

HANNAH SPEICHER

DAS WISSEN DER INSTITUTION ERSCHLIESSEN:
EIN BERICHT AUS DEM HAUSARCHIV DES
DEUTSCHEN THEATERS IN BERLIN

Meine Studie *Das Deutsche Theater nach 1989: Eine Theatergeschichte zwischen Resilienz und Vulnerabilität*¹ ist ein Beitrag zur kulturwissenschaftlichen Theatergeschichtsschreibung, für dessen Entstehung und Gelingen Besuche im Hausarchiv des Deutschen Theaters in Berlin grundlegend waren. Sie bilden die Voraussetzung für den folgende Aufsatz, der zweierlei leisten soll: Zum einen werde ich – in Form eines Forschungsberichts – den Stellenwert der Archivarbeit für meine Untersuchung reflektieren und zentrale Ergebnisse meiner Arbeit darlegen, zum anderen will ich meine Erfahrung zum Anlass nehmen, die aktuelle Lage der Hausarchive, insbesondere des Hausarchivs des Deutschen Theaters in Berlin, zu besprechen und in den Kontext des von Aleida Assmann konstatierten Strukturwandels des kulturellen Gedächtnisses, der Digitalisierung und der allgemeinen Strukturkrise der öffentlich finanzierten Theater zu setzen. Da es zu den Archiven *in* Theaterhäusern bisher kaum Forschung gibt, habe ich am 29. Oktober 2021 ein ergänzendes Experteninterview mit Karl Sand geführt, der von 2009 bis Ende 2021 das Archiv des Deutschen Theaters betreute.² Dieses Interview und der Aufsatz *Spuren des Unwiederholbaren. Das Archiv des Deutschen Theaters Berlin*³ von Karl Sand werden im Folgenden als zentrale Quellen für die Rekonstruktion der archivarisches Arbeit im Deutschen Theater herangezogen.

1. Ein Forschungsbericht aus dem Theaterarchiv

Das Thema meiner Dissertation – wie schon der oben genannte Titel vermuten lässt – ist der spannungsreiche Transformationsprozess des Deutschen Theaters vom selbstbewussten Staatstheater der DDR hin zu einem Landestheater in der

- 1 Hannah Speicher, *Das Deutsche Theater nach 1989. Eine Theatergeschichte zwischen Resilienz und Vulnerabilität*, Bielefeld 2021.
- 2 Karl Sand war zusätzlich zu seiner Tätigkeit als Archivar auch als Referent der Intendantur tätig.
- 3 Karl Sand, *Spuren des Unwiederholbaren. Das Archiv des Deutschen Theaters Berlin*, in: *Der Archivar* 69 (2016), H. 4, S. 318–322, hier S. 320.

Mitte der neuen Bundeshauptstadt. Zwar ist es inzwischen ein Allgemeinplatz⁴ und ein nahezu ritualisierter Vorgang⁵ der theatergeschichtlichen Forschung, stets auf die Flüchtigkeit ihres Gegenstands und die annähernde Unmöglichkeit eines jeden theaterhistorischen Vorhabens hinzuweisen, zeichnet sich das Theater als Kunst doch gerade durch seine Nicht-Reproduzierbarkeit, seinen ephemeren Charakter aus. Doch muss auch hier dieses Ritual aufgegriffen werden, da bei der Analyse der ästhetischen und organisatorischen Transformation des Deutschen Theaters nach 1989 nicht nur mit einer historisch-zeitlichen, sondern auch noch mit einer strukturellen Unschärfe umzugehen war: Denn obwohl Theater mit der Aufführung grundsätzlich Öffentlichkeit herstellt und sich so der Beobachtung und dem Blick des Forschers / der Forscherin preisgibt, fand ein großer Teil der untersuchten Theaterarbeit gerade im Verborgenen (hinter der Aufführung) statt.

Während dieses Problem in der Analyse einer zeitgenössischen Theaterorganisation methodisch durch die teilnehmende Beobachtung⁶ gelöst werden kann, ist der unmittelbare Zugriff im Fall meines Untersuchungsgegenstands und -zeitraums zunächst verstellt gewesen. Deshalb war die Arbeit im Hausarchiv des Deutschen Theaters unerlässlich und die Kontaktaufnahme zu Karl Sand der erste Schritt bei der Bearbeitung des Projekts.

