Ute Pinkert (Hg.)
Mitarbeit: Mira Sack

THEATER PÄDAGOGIK am THEATER

KONTEXTE UND KONZEPTE VON THEATERVERMITTLUNG

Schibri-Verlag • Berlin • Milow • Strasburg

Diese Publikation wurde unterstützt durch den Deutschen Bühnenverein, Bundesverband der Theater und Orchester; die BHF-Bank Stiftung und die Universität der Künste Berlin.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet und über
http://dnb.de abrufbar.

© Schibri-Verlag 2014
Milow 60 • 17337 Uckerland
Tel.: 039753/22757
E-Mail: info@schibri.de
www.schibri.de

Layoutgestaltung und Covergestaltung: Franziska Morlok

Druck: Hoffmann-Druck, Wolgast

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Buch darf nur nach vorheriger schriftlicher Zustimmung des Verlages vollständig oder teilweise vervielfältigt werden. Das gilt auch für die Speicherung in einem Datenerfassungssystem und die Weiterverarbeitung mit elektronischen oder mechanischen Hilfsmitteln, wie Fotokopierer und andere Aufzeichnungsgeräte. Insbesondere die Übersetzung und Verwendung in Schulungunterlagen bedürfen der Genehmigung.

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-86863-131-9

7
Ute Pinkert/Mira Sack
Vorwort

Beiträge aus Theorie und Praxis

12
Ute Pinkert: Vermittlungsgefüge I. Vermittlung im institutionalisierten Theater als immanente Dimension und als pädagogischer Auftrag

70
Ulrike Hentschel: Welche Bildung? Überlegungen zu einem viel versprechenden Gegenstand.

79
Hanne Seitz: Zuschauer bleiben, Publikum werden, Performer sein. Modi der Partizipation

90
Azadeh Sharifi: „Scheppernde Antworten auf dröhnende Fragen". Postmigrantische Perspektiven auf deutsches Theater

99
Myrna-Alice Prinz-Kiesbüye: Theaterattaché(e)s als wirksames Mittel zur Publikumserweiterung?

107
Birgit Mandel: Audience Development am Theater: Neue Besucher sichern oder das Theater durch neue Nutzer verändern?

118
Katja Rothe: Kulturvermittlung und Management? Die Ästhetisierung des Ökonomischen und das Dogma der Teilhabe

127
Sascha Willenbacher: Theater machen, ohne Theater zu spielen – Aspekte postdramatischer Vermittlungspraxis an Theatern

139
Mira Sack: Soziale Bande – Bildung und Bindung in der theaterpädagogischen „community of practice"

148
Sibylle Peters: Die Spukversicherung. Ein Forschungsprozess im Fundus Theater Hamburg. Unwahrscheinliche Unternehmungen

157
Miriam Tscholl: Die Bürgerbühne. Betrachtung eines Modells

164
Hajo Kurzenberger: Mehr Pädagogik, weniger Kunst?

171
Ursula Jenni: TUSCH Berlin – Teams von Theater- und Schulschaffenden als Theatervermittler

183
Martin Frank: Jugendclubs an Theatern – die Kunst mit unprofessionellen Künstlern künstlerisch zu spielen

194
Ute Pinkert: Vermittlungsgefüge II. Historische Momente der Herausbildung des Praxisfeldes von Theaterpädagogik am Theater

Porträts und Statements

Interviewporträts mit Theaterpädagog_innen und Statements von Intendanten beziehungsweise Chefdramaturgen von zehn Theatern Berlins

