

THE SHIFT OF FOCUS



Isabelle Schad

THE SHIFT OF FOCUS



Isabelle Schad

THE SHIFT OF FOCUS

Premiere: 13.10.2023, 19 Uhr / 7 p.m.

weitere Aufführungen / further performances: 14.10. + 15.10. (17 Uhr / 5 p.m.) + 16.10.2023

Konzept & Choreografie / **Concept & choreography**: Isabelle Schad

Co-Choreografie & Tanz / **Co-choreography & performance**: Johanna Ackva, Viviana Defazio, Forough Fami, Josephine Findeisen, Veronika Heisig, Jasmin İhraç, David Kummer, Yen Lee, Manuel Lindner, Jan Lorys, Jennifer Schecker, Yusuke Taninaka, Claudia Tomasi, Aya Toraiwa, Maja Zimmerlin

Setdesign & Visuals / **Set design & visuals**: Umberto Freddi

Komposition & Sound / **Composition & sound**: Damir Simunovic

Stimmarbeit / **Voice work**: Ignacio Jarquin

Lichtdesign / **Lighting design**: Emma Juliard

Videotechnik / **Video technology**: Josef Maaß

Bühnentechnik / **Stage technology**: Arnaud Lesage

Konstruktion Paneele / **Construction of the panels**: zumholz möbel KG, Jens Pape und das Team von Berlin Reklame

Kostüme / **Costumes**: likabari

Soziale Medien / **Social media**: Rike Nölting

Redaktion Broschüre & Vermittlung / **Editorial & outreach**: Elena Basteri

Assistenz Choreografie / **Choreographic assistance**: Manuel Lindner, Claudia Tomasi, Nir Vidan

Produktionsleitung / **Production management**: Heiko Schramm

Produktion / **Production**: Isabelle Schad

Koproduktion / **Co-production**: HAU Hebbel am Ufer

Gefördert durch / **Funded by**: Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Gesellschaftlichen Zusammenhalt, Hauptstadtkulturfonds

Unterstützt durch / **Supported by**: Wiesen55 e.V.

Danke an / **thanks to**: Gerhard Walter (Aikido-Zen), Laurent Goldring, Dieter Hartwig, Hashem Altawel, das gesamte Team von / **the whole team of HAU** / alle, die an den OPS teilgenommen haben / **everyone who participated in the OPS** / und all jenen – auf und hinter der Bühne –, die diese Arbeit und diesen Weg möglich gemacht haben / **and to all those – onstage and offstage – who made this work and pathway possible.**



Vorwort

The Shift of Focus ist die neue Gruppenarbeit von Isabelle Schad.

Sie markiert die Kontinuität eines langjährigen Interesses der Choreografin an der Erforschung des kollektiven Körpers auf der Bühne als Mikrokosmos, in dem physische, affektive und politische Beziehungen erprobt werden. Gleichzeitig bringt sie einen Prozess voran, in dem *künstlerische Praxis* und *Lebenspraxis* von Aikido und Zen eins werden sollen.

Seit der letzten Gruppenarbeit im Jahr 2019 ist viel geschehen: Eine Pandemie, ein Krieg in Europa, zunehmende ökologische Katastrophen und soziale Ungleichheiten haben den kollektiven Körper noch mehr Orientierungslosigkeit, noch mehr Erschöpfung, Entfremdung und Angst ausgesetzt.

Vor diesem Hintergrund werden wesentliche Fragen nach dem Sinn unseres Handelns und unserer Entscheidungen immer drängender: Welche Werte stehen auf dem Spiel? Worin liegt der Sinn des Kunstschaffens? Wie können wir Empathie und Nähe schaffen? Birgt Kontemplation ein Potenzial für Heilung, Widerstand, Veränderung? – indem wir einfach „ganz da sind, wo wir sind“? Fragen wie diese haben die Stoßrichtung von *The Shift of Focus* bestimmt.

Diese Broschüre lädt dazu ein, die Motivations- und Inspirationsquellen, die dieses neue Werk in seiner Entstehung getragen haben, zu erforschen und sich mit dem Arbeitsprozess und den Materialien zu befassen.

Neben einem ausführlichen Gespräch zwischen Isabelle Schad und mir teilen auch andere Mitwirkende ihre Perspektiven: Die Performerinnen und Choreografinnen Johanna Ackva und Forough Fami gewähren Einblicke, inwiefern die Choreografie und die ihr zugrunde liegenden Prinzipien auf ihre Körper und Gedanken wirken; der Stimmtrainer Ignacio Joaquin teilt mit uns seinen ganzheitlichen Ansatz für die Stimmarbeit; der bildende Künstler Umberto Freddi, der für das Bühnenbild und die visuelle Gestaltung verantwortlich ist, spricht über die Bedeutung von Farben in seiner Arbeit.

Das Heft schließt mit einem Auftragstext der Theaterwissenschaftlerin Ulrike Haß, deren Artikel und Veröffentlichungen über den Chor in der griechischen Antike den hiesigen Forschungsprozess begleitet und inspiriert haben.

Elena Basteri

Foreword

The Shift of Focus is the new group work by Isabelle Schad.

While marking a continuity in the choreographer's long-standing interest in exploring the collective body on stage as a microcosm in which to test physical, affective and political relationships, it is at the same time a step forward in a process whereby an *artistic practice* and a *life practice* of aikido and Zen tend to become one.

A lot has happened since the last group work in 2019: a pandemic, a war in Europe, increasing ecological catastrophes and social inequalities have exposed the collective body to even more disorientation, even more exhaustion, disconnection and fear.

Against the backdrop of this scenario substantial questions about the meaning of our actions and choices become more pressing. What are the values at stake? What is the point of making art? How do we create empathy and closeness? Is there a potential for healing, for resistance, for change in contemplation? In just being 'fully there where we are'? Questions like these have informed the pathway of *The Shift of Focus*.

This booklet invites the reader to explore the sources of motivation and inspiration that sustained this new work during its creation, to delve into the working process and materials.

In addition to an extended conversation between Isabelle Schad and myself, other collaborators and co-creators share their perspectives: the performers and choreographers Johanna Ackva and Forough Fami provide insight into how the choreography and its underlying principles acts on their bodies and thoughts; the voice trainer Ignacio Joaquin shares his holistic approach to vocal work; the visual artist Umberto Freddi, in charge of the set and visual design, talks about the meaning of colours in his own practice.

The booklet concludes with a text commissioned from the theatre scholar Ulrike Haß, whose articles and publications on the chorus in ancient Greece accompanied and inspired the research process.

Elena Basteri

The Shift of Focus

Nach einer Trilogie zu kollektiven Körpern, die du zwischen 2014 und 2019 entwickelt hast, folgt nun The Shift of Focus als dein neues Gruppenstück.

In den letzten vier Jahren wurde der kollektive Körper von Kriegen, Pandemien und Umweltkatastrophen getroffen. Was hat dich dazu bewogen, in dieser Zeit mit der Arbeit an einem neuen Gruppenstück zu beginnen?

Eigentlich beginne ich mit meiner Praxis, einer Praxis des Zen im weitesten Sinne, was natürlich eine Bewegungspraxis und eine Praxis des Zusammenseins mit einschließt.

Aber was bedeutet eine Zen Praxis, eine Praxis der Erkenntnis, in einer Welt, die von Krisen geschüttelt ist? Die Frage „Wo beginnt Heilung?“ stellt sich immer wieder: Welche Bedeutung hat unsere Arbeit auf einer höheren Ebene? In meinem bzw. unserem Fall, ändern wir mit dem, was wir tun, vielleicht nicht die Welt von Grund auf, aber es scheint dennoch Sinn zu machen, danach zu fragen, wo Bewusstsein beginnt.

Wir kommen also täglich zusammen, um unseren Bezug zum Selbst zu untersuchen und um Schritte *in uns Selbst* zu gehen. Wir schauen zuerst auf innere Schritte, um von dort aus Voraussetzungen für Antworten in größerem Ausmaß zu finden. Als ersten Schritt üben wir wirklich *da zu sein, wo ein*e jede*r von uns ist*. Und dort gibt es auch immer etwas, was da ist, um uns zu reflektieren. Einen Spiegel – der manches Mal auch unendlich weit reflektieren kann. Wenn wir dann auf die Zen Praxis schauen – statt auf Formen oder auf Techniken – dann bedeutet das, den Weg zu erforschen, uns(er) Selbst zu erforschen. Unsere Wahrnehmung der Welt ist subjektiv. Das bedeutet nicht, dass die Realität nicht existiert, sondern dass wir unsere eigene Wahrnehmung von ihr haben.

Wenn wir solche Fragen mit in die Kreation einer neuen Arbeit nehmen, bedeutet das, dass wir uns eine große Offenheit abverlangen, in Bezug darauf, was geschehen kann. Wenn sich bei jedem Schritt, in jedem Moment, die Dinge, die wir tun und spüren, verändern können, dann kann die Arbeit, die wir machen, ein rutschiger Untergrund aus Transformationen und Wahrnehmungen werden. Und das benötigt die hundertprozentige Präsenz jedes*r Einzelnen in jedem Moment. Dieser rutschige Untergrund braucht eine Verankerung in etwas Solidem. In unserem Fall ist es der Score, die Choreografie, die mit ihren drei Teilen *Die Erschaffung der Welt*, *Ich habe einen Traum (über die Unendlichkeit)* und *Kräfteverhältnisse (zwischen Zerstörung und Heilung)* im weitesten Sinne als eine Antwort auf die Welt gesehen werden kann. Auf eine sehr offene, vielleicht träumerische, poetische, fantastische oder abstrakte Art und Weise. Aber sie kann auch „nur“ als ein Anlass gesehen werden, vollkommen da zu sein, wo wir sind. Dann ist der Score ein Pfad, auf dem wir praktizieren können, vollständig anwesend zu sein, endlos reflektiert, wie durch einen Spiegel, von allen anderen, die da sind. Und unsere Realitäten ändern sich Moment für Moment, Atemzug für Atemzug, Schicht für Schicht, Motiv für Motiv, Bewegung für Bewegung.

Wie verhalten sich diese spirituellen und poetischen Aspekte zu den physischen und körperlichen Elementen der Choreografie?

Der Titel bedeutet ins Deutsche übersetzt ja *Die Verlagerung des Schwerpunktes*. In diesem Sinne untersuchen wir, wie wir unseren eigenen Schwerpunkt im Körper verlagern müssen, um eine Tätigkeit oder Aktion effizient, also möglichst leicht, ausführen zu können.

