circle, in the middle of which a pupil plays a marionette. The others pull the imaginary strings and move them. Each one has to go to the middle once. The children realize how difficult it is for someone to move both legs at the same time and to tilt the head forward simultaneously. Next comes a task requiring trust. One student stands in the middle and lets himself or herself fall, and the others have to catch them. How will those that are letting themselves fall overcome their fears and how will those catching them assume their responsibilities? In fact, it works differently; one group is highly focused, while another group always falls apart.

45-minütigen Format direkt mit Aufgaben los. Das „leise Rennen und bei Klatschen stehen bleiben“, klappt sehr gut. Dann sollen die Schüler*innen auf Zehenspitzen gehen, die Knie heben und auf einem Bein stehen, also alles Bewegungen, die sie im Stück gesehen haben und jetzt selbst machen sollen. Die nächste Aufgabe ist es, sich einen Platz im Raum zu suchen, mit Blickrichtung zu Eismann. Aus dem Stück *And Then...* stammt auch der nun folgende Kreuzschritt. Einmal rechts, dann links herum, die Synapsen im Hirn explodieren jetzt sichtbar.

Danach werden die Schüler*innen in Fünfergruppen aufgeteilt. Jede Gruppe bildet einen Kreis, in dessen Mitte ein*e Schüler*in eine Marionette spielt. Die anderen ziehen an den imaginären Fäden und bewegen sie. Jede*r muss einmal in die Mitte. Dabei stellen die Kinder fest, wie schwierig es ist, gleichzeitig beide Beine zu bewegen und den Kopf nach vorne kippen zu lassen. Nun folgt eine Vertrauensaufgabe. Ein*e Schüler*in steht in der Mitte und lässt sich fallen, die anderen müssen ihn*sie auffangen. Wie werden die Fallenden ihre Angst überwinden, und wie werden die Fänger ihre Verantwortung wahrnehmen? Es funktioniert unterschiedlich, eine Gruppe ist hoch konzentriert, während eine andere Gruppe immer wieder auseinander fällt.

Auswertung

Die Frage, ob solch ein Workshop über die einmalige Serviceleistung eines Festivals hinaus auch eine nachhaltige Wirkung hat, bleibt im Raum stehen. Der zeitgenössische Tanz als körperliche Wissensaneignung ist in den meisten Schulen nicht im Lehrplan präsent.

Ein kurzer Workshop bietet zwar die Möglichkeit eines Einblicks in diese Kunstform, kann aber nie die Komplexität einer langjährigen körperlichen Bewegungspraxis vermitteln. Perspektivisch sollte der Tanz verstärkt strukturell eingebunden werden in die Ausbildung junger Menschen und der Tanzunterricht in Schulen den gleichen Rang wie der Unterricht in anderen Künsten einnehmen. Aber zweifelsohne ist es sehr wünschenswert, dass Vermittlungsformate für ein junges Publikum im Rahmen von Tanzfestivals weiter ausgebaut und erweitert werden.

Ist das Format übertragbar?

Die beiden Formate funktionieren in Bezug auf ihre Zielsetzung gut. Die Jugendlichen und Kinder haben die nötige Zeit und den erforderlichen Raum, um sich mit den Vorstellungen auseinander zu setzen. Durch das eigene körperliche Agieren können sie sich spielerisch an künstlerische Prozesse annähern bzw. das Gesehene verarbeiten. Ich schätze diese beiden Formate als geeignete Ansätze der Vermittlungsarbeit ein.

Analysis

The question of whether such a workshop will have a lasting effect beyond the one-time festival performance remains unanswered. Contemporary dance as a physical acquisition of knowledge is not part of the curriculum in most schools. Although a short workshop offers the opportunity to gain an insight into this art form, it can never convey the complexity of longstanding physical movement practices. Perspectively, dance should be more strongly structurally integrated into the education of young people, and dance lessons in schools should be of the same rank as lessons in other arts. That being said, however, it is undoubtedly very desirable to further broaden and expand the intermediary formats for a young audience within the framework of dance festivals.

Is the format transferable?

