

Was ist das: Inszenierungsdokumentation?

Die einzigen Wahrheiten, die etwas taugen, sind Werkzeuge, die man nach Gebrauch wegwirft.

Umberto Eco

Der vorliegende Band verzeichnet die Ergebnisse einer Arbeit, die ab Mitte der sechziger Jahre im Verband der Theaterschaffenden der DDR und im Förderverein Theaterdokumentation geleistet wurde und seit 1994 in der Akademie der Künste fortgesetzt wird. Angeregt wurde die Dokumentation von Inszenierungen des Schauspiel- und Musiktheaters durch Theaterleute wie Ruth Berghaus, Götz Friedrich und Gerhard Wolfram, die ein Interesse daran hatten, die Arbeit ihrer Kollegen näher kennenzulernen, deren Erfahrungen zu studieren und zu nutzen und die auch selbst bereit waren, sich »in die Küche« gucken zu lassen.

Als Beispiel dafür dienten die Bemühungen von Bertolt Brecht und Walter Felsenstein, ihre Theatermethode weniger in Form von theoretischen Schriften, als vielmehr durch genaue Beschreibungen ihrer Regiearbeit öffentlich zu machen. Diese beiden Regisseure und Reformatoren des Theaters ließen Gespräche zur Vorbereitung von Inszenierungen protokollieren, publiziertes schriftliches und Bild-Material sammeln und aufbereiten; die Assistenten und Hospitanten wurden angehalten, die Proben genau zu notieren und die Aufführungen mittels Beschreibungen, Fotos und Skizzen dingfest zu machen. Jeweils nach der Premiere wurden die Ergebnisse der Arbeit ausgewertet, die Reaktionen des Publikums und der Öffentlichkeit analysiert, und auch dies wurde protokolliert. Inszenierungsdokumentation war selbstverständlicher Bestandteil der Theaterarbeit.¹

Ein entscheidender Unterschied zwischen der dokumentarischen Tätigkeit dort und den hier verzeichneten Dokumentationen besteht allerdings darin, daß nicht beabsichtigt war und ist, diese als »Modelle« anzulegen und zu benutzen. Also nicht – wie bei Brecht und Felsenstein – Propaganda für eine bestimmte Methode der Theaterarbeit, kein Versuch, Vorbildhaftes zu empfehlen, sondern tatsächlich »nur« Weitergabe von Erfahrungen, ausgehend von der einfachen Frage: Was aus der Arbeit der anderen Kollegen würde mich interessieren, wenn ich eine Inszenierung desselben Stückes, derselben Oper vorzubereiten hätte?

Ausgangspunkt für diese Art der Dokumentation von Theater-Inszenierungen ist die – theoretisch gesicherte – Position, daß das eigentliche »Werk«, die Aufführung, als einmaliges Ereignis in *keiner* Form, weder mit schriftlichen oder anderen Aufzeichnungen, noch mit audiovisuellen Medien »materialisiert« und damit für die Nachwelt erhalten werden kann. Je höher der Grad an scheinbarer Übereinstimmung zwischen dem Abbild (z. B. dem Videomitschnitt) und dem Original (der Aufführung), desto größer ist die Wahrscheinlichkeit der Differenz.²

Von den verschiedenen Möglichkeiten, sich diesem Dilemma zu stellen, geht die Methode der Inszenierungsdokumentation vom Prozeß der Produktion aus, der das Entstehen, das

Aufführen und das Rezipieren des Werkes umfaßt. Also: die Inszenierung als Tätigkeit. Aus den Anforderungen der Theaterleute und den ersten eigenen Erfahrungen entwickelte sich ein wesentlicher Grundsatz der Dokumentationsmethodik: Die Dokumentation wird von den am Inszenierungsprozeß Beteiligten selbst hergestellt. Also keine Dokumentation »von außen«, durch Wissenschaftler, Journalisten, Studenten usw., sondern »von innen«, durch Dramaturgen, Regieassistenten, Regisseure. Das sichert Authentizität in der Darstellung. Die Dokumentation ist ein Originaldokument, geprägt von der subjektiven Haltung der Macher zum eigenen Tun und gegenüber dem eigenen Produkt. Der dabei selbst auferlegte Zwang, die eigene Arbeit zu reflektieren, gibt die Möglichkeit, sich in ein Verhältnis zur Tradition zu setzen, sich auf sie zu beziehen, sie bewußt fortzusetzen, zu erneuern und Anschlüsse für die Folgenden zu schaffen. Zu berücksichtigen ist dabei allerdings, daß an einer Inszenierung eine keineswegs homogene Gruppe von Künstlern beteiligt ist, d. h., daß in der Regel auch eine solche Dokumentation von den speziellen Interessen und Standpunkten des Dokumentierenden mitgeprägt wird. Die Autorisierung der Dokumentation durch den Regisseur bedeutet nicht, daß ihr Inhalt eine abgestimmte »Kollektivmeinung« darstellt. Sie ist das Werk des Herstellers der Dokumentation.

