

Künstlerische Vermittlung. Ein Beitrag zur Begriffsklärung

Simon Niemann

Mit Beginn meiner theaterpädagogischen Arbeit während meiner Ausbildung 2010 war die eigene Praxis von der Spannung zwischen Theater und Pädagogik geprägt. Die Diskussion begleitet das Berufsfeld der Theaterpädagogik seit ihren Anfängen und macht eine Diskrepanz deutlich, die sich nicht nur in unseren konkreten Tätigkeitsfeldern und in den Institutionen spiegelt, in denen wir arbeiten, sondern auch in dem theoretischen Erbe, welches das junge Feld der Theorie der Theaterpädagogik schultern muss: Der Theater- und Erziehungswissenschaften. Seit ungefähr 25 Jahren spielt jedoch ein weiterer Begriff eine immer größere Rolle, der diese Gegenüberstellung geschickt unterwandert. Erst gewinnt er in der bildenden Kunst nach und nach an Popularität und wird nun auch vom Theater, der Musik und dem Tanz adaptiert: Der Vermittlungsbegriff. Bereits 2012 fragt Geesche Wartemann in den *Hildesheimer Thesen nach der Zukunft der Theatervermittlung am Beispiel Kinder- und Jugendtheater* (Wartemann 2012) und stellt eine gewisse Unschärfe in der Verwendung des Begriffs Vermittlung fest. Zwei Jahre später schreibt die Kuratorin und Regisseurin Sara Ostertag, der Begriff werde „inflationär“ (Ostertag 2014, S.257) verwendet und mit „widersprüchlichen Konzepten, Modellen, Methoden und Zielsetzungen“ (Ostertag 2014, S.257) in Zusammenhang gebracht. Was ist seitdem passiert? Die Museumspädagogik wurde zur Kunstvermittlung, die theaterpädagogischen Abteilungen an Stadt- und Staatstheatern werden vielerorts – meist im Zuge eines Wechsels der Intendanz – zur Theatervermittlung und auch die Tanz-, Musik- und Konzertpädagogik wird vermehrt mit dem Zusatz der Vermittlung versehen. Die Betitelung auf den Internetseiten der Theater, auf den Visitenkarten der Vermittler*innen und in den Förderanträgen ist eine andere, aber der Begriff selbst wurde, so meine Wahrnehmung, nicht weiter geschärft. Und doch ist er Ausdruck einer Veränderung der konkreten Praxis von Vermittler*innen aus allen künstlerischen Disziplinen. Auch wenn die Formate und Methoden vielleicht ähnliche sind wie noch 2010 zur Zeit meiner Ausbildung, so hat sich doch etwas an der Haltung geändert, mit der wir diese Formate und Methoden ausführen und – weitergedacht – an dem künstlerischen Selbstverständnis, mit dem wir mehr Aufmerksamkeit und Anerkennung für unsere Arbeit einfordern.

Der folgende Beitrag möchte mit seinen Gedanken und Thesen etwas zur Begriffsklärung beitragen und zum Weiterdenken, -fragen und -diskutieren einladen. Er will die Diskussion um den Begriff der Vermittlung nicht durch Antworten verkürzen, sondern neue Perspektiven eröffnen. Dabei wird er unweigerlich Leerstellen reproduzieren oder neue schaffen und lädt andere dazu ein, kollektiv weiter daran zu arbeiten. Er ist dabei aus einer akademischen Perspektive geschrieben, möchte aber gleichzeitig Anregungen und Impulse für die Praxis geben – nicht zuletzt, da sich die theoretischen Überlegungen zum Begriff der künstlerischen Vermittlung stark auf die konkrete Praxis von Vermittler*innen beziehen und aus ihr hervorgegangen sind. Vermittlung wird dabei als ein Phänomen verstanden, das dem der Pädagogik nicht entgegensteht oder dieses ersetzen, sondern ihm zur Seite gestellt werden soll, um den Blick auf aktuelle Entwicklungen des Berufsfeldes zu schärfen und bestimmte Aspekte in der künstlerischen Arbeit mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen zu fokussieren.

