

Digitales Arbeitstreffen: Sammlung trifft Forschung

Zusammenfassung der Workshopergebnisse

Am 20.11.2020 luden der Bundesverband der theatersammelnden Institutionen in Deutschland (TheSiD) zusammen mit dem Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München und der AG ARCHIV der Gesellschaft für Theaterwissenschaft zu einem virtuellen Erfahrungsaustausch ein. Das digitale Arbeitstreffen, technisch vorbereitet und organisiert vom Internationalen Theaterinstitut Deutschland (ITI), setzte den in der AG ARCHIV der gtw bereits begonnenen Austausch fort.

Im Zentrum des digitalen Arbeitstreffens standen zwei Workshop-Sessions, die die Erfahrung, das Wissen und die Fragestellungen der Bereiche Sammlung und Forschung in Austausch brachten. In sieben Workshops diskutierten mehr als 50 Teilnehmer:innen gemeinsam mit den 14 Workshop-Leitenden.

Das Fazit der Workshops können Sie hier einsehen.

Session A

A1 Migration in der Forschung, Mobilität im Archiv – vom Suchen und Finden

Leitung und Moderation:

Dr. Dorothea Volz (Institut für Medienkultur und Theater, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln), Prof. Dr. Berenika Szymanski-Düll (Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München)

Abstract:

Jede Sammlung hat ihre eigene Systematik – und jede:r Forschende ein anderes Interesse, was sich in den über Jahrzehnten gewachsenen Archiv-Strukturen selten widerspiegelt und in der Praxis immer wieder als Problem auftaucht. Wenn sich beispielsweise Forschende mit Fragen der Mobilität von Theaterakteur:innen, Dramen oder Ästhetiken beschäftigen, stehen Wissenschaft und Archiv vor besonderen Herausforderungen. Wie sucht man nach Nicht-Sesshaftem? Wie katalogisiert man Migrationen? Dieser Workshop widmet sich den Problematiken der Erforschung und Bewahrung von Mobilitäten am Beispiel der theaterwissenschaftlichen Forschungspraxis (LMU) und der Archivpraxis der Theaterwissenschaftlichen Sammlung (UzK). Dabei soll angeregt werden, den Umgang mit vorhanden Strukturen – sowohl auf Archiv- als auch auf Wissenschaftsseite – neu zu denken und mögliche Lösungswege zu formulieren.

Zusammenfassung:

Impuls: Prof. Dr. Berenika Szymanski-Düll: Theatermigration im 19. Jahrhundert

- Ausgangspunkt: enge Verbindung von Theater und Mobilität
- Mobilität unterschieden in Migration und Gastspiele/Tourneereisen
- Konsequenz für Wissenschaftler:innen: Herausforderung bei der Suche von Archivmaterialien

Diskussionsfrage: Wie kann der Diskrepanz zwischen Mobilität der Theatermachenden und der festen Strukturen der Archive begegnet werden?

Impuls: Dr. Dorothea Volz: Spurensuche der Migration im Archiv

These: Gerade theaterwissenschaftliche Sammlungen als spurensuchende Institutionen per se mit ihrem ephemeren Bewahrungsgegenstand scheinen besonders geeignet, um über die Möglichkeiten des Umgangs mit Mobilität und Migration nachzudenken.

Teil II: Diskussion: Wie kann das Archiv als Erinnerungsort für Migration genutzt werden, wie kann es Mobilität abbilden?

- Forderung nach einer notwendigen Befragung der Logik von Archiven als Aufgabe an die Forschenden und als Auftrag an Archive, auch Quellen zu integrieren, die Einblicke in mobile Biografien geben
- Frage nach den unbeachteten Akteur:innen: Wer wird gesammelt, wer nicht?
- Chance des Digitalen in der Vernetzung verschiedener Archive
- Aufgabe bei den Forschenden, die selbst angelegten Archive und Forschungsdaten auch zugänglich und weiter nutzbar zu gestalten
- Rolle der Archivmitarbeitenden und des hier gespeicherten Wissens als wichtige Mittler und zugleich Problematik der Weitergabe dieses Wissens
- Problematik der Archivalien, die auf unfreiwillige Mobilität verweisen (Translokalisierung und Deportation), Aufwertung der Provenienzforschung

Fazit der Abschlussdiskussion

Multiperspektivität sollte ein Normalfall der Sammlungen werden. Ein Ansatzpunkt wäre hier in der Kulturförderung zu suchen, die bereits die Notwendigkeit der Dokumentation mitdenken könnte, aber auch Archive und Forschende sind hier in der Pflicht zur Selbstbefragung der eigenen Systematiken.

A2 Von Prozessen und ihrer Dokumentation

Leitung:

Prof. Dr. Katja Schneider (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt/Main),

Sara Örtel (Akademie der Künste, Berlin, Leiterin der Inszenierungsdokumentation)

Moderation: Christine Henniger (Internationales Theaterinstitut Deutschland, Berlin)

Abstract:

Die Dokumentation von Prozessen in den Darstellenden Künsten – selbst Prozess – steht im Spannungsfeld der Bewahrung von Dokumenten und Beiprodukten des Arbeitsprozesses sowie zielgerichteter Dokumentationstätigkeit und wird zu unterschiedlichen Zwecken erstellt von Künstler:innen, von Dokumentar:innen, von Wissenschaftler:innen. Was kann eine Dokumentation, was ein Dokument leisten? Wie begleitet der Dokumentationsprozess die zeitliche und mediale Diversität und Multikontextualität in den Darstellenden Künsten? Wie gestaltet sich das Verhältnis von Dokumentation, Kunst und Archiv? Und an welche „Nutzer:innen“ richtet sich eine solche Dokumentation? Diesen Fragen nähert sich der Workshop aus dokumentarischer und theaterwissenschaftlicher Sicht.

Zusammenfassung:

Die Dokumentation von Prozessen in den Darstellenden Künsten – selbst Prozess – steht im Spannungsfeld der Bewahrung von Dokumenten und Beiprodukten des Arbeitsprozesses sowie zielgerichteter Dokumentationstätigkeit. Im Zentrum des Workshops „Von Prozessen und ihrer Dokumentation“, Teil der digitalen Veranstaltung „Sammlung trifft Forschung“, stand daher die Befragung von Dokumentationsprozessen in Bezug auf ihre Invasivität, Zweckhaftigkeit und Gerichtetheit – im Verhältnis von Ersteller:innen und Betrachter:innen.

Ausgehend von dem Praxisbeispiel der Inszenierungsdokumentation im Archiv Darstellende Kunst der Akademie der Künste berichteten Sara Örtel, Sandra Wolf und Lucas Herrmann über ihre Erfahrung als Dokumentierende mit dem Format der gezielten Dokumentation von Probenprozessen der Darstellenden Künste für Archivzwecke.

