

ZWISCHEN
PUBLIKUM
UND BÜHNE
BETWEEN
AUDIENCE
AND STAGE

Vermittlungsformate für
die freien darstellenden Künste

*Communication Formats for
the Independent Performing Arts*

ZWISCHEN PUBLIKUM UND BÜHNE ***BETWEEN AUDIENCE AND STAGE***

Vermittlungsformate für die freien darstellenden Künste
Communication Formats for the Independent Performing Arts

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

1. Auflage *1st Edition*, November 2018

Inhaltsverzeichnis

Table of Contents

| | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| — | | Sag mir, wo du stehst?! <i>Show Me Where You Stand?!</i> | 35 |
| EDITORIAL EDITORIAL | 02 | SichtWeisheiten <i>Ways of Seeing Wisely</i> | 39 |
| — | | Soziale Choreographie <i>Social Choreography</i> | 43 |
| VERMITTLUNG WEITERDENKEN: DIE CHANCE DER FREIEN SZENE <i>RETHINKING COMMUNICATION: THE OPPORTUNITY FOR THE INDEPENDENT PERFORMING ARTS COMMUNITY</i> | 05 | — | |
| Nathalie Frank, Swetlana Gorich | | ERFAHRUNGSWERTE UND RAHMENBEDINGUNGEN FÜR EINE GELINGENDE FREIE VERMITTLUNGSARBEIT <i>EXPERIENCES AND FRAMEWORK CONDITIONS FOR SUCCESSFUL INDEPENDENT COMMUNICATIONS WORK</i> | 48 |
| — | | Peggy Mädler | |
| DIE UNGLAMOURÖSE KUNST: THEATERVERMITTLUNG ALS KÜNSTLERISCH-PÄDAGOGISCHE PRAXIS <i>THE UNGLAMOROUS ART: THEATER COMMUNICATION AS AN ARTISTIC AND EDUCATIONAL PRACTICE</i> | 09 | — | |
| Ute Pinkert, Katja Rothe | | DER UMGANG MIT DEM THEATERRAUM. PERSPEKTIVEN EINER VERMITTLERIN AUS DER BILDENDEN KUNST <i>DEALING WITH THEATRICAL SPACES. PERSPECTIVES OF A COMMUNICATOR WORKING IN VISUAL ART</i> | 54 |
| — | | Olga Lang | |
| DIE FORMATBESCHREIBUNGEN <i>THE FORMAT DESCRIPTIONS</i> | | — | |
| Das unbeschriebene Blatt <i>The Blank Page</i> | 15 | THEATERSCOUTINGS BERLIN | 59 |
| Kartographie <i>Cartography</i> | 19 | — | |
| Mobiler Nach(t)spaziergang <i>Mobile Post-Performance (Night) Walk</i> | 23 | PERFORMING ARTS PROGRAMM BERLIN | 63 |
| Response To Go! <i>Response To Go!</i> | 27 | — | |
| Retrospektive Improvisation <i>Retrospective Improvisation</i> | 31 | DIE AUTOR*INNEN <i>THE AUTHORS</i> | 67 |
| | | — | |
| | | IMPRESSUM <i>IMPRINT</i> | 73 |

Editorial

Editorial

—

Liebe Lesende,
wie reizvoll ist es, nach einer Tanz- oder Theater- vorstellung im Raum zu bleiben, der noch voll von der Energie der geteilten Kunsterfahrung ist, und sich im Austausch und in der Begegnung mit anderen Menschen der eigenen Wahrnehmung bewusst zu werden. Diese Publikation ist eine Einladung an Kunstakteur*innen, den Begegnungsmoment zwischen Künstler*innen, Zuschauer*innen und Spielstätten ernst zu nehmen und poetische und lebendige Räume für einen Erfahrungsaustausch zu gestalten.

Acht experimentelle Formate der Kunstvermittlung, die von 2016 bis 2018 vom Performing Arts Programm Berlin im Rahmen von Theaterscoutings Berlin und in Zusammenarbeit mit dem Studiengang Theaterpädagogik der Universität der Künste Berlin in der freien Tanz- und Theaterszene Berlins getestet und weiterentwickelt wurden, stellen wir hier vor. Die Vorstellung der Formate beinhaltet die Beschreibung von Abläufen und Zielstellungen sowie praktische Hinweise

und Anregungen zu ihrer Durchführung: Für welche Zielgruppen könnte sich das Format besonders gut eignen? Welche Schwierigkeiten haben sich bei der Durchführung ergeben und wie konnten diese gelöst werden? Welche Rolle nehmen Künstler*innen, Kunstvermittler*innen und Spielstätten in dem jeweiligen Format ein?

Die Formatbeschreibungen werden gerahmt von Textbeiträgen, die sich weiteren Fragen und Beobachtungen widmen. In dem einleitenden Beitrag "Vermittlung weiterdenken: Die Chance der freien Szene" berichten Nathalie Frank und Swetlana Gorich über die Ausgangsidee zur Entwicklung der Formate. Anschließend beleuchten Ute Pinkert und Katja Rothe mit ihrem Text "Die unglamouröse Kunst: Theatervermittlung als künstlerisch-pädagogische Praxis" aktuelle Entwicklungen in der Kunstvermittlung. Im Anschluss an die Formatbeschreibungen denkt Peggy Mädler ausgehend von Werkstattgesprächen mit den Vermittler*innen über „Erfahrungswerte und Rahmenbedingungen für eine gelingende freie Vermittlungsarbeit“ nach. Olga Lang bietet mit ihrem Beitrag "Der Umgang mit dem Theaterraum" eine zusätzliche Reflexionsebene und beschäftigt sich mit der Wirkung des Raumes auf die Gesprächssituation. Diese inhaltliche Rahmung ist Einladung und Inspiration, um Konzepte der Kunstvermittlung weiterzudenken!

Für die Zusammenarbeit an dieser Publikation bedanken wir uns herzlich bei allen Vermittler*innen, Künstler*innen, Mitarbeitenden der Spielstätten und Zuschauer*innen, die an der Entwicklung und Erprobung der Formate mitgewirkt haben. Wir danken ebenso dem Expert*innen-Beirat für die Auswahl

der Ideen und deren Weiterentwicklung – Anete Colacioppo, Carolin Gerlach, Martin Nachbar – und ganz besonders Ute Pinkert (Theaterpädagogik UdK Berlin), die uns bei der Entwicklungs- und Testphase der Formate beraten und unterstützt hat. Ein herzlicher Dank geht auch an alle Theaterscouts, Künstler*innen und Spielstätten-Teams und an alle Kolleg*innen des Performing Arts Programm Berlin, die uns seit 2013 unterstützen und mit uns Vermittlung in den freien darstellenden Künsten weiterdenken. Dankeschön!

Und nun laden wir mit Freude dazu ein, die beschriebenen Formate kennenzulernen und auszuprobieren. Die Formate können gern unter der Nennung der Titel und Autor*innen verwendet werden. Die Kontakte der Autor*innen finden sich am Ende der Publikation und können genutzt werden, um sich für eine Zusammenarbeit direkt und persönlich mit ihnen in Verbindung zu setzen.

Wir wünschen viel Vergnügen beim Lesen, Ausprobieren und Weiterdenken!

Nathalie Frank und Swetlana Gorich
Performing Arts Programm Berlin

*Dear reader,
How inspiring it is to stay in the space after a dance or theater performance while it is still full of the energy of the shared artistic experience and to become aware of one's own perceptions over the course of exchanges and encounters with other people. This publication is an invitation to artists to take the moment of encounter between artists, audience members and performance venues seriously and to create poetic and lively spaces for an exchange of experiences.*

We are presenting eight experimental formats for art communication that were tested and further developed from 2016 to 2018 by the Berlin Performing Arts Program and Theater Scoutings Berlin in collaboration with the Theater Education Department of the Berlin University of the Arts within Berlin's independent theater and dance community here. The presentation of the formats includes the description of the processes and goals as well as practical tips and suggestions for their implementation: what target groups could the format be especially well-suited to? What difficulties arose during the implementation and how were these resolved? What role do the artists, art communicators and performance venues play in the respective format?

The format descriptions are framed by text that are dedicated to additional questions and observations. In the introductory text Rethinking Communication: The Opportunity for the Independent Performing Arts Community, Nathalie Frank and Swetlana Gorich talk about the initial idea to develop the formats. Following this, Ute Pinkert and Katja Rothe and their text The Unglamorous Art: Theater Communication as an Artistic and Educational Practice shed light on current developments in art communication.

After the format descriptions, Peggy Mädler reflects on workshop discussions with the authors in Experiences and Framework Conditions for Successful Independent Communications Work. With her contribution Dealing with Theatrical Spaces, Olga Lang provides an additional level for reflection and concerns herself with the effect of the space on the discussion situation. The contents of this publication are an invitation and inspiration for rethinking concepts of art communication!

We warmly thank all of the communicators, performance venue staff and audience members who participated in the development and testing out of the formats for their collaboration with this publication. We would also like to thank the committee of experts for the selection of the ideas and their further development, Anete Colacioppo, Carolin Gerlach, Martin Nachbar and, last but certainly not least, Ute Pinkert (theater education, Berlin University of the Arts) who supported the development and test phases of the formats in cooperation with us. We thank as well all Theater Scouts, artists and performance venue staff as well as all of the colleagues from the Berlin Performing Arts Program who have supported us since 2013 and helped us to rethink communication in the independent performing arts community. Thank you very much!

It is now our pleasure to invite you to get to know and try out the formats described here. If you use the formats, please do include the title as well as the name of the respective author(s). You can find contact information for the authors at the end of the publication that you can use to get in touch with them directly and personally to ask about a collaboration.

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

Nathalie Frank and Swetlana Gorich
Berlin Performing Arts Program

Vermittlung weiterdenken: Die Chance der freien Szene

Rethinking Communication: The Opportunity of the Independent Performing Arts Community

von by Nathalie Frank, Swetlana Gorich

ABSTRACT

The special relationship of independent theater to its audience provides a variety of impetuses and ideas for communication. Proceeding from the desire to reflect the diversity and joy for experimentation within the independent performing arts community, eight communications formats expressly for this community were initiated. The text explains the two-year development process and invites the reader to reflect upon the relationship of cultural institutions to their audiences. It supports the experimental spaces for the development and implementation of unusual formats for encounters and calls for structures that have been adapted to the needs of communicators.

Seit seinen Anfängen hat das freie Theater sich für die Perspektive der Zuschauer*innen interessiert und darüber nachgedacht, wie ein Publikum, das den öffentlichen Bühnen sonst fernbleibt, angesprochen werden kann. Die Künstler*innen begaben sich auf die Suche nach einem „neuen“ Publikum, griffen die Idee der Avantgardisten von aktiven Zuschauer*innen wieder auf, dachten über Inszenierungsstrategien nach, welche die traditionelle Position der Zuschauer*innen als stille und disziplinierte Beobachter*innen aufbrechen sollten. Die Suche nach einem neuen Publikum wurde als Suche nach „neuen Worten, neuen Beziehungen, neuen Orten, neuen Gebäuden“¹ und als eine Suche nach „neuen Wirkungsweisen der Kunst“² gedacht.

In dem besonderen Verhältnis des freien Theaters zu seinem Publikum werden heute noch unterschiedliche Dimensionen von Vermittlung der Kün-

1 Brooks, Peter (1979): „Die Suche nach einem neuen Publikum“. In: Popp, Helmut (Hg.) (1979): Theater und Publikum. 2., bearbeitete Auflage, München: R. Oldenbourg Verlag GmbH, S.58.

2 Mittelstädt, Eckhard (2013/2012): „Formen und Formate Freier Darstellender Künste“. URL: <https://www.kubi-online.de/artikel/formen-formate-freier-darstellender-kuenste>. (Zugriff: 18.08.2018).

te sichtbar. Hier werden die Grenzen zwischen dem Künstlerischen, dem Sozialen und dem Pädagogischen aufgebrochen, die Wahrnehmung der Zuschauer*innen herausgefordert, die Kunst des Zuschauens aufgewertet, Teilhabe ermöglicht, das Kunstverständnis erweitert und die eigenen Strukturen befragt.

NEUE VERMITTLUNGSFORMATE FÜR DIE FREIE SZENE

Die Idee, neue Vermittlungsformate für die freie Szene zu initiieren, ging mit dem Wunsch einher, die Vielfalt und Experimentierfreude der freien Szene in ihrer Vermittlungstätigkeit widerzuspiegeln. So luden wir Kulturakteur*innen ein, Formate zu entwickeln, die die Beziehung zum Publikum vertiefen und weiterdenken und eine interessante Verbindung zwischen einer künstlerischen Produktion und den Zuschauer*innen herstellen. In Zusammenarbeit mit dem Studiengang Theaterpädagogik der Universität der Künste Berlin wurde nach Formaten gesucht, die bei unterschiedlichen Produktionen anwendbar sind, die die Künste und ihre Prozesshaftigkeit in den Vordergrund stellen, einen Rahmen für Austausch schaffen und dabei mit der Energie eines Theaterraums spielen. Der Entwicklungsprozess wurde als ein Experimentierlabor gedacht: Jedes Format sollte drei bis fünf Mal in der Berliner freien Szene getestet werden. Um die Erfahrungen der Autor*innen mit ihren Formaten zu reflektieren, wurden drei Werkstätten veranstaltet.

Über 40 Konzepte mit Ideen für Austauschformate gingen nach einem Aufruf ein. Mit Hilfe eines Expert*innenbeirats, bestehend aus Anete Colacioppo (Acker Stadt Palast), Carolin Gerlach (Expertin für Vermittlungsformate) und Martin Nachbar (Künstler), wurden acht Konzepte für die Testphase ausgewählt.

ERFAHRUNGEN AUS DER ENTWICKLUNGSPHASE: THEATER UND THEATERVERMITTLUNG INS GESPRÄCH BRINGEN

Die Strukturen und das Selbstverständnis des freien Theaters bieten der Kunstvermittlung den Raum, ihre Praxis als eine kritische und selbstreflexive Praxis zu entwerfen. In dieser Form manifestiert sie sich bereits im Denken und Handeln der Vermittler*innen, die mit ihren Formaten 1. die Wahrnehmung der Zuschauer*innen erweitern und herausfordern, 2. Stadt und Gesellschaft aktiv mitgestalten, d.h. Teilhabe ermöglichen und Theater als Ort gesellschaftlicher Kritik gestalten, 3. Theater als Kunstform und Institution erforschen und reflektieren, 4. Theatervermittlung als einen Raum für Begegnung zwischen Theater und Publikum begreifen, in welchem ein Lernen auf beiden Seiten ermöglicht werden kann.

Störung, Reibung, Anregung – in den letzten zwei Jahren entstand ein vielfältiger Diskurs über Theater und über Theatervermittlung, dessen Grundlage das direkte und offene Gespräch mit Zuschauer*innen, Kunstvermittler*innen, Künstler*innen und Spielstätten-Mitarbeiter*innen ist. Braucht freies Theater Vermittlung? Welche Aufgabe haben die darstellenden Künste heute? Freies Theater oder Stadttheater – macht das einen Unterschied für die Zuschauer*innen aus, und wenn ja, welchen? Was wird wem, wie und warum vermittelt? Gemeinsam wurde über Fragen und Themen diskutiert, über die sonst in geschlossenen Kreisen von Expert*innen gesprochen und entschieden wird.

Im Theaterraum, so behaupten wir, teilen wir einen temporären, gemeinsamen Erlebnisraum mit den unbekanntem Zuschauer*innen, aber tun wir es wirklich? Jedes Format hat auf seine Art und Weise die Aufmerksamkeit auf diese Frage gelenkt. Mit der „Sozialen Choreografie“ oder „Sag mir, wo du stehst?!“ werden wir durch die physische Verteilung im Raum neugierig darauf, wer überhaupt mit uns im Theaterraum sitzt. Wie viel Vertrauen haben wir in unsere individuelle Erfahrung und Wahrnehmung, und können wir sie öffentlich zeigen, im Raum sogar darstellen - gemeinsam mit anderen? Die „Retrospektive Improvisation“ lenkt den Blick darauf, welche Gedanken und Fragen üblicherweise nicht im Raum geteilt werden – indem hier in einer fiktiven Konstellation die Zuschauer*innen Fragen, die sonst eigentlich den Künstler*innen vorbehalten sind, beantworten. Dank Anonymität und stillen Momenten erlauben die „Kartographie“ und „SichtWeisheiten“ allen Anwesenden die gleiche Teilhabe am Austausch, unabhängig von Selbstsicherheit, Expertise oder Charisma. „Response to go!“ denkt diesen Gedanken weiter und teilt Assoziationen und Eindrücke noch Tage nach der Vorstellung. Andere Formate arbeiten mit intimen Aspekten der Wahrnehmung, die, sensibel gerahmt, auch mit Unbekanntem geteilt werden können – sei es über eine nonverbale, kreative Interpretation des Erlebnisses mit Hilfe eines „Unbeschriebenen Blattes“ (was zu aufregenden Gesprächen mit einem Künstler führte, der von der papiernen Skulptur-Interpretation seines Werkes sehr überrascht war!) oder über die Anonymität eines Telefonats durch die Dunkelheit beim „Mobilen Nach(t)spaziergang“.

Alle Testdurchläufe haben gezeigt, wie wichtig die Rolle der Vermittler*in/Facilitator*in/ Moderator*in ist. Die gelingende Durchführung eines Austauschformats liegt nicht nur im Konzept begründet, sondern braucht vor allem ein solides, spontan adaptierbares Gespür für die Situation, für die Menschen und Stimmungen der ephemeren Gruppe, die sich im Raum befindet. Es braucht Begeisterung und Neugier, um ein ernst gemeintes und zugleich

leger durchgeführtes Begegnungsmoment anzubieten. Vermittlung ist eine große Kunst, die Platz und Zeit braucht, um sich entfalten zu können.

STRUKTUR, LABORE UND MÖGLICHKEITEN

Kunstvermittlung wird oft als die kleine (pädagogische) Schwester der Kunst gesehen. Der Entwicklungsprozess hat einen Vorgeschmack darauf gegeben, welche Möglichkeiten sich eröffnen, wenn sie strukturell unterstützt wird. Vermittlung der Kunst braucht, wie die Kunst selbst, Geduld und Vertrauen, um zu gedeihen. Es zeigte sich, wie wichtig die Vernetzung unter den Akteur*innen, der Erfahrungs- und Wissensaustausch sowie die Räume zum Ausprobieren, Experimentieren und letztendlich auch Scheitern sind, damit die eigene Praxis weiterentwickelt werden kann. Dafür sind Strukturen notwendig, in denen Vermittlung als ein Experimentierraum begriffen wird; Strukturen, die sie nicht zu sehr durch äußere Vorgaben einengen, die den Akteur*innen genügend Entscheidungsmöglichkeiten einräumen und sie bestimmen lassen, mit welchen Zielen und Intentionen sie arbeiten.

Acht Vermittler*innen haben sich mit uns getraut, eigene Ideen im öffentlichen Raum zu testen, in Frage zu stellen und weiterzuentwickeln. Viele unerwartete Momente, die wir dadurch erleben durften, haben gezeigt, dass es sich lohnt.

Die unglamouröse Kunst: Theatervermittlung als künstlerisch-pädagogische Praxis

The Unglamorous Art: Theater Communication as an Artistic and Educational Practice

von by Ute Pinkert, Katja Rothe



ABSTRACT

Artists working in the field of theater education are associated with the field of children's and youth theater and are thus excluded from equal access to the resources which are available. It can be observed that, up until now, theater educators have not enjoyed the same esteem within the independent performing arts community as they enjoy within institutional theaters. Something, however, is changing: artists and theater educators, at least, are approaching each other and becoming closer. This text calls for more than simply being aware of the differentiation between art and education and the resulting dominance structures. It also speaks to the need for spaces of reflection and negotiation in which shared, critical, transformative practice is made possible.

Unbestritten ist das Theater ein öffentlicher Ort. Wie die Theaterwissenschaft beschreibt, kommt eine Aufführung erst zustande, wenn „zwei Gruppen von Personen, die als ›Handelnde‹ und ›Zuschauende‹ agieren, sich zu einer bestimmten Zeit an einem Ort versammeln und dort eine Situation, eine Spanne Lebenszeit miteinander teilen.“³ Und indem die Aufführung aus der Begegnung, der Konfrontation und Interaktion (vgl. ebd.) dieser beiden Gruppen hervorgeht, lässt sich feststellen, dass „Theater [...] in diesem Sinn einen öffentlichen Raum dar[stellt], in dem eine Gesellschaft nicht nur über die in ihr geltenden Werte reflektiert, sondern sie aktiv zwischen allen Beteiligten aushandelt.“⁴

Nun gibt es jedoch eine Reihe von Gründen, dass sich dieses Moment der Interaktion und aktiven Aushandlung von Werten mitunter nicht recht

3 Fischer-Lichte, Erika: Theater als öffentlicher Raum. In: Gerlach, Klaus (Hg.): Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater, Berliner Klassik, Berlin 2009, S. 47.

4 Ebd., S. 48

einstellen will: Vielleicht weil den Zuschauenden die spezialisierte Sprache der Darstellenden nicht vertraut ist oder es ihnen nicht gelingt, die für den Nachvollzug der Performance erforderliche Wahrnehmungshaltung einzunehmen; vielleicht weil die Zuschauenden den Theaterbesuch anders rahmen als die Darsteller*innen und zum Beispiel die Interaktion in der eigenen Peergroup höher bewerten als die Interaktion mit dem Geschehen auf der Bühne; oder vielleicht weil die ideale Zielgruppe der Aufführung gar nicht ins Theater geht.

Ausgehend von solcherart Befunden einer Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit hinsichtlich der Etablierung des öffentlichen Raums im Theater hat sich seit den 1970er Jahren an den deutschsprachigen Stadt- und Staatstheatern eine Funktion von Theatervermittlung herausgebildet, die sehr bald von Theaterpädagog*innen übernommen wurde.⁵ Das Wissen, das sich in dieser Praxis entwickelt hat, wurde jenseits einer wissenschaftlichen Reflexion vorwiegend als Kenntnis um die Möglichkeiten der Formatierung von spielplanvermittelnden Angeboten verbreitet, als eine Art „Formatkenntnis“: So gehören vor- und nachbereitende Workshops zu Inszenierungen des Spielplans, Begleitmaterialien und Weiterbildungen für Lehrer*innen, Nachgespräche, Theaterführungen etc. mittlerweile zum standardmäßigen Programm einer Theaterpädagogik am Theater. Die Spezifik des theaterpädagogischen Wissens zeigt sich vor allem in den jeweiligen Ausdifferenzierungen der Formate, die auf konzeptionelle Entscheidungen zurückgehen – zum Beispiel in Bezug auf die angestrebte Wirkung, auf den zugrunde gelegten Begriff von Kunst (und Nicht-Kunst) oder in Bezug auf die Positionierung der Teilnehmenden in Vermittlungsformaten und ihre entsprechende Ansprache oder Anrufung.⁶ Die geschickte Anwendung dieses Wissens realisiert sich in der Kunst der Vermittlung.