Seit seiner ersten Erwähnung in einem Lexikon im frühen 19. Jahrhundert wird der Begriff Vermittlung bis heute noch mehrheitlich im Sinne einer Zusammenführung zweier unterschiedlicher Positionen verstanden – etwa in der Politik oder als Übertragung einer Ressource von einer Position zur anderen, beispielsweise bei einer Arbeitsvermittlung oder einer Vermittlungsagentur für Schauspieler*innen oder Dienstleistungen. Übertragen auf den Bildungskontext bedeutet Vermittlung in einem klassischen oder auch konservativen Verständnis, dass Wissen in einem hierarchischen Machtgefüge von einer Person zur anderen weitergetragen wird, zum Beispiel von einer Lehrkraft an eine*n Schüler*in. Wissen wird dabei als etwas Bewertbares und Überprüfbares verstanden: als ein intellektuelles Wissen, das unabhängig vom lernenden Subjekt gedacht wird. Wissen ist aber viel mehr als das. Es kann verkörpertes Wissen sein, Wissen, das ausschließlich durch ein praktisches Tun erfahrbar wird, kein objektiv überprüfbares Wissen, sondern ein individuelles Wissen, das sich nicht selten der Sprache entzieht. Gerade in den Künsten sind es diese Wissensformen, mit denen wir es in unserer täglichen Arbeit vornehmlich zu tun haben. Es braucht also Konzepte, die diesen Formen der ästhetischen Erfahrung und der eigenen künstlerischen Praxis gerecht werden. So verstanden meint Vermittlung also keinen hierarchischen Wissenstransfer im Sinne eines Erklärens, sondern ein Konzept der Differenz – wie es in der Kunstvermittlung schon früh beschrieben wurde (vgl. u.a. Sturm 2011).

In der bildenden Kunst war und ist es die documenta, die das jeweilige Verständnis von Kunstvermittlung mitprägt und vorantreibt. Gila Kolb und Nora Sternfeld zeichnen in ihrem Online-Artikel *Glaube Sie mir. Kein Wort. – Die Entwicklung der Kunstvermittlung zwischen documenta X und documenta 14* (Kolb; Sternfeld 2022/2019) nach, dass bereits seit der documenta X (1997) Kunstvermittlung als Konzept, wenn auch in einem anderen Verständnis, auftaucht. Eine Kunstvermittlung als kritische und dekonstruktivistische Praxis, welche nicht auf Einheit aus ist, sondern die Differenz in künstlerischen Prozessen mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen anerkennt und betont, wurde seitdem vor allem von den Kunstvermittlerinnen Ostertag und Eva Sturm beschrieben.

Eine differenzorientierte Vermittlung sucht im besten Fall, so Ostertag, nach Strategien, „die - abseits von gängigen pädagogischen Erläuterungsstrategien – den Prozess und auch das diesem Prozess inhärente Scheitern als produktives Material verstehen. Die Arbeit wird als nicht werkästhetisch [...] begriffen, sondern von den Praktiken und Strategien der künstlerischen Produktion her.“ (Ostertag 2014, S.258) Vermittlung ist hier also kein nachgeschalteter Vorgang, der ausschließlich einem künstlerischen Original dienlich ist, sondern versteht sich selbst als eine künstlerische, bzw. ästhetische Praxis. Momente der Offenheit, des Unabgeschlossenen und des Zufalls werden dabei nicht vermieden, sondern möglicherweise aktiv hervorgerufen.

Für das Theater war es Ute Schlegel-Pinkert, die die Ausführungen von Mörsch auf den Theaterkontext bezieht und im Zuge einer Professionalisierung des Berufsfeldes der Theaterpädagogik die Theatervermittlung vor allem auf die Praxis innerhalb der Institution Theater bezieht, um den Begriff „von anderen Arbeitsfeldern der Theaterpädagogik unterscheidbar und mit einem eigenen Begriff beschreibbar“ (Pinkert 2016) zu machen. Mit ihrem Konzept vom „Vermittlungsgefüge“ (Pinkert 2014, S.14) wendet auch sie sich gegen eine bloße Übermittlung von Inhalten und beschreibt Vermittlung in einer prinzipiellen Bewegung, „die Konstellationen und Relationen aufsucht und herstellt, um in deren Zwischenräumen (neue) Spielräume zu eröffnen.“ (Pinkert 2014, S.14f.) Unter Bezugnahme auf Pierangelo Maset macht sie deutlich, dass der Vermittlungsgegenstand immer von den Teilnehmenden verändert wird und nie als solcher selbst vermittelt werden kann. Vermittlung findet immer im Kontext statt und wird durch die an ihr beteiligten Personen, aber auch durch die sie umgebenden Institutionen und Strukturen beeinflusst. Auch wenn sich

