

# Art Education Research No. 4/2011

Ute Pinkert

## Theatervermittlung als Forschungsgegenstand

### 1) KONTEXT

Forschungsthemen bilden sich im Zusammenspiel von übergreifenden Problemstellungen des Faches, persönlichen Fragen und (in entscheidendem Masse) den institutionellen Kontexten und Anforderungen der eigenen Tätigkeit heraus. Für mich geht es seit sechzehn Jahren um (universitäre) Ausbildungszusammenhänge: diejenigen von Sozialpädagog\_innen, Kunstpädagog\_innen, und seit 2007 am *Institut für Theaterpädagogik* an der *Universität der Künste Berlin* (UdK), um diejenigen von Theaterpädagog\_innen und Lehrer\_innen für das Schulfach *Darstellendes Spiel*. Das *Institut für Theaterpädagogik* geht auf die 1980 erfolgte Überführung der von Hans-Wolfgang Nickel an der *Pädagogischen Hochschule Berlin* geleiteten Einrichtung *Schulspiel* in den Fachbereich Erziehungswissenschaften an der UdK zurück; es gehört nach diversen fachbezogenen Wandlungs- und strukturbezogenen Veränderungsprozessen mittlerweile zur Fakultät *Darstellende Kunst* und bietet neben der Lehrer\_innenausbildung einen aus dem ehemals zweijährigen Zusatzstudium *Spiel- und Theaterpädagogik* hervorgegangenen Masterstudiengang *Theaterpädagogik* an.

Die spezifische Situation unseres Instituts innerhalb der Universität der Künste färbt meinen Blick auf das Fach: die Theaterpädagogik erscheint mir als ein bescheiden ausgestatteter Bereich zwischen hohen Erwartungen bezüglich ihres Beitrages zur kulturellen Bildung auf der einen Seite und den Anforderungen eines sich stark an künstlerischen Massstäben<sup>1</sup> orientierenden Praxisfeldes auf der anderen – die eigene Geschichte noch weitgehend unbearbeitet im Gepäck. Dieses »Zwischen« ist für die Verortung der

Fachdisziplin und den Fachdiskurs insgesamt prägend und zeugt vom spezifischen Charakter unseres Faches als Disziplin kultureller/ästhetischer/künstlerischer Bildung sowie einer entsprechend angewandten Theoriebildung.

In meiner Verantwortung für einen Masterstudiengang *Theaterpädagogik* beschäftigt mich ganz aktuell das Verhältnis zwischen wissenschaftlich-reflektierenden und künstlerisch-praktischen Kompetenzen, die wir uns Lehrenden abverlangen und den Studierenden zu vermitteln suchen. Welche Fähigkeiten und Kompetenzen sind zukunftsfähig? Was kann aus Vergangenen geschlussfolgert, wie können Entwicklungen vorhergesehen, in welcher Weise Dynamiken beeinflusst werden, damit Ausbildung sinnvoll und nachhaltig ist? Vor diesem Hintergrund gilt meine Aufmerksamkeit gegenwärtig dem relativ jungen Theorie- und Praxisfeld der Theaterpädagogik am Theater, einem Arbeitsfeld unserer Absolvent\_innen. Wie in keinem anderen Bereich finden hier seit einigen Jahren grosse Umwertungsprozesse der Theater- und Bildungsbegriffe statt, die die kulturelle Bildung im Bereich der Theaterkunst explizit und implizit (heraus) fordern. Die starke Dynamik dieser Umwertungsprozesse beruht auf zwei Impulsen, die sich meist gegenseitig verstärken: Erstens wird die kommunale bzw. staatliche Förderung der Theaterbetriebe aufgrund des Strukturwandels der kulturellen Öffentlichkeit und des demografischen Wandels immer stärker an ein Engagement im Bereich kultureller Bildung geknüpft: trotz aller Sparzwänge werden Arbeitsplätze für Theaterpädagog\_innen geschaffen, Projekte im Stadtraum unternommen und an den Staats- und Stadttheatern landauf landab Kinder- und Jugendtheatersparten eingerichtet.<sup>2</sup> Zweitens ist seit etwa zehn Jahren im Theater eine »Tendenz zur Realität« (Tiedemann 2007: 7) zu beobachten, in deren Folge nicht-professionelle

