

Ute Pinkert

Theater und Vermittlung. Potentiale und Spannungsfelder einer Beziehung

Zu Beginn meines Vortrages möchte ich erst einmal Ihre Aufmerksamkeit auf die große Fülle an theaterpädagogischen Angeboten an Theatern lenken, die in den letzten Jahren entwickelt worden sind. Die Angebote sind zahlreich, sie sind vielfältig, und sie sind profiliert. Um etwas plastischer zu werden, greife ich wahllos einige Beispiele heraus:

- stückvorbereitende Workshops an allen Theatern für alle Zielgruppen, vor allem natürlich Schulklassen
- Begleitmaterialien, die im Anspruch und Umfang halben Bachelorarbeiten entsprechen, mittlerweile ganze Regale füllen, wie z.B. im Theater an der Parkaue;
- die Einrichtung einer Zuschauerakademie am Gorkitheater und einer Musiktheaterakademie für Kinder an der Staatsoper;
- die in diesem Jahr ins sechste Jahr gehende Winterakademie am Theater an der Parkaue,
- die kontinuierliche Arbeit aller Berliner Theater mit Schulklassen im Rahmen des TUSCH Projektes,
- die zunehmende Zusammenarbeit zwischen nicht professionellen Darstellern und Künstlerinnen und Künstlern, die zu ganz eigenen Formaten führen wie z.B. X-Schulen und Houseclub am HAU;
- die entwicklungspolitische Theaterarbeit am Grips Theater;
- und natürlich die Arbeit in den Jugendklubs, die seit 2006 jährlich im dreitägigen Klub-Szene Festival ihren Höhepunkt findet.

Und noch vieles, vieles mehr.

Ausgehend von dieser Vielfalt der Formate, Methoden und der Rolle, die die theaterpädagogische Arbeit an den Theatern inzwischen spielt, wäre meine erste These: die Theaterpädagogik am Theater ist dabei sich zu professionalisieren.

Nun gibt es klare Maßstäbe für die Professionalisierung eines Berufsfeldes. Wendet man diese an, kann man feststellen:

1. Das Berufsfeld ist von spezifischen Bedingungen geprägt, die sich von anderen Arbeitsfeldern der Theaterpädagogik klar unterscheiden,
2. die Akteure in diesem Feld bestimmen und vertreten in großer Selbstständigkeit die Inhalte und Formen ihrer Arbeit;

3. innerhalb des Berufsfeldes bilden sich eigene Anforderungsprofile, Normen und Werte heraus

Die Professionalisierung eines Arbeitsfeldes ist jedoch in entscheidendem Maße auch an die Entwicklung eines wissenschaftlichen Diskurses und an entsprechende Ausbildungsprofile gebunden. Und hier tut sich eine riesige Lücke auf: Auf der einen Seite haben wir das enorme Wissen, dass in der Praxis in den letzten Jahren gebildet worden ist. Unzählige Diskussionen, Konzepte, Projekte, DokumentationenAuf der anderen Seite steht die Fachdiskussion, in der der Bereich Theaterpädagogik am Theater in seiner Spezifik im Prinzip noch nicht reflektiert worden ist. (Ich sage im Prinzip, weil es natürlich Ausnahmen gibt, wie die Arbeitsgruppe Theaterpädagogik am Theater im BUT oder die Tagung "Das Popcornverbot", die 2007 an der Bundesakademie Wolfenbüttel veranstaltet wurde.) Wir verstehen unsere Tagung WAS GEHT als Ausgangspunkt, an der Schließung dieser Lücke zwischen Praxiswissen und theoretischer Vergewisserung zu arbeiten.

Aus der Perspektive der Fachwissenschaft halte ich es für produktiv, wenn wir uns dabei an unserer Nachbardisziplin, der Kunstpädagogik orientieren. Dort hat sich in den letzten Jahren unter dem Begriff der Kunstvermittlung ein virulentes Theorie- und Praxisfeld herausgebildet. Für entscheidend halte ich, dass sich die Kunstvermittlung im Unterschied zur Kunstpädagogik explizit nicht nur auf die Kunst, sondern auch auf deren Institutionen, insbesondere das Museum bezieht. So definiert Carmen Mörsch Kunstvermittlung als

"die Praxis, Dritte einzuladen, um Kunst und ihre Institutionen für Bildungsprozesse zu nutzen: sie zu analysieren und zu befragen, zu dekonstruieren und gegebenenfalls zu verändern. (vgl. Mörsch, 9)

Dieser Bezug auf das Theater als Kunstform *und* als Institution unterscheidet den Bereich der Theaterpädagogik am Theater von anderen Arbeitsbereichen der Theaterpädagogik. Möglicherweise ist es deshalb sinnvoll, diesen Arbeitsbereich mit einem eigenen Begriff zu fassen und als *Theatervermittlung* zu bezeichnen. Mit meinem Vortrag möchte ich die Produktivität dieses Begriffes erproben: Was wäre für die Fachdiskussion und für die Praxis zu gewinnen, wenn wir Theaterpädagogik am Theater unter dem Begriff von Theatervermittlung betrachten würden?

