

**COLLOQUIUM**  
in memoriam Jan Roubal

**Audiovisuelle und fotografische Aufzeichnungen theatraler Inszenierungen**

14. September 2022

Koperníkova 56, 301 00 Plzeň 3 – Jižní Předměstí / Südbahnhof Pilsen

**PROGRAMM**

**Part 0: 10:00 – 10:15**

Eröffnung mit Grußwort der Festivalleitung (Zdeněk Pánek)  
Begrüßung durch Leitung Videoworkshop (Erhard Ertel, Berlin)  
Begrüßung durch Leitung Fotoworkshop (Jaroslav Prokop, Prag)

**Part 1: 10:15 – 11:45**

**Josef Ptáček** (Prag, Fotoworkshop)

*Zur Ästhetik und Funktion der Theaterfotografie*

**Erhard Ertel** (Freie Universität Berlin / Videoworkshop)

*Verfügbarmachung des Unverfügbaren – Die audiovisuelle Revolutionierung der Theaterdokumentation*

**Lucie Čepcová** (IDU Prag)

*„Oral History“ des tschechischen Theaters – Zeitzeugenerinnerungen als eine historische Methode der Dokumentation von Theaterarbeit*

**Veronika Kyrianová** (Theaterabteilung des Nationalmuseums, Prag)

*Die Dokumentation der Theaterarbeit und die Dokumentation der gegenwärtigen Performance Art für die Theaterabteilung des Nationalmuseums*

DISKUSSION

**Přestávka na kávu / Kaffeepause 11:45 – 12:00**

**Part 2: 12:00 – 13:30**

**Lilly Rößler** (Freie Universität Berlin)

*Aufgezeichnetes Theater - Zum ästhetischen Eigenwert von Theaterdokumentationen*

**Anna Hejmová**(IDU Prag) **Wegen Krankheit ausgefallen**

*Der Platz der (tschechischen) Theaterfotografie*

**Jakob Bogatzki** (Freie Universität Berlin)

*Augen-Blick und Kamera-Blick – Über Anspruch und Widerspruch in der Dokumentation von Theaterereignissen*

**David de Jesus Escobar Arrieta** (Freie Universität Berlin)

DISKUSSION

**Pauza na oběd / Mittagspause 13:30 – 14:30**

**Part 3: 14:30 – 16:30**

**Ondřej Svoboda** (IDU Prag)

*Die Grenzen der Aufzeichnung des Immersiven Theaters*

**Christine Henniger** (ITI Germany) – Video-lecture:  
*Mediale Dokumente. Metadaten. Netzwerke*

**Josef Herman** (Chefredakteur von Divadelní noviny, Prag)  
*Dokumentation und Theaterkritik*

**Thilo Wittenbecher** (ITI Germany, Berlin)  
*Audiovisuelles Dokument. Archiv. Mediathek (Die strukturierte Festivalmediathek)*

DISKUSSION

**Závěrečná slova vedoucích workshopů (foto a video)  
Schlussworte der Leitungen der Workshops (Foto und Video)**

Kolokvium je pořádáno v rámci Mezinárodního festivalu DIVADLO Plzeň z iniciativy a pod vedením festivalového fotografického a video workshopu ve spolupráci s IDU Praha, ITI Německo a Ústavem pro divadelní vědu Freie Universität Berlin. **Mediálními partnery jsou divadelní časopisy Divadelní noviny (Praha) a Theater der Zeit (Berlín).**

Das Colloquium wird veranstaltet vom Internationalen Theaterfestival Pilsen auf Initiative und in Verantwortung des Foto- und des Videoworkshops des Festivals in Kooperation mit dem IDU Prag, dem ITI Germany und dem Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Es wird unterstützt durch Medienpartnerschaften der Theaterzeitschriften Divadelní noviny (Prag) und Theater der Zeit (Berlin).