<sup>1</sup> Es ist mir selbstverständlich bewusst, dass diese enge Orientierung an der Theaterkunst nicht alle Bereiche der Theaterpädagogik gleichermaßen betrifft, sondern vor allem unsere eigenen Ausbildungsbereiche, die ausserschulische und schulische theaterpädagogische Arbeit. Aufgrund der enormen Ausdifferenzierung und Professionalisierung des Berufsfeldes driften die einzelnen Bereiche jedoch zunehmend auseinander und zwingen zur endgültigen Verabschiedung des universalen Gedankens aus den Anfängen des Instituts.

<sup>2</sup> Prominente Beispiele sind das *Junge Schauspielhaus Hamburg* (seit 2005/06), das *junge schauspiel hannover* (seit 2009/10) und das *Junge DT* in Berlin (seit 2010/11).

Akteure und Akteurinnen – bislang die »Klientel« der Theaterpädagogik – die Bühnen erobern: ob als »Experten des Alltags« (Dreyse/Malzacher 2007) im neuen Dokumentartheater, als »Readymade« (Groys 2007) oder »authentische« Vertreter der jungen Generation. Derzeit stellt sich die Frage, inwieweit dieser Prozess der Professionalisierung der Theaterarbeit mit Nicht-Professionellen von Theaterpädagog\_innen (am Theater) aktiv mitgestaltet werden kann. Notwendig ist dafür eine Selbstvergewisserung über die spezifischen Bedingungen und Potentiale des Arbeitsfeldes und die Ausarbeitung von theaterpädagogischen Qualitätskriterien.

Die mir zur Verfügung stehenden Ressourcen für solche Forschungsarbeiten sind gering. Aufgrund der innerhalb der Universität der Künste dominanten Orientierung an einer auf Talententfaltung und handwerklicher Meisterschaft beruhenden Ausbildung für (traditionelle) künstlerische Berufsbilder, haben theoretisch orientierte Forschungsvorhaben hier keine grosse Tradition, und der Aufbau infrastruktureller Unterstützungsstrukturen steht noch am Anfang.<sup>3</sup> Diese Situation bietet jedoch auch den Vorteil, dass Forschungsthemen selbst entwickelt und eigene Netzwerke und Strukturen aufgebaut werden können sowie ein Agieren in relativer Unabhängigkeit von kulturpolitischen Massgaben möglich ist. Vor diesem Hintergrund und entsprechend der Denomination meiner Professur als einer künstlerisch-wissenschaftlichen werden Forschungsvorhaben zunächst als lokal begrenzte Studien konzipiert.

## II) FORSCHUNGSSTAND

Innerhalb der theaterpädagogischen Fachwissenschaft hat es bislang eine grosse Zurückhaltung gegeben, sich explizit mit dem Berufsfeld von Theaterpädagogik am Theater zu befassen. Ein Grund dafür liegt darin, dass sich alle wesentlichen Paradigmen der Theaterpädagogik bis in die 1990er-Jahre hinein aus der konsequenten *Abgrenzung* vom professionellen Theater heraus definiert haben. Zum anderen ist es gängige Praxis, dass theaterpädagogische Forschungsthemen quer zu bestimmten Berufsfeldern entworfen werden.<sup>4</sup> Mit dem Vorschlag, Theaterpädagogik am Theater zum Forschungsgegenstand der

theaterpädagogischen Fachtheorie zu machen, wird damit sowohl inhaltlich als auch forschungsmethodisch Neuland beschritten.