Meine Beschreibung des Arbeitsfeldes setzt jedoch nicht am Vermittlungsbegriff an. Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist die praktische Erfahrung, dass Theaterpädagogik am Theater von verschiedenen Anspruchskulturen geprägt ist und sich immer an Schnittstellen verorten lässt: *zwischen* Theaterkunst und Zuschaukunst, *zwischen* Theaterbetrieb und Schulbetrieb, *zwischen* Kunstdiskurs und theaterpädagogischem Fachdiskurs. In der Praxis wird tagtäglich von verschiedenen Akteuren im Theater entworfen, was Theatervermittlung sein soll, und was nicht, was sie zu leisten hat und was nicht. Ich möchte diesen Zuschreibungen nachgehen und untersuchen, was verschiedene Interessengruppen unter Theatervermittlung verstehen und welche Konsequenzen sich daraus ergeben.

Dafür werde ich modellhaft zwei Perspektiven beleuchten. Die eine geht vom Theater aus und fragt, wie Theatervermittlung in verschiedenen Theaterformen entworfen wird und welche Positionierung und Funktion der Theatervermittlung sich daraus ergibt. Die andere Perspektive fragt, in welcher Weise in der Kunst- bzw. Theaterpädagogik die Vermittlung in Bezug auf die Institution entworfen wird und welche Vermittlungsformen damit im Zusammenhang stehen.

1. Theater und Vermittlung – von der Perspektive des Theaters aus erzählt

An dieser Stelle soll einmal kurz die historische Perspektive gestreift werden. Nimmt man die Kinder- und Jugendtheater aus, gibt es Theaterpädagogik am Theater in der Form, wie wir sie heute kennen, ungefähr erst seit 25 Jahren. (Ein historischer Meilenstein ist das Treffen der Jugendklubs an Theatern, das 1990 zum ersten Mal von Marlies Jeske und Herbert Enge am Thalia Theater Hamburg durchgeführt wurde.)

Warum hat sich in den letzten 25, insbesondere den letzten 10 Jahren dieses Berufsfeld in einem solchen Maß entwickelt? Warum gibt es mittlerweile fast an jedem Theater Spezialist_innen für Theatervermittlung?

Die Theaterkunst, die sich in der Dialektik von Spielen und Zuschauen entfaltet (vgl. Brauneck, 15) ist im Kern eigentlich immer Vermittlung. Unter dem Aspekt der Kommunikation betrachtet, ist die theatrale Situation dadurch gekennzeichnet, dass Darsteller auf der Bühne Zeichen produzieren – und zwar zum Zwecke ihrer unmittelbaren Wahrnehmung durch Zuschauer. Die theatrale Kommunikation gelingt, wenn die Zuschauer die produzierten und vermittelten Zeichen im Rahmen der intendierten Bedeutung verstehen und auf sie reagieren. In diesem Sinne erscheint es paradox, eine extra Abteilung für die

Vermittlung von Theater im Theater einzurichten. Es ist doch eigentlich ganz einfach: Theater vermittelt sich von selbst, oder es ist kein gutes Theater.

Wir wissen alle, dass es heutzutage so einfach nicht mehr ist. Aufgrund vieler Faktoren, haben die theatrale Kommunikation und damit die Institution, in der sie kultiviert wird, an gesellschaftlicher Bedeutung verloren. Die historische Theaterlandschaft in Deutschland, einmalig in der Welt, steht sich rasant veränderten Wahrnehmungsweisen und Interessen seitens eines sich immer weiter differenzierenden Publikums gegenüber. Sie befindet sich deshalb seit Jahren in einem permanenten strukturellen und inhaltlichen Veränderungs- und Reformprozess.

Für unsere Frage relevant ist insbesondere das veränderte Freizeitverhalten von Jugendlichen und jungen Leuten, die in den 80er Jahren geboren wurden, den so genannten "digital natives", für die Theater und Oper in der Regel nur noch eine absolut marginale Rolle in den Freizeitaktivitäten spielt. Diese Entwicklung wird seit mindestens zehn Jahren vehement thematisiert, in Studien, z.B. die vom Deutschen Bühnenverein in Auftrag gegeben wurden¹.

Vor zehn Jahren brachte der Marketingexperte Prof. Günter in der Deutschen Bühne die Situation auf den Punkt:

1. "Die öffentlich-rechtlichen Theater haben offensichtlich Probleme, die jungen Leute zu erreichen. Damit ist nicht das speziell ausgerichtete Kinder- und Jugendtheater gemeint (...), sondern die Adressierung des 'ganz normalen Theaters' an 16 bis (...) 29 Jährige." (...)

2. Die oft zu hörende Beruhigungspille "... die kommen schon noch – das war immer so..." ist angesichts der Auflösung eines festen Bildungskanons von mehr als fragwürdiger Wirkung.

3. Die meisten Theater schöpfen ihr Potential bei dieser Zielgruppe nicht aus, sie vernachlässigen ihre Hausaufgaben." (Günter, 15)

Die Einrichtung theaterpädagogischer Abteilungen an den Stadt- und Staatstheatern die etwa vor zehn Jahren bundesweit massiv einsetzte, hatte mit diesen "Hausaufgaben" zu tun. Vermittlung am Theater wurde zu einem expliziten Thema, und Spezialisten wurden eingestellt, die sich dem widmen sollten. Der übergreifende Auftrag an die

¹ Untersuchungen des Deutschen Bühnenvereins 2000 für ausgewählte Opernhäuser zeigen: "dass unter 30 jährige nur maximal 12 Prozent der Besucher darstellen, und das mit wohl noch sinkender Tendenz." (Günter, in Deutsche Bühne, 17)

Theaterpädagoginnen, die zu Beginn auch als "Jugenddramaturgin" bezeichnet wurden, bestand darin, sich um junge Leute zu kümmern, sie als Publikum zu gewinnen und zu qualifizieren. Konkret schlug sich dieser allgemeine Auftrag in verschiedenen Aufgaben nieder. Eine kurze Auswahl in Stichworten: "Nachwuchsförderung des Publikums", Abbau von "Barrieren der Akzeptanz" (Günter, 17); "Gründung und Förderung eines Jugendklubs", "Verbesserung des Images von Theater unter Jugendlichen" (Rolf Bolwin, 14), "Einklinken in die Bildungsdebatte" (Bolwin, 15), "engere Vernetzung zwischen Schule, Universität und örtlichen Kulturbetrieben" (Bolwin, 14) ...