Das kennen wir alle aus Tätigkeiten im täglichen Leben. Zum Beispiel beim Brot Schneiden: Halten wir ein Messer in der Hand, positionieren wir sowohl uns selbst als auch die Hand kurz bevor wir schneiden nochmals neu. Wir positionieren uns hinter dem Messer, sodass wir unser eigenes Körpergewicht einsetzen können und weder das Messer noch das Brot wegrutschen.

Unser Aikido Meister Gerhard Walter lehrt uns, was natürlicherweise wirklich in uns passieren muss, damit es die komplexen Bewegungen der Aikidotechniken beeinflussen kann. Am Ende gelten dieselben Prinzipien für alle Bewegungsformen, ob für Tanz, Performance oder jede „studierte“ Bewegung. Wie wir uns hinter den Händen positionieren, spielt dabei eine entscheidende Rolle und hat damit zu tun, wie unser eigener Schwerpunkt die daraus resultierende spiralförmige Bewegung im Rest des Körpers beeinflusst. Über dieses Bewusstsein der Schwerkraft in Relation zu unserer Positionierung sind wir fähig, die Kräfte nach außen zu schicken – ohne sie



zu erzwingen. Es erinnert mich oft an den dynamischen Gruppenflow in klassischen Gemälden mit ihren klaren Ausrichtungen. Unsere Bewegungsrecherche und insbesondere die Interaktion mit den Paneelen – der mobilen Landschaft, die Umberto Freddi kreiert hat – fand unter diesen Aspekten statt.

Im metaphorischen Sinne wollte ich den Fokus auf die Kräfte lenken, die uns zusammenhalten, universelle Kräfte, in Anbetracht dessen, wie anstrengend unser tägliches Leben in Zeiten von Krieg, politischer Ungewissheit und der Pandemie wurde.

Für mich bedeutet das, der Kontinuität dessen zu folgen, womit ich sowieso schon beschäftigt bin, und das schließt sich nahtlos an das an, was ich zuvor über Zen gesagt habe. *Ki* kann als universelle Energie bezeichnet werden, die wir alle spüren, wenn wir unser Bewusstsein auf unser ungeteiltes Selbst lenken und von dort nach außen, in die Welt. Wir können es spüren, wenn wir Aikido, Shiatsu oder Bewegung, die sich an unseren energetischen Zentren (Chakras) orientiert, ausführen.

Seit längerer Zeit beschäftige ich mich auch mit der Energie des Lichtes und mit Prinzipien der sich endlos wiederholenden Bewegungen, die sich loopen, verändern, transformieren. Bewegungen, die uns mit universelleren, auch kosmischen Kräften verbinden. Wir sind alle Teil eines größeren Ganzen, auch wenn wir das oft vergessen, wenn wir in unserem täglichen Leben mit unseren Sorgen etc. unterwegs sind.



Wie hat die Praxis mit den Performenden während der Entwicklung des Stücks konkret ausgesehen?

Es ist nicht so einfach Worte zu finden für etwas, das auf Erfahrung und Praxis basiert, aber ich werde es versuchen. Wenn wir annehmen, dass Zen auch in einer täglichen Routine praktiziert werden kann, sagen wir zum Beispiel beim Putzen, dann würde das bedeuten, sich voll und ganz darauf einzulassen, ein 100%iges Engagement dafür, bis es erledigt und sauber ist. So ein volles Engagement verlangt nach Aufmerksamkeit bis ins Detail. Es ist einfach, bescheiden.

Wir praktizieren die choreografischen Module tatsächlich in diesem Sinne. Wenn wir eine sich endlos wiederholende Bewegung studieren, die sich in den Händen und deren visuellem Rhythmus zeigt, dann ist es dieser kleine Rahmen, auf den sich die ganze Aufmerksamkeit richtet. Und von dort aus wird die körperliche Erfahrung zu Raum, zu etwas, das wir Geist nennen könnten. Wir arbeiten also von dieser Praxis hin zum choreografischen Verständnis, vom Rhythmus in einem selbst, hin zum skulpturalen Aspekt, dem eigenen kleinen Rahmen, in dem sich der visuelle Rhythmus zeigt und zur Skulptur wird. Und von dort aus zum* zur Partner*in, zur wechselseitigen Reflektion, dann zur endlos spiegelnden Fortführung durch den Raum. Hin zu den Raumelementen, wie den Bodenmodulen oder den fliegenden Paneelen. Es ist ein Balanceakt zwischen Zooming in und Zooming out.

The Shift of Focus ist Teil eines langfristigen Projekts von dir, das darauf abzielt, drei verschiedene Formate zu schaffen, die den drei klassischen Genres der Bildenden Kunst entsprechen: Stilleben, Landschaft und Porträt. Diese Arbeit ist vom Genre der Landschaft inspiriert. Was steckt hinter dieser Idee der Transposition?

Ich sehe meine Arbeit auch als eine Schnittstelle zwischen Choreografie und Bildender Kunst, wo Bewegung – mit ihren kohärenten Wahrnehmungen und Transformationen – beinahe wie eine Skulptur geformt und bearbeitet wird. Wenn ich mit einer einzigen Person an einem Solo arbeite, dann korrespondiert das mit dem Genre des Portraits. Mit einer Gruppe zu arbeiten, korrespondiert mit der Landschaft. In diesem Stück wird alles wie eine Skulptur gearbeitet. Alles, was Teil der Landschaft ist – der Boden mit seinen Tatamis, die fliegenden Paneele als Verlängerung des Bodens in den Himmel – dann die physische Arbeit innerhalb und zwischen den Performenden, ihre Stimme/Atmung und ihr Klang, Licht und Farbe die projiziert werden. Die Schwierigkeit ist natürlich, wie all diese Elemente zu einem Ganzen werden. Wie und was sie zu der *einen* Skulptur, Landschaft und „fantastischen“ Reise beitragen, auf die wir das Publikum schicken. Hinzu kommt, dass der Bühnenapparat wieder eine relevante Rolle spielt, ebenso wie in *Reflection*, meinem ersten Auftragswerk für das HAU1. Damals schon sah ich keinen anderen Weg, als *mit* dem Bühnenapparat zu arbeiten, da das HAU1 kein neutrales Blackbox-theater ist. Es ist vielmehr ein Charakter, und symbolisiert für mich die Macht, der wir in dieser Welt ausgesetzt sind: sei es die Macht der Natur – unser Planet, der mehr und mehr zerstört wird und reagiert –, die Macht des Krieges, einer Waffe oder die Macht in unserer Gesellschaft, bis hin zur Macht der Bürokratie, die uns klein hält.

Anders als bei *Reflection* ist es nun aber die vertikale Achse, die mit den Performenden interagiert: über Züge, die ziehen oder gezogen werden; Paneele fliegen nach oben bis außerhalb unseres Sichtfeldes oder kommen aus der Tiefe, fast als könnten wir die großen Ideen von Himmel und Hölle wiederbeleben; fast als könnten wir Bezüge zu den zehntausend archetypischen Figuren und Geschichten, die wieder und wieder erzählt wurden, herstellen, fast als würde das Kleistsche Marionettentheater wieder lebendig werden. Die vertikale Ausrichtung kann gewissermaßen als Antwort auf die Schwerkraft und aufs Leben verstanden werden. Meister Gerhard Walter sagte einmal am Ende einer Trainingseinheit: „Ist es nicht fantastisch, dass Leichtigkeit die Antwort auf die Schwerkraft und auf das Leben ist!“ Das war eine so einfache Schlussfolgerung am Ende einer sehr komplexen Klasse. Ich fand das wirklich erhellend.

Für dieses Stück hast du mit dem Stimmtrainer Ignacio Joaquin gearbeitet, dessen Ansatz ganzheitlich ist und auf anatomischen Ansätzen, Visualisierung und Faszienarbeit basiert. Daraus ist die Idee entstanden, einen Chor in das Stück einzuführen. Der Chor schafft eine Verbindung der Choreografie zum antiken Griechenland und ihrer eigenen Etymologie. Welche Rolle spielt die individuelle und kollektive Stimme in dem Stück?

Das ursprüngliche Konzept des Chores ist wirklich faszinierend. Der Chor war ein Mittel des Autors, um sich auszudrücken. Oftmals konnte darüber eine Interpretation oder ein Kommentar zur Handlung geliefert, eine Emotion artikuliert oder dem Stück eine persönliche Bedeutung verliehen werden. Im Verlauf unseres Probenprozesses sind wir all diesen Funktionen begegnet: nicht nur über die Atmung und Stimme, die in Relation zu Präsenz und Bewegung gearbeitet sind, sondern auch in Bezug auf Rhythmus und Bewegung; dem Chor als Landschaft, als zusätzlichen Rhythmus, als zusätzlichem Gewicht oder in Form einer allgemeinen Atmosphäre, die er schafft.

Innerhalb des Chores erscheinen dann immer wieder protagonistische Aktivitäten: Performende wandern, werden von anderen ersetzt oder gespiegelt, um dann wieder in der Pluralität des Chores zu verschwinden. Es ist mir wichtig, dass Protagonist*in und Chor nicht binär zueinanderstehen, sondern die einen die anderen immer wieder ersetzen. Ein System des sich Ersetzens etabliert also einen fortwährenden wechselseitigen Austausch von Protagonist*in und Chor innerhalb der Gruppe. Ich liebe die Idee, dass dieses Modell eine utopische Art der Kommunikation darstellen könnte, wie wir miteinander kommunizieren, Geschichten erzählen, Hierarchien abbauen. Um zu erscheinen, zu verschwinden, andere zu (unter)stützen. Und um loszulassen ...

Wenn du davon sprichst, Wege zur Koexistenz zu finden und Hierarchien aufzulösen, komme ich auf das Konzept der politischen Relevanz zu sprechen, das sich wie ein roter Faden durch alle deine früheren Gruppenarbeiten zieht: der Blick auf den „Körper als Ort des Widerstands“. Gilt das auch für diese neue Arbeit?

Ich würde da fast gerne mein eigenes Statement re-formulieren und vom „Körper als Ort des Widerstands“ zum „Selbst als Ort des Widerstands“ übergehen wollen, denn sonst würde ich

wieder trennen, was untrennbar ist, Körper vom Selbst, Körper vom Geist, von der Seele. Dies alles jedoch bildet eine Einheit. Es ist dieses Bewusstsein, das uns zu einem potentiell tieferen Verständnis des zusammen Seins führt, dazu, wie wir miteinander umgehen, wie wir einander helfen, uns aufeinander beziehen, zueinander stehen.

Wie können wir vermeiden, in Kategorien zu denken, in pyramidenförmigen Hierarchien? Wie können wir vermeiden, die einen hier und die anderen dort zu sehen, uns abzugrenzen? Wie können wir uns gegenseitig stärken statt einander auszubeuten? Wie sich um unseren Planeten kümmern, statt um seine Ressourcen kämpfen und damit Kriege zu entfachen?

