

KOLOKVIUM / COLLOQUIUM in memoriam Jan Roubal

14. září /September 2022 - Koperníkova 56, 301 00 Plzeň 3 – Jižní Předměstí / Südbahnhof Pilsen

**Audiovizuální / fotografické záznamy divadelních inscenací
Audiovisuelle / fotografische Aufzeichnungen theatraler Inszenierungen**

PART 1

Josef Ptáček (Prag, Fotoworkshop)

[Zur Ästhetik und Funktion der Theaterfotografie](#)

Erhard Ertel (Freie Universität Berlin / Videoworkshop)

[VERFÜGBARMACHUNG DES UNVERFÜGBAREN](#)

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 PART 1](#)

Josef Ptáček

Zur Ästhetik und Funktion der Theaterfotografie

Ich habe lange überlegt, worum es in meinem Vortrag gehen soll. Im Titel des Vortrags tauchen die Begriffe Ästhetik, Theater, Fotografie auf. Und ich habe ein bisschen ein Problem mit der allgemeinen Terminologie. Wenn man Fotografie sagt, nimmt jeder an, dass es sich um eine Art Zeichnung mit Licht handelt. Und wenn man Theater sagt, denkt jeder, dass Theater („divadlo“) von dem Wort „anschauen“ („dívati se“) kommt. Aber ich möchte Sie in diesem Vortrag bitten, sich vom Begriff „Schauen“ zu lösen und das Theater als eine eigenständige, souveräne Entität zu betrachten, die hier und jetzt in einer bestimmten Raum-Zeit erscheint, verbunden mit dem Verständnis, dass nichts am Theater zufällig ist. Das Theater ist also nicht nur ein Spektakel („podívání“), sondern eine Frage von Beziehungen. Das ist das grundlegendste Prinzip.

Im Jahr 1974, als ich an der FAMU studierte, schrieb ich meine Diplomarbeit über Theaterfotografie. Dafür suchte ich alle möglichen Persönlichkeiten auf, unter anderem Libor Fára, Aneta Fárová, Karel Ludwig, Miroslav Hák und andere. Und einer von denen, die ich auswählte und von denen ich hoffte, dass sie mich treffen würden, war Dr. Jaromír Svoboda, der Schauspieler, Sänger und gleichzeitig Fotograf des Nationaltheaters war. Ich kam zu ihm ins Nationaltheater und fragte ihn, ob er etwas Zeit für ein Gespräch über Theaterfotografie hätte. Und er sagte: „Kein Problem, komm zu mir, ich wohne in der Opatovická Straße, also übermorgen um zwei Uhr nachmittags.“ Ich kam also dorthin, und er sah mich an und fragte: „Was machst du hier?“ Ich sagte: „Nun, Sie haben mich doch eingeladen, um zwei Uhr zu kommen.“ Und aus der Wohnung kam: „Was? Ist er noch da?“ Dieser Jaromír Svoboda verabredete sich mit zwei Leuten gleichzeitig. Einer von ihnen war Jan Werich und der andere war ich. Ich hatte also das Glück, Jan Werich zufällig zu treffen, der Zeuge und Teilnehmer unserer Debatte über Theaterfotografie wurde. Es war eine lange Debatte, wir sprachen über alle möglichen Dinge.

Als wir uns verabschiedeten, sagte Dr. Svoboda: „Weißt du, eine Sache ist sehr wichtig für die Theaterfotografie: ein guter Fotograf muss sein ganzes Leben lang nach einem Moment der ewigen Wahrheit in der Theaterfotografie suchen.“ Das hat mir sehr gut gefallen, denn niemand bezweifelt, dass es die Ewigkeit gibt, vor allem wenn man Heidegger gelesen hat, da gibt es eine große Passage darüber. Natürlich gibt es den Augenblick und es gibt die Wahrheit. Und ich war tatsächlich lange Zeit so etwas wie ein Gefangener dieses Begriffs. Ich habe immer versucht herauszufinden, was dieser Dr. Svoboda wohl mit dem Begriff des Moments der ewigen Wahrheit meinte. Und ich habe das Theater selbst fotografiert und dabei gedacht: Ist das der Moment der ewigen Wahrheit oder liege ich da falsch? Und nach vielen Jahrzehnten bin ich zu dem Schluss gekommen: den Moment der ewigen Wahrheit gibt es nicht. Und das war die erste Ernüchterung, die eintrat, denn ich kann mir nicht vorstellen, dass irgendjemand so weit kommt, dass er verantwortungsvoll sagen kann: Ja, das ist der Moment der ewigen Wahrheit. Das geht nicht. Jeder von uns trägt unterschiedliche Vorstellungen von dem Begriff Wahrheit in sich, jeder von uns hat eine andere Einstellung zur Ewigkeit und zur Welt.

Das war also nur eine kurze Einführung...

Ein paar Worte zu den Workshops. Wir machen seit drei Jahrzehnten einen Workshop über Theaterfotografie, zusammen mit Viktor Kronbauer, davor mit Jára Krejčí und einigen anderen Leuten, unter der Leitung von Jarda Prokop. Und eines muss man sagen: Fotografie und Theater

haben viel gemeinsam, aber gleichzeitig gibt es eine ganze Reihe von Unterschieden. Denn Theater ist, wie wir wissen, ein dreidimensionales Gebilde, es hat Breite, Tiefe und Höhe. Und die Fotografie hat nur Breite und Höhe. Die räumliche Wahrnehmung muss in ein Oberflächenphänomen umgewandelt werden. Und manchmal ist das sehr schwierig, denn wie wird man eine Dimension los, ohne dass die emotionale Seite der Dinge zu sehr leidet.

Dann gibt es noch ein weiteres großes Problem. Wenn Sie gesunde Augen haben, nehmen Sie Schwarz als ein Raum-Zeit-Phänomen wahr. Man sieht Schwarz nicht als eine kugelsichere Masse, sondern man hat das Gefühl, dass Schwarz Raum schafft. Auf einem Foto hingegen schafft Schwarz keinen Raum, sondern eine Oberfläche. Das bringt eine weitere große Gefahr mit sich. Denn man kann sich nicht darauf verlassen, dass der Raum, der schwarz ist, ein künstlerisches Element für ein Foto sein kann. Man muss ihn also irgendwie loswerden, ihn so bearbeiten, dass er uns nicht den Eindruck vermittelt, das Foto sei zu flach.

Ein weiteres Erfordernis, das wir immer versuchen, den Studenten zu erklären, ist, dass es nicht ausreicht, ein Foto vom großartigen Ausdruck eines Schauspielers zu machen, einer Person, die mit tausend Prozent spielt, schwitzt und eine große körperliche und geistige Leistung vollbringt. Ja, auch diese Fotos sind notwendig, aber Theater ist, wie ich schon sagte, kein Spektakel, sondern eine Sache der Beziehungen. Deshalb finde ich es immer schön, wenn ein Foto etwas zeigt, was ein Wirrwarr von Dingen ist. Das heißt, der Fotograf kann mit dem Vordergrund, mit dem Hintergrund, mit der Bewegung der Figuren, mit dem Kostüm, mit der Geste, mit dem Dialog, einfach mit der Dramatik der ganzen Formation arbeiten. Für mich wird theatrale Fotografie erst dann interessant, wenn etwas mit etwas konfrontiert wird. Und die Wahl, was man mit was kombiniert, ist eine Frage der Intuition.

Ein weiteres Wort, das im Titel dieses Vortrags vorkommt, ist Ästhetik. Diese kann in zwei einfache Teile unterteilt werden. Sie kann nämlich, wie Venca Cílek sagen würde, innere und äußere sein. Die äußere Ästhetik ist lehrbar. Man kann den Studenten sagen, dass das Foto, das sie zur Besprechung oder als endgültiges Ergebnis vorlegen, nur das enthalten sollte, was sie in diesem Foto wollen. So wie ein Maler für jeden Zentimeter der Leinwand, die er bemalt, verantwortlich ist, muss ein Fotograf mit jedem Zentimeter der Oberfläche eines fotografischen Bildes arbeiten. Und all diese Zentimeter, all diese Minidimensionen des fotografischen Bildes müssen eine Qualität haben, für die der Fotograf verantwortlich ist. Und wenn ich einen Studenten frage, warum das oder das auf dem Foto zu sehen ist, kann er auf keinen Fall sagen: Na ja, das war eben so. An diesem Punkt verliere ich die Nerven und möchte ihn am liebsten die Treppe hinunterjagen. Weil es so da war... Aber ich als Autor habe nur eine Aufgabe: alles aus dem fotografischen Bild zu entfernen, was nicht da sein soll, um zum Kern der Sache zu kommen – zu dem, was für das Foto zentral und bestimmend ist. Das sind die grundlegenden Dinge, die wir im Workshop zu vermitteln versuchen.

Und das Hauptproblem: Ist dieser Workshop so konzipiert, dass er Studenten die Theaterfotografie beibringt? Nein, natürlich nicht. Und das kann es auch nicht sein. Denn normale Theaterfotografie entsteht, wenn man sich in das Kollektiv des Theaters begibt, mit dem Theater lebt, mit den Schauspielern, mit den Regisseuren, dort Freunde hat. Jeder macht seinen Job und sie respektieren sich gegenseitig.

Der Fotograf hat das Recht, die Position zu wählen, von der aus er fotografiert, er hat das Recht, das Objektiv zu wählen, das er verwendet, er hat das Recht zu wählen, ob er mit Bewegungsunschärfe oder mit der Unschärfe, die durch Aphokalisation entsteht, arbeitet, er hat

einfach unzählige Möglichkeiten. Ein Fotograf in einem Workshop hingegen hat fast keine Möglichkeiten. Im Vergleich zu Videoworkshops, die haben es viel einfacher, denn sie finden einen guten Platz im Theater, stellen die Kamera auf ein Stativ und die armen Kameraleute sind während der zwei Stunden, die die Show läuft, dort und filmen, manchmal haben sie die Möglichkeit, ein wenig nach rechts, links, oben, unten zu schwenken und möglicherweise einen Transfocator zu benutzen, um hinein- oder herauszuzoomen. Der Fotograf hingegen ist dazu verdammt, an einem Platz im Zuschauerraum zu sitzen, und da die Zuschauer, die eine Eintrittskarte bezahlt haben, neben ihm sitzen, darf er sie weder durch seine Bewegung noch durch das Geräusch seiner Kamera stören; er muss sich damit abfinden, dass er nur das fotografieren kann, was die objektiven Bedingungen in diesem Moment zulassen.

Und deshalb halte ich den Workshop vor allem in einem Punkt für sinnvoll: dass die Studenten Disziplin, Respekt vor der Arbeit anderer und Respekt vor anderen Menschen lernen, weil sie unsichtbar und unhörbar bleiben sollen. Dabei wird ihnen aber das Wichtigste genommen, nämlich die Fähigkeit, zu entscheiden, was sie wann fotografieren wollen. Wir haben viel Erfahrung mit Regisseuren gemacht, die gesagt haben: Ja, lasst sie fotografieren, aber ich will sie nicht sehen oder hören. Das bedeutet, dass in einem spannungsgeladenen Moment, wenn jemand im Begriff ist, jemanden zu ermorden, einen Dolch in der Hand hält und es im Theater totenstill ist... und jetzt der Canon-Schuss oder die Canon-Kamera losgeht, die ganze Atmosphäre der Aufführung gestört wird, das Publikumserlebnis gestört wird – und es ist wahr, dass dieser Fotograf das Erlebnis für das Publikum ruiniert hat, er hat das gute Gefühl für die Schauspieler ruiniert und die ganze Aufführung kann zusammenbrechen.

Diejenigen, die mit einer Videokamera arbeiten, sind nicht in so einer Gefahr, sie können sich wohl fühlen, sie haben ihre Privatsphäre, ihre Hülle, in der sie arbeiten. Ich will nicht respektlos gegenüber dem Video-Workshop sein, aber ich denke, dass unsere Studenten eine viel kompliziertere Aufgabe haben, die anspruchsvoller ist, weil sie keine Entscheidungen treffen können. Sie sind einfach dem ausgeliefert, was von irgendwoher in ihre Kamera kommt.

Und gleichzeitig bringen wir ihnen bei, vorausschauend zu handeln, Beziehungen zu verstehen und darauf zu achten, wenn sie zu eskalieren beginnen. Wenn Menschen sich streiten und sich bereits gegenseitig bedrohen, was wird dann wohl passieren? Das nächste, was man weiß, ist, dass es zu einem Konflikt kommt. Und wenn ich eine Konfliktsituation fotografieren will, muss ich darauf warten. Und ich muss ungefähr vorhersagen, wo er stattfinden wird. Man kann der beste Prognostiker sein, der man sein kann, sie werden die Schlacht woanders austragen, als man erwartet hat. Und in der Zwischenzeit, wenn man die Linse dort wechselt, stößt man auf den Nachbarn links, stößt man auf den Nachbarn rechts, passiert der gleiche Konflikt wie vorher mit den Geräuschen.

Deshalb mache ich den Studenten gegenüber, die sich für den Workshop anmelden, kein Geheimnis daraus, dass sie hier nicht lernen, wie man Theater fotografiert, sondern dass sie etwas über das Thema lernen, es ausprobieren sollen und vielleicht wird eine Art Liebe oder Zuneigung zum Theater als solchem geweckt. Vielleicht werden sie dann irgendwann in der Zukunft den Weg zum Theater finden.

Und noch einmal zur Ästhetik. Jeder Mensch hat irgendwo in sich eine Messlatte, was ästhetisch ist und was nicht. Und man kann sagen, dass Ästhetik entweder langfristig oder kurzfristig sein kann. Die kurzfristige kann sein, dass Studenten lernen, was Perspektive ist, dass es eine so genannte Männerperspektive gibt, oder eine Frauenperspektive, die Männerperspektive von links unten

nach rechts oben, die Frauenperspektive umgekehrt, von oben nach unten. Das sind Begriffe, die in der Literatur beschrieben werden, nicht meine Erfindung. Die Leute lernen, die Terminologie zu verstehen. Und dann gibt es die langfristige Ästhetik. Das heißt, wenn man ein Theaterfotograf ist, oder überhaupt Fotograf, dann ist man in jedem Moment ein Fotograf, ob man eine Kamera in der Hand hat oder nicht. Man geht herum, beobachtet die Welt und denkt, ja, das wäre ein gutes Foto, das wäre schön, aber da kommen einem diese schiefen Mistgabeln in die Quere. Man lernt, mit dem Visuellen zu leben. Und das ist kein Prozess, den man an zwei Nachmittagen oder sechs Tagen in einem Workshop in Pilsen lernen kann, das ist einfach nicht möglich. Es ist eine lebenslange Aufgabe, eine lebenslange, sehr akribische Praxis.

Als ich jung war, wurde ich Mitglied einer Fotogruppe in Pilsen namens F5, die aus Jungen - Elektroingenieuren aus Pilsen - bestand. Und einer der Jungs, der sich mit mir angefreundet hat, sagte: Weißt du was, lass uns ein Experiment machen, lass uns ein Manifest schreiben, wir müssen einfach die Dinge sehen lernen. Wir werden wild fotografieren - aber ohne Kamera. Wir gehen durch die Straßen, wir gehen auf einen Jahrmarkt, und wir sagen: Hey, Ivan, siehst du das Ding da drüben, das wäre doch ein gutes Foto, oder? Und jetzt stell dir vor, da schwebt noch ein Ballon drüber. Und so gingen wir hin und träumten, und ich habe ein Jahr lang kein einziges Foto gemacht. Es war das Jahr, in dem ich an der FAMU angenommen wurde - und die FAMU verlangte von mir, dass ich Fotos mache. Eines Tages erwischte mich der Dozent Šmok auf dem Flur und sagte: „Hey, du hast mir das ganze Jahr über kein einziges Foto gezeigt?“ Und ich sagte: „Nun, ich speichere sie erst einmal in mich ab, aber keine Sorge, ich werde trotzdem eine Art Ausstellungsdatei erstellen.“ Und ich muss Ihnen sagen, dass dieses autodidaktische Training in Fotografie ohne Kamera, ein Jahr sehr intensiver Arbeit, mir unheimlich viel bedeutet hat. Echte Fotografie ist viel einfacher als die Orientierung in der Raumzeit nach den Parametern, die ich vorher selbst gewählt habe.

Und dann beendete ich die FAMU mit Leichtigkeit und ich überwand die Tatsache, dass man mich in meinem dritten Jahr aus politischen Gründen ausschließen wollte - als sich Dozent Šmok wieder für mich einsetzte und dem Dekan sagte, dass er kein Recht habe, sich an Kindern für die Sünden ihrer Eltern zu rächen. Er übernahm eine Bürgschaft für den Rest meines Studiums. Und am Ende war ich einer von zwei Menschen, die das rote Diplom bekamen. Und derselbe Dekan, der mich feuern wollte, kam zu mir und sagte: „Du hast die besten Noten, du wirst den Eid für die Studenten ablegen.“ Also sagte ich: „Das werde ich wohl nicht tun, denn ich bin das schwarze Schaf der Schule, also kann ich das nicht.“ Ganz abgesehen davon, dass ich den Text nicht so sehr mochte. „Ich werde dich in letzter Minute feuern! Du schwörst den Eid und dann ist es vorbei.“ Also musste ich mir den Anzug eines Freundes leihen, weil ich mein ganzes Leben lang keinen hatte, und Honza Vaniš und ich legten den Eid ab, und das war das Ende unserer Zeit an der FAMU.

Und jetzt habe ich noch einen weiteren Teil vorbereitet, der sich mit der allgemeinen Ästhetik befasst. Ich wollte Ihnen einige Fotos zeigen und die Unterschiede zwischen der Arbeit der Workshop-Teilnehmer und der Arbeit eines professionellen Fotografen herausstellen.

Es ist wichtig, dass professionelle Fotografen, die ihren Lebensunterhalt mit dem Theater verdienen wollen und es auch richtig machen wollen, sich dem Ensemble annähern, damit die Bedingungen für gegenseitiges Vertrauen geschaffen werden, denn ohne das geht es nicht. Ich erinnere mich, als Pepa Krofta mich 1971 zum Theater DRAK brachte, waren dort Stars: der Hauptregisseur Mirek Wildman, Schauspieler wie Honza Pilař, Jirka Vyřohlíd, Boris Šlechta und andere Leute, die Mirek Wildman wie Unberührbare behandelte. Plötzlich kamen ein paar Rotznasen aus Budweis, einer von ihnen fünfundzwanzig, einer von ihnen dreiundzwanzig Jahre

alt. Und jetzt sagten sie uns: Zeigt euch, junge Männer. Sie wollten uns testen. Und so brauchten Krofta und ich einander, wir hielten uns aneinander fest und sagten uns, wir dürfen weder sie noch uns selbst enttäuschen. Und ich muss Ihnen sagen, dass wir beide in den ersten sechs Monaten bei DRAK eine solche Position aufgebaut haben, dass dieses Ensemble uns aufnahm und zu glauben begann, dass wir das, was wir taten, nicht des Geldes wegen taten, sondern weil es uns unheimlich viel Spaß machte und wir bestimmte Ziele erreichen wollten.

Hier ein Foto aus *Pastýřka putující k dubnu* im Jahre 1983, eine unglaublich schöne Inszenierung, deren Text von Milan Kříma nach Robinson Jeffers geschrieben wurde. Petr Matásek hatte ein absolut phänomenales Bühnenbild geschaffen, in dem die Schafe mit großen weißen Bällen dargestellt wurden. Und Pepa Krofta besetzte die Rolle mit einer siebzehnjährigen Schauspielerin, die gerade ihren Abschluss am Konservatorium gemacht hatte - und völlig hilflos war. Wer Jeffers kennt, weiß, dass die Hirtin, die auf April zugeht, ein völlig hilfloses Mädchen ist, dessen einzige Stütze in ihren Träumen, in ihrem Leben, bei jeder Tätigkeit, diese Schafe sind. Auf dem Foto sieht man einen großen Kontrast: die Lichter und die Schatten. Es gibt hier wirklich physische Schatten von Menschen, und es fällt auf, dass die Schafe, die Bälle, auf der linken Seite einen Schatten haben, der auf einen zukommt, während die Schatten der Schauspielerfiguren von einem weggehen. Das bedeutet, dass es sich um eine sorgfältige, selektive Beleuchtung handelt. Ein solches Foto kann entweder durch Zufall oder nach sehr sorgfältiger Arbeit entstehen, wenn man diese Zusammenhänge findet. Und ich hatte mir eine solche Position im DRAK-Theater und dann im Studio Beseda erarbeitet, dass ich einen ganzen Vormittag für eine fotografische Probe zur Verfügung hatte. Krofta ging ein Bier trinken, ich instruierte den Beleuchter, und wir stellten die Fotos so gut fertig, wie wir dachten und wollten.

Auf dem nächsten Foto wird die schwarze Farbe, von der ich sprach, durch den Lichtstrahl eliminiert - den ich als Fotograf geliefert habe. Und als Krofta danach aus der Kneipe zurückkam, sagte er: „Alter, mach das mal, das lassen wir so, das macht eine schöne Diagonale.“ Und es gibt einen Vordergrund, in dem sich das Drama abspielt, und einen Hintergrund, in dem das Schaf symbolisch angedeutet ist, und im Hintergrund gibt es Zeugen des Dramas. In diesem Foto spielt also alles so, wie es spielen sollte, und in gewisser Weise schafft es ein fast unanfechtbares Ganzes. Aber so ein Foto kann man nicht bei einer Aufführung machen; man muss genau wissen, wo man stehen wird, die Brennweite des Objektivs genau wählen, die Unschärfe genau wählen.

Hier ist noch ein Beispiel für ein sehr weitwinkliges Objektiv, das eigentlich ein Fischauge ist. Das Pinocchio-Spiel, wieder vom DRAK. Pinocchio, die Marionette auf dem Seil, ist etwa 20 Zentimeter groß. Wenn man eine solche verzerrte Perspektive verwendet, ist die Puppe plötzlich langsam so groß wie Honza Pilař (Geppetto), der dort hinten steht. Die Puppe wird nur mit Seilen animiert, wodurch eine sehr magische Situation entsteht. Und gerade weil die schwarze Fläche von den anderen Figuren und den Seilen zertrümmert wird, wirkt sie nicht so furchtbar flach, sondern erscheint als künstlerisches Element des Fotos - vielleicht durch die grauen Farben der Tür oder des umgestürzten Wagens.