**Theater der Zeit**

## Colloquium Audiovisuelle Aufzeichnungen theatraler Inszenierungen

### EIN REPORT

von Erhard Ertel

Unter obigem Titel fand im September 2022 im Rahmen des Internationalen Theaterfestivals DIVADLO in Pilsen (CZ) ein tschechisch-deutsches Colloquium statt, das von den beiden Workshops<sup>1</sup>, die seit mehr als 20 Jahren das Festival fotografisch und filmisch (Video) dokumentieren, veranstaltet wurde. Das Colloquium, das zunächst als fachspezifischer Erfahrungsaustausch angedacht war, erwies sich in seinem Verlauf mehr und mehr als produktive Problemerkundung, deren Dringlichkeit und Komplexität signalisierte, welche wissenschaftlichen und praktischen Dimensionen das Thema hat und welche Herausforderungen an Theaterpraxis, Wissenschaft, Archivwesen, kulturelle Öffentlichkeit etc. gestellt sind.

Im Jahre 1962 erschien Marshall McLuhan's Buch *Die Gutenberg-Galaxis*, mit dem ein Begriff geprägt und diskursgeschichtlich wurde, der als Synonym für eine *Erste mediengeschichtliche Kommunikations-Revolution* verstanden werden kann. Auf der Basis von Sprache (als *Schrift* materialisiert) ermöglichte der Buchdruck auf technologischer und ökonomischer aber auch ästhetischer Basis neue Formen der gesellschaftlichen Kommunikation, des Umgangs mit Wissen, mit Erinnerung, mit prägendem Denken und Handeln und konstituierte so eine medial fundierte neue Öffentlichkeit, in der auch das kulturelle Gedächtnis der Menschheit Medium und Institution fand.

Seit dem 20. Jahrhundert befinden wir uns in einem Transformationsprozess von Öffentlichkeit und Kommunikation, der vergleichsweise als *Zweite mediengeschichtliche Kommunikations-Revolution* beschrieben werden kann. Vor dem Hintergrund politischer, ökonomischer, technologischer und kultureller Determinanten ist es aber nicht mehr die *Schrift*, sondern das **Audio-Visuelle** in seiner medialen Komplexität, das die Diskurse, die öffentliche Kommunikation und damit auch die Gedächtniskultur bestimmt. Die Reflexion darüber wurde spätestens 1963, ein Jahr nach McLuhan, durch Karl Paweks Buch *Das optische Zeitalter* eingeleitet und fand 1992 in einer Ausstellung und dem Symposium *Der entfesselte Blick* in Bern (CH) kompakten Ausdruck. Dem Begriff *optisches Zeitalter* folgten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dann Begriffe wie die *audio-visuelle 'Revolution'* (besonders auf Basis der Video-Technologie) und in jüngster Vergangenheit die *digitale 'Revolution'*, wobei (begünstigt durch diese Technologien) Visualisierung von Wissen generell zur Kommunikationspraxis wurde.

Die Prozesse dieser *Zweiten mediengeschichtlichen Kommunikations-Revolution* haben seitdem jeglichen Umgang mit Information, mit Wissen, mit Erfahrung, mit Erinnerung, kurz mit kulturellen Praktiken verändert. Ein grundlegendes Problem besteht dabei allerdings darin, dass technologische Innovationen auf der einen Seite und Anwendungsstrategien, ihre wissenschaftliche Fundierung, ihre praktische Organisation, ihre institutionelle Verortung etc. auf der anderen Seite in unterschiedlichem Tempo verlaufen. Kurz, der beschriebene Prozess weist momentan mehr Verwerfungen als brauchbaren Nutzen auf und verlangt dringend nach klärender Verständigung und Handlungsstrategien.

---

1 Das 1993 begründete Festival in Pilsen wird seit 1999 jährlich von einem Fotoworkshop und seit 2002 von einem Videoworkshop dokumentarisch begleitet.

Diese *Zweite mediengeschichtliche Kommunikations-Revolution* hat auch in den Entwicklungen von Theater, theatralen Gefügen und performativen Szenarien ihre Spuren hinterlassen. Muss sich das Theater innerhalb der medialen Kommunikationslabirinthe in neu definierten Formen von Öffentlichkeit anders als bisher aufstellen und behaupten, so wird es andererseits in seinen Produktionen selbst von medialen Technologien heimgesucht. Theater bewegt sich in seinem ästhetischen Dasein inzwischen zwischen dinosaurierhafter Altbackenheit und theatralem Cyborg.