Parallel zur zunehmenden Professionalisierung der Theaterpädagogik am Theater hat in den letzten Jahren ein Strukturwandel eingesetzt, der insbesondere die Funktion der Vermittlung betrifft: Im Zuge der Debatten um das Stadttheater der Zukunft und mit der künstlerischen (Wieder)Entdeckung von rechercheorientierten, dokumentarischen und

5 Näheres zu historischen Ursprüngen von Theatervermittlung in Pinkert, Ute: Vermittlungsgefüge II. Historische Momente der Herausbildung des Praxisfeldes von Theaterpädagogik am Theater. In: Pinkert, Ute (Mitarbeit Mira Sack): Theater Pädagogik am Theater. Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung. Berlin Milow Strasburg 2014, S.194 - 233.

6 Vgl. dazu u.a. Pinkert, Ute: Vermittlungsgefüge I. Vermittlung am institutionalisierten Theater als immanente Dimension und als pädagogischer Auftrag. In: In: Pinkert, Ute (Mitarbeit Mira Sack): Theater Pädagogik am Theater. Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung. Berlin Milow Strasburg 2014, S.12 - 69.

ortsspezifischen Theaterarbeiten mit nicht professionellen Darsteller*innen (educational turn) verflüssigen sich die Unterschiede zwischen Stadt- und Staatstheatern und freier Szene und die Grenzen zwischen Kunst und Vermittlung scheinen sich aufzulösen: An den Stadt- und Staatstheatern werden neue Sparten (wie z.B. Bürgerbühnen) eingerichtet und Stadttheater wie freie Theater initiieren künstlerisch-pädagogische Projekte, die oftmals auf Kooperationen mit Bildungseinrichtungen basieren. In dieser Schnittmenge zwischen Kunst, Bildung und sozialer Praxis hat sich mittlerweile eine lebendige Vielfalt von innovativen Projektformen herausgebildet. Bei aller Faszination für die zunehmende Relevanz und die Möglichkeiten dieses Bereiches sollte jedoch nicht verkannt werden, dass sich dieser nach den Gesetzen eines sozialen Feldes organisiert. Das bedeutet, dass auch im Bereich von Vermittlung/ Kultureller Bildung/ sozialer Kunst eine Auseinandersetzung um Machtverhältnisse stattfindet, die sich zum Beispiel darin zeigt, wie man etwas bezeichnet, wovon man sich abgrenzt und welche Wertungen man vornimmt. Eine wesentliche Differenzlinie unseres Feldes wird produziert, indem zwischen Kunst und Pädagogik unterschieden und letztere abgewertet wird. Dies hat Folgen: In der im März 2018 erschienenen Studie „Freie darstellende Künste und Kulturelle Bildung im Spiegel der bundesweiten Förderstrukturen“⁷ wird die Fülle künstlerischer Arbeit in Bildungskontexten erstmals auf Bundesebene reflektiert, wobei auffällig ist, dass die Theaterpädagogik dabei kaum zu Wort kommt bzw. ihre Konzepte und Institutionen nur am Rande erwähnt werden. Diese Tendenz wurde bereits in der Bildenden Kunst beobachtet. Hier prägen Künstler*innen und Kurator*innen das Feld, gerade auch innerhalb von Kunstinstitutionen, die sich selbst als kritisch begreifen.⁸ Künstlerisch-pädagogische Akteur*innen werden dem Bereich der Kinder- und Jugendarbeit zugeordnet und damit vom gleichberechtigten Zugang zu den zur Verfügung stehenden Ressourcen ausgeschlossen. Festgestellt werden kann, dass sich Theaterpädagog*innen – anders als die künstlerischen Produktionen mit nicht-professionellen Akteur*innen an den Häusern der freien Szene – eher an „unglamourösen Aufgaben“⁹ abarbeiten: Sie arbeiten oftmals mit Menschen, die anderen sozialen Schichten entstammen und konträre Ansichten sowie vom im Kunstfeld anerkannten Geschmack abweichende Ästhetiken, Stile und

7 <https://darstellende-kuenste.de/de/themen/kulturelle-bildung/nachrichten/1225-studie-freie-darstellende-kuenste-und-kulturelle-bildung-im-spiegel-der-bundesweiten-foerderstrukturen-erschieden.html>

8 Carmen Mörsch: „Allianzen zum Verlernen von Privilegien: Plädoyer für eine Zusammenarbeit zwischen kritischer Kunstvermittlung und Kunstinstitutionen der Kritik“. In: Nanna Lüth, Sabine Himmelsbach, Edith-Russ-Haus für Medienkunst (Hg.): Medien. Kunst. Vermitteln. Berlin 2011, S. 19-31, v.a. S. 27ff.

9 Nora Sternfeld: „Unglamorous Task: What can Education Learn from its Political Traditions?“ In: e-flux journal. 14 (2010). Ohne Seitenangaben.

Utopien vertreten. Und sie werden eher für die „kleinen“ Formate angefragt, für Assistenzen, Workshops, Projektwochen und eben für die Vielfalt an spielplanvermittelnden Formaten im weitesten Sinne.

Dieser „Aufteilung des Sinnlichen“¹⁰ (Ranciere) ist jedoch immer von neuem entgegenzutreten. Ein erster Schritt ist die Sichtbarmachung von aktuellen theaterpädagogischen Positionen, denn das Ignorieren der Vermittlung und ihrer Diskurse gerade in den Institutionen der freien Szene zeigt sich als „Nichtwissen, das die eigene Machtposition stärkt“¹¹. So hat die Theaterpädagogik in der jüngsten Zeit jenseits einer einfachen Differenzbildung zwischen Kunst und Pädagogik eine kritische Befragung der Voraussetzungen der eigenen Praxis unternommen: Zum Beispiel im Hinblick auf das Verhältnis der Vermittlung zur Institution und die daraus erwachsende Hinwendung zu bestimmten Gruppen von Teilnehmenden¹² oder über die Untersuchung zentraler Begriffe der Vermittlung wie z.B. Partizipation und Kreativität im Hinblick auf ihre gouvernementale Funktion.

Wenn mit dem in diesem Buch dokumentierten Projekt des Performing Arts Programm Berlin das Format des Nachgesprächs zur Aufführung in den Fokus genommen wird, so ist hier ein gemeinsamer Entwicklungsprozess zwischen freier Szene und Theaterpädagogik begonnen worden. Denn mit dieser intensiven Hinwendung zu einem bislang vernachlässigten Vermittlungsformat hat sich ein Freiraum gebildet, in dem ein gemeinsames Nachdenken über die Kunst der Vermittlung möglich wird. Die beginnende Auseinandersetzung mit der jeweils spezifischen Verstrickung in machtorientierte Differenzkonstruktionen kann so vorangetrieben werden.

Diese Öffnung der freien Szene für die Formate der Vermittlung geschieht parallel zu einer Erweiterung des Berufsfeldes Theaterpädagogik als kritische, verändernde künstlerische Praxis, die das Sagbare und Denkbare¹³ verhandelt

10 Mit dieser Formel hat Jacques Ranciere einen neuen Blick auf eine immanent ästhetische Dimension des Politischen eröffnet: „Die Aufteilung des Sinnlichen macht sichtbar, wer, je nachdem, was er tut, und je nach Zeit und Raum, in denen er etwas tut, am Gemeinsamen teilhaben kann.“ Jacques Ranciere.: „Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien“ Berlin 2006, S.26.

11 Mörsch 2011, S. 27.

12 Vgl. dazu insbesondere: Mörsch, Carmen (2009): Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In: Carmen Mörsch und Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hrsg.): Kunstvermittlung II. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojektes. Zürich, Berlin. S.9-32; sowie Pinkert, Ute: Theater und Vermittlung. Potentiale und Spannungsfelder einer Beziehung. <https://www.kubi-online.de/artikel/theater-vermittlung-potentiale-spannungsfelder-einer-beziehung>

13 Sternfeld, Nora: Verlernen vermitteln (Kunstpädagogische Positionen 309. Hamburg 2014, S. 19.

und verändert und die „dominanten Formen des Denkens und Handelns“¹⁴ herausfordert.

Beide Bereiche öffnen sich also füreinander. Das Theater als ein öffentlicher Ort der Aushandlung könnte so auch für die professionellen Akteur*innen ein Möglichkeitsraum werden, in dem und für den gemeinsam innovative Formate (weiter-)entwickelt werden, Formate, in denen die Kunst der Vermittlung als einer ‚glamourösen‘ Arbeit an den Potentialen der Öffentlichkeit des Theaterraumes Aufmerksamkeit und (auch finanzielle) Wertschätzung genießt.



14 Mayo, Peter: Politische Bildung bei Antonio Gramsci und Paulo Freire. Perspektiven einer verändernden Praxis. Hamburg 2006, S. : 22.



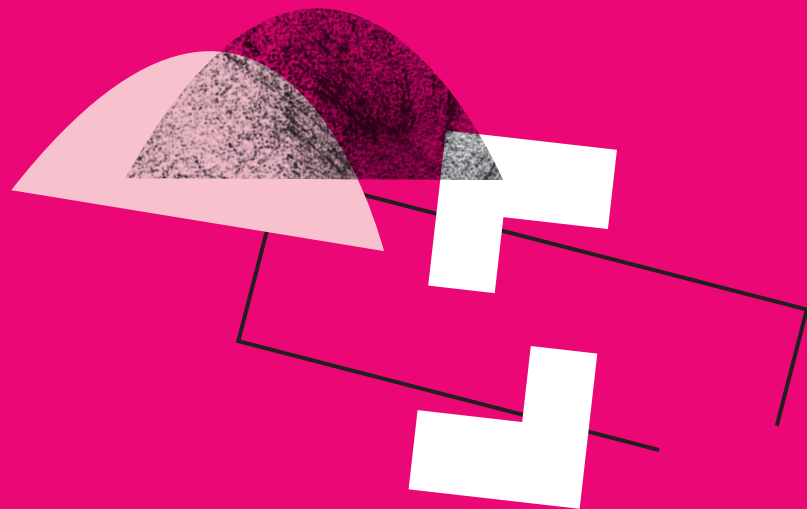
Das unbeschriebene Blatt

Blank Page

D — Wenn die Erfahrungen eines Theaterbesuchs zu deinem persönlichen Kunstwerk werden würden, wie sähe es für dich aus? Diese Frage ist der Ausgangspunkt für das unbeschriebene Blatt. Alle Zuschauenden sind eingeladen, mit einfachen Mitteln ihre eigene Skulptur zu erschaffen und mit den anderen darüber ins Gespräch zu kommen.

E — *If the experiences of going to a theater production would become your personal artwork, what would it look like? This question is the point of the departure for The Blank Page. All audience members are invited to create their own sculpture using the simplest of means and to enter into conversation with the other audience members about it.*

von by David Vogel und die and the Geheime Dramaturgische Gesellschaft
(Anna-Sophia Fritsche, Jonas Feller, Stephan Mahn)



ABLAUF DES FORMATS PROCESS

Die Teilnehmenden bilden Paare und erhalten pro Person ein weißes DIN-A4-Papier. Sie werden aufgefordert, aus dem Blatt jeweils eine Skulptur zu formen, die den Nachklang der eigenen Aufführungserfahrungen einfängt. Es gibt keine weiteren Materialien, aber mit dem Blatt ist alles erlaubt (reißen, falten, knüllen etc.). Nach ca. 5 Minuten werden die Teilnehmer*innen aufgefordert, ihre Skulptur mit der ihres*r Partners*in zu tauschen und die Skulptur des Gegenübers im Modus eines*r Kunstkritikers*in zu interpretieren. Dabei trägt die Skulptur den Titel der gemeinsam erlebten Aufführung. Nach wenigen Minuten kann eigenständig gewechselt werden und die zweite Person ist an der Reihe, die Skulptur des Gegenübers zu interpretieren.

Die Teilnehmer*innen werden anschließend aufgefordert, ihre Skulpturen zu einem Objekt zusammenzufügen oder zueinander zu arrangieren, und an einem beliebigen Ort im Raum zu platzieren. Gemeinsam geben sie der so entstandenen Skulptur einen neuen Titel – und erhalten dafür ein weiteres Papier und einen Stift. Nun sind alle eingeladen, sich in einem offenen Rund-

gang frei im Raum zu bewegen, die Skulpturen der anderen zu entdecken und informell ins Gespräch zu kommen. Es gibt keinen gesetzten Endpunkt.

The participants are divided into pairs and each person receives a sheet of blank DIN A4 paper. The participants are all asked to respectively create a sculpture individually from the sheet of paper which captures the resonance of their experiences of the theater production. There are no additional materials, but the participants can do anything they like with the sheet of paper (tearing, folding, crumpling, et cetera). After approximately five minutes, the participants are asked to exchange sculptures with their partners and to interpret their partner's sculpture in the style of an art critic. In doing so, the name of the sculpture will be the title of the production the partners have watched together. After a few minutes, the partners can individually change roles and the second person will be asked to interpret the sculpture of their partner.

The participants are then asked to combine their sculptures into a single object or to arrange with them with each other and place them somewhere in the room. They will then find a new name for the newly created sculpture together – and will receive another sheet of paper and a pen in order to do so. Now all

participants are invited to freely move about the space to discover the sculptures of the others and informally enter into conversation. There is no specific end time for this format.

WAS WILL DAS FORMAT? WHAT DOES THIS FORMAT SEEK TO DO?

Das unbeschriebene Blatt bietet dem Publikum eine non-verbale Ausdrucks- und Reflexionsmöglichkeit. Es unterstützt die Freude an und den Mut zur persönlichen Interpretation von Aufführungserlebnissen und befördert eine vielschichtige Auseinandersetzung mit den Themen und der Ästhetik der Aufführung. Zugleich entsteht ein schöpferisch-aktiver Austausch zwischen den Zuschauer*innen. Das unbeschriebene Blatt bringt einander unbekannte Menschen ins informelle Gespräch.

The Blank Page offers the audience an option for nonverbal expression and reflection. It supports the joy and courage in the personal interpretation of theatrical experiences and supports a diverse contemplation of the themes and aesthetics of the production. At the same time, it allows a creative and active exchange to take place between audience members. The Blank Page brings strangers together into informal conversations.

ZIELGRUPPE TARGET GROUP

Wir haben das Format mit Erwachsenen unterschiedlichen Alters und in Gruppengrößen von 6 bis 60 Personen durchgeführt. Der gestalterische Zugriff macht das unbeschriebene Blatt für jede Altersgruppe denkbar. Nach Überwindung einer möglichen anfänglichen Skepsis eines erwachsenen Publikums entfaltet sich bei den Teilnehmenden eine große Lust und Befriedigung an der gestalterischen Tätigkeit. Das Format eignet sich besonders, um sich mit den Inhalten von Aufführungen auseinanderzusetzen, ist dabei aber nicht auf bestimmte Formen der darstellenden Künste beschränkt.

We have conducted the format with adults of various ages in groups ranging from six to 60 participants. The creative sharing makes The Blank Page a conceivable format for all age groups. After overcoming the possible initial skepticism of an adult audience, the participants have a great deal of fun and derive a great deal of satisfaction from the creative activity. The format is especially well-suited for working with the themes of productions and, in doing so, is not restricted to specific forms of the performing arts.

ERFAHRUNGSWERTE AUS DEM ENTWICKLUNGS- PROZESS EXPERIENCES GAINED FROM THE DEVELOPMENT PROCESS

Der geeignete Ort für das Format ist das Foyer, wo es auch stattfinden kann, wenn dort Betrieb durch andere Gäste ist. Die Teilnehmenden können als Paare zwischen den anderen Foyerbesucher*innen werkeln, ohne dass sie sich gegenseitig stören. Die Skulpturen, die im Verlauf des Formats im Foyer verteilt werden, können somit auch für die anderen Gäste zum Gesprächsimpuls werden. Die Anleitung der einzelnen Arbeitsschritte sollte in dieser Umgebung aber entsprechend direkt bei jedem einzelnen Paar und nicht durch eine allgemeine Raumansage erfolgen. Es ist sogar denkbar, den Beginn des Formats nicht durch eine allgemeine Anmoderation, sondern durch gezieltes, individuelles Ansprechen einzelner Besucher*innen einzuleiten, und ihnen dabei die Papiere in die Hand zu geben.

Es hat sich als sinnvoll herausgestellt, das Format nicht als Nachgespräch, sondern als eine Möglichkeit, das Erlebte nachklingen zu lassen, anzukündigen, und die Kürze des Formats (ca. 15 Minuten) zu betonen. Diese Form der Kom-

munikation erhöht die Bereitschaft teilzunehmen.

Es ist auch möglich, ein (un) moderiertes Gespräch aller Teilnehmenden anzuschließen, anstatt das Format im offenen Rundgang ausklingen zu lassen. In Rückmeldungen der Teilnehmenden wurde aber darauf hingewiesen, dass damit die sinnlich-praktische Erfahrung, die als positiver Aspekt des Formats beschrieben wurde, wieder theoretisiert und zerredet werden würde.

Die Teilnahme der Künstler*innen ist möglich und schafft auch für sie einen spannenden, neuen Zugang zu ihrer eigenen Arbeit. Sie sollten wie alle anderen im Paar (idealerweise mit einer*m Zuschauer*in) alle Schritte mitmachen. Durch das Schaffen von Objekten können sich Künstler*innen und Zuschauer*innen auf einer gemeinsamen, gestalterisch aktiven Ebene begegnen.

The best place for this format is the lobby and it can also take place even when the lobby is also being used by other guests. The participants can work in teams of two while the guests also enjoy the lobby without disturbing them. The sculptures that are distributed throughout the lobby over the course of the format could even provide the other guests with a topic of conversation. The provision of the individual instructions

and steps in this case, however, should be provided directly to every individual pair and not simply be announced to the entire room. It is even conceivable that the beginning of the format could be initiated through specific, individual conversations with individual audience members, instead of through a general set of instructions, providing them with the pieces of paper personally.

It has proved to be a good piece of advice not to designate the format as a post-performance discussion but instead as an option to reflect upon what has been experienced as well as to mention the brevity of the format (approximately 15 minutes). This form of communication increases the readiness to participate.

It is also possible to end with an (un)moderated conversation with all participants instead of ending the format with an open tour and exploration of the space. Responses from participants, however, indicate that ending with a conversation threatens to theorize and over-discuss the sensual and practical experience that has been described as a positive aspect of the format. The participation of the artists is possible and also provides them with an exciting, new point

of access to their own work. They should work, like all other participants, as part of a pair (ideally with an audience member) and conduct every step of the format. By creating objects, artists and audience members can encounter each other on a mutually creative level.

Getestet bei *Tested at Project Wilderman: Happiness Unlimited*, Neuköllner Oper, 11.05.2017; *Retrofuturisten: Million Miles*, Schaubude, 12.5.2017; *Naoko Tanaka: Still Lives*, Sophiensaele, 9.2.2018 sowie bei Gelegenheiten außerhalb der freien Szene Berlins *as well as opportunities outside of Berlin's independent performing arts community* (State of the Art 2017 Hildesheim; Wildwechsel 2017 in Dresden)

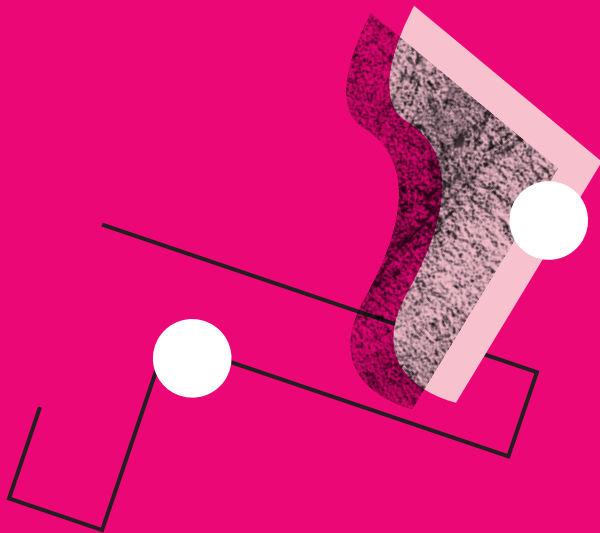
Kartographie

Cartography

D — Die Zuschauer*innen erkunden nach der Aufführung den Bühnenraum und vermessen diesen, indem sie ihre Gedanken, Erinnerungen und Fragen auf Post-Its schreiben und diese in den Aufführungsraum kleben. Es entsteht eine gemeinsame Kartographie der individuellen Aufführungserlebnisse, die als Ausgangspunkt für ein gemeinsames Gespräch dient.

E — *After the production, the audience members explore the performance space and measure it by writing their thoughts, memories and questions on Post-Its and sticking them around the performance space. A shared cartography of the individual production experiences is created which serves as the point of departure for a shared conversation.*

von by Geheime Dramaturgische Gesellschaft
(Anna-Sophia Fritsche, Jonas Feller, Stephan Mahn)



ABLAUF DES FORMATS PROCESS

Das Publikum wird nach der Aufführung eingeladen, den Bühnenraum zu betreten. Dort erhalten sie Post-Its und Stifte und werden durch eine Moderation aufgefordert, jeweils für sich und still die Bühne mit Fragen, Assoziationen, Beschreibungen, Erinnerungen usw. zu markieren. Die Moderation lädt nach 10 Minuten dazu ein, die Notizen der anderen zu lesen und mit eigenen Notizen zu ergänzen, zu kommentieren oder zu befragen. Diese abermals „stille“ Phase endet nach weiteren 10 Minuten.

Die Teilnehmenden werden anschließend dazu aufgefordert, sich einen Ort im kartographierten Raum zu suchen, der sie aufgrund der dort klebenden Zettel interessiert, um nun mit den Menschen in ihrer direkten Umgebung unmoderiert ins Gespräch zu kommen. Die Notizzettel um sie herum können dabei als Impulse genutzt werden. (Auch bei kleinen Gruppen ist das möglich: Statt Kleingruppen bilden sich dann Paare oder es entsteht ein gemeinsames Gespräch aller Teilnehmenden). Die Teilnehmenden dürfen sich in dieser Phase weiterhin frei im Raum bewegen und die Gesprächsgruppe auch wechseln. Nach weiteren

20 bis 30 Minuten beendet die Moderation den offiziellen Teil und lädt dazu ein, die Gespräche informell weiterzuführen.