Ich hätte noch etwa fünfzehn weitere Fotos, aber dafür ist keine Zeit, ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

Zurück zum Titel: [PART 1](#)

Erhard Ertel

VERFÜGBARMACHUNG DES UNVERFÜGBAREN

Die audiovisuelle Revolutionierung der Theaterdokumentation

„filme sind sammlungen toter bilder, die künstlich befruchtet worden sind.“

Jim Morrison, 1969¹

Vorgeschichte

Das Problem war zunächst latent, dann wurde es chronisch, nun ist es akut! Ein Beispiel: 2019 erschien im Verlag *Theater der Zeit* eine Monographie über den ostdeutschen Regisseur Herbert König und seine theaterästhetische(n) (Ver)Suche.² Herbert König gehörte zu den jungen experimentierfreudigen und unangepassten, somit politisch unliebsamen Regisseuren der 1970er und frühen 1980er Jahre in der ostdeutschen Provinz. Zu seiner vorletzten Inszenierung in der DDR, Carlo Goldonis *Der Impresario von Smyrna* in Zittau, gibt es in der Monografie eine Anmerkung, in der auf die möglicherweise einzige Videoaufzeichnung einer Inszenierung von König aus dem Jahre 1982 verwiesen wird.

Es ist eine Kleinigkeit in dieser Anmerkung, die von großer Bedeutung ist: Die Videoaufzeichnung ist Bestandteil des Herbert König Archivs, mit Archivierungsnummer und dem lapidaren Hinweis in der Klammer: „noch nicht erschlossen“ (!) Seit 1982 sind nun 40 Jahre vergangen – ungenutztes, totes Material, totes kulturelles Gedächtnis. Bedenkt man die Tatsache, dass eine Videoaufzeichnung 1982 eine Einzelercheinung war, heute dagegen die Regel, sich also Berge von Aufzeichnungen angehäuft haben, deren Quantität und Heterogenität einen sinnvollen Umgang damit sehr fragwürdig machen, dann ist die Frage nach einer strategischen Auseinandersetzung mit dem audiovisuellen Erbe mit aller Dringlichkeit zu stellen. Oder arrangieren wir uns mit einem toten kulturellen Erbe als Normalzustand?

Geschichte

Wollte man versuchen, mit *einer* Geste Jahrtausende Weltgeschichte zu beschreiben, würde man vielleicht mit dem *Mythos* beginnen. In der antiken Welt scheint der Geschichtsbegriff erst sehr spät ins weltanschauliche Licht zu treten. Gesellschaftliche Kommunikation, damit Verständigung über die eigene Lebenswirklichkeit, erfolgte lange Zeit über den Mythos. Nicht der Inhalt aber desselben war/ist entscheidend, sondern seine Kommunikationsstrategie: *Vergangenheit* wird im Mythos jenseits der Zeithorizonte als permanent gegebene Realität (Seiendes) erzählt, *Erinnerung* wird als gegenwärtiger und praktischer Kommunikationsakt realisiert.

Erst im weiteren Geschichtsverlauf entwickelt sich ein Zeithorizont, der dem Begriff Vergangenheit (als Gewesenes) einen Sinn gibt und das Bedürfnis weckt, diese Vergangenheit greifbar, verfügbar zu machen – durch Aufbewahrung, Erhaltung, Präparierung und letztendlich auch Deutung. Mit der Entwicklung der Wissenschaften seit der Renaissance und der Rationalisierung unseres Wissens in der europäischen Aufklärung wird analytische Betrachtung und Deutung von Vergangenheit unangreifbar dominant (allein der Begriff Renaissance steht dafür). Die sich historisch gebende *Erhaltungskultur* bekommt im 19. Jahrhundert einen entscheidenden Schub

1 Morrison, Jim: *Die Herren und die neuen Geschöpfe*, Karin Kramer Verlag Berlin 1970, S.48.

2 Wieck, Thomas: *Regie: Herbert König. Über die Kunst des Inszenierens in der DDR*, Theater der Zeit, Recherchen 140, Berlin 2019.

durch die *Institutionalisierung* des Umgangs mit der Vergangenheit, das Gedächtnis der Menschheit wird verwaltet.

Dem ist nur noch ein verheerender Begriff der Menschheitsgeschichte hinzuzufügen: das *Eigentum*. *Geschichte als Entwicklung der Eigentumsverhältnisse* mag einem marxistischen Geist bekannt vorkommen, was dessen Sinn keineswegs schmälert. So verwundert es kaum, dass auch die Vergangenheit/Geschichte zum Eigentum gemacht wird, als handgreiflicher *archivarischer Besitz* und als *Deutungshoheit*. Neben dem heute dominierenden Begriffsverständnis als *Besitz* ist dem Eigentum aber noch eine andere Bedeutung eingeschrieben: die *An-Eignung*, Eigentum verstanden als Vorgang, sich etwas zu eigen zu machen, nicht Eigentum zu *haben*, sondern Eigentümer zu *sein*.

Vergänglichkeit und Verfügbarkeit

Diesem sich Aneignen der Vergangenheit steht das Wesen des Theaters grundsätzlich entgegen - seine Unverfügbarkeit. In jüngerer Vergangenheit ist das Problem theaterwissenschaftlich mit immer neuen Begriffen und Diskursen aufgeworfen worden. Das Problem selbst hat sich nicht verändert und ist mit dem keineswegs ausgedienten Begriff von Lessing verständlich beschrieben - dem Begriff der *Transitorik*³. Es ist die Besonderheit des Theaters, vergänglich zu sein und damit auch unverfügbar. Das theatralische Ereignis ist vorübergehend, es zieht an uns vorbei, es ist *im gleichen Augenblick entstehend und verschwindend*. Von diesem *Augenblick* und dem *Verschwinden* muss sich die audiovisuelle Theaterdokumentation herausgefordert fühlen. Ist es vielleicht der *Augenblick*, den die Fotografie festzuhalten versucht, so ist es das Verschwinden, dem sich der Film/das Video mit dem Fixieren der *Dauer* des Geschehens stellen muss. Aber die Frage danach, was durch audiovisuelle Theaterdokumentationen verfügbar gemacht werden soll, ist noch komplexer zu stellen:

Erstens geht es um die schon benannte Unverfügbarkeit des theatralen Prozesses ob seines transitorischen Charakters, also um die Prozesshaftigkeit der theatralen Aufführung, deren Materialisation in der Dialektik von Auftauchen und Verschwinden besteht.

(Eine Geste von Schauspieler*innen oder eine Bewegung von Tänzer*innen zum Beispiel materialisiert sich in der Aufführung durch ihre Ausführung, ist aber mit der Beendigung der Geste, der Bewegung wieder verschwunden. Ihre „Bewahrung“ ist paradoxerweise unmöglich, bestenfalls in der AV-Aufzeichnung als einem Medium als Potential gespeichert - das wiederum nur transitorisch in der Projektion aufgerufen werden kann.)

Dieses theaterwissenschaftliche Dilemma beschrieb Rainer Maria Köppl bereits 1990 als „Sezierkurs ohne Leichen“⁴.

Zweitens sei darauf verwiesen, dass das *Werkverständnis* von Theater(kunst) mehrdimensional ist. Schon 1970 differenzierte Dietrich Steinbeck diese Mehrschichtigkeit, indem er zwischen „*realer, intendierter und vermeinter Bedeutung*“⁵ unterschied. Was also ist das Theaterkunstwerk - die konzeptionell intendierte Inszenierung, die realisierte Aufführung oder die vermeinte Bühnengestalt (also die rezipierte Wahrnehmung)?

³Lessing, Gotthold Ephraim: *HAMBURGISCHE DRAMATURGIE (1767)*, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1972, S. 30. („Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch.“)

4 Köppl, Rainer Maria: *Das Tun der Narren. Theaterwissenschaft und Theaterdokumentation*, in: Möhrmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1990, S. 356.

5 Steinbeck, Dietrich: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Verlag Walter de Gruyter & co, Berlin 1970.

Drittens kompliziert sich der Sachverhalt noch durch die Frage nach den an diese Schichten gebundenen *Erfahrungen*, die alle Beteiligten (Theatermacher*innen wie Zuschauer*innen gleichermaßen) machen.

Was also soll durch die audiovisuelle Theaterdokumentation verfügbar gemacht werden?

Welche Bedeutung der audiovisuellen Dokumentation zukommt wird auch erkennbar, wenn man nach der *Materialität des Theaters* fragt und danach, welche Grenzen der Sprache gesetzt sind, das gestische Material der Schauspielkunst zu beschreiben. Auch dieses Problem ist von Lessing in einem viel zitierten Satz festgehalten:

„Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme: sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen.“⁶

Nicht der dramatische Text, sondern das Agieren der Darsteller ist die Essenz des Theaters. Darauf verwies Lessing schon 1750, als er Francesco Riccobonis „*Schauspielkunst*“⁷ übersetzte. Unmissverständlich heißt es gleich am Anfang des Textes:

„Ich will zuerst von der Bewegung reden, und dieses wird Ihnen vielleicht etwas widersinnig vorkommen. Wenn Sie aber überlegen, dass man, wenn man auf der Bühne erscheint, sich eher zeigt, als man redet, so werden Sie zugestehen, dass die Haltung⁸ das erste ist, wovon man sich unterrichten muss.“⁹

Sollte also der Verweis auf die *Bewegung* (in körperlicher wie in stimmlicher Hinsicht) nicht die Aufforderung nach *Kinematographie* und *Tonomatographie* sein, als Bewegungsaufzeichnung und als Klangaufzeichnung?

Archäologie des Theaters

Verstehen wir zunächst *Archäologie* als *Suche nach Vergangenheit*, nach geahnt oder gewusst Verschwundenem, verbunden mit der Hoffnung auf eine Wiederkehr, auf ein Wiederaufscheinen von Verlorenem oder Vergessenen.

Metaphorisch ist Archäologie aber auch grundsätzlich mit einer *Haltung*, mit einer *Verhaltensweise* verbunden, die im Wesentlichen als *Suche* verstanden werden kann. Theaterwissenschaftlich betrachtet ist also eine Theaterarchäologie die Suche nach einer vergangenen Theaterwelt, wobei das Problem darin besteht, dass das gesuchte „Objekt“ immaterieller Natur ist, kurz gesagt, gar nicht gefunden werden kann.

Gehen wir von dem klassischen Verständnis von Archäologie, bezogen auf Architektur/Gebautem aus, dann ist einer der zentralen Arbeitsbegriffe die *Ruine*. Das Wesen der Ruine, an der die Vergangenheitserkundung ansetzt, ist charakterisiert durch Begriffe wie Einsturz, Zusammenbruch, Untergang, Zerstörung, Trümmer, Verlust, Überbleibsel etc. Kurz gefasst bietet die Ruine Realität in Gestalt von Rest und Verfall.

Derartige „Ruinen“ in vergegenständlichter Form sind zwar auch für die Theatergeschichte zu finden, denkt man an Bühnenbilder, Kostüme oder Requisiten.¹⁰ Es ist aber davon auszugehen, dass diese theaterarchäologischen Spuren mit einem Paradox behaftet sind: als primäre Spuren (weil faktisch mit den Theaterereignissen unmittelbar verbunden) weisen sie einerseits den

6 Lessing, Gotthold Ephraim: *HAMBURGISCHE DRAMATURGIE* (1767), Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1972, S. 30.

7 Riccoboni, Francesco: *DIE SCHAUSPIELKUNST <L'Art du théâtre · 1750>*, Übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing, Henschelverlag Berlin 1954.

8 In Lessings Übersetzung formuliert als „das Tragen“, im Sinne des Französischen „la contenance“ = Stellung, Haltung.

9 Riccoboni, Francesco, a.a.O., S.56.

10 Vom Erhaltungszustand und Bestand der Technik, Bühnenbilder und Kostüme allen voran das *Zámecké divadlo* (*Schlosstheater*) in *Český Krumlov* (Tschechische Republik) aus den **1680er** Jahren. Siehe dazu in Anmerkung 2 die Seiten 74-79.

engsten Bezug zu den Theaterereignissen auf, sind aber andererseits am wenigsten aussagekräftig was das Theater selbst als *darstellerisches Spiel* und *Kommunikationsereignis* angeht.

Es stellt sich also die Frage, wie die archäologische Struktur des *immateriellen* Teils von Theater, also des Theaterereignisses und des darin dominanten Theaterspiels, beschaffen ist und wie es die Zeiten überdauert. Die Frage wäre, ob es Möglichkeiten gibt, das Prozessuale des Theaterereignisses, das Vorgängige des Theaterspiels, kurz das transitorische Wesen des Theaters zu dokumentieren. Die Besonderheit dieser Dokumente (wobei Dokument als theoretische Kategorie, nicht als Objekt zu verstehen ist) würde dabei darin bestehen, dass sie nicht als rudimentäre Reste übrig geblieben sind, sondern *als Dokumente additiv produziert werden müssen*. Theoretisch formuliert hätte man es hier also mit *künstlichen Ruinen*¹¹ zu tun. Das theaterwissenschaftliche Gegenstück zur architektonischen *Ruine* könnte für eine Theaterarchäologie ein (metaphorisch zu verstehendes) *Echo* sein.

Für diese Entwicklung von *der Ruine zum Echo* ist in der jüngeren Vergangenheit ein praktikables Medium entstanden – die *audio-visuelle Aufzeichnung*.

Das Theaterereignis scheint, durchaus zugänglich für konkrete sinnliche Wahrnehmung, in den *Echokammern*, die die audiovisuellen Aufzeichnungen letztlich sind, wieder/erneut auf – eben in der Qualität eines Echos, dass durch entsprechende mediale und theoretische Operationen in Relation zum Ursprungsereignis gebracht werden kann.

Damit stellt die audiovisuelle Theateraufzeichnung (in den Anfängen teilweise nur auditiv oder nur filmisch) eine grundsätzliche Revolutionierung der Theaterdokumentation dar. Bedauerlicherweise entsprechen dieser Bewertung weder die praktischen noch theoretischen Bemühungen um die audiovisuellen Dokumente des Theaters.

Audiovisuelle Dokumente des Theaters sind eben 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 DISKURSELEMENT (oder DISKURS-MEDIUM).

Spurensicherung

Das genuine *Werk* des Theaters, die *Aufführung*, ist im Akt ihrer Materialisierung verschwunden und nicht archivierbar. Ein so genanntes *Sammlungsobjekt* existiert also gar nicht.

Für das kulturelle Gedächtnis und die darauf gerichtete archivarische Arbeit ist damit nicht wirklich das Werk greifbar, sondern es sind (nur) die *Spuren*, die als *Referenzmaterialien* hinterlassen oder *produziert* werden. Grundsätzlich können wir drei Varianten von Spuren unterscheiden: *primäre, sekundäre und tertiäre Spuren*.

- *Primäre Spuren* sind Materialien, Objekte, Artefakte die unmittelbar Bestandteil der Aufführungen waren und bevorzugtes Sammelgut konventioneller Theatermuseen sind wie Bühnenbildreste, Kostüme, Requisiten, Reste von Theaterarchitektur etc.

Trotz des Namens „primär“ ist dieser Bereich für die auf Theater bezogene Gedächtniskultur am unbedeutendsten. Sind sie primär zwar mit der Aufführung unmittelbar verknüpft, so ist in ihnen aber das Wesen des Theaters, das *darstellende Spiel*, nicht mehr gegeben.

¹¹Der Begriff findet sich auch im Umfeld der bildkünstlerischen Praxis. Eine beispielhafte Analyse dazu findet sich in:
* Metken, Günter: *Zerstörung oder Rekonstruktion? Die künstlichen Ruinen von Anne und Patrick Poirier*, in: ders.: *Spurensicherung – Eine Revision. Texte 1977 – 1995*, Verlag der Kunst, Dresden Berlin 1996, S. 83 – 87.

- *Sekundäre Spuren* sind Materialien/Dokumente/Zeugnisse, die einen unmittelbaren Bezug zum *Theater als Ereignis* (zum darstellenden Spiel) haben und deren *Referenzfunktion auch in der sinnlichen Referenz zum darstellenden Spiel* besteht.

Diese Spuren entstanden erst in der jüngeren Theatergeschichte mit den *audiovisuellen Medien* (Fotografie, Film, Schallplatte, Video) und stellen durch ihren eigenen *Ereignischarakter* die wichtigste Abbildung von Theaterkultur dar. Sie haben eine *sinnliche Teilmenge mit dem wirklichen theatralen Spiel*.

- *Tertiäre Spuren* sind Materialien/Dokumente etc., die nicht unmittelbar Teil der Aufführung waren, sondern nur funktionale Referenzen aber keine sinnliche Teilmenge mit der Aufführung bilden. Ihr bevorzugtes Daseinsmedium ist das abstrakte *Wort* (Konzeptionen, Regiebücher, Theaterkritiken und andere Dokumente).

Für die Gedächtniskultur im Umfeld von Theater/ Darstellender Kunst scheinen die **sekundären Spuren** die bedeutsamsten zu sein, da ihre Referenzleistung das Theaterereignis direkt schneidet. Das „Kulturgut“ Theater wird damit im Moment wohl am stärksten von audiovisuellen Aufzeichnungen repräsentiert.

Bisher sind allerdings die *primären* und *tertiären* Spuren in den Sammlungen und Archiven dominant vertreten und prägen deren Charakter. Konzeptionelle Neuorientierungen sind weder praktisch noch in der wissenschaftlichen oder kulturpolitischen Diskussion in Sicht.

Zurück zum Titel: **PART 1**

Lucie Čepcová

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

Ich möchte Ihnen einen Einblick in unsere Sichtweise der Dokumentation von Theateraktivitäten geben. Und wenn ich sage „unsere“, meine ich das Institut der Künste – das Theaterinstitut, genauer gesagt die Abteilung Information und Dokumentation.

Ich möchte mir erlauben, einen kurzen Ausflug in die Vergangenheit zu machen, denn mir scheint, dass es noch viele interessante Informationen gibt, die in der Geschichte etwas verloren gegangen sind. Das Theaterinstitut wurde 1959 gegründet, aber seine Existenz ist in der Geschichte vielfach zum Beispiel mit der Existenz der Theaterabteilung des Nationalmuseums, die 1930 gegründet wurde, verknüpft. Es ist nicht uninteressant, dass beispielsweise Bestrebungen, ein Theatermuseum einzurichten, seit dem Ende des 19. Jahrhunderts Teil unserer Geschichte sind: Bereits 1895, als die Ethnographische Ausstellung stattfand, war von der Einrichtung eines Theatermuseums die Rede. Diese Bestrebungen zogen sich über viele Jahre durch die Geschichte, um dann kurz nach der Revolution zu verpuffen - und leider werden wir wohl nie mehr zu diesem Akt zurückkehren.

Das Theaterinstitut wurde also 1959 gegründet, auch nach vielen Peripetien, vor allem die Situation nach 1948, als die privaten Theateragenturen abgeschafft wurden, trug stark dazu bei. Ihre Bestände, vor allem Theatertexte aber auch andere Materialien, wurden in der Tschechoslowakischen Theater- und Literaturagentur gesammelt, die schließlich zur bekannten Agentur DILIA wurde und eine kleine Redaktionstätigkeit ausübte. Das Theaterinstitut wurde damals als buchstäblich schnelles Informationszentrum und Helfer in der Theaterarbeit gegründet, es wurde vom Ministerium für Bildung und Kultur eingerichtet und befand sich damals in der Valdštejnská Straße Nr. 3. Die Struktur und der Auftrag sind weitgehend gleich geblieben, es wurde eine Bibliotheksabteilung eingerichtet, die übrigens die größte mitteleuropäische Fachbibliothek in diesem Bereich ist, eine bibliographische Abteilung, eine Dokumentationsabteilung mit eigenen Abteilungen: Schauspiel, Musiktheater usw. Von enormer Bedeutung für uns, ja für die gesamte tschechische Kultur, war die Begründung der Ausstellung für Szenografie, der Prager Quadriennale und überhaupt die gesamte Ausstellungstätigkeit und Theaterwerbung im Ausland, die wir bis heute betreiben.

In den 1960er Jahren war es Dr. Štěpán, der Leiter der Dokumentation und später der Leiter der Theaterabteilung des Nationalmuseums, der das System zum Sammeln und Sortieren von Informationen einführte, wie wir es heute verwenden. Von Anfang an legte das Theaterinstitut großen Wert auf eine regelmäßige Kommunikation mit den Theatern: Wir bitten sie, uns über Änderungen der Engagements zu informieren und uns Programme, Plakate, Fotos und natürlich audiovisuelle Aufnahmen zur Verfügung zu stellen. Hinzu kommt ein beträchtlicher Teil unserer eigenen Arbeit, die Recherchen und sogar das Anfertigen von eigenem Aufnahmematerial, worauf wir später noch zu sprechen kommen werden.

Gleich zu Beginn der 1990er Jahre begannen unsere sehr modern eingestellten Kollegen mit der Entwicklung einer eigenen Datenbank. Es war von Anfang an klar, dass wir keine existierende Bibliotheksdatenbanken verwenden konnten, weil sie nicht in der Lage waren, die Vielschichtigkeit einer Theaterproduktion zu erfassen. Deshalb wurde eine Datenbank mit dem Namen *Theater in*

den 90er Jahren entwickelt, die für uns maßgeschneidert ist. Die meisten ihrer Segmente können in unserem virtuellen Studienraum eingesehen werden, indem man vis.idu.cz besucht. Darüber hinaus betreiben wir auch das Portal theatre.cz, auf dem ein weiteres, ich würde sagen sehr nützliches, Instrument das Verzeichnis ist, aber es gibt zum Beispiel auch eine Jobbörse in diesem Bereich, wir bieten Übersichten über Premieren, Festivals, Informationsartikel usw.

Wir sind schon seit langem dabei, alle unsere Sammlungen systematisch zu digitalisieren und der Zuschuss der Norwegischen Dotationen war eine große Hilfe für uns, dank derer wir enorme Fortschritte gemacht haben und in der Lage waren, alle Fotos, die wir besitzen, und einen großen Teil der Zeitungsausschnitte, Drucksachen und anderen Materialien zu digitalisieren. Wir setzen diese Arbeit kontinuierlich fort, da es sich um Hunderttausende von Materialien handelt. Das meiste davon ist in dem oben erwähnten virtuellen Studienraum zu sehen. Aus urheberrechtlichen Gründen können wir keine Videoaufnahmen und Fotos online stellen, und überraschenderweise können wir aufgrund der unklaren Auslegung des Urheberrechts auch keine Theaterprogramme oder Ausschnitte veröffentlichen.

Die virtuelle Bibliothek kann auf viele Arten durchsucht werden, nach dem Namen der Produktion, nach dem Theater, nach dem Namen der Person, nach dem Genre, und natürlich kann man auch nach dem Stück suchen – es gibt viele Möglichkeiten, und unsere Website ist recht gut besucht. Alle unsere Bestände sind durch eine eindeutige ID der Inszenierung verknüpft, und alle Materialien, die wir zu einer Inszenierung haben, sind über diese Schnittstelle an einer Stelle verfügbar.