Im Kontext des Colloquiums interessieren hier aber vor allem Fragen, wie sich diese mediengeschichtliche Kommunikations-Revolution auf die *Kultur der theatralen Überlieferung* auswirkt. Wie wird das theatrale Erbe einem kulturellen Gedächtnis übereignet, wie ist theatrale Kultur erinnerbar, wie substanziiert sie einen Diskurs über Theatergeschichte und -geschichten?

Traditionelle Überlieferungen von Theater, die in klassischen Institutionalisierungsformen wie Archiven, Sammlungen, Museen etc. existieren, funktionierten bisher immer auf der Basis referentieller Verweise – durch erhaltene Artefakte oder sprachliche (schriftliche) Vermittlung. Das transitorische Theaterereignis selbst aber ist weder fixierbar noch vererbbar gewesen.

Dem sind mit der medienbasierten audiovisuellen Dokumentierbarkeit neue Perspektiven eröffnet worden. In Gestalt von Bildern und Tönen sind wirkliche Ab-Bilder (und -Töne) von Theater entstanden, zunächst nur fotografisch, dann nur auditiv (Tonaufzeichnungen), später kinematographisch, schließlich audio-visuell.

Für die Theaterdokumentation und die Archivierung von Theaterkultur haben sich damit neue Zugänge eröffnet, deren Wert, deren Produktion, deren Speicherung und Weitergabe, deren Nutzung etc. bisher keineswegs ausreichend geklärt sind.

Das Spektrum all dieser Fragen zu formulieren, zu sortieren und zu diskutieren war das Anliegen des Colloquiums, das hier vorgestellt wird. Die diskutierenden Teilnehmer\*innen, am Ende nicht nur aus den Workshops kommend, sondern auch aus universitären und dokumentarischen Arbeitsbereichen, repräsentierten mit ihren Beiträgen Fragestellungen, die aus akademischen, aus archivarischen oder aus ganz praktischen Arbeitskontexten stammten.

Das Panorama der Beiträge war sehr weit, hatte aber den Vorzug, dadurch die Fragestellungen audiovisueller Theaterdokumentation umfangreich zu kartographieren. Diese Fragestellungen bewegten sich dabei in einem weiten Feld von philosophisch-ästhetischen Thesen bis hin zu arbeitspraktischen Beobachtungen und pragmatischen Alltagsfragen.

Zu den philosophisch-ästhetischen Grundproblemen gehörte dabei die Frage, wie das ästhetische Wesen des Theaters zu bestimmen sei und wie die darin manifeste Unverfügbarkeit im Dokumentationsprozess gehandhabt werden kann. In welcher Weise können audiovisuelle Manifestationen (Videoaufzeichnungen etc.) als gleichfalls transitorisch funktionierende Medien Theaterereignisse verfügbar machen? Eröffnen audiovisuelle Medien die Chance, den *immateriellen* Teil von Theater, also das Theaterereignis und das darin dominante *Theaterspiel* die Zeiten überdauernd zu dokumentieren? Entgegen allen vorherigen Dokumenten von Theater, allen überlieferten Materialien, schaffen audiovisuelle Aufzeichnungen erstmals ein *dauerhaft verfügbares ‚Bild‘* (mit Ton) des Theaterereignisses.

Für das Archivwesen entsteht hier ein völlig neuer Dokumententypus, der nicht als Rest der Theaterproduktion übrig bleibt (klassische Archivobjekte), sondern als Dokument additiv produziert werden muss. Audiovisuelle Aufzeichnungen, meist stiefmütterlich oder lax behandelt, stellen damit eine grundsätzliche Revolutionierung der Theaterdokumentation dar. „Audiovisuelle Dokumente des Theaters sind (...) nicht der Don Qichotehafte Versuch, das Unverfügbare verfügbar zu machen, sondern der Versuch, das Unverfügbare *in einem verfügbaren Diskursmaterial* verfügbar zu machen. Das *Theater-Dokument* wandelt sich zum *Diskurs-Element* (oder *Diskurs-*

Medium).“ - formulierte Erhard Ertel (Berlin) in seinem Vortrag. Diesem Anspruch genügen heute weder die praktischen noch theoretischen Bemühungen, das Potenzial audiovisueller Dokumente zu erschließen. Dringend in diesem Sinne scheint die Erarbeitung einer angemessenen Dokumentationstheorie als Denk- und Handlungsgrund.