In enger Zusammenarbeit mit den beteiligten Künstler:innen entstehen detaillierte Beschreibungen des Arbeitsprozesses und der Ergebnisse der Probenarbeit, die explizit für eine spätere Nutzung durch Externe bzw. eine wissenschaftliche Auswertung angefertigt werden. Im Bewusstsein der Subjektivität und Paradigmenbildung sehen die drei Dokumentar:innen die Notwendigkeit, auch den Prozess des Dokumentierens an sich zu reflektieren und die damit verbundenen Entscheidungen in der Dokumentation transparent zu machen.

Die Ethik der Dokumentationsprozesse befragte auch die Tanzwissenschaftlerin Prof. Dr. Katja Schneider, die insbesondere im Zusammenhang mit dem verstärkten Wirken des Digitalen eine neue Aushandlung des Archivs in den Darstellenden Künsten beobachtet. Nach der – notwendigen – diskurskritischen Analyse des Archivbegriffs sieht sie in den Kunst- und Medienwissenschaften eine Annäherung an die Analyse der praktischen Arbeit im Archiv und der Dokumentationsprozesse, die es ermöglicht, das Dokument in seiner Dokumenthaftigkeit auch aus postkolonialer Perspektive in den Blick zu nehmen.

Die Besonderheit des Dokuments stand auch bei der Tanzwissenschaftlerin Prof. Dr. Susanne Foellmer im Zentrum ihrer Überlegungen. Medialität, Materialität und Zeitlichkeit sind für sie dabei mögliche Parameter der Analyse. Für sie gilt es, die Opposition von der Ephemeralität der Aufführung und der Dauerhaftigkeit des Dokuments zu hinterfragen. Wer bestimmt, was Dokument ist und was

Dokument sein darf, betrachtet sie dabei mit wissenschaftskritischem Blick und verweist auf den Diskurs und die Diskursmacht in den Tanzwissenschaften zur Kanonisierung von Wissensobjekten.

Die Tanzwissenschaftlerin Dr. Isa Wortelkamp spricht daran anschließend von einer Performativität des Dokuments, der In-Szene-Setzung von Objekten durch künstlerische und/oder wissenschaftliche Diskurse und ihre Definition als Dokument. Sie erweitert die Fragestellung des Workshops nach den Dokumentationsprozessen hin zur Befragung der Prozessualität des Dokuments. Die ästhetische Eigenlogik jedes Dokuments muss dabei ihren Ausführungen nach ebenso wie die Zeitlichkeit und Materialität in einer Analyse berücksichtigt werden.

Die Eigentümlichkeit des Dokumentwerdens behandelt auch die Kunsthistorikerin Prof. Dr. Burcu Dogramaci in ihrem Beitrag, indem sie, anschließend an Wortelkamp, auf die Dokumentart Fotografie eingeht. Insbesondere in der Performance-Fotografie sieht sie die Macht des Dokuments, das Live Art-Ereignis nicht nur nachgeordnet abzubilden, sondern dieses oft auch zu ersetzen und die Wahrnehmung des Performance-Ereignisses im Nachhinein zu verändern.

Diese Macht des Dokuments will sich der Choreograph Micha Purucker zunutze machen, um das Atmosphärische einer Inszenierung neu entstehen zu lassen, die eigenen Arbeitsprozesse zu befragen und von anderen befragen zu lassen. Artefakte bilden in seinem Entwurf des Künstler:innenarchivs das Zentrum des eigenen Archivierens. In seinen Projekten stehen Archivräume – künstlerische Installationen – für die Aneignung der eigenen künstlerischen Entscheidungen und ihrer Interpretation. Sie werden genutzt, um dem Archiv die Schwere der Dauerhaftigkeit sowie das Abgeschlossene zu nehmen und dieses ins OFFENE, Bedeutungs offene, ins Ästhetische zu überführen....

Die Ephemerität des Kunstschaffens behandelt Sandra Leupold, Opernregisseurin, mit ihrer Erfahrung aus dem Musiktheater, das oft kanonisierte Werke im Zentrum der künstlerischen Arbeit hat. Anders als im Schauspiel oder beim Tanz, bleiben Inszenierungen im Musiktheater oft mehrere Jahre im Repertoire und werden über Jahrzehnte in derselben Inszenierung aufgeführt, bevor sie durch eine Neuinszenierung desselben Werks abgelöst werden. Ausgehend von dieser These sieht sie die Frage nach der Flüchtigkeit der Kunst hier mit anderer Relevanz als womöglich in den anderen Kunstgenres. Anschließend daran ist auch das Dokument in der Inszenierungsdokumentation hier womöglich mit einem anderen Zweck und mit einem anderen Interesse der Nutzenden behaftet.

Das Dokument im Verhältnis zur Dokumentation, aber auch zur Inszenierung und zur Beforschung von Ereignissen der Darstellenden Künste stand im Zentrum der Diskussion dieses Workshops. Weiterführende Fragen und Aufgabenfelder, die sich aus dieser Diskussion ergeben haben, sind folgende:

1. Was bestimmt die Dokumenthaftigkeit des Dokuments (im Verhältnis zu/in den Darstellenden Künsten)?
2. Wie werden Wahrnehmung, Bewertung, Interpretation des Dokuments beeinflusst?
3. Was sind mögliche Repräsentationskontexte des Dokuments/von Dokumenten?
4. Wie verändert sich das Dokument bei seiner Überführung ins Digitale?

5. Wie ist das Verhältnis von Dokumentation, Künstler:innen und Archiv, der Querverbindungen von Dokumentation und Archiv?
6. Durchführung einer beispielhaften Auswertung oder Analyse der unterschiedlichen Dokumentarten einer (Inszenierungs-)Dokumentation in den Darstellenden Künsten (genrespezifisch; archivspezifisch, wahrnehmungsspezifisch).

A3 Ordnung(en) der theatralen Dinge

Leitung und Moderation:

Dr. Melanie Gruß (Institut für Theaterwissenschaft, Universität Leipzig und Tanzarchiv Leipzig), Mag. Dr. Klaus Illmayer (Universität Wien), Prof. Dr. Patrick Primavesi (Institut für Theaterwissenschaft, Universität Leipzig, Tanzarchiv Leipzig und AG ARCHIV der gtw)

Abstract:

Die Zugänglichkeit einer Sammlung ist zum großen Teil bedingt durch die Begriffe, die der jeweiligen Systematik von Katalogen und Datenbanken zugrunde liegen. So basieren die „Ordnung der Dinge“ des Archivs und die (Wieder-)Auffindbarkeit der darin bewahrten Objekte wesentlich auf Terminologien, deren pragmatische Verwaltung aber die begriffskritischen und -geschichtlichen Erkenntnisse der Forschung bisher noch weitgehend ignoriert, wie sich gerade auf dem Feld theater- und tanzbezogener Systematiken zeigt. Im Workshop wollen wir anhand konkreter Beispiele diskutieren, was daran zu ändern wäre, besonders im Hinblick auf digitale Wissens- und Forschungsumgebungen. Wie ließen sich Terminologien weiterentwickeln jenseits starrer Definitionen und Klassifikationen? Wie könnte ein intensivierter Austausch von Sammlung und Forschung dazu beitragen, Dokumente einer großen Vielfalt szenischer Praktiken besser zu erschließen und zugänglich zu machen?