The two formats work well in terms of their objectives. The young people and children have the necessary time and space to deal with the ideas. Through their own physical action, they can playfully approach artistic processes and work through what they see. I appreciate these two formats as a suitable approach to mediation.

vermittlung zur differenz

Über das Wagnis eines kritischen Sprechens. Wie lässt sich, angesichts der Verlagerung politischer Ansprüche in den Raum der Kunst, eine Kreativität des Nicht-Verstehens und Nicht-Gelings entwickeln? In diesem Essay befreit die Tanzwissenschaftlerin Kirsten Maar das Potential der Krise aus gesellschaftspolitischen Zwängen hin zu einem transformativen Akt der Begegnung zwischen Subjekt und öffentlichem Raum.

Von Kirsten Maar

Aus welcher Position sprechen wir, wenn wir als Vermittler*innen sprechen? Ohne das Feld der Vermittlung in seine vielen Unterbereiche zu teilen, lässt sich doch eines festhalten: Ob wir nun als Dramaturg*innen, Kurator*innen, Lehrer*innen, Mentor*innen, Forscher*innen oder als Künstler*innen agieren, sprechen wir alle jeweils vor dem Hintergrund verschiedener Erfahrungshorizonte. Dabei vermischen sich, angesichts der jeweiligen Situation, die verschiedenen Funktionen, die wir in unseren jeweiligen Tätigkeiten einnehmen. Dieser Beitrag widmet sich im Folgenden den Schnittstellen zwischen Vermittlung, feedback und Kritik. Die Frage, die sich in diesem Zusammenhang immer wieder neu stellt: Wie kann es gelingen, in einen Prozess involviert zu sein und zugleich eine angemessene Weise der Kritik oder des feedback zu entwickeln? „Criticality“ operiert nicht aus der Distanz heraus sondern beschreibt einen Prozess, der stets auch die Formen der Herausbildung des Subjekts in seinen Bezügen zur Umwelt mit bestimmt. Dies beinhaltet auch, dass das Subjekt bestimmten Krisen ausgesetzt sein kann.

Krise und Kritik

Etymologisch lässt sich Kritik vom griechischen *kritiké (techné)/ krinein* (unterscheiden, trennen) herleiten und meint damit auch: etwas zu teilen, aufzuteilen, Unterscheidungen zu markieren – eine Tätigkeit, die im Zuge der poststrukturalistischen Auflösung von Binarismen eher unpopulär geworden ist. Gleichwohl kommt es, um Entscheidungen oder Positionierungen zu ermöglichen, im Bereich des Politischen genau darauf an. Betrachten wir das Projekt der Vermittlung – einen Raum der Auseinandersetzung und des (potentiellen) Konflikts – als einen öffentlichen Raum, dann wäre auch der Kunstraum einer der Nicht-Identifikation und der Differenzierung.

Die Erfahrung von Kunst versetzt uns im positiven Sinn in einen Zustand der Krise. In diesem produktiven Sinne vermag es die Kunst, einen bisherigen Zustand außer Kraft zu setzen, uns zu affizieren, zu transformieren und in Bewegung zu setzen. Sie vermag es, ein Gefühl der Verunsicherung und des Nicht-Wissens hervorzurufen. Eine Situation zu schaffen, innerhalb derer wir uns zu etwas oder zu jemandem verhalten müssen, eine Position beziehen müssen, von der aus wir Kriterien entwickeln und einen Standpunkt verteidigen können.