Veränderungen der Art und Weise der künstlerischen Produktion im Theater verlangte nach Differenzierung der Dokumentationsmethoden und des Materialangebots innerhalb der Dokumentationen. Das ist ein weiterer wichtiger methodischer Grundsatz für die Dokumentationsherstellung: Inszenierungsdokumentationen reflektieren nicht nur in ihrem Inhalt, sondern auch in ihrem methodischen Aufbau die Spezifik der jeweiligen künstlerischen Arbeit.

Die Prinzipien für die **Auswahl** der dokumentierten Inszenierungen entstanden in enger Verbindung mit der Theaterpraxis in der DDR. Eine überschaubare Theaterlandschaft und eine intensive Kommunikation zwischen den Theaterleuten ermöglichten es, von relevanten Inszenierungsvorhaben frühzeitig zu erfahren und junge Regietalente schon bei ihren ersten Versuchen kennenzulernen. Im ständigen Kontakt mit den Chefdramaturgen der Theater wurden Spielpläne nach Inszenierungen durchforstet, die möglicherweise Bedeutung für das gesamte Theater des Landes erlangen könnten. Aus den rund 1500 Inszenierungen, die im DDR-Theater pro Spielzeit auf die Bühne kamen, wurden ca. 40 bis 50 für die Dokumentation ausgewählt. Geld und Arbeitskapazität – auch in den Theatern – setzten diese Grenze. Die Kriterien für die Auswahl entwickelten sich allmählich und wurden immer wieder – in Übereinstimmung mit den Bedürfnissen der Theaterpraxis – modifiziert. Im wesentlichen waren es vier Gründe, die ein Inszenierungsvorhaben für eine Dokumentation attraktiv machten:

1. Neuartige ästhetische und/oder inhaltliche Ansätze für die Interpretation von Repertoire-Werken
2. Ur- und (DDR-)Erstaufführungen von Werken bedeutender Dramatiker bzw. Komponisten.
3. Inszenierungen talentierter Nachwuchsregisseure
4. Werke, bei denen aus kulturpolitischen oder anderen Gründen eine hohe Zahl von Folge-Inszenierungen zu erwarten war.

Kam aus den verschiedensten Gründen eine geplante Dokumentation nicht zustande – und das betraf mindestens ein Drittel der Vorhaben –, wurde abweichend von der sonst prakti-

zierten Methode versucht, Inszenierungen retrospektiv zu dokumentieren (z. B. »Antike-Projekt« am Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin 1982 oder Strindbergs »Fräulein Julie« in der Regie von Einar Schleaf und B.K. Tragelehn 1975 am Berliner Ensemble). Einige Dokumentationen, bei denen wichtiges Material aus persönlichen, politischen oder anderen Gründen zurückgehalten worden war, wurden, soweit sich die Möglichkeit dazu ergab, ergänzt (z. B. »Faust I« 1968 im Deutschen Theater Berlin).

Seit Beginn der neunziger Jahre konzentriert sich die Auswahl der zu dokumentierenden Inszenierungen vornehmlich auf die Theater in Berlin sowie auf einige wenige herausragende Regisseure, die ein Interesse an der Dokumentation ihrer Arbeit haben und diese unterstützen. Denn ohne die Bereitschaft und tätige Mitwirkung der Theaterleute, ist Dokumentation, wie sie hier verstanden wird, nicht möglich. Werkbezogene Dokumentationsvorhaben werden in Ausnahmefällen in Form von Projekten (z. B. Inszenierungen von Stücken von Brecht anlässlich seines 100. Geburtstags) realisiert. Diese Art der Auswahl scheint, sieht man die Fülle von bewahrenswerten Theaterereignissen im deutschsprachigen Raum, nicht nur fragwürdig zu sein – sie ist es. Unter den gegenwärtigen Bedingungen ist aber eine Dokumentationstätigkeit, die es sich zum Ziel setzt, die gesamte deutsche Theaterlandschaft im Auge zu haben und nach sinnvollen Kriterien eine Auswahl zu treffen, nicht möglich. So bleiben als realistische Alternative die territoriale Beschränkung und die Versuche, bestehende Kontakte zu Regisseuren und Dramaturgen außerhalb Berlins aufrecht zu erhalten und dort, wo es dazu Chancen gibt, neue zu knüpfen.