Zusammenfassung (Impulse und Themenschwerpunkte):

Der Workshop reflektierte insgesamt das Spannungsfeld zwischen künstlerischer Praxis, Tanz- und Theaterforschung, Spezialsammlungen und Gedächtnisinstitutionen sowie Instanzen von Informatik und Datenmodellierung, unter dem besonderen Aspekt der fachspezifischen Begriffe, Terminologien und Vokabularien, aber auch der aus technischer Sicht nötigen Standards für Datenmodelle und Ontologien.

In seinem einleitenden Impulsbeitrag skizzierte **Patrick Primavesi** ausgehend von Michel Foucaults „Ordnung der Dinge“ die Bedeutung der sprachlichen Ordnungen für die Recherchesysteme, die in Bibliotheken, Archiven oder Museen zur Anwendung kommen. Informationstechnologien sind dabei auf allen Ebenen zwischengeschaltet und vermitteln insbesondere zwischen Sammlung und Forschung. Zu den in diesem Kontext relevanten besonderen Eigenschaften theatraler Praktiken zählt es nicht nur, sich zeitgebunden und zumeist im Kontakt mit einem Live-Publikum zu manifestieren. Das von Max Hermann, dem Begründer der Theaterwissenschaft als akademischer Disziplin, bereits thematisierte Wechselverhältnis zwischen Produktion und Rezeption bleibt für die Ordnungen des

Theatralen auch insofern zu berücksichtigen, als hier neben Sammlung, Forschung und Datenmanagement weitere Instanzen, Datengeber und Nutzergruppen als Stakeholder gelten können: Künstler:innen, produzierende Institutionen (Häuser, Festivals etc.) und Zuschauer:innen. Um nun die Generierung wie auch die Zugänglichkeit und Modellierung von Daten auf diesen größeren Kontext einzustellen, bedarf es der Aushandlungs- und Abstimmungsprozesse zwischen den Interessensgruppen. Hinzu kommt schließlich noch, dass all die Begriffe, die für die Ordnungen der theatralen Dinge verwendet werden, historischen Veränderungen unterliegen und auch von kulturellen Kontexten bedingt sind, die in der pragmatischen Organisation institutioneller Routinen im Umgang mit Kategorien und Datenstrukturen oft noch zu wenig reflektiert werden. Von daher stellt sich die Frage, wie Probleme der Zuordnung, Klassifikation und Verknüpfung von Informationen im Bereich der Performing Arts zukünftig auch durch eine Qualifikation von Referenzsystemen zu bewältigen sind, und wie dafür Kommunikationsstrukturen und Verfahren etabliert werden können, die nicht mehr nur von einer einzelnen Institution kontrolliert werden, sondern offen bleiben für laufende Prozesse der Abstimmung und Veränderung.

Melanie Groß stellte aus ihrem Forschungsprojekt zum Tanzarchiv Leipzig ein historisches Beispiel für die Wissensordnungen der theatralen Dinge vor. Dabei ging es um den Aufbau und die Entwicklung der Verzeichnungssysteme, die durch den Gründer dieses Tanzarchivs, Kurt Petermann, über Jahrzehnte hinweg im Sinne einer umfassenden Systematik für alle Bereiche des Tanzes konzipiert und ausgebaut wurden. So entwickelte er die 1957 zunächst zur Vermittlung von Volkstanzwissen am Zentralhaus für Kultur in Leipzig eingerichtete Sammlung mit bedeutenden Nachlässen und vielfältigen Medien-Beständen schrittweise zum offiziellen Tanzarchiv der DDR, das 1975 organisatorisch der Akademie der Künste (Ost) angeschlossen wurde. Durch eigene Forschungsarbeiten und Publikationen - insbesondere eine mehrbändige, bis heute als Standardwerk geltende Gesamtbibliographie deutschsprachiger Schriften zum Thema Tanz und von 1973 an auch ein großes Thesaurus-Projekt - verfolgte er das Ziel eines umfassenden Informationssystems mit allen damals verfügbaren Daten zu Werken, Personen (Choreographen, Tänzern, Komponisten usw.), Ensembles und auch Tanzformen. Orientiert an der Kybernetik etablierte er eine mehrdimensionale Wissensordnung mit systematisch angelegten Kategorien und Klassifikationen. Die von Petermann und seinen Mitarbeiter:innen angelegten, bis in die 1980er Jahre laufend erweiterten Kataloge enthalten weit mehr und detailliertere Informationen, als sich mit den damals üblichen Systematiken erfassen ließen, und bis heute stellen diese Daten für die Migration in aktuelle Verzeichnungssysteme eine Herausforderung dar. Darüber hinaus zeigt das Beispiel, dass Begriffe und Terminologien immer auch Ausdruck methodischer und ideologischer Prämissen und Kontexte sind, die im Sinne einer kritischen Sammlungsgeschichte zu reflektieren sind.

Klaus Illmayer fokussierte mit seinem Impuls die informationstechnische Seite der digitalen Ordnungen, die zwar auf tradierten Wissensordnungen basieren, dabei aber zugleich die Möglichkeit einer Neuordnung und laufenden Befragung des Wissens bieten. Die zuvor benannte Diversität von Nutzergruppen aufgreifend – insbesondere GLAM-Institutionen als Produzenten von Daten, Forschende als Instanz der Auswertung, sowie die Öffentlichkeit, die künstlerische Praxis und weitere Institutionen – ist auch die Verschiedenheit der Interessen und Erwartungen zu berücksichtigen. Grundlegend für den Aufbau systematischer Wissensordnungen, die durch Maschinenlesbarkeit

einen deutlichen Zuwachs an Informationen generieren können, ist die Entwicklung von Datenmodellen und ein einigermaßen konsistenter Gebrauch strukturierter Daten. Nach den FAIR-Daten-Prinzipien (das Akronym steht für Findable, Accessible, Interoperable und Reusable) sollten zukünftig auch die in Forschungsprojekten generierten Daten angelegt sein. Dazu bedarf es aber noch einer verstärkten Orientierung an Ontologien, in denen Datenmodelle für einen bestimmten Bereich so festgelegt sind, dass sie auch mit fachübergreifenden Strukturen verknüpft werden können. Grundsätzlich sind die Informationen von Sammlungen im Bereich der Performing Arts mehrdeutig und es ließe sich strukturell eher von Unordnung sprechen, während die Maschinenlesbarkeit der Daten Eindeutigkeit verlangt. Das gilt für Identifier, Vokabularien und Ontologien, um die Verknüpfung der Daten über Linked Open Data zu ermöglichen. Hier ist es wichtig, zwischen den Interessen mit pragmatischen Kompromissen zu vermitteln, was nur in der laufenden Kommunikation der beteiligten Akteur:innen erreicht werden kann. Insgesamt plädierte Klaus Illmayer für die Einigung auf gemeinsame Standards und Referenzen, wie sie z.B. im Bereich des FID etabliert werden. (Slides: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5047373>)

Diskussion:

Die anwesenden Gäste beteiligten sich rege an der Diskussion und berichteten aus ihrem Arbeitsumfeld von jeweiligen Anwendungsfällen, mit denen das übergreifende Thema weiter ausdifferenziert werden konnte. So betonte Stephan Dörschel von der AdK Berlin die Schwierigkeiten bei der Migration alter Datenbanken in neue Systeme, immer auch verschiedene Verzeichnungsweisen (Feldzuordnungen etc.) abgleichen zu müssen. Maria Gebhardt vom Landesverband freie darstellende Künste Sachsen-Anhalt plädierte mit Blick auf aktuelle Entwicklungen von Künstlerarchiven dafür, die Klärung der Begriffe mit gemeinsamen Referenzen als Vorarbeit zu leisten, bevor die jeweilige Datenbank modelliert wird. Am Beispiel der Gruppe She She Pop wurde diskutiert, dass neue, z.B. nicht mehr primär text-basierte Theaterformen auch neue, adäquatere Kategorien und Strukturen der Beschreibung brauchen. David Rittershaus berichtete über das von William Forsythe ins Leben gerufene Projekt „Motion Bank“ und erläuterte die dort erarbeitete Annotationspraxis für Videos, die auch im Pina Bausch-Archiv zur Anwendung kam. Daran anknüpfend wurde diskutiert, wie sich vor allem deskriptive Interpretationen, von Künstler:innen zu ihrer Praxis sowie von Zuschauer:innen zu ihren Seh-Erfahrungen, in Begriffe und Vokabulare überführen und mit strukturierten Daten verknüpfen lassen. Zu diesem Thema meldete sich auch Bea Estermann und schilderte das gerade noch in der Beantragung befindliche LODEPA-Projekt (Linked Open Data Ecosystems for the Performing Arts), in dem von Arbeitsgruppen auch die Plattformen Wikipedia und Wikidata genutzt würden, um die kritische Diskussion von Begriffen mit der Entwicklung strukturierter Daten kombinieren zu können.

Insgesamt bestand Einigkeit darüber, dass im Hinblick auf die Ordnungen der theatralen Dinge neue Formen der Demokratisierung und laufenden Abstimmung nötig sind, um die ständig mit Daten befassten Arbeitsprozesse (in den Sammlungen wie in der Forschung) und zugleich die Festlegung und eventuelle Erweiterung gemeinsam genutzter Referenzsysteme sinnvoll zu organisieren und zu koordinieren.

Session B

B1 Von der Qualität der Objekte

Leitung und Moderation:

Dr. Claudia Blank (Deutsches Theatermuseum, München),

Prof. Dr. Nicole Haitzinger (Institut f. Kunst- Musik- und Tanzwissenschaft, Universität Salzburg)

Abstract:

Den besonderen Wert der Originale – allen digitalen Angeboten zum Trotz – zu vermitteln, ist eine Aufgabe der Theatersammlungen. Vor allem beim Kuratieren von Ausstellungen gilt es, sie zum Sprechen zu bringen und ihr narratives Potenzial in den Kontext szenischer Präsenz zu stellen. Die Möglichkeiten und Grenzen im Umgang mit Fotografien, Grafik, Modellen, Kostümen, Tanzschriften und anderen Autographen sollen erörtert werden.

Zusammenfassung:

Der Dialog zwischen Menschen und Objekten, die von den performativen Künsten Zeugnis geben, sowie die Relation zwischen dem Kuratieren einer Ausstellung als Erzählung einer Geschichte und deren Rezeption standen im Mittelpunkt dieses Workshops. Beim Kuratieren von Ausstellungen entwickelt sich dieser Dialog in zweifacher Hinsicht. Zum einen sind in den vorbereitenden Recherchen die Objekte kritisch zu hinterfragen. Zum anderen stellt sich die zentrale Frage, wie der Dialog zwischen den ausgewählten Objekten und den Ausstellungsbesuchern funktionieren soll. Zum zweiten Kontext wurden verschiedene, unterschiedliche Modelle vorgestellt:

1. Eine eher zurückhaltende Gestaltung, um die Objekte ihre Wirkung entfalten zu lassen und die Objekte zueinander in Beziehung zu setzen (Claudia Blank)
2. Die verloren gegangene szenische Präsenz in die Ausstellung zu integrieren (Nicole Haitzinger)
3. Durch Interaktion den Dialog zu vitalisieren (Eva Huttenlauch)
4. Den Besucher:innen das Sehen und Verstehen von Originalobjekten spielerisch zu lehren (Thomas Thoraus)

Wie die forschende Auseinandersetzung zu überraschenden, neuen Erkenntnissen führen kann, führte Katharina Keim am Beispiel des Rollenbildes von Goethes Gretchen im *Faust* vor.

Abschließend präsentierte Micha Purucker, wie er als Künstler seine eigene filmische Dokumentation kritisch reflektiert.

Perspektive:

Die Modelle kuratorischen Zugriffs zu Ausstellungen performativer Künste könnten ergänzt werden, wofür sich auch ein Ausblick ins Ausland anbieten würde. Dringlicher erscheint es jedoch, die

Thematik der Objekte und deren Kontextualisierung in den Mittelpunkt einer nächsten Veranstaltung zu stellen. Hierfür wäre auch eine deutlich breitere Basis für Beteiligungen aus den theatersammelnden Institutionen vorhanden. Aber auch die Relation der Künstler:innen zu ihren Zeugnissen wäre weiter zu hinterfragen. Der Titel eines folgenden Workshops lautet daher: **Die Objekte und deren Kontextualisierung**.

(Claudia Blank und Nicole Haitzinger)

B2 Die Lücke, die die Datenbank füllt: Forschungsdaten und Sammlungsstrategien

Leitung und Moderation:

Prof. Dr. Ulf Otto, Dr. Azadeh Sharifi (beide Institut f. Theaterwissenschaft, Ludwig-Maximilians-Universität München)

Abstract:

Was ist mit jenen Beständen, die nie gesammelt wurden, weil sie einst als zu populär, marginal oder peripher galten, um in Theatersammlungen Eingang zu finden? Neben den „ungehobenen Schätzen“ sind es heute vielfach die Lücken der Archive, für die sich die Forschung interessiert. Eine pluralisierte Gesellschaft, ein dezentrierter Theaterbegriff und eine digitale Gedächtniskultur stellen nicht nur neue Fragen an alte Bestände, sondern auch an zukünftige Sammlungsstrategien. Wie können dabei neue Formen der Kooperationen zwischen Sammlung und Forschung aussehen, wenn Forschung sich wieder weniger auf die eigene Videosammlung als auf die Erhebung, Auswertung und Sicherung von bislang unbeachteten Datenbeständen stützt? Diese Fragen würden wir gerne in die Runde werfen. Wir stellen uns dabei weniger eine theoretische Diskussion als den Austausch über konkrete Projekte, Fragestellungen und Arbeitsprogramme vor.