Das bedeutet notwendiger Weise auch, den bequemen Platz des bloßen Betrachtens zu verlassen und gegebenenfalls zu intervenieren. Es bedeutet einen Zustand des „Zwischen“ herbeizuführen, in dem wir unsere eigene Position immer wieder hinterfragen müssen. Doch wie könnte dieser Zustand nicht als angsteinflößend, sondern als produktiv begriffen werden? Diese Frage stellt uns vor weitere: Wie wird der Raum einer Verhandlung eröffnet? Wie führen wir in eine Situation ein? Welche Art von Gastfreundschaft können wir etablieren, was fordern wir ein, was bieten wir an? Zum anderen stellt sich die Frage des angemessenen Sprechakts und Sprachgebrauchs. Dies schließt zunächst Fragen des Timings ein: Wann ist der richtige Zeitpunkt, welche Art der Kritik oder des feedbacks zu äußern, und auf welcher Ebene geschieht dies? Vor allem aber betrifft es die Sprache selbst. Zweck- und marketingorientierte Kommunikationssysteme, wie etwa Twitter und Facebook, haben den Umgang mit und unser Verhältnis zur Sprache tiefgreifend verändert und eine differenzierte Form der sprachlichen Auseinandersetzung vernachlässigt.¹ In vielen Bereichen des alltäglichen Lebens sehen wir einen Verfall des öffentlichen Sprechens – Populismen, sogenannte „Fake News“ oder Hate Speech sind Ausdruck davon. Im Zuge identitärer gesellschaftspolitischer Tendenzen und Politik haben sich Lager der In- und Exklusion gebildet, die Zugehörigkeit postulieren und einen Sprachgebrauch pflegen, der vorwiegend zielorientiert operiert.

¹Dies folgt keinesfalls den üblichen kulturpessimistischen Stimmen, die im Internet den Verfall der Sprache beklagen, sondern beschreibt vielmehr eine je kulturgeschichtlich zu fassende Veränderung von Sprache und Sprachgebrauch.

Against Interpretation

Ein Zustand, der wiedererkennbar sein mag: Manchmal möchte ich nicht involviert werden, manchmal möchte ich lieber meinen eigenen Gedanken nachhängen, einer Inspiration folgen oder einem Detail nachgehen, das mich ganz individuell anspricht, manchmal möchte ich nicht direkt in die Lage gebracht werden, unmittelbar reagieren zu müssen, etwas über etwas mit/teilen zu müssen.

Der Aufsatz „Against Interpretation“ von Susan Sontag (1966)⁴ hat eine ganz eigene Rezeptionsgeschichte entwickelt. Sontag betrachtet die Interpretation als „Rache des Kritikers an der Kunst“; sie kritisiert, dass sie das Kunstwerk zähme, auf Bedeutung reduziere und zu seiner Kommodifizierung beitrage. Mit diesem Aufsatz hatte sich auch im Tanz die Zurückhaltung in Bezug auf Formen der Kritik zugunsten einer deskriptiven Form der Kritik etabliert. Adornos „Der Essay als Form“ (1958) schlägt eine Form des Denkens vor, die zugleich ihre eigenen Kriterien erarbeitet und offenlegt und eine subjektive, potentielle Wahrheit produziert, die verantwortlich gegenüber der Sache und der Form operiert. Der Essay verfährt empirisch und dennoch trägt er dem Bewusstsein der Nicht-Identität Rechnung und akzentuiert das Partielle gegenüber der Totale. Er favorisiert das Ephemere, insofern als sich Begriffe erst in ihrem Zusammenhang erschließen – „als Konfiguration kristallisieren sich die Elemente durch ihre Bewegung“ – kurz: Der Essay verfährt experimentierend.⁵

Wie könnte eine Form von Vermittlung aussehen, die diesem Modell Rechnung trägt? Die Unterscheidung zwischen Vermittlung, welche eher den Prozess definiert, und Übermittlung, welche die Idee oder das Material, das vermittelt wird, beschreibt, vermischt verschiedene Wissensformen. Sie experimentiert zwischen einem Wissen über etwas und einem angewandten Wissen, das sich erst im Prozess des Betrachtens und Beschreibens generiert; eine reine Analyse scheint in diesem transitorischen Prozess, der sich auf einem sich stets entziehenden, instabilen Untergrund abspielt, unmöglich. Unabdinglich in diesem Prozess aber ist eine vorausgehende und bedingungslose Form der Anerkennung des Anderen. Diese Anerkennung findet jenseits identitärer Politiken statt, sondern lässt sich ein auf das/die/den Andere*n.

² Andreas Reckwitz, *Gesellschaft der Singularitäten*, Frankfurt a.M. Suhrkamp 2017.