Sie kennen alle diese Forderungen. Mich interessiert, in welche Beziehung eine so verstandene Vermittlung zum Theaterbetrieb tritt. Wie lässt sich das Verhältnis zwischen der Position der Theaterpädagogik am Theater auf der einen Seite und der künstlerischen Produktion auf der anderen betrachten? Um verallgemeinern zu können, gehe ich dafür von zwei abstrahierten Theaterauffassungen aus, die sich in bestimmten Theaterformen ausdrücken.

Die erste Theaterform basiert auf der hochspezialisierten Arbeitsteilung, wie sie sich im deutschen Stadttheater im letzten Jahrhundert herausgebildet hat. Dabei wird die theatrale Kommunikation praktisch in zwei Bestandteile untergliedert: zum einen in die Produktion ästhetischer Zeichen – die Inszenierung als ureigene Aufgabe des künstlerischen Personals, und zum anderen in die Vermittlung der ästhetischen Zeichen an das Publikum in den Aufführungen. Die innere Logik dieser Zweiteilung hat der Soziologe Dirk Baecker folgendermaßen formuliert:

"Kunst kümmert sich um ihre Aufgaben, ihre Probleme. Und Kunst kann gar nicht autonom, und l'art pour l'art genug sein, um sich so radikal wie möglich auf die Suche nach dem zu begeben, was der nächste Schritt im Theater (...) ist. Kunst attraktiv zu machen ist eine Aufgabe für Pädagogen, Kulturarbeiter, auch für Theaterintendanten (...) aber nicht für Regisseure. Es ist eine Aufgabe, die sich an die Leute richtet, die es hinkriegen müssen, unter Erwachsenen ebenso wie unter Jugendlichen ein Interesse für das jeweils Neueste, Radikalste und Interessanteste in der Kunst zu wecken." (Baecker, 24)

Im Zentrum dieser Theaterform, die ich avantgardeorientiert nennen möchte, steht die Theaterkunst. Das Theater erscheint hier als Institution, die der stetigen Ausdifferenzierung, der Spezialisierung und Erforschung theaterkünstlerischer Möglichkeiten zu dienen hat.

Damit die theatrale Kommunikation in diesem Modell gelingt, müssen sich die Zuschauer in einer den Künstlern vergleichbaren Weise spezialisieren. Vermittlung als solche wird nicht thematisiert oder sie erscheint als Service in Form zusätzlicher Informationsangebote für spezialisierte Zuschauer.

Besondere Aufmerksamkeit bekommt die Vermittlung dann, wenn die Gruppe der Zuschauerspezialisten zu klein ist, und eine Diskrepanz zwischen spezialisierten Künstlern und nicht spezialisierten Zuschauern offensichtlich wird. Dann erscheint sie als defizitärer Bereich und wird durch zusätzliche Kräfte unterstützt, durch Marketing, Öffentlichkeitsarbeit und Theaterpädagogik. Das "Attraktiv-Machen" der Kunst, wie Baecker es nennt, kann dabei ganz verschiedene Strategien und Formen aufweisen: z.B. eher auf Verführung setzende Verpackungen von Inszenierungen in Ereignis-/Eventformate oder pädagogische Angebote wie Workshops und Einführungsgespräche, die neue Zuschauer werben und sie bilden sollen, damit sie die Zeichen und Wirkungsstrategien des Theaters verstehen und nachvollziehen können.

Die Bildungsaufgabe, die durchaus im Sinne einer Theater-Alphabetisierung zu verstehen ist, wird in dieser Theaterform als eine zur eigentlich künstlerischen Aufgabe des Theaters *hinzukommende* begriffen und entsprechend pädagogisch spezialisierten Menschen, übrigens meist Frauen, übertragen. Als Expertinnen für Bildung befinden sich die Theaterpädagoginnen außerhalb des höher bewerteten künstlerischen Betriebes und sind strukturell isoliert.

Sie werden vielleicht einwenden, dass gegenwärtig der Bereich kultureller Bildung immer größere Bedeutung bekommt und die Theater hier auch immer stärker Verantwortung übernehmen, ihre Kontakte zu Schulen ausbauen usw. Meine These ist, solange sich in der Theaterauffassung am Haus nichts verändert, bleibt die implizite Hierarchie zwischen künstlerischem Bereich und Vermittlungsbereich und die strukturelle Isoliertheit der Theaterpädagogik am Haus bestehen. Das Spannungsfeld, mit dem Theatervermittler_innen in einer avantgardeorientierten Theaterform konfrontiert sind, ist dasjenige zwischen künstlerischem Betrieb und pädagogischem Auftrag, und: sie sind ziemlich allein. In dieser Isoliertheit liegt eine große Gefahr für Überforderung und Verausgabung. Zumal die Aufgabenbereiche für die Vermittlung im Zuge der Aufwertung kultureller Bildung immer umfangreicher werden. Auf der anderen Seite bietet die vom künstlerischen Betrieb relativ losgelöste strukturelle Verankerung der Theaterpädagogik große Chancen für eine starke Vernetzung im Außen und die Etablierung eigener, autonomer Formate. Wenn ihnen der

Raum gelassen wird, können sich hier quasi 'ungestört' eigenständige und innovative Arbeits- und Präsentationsformen entwickeln.