Als ich über unsere Praxis sprach – und deren Bezüge zum Zen – habe ich erwähnt, wie der Begriff der Sinnhaftigkeit immer wieder auftaucht, welchen tieferen Sinn wir mit dem, was wir machen, erzeugen – anstelle nur etwas in unserer Ecke zu tun, abgeschnitten von dem, was eigentlich da draußen in der Welt passiert. Ich glaube daran, dass die Wege, die wir beschreiten, von Bedeutung sind: ein stiller, ruhiger Geist; innere Klarheit und Stärke zu suchen, um freundlich miteinander zu sein, sich miteinander zu verbinden und um diese Qualitäten in den Alltag mitzunehmen, in unsere Beziehungen. Und um bei sich selbst anzufangen, um möglicherweise tatsächlich etwas in der Welt zu verändern. Ich könnte noch weiter reden ... aber ich nehme an, jeder weiß Bescheid ...

Wenn du darüber sprichst, wie eine Praxis Beziehungen zwischen jenen, die sie täglich teilen und damit auch mit der „Außenwelt“ schaffen und prägen kann: Welche Art von Verbindung strebst du dann mit dem Publikum an?

Ich möchte Stücke schaffen, die eine gemeinsame, kontemplative Zeit und einen gemeinsamen Raum erfahren lassen. Diese Zeit-Raum Erfahrung ist einzigartig und persönlich für jede*n Einzelne*n und doch fühlen und sehen wir auch etwas Gemeinsames.

Wenn ich arbeite, beginnen wir immer mit einem Detail, das später das ganze Bild bestimmt. Die Bedeutung aber entfaltet sich für jede*n von uns auf einer eigenen Reise. Für die Zuschauenden genauso wie für die Performenden. Es ist eine autonome Art des Wahrnehmens, durch die die Zuschauenden ihre eigene Bedeutung des Wahrgenommenen entdecken und möglicherweise das Unbekannte mit ihrem Unbewussten oder ihren Erfahrungen abgleichen können. Im besten Fall werfen dich die Erfahrungen auf dich selbst zurück, zur eigenen Atmung, zur eigenen Wahrnehmung des Selbst.

Für mich ist es das, was Kunst geben kann, oder, persönlicher ausgedrückt, was *ich* mir wünsche, zu geben, eine Verbundenheit – als Gegenpol zu unserem täglichen Leben, in dem wir uns doch oftmals beim Rennen ertappen, und die Gedanken springen, unruhig vielleicht manches Mal leicht gestresst, manchmal glücklich, aber definitiv schnell.

Und vielleicht ist es einfach ein Moment, um zur Ruhe zu kommen. Und wirklich da zu sein. Da zu sein, wo wir sind. Oder anders ausgedrückt: Das Stück möchte nicht *etwas sein*, sondern einfach nur *sein*. Es ist. Nur das.



Elena Basteri ist Tanzdramaturgin und Kuratorin. Ihr Interesse gilt der Erforschung von Formaten zur Vermittlung von Wissen über den Körper und den Tanz. Mit Isabelle Schaad arbeitet sie seit 2019 regelmäßig zusammen.

Isabelle Schaad in conversation with Elena Basteri

The Shift of Focus

The Shift of Focus is your new group piece after a trilogy on collective bodies which you developed between 2014 and 2019. In the past four years the social body has been unprecedentedly hit by wars, pandemic, ecological catastrophes. What was your driving force in starting to work on a new collective piece during this time?

I start from a practice, of Zen in the widest sense – which implies of course a practice of movement and of being with one another. But what does practising Zen – practicing recognition of oneself – mean in a world full of crisis? The question is always where healing can begin, where we can do something that makes sense, something that matters, on a larger scale. In my case, or our case, what we practise might not change the world on the level of big external results, but it might make sense to ask where sense-making can begin. So, practically, we come together for a daily practice in which we study the self and how we can take steps within ourselves. We look at inner processes first, which might then create the condition for a larger-scale response.

As a first step we need to be fully there – where we are, where everyone is. And there's always something else there too, a mirror of yourself, a reflection. Which at times can extend infinitely. So, if we think about Zen practice (rather than forms or techniques), it means that studying the path is studying the self. Our perception of the world is subjective; it isn't the world itself (just as there's no one truth) but our perception of it. This doesn't mean that reality doesn't exist, but that we see our own perception of it.

Taking these questions into making another group piece demands great openness towards what can happen. If every step and every moment the things we do/perceive can change, the work we're making can become a slippery ground of transformations and perceptions, and this demands everybody's full attention to every single moment. This slippery ground needs to be anchored to something solid. In our case is the score, the choreography with its three parts *The creation of the world*, *I got a dream (on infinity)* and *The balance of power (between destruction and healing)*, which in the wider sense could be seen as a response to what's happening in the world. In a very open, maybe also dreamy or poetic, fantastic, abstract way. But it can also (only) be seen as an opportunity to be fully present, as a reason to be there, fully there where we are. So in a way the score is a trajectory for practising being fully present, infinitely mirrored by one another, changing our realities moment by moment, breath by breath, layer by layer, motif by motif, movement by movement.



How do these spiritual and poetic aspects interrelate with the physical and corporeal elements in the choreography?

The Shift of Focus as a title notion refers to how we shift our own gravitational centre – and through that our own body weight – in relation to an action or activity. Everybody knows this from daily activities. For example, just before we cut a piece of bread we position our hand differently; we position ourselves behind the knife so that we can use our own body weight and cut without the knife or the bread slipping away. And our aikido master, Gerhard Walter, teaches us to understand what ‘naturally’ happens within ourselves so that it can inform the complex movement in aikido techniques. Ultimately it’s the same for dance, performance or any kind of ‘studied movement’.

How we position ourselves behind our hands plays a major role, and has to do with how our own centre of gravity informs the resulting spiralling within the body in motion. Through an awareness of gravity in relation to our position we are able to send our energies outward – without forcing – connecting through the tissues, organs, layers, fascia in a kind of infinite spiral from foot to hand and beyond the fingertips. It often reminds me of the dynamic group flow of classical paintings. The work with the movement, and specifically also with the panels – the mobile landscape created by Umberto Freddi – took place within this awareness.

On a metaphorical level I wanted to shift the focus to the forces that keep us together – universal ones – given how hectic and stressful our daily lives have become in these times of war, political confusion or Covid. For me this means a continuation of what I’m busy with already, and it refers to what I said earlier about Zen. Ki can be defined as the universal energy we can all perceive once we bring our awareness to our selves, and from there to the world; ki is what we deal with when we train aikido, shiatsu or other movement principles based on our energetic centres, such as our chakras. I have recently also been dealing with light energy or principles of infinite movements that loop, repeat and transform; movements that connect us to more universal or to more *cosmic* forces. To forces that exist rather than needing to be invented. We are all part of a greater whole, even if we often forget this as we face our daily problems, worries, activities, lives.

How did the practice with the performers concretely work during the development of the piece?

It isn’t easy to find the right words to describe something based on experience and practice, but I’ll try. If we think about Zen being practised a daily routine – for example in cleaning something – it would mean being fully engaged in the mind with nothing other than this, 100% engaged till it’s done. Full engagement is an attention to detail, and it’s humble. We practise the choreographic modules in this sense as well.

If it’s the study of an infinite movement principle that shows itself in the hands and in its visual rhythm, it’s to this small framework that all the attention goes. And from there bodily experience becomes space, becomes spirit.

So we work from practice to choreographic understanding, from the rhythm within oneself to the sculpting part – one’s own small framework where the visual rhythm shows and becomes sculpture. And from there to the partner and then to mutual reflection, to the infinite mirroring extending through the space and into the spatial elements, such as the floor modules or the flying panels. It’s a balancing act between zooming in and zooming out.

The Shift of Focus is part of a long-term project of yours which aims to create three different formats analogous to the three classical genres of visual art: still life, landscape and portrait. This piece is inspired by the genre of the landscape. What’s behind this idea of transposition?

I see my work at the boundary between choreography and visual art, where movement – with its coherent perceptions and transformations – is formed and treated almost like sculpture. Working with one person on a solo corresponds to the genre of the portrait; working with a group of people is equivalent to the landscape. In this piece everything needs to be formed as a sculpture. Everything that’s part of the landscape – which is the floor with its tatamis, the flying panels being an extension of the floor to the sky – then the physical work within and between the performers, their voice/breath and sound, light and colour (projection). The difficulty is to see how all those elements at play become ONE. How they contribute to the ONE sculpture, landscape and (fantastic) journey that we send viewers on. On top that the stage apparatus is very relevant again – as much as in *Reflection*, which was the first work commissioned for HAU1. There I saw no other way than to work with the stage apparatus, as HAU1 is not at all a neutral black-box theatre. It’s a character, and for me it also symbolizes the power we face in the world, be it the power of nature (our planet getting more and more destroyed), the power of war, of a machine gun or any kind of weapon, or the power structure within society, down to the power of bureaucracy keeping us small.

Differently from *Reflection*, it’s now the vertical axis that interacts with the performers, through strings which they pull or are pulled by. The panels fly up out of view or come from below, just as if we could reactivate the big notions of heaven and hell; just as if we could refer to the ten thousand archetypal figures and stories told over and over again; just as if the Kleistian marionette theatre would come alive again. The vertical alignment somewhat represents the answer to gravity, which is life.

One day master Gerhard Walter said at the end of a class: ‘isn’t it fantastic that it’s lightness which is the answer to gravity and to life.’ It was such a simple conclusion to a complex class that day. I found it really enlightening.

For this piece you have been working with the voice coach Ignacio Joaquin, whose approach is holistic, based on anatomical approaches, visualisation and fascia work. Out of this comes the idea of introducing a chorus into the piece. The term takes choreography back to ancient Greece and to its own etymology. What is the role of the individual and collective singing voice in the piece?



The original concepts of the function of the chorus are really fascinating. The chorus was a tool for the writer to express himself. It often functioned as a way to comment on the plot, to provide an interpretation, express an emotion or give a very personal meaning to the piece.

During our working process, the idea of the chorus travelled through all these meanings: not only through the breath and the voice, which is worked in relation to presence and movement, but also by means of rhythm and movement, by creating a landscape, an additional rhythm, an additional weight or simply an overall atmosphere.

Within the chorus, certain protagonistic activities appear, travel, are replaced or merge back into the plurality of the chorus. It's important for me that these don't stay with particular persons while others perform the chorus, but that there's a constant interchange of becoming a protagonist for a certain section and being shadowed by someone else, which is the beginning of becoming part of the chorus again. Replacement systems install a constant interchange of protagonist and chorus between all the performers involved.