236
Einführung
Ute Pinkert

238
Schaubühne Berlin
Uta Plate
Bernd Stegemann

251
Deutsches Theater Berlin
Birgit Lengers/Kristina Stang
Ulrich Khuon

264
Maxim Gorki Theater
Janka Panskus
Jens Groß

277
Ballhaus Naunystraße
Veronika Gerhard

286
Hebbel am Ufer (HAU)
Mijke Harmsen
Matthias Lilienthal

298
Grips Theater
Philipp Harpain/Nora Hoch
Stefan Fischer-Fels

311
Theater Strahl Berlin
Ann-Marleen Barth
Wolfgang Stüßel

320
Theater an der Parkaue
Karola Marsch/Camilla Schlie
Kay Wuschek

332
Komische Oper Berlin
Anne-Kathrin Ostrop
Ulrich Lenz

345
Staatsoper im Schiller Theater
Rainer O. Brinkmann
Jürgen Flimm

360
Autorinnen und Autoren

Vorwort

Ute Pinkert/Mira Sack

In den vergangenen Dekaden konnte sich an den Theatern die Theaterpädagogik als kunstvermittelnde Profession etablieren und ein Handlungsfeld entfalten, welches seinerseits die zeitgenössische Theaterentwicklung stetig beeinflusst hat. So erstaunt es kaum, dass Theaterpädagogik an vielen Theatern inzwischen zur Chefsache geworden ist. Je nach Situation bringen die Theater dank und durch ihre Theaterpädagogik junge Bühnen als eigene Sparten hervor, bieten vielfältige Vermittlungsangebote an und eröffnen Spielräume für künstlerische Projektarbeiten, die wiederum Teil des Spielplans werden und einen erweiterten Kreis von Zuschauenden in die Theater locken. Nicht zuletzt dank der Zunahme des öffentlichen Interesses an kultureller Bildung hat sich Theaterpädagogik am Theater in den Institutionen etabliert und trägt wesentlich zu einem Ausbau der Beziehungen zwischen Theater und Schule sowie zwischen Theater und sozialem Umfeld bei.
Wie keine andere Abteilung am Theater bildet die Theaterpädagogik derzeit eine Schnittstelle zu virulenten politischen und gesellschaftlichen Debatten. Die Diskussionen um Kulturelle Bildung, das Selbstverständnis einer post-migrantischen Haltung, die Frage nach niederschwelligen und nachhaltigen Bildungsangeboten finden in der Theaterpädagogik eine Adresse. Auf der anderen Seite gehen von den Vermittlungsabteilungen der Theater wesentliche Impulse für die Erprobung neuer Formen des Lehrens und Lernens im Zeichen kultureller Teilhabe aus sowie für die Suche nach Gemeinsinn stiftenden Identifikationsmomenten mit Orten, Räumen und Situationen.

Für das spezifische Segment der Theaterpädagogik an Theatern gibt es allerdings bislang kaum theoretische Grundlagen und nur wenig systematische Praxisreflexionen. Die Auseinandersetzung mit den Traditionen und aktuellen Zielsetzungen, der Vergleich unterschiedlicher Ansätze und Argumentationswege rund um Positionen der Vermittlung von Kunst an Theatern lohnt jedoch nicht allein für die Reflexion innerhalb der theaterpädagogischen

Profession, sondern begründet sich in der Notwendigkeit, innerhalb der aktuellen kultur- und theaterpolitischen Diskussionen die Perspektive der Vermittlung zu stärken und hörbar zu machen.
Ein Anfang dafür bildeten die beiden *Was Geht* Tagungen 2011 und 2012, die mit Unterstützung des Deutschen Bühnenverbandes vom Arbeitskreis Theaterpädagogik der Berliner Bühnen in Kooperation mit dem Institut für Theaterpädagogik der UdK Berlin organisiert wurden. Sie boten den Akteuren des Feldes die Gelegenheit über lokale Bündnisse hinaus die Bedingungen und Spezifika ihrer Praxis zu reflektieren und ihre Positionen öffentlich zu machen (vgl. www.was-geht-berlin.de). Der Einbezug von fachwissenschaftlichen Auseinandersetzungen hat dabei einen Dialog eröffnet, der mit dieser Publikation aufgegriffen und weiter geführt werden soll.

Die Zusammenführung unterschiedlicher Ansätze und Positionen theaterpädagogischer Arbeit am Theater in einem Buch, soll einerseits die Vielfarbigkeit dieses Praxisfeldes sichtbar werden lassen, andererseits aber auch Entwicklungslinien und gemeinsame Bezugspunkte herausarbeiten. Konzipiert zuerst als Studie hat sich schnell gezeigt, dass das Feld der Theatervermittlung von so verschiedenartigen Reflexionsmotiven gekennzeichnet ist, dass es eine mehrperspektivische theoretische Ummantelung der Praxis braucht.