Zusammenfassung:

Der folgende Text fasst einige Überlegungen zusammen, die sich aus dem Kontext des gleichnamigen Workshops im Rahmen des ersten Treffens „Sammlung trifft Forschung“ ergeben haben. Da diese Begegnung vornehmlich als ergebnisoffener Gedankenaustausch angelegt war, erschien uns diese Form sinnvoller als ein Protokoll des Treffens. Die im Folgenden zusammengefassten Gedanken stellen insofern kein geteiltes Fazit des Workshops dar, verdanken sich aber entscheidend dem gemeinsamen Austausch, für den wir den Teilnehmer:innen hiermit noch einmal herzlich danken wollen. – 30. Juli 2021, Azadeh Sharifi & Ulf Otto

Ausgangspunkt unserer Überlegungen ist die Beobachtung, dass Diversität und Digitalität auf das Engste miteinander verbunden sind: Die verstärkte Artikulation lange Zeit minorisierter Positionen wie die Herausbildung intersektionaler Allianzen sind mit der kreativen Nutzung neuer medialer Technologien verbunden. Auch für die Theatersammlungen erscheinen uns kulturelle Pluralisierung

wie digitale Transformation nicht nur als entscheidende, sondern auch als eng verbundene Herausforderungen für die Zukunft. Bei der Digitalisierung geht es nie nur um Sammlung, Verarbeitung und Bereitstellung von Daten, als vielmehr immer auch um die Gemeinschaften und Beziehungen, die von diesen Daten gestiftet werden, sowie die Perspektiven und Schwerpunkte, die von diesen gelegt werden. Umgekehrt bringen die Pluralisierung der Bestände und Bedeutungen und die Frage nach Partizipation und Repräsentation zwangsläufig die Frage nach den Technologien (und deren Zugang) mit sich, mit deren Hilfe sich diese Ziele realisieren lassen.

Das beinhaltet für uns konkret die drei folgenden Überlegungen:

1. Es lässt sich in den letzten Jahren eine deutliche Pluralisierung der Theaterdiskurse beobachten. Lange ausgeblendete Akteur:innen und Aspekte sind in den Vordergrund getreten und haben tradierte Valorisationen wie essentialistische Definitionen relativiert/ herausfordern können. So stellt sich zunehmend die Frage, welches Theater, welche theatralen und performativen Praktiken zukünftig gesammelt werden sollen, mit welchen Wertungskategorien dies begründet wird und wer an diesen Entscheidungen im Rahmen von welchen Prozessen beteiligt sein sollte. Hier scheint es uns im Zuge einer mehrdimensionalen Dezentrierung des Theaterbegriffs wichtig, die Frage nach der Trägerschaft des in den Sammlungen institutionalisierten Gedächtnisses neu zu stellen.
2. Zunehmend spielt sich das Theater, seine Produktion und Rezeption im Digitalen ab, und die zu archivierenden Dokumente liegen fast ausnahmslos digital vor. In der digitalen Konvergenzkultur entsteht eine neue Egalität der Daten, die sich u.a. in Hinblick auf Lokalität und Professionalität auswirkt. So scheint es uns durchaus zweifelhaft, ob eine städtische Sammlung zwangsläufig das Theater von nebenan sammeln sollte. Ebenso zweifelhaft ist, dass den Rezensionen im Feuilleton höhere Bedeutung zugewiesen wird als der Diskussion derselben Produktion auf Twitter. Hier scheint es uns mit Blick auf Migration und Medialität von Theaterkulturen notwendig, eine Diskussion über zukünftige Sammlungsstrategien zu führen.
3. Dadurch, dass sich ein Großteil gegenwärtiger Kommunikation immer schon in Speichermedien abspielt, stehen die Theatersammlungen nicht mehr allein dar. Es entstehen zunehmend temporäre (und counter-)Archive im Rahmen von Kunst- wie Forschungsprojekten, sozialen Initiativen oder Institutionsbildungen. Dies scheint letztlich auch eine Neudefinition der Theatersammlungen herauszufordern. Statt als Aggregate des kulturellen Erbes brauchen wir die Sammlungen künftig vielleicht eher als barrierefreie "Provider" für eine neue soziale Vielfalt von Gedächtnisarbeit und Wissensformen. Statt in der Synchronisation von Datenbeständen lägen die möglichen Zukünfte vielmehr in der

kritischen Reflektion und Moderation von Prozessen des Speicherns, Verarbeitens und Löschens von Theaterdaten.

Neben den wichtigen Bemühungen um die bislang übersehenen und unerhörten Geschichten, die in den Sammlungen warten, und die kritische Aufarbeitung der Entstehungsgeschichten derselben, scheinen uns daher insbesondere die Fragen nach den sozialen wie technischen Netzwerke eines Sammelns in der Zukunft und für die Zukunft ausschlaggebend.

B3 Daten sammeln und erforschen. Zu den Ansätzen einer digitalen Theaterwissenschaft

Leitung:

Dr. Nora Probst (Institut für Medienkultur und Theater, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln), Prof. Dr. Jan Lazardzig (Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin)
Moderation: Franziska Voß (Fachinformationsdienst Darstellende Kunst, Frankfurt/Main)

Abstract:

Wie können Zugänge für Materialien, Digitalisate und Metadaten geschaffen werden, die für die wissenschaftliche Erforschung und künstlerische Auseinandersetzung mit performativen Phänomenen von Interesse sind? Welche Möglichkeiten bieten Methoden und Verfahren der Digitalisierung für die gegenwärtige theaterwissenschaftliche Forschung – und wo liegen mögliche epistemologische Untiefen? Der Workshop ist konzipiert als Twin-Talk, der theaterwissenschaftliche Perspektiven und Aspekte des Sammelns in einen Dialog treten lässt und die wechselseitige Bezogenheit beider Zugriffe aufzeigt. Die Moderator:innen und Teilnehmer:innen sind aufgerufen, gemeinsam über die Herausforderungen nachzudenken, die die Praktiken der Datensammlung und -präsentation, zunehmende Standardisierungsprozesse oder das Fortwirken hegemonialer Strukturen in Forschungsdaten an uns stellen. Ziel ist es, aktuelle Ansätze einer digital gestützten Sammlungs- und Forschungspraxis zu sondieren und zu hinterfragen.

Zusammenfassung:

Thesen

These 1_BEOBACHTUNG (Nora Probst)

Es besteht ein Spannungsverhältnis zwischen Vertreter:innen der Geistes-/Kulturwissenschaften und der Informatik/Informationsverarbeitung. Dies beruht auf einem grundlegend unterschiedlichen Wissenschaftsverständnis und Erkenntnisinteresse und sorgt im Zweifel für Sprachlosigkeit und Missverständnisse, die eine produktive Zusammenarbeit behindern (können). Die Digital Humanities (DH) ist der Versuch zwei (oder auch mehr) grundlegend verschiedene Positionen von Wissenschaftsverständnis in produktiver Art und Weise miteinander zu verknüpfen. Für das Szenario

einer digitalen Theaterwissenschaft sieht dies wie folgt aus: Die Informatik mit dem Prinzip der Binarität und einer definierten Eindeutigkeit (Befehlen, Terminologien, Entitäten, Konzepten) als Ordnungsschema. Dazu kommen dann die Geistes- und Kulturwissenschaften mit ihrer irreduzierten Vielheit als wissenschaftliche Erkenntnishaltung. In ihrem Fokus steht nicht die Problemlösung, sondern die Problematisierung von Perspektiven und Strukturen.