Die **Methode des Dokumentierens** und der **Inhalt der Dokumentationen**, die hier verzeichnet sind, entwickelten sich mit der Methode des Theatermachens, mit den Veränderungen der Regiearbeit und mit den sich damit verändernden Bedürfnissen der Nutzer aus der Theaterpraxis. Während in den sechziger und frühen siebziger Jahren an den Theatern der DDR noch betont konzeptionell gearbeitet wurde – das belegt die Vielzahl der dramaturgischen Analysen, Regiekonzepte u. ä. in den Dokumentationen aus jener Zeit –, wurde, vor allem im Schauspieltheater, später die Probe zum Ort der Erfindung von geistiger Konzeption und ästhetischer Gestalt der Aufführung. Probenprotokolle und Probenberichte in den Dokumentationen spiegeln diesen Vorgang wider.

So reflektieren Inszenierungsdokumentationen in ihrem Inhalt und in ihrem methodischen Aufbau die Spezifik der jeweiligen künstlerischen Arbeit, aber auch die allgemeingültigen »betriebsbedingten« Produktionsverfahren. Letzteres ermöglicht die Herstellung eines Rasters für Inszenierungsdokumentationen, das sich an der zeitlichen Abfolge theatralischer Produktionen – Vorbereiten, Probieren, Aufführen, Rezipieren – orientiert. Dieses Raster geht vom (konstruierten) Normalfall einer Inszenierung aus. Da jede Inszenierung – je nach Gattung, Individualität des Regisseurs und der anderen Beteiligten, Produktionsbedingungen usw. – unterschiedlich verläuft, muß dieses Raster nicht nur durch das jeweils konkret entstehende Material ausgefüllt, sondern in fast allen Fällen wesentlich differenziert werden. Keine Dokumentation gleicht der anderen, obwohl es Materialgruppen gibt, die in den meisten Dokumentationen durch mehr oder weniger aussagekräftige Dokumente vertreten sind. Neben den in jeder Dokumentation enthaltenen Publikationen des Theaters (Programmheft, Besetzungszettel, Plakat, Werbematerial) gehören dazu:

- I. Dramaturgisches Material (Analysen, Konzepte, Liste der benutzten Sekundärliteratur, historisches Bildmaterial, Arbeits-Übersetzungen aus fremdsprachiger Literatur u. ä.); Protokolle von Konzeptionsgesprächen im Regie-Team (s. Abb. S. 24/25, 40/41), Notate von der Konzeptionsprobe, *konzeptionelle Äußerungen in der Öffentlichkeit; Bühnenbildentwürfe (s. Abb. S. 48/49, 62/63), Kostümentwürfe (s. Abb. S. 32/33, 138/139) und Äußerungen von Bühnen- und Kostümbildnern zu ihrer Arbeit (s. Abb. S. 144/145), Masken und Maskentwürfe (s. Abb. S. 86/87); Probenfassung(en) des Textes, ggf. Übersetzungsvarianten bei fremdsprachigen Texten.
- II. Probennotate (s. Abb. S. 132/133), Probenberichte und anderes Material, das auf der Probe entstanden ist, Briefe; Äußerungen von Darstellern zu ihrer Arbeit an der Rolle (s. Abb. S. 76).
- III. Text/Klavierauszug der Premierenfassung, bzw. die letzte Fassung des Regiebuchs (s. Abb. S. 118/119); Fotodokumentation, d. h. Fotos, die dem Text genau zugeordnet sind (s. Abb. S. 96/97, 124/125); Aufführungsbeschreibung (s. Abb. S. 104/105, 112/113); Videoaufzeichnung;
- IV. Rezensionen und andere Belege der Wirkung (Zuschauerbriefe, Protokolle von Gesprächen über die Aufführung u. ä.).