1.1 Geschichte, Struktur und Archivalien des Hausarchivs am Deutschen Theater

Das Archiv ist in seiner heutigen Form in den 1950er Jahren »zur Dokumentierung der sozialistischen Kulturrevolution, der Traditions- und Erbpflege, der Stellung der Theater in der sozialistischen Gesellschaft und ihrer Verbindung zu den Werkstätten«⁷ gegründet worden und kann damit als eine DDR-Errungenschaft gelten. Einen aussagekräftigen Einblick in das Selbstverständnis des

- 4 Erika Fischer-Lichte, Probleme der Aufführungsanalyse, in: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, hg. von ders., Tübingen 2001, S. 233–265, hier S. 233.
- 5 Zur Kritik dieses Rituals vgl. Stefan Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*, Zürich 2007.
- 6 Die teilnehmende Beobachtung verstehe ich als Methode, »bei der der beobachtende Forscher mit den Menschen im beobachtenden Feld interagiert, an den ihn interessierenden Prozessen teilnimmt und sie in Beobachtungsprotokollen beschreibt«. Jochen Gläser und Grit Laudel, *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen*, Wiesbaden 2006, S. 37.
- 7 Elisabeth Brachmann-Teubner, *Beratung mit Archivaren der Berliner Theater*, in: *Archivmitteilungen* 33 (1983), H. 2, S. 80.

Archivs zu DDR-Zeiten bietet der »Entwurf zum Aufbau des Theater-Archivs« vom 29. September 1952. Hier werden als primäre Aufgaben

die Schaffung einer theaterinternen Bibliothek, die Erstellung von Inszenierungsdokumentationen sowie die Aufgabe der »Katalogisierung« der – auch historischen – Bestände genannt. Nur kurz wird auf die anzustrebende Dokumentation der »Betriebsarbeit« (interne Veranstaltungen, Schauspieleraus-sprachen, Betriebsleitung, Kassen- und Rechnungs-Statistiken) hingewiesen. Besonders wird aber betont, dass das zu gründende Archiv sehr eng mit der Dramaturgie zusammenarbeiten muss. Als »Theaterarchivare« fungierten zunächst (Gast-)Mitarbeiter der Dramaturgie oder Dramaturgen ohne gesonderte Archivausbildung in einer Doppelfunktion.⁸

Im Interview betont Karl Sand deshalb, dass trotz der aus heutiger Perspektive relativ opulenten Besetzung des Archivs mit zwei Vollzeitstellen keine fachliche Archivstruktur entstanden ist, sondern, dass das Archiv sich über die Zeit hinweg zu einer Mischung aus Bibliothek, Sammlung und Dokumentationszentrum entwickelt hat und aus Beständen besteht, die bis in die 1850er Jahre zurückreichen. So verwundert es nicht, dass bis zur Übernahme des Archivs durch Sand, der berufsbegleitend ein Masterstudium der Archivwissenschaft absolvierte, nie »ein spezifisches Überlieferungsmodell entwickelt«⁹ wurde. Er musste, obwohl er das Archiv nur noch mit einer halben Stelle verwaltete, daher mit der Übernahme zunächst interne Erschließungsrichtlinien und ein einheitliches Klassifikationssystem definieren.¹⁰

Im Gespräch wird deutlich, dass er das Archiv als ein Produktionsarchiv be-greift, in dem »alles möglichst gleich erfasst und umfassend dokumentiert« werden soll, wer wisse schließlich, »ob ein Regisseur in zehn Jahren nicht doch be-rühmt wird.«¹¹ Die dabei entstehenden heterogenen Archivalien teilt Sand grob in folgende Gruppen ein:

8 Sand, Spuren des Unwiederholbaren, S. 320.

9 Ebd.

10 Sand hat die Titelformung für die Archivalien nach dem System »Autor, Stücktitel, Jahr, Bühne und Regisseur« vorgenommen. Hierdurch wird das meiste Archivgut ein-deutig einer Produktion zuzuordnen. Patrick Primavesi hat darauf verwiesen, dass »von dem besonderen Fall fachlich spezialisierter Sammlungen einmal abgesehen, [...] die für Theater, Tanz, Performance etc. angesetzten Ordnungskriterien in vielen Archiven so unspezifisch [sind], dass eigentlich relevante Informationen nicht oder nur sehr umständlich zu erhalten sind.« Patrick Primavesi, Theaterwissenschaftliche Forschung und die Methoden des Archivs, in: Methoden der Theaterwissenschaft, hg. von Chris-topher Balme und Berenika Szymanski-Düll, Tübingen 2020, S. 99–116, hier S. 102.