Die Produktivität des Vorhabens hängt aus diesem Grunde wesentlich davon ab, inwieweit es gelingt an vorhandene Praxen und Diskurse anzuschliessen. Dies wären vor allem:

1. das grosse *Praxiswissen* der Akteure und Akteurinnen in diesem Berufsfeld,
2. die theoretischen Erkenntnisse, die innerhalb anderer Disziplinen aus der Untersuchung vergleichbarer Praxisfelder bereits gewonnen wurden und
3. die theaterpädagogische Fachtheorie, die verschiedene Fragestellungen, die sich in der theaterpädagogischen Praxis am Theater stellen, in Aspekten bereits bearbeitet hat.

Die ersten Schritte sind getan: Ausgehend von der Kooperation des *Instituts für Theaterpädagogik* mit dem Arbeitskreis der Berliner Theaterpädagog\_innen, zu der (wechselnde) Vertreter\_innen von zwölf Berliner Theatern gehören, begannen wir im März 2010 mit einem regelmässigen Austausch über Profile und Formate von Theaterpädagogik am Theater und konnten dank der Förderung des *Deutschen Bühnenvereins* bereits im Februar 2011 an der UdK gemeinsam ein bundesweites Symposium zur Bestandsaufnahme des Berufsfeldes veranstalten: *WAS GEHT*.<sup>5</sup> Im einflussreichen Vortrag dieses Symposiums beschrieb ich als entscheidendes Merkmal des Arbeitsfeldes der Theaterpädagogik am Theater den Bezug zur *Institution* und machte den Vorschlag, zur Bezeichnung dieses Arbeitsfeldes den bislang im theaterpädagogischen Kontext kaum genutzten Begriff der Theatervermittlung zu verwenden.<sup>6</sup> Mit der Eingrenzung von Theatervermittlung auf einen spezifischen Arbeitsbereich<sup>7</sup> könnte so ein Forschungsfeld entworfen werden, das sich an diejenigen Erkenntnisse der Kunstvermittlung anschliesst, die sich ausgehend von der »klassischen« Museumsführung seit über zehn Jahren mit zeitgemässen und an Kunst orientierten Möglichkeiten und Potentialen von Vermittlung

<sup>5</sup> Vgl. dazu [www.was-geht-berlin.de](http://www.was-geht-berlin.de) und *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik*, Heft 59, Oktober 2011.

<sup>6</sup> Die mit diesem Begriff signalisierte Nähe zum Bereich der Kunstvermittlung ist gewollt. Unter Berücksichtigung der Differenzierung des Diskurses der Kunstvermittlung sei jedoch betont, dass der dort teilweise vertretene Anspruch auf ein »neues Paradigma« (vgl. Maset 2007) für die Theatervermittlung keine Relevanz hat.

<sup>7</sup> Diese Engführung beinhaltet auch eine (methodische) Differenzierung zwischen Theatervermittlung und einer übergreifenden kulturpolitisch geprägten Programmatik der Kulturvermittlung. Damit verfolge ich einen anderen Ansatz als Myrna-Alice Prinz-Kiesbüye und Yvonne Schmidt, die sich aktuell ebenfalls mit Theatervermittlung auseinandersetzen, diese aber weniger in Bezug auf die Institution Theater als vor dem Hintergrund einer allgemeinen gegenwärtigen Neuauslotung »der Trennungen zwischen Kunst, Vermittlung und Pädagogik« (Prinz-Kiesbüye/Schmidt 2010: 46) diskutieren.

<sup>3</sup> Seitens der Universitätsleitung werden seit einigen Jahren grosse Anstrengungen unternommen, um die wissenschaftliche und vor allem spezifisch künstlerisch-wissenschaftliche Forschung an der UdK auszubauen. Fakultätsübergreifende Ergebnisse sind beispielsweise das *Graduiertenkolleg Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses* (1998-2005) oder die seit zwei Jahren etablierte *Graduiertenschule für die Künste und die Wissenschaften*.