³ Vgl. dazu *Texte zur Kunst*: „Identitätspolitik heute“, 09/2017, Heft 107, S.4.

⁴ Susan Sontag, „Gegen Interpretation“, in dies.: *Kunst und Antikunst. Essays*, München. Carl Hanser Verlag 1980.

⁵ Th. W. Adorno: „Der Essay als Form“ (1958), in: ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. Suhrkamp 2003, S. 9-33.

Waren die Diskurse um Identität, die in den 1980ern Jahren mit der Herausbildung der Cultural Studies als wichtiges Instrument der Kritik von Strukturen der Exklusion galten, auf die Bildung von Gemeinschaft hin angelegt, so haben sie sich im Zuge einer Kommodifizierung von Identität in der Massenkultur sowie innerhalb des Kunstmarkts hin zu einer „Gesellschaft der Singularitäten“² entwickelt. Das Versprechen einer performativen Authentizität hat dazu beigetragen, eine uneigentliche, ambivalente oder ironische Art der Rede zu diskreditieren und stattdessen eine zunehmend von Vermittlung durchdrungene pädagogische Sprache zu befördern.³

Jenen Mustern entspricht auch die klischierte Vorstellung von Tanz als einer universellen Sprache, die jenseits von „race, class, gender“ und über alle Kulturen hinweg verständlich sei. Eng damit verknüpft ist das Vorurteil, Tanz als eine sprachlose Kunst zu denken. Beide Annahmen knüpfen an die Idee an, Tanz sei etwas, das nicht über Worte auszu-drücken sei und daher eine ganz eigene Sprache des Körpers entwickle. Doch die spinozistische Frage „what a body can do“ – eine der sicher am häufigsten im Theoriekontext der vergangenen Jahre zitierte – zielt gerade auf eine Überwindung der Dichotomien von Sprache und Körper, nicht darauf, das eine durch das andere zu ersetzen.

Wie aber könnte ein experimenteller Sprachgebrauch aussehen, der spielerisch verschiedene Ebenen des Sprachlichen re/kombiniert? Wie können wir die Ambivalenz von Sprache, die eben jenen Zwischenraum der Krise entstehen lässt, wahrnehmen? Und wie könnten Formen der Ironie, des uneigentlichen Sprechens, des poetischen Schreibens beitragen zu einem anderen Verhältnis von Sprache und Politischem? Das heißt: Wie können wir Vermittlung nicht als substanziellen, sondern als transformativen Ansatz betreiben, der zugleich eine eigene Struktur der Entortung, der Verschiebung, der Differenz produziert?

Vermittlung als Symptom

Angesichts der vorab skizzierten gesellschaftlichen Umbrüche fragt der Kunstwissenschaftler Helmut Draxler, warum in den vergangenen Jahren ein derartiger Bedarf an Vermittlung zu beobachten ist. Vermittlung sei heute allgegenwärtig. Ob als Mediation von psychischen, sozialen oder interkulturellen Konflikten, ob als Pädagogisierung von Kunst und Wissenschaft oder als Reform in Politik, Ökonomie oder Verwaltung: Praktiken des Mentoring, des Consulting, der Fürsorge, der Verbesserung von Kompetenzen der Konfliktbewältigung und Konsensfindung spielen eine politische Rolle, die innerhalb einer auf Kommunikation ausgerichteten Gesellschaft stets noch zu optimieren ist.⁷ Anstelle von starren Identifikationsmustern bietet die Vermittlung sozialen Akteuren flexible Orientierungsmuster. Sie vermag es, je nach Bedarf, divergente Standpunkte miteinander abzugleichen oder normative Ziele zu formulieren.