Zusätzlich zu der Arbeit, die unsere Kollegen seit 60 Jahren leisten, ist in den letzten sechs Jahren eine neue Tätigkeit, Oral History (mündliche Geschichte), hinzugekommen. Heute ist sie fast eine Mode, aber ihre Bedeutung ist groß, und wir sind sehr froh, dass wir das Projekt Oral History starten konnten. Ich könnte über die Methode sprechen – darüber, wann Oral History begann, aber ich denke, das sind keine unbekanntes Dinge. Sie ist für eine gewisse Unzuverlässigkeit, eine geringe Zuverlässigkeit der Informationen kritisiert worden, die natürlich vom Erzähler selbst beeinflusst werden können, absichtlich oder unabsichtlich. Aber wer mit dieser Methode arbeiten will, muss einfach damit rechnen, dass man alle Informationen, die man aus dem Interview erhält, kritisch reflektieren muss. Es ist ein biografisches Interview, mit dem wir Ereignisse untersuchen, die sehr oft nicht an anderer Stelle, nicht in den so genannten großen Geschichten, festgehalten werden. Es sind die Geschichten kleinerer Gruppen, die durch ein Interesse an einem bestimmten Gebiet verbunden sind. Geschichten, die nirgendwo in Geschichtsbüchern auftauchen oder veröffentlicht werden.

Dank der Unterstützung des Kulturministeriums im Rahmen der langfristigen konzeptionellen Entwicklung einer wissenschaftlichen Forschungseinrichtung beschäftigen wir uns seit Ende 2015 mit Oral History. Die Unterstützung ist so groß, dass wir jedes Jahr etwa sechzehn neue Aufnahmen erwerben können. Diese Aufnahmen sind teilweise auch in der oben erwähnten virtuellen Bibliothek verfügbar.

Der erste und wahrscheinlich wichtigste Punkt ist die Auswahl der Erzähler. Es gibt Tausende von Menschen, die der modernen Geschichte des tschechischen Theaters ihren Stempel aufgedrückt haben. Unser Standpunkt ist, nicht diejenigen auszuwählen, deren Gesichter jeder aus Zeitschriften kennt und die viele Monografien veröffentlicht haben, sondern diejenigen zu suchen, die die Macher im Hintergrund sind – Menschen, die in den Regionen gearbeitet haben und vielleicht nie die Gelegenheit hatten, nationale Anerkennung zu erlangen. Aber oft staunt man, was sie in ihrem

reichen Leben gemacht haben. Wir versuchen, alle Genres, Fächer und Orte fair abzudecken und dabei die Schneeballsystem-Methode anzuwenden: Man spricht mit jemandem, der beginnt, Erinnerungen zu entwickeln, die zur nächsten Person und zum nächsten Theater und zum nächsten Ereignis führen. Und dann bilden sich diese Art von Bällen, die entweder lokal verbunden sind oder durch ein Ereignis verbunden sind, was ein großes Potenzial für zukünftige Theaterforschung darstellt.

In der Praxis dauert die Aufnahme dann zwei, vier, acht, manchmal sogar zehn Stunden. Und es entstehen meist 10 bis 15 Minuten Video davon. Bevor die Aufnahme gemacht wird, erklärt sich der Erzähler schriftlich damit einverstanden, dass die Aufnahme gemacht wird, dass sie bei uns gespeichert wird – und er kann auch angeben, dass er vielleicht nicht möchte, dass Teile davon in den Medien veröffentlicht werden, oder dass er wissen möchte, wer seine Aufnahme sehen wird usw. Anschließend wird ein Protokoll erstellt, in dem festgehalten wird, wer und was besprochen wurde. Und es wird auch ein Bericht über die Dreharbeiten erstellt, in dem die technischen Bedingungen und die Vorgehensweise des Sprechers beschrieben werden. Oft erlebe ich, dass der Erzähler zum Beispiel verspricht, uns in Zukunft seine Bibliothek oder seine persönliche Sammlung etc. zu schenken. Das sind natürlich sehr interessante Momente für uns als „Sammler von allem“. Zum Beispiel wurde uns die Sammlung von vielen hundert Kostümentwürfen von der Kostümbildnerin Stanislava Vaníčková nur deshalb geschenkt, weil ein Kollege ein Interview mit ihr gefilmt hat.

Interessehalber habe ich ein paar Fotos mitgebracht, die uns Helena Albertová, die ehemalige Direktorin des Theaterinstituts, während des Interviews zur Verfügung gestellt hat: Fotos vom FIRT-Treffen, Fotos mit der Regisseurin Lída Engelová, ein Familienfoto aus der Zeit, als ihr Mann im Exil war und sie sich mit ihren Kindern heimlich irgendwo im Ausland trafen, aber auch das Anmeldeformular, mit dem sie ihr später sehr erfolgreiches Theaterstück *Parádní pokoj* beim Wettbewerb einreichte. Und es gibt noch ein paar weitere illustrative Bilder, die ich interessant finde – aber ich möchte nicht, dass Sie denken, dass dies eine Art Kuriositätenkabinett ist, das sind ernsthafte Materialien: das Tagebuch von František Vitek, ein Brief von Ivo Váňa Psota, Briefe, die Mimin Zdenka Kratochvílová erhalten hat, ein Brief, in dem die Gedichte von Herrn Kovářik bewertet werden, usw. Wir erhalten eine riesige Menge an Materialien.

Und nun zu den audiovisuellen Aufnahmen. Ich werde einen Teil des Interviews abspielen, das wir geführt haben - damit Sie sehen können, wie solche Interviews aussehen. Hier wird kein besonderer künstlerischer Aspekt angewandt, es ist eine rein dokumentarische Angelegenheit, also muss man es auch so angehen.

Ich habe auch ein Interview mit Máša Caltová geführt, die etwa fünfzig Jahre lang die Dramaturgin des J. K. Theaters war. Wir haben auch ein schönes Interview zum Thema Theaterfotografie, nicht nur mit Herrn Ptáček und Herrn Kronbauer, sondern auch mit Frau Luskačová, die sehr schön darüber gesprochen hat, wie sie sich mit dem Regisseur Otomar Krejča darüber gestritten hat, ob sie auf der Bühne sein darf oder nicht und wie es funktionieren soll, wenn sie fotografieren will. Kommen Sie zu uns, um sich irgendeine Aufnahme anzuschauen. Und wenn Sie einen Tipp für einen interessanten Erzähler haben, lassen Sie es mich wissen, ich würde mich sehr freuen. Das war's, vielen Dank.

Zurück zum Titel: [PART 1](#)

Veronika Kyrianová

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

Hallo, mein Name ist Veronika Kyrianová und ich möchte Ihnen zwei Projekte vorstellen, an denen ich in der Theaterabteilung des Nationalmuseums arbeite, wo ich als externe wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig bin. Zunächst werde ich erklären, was wir dokumentieren und warum, dann werde ich versuchen, die Methode der Dokumentation und die Rolle der Video- und Fotodokumentation in diesen Dokumentationen zu umreißen. Schließlich werde ich einige problematische Aspekte erwähnen, die beide Projekte mit sich bringen. Und wenn noch Zeit übrig ist, werde ich Beispiele der Dokumentation zeigen.

Über das erste Projekt, die Dokumentation der Theaterarbeit, habe ich 2015 einen umfangreicheren Artikel für *Sborník Národního muzea* geschrieben. Wenn Sie sich also eingehender für dieses Thema interessieren, empfehle ich Ihnen, darin nachzulesen. Ausgangspunkt für dieses Projekt war eine veröffentlichte Dissertation von Professorin Annemarie Matzke, die sowohl Theaterwissenschaftlerin als auch Performerin bei der Gruppe She She Pop ist. Sie hat 2012 das Buch *Arbeit am Theater: Eine Diskursgeschichte der Probe* veröffentlicht und bietet darin eine andere Perspektive auf die Geschichte des Theaters: als eine Geschichte der Arbeit daran, eine Geschichte des Probens, inklusive diverser Fehler, Zufälle und Sackgassen. Und sie beschäftigt sich auch aus philosophischer oder soziologischer Perspektive damit, was der Begriff der Arbeit im Kontext der Kunst und im Theater selbst bedeutet. Eine weitere wichtige Quelle für dieses Projekt war die Sammlung von rund dreizehnhundert Theaterdokumentationen in der Abteilung Theaterdokumentation des Archivs Darstellende Kunst an der Akademie der Künste in Berlin, wo man seit 1967 bis heute Dokumentationen über die Entstehung verschiedener Theaterproduktionen und Theaterprojekte, meist im Bereich des institutionalisierten Theaters, angelegt hat.

Das Projekt der Dokumentation der Theaterarbeit ist eines von mehreren Projekten im Rahmen der Dokumentation der Gegenwart in der Theaterabteilung des Nationalmuseums, das von 2015 bis heute läuft. Wir versuchen, verschiedene Stile des zeitgenössischen tschechischen Theaters und verschiedene Formen der zeitgenössischen Theaterarbeit in unterschiedlichen dramaturgischen, produktionstechnischen und sozioökonomischen Modellen zu erforschen. Wir sind daran interessiert, dokumentarisches Material zu sammeln und zu erstellen, das den kollektiven kreativen Prozess und die künstlerische Arbeit in dem Stadium, in dem sie tatsächlich stattfindet, bezeugt. Das heißt, es geht uns darum, Theater nicht in Form eines konstruierten Endwerkes zu dokumentieren, denn Theater könnte auch als Kunst ohne Werk verstanden werden. Wir dokumentieren also die eigentliche Arbeit. Unser Ziel ist es, das Wissen über das Theater zu bewahren, das im Prozess des Probens, der Vorbereitung und der Entstehung von Produktionen verborgen ist. Wir wollen all das festhalten, was Theater zu einem lebendigen Ereignis und zu einer Prozesskunst macht. Unter Theaterarbeit verstehen wir die unterschiedlichen Konzepte der Arbeit am Theater, die Künstlerinnen und Künstler entwickeln und durch die, d.h. durch diese unterschiedlichen Konzepte und Arbeitsweisen, das Theater und seine unterschiedlichen Konzepte konstituiert werden. Das heißt, es geht um unterschiedliche künstlerische Praktiken, um die Art und Weise, wie Vorbereitungen gestaltet, geplant, organisiert, geprobt und umgesetzt werden usw., also um unterschiedliche Arten der kollektiven Verwirklichung kreativer Absichten,

einschließlich verschiedener Fehler, Zufälle, Krisenmomente usw. Und auch um die Bedingungen, unter denen diese Arbeit stattfindet.

Ich zeige Ihnen einen Auszug aus der Dokumentation mehrerer aktueller Inszenierungen sowohl im institutionalisierten als auch im freien tschechischen Theater. Es handelt sich um die Inszenierung *Experiment myší ráj* an der Neuen Bühne des Nationaltheaters, die Inszenierung *Kámen* am Nationaltheater, die Inszenierung *Eleusis* des Ensembles Handa Gote Research and Development am Theater Alfred ve dvoře und die Inszenierung *Ludwig (Kýč je mrtev)* des Ensembles Depresivní děti touží po penězích am Theater Venuše ve Švehlovce. Und schließlich die Produktion *Happy Chicken CZ - Drůbeží farma* in Švanda Theater.

Der Schwerpunkt unseres Projekts liegt daher auf dem Zeit-Raum der Theaterprobe, wie er auf den Fotos zu sehen ist, und dem Prozess der kollektiven kreativen Arbeit des gesamten Produktionsteams an einem bestimmten Werk. Aber auch die alltägliche Realität der Theaterproduktion, d.h. die Bedingungen der kreativen Arbeit, die Methoden, die Arbeitsatmosphäre, die Arbeitsbelastung usw. Die Dokumentation beginnt idealerweise mit der Wahl eines Themas, Stoffes oder Titels für die künstlerische Bearbeitung und endet in der Regel mit einer öffentlichen Präsentation oder Premiere des dokumentierten Theaterprojekts. Im Rahmen des Projekts soll der Versuch unternommen werden, zu ergründen, wie sich diese unterschiedlichen dramaturgischen, ökonomischen, betrieblichen und organisatorischen Modelle der Theaterarbeit in der Ästhetik der jeweiligen künstlerischen Produktion niederschlagen. Unser Ziel ist es auch, die Quellen des Entstehungsprozesses eines Werkes von den Quellen seiner einzelnen öffentlichen Aufführungen zu emanzipieren, denn wir verstehen die Quellen des Entstehungsprozesses eines Werkes als eine eigenständige Quelle des Wissens über das Theater mit einem eigenen Wert. Gleichzeitig versuchen wir, die verschiedenen Materialien, die wir für die Entstehung einer Inszenierung oder eines Theaterprojekts erhalten, in ihrem Zusammenhang zu sehen, um uns ein Bild von den Prozessen der Entstehung eines Theaterwerks und den Prozessen eines bestimmten Werks zu machen.

Die Dokumentation ist sowohl für Theatertheoretiker und Theaterhistoriker als auch für praktizierende Künstler nützlich, einschließlich der dokumentierten Künstler selbst im Rahmen ihrer Selbstreflexion, Archivierung oder Werbung. Das Ziel der Dokumentation ist es, eine Art „Probentagebuch“ des Arbeitsprozesses eines Teams an einem bestimmten Werk zu erstellen.

Die Dokumentation der Theaterarbeit ist mehrschichtig und umfasst das Sammeln, Beschreiben und Verarbeiten des dokumentarischen Materials sowie die Erstellung von Hilfsdokumenten.

- 1) Die Erstellung von Audio- und Videoaufzeichnungen und zugehörigen schriftlichen Protokollen von jeder Probe oder jeder konzeptionellen beratenden Inszenierungssitzung sowie von weniger formellen Sitzungen oder Treffen der Theatermacher;
- 2) Durchführung und Audio- oder Videoaufzeichnung fortlaufender gezielter Interviews mit Künstlern und anderen Theatermitarbeitern, bei denen wir wollen, dass sie theoretisch über ihre eigene Arbeit nachdenken. Dabei achten wir auch auf die Sprache und die Worte, die sie verwenden, um über ihre Arbeit zu sprechen. Wir interviewen regelmäßig Menschen in verschiedenen Stadien des Prozesses der Theaterarbeit in unterschiedlichen Positionen innerhalb des Kollektivs.
- 3) Erstellung einer Fotodokumentation der Proben und des gesamten Arbeitsablaufs, einschließlich des Fotografierens der räumlichen Anordnung von Proberäumen, Hinterbühne, Spiel-, Publikums- und Betriebsbereichen im Theater;

- 4) Sammeln von dramaturgischem Material, Regiebüchern oder anderen Arbeitsfassungen von Texten, Kunstentwürfen, Werbematerialien und Materialien zur Rezeption oder Reflexion der Produktion, d.h. Medienspiegel oder Interviews mit dem Publikum. Integraler Bestandteil der Dokumentation ist immer ein Kommentar des Dokumentatoren zu der angefertigten Dokumentation, aus dem hervorgeht, aus welcher Perspektive die Dokumentation angegangen wurde.

Abschließend noch ein paar Worte zu den problematischen Aspekten. Das gesamte Projekt ist sehr zeitaufwendig. Außerdem gibt es ungelöste Urheberrechtsfragen: Alle Materialien zeigen in der Regel eine Vielzahl von Menschen, man arbeitet mit urheberrechtlich geschützten Werken, so dass sich die Frage stellt, wie man mit all dem sinnvoll umgehen kann – so dass wir das Material weiterhin frei nutzen können. Dann stellt sich natürlich auch immer die Frage, wie gut die Arbeit der externen Dokumentatoren ist, denn oft wird die Dokumentation für uns von Studenten der Theaterwissenschaft oder sogar der Theaterpraxis gemacht. Ein weiteres problematisches Moment: die Anpassung an die verschiedenen praktischen Situationen, die im Probenprozess entstehen. Es stellt sich auch die Frage, wie man das Material inventarisiert und erfasst; dafür gibt es noch keine einheitliche Methodik. Und eine große Frage ist der Status der digitalen Objekte innerhalb der Museumssammlung, der ebenfalls noch nicht geklärt ist. Und wir sind auch mit der begrenzten Kapazität der digitalen Repositorien konfrontiert.

Ein besonderes Projekt ist die Dokumentation der zeitgenössischen Performance Art. Diese basiert auf der Identitätskrise der bildenden und darstellenden Künste infolge des Aufkommens des Konzeptualismus, der Postmoderne, des Internetzeitalters, des Post-Internets, der kritischen Theorien und der performativen Wende, die seit den 1960er Jahren, aber insbesondere in den Sozial- und Kulturwissenschaften seit den 1990er Jahren zu beobachten ist.

Auf dem Bild sehen Sie ein Diagramm aus einem Vortrag von Tomáš Ruller, einem tschechischen Performance-Künstler und Performance-Art-Theoretiker, der erklärte, dass in den 1980er Jahren die verschiedenen Arten von Kunst separate Gruppen waren, die sich irgendwie überschneiden, es gab Übergangsgenres, und die Performance-Art war eine separate Kunstform irgendwo in der Mitte, so eine kleine Insel. Heutzutage sind die Gruppen enger zusammengerückt, so dass die Überschneidungen viel größer sind und die klassischen Kunstformen, die ursprünglich getrennt waren, irgendwo am Rande jeder Gruppe stehen. So ist die Performance-Art zu einem großen Set in der Mitte geworden: Performance-Art ist eine Kunstform, die all die verschiedenen klassischen Kunstformen durchdringt und sie irgendwie miteinander verbindet.

Im Rahmen der Dokumentation zeitgenössischer Performance versuchen wir, performative Aktionen und Ereignisse an der Grenze zwischen Theater und anderen Arten von Kunst zu dokumentieren, die im öffentlichen Raum, in Galerien und in Theater- und Nicht-Theaterräumen in der Tschechischen Republik nach 2000 stattfanden. Wir dokumentieren die Arbeit einzelner Künstler, z. B. Káča Olivová oder David Helán. Und wir dokumentieren auch Performance-Art-Festivals, aus denen oft künstlerische Performances hervorgehen, wie Performance Crossings, Studio Performance Art, Festival der nackten Formen oder das traditionelle Malamut in Ostrava. Im Rahmen dieser Festivals dokumentieren wir die Vorbereitung, die Organisation und den Ablauf. Ziel ist es, den Prozess der Konzeption, die Auswahl der Künstler, den praktischen Aspekt der Organisation der Festivalaktivitäten, die Vorbereitung und den Ablauf der einzelnen Performance und die Selbstreflexion der Arbeit ausgewählter Künstler zu erfassen. Darüber hinaus dokumentieren wir gelegentlich Performances auf Theaterfestivals und auch die Diskussion um den Begriff der Performance oder Performance-Art, denn es gibt keine einheitliche

interdisziplinäre Definition von künstlerischer Performance und Performance-Art. Jeder hat seine eigene oder gar keine, was ich mit Audioausschnitten aus Interviews mit Lenka Klodová, Jiří Surůvka oder Antonín Brynda belegen konnte.

Wir fragen uns, was wir dokumentieren sollen. Logischerweise neigen wir, anknüpfend an das vorangegangene Projekt, dazu, Prozesse und die Wahrnehmung des Kunstwerks als eine prozessuale Angelegenheit zu erfassen, also versuchen wir, sowohl die Arbeit, die Vorbereitungen für das Ereignis als auch das Ereignis selbst zu erfassen. Denn herauszufinden und festzuhalten, wie einzelne Aktionen zustande kommen, halten wir für eine wichtige Ressource, um zu verstehen, was Performance und Performance-Art im Allgemeinen eigentlich sind.

Wie man Performance dokumentieren sollte, das ist eine Frage, die auch in der Theorie und Kritik der zeitgenössischen Performance-Art viel diskutiert wird. Und es gibt keine klare Antwort darauf. Auf der Grundlage meines Studiums und der Tatsache, dass ich mich seit einiger Zeit mit Performance-Art beschäftige, habe ich verschiedene Formen der Dokumentation herausgearbeitet, die zum Beispiel in der Nacherzählung eines einzelnen Ereignisses bestehen, die manche Performer selbst für die einzig gute Aufzeichnung einer Performance halten: die Erzählung der Teilnehmer scheint ihnen die beste Dokumentation zu sein. Außerdem interviewen wir die Darsteller und auch die Teilnehmer jeder Aktion. Und wir halten die Performance auch klassisch fest, d.h. durch Fotografie, Video oder schriftliche Aufzeichnung. Und dann gibt es noch eine Art der experimentellen Dokumentation: die performative Dokumentation, wie sie David Helán bei der Dokumentation seines Festivals in Kroměříž praktizierte. Mit fünf Kameras, jede auf einem Stativ, dokumentierte er ein Dutzend Darsteller – er war in wechselnden Verkleidungen und bewegte sich dabei in charakteristischer Zeitlupe. Das ist eine weitere Methode, die man ausprobieren kann.

Während des Dokumentationsprozesses sammeln wir auch unterstützendes Material wie Arbeitsmaterialien der einzelnen Künstler, Notizbücher, Tagebücher, Literaturlisten, Filme und andere Materialien, die die Künstler inspiriert haben. Wir dokumentieren auch die Gemeinschaft, die Festivals ganz natürlich um sich herum schaffen. Worin wir ein Defizit haben, ist das Sammeln von materiellen Artefakten, d.h. von materiellen Überresten von Objekten oder Installationen, da wir nicht mehr die Kapazität dafür haben.

Abschließend möchte ich noch auf einige problematische Aspekte eingehen. Zunächst einmal ist es die Beziehung zwischen dem Theater und der Kunstszene, die als zwei sehr unterschiedliche Einheiten funktionieren. Obwohl ich hier gezeigt habe, wie sich die beiden Kunstformen auf verschiedene Weise überschneiden und gegenseitig beeinflussen, bleibt das Theater für bildende Künstler und Kunsttheoretiker immer noch etwas Uninteressantes, ja Abwertendes. Dennoch weisen individuelle Performances die Merkmale und Konventionen des Theaters auf, zum Beispiel in kollektiven Performances durch den Einsatz von Mitwirkenden, die nicht zu den Autoren gehören, oder dadurch, dass bei delegierten Performances Darsteller direkt als Schauspieler agieren – als Ausführende eines vorher festgelegten Regiekonzepts. Auch ein vorbereitetes Skript oder die feste Bestuhlung des Publikums und ein abschließender Applaus stehen dem Theater nahe.

Ein weiterer problematischer Aspekt ist die terminologische Verwirrung und der Mangel an theoretischer, kunsthistorischer und kritischer Reflexion über Performance-Art, den verschiedene Initiativen zu ändern versuchen, indem sie die Diskussion über dieses Thema anregen. Dann ist da noch die Frage, ob es angemessen ist, Performance-Art aus der theatrologischen Perspektive zu betrachten – wenn es im tschechischen Umfeld an theoretischer Fundierung in der Wahrnehmung

von Performance-Art mangelt. Und der letzte problematische Aspekt, den ich sehe, ist das Mythologisieren der Arbeit von Performern und Künstler im Allgemeinen. Darüber hinaus gelten die zuvor genannten problematischen Aspekte des erstgenannten Projekts auch für dieses zweite Projekt.

Zurück zum Titel: [PART 1](#)

DISKUSSION PART 1

Moderátoři /Moderation: **Thilo Wittenbecher** (ITI Germany) /
Lenka Šaldová (Divadelní oddělení Národního muzea, Praha /
Theaterabteilung des Nationalmuseums, Prag)

Lenka Šaldová

Guten Tag. Lassen Sie uns auf das zurückkommen, was wir gerade in den Beiträgen gehört haben. Die Organisatoren sind sich natürlich bewusst, dass wir sehr viele Themen ansprechen und dass es nicht möglich ist, sie hier alle im Detail zu diskutieren oder gar wirklich alle zu öffnen. Wir sind uns bewusst, dass wir hier schon sehr viele unterschiedliche Impulse bekommen haben und dass wir nur auf einige davon zurückkommen können.