<sup>4</sup> Tradition hat in der Theaterpädagogik die Untersuchung von Bedingungen, Potentialen und Wirkungen von Theaterarbeit mit und für bestimmte(n) Zielgruppen wie z.B. Kindern und Jugendlichen oder innerhalb bestimmter Institutionen wie z.B. der Schule. Aktuelle Forschungen beziehen sich häufig auf die Untersuchung der bildenden Wirkungen von spezifischen Verfahren des zeitgenössischen Theaters.

auseinandersetzen und Kunstvermittlung in diesem Sinne verstehen als »die Praxis, Dritte einzuladen, um Kunst und ihre Institutionen für Bildungsprozesse zu nutzen« (Mörsch 2009: 9; herv. U.P.).

Im März 2012 wird aller Voraussicht nach das zweite Symposium der, als Tagungsreihe angelegten theoretischen Verständigung über Positionen und Potentiale von Theatervermittlung stattfinden – wieder in Kooperation mit der UdK und veranstaltet vom *Jungen DT am Deutschen Theater*. In Vorbereitung und Begleitung dieses Symposiums werde ich in den kommenden Monaten (meines Forschungssemesters) eine Feldforschung innerhalb der im Arbeitskreis vertretenen zwölf Berliner Theater durchführen und auf der Grundlage von Beobachtungen, Beschreibungen und Interviews das jeweilige Zusammenspiel von (historisch gewachsenen) strukturellen Bedingungen, Diskursen und Praxen reflektieren. Auf der theoretischen Ebene lassen sich hier strukturelle, historische und systematische Perspektiven unterscheiden, deren Prämissen im Folgenden skizziert werden sollen.

### III) STRUKTUREN, GESCHICHTE UND PRAKTIKEN VON THEATERVERMITTLUNG ALS UNTERSUCHUNGSFELDER

Wenn sich Theatervermittlung in ihrem Bezug zur Institution Theater beschreibt, versteht es sich von selbst, dass (zuerst) die Struktur dieser Beziehung, also die Organisationsstruktur des betreffenden Hauses betrachtet werden sollte. So ist es für das Selbstverständnis und die Gestaltungsmöglichkeiten von Theaterpädagogik am Theater wesentlich, in welcher Position und in welchem Macht- (bzw. »Weisungs-«) Verhältnis sie sich zu den verschiedenen Arbeitsbereichen bzw. Abteilungen am Theater befindet. Denn auch jenseits subjektiver Haltungen werden die Denk- und Handlungsweisen der Akteurinnen und Akteure bereits durch die Zuordnung oder Nicht-Zuordnung zu bestimmten Bereichen (wie z.B. Öffentlichkeitsarbeit oder Dramaturgie) geprägt.

Ebenso spielt natürlich das Profil des Hauses eine grosse Rolle: die Art und Weise, wie sich das Theater inhaltlich, ästhetisch und politisch nach aussen präsentiert, an welche Gruppen der Öffentlichkeit es sich wendet und an welchen gesellschaftlichen Diskursen es sich vorrangig orientiert.

Eine Beschreibung zweier grundlegender Theaterentwicklungen aufgreifend, wie sie Armin Petras 2003 im Bezug auf das Theater und die Stadt vorgeschlagen hat, wären hier zwei entgegengesetzte Pole zu entwerfen: auf der einen Seite das dem Prinzip der Urbanisierung folgende »Plattform- und Festivaltheater« und auf der anderen ein Stadttheater, das dem Prinzip der »Tribalisierung« folgt.