die Unterscheidung zwischen Theaterpädagogik und Theatervermittlung anhand des institutionellen Arbeitskontextes mit Blick auf freie Theatervermittler*innen und anderen Arbeitskontexten und -strukturen meiner Meinung nach nicht durchgesetzt hat, formuliert Schlegel-Pinkert damit eine Grundeigenschaft eines heutigen Verständnisses von künstlerischer Vermittlung: nämlich als eine Praxis, in der die Vermittlung und ihre Gelingensbedingungen selbst reflexiv werden. Die Bedingungen, unter denen Vermittlung stattfindet, werden ebenso kritisch befragt, wie die Methoden und Inhalte, auf die zurückgegriffen wird. Inhalt und Form werden nicht getrennt, sondern in Abhängigkeit voneinander gedacht. Dies muss gleichermaßen auch für die eigene Arbeit gelten. Vermittlung als kritische Praxis meint also auch zu hinterfragen, welche Ein- und Ausschlusskriterien ich mit meiner Arbeit (re-)produziere, welche Räume ich öffne und gleichermaßen schließe und wie widerständig ich mich mit den mich umgebenden Strukturen auseinandersetzen muss. Wenn man den Vermittlungsbegriff in diesem Sinne ernst nimmt, gehört der kritische Blick auf die eigene Position zwangsläufig dazu.

Dabei ist dieses Verständnis von Vermittlung als kritische, selbstreflexive Praxis nicht an eine bestimmte Kunstform gebunden. Vermittlung wird als ein interdisziplinäres Phänomen gedacht, das an der Auflösung der scharfen Grenzen zwischen den Disziplinen wie Theater, Bildender Kunst, Tanz, Musik, Medien, Populärer Kultur mitarbeitet. In der künstlerischen Vermittlung werden die gemeinsamen Fragestellungen, Herausforderungen, Methoden und Arbeitsweisen der jeweiligen Disziplinen stark gemacht und es soll verdeutlicht werden, dass die künstlerische Arbeit mit Menschen, die sich nicht in erster Linie als Künstler*innen begreifen, in einem Veränderungsprozess steckt, der schon vor vielen Jahren seinen Anfang genommen hat. Wir arbeiten uns nicht mehr an bestehenden künstlerischen Positionen ab und laufen ihnen hinterher, wir schaffen uns diese Positionen selbst. Damit wird Vermittlung selbst zu einer ästhetischen Praxis¹ und wendet sich gegen eine Reduktion unserer Arbeit auf die Bereiche der Vermarktung, des Audience Development und der Kompetenzvermittlung.

¹ Das Konzept der Vermittlung als ästhetische Praxis wurde von mir im Rahmen meiner Promotion an der Universität Hildesheim im Graduiertenkolleg „Ästhetische Praxis“ mit dem Titel *Vermittlung von Performance Art als ästhetische Praxis* ausführlich formuliert. Das Adjektiv „ästhetisch“ schließt dabei das Künstlerische mit ein, erweitert es aber um nicht-künstlerische Bereiche wie politische Bildung, Aktivismus, Modedesign oder Sport. Gleichzeitig verweist es auf eine Praxis „die Bahnen des Gewohnten“ (Elberfeld, Krankenhagen, 2017, S. 15) verlässt, in der Wahrnehmung selbst augenscheinlich wird und Raum für Irritation und Neuorientierung geschaffen wird.

Damit dies gelingt, braucht es in den Institutionen wie auch in der freien Szene adäquate Rahmenbedingungen, die die Arbeit von Vermittler*innen mit ausreichend finanziellen, räumlichen und zeitlichen Ressourcen ausstatten und ihr die gleiche Anerkennung und Aufmerksamkeit zukommen lassen wie anderen Arbeitsbereichen. Vermittlungsarbeit bedeutet auch eine Aufwertung dieser Arbeit und eine Enthierarchisierung der Idee eines künstlerischen Originals. Dies gilt es immer wieder konsequent einzufordern. Dafür braucht es Allianzen, Netzwerke, Vereine und Verbände, die sich für die Interessen der künstlerischen Vermittlung einsetzen und ein klares Bekenntnis und aktives Handeln sowohl auf Leitungsebene als auch bei den Förderern und der Politik einfordern, künstlerische Vermittlung nicht nur als Nebenprodukt oder Steigbügel für Drittmittelakquise anzusehen, sondern sie als eigenständige Kunstform anzuerkennen. Unter anderem Netzwerke wie das vermittlung*netzwerk (v*n), eines der Geschwisternetzwerke des bundesweiten ensemble-netzwerks, sind Ausdruck dieser Entwicklung. Seit 2020 bringt das v*n Vermittler*innen disziplinübergreifend in Onlineveranstaltungen und in Präsenz in den Austausch, formuliert Ziele für mehr Aufmerksamkeit und die inhaltliche Weiterentwicklung des Berufsfeldes der künstlerischen Vermittlung und arbeitet im Schulterschluss mit den anderen Geschwisternetzwerken sowie anderen Initiativen und Verbänden an einer strukturellen und finanziellen Anerkennung für Freie, sowie an Institutionen gebundene Vermittler*innen. Das v*n bedient sich dabei explizit des Begriffs der Vermittlung, um Praktiker*innen aus allen künstlerischen Disziplinen mit einzubeziehen und die Diskussion um den Begriff weiter produktiv zu machen. Darum bleibt im Sinne des Netzwerkens am Ende nur eine kurze Pause bis zum nächsten Austausch, zum nächsten (Streit-)Gespräch, zum nächsten Workshop oder Projekt, bis zum nächsten Wiedersehen und bis zum nächsten Lautsein für die künstlerische Vermittlung.