Das vielstimmige Nebeneinander von Betrachtungsweisen der Theaterpädagogik am Theater macht aktuelle kulturpolitische Auseinandersetzung bewusst, arbeitet aber auch historische Entwicklungslinien des Praxisfeldes heraus. Dies ermöglicht eine Einordnung in diskursive Zusammenhänge und lässt deutlich werden, wie die Entwicklung der Theatervermittlung mit derjenigen der institutionellen Theater verflochten ist. Eine Sensibilisierung der Theater für die Aufgaben und Potentiale von Vermittlung ist deshalb wesentliche Absicht dieser Publikation. Damit geht es sowohl um das Berufsfeld Theaterpädagogik am Theater als auch um die qualifizierte Auseinandersetzung mit dessen berufspolitischen Dimensionen. Und es geht übergreifend um die Anerkennung und Sicherung eines spezifischen Wissens, das die Weiterentwicklung von zeitgemäßen Vermittlungsstrategien befördert, unterschiedliche Legitimationen in einem spezifischen Berufsfeld der Theaterpädagogik lokalisiert und Theaterinstitutionen wie Einzelpersonen eine kritische Reflexion der eigenen Praxis ermöglicht. In diesem Sinne richtet sich dieser Band an Theaterpädagog_innen an Theatern und in der Ausbildung, an Dramaturg_innen, Theaterleitungen, Kunstvermittler_innen und Lehrende sowie an andere Akteure kultureller Bildung. Ziel ist es, auf verschiedenen Ebenen eine weiterführende Auseinandersetzung mit den Bedingungen, Konzepten und Praktiken von Theatervermittlung anzuregen.

Die Publikation gliedert sich in Beiträge aus Theorie und Praxis im ersten Teil und die Veröffentlichung von Interviewporträts von Theaterpädagog_innen aus zehn Berliner Theatern sowie Statements der jeweiligen Theaterleitungen im zweiten Teil.
Der erste Teil wird mit einem Text von Ute Pinkert eröffnet, in dem Vermittlung als Gefüge analysiert und eine historisch orientierte Topografie des Arbeitsfeldes von Theaterpädagogik am Theater und der hier entwickelten Praxisformen entworfen wird.
Daran schließt sich eine kritische Auseinandersetzung mit zwei Begriffen an, die für die Theaterpädagogik am Theater grundlegend sind. Im Bezug auf aktuelle bildungstheoretische Diskussionen entwickelt Ulrike Hentschel einen zeitgemäßen differenztheoretischen Begriff

von Bildung, und Hanne Seitz entzaubert die „Versprechungen“ von Partizipation, indem sie die dem Konzept innewohnenden Widersprüche zum Untersuchungsgegenstand macht. Im Anschluss an diese Diskussion setzen sich die Texte von Azadeh Sharifi und Myrna-Alice Prinz-Kiesbüye mit den Herausforderungen der Theater durch die aktuelle demografische Entwicklung auseinander. Wie könnte ein der multikulturellen Gesellschaft entsprechendes Theater aussehen? Welche Wirksamkeit entfalten Maßnahmen zur Erweiterung des Publikums, die insbesondere auf Nicht-Besucher_innen zielen?
Ausgehend von einer kulturpolitischen Betrachtung des Publikums begründet Birgit Mandel die Notwendigkeit von Audience Development und diskutiert die Zusammenhänge und Differenzen zwischen diesem Konzept und dem Ansatz der Theatervermittlung. Daran anschließend untersucht die Kulturwissenschaftlerin Katja Rothe die auch im Konzept von Audience Development zu beobachtenden Überschneidungen zwischen Kulturvermittlung und Management und fragt, mittels welcher Praktiken sich eine kritisch ausgerichtete Vermittlung der allgegenwärtig zu beobachtenden Ästhetisierung des Ökonomischen entziehen kann.
Ausgehend von der These, das sich das Verständnis von theaterpädagogischer Arbeit am Theater in den letzten zehn Jahren wesentlich erweitert hat, analysiert Sascha Willenbacher am Beispiel der Berliner *Winterakademie* das Format der künstlerischen Kunstvermittlung hinsichtlich der ihm zugrunde liegenden Konzeptionen von Theater, Subjekt und Bildung.
Mira Sack wendet sich ebenfalls diesen neuen Vermittlungsformaten zu, die auch im Begriff der Labore gefasst werden können. Im Bezug auf erziehungswissenschaftliche Erkenntnisse geht sie der Frage nach, unter welchen Voraussetzungen die Lehr- und Lernprozesse innerhalb solcher Vermittlungsformate als nicht-hierarchische und kollektive Ereignisse beschrieben werden können.
Dem schließt sich ein Text von Sibylle Peters an, in dem sie die Arbeitsprinzipien und –formen des Forschungstheaters im Fundus Theater Hamburg vorstellt und anschaulich macht, wie es gelingen kann, mit Kindern kulturwissenschaftliche Analysen performativ in die Tat umzusetzen und auf ihre gesellschaftliche Wirksamkeit zu testen.
In den folgenden zwei Texten steht das Modell der Bürgerbühne, wie es in Dresden entwickelt worden ist, im Mittelpunkt. Miriam Tscholl gewährt einen Einblick in die strukturellen und produktionsorientierten Arbeitsprinzipien und Hajo Kurzenberger beschreibt anhand vielfältiger Beispiele die hier entwickelte Ästhetik. Deren Vorläufer verortet er in den theaterpädagogische Pionierprojekten der 1980er Jahre und plädiert dementsprechend für eine Gleichberechtigung des künstlerischen und pädagogischen Ansatzes innerhalb der Bürgerbühnenbewegung.
Die nächsten beiden Texte widmen sich traditionellen Aufgaben der Theaterpädagogik am Theater und gehen deren Entwicklung bis in die Gegenwart nach. Ursula Jenni rekonstruiert die Geschichte von TUSCH, einem der Pionierprojekte für Kooperationen in der Kulturellen Bildung und konzentriert sich dann auf die Frage, welche spezifische(n) Qualität(en) Teams von Theater- und Schulschaffenden in die Praxis der Theatervermittlung einbringen können. Martin Frank beleuchtet die Jugendclubbewegung an den westdeutschen Theatern von den 1970er Jahren bis in die Gegenwart und gewährt einen Einblick in die „Alchemie“ der Theaterarbeit mit Jugendlichen.
Den Abschluss des ersten Teils bildet ein Text von Ute Pinkert, der sich den historischen Dimensionen von Vermittlungsgefügen widmet und ausgewählte historische Momente, die als „Meilensteine“ einer Entwicklung des Praxisbereiches von Theaterpädagogik am Theater gelten können, beschreibt.