Berliner Theater, die Prinzipien des avantgardeorientierten Theaters folgen, sind z.B. die Schaubühne, die Volksbühne, das Gorki Theater und das DT bis zum letzten Intendantenwechsel.

Bevor ich zur zweiten Theaterform komme, möchte ich auf ein Statement von Armin Petras zurückgreifen, das dieser vor sieben Jahren als Antwort auf die Frage: Muss Theater sein? verfasst hat. Nach Petras gibt es in der gegenwärtigen Theaterlandschaft grundsätzlich zwei verschiedene Entwicklungen; diejenige der Urbanisierung und diejenige der Tribalisierung. Mit Urbanisierung meint Petras die Prozesse der Ablösung der Theatermacher von regionalen Kontexten und ihre Bewegung zwischen verschiedenen Städten und Kunstformen. Die Entwicklung von theatralen Avantgardeformen, wie sie Dirk Baecker im obigen Zitat beschreibt, sieht Petras vor allem an die Theater gebunden, die dem Prinzip der Urbanisierung folgen: die so genannten Plattformtheater, Festivaltheater und avancierten Stadttheater in den Metropolen. Diese Theaterformen können nach Petras nur in großen Städten überleben. Sie setzen auf ein avantgardistisches bzw. hoch gebildetes Publikum und produzieren experimentelle, oft auch gattungsübergreifende Aufführungen sowie Theaterereignisse von höchstem künstlerischen Niveau.

Nach Petras gibt es jedoch noch eine andere Entwicklung, die derjenigen der Urbanisierung entgegengesetzt ist und sich vor allem dem regionalen Publikum und regionalen Thematiken verpflichtet fühlt. Petras nutzt hierfür den Begriff der Tribalisierung, der aus der Völkerkunde kommt und den Zerfall von Gemeinwesen in einzelne Stämme bezeichnet.

"Tribalisierung von Theater bedeutet die programmatische, inhaltliche, personelle und funktionale Anbindung von Theaterstrukturen an eine jeweilige Region – egal, ob es sich um ein Gebiet oder eine Stadt handelt. Die jeweilige mentale, kulturhistorische und soziale Situation ist genauestens zu untersuchen und für die Theatermacher, bei Gefahr ihres Unterganges, unbedingt zu beachten." (Petras, 41)

Mit dem Begriff der Tribalisierung fordert Petras etwas ein, was an den meisten Kinder- und Jugendtheatern seit längerem schon Selbstverständlichkeit ist. Und jetzt endlich wird diese Theaterform in meine Betrachtungen mit einbezogen - eine Theaterform übrigens, in der die

Zuschauerzahlen in den "letzten zwei Jahrzehnten um 50% Prozent gestiegen sind" (Schoenmakers, 32). Im tribalisierten Theater orientiert sich die Produktion theatraler Zeichen und Ereignisse nicht in erster Linie am aktuellen Kunstdiskurs, sondern an den Wahrnehmungsweisen, ästhetischen Bedürfnissen und Themen der jeweiligen Zielgruppe. Die Erforschung dieser Wahrnehmungsgewohnheiten, die Recherche der Themen und Bedürfnisse sowie die Rückkopplung der Resonanz der Inszenierungen werden zum Bestandteil des Produktionsprozesses. In Vergleich zur zuerst skizzierten Theaterform wird hier die theatrale Kommunikation nicht klar in Produktion und Rezeption getrennt. Im tribalisierten Theater hat man es eher mit Durchmischungen und Kreisläufen zu tun. So können Rechercheprozesse, die in Vor- und Teilaufführungen rückgekoppelt werden, wieder unmittelbar in die Produktion einfließen. Oder/und die Aufführung erscheint eingebettet in einen langen Rechercheprozess und eine Nachbereitung der Aufführung wird wiederum zum Anlass einer neuen Recherche. – Auf diese Weise arbeiten in Berlin beispielsweise das Theater Strahl und das Grips Theater.

Das tribalisierte Theater ist vorrangig an seinem spezifischen Publikum und an der Region orientiert. Das Theater erscheint hier eher als ein öffentlicher Ort, an dem aktuelle Themen verhandelt und an dem sich bestimmte, oftmals ganz verschiedene gesellschaftliche Gruppen theatral repräsentiert finden. In dieser engen Anbindung an die Zuschauer bzw. bestimmte Zuschauergruppen ist der Vermittlungsaspekt in allen Phasen des Produktionsprozesses präsent.