I love the idea that this model could be an ideal way of communicating with one another, of creating stories, of undoing hierarchies ... allowing for one's actions to be relevant, to appear and disappear, to support others and to let go.

Speaking about finding ways to coexist and to undo hierarchies brings me to the concept of political relevance, which has been a common thread in all your previous group works: to look at 'the body as a place of resistance'. Does this also apply to this new work?

I'd almost like to reformulate my own statement and go from 'body as a place of resistance' to 'self as a place of resistance' – otherwise I'd fall back to separating body from self again, body from spirit or soul, which I see as one unit. One belonging togetherness. So then it's this notion as such, and the practice of Zen and contemplation, which anchors us in a potentially deeper understanding of how we can be with one another, help each other, relate, be together.

How we can avoid thinking in categories, in pyramidal hierarchies; how we can avoid seeing the ones and the others, borders; how we can empower rather than exploit one another, how we can care for our planet rather than fighting for resources, which brings wars ...

When I was trying to explain our practices – related to Zen – I mentioned the notion of what we do making sense, rather than practicing in our little corner, cut off from what's happening in the world around us. I believe that the paths we take matter. Searching for a peaceful mind, calmness and inner strength, in order to be kind to one another, to connect with one another, and from there to spill these qualities into our daily lives and relationships. I could go on, but I guess everyone knows ...

Speaking about how a practice can generate and inform relations between those who share it on a daily base, and by extension also with the 'outer world', what kind of connection do you aspire to with the audience?

I want to create pieces that offer a shared contemplative time. And an experience of shared space. The time–space experience is unique and personal to everyone, and yet we also feel something together. When I make work, we always start with a detail that creates the image. The meaning of this image unfolds for everyone within their own journey. For the viewers as much as for the performers. It's an autonomous way of seeing in which the viewers discover meaning on their own, and perhaps relate the unknown or unfamiliar to their unconscious or their own experience. In the best case, the images created throw you back on yourself, your own breathing, your own perception of self.

For me this is what art can offer, or more personally what I wish to offer: the level of connection as a counterpoint to our daily lives, where we often find ourselves running around with our thoughts jumping from here to there, restless or stressful, sometimes happy but definitely fast.

Maybe it's just a time for us to rest together and be really present.

Or put differently, the piece doesn't want to be something but rather to be. It is. Just this.

Elena Basteri is a dance dramaturge and curator. She is interested in exploring formats for transmitting knowledge about the body and dance. She has been collaborating regularly with Isabelle Schäd since 2019.



Johanna Ackva

Von (der) Schifffahrt und anderen Zwischenraumbewegungen

So weit habe ich nicht allzu viele Worte verloren über diese Arbeit. Ganz im Gegenteil scheint sie sich gerade in jenen Räumen zu entfalten, die zwischen dem liegen, was wir mit Namen versehen haben und tagtäglich weiter benennen. Ein Dazwischen, in dem ich mich gerne bewege – und trotzdem suche ich jetzt nach Worten, verschiebe die Arbeit in das Feld der Sprache.

Zwischen dem, was wir mit Namen versehen haben. Zum Beispiel Du und Ich, die wir Seite an Seite sitzen, beide Arme zueinander ausgestreckt. Vor deinem und vor meinem Gesicht treffen sich unsere Hände, verschränken sich unsere Finger zu Aggregaten bislang unbekannter Art.

Unsere Handgelenke bewegen sich behutsam umeinander. Eine kuriose Verdrehung der aus Kindheitstagen vertrauten Geste des Gebets. Nur sitze ich jetzt nicht alleine auf einer harten langen Holzbank. Ich könnte nicht einmal sagen, ich sitze „in Gesellschaft“. Vielmehr sitzt etwas in mir hier und beobachtet, wie ein anderer Teil von mir sich in eine Landschaft aus Knöcheln, Handrücken, und Hautfalten mischt.



Wo ende(t) Ich? Wo beginn(s)t Du? Wer führt diese kleinen Bewegungen an, die sich gerade vor unseren Gesichtern abspielen? Es scheint als wollten die Wahrnehmungen die Worte an der Nase herumführen – und mir gefällt dieses Gewirr, oder vielmehr diese Zerstreuung.

Ich verschiebe den Fokus, im wahrsten Sinne des Wortes. Ich bewege den Brennpunkt meines Sehens fort von unseren Händen in Richtung Horizont. In den Reihen des Publikums treffen meine Augen auf ein anderes Paar Augen. Einen Moment lang findet die Berührung hier statt, ein Feuer (lateinisch: *focus*) lodert in der Ferne auf.

Noch einmal verschiebe ich den Fokus, um zu unseren gefalteten Händen zurückzukehren. Festzustellen, wie ich mich durch diese kleine, beinahe unmerkliche Bewegung meiner Augen annähern und entfernen kann, in Kontakt gehen und Abstand nehmen kann, gibt mir ein Gefühl von Vertrauen in mich. Eine winzige Verlagerung, die den gegenwärtigen Moment radikal zu verändern vermag.

Während ich davon träumte, was ich in diesem Text über *The Shift of Focus* schreiben würde, kam mir in den Sinn, dass der „shift“ (das Verschieben/ die Verschiebung) mit Schiffen und Schifffahrt verwandt sein muss – oder andersherum. Wo sollte sonst die phonetische Verwandtschaft zwischen shift und Schiff herrühren? Du hörst das Rauschen der Wellen im „shh“ an Anfang von shift, und im „ff“ das Pfeifen des Winds in den Segeln.

Ich bin keine Etymologin, aber ich mag die Idee, dass der *shift* Ausdruck einer Begegnung von Kräften ist – so wie das Schiff den Ozean lediglich mithilfe von Wind und Wellen überquert. Wann immer wir uns bewegen, manifestieren wir Beziehung – zur Erde unter unseren Füßen, zum Himmel über uns und zu Anderen an unserer Seite.

Gelegentlich bringen wir während der Aufwärmungen und der Proben an unterschiedlichem Bewegungsmaterial diese „shh“s und „ff“s, diese Geräusche des Ozeans hervor. Wir benutzen unsere Münder, Zähne, Zungen, Stimmbänder und Zwerchfelle. Der Klang beruhigt, öffnet den Raum und verbindet die intime Vertrautheit des eigenen Körpers mit der Weite des offenen Horizonts.

Und auch dieser Klang passiert in einem Dazwischen. Der Fluss des Atems, der Luft in den Körper bringt und wieder ausstößt, ist eine kontinuierliche Berührung von Körper und Landschaft, Außen- und Innenraum. Wir sind Instrumente, wir spielen, wir verwandeln in Form und formen den Wandel, wir zünden Feuer an, hier und da, um es warm zu haben und besser zu sehen, wir reiten auf den „shh“s und den „ff“s, wir werden Landschaft.

Johanna Ackva ist Choreografin und Performerin. Ihr Hauptinteresse gilt der Erforschung verschiedener körperbasierter Praktiken und deren Verknüpfung mit Themen, die in einem größeren sozialen und politischen Rahmen eine Rolle spielen. So drehen sich ihre letzten Arbeiten um Erfahrungen mit Tod, Verlust und Trauer. *The Shift Of Focus* ist ihre erste Zusammenarbeit mit Isabelle Schad.

Johanna Ackva

On Shipping and Other In-between Movements

So far no need for words in this work. On the contrary, one thing I enjoy about our time together is precisely how it unfolds in between what has been named and will continue to be called by names. And yet, here I am, putting words to it, shifting to language mode.

In between what has been named. For instance, You and Me, who will be (are) sitting side to side, our arms reaching out towards the arms of the other. Our hands meeting, our fingers interlacing, in front of my face and in front of your face, becoming units of yet unknown kind.

We gently move our wrists. A strange twist in what I know from childhood of how to pray. But now I am not sitting alone on a long wooden church bank. I cannot even say that I am sitting 'in company'. Instead something in me sits and observes while another part of me is mingling through folds of skin, nails, knuckles.

Where do I end? Where do you start? Who is leading these small movements happening right now, right before our eyes? It seems like my senses are messing with my concepts, and I enjoy the confusion, or, more precisely, diffusion.

Then I shift my focus, literally. I direct the focal point of my vision away from our hands and beyond them towards the horizon of the space. In the rows of the spectators my eyes meet another pair of eyes. For a moment the touch happens there, a fire (Latin: *focus*) lighting afar.

I shift the focus once more to return to our folded hands. There is a sense of comfort that comes with noticing how, through this small, almost imperceptible movement of eyes, I am able to approach and to retreat, to touch and to detach. A shift that radically alters my experience of the present moment.

While I was dreaming about what I would write in this text, it suddenly came to me that the (concept of the) shift must be related to the ship – or the other way round. In German, we call



a ship a Schiff, which sounds even closer to shift. You can hear the murmur of the waves in the 'shh' of shift, and the wind rustling in the sails in its 'ff'.

I'm not an etymologist, but I like the idea that the shift is an expression of a meeting of forces – as the ship sails the ocean only through embracing the touch of wind and water. Whenever we move, we manifest relationships – to the earth beneath, the sky above and others nearby.

Occasionally, during warm-ups and while rehearsing various movement materials, we produce those 'shh's and 'ff's, those sounds of the ocean, by engaging our mouths, teeth, tongues, vocal chords and diaphragms. It is a soothing sound, one that expands the space and connects the intimacy of one's own body with the vastness of the open horizon. And this sound similarly voices itself in an in-between. The flow of breath, bringing air in and pushing it out again, is a constant touch of body and landscape, inner and outer space. We are the instruments, we play, we shift in shape, we shape the shifts, we light a fire here and there for warmth and to see better, we travel on the 'shh's and 'ff's, we become landscape.

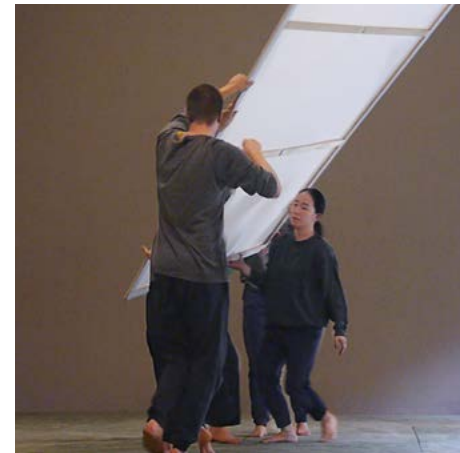
Johanna Ackva is a choreographer and performer. Her main interest lies in exploring different body-based practices and combining them with subjects at stake in a wider social and political context, as she did in her recent works around experiences of death, loss and mourning. *The Shift of Focus* is her first collaboration with Isabelle Schad.