Die gegenwärtige Praxis von Theatervermittlung, wie sie sich an ausgewählten Berliner Theatern zeigt, wird im zweiten Teil des Bandes lebendig. Die Interviews mit den Theaterpädagoginnen und -pädagogen ausgewählter Bühnen und die Statements der Theaterleitungen ermöglichen detaillierte Einblicke in die konkreten Bedingungen, Praktiken und Konzeptionen des Praxisfeldes, so dass im Zusammenspiel beider Teile ein Dialog der Diskurse entstehen kann.

Angesichts der Tatsache, dass die theaterpädagogische Basisarbeit seit Anbeginn eher von Frauen als von Männern geleistet worden ist, sah die Konzeption vor, in der gesamten Publikation eine gendersensible Schreibweise anzuwenden. Angesichts der sich daraus ergebenden Herausforderungen für Stilistik und Lesbarkeit besonders der wissenschaftlich orientierten Texte wurde die allgemeine Regel flexibel gehandhabt. In den Überschriften und in den Textteilen, in denen abstrahierte theater-, kunst- beziehungsweise bildungswissenschaftliche Erkenntnisse verarbeitet wurden, erwies es sich aus stilistischen Gründen mitunter sinnvoll, auf die traditionelle Schreibweise des generischen Maskulinums zurückzugreifen und die gendergerechte Kennzeichnung nur dort anzuwenden, wo auf konkrete Personen Bezug genommen wird.

Die vorliegende Publikation wäre nicht möglich gewesen ohne die Mitarbeit und Unterstützung vieler Personen. Gedankt sei den Kolleginnen und Kollegen der Theaterpädagogik an den Berliner Theatern, die gern bereit waren, Einsichten in ihre Praxis und Denkweisen zu geben. Ebenso ist den Intendanten und Chefdramaturgen zu danken, die sich für ein Gespräch zur Verfügung gestellt haben.
Ein besonderer Dank geht jedoch an die drei Absolventinnen des Instituts für Theaterpädagogik Laura Werres, Katharina Zehner und Marie Zwinzscher. Laura Werres hat wesentlich dazu beigetragen, dass aus den Interviews lesbare Porträttexte wurden; Marie Zwinzscher war in der Endphase der redaktionellen Arbeit eine wichtige Unterstützung, und Katharina Zehner betreute mit großer Geduld und Zuverlässigkeit über eineinhalb Jahre den redaktionellen Arbeitsprozess. Ohne sie wäre die Bewältigung dieses anspruchsvollen Buchprojektes nicht möglich gewesen.