Beispiel: Ontologie

Der Begriff aus der Philosophie - mit einer terminologischen Tradition - bekommt in der Informatik eine völlig völlig neue semantische Aufladung. Ontologie in der Informatik bedeutet: kollaborativ entwickelte Konzepte zur Modellierung von Wissen, bestehend aus deren formal definierten Vokabularen und deren Relationen. Ontologie nicht mehr die metaphysische Deutung des Wesens aller Dinge, sondern eine praxisgeleitete sprachliche Kategorisierung von Lebens- und Wissensbereichen. (aus dem Lexikon der Gesellschaft für Informatik)

Der benutzte Plural bezeichnet die Vielheit der entwickelten Ontologien (z.B. für die Kunstgeschichte, die Musikwissenschaft etc.). Ein Beispiel aus der Informatik ist [CIDOC-CRM](#) für die Dokumentation von (musealen) Objekten, die auch auf die Theater- und Tanzsammlungen angewendet kann. Die DH kann diesen Transfer der Ontologie bzw. die Verschiebung zum Plural Ontologien in sich aufnehmen, da die Theater- und Tanzwissenschaft bereits jetzt ein Erkenntnisfeld der DH ist und Eindeutigkeit der Informatik nicht für ihre Forschung einfordert. Die DH versucht, die Methoden und Forschung der Theater- und Tanzwissenschaft auf der einen und der Informatik auf der anderen Seite in einen produktiven Dialog treten zu lassen. Ziel ist eine kollaborative Exploration einer digital (gestützten) Theater- und Tanzwissenschaft mit einer Vielzahl von Vertreter:innen aus der Informatik, der DH und Theater- und Tanzwissenschaft.

These 2a + b_HISTORIZITÄT

a) Historizität der Theater- und Tanzsammlungen (Jan Lazardzig)

Die Theater- und Tanzwissenschaft als aufführungsbasierte Wissenschaften bringen ihr "epistemisches Objekt / Ding" (nach Hans-Jörg Rheinberger) sammlungsbezogen hervor. Die Institutsgründungen (der Theaterwissenschaft) der 1920er Jahren gehen häufig einher mit der Begründung von Theatersammlungen (Eugen Wolf: Kiel (1913/14); Max Hermman: Berlin (1923); Carl Niessen: Köln (1924); Heinz Kindermann: Wien (1936)). Wir haben es so mit einer Vielzahl von Theaterwissenschaften zu tun, weil das Erkenntnisobjekt Theater - in dem Moment, in dem es sammlungsbasiert gedacht, interpretiert und beforscht wird - ganz stark von den unterschiedlichen Sammlungsinteressen und Idiosynkrasien derjenigen, die diese Objekte sammeln, geprägt ist. Dies ist nicht nur wichtig für das historische Verständnis des Fachs Theaterwissenschaft, sondern auch für das Verhältnis von Sammeln und Forschen innerhalb des Faches und dessen historische Entwicklung. Das "Epistemische Objekt / Ding" - nach Rheinberger - bedeutet hier konkret die Objekte, auf die sich die Wissenschaften (Theaterwissenschaft, Philosophie, Künstlerische Forschung / Künste) beziehen,

die ihre wissenschafts- und erkenntnisorientierte Aufmerksamkeit und Neugier hervorrufen. Darauf richten sich die Wissens- und Denk-Anstrengungen dieser wissenschaftlichen Disziplinen. Epistemische Objekte (E.O.) sind Objekte der intellektuellen Begierde und Forschung in Theorie und Praxis. Dieses Erkenntnisbegehren ist in der Theaterwissenschaft traditionell sammlungs-basiert. Ganze Sammlungen können als E.O. bzw. Meta-Epistemische Objekte (nach Abel, Günter: Sammlungen als epistemische Objekte und Manifestationen von Ordnungen des Wissens, in: Uta Hassler und Torsten Meyer (Hrsg.): Kategorien des Wissens. Die Sammlung als epistemisches Objekt, Zürich: vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich, 20214, S. 109-132.) bezeichnet werden. Die Verdattung von Sammlungen – als E.O. bzw. Meta-E.O. – führt von einem objektbezogenen Zugriff hin zu einem relationalen Zugriff. Denn wenn die Erforschung datenbasiert ist, gibt es die Bewegung vom Objekt hin zur Relation. Dieser Wechsel ist netzwerk-basiert: vom Objekt hin zur Relation von Daten (als ebenbürtige Informationsquelle). Dieser wichtige historische Einschnitt muss in/für eine (digitale) Theaterwissenschaft noch wissenschaftshistorisch beschrieben werden. Es ist unklar, welche Konsequenzen dieser Einschnitt mit sich bringt.

Sammlungen sind meta-epistemische Dinge / Objekte. Das bedeutet: Sammlungen vereinen und reflektieren die eigene epistemische Qualität ihrer Objekte. Wenn wir von Datensammlungen sprechen, dann wären das idealerweise Sammlungen, die die epistemische Qualität der Daten wiederum selbst ein Stück weit transparent halten. Damit geht einher, dass die Herstellung/der Herstellungsprozess ihres Untersuchungsobjekts selbst nachvollziehbar bleiben soll.

a) Historizität der Theater- und Tanzsammlungen in den Digital Humanities (DH) (Nora Probst) Die vergleichsweise späte systematische Verknüpfung von Erkenntnisinteressen zw. der Theater- und Tanzwissenschaft mit den DH hat ihren Anfang u.a. in der komplexen Gegenstandsbestimmung des Fachs, die für die Theater- und Tanzwissenschaft identitätsstiftend war und immer noch ist. DH hat seine Vorläufer in den 1940er Jahren, d.h. auch hier gibt es Traditionen und Methoden, die zum Teil unterschätzt werden (können) (siehe dazu: Thaller, Manfred: Between the Chairs. An Interdisciplinary Career. In: Historical Social Research Supplement 29, 2017.). Anzunehmende Gründe für die späte Hinzunahme von DH in der Theater- und Tanzwissenschaft bzw. dem Aufbau einer Digitalen Theaterwissenschaft sind:

- die verzögerte Bereitstellung und Erschließung von digitalisierten Quellen aus den theater- und tanzwissenschaftlichen Sammlungen
- fehlende fachspezifische Standards, Vokabularien und Datenmodell(e) > das spezifische Erkenntnisinteresse der Theater- und Tanzwissenschaft wird nur unzureichend berücksichtigt bzw. abgebildet
- ökonomische Zwänge (Förderprogramme, Personalmangel etc.)
- eine Vernetzungsarbeit zw. den Vertreter:innen untereinander und mit DH-Akteur:innen steht erst am Anfang und muss vorangetrieben werden (z.B. durch das Konsortium [NFDI4Culture](#) im Rahmen des Aufbaus einer Nationalen Forschungsdateninfrastruktur (NFDI))

Die Grundlagen einer digitalen Theater- und Tanzwissenschaft kann nur kollaboriert erarbeitet bzw. gemeinsam geforscht werden.