Interessant war, dass es zu den auch hier bisher so selbstverständlich gehandhabten Begriffen wie *Dokumentation/Dokument* immer wieder Anmerkungen in den Vorträgen und in den Diskussionen gab. Was ist das eigentlich, ein Dokument? Als Rest einer Theateraufführung übrig geblieben und in neue Zusammenhänge einer anderen Öffentlichkeit gestellt? Objekt eines historischen Rückblicks? Aus völlig anders geleiteten Interessen entstandenes Material, das nun für ein kulturelles Gedächtnis Zeuge sein soll? Josef Herman (Prag) verweist in diesem Zusammenhang auf die Theaterkritik, die kein Teil der Aufführung ist, aus anderen pragmatischen Gründen produziert und dem Theaterereignis zugeordnet wird und damit im ersten Leben ein Diskurselement zeithistorischer Umgebung war und erst in einem zweiten Leben (im Archiv) zu einem Dokument mutiert.

Die *audiovisuelle* Theaterdokumentation, so sie keine Zweitverwertung eines mit anderen Interessen produzierten Materials darstellt (Trailer, Fernsehreportagen oder -aufzeichnungen, Probenmitschnitte,...), ist klar mit Archivierungs- und Gedächtnisinteressen produziertes additives Material, das belegt, was wirkliche Dokumente sind - etwas gedächtnis-kulturell Gemachtes, Produziertes.

Mit einer solchen Feststellung ist auch eine Antwort auf die immer wieder aufgeworfene Frage nach der Objektivität, nach der ‚Wahrheit‘ des Dokuments gegeben. Eindeutig ist jedes Dokument somit ein subjektives Produkt, das historisierend zu bewerten ist.

Wenn audiovisuelle Dokumente von Theater immer etwas Produziertes/Gemachtes sind, erhebt sich auch die Frage, welche Eigenschaften eines Fotos, eines Filmes/Videos oder einer Tonaufzeichnung essentiell das Dokument ausmachen und, auch dies wurde immer wieder diskutiert, in welchem Maße dabei die *eigene Ästhetik der audiovisuellen Dokumente* deren dokumentarischen Charakter und Wert mitbestimmen. Für Lilly Rößler (Berlin) war das die zentrale Frage der audiovisuellen Theaterdokumentation, indem man Wege findet, die Bühnenereignisse (und das Aufführungereignis generell) beim Dokumentieren in eine eigene Ästhetik des Mediums zu übersetzen und zu interpretieren. Wie also handhabt man die Dialektik zwischen Ästhetik des Theaterereignisses und der Ästhetik der audiovisuellen Dokumentation. Das versuchte auch Jakob Bogatzki (Berlin) zu thematisieren, indem er die Frage konkretisierte und nach dem Verhältnis von *Augen-Blick und Kamera-Blick*, so der Titel seines Vortrages, fragte. So, wie wir die Welt (hier das Theater) anschauen, schauen wir auch die Dokumente dieser Welt (des Theaters) an. Wahrnehmung als sozio-kulturelles Phänomen zu verstehen, ist auch für Dokumentationsprozesse entscheidend. Der Vielfalt der auf die Bühne blickenden Augen des Publikums und der dahinter stehenden Subjektivität (Augen-Blicke), steht der Vorgang des Dokumentierens mit all seinen Bedingtheiten, besonders auch dem dazwischengeschalteten Medium (Kamera-Blick), gegenüber. Audiovisuelle Dokumentationen sind damit nicht allein mehr oder weniger objektive Abbildungen eines Theaterereignisses, sondern auch Zeugnis von Anschauungen dokumentierender Menschen, sind somit Aufzeichnungen eines Dargebotenen *und* eines Erlebten, sind Ausdruck subjektiver Selektionen.