Theaterpädagoginnen, die an Häusern arbeiten, die vorrangig dieser Theaterform zuzuordnen wären, sind deshalb viel stärker in den künstlerischen Betrieb eingebunden. Es gibt keine klaren Abgrenzungen und auch keine Hierarchien mehr wie in der avantgardeorientierten Theaterform. Der Vermittlungsbereich wird komplex und uferlos, und Theaterpädagoginnen sind vielfach gefordert: als Expertinnen für Bildungsprozesse, als Sachverständige für bestimmte Zielgruppen und vor allem als Projektentwicklerinnen. Ein formaler Ausdruck dafür ist die aktuell häufiger anzutreffende Doppelfunktion von Dramaturgie und Theaterpädagogik, wie z.B. am Theater an der Parkaue, dem HAU und dem DT seit dem letzten Intendantenwechsel.

Ist also ein tribalisiertes Theater, in dem das Spannungsfeld zwischen künstlerischer Produktion und pädagogischem Auftrag aufgelöst ist, das Paradies für Theatervermittler_innen? Sollte es aus Sicht der Theatervermittlung nur noch Kinder- und Jugendtheater und tribalisierte Stadttheater geben?

Selbstverständlich ist das zu kurz gedacht. Mir geht es nicht darum, beide Formen gegeneinander auszuspielen.

Angesichts der Komplexität der gegenwärtigen Theaterentwicklung ist mein vereinfachtes Modell der zwei Theaterformen auch längst nicht ausreichend.

So haben wir es in der gegenwärtigen Landschaft der Theatervermittlung mit Phänomenen zu tun, die neue Fragen aufwerfen:

- Welche Position und welche Aufgaben haben Theatervermittler_innen an Theatern wie z.B. dem DT, die als avantgardeorientiertes Theater mit dem Jungen DT einen eigenständigen künstlerischen Bereich mit jugendlichen Akteuren etablieren?
- Wie definiert sich der Bereich der Vermittlung innerhalb von avancierten Projekten, die wesentlich von Künstler_innen getragen werden?
- Welches Selbstverständnis von Theatervermittlung bringt welche Wirkungen hervor?
- Welcher Bildungsbegriff bestimmt die Haltung von Theaterpädagog_innen an den Häusern, wie wirkt sich dieser auf die Konzeption und Ausgestaltung von konkreten Vermittlungsformaten aus und wie auf die Akzeptanz im Haus?

Um sich diesen Fragen anzunähern, muss die Perspektive verändert werden. Wie angekündigt, werde ich jetzt modellhaft skizzieren, wie das Verhältnis zwischen Theater und Vermittlung aus der Perspektive der Vermittlung entworfen wird.

II) Vermittlung und Theater – von der Vermittlung aus erzählt

Wie erwähnt, gibt es innerhalb der Theaterpädagogik noch keine fachwissenschaftlichen Untersuchungen, die sich auf einer verallgemeinerten Ebene mit den Strukturen und dem Selbstverständnis von Theaterpädagogik am Theater beschäftigen. Ich werde deshalb auf Untersuchungen von Carmen Mörsch zurückgreifen, die sich 2009 umfassend mit Ansätzen der zeitgenössischen Kunstvermittlung beschäftigt hat. Vergleichbar meinem Anliegen hat Carmen Mörsch das komplexe Feld der institutionell verankerten Kunstvermittlung daraufhin untersucht, wie sich Kunstvermittlung zur Institution (also in ihrem Fall zum Museum) ins Verhältnis setzt. Dabei werden für sie – selbstverständlich in ganz modellhafter Form - vier Diskurse sichtbar. Diese beschreiben keine historische Abfolge und beinhalten keine Wertung, sondern dienen dazu, in zugespitzter Weise Schwerpunkte und Unterschiede sichtbar zu machen.

1. der Affirmative Diskurs:

Dieser Diskurs schreibt Kunstvermittlung die Funktion zu, die Institution Museum in ihren Aufgaben, die vom International Council of Museums festgelegt worden sind, effektiv nach außen zu kommunizieren. Dabei wird Kunst "als spezialisierte Domäne begriffen, für die sich in erster Linie eine Fachöffentlichkeit zu interessieren hat" (Mörsch, 9). Die Kunstvermittler_innen verstehen sich in diesem Diskurs als spezialisierte und autorisierte Sprecher_innen der Institution und wenden sich mit ihren Angeboten an "eine ebenso spezialisierte und selbstmotivierte, von vornherein interessierte Öffentlichkeit" (ebd.). Formate sind Vorträge, Expert_innenführungen oder Kataloge.

Der affirmative Diskurs, der nach Carmen Mörsch innerhalb der Kunstvermittlung der häufigste und dominanteste ist, spielt in der Theatervermittlung nur eine marginale Rolle. Dies begründet sich in den verschiedenen Traditionen: In der Kunst setzte das sprachliche Vermitteln von Kunst bereits im 18. Jahrhundert ein, als Kunst nicht nur vom Adel, sondern auch vom Bürgertum verstanden werden sollte (vgl. Sturm, 176). Im Theater hat die Deutung und Vermittlung der Inszenierungen *jenseits* der Bühne nie eine so große Rolle gespielt und historisch viel später eingesetzt. Das bekannteste Format des affirmativen Diskurses am Theater ist das Einführungsgespräch zur Inszenierung, das traditionell von der Dramaturgie bestritten wird.

Interessant finde ich in diesem Zusammenhang, die Entwicklung neuer Formate, die in letzter Zeit von der Theatervermittlung ausgehend entwickelt werden und dem affirmativen Diskurs zugeordnet werden können. Ich denke dabei an die Zuschauerakademie am Gorkitheater oder die theaterpädagogischen Salons am Theater an der Parkaue. Hier präsentieren sich die Theater als Zentren einer Wissensproduktion, die den künstlerischen bzw. den vermittlungsorientierten Diskurs des Hauses für ein interessiertes Fachpublikum öffnet.