Die Kartographie nimmt das Gespräch unter Zuschauenden in den Fokus, das Format kann aber auch mit anwesenden Künstler*innen durchgeführt werden. Diese nehmen während der ersten Phase im Zuschauer*innenraum Platz, so dass die Bühne ganz dem Publikum gehört. Nach den ersten 10 Minuten können sie die Bühne betreten und die Notizen der Teilnehmenden lesen (aber nicht selbst kommentieren oder ergänzen). Auch für sie gilt das Gebot des Schweigens. In den folgenden Kleingruppengesprächen können die Künstler*innen am Gespräch teilnehmen.

After the production, the audience is invited to enter the performance space. There, they are given Post-Its and pens and are asked by the moderator to individually and silently mark the stage with questions, associations, descriptions, memories, et cetera. After ten minutes, the moderator invites the audience to read each other's notes and supplement, comment or question them with their own. This "silent" phase ends after an additional ten minutes.

The participants are then asked to find a space within the mapped room which is interesting to them due to the content of the notes stuck there in order to enter an unmoderated conversation with the people directly around them. The notes surrounding them can be used as an impetus to begin the conversation. (This is also possible in small groups: instead of forming small groups, couples can be formed or a shared conversation can take place between all participants.) During this phase, the participants can continue to move freely about the space and change discussion groups. After an additional 20 to 30 minutes, the moderator will end the official section and invite the participants to continue the conversations informally.

The Cartography focuses on the conversation between audience members, but the format can also be conducted with any artists present. During the first phase, they will sit in the audience seating, giving the performance space over to the audience completely. After the first ten minutes, the artists can enter the performance space and read the notes of the participants (but not comment on them or add to them). They also must remain silent. The artists can participate in the conversations in the small groups that follows this phase.

— WAS WILL DAS FORMAT? WHAT DOES THIS FORMAT SEEK TO DO?

Der architektonische Raum wird erweitert, indem Gedanken und Eindrücke an ihn geknüpft werden. Die Zuschauenden verleihen dem Aufführungsraum aus ihren subjektiven Perspektiven heraus zusätzliche Bedeutungen und sprechen anschließend als Expert*innen der eigenen Aufführungserlebnisse über ihre Assoziationen. Die im Aufführungsraum verteilten Post-Its fungieren zugleich als eine Dokumentation des Gesprächs, die als Feedback an die Künstler*innen übergeben werden kann.

The architectural space is expanded by adding something sensual and thoughtful to it. The audience members imbue the performance space with additional meanings thanks to their subjective perspectives and then speak as experts of their own experiences during the production with regard to their associations. The Post-Its distributed throughout the performance space also function as a documentation of the conversation which can then be given to the artists as feedback.

— ZIELGRUPPE TARGET GROUP

Die Kartographie eignet sich für Zuschauende unterschiedlicher Altersgruppen. Wir haben die Kartographie mit Kindern, Jugendlichen, Erwachsenen und auch mit Gruppen unterschiedlicher Publikumszusammensetzung durchgeführt. Die Gruppengrößen lagen zwischen 6 und 60 Teilnehmenden. Die Testläufe bei Aufführungen des zeitgenössischen Tanztheaters, der Performance, des traditionellen Sprechtheaters sowie des Kinder- und Jugendtheaters zeigen, dass sich das Format auf unterschiedliche Kontexte, Kunstformen und Spielorte übertragen lässt. Weniger geeignet ist die Kartographie für Inszenierungen, bei denen das Publikum bereits während der Aufführung den Bühnenraum betreten und erkunden konnte.

The Cartography format is suitable for audience members of different age groups. We have conducted the format with children, youth, adults and also with groups consisting of mixed audiences. The group sizes were between six and 60 participants. The tests conducted at productions of contemporary dance theater, performance, traditional spoken word theater as well as children's and youth theater

demonstrate that the format can be extended to different contexts, art forms and performance venues. Cartography is less suited for productions where the audience can already enter and explore the performance space during the production.

— ERFAHRUNGSWERTE AUS DEM ENTWICKLUNGS- PROZESS EXPERIENCES GAINED FROM THE DEVELOPMENT PROCESS

Das Format kann nur durchgeführt werden, wenn der Aufführungsraum nach der Vorstellung für ca. eine Stunde zu nutzen ist. Die Zuschauer*innen müssen die Bühne betreten und diese mit ihren Klebezetteln bestücken dürfen. Dabei ist es wichtig, dass sich die Bühne im Zustand der Aufführung (unaufgeräumt und mit allen Aufbauten, Bühnenbildern, Requisiten etc.) befindet.

Neben der Anmoderation der einzelnen Phasen ist es die Aufgabe der Vermittler*innen, die Zeit im Blick zu behalten. Bei den Anmoderationen besteht die Herausforderung darin, die Handlungsaufträge für die einzelnen Phasen kurz und prägnant zu fassen und zugleich poetische und bildliche Formulierungen zu finden. Die Möglichkeit, den Bühnen-

raum zu betreten, stellt dabei einen besonderen Reiz für viele Zuschauer*innen dar. In die Kleingruppengespräche sollte die Moderation lediglich eingreifen, um Konflikte zu verhindern. Es ist nicht ihre Aufgabe, Gespräche mit Fragen oder Impulsen anzustoßen oder am Laufen zu halten. Die Impulse finden sich auf den Notizzetteln und es liegt in der Verantwortung der Teilnehmenden, ihr Gespräch so lange zu führen, wie es dauert. Die Stille ist ein wesentlicher Bestandteil des Formats, und mitunter braucht es eine Zeit des Nachdenkens und Erinnerns, bis die ersten Teilnehmenden beginnen, Notizzettel zu schreiben und im Raum zu platzieren.

Findet das Format unter Anwesenheit der Künstler*innen statt, ist ein Vorgespräch sinnvoll, um ihnen zu erläutern, dass das Gespräch unter den Zuschauenden im Vordergrund steht. Während der Kleingruppengespräche sollten die Künstler*innen vor allem als Zuhörer*innen auftreten, um zu verhindern, dass ein Frage-Antwort-Spiel entsteht.

The format is only possible if the performance space can be used after the production for approximately one hour. The audience members must be able to enter the performance space and post their Post-Its within it. In doing so, it is absolutely essential that the performance space remains in the state that the production ends in (not cleaned up and with all structures, set pieces, props, et cetera).

Alongside moderating the individual phases, one of the tasks of the moderator is to keep an eye on the time. When moderating, the challenge rests in summarizing the required actions for the individual phases clearly and concisely while still finding poetic, figurative formulations for them. The opportunity to enter the performance space is very appealing for many audience members. The moderator should only intervene within the smaller group conversations in order to prevent conflicts. It is not the job of the moderator to initiate conversations with questions or impetuses or to keep the conversations going. The impetuses are found on the Post-Its and it is the responsibility of the participants to conduct the

conversations for as long as they take. The silence is an essential component of the format and, with this in mind, some time for contemplation and remembering is necessary before the first participants begin to write their Post-Its and place them around the space.

If the format takes place with the artists present, it is advised to speak with the artists in advance to explain to them that the primary focus is the conversation between the audience members. During the conversations in small groups, they should primarily act as listeners in order to prevent any kind of question-answer game from forming.

Getestet bei *Tested at* Motimaru Dance Company; MUT, Ackerstadtpalast, 2.4.2017; Stephan Thiel: Die wohlpräparierte Frau, Theater unterm Dach, 13.05.2017; Marie Golüke: Shame, Ballhaus Ost, 14.5.2017; Johanna Hasse: Drei Engel für Bert, Theater unterm Dach, 9.11.2017 sowie bei Gelegenheiten außerhalb der freien Szene Berlins *as well as opportunities outside of Berlin's independent performing arts community* (Grips Theater 2017; State of the Art 2017 Hildesheim; Theatertage Bayerische Gymnasien 2017; stellwerk - Junges Theater Weimar 2017)

Mobiler Nach(t)spaziergang

Mobile Post-Performance (Night) Walk

D — Der mobile Nach(t)spaziergang ist eine Einladung an das Publikum, das Aufführungserlebnis in einem Telefongespräch mit einer (noch) fremden Person spazierend nachwirken zu lassen. Wie redest Du mit einer unbekanntenen Person über Theater, mit der Du nichts teilst außer dem gerade Erlebten? Kann hier unerkannt gesagt werden, was sonst verborgen bleibt?

E — *The mobile post-performance (night) walk is an invitation to the audience to reflect upon the experiences of the production while taking a walk and having a telephone conversation with a stranger (at least at the beginning of the conversation). How do you talk about theater with a stranger you share nothing with other than what you have just experienced? What can be said here that would otherwise remain hidden?*

von by Anna-Sophia Fritsche, David Vogel



— ABLAUF DES FORMATS PROCESS

Nach der Vorstellung werden die Teilnehmenden in zwei Gruppen eingeteilt. Die Teilnehmenden der Gruppe A geben ihre Handynummern auf einem kleinen Zettel ab. Die Teilnehmenden der Gruppe B ziehen im Anschluss jeweils eine Handynummer. Daraufhin verlassen alle Teilnehmenden (mit angeschalteten Handys) den Raum. Sie können sich nun frei und unabhängig voneinander bewegen (draußen spazieren gehen, sich im Foyer in eine Ecke zurückziehen, sich an die Bar setzen usw.). Dabei haben sie den Auftrag, das Stück zunächst einmal auf sich wirken zu lassen. Nach 5 Minuten rufen die Teilnehmenden der Gruppe B die gezogene Nummer an. Ausgangspunkt des Gespräches ist das zuvor Erlebte. Dabei ist es nicht wichtig, wer am anderen Ende der Leitung ist: Die Teilnehmenden brauchen sich weder namentlich noch anderweitig vorzustellen. Stattdessen können sie sich nun über alles austauschen, was sie interessiert: über Beobachtungen und Empfindungen zur Aufführung, über Momente, die sie bewegt oder berührt haben, über persönliche Fragen. Ein Leitfaden, den alle Teilnehmenden beim Ver-

lassen des Bühnenraums erhalten, bietet einige Anregungen (z.B. Welche Bilder schweben dir nach der Aufführung im Kopf herum? Welche Fragen hast Du an die Aufführung? Welche Berührungspunkte kannst Du zu Deinem eigenen Leben finden?). Nach 20 Minuten Gespräch entscheiden sich die Telefonierenden, ob sie sich im Foyer treffen möchten, oder weiterhin anonym bleiben und das Gespräch beenden. Abschließend können die Erfahrungen mit den Telefonaten als Anregung für ein gemeinsames Gespräch in großer Runde, optional auch mit den Künstler*innen, genutzt werden. Bei dieser Variante fungieren die Vermittler*innen als Zeitwächter*innen. *After the production, the participants are divided into two groups. The members of group A then write down their mobile numbers on a small piece of paper. After this, the members of group B each draw one mobile number. Then all of the participants leave the space (with their mobile phones turned on). They can now move freely and independently from each other (go for a walk outside, sit down in a corner of the lobby, take a seat at the bar, et cetera). Each participant has the instructions to initially wait and let the production sink in. After five minutes, the members of group B each call the*

mobile number they have drawn. The starting point of the conversation is the production that has been seen together. It is wholly unimportant who the person on the other end of the conversation is: the participants do not have to introduce or identify themselves. Instead, they can simply talk about everything that interested them: observations and feelings about the productions, moments that moved or touched them as well as personal questions. A set of guidelines that all participants receive when leaving the performance space offers additional suggestions (e.g. what images do you have in your head after the production? What questions do you have about the production? What points of contact can you find with your own life?). After twenty minutes of conversation, the participants decide whether they would like to meet in the lobby or if they would prefer to remain anonymous and end the conversation. The individual experiences of the telephone calls could then serve as the point of departure for a shared conversation in a larger round, also optionally including the artists. For this version, the moderator keeps an eye on the time.

— WAS WILL DAS FORMAT? WHAT DOES THIS FORMAT SEEK TO DO?

Das Format eröffnet einen persönlichen, intimen und dennoch anonymen Raum zum Austausch. Durch das Gespräch via Telefon entsteht eine spezielle Beziehung, die häufig die Beteiligten dazu veranlasst, mutiger und persönlicher zu kommunizieren. Ist einmal die Hemmschwelle überwunden, mit jemand Fremdes zu telefonieren, kann der Austausch wesentlich freier und ungezwungener verlaufen, als es öffentlich und in großer Gruppe der Fall wäre. Der Austausch erfordert ein intensives Reagieren und ein sich Einlassen auf den*die jeweilige*n Partner*in, da es sich hier um eine 1:1 Kommunikation handelt.

The format provides a personal, intimate and yet anonymous space for exchanging ideas and experiences. The conversation on the telephone creates a special relationship which frequently allows the participants to speak more bravely and more personally. Once the psychological barrier of speaking on the phone with a stranger is overcome, the exchange can take place much more freely and naturally than would be the case if the conversation were in public or within a larger

group. In doing so, the exchange requires much more intensive reaction to and engagement with the respective partner, as this is 1:1 communication.

— ZIELGRUPPE TARGET GROUP

Das Format eignet sich für alle Theaterformen und auch für eine große Anzahl an Zuschauenden, da jede*r sich gleichermaßen beteiligen kann, unabhängig vom Alter oder von Theatervorkenntnissen. Einen besonderen Reiz kann das Gebäude oder die Umgebung des Aufführungsortes ausmachen, da die Telefonate spazierend geführt werden. Voraussetzung ist natürlich, dass die Teilnehmenden ein funktionierendes Handy dabei haben, und bereit sind, ihre Nummern auszutauschen. Schwieriger wird es, wenn die Beteiligten unterschiedliche Sprachen sprechen - internationale Produktionen eignen sich daher tendenziell weniger für das Format, es sei denn, man einigt sich im Vorfeld auf eine gemeinsame Sprache. *The format is suitable for all types of theater as well as for a large number of audience members since everyone can participate, regardless of their age or prior knowledge and experience of theater. The building or the area surrounding the perfor-*

mance venue can be a special attraction as the telephone calls are made while walking and not while sitting in the same room. The prerequisite, of course, is that each participant has a functional mobile phone and that they are ready to provide their phone numbers. The process is more difficult when the participants speak different languages – international productions tend to be less suitable for this format unless the organizers agree on a shared language in advance.

— ERFAHRUNGSWERTE AUS DEM ENTWICKLUNGS- PROZESS EXPERIENCES GAINED FROM THE DEVELOPMENT PROCESS

Die Vorstellung, seine Handynummer einer unbekanntenen Person anzuvertrauen und dann ein längeres Telefonat zu führen, erzeugt zunächst häufig Vorbehalte. Daher ist eine empathische, motivierende Ansprache erforderlich. Insbesondere hilft der Verweis auf einen anregenden Gesprächsleitfaden, der zur Inspiration dient. So kann den Teilnehmenden die Sorge vor ausgehenden Themen schnell genommen werden. Häufig bekundeten die Teilnehmenden im Anschluss, diesen dann gar nicht wirklich benötigt zu haben.

Interessanterweise kam bei jedem Testdurchlauf im Vorfeld die Frage auf, warum denn überhaupt Telefone benötigt würden, und ob man sich nicht auch direkt zu zweit unterhalten könne. Wir überzeugten die Teilnehmenden, das Format wie vorgeschlagen auszuprobieren, und die Reaktionen waren immer gleich: Es ist etwas ganz anderes, anonym miteinander zu telefonieren, als einer*im Unbekannten von Angesicht zu Angesicht gegenüber zu sitzen und ein Gespräch zu führen. Mehrfach wurde angemerkt, die Telefonate hätten noch wesentlich länger geführt werden können.

Sobald die Teilnehmenden überzeugt sind, das Format auszuprobieren, ist mit wenig Herausforderungen zu rechnen, da die Teilnehmenden nun eigenständig agieren, und die Vermittler*innen kaum eingreifen können. In Einzelfällen kamen keine Verbindungen zu Stande, da z.B. das Handy noch ausgeschaltet war oder die Teilnehmenden sich anderen Aktivitäten widmeten. Hier können die Vermittler*innen selbst als Telefonpartner*in einspringen. Ausgehend von den Telefongesprächen entwickelten

sich anschließend häufig interessante Gespräche mit den Künstler*innen, die eine tiefere Reflexion des Erlebten zuließen, als es in konventionellen Publikumsgesprächen der Fall ist. Diese abschließende Phase ist individuell zu entscheiden und bedarf einer genauen zeitlichen Planung, um alle Beteiligten rechtzeitig wieder gemeinsam zu versammeln.

The idea of entrusting a stranger with one's mobile phone number and then having a longer conversation with them frequently encounters initial reservations. This is why the idea must be approached in an empathetic and motivational manner. This can especially be helped by referring to a stimulating set of guidelines for the conversation that serves as inspiration. This can be used to quickly alleviate the fear of the participants that they will have nothing to talk about. Afterward, participants frequently report that they did not even really need the set of guidelines.

Interestingly, the question was asked during every test session why telephones were needed at all and whether it was also possible to simply speak directly with each other. We convinced the participants to try out the format as suggested and the re-

actions were always the same: the experience of having an anonymous telephone conversation with a stranger is something very different than sitting face to face with a stranger and having a conversation. Multiple participants said that the conversations could have gone on for much longer.

As soon as the participants have been convinced to try out the format, few challenges are to be expected as the participants then act independently and the moderators have few opportunities to intervene. In some individual cases, conversations could not take place because someone forgot to turn their mobile phone on again or the participants decided to engage in other activities. In these cases, the moderators can jump in as conversation partners. Proceeding from the telephone conversations, interesting conversations with the artists frequently arose which allowed a deeper reflection upon the experience than is the case in standard post-performance discussions. This final phase must be decided upon on an individual basis and requires very precise scheduling in order to bring all of the participants together again.

Getestet bei *Tested at SSM: Phase Space, Ackerstadtpalast, 25.3.2017; vorschlag:hammer: Die Erfindung der Gertraud Stock, Ballhaus Ost, 1.4.2017; Frl. Wunder AG: Das Weiße Stottern, Theaterdiscounter, 3.9.2017; GRIPS Theater: Alle außer das Einhorn, 14.11.2017*

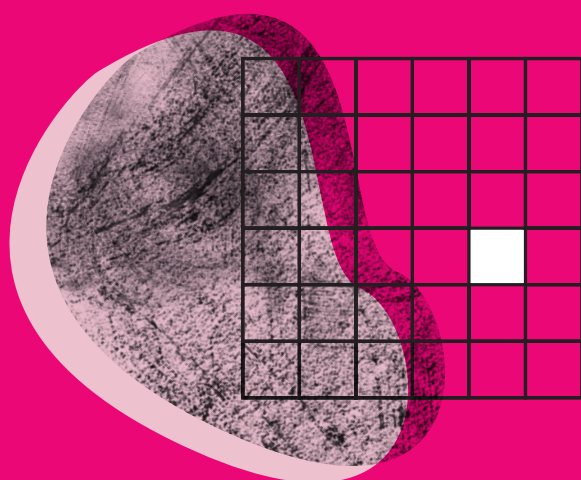
Response To Go!

Response To Go!

D — Das Publikumsgespräch findet in der Badewanne statt. Oder in der S-Bahn. Beim Frühstück oder der Zigarette danach. Wir suchen nach Spuren der Inszenierung im eigenen Alltag, wir schreiben die Inszenierung digital mit unseren Smartphones fort. Wir posten Fotos, Sounds, Texte oder Videos, erhalten Aufträge, stellen Fragen. Ort und Zeit bestimmen wir selbst. Ach so, und wir bleiben anonym.

E — *This post-performance discussion takes place in the bathtub. Or on the S-Bahn. During breakfast or the cigarette after. We will be searching for traces of the production in our own everyday lives; we will continue to write the story of the production digitally on our smartphones. We will post photos, sounds, text or videos, receive tasks, pose questions. We will choose the time and place ourselves and, by the way, we will remain anonymous.*

von by Milena Meier, Ann-Marleen Stöckert



ABLAUF DES FORMATS PROCESS

Das Format basiert auf einer gemeinsamen WhatsApp-Gruppe, in der sich die Teilnehmer*innen noch Stunden oder Tage nach dem Theaterbesuch über die Aufführung austauschen können. Bereits vor der Vorstellung werden die Telefonnummern der interessierten Zuschauer*innen eingesammelt. Wichtig ist dabei der Hinweis, dass die Teilnehmer*innen anonym bleiben und der Chat am Ende gelöscht wird. Noch am Abend der Vorstellung wird der Gruppenchat von den Vermittler*innen eröffnet. Als Moderator*innen der Gruppe stellen sie Fragen oder setzen Impulse in Form von Aufträgen und beteiligen sich selbst an der Antwortsuche. Das künstlerische Team ist ebenfalls eingeladen, am Chat teilzunehmen, unter der Voraussetzung allerdings, dass dies für alle Beteiligten transparent ist, sowie unter der Bedingung, sich aktiv zu beteiligen.

Im Chat können Assoziationen und Überlegungen zur Inszenierung oder Fortschreibungen der Aufführung in Form von Texten, Bildern, Videos oder Audiospuren aus dem eigenen Alltag geteilt werden. Die Dauer des Chats wird auf ein bis maximal fünf Tage begrenzt.

Am Ende des Diskurses wird die Gruppe gelöscht. (Es kann aber auch spannend sein, in Absprache und im Einverständnis mit den Teilnehmer*innen andere Präsentationsformate des Chats zu entwickeln.)

The format is based on a shared WhatsApp group in which the participants can still discuss the production hours or days after going to the theater. The telephone numbers of interested audience members are collected before the performance. It is very important that they are assured that the participants will remain anonymous and that the chat will be deleted at the end of the format. The group chat is started by the moderator on the evening of the production. In their function as moderator for the group, they ask questions to the WhatsApp group or provide impetuses in the form of instructions and also participate in the search for answers. The artistic team is also invited to participate in the chat, however, it is required that this be transparent for all participants and the artistic team is allowed to participate under the condition that it does so actively.

In the chat group, associations and thoughts about the production or further ideas can be shared in the form of texts, images, videos and audio tracks from the participants' respective everyday lives. The duration of the chat

group is limited to a maximum of five days. The group is deleted at the end of the conversation. (It could be exciting to develop other presentation formats for the chat in coordination with the participants and with their consent).

WAS WILL DAS FORMAT? WHAT DOES THIS FORMAT SEEK TO DO?

Direkt nach einer Vorstellung will nicht jede*r gleich darüber reden. Zu viele Eindrücke, noch zu ungeordnet. Vielleicht erst einmal was trinken gehen? Dennoch besteht oftmals der Wunsch, sich mit anderen auszutauschen, aber gern etwas später. Die WhatsApp-Gruppe ermöglicht den Zuschauer*innen einen nachträglichen, digitalen Austausch über die Inszenierung. Das Format bietet eine „weiße Seite“ an, die durch die Teilnehmer*innen gefüllt wird, eine Plattform für eine vertiefte inhaltliche Reflexion, darüber hinaus kann es eine künstlerische Auseinandersetzung initiieren, in der die Zuschauer*innen ihren eigenen Alltag in Bezug zur Rezeptionserfahrung setzen.