Ich fragte ihn, ob er glaubte, daß der Maschinist, der diese Puppen regierte, selbst ein Tänzer sein, oder wenigstens einen Begriff vom Schönen im Tanz haben müsse? Er erwiderte, daß wenn ein Geschäft, von seiner mechanischen Seite, leicht sei, daraus noch nicht folge, daß es ganz ohne Empfindung betrieben werden könne. Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, wäre zwar sehr einfach, und, wie er glaube, in den meisten Fällen, gerad. In Fällen, wo sie krumm sei, schein das Gesetz ihrer Krümmung wenigstens von der ersten oder höchstens zweiten Ordnung; und auch in diesem letzten Fall nur elliptisch, welche Form der Bewegung den Spitzen des menschlichen Körpers (wegen der Gelenke) überhaupt die natürliche sei, und also dem Maschinisten keine große Kunst koste, zu verzeichnen.

Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anders, als der *Weg der Seele des Tänzers*; und er zweifle daß sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d. h. mit andern Worten, *tanzt*.

Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*



I asked him whether he thought that the operator who controlled the puppets was himself a dancer, or at least had to have an understanding of what constitutes beauty in dance. He replied that when an undertaking, from its mechanical side, was easy, it still did not follow that it could be carried out with a complete absence of feeling. The line that the centre of gravity had to inscribe was in fact a very simple one, and, as he believed, in most cases, straight. In cases where it was curved, the law governing its curvature appeared to be of at least the first or second order; and also in this latter case only elliptical, which form of movement was anyway the most natural for the outermost parts of the human body (due to its joints) and, therefore, did not require much skill on the part of the machinist to carry out.

Then again, this line was, seen from another aspect, something very mysterious. For it was nothing other than the path of the dancer's soul; and he doubted that it could be found in any other way than by the operator putting himself in the position of the marionette's centre of gravity, that is, in other words, by dancing.

Heinrich von Kleist, *On the Marionette Theatre*



Aquarelle, oder die chromatische Genese der Bewegung

Aquarelle entstehen durch die Bewegung von Farbpigmenten auf Papier durch Wasser. Ein Teil von ihnen fließt, bis die Verdunstung der Luft sie austrocknet; ein anderer Teil von ihnen dringt in die Struktur des Papiers ein. Die Kraft, die ihre Bewegung erzeugt, ist die meiner Hand, die durch den Pinsel auf sie übertragen wird.

Die Wechselwirkung zwischen der Kraft der Hand und dem Fluss des Wassers auf dem Papier ermöglicht es, die Bewegung der Pigmente zu lenken, bis sie sich in Farbkompositionen verwandeln. Das von ihnen reflektierte Licht wird von der Netzhaut wahrgenommen und gelangt von dort über den Sehnerv zu unserem Geist.

Die physische Bewegung der Pigmente hört auf, wenn das Papier trocknet, und von diesem Moment an ist es die Bewegung des von ihnen reflektierten Lichts, die mit unseren Gedanken auf völlig subjektive Weise interagiert.

Die Dynamik des Körpers, die Kräfte, die von seinen Geweben und Zellen ausgehen, sind die Dynamik der Farbtöne und letztlich der Gedanken. Es ist eine unendliche Wechselwirkung zwischen Bewegung und Gedanken.

Umberto Freddi ist bildender Künstler und Designer. Das Zeichnen ist für ihn die Sprache, um das Ungreifbare auszudrücken und sichtbar zu machen, die Art, Poesie darzustellen, als etwas Subjektives, das objektiv werden kann. Seit November 2021 arbeitet er mit Isabelle Schad zusammen.

Watercolours, or the Chromatic Genesis of Movement

Watercolours are created by the movement of pigments on paper through water. Some of them flow until evaporation dries them up; some of them penetrate the structure of the paper. The force that generates their movement is that of my hand, transmitted to them by the brush.

The interaction between the force of the hand and the flow of water on the paper makes it possible to direct the movement of the pigments until they transform into colour compositions.

The light reflected by them is perceived by the retina, and from there it reaches our mind through the optic nerve. The physical movement of the pigments ceases when the paper dries, and from that moment on it is the movement of the light reflected by them that interacts with our thoughts in a completely subjective way.

The dynamics of the body, the forces that emanate from its tissues and cells, are the dynamics of the hues and ultimately of our thoughts. It is an infinite interaction between movement and thoughts.

Umberto Freddi is a visual artist and designer. Drawing is for him the language through which to express what is intangible and make it visible; the way to represent poetry as something subjective that becomes objective. He has been collaborating with Isabelle Schad since November 2021.

Ignacio Jarquin

Der Klang der Bewegung / Die Bewegung des Klangs

Als peripatetischer Gesangslehrer arbeite ich mit einer Vielzahl von Künstler*innen zusammen, die über unterschiedliche stimmliche Erfahrungen und Fertigkeiten verfügen. Sie reichen von professionellen und recht sicheren Sänger*innen bis hin zu stummen Performer*innen und Tänzer*innen, die ihre Gesangsstimme in ihrer Arbeit nie einsetzen – manchmal auch eine Kombination aus beidem.

Ich möchte ein nicht-hierarchisches Arbeitsumfeld schaffen, in dem der Beitrag jedes*r Einzelnen geschätzt wird. Es gibt keine Trennung zwischen denjenigen, die sich mit Gesang auskennen (mich eingeschlossen) und denjenigen, die Anfänger*innen sind. Ich lehre in erster Linie, wie man hört, worauf man hört und wie man den Atem und die Stimme frei lässt. Letztlich sind



diese Techniken jedoch nur Werkzeuge im Dienste der ganzen Gruppe; sie sind unbedrohlich und empowernd. Wenn alle voneinander lernen, können sich Fantasie und Kreativität entfalten.

Bei Isabelles Tänzer*innen traf ich auf ein gut etabliertes ko-kreatives Umfeld mit einem hohen Maß an Interesse und Neugier von Anfang an – nicht nur in Bezug auf Gesangstechniken, sondern auch in Bezug auf Gesangs improvisation. Eine gut integrierte Gruppe mit viel gegenseitigem Vertrauen.

Der Charakter der Bewegungen in Teilen der Choreografie zeigt eine scheinbar unendliche Entwicklung der Körper. Sie kommen zusammen, verschmelzen, kollidieren und fallen wieder auseinander innerhalb klar vorgegebener Bahnen, Achsen und Geschwindigkeiten. Die unablässige Kontinuität der Bewegung, die katzenhafte Sanftheit der Choreografie, inspirieren den Charakter der vokalen Klanglandschaft und diktieren ihre Entwicklung, *crescendi* und *diminuendi*, vokale und stille Momente, Verinnerlichung und Externalisierung.

Die fließenden Veränderungen der „himmlischen“ Körper erfordern ausgedehnte Klangteppiche, die auf den Grundvokalen „u“, „a“ und „o“ gesungen werden. Diese Vokale sind in die vom Komponisten geschriebene Partitur eingewoben. Es entsteht eine feine Verschmelzung zwischen dem Klang der Choreografie und der elektronischen Klanglandschaft des Komponisten. Leichte akustische Veränderungen treten auf, wann immer die Tänzer*innen sich in ihren Umkreisungen nähern oder entfernen.

An anderen Stellen der Choreografie sind einige der Tänzer*innen gestreckt, während ihre Kolleg*innen ihr Gesicht bedecken. Mit halb geöffneten Mündern wird der Atem ausgestoßen, manchmal mit Stimme, manchmal mit leisen, langgezogenen Zischlauten. Das wahrgenommene Geräusch besitzt keine eigenen visuellen Anhaltspunkte; es ist eine akustische Illusion, die unterbewusst wirkt und kaum die bewusste Wahrnehmung erreicht.

Ignacio Jarquin ist ein internationaler Stimmtrainer, Sänger und Kreativitätsmentor mit Sitz in Berlin. Seine Hauptinteressen liegen in den Bereichen Ökologie, Biotensegrität und Gaming.

Ignacio Jarquin

The Sound of Movement / The Movement of Sound

As an itinerant voice worker I collaborate with a wide range of artists with different levels of vocal experience and proficiency. They range from professional and fairly confident singers to muted performers and dancers who never use their singing voice in their work, and sometimes a combination of both.

I like to establish non-hierarchical work environments that value the input of each participant. There is no separation between those who know about singing (including myself) and those who are beginners. I primarily teach how to listen, what to listen for and how to freely release the breath and the voice. Ultimately, however, the techniques are just tools at the service of the whole group; they are non-threatening and empowering. When everyone learns from each other, imagination and creativity can thrive.

In the case of Isabelle's dancers I encountered a well established co-creative environment with a high level of interest and curiosity from the onset – not only about vocal techniques but also towards singing improvisation. A well integrated group with a deep level of mutual trust.

The character of the movements in parts of the choreography show a seemingly never-ending evolution of bodies. They come together, fuse, collide and then fall apart again within clearly predefined orbits, axes and speeds. With relentless continuity of movement, the feline gentleness of the choreography, inspires the character of the vocal soundscape and dictates its evolution, *crescendi* and *diminuendi*, vocal and silent moments, internalisation and externalisation.

This seamless evolution of 'celestial' bodies calls for extended carpets of sound sung on the basic vowels 'u', 'a', 'o'. These vowels weave into the score written by the composer. There is a subtle merging between the sound from within the choreography and the composer's electronic soundscape. Slight acoustic changes occur as the dancers orbit nearer and then further away.

At other points in the choreography some of the dancers are stretched while their colleagues cover their faces. With mouths half open, the breath is exhaled sometimes with voice or alternatively with soft long hissing sounds. The perceived sound has no visual cues of its own; it is an aural illusion that acts subliminally and barely reaches conscious perception.

Ignacio Jarquin is an international voice trainer, singer and creativity mentor based in Berlin. His main interests lie in ecology, biotensegrity and gaming.





Forough Fami

Fragen als *Underscores*

Mich „neu zu orientieren“ (to refocus) ist für mich eine grundlegende Strategie, um Schwierigkeiten zu begegnen. Sie hilft mir, Herausforderungen als Lehren und Möglichkeiten der Weiterentwicklung zu sehen.

Seit einiger Zeit wende ich diese Strategie auch bei der Arbeit an: in meinem eigenen künstlerischen Schaffen und bei der Beteiligung an den kreativen Arbeiten anderer.

„Refocus!“ bedeutet einfach, zu beobachten, zu überdenken und die Energie und Aufmerksamkeit neu auszurichten. Um das zu erreichen, versuche ich mithilfe der vielschichtigen Ebenen jeder künstlerischen Forschung, Praxis und letzten Endes Kreation, die zugrunde liegende Logik zu verstehen, die die Arbeit prägt. Diese Logik bietet mir Perspektiven und Anker, um mich in den Momenten, in denen es nötig ist, neu zu orientieren.