These 3 _DIGITALE THEATERWISSENSCHAFT (Jan Lazardzig)

Was geschieht mit dem Epistemischen Objekt Theater unter den Bedingungen einer digitalen Theaterwissenschaft? Unter welchen Bedingungen ist jetzt geisteswissenschaftliche Kritik möglich und wird praktiziert? (Verweis auf die Text(e) von Krämer, Sybille Prof. Dr. Dr. h. c.: Der ‚Stachel des Digitalen‘ – Prof. Dr. Dr. h. c. Sybille Krämer_Eröffnungsk keynote „Kritik der Digitalen Vernunft“ DHD2018. [<http://dhd2018.uni-koeln.de/video/>]) Krämer hebt in den hinzugezogenen Texten (siehe Literaturliste) darauf ab, dass die Geisteswissenschaftler:innen immer teilnehmen an dem, was sie untersuchen. Kritik ist die Bereitschaft, die Maßstäbe der Beurteilung von Phänomenen und Äußerungen immer auch auf das eigene Denken und Tun anzuwenden. Wie sieht diese Praxis unter den Bedingungen der digitalen Theaterwissenschaft aus? Hierzu stellt J. Lazardzig ein aktuelles, eigenes Praxisbeispiel - das DFG-Projekt [THEATERBAUWISSEN. Epistemische Kontinuitäten und Brüche im Spiegel der Theaterbausammlung der Technischen Universität Berlin](#) - vor. Das Projekt ist sammlungsgeschichtlich orientiert, verbunden mit der Fragestellungen: Wie kann ich Datensammlungen selbst historisieren? Und wie kann ich diese Praxis in einen größeren historischen Kontext stellen, als Teil der geisteswissenschaftlichen Kritik? Zunächst wurde die Theaterbausammlung der TU Berlin digitalisiert und erfasst (= Verdatung der Sammlung) im Rahmen einer DFG-LIS-Förderung¹, unter der Prämisse, dass eine Erforschung der Sammlung noch folgt. Im Moment wird die Erforschung der Sammlung im Rahmen eines weiteren - aktuell geförderten - DFG-Projektes vorangetrieben. Rekonstruiert werden die verschiedenen Verwendungsweisen dieser Sammlung. Diese Sammlung ist nicht in sich abgeschlossen, sondern eine Sammlung, die sich bzw. ihre Bezüge permanent transformiert. Und die sich auch im Zuge der Digitalisierung weiter transformiert hat. Diese sammlungsgeschichtliche Beschreibung / Rekonstruktion, die auch praxeologisch erfolgt, ist ein komplexer Prozess. Weil sich auch das Erkenntnisobjekt (das Epistemische Objekt), das diese Sammlung beherbergt, wandelt. Im Laufe der Sammlungsgeschichte durchwandert(e) die Sammlung verschiedene Stadien der Refunktionalisierung und Ergänzung und liegt jetzt auf verschiedene Standorte verteilt. Das Epistemische und das Meta-Epistemische Objekt ‚Sammlung‘ ist in permanenter Transformation. Die Herausforderung - formuliert als offene Frage - ist es jetzt, zu verstehen, wie unter den Bedingungen einer digitalen Theaterwissenschaft Datensammlungen einer solchen geisteswissenschaftlichen Kritik zugänglich bleiben? Die Teleologie - dass mit der Digitalisierung der Bestand ein für allemal zugänglich ist - muss wieder eingefangen werden und in eine fach- und sammlungsgeschichtliche Perspektive gebracht werden. Dieser zu entwickelnde kritische Zugang zur Sammlung wäre ein Forschungs- bzw. Arbeits-Gegenstand einer digitalen Theaterwissenschaft.

¹ <https://www.dfg.de/foerderung/programme/infrastruktur/lis/> [Gesichtet am 12.01.2021]

B4 Die Folgen der Corona-Pandemie für die Theater, die Wissenschaft und die Sammlungen

Leitung und Moderation:

Prof. Dr. Christopher Balme (Institut für Theaterwissenschaft, Ludwig-Maximilians-Universität München), Stephan Dörschel (Akademie der Künste, Berlin, Leitung des Archiv Darstellende Kunst), Tarun Kade (Dramaturg, Münchner Kammerspiele)

Abstract:

In diesem Workshop möchten wir diskutieren, wie sich die Corona-Pandemie auf Theaterpraxis, -wissenschaft und -sammlungen auswirkt. Es wird um Fragen des Zugangs zu den Sammlungen, aber auch um die plötzliche Verfügbarkeit von audiovisuellen Quellen durch die Theater gehen. Sind die Theater selbst Archive im digitalen Zeitalter geworden? Wie verändert sich der Forschungsgegenstand für die Wissenschaft? Diskutieren werden Gäste aus der Theaterpraxis, Theaterwissenschaft und den Theatersammlungen.

Zusammenfassung:

Prof. Dr. Christopher Balme eröffnet den Workshop. Er stellt sich (Professor für Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München und Theaterhistoriker, leitet das DFG-Forschungsprojekt Krisengefüge der Künste) und die Co-Referenten Stephan Dörschel (Leiter des Archivs Darstellende Kunst der Akademie der Künste, Berlin) und Tarun Kade (Chefdramaturg bei Matthias Lilienthal an den Münchner Kammerspielen, dort verantwortlich für das Programm der Kammer 4) kurz vor. Er hebt hervor, dass die Theater während des ersten Lockdowns ihre Archive für die Zuschauer:innen und die ganze Welt öffneten, indem sie Inszenierungen aus ihrem eigenen Repertoire, aber auch historische Inszenierungen streamten.

Stephan Dörschel stellt in seinem Statement fest, dass digitale Formate die leibhaftige Kopräsenz einer Aufführung nicht ersetzen können. Er befürchtet, dass es durch länger andauernde Schließungen zu einem Theatersterben vor allem der kleinen, nicht subventionierten Theater kommen könne, dass aber auch viele Theatersammlungen diese Zeit nicht unbeschadet überstehen werden, sondern von größeren Organisationseinheiten (Bibliotheken) „geschluckt“ werden. Er schließt mit zwei Ausblicken: Die Theatersammlungen werden digitaler werden und die Genre Grenzen im Theater werden verwischen und es wird hermetischer werden.