Die Plattform- und Festivaltheater sind das Ergebnis einer von Petras als Urbanisierung bezeichneten »Bewegung von Theatermachern zwischen den Zentren der Bevölkerung« (Petras 2003: 42). Sie setzen auf

ein mobiles avantgardistisches bzw. hochgebildetes Publikum und produzieren ohne eigenes Ensemble experimentelle, oft auch gattungsübergreifende Auführungen sowie Theaterereignisse von höchstem künstlerischen Niveau. Die andere Entwicklungsrichtung, die Tribalisierung hingegen »bedeutet die programmatische, inhaltliche, personelle und funktionale Anbindung von Theaterstrukturen an eine jeweilige Region [...] ein Gebiet oder eine Stadt« (Petras 2003: 41). Angesichts der gegenwärtigen Gefährdungen des Stadttheaters als traditionellem »Ort der Repräsentanz der Bürgerschaft einer Stadt« (Petras 2003: 40) durch »Abwanderung in die Metropolen, Überalterung der Gesellschaft und dem Verschwinden der nachwachsenden Jugend in den anderen Medien« (Petras 2003: 41) hat die *Kulturstiftung des Bundes* die Theater darin unterstützt, radikal neue Wege der Tribalisierung zu suchen. Sie legte 2006 den Fonds *Heimspiel* auf, mit dessen Hilfe Projekte gefördert werden, »die »darauf angelegt sind, über die Mitwirkung von Laien auf der Bühne neue Formen der Auseinandersetzung mit Realität zu suchen«, mit dem erklärten Ziel, einen kreativen Prozess in Gang zu setzen, »in dem beide Seiten voneinander lernen können« (Mundel/Mackert 2011: 132). In der Konsequenz verfolgt der Fonds *Heimspiel* damit keine geringeren Zielsetzungen, als ein grundlegend neues Verständnis von Stadttheater und von Kultureller Bildung zu fördern sowie entsprechende »verflüssigte« Strukturen zu etablieren.

Wenn man sich die beiden Pole in der Berliner Theaterlandschaft vergegenwärtigt, findet man auf der Seite der Urbanisierung das *Hebbel am Ufer* (HAU) als Plattformtheater und die *Berliner Festspiele* als Festivaltheater. Konsequenterweise tribalisiert, indem sie ihre Strukturen an differenzierte Bereiche der Berliner Region, nämlich bestimmte Zielgruppen anbinden, sind neben dem »Volks-theater/Bürgertheater« (Vaßen 2011: 9) wie dem *Heimathafen* in Berlin-Neukölln vor allem die Kinder- und Jugendtheater der Stadt: das *GRIPS Theater*, das *Theater Strahl* oder das *Theater an der Parkaue*.

Zu untersuchen ist, wie sich in diesen Häusern, deren Strukturen sich (in verschiedener Weise) von denen der traditionellen Stadttheater unterscheiden, die Vermittlungsarbeit gestaltet. Welche strukturelle Rolle spielen Theatervermittler\_innen in den Produktionsprozessen dieser Theaterformen, welche Arbeitsbereiche haben sie zu übernehmen und welche konkreten Praxen bilden sie aus?

Die meisten Theater (nicht nur in Berlin) werden gegenwärtig jedoch von traditionellen Stadttheaterstrukturen geprägt und versuchen den Spagat zwischen Entwicklungen der Urbanisierung und Tribalisierung: zwischen einem Anspruch auf »die große Oper« (Mundel/Mackert 2011: 135), (avantgardistische) Entwicklung der Theaterkunst und bürgerliche Repräsentanz auf der einen Seite und der Suche nach Möglichkeiten einer Anbindung an regionale Themen und (neue) Zielgruppen auf der anderen. Der Vermitt-

lung kommt dabei in jedem Fall eine programmatische Rolle zu. In welcher Weise sie jedoch konkret konzipiert und gestaltet wird, hängt in starkem Masse von den inneren Strukturen des jeweiligen Stadttheaters ab und damit von den Begrifflichkeiten und Überzeugungen der jeweils (verantwortlichen) Akteurinnen und Akteure.