Doch wofür steht dieser Begriff von Vermittlung, was soll er ersetzen, und was vielleicht auch verschleiern? Welche künstlerischen, welche gesellschaftlichen Defizite sollen kompensiert werden? Hinter der Idee von Vermittlung scheint die Idee der notwendigen Verbesserung eines Zustandes zu stehen. „Aus den politischen Rhetoriken und Leidenschaften hat sich das Vokabular des unbedingten Verbesserns, Optimierens und Reformierens in das Marketing von Politik, Wissen, Waren und Selbstverhältnissen verschoben.“⁸ Betrachtet im Rahmen eines „Neue(n) Geist des Kapitalismus“ (Chiapello / Boltanski, 2009) ist dieses Wollen auf das Innovative, Kreative, Originelle gerichtet, das wiederum Unmittelbarkeit garantieren möchte. Der Kontrollverlust gesellschaftlicher Gestaltungsprozesse und seine Bewältigungsstrategien bringen somit eben jene Formen sozialer Praxis hervor, die sich in unterschiedlichen pädagogischen, therapeutischen, beratenden oder kuratorischen Praktiken manifestieren und die imaginäre Aufladung eigentlich politischer Ansprüche verlagern.

Vermittlung kann folglich nicht als der pädagogisch notwendige Weg zum Unmittelbaren missverstanden werden, sie realisiert sich in spezifischen kulturellen Praktiken von Zu- und Abschreibungen und produziert darüber einen sozialen Raum, dessen Instanzen, Orte und Institutionen der Vermittlung, wie etwa den Marktplatz, das Café, das Parlament oder eben den Kunstraum. Vielleicht aber gälte es zuweilen, Vermittlung in ihrem Nicht-Gelingen zu fassen. Im Zwischenraum eines 'noch nicht', eines unfertigen Gedankens, der sich jedoch nur in Auseinandersetzung und als Herausforderung eines differenzierten Sprechens formulieren und im kontinuierlichen Austausch mit dem Anderen weiterführen lässt.

⁶ Walter Benjamin: „Die Aufgabe des Übersetzers“ (1923), in ders. *Gesammelte Schriften* Bd IV/1hg. v Tiedemann/ Schweggenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S.9-21, hier S.18.

⁷ Helmut Draxler: *Abdrift des Wollens. Eine Theorie der Vermittlung*, Wien: Turia & Kant 2016, S.35. Ebd., S. 8.

Doch muss Vermittlung stets etwas ausgleichen, muss sie stets vermeintlichen Defiziten entgegenwirken oder diese ausbalancieren? Was wäre, wenn wir nicht nach etwas suchten, was uns verbindet, nach einem Gemeinsamen, einer Verbindung, die letztlich zu einer Lösung führt, sondern wenn wir vielmehr diese Lösung als Loslösung von etwas anderem und damit Vermittlung im Sinne der Unterbrechung, der Trennung, der Aufteilung und Unterscheidung denken, die wiederum sich auf etwas anderes hinaus öffnet? Die Idee des Mediums müsste somit – wie es Medientheorien, z.B. Michel Serres' „Hermes“ oder „Le parasite“, beschreiben – als ein Dazwischen-treten, als ein Medium der Störung adressiert werden.

Kommen wir zurück zur Frage der Sprache: Walter Benjamins Aufsatz „Die Aufgabe des Übersetzers“ spricht von einer „reinen“ Sprache, die nicht auf ein Mittel zum Zweck, auf ein Urteilen reduziert werden kann. Die Übersetzung, und als eine solche soll hier auch der Akt der Vermittlung betrachtet werden, würde so zu einem Resonanzraum, der zwischen zwei Sprachen existiert, diesen durchbricht, ihn durchlässig macht.

„Jene reine Sprache, die in die fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien, ist die Aufgabe des Übersetzers. (...) Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern lässt die reine Sprache wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen.“⁶

Die Idee der Unterbrechung, des Intervenierens, des Widerstands steht auch hier einer Instrumentalisierung entgegen. Ebenso wird auch eine Ebene der Fiktionalisierung angesprochen, die es erlaubt, Geschichte anders zu denken. Übertragen auf das Feld des Tanzes wäre darüber auch ein bereits etablierter Kanon in Frage zu stellen.