11 Interview mit Karl Sand vom 29. Oktober 2021.

Zum einen handelt es sich um Schriftgut im weitesten Sinn. Hier wären beispielsweise Rollen- und Regiebücher, Souffleusen- und Inspizientenbücher, Vorstellungsberichte, dramaturgische Textfassungen und Materialien, Programmhefte sowie Werbematerialien zu nennen. Ebenfalls finden sich Korrespondenzen mit Autoren oder Schauspielern, Auszeichnungen, Pressemappen, Personalakten, Kassenbücher und vertragliche Vereinbarungen. Zum anderen sind es Bilddokumente wie analoge und digitale Fotografien (Fotos von Proben und Vorstellungen, Porträt-Fotos, Foto-Alben), einige historische Gemälde, Druck- und Plakatgraphik, Kostümbild-Figurinen und technische Zeichnungen (Bühnenbild-, Bau- und Hauspläne). Von besonderer Bedeutung sind zudem die audiovisuellen Dokumente, die heute von Nutzerinnen und Nutzern bevorzugt nachgefragt werden. Hierzu gehören zunächst die betriebsinternen Audio-Aufzeichnungen, die teilweise bis in die 1950er Jahre zurückreichen, und die Video-Mitschnitte der Inszenierungen (umfassend seit 1990), Werbetrailer sowie bei den Video-Einrichtungen der Inszenierungen anfallender AV-Content. Darüber hinaus wären die dreidimensionalen Objekte zu erwähnen, die aber nur eingeschränkt gesammelt werden können. Hierzu zählen einige wenige Bühnenbildmodelle und exemplarische Requisiten sowie Musealien, die eine kleine Sammlung historisch wertvoller Büsten einschließt.¹²

Auf die Frage, welche Personengruppe das Archiv hauptsächlich frequenziert, beschreibt Sand eine Schwerpunktverschiebung von den »Aficionados, den begeisterten Fans« hin zu Journalist/innen, Schriftsteller/innen und Wissenschaftler/innen, wobei insbesondere die Letztgenannten mittlerweile besonders audiovisuelles Material nachfragen würden. Dabei liegen die Mitschnitte im strengen Sinn gar nicht im Archiv, sondern werden von der Videoabteilung verwaltet, können aber über das Archiv bezogen werden. Auch für meine Studie war die Sichtung von Aufführungsmitschnitten von großer Relevanz; hier besonders die Mitschnitte von jenen drei Stücken, die als zentrale Fallbeispiele in meiner Arbeit besprochen werden, das heißt die Aufzeichnungen von Heiner Müllers *Hamlet/Maschine*, ein Mitschnitt der Generalprobe von Thomas Ostermeiers *Shoppen und Ficken* und eine Aufnahme von Michael Thalheimers *Emilia Galotti*, die in der *Theateredition* auf DVD erschienen ist. Im Fall von *Hamlet/Maschine* und *Emilia Galotti* handelt es sich um typische Fernsehmitschnitte.¹³ Die Aufnahmen sind mit mehreren Kameras aufgenommen

¹² Sand, *Spuren des Unwiederholbaren*, S. 321.

¹³ *Emilia Galotti* wurde von Hans Rossacher für den ZDF-Theaterkanal gefilmt. Der Mitschnitt von *Hamlet/Maschine* wurde von Christoph Rüter im Auftrag des Deutschen Theaters erstellt.

und im Nachhinein bearbeitet und geschnitten, während *Shoppen und Ficken* – wahrscheinlich für den hausinternen Gebrauch, wie zum Beispiel für Wiederaufnahmeprobe, – mit einer fixierten Kamera in Zentralperspektive aufgenommen wurde. Im ersten Fall ist von einer stärkeren interpretativen Überformung des Materials durch den Erstellenden auszugehen als im zweiten Fall. Aber auch solche Aufnahmen, die durch das Ausbleiben von Schnitten Objektivität suggerieren, stellen eine spezielle Sichtweise beziehungsweise Interpretation dar, denn es gilt, was Stefanie Husel (phänomenologisch) zur Videoaufnahme herausgestellt hat:

Im Gegensatz zum menschlichen Beobachter sieht die Videokamera nichts, vielmehr speichert sie in sturer Breite Lichtdaten. Die menschliche Beobachterin im Zuschauerraum ist unterdessen in ihrem Sehen gezwungen, Aufmerksamkeit zu fokussieren, dabei einzelne Blickpunkte auszuwählen und ganz konkret die Augen über das Bühnengeschehen wandern zu lassen. Sie ist auf diese Weise nicht zuletzt körperlich ins Aufführungsgeschehen involviert, nimmt Atmosphären, Gerüche, Temperatur u. v. a. wahr und wird vom Verhalten der Umsitzenden beeinflusst.¹⁴

Trotz dieser Einschränkungen und der Erkenntnis, dass »es offensichtlich nicht möglich [ist], ganze empirische Theateraufführungssituationen ›mit nach Hause‹ zu nehmen«,¹⁵ stellt die Verfügbarkeit von Videomaterial grundsätzlich einen Gewinn für die theaterwissenschaftliche Forschung dar.