In jedem Fall möchten wir Ihnen die Möglichkeit geben, sowohl Fragen an diejenigen zu stellen, die Ihnen von bestimmten Projekten berichtet haben, als auch zu den in den einzelnen Beiträgen angesprochenen Themen Stellung zu nehmen. Egal, ob Sie Fragen zu den vorgestellten Projekten stellen wollen oder ob Sie einige dieser Themen ansprechen möchten: Ring Frei!

Ich möchte auch darauf hinweisen, dass die gesamte Sitzung aufgezeichnet wird - ich hoffe, Sie sind damit einverstanden.

Hat jemand Lust, einen der Redner gleich zu fragen? Oder einige der Themen zu erschließen? So unterschiedlich die Vorträge auch waren, so zeigen sie doch einige Gemeinsamkeiten, die diskutiert wurden. Es wurde so auf unterschiedliche Weise über die Grenzen gesprochen, die verschiedene Dokumentationsformen haben. Darüber, inwieweit sie Aussagekraft haben, inwieweit sie wirklich eine Aussage über das Theater sind. Es gab technische Fragen und gleichzeitig wurde über konzeptionelle, ästhetische Fragen gesprochen.

Josef Ptáček sprach darüber, dass er zwar die Produktion dokumentiert, aber auch an die Fotografie als authentisches Kunstwerk denkt. Das ist sicherlich eines der Themen.

Ein weiteres Thema: Inwieweit fließt die Perspektive des Dokumentierenden in die Dokumentation ein? Josef Ptáček hat viel darüber gesprochen, aber es taucht auch in anderen Beiträgen latent auf. Denn auch in der Oral History sucht man sich aus, mit wem man spricht, und die Person des Dokumentierenden beeinflusst auch die Aussage. Auch im Projekt der Theaterabteilung des Nationalmuseums ist der Blickwinkel des Dokumentierenden unverwechselbar - sowohl in der Wahl dessen, was man dokumentiert, als auch in der Art und Weise, wie und worauf man sich konzentriert.

Es gab die naive Vorstellung, dass audiovisuelle Dokumentation einfach ist, weil man die Kamera aufstellt und dann einfach filmt. Die Realität ist viel komplexer, denn der Dokumentierende bestimmt immer, worauf er sich in einem bestimmten Moment konzentrieren will.

Dies sind einige der Themen, die sich herauskristallisiert haben. Ich würde mich freuen, wenn Sie sich jetzt dazu äußern oder auf sie zurückkommen würden, nachdem wir weitere Beiträge gehört haben.

Erhard Ertel

Eine meiner Kernüberlegungen ist gewesen, kenntlich zu machen, dass *audiovisuelle Aufzeichnungen*, also Videoaufzeichnungen, erstens nicht Theater sind und zweitens auch nicht das Theater pur widerspiegeln, sondern eben etwas *Produziertes* sind. Und wie bei jedem Produkt, wenn sie etwa im Tesco oder weiß ich wo irgendetwas einkaufen, vor allem technische Geräte, gibt es zu jedem dieser Produkte eine *Bedienungsanleitung*. Und ich glaube, das ist der entscheidende Punkt, nämlich *Dokumentationen* als produzierte Dinge zu verstehen, die auch, vor allem für spätere Generationen, eine Bedienungsanleitung brauchen. Und jeder kann und muss überlegen, wie die auszusehen hätte.

Eine Möglichkeit würde ich, nachdem ich den Vormittag hier gehört habe, darin sehen, darüber nachzudenken, wie die unterschiedlichen Dokumentationsformen miteinander verknüpft werden können. Also ich sehe da zum Beispiel ganz große Möglichkeiten bei der Verknüpfung der Videoaufzeichnungen der Theateraufführungen mit den Interviews, die im Rahmen der Oral History gemacht werden.

Oder natürlich auch die Relation von Video- und Fotodokumentation. Nebenbei: Eine Videoaufzeichnung ist nicht wesentlich einfacher als eine Fotografie zu machen, Stativ hin oder her, denn es gibt auch Situationen im Theater, in denen man gar kein Stativ aufbauen kann, es gibt da ganz komplizierte Situationen – aber wie auch immer: Ich glaube, es ist eher produktiv zu sehen, dass es zwischen Foto und Video durchaus Zusammenhänge gibt, in denen man so eine Verknüpfung sehen kann.

Eine Frage, über die man in der Zukunft nachdenken kann und sollte, ist,: wie können wir unsere eigenen spezifischen oder speziellen Arten zu dokumentieren verbessern und gleichzeitig Relationen aufbauen zu anderen Dokumentationsformen, nicht nur in dem Sinne, dass zwei Dinge in der Datenbank miteinander verweisend verknüpft werden, sondern auch wirklich im Sinne von inhaltlichen Verknüpfungen, die das Verständnis der Dokumente voranbringen. Das glaube ich, ist der entscheidende Punkt.

Ich denke, es sollten jetzt auch andere ihre Meinung dazu äußern.

Jakob Bogatzki (Freie Universität Berlin)

Vielen Dank. Anschließend an diese drei Vorträge habe ich eine Doppelfrage, vielleicht auch an Frau Kyrianová. Ausgehend von dem von Erhard Ertel gezeichnetem Bild der Ruinen in der Theaterarchäologie und dem Echo des Unverfügbaren, möchte ich die Frage nach denkbaren Echoräumen stellen. Wo und wie kann einer interessierten Öffentlichkeit die Möglichkeit gegeben werden, die Spuren des Unverfügbaren wieder aufzunehmen? Wenn wir von der interessanten Form der Dokumentation, über die Frau Kyrianová sprach ausgehen, dann stellt sich die Frage, auf welche Art und Weise werden diese Material-Konvolute erfahrbar? Bleiben sie ausschließlich in den Archiven und sind dort recherchierbar, oder sind andere Präsentationsräume, zum Beispiel Museumsräume denkbar? Falls ja, gibt es diesbezüglich Überlegungen zur sinnvollen Präsentation? Aufgrund der Diversität der Materialien scheint mir diese nicht unproblematisch.

Herr Ptáček betonte in seinem Vortrag, wie wichtig es für den Theaterfotografen ist, ein Teil des Kollektivs, des Apparates zu werden. So stellt sich mir bei der dokumentarischen Foto-Arbeit, über die Frau Kyrianová sprach, die Frage, welche Rolle dort das Verhältnis zu den Künstlern spielt. Wie

gelingt es ein Vertrauensverhältnis aufzubauen, dass für die produktive Zusammenarbeit unerlässlich erscheint?

Lenka Šaldová

Ich übergebe das Wort direkt an Veronika Kyrianová, da viele Fragen an sie gerichtet wurden. Fragen sowohl zur Beziehung zu den Künstlern und zum Aufbau von Vertrauen als auch zur möglichen Verwendung des Materials – ich kann dann Informationen ergänzen.

Veronika Kyrianová

Was die Verwendung des Materials angeht: Das hängt einfach von den Möglichkeiten ab, die sich in der Zukunft ergeben. Für mich selbst kann ich sagen, dass ich derzeit versuche, ein Buch zu erstellen, eine eher experimentelle Publikation, die sich der zeitgenössischen Performance Art in der Tschechischen Republik in Verbindung mit sozialem oder politischem Aktivismus widmet. Ich arbeite in Form von Interviews und einer einführenden Studie, mit begleitender Fotodokumentation. Das ist eine Verwendung, ein Fachbuch. Und ich würde mich freuen, wenn es die Möglichkeit einer Ausstellung gäbe, die sich speziell der Arbeit im Theater im Kontext verschiedener Kunstformen widmet, denn ich denke, das ist ein sehr aktuelles Thema: Arbeitsbedingungen in der Kultur, im Theater, in der nicht vollständig institutionalisierten unabhängigen Kultur. Ich denke, dass die Dokumentation, die wir erstellen, eine Illustration der realen Bedingungen sein könnte.

Ansonsten sind wir für alles offen. Mich hat inspiriert, was ich in der Abteilung Theaterdokumentation im Archiv der Akademie der Künste in Berlin erlebt habe – ich denke, es gibt dort viel Material, das für die Praktiker selbst sehr nützlich ist, vielleicht sogar interessanter für sie als für Historiker. Für mich war es sehr interessant zu sehen, wie einzelne Künstler selbst über bestimmte Themen, Sujets, Konzepte denken, wie ihr Denkprozess aussieht, wie sie mit dem Material umgehen.

Natürlich ist es auch eine Frage der Popularisierung – es ist notwendig, bekannt zu machen, dass wir solche Materialien in unserem Museum haben. Und es gäbe sicher eine Möglichkeit, die Materialien in einzelnen Fällen zugänglich zu machen. Sie stehen bei uns für Studienzwecke zur Verfügung.

Lenka Šaldová

Und das Thema des Vertrauens und der Beziehung zwischen den Künstlern und dem Dokumentierenden?

Veronika Kyrianová

Natürlich kann man nie im Voraus sagen, ob es erfolgreich sein wird. Aber ich habe eher gute Erfahrungen gemacht. Das Dokumentieren des gesamten Prozesses ist in der Regel eine ziemlich langfristige Angelegenheit, man verbringt viel Zeit mit diesen Leuten, so dass sich in der Regel eine Art von engerer Beziehung aufbauen lässt. Es ist besser, wenn die Kontakte zu den einzelnen Theatern oder Künstlern auf einem persönlicheren Weg zustande kommen, obwohl das dann wiederum der Objektivität im Wege steht.

Aber ich denke, dass das Erfordernis der Objektivität in der Dokumentation und in der Kunst selbst im Allgemeinen unerreichbar ist, so dass ich mich damit im Voraus abfinden würde.

Lenka Šaldová

Ich möchte noch etwas hinzufügen. Wir können Dokumentationen in den Theatern und bei den Regisseuren machen, die von Anfang an wissen, was sie erwartet und dass sie bereit sind, uns in den Prozess einzubeziehen. Nicht jeder Regisseur, nicht jedes Theater wird das tun. Wenn wir uns mit jemandem darauf geeinigt haben, dass es möglich ist, ist in der Regel eine aufnahmebereite Beziehung entstanden.

Und zweitens: Ich habe als Forscher die Akademie der Künste erlebt und war beeindruckt davon, was man dort über einzelne Produktionen herausfinden kann. Dort ist natürlich im Vergleich zu uns eine riesige Anzahl von Inszenierungen dokumentiert. In der Theaterabteilung des Nationalmuseums wollten wir das ausprobieren – als Variante, als Beispiel dafür, wie man sich mit Theater und Dokumentation beschäftigen kann. Aber in der Zeit, in der Veronika Kyrianová bei uns ist, haben wir acht Inszenierungen dokumentiert. Mit Hilfe von externen Studenten, weil die Theaterabteilung andere Prioritäten hat und wir es nicht selbst machen können. Eine Zeit lang haben wir uns den Luxus geleistet, Veronika (zunächst als Mitglied der Abteilung, dann als externe Mitarbeiterin) mit diesem Projekt zu betrauen – aber ansonsten ist es leider nicht möglich, eine solche Dokumentation innerhalb unserer Abteilung zu erstellen.

Erhard Ertel

Ich will hier nicht das Wort permanent an mich reißen, aber ich möchte noch eine Anmerkung zu der Frage machen, wie man eine sogenannte *Objektivität* der Dokumentationen erreichen kann. Ich würde sagen: gar nicht, und es darf auch gar nicht darum gehen. Im Gegenteil, wir müssen begreifen, dass jeder dokumentierende Vorgang ein subjektiver Vorgang ist. Vielleicht könnte man durch viele Beteiligte so etwas anstreben wie: eine Potenzierung von Subjektivität zu fördern und dadurch eine – in Anführungszeichen – „Art von Objektivität anderer philosophischer Ordnung“ zu erreichen, aber nicht im Sinne einer absoluten Wahrheit, die man (nicht) finden kann. Also für mich ist immer diese Potenzierung von Subjektivität entscheidend.

Und Theater, große Theater, leben ja von der Potenzierung der Subjektivität: da ist ein Autor des Stückes, da gibt es dann einen Dramaturgen, dann kommt ein Regisseur, ein Bühnenbildner, ein Musiker, ein Konzertmeister und ein technischer Direktor und dann andere Schlaumeier – also das ist alles ganz kompliziert, aber das ist die, sagen wir einmal, philosophische oder künstlerische Wahrheit, der wir uns annähern können. Aber es gibt nicht die Suche nach der Objektivität, das sollte man aufgeben. Aber potenzierte Subjektivität – das kann jeder gerne so zitieren.

Josef Herman (šéfredaktor časopisu / Chefredakteur von *Divadelní noviny*)

Eine provokante Frage. Ich verstehe, dass eine Dokumentation niemals objektiv sein kann – in dem Sinne, wie sie darüber sprachen. Aber: Handelt es sich dann noch um eine Dokumentation?

Erhard Ertel

Die Frage steht für alle im Raum, jeder darf antworten, aber da sie zunächst an mich adressiert war, kurz meine Antwort: Das ist richtig. Also ich versuche seit Jahren im Rahmen der Theaterwissenschaft anzuregen, über eine Dokumentationstheorie nachzudenken, um den Begriff zu diskutieren: Was heißt wirklich *Dokumentieren*? Es gibt eigentlich nur ein einziges „Dokument“ auf der ganzen Welt – das ist der Personalausweis. Und selbst der ist fragwürdig, weil der reguliert, dass eine Person angeblich die Person ist, wie es in dem Ausweis steht. Aber wir wissen ja auch, dass es viele gefälschte Ausweise gibt.

Entscheidend ist, das Dokument als eine *Zuordnung* zu verstehen. Josef Herman hat bestimmt ein Papier, in dem ein Bild drin ist und da steht „Josef Herman“, und wenn er das vorzeigt, glaubt man, dass er Josef Herman ist. So ist die Regelung in unserer Gesellschaft. Und ich glaube, das wäre ein Begriff, mit dem man die Dokumentation durchdenken könnte, indem man sagt, *Dokumentationen sind Zuordnungsformen*. Wie ordne ich Dinge einander zu. Das ist dann etwas anderes als wir im Alltagssprachgebrauch unter Dokumentation verstehen.

Josef Herman

Provokante Antwort mit dem Ausweis, das ist eine schöne Analogie, aber ja, was ist, wenn ich einen gefälschten Ausweis habe?

Lenka Šaldová

An dieser Stelle möchte ich Ihnen für die erste Debatte danken, wobei ich davon ausgehe, dass alle Themen, die in den ersten Beiträgen angesprochen wurden, logischerweise wiederkehren werden. Nun gut, Viktor Kronbauer hat noch das Wort.

Viktor Kronbauer (fotograf / Photograph)

Mir ist gerade noch eine Sache eingefallen. Zur Zeit von Covid waren alle Theater geschlossen und einige Produktionen wurden im Fernsehen übertragen – und ich hatte eine Idee, die Aufführung von der Leinwand aus zu fotografieren. Ist das ein neues Dokument? Was halten Sie davon? Bin ich der Autor eines neuen Moments?

Aber ich muss sagen, es hat mir keinen Spaß gemacht, ich habe es ausgeschaltet und nicht mehr gemacht.

Erhard Ertel

Ich werde hier in die Rolle des Staatsanwaltes der tschechischen Kunst gedrängt – also: im Prinzip ja, auch diese Produktion ist natürlich ein Dokument. Um meinen Begriff mit dem Personalausweis zu erweitern: Dokumente sind ja so etwas wie Fingerabdrücke. Und natürlich hinterlässt man auch da einen Fingerabdruck. Allerdings ist der eben sehr problematisch, denn man muss diesen Fingerabdruck erst analysieren und erkennen, es ist eigentlich das Dokument eines Dokumentes von einem Dokument, von irgendeinem Vorgang. Also das ist dann ganz kompliziert, das muss man erklären – man kann auch das Abbild vom Abbild des Abbildes usw. sagen.

Ich meine, eine Theaterfotografie oder ein Theatervideo sind ja schon das Abbild eines Theaterereignisses. Das Theaterereignis wiederum ist aber schon ein Abbild der Lebenswirklichkeit – unter Umständen, wenn es nicht völlig abstrakt ist. Damit sind wir als Dokumentaristen ohnehin schon Abbildende der Abbilder.

Das ist einfach eine Frage, die man am Ende immer in konkreten Fällen diskutieren und betrachten muss. Und vielleicht wird der dokumentarische Grad, wenn ich jetzt noch den Fernsehschirm abfotografiere, immer kleiner, aber was ansteigt, ist die artifizielle Ausdrucksform. Also ich kann das so fotografieren, dass man die ganzen Fernsehzeilen sieht, und dies und jenes, ich sehe, das ist ein sehr mediales Produkt. Man muss dann danach fragen, wie die Dialektik zwischen dokumentarischer Nähe und artifizieller Entfernung ist. Das wäre ganz interessant und wäre dann sicher ein foto-philosophischer Ansatz, den man durchdenken könnte. Aber das wäre ein Weg für mich.

Lenka Šaldová

Danke. Und ich würde die Debatte jetzt wirklich gerne abschließen. Wenn ich mir die Themen der kommenden Beiträge anschau, werden wir natürlich auf das zurückkommen, was hier gesagt worden ist.

Kommen wir nun zum nächsten Block, in dem Sie Anna Hejmová nicht hören werden, da sie krank ist. Ich übergebe nun an den Co-Moderatoren, um den nächsten Redner vorzustellen.

Zurück zum Titel: [PART 1](#)

KOLOKVIUM / COLLOQUIUM in memoriam Jan Roubal

14. září /September 2022 - Koperníkova 56, 301 00 Plzeň 3 – Jižní Předměstí / Südbahnhof Pilsen

**Audiovizuální / fotografické záznamy divadelních inscenací
Audiovisuelle / fotografische Aufzeichnungen theatraler Inszenierungen**

PART 2

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/vs. Kamera-Blick - Über Anspruch und Widerspruch in der AV-Dokumentation von Theaterereignissen](#)

David de Jesus Escobar Arrieta (Freie Universität Berlin)

Potenziale und Probleme der audiovisuellen Theaterdokumentation im Rahmen von Theaterfestivals

[DISKUSSION PART 2](#)

Lilly Rößler

Aufgezeichnetes Theater – Zum ästhetischen Eigenwert von Theaterdokumentationen

Ich studiere nun seit zwei Jahren Theaterwissenschaft im Bachelor an der Freien Universität in Berlin. Und die Erfahrung, die ich bis jetzt in meinem Studium gemacht habe, ist, dass audiovisuell dokumentierte Performances nicht ernst genommen und nicht als Thema behandelt werden. Es existiert auch entsprechend wenig Literatur zum Thema. Aufzeichnungen oder Fotos werden als Gegenstand der Archive gesehen, um im Besitz von Material zu sein, welches eigentlich transitorisch ist. In diesem Vortrag möchte ich versuchen zu zeigen, dass wir anfangen müssen, anders über audiovisuell dokumentiertes Theater zu denken: Wir müssen aufhören, dokumentierte Performances als Materialsicherung zu betrachten und ihren ästhetischen Eigenwert anerkennen. Bevor ich mich aber auf die zentrale Frage dieses Vortrags konzentriere, möchte ich einige Grundvoraussetzungen etablieren, die bei der Besprechung des Themas nicht außen vor gelassen werden können. Die unterschiedlichen Kontexte, in denen audiovisuell dokumentierte Bühnenergebnisse produziert werden, müssen immer mitberücksichtigt werden. Fotografien beispielsweise werden oft für Werbezwecke und Pressearbeit aufgenommen. Video-Aufzeichnungen von Performances werden produziert, um sie im Fernsehen auszustrahlen, für die eigenen Archive des Theaters, im Rahmen eines Festivals, etc. Diese verschiedenen Intentionen verschieben auch immer den Fokus der Aufzeichnung. Um den Punkt weiter zu vertiefen, möchte ich an dieser Stelle aus einem Text von Rainer Maria Köppl zitieren, einem der wenigen Texte über audiovisuelle Theaterdokumentation. Köppl beschreibt dokumentiertes Theater „als Übersetzung von einem bestimmten Gesichtspunkt aus“¹. Das bedeutet, dass die audiovisuelle Theaterdokumentation von der Perspektive oder dem Fokus der Person, die sie produziert, beeinflusst wird.

Dasselbe kann man auch über die Rezipierenden der Aufzeichnungen sagen. Es existiert eine Vielfalt an Personen, die dokumentierte Performances rezipieren: Studierende, Journalist*innen, Fernsehpublikum, interessierte Laien, Theaterschaffende, und das nur um einige Beispiele zu nennen. Diese verschiedenen Arten von Publikum gehen alle mit einem anderen Fokus an die dokumentierte Performance heran. Theaterkritiker*innen zum Beispiel fokussieren sich vor allem auf die narrative Ebene oder die Schauspielleistung, um diese dann später korrekt wiederzugeben. Studierende dagegen haben einen analytischeren Zugang, wenn sie sich mit audiovisuell dokumentierten Bühnenergebnissen auseinandersetzen. Und so legt jede Gruppe von Rezipierenden den Fokus auf verschiedene Aspekte der Aufzeichnung und hat verschiedene Erwartungen an sie. Nicht nur die Menschen hinter der Kamera also produzieren ein Video oder ein Foto mit einem bestimmten Ziel und von deren Perspektive aus, sondern auch die Rezipierenden haben einen bestimmten Zugang zur Aufzeichnung.

Jetzt möchte ich gerne zur zentralen Frage meines Vortrags kommen: Welche Rolle spielt Ästhetik für die audiovisuelle Dokumentation von Theater. Wenn wir aber über Ästhetik im Kontext der Dokumentation reden, dann müssen wir uns erst mit den beiden Begriffen *Dokumentation* und *Ästhetik* auseinandersetzen. Es scheint, als würden die zwei Begriffe nicht so recht zusammenpassen, als würde der eine den anderen ausschließen oder wenigstens als wären sie ihr jeweiliges Gegenteil. Aber bevor wir diskutieren können, ob das akkurat oder inakkurat ist, sollten wir zuerst folgende Frage stellen: Was versteht man im theaterwissenschaftlichen Kontext unter einer Dokumentation? Um diese Frage zu beantworten, möchte ich noch einmal aus dem Text von Rainer Maria Köppl zitieren. „Die Theatergeschichtsschreibung muß die transitorischen Elemente ihres Forschungsfeldes 'bezeichnen', in nicht-transitorische Speichermedien übersetzen, d. h. zwangsläufig interpretieren“². Das bedeutet, Bühnenergebnisse audiovisuell zu dokumentieren,

1 Köppl, Rainer Maria: Das Tun der Narren. Theaterwissenschaft und Theaterdokumentation, in: Möhrmann, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1990, S. 351-369, hier S. 363.