über die beitragenden

Vermittlungsexpert*innen der mapping dance berlin-Formate

Sonja Augart arbeitet als Choreografin, Dramaturgin und Kuratorin in Deutschland und den Niederlanden. Sie war als Kuratorin beim Theater Frascati in Amsterdam tätig (u.a. *Something Raw*-Festival) und kuratierte mehrere Jahre lang das Dance&Performance-Programm des *Incubate Art*-Festival in Tilburg. Zurzeit entwickelt sie interdisziplinäre Formate wie das *Choreographic Radio* und *The Choreographic Landscape*. Seit 2015 konzipiert Sonja Augart die Reihe *Let's Talk About Dance /Feedback Lab goes Public*, die als Kooperation von Sophiensælen, HZT Berlin und dem EU-Netzwerk Life Long Burning im Rahmen der *Tanztage Berlin* stattfindet.

Silke Bake lebt in Berlin und arbeitet als Kuratorin, Dramaturgin und Mentorin. Sie hat u. a. für das TAT Frankfurt, Hebbel-Theater, Tanzquartier Wien gearbeitet und Programme für u.a. Haus der Kulturen der Welt, Akademie der Künste in Berlin und Theaterformen Braunschweig/ Hannover realisiert. Sie ko-kuratierte das biennale NU-Performance Festival *On Hospitality* im Rahmen des Europäischen Kulturhauptstadtprogramms Tallinn 2011, *performance platform. body affects* an den Sophiensælen Berlin 2012 und kuratiert 2016 & 2018 die *Tanznacht Berlin*. Mit Kolleg*innen entwickelt und realisiert sie diskursive Formate, mehrstündige Diskursveranstaltungen sowie serielle Gesprächs-/Praxisformate.

Maren Witte, Prof. Dr. phil., ist Professorin für Theatertheorie, Tanz- und Bewegungsforschung an der Hochschule für Künste im Sozialen Ottersberg. Im Rahmen ihrer Professur und freiberuflichen dramaturgischen Tätigkeit entwickelt sie, u.a. in Kooperation mit der Schwankhalle Bremen, Vermittlungs-Settings und -Formate sowie qualitative Methoden zur Beforschung von Vermittlungs-Effekten. 2009 gründete sie die Initiative TanzScout Berlin (www.tanzscoutberlin.de). 2006 promovierte sie an der Freien Universität Berlin mit einer Arbeit über die Wirkung von Bewegung im Theater Robert Wilsons. Sie hat Bewegungserfahrung in verschiedenen Körper- und Tanztechniken.

Autor*innen der Essays

Brenda Dixon is the author of *Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts*; *Waltzing in the Dark: African American Vaudeville and Race Politics in the Swing Era* and *The Black Dancing Body – A Geography from Coon to Cool*. Her most recent book, *Joan Myers Brown and The Audacious Hope of the Black Ballerina: A Biohistory of American Performance*, was published in 2012. A freelance writer, consultant, performer, lecturer and former writer for *Dance Magazine*, she is Professor Emerita of dance studies at Temple University.

Kirsten Maar ist Theater- und Tanzwissenschaftlerin und Dramaturgin und lehrt derzeit als Gastprofessorin an der FU Berlin. Ihre Arbeitsschwerpunkte umfassen choreographische Verfahren im 20. Jahrhundert, Entgrenzungen zwischen bildender Kunst, Architektur und Choreographie, kinästhetische Erfahrung und Raumkonzeptionen, Notation und Komposition. Publikationen u.a.: *Notationen und choreographisches Denken* (gemeinsam mit G. Brandstetter und F. Hofmann, Freiburg: Rombach 2010), *Assign and Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance* (mit M. Butte, F. McGovern, MF. Rafael und J. Schaffaff, Berlin: Sternberg 2014).

Eva Sturm, Prof., Prof., Mag., Dr., geb. in Österreich, lebt in Berlin. Habilitation 2009, von 2003–2015 lehrte sie in Hamburg, Berlin, Oldenburg und Erfurt. Zurzeit ist die Autorin mehrerer Bücher freiberuflich als Kunstvermittlerin in Theorie und Praxis tätig. Ihre Arbeitsschwerpunkte umfassen das Sprechen über Kunst; (künstlerische) Kunstvermittlung; künstlerischpublikumsintegrative Projekte sowie den Ansatz „Von Kunst aus / Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze“.