#### IV) DISKURSE DER THEATERVERMITTLUNG

Mit diesem Zusammenhang zwischen den Begrifflichkeiten von Kunst, Vermittlung/Bildung, programmatischen Zielbestimmungen und den entsprechenden institutionellen Strukturen und Vermittlungsformaten hat sich kürzlich Carmen Mörsch auseinandergesetzt. Im Rahmen der Auswertung des Vermittlungsprogrammes der *documenta 12* entwarf sie modellhaft vier Diskurse, die sich »aus institutioneller Perspektive« (Mörsch 2009: 9) gegenwärtig in der Kunstvermittlung beobachten lassen: der affirmative, reproduktive, dekonstruktive und transformative Diskurs.

Bei der Anwendung dieses Modells auf die Theatervermittlung lassen sich ersten Untersuchungen zufolge hier vor allem Ausprägungen des reproduktiven und transformativen Diskurses finden (vgl. Prinz-Kiesbüye/Schmidt 2010; Pinkert 2011).

Die (sprachliche) Vermittlung der Absichten und Kontexte von Aufführungen an eine interessierte Fachöffentlichkeit, wie sie dem affirmativen Diskurs entspricht, gehört im deutschen Theaterbetrieb traditionell zum Aufgabenbereich von Dramaturg\_innen. Sie erstellen die Programmhefte und leiten die Publikumsgespräche mit dem »spezialisierten, selbstmotivierten, von vornherein interessierten [erwachsenen Anteil der, UP] Öffentlichkeit« (Mörsch 2009: 9). Wenn Theatervermittler\_innen an Aktivitäten, die diesem Diskurs folgen, beteiligt sind, dann immer in Zusammenarbeit mit der Dramaturgie, oder auf der Grundlage einer entsprechenden fachlichen (Doppel-) Qualifikation.

Die Einrichtung von Stellen für Theaterpädagog\_innen, die vereinzelt erst vor etwa 25 Jahren einsetzte, begründete sich von Anfang an mit einer Argumentation im Sinne des reproduktiven Diskurses. Ausgehend von der Wahrnehmung, dass (Kinder und vor allem) Jugendliche als »Publikum von morgen« (ebd.: 12) ins Theater »nicht von alleine kommen« (ebd.: 9) wurde es für notwendig erachtet, diese Zuschauergruppen »an die Kunst heranzuführen« (ebd.: 9). Theaterpädagog\_innen der ersten Stunde, teilweise auch als »Jugenddramaturg\_in«<sup>8</sup> bezeichnet, bekamen deshalb den Auftrag, »sich darum zu kümmern, dass mehr Jugendliche ins Theater kommen«<sup>9</sup>. In der Ausdifferen-

zierung und Erweiterung dieser allgemeinen Aufgabe haben Theatervermittler\_innen in den letzten zwanzig Jahren eine Vielzahl von Strategien erprobt und professionelle Vermittlungsformate entwickelt. Es ist an der Zeit, das damit entstandene enorme Praxiswissen endlich auch einmal fachwissenschaftlich aufzuarbeiten – bei aller Kritik an den Grundannahmen des reproduktiven Diskurses, die insbesondere das hier entworfene statische Verhältnis zwischen Lehrenden und Lernenden, sowie die Vordefinierung der Bildungsinhalte (vgl. ebd.: 12) betreffen und damit die einseitige Vermittlungsrichtung, die die Institution Theater und die Theaterkunst nicht hinterfragt. Ebenso ist es von Interesse, den strukturellen Arbeitsbedingungen und verallgemeinerbaren Bewältigungsstrategien der Akteurinnen und Akteure innerhalb einer reproduktiv ausgerichteten Theatervermittlung nachzugehen. Wie Gabi Reinhardt, Absolventin unseres Instituts, in ihrer Masterarbeit am Beispiel des Theaters Chemnitz anschaulich macht, führt ein sowohl auf Leitungs- als auch auf Vermittlungsebene vertretener reproduktiver Diskurs dazu, dass die Theatervermittlung als zusätzlich zur künstlerischen Produktion zu bearbeitender Bereich wahrgenommen wird, quasi grenzenlos erscheint, dabei aber strukturell weitgehend isoliert ist. Dies konfrontiert die Theatervermittler\_innen mit einer permanenten Überforderungssituation, sichert ihnen aber auch innerhalb des Hauses einen – wenn auch mehr oder weniger abgewerteten – Expertenstatus (vgl. Reinhardt 2011).