Not everyone wants to talk about a production directly after it is over. There are too many impressions that haven't been processed. Shouldn't we go have a drink first?

There is still the desire to talk about the production with other people – but maybe a little later? So, let's try something. A digital conversation about the production by the audience members in a WhatsApp group.

The format provides a “blank page” that is filled in by the participants; a platform for deep reflection on the contents as well as for exchange. In addition, it can initiate an artistic analysis in which the audience members place their own everyday life in relation to their experience of the production.

ZIELGRUPPE TARGET GROUP

Voraussetzung für die Durchführung des Formats ist der Besitz eines Smartphones und die Nutzung von WhatsApp. Es eignet sich besonders für Inszenierungen, die das Publikum thematisch über den Abend hinaus beschäftigen. In Bezug auf die Fragen und Impulse, die durch die Moderation im Chat gesetzt werden, ist es sehr variabel und kann entsprechend auf verschiedene Zielgruppen abgestimmt werden.

Ältere Zielgruppen bevorzugen oft die inhaltliche Reflexion über das Medium Text. Für eine bereits bestehende Gruppe (z.B. ein Jugendclub

oder eine Schulklasse) bietet das Format die Möglichkeit, eine Inszenierung fortzuschreiben und einen kreativen Prozess in Gang zu setzen, der Impulse für eine eigenständige, künstlerische Präsentation gibt. Für Gruppen, die selbst künstlerisch arbeiten (z.B. Theater-AGs), kann das Format eine Plattform für kreative Recherchen und Suchbewegungen in Bezug auf eigene Stückentwicklungen sein.

The target group is defined as anyone who owns a smartphone and uses WhatsApp. The format is especially suited for productions whose themes engage an audience beyond the duration of the production. It is variable in terms of the questions and impetuses that the moderator provides to the chat group and can be correspondingly adapted to a variety of target groups. If a reflection on the content of the production through the medium of text is desired, the format is especially suited to an older target group. For an already existing group (e.g. a youth club or a school class), the format provides the opportunity of continuing the story of the production and starting a creative process that provides the impulse for an independent artistic production. For groups that work artistically themselves (e.g. a school theater club), the format can be a platform for creative research

and exploration over the course of the development of their own production.

ERFAHRUNGSWERTE AUS DEM ENTWICKLUNGS- PROZESS EXPERIENCES GAINED FROM THE DEVELOPMENT PROCESS

Der Austausch zwischen Vermittler*in und Vertreter*in der Spielstätte, in der das Format angeboten wird, ist sehr zu empfehlen. Gemeinsam sollte eine Vorgehensweise entwickelt werden, wie das Publikum für die Teilnahme am Format gewonnen werden kann. Es hat sich bewährt, schon unmittelbar neben der Kasse den Zuschauer*innen einen Handzettel mit den Informationen zum Vermittlungsformat auszuteilen, und durch persönliche Ansprache für das Format zu werben. Auch ist es sinnvoll, bereits vor der Vorstellung, die Telefonnummern der interessierten Zuschauer*innen einzusammeln. Im Anschluss an die Vorstellung weisen die/der Vertreter*in des Hauses und die/der Vermittler*in noch einmal in Form einer kurzen Ansprache auf das Format hin. Mit der Saalöffnung steht die/der Vermittler*in sichtbar für das Publikum bereit, um Rückfragen und ggf. weitere Telefonnum-

mern entgegen zu nehmen.

Die unterschiedlichen Testläufe haben darüber hinaus gezeigt, wie entscheidend die Art der Ankündigung und Moderation für die Beteiligung ist, selbst noch Stunden und Tagen nach der Theatervorstellung. Verschiedene Wege wurden ausprobiert: Eine eher „auffordernde“ Moderation mit klaren Aufgaben (z.B. „Mache ein Foto von etwas, was du mit dem Stück assoziiertest!“) oder eine eher „zurückhaltende“ Moderation, die viel Freiraum lässt. Dabei hat sich gezeigt, dass eine Balance zwischen beiden Moderationsstrategien am erfolgreichsten ist, denn die reine, an Aufgaben orientierte Moderation führt bei Erwachsenen mitunter zu Widerstand und Desinteresse, und eine zu große Zurückhaltung führt zum Verlassen des Chat-Raums. Das Einbringen von eigenen Erfahrungen der Vermittler*innen hat die Anwesenden zu weiteren Beiträgen motiviert. Bewährt haben sich auch Nachfragen zu dem, was gesendet wurde. *An initial conversation between the moderator and a representative of the performance venue*

where the format will be offered is highly recommended. Together, a process should be developed for finding an audience to participate in the format. It is recommended that the moderator take a position right next to the box office and give each audience member a handout with information about the format, allowing it to be offered personally. It is also recommended that the telephone numbers of the interested audience members be collected during the production. After the end of the production, the representative of the performance venue and the moderator will once again briefly address the audience and announce the format. When the auditorium is opened for seating, the moderator is once again visible to the audience and able to answer questions as well as to collect additional telephone numbers.

The various test runs have also demonstrated how critical the type of announcement and the moderation are for participation in a format, even hours and days after the theater production. A variety of approaches were tried out. These included both a more “demanding” moderation with clear tasks (e.g. “Take

a photo of something that you associate with the production!”) as well as a more “laid back” moderation that gives a great deal of freedom to the participants. In doing so, the conclusion has been reached that a balance between both moderation strategies is the most successful as a moderation solely focused on tasks leads to resistance and disinterest with adults and a moderation that is too reserved leads to the participants leaving the group chat. When the moderator shares their own experiences, it motivates the participants to contribute more. Follow-up questions to what has already been posted in the group have also proven to be successful.

Getestet bei *Tested at Costa Compagnie: #176 Fascion - 14 ways to look at a blackshirt*, Ballhaus Ost, 3.6.2017; *Alexander Carrillo, Stella Zannou: 2 Points & HUMAN INTERMITTENTS*, Dock 11, 4.6.2017; *Richter/Meyer/Marx ALIEN - a body modification*, Ackerstadtpalast, 24.6.2017; *Ulrike Schwab: Wolfskinder*, Neuköllner Oper, 1.2. und 2.3.2018

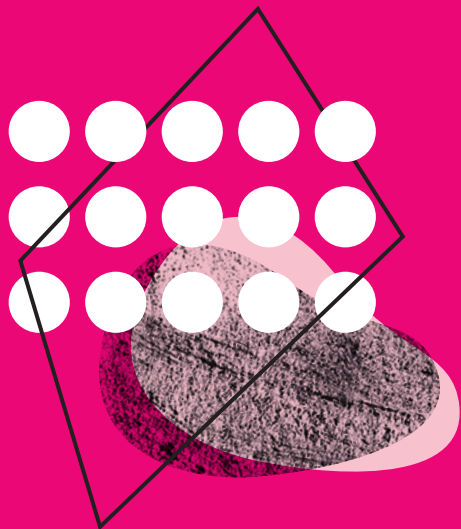
Retrospektive Improvisation

Retrospective Improvisation

D — Die Retrospektive Improvisation ermöglicht einen Rollen- und Perspektivwechsel: Zuschauer*innen verwandeln sich mit Hilfe von leeren Stühlen und Perücken in die Theatermacher*innen des Abends. Sie fassen die gesehene Aufführung als eigene Arbeit auf und besprechen sie retrospektiv und improvisiert. Das Prinzip ist einfach zu lernen, macht Spaß, und verführt zu steilen Thesen. Wie verlief die Probenzeit, warum wurden Entscheidungen gefällt? Hat das Projekt die Gesellschaft verändert, wurde eine neue Ästhetik gefunden?

E — *Retrospective improvisation allows a change of both role and perspective: with the help of empty chairs and wigs, the audience members transform into the theater makers of the evening. They take the production they have seen as their own work and discuss it retrospectively and improvisatorially. The principle is simple to learn, fun to do and seduces the audience into making precipitous conclusions. What were the rehearsals like, why were certain decisions made? Did the project change society, was a new aesthetic created?*

von by Alisa Tretau



ABLAUF DES FORMATS PROCESS

Direkt nach der Aufführung wird auf der Originalbühne ein kleines Podium mit vier Stühlen aufgebaut. Gemeinsam mit den interessierten Zuschauer*innen findet hier eine kurze Aufwärmübung statt, bei der mit Aussagen wie „der Abend hat mich bewegt/überrascht, ich habe über XYZ nachgedacht...“ erste Eindrücke von der Aufführung spielerisch geteilt werden. Dann werden drei Freiwillige gebeten, das Podium zu besetzen und sich Perücken aufzuziehen, durch die sie symbolisch „zu den Macher*innen der Aufführung“ werden. Die/der Vermittler*in gibt ihnen dazu zwei einfache Regeln an die Hand, mit denen es schnell gelingt, sich „in die Rolle einzufinden“ und gemeinsame Antworten auf die Fragen des Publikums zu formulieren:

- Das Stück (sein Entstehungsprozess, mögliche Bedeutungen etc.) wird in der Vergangenheit verhandelt.
- Alles, was auf dem Podium gesagt wird, stimmt, es kann und soll ergänzt werden, darf jedoch nicht verneint werden. Ein Stuhl bleibt leer, dieser kann im Verlauf der Diskussion spontan von weiteren Zuschauer*innen besetzt werden. Eine zusätzliche Perücke wan-

dert - ähnlich wie bei konventionellen Podiumsdiskussionen ein Mikrofon - durch das „Publikum“ und verwandelt die jeweiligen Träger*innen in weitere Beteiligte (z.B. Bühnenbildner*in, Musiker*in).

Sobald die Situation etabliert ist, moderiert der/die Vermittler*in das Gespräch wie ein konventionelles Nachgespräch und regt immer wieder dazu an, den leeren Platz zu besetzen oder die wandernde Perücke zu nutzen, um eigene Spekulationen zum Entstehungsprozess der Aufführungen beizutragen. *Directly after the production, a small platform and four chairs are set up in the original performance space. Together with other interested audience members, a short warmup exercise takes place during which statements like “The evening moved me / surprised me, I thought about XYZ...” are spoken in order to playfully share first impressions of the production. Then three volunteers are sought to sit on the platform and put on the wigs, symbolically making them “the creators of the evening’s production”. The moderator provides them with two simple rules that will allow them to “get into character” and formulate shared answers to the questions of the audience:*

- The production (its process of creation, possible meanings, et cetera) will be spoken about in

the past tense.
- Everything that is said on the platform is true, it can and should be expanded upon, but may not be negated.

One chair remains empty; this can be spontaneously occupied by additional audience members over the course of the discussion. An additional wig moves through the “audience” (similarly to the microphone during conventional post-performance discussions) and transforms whoever wears it into an additional member of the artistic team (e.g. scenographer, musician).

As soon as the situation is established, the moderator moderates the conversation like a conventional post-performance discussion and continually invites the audience to sit in the empty chair or wear the wig being passed amongst the audience to contribute their own speculations about how the production was created.

WAS WILL DAS FORMAT? WHAT DOES THIS FORMAT SEEK TO DO?

Das Format hebelt die Vorstellung aus, dass die Macher*innen einer Aufführung alle Fragen beantworten können (und müssen), und schafft Raum für die kollektive Expertise des Publikums. Die retrospektive Diskursform regt dabei sowohl die performenden Zuschauer*in-

nen als auch das fragende Publikum an, den Entwicklungsprozess der Arbeit in den Fokus zu nehmen. Die improvisierte, spielerische Form eröffnet einen kreativen Spekulations- und Ideenraum, der auch den tatsächlichen Macher*innen wertvollen Input zur Weiterentwicklung geben kann.

The format challenges the notion that the creators of a production can (and must) answer all questions about it and creates space for the collective expertise of the audience. The retrospective form of conversation calls for both the performing audience members as well as those who are asking questions to focus on the development process of the work. The improvised, playful form opens up a creative space for speculation and ideas which can also provide the actual creators of the work with valuable input for its further development.

ZIELGRUPPE TARGET GROUP

Die Retrospektive Improvisation hat sich bei unterschiedlichen Genres, Inszenierungsformaten und Zielgruppen als praktikabel erwiesen. Durch die Offenheit der Improvisation wie dem Fokus auf den Produktionsprozess mit seinen künstlerischen Entscheidungen können sowohl narrative

als auch abstraktere Aufführungen im gemeinsamen Diskurs erschlossen werden. Das Spielerische des Formats - inklusive der Perücken, die den Zuschauer*innen als Zeichen des „Rollenwechsels“ übergeben werden - macht es auch für Kinder- und Jugendgruppen (ab 10 Jahre) attraktiv.

Retrospective Improvisation has proven itself quite practical in a variety of genres, performance formats and target groups. Thanks to the openness of the improvisation as well as the focus on the production process with its artistic decisions, both narrative as well as more abstract productions can be explored over the course of shared conversation. The playful nature of the format, including the wigs that are provided to the audience as a sign of their "change in role", also makes it attractive for groups of children and young people (ages ten years and up).

ERFAHRUNGSWERTE AUS DEM ENTWICKLUNGS- PROZESS EXPERIENCES GAINED FROM THE DEVELOPMENT PROCESS

Die Retrospektive Improvisation ist eine spontan stattfindende Performance durch das Publikum und ist auf die aktive Teilnahme der Zuschauer*innen angewiesen. Es emp-

fehlt sich, die Spielfreude der Teilnehmenden vorauszusetzen und durch einen aktiven Einstieg zu fördern. Dies wurde bisher durch einfache Aufwärmspiele unternommen, bei denen alle Teilnehmer*innen sich zu einigen Aussagen über das Gesehene räumlich positionieren.

Es ist ein „heikler Moment“, wenn die Moderation anschließend nach Freiwilligen fragt, die das Podium besetzen. Auch hier empfiehlt sich ein spielerischer Zugriff, der einzelne Personen charmant zu Freiwilligen erklärt und ihre Teilnahme durch großen Applaus wertschätzt. Wichtig ist dabei Feingefühl und Kommunikation auf Augenhöhe, so dass jede*r Zuschauer*in die Möglichkeit hat, sich gegebenenfalls der Position zu entziehen.

Sobald das Podium besetzt ist, wird die fiktive Situation von allen Beteiligten sofort angenommen, das „Publikum“ stellt spannende und überraschend viele Fragen, die „Macher*innen“ auf dem Podium finden sich schnell als Gruppe zusammen und formulieren treffende, kreative Antworten. Es kommt vor, dass das Formulieren von Fragen dem Publikum sogar wichtiger wird, als die Antworten auf die Fragen. Die Hemmschwelle, sich aus dem Zuschauer*innen-Raum

heraus an der Diskussion zu beteiligen, fällt dabei weg.

Die Moderation sollte immer wieder anregen, den freien Stuhl zu besetzen und die wandernde Perücke zu nutzen, so dass alle Anwesenden im Verlauf der Diskussion die Chance haben, in die Rolle der Macher*innen zu schlüpfen. Wenn jemand das Podium verlassen will, empfiehlt es sich, die Perücke gleich an jemanden aus dem „Publikum“ weiterzugeben. Die Moderation sollte eine schöne Frage für den Abschluss parat haben - z.B. zur Zukunftsperspektive der „Macher*innen“.

Retrospective Improvisation is a spontaneous performance by the audience and relies upon the active participation of the audience. It is recommended that the joy of performing of the participants be taken for granted and be promoted by an active start. In previous tests, this has been conducted in the form of simple warmup games in which all participants position themselves in the room through their own statements about what they have seen.

It is a "delicate" moment when the moderator then asks for volunteers to sit on the platform.

A playful approach is also recommended here that charmingly declares individual people as volunteers and thanks them for their participation by having the entire audience applaud them. What is most important here is sensitivity and communication at eye level so that every audience member has the opportunity to turn the position down, if they so choose.

As soon as the platform has been filled, the fictitious situation begins immediately for all participants; "the audience" poses a surprising number of exciting questions, "the creators" on the platform quickly come together as a group and formulate relevant, creative answers. It is possible that the formulation of questions becomes more important to the audience than the answers to the questions. The inhibition of participating in the discussion from the audience seating is thus eliminated.

The moderator should continually encourage audience members to sit in the empty chair on the platform as well as to wear the wig passed through the audience so that all participants have the opportunity to slip into the role of the creators over the course of the conversation. If someone wants to leave the plat-

form, it is recommended that the wig be passed on immediately to someone else from the "audience". The moderator should have a pleasant question ready for the end - e.g. about the future plans of the "creators".

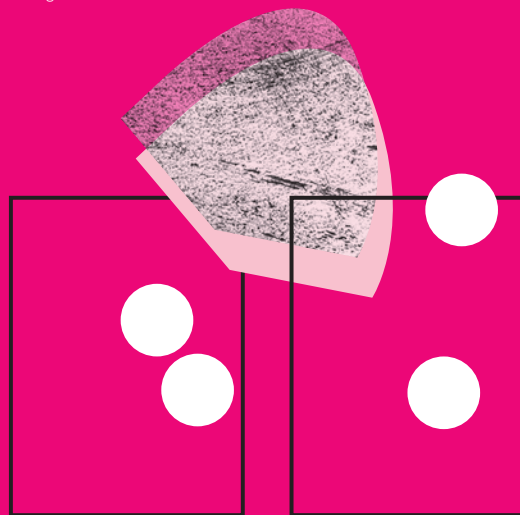
Getestet bei *Tested at Frauen und Fiktion* (Anja Kerschewicz, Eva Kessler): LUST, Theaterdiscounter, 18.3.2017; Rico Wagner: König der Löwen, Ballhaus Ost, 9.7.2017; *Monster Truck*: Siegfried, Sophiensaele, 3.11.2017; Nir de Volf / *TOTAL BRUTAL*: Come as you are, Dock 11, 12.1.2018; *Interrobang*: Brot und Spiel, Sophiensaele, 2.2.2018

Sag mir, wo du stehst?! *Show Me Where You Stand?!*

D — Was habe ich gesehen? Was haben die anderen gesehen? Sag mir, wo du stehst?! stellt dem Publikum Fragen und setzt es in Bewegung. Es gibt zwei markierte Felder. Jedes Feld steht für eine Antwortmöglichkeit. Ja oder Nein? Dafür oder Dagegen - kannst du dich entscheiden? Die Zuschauer*innen beantworten verschiedene Fragen zur Aufführung durch das Betreten eines Feldes. Wenn sich alle positioniert haben, stellt sich die Frage: Warum stehe ich, wo ich stehe?

E — *What did I see? What did the others see? Show Me Where You Stand?! asks the audience questions and sets it in motion. There are two marked areas. Each area stands for a possible answer. Yes or no? For or against, can you decide? The audience members answer various questions about the production by entering an area. After everyone has taken a position, the question is asked: why am I standing where I'm standing?*

von by Carolin Kister, Kai Padberg



— ABLAUF DES FORMATS PROCESS

Zwei Vermittler*innen kommen direkt nach dem Schlussapplaus mit Mikrofon auf die Bühne und stellen sich kurz vor. Während eine Person das Format erklärt, klebt die andere Person mit Tape zwei Felder ab (z.B. durch Trennlinien oder zwei Kreise oder Vierecke mit Plus- und Minuszeichen in den Feldern). Danach werden alle Zuschauer*innen auf die Bühne gebeten und das Format wird durch eine Testfrage eingeführt (z.B. Hatten Sie einen schönen Tag? Antwortfelder: Ja + / Nein -). Dann wird mit den inhaltlichen Fragen zur Aufführung begonnen: Vermittler*in 1 stellt die Frage, als Antwort positionieren sich die Zuschauer*innen auf den Feldern. Anschließend fragt Vermittler*in 2 mit vorgehaltenem Mikrofon bei den einzelnen Zuschauer*innen nach. (z. B. Wieso stehst du hier? Bist du derselben Meinung wie die andere Person in deinem Feld?) Ein Feld als Ganzes kann ebenfalls eingeladen werden, sich zu äußern. (z.B. Möchte jemand aus diesem Feld noch etwas dazu sagen?) Es ist hilfreich für das gemeinsame Gespräch, Bezüge zwischen den Antworten herzustellen, auch ist ein Gespür und Verantwortungs-

bewusstsein für die Situation wichtig, da sich nicht alle Zuschauer*innen in dieser exponierten Position bei Nachfragen wohl fühlen. Im Zweifel empfiehlt es sich, lieber vorsichtig vorgehen, als auf eine Antwort zu bestehen. (Beispiel Einstiegsfrage: Sind Sie zum ersten Mal in der Spielstätte? Wahrnehmungsfrage: Haben Sie sich an einem Moment in der Aufführung gefürchtet/gefreut? Meinungsfrage: Ist das Thema der Aufführung in der heutigen Zeit noch aktuell?)

Zum gemeinsamen Abschluss kann man den Zuschauer*innen die Möglichkeit geben, selbst noch eine Frage an die anderen Zuschauer*innen zu richten, oder es kann eine Frage gestellt werden, welche die Gemeinschaft der Zuschauer*innen adressiert (z. B. Waren wir heute ein aufmerksames Publikum?). *Two moderators enter the performance space directly following the curtain call and introduce themselves using a microphone. While one person explains the format, the other person marks the two areas with tape (e.g. with separating lines or two circles or squares with plus and minus signs in the areas). After this, all audience members are asked to enter the performance space and the format is introduced with a test question (e.g. Have you had*

a nice day? Answer areas: yes + / no -). Then, a phase with questions about the content of the production will begin: moderator 1 asks the question and the audience positions themselves in the areas as an answer. Then moderator 2, using the microphone, poses questions to the individual audience members. (e.g. Why are you standing here? Do you have the same opinion as the other people in your area?) An entire area can also be invited to provide an answer: (e.g. Would anyone from this area like to share anything else?) It is helpful for the shared conversation to make connections between the answers; a feeling and a sense of responsibility for the situation is also important, as not all audience members feel comfortable with the exposed position they are put in with follow-up questions. In cases of doubt, it is better to proceed cautiously than to insist upon an answer. (Here is a sample of an introductory question: Is this your first time at the performance venue? Perception question: Did you dread or enjoy the first moment of the production? Opinion question: Is the topic of the production still current today?)

To bring the format to a mutual conclusion, the audience members can be provided with the opportunity to pose another question themselves to other au-

dience members or a question can be addressed to the collective audience (e.g. Were we an attentive audience this evening?).

— WAS WILL DAS FORMAT? WHAT DOES THIS FORMAT SEEK TO DO?