Beitragende der Interviews

Canan Ereğ kam 1987 nach Deutschland um an der Folkwang Hochschule in Essen Bühnentanz zu studieren. Dem folgte ein Choreografie-Studium an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin. Seit 1997 ist sie als freischaffende Tänzerin und Choreografin tätig. Seit 2008 engagiert sie sich im Bereich der kulturellen Bildung u.a. im Rahmen von *TanzZeit*, einem Programm zur Förderung von Tanz an Schulen, sowie im Education-Programm der Berliner Philharmoniker. Sie ist Initiatorin und künstlerische Leiterin von *PURPLE – Internationales Tanzfestival für junges Publikum*.

Ludger Orlok, Jahrgang 1965, ist seit 2007 bei der Tanzfabrik Berlin in der Funktion des Künstlerischen Geschäftsführers tätig. Der gelernte Gärtner und Arzt arbeitete nach seiner Tanzausbildung als Choreograf und Tänzer u. a. mit Peter Zadek, den Ballets C. de la B. und Lynda Gaudreau. 2000 kam er als Projektleiter für Veranstaltungsreihen an die Tanzfabrik, organisierte die *Biennale Tanznacht*, war Vorstand bei der *Tanztendenz* München, dem ZTBerlin e.V. und arbeitete für das europäische Netzwerk *Advancing Performing Arts Project*. Er initiierte internationale Austauschprojekte mit Künstler*innen, ist Mitglied diverser Jurys und seit 2009 Berater für das *Movimentos Festival* der Autostadt Wolfsburg.

Kareth Schaffer, Jahrgang 1987, aufgewachsen in den Niederlanden und in den USA, lebt und arbeitet als Choreografin und Tänzerin in Berlin und hat für und mit Künstler*innen wie deufert&plischke, Tino Sehgal, Stefanie Wenner, Christian Falsnaes, Alexandre Achour und Kyla Kegler gearbeitet. Ihre Arbeiten reflektieren stets die Bedingungen, unter denen sie entstehen, so *An Animal Went Out* und *Unheard Of*, beide 2016. Bekannt wurde sie 2015 mit dem Schlamm-Wrestling-Turnier *Dirty Money Mudwrestling* im Hof der Uferstudios in Berlin, das auf YouTube mehr als 100.000 Klicks erzielte. Derzeit arbeitet sie an einer *Kassandra*-Trilogie.

Arnd Wesemann, studierter Theaterwissenschaftler der Gießener Schule, ist freier Journalist und seit 1997 Redakteur der Fachzeitschrift *tanz* mit Sitz in Berlin. Zuletzt erschien von ihm die Streitschrift *Made in Bangladesh* (Amsterdam 2014) über diverse Zusammenhänge von Ausbeutung und Kunstschaffen.

impressum

Herausgeber:
Tanzbüro Berlin
Uferstr. 23
13357 Berlin
post@tanzbuero-berlin.de
www.tanzraumberlin.de

Im Rahmen von *mapping dance berlin / Attention Dance*
Tanzbüro Berlin: Marie Henrion, Jana Lüthje, Anne Passow, Silvia Schober

Redaktion: Astrid Kaminski
Lektorat: Jana Lüthje
Übersetzung: Mark Kanak
Zeichnungen: Kerstin Hille
Cover und Gestaltung: www.artfabrikat.de

(Copyright dt. Titel: Maria Ferrara)
Druckerei: Ernst Kabel Druck GmbH

© Alle Rechte vorbehalten.

mapping dance berlin

Was ist *mapping dance berlin*?

Das Programm *mapping dance berlin* stärkt das Arbeitsfeld der Tanzvermittlung. Mit einer Vielzahl von Angeboten eröffnet es einen gemeinsam Denk- und Aktionsraum zwischen Künstler*innen und Publikum und erweitert den Zugang zu zeitgenössischem Tanz. Die über *mapping dance berlin* ausgewählten Formate bieten durch Vorträge, Künstler*innenbegegnungen und interaktive settings einen Einblick in Entstehungsprozesse, Wahrnehmungsmethoden oder Diskursbezüge von Tanzproduktionen. Als mehrjährig angelegtes Programm vertieft *mapping dance berlin* das Verständnis von Tanz und aktuellen choreografischen Tendenzen und unterstützt eine sinnvolle Systematisierung der Tanzvermittlung.