Die Dokumentationen enthalten also sowohl Material, das während der Arbeit an einer Inszenierung entsteht, als auch solches, das eigens zum Zwecke der Dokumentation angefertigt wird. Schon das Sammeln und Bewahren der Arbeitsmaterialien ist nicht einfach, wenn man bedenkt, daß einer der besonderen Reize der Theaterkunst ihre Vergänglichkeit ist und davon auch die Haltung der Regisseure und Schauspieler zu schriftlichen und bildlichen Zeugnissen des Arbeitsprozesses geprägt wird. Aber nicht selten ist eine schnell hingeworfene Skizze (s. Abb. S. 24/25) oder eine Notiz auf einem Bierdeckel der einzige dokumentarische Beleg für die Grundidee einer Inszenierung.

Zu den eigens für die Dokumentation angefertigten Materialien gehören neben der Fotodokumentation der Aufführung vor allem die Probennotate. Je nach Arbeitsweise des Regisseurs gibt es drei Grundverfahren der Probedokumentation:

1. Die Notate werden auf der Grundlage des bekannten und verbindlichen Konzepts für den praktischen Gebrauch des Regisseurs/Regieteams verfaßt, d. h. Erfindungen, Veränderungen usw. auf der Probe werden notiert, und der Regisseur wertet diese Notate regelmäßig für sich aus und benutzt sie in der weiteren Probenarbeit als Gedächtnisstütze³. Diese Rückkoppelung mit der Arbeit des Regisseurs ermöglicht es, wesentliche Prozesse im Probenablauf zu erfassen, auch wenn die dabei entstehenden Notate durch eine Fülle von technischen Details oft sehr umfangreich und damit mitunter schwer lesbar sind.
2. Der Dokumentalist versucht während der Proben – aus der Beobachtung der Arbeit des Regisseurs mit den Schauspielern – die wichtigsten Vorgänge zu erfassen, notiert Äußerungen des Regisseurs und der Schauspieler zu einzelnen Vorgängen, Begründungen für Veränderungen und beschreibt mit diesem konkreten Material das Werden der Gestalt der einzelnen Figuren und der Szenenabläufe.
3. Aus den Notizen über die gesamte Probenarbeit filtert der Dokumentalist im nachhinein

und in Kenntnis der fertigen Aufführung die wichtigsten Vorgänge auf den Proben heraus und versucht so, das Entstehen der Inszenierung zu beschreiben. Dieses Verfahren bietet eine Möglichkeit, aus der Übersicht über den gesamten Probenprozeß und der Kenntnis des Ergebnisses zu einer analytischen Beschreibung der Probenmethode des Regisseurs zu kommen, allerdings bleiben dann oft wichtige Details der Probenarbeit außer Betracht.

In einigen Dokumentationen sind auch Probenfotos, bzw. Video-Aufnahmen von Proben vorhanden, die einzelne Etappen der szenischen Gestaltung und die dabei erfolgenden Veränderungen festhalten.

Da das Anfertigen von Probennotaten ein äußerst aufwendiger Vorgang ist und nur geleistet werden kann, wenn ein Dramaturg, Regieassistent oder Hospitant sich ganz auf diese Tätigkeit konzentrieren kann, fehlen sie in einer ganzen Reihe von Dokumentationen. An ihre Stelle treten dann meist andere Aussagen über den Arbeitsprozeß, z.B. schriftlich fixierte Interviews mit Regisseuren oder Schauspielern, in denen die Proben im nachhinein reflektiert werden.

Die Form der **Dokumentation der Aufführung** wird wesentlich durch die spezielle ästhetische Gestalt der jeweiligen Aufführung geprägt. In der Regel erfolgt sie durch eine Foto-Dokumentation, wobei aus einer möglichst großen Anzahl von Fotos die für die jeweilige szenische Situation am aussagekräftigsten ausgesucht und mit genauer Kennzeichnung der entsprechenden Textstelle, bzw. der entsprechenden Stelle im Klavierauszug zugeordnet werden. Zusammen mit kurzen Kommentaren oder Beschreibungen der szenischen Vorgänge entsteht so ein aussagekräftiges Dokument der Aufführung, vorausgesetzt die Fotos sind so aufgenommen, daß sie tatsächlich Vorgänge abbilden, szenische Drehpunkte erfassen und sowohl wesentliche Details als auch das Gesamtbühnengeschehen berücksichtigen.⁴ In allen Fällen gehört zur Inszenierungsdokumentation die bei der Premiere gespielte Fassung (Text, bzw. Klavierauszug), oft mit Anmerkungen zur szenischen Gestalt (Arrangementsskizzen, Beschreibung von Vorgängen u. ä.) versehen.