Literaturverzeichnis

Elberfeld, Rolf; Krankenhagen, Stefan (Hg.): *Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2017. S.15.

Kolb, Gila; Sternfeld, Nora: *Glaube Sie mir. Kein Wort – Die Entwicklung der Kunstvermittlung zwischen documenta X und documenta 14*. 2022/2019: <https://www.kubi-online.de/artikel/glauben-mir-kein-wort-entwicklung-kunstvermittlung-zwischen-documenta-x-documenta-14> (letzter Zugriff 14.03.2024)

Mörsch, Carmen: „Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. Die documenta 12. Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation“. In: Dies. (Hg.): *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts*, Zürich/Berlin: Diaphanes, 2009. S. 9-33.

Mörsch, Carmen: *Zeit für Vermittlung*. <https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=1&m2=0&lang=d> (letzter Zugriff 14.03.2024)

Ostertag, Sara: „In (Re-)Aktion - Vermitteln. Eine Untersuchung kritischer Praxen der Kunstvermittlung“. In: Deck, Jan; Primavesi, Patrick (Hg.): *Stop Teaching! Neue Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen*. Bielefeld: Transcript, 2014. S. 257–268.

Pinkert, Ute (2016): „Theater und Vermittlung. Potentiale und Spannungsfelder einer Beziehung“. In: *KULTURELLE BILDUNG ONLINE*: <https://www.kubi-online.de/artikel/theater-vermittlung-potentiale-spannungsfelder-einer-beziehung> (letzter Zugriff 15.03.2024)

Pinkert, Ute: „Vermittlungsgefüge I. Vermittlung im institutionalisierten Theater als immanente Dimension und als pädagogischer Auftrag“. In: Dies.: *Theaterpädagogik am Theater. Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, Berlin: Schibri-Verlag, 2014.

Sturm, Eva: *Vom Schießen und vom Getroffen-Werden. Kunstpädagogik und Kunstvermittlung 'Von Kunst aus'*, Hamburg: University Press (Kunstpädagogische Positionen, 7), 2005.

Sturm, Eva: *Von Kunst aus. Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze*, Wien: Turia+Kant, 2011.

Wartemann, Geesche: *Die Zukunft der Theatervermittlung am Beispiel Kinder- und Jugendtheater. Hildesheimer Thesen*, 2012: <https://nachtkritik.de/recherche-debatte/hildesheimer-thesen-vi-die-zukunft-der-theatervermittlung> (letzter Zugriff 15.03.2024)

Biografie:

Simon Niemann (er/ihm) ist Performancekünstler, Theater- und Kunstvermittler und promovierter Theaterwissenschaftler. Nach seiner Ausbildung zum Theaterpädagogen, studierte er an der Universität Hildesheim und war dort drei Jahre als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Graduiertenkolleg „Ästhetische Praxis“ tätig. Als Theater- und Kunstvermittler arbeitete er unter anderem in Hildesheim, Osnabrück und Münster.

Zitiervorschlag:

Niemann, Simon: Künstlerische Vermittlung. Ein Beitrag zur Begriffsklärung. In: Katrin Maiwald und Nikola Schellmann (Hg.): *ixpsilonzett. darstellende künste & junges publikum*, Berlin: Theater der Zeit, 2023 (<https://tdz.de/shop/produkt/xyz-sommerheft-24>). Wiederveröffentlicht in: *Klangakt*, Bd. 2, Nr. 1, 2024, DOI: 10.5282/klangakt/64

(Wir danken Autor und Verlag für die Rechte zur Zweitpublikation.)