2 2 Ebd. S. 360.

heißt immer, sie zu übersetzen und sie damit zu interpretieren. Die Übersetzung und Interpretation sind außerdem keineswegs optional, sondern ein fester Bestandteil im Prozess der Dokumentation. Die audiovisuelle Dokumentation übersetzt die Performance von einem Medium in ein anderes: von einer leiblichen Präsenz zu einer digitalen Präsenz, von einem dreidimensionalen Raum zu einem zweidimensionalen Raum. Diese Übersetzung muss immer von einer Person durchgeführt werden und verlangt ihm oder ihr ästhetische Entscheidungen ab. Das bedeutet dokumentierte Performances können niemals objektiv sein und der Kontext, in dem das Dokument entstanden ist, muss immer berücksichtigt werden. Interpretation und Übersetzung sind also immer subjektiv und höchst individuell. Die Ausrichtung der Kamera beispielsweise oder der Moment in der Performance, den die Person hinter der Kamera entscheidet festzuhalten, sind ästhetische Entscheidungen. Die exakte Platzierung der Kamera im Publikum, die verschiedenen Zeitpunkte, wo die Kamera näher ran oder weiter weg zoomt, welche Person oder welches Objekt die Kamera im Fokus hat und später das Schneiden des Materials: Das sind alles Beispiele für verschiedene ästhetische Entscheidungen, die von der dokumentierenden Person getroffen werden. Das bedeutet, ein Video oder ein Foto einer Performance ist sehr individuell und immer ästhetisch. Um diesen Punkt weiter zu vertiefen, stelle man sich folgendes Szenario vor: Zwei verschiedene Personen dokumentieren die gleiche Performance mit dem gleichen Medium (also Film oder Foto). Das Ergebnis wären zwei ästhetisch komplett verschiedene Dokumentationen derselben Performance.

An dieser Stelle möchte ich noch einmal zum Text von Köppl zurückkehren: „Theaterdokumentation [muss] vor allem *Produktion* sein: Sicherung des Materials, Gestaltung der Dokumente“³. Das bedeutet, Köppl sieht die audiovisuelle Dokumentation als reines Mittel zur Sicherung von Material, welches sonst transitorisch wäre. Ich gebe zu bedenken, dass Köppl seinen Text im Jahr 1990 verfasst hat und sich seitdem einiges im Feld der Dokumentation und wie wir über sie denken, getan hat. Ich würde argumentieren, dass wir audiovisuelle Theaterdokumentation über den reinen Zweck der Materialsicherung hinausdenken müssen und anfangen, den ästhetischen Eigenwert einer dokumentierten Performance anzuerkennen. In diesem Wissen müssen wir nun folgendes fragen: Sollten wir in Zukunft anfangen, mehr mit Ästhetik im Kontext der Dokumentation von Performances zu experimentieren? Wir müssen über Theaterdokumentation als Gegenstand der Archive oder als Materialsicherung hinausdenken und beginnen, mit neuen Formen der audiovisuellen Dokumentation zu experimentieren. Man könnte zum Beispiel eine Performance mit einer bestimmten Forschungsfrage als Prämisse aufzeichnen. Das würde alle ästhetischen Entscheidungen und den Fokus gleich von Anfang an des Prozesses stark beeinflussen. Oder man könnte eine Aufzeichnung direkt für eine bestimmte Gruppe von Rezipierenden produzieren, wie zum Beispiel eine Aufzeichnung für Schauspielstudierende.

Während wir über alle diese Fragen nachdenken sollten, müssen wir allerdings ebenso abwägen, ob es ein 'zu viel' gibt. Das heißt: Wie weit können wir gehen, wenn es um das Experimentieren mit audiovisuell dokumentiertem Theater geht? Wie stark sichtbar sollten wir das Medium (also das Video oder das Foto) machen? Diese Fragen erachte ich als essenziell für die Art und Weise, wie wir audiovisuelle Theaterdokumentation in Zukunft begreifen.

Zurück zum Titel: **PART 2**

Jakob Bogatzki

Augen-Blick und/vs. Kamera-Blick - Über Anspruch und Widerspruch in der AV-Dokumentation von Theaterereignissen

Was für Ereignisse dokumentieren wir eigentlich?

Das Theater als kulturtechnisches und gemeinschaftlich hervorgebrachtes Phänomen kann als solches nicht in Gänze dokumentiert werden. Es lassen sich aber Teile von Ereignissen einer kulturellen Praxis der Gegenwart und der jüngeren Vergangenheit aufzeichnen.

Das gegenwärtig in Europa stattfindende Theater hat diverse Traditionslinien. Viele dieser Linien laufen zusammen und reichen bis in die Zeit der Renaissance und der griechischen Antike. Diese Traditionslinien bilden die konventionellen Perspektiven unserer Vorstellung von Theaterereignissen. Aus unserer Perspektive folgt unsere Weltanschauung. So wie wir in die Welt schauen, schauen wir auch auf die Bühne. Durch diese Tradition sprechen wir von einem Theater das von Begriffen wie *Bühne*, *Publikum*, *Inszenierung* und *Aufführung* geprägt ist. Aber wie können die verschiedenen Elemente eines Theaterereignis dokumentiert werden?

Zu *Dokumentation von Inszenierungen und Arbeitsprozessen* eignen sich eher Konvolute aus verschiedenen Materialien. Gemeint sind Objekte die dem Blick des Publikums normalerweise entzogen sind, wie Regiebücher, Bühnenbildmodelle, technische Zeichnungen oder Kostümbildentwürfe. Zusammen mit öffentlich zugänglichen Materialien wie Pressestimmen, Kritiken, Interviews und dramaturgischen Hintergrundgesprächen können diese Sammlungen Theaterarbeitsprozesse und künstlerische Entscheidungen gut abbilden. AV-Material kann sich in diesen Sammlung ergänzend einfügen- zum Beispiel in der Form eines Videotagebuchs.

Mit einer Videokamera können nur gegenwärtig stattfindende Ereignisse dokumentiert werden.

Wenn wir uns über den Charakter der zu dokumentierenden Ereignisse und deren Spielregeln bewusstwerden, können die Aufzeichnungsmöglichkeiten besser ausgeschöpft werden.

Eine Theaterraufführung ist ein, auf vielen sinnlichen Ebenen und aus viele Perspektiven wahrnehmbares Ereignis. Hier werden einzigartige Momente individuell durch eine Vielzahl von Augenblicken wahrgenommen. Die Augenblicke der Anwesenden kreuzen sich, scannen den ganzen Theaterraum und die sich in ihm befindlichen Körper und Objekte vor und auf der Bühne. Die Beleuchtung gibt eine ungefähre Richtung der Blicke an. Aber auch das von der Lichttechnik Unterbelichtete, das im Dunkeln Verbleibende, ist den Sinnen der Teilnehmenden nicht verborgen. Der Videodokumentation kann nur das abbilden, was sich im Licht der Scheinwerfer zeigt. Neben den Blickrichtungen richtet sich die Dokumentation auch nach der Richtung der akustischen Signale von Sender zu Empfänger. Doch dazu später mehr.

Eine Aufführung ist ein von versammelten Menschen hervorgebrachtes Ereignis. Die Übersetzung in ein Video ist nicht verlustfrei, aber bietet Möglichkeiten der Blickerweiterung. Diese Blickerweiterung ist einem einzelnen Teilnehmer der Aufführung unmöglich. Hier ist die Ausrichtung der aufzeichnenden Kameras für den Umfang der Dokumentation entscheidend. Eine Videodokumentation der Aufführung zeichnet immer auch eine Form der Anschauung auf das Erlebte mit auf.

Je stärker die Ereignisse den Konventionen der Traditionslinien des europäischen Theaters entsprechen, desto eher sind die Blickwinkel der Kamera dazu geneigt eine Publikumsposition einzunehmen. Das Gleiche gilt für die Ausrichtung der Mikrophone. Diese sind klassischer Weise auf die Bühne gerichtet. Diese Form der Dokumentation kann problematisch werden: Die Publikumperspektive suggeriert die Dokumentation einer subjektiven, individuellen Theatererfahrung. Das kann aufgrund des zwangsweisen Verlustes vieler Dimensionen der Wahrnehmung nicht gelingen und auch nicht Anspruch der Aufzeichnung sein.

Stattdessen ist die erstarre, die Bühne fokussierende Videodokumentation Teil einer Inszenierungsdokumentation. Anhand der überlieferten Bilder und Töne wird der Nachwelt gezeigt, wie ein Kollektiv ein Drama oder eine Stückentwicklung praktisch umgesetzt und dargeboten hat. Inszenierung und Aufführung sind nicht gleichzusetzen. Der Kamerablick kann nur das wahrnehmen, was sich gegenwärtig vor der Linse abspielt. In der Dokumentation einer Inszenierung kann das Video nur ein Material unter vielen sein.

Die Aufnahme des Bühnengeschehens, so wertvoll sie für die Forschung ist, ist mit der Dokumentation von Theaterereignissen nicht gleichzusetzen.

Wenn der Anspruch an die Videoaufzeichnung aber die Dokumentation einer Aufführung, eines einmaligen Ereignisses ist, können wir die Möglichkeiten der technischen Aufzeichnung für Blick- und Hör-Erweiterungen gut nutzen. Wir können Perspektiven und Klangerlebnisse zusammenstellen, wie es den Teilnehmenden im Moment des Erlebens unmöglich wäre.

Je weiter sich das zu filmende Ereignis von den Konventionen der europäischen Traditionslinien entfernt, desto mehr ist auch das Auge der Kamera gezwungen neue Blickwinkel einzunehmen. Auch die Mikrophone müssen neu platziert werden um die komplexer werdenden akustischen Signalwege zwischen Sendern und Empfängern aufzunehmen.

Je bewusster in den Aufführungen einer Theaterarbeit mit den Eigenschaften eines gemeinschaftlich durch *leiblicheKo-Präsenz* hervorgebrachten Ereignisses umgegangen wird, desto besser lässt sich dieses Ereignis in seiner Eigenheit von der Kamera festhalten.

Wenn die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum aufgehoben wird und stattdessen ein Spiel im ganzen Raum stattfindet, muss die Kamera die Perspektive ändern. Wenn sich das Spiel aus geschlossenen Räumen entfernt, dann muss die Kamera folgen. Wenn das Spiel in mehreren Räumen gleichzeitig stattfindet, müssen auch viele Kameras und Mikrophone aufgestellt werden. Wenn sich das Spiel durch viele Räume oder auf einer Ebene bewegt, müssen die Kameras mobil werden. Sobald das Publikum aktiv in das Spielgeschehen einbezogen wird, muss es auch abgebildet werden. Wenn das Publikum zum Sprecher wird, muss es auch aufgenommen werden. Die Teilnehmenden treten dann sowohl im Spiel als auch in der Dokumentation in Erscheinung.

Mit dem Anspruch der Aufführungsdokumentation und durch den Zwang der künstlerischen Entscheidungen wird der Einzigartigkeit der Theaterereignisse Rechnung getragen. Das Publikum ist für die Entstehung einer eher konventionellen Aufführung genauso notwendig, wird in der Dokumentation aber selten abgebildet. Während einem konventionellen Theaterabend schweifen die Blicke des Publikums auch im Raum umher. Durch den Kameraschwenk der dem Spiel durch den Raum folgt, werden die Blicke aber aufgefangen und repräsentiert.

Die Aufführungen experimenteller Theaterarbeiten bringen so auch experimentelle Dokumentationsversuche hervor. Durch das Experiment werden Qualitäten und Potenziale der Videoaufzeichnung sichtbar, die vorher nicht genutzt wurden.

In der Art und Weise wie wir Theater dokumentieren, zeigt sich unsere Sicht auf das Theater als kulturelles Phänomen. Viele durch das Experiment entstanden Kameraperspektiven werden schon lange bei der Dokumentation von Sportveranstaltungen und Popkonzerten genutzt. Durch die Blickerweiterung können die Bedingungen, die zur Entstehung eines theatralen Ereignisses führen, abgebildet und besser verstanden werden. Eine Weitung des Fokus kann sich also auch bei der Dokumentation von konventionellen Aufführungen lohnen.

Im Folgenden möchte ich eine Videocollage zeigen. Sie zeigt Ausschnitte von Aufführungsaufzeichnungen verschiedener Theaterproduktionen. In Allen dieser Produktionen wird auf eine bestimmte Art die „vierte Wand“ also die Trennung zwischen Bühne, Schauspielern und Publikum gesprengt. Das zwingt die Dokumentationsarbeit zu kreativen Lösungsversuchen. Jeder Lösungsversuch bringt eine neue Perspektive hervor.

Der Umfang des Vortrags erlaubt es mir nicht umfassend auf alle Inszenierungen einzugehen. Nach dem Video werde ich kurz etwas zu den gewählten Produktionen sagen.

Während der Ansicht des Videos möchte ich Sie bitten besonders auf die jeweilige Spielsituation und die gewählte Kameraperspektive zu achten. Mit welchen Problematiken ist die Videodokumentation konfrontiert und wie versucht sie diese zu lösen? Welche Elemente des Theaterereignisses werden dadurch eventuell sichtbar?

Im Anschluss können wir gerne über die Lösungsversuche, ihre Sinnhaftigkeit und Notwendigkeit diskutieren.

Wir sahen Ausschnitte aus:

Rocky Dutschke 68

Regie: Christoph Schliengensief,

Premiere: 17.05.1996

Volkstheater am Rosa-Luxemburg-Platz

Berlin, BRD

SPEKTAKEL

Regie: diverse

Premiere: 25. September (bis zum 7. Oktober 1974)

Volkstheater am Luxemburgplatz

Berlin, DDR

Der Intendant Benno Besson eröffnet seine erste Spielzeit mit einem „Spektakel“: im ganzen Haus wurden ganztägig Auszüge aus aktuellen Produktionen gezeigt. Das Publikum konnte sich frei im Haus bewegen.

Publikumsbeschimpfung

Autor: Peter Handke

Regie: Claus Peymann

Premiere: 8. Juni 1966

Theater am Turm

Frankfurt am Main, BRD

Mummenschanz, Rhetorik, Weltprobleme - Shakespeares Memory

Regie: Peter Stein

Premiere: 1974

Schaubühne am Ufer

Berlin, BRD

Die Aufführung fand nicht in einem Theatersaal, sondern in einer ehemaligen Filmhalle statt.

She She Pop: WARUM TANZT IHR NICHT?

Regie: She She Pop

Premiere: 8.2.2004

HAU

Berlin, BRD

Elemente der Aufführung fanden zeitgleich im Foyer und im Saal statt.

David de Jesus Escobar Arrieta

Potenziale und Probleme der audiovisuellen Theaterdokumentation im Rahmen von Theaterfestivals

Annotation

Den spezifischen Möglichkeiten der AV-Theaterdokumentation auf einem Festival stehen in der Regel spezifische Herausforderungen und Schwierigkeiten gegenüber. Es scheint paradox, dass sich sowohl die jeweils positiven wie negativen Effekte aus den gleichen Bedingungen ergeben. Solche Bedingungen/ Besonderheiten von Festivals sind u.a. die Vielzahl der Aufführungen, die Dichte der Aufführungen, die ästhetische Vielfalt des Programms, die Differenziertheit der Genres, die vorbereitungslose Konfrontation mit den Aufführungen usw.

Der Charakter der Unwiederholbarkeit, der Einzigartigkeit und Flüchtigkeit von Theateraufführungen, die Vergänglichkeit im Kontext von Zeit und Raum, wird im Rahmen des Theaterfestivals noch gesteigert. Hier bietet sich für kurze Zeit die Möglichkeit, dem Spiel zum Teil weit angereicherter Theatergruppen zuzuschauen und dabei eine Fülle von Perspektiven auf bekannte oder weniger bekannte Stoffe zu sehen und zu diskutieren. Ereignisse zu verpassen, nicht alles Gebotene erfassen und erleben zu können, ist bei jedem Festival Teil des Konzepts, ein genaues Studieren des Veranstaltungsplans im Vorfeld ist für jeden Teilnehmer notwendig. Gleichzeitig birgt jedes Theaterfestival die Chance und Möglichkeit durch den Austausch von Ansätzen und die Präsentation von Ideen, das Theater an sich nachhaltig zu beeinflussen und zu verändern. Dabei erscheint die tendenzielle Offenheit und Experimentierfreude des Festivalpublikums als ein geeigneter Rahmen für die Arbeit mit AV-Theaterdokumentationen, ihrer Verbreitung und Erprobung.

Ansätze und Verfahren der AV-Theaterdokumentation unvorbereitet und unverändert auf die Dokumentation von Theaterfestivals übernehmen zu wollen, wäre aufgrund der spezifischen Besonderheiten von Theaterfestivals jedoch problematisch. Um dem auf Theaterfestivals Gebotenen gerecht zu werden, müssen diese Spezifika in der Vorbereitung und Durchführung der AV-Theaterdokumentation klar im Auge behalten werden.

Doch was zeichnet ein Theaterfestival gegenüber dem regulärem Theaterbetrieb aus?

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien folgende Aspekte genannt, auf die im Anschluss näher eingegangen werden soll:

- 1) Vielzahl und Dichte der Aufführungen
- 2) Vielzahl und Vielfalt einzelner Spielstätten
- 3) ästhetische Vielfalt des Programms und Differenziertheit der Genres
- 4) Sprachliche Vielfalt
- 5) Vorbereitungslose Konfrontation mit den Aufführungen

All diese Punkte sind in erster Linie als positiv hervorstechenden Merkmale von Theaterfestivals zu verstehen. In ihnen drückt sich der besondere Reiz und die Attraktivität von Festivals aus. Und dies gilt für Festivalbesucher gleichermaßen wie für die AV-Theaterdokumentation.

Allerdings birgt jede dieser Besonderheiten hinsichtlich der AV-Theaterdokumentation ein Paradox: In den spezifischen Chancen und Möglichkeiten der einzelnen Punkte spiegeln sich ebenso spezifische Herausforderungen und Hürden, die es zu berücksichtigen und zu bewältigen gilt. Klar erscheint vor allem ein Gedanke: der Aufwand der Planung und Vorbereitung einer

umfassenden AV-Theaterdokumentation eines Theaterfestivals ist bedeutend höher als die Dokumentation einer gleichen Anzahl von Aufführungen an einer Spielstätte im regulären Theaterbetrieb.

Vielzahl und Dichte der Aufführungen

Sobald der Veranstaltungsplan des zu dokumentierenden Festivals vorliegt, steht zu allererst die Herausforderung zu entscheiden, welche der geplanten Aufführungen können und sollten dokumentiert werden. Die Gründe für diese Auswahl und Gewichtung können dabei unterschiedlichster Natur sein: z.B. künstlerische, thematische oder technische Schwerpunkte. Doch auch pragmatische Umstände der Umsetzbarkeit können diese Entscheidung beeinflussen.

Vielzahl und Vielfalt einzelner Spielstätten

Theaterfestivals können - müssen aber nicht an einer einzigen Spielstätte ausgetragen werden. Im Gegenteil: gerade der Ansatz, immer neue Orte als Theaterbühne zu nutzen, macht Theaterfestivals so besonders und interessant. Neben traditionellen Stadttheatern und freien Bühnen macht zeitgenössisches Theater vor keinem Ort halt. Dies können Parks oder Gärten, Orte unter freiem Himmel in der Stadt, ehemalige oder noch genutzte Industriearale u.v.m. sein. Zu beachten ist, dass der Zeitplan der meist dicht getakteten Aufführungen mit dem Gedanken an die Festivalbesucher erstellt wird. Der zeitliche Aufwand für die AV-Dokumentation ist jedoch deutlich umfangreicher als ein normaler Festivalbesucher benötigt um von Aufführung zu Aufführung, bzw. von Spielstätte zu Spielstätte zu gelangen. Technische Ausrüstung muss im Zweifel abgebaut, transportiert, wieder aufgebaut und rechtzeitig wieder einsatzbereit sein. Reichen die Akkus? Ist vor Ort Strom zugänglich? Ist an Witterungsschutz für Technik und dokumentierende Personen gedacht?

Ästhetische Vielfalt des Programms und Differenziertheit der Genres

Die auf einem Theaterfestival zu erwartende Vielfalt an gebotenen Genres stellt die AV-Theaterdokumentation vor Herausforderungen ausrüstungstechnischer als auch redaktioneller Art. Die speziellen Bedürfnisse und Anforderungen der einzelnen Genres hinsichtlich ihrer Dokumentation müssen im Vorfeld klar ins Auge gefasst werden und sich in der Auswahl der entsprechenden technischen Ausrüstung widerspiegeln. Als spezifische Genres seien hier Tanztheater und Figurentheater genannt. Da Gesang als Gestaltungselement in immer mehr Aufführungen des Sprechtheaters verwendet wird, muss bei der Auswahl der Mikrofone etc. auch hier beachtet werden.

Wichtig ist dieser Aspekt vor allem, wenn innerhalb eines Festivals mit einer besonders großen Genrediversität zu rechnen ist.

Sprachliche Vielfalt

Verständnisprobleme einer Aufführung können denkbar zu einer Verzerrung in der Dokumentation führen. Bei Sichtung der im Voraus für die Vorbereitung zur Verfügung gestellten Untertitel ist zu prüfen, ob mit Problemen zu rechnen ist und ob z.B. ein Muttersprachler bzw eine Person mit ausreichenden Sprachkenntnissen für die Dokumentation der Aufführung hinzugezogen werden muss.

Vorbereitungslose Konfrontation mit den Aufführungen

Im Unvorhergesehenen, Neuen und Überraschenden liegt ein großer Reiz von Theaterfestivals. Experimente und Brüche mit Gewohntem sind hier nicht die Ausnahme sondern an der Tagesordnung. Davon profitiert natürlich auch die AV-Theaterdokumentation und kann sich durch die entstehenden kreativen Herausforderungen weiterentwickeln und verbessern. Dennoch

muss die Theaterdokumentation auf das Neue, auf die Überraschung vorbereitet sein, will sie die entsprechende Aufführung mit genau diesen Momenten gerecht werden. Dementsprechend sollte das zur Vorbereitung und Planung der Dokumentation im Vorfeld zur Verfügung gestellte Material auf alle Überraschungsmomente - welcher Art auch immer - hinweisen.

Auf zwei spezifische Faktoren möchte ich außerdem noch eingehen:

Kostenfragen und Fragen der Urheberrechte

Aus all den oben erläuterten Punkten geht deutlich hervor, dass die Kostenkalkulation ein begleitender Teil der AV-Dokumentationsarbeit ist. Dies betrifft sowohl die Kosten für die notwendige technische Ausrüstung, als auch die Kosten für die dokumentierenden Personen.

Immer wieder stoßen die Überlegungen um AV-Theaterdokumentation an ein weiteres großes Hindernis: das Urheberrechtsgesetz. Das Urheberrecht kann sich zwischen einzelnen Staaten signifikant unterscheiden. Die Rechtsabteilung (des Festivals) bzw. ein (von der Festivalleitung) beauftragtes Rechtsgutachten muss hier alle notwendigen juristischen Punkte vorab klären. Dies betrifft sicherlich nicht nur die rechtliche Situation im Austragungsland des Festivals, sondern muss möglicherweise auch die rechtlichen Gegebenheiten in den Herkunftsländern der teilnehmenden Gruppen berücksichtigen.