Januar 2014

Ute Pinkert und Mira Sack

Beiträge aus Theorie und Praxis

Vermittlungsgefüge I. *Vermittlung im institutionalisierten Theater als immanente Dimension und als pädagogischer Auftrag*

Ute Pinkert

Will man das Praxisfeld von Theaterpädagogik am Theater untersuchen, stellt sich zuerst die Frage nach dem Gegenstand: Wie lässt sich Theaterpädagogik am Theater beschreiben? Handelt es sich hierbei um den Bereich, der die öffentliche Förderung der Theater entsprechend des gesellschaftlichen Kultur- und Bildungsauftrages legitimiert? Geht es um eine spezifische Form von Dienstleistung, die angesichts der abnehmenden Bedeutung der Kunstform Theater für das kulturelle Selbstverständnis unserer Gesellschaft historisch notwendig wurde und in der Bearbeitung der Beziehung zwischen Theater und Publikum auf pädagogische Strategien setzt? Handelt es sich um die Abteilung am Theater, die aufgrund von fehlendem Theaterunterricht in der Schule und nicht vorhandenen Theaterschulen die Ausbildung der „Zuschaukunst" und des Nachwuchses in den darstellenden Künsten übernommen hat? Oder geht es hierbei um diejenige spezielle Ausprägung von Theaterpädagogik, die sich in unmittelbarer Bezugnahme auf die Institution Theater herausgebildet hat und sich gegenwärtig mit der „Konzeption der performativ geprägten Vermittlungskunst" (Taube 2012: 13) erweitert und grundlegend verändert? – Indem *alle* diese Fragen Aspekte dieses Bereiches beschreiben und darin nicht aufgehen, wird die Komplexität des Gegenstandes sichtbar: Theaterpädagogik am Theater orientiert sich an kulturpolitischen Maßgaben, bezieht sich auf die konkreten Bedingungen und Profilgestaltungen der Institution Theater und verankert sich innerhalb theaterpädagogischer Fachpraxis und -theorie. Der Bereich verortet sich damit zwischen den gesellschaftlichen Feldern Kulturpolitik, Theaterkunst und Kultureller Bildung und kann entsprechend der Perspektiven, Interessen und Diskurse eines jeden Feldes auf unterschiedliche Weise beschrieben werden.

Mein Interesse ist es, den Bereich der institutionalisierten Theatervermittlung als spezifisches theaterpädagogisches Praxisfeld zu beschreiben. Ausgehend von meinem theater- und kulturwissenschaftlichen Hintergrund werde ich deshalb den Bereich aus der Perspektive des Theaters betrachten und kulturpolitische sowie pädagogische Diskurse nur insofern

berücksichtigen, als sie für diese Perspektive bedeutsam werden. Wenn nicht spezifisch gekennzeichnet, beziehe ich mich dabei auf das institutionalisierte Theater im allgemeinen als einem überwiegend kommunal finanzierten Theater mit fester Spielstätte, das sich sowohl speziell an Kinder und Jugendliche wie auch an Erwachsene richten kann.
Ausgangspunkt dieser analytischen Fokussierung auf die institutionalisierte Theaterkunst war eine fast ketzerische Frage, die mich seit meiner Beschäftigung mit Theatervermittlung nicht mehr losgelassen hat: Wieso braucht Theater, das doch als *die* Vermittlungskunst überhaupt gelten kann, überhaupt eine Vermittlung? – Angesichts der Tatsache, dass Theatervermittlung existiert und ausgebaut wird, lässt sich davon ausgehend weiter fragen: Aus welchen Gründen und mit welchen Aufgaben wurde Theatervermittlung als eigener Praxisbereich etabliert? Welche Dynamik liegt in dieser Aufgabenteilung? Welche Formate und Praktiken hat die Theatervermittlung ausgebildet? Und vor welchen Herausforderungen steht der Bereich heute?
Die Richtung dieser Fragen beschreibt meine Perspektive als eine historische. Mich interessiert es, Phänomene in ihrem Gewordensein in den Blick zu nehmen, um daraus Erkenntnisse abzuleiten, die für den Entwurf und die Gestaltung von in die Zukunft reichenden Entwicklungen brauchbar sein können. Dies halte ich für sinnvoll, besonders angesichts der aktuellen Veränderungen der Theaterpädagogik am Theater, wie sie im Zuge der Entstehung von „Jungen Theatern" und der Auseinandersetzungen um das „Stadttheater der Zukunft" geführt werden. Eine Einsicht in die jeweils historische Relation zwischen Vermittlung des institutionalisierten Theaters und Theatervermittlung bietet angesichts der gegenwärtigen Dynamik von Veränderungen, der beide Bereiche unterliegen, die Chance, jenseits von kurzschlüssigen Reaktionen nach tragbaren Konzepten zu suchen – und zwar im besten Fall gemeinsam.