Wie auch Prinz-Kiesbüye und Schmidt feststellen, hat der von Mörsch als dekonstruktiver Diskurs gekennzeichnete Theorie- und Praxiszusammenhang innerhalb der Theaterpädagogik am Theater keine Tradition. Das mag darin begründet sein, dass, wie bereits erwähnt, die grundlegenden Diskurse der Theaterpädagogik ihren emanzipatorischen Anspruch bis in die 1990er-Jahre hinein wesentlich aus der Abgrenzung gegenüber dem Stadttheater bezogen. Es ist jedoch auch (selbstkritisch) zu konstatieren, dass die Verarbeitung von entsprechenden Theorieansätzen aus der Philosophie, Kulturwissenschaft und Pädagogik, wie sie für die Etablierung eines dekonstruktiven Diskurses notwendig sind, innerhalb der theaterpädagogischen Fachtheorie nur zögerlich voran geht.

Der von Carmen Mörsch als transformativer Diskurs bezeichnete Argumentationszusammenhang ist derjenige, der gegenwärtig innerhalb der Theatervermittlung an Attraktivität gewinnt und durch »Tribalisierungsschübe« (insbesondere im Zusammenhang mit dem Fonds *Heimspiel*) und die Aufwertung Kultureller Bildung an den Theatern eine Dynamik entfaltet, die die Akteure mitunter zu überrollen droht. Es scheint

8 So z.B. an den Landesbühnen Sachsen in Radebeul.

9 So erinnert sich Thomas Lang, vermutlich der erste Theaterpädagoge an einem Theater in Deutschland, an seinen 1976 von der damaligen Intendanz in Wilhelmshaven formulierten Arbeitsauftrag (Gesprächsnotiz aus einem Telefonat mit Thomas Lang am 7.9.2011).

dringend notwendig, hier Reflexionsräume zu eröffnen und die gegenwärtigen Entwicklungen unter einer theaterpädagogischen Perspektive zu befragen:

- Wenn innerhalb des transformativen Diskurses Theater als »veränderbare Organisationen begriffen [werden], 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 2009: 10): Wie werden Theaterkunst und »Umfeld« dabei konzipiert und welches Theater wird wie produziert? An welche (auch theaterpädagogische!) Erfahrungen wären hierfür anzuknüpfen?
- Wenn im transformativen Diskurs die Institution Theater als Gestaltungsraum für »unterschiedliche Öffentlichkeiten« (ebd.: 10) entworfen wird: Welche Öffentlichkeiten werden dabei konstruiert und wie werden sie praktisch einbezogen? Auf welche Weise kann die Theatervermittlung hier initiativ werden, wie kann sie die Transformationsprozesse der Institution kritisch und konstruktiv zugleich unterstützen? Wenn »die mit dem transformativen Diskurs verbundenen Praktiken [...] gegen die kategoriale oder hierarchische Unterscheidung zwischen kuratorischer Arbeit und Vermittlung« arbeiten (ebd.: 11), wie lassen sich diese im Bereich der Theatervermittlung beschreiben? Worin besteht die Spezifik und Legitimation von Theatervermittlung innerhalb einer auf dem transformativen Diskurs basierenden Theaterpraxis?