Schon Hans-Thies Lehmann hat in den frühen 1990er auf die Ambivalenz der Analyse von Videomaterial verwiesen, indem er betonte, dass das Video einerseits durch das Vor- und Zurückspulen »eine neue Intensität der Konfrontation mit dem Objekt ermögliche«,¹⁶ wodurch der theaterwissenschaftliche Blick sich dem »selbstverständlichen Vorgehen des Philologen [annähere], einen Text mehrfach, in Passagen Wort für Wort, strukturierend, abwägend, vergleichend Revue passieren zu lassen«.¹⁷ Andererseits jedoch sei das Video eben immer um »wesentliche Wahrnehmungsdimensionen (Raumerfahrung, Zeitrhythmus ...)«¹⁸ verkürzt. Hinzu kommt, dass bei der Arbeit mit Aufführungsmitschnitten, will man beispielsweise Stills aus den Ausschnitten verwenden, vielfältige Persönlichkeits- und Urheberrechtsfragen geklärt werden müssen. Auf dieses Problem wird im zweiten Teil des Beitrags genauer eingegangen.

14 Stefanie Husel, *Grenzwerte im Spiel*, Bielefeld 2014, S. 31 f.

15 Ebd.

16 Hans-Thies Lehmann, *Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse*, in: *Zeitschrift für Semiotik* 11 (1989), H. 1, S. 29–49, hier S. 31.

17 Ebd.

18 Ebd.

1.2 Das Hausarchiv als Methode:

Den Weg einer künstlerischen Idee durch den Apparat nachverfolgen

Die Besuche im Archiv des Deutschen Theaters ermöglichten nicht nur den Zugang zu wichtigen Archivalien und Quellen, sondern waren auch für die Konzeption der Methode und des Aufbaus der gesamten Studie grundlegend: So folgte vor Ort aus der Auseinandersetzung mit dem Modell ›Hausarchiv‹ zum einen die Idee, die Kapitel der Arbeit so anzuordnen, dass man den Spuren folgt, die eine Inszenierung im Prozess ihres Werdens hinterlässt – von ersten Konzeptionsgesprächen über die Erstellung einer Textfassung, die Probenphase und die Aufführung bis hin zu dem ›diskursiven Nachleben‹, das eine Inszenierung außerhalb der sie hervorbringenden Institution führen kann. Und zum anderen bestätigten mich meine Beobachtungen im Archiv zusammen mit ergänzend geführten Zeitzeugeninterviews darin, dass Inszenierungen (auch) als Bilder der sie hervorbringenden Organisation gelesen werden können. Theoretisch ergänzt wurde dieses Vorgehen durch die Auseinandersetzung mit Gareth Morgans *Bilder der Organisation*,¹⁹ einem kanonischen Text der Organisationstheorie. Morgan zeigt in seinem Buch, wie Metaphern die Selbstbeschreibungen von Organisationen dominieren und das Denken und Handeln in Organisationen beeinflussen.

Angewendet auf die Theater bedeutet das, dass diese insofern als besondere Organisationen gelten können, als dass sie ihre (eigenen) Bildwelten kreieren und öffentlich machen. Selbstverständlich ist nicht jede Inszenierung ein aussagekräftiges, selbstreflexives ›Bild der Organisation‹; doch ist ein zentrales Ergebnis meiner Arbeit, dass es am Deutschen Theater immer wieder dazu kommt, dass Inszenierungen durch die sprachlichen wie visuellen Bildwelten, die sie entwerfen, in der Lage sind, den im Haus kursierenden Mentalitäten und Selbstbeschreibungen Ausdruck zu verleihen und – vice versa – diese auch zu prägen. Um das konkret zu machen, ist es ergänzend erforderlich, einen kurzen Überblick über die zentralen Ergebnisse von *Das Deutsche Theater nach 1989: Eine Theatergeschichte zwischen Resilienz und Vulnerabilität* zu geben, bevor die aktuelle Lage der Hausarchive thematisiert wird.

Die in Heiner Müllers *Hamlet/Maschine* monumental-inszenierte Stasis (das Stück dauert acht Stunden und ist in Anlehnung an Walter Benjamin eine großangelegte Unterbrechung der parallel verlaufenden Wendereignisse) antizipierte die Haltung der Leitungspersönlichkeiten des Deutschen Theaters in der ersten Hälfte der 1990er Jahre: Thomas Langhoff als Intendant setzt entsprechend auf Beharrung, Bewahrung und Verweigerung des kulturpolitischen

19 Gareth Morgan und Inge Olivia Wacker, *Bilder der Organisation*, Stuttgart 2008.

Resilienz-Imperativs (Seid krisenfest! Baut nicht Belastungen ab, sondern erhöht eure Belastbarkeit!) und verzögert größere Einsparungen, Entlassungen und eine ›Verwestdeutschung‹ des Deutschen Theaters erheblich. Diese Haltung traf innerbetrieblich auf deutlichen Zuspruch und war in den ersten Nachwendejahren sogar von kulturpolitischer Seite erwünscht. Auf lange Sicht überdeckte dieser Führungsstil, der anfänglich durchaus Erfolge produziert hatte, jedoch den Handlungsbedarf. Die Verweigerung des Resilienz-Imperativs führte letztlich zu einem Verlust ostdeutscher Theaterkultur am Haus.