Im ersten Teil des Textes werde ich untersuchen, inwieweit vermittelnde Momente in die institutionalisierte Theaterkunst eingeschrieben sind und dafür verschiedene Perspektiven vorschlagen, unter denen Vermittlung im Theater in verschiedenen Dimensionen sichtbar wird. Im zweiten Teil werden auf dieser Grundlage verschiedene Aufgabenbereiche von Theatervermittlung untersucht, wie sie sich im institutionellen Theater innerhalb der verschiedenen Dimensionen von Vermittlung entwickelt haben. Dabei werde ich, soweit dies der Forschungsstand ermöglicht,[1] historische Entwicklungslinien einbeziehen und aktuelle Spannungsfelder umreißen. Da sich der erste und der zweite Teil unmittelbar aufeinander beziehen, ist es auch möglich, den Text quasi „vertikal" zu lesen und unmittelbar nach der Erläuterung der jeweiligen Vermittlungsdimension im Theater **(zum Beispiel I.1.)** die entsprechenden Aufgaben, Formate und Ausprägungen in der Theaterpädagogik **(zum Beispiel II.1.)** zu verfolgen.
Wie im Vorwort vermerkt, wird in den Textteilen, die abstrahierte theater-, kunst- beziehungsweise bildungswissenschaftliche Erkenntnisse verarbeiten, aus stilistischen Gründen auf die traditionelle Schreibweise des generischen Maskulinums zurückgegriffen und die gendergerechte Kennzeichnung nur dort angewendet, wo auf konkrete Personen Bezug genommen wird.

Zur besseren Übersicht sei die Struktur des Textes vorangestellt:

I. Theater als Vermittlung
I.1. Das Gefüge zwischen Darstellern und Material/Rolle – proben
I.2. Das Gefüge zwischen dem Dargestellten und den Zuschauern – adressieren
I.3. Das Gefüge zwischen den Zuschauern und dem Dargestellten – rezipieren
I.4. Das Gefüge zwischen Theater und soziokulturellem Kontext – Institution und Konventionen
I.5. Das Gefüge zwischen soziokulturellem Kontext und Theater – die soziokulturellen Zugangsbedingungen des Publikums
Historischer Exkurs: Die Herausbildung des Bürgerlichen Theaters im 18. Jahrhundert
I.6 Zusammenfassung des ersten Teils

II. Vermittlung am Theater
II.1. Die interne Vermittlungsdimension: Das erste Gefüge zwischen Darsteller_innen und Material/Rolle – selber spielen
II.1.1. Der TheaterJugendclub
II.2. Die immanente Vermittlungsdimension: Das zweite und dritte Gefüge zwischen dem Dargestellten und den Zuschauer_innen – vermitteln
II.2.1. Schwerpunktsetzung auf das zweite Vermittlungsgefüge zwischen dem Dargestellten und den Zuschauer_innen – die theaterpädagogische Vorbereitung
Exkurs: Überlegungen zu einer performativ ausgerichteten theaterpädagogischen Vorbereitung
II.2.2. Schwerpunktsetzung auf das dritte Vermittlungsgefüge zwischen den Zuschauer_innen und dem Dargestellten – die theaterpädagogische Nachbereitung und Rezeptionsforschung
II.3. Die externe Vermittlungsdimension: Das vierte und fünfte Gefüge zwischen Theaterinstitution und soziokulturellem Kontext – Arbeit an der Transformation der Institution und Gewinnung neuer Zuschauergruppen
II.3.1. Strategien der Öffnung – Schwerpunktsetzung auf das vierte Gefüge zwischen Theater und soziokulturellem Kontext
II.3.2. Strategien der Partizipation – Schwerpunktsetzung auf das fünfte Gefüge zwischen soziokulturellem Kontext und Theater
II.4. Zusammenfassung des zweiten Teils

I. THEATER ALS VERMITTLUNG

Wenn in diesem Teil Vermittlungsdimensionen innerhalb der institutionalisierten Theaterkunst sichtbar gemacht werden sollen, wäre zunächst zu klären, in welchem Verständnis dabei der Begriff der Vermittlung gebraucht wird. Aufgrund meines Interesses am Zusammenhang von Theaterkunst und Vermittlung greife ich auf eine Kennzeichnung der Vermittlung im Kunstkontext durch Pierangelo Maset zurück, die sich weniger auf Haltungen von Akteuren[2] als auf Merkmale des jeweiligen Gegenstandes der Kunst bezieht. Maset stellt fest, dass es in unserer Welt der „realen" Dinge, nicht möglich ist, „eine Sache genau so (zu vermitteln) (…), wie die Sache selbst ist." (Maset 2002: 12). Die „Sache" wird immer durch