2. der Reproduktive Diskurs:

In diesem Diskurs "übernimmt Kunstvermittlung die Funktion, das Publikum von morgen heranzubilden und Personen, die nicht von alleine kommen, an die Kunst heranzuführen. Ausstellungshäuser und Museen werden dabei als Institutionen entworfen, die wertvolles Kulturgut öffentlich zugänglich machen, die aber mit hohen symbolischen Schwellen versehen sind." (Mörsch, 9f.) Ausgehend von dem Ziel, die Kunst des Museums möglichst einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, richtet sich die Kunstvermittlung besonders an Kinder und Jugendliche, an Multiplikatoren sowie an nicht bildungsprivilegierte Gruppen. Ein wesentliches Ziel der Arbeit ist der Abbau bzw. die Überwindung von vermuteten Schwellenängsten (Mörsch, 10).

Mit diesen Begriffen sind wir alle bestens vertraut. Der Reproduktive Diskurs ist wie in der Kunstvermittlung auch in der Theatervermittlung der dominante. Wie anfangs erwähnt, ist die Entwicklung der Theaterpädagogik am Theater eng mit dem Anliegen verbunden gewesen, Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene als Zuschauer zu gewinnen. Theatervermittlung, die dem reproduktiven Diskurs verpflichtet ist, bezieht sich damit selbstverständlich vor allem auf die Nicht-Theaterbesucher. Da man diese am besten über die Schule erreicht, besteht der Hauptteil der Arbeit von Theatervermittlerinnen hier im Auf- und Ausbau von Schulkontakten, in auf Schulklassen bezogenen Führungen und vor allem in den so genannten Vor- und Nachbereitungen. Bei der Beschreibung dieses Formats lasse ich die Nürnberger Theaterpädagogin Anja Sparberg zu Wort kommen.

"Das sind Programme zur Vermittlung und Heranführung an Theaterbesuche, die die Schaulust fördern und damit den Schülern die Möglichkeit geben, an einem Teil des kulturellen Lebens der Stadt mit Genuss teilzunehmen. Schaulust fördern heißt in diesem Falle Schwellenängste abbauen und Schülern sowohl die Unmittelbarkeit des Theaters als auch die durchaus komplexe Sprache der einzelnen Theaterzeichen näher zu bringen." (Anja Sparberg, 160)

In der Theaterpädagogik gilt es als unanfechtbar, dass sich diese Schaulustförderung am besten über einen erfahrungsorientierten Ansatz vermitteln lässt. Dabei sind Vorbereitungsworkshops komplex konzipiert: Sie laden die Teilnehmer_innen dazu ein, über die praktische Erprobung von auf die Inszenierung bezogenen Interaktionsspielen, von Rollenskizzen und szenischen Momenten Erfahrungen sowohl mit den Themen als auch mit der Produktions- und Spielweise der Inszenierung zu machen. Die an das Spielen anknüpfende Reflexion soll den Workshopteilnehmenden die Relevanz der jeweiligen Themen deutlich machen und den Blick dafür öffnen, wie diese Themen in der Inszenierung auf *spezifisch theatrale* Weise umgesetzt werden. Über die Jahre hat sich hier ein riesiger Schatz an praktisch, methodischem Wissen gebildet, der drauf wartet, systematisiert und aufgearbeitet zu werden. (Meines Wissens hat es so eine Systematisierung bisher nur im Bereich der szenischen Interpretation von Oper und Musiktheater gegeben.)

Zusammengefasst gehen der transformative und der reproduktive Diskurs von einem statischen Verhältnis zwischen Institution und Publikum aus: Es steht fest, wer bildet und wer gebildet wird, und meist ist auch klar, worin die Bildungsziele bestehen. Darüber hinaus sind

der affirmative und reproduktive Diskurs nicht selbstreflexiv im Sinne, dass sie ihre impliziten Grundannahmen (über das Wie und Wer der Bildung) als solche analysieren. In beiden Diskursen findet auch keine kritische Hinterfragung des Verhältnisses zwischen dem Selbstverständnis der Vermittlungsarbeit und dem Selbstverständnis der Institution Theater statt. Wenn auch der Zusammenhang nicht zwingend ist, besteht eine Affinität beider Diskurse zur avantgardeorientierten Theaterform.

Im Gegensatz dazu gehen die folgenden beiden Diskurse, von einer Flexibilisierung der jeweiligen Bildungsverhältnisse aus. Voraussetzung dafür ist selbstreflexive Betrachtung der eigenen Praxis und ihrer Bedingungen.

3. der dekonstruktive Diskurs

Dieser Diskurs ist laut Carmen Mörsch eng mit der kritischen Museologie verbunden, "die sich seit den 1960er Jahren entwickelt hat" (Mörsch, 10). Im Zentrum steht hier die kritische Hinterfragung des Museums als Institution sowie der Kunst. "Ausstellungsorte und Museen werden dabei in erster Linie in ihrer gesellschaftlich zurichtenden und disziplinierenden Funktion als Distinktions-, Exklusions- und Wahrheitsmaschinen begriffen." (ebd.) Die Formate der Kunstvermittlung innerhalb des dekonstruktiven Diskurses können sehr verschieden sein und sich durchaus der traditionellen Formen wie z.B. der Führung bedienen, wesentlich ist jedoch der institutionskritische Zugang. Kunstvermittlung orientiert sich hier an den dekonstruktiven Potentialen der Kunst und entwirft ihre Praxis als eine Kunstvermittlung, die "selbst künstlerische Merkmale aufweist" (ebd.).