Den Zuschauer*innen wird die Möglichkeit gegeben, sich zu dem Gesehenen im Raum zu positionieren. Das Format zielt darauf, zwischen den Zuschauer*innen zu vermitteln und sie zugleich in Auseinandersetzung zu bringen. Das Publikum wird zur vielstimmigen Öffentlichkeit. Ob dabei ein Austausch über Wahrnehmungen oder eine Verhandlung von Inhalten und ästhetischen Verfahren entsteht, entscheidet sich mit der Gestaltung der Fragen. Passend zur jeweiligen Aufführung und dem Kontext können die Fragen durchaus auch kontrovers formuliert sein.

The audience members are given the opportunity to position themselves regarding what they have seen in the space. The format aims to facilitate communication between the participants while bringing them into confrontation at the same time. The audience will become a polyphonic public. The design of the questions will decide whether this becomes an exchange regard-

ing perceptions or a negotiation of content and aesthetics. Depending on the respective production and context, questions can also be formulated in a deliberately provocative manner.

— ZIELGRUPPE TARGET GROUP

Sag mir, wo du stehst?! unterliegt keinen Einschränkungen bezüglich der Kunstform oder des Publikums. Es eignet sich sowohl für Kinder, Jugendliche und Erwachsene. Das Format kann mit Gruppen ab 10 Personen und auch mit großen Gruppen durchgeführt werden. Eine gemeinsame Sprache, die alle verstehen, ist einzige Voraussetzung. *Show Me Where You Stand?! has no restrictions in terms of art form or audience. It is suitable for children, young people and adults. The format can be conducted with a group of at least ten as well as with larger groups. The sole prerequisite is a shared language that all participants understand.*

— ERFAHRUNGSWERTE AUS DEM ENTWICKLUNGS- PROZESS EXPERIENCES GAINED FROM THE DEVELOPMENT PROCESS

Um den Fragenkatalog für die Zuschauer*innen zu entwerfen,

hilft ein vorbereitender Aufführungsbesuch. Ergänzend dazu empfiehlt sich eine Recherche zum Stück und die Absprache mit der Spielstätte und den Künstler*innen, um die Zielrichtung der Fragen festzulegen und die technischen Anforderungen (2 Mikrofone, Verstärker) abzuklären.

Die Herausforderung des Formats liegt weniger in der Durchführung, als in der Entwicklung der Fragen und der damit einhergehenden Fragendramaturgie, d.h. dem Setzen von Übergängen, Brüchen und inhaltlichen Schwerpunkten. Die Fragen sollten klar und einfach formuliert sein, um Rückfragen zu vermeiden, auch sollte ein Wechsel zwischen offenen und geschlossenen Fragen erfolgen.

Ein direkter Übergang zwischen Aufführung und Nachgespräch sorgt für eine höhere Beteiligung. Ideal ist eine Durchführung vor Ort (im möglichst leeren Bühnenraum), ein eventuell notwendiger Ortswechsel (z.B. in den Vorraum) sollte möglichst schnell vor sich gehen.

Alle Teilnehmenden sollten aktiv im Format eingebunden sein, um eine Beobachter*innen-Position zu vermeiden. Das Format ist nicht auf die Beteiligung von Künstler*innen ausgerichtet, je nach Situation können sie

aber eventuell als stille Beobachter*innen beiwohnen.

Die Verwendung des Mikrofons ist unbedingt zu empfehlen, es dient nicht nur der allgemeinen Verständlichkeit, sondern hilft darüber hinaus, die Aufmerksamkeit der Gruppe auf die jeweiligen Sprecher*innen zu fokussieren und das Agieren der Vermittler*innen zu rahmen.

Die Vermittler*innen sollten keine Wertung der Antworten vornehmen. Das Gegenüberstellen von Extrempositionen eignet sich bei Meinungsfragen eher als bei Wahrnehmungsfragen.

Es empfiehlt sich, lieber eine neue Positionierungsfrage zu stellen, als sich zu lange bei einzelnen Nachfragen aufzuhalten. Die Aufgabe der Vermittler*innen ist es, hier spontan zu reagieren und Redeanteile im Auge behalten. Grundsätzlich besteht die Aufgabe der Vermittler*innen darin, ein Gespräch anregen, das von den Positionierungsfragen gerahmt wird, innerhalb einer Position aber im besten Fall nahezu selbstständig von den Zuschauer*innen geführt wird.

A preparatory viewing of the performance is very helpful for preparing the set of questions

for the audience. In addition to this, it is recommended that the moderator researches the performance and coordinates with the performance venue or the artists to determine the strategic goal of the questions as well as to clarify the technical requirements (2 microphones, amplifier).

The challenge of the format rests less in conducting it than in developing the questions and the accompanying dramaturgy of the questions, that is, the setting of the transitions, the breaks, the focus of the content. The questions should be formulated simply and clearly in order to avoid any questions from the participants; there should also be an alternation between open and closed questions.

A direct transition from the performance to the post-performance discussion brings a higher rate of participation. Ideally, the format can be conducted at the performance venue (at best within the empty performance space), any necessary change of venue (e.g. to the lobby) should be conducted as quickly as possible.

All participants should be actively involved in the format in order to avoid having anyone take on the role of an observer. The format is not oriented around the participation of the artists;

depending on the situation, it is possible that the artists participate as silent observers.

The use of a microphone is highly recommended; it not only serves the general audibility and comprehension, it also helps to focus the attention of the group on the respective speaker and provide a framework for the work of the moderator.

The moderator should not evaluate the answers. Contrasting extreme positions are just as suitable for questions of opinion as they are for questions of perception. Based on prior experience, it is recommended that it is better to place a new positioning question than to spend too long on individual follow-up questions. The task of the moderator is to react spontaneously and ensure that the conversation remains open to all. In general, the task of the moderator is to inspire a conversation that is framed by the positioning questions, within a position, but which ideally is conducted nearly independently by the audience members.

Getestet bei *Tested* at Jens Heuwinkel: In der Strafkolonie, Brotfabrik Pankow, 7.5.2017; Kollektiv ZIRKUSMARIA: Zuhause, Metropolis Theater Kreuzberg, 17.6.2017; Yuko Kaseki: ur.kunft - am Anfang war PENG BIG BANG, F40 im Theater Thikwa, 17.6.2017; Ruth Geiersberger: miTim - eine Porträtskizze über langsame Stille und lautes Innehalten, F40 Studio im Theater Thikwa, 17.3.2018

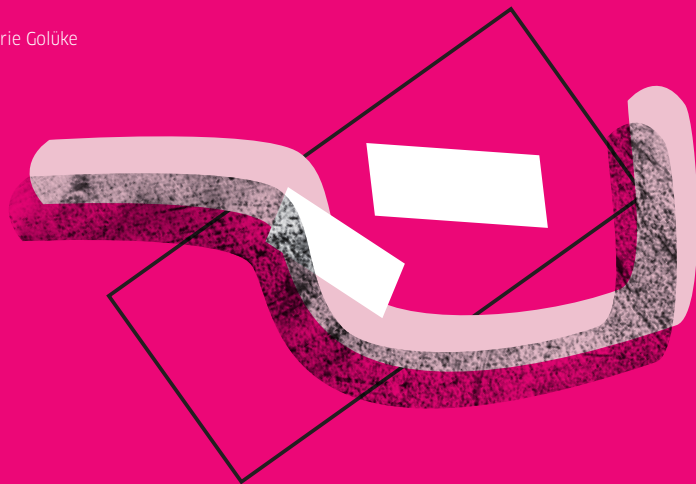
SichtWeisheiten

Ways of Seeing Wisely

D — Bei einem Theaterbesuch geht es nicht nur um das „Verstehen“, sondern auch um das Wahrnehmen und Erleben einer Aufführung. SichtWeisheiten befördert den Austausch von verschiedenen, individuellen Wahrnehmungsweisen und Blickwinkeln auf das Gesehene. Die Zuschauer*innen sind eingeladen, mittels Karteikarten ihre Gedanken - zu vorher mit den Künstler*innen überlegten Fragen - anonym mitzuteilen. Diese Sammlung an Eindrücken wird als Ausgangspunkt für eine Diskussion benutzt.

E — *When attending a theatrical production, it is not only about “understanding”; it is also a matter of the perception and experience of a production. Ways of Seeing Wisely is interested in the exchange of different, individual perceptions and points of view on the work that has been seen. The audience members are invited to anonymously share their thoughts in response to questions previously considered with the artists on index cards. This collection of impressions will be used as the starting point for a discussion.*

von by Marie Golücke



ABLAUF DES FORMATS PROCESS

Im Vorfeld nimmt der/die Vermittler*in Kontakt mit dem Künstler*innen-Team auf, idealerweise sieht sie/er eine Probe oder Videoaufnahme des Stückes. Dann werden gemeinsam drei Fragen entwickelt, die einen spannenden Austausch versprechen, auf unterschiedliche Aspekte der Produktion abzielen, und für die Künstler*innen selbst interessant sind.

Vor der Aufführung werden Karteikarten mit den drei Fragen an die Zuschauer*innen ausgeteilt, diese können ihnen gleich an der Kasse oder beim Einlass mitgegeben werden.

Bewährt haben sich einfache Fragen, die auf die Wahrnehmungsweisen, Assoziationen, Gedanken und Gefühle der Zuschauer*innen abzielen (Beispiel: „Was löst das blaue Pferd bei dir aus?“) und möglichst offen formuliert sind. Die Zuschauer*innen werden gebeten, sich von den Fragen inspirieren zu lassen, und sich eventuell schon während der Aufführung damit zu beschäftigen.

Nach der Aufführung lädt die Moderation die Zuschauer*innen ein, nach einer zehnmütigen Pause mit ihren (anonym) ausgefüllten Karteikarten zurück in den Saal zu

kommen. Dort werfen die Zuschauer*innen ihre Karteikarten in eine Box ein. Das können selbstverständlich auch Zuschauer*innen tun, die nicht zum Gespräch bleiben können oder wollen. Die Moderation eröffnet das Gespräch mit den drei Fragen, die auf der Karte stehen. Abwechselnd lesen sie und die Künstler*innen die Antworten des Publikums vor und beginnen anhand der Antworten ein Gespräch. Die Moderation wählt dabei möglichst unterschiedliche Antworten auf die Fragen aus.

In advance, the moderator will make contact with the team of artists; ideally, they will attend a rehearsal of the production or view a video recording of it. Three questions are then developed together that promise an exciting exchange, deal with a variety of aspects of the production and which are also exciting for the artists.

The index cards are given to the audience members before the production; they can also be handed out with the admission tickets or given to the audience members as they enter the performance space.

The cards feature three questions about the production that have been developed with the artists in advance. Simple questions which deal with the modes of perception, associations,

thoughts and feelings of the audience members have proven themselves to be very effective (example: “What does the blue horse make you feel?”) and these should be formulated as openly as possible. The audience members are asked to allow themselves to be inspired by the questions and to think about them during the production.

After the production, the moderator invites the audience to return to the auditorium with their (anonymously) completed index cards after a ten-minute break. There, the audience members will place their cards in a box. Audience members that cannot or do not want to stay for the discussion are also, of course, welcome to place their cards in the box. The moderator will then open the discussion with the three questions that are written on the cards. Alternatingly, the moderator and the artists will read the answers from the audience aloud and begin a discussion on the basis of the answers. In doing so, the moderator will select answers as varied as possible to the questions.

WAS WILL DAS FORMAT? WHAT DOES THIS FORMAT SEEK TO DO?

Das Format will den Zuschauer*innen auf eine niedrigschwellige Weise die Möglichkeit geben, ihre individuellen

Gedanken und Sichtweisen zur Aufführung mitzuteilen. Dafür werden bereits vor der Vorstellung Karteikarten mit drei Fragen verteilt, die anonym beantwortet werden können. Die Fragen zielen weniger auf eine theaterwissenschaftliche Perspektive denn auf individuelle Eindrücke und Wahrnehmungsweisen ab, um auch ein Publikum ohne oder mit wenig Theatererfahrung einzubeziehen. Die Antworten dienen im Verlauf des Publikumsgesprächs als Impulsgeber für den Austausch zwischen Zuschauer*innen und Künstler*innen, die durch die Sichtweisen des Publikums auf ihre Arbeit vielleicht zu weiteren Arbeiten inspiriert werden. Darüber hinaus zeigt die Vielfalt möglicher Antworten auf eine Frage auch die Vielfalt der Sichtweisen auf eine Aufführung auf, ohne dass es dabei eine „richtige“ oder „falsche“ Weise des Sehens und Erlebens geben könnte. *The format is intended to provide audience members with the opportunity to share their individual thoughts and perceptions of the production in a straightforward manner. To facilitate this, index cards with three questions are distributed before the beginning of the production that can be answered anonymously. The questions are less concerned*

with theater studies perspectives than they are with the individual impressions and perceptions, in order to be able to also work with audiences with little or no theatrical experience. Over the course of the post-performance discussion, the questions serve as impetuses for the exchange between audience members and artists, who may be inspired to create further works through the perceptions of the audience on their work. In addition, the diversity of possible answers to a question also illustrates the diversity of ways of seeing a production, without resulting in the definition of a “correct” or “wrong” way of seeing and experiencing the work.

ZIELGRUPPE TARGET GROUP

Das Format ist besonders für das Sprechtheater und für Performances geeignet. Am besten funktionieren narrativ angelegte Stücke mit Figuren und Geschichten, da man hier sehr gut individuelle Wahrnehmungs- und Sichtweisen auch ohne theaterwissenschaftliches Hintergrundwissen abfragen kann. Das Format ist für jedes Alter geeignet, da die Fragen entsprechend angepasst werden können. Allerdings sollte immer darauf geachtet werden, dass auch Zuschauer*innen ohne Thea-

tererfahrung teilnehmen können, um wirklich allen Zuschauer*innen die Möglichkeit zu geben, ihre Sichtweisen auszudrücken. Das Format eignet sich darüber hinaus auch für geschlossene Publikumsgruppen (wie z.B. Schulklassen), die sich mit dem Thema Wahrnehmung (von künstlerischen Aufführungen) auseinandersetzen wollen und die Aufführung als gemeinschaftliches Ergebnis begreifen und reflektieren möchten.

The format is especially suited for the genres of spoken word theater and performance. It works best with narrative pieces featuring characters and stories, as these allow individual ways of perceiving and seeing to be questioned without requiring any specific background knowledge of theater theory. The format is suitable for all age groups, as the questions can be correspondingly adjusted. However, when dealing with each age group, care should be taken that audience members without much theater experience can take part in order to truly give all audience members the opportunity to express their views. In addition, the format is also suitable for closed groups of audience members (such as a school class) that seek to explore the topic of perception (of artistic productions) and would like to experience and

reflect upon the production as a shared experience.

ERFAHRUNGSWERTE AUS DEM ENTWICKLUNGSPROZESS EXPERIENCES GAINED FROM THE DEVELOPMENT PROCESS

Die Fragen sind als Impulsgeber zu verstehen, sollen aber nicht das Gespräch dominieren. Das Format will die Diskussion und den Austausch der Zuschauer*innen und Künstler*innen befördern, und nicht einen Vortrag der Künstler*innen, dem das Publikum lediglich zuhört. Im Laufe der Tests habe ich festgestellt, dass die Antworten der Zuschauer*innen je nach Bedarf und Gefühl in die Diskussion eingestreut werden sollten. Wenn die Diskussion flüssig läuft, können die Antworten auch zunehmend weggelassen oder lediglich in Form von Zitaten eingestreut werden, damit sie die Diskussion nicht stören. Oftmals haben die Antworten in ihrer fragmentarischen Form einen sehr poetischen Charakter, dennoch sollte man nicht zu sehr darauf beharren, alle Antworten vorlesen zu wol-

len. Großen Anklang findet es, wenn die Antworten von den Künstler*innen selbst vorgelesen werden. Die Zuschauer*innen fühlen sich auf diese Weise in ihren Eindrücken wertgeschätzt. Und die Künstler*innen freuen sich sehr, wenn man ihnen am Ende des Gesprächs die Karteikarten mit Antworten der Zuschauer*innen schenkt.

The questions are to be understood as an impetus and they should not dominate the conversation. The format seeks to promote discussion and exchange between the audience members and the artists and should not become a presentation by the artists which the audience merely listens to. Over the course of the tests, I found that the answers of the audience members should be interspersed throughout the discussion based on individual necessity and feeling. If the discussion runs smoothly, the answers can also be increasingly left out or only interspersed in the form of quotes so that they do not derail the discussion. In their fragmentary form, the answers often take on a very poetic character, but one should not insist too much upon wanting to read

all of the answers aloud. There is a great deal of appeal found when the answers are read aloud by the artists themselves. In this manner, the audience members feel that their impressions are valued. In turn, the artists are very pleased to receive the index cards with the answers of the audience members at the end of the discussion.

Getestet bei *Tested at* Constanze Behrends: Klassenkampf, Heimathafen Neukölln, 19.4.2017; Richter/Meyer/Marx: ALIEN - a body modification, Ackerstadtpalast, 22.4.2017; Mansur Ajang, Ahmed Hijazi, France-Elena Damian: Integrationskurs, ACUD Theater, 15.6.2017; rudolf&voland: Legende Luther, Schaubude Berlin, 28.10.2017; metzner&schüchler: Nicht von schlechten Eltern, Theater unterm Dach, 21.1.2018

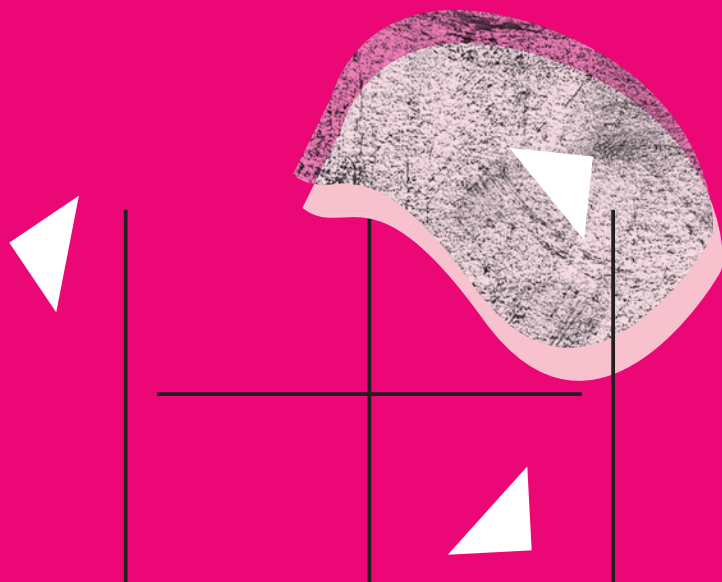
Soziale Choreographie

Social Choreography

D — Wer ist das Publikum? Wie bewegt es sich? Wohin bewegt es sich? Und wieso bewegt es sich eigentlich nicht anders? Eine Soziale Choreographie über Sinn und Unsinn der Ordnungen im Theater.

E — *Who is the audience? How does it move? Where is it moving to? And why doesn't it move in a different way? A social choreography on the merits and dangers of rules in theater.*

von by Nick-Julian Lehmann



ABLAUF DES FORMATS PROCESS

Nach der Aufführung werden die Zuschauer*innen auf die Bühne gebeten, wo ein*e Vermittler*in die Spielregeln der Sozialen Choreographie vorstellt. Das Prinzip ist einfach: Es gibt ein choreographisches Skript mit verschiedenen Fragen. Auf jede Frage antwortet das Publikum mit einer bestimmten (An)Ordnung oder Bewegungsfolge im Raum. Dadurch entsteht eine Soziale Choreographie, welche die Zusammensetzung des Publikums im Raum sichtbar werden lässt. Je nach Interesse kann das Skript unterschiedliche Fragestellungen zur Aufführung aufgreifen, wenn die Möglichkeit besteht, sich im Vorfeld mit dem Stück inhaltlich auseinanderzusetzen, ist ein angepasster Fragenkatalog an das Stück zu empfehlen. Einige Beispielfragen aus den bisher entwickelten Skripten:

Einleitende Fragen: Wenn die Mitte der Spielfläche diesen Ort hier (Name des Theaters) darstellt, verteilt euch so, dass sichtbar wird, wo ihr wohnt. I Wenn diese Seite der Spielfläche die Bühne darstellt, ordnet euch so an, dass sichtbar wird, wo ihr während der Aufführung gesessen habt. I Wenn du neben Leuten gesessen hast,

die du bereits vorher kanntest, gehe drei Schritte vorwärts. I Wenn ihr selbst Künstler*in seid oder im Bereich Kunst und Kultur arbeitet, versammelt euch auf der linken Seite.

Fragen zum Stück: Wenn ihr meint, dass die Aufführung anspruchsvoll war, platziert euch auf der linken Seite, wenn nicht, geht nach rechts. I Wenn ihr meint, dass sie unterhaltsam war, platziert euch auf der linken Seite, wenn nicht, geht nach rechts. I Wenn ihr meint, dass diese Adjektive nicht präzise genug sind, um der Aufführung gerecht zu werden, verteilt euch gleichmäßig im Raum.

Fragen zur Theaterkritik: Wenn ihr Schwierigkeiten habt, direkt nach der Aufführung über ein Stück zu sprechen, geht zwei Schritte vor. I Wenn ihr meint, dass es Leute im Raum gibt, die besser als andere Leute im Raum über Theater sprechen können, dreht euch zweimal um die eigene Achse. I Wenn ihr meint, dass das Publikum unbedingt über die Aufführung sprechen sollte, macht zwei Schritte rückwärts. I Wenn ihr Theaterkritiken wichtig findet, platziert euch entlang der Mittellinie.

Fazit: Auf einer Skala von 10 (sehr gut - die rechte Seite) bis 0 (geht gar nicht / die linke Seite) bewertet das Stück

als Theaterkritiker*in. I Wenn es dir leicht fällt deine Bewertungskriterien zu begründen, hebe deinen rechten Arm. I Wenn du bereit bist mit jemanden Fremdes über deine Bewertungskriterien zu sprechen, hebe deinen linken Arm. I Wenn ihr meint, dass eine Skala von 10 bis 0 zu vereinfachend ist, um über Theater zu sprechen, geht in die Mitte, gebt euch die Hand und stellt euch einander vor.

After the production, the audience members are asked to come on stage where the rules of the social choreography are explained by the moderator. The principle is simple: there is a choreographic script with a variety of questions. The audience provides an answer to each question with a specific arrangement/rule or movement sequence in the space. This creates a social choreography which allows the structure of the audience to be made visible in the space. Depending upon interests, the script can contain a variety of questions on the topic of dance & theater. If there is the possibility of dealing with the content of the piece in advance, a set of questions adapted to the piece in question is recommended. Here are some sample questions from a previously developed script:

Introduction: *If the middle of the performance area represents this place (name of the theater),*

distribute yourselves in such a manner that where you live becomes visible. / If this side represents the performance area of the stage, arrange yourselves in such a manner that where you were seated during the production becomes visible. / If you were sitting next to people that you know before coming to the theater, take three steps forward. / If you are an artist yourself or work in the field of art and culture, form a group on the left-hand side.