Solche Fragen sind u.a.:

- 6) Wer darf aufnehmen? - Wer darf aufgenommen werden?
- 7) WER darf das Dokumentationsmaterial WO aufbewahren / speichern und WEM zur Nutzung zur Verfügung stellen?
- 8) Welche Ausstrahlungsrechte werden eingeräumt. Hierbei wird Social Media immer wichtiger und macht die zu klärenden Fragen deutlich komplexer.
- 9) Sind Verwertungsrechte am Dokumentationsmaterial geklärt?

Sind den an der AV-Dokumentationsarbeit eines Festivals Beteiligten die Ambivalenzen der beschriebenen Punkte bewusst, und in die Planung und Ausführung eingeflossen, lassen sich all diese Aspekte vorrangig positiv und als Bereicherung lesen. So bietet ein Festival nicht nur die Möglichkeit innerhalb kurzer Zeit eine große Vielfalt von Aufführungen, von neuen Ansätzen des Theaters zu erleben, sondern auch zu dokumentieren und für Forschung und nachfolgende Generationen festzuhalten.

Bleibt zu fragen: Was könnte die AV-Theaterdokumentation durch Theaterfestivals noch gewinnen?

Zurück zum Titel: [PART 2](#)

DISKUSSION PART 2

Moderátoři /Moderation: **Thilo Wittenbecher** (ITI Germany) /
Jaroslav Prokop (Fotoworkshop)

Thilo Wittenbecher

„Ring Frei“ für Fragen, für eine Diskussion, auch wenn jetzt der besondere Schwerpunkt in den audiovisuellen Dokumentationen zu liegen scheint. Aber ich glaube, wir haben genug Anknüpfungspunkte auch für die anderen Themen gefunden. Wer möchte beginnen?

Erhard Ertel

Da ich die Beiträge meiner Studierenden kannte, ist es natürlich schwierig, eine Frage zu stellen. Ich will aber auf einige Dinge nochmals hinweisen. Zum Beispiel im letzten Beitrag von David die Frage, welche besonderen Möglichkeiten, Potenzen und Schwierigkeiten sich bei Theaterfestivals ergeben, eine Frage, die für den Fotoworkshop wahrscheinlich ebenso gilt.

Die erste Besonderheit betrifft noch nicht einmal uns selbst, die Dokumentierenden, sondern die Ensembles, die hier auftreten. Es wird in der Regel nicht so sein, dass eine Inszenierung Premiere hat und eine Woche später auf einem Festival gezeigt wird, sondern dazwischen liegt in der Regel ein längerer Zeitraum. Das heißt, wir haben es seitens der Ensembles in der Regel mit einer Revitalisierung der Aufführung für ein neues Publikum zu tun, das eben nicht das Stammpublikum ist. Und das macht vielleicht auch den besonderen Reiz dieser Aufführungen aus. Sie sind natürlich bekannte, erfolgreiche, ausgewählte gute Inszenierungen, aber sie werden auf eine spezifische Art und Weise revitalisiert, und da sie in ungewohnter Umgebung, auf einer fremden Bühne stattfinden, gibt es auch im Ensemble in der Regel eine sehr spezifische Anspannung. Das drückt sich in der Aufführung sicher aus und beeinflusst natürlich die Dokumentation, die in dem Moment stattfindet.

Ein zweiter Begriff, den ich noch kurz erwähnen möchte, der im ersten Vortrag von Josef Ptáček immer wieder betont wurde, ist das Moment der Intuition. Gut, bei einer tschechischen Produktion, etwa einer Prager Inszenierung, ist es für die tschechischen Kollegen vielleicht einfacher, die Inszenierung zu dokumentieren. Aber in der Regel kennen wir die Inszenierungen nicht und das heißt, die Intuition – sowohl beim Fotografieren als auch beim Filmen – ist besonders herausgefordert.

Die Frage ist dann, bewältige ich das Problem mit standardisierter Erfahrung, die ich habe, wie ich mit einem Bühnenergebnis umgehe, oder bin ich eben auf eine besondere, kreative Weise intuitiv tätig, um den Bühnenergebnissen zu folgen und eine sehr spezifische Aufzeichnung zu machen. Ich glaube, darin liegt, neben dem ganz pragmatischen Wert, dass man während eines Festivals sehr schnell sehr viele Aufzeichnungen machen und ein gutes Archiv aufbauen kann, die Herausforderung.

Neben dieser Tatsache ist aber doch zu bedenken, dass Festivalaufführungen einen sehr speziellen, spezifischen Reiz haben. Es sei denn, es handelt sich um Theaterproduktionen, die ohnehin eine sehr soziologisch spezifische Einbettung haben. Zum Beispiel haben wir hier in Pilsen mehrmals das *Weißes Theater* aus Ostrava erlebt, die natürlich eine sehr spezifische Einbettung in Ostrava haben und deren Auftreten hier unter ganz anderen Bedingungen stattfand, aber wunderbare Ereignisse kreierte.

So haben wir seinerzeit als erstes, das war 2002 mein Einstieg, auf dem Platz der Republik die legendäre Inszenierung *Du, der du Ski läufst* dokumentiert. Die Aufführung fand auf einem

öffentlichen Platz, der Rückseite einer Kirche, statt und das Interessante daran war nicht die Aufführung an sich, sondern das Skandalöse: nackte Männer in der tschechischen Öffentlichkeit, was vor allem viele ältere oder religiös gebundene Personen unglaublich empört hat. Das heißt, der Skandal war eigentlich das Wesen dieser Aufführung, nicht die witzige Inszenierung von Menschen, die sich verfremdend auf Skiern in Alltagssituationen bewegen. Das war also sehr spannend und ich glaube, das sind Erscheinungen, die eben gerade unter Festivalbedingungen möglich sind.

So, das war ein Co-Vortrag und ich übergebe.

Viktor Kronbauer

Nichts gegen soziale Medien, ich denke, sie sind gut. Aber ich denke, wie mein Kollege hier zuletzt über die Frage des Urheberrechts und des Fotografierens im Theater oder des Verbots des Fotografierens im Theater gesprochen hat: ich bin seit 50 Jahren beruflich im Theater tätig und hatte noch nie ein Problem bei Festivals, die ich liebe. Aber in letzter Zeit kommt es immer wieder vor, und das tut mir sehr leid.

Erhard Ertel

Kurze Antwort aus meiner Erfahrung in Berlin, da ich ja auf zwei Beinen stehe - das eine Bein war meine Arbeit an der Universität, also die Ausbildung von Studenten, und das zweite eben die Arbeit als Kameramann, der viel dokumentiert hat. Im Rahmen von Wissenschaft, von Forschung und von Lehre an der Universität, haben wir uns dafür entschieden, in einem Spagat zwischen Rechtsstaatlichkeit und Piraterie zu bewegen um einfach unsere Forschungs- und Lehraufgaben bewältigen zu können. Das ist nicht legitim, aber ich glaube, die Vitalität der Welt lebt ohnehin auch davon, dass sehr viele nichtlegitime, „illegale“ Dinge stattfinden, sonst wären wir nicht diese Welt, die wir sind.

Thilo Wittenbecher

Ich finde es gut, dass wir das Thema der Urheberrechte hier kurz angesprochen haben, wohl wissend, dass es ein großes und schwieriges Thema ist, zu dem ganze Konferenzen stattfinden. Wir hatten es bis jetzt wegen seiner Komplexität bewußt ausgespart, es wäre aber interessant, die Entwicklung dieses Themas und die zunehmende Relevanz der damit verbundenen Probleme zu reflektieren.

Veronika Kyrianová

Ich springe zu einem anderen Punkt, der mich interessiert. Ich gehe davon aus, dass es hier auf dem Festival Produktionen gibt, die bereits dokumentiert sind - oft dient die Dokumentation auch als Material, das die Theater an die Festivalveranstalter schicken. Warum wird dann eine Sekundärdokumentation von Festivalsaufführungen gemacht? Ich verstehe den Sinn, dass ein Festival ein Archiv haben und seine Aktivitäten dokumentieren will. Aber ich frage mich, wie Sie darüber denken: Was kann neben den Produktionen vom Festival als einem Ereignis eigener Art, das oft auch eine Art Gemeinschaft schafft, festgehalten werden? Was lässt sich neben den einzelnen Aufführungen noch fotografisch oder per Video festhalten?

Viktor Kronbauer

Vielleicht habe ich dadurch, dass ich am Theaterinstitut arbeite, einen guten Überblick – ich bin schon sehr lange dort, seit 1979. Das dortige fotografische und szenografische Archiv funktioniert, und ich denke, dass die Qualität der dort archivierten Fotos für weitere Studien von Regisseuren, Dramaturgen und Schauspielern sehr wichtig ist. Ich weiß, dass sie oft dorthin gehen, um zu studieren, sie wollen sogar die Kontaktfotos sehen, um mit einem Vergrößerungsglas zu sehen, wie die Produktion aufgebaut ist, wie sie von Anfang an gewachsen ist, vom Aufgehen des Vorhangs bis zum Fallen des Vorhangs. Ein paar Regisseure waren sehr daran interessiert. Es funktioniert also, denke ich.

Veronika Kyrianová

Entschuldigung, aber meine Frage bezog sich nicht auf den Sinn der Dokumentation der Aufführung. Und ich bestreite nicht, dass es sich unter Festivalbedingungen immer um eine neue Aufführung handelt, so dass es sinnvoll ist, sie zu dokumentieren, auch wenn es vielleicht schon eine Dokumentation der Inszenierung gibt. Ich frage mich nur, was noch – abgesehen von der Dokumentation der Aufführung – bei einem Festival als Ereignis für dokumentierenswert gelten kann.

Viktor Kronbauer

Auch die Gäste. Auch die Porträts oder Persönlichkeiten, die zum Festival kommen, wären interessant. Oder der Hintergrund und die Atmosphäre des Festivals im Allgemeinen, denn das kann in der Zukunft sehr wichtig sein.

Jaroslav Prokop

Ich möchte hinzufügen, dass das Festival eine einzigartige Angelegenheit ist. Es stimmt, dass die Produktionen in irgendeiner Weise schon vor dem Festival dokumentiert werden. Die Frage ist nur, wie sie dokumentiert werden. Es gab hier eine Diskussion darüber, ob es möglich ist, eine Aufführung objektiv zu dokumentieren. Ich spreche von den klassischen Aufführungen, d.h. der Guckkastenbühne, wo es wahrscheinlich am objektivsten ist, eine Kamera in der Mitte des Zuschauerraums an der Stelle zu platzieren, an der der Regisseur normalerweise stand, wenn er Regie führte, und das Ganze von Anfang bis Ende aufzunehmen. Keine Schnitte, keine Nahaufnahmen von Gesichtern usw. – das ist wahrscheinlich der objektivste Blick auf die Aufführung. Aber ich weiß nicht, ob es das ist, was die Atmosphäre einfängt. Eigentlich fehlt der kreative Beitrag des Kameramanns, der das Bild aufnimmt.

Aber das Festival ist eine einzigartige Angelegenheit, weil sich Künstler aus der ganzen Welt treffen, sie treffen sich während der Aufführungen, aber vor allem während der verschiedenen Partys und Treffen nach der Aufführung zu den Diskussionen. Und all dies ist Teil der fotografischen Dokumentation des Festivals.

Außerdem gibt es alternative Veranstaltungen - verschiedene Straßenaufführungen, die immer einzigartig sind, heute, morgen, in drei Stunden, es sieht jedes Mal ein bisschen anders aus, so dass es eine völlig authentische Aufnahme des Moments ist.

Was den Workshop angeht, den wir hier haben, so ist er, wie Pepa Ptáček sagte, im Grunde eine Gelegenheit für die Studenten, das Theater als solches kennenzulernen, d.h. herauszufinden, was eine Theateraufführung ist, was Theaterarbeit ist. Mit dem Vorbehalt, dass sie innerhalb der von ihm erwähnten Grenzen fotografieren müssen. Aber ich glaube, man kann es leider nicht besser

machen.

Erhard Ertel

Um vielleicht aus der Perspektive des Videoworkshops die Frage von Veronika Kyrianová noch einmal zu beantworten – also ganz konkret hier in diesem Festival: als Jan Roubal und ich den Videoworkshop 2002 begründet haben, wollten wir schlicht und einfach nicht dieses Festival, sondern osteuropäisches Theater aufzeichnen, das war unser Hauptinteresse. Dieses Interesse ist inzwischen etwas modifiziert: beide Workshoppartner, die FU Berlin, von der ich kam, und die JAMU, für die Petr Francan heute die Verantwortung trägt, sind daran interessiert, in Lehre und Forschung mit dem Material zu arbeiten. Das Interesse der tschechischen Partner, ich würde es so bestätigt bekommen, liegt aber mehr auf den tschechischen Inszenierungen, weil die einfach näher sind an den eigenen Ausbildungsprozessen, denn dort gehen die Absolventen hin. In Berlin waren wir immer stärker daran interessiert, ein osteuropäisches Spektrum von Theaterentwicklungen zu zeigen. Das bestimmte unsere Auswahl bei den Aufzeichnungen und glücklicherweise sind wir durch diese beiden Interessen sehr gut miteinander ausgekommen. Das zum einen.

Dann aber zu der Frage, was ist an Mehrwert im Rahmen von Festivals aufzuzeichnen. Wir haben im Wesentlichen jetzt in den letzten Jahren immer nur die Inszenierungen aufgezeichnet. In den ersten Jahren des Workshops aber haben wir auch versucht, für jedes Festivaljahr eine 45minütige Dokumentation zu produzieren, bestehend aus Inszenierungsausschnitten, Interviews, Impressionen usw., um den Charakter eines Festivals abzubilden. Und wir haben dadurch versucht, aus unserer Sicht den jeweiligen für das Jahr wichtigen Fokus sichtbar zu machen. Zum Beispiel, dass in einem Jahr der Umgang von jungen Regisseuren mit Klassikern, von Shakespeare bis Schiller meinetwegen, eine große Rolle spielte, oder die Antike von besonderem Interesse war. Also wir hatten auch immer versucht, diesen jeweiligen Fokus des Festivaljahrgangs zu erfassen. Das hat sich als so aufwendig erwiesen, dass wir es bis heute einfach nicht (mehr) leisten können. Aber theoretisch wäre es weiterhin eine Möglichkeit. Wir haben dafür in den vergangenen Jahren auch sehr lange Interviews geführt. Die sind eigentlich bei uns in Berlin totes Material – Lucie Čepcová würde sich für ihr Projekt Oral History über das Material vermutlich freuen. Das können wir ja austauschen. Wir haben da z. B. sehr lange, in tschechischer Sprache geführte Interviews, die ausführlich, also in den 2000er Jahren, über Theater berichten – Theatermacher, Theaterkritiker usw. Josef Herman wird sich erinnern, denn er war auch ein „Opfer“ dieser Interviews. Das ist interessantes Material, das wir bisher nicht verwerten konnten, und deswegen glaube ich, müssen wir unsere Workshops aufsprengen, was wir ja mit diesem Colloquium versuchen, um quasi die vorhandenen Materialien viel sinnvoller zu nutzen, durch andere Interessen, die auch da sind. Und ich denke, dass der Anfang dafür an diesem (heutigen) Tag sehr gut gemacht ist und wir sehen müssen, wo die Entwicklungen dann hingehen.

Ondřej Svoboda

Ich möchte daran anknüpfen. Danke, dass Sie die Menge an ungenutztem Material erwähnt haben, denn aus meiner Sicht ist das ein großes Problem. Und es stellt sich die Frage, was wichtiger ist: eine große Menge der Aufnahmen zu haben mit dem Gedanken, dass eines Tages jemand darauf zurückkommen könnte, oder die Dokumentation im Voraus bis zu einem gewissen Grad zu durchdenken, damit sie sofort nutzbar ist. Das ist sicherlich die Frage.

Ich möchte noch einmal auf die ursprüngliche Frage von Veronika zurückkommen, und zwar aus der Perspektive von jemandem, der früher am Theaterinstitut an der Festival-Dokumentation beteiligt war und sich immer in irgendeiner Form mit Dokumentation beschäftigt. Ich komme jetzt vom Thema der fotografischen und audiovisuellen Dokumentation weg, aber aus meiner Sicht ist es sehr wichtig, die Dramaturgie des Festivals zu dokumentieren. Und wenn wir das irgendwie

hinbekommen, und das, was Sie sagen, kann dazu ganz wesentlich beitragen, dann sind wir in der Lage, in einer vernünftigen Zeit denjenigen, die es brauchen, das Material zur Analyse des Festivals zur Verfügung zu stellen. Es wäre nicht schlecht, die Arbeit des dramaturgischen Teams zu verfolgen, das seine Auswahl bis zur endgültigen Entscheidung diskutiert und neu bedenkt, welche Aspekte zu welchem Zeitpunkt eine Rolle spielen – manchmal sind es künstlerische Aspekte, es kann politisch sein (ich hoffe nicht mehr), finanziell, sicherlich technisch, usw. Ich denke, das könnte ganz interessant sein, um es zu bewahren und zur Nutzung anzubieten – das ist die andere Sache, die immer folgen muss.

Thilo Wittenbecher

Also ich persönlich, Ondřej, finde, das ist eine gute Idee. Vielleicht sollten wir, wenn wir unsere Dokumentationsarbeit fortsetzen, bei jedem Festival eine Gesprächsrunde mit der dramaturgischen Gruppe, die das Festival vorbereitet, machen. Über die Aufzeichnung eines solchen Gesprächs ließen sich vermutlich eine Reihe von interessanten Fragen darüber dokumentieren, wie die jeweilige Programmatik des Festivals zustande gekommen ist.

Gut, wir nehmen das schon mal mit für die Zukunft.

Gibt es noch weitere Fragen?

Jiří Synáček

Ich möchte auf die Präsentationen von Jakob und Lili zurückkommen. Ich möchte die Frage stellen, ob wir mit dem von Jakob erwähnten Zugriff – die vierte Wand zu durchbrechen, dem Publikum eines Dokumentarwerks Einblicke zu gewähren, die es vom Publikum aus nicht sehen kann – nicht mehr über das objektive Dokumentieren hinausgehen und in die Schaffung eines neuen, abgeleiteten Werks eintreten.

Heute sehen wir, dass in den letzten Jahren kostenpflichtige Plattformen entstanden sind, in der Tschechischen Republik und der Slowakei ist es Dramox, in Deutschland werden sie wahrscheinlich ähnlich sein. Hier können wir die Entwicklung der letzten Jahre von objektiven Dokumentationen hin zu einer Praxis beobachten, bei der die Autoren (Kameraleute, Cutter) so vorgehen, dass sie neue Methoden des schnellen Schnitts, des Abblendens, des Hinzufügens von etwas, das in der ursprünglichen Theaterinszenierung nicht enthalten war, vorführen. Und vielleicht verletzen sie die kreative Absicht des Regisseurs der Inszenierung, wenn es zum Beispiel eine Szene gibt, in der ein Schauspieler etwas sagt und dann 10 Sekunden lang Stille herrscht, aber der Kameramann, der Cutter auf einer bezahlten Plattform 5 Schnitte auf den Schauspieler aus verschiedenen Blickwinkeln und auf das Publikum macht. Wenn hier nicht schon ein ganz neues Genre entsteht.

Jakob Bogatzki

Vielen Dank für die Frage. Ich glaube, wenn es um Schnitte und um Postproduktion geht, würde ich klar von einem neuen Genre sprechen. Bei uns am Institut wurde viel über die Frage diskutiert, was von Theateraufzeichnungen für das Fernsehen zu halten ist. Diese Aufzeichnungen sind gekennzeichnet durch eine extra Bildregie und teilweise wird auch die Länge des „Theaterabends“ dahingehend verändert, dass die Aufzeichnung in einen 90minütigen Sendeplatz für die Fernsehübertragung passt. Und ich denke, hier sind die Unterschiede zur Theaterdokumentation auf jeden Fall zu betonen. Wir können feststellen, dass es sich um ein anderes Genre handelt, um eine Art Theaterfilm.

Dieses Genre haben wir heute noch gar nicht angesprochen, aber es existiert schon relativ lange. Theaterproduktionen wurden für das Fernsehen umgebaut, anders beleuchtet und vor allem auch

anders geschnitten. Somit ist die Einzigartigkeit, die in dem Ereignis der Aufführung zugrunde liegt, nicht mehr gegeben und wir können feststellen, dass es sich um ein anderes Kunstgenre handelt. Und da würde ich Ihnen auf jeden Fall zustimmen.

Wenn wir jetzt aber nicht von der Frage des Schnittes und der Postproduktion ausgehen, sondern von der Frage des Anspruchs an eine Theaterdokumentation, und wir hier die Aufführung als Ereignis in den Vordergrund stellen, dann denke ich, dass es durchaus auch ein dokumentarischer Ansatz sein kann, mit einer mobilen Kamera beispielsweise durch die Menge zu laufen, wenn die Dokumentation dieser Theaterarbeit das verlangt. Ich glaube es ist sehr wichtig, vorher die Arbeit des Kollektivs, welches die Inszenierung erarbeitet hat, ernst zu nehmen, und danach zu entscheiden, welche Art der Dokumentation als die sinnvollste erscheint.

Mit meinem Vortrag wollte ich auch auf diesen Gedankengang hinaus. Um bestimmte Experimente abzubilden, gibt es eine Art Zwang zum Experiment in der Dokumentation. Das kann dann auch zu Schnitten führen. Allerdings sollte die Länge des Gespielten nicht weiter verändert werden, weil dann die Dokumentation zu einem neuen Genre wird.

Erhard Ertel

Vielleicht ergänzend: in der deutschen Diskussion seit 1960 gibt es für das Verhältnis von Theater und Fernsehen eine ganz klare Unterscheidung, die praktiziert wurde, das sind drei Formen gewesen: das erste ist die *Theaterübertragung*, das war die Live-Übertragung aus dem Theater ohne große technische Aufwendungen, ohne große technische Eingriffe, wo einfach nur, wie das Wort sagt, das Theater übertragen wurde.

Die zweite Version war die Theateradaption. Da wurde eine konkrete Theaterinszenierung ins Studio geholt, ohne Publikum, aber im Originalbühnenbild, und im Studio unter technisch optimalen Bedingungen gefilmt. Das war dann also die *Fernsehadaptation*.

Das dritte war dann die *Theaterverfilmung*, indem wirklich aus der Theaterinszenierung, von der, ausgehend unter Berücksichtigung der Fernsehästhetik oder Filmästhetik, eine neue Version hergestellt wurde. Wir haben hier das historische Beispiel der *Publikumsbeschimpfung*, das Jakob im Ausschnitt gezeigt hat, gesehen. Ein Klassiker der Theaterverfilmung der 1970er Jahre ist Peter Steins *Sommergäste*-Inszenierung, von der es sowohl eine Theaterdokumentation gibt, als auch eben diese Verfilmung.