Die Vertreter_innen dieses Diskurses sind oftmals Personen, die sowohl über eine qualifizierte künstlerische als auch über eine erziehungs- bzw. (kultur)wissenschaftliche Ausbildung verfügen.

In der Theatervermittlung spielt der kritische Diskurs, der von Carmen Mörsch selbst vertreten und auch deshalb in der Kunstvermittlung stark gemacht wird, bislang keine Rolle. So hat meines Wissens hat in der theaterpädagogischen Diskussion bislang keine kritische Auseinandersetzung mit dem Theater als Institution und als Wirklichkeitskonstruktionsmaschine stattgefunden. Ich will damit gar nicht bezweifeln, dass Theatervermittlerinnen als Anwältinnen ihrer Zielgruppen immer wieder wahrnehmen, wie die Bauweise und Struktur ihres Theaters, wie die auf der Bühne gezeigten Wirklichkeiten bestimmte Unterscheidungen und damit Machtverhältnisse reproduzieren. Und selbstverständlich gibt es immer wieder Inszenierungen, die von Theatervermittlerinnen

ungern mit Schülern vorbereitet werden, nicht weil sie schlecht gemacht wären, sondern weil sie nichts mehr zu tun haben mit der Welt, in der die Schüler leben.

Aber was bislang fehlt, sind Begriffe, Kategorien und auch Beispiele, mit deren Hilfe diese Kritik artikuliert und kommuniziert werden könnte. Hier herrscht dringender Nachholbedarf.

4. der transformative Diskurs

In diesem Diskurs werden Ausstellungsorte und Museen seitens der Kunstvermittlung als "veränderbare Organisationen begriffen, bei denen es weniger darum geht, Gruppen an sie heranzuführen, als dass sie selbst (...) an die sie umgebende Welt – z.B. ihr lokales Umfeld – herangeführt werden müssen." (Mörsch, 10). Voraussetzung für ein solches Denken ist die Kritik an einem engen, auf Selbstreferentialität und Spezialistentum setzenden Kunstbegriff. Angesichts der ausdifferenzierten Gesellschaft und den Anforderungen der Wissensgesellschaft wird die Institution Museum als Plattform für unterschiedliche Öffentlichkeiten entworfen. Der transformative Diskurs arbeitet damit "gegen die hierarchische Unterscheidung zwischen kuratorischer Arbeit und Vermittlung" (Mörsch, 11). Es gibt in diesem Sinne keine Vermittlungsformate mehr, sondern in Zusammenarbeit mit einem Publikum entwickelte Projekte, die autonom vom Ausstellungsprogramm durchgeführt werden oder eigene "Ausstellungen, die durch das Publikum bzw. spezifische gesellschaftliche Akteur_innen gestaltet werden" (ebd.).

Es ist deutlich erkennbar, dass der transformative Diskurs innerhalb der Theatervermittlung in den letzten Jahren immer stärkeres Gewicht bekommen hat.

Wenn hier auch wesentliche Impulse aus der bildenden Kunst und der Kunstvermittlung aufgegriffen wurden, kann man mittlerweile davon ausgehen, dass die prinzipielle Öffnung der Theater für andere, oft marginalisierte kulturelle Gestaltungs- und Ausdrucksformen und für nicht privilegierte gesellschaftliche Gruppen weiter fortgeschritten ist als die Öffnung der Museen.

Theatervermittlung, die dem transformativen Diskurs folgt, arbeitet dabei in unterschiedlicher Gewichtung in zwei Richtungen: zum einen an der Erweiterung des Theaterbegriffes durch Einbeziehung von Impulsen aus anderen Künsten, Aktionsformen und der Kunstpädagogik und zum anderen an der Öffnung des Theaters in sein soziales und politisches Umfeld hinein. Prominente Berliner Beispiele dafür sind die Winterakademie an der Parkaue, verschiedene Projekte des Jungen DT; die politischen Aktionen zum Bleiberecht des Grips Theaters oder das vom HAU durchgeführte Projekt X Schulen. Strukturell interessant ist, dass in vielen dieser Projekte Theatervermittler_innen oftmals eher konzeptionell als

Projektentwickler_innen und Organisator_innen agieren und die unmittelbare Arbeit mit den Kindern und Jugendlichen an Künstler_innen übertragen wird.

Die Wiederholung der Beispiele macht deutlich, dass der dekonstruktive und transformative Diskurs mit der oben skizzierten tribalisierten Theaterform korrespondieren. Doch bei allen Gemeinsamkeiten gibt es prinzipielle Unterschiede zwischen einem *Theaterverständnis* und einem *Bildungsverständnis*. Und mir scheint: die dringendste Anforderung an Theatervermittler_innen, die sich in solchen innovativen Arbeitsformen bewegen, besteht in der kritischen Selbstverständigung über ästhetische, pädagogische und politische Werte und in der auf dieser Grundlage erfolgenden Aushandlung von Kompetenzbereichen.