Während des Entstehungsprozesses von *The Shift Of Focus* nahm ich Elemente des *Wu-Wei* wahr und nutzte sie als einen meiner Ankerpunkte für die Neuausrichtung.

Ich erkannte verschiedene Aspekte dieses taoistischen Konzepts, die sowohl in dem angebotenen Training als auch in der kreativen Entwicklung des Stücks implizit vorhanden waren.

Auf technischer und darstellerischer Ebene

Wu-Wei ist ein taoistisches Konzept, das sich grob mit „mühevolem Handeln“ übersetzen lässt. Es geht darum, sich dem natürlichen Fluss des Universums anzupassen und den Dingen zu erlauben, sich natürlich zu entfalten, anstatt zu versuchen, sie zu kontrollieren oder zu manipulieren. Es ist faszinierend zu erforschen, wie man zu den Begriffen des *Flusses*, der *Anpassungsfähigkeit* und des *mühevollen Handelns*, die diesem Konzept innewohnen, zurückkehren kann – insbesondere, wenn man während des (Proben-)Prozesses mit technischen Herausforderungen des Trainings konfrontiert wird.

Das Training erfordert Konsistenz und Stringenz, aber es erlaubt, ermutigt und unterstützt die Selbsterkundung. In diesem Rahmen war es für mich hilfreich, Fragen zu formulieren, die es mir ermöglichen, bei den festgelegten Logiken zu bleiben bzw. zu ihnen zurückzukehren:

– Wie kann ich die komplexen Handlungen (die größtenteils auf den Aikido-Techniken beruhen, die die Grundlage von *The Shift of Focus* bilden) mit einem Gefühl der Leichtigkeit und Spontaneität ausführen und dabei unnötige Anstrengung oder Kraft vermeiden?

- Wie kann ich Rhythmen und Muster in der Gruppe erkennen und ihnen folgen, um sowohl zu innerem als auch äußerem Gleichgewicht und Fluss zu finden?
- Wie kann ich effektiv auf die sich entwickelnden Situationen reagieren und Neuausrichtungen anhand der aktuellen Umstände vornehmen?

Auf choreografischer Ebene

Als ein wichtiges Konzept in der Staatskunst formuliert *Wu-Wei* eine ideale Form der Regierung. Es empfiehlt ein Mindestmaß an Einmischung und den Verzicht auf unnötiges Stören der natürlichen Ordnung. Es geht darum, zu entscheiden, wann man handeln und wann man den Ereignissen ihren natürlichen Lauf lassen sollte. Es geht darum, ein Umfeld zu schaffen, in dem Individuen und Systeme ohne übermäßige Kontrolle gedeihen können.

In Hinblick hierauf und aufgrund der Ähnlichkeiten zwischen den Begriffen und den jeweiligen Positionen von *government* und Choreografie stellt sich meine choreografische Neugier während der Entwicklung von *The Shift of Focus* folgende Fragen:

- Wie kann Choreografie lediglich als Vermittlerin für das Entstehen eines Chors fungieren?
- Welche Art von künstlerischer *governance* ermöglicht die Entstehung solcher Choreografien?
- Wie können diese Choreografien die bloße Darstellung überwinden?

In einem größeren Rahmen

Wenn Kunstwerke – im besten Fall – an der Schnittstelle von individuellen und gesellschaftspolitischen Interessen und Notwendigkeiten entstehen, können sie wie eine Miniatur größerer Realitäten wirken. Wie können wir, die beteiligten (Mit-)Gestalter*innen, bei der Erschaffung solcher Miniaturen Wege denken, um in Beziehung miteinander zu sein, während wir den Einsatz unnötiger Kräfte vermeiden?

Forough Fami ist Choreografin und Performerin. Ihre ausgedehnte Forschungspraxis „Fears In Motion“ bilden den Schirm über immer wieder auftauchenden, verkörperten Teilforschungen, die sich um den Begriff der Angst drehen. Sie untersucht die bewegende Kraft dieser Empfindung, die normalerweise die Wesen immobilisiert. *The Shift of Focus* ist ihre erste Zusammenarbeit mit Isabelle Schäd.

Forough Fami

Questions as Underscores

I have a general strategy of ‘refocusing’ to encounter challenges. It helps me turn challenges into reminders and possibilities for improvement.

For a while I’ve also been employing it at work: in my own artistic creations as well as participating in the creative works of others.

To ‘refocus!’ simply implies observing, revisiting and redirecting the energy and attention. To do so, through the multiple layers of each artistic research, practice and ultimately creation, I try to figure out the underlying logics shaping the work. These logics provide me with perspectives and anchors to refocus in the moments that it’s needed.

Almost halfway through the creation process of *The Shift Of Focus*, I noticed elements of *wu wei* in the ongoing process, and I adopted it as one of my anchor points for refocusing.

I identified different aspects of this Taoist concept implicitly present in the proposed training and the piece in its creative progression.

On a technical and performance level

Wu wei exists within Taoism, roughly translating to ‘effortless action’. It emphasises aligning oneself with the natural flow of the universe, allowing things to unfold naturally rather than trying to control or manipulate them. It’s intriguing to explore ways of returning to the notions of flow, adaptability and effortless action inherent in this concept, especially when facing challenges in technical parts of the training during the process.

The training maintains consistency and strictness, yet it allows, encourages and supports self-exploration. In this framework it was helpful to me to formulate questions that enable me to remain with or return to the anchoring logics:

- How can I perform the complexity of actions (mostly rooted in the aikido techniques forming the foundation of *The Shift of Focus*) with a sense of ease and spontaneity, avoiding unnecessary effort or force?
- How can I recognise and follow rhythms and patterns within the group, achieving balance and flow both internally and externally?
- How can I effectively respond to evolving situations and make adjustments based on the present circumstances?

On a choreographic level

As an important concept in statecraft, *wu wei* refers to an ideal form of government. It suggests minimal interference and refraining from unnecessary disruption of the natural order. It's about discerning when to act and when to allow events to unfold naturally. It speaks of creating an environment where individuals and systems can flourish without excessive control.

In this regard, and based on the similarities between the notions and relative positions of government and choreography, during the process of *The Shift Of Focus* my choreographic curiosity revolves around the questions:

- How can choreography function solely as a facilitator for a chorus to emerge?
- What kind of artistic governance allows the emergence of such choreographies?
- How can these choreographies transcend representation?

On a larger scale

If, in the best case, art pieces are made at the intersection of individual and socio-political interests and necessities, they might resemble a miniature of larger realities. In the creation of these miniatures, how can we, the engaged (co-)creators, imagine ways of being in relation with one another while avoiding/not allowing the exertion of unrequired forces?

Forough Fami is a choreographer and performer. Her extended research practice *Fears In Motion* is an umbrella for continually emerging, embodied sub-researches that revolve around the notion of fear. Fami examines the moving power of this sensation which usually immobilise beings. *The Shift of Focus* is her first collaboration with Isabelle Schad.



Isabelle Schads Studies on Infinity#1* / Endlosigkeit

(I)

sich ergeben / lüpfen / stützen / verbinden / rollen / verneigen / berühren / streicheln / helfen / schütteln / umfassen / aufrichten / legen / stehen / gehen / laufen / abrollen / zeigen / sehen / zutragen / beschleunigen / verlangsamen / stoppen / fliehen / suchen / schleudern / tragen / einander tragen / begrüßen / aufheben / biegen / lösen / auflösen / zeigen / gehenlassen / krümmen / sammeln / zerstreuen / erhitzen / erwärmen / erkalten / sich entblößen / heben / schaukeln / ruhen / stützen / kreisen / drehen / umdrehen / aufsetzen / verfolgen / verstecken / behüten / sich ähneln / angleichen / parallelisieren / ausbrechen / umarmen / anklammern / gehen / lagern / erheben / krümmen / stützen / beugen / knien / strecken / lösen / dehnen / sich verschränken / fallen lassen / sinken / bergen / verzahnen / verflechten / beiwohnen / annähern / entfernen / verknoten / tasten / quetschen / verdecken / klammern / merken / ausruhen / umsehen / wegdrehen / wälzen / verschließen / öffnen / erheben / schlängeln /¹

Verben im Infinitiv beschreiben keine Tätigkeit. Sie beugen sich keinem Tun einer Person oder eines Körpers. Ebenso wenig bezeichnen Verben im Infinitiv einen Zustand, da ihnen das Maß fehlt, das Dinge und Personen festlegen könnte. Dennoch ist das Verb im Infinitiv keineswegs ein leerer, unbestimmter Ausdruck. Was die Zeitformen angeht, bezeichnet der Infinitiv eine fließende Linie, auf der sich etwas, das geschieht, unablässig aufteilt in das, was gerade geschehen ist und was noch geschehen wird. *Àon* nennen Deleuze/Guattari die Zeit des reinen Ereignisses und des Werdens, in der zunehmende Schnelligkeiten und Langsamkeiten kursieren, und zwar unabhängig von chronologischen oder chronometrischen Werten und allen anderen Modi der Zeit, die auf *Chronos* zurückgehen.² Bei Beckett bezeichnen Verben im Infinitiv die Spiele, die Wladimir und Estragon spielen: Warten, frz. *En attendant, attendant*. In der Mitte schwebend, zwischen soeben und noch nicht, ist die Zeit des Spiels, die Isabelle Schad als „Tanz der Existenz“ ausweist.

(II)

Griechische Wandersänger brachten in präskriftlicher Zeit *mélea* dar, *Lieder* im Plural. Wortwörtlich bedeuten *mélea* jedoch *Glieder* von Leibesgliedern im Plural. Sie bezeichnen das Gegliederte eines Singens ohne Anfang und ohne Ende, denn einzelne Segmente verhalten sich wie die *Glieder eines maßlosen Gesangs*. Wo wir nach unserem Sprachgefühl einen Singular erwarten, treten Plurale auf. Statt Körper heißt es „Glieder“, solche, die durch Gelenke bewegt werden und solche, die durch Muskeln Kraft haben.³

Niemals bilden Leibesglieder einen Haufen. Ihr Auftreten bildet vielmehr eine vielschichtige Zone aus, in der sich alles verzweigt und sich mehr Mitspieler einstellen, als wir es uns haben träumen lassen. Knie, Ellbogen, Hände, Finger, Knöchel, Ineinandergreifen, großflächiges Berühren von Schenkeln, Schultern, Leibern, zartes Auseinandergleiten, kleinteiliges Einandertreten, muskulöses Anspannen, Rückenlandschaften als vibrierende Skulpturen. Nirgendwo ein Körper, der sich unter der Ägide einer Ich-Instanz als ein ganzer behauptet. Vielmehr unterschiedlich gegliederte Mikro-Gegenwarten, die sich verzweigen und ausdehnen, unter ihnen vormalige und künftige Gegenwarten unterschiedlicher Dichte und Reichweite. Statt einem Ende entgegenzustreben, verwickeln sie sich im transitorischen Feld der Bewegung zu einer fluiden *res extensa*, die alle inneren Schnelligkeiten und Langsamkeiten ausdrückt, alle involvierten Beziehungen zwischen Bewegung und Ruhe. Die Sache (*res*) selbst tritt hervor. Sie wird weniger gesehen, als mit offenen Augen, die aufgehört haben zu identifizieren, wahrgenommen. Sie lässt uns gleichzeitig das Unwahrnehmbare, die Mikro-Ebene einer „zellulären Kommunikation“, wie Isabelle Schad sagt, sinnlich wahrnehmen.