Besonders kompliziert wird die audiovisuelle Dokumentation, wenn die ästhetische Herausforderung bereits beim Theater beginnt, dieses nämlich von tradierten Theaterästhetiken sowohl in der Konfiguration des Spielortes, in der Spiel- und Kommunikationsstrategie etc. abweicht. In der Analyse der mobilen Multikameraaufzeichnung einer interaktiven Prager

Inszenierung von *Meister und Margarita* machte Ondřej Svoboda (Prag) in seiner Darstellung zugleich die Grenzen des immersiven Theaters und seiner Dokumentierbarkeit deutlich. Hier verschiebt sich der Fokus von der Inszenierung eindeutig auf die Aufführung als interpersonales kommunikatives Ereignis und provoziert damit die Suche nach angemessenen audiovisuellen Aufzeichnungsformen.

Auf der Basis jahrzehntelanger praktischer Erfahrungen erörterte, konkret und plastisch, Josef Ptáček (Prag) seine Erkenntnisse zu Fragen der Subjektivität, Ästhetik und Wahrheit der *Theaterfotografie*. Entscheidend waren für ihn dabei u.a. zwei Dinge: Erstens die Einsicht, dass Theater als Spektakel und Beziehungsvorgang zu begreifen ist und zweitens, dass die personale Beziehung zwischen Theaterensemble und dokumentierender Person speziell zu entfalten ist. Für die Fotodokumentation spielte für ihn vor allem das Tripel Moment - Ewigkeit - Wahrheit eine entscheidende Rolle, wobei man sich der Subjektivität dieser Konstruktion bewusst sein muss. Dabei spielt die Kombination aus Intuition und Erfahrung eine große Rolle. Wie sehr audiovisuelle Dokumente etwas (notwendigerweise) Produziertes sind und ihre Aufgabe gerade durch ihr Konstruiertsein erfüllen, wird in der Erkenntnis deutlich „alles aus dem fotografischen Bild zu entfernen, was nicht da sein soll, um zum Kern der Sache zu kommen ...“. (Ptáček)

Wie das *Dokument* wurde auch immer wieder die Frage diskutiert, wie das Objekt des Dokumentierens - das *Theater* - zu definieren ist. Es gibt kaum noch Diskussionen darüber, dass für Theater-/Theatralitätsphänomene ein enger Kunstwerkbegriff kaum sinnvoll anwendbar ist, sondern vielmehr Theater/Theatralität als kommunikatives Ereignis zu verstehen ist, als komplexe Aufführungspraxis. Geht man noch einen Schritt weiter, dann muss man klar erkennen, das Theater als Begriff noch umfassender zu denken ist, wenn man die Funktion von Theater in einer konkreten Gesellschaft in die Betrachtung einbezieht – dann nämlich wäre sinnvollerweise *Theater* nicht nur als Aufführung (Kunstereignis) sondern weiter gefasst als *kulturelle Praxis* zu verstehen. Das aber heißt, alle Arbeitsprozesse im Theater gleichfalls in den Blick zu nehmen und zu dokumentieren. Genau das war auch der Kern des Vortrages von Veronika Kyrianová (Prag), die berechtigt statt von *Dokumentation des Theaters* (der Aufführung) von der *Dokumentation der Theaterarbeit* sprach, ein Begriff (*Theaterarbeit*), der schon vor mehr als einem halben Jahrhundert für die dokumentierenden Modellbücher von Brecht im Berliner Ensemble verwendet wurde. Ihre Arbeitsperspektive formuliert sie daher so: „Es geht uns (...) darum, das Theater nicht in Form eines konstruierten Endprodukts zu dokumentieren, denn Theater könnte auch ohne das Werk als Kunst verstanden werden, und so dokumentieren wir die Arbeit am/als Werk.“ Theater zu dokumentieren bedeutet also umfassend, eine konkrete Arbeit, einen konkreten Produktionsprozeß, einschließlich der (finalen) Aufführungen zu dokumentieren. Damit gehören zu den zu dokumentierenden Prozessen auch zeitgeschichtliche, kulturelle und/oder kunsthistorische Kontexte.