Denn der transformative Diskurs, der an der Auflösung der Grenzen zwischen Kunst und Vermittlung arbeitet und projektartige Arbeitsformen in einem tribalisierten Theater führen zu neuen Anforderungen an die Professionalität von Theatervermittler_innen. Das Spannungsfeld, das sich hier auftut, ist dynamischer und undurchsichtiger als das traditionelle zwischen Kunst und Pädagogik. Es besteht zwischen an der Kunst orientierter Theatervermittlung auf der einen Seite und Theaterkunst mit nicht professionellen Spieler/innen auf der anderen.

Um in diesem Spannungsfeld bestehen zu können, brauchen Theaterpädagoginnen noch andere Kompetenzen und theoretische Grundlagen als bisher. Welche, das wäre gemeinsam zu diskutieren.

Ich plädiere dafür, Theatervermittlung in ihrem Bezug zum Theater als selbstreflexive Praxis zu entwerfen (vgl. Ziegenbein, 239) und über die Analyse und Systematisierung des vorhandenen Praxiswissens einen Fachdiskurs zu entwickeln, der eine selbst-bewusste Positionierung des Bereiches innerhalb des Theaters ermöglicht.

Quellen:

Baecker, Dirk: Die Kunst der Gesellschaft. In: Deutscher Bühnenverband, Kulturwissenschaftliches Institut Essen (Hrsg.): Zukunft durch ästhetische Bildung. Köln 2005.

Bolwin, Rolf: Begrüßung. In: Deutscher Bühnenverband, Kulturwissenschaftliches Institut Essen (Hrsg.): Zukunft durch ästhetische Bildung. Köln 2005.

Brauneck, Manfred: Theoretische Vorbemerkung. In: Manfred Brauneck: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbeck bei Hamburg 1982.

Günter, Bernd: Wie man bei der Jugend ankommt... oder auch nicht. Theater als Trend. In: Die Deutsche Bühne. 73. Jahrgang, Nr. 1/ Januar 2002.

Mörsch, Carmen: 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 2009.

Petras, Armin: Das Theater und die Stadt. In: Deutscher Bühnenverein (Hrsg.): Muss Theater sein? Fragen Antworten Anstöße. Köln 2003.

Sack, Mira: Konstellationen von Künstlern und Kindern. Ein pädagogischer Blick auf Vermittlungskünste und die Kunst der Vermittlung. In: Vaßen, Florian (Hrsg.): Korrespondenzen. Theater – Ästhetik – Pädagogik. Berlin Milow Strاسبurg 2010.

Schoenmakers, Henri: Schule – Kunst – Politik in Europa. In: Eckart Liebau, Jörg Zirfas (Hrsg.): Die Kunst der Schule. Bielefeld 2009.

Sparberg, Anja: Schreiner und Friseurinnen entdecken das Theater. Ein Bericht aus der theaterpädagogischen Praxis am Staatstheater Nürnberg. In: Eckart Liebau, Jörg Zirfas (Hrsg.): Die Kunst der Schule. Bielefeld 2009.

Sturm, Eva: Kunst-Vermittlung ist nicht Kunst-Pädagogik und umgekehrt. In: Johannes Kirschenmann, Rainer Wenrich, Wolfgang Zacharias (Hrsg.): Kunstpädagogisches Generationengespräch. Zukunft braucht Herkunft. München 2004.

Ziegenbein, Julia: Dem Blick den Blick zu sehen geben. Wie ein Hilfsmittel der Präsentation sich selbst präsentierte. 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 2009.

Theater und Vermittlung. Potentiale und Spannungsfelder einer Beziehung

Ute Pinkert

Thesen zum Vortrag

1. Theatervermittlung ist ein Berufsfeld auf dem Weg zur Professionalisierung
2. Theatervermittlung am Stadttheater ist ein neu entstandener Bereich, der sich insbesondere in den letzten 10 Jahren unter dem Vorzeichen der Gewinnung neuer (junger) Publikumsschichten stark entwickelt hat.
3. Die strukturelle Einbindung der Theatervermittlung am Theater – und damit die Ausprägung des Vermittlungsprofils – ist abhängig von der entsprechenden Theaterform bzw. vom Theaterbegriff, der am jeweiligen Theater vertreten wird.
4. Im avantgardeorientierten Theater steht Theatervermittlung im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Produktion und pädagogischer Vermittlung, im tribalisierten Theater löst sich aufgrund einer veränderten strukturellen Position von Vermittlung dieses Spannungsfeld auf.
5. Innerhalb der institutionalisierten Theatervermittlung lassen sich – der Kunstvermittlung vergleichbar (C. Mörsch) - verschiedene (gleichberechtigt nebeneinander stehende) Diskurse ausmachen: der affirmative und reproduktive Diskurs auf der einen Seite und der kritische und transformative Diskurs auf der anderen. Die ersten beiden Diskurse korrespondieren mit der avantgardeorientierten Theaterform, die letzteren beiden mit der tribalisierten. Aber es besteht ein Unterschied zwischen einem Theaterverständnis und einem Vermittlungsverständnis.
6. Im tribalisierten Theater und/oder innerhalb einer dem transformativen Diskurs verpflichteten Theatervermittlung tut sich ein neues Spannungsfeld auf: zwischen an der Kunst orientierter Theatervermittlung und Theaterkunst mit nicht professionellen Spieler/innen.
7. Es gilt, Theatervermittlung als selbstreflexive und kritische Praxis zu entwerfen und die Lücke zwischen Praxiswissen und Fachdiskurs zu schließen.