In diese Fragenkomplexe geht eine Vielzahl von Phänomenen ein, die das Feld der Theatervermittlung gegenwärtig selbst transformieren. Dies sind vor allem die (seit den 1980er-Jahren bereits zu beobachtende) Professionalisierung der Jugendklubarbeit; die Erprobung neuer, die Grenzen zwischen Kunst und Vermittlung auflösender Formate, wie z.B. *X-Schulen* am HAU 2010; die Veränderung des Theaterbegriffes durch solche Projekte wie die *Winterakademie an der Parkaue* oder oder die Veränderung des Aufgabenspektrums von Theatervermittler\_innen in Richtung kuratorischer, dramaturgischer und organisatorischer Praxis.

Die theaterpädagogische Perspektive, unter der die Befragung dieser Entwicklungen unternommen werden soll, ist kein vorab existierender »Kanon«, sondern wird sich entsprechend der Forschungsmethodiken innerhalb der Aktionsforschung oder Grounded Theory in der stetigen Interaktion zwischen Arbeitsfeld und wissenschaftlicher Reflexion herausbilden. Als Voraussetzungen für die Produktivität dieses Prozesses sehe ich ein hohes Mass an

Selbstreflexivität, eine Anknüpfung an Traditionen und Grundsätze einer Kunstvermittlung als kritischer Praxis (vgl. u.a. Mörsch 2009: 14f.) sowie die Anknüpfung an historisch entwickelte theaterpädagogische Diskurse und Praxen.

Die gegenwärtigen Veränderungsprozesse am Stadttheater, so meine Überzeugung, sind ohne programmatische Impulse aus der Vermittlung nicht zu bewältigen. Die Voraussetzungen dafür zu schaffen, bedeutet ein Auswechseln der Räder während der Fahrt.

**LITERATUR**

—  
Dreyse, Miriam/Malzacher, Florian (Hg.) (2007): Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll, Berlin: Alexander-Verlag.

—  
Groys, Boris (2007): »Boris Groys im Gespräch: Zur Situation des Geschmacks unserer Zeit«. In: Kathrin Tiedemann/Frank Raddatz (Hg.): Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum, Berlin: Verl. Theater der Zeit, S. 21-35.

—  
Maset, Pierangelo (2007): »Perspektive Kunstvermittlung«, Hamburg 2007, online unter: [http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/misc/mediation\\_maset.html](http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/misc/mediation_maset.html) (letzter Zugriff: 09.09.2011).

—  
Mörsch, Carmen (2009): »Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation«. In: Dies./Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hg.) (2009): Kunstvermittlung II. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojektes, Zürich/Berlin: diaphanes, S. 9-33.

—  
Mundel, Barbara/Mackert, Josef (2011): »Fluxus für das Stadttheater«. In: Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Theater der Zeit Arbeitsbuch, Berlin.

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

—  
Pinkert, Ute (2011): »Theater und Vermittlung. Potentiale und Spannungsfelder einer Beziehung«. In: Zeitschrift für Theaterpädagogik, 27. Jg., Heft 59, Oktober 2011.

—  
Prinz-Kiesbüye, Myrna-Alice/Schmidt, Yvonne (2010): »Theater für alle, aber nicht von allen? Spannungsfelder und Perspektiven der Theatervermittlung«. In: Forum Modernes Theater, Heft 1/2010, Band 25, S. 45-63.

—  
Reinhardt, Gabi (2011): Vermittlung im Spannungsfeld von Spiellust, Auslastung und Professionalisierung - Theaterpädagogik am Stadttheater am Beispiel der Städtischen Theater Chemnitz. Masterarbeit im Studiengang Theaterpädagogik am Institut für Theaterpädagogik UdK Berlin.

—  
Tiedemann, Kathrin (2007): »Vorwort«. In: Dies./Frank Raddatz (Hg.): Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum, Berlin: Verl. Theater der Zeit.

—  
Vaßen, Florian (2011): »Vom Volkstheater zum Bürgertheater«. In: Zeitschrift für Theaterpädagogik, 27. Jg, Heft 58, April 2011, S. 5f.