Das Hervortreten dieser beweglichen, lebendigen Verflechtungen, die von Vielen, Beteiligten, Landschaften, Gliedern, bis in die Tiefe der Körpergemische reichen, verlangt, dass sich die



Aufmerksamkeit dem Rhythmus eines unpersönlichen Lebens widmet. Das Persönliche aber konzentriert sich im *Gesicht*, wie es durch die lange Epoche der europäischen Individualität aus Ausdrucksträger behauptet und geformt worden ist. Das Gesicht, überhöht als Ort der Sprache, gibt beständig Anlass zur Interpretation. Um in andere Zonen überzugehen, die unendlich viel stummer und weniger wahrnehmbar sind, muss das Gesicht als Ikone getilgt werden. Nur der gesichtslose Kopf gehört zum Körper. Beidhändig das Gesicht verstecken, abwenden, wegdrehen. Arme und Hände anderen leihen, die ihr Gesicht verdecken, abstreifen, um es nicht mehr aufzusetzen. Das Gesicht aushauchen.

(III)

Unpersönliche, kollektive Gefüge sind chorisches verfasst. Sie gehören jenem Chor zu, der sich keiner Gründung, keinem Urheber verdankt und der definitiv keine Erfindung des Theaters ist. In vorschrittlicher Zeit war *chorus* zunächst der Name des Tanzplatzes im Zentrum großer Frühjahrsfeste, die den Wiedergeburten des Gottes Dionysos und der Erde galten und *ein Leben* ehrten, das in allem das Nichtidentische bezeichnet, dem Menschen (bis heute) begegnen, ohne die Möglichkeit, seine Hyperkomplexität einzusehen oder zu verstehen. Im fünften Jahrhundert v. Chr. taucht der Chor als Migrant in den neu gegründeten griechischen Stadtstaaten auf, die sich in ihrem Innern strikt binär organisieren: *Polis*, der öffentliche Sektor und *Oikos*, das Haus als Wirtschaftseinheit, Skene und Orchestra, Protagonist und Chor, Mann und Frau.

Der vielstimmige Chor bildet demgegenüber einen Ort der unbestimmten Pluralität, der nicht-binären und der nicht-familiären Beziehungsweisen. Sobald sich eine Gemeinschaft organisiert, zerfällt der Chor, um an anderer Stelle wieder als ein anderer aufzutauchen. Der in sich selbst niemals identische Chor ist Schwellenfigur par excellence. Abseits der Fragen des Protagonisten nach Herkunft und Filiation, erinnert der Chor das unpersönliche Leben alles Lebendigen, das sich dem Schema eines organisierten Organismus entzieht. Das heißt jedoch keinesfalls, dass sich *ein Leben* auf einer allgemeinen Ebene irgendwo abspielt. Vielmehr ist es, wie der Chor, *schon da* und durchquert *dieses* Leben von einzelnen *hier*: Wesen, Menschen, Städten, Landschaften, Jahreszeiten. Ein beliebiges Leben, das niemandem gehört und niemandem zuhanden ist, ereignet sich, indem es die je singulären Leben durchzieht. Es individuiert ein Wesen in jedem einzelnen Moment, der sich keiner Person, keinem Subjekt und keiner individuellen Eigenschaft verdankt, sondern einer Abwesenheit von persönlichen Intentionen.

Nach dem Ende des Protagonisten bleibt der Chor, der nicht derselbe bleibt. Mit ihm ist eine Bewegungsweise verbunden, die zwischen die Ordnungen, Handlungen, Körper, Alter, Geschlechter gleitet, die nicht mehr Entitäten adressiert, sondern Partikel. Die den Boden aufreißt, auf dem sich Protagonist und Chor einst wie zwei Körper gegenüberstanden, die sich aufs Ganze

unterscheiden wollten. Die Kraft der Asymmetrie in ihrer Konstellation hat sie auseinandergetrieben, lässt nur noch Partikel von Protagonisten zu und zeigt den Chor als ein Wesen, das sich nicht synchronisieren lässt: Molekular-werden im Netz von Schnelligkeiten und Langsamkeiten.

Ulrike Haß ist Theaterwissenschaftlerin. Ihre Artikel und Publikationen zum Thema Chor in der griechischen Antike – zuletzt erschienen „Krafftfeld Chor“, Theater der Zeit, 2021 – haben die Recherchen zu *The Shift Of Focus* inspiriert und begleitet.

* Die *Durational Performance Studies on Infinity#1* war ein mit dem Publikum geteilter Moment der Forschung um *The Shift of Focus* und wurde in Juni und Juli 2023 in der Tanzhalle Wiesenburg gezeigt.

1 Verben, die ich während der *Durational Performance Studies on Infinity#1* notiert habe.

2 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin 1992, 358.

3 Friedrich Kittler, *Musik und Mathematik*, München 2006, 159.

Ulrike Haß

Isabelle Schad's *Studies on Infinity#1**

(I)

surrendering / raising / supporting / connecting / rolling / bowing / touching / stroking / helping / shaking / containing / straightening / placing / standing / walking / running / unwinding / showing / seeing / occurring / accelerating / decelerating / stopping / fleeing / searching / hurling / carrying / bearing / greeting / overriding / bending / disengaging / dissolving / revealing / releasing / curving / collecting / dispersing / heating / warming / cooling / baring / lifting / swinging / resting / sustaining / circling / spinning / turning / positioning / following / hiding / protecting / resembling / adapting / parallelising / erupting / embracing / clinging / going / embedding / elevating / skewing / bracing / flexing / kneeling / stretching / loosening / widening / interlocking / dropping / sinking / retrieving / dovetailing / weaving / attending / approaching / removing / knotting / feeling / squeezing / covering / clasping / noticing / relaxing / seeking / rotating / heaving / shutting / opening / arching / twisting /¹

The present participle of the verb doesn't describe an activity, at least not one carried out by a specific person or body, as it lacks the determining gauge for persons or things. But neither is it empty or indeterminate. As far as tense is concerned, it denotes a flowing line upon which something that happens is continually divided into what has just occurred and what is yet to occur. *Aeon* is the word given by Deleuze/Guattari to the time of pure occurrence and becoming, in which increasing fastnesses and slownesses course independently of chronological or chronometric values and all other modes of time going back to *chronos*². In Beckett the present participle



describes the games Vladimir and Estragon play: waiting. Hovering in the middle, between just then and not yet, is the time of play, which Isabelle Schad designates as ‘dance of existence’.

(II)

Before writing became widespread, Greek itinerant singers performed *mélea*, songs. But the word literally means ‘limbs’. It denotes an articulated singing without beginning or end, as the individual segments act like the *limbs of a boundless song*. Plurals appear where our sense of language would expect a singular. Instead of a body there are ‘limbs’, those that are moved by joints and those to whom muscles give strength.³

The limbs of the body never form a heap, but rather a complex zone of ramifications in which more players than we ever dreamed of appear. Knees, elbows, hands, fingers, ankles interlocking; extensive contact between thighs, shoulders, torsis; gentle sliding apart, detailed support, muscular tension; landscapes of backs like vibrating sculptures. Nowhere does a body assert itself as a whole through the authority of an ego. On the contrary: differently articulated micro-presences, branching out and extending, among them former and future presences of varying density and reach. Instead of striving towards an end, they become entangled in the transitory field of movement, a fluid *res extensa* that expresses all the fastnesses and slownesses, all the relationships, between motion and rest. The thing itself (*res*) emerges. It is not so much seen as perceived with open eyes that have ceased to identify. It simultaneously allows us sense the imperceptible, the micro-level of a ‘cellular communication’, as Isabelle Schad says.

The emergence of these moving, living entanglements – which range from plurality, participation, landscape, limbs to the depths of the physical mix – requires a turning of the attention to the rhythm of an impersonal life. But the personal is concentrated in the *face*, as it has been asserted and formed as a bearer of expression through the long epoch of European individuality. The face, elevated to the place of language, is a continual reason for interpretation. In order to pass over into other zones, which are infinitely more silent and less perceptible, the face must be erased as an icon. Only the faceless head belongs to the body. Concealing the face behind two hands, turning aside and away. Lending arms and hands to others concealing their faces, slipping them off and not replacing them. Exhaling the face.

(III)

Impersonal, collective frameworks are choral. They belong to the unestablished and unauthored *chorus* that is certainly no invention of the theatre. In the time before writing the chorus was the name given to the *place for dancing* at the centre of the big spring festivals dedicated to the rebirth

of the god Dionysus and the earth to honour the *one life* that constitutes the non-identical in all, which people (still) encounter without being able to appreciate or understand its hypercomplexity. In the fifth century BCE the chorus emerged as a migrant in the newly founded Greek city-states, whose internal organisation was strictly binary: *polis*, the public sector, and *oikos*, the economic unit of the household; skene and orchestra, protagonist and chorus, man and woman.

The many-voiced chorus, in contrast, is a place of indeterminate plurality, of non-binary and non-familial relationships. As soon as a community is organised, the chorus dissolves in order to reappear differently elsewhere. The chorus, never identical in itself, is the liminal figure par excellence. Standing apart from the protagonist's issues of origin and filiation, the chorus is a reminder of the impersonality of all life, which evades the scheme of an organised organism. But this doesn't mean that the *one life* plays out somewhere on a general level. Like the chorus, it is *already there*, and pervades *this* life of individuals *here*: creatures, people, cities, landscapes, seasons. An arbitrary life, belonging to no one and favouring no one, occurs through its pervasion of singular lives. It individuates a being at every moment not due to a person, subject or individual characteristic but to the absence of personal intention.

With the end of the protagonist, the chorus remains, though not the same. It is associated with a way of moving that floats between order, action, body, age, gender; not addressed to entities but to particles; that breaks up the ground on which protagonist and chorus once stood as two bodies intent on total differentiation. The force of asymmetry has scattered their constellation, allowing only particles of protagonists and revealing the chorus as a being that can't be synchronised: becoming molecular in the network of fastnesses and slownesses.