Man muss heute klar sehen, dass viele Theaterleute sich von dem Umgang des Fernsehens mit dem Theater abwenden, weil die ästhetische „Vergewaltigung“ der Theaterästhetik solche Ausmaße - beeinflusst auch durch die Videoclipkultur seit den 1980er Jahren - angenommen hat, dass man sagt - ja gut, dann ist das eben ein völlig eigenes Medium, ein völlig eigenständiges mediales Ereignis, hat aber mit dem Theater, mit Dokumentation nichts mehr zu tun.

Josef Herman

Ich werde einige der Vorstellungen des alten Mannes darüber einbringen, was Dokumentation ist. Ich habe meinen Studenten im ersten Semester immer beigebracht, dass wir in Geschichte jede Art von Dokumentation darüber brauchen, wie das jeweilige Theaterereignis stattgefunden hat und wie die Inszenierung aussah usw. Und da es damals, vor allem in den früheren Zeiten, nicht üblich war, eine Inszenierung oder ein Theater gezielt zu dokumentieren, müssen wir natürlich das verwenden, was wir zur Verfügung haben. Und wir müssen wissen, dass diese Dokumente, also Objekte, Verträge usw., zu einem anderen Zweck geschaffen wurden, als uns die Erinnerung an das Theater zu erhalten. Sie hatten eine praktische Funktion. Und daraus müssen wir versuchen, die Dinge abzuleiten, die wir herausfinden wollen. Bei manchen Materialien können wir das besser - wenn auch nur ein Stück einer eingestürzten Dekoration erhalten bleibt, wissen wir, wie die

Dekoration aussah, mehr oder weniger. Die Tatsache, dass sie zusammengebrochen ist, spielt zu diesem Zeitpunkt keine Rolle.

Regisseure wie Piscator oder E. F. Burian waren sich sehr wohl bewusst, dass sie Kunst machten, die de facto nirgendwo aufbewahrt werden würde, also versuchten sie, jemanden zu finden, der sie dokumentiert. So ist die Dokumentation der Inszenierungen von E. F. Burian zum Beispiel sehr umfangreich, Otomar Krejča oder Grossman haben direkt gefordert, dass alles, was bei den Proben passiert, aufbewahrt wird. In der letzten Ausgabe der Zeitschrift *Divadelní noviny* hatten wir die Gelegenheit, eine Reihe von Fotos von Brooks Inszenierung des berühmten Sommernachtstraums aus dem Jahr 1970 abzudrucken. Es sind keine Fotos von guter Qualität, aber er hatte einen Fotografen dabei, der den Probenprozess auf irgendeine Weise dokumentieren sollte.

Wenn wir über *Dramox* und solche Dinge sprechen, und deshalb habe ich angefangen, das alles zu sagen, dann ist das ein Versuch, Theater zu Leuten zu bringen, die normalerweise nicht ins Theater gehen würden, und ihnen sogar, sagen wir, eine Perspektive zu bieten, die sie im Zuschauerraum nicht sehen würden – und deshalb werden sie die *Dramox*-Arbeiten kaufen. Denn dort bewegt sich die Kamera zwischen den Schauspielern, und ich weiß nicht, ich denke mir das jetzt aus, aber z. B. Bartoška oder so jemanden aus der Nähe und aus verschiedenen Winkeln zu sehen, ist für das Publikum attraktiv. Und deshalb wird das gemacht.

Und damit komme ich wieder auf das Ziel, den Zweck der Arbeit zurück. In gewisser Weise ist dies eindeutig eine kommerzielle Sache, die der Firma hilft, aber vor allem dem Theater. Natürlich ist jedes Theater froh, wenn es seine Produkte auf irgendeine Weise an so viele Menschen wie möglich bringen kann. Und jetzt können wir daraus alle Arten von Fernsehaufzeichnungen ableiten und ich weiß nicht, was alles. Aber das Prinzip ist immer noch dasselbe. Es hat immer einen Grund, einen sehr praktischen Grund. Das Theater zu dokumentieren ist auch ein praktisches Ziel, dessen wir uns bewusst sein müssen, aber das ist eher eine Ausnahme unter all den Dokumenten, die wir über die Geschichte des Theaters haben. Ich wollte also nur darauf hinweisen, dass ich fürchte, dass wir hier ein bisschen Äpfel und Birnen verwechseln, und dass es vielleicht besser wäre, das auf diese Art und Weise zu trennen. Ich danke Ihnen.

Jaroslav Prokop

Gibt es weitere Fragen, Kommentare oder Bemerkungen? Wenn nicht, sollten wir eine Mittagspause einlegen. Und ich bin sicher, dass die Diskussion nach dem dritten Teil des heutigen Colloquiums fortgesetzt wird. Ich wünsche Ihnen allen einen guten Appetit, und wir sollten in einer Stunde, um 14.30 Uhr, wieder hier zusammenkommen, wie es der Zeitplan vorsieht.

Zurück zum Titel: **PART 2**

KOLOKVIUM / COLLOQUIUM in memoriam Jan Roubal

14. září /September 2022 - Koperníkova 56, 301 00 Plzeň 3 – Jižní Předměstí / Südbahnhof Pilsen

**Audiovizuální / fotografické záznamy divadelních inscenací
Audiovisuelle / fotografische Aufzeichnungen theatraler Inszenierungen**

PART 3

Ondřej Svoboda (IDU Prag)

[Die Grenzen der Aufzeichnung des immersiven Theaters](#)

Christine Henniger (ITI Germany, Berlin) – 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. Überlegungen zu einer Festivalmediathek](#)

DISKUSSION PART 3

Ondřej Svoboda

Die Grenzen der Aufzeichnung des immersiven Theaters

Ich habe meinen Beitrag mit *Die Grenzen der Aufzeichnung des immersiven Theaters* betitelt. Ich werde jedoch nicht auf theoretische Überlegungen eingehen, ob und inwieweit die Aufzeichnung einer immersiven Aufführung überhaupt möglich ist, sondern ich möchte lediglich die konkreten Erfahrungen schildern, die wir bei dem Versuch gemacht haben, eine solche Aufzeichnung zu machen. Ich möchte vorausschicken, dass es sich dabei nicht um meine eigenen Erfahrungen handelt, ich bin hier nur in der Rolle von jemandem, der versucht, sie kurz zusammenzufassen.

Im Juni und Juli dieses Jahres fand in Prag, in der Celetná-Straße 12, im Hrzn des Harras-Palastes, eine Reihe von Aufführungen der immersiven Theaterproduktion *Der Meister und Margarete* statt. Zusammen mit meiner Kollegin Lucie Čepcová hielten wir es für eine gute Idee, zu versuchen, dies in irgendeiner Form aufzuzeichnen. Mit dieser Idee wandten wir uns an unsere Mitarbeiter – die Kameraleute Jiří Jiráček und Jiří Synáček. Zu diesem Zeitpunkt hatten wir keine Ahnung, worauf wir uns einließen – oder besser gesagt, worauf wir sie einließen. Unsere Vorstellung von ein paar Aufnahmen, die die Atmosphäre der Produktion einfangen sollten, verwandelte sich in einen Versuch, das Maximum aufzunehmen. Mit dem Maximum meine ich nicht alle Szenen und Situationen, die sich im Laufe von vier Stunden gleichzeitig in den 28 Spielräumen des Palastes abspielen, sondern zumindest die ganze Geschichte einzufangen (was für den durchschnittlichen Besucher der Aufführung vielleicht nicht möglich ist).

Um die Atmosphäre der Aufführung näher zu beleuchten, werde ich eine Slideshow mit Fotos von Lucie Urban und Bob Pacholík zeigen, die das Theater zu Werbezwecken zur Verfügung gestellt hat, und versuchen, die verschiedenen Phasen der Vorbereitung und Durchführung der Dreharbeiten zu beschreiben.

Vor den Dreharbeiten machten sich die beiden Kameraleute mit dem Drehbuch vertraut und besorgten sich zusätzliches Material von der Produktion – Grundrisse der einzelnen Stockwerke: der größte Teil der Produktion spielt sich auf drei Stockwerken ab, der Anfang und das Ende im Erdgeschoss. Sie besorgten sich auch einen Regieplan, einen Plan, in dem die verschiedenen Szenen zeitlich aufeinander folgen und mit der Handlung in anderen Räumen zusammenhängen. Darin werden unter anderem die einzelnen Szenen mit ihren Titeln beschrieben, was die Identifizierung der Aufnahmen erleichtert. Diese Dokumente wurden wahrscheinlich vor oder zu Beginn der Proben geschrieben und weichen an einigen Stellen von der endgültigen Form ab, aber sie haben sich sehr gut als Leitfaden bewährt.

Es folgten ein Rundgang durch den Raum vor der Aufführung und ein Besuch der Aufführung ohne Kameras. Die Art des Filmens wurde mit der Produktion und dem Regisseur der Produktion abgesprochen. Anschließend entschied man sich für den Einsatz von insgesamt neun Kameras – sechs statische Kameras, die auf Stativen in ausgewählten Räumen aufgestellt wurden, und drei Handkameras, die sich jeweils auf einer Etage bewegten (es gab drei Kameraleute). Das Ergebnis waren etwa 30 Stunden Rohmaterial. Der endgültige lineare Schnitt umfasst etwa 10 Stunden.

Als Zuschauer, als Besucher der Aufführung, der unter dem Stress litt, während der vier Stunden einige entscheidende Szenen der Inszenierung zu verpassen, habe ich es genossen, einige der

Szenen, die ich verpasst habe, auf dieser Aufnahme zu sehen. Dies kann als einer der Vorteile dieses Experiments angesehen werden.

Die Verantwortung für den Schnitt hat der hier anwesende Jiří Synáček übernommen, und ich werde hier nur kurz skizzieren, wie er vorgegangen ist, in der Diskussion oder anschließend im Backstage kann man dann in einem persönlichen Gespräch näher darauf eingehen. Zunächst wurden die „toten“ Stellen entfernt, d.h. Situationen, in denen keine Handlung im Bild stattfindet. Den Angaben zufolge waren 20-50 % des Filmmaterials von statischen Kameras brauchbar, und etwa 80 % von Handkameras. Anschließend wurde ein „Schnittskript“ erstellt, in dem die Handlungsorte und Szenen im Filmmaterial jeder Kamera so gekennzeichnet wurden, dass sie in einer linearen Linie angeordnet werden konnten. Das Filmmaterial jeder Kamera wurde dann entsprechend dieser Vorgaben geschnitten. Es gab 277 dieser Sequenzen. Die Notwendigkeit des linearen Schnitts widerspricht eigentlich dem Prinzip der immersiven Aufführung, aber mit normalen Mitteln können wir uns der Sache offenbar nicht anders nähern. An dieser Stelle wird ein Versäumnis in der Vorbereitung deutlich – die Kameras waren nicht mit Synchronisationsgeräten ausgestattet und es war daher nicht möglich, mit einer präzisen Zeitsynchronisation der Aufnahmen zu arbeiten. Die Synchronisation lässt sich zwar aus dem bereits erwähnten Regieplan und aus der Abfolge der von den einzelnen Kameras gedrehten Szenen rekonstruieren, aber wenn beispielsweise eine synchrone Projektion auf mehrere Bildschirme erforderlich wäre (was ich für eine Ausstellung durchaus für eine interessante Möglichkeit halten würde), hätte eine genaue Zeitsynchronisation die Vorbereitung sicherlich erleichtert. Beim Schnitt in die endgültige Form wurde auch von der Möglichkeit von Zwischenschnitten Gebrauch gemacht, wenn sich die statische und die Handkamera im selben Raum befanden und eine Szene aus zwei Perspektiven belegten – dies verlieh dem Material eine gewisse Dynamik und ermöglichte tatsächlich einige kleinere Regieeingriffe in die endgültige Form.

Abschließend möchte ich darauf hinweisen, dass es sich um eine dokumentarische Aufzeichnung handelt, die wahrscheinlich kaum für einen anderen Zweck geeignet ist (obwohl ich hier bereits einen vorgeschlagen habe). Die Bewegung der Kameraleute zwischen den Zuschauern erlaubt es nicht immer, den idealen Blickwinkel einzunehmen. Obwohl es eine Vorbereitung gab und die Kameraleute einen Zeitplan hatten, wann und wo sie sein würden, gibt es keine Garantie dafür, dass alle relevanten Szenen tatsächlich eingefangen werden. Die Bewegungsmöglichkeiten zwischen dem Publikum, dem Bühnenbild und den Darstellern, mit der Notwendigkeit, nicht stecken zu bleiben und aufzufallen, bringen große Einschränkungen mit sich und schließen den Einsatz großer professioneller Ausrüstung, wie wir sie z. B. bei diesem Festival zu sehen gewohnt sind, völlig aus. Eine stärkere Einbeziehung des Regisseurs und der Dramaturgie der Produktion in die Vorbereitung der Dreharbeiten und in den Endschnitt hätte sicherlich zusätzliche Qualität gebracht, aber angesichts der Art des Vorgangs und der Zeitbelastung aller Beteiligten war dies einfach nicht möglich. Auch die Qualität des Tons, der über die an den Kameras angebrachten Mikrofone aufgenommen wurde, ist uneinheitlich. Die Verwendung anderer Geräte wie Ansteck- oder Kopfmikrofone für 40 Darsteller und die Einbeziehung von Tontechnikern wäre unter den gegebenen Bedingungen wahrscheinlich schwierig gewesen.

In unserer Videothek haben wir sowohl den endgültigen Schnitt gespeichert, der im Katalog verfügbar ist, als auch das ungeschnittene Rohmaterial von allen Kameras, für den Fall, dass jemand zur Produktion zurückkehren möchte.

Wenn ich versuchen soll, ein Resümee zu ziehen, dann muss ich sagen, dass die Realisierung dieser Dreharbeiten solche Anforderungen mit sich brachte, dass sie ohne die Bereitschaft und den

beachtlichen ehrenamtlichen Zeiteinsatz der Kameraleute – und insbesondere des hier anwesenden Herrn Synáček – gar nicht möglich gewesen wäre, wir hätten sie nicht bezahlen können. Schon die Vorbereitungsphase war zeitaufwendig, aber die Nachbearbeitung, die zu der zehnstündigen Aufzeichnung führte, machte 200 Stunden Arbeit aus.

Als einige Optionen haben wir auch andere technische Möglichkeiten diskutiert, wie man die Aufzeichnung eines solchen Projekts angehen könnte – zum Beispiel die Verwendung von GoPro-Kopfkameras auf den Köpfen einiger Zuschauer oder sphärische 360°-Kameras, die dann die Aufzeichnung durch 3D-Brillen zugänglich machen könnten. Es gibt sicherlich eine ganze Reihe von technischen Möglichkeiten, aber ich denke, dass wir zunächst einmal den Zweck, dem die Aufzeichnung dienen soll, klar benennen müssen, die Möglichkeiten, die zur Verfügung stehen – also nicht nur technisch, sondern auch personell und finanziell – erkennen und dann innerhalb dieser Vorgaben die ideale Lösung finden. Es ist sicher besser, Aufnahmen von wenigen Kameras zu haben, die man auswerten und zur Verfügung stellen kann, als eine große Menge an Ballast zu archivieren, den niemand jemals durchforsten kann.

Zurück zum Titel: **PART 3**

Josef Herman

Dokumentation und Theaterkritik

Ich wünsche Ihnen einen schönen Nachmittag. Mein Beitrag wird eher eine kurze Glosse sein, eine Überlegung. Den ganzen Tag über haben wir interessante Beiträge darüber gehört, wie Dokumentation gemacht wird, jetzt auch audiovisuelle Dokumentation, und wo und wie Aufzeichnungen archiviert werden. Mich interessiert das Thema auch aus meiner Position als Chefredakteur der Theaterzeitung – die übrigens sowohl in gedruckter Form als auch online veröffentlicht wird.

Ich weiß, dass es viele Aufzeichnungen gibt, aber die Theaterkritik befasst sich überhaupt nicht damit. Sie kann sich nicht mit ihnen befassen, weil sie nicht in der Zeit an sie herankommt, in der wir über eine Inszenierung berichten müssen – außer auf irgendeine private Weise. Ich schreibe hauptsächlich über Operntheater, und in einigen Fällen fordere ich die Aufzeichnungen vom Theater an. Ich achte nicht darauf, ob die Aufnahmen objektiv oder subjektiv sind, wichtig ist, dass sie mir ein ziemlich gutes Bild davon vermitteln, wie die Inszenierung aussieht, wie sie aufgebaut ist, was die Probleme und Höhepunkte sind. Dank der Aufzeichnung kann ich mich an bestimmte Momente zurückerinnern und genauer formulieren, was ich von der Inszenierung halte. Denn seien wir ehrlich: Je komplizierter das Theater wird, desto komplizierter wird auch seine Reflexion. Was oft in Wochen, Monaten, in manchen Fällen vielleicht in Jahre entsteht – wenn man die Vorbereitungsphase mit einbezieht – führt zu einer Aufführung, meist einer Premiere, wo ein Kritiker kommt und aufgrund dessen, was er sieht, etwas schreibt. Er hat keine andere Möglichkeit, als nur über seine Eindrücke von der Aufführung zu schreiben. Derjenige, der, sagen wir mal, gelehrter ist, mehr gesehen hat, vergleichen kann, besser argumentieren kann als derjenige, der diese Möglichkeit nicht hat. Aber niemand kann in einer so geschriebenen Kritik zum Kern einer sehr komplexen Inszenierung vordringen, und das sage ich mit voller Verantwortung.

Ich weiß, dass Sie vielleicht argumentieren, dass Kritik etwas anderes als ein analytischer Artikel über eine Produktion oder die Arbeit eines bestimmten Künstlers ist. Das stimmt, aber ich denke trotzdem, dass die Möglichkeit, mit einer Aufzeichnung zu arbeiten, auch für die Kritik wichtig ist. Aber meiner Meinung nach leben wir immer noch in der Geschichte, so wie es uns unsere Lehrer gelehrt haben und wie ich es meinen Studenten beigebracht habe: über das zu schreiben, was ich gesehen habe, denn Theater ist eine so komplexe Erfahrung, dass es nicht durch irgendeine Art von Aufzeichnung ersetzt werden kann. In der kritischen Praxis wird es sogar als „unrein“ angesehen, irgendeine Aufzeichnung für die Formulierung einer kritischen Meinung zu verwenden. „Eine Aufzeichnung ist kein Theater, damit sollte man sich überhaupt nicht befassen“. Das ist ein ganz klarer Imperativ, der nach meiner Meinung nach und nach abgeschafft werden muss.

Aber wie kann man Medienaufzeichnungen nutzen? Jetzt möchte ich fast anfangen zu fragen: Wie viele Menschen haben in den zwanzig Jahren, in denen die Ereignisse dieses Festivals aufgezeichnet wurden, die Aufzeichnungen genutzt? Wer hat mit ihnen gearbeitet? Mit anderen Worten: Es ist schön, dass das alles für die Zukunft festgehalten wird. Aber das sind Dinge, mit denen man sich jetzt beschäftigen sollte. Es gibt eine Reihe praktischer Umstände, die dem im Wege stehen und die hier erörtert worden sind. Angefangen beim Urheberrecht, über technische Probleme (denn das Material kann wahrscheinlich wirklich nicht so schnell bearbeitet und fertiggestellt werden, wie ein Kritiker es bräuchte) bis hin zu der recht komplizierten Verfügbarkeit von Material in verschiedenen Medienarchiven.

Und das halte ich einfach für ein großes Manko, das wir versuchen sollten zu korrigieren – sowohl wir, die wir versuchen, kritische Texte zu schreiben, als auch die Theater, die diesen Aspekt der

audiovisuellen Aufzeichnung ein wenig berücksichtigen sollten. Kurz gesagt, dass die Aufnahmen nicht nur für die Zukunft gemacht sind, sondern dass es sich um Material handelt, mit dem jetzt gearbeitet werden könnte und sollte.

Im Opernbereich ist es schon so, dass ich im Internet viele gute oder wichtige Inszenierungen aufspüren kann - und ich erfahre dadurch, wie Regisseur und Dirigent XY in Berlin, München und anderswo an das Werk herangegangen sind. Das ist für mich unheimlich wichtig, zumindest bin ich dadurch ein bisschen gebildeter, als ich vorher war, und ich kann mit dieser Erfahrung, mit diesem Wissen weiterarbeiten. Aber das ist die Erfahrung eines bestimmten Bereiches, und gleichzeitig ist es natürlich auch in diesem Bereich nicht ganz selbstverständlich, es ist nicht überall so.

Ich bin der Meinung, dass wir, wenn wir nicht auf diese Weise über audiovisuelle Aufzeichnungen nachdenken, uns einer sehr guten Gelegenheit berauben, sie auf sehr sinnvolle Weise und zum Nutzen aller zu nutzen. Der Fehler, den ich sehe, liegt in der traditionalistischen Theorie der Kritik, die sich eigentlich wandeln sollte, was sie aber nicht tut. Und gleichzeitig würde ich mir wünschen, dass die Dokumentierenden vielleicht ein bisschen so darüber nachdenken könnten. Ich danke Ihnen.

Zurück zum Titel: **PART 3**

Thilo Wittenbecher

Audiovisuelles Dokument. Archiv. Mediathek. Überlegungen zu einer Festivalmediathek

All dem, was wir als Theater bezeichnen und erleben, ist bekanntlich das Phänomen der Einmaligkeit, der Flüchtigkeit, des Transitorischen fest und wesensgleich eingeschrieben. Während manche gegenwärtigen philosophischen und theaterwissenschaftlichen Erörterungen versuchen, diesem Phänomen mit immer neuen Begriffen näher zu kommen, gilt unserem Colloquium die einmalig zu erlebende, flüchtige Existenz einer jeden Theateraufführung wie selbstverständlich als gemeinsame axiomatische Voraussetzung unseres Nachdenkens, unserer Erörterung und unseres Diskurses.

Uns eint aber noch mehr, nämlich unser aller praktisches Tun. Ob in der jahrelangen fotografischen und filmischen Dokumentation des Pilsener Festivals durch die beiden Workshops, ob in der tagtäglichen archivarischen Arbeit unserer Institute oder in unseren Initiativen im Bereich der Digitalisierung und der Datenbanken – für uns alle generiert die Gewissheit über die Einmaligkeit und Vergänglichkeit der jeweiligen Theateraufführung die Motivation, ja die Leidenschaft, die Spuren des Ereignisses Aufführung in möglichst komplexer Weise verfügbar zu machen und auf möglichst lange Zeit zu erhalten.

Teilt man Erhard Ertels Unterscheidung von den primären, sekundären und tertiären Spuren des Theaterereignisses und folgt ihm in der Feststellung, dass „Theater im Moment wohl am stärksten von audiovisuellen Aufzeichnungen repräsentiert“ sei, so mag dies im ersten Moment als eine nahezu wertende Priorisierung der verschiedenen Existenzformen materieller Artefakte einer Theateraufführung verstanden werden.