Heiner Müllers Resilienz als einzelner Akteur verläuft nach einem anderen Muster. Seine auf Internationalisierung und Paradoxierung setzende Selbstinszenierung machte ihn – obwohl er als Dramatiker vollkommen verstummte – zu einem der bekanntesten widerständigen DDR-Intellektuellen nach 1989.

In der zweiten Hälfte der 1990er Jahre wurde die finanzielle Krise des Landes Berlin auch zu einer Krise für das Deutsche Theater: Das Haus – so erinnern sich die Interviewten – fiel in eine Depression, und kreative Lähmung breitete sich aus. Die Gründung der Nebenspielstätte »Baracke« (1996/97) mit ihrer drastischen Pop-Ästhetik, die ich am Beispiel von *Shoppen und Ficken* analysiert habe, kann vor diesem Hintergrund als ein vitalistisches Gegenbild zum Zustand des Haupthauses gedeutet werden.

Die Baracke nimmt damit eine interessante Schwellenposition ein: Einerseits wurde mit der Nebenspielstätte ein neuer, marketingorientierter und schlanker Apparat geschaffen, der als mustergültige Umsetzung des Resilienz-Imperativs gelten kann, andererseits leistete sich das hochverschuldete Haus diese Spielstätte als ›Extra‹ und nicht als Ersatz für teurere Strukturen. Bemerkenswert ist zudem, dass der Erfolg von Ostermeiers kleiner Spielstätte, die nachhaltig die Gegenwartsdramatik vitalisierte, nicht auf die Reputation des Deutschen Theaters zurückwirken konnte. Vielmehr scheint es so, als habe der Erfolg der Baracke die kreative Lähmung des Haupthauses in der Öffentlichkeit noch deutlicher zu Tage treten lassen. Ursächlich dafür, dass der Zusammenhang von Baracke und Deutschem Theater kaum wahrgenommen wurde, ist Ostermeiers (Selbst-)Positionierung als Häretiker, die auch von den Feuilletons aufgenommen und perpetuiert wurde. Dadurch konnten das ästhetische Programm und die Reputation der Spielstätte mit Thomas Ostermeier an die Berliner Schaubühne migrieren.

Im Sommer 2001 übernahm der 1940 in Solingen geborene Bernd Wilms, der zuvor sieben Jahre das Gorki-Theater geleitet hatte, die Leitung des Deutschen Theaters, und seine Intendanz stand sowohl im Zeichen der Affirmation des Resilienz-Imperativs als auch von wiederaufflammenden Ost-West-Kämpfen. Wilms' Intendanz ist in organisatorischer wie ästhetischer Hinsicht ein Neuanfang, der schon am Eröffnungswochenende in Michael Talheimers *Emilia*

Galotti seine künstlerische Entsprechung findet. Talheimers beim Publikum und der Kritik erfolgreiches konzeptionelles Regietheater der Reduktion ist stilbildend für die Intendanz von Wilms: Inhaltlich tilgt die *Emilia Galotti*-Inszenierung alle Bezüge zu einer sozialistischen Lektüre des Stücks und gibt durch die materielle Reduktion auf der Bühne Wilms ›Austeritätspolitik‹ – das Haus produzierte mit einem um siebzig Mitarbeiter reduzierten Team doppelt so viele Produktionen – ein populäres Bild.

2. Die Hausarchive in der Krise zwischen allgemeiner Strukturkrise der Theater und dem beschleunigten Strukturwandel des kulturellen Gedächtnisses

Die Theaterarchive, die an einzelne Theaterhäuser angekoppelt sind, geraten derzeit aus verschiedenen Richtungen unter Druck: Zum einen unterminiert die generelle Struktur- und Finanzkrise der öffentlichen Theater die Legitimität und die Finanzierung der noch bestehenden Hausarchive – so wurden etwa die Hausarchive am Berliner Ensemble und der Volksbühne abgewickelt und die Bestände an die Akademie der Künste überführt. Zum anderen ergibt sich eine Reihe von Problemen aus dem, was mit Aleida Assmann als ein beschleunigter Strukturwandel des kulturellen Gedächtnisses beschrieben werden kann. Assmann summiert hierunter die stetig steigende Zahl von potentiell archivierbaren Materialien, den Schwund (analog) fixierter Kommunikation und die Frage nach der Konservierung von digitalen Medien. In ihrem Beitrag *Archive im Wandel der Mediengeschichte* beziffert die Autorin die Probleme wie folgt:

Die Menge des Archivguts ist in jüngster Vergangenheit rapide angewachsen. Dazu einige Zahlen: Ein französischer Archivar hat ausgerechnet, dass zwischen 1950 und 1987 die gleiche Menge an Archivgut entstand, wie zwischen den Jahren 500 und 1950. Ferner sagt man voraus, dass sich die Archivbestände bis 2020 noch einmal verdoppelt haben werden. In Deutschland beträgt das Archivgut drei Millionen laufende Meter. (Das deutsche Bibliotheksgut umfasst im Vergleich dazu 15 Mio.). Von diesen sind bereits 300.000 durch ihren physischen Erhaltungszustand unbenutzbar geworden und weitere 900.000 stark gefährdet. Zu den wichtigsten Sammlungsgegenständen gehören Schriftdokumente (Urkunden, Akten, Briefe usw.) sowie, immer wichtiger werdend: Artefakte der neuen Bild- und Ton-Medien, die ganz neue Konservierungsanstrengungen erfordern. Während im Telefon-, Handy- und Email-Zeitalter insgesamt wohl deutlich weniger materielle Spuren der Alltagskommunikation anfallen als unter den Voraussetzungen

alternativenloser Schriftlichkeit, stellen vor allem die Produkte der neuen Analog-Medien (Zelluloidfilm, Ton- und Videobänder) ganz neue Herausforderungen an die Archive, die sowohl durch materiale Konservierung als auch durch digitale Informationssicherung gelöst werden müssen.²⁰

Auch Karl Sand thematisiert diese Probleme im Interview: So betont er, dass der stetig steigende produktive Output an den Theatern dazu führe, dass immer mehr Material entstehe, das archiviert werden sollte, wobei gleichzeitig wichtige Dokumente, besonders aus dem dramaturgischen Bereich, nicht mehr verfügbar sind, weil Gespräche nur noch informell per Handy oder E-Mail geführt werden. Dazu kommt noch das Problem der Konservierung von Datenträgern. Hier bringt Sand im Gespräch das Beispiel der DAT-Kassetten, die das Problem haben, dass ihre Magnetbänder zusehends verfallen und dass keine Abspielgeräte mehr produziert werden. Am Deutschen Theater nutzte man die pandemiebedingte Unterbrechung des Spielbetriebs zur Digitalisierung der DAT-Kassetten und konvertierte auch das Videomaterial in neue Formate, damit Streaming-Angebote möglich werden.

Diese Beispiele zeigen, dass Archive heute – wie auch Patrick Primavesi schreibt – insbesondere »die Transformation von Medien in rasch wechselnde, durch technische Entwicklungen (und deren Markterfolge) vorgegebene Codierungsformate zu gewährleisten haben.«²¹ Die »Fähigkeit zur unablässigen Selbsttransformation«²² wird damit zum zentralen Kriterium für die Resilienz eines Archivs. Das bedeutet aber auch, dass die Archive »schon zur bloßen Aufbewahrung und Erhaltung ihrer Sammlungen einen weitaus größeren Aufwand betreiben müssen als bei Dokumenten auf Papier«²³ und dass »[d]igitale Archive [...] nicht mehr Orte des Sammeln und Anhäufens, sondern der Rekodierung, Durchkreuzung, Streichung, des semantischen, metatheoretischen Umbaus« sind.²⁴ Die Theaterarchive befinden sich also in der paradoxen Situation, dass sie mit stark schwindender personeller Ausstattung einen immer größeren *workload* und vielfältige neue (technische) Aufgaben zu bewältigen haben.

20 Aleida Assmann, Archive im Wandel der Mediengeschichte, in: Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten, hg. von Knut Ebeling und Stephan Günzel, Berlin 2009, S. 165–175, hier S. 173 f.

21 Primavesi, Theaterwissenschaftliche Forschung und die Methoden des Archivs, S. 106.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 104.

24 Hans Ulrich Reck, Metamorphosen der Archive/Probleme digitaler Erinnerung, in: Metamorphosen. Gedächtnismedien im Computerzeitalter, hg. von Götz-Lothar Darsow in Zusammenarbeit mit dem Sprengel-Museum Hannover, Stuttgart 2000, S. 195–237, hier S. 222.