*Kontextualisierung* und *Kommentierung* sind, wie das Colloquium zeigte, wesentliche Bestandteile eines audiovisuellen Dokumentationsprozesses. Auf eine besondere Form der historischen Verortung von theatralen Produktionsprozessen, auf weitreichende Dokumentationen von Theateraktivitäten verwies Lucie Čepcová (Prag) mit der Vorstellung ihres Projektes *Oral history des tschechischen Theaters*. Die Dokumentation von Zeitzeugenerzählungen erweisen sich dabei nicht nur als spezielle Methode der audiovisuellen Theaterdokumentation, sondern auch als kommentierendes Material der Theatergeschichte, das subjektiv und konkret in der authentischen Erzählung ist.

Auf einen interessanten Sachverhalt hinsichtlich des Verständnisses von Dokumenten wies Josef Herman (Prag) hin, den man die Dialektik von *gewollten* und *ungewollten* Dokumenten nennen

könnte. Mit Recht verwies er darauf, dass viele (die meisten?) Dokumente der Theatergeschichte aus ganz anderen pragmatischen Gründen produziert wurden, denn als Dokument Archive anzureichern. Als ungewollte Dokumente werden sie dazu erst in einem zweiten Leben gemacht. Dem gegenüber stehen die ausdrücklich als Dokumentation (z.B. einer Inszenierung) angefertigten Dokumente. Audiovisuelle Aufzeichnungen von Inszenierungen/Aufführungen oszillieren in dieser Dialektik, sie werden für gegenwärtige pragmatische Zwecke wie für archivarisches Überleben gleichermaßen produziert.

Weiter oben wurden zu dokumentierende Theaterereignisse als komplexe Prozesse beschrieben. Dies wird zu einem besonderen Problem, so David Escobar (Berlin), wenn die Aufführungen im Rahmen eines spezifischen Kontextes – nämlich auf einem Festival – dokumentiert werden. Eine ganze Reihe von Faktoren bedingen dabei, dass die Aufführungen eines Festivals auch als audiovisuelle Dokumente diese Besonderheiten latent in sich tragen, wie etwa die Vielzahl der Aufführungen, die Dichte der Aufführungen, die ästhetische Vielfalt des Programms, die Differenziertheit der Genres, sprachliche Vielfalt, die vorbereitungslose Konfrontation mit den Aufführungen, Umgang mit den Aufzeichnungen usw.

Die Workshops des Festivals produzieren ihre audiovisuellen Dokumente gewollt, vorsätzlich für ein Festivalarchiv, somit als kulturelles Gedächtnis. Dass diese Aufzeichnungen durchaus in anderen Kontexten auch heute verwendbar wären, steht außer Zweifel, wenn auch selten praktiziert. So etwa in den Ausbildungskontexten der beiden beteiligten Universitäten<sup>2</sup> oder beispielhaft in öffentlichen Veranstaltungen zu gegenwärtigen Theaterentwicklungen (*Lange Nacht des mittel-osteuropäischen Theaters*) am Berliner ITI<sup>3</sup>.

Ein großes Thema, das über die audiovisuelle Dokumentation des Festivals weit hinausreicht und genereller Natur, damit weit zu diskutierendes Problem ist, ist aber auch die Frage nach der *Nutzung audiovisueller Dokumente*. Die Fragen sind so grundsätzlich und zugleich schwer lösbar, dass sie seit langem immer wieder als Fragekatalog diskutiert werden. Allen bewußt und deshalb ob der gegebenen Realitäten immer wieder ausgespart, bleibt die Problematik der Urheber- und Leistungsschutzrechte an den Theaterinszenierungen/-aufführungen und schließlich auch an den audiovisuellen Dokumenten (egal ob Foto oder Ton-/Videoaufzeichnung). Gerade im nichtkommerziellen Bereich sind hier politische Entscheidungen gefordert, die den Zugang zu Dokumenten als kulturellem Erbe einer Gesellschaft ermöglichen.