Mir scheint, dass wir uns sehr grundlegend mit dieser Frage beschäftigen und zugunsten einer verstärkten Wahrnehmung der Praxis audiovisueller und fotografischer Dokumentation von Theater argumentieren sollten. Warum ?

Das Bemühen, Kostüme, Requisiten, Masken, Bühnenbilder usw. als materielle Zeugnisse einer Inszenierung zu erhalten, ist für die historische Theaterpraxis weithin anerkannt. Mit dem Blick auf die heutige Praxis des Theaters darf deren Relevanz für das kulturelle Erbe aber auch hinterfragt werden. Für die Bestandserhaltung dieser primären Spuren einer Inszenierung werden nach wie vor bedeutsame Ressourcen an Räumen, Infrastruktur, Personal, Material und finanziellen Mitteln zur Verfügung gestellt.

Was bislang daneben aber fehlt, ist ein genauer Blick auf die Existenz der audiovisuellen Aufzeichnungen und Dokumente des Theaters. Ohne Übertreibung lässt sich feststellen, dass in einer gewissen Analogie zur Flüchtigkeit der Theateraufführung auch deren audiovisuelle Spuren in zum Teil dramatischer Weise der Flüchtigkeit ausgesetzt sind. Dies mag im ersten Moment verwundern, da wir uns ja oft noch nach Jahren der Existenz der materiellen Speicher audiovisueller Dokumente in Form unterschiedlicher Kassettentypen vergewissern können. Das große Problem dieser materiellen Speicher liegt aber darin, dass die in ihnen quasi verborgenen Inhalte, die eigentlichen Aufzeichnungen also, oft gar nicht mehr zugänglich sind oder trotz ihrer stabilen materiellen Hülle darin gar nicht mehr existieren.

Es handelt sich dabei um die uns allen bekannte Erfahrung, dass wir in öffentlichen und privaten

Archiven auf zahlreiche Speichermedien etwa der Formate Video 2000, Betamax, Umatic, Betacam usw. stossen, für die kaum noch Abspielgeräte existieren, folglich ihre Inhalte nicht mehr zugänglich sind, geschweige denn sich Möglichkeiten ihrer Rettung in Form der Übertragung in andere Formate oder gar ihrer Digitalisierung bieten.

So verweist der langjährige Archivar des Deutschen Theaters Berlin immer wieder auf die Tatsache, dass in seinem Archiv mehr Tausend Audiodokumente mit den originalen und bedeutsamen Tonaufnahmen von Proben der letzten 40 Jahre lagern, aber Berlin weit leider kein einziges funktionsfähiges Abspielgerät oder gar eine Infrastruktur zu ihrer Digitalisierung existiert. Ähnlich das Archiv der Akademie der Künste in Berlin, wo ganze Regalreihen audiovisueller Aufzeichnungen von Theater- und Tanzaufführungen existieren, aber die vorhandene technische Infrastruktur absehbar nicht ausreichen wird, diese Dokumente für die Gegenwart und Zukunft zu erhalten.

Doch das Problem ist leider nicht nur auf die analogen Aufzeichnungsformate und Speicher beschränkt. Dem durchaus bedeutsamen Gewinn an Bildqualität und Bearbeitungsmöglichkeiten digital aufgenommener und gespeicherter Theateraufzeichnungen steht ein nicht zu unterschätzendes Moment der Fragilität ihrer Inhalte gegenüber. Wie oft haben wir erleben müssen, dass die im DVD-Medium sicher geglaubten Theateraufzeichnungen gar nicht nicht mehr oder nur in einigen Fragmenten sichtbar wurden. Dabei hatten wir am Anfang dieses Mediums doch darauf vertraut, mit der Übertragung der Dokumentationen von analogen Aufnahmebändern z.B. von VHS auf DVD nicht nur Platz zu sparen und auf komfortable Weise Aufnahmen sichten zu können. Doch die Fragilität des Trägermediums bedingte letztlich auch hier die Flüchtigkeit seiner digitalen Inhalte.

So haben wir in den letzten dreißig Jahren einen regelrechten Wettlauf erlebt der stets erneuten Sicherung von audiovisuellen Aufzeichnungen auf den jeweils neuen technologischen Systemen. Und da die zeitlichen Abstände des technologischen Wandels immer kürzer wurden, brachten die damit verbundenen Priorisierungs- und Selektionsprozesse neue Verluste an bereits vorhandenen audiovisuellen Aufzeichnungen mit sich.

Selbst mit den gegenwärtigen Technologien der durch Computer- und Serversysteme ermöglichten Speicherung audiovisueller Theateraufzeichnungen ist die Gefahr von Verlusten nicht gebannt. Wer kennt sie nicht, die Computerabstürze, die defekten Festplatten, Datenverluste oder Serverausfälle.

Fragilität und Flüchtigkeit sind also genuine Merkmale audiovisueller Theateraufzeichnungen. Im Bewusstsein der Einmaligkeit des theatralen Ereignisses Aufführung und der Wahrnehmung des fragilen Charakters ihres zumeist auch nur einmalig zu realisierenden audiovisuellen Dokuments wird die ganze Schärfe des Problems deutlich.

Die Orte, an denen diese Problemlage konzentriert wahrgenommen und gelebt wird, sind die sich beständig mehr herausbildenden Mediatheken. Existierten an den theaterwissenschaftlichen Universitäts-Instituten schon seit Jahren der Forschung und Lehre dienende Sammlungen audiovisueller Theateraufzeichnungen, so bilden sich allmählich auch an Museen und Archiven, selbst in einigen Theatern und Festivals auf audiovisuelle Theateraufzeichnungen konzentrierte und bisweilen auch spezialisierte Abteilungen, Mediatheken, heraus.

Mitunter ist man erstaunt, wie lange es an verschiedenen Orten schon Sammlungen audiovisueller Aufzeichnungen gibt. Viele von ihnen waren sich ihrer wertvollen Bestände gar nicht bewusst,

denn es fehlten zunächst moderne Informationssysteme wie etwa Datenbanken, mittels derer sich systematische und vergleichende Recherchen realisieren ließen.

Ein weiterer Grund, weshalb die Existenz und Arbeit von Mediatheken des audiovisuellen Theaters erst langsam, oft sehr vorsichtig, quasi aus dem Nebel in die Öffentlichkeit heraustreten, ist der große, hier jetzt nicht zu diskutierende und komplizierte Komplex des Urheberrechts. So bedeutsam die Wahrung von Urheberrechten auch sein mag, sie sind in nicht geringem Maße auch zur Fessel der öffentlichen Wahrnehmung der Mediatheksbestände und letztlich ihrer Verfügbarkeit geworden. Erst mit der offensiven Argumentation, dass der demokratische Zugang zu den Quellen von Kunst und Kultur letztlich auch zu den elementaren Menschenrechten zählt, haben eine Reihe von Mediatheken begonnen, ihre inzwischen entwickelten Datenbanken auch in das Internet zu stellen. Das schafft endlich Transparenz darüber, was alles an Aufzeichnungen existiert, aber auch darüber, was nicht existiert und was inzwischen unwiderruflich verloren gegangen ist.

Der zunehmend öffentliche Zugang zu den Datenbanken der Mediatheken macht in besonderer Weise zugleich aber auch ihr Dilemma deutlich. Es ist der Umstand, dass der Zugang zu den Theateraufzeichnungen, ihre unmittelbare sinnliche Verfügbarkeit, nur vor Ort existieren. Bislang sind alle Bemühungen gescheitert, wenigstens zwischen den Archiven und Mediatheken etwa virtuelle Intranets zu schaffen.

Mitunter scheint es, als würden die Mediatheken vor diesen Problemen kapitulieren müssen und dies dadurch kompensieren, dass sie ihre Datenbanken mit immer größeren Konvoluten an Metadaten anreichern. Dabei stehen oft weniger der Zugang, die Sichtung und Auseinandersetzung mit den audiovisuellen Aufzeichnungen selbst im Mittelpunkt, sondern weitgehend abstrakte, sich vom eigentlichen Gegenstand, der Theateraufzeichnung und ihren wesentlichen Inhalten entfernende Diskurse.

Ein wunderbares Beispiel dafür habe ich unlängst in der von mir mit entwickelten und lange geleiteten Mediathek für Tanz und Theater am Internationalen Theaterinstitut gefunden. Es gibt dort unter der Signatur MCB-TV-600 die Aufzeichnung der Aufführung „Ty, který lyžuješ / You who go Skiing / Du, der du Ski läufst“.

Die Aufzeichnung entstand im Jahr 2002 auf Initiative von Jan Roubal und Erhard Ertel während des Divadlo Festivals in Pilsen und begründete den nunmehr 20 Jahre existierenden tschechisch-deutschen Videoworkshop. Dass sich diese Information nicht in den öffentlich zugänglichen Metadaten dieser Aufzeichnung findet, ist mehr als bedauerlich. Dass als Ort der Aufführung und Aufzeichnung aber das Alfa-Theater genannt wird, obwohl es sich um eine Open-Air-Aufführung auf dem Pilsener „Platz der Republik“ handelte, das verweist auf ein Dilemma der gegenwärtigen Diskurse zur Entwicklung von Metadaten. Denn diese Fehler in den Metadaten haben sich im Zuge der Vernetzung mit anderen Datenbanken nun als Information vervielfältigt und befinden sich als kaum korrigierbares Phänomen nun unaufhaltsam im Orbit eines sich immer weiter vernetzenden Metadatenkosmos. Diese Art der Vernetzung von Metadaten anstelle ihrer inhaltlichen Anreicherung und nachträglichen Verifizierung erscheint wie das Bonmot „Was nützt die richtige Landkarte, wenn die Gegend falsch ist“.

Doch zurück zu der Aufzeichnung des Divadlo-Festivals aus dem Jahr 2002. Inzwischen sind in tschechisch-deutscher Zusammenarbeit mit der JAMU in Brno ca. 300 bis 350 Videoaufzeichnungen des Pilsener Festivals entstanden. In der Datenbank der Mediathek des ITI Deutschland finden sich davon immerhin genau 250 Titel, man kann sie unter den Stichworten „Divadlo Plzen“ oder auch dem jeweiligen Jahrgang online finden. Wenn man so will, existiert

damit der Grundbestand einer Mediathek des Pilsener Festivals der letzten 20 Jahre. Manche darin noch fehlenden Aufzeichnungen lassen sich vermutlich bei unserem Partner, der JAMU finden. Die Kopien aller Aufzeichnungen wiederum sind komplett im Archiv der Festivalleitung vorhanden, allerdings auf DVD (!).

Wäre es nicht eine neue und lohnenswerte Initiative, wenn sich die Festivalleitung, die JAMU und die Berliner Institute, im engen Kontakt mit dem IDU, auf das Projekt eines digitalen Archivs oder gar einer digitalen Plattform der Aufzeichnungen des Festivals verabreden würden ? Und wie wäre es, wenn in diese Plattform auch die Erfahrungen und Ergebnisse des inzwischen 30 Jahre existierenden Fotoworkshops mit eingehen könnten. Vermutlich ist kein europäisches Theaterfestival so kontinuierlich und umfangreich per Foto und Video dokumentiert worden, eine gemeinsame Plattform aus diesem Material wäre ganz sicher eine weit beachtete und genutzte, lebendige Quelle des europäischen Theaters der letzten 20 bis 30 Jahre.

Zurück zum Titel: **PART 3**

DISKUSSION PART 3

Moderátoři /Moderation: **Erhard Ertel** (*Freie Universität Berlin*) /
Lenka Šaldová (Divadelní oddělení Národního muzea, Praha /
Theaterabteilung des Nationalmuseums, Prag)

Erhard Ertel

So, damit sind wir mit den vorbereiteten Teilen am Ende angekommen. Interessanterweise in einer außerordentlichen Zeitdisziplin, so dass wir – wir haben versprochen, bis 16:30 fertig zu sein – noch ausreichend Zeit für eventuelle Diskussionen haben.

Ich weiß, es ist später Nachmittag, Ermüdungserscheinungen treten auf, aber das zählt nicht. Ich lasse keine Ermüdungen zu, das gibt es auch im Theater nicht, vor allem nicht bei Inszenierungen, die 4 Stunden dauern. Nur nebenbei erwähnt, ich habe – ich weiß gar nicht vor wie vielen Jahren – in Polen, in Krakau, die Inszenierung *Meister und Margarita* von Christian Lupa gesehen, die 10 Stunden dauerte. Da ist also auch kein Grund für Ermüdung gewesen.

Also wir sind noch einmal bereit für eine letzte Diskussionsrunde und da ich im Moment moderiere, kann ich nicht der erste Sprecher sein.

Ondřej Svoboda

Ich danke Thilo für seinen Vortrag und sage hier vor allen, dass wir bereit sind, seinen Vorschlag zu diskutieren. Ich denke, dass wir in der Lage sind, die fehlenden Metadaten über die Veranstaltungsorte auf dem Festival zu ergänzen, und wir würden uns freuen, darüber zu diskutieren, wie wir uns an dieser Zusammenarbeit beteiligen können und wie wir das weiterhin öffentlich machen können.

Erhard Ertel

Ja Danke. Ich glaube, wir werden im Herbst dieses Jahres versuchen, dieses Colloquium in irgendeiner Form auszuwerten und solche produktiven Ansätze zu diskutieren und zu fragen, wie man sie in Projekte überführen kann.

Aber weitere Fragen oder Stimmen?

Lenka Šaldová

Ich möchte vielleicht noch ein Thema ansprechen, das hier noch nicht erwähnt wurde, nämlich die Aufbewahrung digitaler Daten in Gedächtnisinstitutionen. Im Namen des Museums möchte ich sagen, dass das Sammlungsgesetz immer noch nicht vorsieht, dass digitale Inhalte zu einem direkten Sammlungsgegenstand werden, was die Situation für uns erheblich erschwert, denn bislang sollen weder digitale Fotografien noch audiovisuelle Aufnahmen in der Sammlung sein. Haben wir sie dennoch in gewisser Weise, bewegen wir uns an der Grenze zwischen Legalität und Illegalität. Das ist eines der Dinge, die sich in Zukunft definitiv ändern sollten.

Erhard Ertel

Ja, ich glaube, der Austausch von vorhandenen Materialien ist ein Bedürfnis, das wahrscheinlich nach dem heutigen Tag viele noch einmal verschärft sehen. Also um noch einmal auf mein

Interesse an *Meister und Margarita* (Prag) zurückzukommen, wenn wir in den Genuss kämen, diese Aufzeichnung zur Verfügung zu bekommen, um sie einmal zu betrachten, wäre ich außerordentlich dankbar. Ich glaube, das ist nicht nur eine kleine Frage, sondern könnte auch für ein eigenes Symposium ein Thema abgeben, nämlich die Herausforderung zu diskutieren, die durch Theaterformen entstehen, die sich jenseits der traditionellen Theaterinszenierungen, wie wir sie aus den großen Häusern ja kennen, abspielen.

Für die Dokumentation sind da ganz andere Herausforderungen vorhanden. Böartig könnte ich sagen, traditionelles Theater ist eigentlich nichts anderes als Live-Kino mit Live-Darstellern. Und genauso kann es dann auch abgefilmt werden. Aber bei den Inszenierungen, die diesen klassischen Theaterraum verlassen, die andere Dramaturgien verfolgen, andere Kommunikationsstrategien anstreben, bei denen entstehen andere Herausforderungen an die Aufzeichnung und das glaube ich, ist so markant für die vielleicht letzten 20 Jahre, dass man daraus ein eigenes zu diskutierendes Thema machen kann.

Jakob Bogatzki

Zu dem Vortrag von Herrn Svoboda möchte ich gerne anmerken, dass sich anhand des geschilderten Projekts gut zeigen lässt, wie beschränkt die Möglichkeiten der Kamera sind, eine immersive Performance aufzunehmen und festzuhalten. Andererseits zeigen sich hier aber auch die Vorteile des Kamerablicks: alle Räume können gleichzeitig aufgenommen und beobachtet werden. Das ist einem Teilnehmer der Aufführung nicht möglich. Es bleibt aber die Frage, die auch Herr Ertel eben aufwarf, wie man letztendlich an solche Dokumentationsprojekte herangeht. Was soll dokumentiert werden? Was wollen wir bei unkonventionellen Aufführungen festhalten? Interessiert uns die Theaterarbeit, die Prozessarbeit, also all das, was eben nicht in der Performance stattfindet? Sind es diese Materialien, die nachher das Ereignis greifbarer machen, oder eignet es sich für die Dokumentation eher, das vor Ort stattfindende mit der Kamera festzuhalten?

Das trifft sich ganz gut mit der Frage nach den technischen Möglichkeiten. Heutzutage ist es vorstellbar, dass man solche begehbaren Räume, wie sie hier bei *Meister und Margarita* zu sehen waren, auch tatsächlich als ein 3D-Live-Erlebnis aufzeichnet. Dann könnten Leute im Nachhinein mit 3D-Brille die Aufführung nachempfinden. Aber ob das tatsächlich dann auch einen dokumentarischen Wert oder Nutzen hat, ist eine andere Frage. Vielleicht ist es dann auch schon ein ganz anderes Kunstprojekt, beziehungsweise eine andere Kunstform.

Thilo Wittenbecher

Ich würde diese Frage noch einmal mit dem verbinden, was Josef Herman als Problem aufgeworfen hat. Eine der zentralen Fragen, wenn solche hochspannenden innovativen Produktionen aufgezeichnet sind, besteht wohl darin, wie man einen Zugang zu den audiovisuellen Dokumenten bekommen kann. Das erste Problem besteht schon darin, eine Information darüber zu finden, ob und wo eine solche Aufzeichnung existieren könnte. Dann trifft man auf Datenbanken, die aus meiner Erfahrung immer noch so unterentwickelt sind, dass man nur etwas findet, von dem man weiß, dass es dort auch existiert.

Das nächste, schon angesprochene Problem ist, ob eine an einem bestimmten Ort existierende Aufzeichnung überhaupt zugänglich ist. Nicht wenige Mediatheken, gerade auch die der theaterwissenschaftlichen Institute, sind für die Öffentlichkeit nicht zugänglich.

Ich glaube, dass all diese Schwierigkeiten, überhaupt zu wissen, dass und wo es eine bestimmte Aufzeichnung gibt, welchen Aufwand ich betreiben muss, um dahin zu kommen, um mir das anzuschauen, echte Hindernisse der Wirksamkeit der Mediatheken und der Praxis audiovisueller

Aufzeichnungen sind. Daran müsste eigentlich auf verschiedenen Ebenen gearbeitet werden, sowohl im Bereich einfach zu erreichender Datenbanken als auch des Urheberrechts. Also da lauern nach wie vor gravierende Handlungsprobleme, die es zu lösen gilt, damit auch die Wirksamkeit der Mediatheken und der enormen Bestände vergrößert wird.

Lenka Šaldová

Wie ich bereits nach dem ersten Teil gesagt habe: Es gibt viele Themen, die hier genannt wurden und die separat diskutiert werden könnten, aber ich glaube nicht, dass wir die Kraft oder die Zeit haben, sie jetzt noch weiter einzeln zu diskutieren. Ich nehme an, dass es irgendwann eine weitere Gelegenheit dazu geben wird, denn es hat sich gezeigt, dass es hier eine ganze Reihe von Leuten gibt, die sich für dieses Thema interessieren, und ich hoffe, dass wir uns weiterhin treffen und über diese Fragen sprechen werden. An dieser Stelle möchte ich mich bei Ihnen allen bedanken und das letzte Wort an Erhard Ertel übergeben.

Erhard Ertel

Also dann Dank an alle Anwesenden für die Geduld, diesen Tag mit uns zu bestreiten. Das klingt so nach der Aufforderung, ein Schlusswort zu halten. Schlusswort ist im Deutschen auch verbunden mit Schlusspunkt. Und einen Punkt möchte ich gerade nicht setzen, sondern eher einen Bindestrich und sagen, es gibt offene Fragen. Alles andere, worüber wir uns einig sind, können wir vergessen, aber mit den offenen Fragen sollten wir uns weiter beschäftigen. Es steht mir aber als Initiator des Colloquiums nicht wirklich zu, die Veranstaltung noch zu bewerten. Das sollen andere, also Sie alle, tun. Was ich mir aber trotzdem erlaube, als Urteil: Ich glaube eines kann man über die Veranstaltung sagen, sie ist insoweit gelungen, dass wir nicht etwa sagen werden, das machen wir nie wieder. Das ist der Erfolg, den wir auf jeden Fall mitnehmen und ich hoffe, es wird Mehrwert haben.

Noch einmal nachträglich allen Beteiligten, die für das Zustandekommen verantwortlich sind und sich an der Organisation beteiligt haben, unseren ausdrücklichen Dank.

Ich würde als Schlusspunkt noch einmal sagen, die Veranstaltung war erfolgreich, sie war substantiell, und letzteres war sie auch dank der unermüdlichen Arbeit unserer beiden Übersetzer, weil durch diese Entscheidung – und ich bin dem Festival dankbar, dass sie dafür das Geld bereitgestellt haben – durch die Entscheidung, alles synchron zu übersetzen, war es uns möglich, uns in unserer eigenen Muttersprache präzise auszudrücken und nicht über ein mehr oder weniger, so gut wir uns selbst einschätzen, über ein Behelfs-Englisch zu artikulieren. Das ist eine Praxis in der internationalen Konferenzpolitik, die ich nicht zwingend befürworte. Vor allem im bilateralen Bereich sollten wir diese Art des Miteinander-Diskutierens auf einem solchen Level zum Standard machen und wir werden sehen, was die Zukunft uns da zu bieten hat.

Also aus meiner Perspektive als Verantwortlicher für den Video-Workshop beende ich die Veranstaltung und danke allen. Und ich denke, auch der Fotoworkshop wird mit einem Schlusswort dieses Ende offiziell machen.

Jaroslav Prokop

Ich danke Ihnen. Es ist eigentlich alles hier gesagt worden. Natürlich geht es bei den Themen, die hier hauptsächlich besprochen wurden, eher um Dinge, die mit der Erhaltung von Aufzeichnungen von Theateraufführungen zu tun haben, in Bezug auf die Theaterwissenschaft. Wir als Fotografen können auch über unsere Probleme sprechen, das Theaterfestival hat ein eigenes Fotoarchiv, und unsere Ergebnisse sind fast von Anfang an Teil davon, ich selbst fotografiere dieses Festival seit

dreißig Jahren. Der Fotoworkshop, der hier 1999 gegründet wurde, hat die Sammlung von Fotografien im Archiv durch die Arbeit verschiedener Studenten mit unterschiedlichen Ansätzen bereichert, was eigentlich eines der Ziele des Workshops ist.

Ich kann mich also nur bei allen Teilnehmern bedanken, Ihnen eine angenehme Erfahrung auf dem Festival wünschen und das war's. Ich wünsche Ihnen einen schönen Nachmittag, Abend und die nächsten Tage.

Zurück zum Titel: **PART 3**