Description of the Production: If you think that [...] was demanding, place yourself on the left-hand side, if not, place yourself on the right-hand side. If you think that [...] was entertaining, place yourself on the left-hand side, if not, place yourself on the right-hand side. / If you think that the adjective was not precise enough to do justice to the production, distribute yourselves equally throughout the space.

Theater Critic: If it is difficult for you to speak about a piece directly after the production, take two steps forward. / If you think that there are people in the room who can speak about theater better than other people in the room, turn completely around twice. / If you think that the audience should definitely talk about the production, take two steps backward. /

If you think theater criticism is important for being able to talk about a production, place yourselves along the center line.

Conclusion: Evaluate the production as theater critics on a scale from 10 (very good – the right-hand side) to 0 (terrible – the left-hand side). / If it is easy for you to justify the reasons behind your evaluation, raise your right arm. / If you are willing to speak with a stranger about your evaluation criteria, raise your left arm. / If you think that a scale from 10 to 0 is too simplistic a tool for discussing theater, go into the middle of the stage, shake hands and introduce yourselves.

WAS WILL DAS FORMAT? WHAT DOES THIS FORMAT SEEK TO DO?

Ziel des Formats ist es, das Publikum zusammenzubringen, in dem es sich einander zeigt und zueinander in Beziehung setzt. Mittels eines choreographischen Skripts übersetzen die Zuschauer*innen ästhetische und politische Fragestellungen zur Aufführung in choreographische Bewegungsfolgen und Anordnungen. Dadurch entsteht ein Reflexionsraum für die Aufführung und die sozialen Ordnungen im Theater.

The goal of the format is to bring members of the audience together

by presenting members of the audience to each other and bringing them into a relationship. Using a choreographic script, the audience members translate aesthetic and political questions about the production into choreographic movement sequences and rules. This results in the creation of a space in which to reflect upon the production and the social rules in theater.

ZIELGRUPPE TARGET GROUP

Das Vermittlungsformat richtet sich an Zuschauer*innen, denen ein Nachgespräch zu kopflastig ist, die aber dennoch einen Reflexionsraum für die Aufführung suchen. Es ist für alle Theaterformen und Altersgruppen geeignet, jedoch sollten die Inhalte und Fragen an die jeweilige Zielgruppe angepasst werden. Das Format wurde auf Grundlage der Performance „Spatial Confessions (on the question of instituting the public)“ von Bojana Cvejic, Ana Vujanovic und Christine de Smedt entwickelt. Ein Mitschnitt der Performance findet sich unter: https://www.youtube.com/watch?v=_PEDcLVVUdc [Stand 11.4.2018]. *This communication format is intended for audience members who find post-performance discussions to be too intellectual*

but are searching for a space to reflect upon the production. It is suitable for all types of theater and for all age groups, but the content and questions should be adapted to the respective target group. It was developed from the basis of the production *Spatial Confessions (on the question of instituting the public)* by Bojana Cvejic, Ana Vujanovic and Christine de Smedt. A video of the production can be found at: https://www.youtube.com/watch?v=_PEDcLVVUdc [as of April 11, 2018].

ERFAHRUNGSWERTE AUS DEM ENTWICKLUNGSPRO- ZESS EXPERIENCES GAINED FROM THE DEVELOPMENT PROCESS

Das Format ist selbst auf kleineren Bühnen gut durchführbar. Je nach Teilnehmer*innenzahl braucht es eine 20 bis 50 qm große Fläche. Für die Entwicklung des choreographischen Skriptes ist eine Testphase mit 5 bis 10 nicht eingeweihten Personen ideal, denn die choreographischen Bewegungsfolgen, Anordnungen sowie ihre Pointen lassen sich am besten im Proberaum (wei-

ter)entwickeln. Den Spielstätten bzw. Künstler*innen empfehle ich, die Vermittler*innen frühzeitig zu kontaktieren, um das choreographische Skript den Bedürfnissen (der Spielstätte und den jeweiligen Produktionen) anzupassen.

The format can be conducted well even on smaller stages. Depending upon the number of participants, it requires a space between 20 and 50 square meters in size. In order to further develop the choreographic script, a test phase with five to ten people unfamiliar with the format is ideal. After all, the choreographic movement sequences, rules as well as their results can best be (further) developed in a rehearsal space. I recommend that the performance venues and/or artists contact the moderators as early as possible in order to adapt the choreographic script to the needs of the performance venue as well as the respective production.

Getestet bei *Tested at* Jahman Davine: *Plagues of Desire*, Acker Stadt Palast, 1.7.2017; Alexander Carillo: *WhARTever Should Happen* – Eine Welt auf dem Kopf, Dock 11, 1.9.2017; Anne Tismer: *Dave*, Theater Thikwa, 2.9.2017; Daphne Weber: *Zensur*, State of the Art-Festival Hildesheim, 19.10.2017; Balletto Civile: *La BETTLEROpera*, Neuköllner Oper, 28.10.2017; Susanne Betancor und Antje Siebers: *Sieben*, Theater Thikwa, 8.12.2017



Erfahrungswerte und Rahmenbedingungen für eine gelingende freie Vermittlungsarbeit

Experiences and Framework Conditions for Successful Independent Communications Work

von by Peggy Mädler

Der Text basiert auf Werkstattgesprächen mit den Autor*innen
der hier vorgestellten Vermittlungsformate.

*This text is based on workshop discussions with the authors
of the communication formats presented here.*

ABSTRACT

What is a good start? What is included in a successful cooperation and communication with performance venues and artists? What do the terms equality, a sensitivity for groups and an awareness of barriers and inhibitions mean? Why does it require a structure within the format that provides support while at the same time remaining open and flexible? What conditions are imposed on time and space? Over the course of the project, the experiences of the communicators in terms of the conception and implementation of their respective formats as well as in reference to the framework conditions of independent communications work were collected and discussed in the form of regular workshop discussions. A successful piece of communications work that demonstrates itself by the diverse questions and answers is not based solely on the professional expertise, experience and personality of the communicators, but instead is based in the collaboration between the four participant groups within independent communications work: it is the result of a successful interaction between communicators, audience members, artists and performance venues.

Was ist ein guter Einstieg? Was beinhaltet eine gelingende Kooperation und Kommunikation mit Spielstätten und Künstler*innen? Was meint Augenhöhe, Gespür für die Gruppe und Bewusstsein für Barrieren und Hemmschwellen? Warum braucht es eine Struktur innerhalb des Formats, die Halt ermöglicht und zugleich offen und flexibel ist? Welche Bedingungen stellen sich

an Zeit und Raum? Im Verlauf des Projektes wurden in Form von regelmäßigen Werkstattgesprächen Erfahrungswerte der Vermittler*innen in Bezug auf die Konzeption und Durchführung ihrer jeweiligen Formate, aber auch in Bezug auf die Rahmenbedingungen freier Vermittlungsarbeit zusammengetragen und diskutiert. Eine gelingende Vermittlungsarbeit, das zeigte sich in den vielfältigen Fragen und Antworten, basiert nicht allein auf der fachlichen Expertise, dem Erfahrungswissen und der Persönlichkeit der Vermittler*innen, sondern entsteht im Zusammenspiel der vier Beteiligungsgruppen freier Vermittlungsarbeit: Sie ist das Ergebnis einer gelingenden Interaktion zwischen Vermittler*innen, Zuschauer*innen, Künstler*innen und Spielstätten.

DIE KOMMUNIKATION ZWISCHEN VERMITTLER*INNEN UND ZUSCHAUER*INNEN

Vermittlungsformate beruhen auf Partizipation. Hier vollzieht sich für das Publikum der Schritt vom Zuhören und Zusehen während einer Aufführung zu einem öffentlichen Sprechen und Agieren innerhalb des Theaterraums, das von anderen gehört und betrachtet wird. Auch wenn zeitgenössische Performances längst selbst mit partizipativen Ansätzen experimentieren, ist dieser Theaterraum nach wie vor kein neutraler Raum. Er ist an Vorstellungen und Erfahrungen gebunden, wie sich verschiedene Gruppen darin verhalten und zu verhalten haben. Das Sprechen in diesem Raum fällt denen leichter, die sich mit dem Raum verbunden fühlen und damit assoziiert sind. Es gibt aber Zuschauer*innen, für die das Sprechen und Agieren in diesem Raum nicht selbstverständlich ist.

Eine Reflektion der eigenen Position in diesem Raum wie auch ihrer Moderationshaltung innerhalb ihres jeweiligen Formates ist daher aus Sicht der Vermittler*innen unabdingbar. Sie schaffen mit ihrem Format ein Angebot und sprechen eine Einladung an die Zuschauer*innen aus, sich gemeinsam über die Aufführung auszutauschen, und sich im Zuge dessen den Theaterraum auch anzueignen. Viele der hier vorgestellten Formate wählen eine künstlerische Herangehensweise an Vermittlung und unterstützen das Publikum dabei, ungewohnte Perspektiven, Situationen, Aufgaben, „Rollen“, Handlungen oder Medien im Zuge des Gesprächs bzw. Austauschs auszuprobieren. Dafür braucht es einerseits eine erhöhte Aufmerksamkeit für mögliche Hemmschwellen, andererseits können die künstlerischen Mittel dabei helfen, bestimmte Barrieren und gewohnte Verhaltensweisen zu durchbrechen.

„Die gängige Beziehung zwischen Publikum und Bühne verläuft so: Die Zuschauer*innen kaufen sich ein Ticket, setzen sich in eine Aufführung, sehen zu, applaudieren und gehen nach Hause. Mir gefällt am Denkansatz von Theaterscoutings Berlin gerade die Erweiterung dieser Beziehung. Indem die Zuschauer*innen ihre Gefühle, Gedanken, Erinnerungen und Phantasie innerhalb eines künstlerischen Formates ausdrücken können, werden sie zum aktiven Teil der Show - anders als im klassischen Nachgespräch, wo oft die Frage gestellt wird: Worum ging es in der Theatershow überhaupt?“ (Nir de Volf, Choreograph)

Auch Raumanordnungen jenseits einer Trennung zwischen Bühne und Publikumsraum erleichtern die Partizipation. Viele der Vermittler*innen haben gute Erfahrungen mit der Bühne als Ort für ihre Vermittlungsformate gemacht. Ein schneller Anschluss an die jeweilige Vorstellung fördert dazu die Beteiligungszahl. Die ersten Minuten nach dem Applaus, so die Erfahrungen der Vermittler*innen, prägen entscheidend den weiteren Verlauf. Hier braucht es eine schnelle und zugleich motivierende Ankündigung durch die Spielstätte und/oder die Vermittler*innen, ein selbstbewusstes Auftreten der Vermittler*innen, das in einer Mischung aus Charme, Mut und Offenheit an die Haltung von Performer*innen erinnert, einen schnellen Raumwechsel (falls er erforderlich ist), eine gute Einstiegsfrage oder ein anderer einladender und zugleich niedrigschwelliger Auftakt. Bewährt haben sich einfache performative Spielanordnungen zum Aufwärmen, welche die „vormaligen Zuschauer*innen“ schnell in eine Aktivität bzw. Bewegung führen und Neugier und Freude an der Beteiligung wecken.

„Es ist die Minute der Entscheidung: Die Ansprache nach dem Applaus ist der Knackpunkt, denn das Publikum entscheidet sich in diesem Moment, ob es bleibt oder nicht. Diese Ansprache sollte eine kurze, präzise Erläuterung des Formats enthalten, die Dauer und Art der Teilhabe der Künstler*innen ankündigt, Neugier wecken und dabei die Hürden klein halten... Die Instanzen Spielstätte und Künstler*innen sind dabei machtvolle Partner*innen. Je mehr sie über das Format wissen, je größer ihr Interesse an Vermittlung ist, desto mehr Menschen lassen sich mitreißen. Es ist sinnvoll, sie vorher gut über das jeweilige Format zu informieren, ihre Position darin gemeinsam abzusprechen und zu überlegen, an welcher Stelle die Einladung zum Nachgespräch auch von ihnen ausgesprochen werden kann“ (Geheime Dramaturgische Gesellschaft)

Entscheidend ist darüber hinaus die Augenhöhe in der Kommunikation zwischen den Vermittler*innen, die das Format „mitbringen“, und den Zuschauer*innen, die sich auf das Format „einlassen“. Dafür braucht es eine Flexibilität der Vermittler*innen in und mit ihrem Format, um Anliegen der Teilnehmenden aufgreifen zu können und dem Zufall der Situation Raum zu geben.

DIE KOMMUNIKATION MIT DEN SPIELSTÄTTEN UND KÜNSTLER*INNEN

Das Interesse an der Vermittlungsarbeit von Seiten der Spielstätten und darauf aufbauend eine wertschätzende Kommunikation zwischen Spielstätten und Vermittler*innen gehört zu den wesentlichen Rahmenbedingungen einer gelingenden Vermittlungsarbeit in den freien darstellenden Künsten. Der Austausch im Vorfeld über Zielvorstellungen und Erwartungen der Spielstätten sowie über Bedingungen und Bedarfe des jeweiligen Vermittlungsformates ist ein wichtiger Bestandteil dieser Kommunikation. Wie bei einer künstlerischen Inszenierung am Haus müssen frühzeitig gemeinsame Absprachen in Bezug auf geeignete Räume, die (technische) Ausstattung und zeitliche wie personelle Bedingungen getroffen werden. Dafür braucht es Ansprechpartner*innen am Haus, auch kann ein Technical Rider von Seiten der Vermittler*innen hilfreich sein. Die Beteiligung der Spielstätte an der Öffentlichkeitsar-

beit wie auch bei der konkreten Ankündigung des Vermittlungsformats vor und nach der jeweiligen Aufführung ist wichtig für die Legitimität und Anerkennung der Vermittler*innen, die sich so mit ihrem Format als Teil des Spielplans und damit des Hauses empfinden. Zugleich befördert dieses aktive Auftreten der Spielstätte die Beteiligungszahl und Beteiligungsmotivation der Zuschauer*innen.

Wie bei einer Premiere am Haus sollte die Leitung und/oder Dramaturgie mindestens einmal bei der Durchführung des Formats anwesend sein. Das hilft dabei, eine längerfristige Kooperation zwischen den Spielstätten und Vermittler*innen aufzubauen, und gegebenenfalls gemeinsam Formate zu entwickeln oder bestimmte (neue) Zielgruppen in den Blick zu nehmen. Für eine nachhaltige Implementierung von Vermittlungsformaten in den freien darstellenden Künsten ist es wichtig, dass die Spielstätten sich dabei als aktive Partner*innen verstehen und eine Zusammenarbeit mit den freien Vermittler*innen auch selbst initiieren.

Eine frühzeitige Kommunikation mit den Künstler*innen hat den Vorteil, dass das Format inhaltlich an die Inszenierung angepasst und damit zugleich enger an sie angebunden werden kann. Die Vermittler*innen können sich im Vorfeld mit der Inszenierung vertraut machen und/oder Fragestellungen oder bestimmte konzeptionelle Entscheidungen gemeinsam mit den Künstler*innen entwickeln. Im Idealfall entsteht auf diese Weise auch hier eine längerfristige Zusammenarbeit zwischen den Vermittler*innen und Künstler*innen, die auf Vertrauen und gegenseitiger Wertschätzung der Arbeit basiert.

Doch auch jenseits dieser engen Zusammenarbeit ist ein Austausch mit den Künstler*innen im Vorfeld wichtig. Für bestimmte Formate spielt die Anwesenheit, eine bestimmte Form der Anwesenheit oder gar die temporäre Abwesenheit der Künstler*innen eine zentrale Rolle, darüber hinaus sollten auch hier Zielvorstellungen und gegenseitige Erwartungen an die Vermittlungsarbeit reflektiert werden.

„Freie Vermittler*innen können eine Art kuratierten Selbst-reflexionsprozess der freien Häuser über ihre Strukturen in Gang bringen. Als externe Gäste verfügen sie über einen Blick von Außen und können Fragen anstoßen, wie z.B.: Wo stehen wir mit unserem Haus? Wen sprechen wir an, wen nicht? Wie wird das Programm an die Zuschauer*innen vermittelt?“ (Carolin Kister, Vermittlerin)

„Es braucht gegenseitiges Vertrauen, damit Vermittlung als Teil einer Spielstätte und als künstlerisches Format darin wahrgenommen werden kann - es reicht nicht, nur den Kontakt zu den Künstler*innen oder Spielstättenleiter*innen zu haben.“ (Alisa Tretau, Regisseurin und Vermittlerin)

IDEEN ZUR FINANZIERUNG VON VERMITTLUNGSTÄTIGKEITEN¹

Ein weiterer wichtiger Bestandteil einer gelingenden Vermittlungsarbeit in den freien darstellenden Künsten ist die finanzielle Wertschätzung dieser Arbeit, sprich: die angemessene Einschätzung und Bewertung und finanzielle Entlohnung dieser Arbeit. Es ist sinnvoll, hier gemeinsam mit den freien Vermittler*innen Honorarrichtlinien zu entwickeln, die eine Orientierung schaffen, und sie zugleich dabei unterstützen, langfristig einen soliden Markt aufzubauen.

„Die verschiedenen Interessen der Veranstalter*innen und Künstler*innen beachten – das kann zu spannenden Variationen in den Formaten führen...“ (Kai Padberg, Performer und Vermittler)

Abnehmer*innen der Vermittlungsarbeit können Einzelkünstler*innen, Ensembles, Spielstätten, Konferenzen, Festivals sowie organisierte Gruppen (Schulen, Vereine, Firmen) sein. Sie kann an eine einzelne Produktion/ Veranstaltung gebunden oder als langfristige Kooperation angelegt werden. In beiden Fällen empfiehlt sich eine frühzeitige Planung, um finanzielle Ressourcen, die eine gelingende Arbeit ermöglichen, zu sichern.

„Wir als freie Vermittler*innen gehören weder zum Inszenierungsteam noch zur Spielstätte. Dennoch sind wir Gastgeber*innen unseres Formats und dafür verantwortlich.“ (Geheime Dramaturgische Gesellschaft)

Vermittlung kann Bestandteil künstlerischer Projektanträge sein, die von Künstler*innen bei öffentlichen Förderprogrammen eingereicht werden (z.B. bei der Einzelprojektförderung oder der Spartenoffenen Förderung des Berliner Senats, dem Programm Interkulturelle Projekte, dem Hauptstadtkulturfonds, dem Fonds Darstellende Künste, der Kulturstiftung des Bundes usw.).² In diesem Fall wird die Vermittlungstätigkeit als „Programmteil“, „Begleitprogramm“ oder „Beiprogramm“

(abhängig von den jeweiligen Begrifflichkeiten der Förderprogramme) beantragt. Das Format muss dabei schlüssig erläutert werden und an die künstlerische Qualität der Produktion anknüpfen.

Es empfiehlt sich, vor der Antragstellung beim jeweiligen Förderprogramm telefonisch nachzufragen, ob und in welcher Form die Vermittlungstätigkeit beauftragt werden kann. Darüber hinaus sollten die Vermittler*innen folgen-

- 1 Dieser Abschnitt ist inspiriert von dem Vortrag „Vermittlung: Und wie sollen wir das nun wieder bezahlen?“ von Ulrike Düregger, anlässlich des Fachtages „Was braucht Kulturvermittlung? Produktionsbedingungen für Vermittlungstätigkeiten in der freien Szene“ des Bereichs Publikums generierung und Vermittlung des Performing Arts Programm Berlin am 25. November 2016
- 2 Ein Überblick über Förderinstrumente im Bereich der freien darstellenden Künste findet sich u.a. im Freie Szene Kompass des Performing Arts Programm Berlin (www.pap-berlin.de/freie-szene-kompass/foerdermoeglichkeiten/foerderinstrumente) oder bei Kulturförderpunkt Berlin (www.kulturfoerderpunkt-berlin.de/foerderprogramme/). Aktuelle Ausschreibungen werden regelmäßig im Newsletter des LAFT Berlin veröffentlicht (www.laft-berlin.de/newsletter/bestellen.html)

de Fragen klären und im Konzept darlegen: Wer ist die Zielgruppe der Vermittlung? Was soll vermittelt werden? Welche Ziele oder Wirkungen werden erwartet? Wie soll vermittelt werden, welche Methoden werden angewandt?

Eine weitere Möglichkeit der Finanzierung bieten Stiftungen an (z.B. Allianz-Kulturstiftung, Robert-Bosch-Stiftung, Schering Stiftung, Ilse und Dr. Horst Rusch Stiftung, Stiftung Mercator, PwC-Stiftung und viele andere).³ Dabei kommen nicht nur Stiftungen mit künstlerischen Zielstellungen in Frage, andere Stiftungszwecke können ebenfalls thematisch zur Produktion oder dem Vermittlungsprojekt passen.

Die zahlreichen Förderprogramme für Projekte der kulturellen Bildung stellen ebenfalls einen wichtigen Anlaufpunkt dar und geben den Akteur*innen die Möglichkeit, sich entsprechende organisatorische und finanzielle Rahmenbedingungen für die Vermittlungsarbeit zu schaffen (z.B. Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung, das Programm „Wege ins Theater!“ der ASSITEJ und das Programm „Künste öffnen Welten“ der BKJ im Rahmen des Programms „Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung“ des Bundesministeriums für Bildung und Forschung und viele andere).⁴

Weiterhin könnte es interessant sein, langfristig in Zusammenarbeit mit verschiedenen kulturpolitischen Akteur*innen einen zentralen Fonds für Vermittlung in Berlin zu initiieren, der sich in der Förderstruktur z.B. am Modell des Berliner Autorenlesefonds orientiert, und freien Spielstätten wie Schulen die Möglichkeit gibt, Vermittlungsarbeit zu beauftragen. Grundlage einer solchen kulturpolitischen Arbeit ist dabei die solidarische Vernetzung der freien Vermittler*innen.

„Es ist sinnvoll, sowohl mit Künstler*innen und Spielstätten als auch mit Schulen in Bezug auf die Finanzierung zusammenzuarbeiten.“ (Marie Golüke, Performerin und Vermittlerin)

„Was leisten wir: das ist der erste wichtige Punkt. Und dann ist die Frage: Wer zahlt das, woher kommt das Geld?“ (David Vogel, Theaterpädagogin und Carolin Kister)

³ Ein Überblick findet sich u.a. auf dem Portal des Bundesverbands Deutscher Stiftungen (www.stiftungssuche.de)

⁴ Ein Überblick über Förderinstrumente der kulturellen Bildung findet sich u.a. auf dem Portal von kubinaut (www.kubinaut.de/de/finanzen/finanzen/).