Das zweite große Problem, mit dem sich die Archive konfrontiert sehen, ist die Demokratisierung des Zugangs zu den Digitalisaten. Karl Sand betont hierzu in unserem Gespräch, dass zwar verstärkt sowohl von der Kulturpolitik als auch von Wissenschaft und Forschung der Wunsch an die Theater hergetragen wird, Aufführungen in Online-Mediatheken frei verfügbar zu machen, dass dabei aber in der Regel die umfangreichen Urheberrechtsfragen von audiovisuellen Medien ausgeblendet werden. Erschwerend kommt hinzu, dass, um die Fördergelder für Digitalisierungsprojekte zu erlangen, die Theater die Rechtsfragen für die Mitschnitte bereits geklärt haben müssen; was wiederum im laufenden Theaterbetrieb kaum zu leisten ist. So sind bei einem Theatermitschnitt neben den Persönlichkeitsrechten der gefilmten Schauspieler/innen immer auch die Rechte von Autor/innen und Regisseur/innen tangiert: Alle Beteiligten müssen kontaktiert und um ihr Einverständnis gebeten werden. Im Todesfall geht das Recht am eigenen Bild noch für zehn Jahre an die Angehörigen über, und das Urheberrecht erlischt sogar erst nach siebzig Jahren *post mortem auctoris*.²⁵ Die nur sehr langsam voranschreitende Digitalisierung der Theaterarchive hat den (unintendierten) Nebeneffekt, dass

große im Internet präsenzte Konzerne wie Google oder Youtube mit ihren Suchmaschinen immer mehr Inhalte des kulturellen Gedächtnisses nur in zufälligen Ausschnitten von schlechter Qualität und ohne hinlängliche Kennzeichnung oder gar Kontextualisierung anbieten, gleichzeitig aber mit begleitender Produktwerbung und durch eine umfassende Datenspeicherung jeden einzelnen Suchvorgang bereits kommerziell verwerten.²⁶

Für die Verbesserung der Lage der Theaterarchive in der Hauptstadt engagiert sich kulturpolitisch seit 2011 der Runde Tisch der Berliner Theaterarchive; ein informeller Verbund aller Berliner Institutionen mit Theatersammlungen.²⁷ Neben Workshops und Diskussionspapieren lancierte die ans Internationale

25 Vgl. Eric W. Steinhauer, Wissen ohne Zukunft? Der Rechtsrahmen der digitalen Langzeitarchive von Netzpublikationen, in: Was bleibt? Nachhaltigkeit der Kultur in der digitalen Welt, hg. von Paul Kimpel und Jürgen Keiper, Berlin 2013, S. 61–80.

26 Primavesi, Theaterwissenschaftliche Forschung und die Methoden des Archivs, S. 105.

27 »Von Anfang an dabei waren das Maxim Gorki Theater, das Deutsche Theater, die Theatersammlung der Stiftung Stadtmuseum Berlin, die Deutsche Oper Berlin, das Deutsche Zentrum des Internationalen Theaterinstituts mit dem Mime Centrum Berlin, die theaterhistorischen Sammlungen und das Medienlabor des Instituts für Theaterwissenschaft der Freien Universität zu Berlin, das Kinder- und Jugendtheaterzentrum der Bundesrepublik Deutschland mit seiner Berliner Dependence, das Landesarchiv Berlin und das Archiv Darstellende Kunst der Akademie der Künste, Berlin. Weitere Institutionen wie die Komische Oper, die Schaubude, das Theater an der Parkaue, die Universität der Künste, die Technische Universität, die Beuth-Hochschule und viele weitere haben sich seitdem dem internen Gesprächsforum angeschlos-

Theaterinstitut angegliederte Initiative auch eine Umfrage unter den knapp hundert Theatersammlungen und -archiven der Stadt, die die prekäre Situation der Archive eindrücklich abbildet. Die Umfrage zeigte,

dass rund zwei Drittel der Institutionen keine Arbeitszeit für die Sammlungen aufwenden können und dass an den befragten Spielstätten lediglich 15% der Bestände elektronisch erfasst sind. In knapp 80% der Fälle kann ein geregelter Zugang für Interessierte zu den Beständen nicht gewährleistet werden. [...] Das archivarisches Tagesgeschäft: kontinuierliches Erfassen, Verzeichnen, Pflegen und Digitalisieren der Bestände, liegt mangels finanzieller und personeller Ressourcen an der Mehrzahl der Berliner Theater- und Opernhäuser weitestgehend brach. An Besucherpflege und wissenschaftliche Begleitung von Rechercheprozessen ist hier gar nicht zu denken.²⁸

Um diese erinnerungspolitische Sackgasse zu verlassen, ist die Initiative, so Karl Sand, in den engen Kontakt mit der Senatsverwaltung getreten, mit dem Ziel der Gründung einer Stelle, die die Aufgabe hat, die Digitalisierung der Videobestände aller Berliner Theater zentral zu organisieren, aufzubereiten und zugänglich zu machen.