die beteiligten Subjekte und das verwendete Medium verändert. In der Kunst gilt darüber hinaus, dass „Vermittlung (…) nicht (bedeutet), einen Inhalt für alle Zeiten identifizierbar festzuschreiben, sondern *eine Position zwischen dem Betrachtenden und dem ästhetischen Objekt, Konzept oder Ereignis* herzustellen“ (ebd.: 13, Hervorheb. i. O.). Diese Positionierung ist für Maset aus den Eigenschaften der Kunst abzuleiten: „Wir sollten davon ausgehen, das Verständnis und die Vermittlung von Kunst als etwas zu beschreiben, das die Aneignung eines festen und sicheren Stoffes zum Gegenstand hat, und wir gewinnen viel, wenn wir uns klar machen, wie dieser Stoff *funktioniert* bzw. welche *Gefüge* wir mit ihm bilden können“ (ebd.). Für Maset ist „dieses Bilden von Gefügen (…) die Vermittlungsarbeit, die möglich ist“ (ebd.).
Diesen Gedanken aufgreifend soll hier Vermittlung von Theater im allgemeinen Sinne nicht als Übermittlung eines Inhaltes beziehungsweise einer bestimmten Sichtweise, sondern als ein In-Beziehung-Setzen von Phänomenen der Kunst und bestimmten Subjekten begriffen werden. Die Dynamik von Vermittlung wäre dann in einer prinzipiellen Bewegung beschreibbar, die Konstellationen und Relationen aufsucht und herstellt, um in deren Zwischenräumen (neue) Spielräume zu eröffnen.
Der Begriff des Gefüges verweist im vorliegenden Zusammenhang damit zunächst einmal auf nichts anderes als auf eine vieldimensionale Beziehung, ein komplexes Verhältnis, das sich innerhalb von konkreten Vermittlungssituationen aktualisiert. Im Gegensatz zu Gefügen, die eine Potentialität kennzeichnen, sind Vermittlungs*situationen* immer konkret. Sie können beschrieben werden, indem man untersucht, welche Phänomene dabei in welchem Interesse mit welchem Ziel und auf welche Weise in Beziehung zu welchen Subjekten gebracht werden. Doch zur Identifikation von Vermittlungssituationen braucht es zunächst eine Art Topologie, eine Beschreibung von Orten, wo diese aufzufinden sind. – Diese Verortung zu leisten, ist Absicht des vorliegenden Textes.
Mein Ziel ist es also, eine Art Landkarte zu entwerfen: Im ersten Abschnitt werde ich dabei die allgemeinen Merkmale der Landschaft kennzeichnen, indem ich nach Vermittlungsgefügen innerhalb des institutionellen Theaters suche und diese aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive eher modellhaft beschreibe. Im zweiten Abschnitt des Textes werde ich einzelne Orte skizzieren, die in dieser Landschaft entstanden sind. Dafür untersuche ich die Gefüge des ersten Teils im Hinblick darauf, wie sie im theaterpädagogischen Sinne *interpretiert* wurden und welche Konzepte und Formate von Theatervermittlung dementsprechend entwickelt worden sind.

I.1. DAS GEFÜGE ZWISCHEN DARSTELLERN UND MATERIAL/ROLLE[3] – PROBEN

Dieses erste Gefüge aktualisiert sich innerhalb des Prozesses der *Vorbereitung* von Darstellern auf die Begegnung mit Zuschauern. Es nimmt das Verhältnis in den Blick, das Darsteller zu ihrem Material, beispielsweise einem Rollentext, im Hinblick auf eine intendierte Wirkung auf Zuschauer einnehmen.
Der Spielraum, in dem diese Relation zwischen Spieler und Material bearbeitet wird, ist innerhalb des institutionellen Theaters traditionell derjenige der Probe. Annemarie Matzke hat darauf aufmerksam gemacht, dass „das Theater (…), um stattzufinden, nicht zwingend gemeinsame Proben (braucht)“, da es als „soziale Praxis (…) in der Versammlung statt(findet)“ (Matzke 2012: 93). Wenn in der Theatergeschichte dennoch eine „Notwendigkeit und ein Bedürfnis zu proben formuliert (wird)“, dann begründet sich dies in dem Anspruch, dass „in der Aufführung nicht mehr auf vorhandenes und allgemein bekanntes Material

zurückgegriffen werden kann und soll“ (ebd.: 94)[4] – wie es beispielsweise in der comedia dell‘arte der Fall war. Auf Seiten der Zuschauer korrespondiert dieser Anspruch mit der Erwartung, „dass etwas gezeigt wird, das bisher den Zuschauern nicht bekannt ist und möglicherweise jenseits der Arbeit im Proben auch nicht darstellbar wäre“ (ebd.). Proben dient damit sowohl der „Generierung und Sicherung von Wissen der theatralen Praxis“ (ebd.: 93) als auch der Produktion des Neuen, nach Boris Groys dem treibenden Motiv unserer Kultur, insbesondere der modernen Kunst.