Dem Zugang zu audiovisuellen Dokumenten und ihrer Nutzung widmete sich der Vortrag von Thilo Wittenbecher (Berlin), der in der Aufzählung *Audiovisuelles Dokument - Archiv - Mediathek* Fragen der Produktions-, Sammlungs-, Archivierungs- und Nutzungsgegebenheiten sowie Strategien ihrer Handhabung zusammendachte. Die Spuren des Ereignisses Aufführung im Theater, wie sie in audiovisuellen Dokumenten gegeben sind, möglichst lange zu erhalten und auf komplexe Weise zu erschließen und verfügbar zu machen, ist vor allem eine Aufgabe von Archiven und Mediatheken, wobei in den meisten Fällen dafür jegliche Voraussetzungen - fachliche Kompetenz, technische Ausstattung, ausreichendes Personal etc. und manchmal auch der kulturpolitische Wille - fehlen.

Die Flüchtigkeit des Theaters ist dabei (leider) als Metapher für die Flüchtigkeit, anders ausgedrückt die Gefährdung des ‚Archivgutes‘, zu sehen. Abgesehen von der Mangelhaftigkeit (weil aufwendig) der Bearbeitung und Präparierung audiovisueller Dokumente, ist selbst das audiovisuelle Aufzeichnungsmateriel von Kurzlebigkeit (im archivarischen Sinne) bedroht. Das archivarische Dilemma beginnt bei den vorhandenen analogen und digitalen Aufzeichnungsobjekten selbst, da diese allein durch die permanente Abfolge neuer Formate

---

2 Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin und Theaterabteilung der JAMU Brno

3 Internationales Theaterinstitut, Zentrum Germany

ständig transferiert werden müssten, ganz zu schweigen von den Prozessen ihrer Digitalisierung und gesicherten Langzeitspeicherung. „Fragilität und Flüchtigkeit sind also genuine Merkmale audiovisueller Theateraufzeichnungen“, so das nüchterne Fazit von Thilo Wittenbecher.

Hier schließt sich das Dilemma der Mediatheken an, die auf der einen Seite immer mehr mit der Forderung nach öffentlichem Zugang zu den Dokumenten konfrontiert werden, auf der anderen Seite diesem Auftrag auf Grund der beschriebenen Gegebenheiten kaum gerecht werden können. Dieses wissend „scheint es, als würden die Mediatheken vor diesen Problemen kapitulieren und dies dadurch kompensieren, dass sie ihre Datenbanken mit immer größeren Konvoluten an Metadaten anreichern.“ (Wittenbecher) Datenbankfragen standen auch im Zentrum der Video-Lecture von Christine Henniger (Berlin), wenngleich die Euphorie der Metadatenanreicherung und ihrer Vernetzung auch langfristige Irrtumspotenziale in sich birgt. Metadatenfragen sind dabei kein Problem allein von Archiven und Mediatheken, sondern auch unter Einbeziehung der diversen Nutzerkreise, ob Wissenschaft, Medien, Kritik, Praxis etc., zu klären. Die Gefahren eines vernetzten Metadatenkosmos sind durchaus erkennbar und vor allem entscheidend bleibt ihr konkreter Bezug zu den realen audiovisuellen Dokumenten.

Fazit dieses Themenkomplexes bleibt die Erkenntnis, dass eine arbeitsfähige Infrastruktur zur Produktion, Bewahrung und Nutzung des theaterkulturellen Erbes, gerade auch hinsichtlich der zunehmend bedeutsamen und dem Wesen des Theatralen entsprechenden audiovisuellen Dokumente, eine aktuelle und dringende Aufgabe bleibt.

Das Colloquium zeigte ein großes Interesse und ein starkes Problembewusstsein an den Fragen audiovisueller Theaterdokumentation als Teil einer umfassenden Strategie zur Sicherung, Bewahrung, Zugänglichmachung des theaterkulturellen Erbes, als Ausdruck eines kulturpolitischen Geschichtsbewusstseins.

Die Zahl der Problemfelder ist in Zukunft ebenso weiter auszuformulieren wie auch die vielen Einzelprobleme konkret und praktisch zu verhandeln sind.

Eine solche Fokussierung wäre ein denkbarer Ansatz für die Fortsetzung der Diskussion in einem zweiten Colloquium 2024.