Der Umgang mit dem Theaterraum. Perspektiven einer Vermittlerin aus der Bildenden Kunst *Dealing with Theatrical Spaces. Perspectives of a Communicator Working in Visual Art*

von by Olga Lang

ABSTRACT

What special features and potentials can be found in a variety of (theatrical) spaces for a post-performance discussion when one explicitly takes the physical presence of the participants into account? A person working in communications whose previous working environment was based in exhibition situations in the field of contemporary visual art contributed to the content during the test phase of the project. Despite a great deal of similarities, the specific qualities of the institutional theatrical space have consequences in terms of how a communication situation can take place. The usual spatial situation in a theater results in a certain code of conduct during post-performance discussions due to the choreography of the bodies in the space alone. This existing convention is broken over the course of many formats and thus is consciously worked against.

Bei meiner Arbeit in Ausstellungen ist es für mich wichtig, der spezifischen Qualität zeitgenössischer Kunst Rechnung zu tragen. Von zentraler Bedeutung ist dabei für mich eine institutions- und herrschaftskritische Perspektive einzunehmen und offene Kommunikationssituationen zu ermöglichen. Als Vermittlerin interessiere ich mich dafür, wie sich in einer demokratisch-bürgerlichen Institution solche Formen des Gesprächs kultivieren lassen. Bei Theater und Bildender Kunst gibt es sowohl in Hinblick auf die Künstler*innen, die für beide Orte arbeiten, als auch auf die Form der künstlerischen Arbeiten, immer häufiger Überschneidungen. Denkt man beispielsweise an das Programm der letzten Documenta, die Programme im Lichthof des Martin-Gropius-Bau in Berlin oder die preisgekrönte Performance „Faust“ von Anne Imhof im deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig 2017, wird deutlich: Viel von dem, was formal-inhaltlich auf den freien Bühnen passiert,

könnte auch im Ausstellungs-Kunstkontext passieren und umgekehrt. Daraus folgt jedoch nicht, dass die Arbeit vom Publikum auf eine gleiche Weise rezipiert würde. Auch wenn sich die konzeptionellen Inhalte bei den Vermittlungs-Formaten in Ausstellungs- und Theaterkontexten auf den ersten Blick oft nicht so sehr unterscheiden, ergeben sich aus den spezifischen Eigenschaften der beiden institutionellen Orte Konsequenzen in Hinblick darauf, wie sich eine Kommunikationssituation ereignen kann.

Wenn ich in einer Kunstinstitution arbeite, dann denke ich mit, in welchem Raum ich mich konkret befinde. Bin ich etwa in einem Kunstmuseum oder auf einer Biennale und wo dort genau? Der Ort des Formats wirkt sich darauf aus, wie sich Menschen zu und in diesem Raum verhalten und wie ich mit ihnen in meiner professionellen Rolle umgehen kann. Aus institutionenkritischer Perspektive stellt sich die Frage: In welcher Beziehung stehen die Anwesenden zu dem jeweiligen Raum⁵ und wie geht man in einer Vermittlungssituation damit um? Und aus künstlerisch-vermittelnder: Welche Möglichkeiten ergeben sich daraus für die Gestaltung und Beeinflussung einer Gesprächssituation?

Neben der grundlegenden Frage, was eine Rezeptionssituation im Theater von der in einer Ausstellungshalle oder einem Museum unterscheidet, fand ich bei der inhaltlichen Begleitung der Testphase der Formate in den Spielstätten besonders interessant, wie die Vermittler*innen mit den spezifischen Eigenschaften der Orte im Theater gearbeitet haben.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Ausstellungs- und Theaterraum besteht darin, wie die Choreographie der anwesenden Körper der Betrachter*innen durch die Raumchoreographie angelegt ist. Durch eine Ausstellung bewegt man sich. Sie ist räumlich dahingehend konstruiert, dass man in ihr umherläuft. Es gibt unterschiedliche Blickachsen. Und auch wenn das von den Ausstellungsmacher*innen nicht unbedingt immer mitgedacht ist, findet sich gerade in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst für gewöhnlich genügend Raum, um in Nähe eines Kunstwerkes mit einer Gruppe zum Gespräch zusammenzukommen.

Im Theaterraum ist dagegen im Regelfall⁶ der Publikumsbereich gegenüber der Bühne in einem oder mehreren Blöcken angeordnet. Die Anwesenden sit-

5 Raum sowohl als Raum der bürgerlichen Institution Theater, als auch als konkreter Raum der Aufführung, des Wartens, des Rezipierens usw..

6 Ich beziehe mich dabei auf die Aufführungen, bei denen die Formate getestet wurden, mir ist klar, dass es auch und mit zunehmender Tendenz andere „Raumsituationen“ im zeitgenössischen Theater gibt.

zen während der ganzen Rezeptionszeit in mehr oder weniger gleicher Position. Alles was die Zuschauer*innen individuell erleben, spielt sich in ihrem Inneren ab und ist zeitgebunden, also nicht wiederholbar. Allein die Richtung der Sitze im Zuschauer*innenblock setzt eine strenge Choreographie, die den Austausch unter den Zuschauer*innen nicht gerade begünstigt.

Für die vermittelnde Person, die diese relativ einseitige, hierarchische Kommunikationssituation nicht einfach reproduzieren will, ergibt sich dadurch die Frage: Wo lasse ich ein Vermittlungsgespräch überhaupt stattfinden? Im Bühnenraum? Im Zuschauer*innenraum? Im Foyer bzw. vor dem Eingang des Theaters, wo man sich klassischerweise unterhält? Oder vielleicht sogar in einem ganz anderen, eigenen Raum? Bei einigen der getesteten Formate wurde die herkömmliche räumliche Situation eines Publikumsgesprächs auf den ersten Blick beibehalten. Tatsächlich ist aber mit ihr auf inhaltlicher⁷ bzw. performativer Ebene gespielt worden: Im Format „Retrospektive Improvisation“ ermächtigt die Vermittler*in die Gesprächsteilnehmer*innen beispielsweise dazu, sowohl in die Rolle der Fragenden als auch in die der antwortenden Künstler*innen schlüpfen zu können. Ausgehend vom inneren Erlebnis-Universum der Zuschauenden generieren sie so Fragen und Antworten selbst. Das Publikum be- bzw. ermächtigt sich der Situation.

Welche Potentiale ergeben sich daraus, das Vermittlungsprogramm auf der Bühne stattfinden zu lassen? Zunächst einmal treten die Zuschauer*innen dabei aus ihrer anonymen, gedeckten Position heraus und werden körperlich sichtbar und auch für sich selbst spürbar. Der Bühnenraum ist kurz nach der Vorstellung ein Raum, der noch immer inhaltlich mit dem, was auf ihm stattgefunden hat, programmiert ist. Daraus ergibt sich die Möglichkeit für die Teilnehmer*innen, sich körperlich-emotional in dem vorher nur visuell bzw. als Projektionsfläche genutzten Bühnenraum zu verhalten, sich diesen Raum anzueignen. Sie können sich der eigenen Position in diesem Raum mit dem ganzen Körper gewahr werden. Ein Format wie z.B. „Kartographie“ verfolgt das dramaturgische Ziel, bei den einzelnen Teilnehmer*innen solch eine körperliche Positionierung im Bühnenraum anzuregen und als Ausgangspunkt für ein daran anschließendes Gespräch in der Gruppe zu nutzen.⁸

Der Foyerraum ist eigentlich der klassische Raum der Auseinandersetzung mit dem Stück in Form eines Nachgesprächs. Die damit einhergehenden Konventionen und Verhaltensweisen werden in einem Format wie „Das unbeschriebene Blatt“ aber geschickt verändert. Beim Umherlaufen im Foy-

7 Das war bei dem Format „Sichtweisen“ der Fall.

8 Gleiches gilt für die Formate „Soziale Choreographie“ und „Sag mir wo du stehst?“

er und im Betrachten der vorher in Paaren entwickelten Papierskulpturen habe ich mich sehr an eine andere klassische Kommunikationssituation im kulturellen Kontext erinnert: Ein lockeres Werkstattgespräch in einer Atelier-Ausstellung, wie etwa bei offenen Ateliertagen.

Im Gegensatz zur Ausstellungssituation findet im Theater ein Gespräch immer zeitlich nachgeordnet statt. Das Ereignis, auf das man sich bezieht, liegt in der Vergangenheit und ist nicht wiederholbar. Die Vermittler*innen arbeiten mit den persönlichen Erinnerungen und gegenwärtigen Befindlichkeiten. Bei dem Format „Response to go“ ist die Idee zudem, eine Beziehung zum Alltag der Teilnehmenden herzustellen. Die Vermittlungsarbeit findet dann nur im digitalen Raum statt. Dabei hat sich gezeigt, dass es eine besondere Herausforderung darstellt, wenn die Teilnehmenden gar nicht mehr physisch im Theaterraum anwesend sind.⁹

Die in dieser Publikation vorgestellten Vermittlungsformate zeigen eine Vielfalt von Möglichkeiten, in Theaterräumen zu arbeiten, die sicher noch lange nicht ausgeschöpft sind. Ich denke, dass es sich in vielerlei Hinsicht lohnt, über die physische Anwesenheit der Körper als Vermittler*in und Teilnehmer*in an einem Gespräch im Arbeitsraum Theater nachzudenken. Denn jeder Körper im Raum ist auch Akteur*in. Und unsere Verantwortung liegt darin, wie wir das Agieren ermöglichen und gestalten.



⁹ Etwas anders verhielt es sich bei dem „Mobilen Nach(t)spaziergang“, der zwar auch außerhalb des Theaterraums stattgefunden hat, aber private Zweiergespräche unter Teilnehmenden initiiert hat.

Theaterscoutings Berlin

Mit über 6000 Künstler*innen, etwa 500 Tanz- und Theatergruppen und über 70 Spielstätten ist Berlin die Welthauptstadt für Tanz und Theater. Gerade aus der freien Szene, die seit den 1970er Jahren neben den Staats- und Stadttheatern blüht, kommen immer wieder künstlerische Innovationen – Gruppen wie Rimini Protokoll, She She Pop oder Gob Squad touren weltweit erfolgreich und machen ein großes Publikum neugierig auf zeitgenössisches deutsches Theater. In Berlin entwickeln sich neue Tanz- und Theaterformen, entstehen neue Kunsträume, wird mit Site-Specific-Performances experimentiert – die lebendige, inspirierende Atmosphäre der Stadt zieht internationale Künstler*innen an, die oft bleiben und mit ihrer Arbeit zur großen künstlerischen Vielfalt beitragen.

Viele Theaterinteressierte sind neugierig auf die freie Szene, kennen jedoch häufig weder die Spielstätten noch die Künstler*innen und können wenig mit Aufführungstiteln anfangen. Theaterscoutings Berlin öffnet einen Weg zur freien Szene in Berlin. In Zusammenarbeit mit über 30 Kooperationspartner*innen bietet Theaterscoutings Berlin ein monatlich wechselndes Programm an. Es finden Künstler*innen-Gespräche und Einführungen, Workshops und Formate wie Jamsessions oder Probenbesuche statt. Um Neugier auf die freie Tanz- und Theaterszene zu wecken, werden regelmäßig Spielstätten-Touren organisiert. Jede dieser Veranstaltungen wird von einer oder einem Theaterscout begleitet, um auf diese Weise eine persönliche Verbind-

ung zwischen der künstlerischen Produktion und dem Publikum zu ermöglichen. Im Programm finden die Zuschauer*innen darüber hinaus Hinweise auf weitere Vermittlungsformate, die von den einzelnen Spielstätten und Künstler*innen selbst entwickelt werden.

Theaterscoutings Berlin ist ein Angebot des Performing Arts Programm des LAFT Berlin. Im Bereich Publikumsgenerierung & Vermittlung entwickelt Theaterscoutings Berlin neben dem monatlichen Programm kontinuierlich neue zielgruppenspezifische Angebote. Gemeinsam mit Akteur*innen der freien Szene wird gegenwärtige Vermittlungspraxis zudem auf jährlichen Fachtagen reflektiert und weitergedacht.

With more than 6,000 artists, some 500 dance and theater groups and over 70 performance venues, Berlin is the world capital for dance and theater. Artistic innovations come especially from the independent performing arts community that has flourished alongside the repertory and ensemble theaters since the 1970s; groups like Rimini Protokoll, She She Pop or Gob Squad successfully tour their work around the world and make a large audience curious about contemporary German theater. New forms of dance and theater are developed in Berlin, new art spaces are created, site-specific performance allow for experimentation; the lively, inspiring atmosphere of the city attracts international artists who often choose to stay on a more permanent basis and contribute to the huge amount of artistic diversity with their work.

Many potential audience members are curious about the independent performing arts com-

munity but are frequently unaware of both the performance venues and the artists or are told too little by the titles of the performances. Theater Scoutings Berlin opens a path to the independent performing arts community in Berlin. In collaboration with over 30 cooperation partners, Theater Scoutings Berlin offers a changing monthly schedule of programming. The schedule includes conversations with artists, introductions, workshops and formats such as jam sessions or rehearsal visits. Regular tours of performance venues are also organized through the program in order to awaken curiosity about the independent dance and theater community. All of these events are supported by a Theater Scout, allowing a personal connection to be made between the artistic production and the audience. In addition, the schedule of programming provides audience members with information about additional communication formats developed by the individual venues and the artists themselves. Theater Scoutings Berlin is a module of the Performing Arts Program of LAFT Berlin. In the area of Audience Development and Communication, Theater Scoutings Berlin continuously develops new target group-specific offers alongside the monthly schedule of programming. Together with members of the independent performing arts community, current communication practice is reflected upon and further developed during the annual symposia.

DIE GESPRÄCHSRUNDEN VON THEATERS-SCOUTINGS BERLIN THE DISCUSSIONS OF THEATER SCOUTINGS BERLIN

Die Idee der Gesprächsrunden von Theaterscoutings Berlin besteht darin, Momente der Begegnung zwischen Künstler*innen, Zuschauer*innen und Spielstätten der freien Szene zu initiieren. Angestrebt werden

nicht die gewohnten frontalen Expert*innengespräche, sondern spontane Gespräche in einem angenehmen, möglichst nicht hierarchischen Rahmen, die auf den Austausch der Anwesenden abzielen, die unterschiedliches Wissen und unterschiedliche Erfahrungen in Bezug auf die darstellenden Künste mitbringen. Ein weiteres Ziel der Gesprächsrunden von Theaterscoutings Berlin ist es, die Zuschauer*innen über Veranstaltungen der freien Tanz- und Theaterszene in Berlin zu informieren.

Der Rahmen für eine Gesprächsrunde wird von Theaterscouts, welche die Veranstaltung begleiten, gestaltet. Theaterscouts sind Expert*innen aus unterschiedlichen Bereichen der freien darstellenden Künste: u.a. Schauspieler*innen, Regisseur*innen, Dramaturg*innen, Kritiker*innen, Produzent*innen, Theaterpädagog*innen, Journalist*innen, die gern über ihre Arbeit und die Arbeit anderer sprechen. Am Abend der Veranstaltung sind sie die Gastgeber*innen der Gesprächssituation. Im Anschluss an die Vorstellung laden sie alle Anwesenden zum Gespräch ein, das sie durch ihre einladende Präsenz, eigene Impulsfragen und das Teilen der eigenen Wahrnehmung rahmen. Da die Scouts im Namen von Theaterscoutings Berlin agieren, nehmen sie eine ästhetisch unparteiische Haltung an, d.h. sie werten nicht über eine künstlerische Arbeit nach persönlichen Vorlieben. Des Weiteren informieren die Scouts die Zuschauer*innen über Orte und Vorstellungen der freien Tanz- und Theaterszene, indem sie auf das monatliche Programm und den Newsletter verweisen. Wie das klassische Publikumsgespräch wird auch die Gesprächsrunde von Theaterscoutings Berlin mitunter divers aufgenommen. Einerseits wird das Format von vielen Künstler*innen, Spielstättenmitarbeiter*innen

und Zuschauer*innen geschätzt, u.a. weil es spannende Begegnungen zu initiieren vermag und freie Szene vermittelt. Künstler*innen fühlen sich durch die Wahrnehmung der eigenen Arbeit wertgeschätzt und begrüßen es, dass Scouts, die nicht zum Teil der künstlerischen Produktion gehören, durch ihren Außenblick das Gespräch rahmen. Gleichzeitig herrscht eine Uneinigkeit darüber, was ein gelungenes Gespräch ausmacht und wie z.B. die Rolle der Moderator*innen zu gestaltet ist, oder darüber, wer diese Tätigkeit finanziert. Die Scouts werden zum Teil mit unterschiedlichen und teilweise widersprüchlichen Erwartungen an das Format konfrontiert. Das führt dazu, dass die Scouts immer wieder ihre Rolle für sich und die anderen definieren und behaupten müssen. Zugleich müssen sie flexibel abschätzen, wann sie sich in ihrer Rolle als Moderator*innen stärker in das Gespräch einbringen und wann sie sich eher zurückziehen. Da das Format den Anspruch hat, über die Frage-Antwort-Momente hinauszugehen, besteht eine der Herausforderungen für die Scouts darin, immer wieder nach Wegen zu suchen, ein Gespräch dialogisch zu gestalten. Das gelingt nicht immer.

Aus diesen Erfahrungen entstand das Bedürfnis nach der Konzeption und Entwicklung neuer Vermittlungsformate für die freien darstellenden Künste: Wie können Künstler*innen und Zuschauer*innen sich jenseits einer Gesprächsrunde über das Erlebte austauschen? Wie kann dieser Austausch so vielfältig und experimentalfreudig gestaltet werden, wie die Kunstformen, die in der freien Szene vertreten sind? Die in dieser Publikation vorgestellten Formate sind ein spannender Anfang und zeigen die vielfältigen Möglichkeiten auf, Theatervermittlung neu zu denken, auszuprobieren und zu erfahren.

The idea of the discussions of Theater Scoutings Berlin rests in initiating moments of contact between artists, audience members and performance venues within Berlin's independent performing arts community. The goal is not to recreate the usual frontal discussion with experts, but instead to foster spontaneous conversations in a comfortable framework that is as non-hierarchical as possible, focusing on the exchange between the people in the room who bring different levels of knowledge and a wide variety of experiences in terms of the field of the performing arts. An additional goal of the discussions of Theater Scoutings Berlin is to inform audience members about events occurring within Berlin's independent performing arts community.

The framework for a discussion is created by the Theater Scouts who support the event. Theater Scouts are experts from a variety of areas within the independent performing arts community: they include actors, directors, dramaturgs, critics, producers, theater educators, journalists and others who are eager to talk about their work and the work of other members of the community. On the evening of the event, they are the hosts for the discussion. After the event, they invite the audience to participate in a discussion which they provide a framework for with their inviting presence, a few initial questions to start the discussion and by sharing their own perceptions. As the Scouts work on behalf of Theater Scoutings Berlin, they adopt an aesthetically impartial position, meaning that they will not assess the artistic work according to their own personal tastes. In addition, the Scouts inform the audience members about the venues and performance of the independent performing arts community by handing out the monthly schedule of programming and collecting email addresses for the newsletter.

Like the classic post-performance discussion,

the discussions of Theater Scoutings Berlin have received a variety of responses. On the one hand, the format is popular among many artists, performance venue staff members and audiences for many reasons, including the fact that it initiates exciting encounters and informs about the independent performing arts community. The artists feel valued by the focus placed on their work and are thankful that the Scouts, who are not part of the artistic production team, provide a framework for the discussion thanks to their external view. At the same time, there is disagreement as to what constitutes a successful discussion and, for example, how the role of the moderator is to be handled or who provides the financing for this activity. The Scouts are confronted both with different as well as contradictory expectations of the format. This leads to the Scouts repeatedly being forced to define and defend their role for themselves and the others while at the same time having to flexibly decide when they should exercise their role as the moderator more strongly in the discussion and when it is better for them to hold back. As the format has the goal of going beyond simple instances of question and answer, the Scouts are challenged to constantly search for ways to shape the discussion more as a dialogue. This is not always successful.

These experiences resulted in the need to conceive and develop new communication formats for the independent performing arts community: how can artists and audience members communicate about the performance they have experienced outside of discussions? How can this communication be made as diverse and experimental as the art forms that are represented within the independent performing arts community? The formats presented in this publication are an exciting beginning and demonstrate the diverse opportunities for rethinking theater communication, trying them out and learning from them.

Performing Arts Programm Berlin

Das Performing Arts Programm Berlin fördert den Austausch, die Vernetzung und die Zusammenarbeit der Berliner Szene, arbeitet an der strukturellen Stärkung und Reichweite der freien darstellenden Künste und gibt direktes Praxiswissen weiter. Mit seinen vier Bereichen

- Information, Beratung & Qualifizierung
- Distribution & Marketing
- Netzwerk, Wissenstransfer & Kooperationen
- Publikumsgenerierung & Vermittlung

ist es auf die Situation und die Bedürfnisse der Akteur*innen aller Berufsfelder aus den Bereichen Tanz, Theater und Performance zugeschnitten. Das Performing Arts Programm Berlin ist ein Programm des LAFT Berlin und wurde von Janina Benduski und Stefan Sahlmann konzipiert.

The Berlin Performing Arts Program promotes the exchange, networking and collaboration of Berlin's independent performing arts community, works toward strengthening the infrastructure and reach of the independent performing arts and passes on direct practical knowledge.

With its four areas

- *Information, Consultation & Qualification*
- *Distribution & Marketing*
- *Network, Transfer of Knowledge & Cooperations*
- *Audience Development & Communication*

it is specifically oriented to the needs of the members of the community working in all areas of dance, theater and performance. The Berlin Performing Arts Program is a program of LAFT Berlin and was created by Janina Benduski and Stefan Sahlmann.

Information, Beratung & Qualifizierung *Information, Consultation & Qualification*

Mit vielfältigen Formaten beraten und qualifizieren wir Einsteiger*innen und in der Praxis stehende Akteur*innen der freien darstellenden Künste. Unsere Beratungsstelle arbeitet mit einem großen Netzwerk an Expert*innen zusammen, unterstützt bei Fragen u.a. zu Produktions- und Fördermöglichkeiten und bietet Orientierung in der projektbasierten Arbeitswelt der freien Szene. In den Mentoringprogrammen profitieren Mentees jeden Alters von der Erfahrung ihrer Mentor*innen. Das Online-Beratungsportal „Freie Szene Kompass“ sowie ein jährlicher Fachtag ergänzen unsere Angebote.