Christopher Balme weist in seinem Statement auf die unterschiedlichen Bedeutungsebenen des Wortes ‚Krise‘ als Chance/Gelegenheit (chinesisch) bzw. als Wendepunkt/Peripetie (altgriechisch) hin und verweist auf Reinhart Koselleck (Kritik und Krise), dass im Wesen der Krise eine Entscheidung zwar fällig, aber noch nicht gefallen sei. Seit der Aufklärung gewinnt die Zukunft an Bedeutung, was sich in der Krise noch verstärkt hat. Er nimmt Bezug auf das englische Theatersystem, das viel stärker als das deutsche von Einnahmen abhängig ist. Das Streaming von Aufführungen sei daher existenziell

notwendig. Nach der Krise könnten die Theater wieder anknüpfen, als sei nichts gewesen, aber Teile v.a. der Freien Szene werden diese Krise nicht überleben. Interessant sei, dass nach Wiederöffnung der Theater das ältere Publikum zuerst wiederkam, was dem Abonnementsystem zugeschrieben wird. Am Schluss plädiert er für einen transnationalen Systemvergleich: Wird die Krise neue Formate im digitalen und in der Präsenz hervorbringen? Auch neuartige Bezahlformate (Beispiele Oper München und Milo Raus Film „Das neue Evangelium“)? Auch neue Raumkonzepte – auch außerhalb des traditionellen Zuschauerraums? Die Theater wurden in der Pandemie selbst zu Gedächtnisinstitutionen. Durch das Streaming entstand eine neue Art von Konnektivität – das deutschsprachige Theater wurde weltweit rezipiert und es wurde festgestellt, dass es technologisch möglich ist, ohne leibliche Kopräsenz theatralische Wirkung zu entfalten. Ein neues Forschungsprojekt soll sich um die Frage der Globalisierung kümmern, um Konnektivität und auch Dis-Konnektivität, also die Störung dieser Verbindung.

Tarun Kade beschreibt in seinem Statement, dass der Lockdown mit dem Ende der Intendanz Lilienthal an den Münchner Kammerspielen zusammenfiel, ein großes internationales Projekt konnte so durch die Reisebeschränkungen nicht durchgeführt werden. Nach diesen anfänglich großen Problemen konnte zum Ende eine Platzausnutzung von 90-95 % erzielt werden. Es fand schließlich eine große Inszenierung eines japanischen Regisseurs im Münchner Olympiastadion mit 400 Zuschauer:innen statt. Die Kammerspiele haben seit Beginn der Intendanz Lilienthal Aufführungen für interne Zwecke (für Gastspielanfragen und -bewerbungen sowie Wiederaufnahmen) aufgezeichnet, die aber nicht für die Öffentlichkeit gedacht waren. Ein wesentlicher Ansatz Lilienthals bestand in der Öffnung des Theaters für Zuschauer:innen, die nicht ins Theater gehen können (zu weite Anreise, Schichtdienst) und die mit dem Streamingangebot jetzt erreicht werden konnten. Dies führt zu der Überlegung, wie man digitale und hybride Angebote auch nach der Pandemie produktiv einsetzt, um die Zugänglichkeit zum Theater zu erhöhen und dadurch neue Formen des internationalen Austauschs zu schaffen. Er arbeitet an einer Internet-Plattform „Theatre commons“, auf der nicht Aufführungen gestreamt werden sollen, sondern in Form von Online-Workshops die „Werkstatt des Theaters“ zugänglich gemacht werden soll.

PD Dr. Birgit Wiens (Theaterwissenschaftlerin, Forschungsprojekt „Szenographie“ an der Ludwig Maximilians-Universität München) macht in ihrem Beitrag deutlich, dass die öffentliche Verfügbarmachung von Theateraufführungen sowie das digitale Theater schon eine längere Geschichte haben (August Everdings Plan mit dem ZDF-Theaterkanal, Steve Dixon: Digital Performance, Kay Voges' Akademiegründung Theater und Digitalität) und weist auf wichtige Tagungen und digitale Forschungen hin, die auch historische Theaterräume und Theateraufführungen rekonstruieren. Sie nennt wichtige Beteiligte an diesem Prozess, wie die Initiative Digitale Dramaturgie, den Bund der Szenograf:innen und die Deutsche Theatertechnische Gesellschaft.

Prof. Dr. Frank Manuel Peter (Leiter des Deutschen Tanzarchivs Köln, Dozent an der Hochschule für Musik und Theater Köln) sieht die Tendenz, dass Theater selbst für die Zugänglichkeit ihrer

Archivmaterialien zuständig werden und mahnt einheitliche Standards für die dafür notwendigen recherchierbaren Datenbanken an. Die Archive würden dann lediglich in dem Falle, dass ein Theater oder eine Spielstätte schließt oder den Server nicht bezahlen kann, auf dem diese Daten liegen, für diese Archive zuständig werden.

Helena Bauer (Studentin und Mitarbeiterin an der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln) plädiert für interaktive digitale Aufführungsformate wie Zoom und Chat-Räume.

Sara Örtel (Arbeitsbereich Inszenierungsdokumentation im Archiv Darstellende Kunst der Akademie der Künste, Berlin) gibt zu bedenken, dass digitale Aufführungsformate nicht nur die Aufzeichnungstechnik benötigen, die ihnen jetzt durch Fördermittel zugänglich gemacht werden, sondern dass auch Knowhow und Erfahrung dazu notwendig seien, wie z.B. das live-Schneiden bei live-Streamings. Das digitale Theater wird das analoge Theater nicht ersetzen, aber vielleicht eine neue Kunstform schaffen.

Christopher Balme stellt die Frage nach den Rechten an den Aufzeichnungen. Sara Örtel und Stephan Dörschel weisen darauf hin, dass die Rechtfrage bei audiovisuellen Aufzeichnungen extrem schwer zu lösen sei und es am Gesetzgeber liege, die Schranken zumindest für Ausbildungs- und Gedächtnisinstitutionen abzusenken.

Tarun Kade weist darauf hin, dass in den Archiven auch sehr viel vergessen wird, was wichtig für die Theatergeschichtsschreibung wäre, z.B. Theres Giehse.

Leila Vidal-Sephila (Studierende, Dokumentarin) weist darauf hin, dass mangels Speicherplatz nicht sämtliche überlieferte Probenaufzeichnungen aufbewahrt werden, die aber für die Forschung wichtig wären. Die von Stephan Dörschel vorgeschlagenen Schnittfassungen als Auswahl aus den Probenaufzeichnungen wären aber viel zu aufwändig und es wäre fragwürdig, welche Materialien dadurch wegfallen.

Birgit Wiens sieht die Aufgabe des Archivs nicht in erster Linie in der Aufbewahrung von Probenaufzeichnungen oder Webseiten, sondern der Materialien, die Produktionsweisen und -bedingungen dokumentieren, wie z.B. das Notizbuch von Bert Neumann oder die virtuellen Modelle von Alexander Deniz und wie er damit arbeitet. Es sollte eine Diskussion im Archiv geben, wie sich Arbeitsweisen im Theater verändern und dies sollte in die Öffentlichkeit getragen werden, um die Relevanz des Theaters deutlich zu machen.

Tarun Kade wird eine Internet-Plattform erstellen, auf der die Arbeitsweisen des Theaters öffentlich gemacht werden und zwar nicht durch Probenaufzeichnungen, sondern durch eigens dafür veranstaltete Workshops mit 18 Künstler:innen.