Seit in den meisten Theatern (meist zur Generalprobe) Videoaufzeichnungen der Aufführung angefertigt werden, gehören auch diese – soweit die damit verbundenen urheberrechtlichen Fragen geklärt werden können – zur Dokumentation. Der Videomitschnitt, so er nicht unter dokumentarischen Gesichtspunkten erfolgt (also mehrere Fassungen: Totale, Schwenkfassungen usw.), kann eine Fotodokumentation nicht ersetzen, ist aber ein wesentliches Dokument für das Erfassen einer Aufführung, und vor allem dann wertvoll, wenn eine Foto-Dokumentation nicht hergestellt werden konnte.⁵

Die **Dokumentation der Rezeption/Wirkung** besteht zumeist nur aus einer möglichst vollständigen Sammlung der Rezensionen. In einzelnen Fällen gibt es Zuschauerbriefe und Protokolle von Gesprächen mit Zuschauern nach Vorstellungen, statistisches Material (Anzahl der Vorstellungen und Besucher) und die Inszenierung analysierende wissenschaftliche Arbeiten.

Einige Inszenierungsdokumentationen wurden für den Druck bearbeitet und in der Reihe »Theaterarbeit in der DDR« und »TheaterArbeit« veröffentlicht; ein Verzeichnis dieser Titel befindet sich am Ende des vorliegenden Bandes.

Nicht in diesem Verzeichnis enthalten sind die Dokumentationen zur Entwicklung einzelner Theater und die Materialien zu theaterpolitischen Vorgängen in Berlin und Brandenburg. Mit einer solchen Sammlung wurde 1989 begonnen. Zentrum dieser Tätigkeit ist die Dokumentation von relevanten Vorgängen während der Wende (politische Aktivitäten der Theater-schaffenden der DDR im Herbst 89) und von Prozessen des Übergangs in ausgewählten Theatern (u. a. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz unter der Intendanz von Frank Castorf, Maxim Gorki Theater, Berliner Ensemble, Staatstheater Cottbus, Hans-Otto-Theater Potsdam). Dokumentiert wurden auch einige Theatergründungen in dieser Zeit (z. B. freie kam-merspiele magdeburg, kammertheater neubrandenburg). Ebenfalls befindet sich in der Sammlung eine umfangreiche Dokumentation der Vorgänge um die Schließung des Berliner Schiller-Theaters.