Using a wide variety of formats, we advise and further develop both newcomers as well as experienced members of the independent performing arts community. Our Information Center works with a wide network of experts, provides support with a large variety of questions, such as production and funding opportunities, and offers orientation in the project-based working world of the independent performing arts community. In the Mentoring Programs, mentees of all ages and experience levels benefit from the experiences of their mentors. The online Advisement Portal Freie Szene Kompass as well as an annual symposium round out our range of services.

Distribution & Marketing

Als Schnittstelle zwischen den freien darstellenden Künsten Berlins und potentiellen Abnehmer*innen erhöhen wir die (inter-)na-

tionale Sichtbarkeit von Berliner Akteur*innen, Initiativen und Organisationen. Diese werden in der jährlich erscheinenden Infobroschüre und ab 2018 auch im Online-Infoportal präsentiert. Neben dem Kultursekretariat als Anlaufstelle erweitern wir mit Proaktiver Vermarktung die Reichweite der Szene und erschließen neue Kooperationsmöglichkeiten. *As an interface between Berlin's independent performing arts community and potential consumers, we increase the (inter)national visibility of Berlin's artists, initiatives and organizations. We present these in the Info Brochure that is published annually as well as on our online Info Portal. Alongside serving as a central point of contact for the community, we expand the scope of the community and develop new cooperation opportunity with Proactive Marketing.*

Netzwerk, Wissenstransfer & Kooperationen *Network, Transfer of Knowledge and Cooperations*

Unser Ziel ist es, Akteur*innen der darstellenden Künste miteinander und mit Akteur*innen aus anderen Künsten, der Kulturpolitik, internationalen Communities und anderen Berufsfeldern zu vernetzen. Der jährliche Branchentreff der freien darstellenden Künste ist eine etablierte Veranstaltung für Begegnungen und gemeinsames Arbeiten und Forschen. Regelmäßige Fachtage analysieren und verhandeln Veränderungen, die die Szene betreffen. Zusätzlich finden Sonderveranstaltungen, wie die jährliche Infoveranstaltung des Performing Arts Programm Berlin oder die Performersion in Kooperation mit der re:publica, statt. Das Webportal der Proberaumplattform Berlin ist die Schnittstelle zwischen Raumanbieter*innen und -suchenden. *Our goal is to network the members of the independent performing arts community with*

each other and with colleagues from other disciplines, cultural policy makers, international communities and other fields. The annual Industry Get-Together of the Independent Performing Arts Community is an established event for encounters and shared discussions, work and research. Regular Symposia analyze and negotiate changes that affect the community. In addition, Special Events also take place over the course of the year, such as the annual information event of the Performing Arts Program or Performersion in cooperation with the re:publica festival. The web portal Berlin Rehearsal Space Platform is the interface between those offering and searching for rehearsal space.

Publikumsgenerierung & Vermittlung *Audience Development & Communication*

Wir verstehen uns als Schnittstelle zwischen künstlerischer Produktion und Publikum. Theaterscoutings Berlin entwickelt neben dem monatlichen Programm kontinuierlich neue zielgruppenspezifische Angebote. Das Ziel ist es, eine nachhaltige Bindung und ein dauerhaftes Interesse an der freien Theater- und Tanzszene in Berlin aufzubauen. Gemeinsam mit Akteur*innen der freien Szene wird gegenwärtige Vermittlungspraxis auf jährlichen Fachtagen reflektiert und weitergedacht.

We see ourselves as the interface between artistic production and audiences. Theater Scoutings Berlin continuously develops new target group-specific offers alongside its monthly schedule of programming. Our goal is to establish a sustainable engagement with and a permanent interest in the independent theater and dance community in Berlin. Together with members of the independent performing arts community, current communication practice is reflected upon and further developed during the annual Symposia.

LAFT BERLIN

Der LAFT Berlin – Landesverband freie darstellende Künste Berlin e.V. – vertritt die Interessen seiner über 350 Mitglieder, darunter die wesentlichen Spielstätten, Gruppen und Einzelkünstler*innen Berlins, gegenüber Politik und Öffentlichkeit. Er unterstützt seine Mitglieder durch Netzwerkarbeit, Beratung, Koordination und Dienstleistungen.

LAFT Berlin – Association of the Independent Performing Arts in Berlin – represents the interests of its more than 350 members, including the essential performance venues, groups and individual artists of Berlin in dealing with politicians and the public. It supports its members through networking activities, consultation, coordination and services.

Nathalie Frank

Swetlana Gorich

Janina Benduski

Hannah Pelny

Marit Buchmeier

Björn Szesni

Anete Colacioppo
Carolin Gerlach
Martin Nachbar

TEAM

Leitung Publikumsgenerierung & Vermittlung, Theaterscoutings
Berlin *Coordinator Audience Development and Communication, Theater Scoutings Berlin*

Publikumsgenerierung & Vermittlung, Theaterscoutings Berlin
Audience Development and Communication, Theater Scoutings Berlin

Projektleitung Performing Arts Programm Berlin
Director of the Berlin Performing Arts Program

Projektmanagement *Project Management*

Redaktion *Editor*

Büroleitung *Office Management*

Expert*innen-Beirat *Committee of Experts*

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

Our deepest thanks go out to all authors, communicators, artists, staff members of performance venues and audience members who participated in the creation of the communication formats.

Die Auswahl der eingereichten Vorschläge freier Vermittlungsformate wurde in Kooperation mit Prof. Dr. Ute Pinkert, Theaterpädagogik UdK Berlin, durchgeführt. Für ihre beratende Teilnahme am gesamten Prozess der Testphase und Weiterentwicklung der Vermittlungsformate möchten wir uns besonders bedanken.

The selection from the suggestions for independent communication formats submitted was conducted in cooperation with Dr. Ute Pinkert, theater education, Berlin University of the Arts. We would like to especially thank her for the advice and support she provided throughout the entire process of the test phases and further development of the communication formats.

Die Autor*innen

The Authors

JONAS FELLER

ist freischaffender Theatermacher, Performer und Kulturvermittler. Er erarbeitet partizipative und interdisziplinäre Projekte an den Schnittstellen von Theater, Hörspiel-Installation, Gaming und sozialer Interaktion. In Theorie und Praxis forscht er an Spielstrukturen und Regelsystemen im Theater. Er ist Gründungsmitglied der Geheimen Dramaturgischen Gesellschaft (GDG) und des Künstler-Kollektivs Mennerdy. Für das Performing Arts Programm Berlin hat er mit Anna-Sophia Fritsche und Stephan Mahn das Vermittlungsformat „Kartographie“ und als Mitglied der GDG zusammen mit David Vogel das Vermittlungsformat „Das unbeschriebene Blatt“ entwickelt.

www.geheimdramaturgischegesellschaft.de
info@geheimdramaturgischegesellschaft.de

NATHALIE FRANK

wurde 1984 in Frankreich geboren. Sie absolvierte ihr Studium in Politikwissenschaft und Kulturmanagement 2007 an der Pariser Sciences Po. Seit 2011 wohnt sie in Berlin, wo sie eine Weiterbildung in Kulturjournalismus an der UdK absolviert hat. Bevor sie nach Berlin kam, hat sie als Kulturmanagerin in Prag gearbeitet. Stationen sind darüber hinaus: das Französische Institut in Prag, das künstlerische Produktionsbüro jedefrau.org sowie die Prager Philharmonie, das Living Theater in New York, der künstlerische Verein Paris Macadam

sowie das Tschechische Zentrum in Paris und der Verein Zahoud'art in Ouagadougou, Burkina Faso. Neben der Tätigkeit im Bereich Publikumsgenerierung und Vermittlung für das Performing Arts Programm Berlin arbeitet sie als freie Kulturjournalistin, u.a. für den Fernsehsender arte und das Magazin ParisBerlin.

ANNA-SOPHIA FRITSCHÉ

studierte in München Theaterwissenschaft, Psychologie und Interkulturelle Kommunikation und entdeckte dort ihre Begeisterung für die Theaterpädagogik. Nachdem sie zunächst an den Landesbühnen Sachsen in Radebeul den Herausforderungen der abgelegenen Kulturräume begegnete, tummelt sie sich nun am GRIPS Theater im urbanen Berlin. Seit 2016 ist sie Teil der Geheimen Dramaturgischen Gesellschaft und seit 2018 Sprecherin des AK Ost der Kinder- und Jugendtheater in Deutschland. Für das Performing Arts Programm Berlin hat sie zusammen mit Jonas Feller und Stephan Mahn das Vermittlungsformat „Kartographie“, und zusammen mit David Vogel die Vermittlungsformate „Mobiler Nach(t)spaziergang“ sowie „Das unbeschriebene Blatt“ entwickelt.

anna-sophia.fritsche@grips-theater.de

GEHEIME DRAMATURGISCHE GESELLSCHAFT (GDG)

wurde 2014 gegründet und ist eine Gruppe von professionellen Gesprächsanstifter*innen. Die

GDG arbeitet auf Theaterfestivals und Arbeitstreffen, initiiert Gespräche über Aufführungen, Theater im Allgemeinen und die Bedingungen und Strukturen für die Produktion und Präsentation von (darstellender) Kunst. Sie beobachtet Festivals und ihre Strukturen, organisiert und moderiert Diskussionen und Workshops für die Nachbereitung von Aufführungen und Nachgesprächsmethoden.

www.geheimdramaturgischegesellschaft.de
info@geheimdramaturgischegesellschaft.de

MARIE GOLÜKE

studierte Theaterwissenschaft an der LMU-München und Performance Studies an der Universität Hamburg. Seit 2010 arbeitete sie als freie Performerin u.a. mit RP Kahl, Isabelle Schad, Felix Ruckert und dem Institut für künstlerische Forschung. Seit 2014 ist sie als Theaterscout in Berlin unterwegs und moderiert Publikumsgespräche. Seit 2016 entwickelt sie ihre Performance-Trilogie EROTISM-SHAME-INSTINCT. Seit 2017 ist sie als Dozentin für Performance-Kunst bei Interkulturell Aktiv tätig. Für das Performing Arts Programm Berlin hat sie das Vermittlungsformat „SichtWeisheiten“ entwickelt.

mariegolueke@gmx.de

SWETLANA GORICH

wurde 1985 in Kasachstan geboren. Sie studierte Kulturwissenschaften (B.A.) an der Europa-Universität in Frankfurt (Oder) und Kulturvermittlung (M.A.) in Hildesheim. Seit Juni 2016 arbeitet sie im Bereich Publikumsgenerierung und Vermittlung des Performing Arts Programm Berlin. Darüber hinaus ist sie als Produktionsmanagerin für M.I.C.A. - Movement in Contemporary Arts, als Dramaturgin für das

Theater Das letzte Kleinod („Gesalzene Wassermelonen“ 2018) und als Übersetzerin tätig.

CAROLIN KISTER

studierte nach Stationen in Erlangen und Berlin im Master Kulturvermittlung in Hildesheim. In den letzten Jahren arbeitete sie für verschiedene freie Theatergruppen und Festivals, vor allem im Bereich Produktion und Finanzen. Zusammen mit Prof. Birgit Mandel leitete sie das Seminar „Theater vermitteln“ an der Universität Hildesheim, in dem Studierende eigene Vermittlungsformate für das Festival „transeuropa fluid“ erarbeiteten. Für das Performing Arts Programm Berlin hat sie mit Kai Padberg das experimentelle Nachgesprächsformat „Sag mir wo du stehst?!“ entwickelt.

carolin.kister@gmail.com

OLGA LANG

schloss 2009 ihr Magisterstudium der Geschichte und Kultur des Nahen Orients, der Kunstgeschichte und Neueren Deutschen Literatur an der Ludwig-Maximilians-Universität München ab. 2011 begann sie in unterschiedlichen Positionen im Kunst- und Kulturbereich zu arbeiten. Seit 2012 liegt ein besonderer Fokus ihrer Arbeit auf der künstlerischen Vermittlung. Berufliche Stationen waren unter anderen: Tate Modern London, mumok Wien, Secession Wien, Kulturstiftung des Bundes in Halle, Institut für Kunst und Visuelle Kultur der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg und die documenta 14 in Kassel. Sie begleitete das Projekt „Neue Vermittlungsformate für die freie Szene“ des Performing Arts Programm Berlin während der Testphase inhaltlich.

NICK-JULIAN LEHMANN

wurde 1987 in Berlin geboren und ist in Spanien aufgewachsen. Er hat Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen sowie Inszenierung der Künste und Medien in Hildesheim studiert. Er ist als Autor, Regisseur und Theaterpädagoge mit künstlerisch-publizistischen Projekten in den Bereichen der darstellenden Künste, des Rundfunks und der Kulturellen Bildung tätig. Für das Performing Arts Programm Berlin hat er das Vermittlungsformat „Soziale Choreographie“ entwickelt.

nickjulehmann@googlemail.com

www.exzw.de

STEPHAN MAHN

studierte von 2010 bis 2017 Szenische Künste (B.A.) und Inszenierung der Künste und der Medien (M.A.). Er ist Gründungsmitglied des Theaterkollektivs VOLL:MILCH, welches an der Schnittstelle von Demonstration und Repräsentation forscht. Außerdem erarbeitete er u.a. Produktionen für die Theaterakademie am tjg Dresden und am stellwerk Weimar. Er ist Gründungsmitglied der Geheimen Dramaturgischen Gesellschaft (GDG), einer Gruppe von professionellen Gesprächsanstifter*innen sowie des interdisziplinären Künstler*innenkollektivs MONSTER CONTROL DISTRICT (MCD). Für das Performing Arts Programm Berlin hat er mit Anna-Sophia Fritsche und Jonas Feller das Vermittlungsformat „Kartographie“ und als Mitglied der GDG zusammen mit David Vogel das Vermittlungsformat „Das unbeschriebene Blatt“ entwickelt.

www.geheimdramaturgischegesellschaft.de

info@geheimdramaturgischegesellschaft.de

MILENA MEIER

ist als freischaffende Theaterpädagogin (Theater Basel, Vorstadttheater Basel u.a.) und Dozentin (Fachhochschule Nordwestschweiz, Zürcher Hochschule der Künste) tätig und Mitglied der Plattform „Firma für Zwischenbereiche“. Sie entwickelt performative Formate für Schulklassen und junge Erwachsene im öffentlichen Raum und lässt sich und die Gruppen dabei gern von „Unvorhersehbarem“ überraschen. Gern erfindet sie Theatervermittlung jenseits von Klassenzimmern und Probehörsälen. Für das Performing Arts Programm Berlin hat sie zusammen mit Ann-Marleen Stöckert das Vermittlungsformat „Response to go!“ entwickelt.

milena.r.meier@gmail.com

PEGGY MÄDLER, DR.

wurde in Dresden geboren und hat in Berlin Theater-, Erziehungs- und Kulturwissenschaft studiert und 2008 in den Kulturwissenschaften promoviert. Seit 2000 arbeitet sie als freie Dramaturgin und Autorin für diverse Stadt- und Staatstheater und freie Performancegruppen (Maxim Gorki Theater Berlin, Stadttheater Heilbronn, She She Pop u.a.) und ist Mitbegründerin der Künstlerformation „Labor für kontrafaktisches Denken“, mit der sie von 2008 bis 2013 verschiedene theatrale Installationen realisiert hat. Als Autorin schreibt sie für Zeitschriften und fürs Radio, 2019 erscheint ihr zweiter Roman: „Wohin wir gehen“. Als Dozentin lehrt sie u.a. an der Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel, an der Universität Hildesheim, an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“, am BARD-College Berlin und am LISUM Berlin-Brandenburg. Sie begleitete die vorliegende Publikation redaktionell.

KAI PADBERG

schloss 2018 seinen Master in Theaterwissenschaft an der FU Berlin ab. In seiner Studienzeit in Erlangen und Berlin kuratierte er verschiedene Festivals in den Bereichen Theater & Performance, politische Bildung und Musik. Seit einigen Jahren ist er Performer beim Künstler*innen-Kollektiv schmarrnintelligenz. In seinem Studium beschäftigte er sich intensiv mit der Funktion von Publikum als Öffentlichkeit im Kunsttheater. In Zuge dieser Auseinandersetzung erarbeitete er mit Carolin Kister das experimentelle Nachgesprächsformat „Sag mir, wo du stehst?!“.

kai.padberg@posteo.de

UTE PINKERT, PROF. DR. PHIL

ist Dramaturgin und Theaterpädagogin und seit 2007 Professorin für Theaterpädagogik in den Studiengängen Theaterpädagogik und Darstellendes Spiel an der Universität der Künste Berlin. In enger Zusammenarbeit mit den Theaterpädagog*innen der Berliner Theater arbeitet sie an der Schnittstelle von Praxis und Theorie an der Weiterentwicklung einer theaterpädagogischen Fachwissenschaft. Ihre Forschungsschwerpunkte sind zeitgenössisches Theater mit nicht professionellen Akteur*innen, historische und gegenwärtige Konzeptionen der Theaterpädagogik, Theatervermittlung am Theater sowie Dramaturgie in rechnerorientierten Eigenproduktionen.

KATJA ROTHE, DR. PHIL

hat Psychologie, Geschichte, Neuere Deutsche Literatur und Kulturwissenschaften an der Humboldt-Universität zu Berlin studiert. Sie ist Juniorprofessorin für Theaterwissen-

schaft und Dramaturgie mit Schwerpunkt Frauen- und Geschlechterforschung an der Universität der Künste Berlin. Forschungsschwerpunkte sind: Geschichte des praktischen Wissens/ Praxeologie und Vermittlung als kritische Praxis.

ANN-MARLEEN STÖCKERT (GEB. BARTH)

studierte Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis an der Universität Hildesheim und Schauspiel an der Escuela de Arte Dramatico Málaga in Spanien. Seit ihrem Abschluss arbeitet sie in den Bereichen Theater und Film u.a. beim GRIPS Theater, beim Jungen Theater Cactus Münster, bei ZDF tivi. Nachdem sie mehrere Jahre die theaterpädagogische Abteilung im Theater Strahl Berlin geleitet hat, und anschließend freiberuflich tätig war, übernimmt sie ab der Spielzeit 2018/2019 die künstlerische Leitung bei TUKI Theater & Kita: ForscherTheater. Ann-Marleen Stöckert lebt mit ihrer Familie in Berlin. Für das Performing Arts Programm Berlin hat sie zusammen mit Milena Meier das Vermittlungsformat „Response to go!“ entwickelt.

ann-marleen.stoekert@web.de

ALISA TRETAU

hat Sozial-/Kulturanthropologie und Politikwissenschaft an der FU Berlin sowie Theaterregie an der HfMT Hamburg studiert. Seit dem Abschluss ihres Regiestudiums mit der queeren Westernrevue HIGHHEEL HIGHNOON (2015) auf Kampnagel Hamburg war sie u.a. für die Neuköllner Oper, Peng! und She She Pop tätig. Mit Julia Laube entwickelte sie den SWEET PEEP SALON, unter dessen Dach mittlerweile 13 Performer*innen über zwanzig verschiedene Performances zeigten. Im Oktober 2018 erscheint der Sammelband NICHT NUR MÜTTER

WAREN SCHWANGER - Unerhörte Perspektiven auf die vermeintlich natürlichste Sache der Welt, den sie im Verlag edition assemblage herausgibt. Für das Performing Arts Programm Berlin hat sie das Vermittlungsformat „Retrospektive Improvisation“ entwickelt.

kontakt@alisatretau.net

DAVID VOGEL

begann seine künstlerische Laufbahn am Freien Theater Tempus fugit in Lörrach, um anschließend an der Universität der Künste Berlin Theaterpädagogik (M.A.) zu studieren. Seit der Spielzeit 2016/2017 arbeitet er in Festanstellung als Theaterpädagoge am GRIPS Theater in Berlin, mit den Schwerpunkten Rezeptionsvermittlung und partizipative Bildungsprojekte für junge Erwachsene. Er leitet den Kinderklub „Rakete Jetzt!“. Darüber hinaus ist er in der freien Szene für die Geheime Dramaturgische Gesellschaft, für die Theaterfabrik Düsseldorf, für das KONFEKT Kollektiv und Theaterscoutings Berlin tätig. Für das Performing Arts Programm Berlin hat er zusammen mit der Geheimen Dramaturgischen Gesellschaft das Vermittlungsformat „Das unbeschriebene Blatt“ sowie in Zusammenarbeit mit Anna-Sophia Fritsche das Vermittlungsformat „Mobiler Nach(t)spaziergang“ entwickelt.

david.vogel@grips-theater.de



Impressum

Imprint

HERAUSGEBER PUBLISHED BY

LAFT Berlin - Landesverband
freie darstellende Künste Berlin e.V.
im Ballhaus Ost
Pappelallee 15
10437 Berlin
www.laft-berlin.de

1. Auflage 1st Edition, November 2018

Eine Publikation des Performing Arts
Programm Berlin.

*A publication of the Berlin Performing
Arts Program*
www.pap-berlin.de

REDAKTION EDITORIAL TEAM

Nathalie Frank, Swetlana Gorich, Felix Koch,
Marit Buchmeier, Janina Benduski

Theaterscoutings Berlin
www.theaterscoutings-berlin.de

LEKTORAT PROOFREADING

Peggy Mädler

ÜBERSETZUNG TRANSLATION

Daniel Brunet

GESTALTUNG & ILLUSTRATION

GRAPHIC DESIGN & ILLUSTRATION

Grafikladen Berlin

Performing Arts
Programm
Berlin

LAFT Landesverband freie
darstellende Künste Berlin e.V.
BERLIN

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

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

Diese Publikation enthält acht experimentelle Vermittlungsformate, die zwischen 2016 und 2018 in den freien darstellenden Künsten Berlins initiiert, getestet und weiterentwickelt wurden – mit praktischen Tipps für ihre Umsetzung und der Einladung, Konzepte der Kunstvermittlung weiterzudenken.

This publication contains eight experimental communication formats that were initiated, tested and further developed between 2016 and 2018 within Berlin's independent performing arts community – along with practical tips for their implementation as well as the invitation to continue to think about concepts for art communication.



THEATERSCOUTINGS BERLIN

Theaterscoutings ist ein Angebot des Performing Arts Programm Berlin. Im Bereich Publikumsgenerierung & Vermittlung wird gemeinsam mit Akteur*innen der freien Szene gegenwärtige Vermittlungspraxis reflektiert und weitergedacht. Die Publikation ist der Auftakt einer vertiefenden Auseinandersetzung mit Vermittlung in den freien darstellenden Künsten.

Theater Scoutings is part of the Berlin Performing Arts Program. In the area of Audience Development and Communication, current communication practice is reflected upon and further developed together with members of the independent performing arts community. This publication represents the start of a deeper engagement with communication in the independent performing arts.