An wen richtet sich *mapping dance berlin*?

An Zuschauer*innen
mapping dance berlin lädt das Publikum durch unterschiedliche Vermittlungsangebote ein, an praxisorientierten Workshops teilzunehmen, Diskussionen zu künstlerischen Ästhetiken und Konzepten zu bestreiten oder etwa nach einer Tanzaufführung das Gesehene gemeinsam mit den Künstler*innen zu rekapitulieren.

An Tänzer*innen, Choreograf*innen, Tanzvermittler*innen
mapping dance berlin regt Tänzer*innen, Choreograf*innen und Dramaturg*innen an, Vermittlungsformate zu entwickeln, die dem/r Zuschauer*in einen Blick auf die Tanzkunst zusätzlich zur Tanzproduktion gewähren, und (so) in einen Austausch mit dem Publikum zu treten

Wie unterstützt *mapping dance berlin* die Entwicklung der Tanzvermittlung?

Seit Sommer 2016 findet alle drei Monate eine Ausschreibung *mapping dance berlin* für Vermittlungsformate statt. Dabei reichen Künstler*innen ihre eigenständig oder in Zusammenarbeit mit einem/r Dramaturg*in oder Vermittler*in entwickelten Formate ein. Eine Jury entscheidet über die finanzielle Unterstützung der überzeugendsten Formate. Die ausgewählten Formate werden in ihrer Durchführung jeweils von einem/r Vermittlungsexpert*in dokumentiert und beurteilt. Auch die Künstler*innen selbst geben Feedback zu ihren gemachten Erfahrungen. Im Januar 2018 fand im Rahmen von *mapping dance berlin* ein Symposium zur Tanzvermittlung statt, das wesentliche Themen aus dem Feld aufgriff und weiter diskutierte.

What is *mapping dance berlin*?

The *mapping dance berlin* program endeavors to strengthen the field of dance education. With a multitude of offers, it opens a common space of thought and action between artists and the public and expands access to contemporary dance. The *mapping dance berlin* program featuring lectures, artist encounters and interactive settings provides selected formats offering an insight into the genesis processes, perceptual methods or discourse references of dance productions. As a multi-year program, *mapping dance berlin* deepens the understanding of dance and current choreo-graphic tendencies and supports a meaningful systematization of dance education.

Who is *mapping dance berlin* intended for?

The audience
mapping dance berlin invites the public to participate in practice-oriented workshops, to participate in discussions on artistic aesthetics and concepts, or to recapitulate what they have seen together with the artists after a dance performance.

Dancers, choreographers, dance mediators
mapping dance berlin encourages dancers, choreographers and dramaturges to develop mediation formats that allow audiences to see dance as an art in addition to the production of dance pieces, and (thus) engage in an exchange with the audience.

How does *mapping dance berlin* support the development of dance education?

Since the summer of 2016, *mapping dance berlin* has been issuing a call for tenders for mediation formats every month. Under the call, artists submit proposals in their own formats or in developed formats in cooperation with a dramaturge or mediator. A jury decides on the financial support for the most convincing formats. The selected formats are documented and evaluated in their execution by a mediation expert. The artists themselves also give feedback on their experiences. In January 2018, a symposium within the *mapping dance berlin* framework addressed and further discussed key topics on dance education and mediation.

mapping dance berlin ist ein Modul im Rahmen von Attention Dance, einem Projekt des Tanzbüro Berlin, getragen vom Zeitgenössischen Tanz Berlin e.V. und Kulturprojekte GmbH in Kooperation mit dem TanzForumBerlin. Das Projekt wird für die Jahre 2016 bis 2017 gefördert durch den Europäischen Fonds für regionale Entwicklung (EFRE) und das Land Berlin.



Senatsverwaltung
für Kultur und Europa



Tanzbüro Berlin