Angesichts dieser vielfältigen Probleme stellt sich die Frage, ob es überhaupt noch Hausarchive geben sollte. Sind diese nicht ein Anachronismus, der nur zu einer weiteren Eskalation von nicht mehr überschaubaren Archivmetern führt? Können all diese Dokumente der Theaterarbeit nicht einfach vergessen werden? Reichen für die Zukunft nicht zentrale Mediatheken, die die wichtigsten Inszenierungen als Mitschnitte abrufbar machen? Aus der Perspektive einer Forschenden können diese Fragen natürlich nur verneint werden. Denn wenn man das Ziel verfolgt, das Theater als diversen und komplexen Arbeitsprozess vor und hinter den Kulissen zu untersuchen, braucht man die Archive vor Ort, in denen sich die Wissensbestände manifestieren, die für die Häuser aus ihren eigenen Arbeitslogiken heraus wichtig sind. Karl Sand beschreibt die idealtypische Aufgabe des Hausarchivs entsprechend so:

Im günstigsten Fall dokumentieren die erhaltenen und überlieferten Unterlagen annähernd den gesamten Prozess der Entstehung einer Theateraufführung von der Spielzeitplanung und den ersten Vorgesprächen mit der künstlerischen Leitung sowie der ökonomischen Planung, der unmittel-

sen.« Homepage Runder Tisch der Theaterarchive, Über uns, <http://theaterarchive.iti-germany.de/index.php?id=198> (3.2.2022).

28 Presseinformation: Theatersammlung und -archive in Berlin: »Besorgniserregende Situation«, Dringlichkeitskatalog notwendiger Maßnahmen in Vorbereitung, 2018, http://theaterarchive.iti-germany.de/fileadmin/Mime_Centrum_Berlin/20180302_PM_Runder_Tisch_Berliner_Theaterarchive.pdf (3.2.2022).

baren Umsetzung bis hin zum Endprodukt der Inszenierung bzw. der Aufführung sowie deren öffentliche Rezeption.²⁹

Das bedeutet also, dass mit dem Verlust der Hausarchive genau diese Wissensbestände verschwinden, die den noch viel zu wenig erforschten Zusammenhang zwischen Ästhetik und Institution beziehungsweise zwischen den künstlerischen Ereignissen und den sie hervorbringenden Produktionsbedingungen historisch rekonstruierbar machen. Als ein anekdotisches Beispiel für einen weiteren organisationsspezifischen Wissensbestand, der vom Hausarchiv des Deutschen Theaters bewahrt wurde und der bei der Überführung in ein größeres Archiv sicher kassiert worden wäre, führt Sand im Gespräch mit mir die Biografie des iranisch-stämmigen Schauspielers Sadegh Shabaviz an. Shabaviz war in den 1950er Jahren aus dem Iran geflohen und dann in den Jahren 1964–1994 als Schauspieler (aus der sogenannten zweiten Reihe) am Deutschen Theater fest engagiert. Shabaviz' Vita steht exemplarisch für die kaum bekannte Geschichte iranischer Immigrant/innen und Künstler/innen in der DDR; die Archivmaterialien zu seiner Person konservieren diese verschüttete Geschichte und machen sie erzählbar.

Das Hausarchiv des Deutschen Theaters gerät momentan nicht nur von außen unter Legitimitätsdruck, sondern auch im Inneren des Hauses treten Konflikte auf: Denn die Bereitschaft der Gewerke Materialien, wie beispielsweise Kostüm- und Bühnenbildentwürfe, regelmäßig abzugeben, schwindet, so Sand im Interview; was durchaus auch als ein Effekt des gestiegenen Produktionsdrucks betrachtet werden kann. Umso wichtiger, so Sand weiter, sei es, dass die Hausarchivar/innen ihre soziale und kommunikative Verankerung in den Häusern nutzen, denn

der, der von außen draufsieht, hat nicht die Kontaktmöglichkeiten, zu eruieren, welche Materialien tatsächlich vorhanden und von Interesse sind. [...] Vor Ort ist man immer besser in der Lage Materialien zu sichern, als wenn das von außen mit Druck oder Abgabepflichten funktioniert.³⁰

Die theaterwissenschaftliche Forschung muss angesichts der prekären Situation der Hausarchive deutlich machen, dass diese als besondere Einrichtungen des kulturellen Gedächtnisses nicht gänzlich zum Anachronismus werden dürfen. Und es bleibt zu hoffen, dass sich zumindest einige herausragende Hausarchive als resilient erweisen werden, indem ihnen die digitale (Selbst-)Transformation gelingen wird.

29 Sand, *Spuren des Unwiederholbaren*, S. 321.

30 Interview mit Karl Sand vom 29. Oktober 2021.