Peter Ullrich

Berlin, April 1999

Anmerkungen

- 1 Die ausführlichste Dokumentation eines Inszenierungsprozesses ist in den Schriften zum Theater von Brecht unter dem Titel *Katzgraben-Notate* publiziert. Die Zusammenfassung von dokumentarischen Materialien aus der Arbeit an den ersten sechs Produktionen des Berliner Ensembles ist veröffentlicht in dem Band *Theaterarbeit* (Dresden 1952), weiteres in den *Modellbüchern* des Berliner Ensembles. Material aus den *Regiechroniken* der Komischen Oper findet sich in den *Jahrbüchern* der Komischen Oper und in den Veröffentlichungen von und über Walter Felsenstein; publiziert wurden Dokumentationen seiner Inszenierung von Bizets »Carmen« 1973 als *Arbeitsheft Nr. 12* der Akademie der Künste der DDR und von Mozarts »Figaros Hochzeit« in der Reihe *Theaterbeit in der DDR*, Berlin 1980.
- 2 Auf eine Erläuterung und Beweisführung dieser These kann hier verzichtet werden, da dies in der einschlägigen Literatur ausführlich dargestellt ist. Vgl.: Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Tübingen 1989; Guido Hiß, *Der theatralische Blick*, Berlin 1993; Rainer Maria Köppl, »Das Tun der Narren«, in: Renate Möhrmann (Hg.), *Theaterwissenschaft heute*, Berlin 1990; Dietrich Steinbeck, »Probleme der Dokumentation von Theaterkunstwerken«, in: Helmar Klier (Hg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt 1981.
- 3 Diese Art der Probennotate sind exemplarisch aus der Zusammenarbeit der Dramaturgin Ilse Galfert mit verschiedenen Regisseuren am Deutschen Theater Berlin und der Volksbühne enthalten. Ilse Galfert hat sich zu ihrer Arbeit auch methodisch geäußert (in: *Theater der Zeit*, 12/1969, S. 18): »Notiert wird – soweit es möglich ist, ganz unschematisch jeweils dem Momentsfordernis entsprechend – auf folgenden Ebenen:
 1. Darlegungen des Regisseurs von Grundsatzwert zur Szene, zum Detail, zur Figur. (Um da korrekt zu sein, Fortschritte von Probe zu Probe zu markieren, gehört dazu, daß man den Inszenierungsstand und alles bis dahin Notierte »im Kopf hat«, entsprechend kommentiert und ergänzt.)
 2. Gegengesichtspunkte des Protokollanten zu den Meinungen der Regisseure.
 3. Beschreibung der Umsetzungsart und -weise des Regievorschlags durch den Schauspieler, sofern es da eine Besonderheit gibt. Sie stellt sich oft auf interessante Weise schon durch Übertragung in eine andere Persönlichkeitssubstanz, einen anderen Persönlichkeitsausdruck her, oft aber auch in aktiver »Gegen«-Eigenleistung des Schauspielers.
 4. Schauspielerische Eigenerfindungen zur Szene, zu einer Figur.
 5. Die ganz unbewußten, intuitiv produzierten, oft unerhört sensiblen Schönheiten, die dem Schauspieler im Vollzug eines Details gelingen. (In ungefähr sechs von zehn Fällen, wie die Erfahrung lehrt, kann man sie durch plastisch-bildhafte Beschreibung als Dauer Bestandteil für die Inszenierung und die Rollenleistung »retten«.)
 Das alles geschieht im Stenogramm-Protokoll des authentisch direkten Sehens und Hörens, was später in der Übertragung ohne jedes Auffrisieren wiedergegeben wird.«
- 4 Eine ausgezeichnete Darstellung der Anforderungen an eine Foto-Dokumentation wird in der *Theaterarbeit* (s. Anm. 1) gegeben: »Die Theaterfotografie ... wird, ihren Zwecken entsprechend, ihre eigenen Gesetze entwickeln. So scheint Schärfe der Bilder nicht immer erstrebenswert. Unsere Schauspieler spielen kaum noch für den Operngucker. Es

handelt sich nicht so sehr mehr um den mimischen Ausdruck, den eine Situation einer Figur entlockt, es handelt sich mehr um die Situation selbst, den besonderen Vorgang zwischen den Menschen. Die Fotos können die künstlerische Atmosphäre einer Aufführung nur wiedergeben, wenn sie echte Bildwirkung erreichen. Kunst kann nur auf künstlerische Weise wiedergegeben werden... Den Fotografen muß ermöglicht werden, auf Proben anwesend zu sein, um ausfindig zu machen, auf welche Momente es ankommt. Auch müssen die Honorare für die Bilder entsprechend dem Aufwand erhöht werden. Die Regisseure, denen doch daran gelegen sein muß, daß ihre Aufführungen festgehalten werden, sollten sie mit den Fotografen sorgfältig durchsprechen ...« Und weiter, speziell zur Fotografie für die Modellbücher: »Die Vorstellung kann mit zwei Leicas an zwei Abenden durchfotografiert werden... Die Szenen müssen von ein und demselben Blickpunkt aus aufgenommen werden, da sonst die Modellbenutzer sich in den Positionen der Figuren nicht zurechtfinden... An einem Abend werden 20 Filme genommen, jeder Film hat 36 Aufnahmen. Zwei Abende ergeben etwa 1500 Bilder...«

- 5 Zum Problem der audiovisuellen Dokumentation von Aufführungen und Probenprozessen siehe: Gylfe Schollak, Audiovisuelle Theaterdokumentation, in: *Dokumentation für Theater Nr. 12*, Berlin 1981 und Reiner Lindemann/Christiane Wandtke, Bühne im Raster. Die audiovisuelle Theaterdokumentation, in: *TheaterDokumentation*, Berlin 1993.

Quellennachweis:

Peter Ullrich, Was ist das: Inszenierungsdokumentation? In: Theaterarbeit dokumentiert. Bestandsverzeichnis Inszenierungsdokumentationen, Hrsg. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin 1999, S. 7 - 14