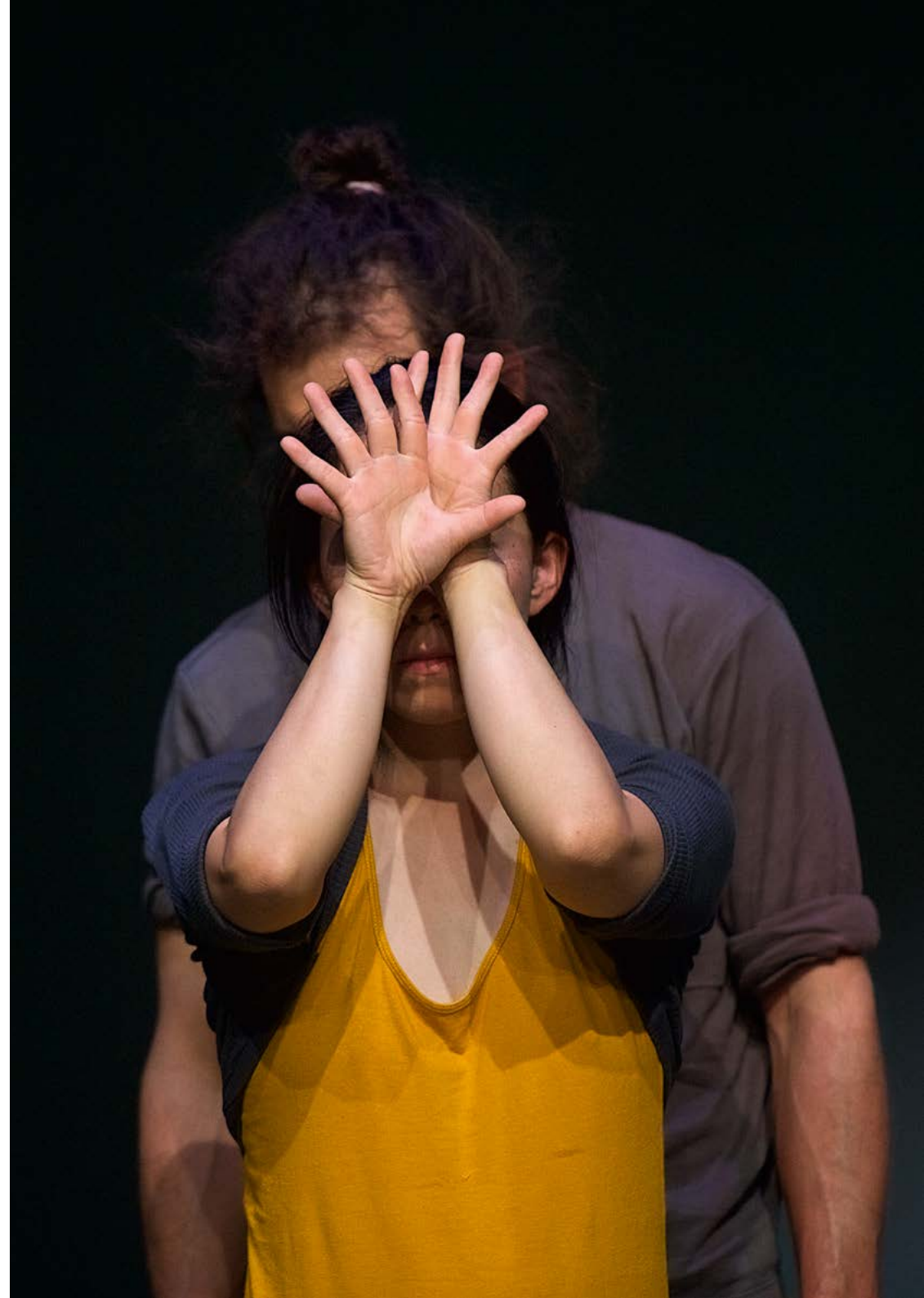
Ulrike Haß is theatre scholar. Her articles and publications on the subject of the chorus in ancient Greece – including the most recent 'Kraftfeld Chor', *Theater der Zeit*, 2021 – have inspired and accompanied the research of *The Shift Of Focus*

* The durational performance *Studies on Infinity#1* was one moment in the research process of *The Shift of Focus*, and was shared with the public in June and July 2023 at the Tanzhalle Wiesenburg.

1 Verbs I noted down during the duration performance *Studies on Infinity#1*.

2 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, Minneapolis, 1987, 262.

3 Friedrich Kittler, *Musik und Mathematik*, Munich, 2006, 159.



Die Tänzerin/Choreografin **Isabelle Schad** studierte Klassischen Tanz in Stuttgart, arbeitete mit zahlreichen Choreograf*innen, bevor sie 1999 begann, ihre eigenen Arbeiten zu entwickeln. Ihre Recherche konzentriert sich auf die Beziehungen zwischen Selbst, Wahrnehmung und Erfahrung, Choreografie und (Re)Präsentation. Sie betrachtet künstlerische Praxis als Ort für Lernprozesse, Gemeinschaft und politische Teilhabe. Ihre innovativen Projekte werden in unterschiedlichen Kontexten auf Festivals, in Museen oder theatralen Räumen international gezeigt. Sie unterrichtet weltweit, ist Shiatsu, Reiki und Aikido Praktizierende und Ko-Organisatorin des Arbeitsortes Tanzhalle Wiesenburg in Berlin. Im Rahmen von Deutscher Tanzpreis 2019 erhielt Schad eine Ehrung für herausragende künstlerische Entwicklungen im zeitgenössischen Tanz. Ihr Werk *Harvest* (2021), eine Zusammenarbeit mit dem Theater o.N./Offensive Tanz für junges Publikum, wurde für den Ikarus Preis 2022 nominiert.

The dancer/choreographer **Isabelle Schad** studied classical dance in Stuttgart and worked with numerous choreographers before she began to develop her own work in 1999. Her research focuses on the relationships between self, perception and experience, choreography and (re)presentation. She considers artistic practice as a site for learning processes, community and political participation. Her innovative projects are shown internationally in different contexts at festivals, museums or theatrical spaces. She teaches worldwide, is a shiatsu, reiki and aikido practitioner and co-organiser of the Tanzhalle Wiesenburg workspace in Berlin. The Deutscher Tanzpreis 2019 honoured Schad for outstanding artistic developments in contemporary dance. Her work *Harvest* (2021), a collaboration with Theater o.N./Offensive Tanz für junges Publikum, was nominated for the Ikarus Prize 2022.

Abbildungsverzeichnis / [List of Pictures](#) (von links nach rechts / *from left to right*):

Titelseite / [front cover](#): Johanna Ackva, Viviana Defazio – Seite / [page 4](#): Yusuke Taninaka, Manuel Lindner – Seite / [page 9](#): Viviana Defazio, Forough Fami – Seite / [page 10](#): Manuel Lindner, Yusuke Taninaka – Seite / [pages 14–15](#) erste Reihe / [first row](#): Yen Lee (vorne / [front](#)), Elisa De La Luz Irsara (hinten / [back](#)), zweite Reihe / [second row](#): Jennifer Schecker (unten / [below](#)), Maja Zimmerlin (oben / [above](#)), dritte Reihe / [third row](#): Manuel Lindner (unten / [below](#)), Maja Zimmerlin (oben / [above](#)), vierte Reihe / [fourth row](#): Aya Toraiwa (unten / [below](#)), Forough Fami (oben / [above](#)), fünfte Reihe / [fifth row](#): Josephine Findeisen (unten / [below](#)), Claudia Tomasi (oben / [above](#)) – Seite / [page 17](#) oben / [above](#): Manuel Lindner, Claudia Tomasi, unten / [below](#): David Kummer, Yusuke Taninaka – Seite / [page 20](#): Forough Fami – Seite / [pages 22–23](#): Johanna Ackva, Manuel Lindner, Yusuke Taninaka, Forough Fami, Veronika Heisig – Seite / [page 24](#): Johanna Ackva – Seite / [page 27](#): David Kummer, Forough Fami, Jasmin İhraç, Aya Toraiwa – Seite / [pages 28–29](#): Josephine Findeisen – Seite / [page 31](#) oben / [above](#): Viviana Defazio, Josephine Findeisen, Aya Toraiwa, Manuel Lindner, mittig / [centre](#): Manuel Lindner, Aya Toraiwa, unten / [below](#): Veronika Heisig, Viviana Defazio, David Kummer, Jasmin İhraç, Yen Lee, Yusuke Taninaka – Seite / [page 33](#) vorne / [front](#): Josephine Findeisen – Seite / [page 36](#): David Kummer, Aya Toraiwa – Seite / [page 39](#) oben / [above](#): Maja Zimmerlin, Manuel Lindner, unten / [below](#): Manuel Lindner, Claudia Tomasi, Viviana Defazio, Jan Lorys – Seite / [page 40](#): Veronika Heisig, Forough Fami – Seite / [page 45](#): Forough Fami – Seite / [page 47](#): Yusuke Taninaka, Viviana Defazio – Seite / [page 50](#) oben / [above](#): Jasmin İhraç, Viviana Defazio, mittig / [centre](#): Aya Toraiwa, Jan Lorys, unten / [below](#): Jasmin İhraç, David Kummer – Seite / [page 53](#): Aya Toraiwa, Jan Lorys – Rückseite / [back cover](#): Aya Toraiwa

Impressum:

Herausgeberin / [publisher](#): Isabelle Schad / Redaktion / [editors](#): Elena Basteri, Heiko Schramm / Gestaltung / [design](#): Judith Miller, Katrin Schoof / Bildbearbeitung / [image processing](#): Jette Beese / Lektorat / [copy-editing](#): Rike Nölting, Michael Turnbull, Philipp Enders (Text Johanna Ackva) / Übersetzung auf Deutsch / [translation into German](#): Rike Nölting / Übersetzung auf Englisch / [translation into English](#): Michael Turnbull / Englische Übersetzung *Über das Marionettentheater* / [English translation On the Marionette Theatre](#): Kevin J M Key / Fotos / [photographs](#): Isabelle Schad, Dieter Hartwig / Textnachweise / [sources](#): Das Interview mit Isabelle Schad und die Texte von Johanna Ackva, Forough Fami, Umberto Freddi, Ulrike Haß und Ignacio Jarquin sind Originalbeiträge für dieses Heft. Nachdruck nur mit Genehmigung und unter vollständiger Quellenangabe. / [The interview with Isabelle Schad and the texts by Johanna Ackva, Forough Fami, Umberto Freddi, Ulrike Haß and Ignacio Jarquin are original contributions for this booklet. Reprinting with prior permission and full acknowledgement only.](#)