Unter einer Perspektive von Vermittlung wird die Qualität des Gefüges zwischen Darstellern und ihrem Material als solche, als eine *interne* Vermittlung interessant. Wie lässt sich die „Vorbereitungsarbeit“ innerhalb der Proben beschreiben? Hat diese Arbeit eher individuellen oder kollektiven Charakter? Welche Bedingungen braucht sie, welchen Prinzipien folgt sie? Welche Wechselwirkung zwischen Material und Darsteller wird entsprechend bestimmter Wirkungsabsichten wie erzeugt? – Als „Kernelement“ eines jeden Inszenierungsprozesses bildet die Praxis innerhalb dieses Gefüges eine Form impliziten Wissens, die nur dann vermittelbar wird, wenn sie im Sinne einer Künstlertheorie[5] (vgl. Lehnerer 2003) explizit gemacht wurde.[6] Die bekanntesten Beispiele solcher Künstlertheorien sind Konstantin Stanislawskis Überlegungen zu den Voraussetzungen und Bedingungen des künstlerischen Schaffensprozesses, die bekanntlich als pädagogisches Projekt entworfen wurden, sowie Bertolt Brechts Konzeptionen eines künstlerischen Arbeitsprozesses anhand von Probenotaten und den Übungen für Schauspieler. Die jüngeren Entwicklungen des Performancetheaters, die mit der Erweiterung des Materials auch veränderte Verfahren (schau)spielerischer Schaffensprozesse erprobt haben, lassen sich beispielsweise in den Künstlertheorien von FORCED ENTERTAINMENT[7] oder GOB SQUAD verfolgen.

Der Verweis auf die letztgenannten Gruppen, die in der freien Szene verortet sind, macht deutlich, dass Künstlertheorien allein noch keine Probenpraxis beschreiben. Wie sich die beschriebenen Praktiken jeweils konkretisieren, hängt wesentlich von den Bedingungen des jeweiligen Kontextes ab – in diesem Fall von den Bedingungen der Institution Theater. In Anlehnung an Annemarie Matzke könnte man diese Bedingungen in räumliche, organisatorische und zeitökonomische unterscheiden. Die räumlichen Bedingungen umfassen dabei nicht nur die Ausstattung der konkreten Probenräume, sondern auch die Topologie innerhalb des institutionalisierten Theaters, die wesentlich auf einer Trennung zwischen den Räumen der Produktion und denen der Präsentation beruht (vgl. Matzke 2012: 251 ff.). Die organisatorischen Bedingungen resultieren aus der Arbeitsteilung innerhalb des institutionalisierten Theaters und dem daraus folgenden (im Voraus feststehenden) Organisationsablauf einer Inszenierung. Die schauspielerische Arbeit bildet dabei zwar den wesentlichen, aber dennoch nur einen Bestandteil von innerhalb bestimmter Probentypen zu koordinierenden Abläufen.[8] Die zeitökonomischen Bedingungen haben entscheidenden Einfluss darauf, in welcher Weise und Intensität Bühnenproben zu einer „offenen Suche“ (Matzke 2012: 241) genutzt werden können und welche Ressourcen für „das zielgerichtete Arbeiten auf die Premiere hin“ (ebd.) zur Verfügung stehen.[9]

Obgleich die künstlerische Arbeit innerhalb des ersten Vermittlungsgefüges immer auch Wirkungen auf die Spielenden selbst hat, hängt es von verschiedenen Faktoren ab, ob diese innerhalb der gegebenen Arbeitspraxis und Reflexionskultur auch *explizit* gemacht wird. Wenn die Arbeit innerhalb des ersten Vermittlungsgefüges hinsichtlich des Verhältnisses von Darstellern und ihrem Material thematisiert wird und auch die Wirkung dieser Arbeit auf die Darstellenden selbst eine Rolle spielt, kann man im weitesten Sinne von einer *pädagogischen* Perspektive sprechen.