

Interview #22

**Stefan
Morgenstern**



**Bund der
Szenografen**



Interview

#22



© Ulrike Beckmann-Morgenstern

Stefan Morgenstern

Stefan Morgenstern studierte Architektur in Braunschweig und Stuttgart. Nach Diplom (1989) und Assistenzzeit u.a. an der Staatsoper Stuttgart arbeitet er seit 1993 als freier Bühnen- und Kostümbildner. Einen Schwerpunkt seiner Theaterarbeit bildet der Bereich Tanztheater/Ballet, aber auch im Bereich Oper- und Schauspiel arbeitet er im In- und Ausland an großen Häusern und auch an kleineren Theatern und für Off-Produktionen. Schon während des Studiums und in mehreren freien, experimentellen Produktionen beschäftigt er sich häufig mit Themen wie Bewegung im Raum – Raum in Bewegung, Musik und Raum – klingender Raum, Interaktion und Improvisation. 1996 war er zur Vertiefung dieser Themen Stipendiat an der Akademie Solitude Stuttgart. Die Produktion „Eine Winterreise“ mit Daniela Kurz und dem Tanztheater Nürnberg erhielt 2000 den Bayrischen Theaterpreis. Die Produktion GENOVEVA erhielt in der Kritiker-Umfrage der Zeitschrift Opernwelt im Jahrbuch 2011 eine Nominierung in der Kategorie - ‚Bühnenbild/Ausstattung des Jahres‘. Weitere Produktionen wurden für den IINTHEGA „Neuberin“ Preis (Tourneetheater) und für den Monika Bleibtreu Preis der bundesweiten 9. Privattheatertagen 2020/2021 nominiert.

Stefan Morgenstern ist verheiratet und hat einen Sohn. Er lebt und arbeitet in Stuttgart.

www.stefan-morgenstern.com

Interview

#22

Stefan Morgenstern

JAKOB KNAPP Warum machst du Theater, wie bist du dazu gekommen?

STEFAN MORGENSTERN Oh das ist vielschichtig. Eigentlich begann alles mit einem traumatischen Erlebnis. Als ich 7 oder 8 Jahre alt war, nahmen meine Eltern mich mit in die Oper HÄNSEL UND GRETEL. Und da passierte es – Gretel stieß die Hexe in den Hexenhausofen, alles explodierte und die Hexe war – weg, einfach weg. Die war explodiert – ich war geschockt und hab, glaube ich, geheult. Beim Applaus war da dann zwar ein – Mann – mit irgendwas in der Hand (Perücke), aber ich wollte nie mehr ins Theater, da verschwanden Menschen. Wir hatten noch kein Fernsehen, ich war noch nie im Kino gewesen, war also noch völlig unbeleckt.

Später kam ich über einen Freund (Beleuchtungsaushilfe im Schauspiel Düsseldorf) häufig ins Theater. Viele Shakespeare Aufführungen: Wie Hamlet über einen Spiegel mit dem Geist spielt, quasi mit sich selbst im Dialog; KABALE UND LIEBE, wie der Machtmensch, der Präsident, im Gespräch mit seinem Ferdinand erst sezierend einen Apfel aß und ihn dann in völliger Wut wegstieß und später die Tür dermaßen zudonnerte, das die Wände wackelten, und das war – bestätigt – beabsichtigt. Atemberaubend diese Energie, die über die Rampe in den Zuschauerraum bis in die letzte Reihe flog und ich saß oft weit hinten.

Nach dem Abitur und seit Beginn meines Architekturstudiums in Braunschweig besuchte ich viele Bewegungs- und Improvisationstheater-Workshops. Dort erfuhr ich, was für eine Wirkung ich selbst, mit den anderen zusammen mit unseren Aktionen erzeugen

konnte. Es folgte die Gründung einer Theatergruppe aus Architekturstudierenden, die im verschulenden Studium für ihre Kreativität ein Ventil suchten.

Während eines „Atelier Jahres“ im Rahmen des Architekturstudiums in Stuttgart, wurde in Seminaren über den „freien Raum“ nachgedacht: Klang und Raum / Raum-Klang, Bewegung und Raum / Raum in Bewegung – da brachte ich meine Erfahrungen aus den Workshops mit ein, die auch heute noch meine Arbeit beeinflussen.

1988 fuhren wir auf eine fast dreiwöchige Zeichen-Exkursion nach Rom. Dort saß ich dann u.a. auf dem Kapitolsplatz und versuchte, die Stimmungen auf dem Papier einzufangen. Aber ich saß nur da und sah...zu: Menschengruppen kamen und gingen. Ein Priester kam über den Platz geeilt, stoppte plötzlich und ging noch eiliger in eine andere Richtung ab. Eine kleinere Gruppe Menschen setzte sich und aß irgendwas. Zwei Kinder – eines auf einem Roller – verfolgte ein anderes mit einem Luftballon. Eine Frau mit Kinderwagen – wie kam die die Treppen hoch? Ein Fremdenführer erklärte mit großer Gestik einer Reisegruppe im Eiltempo den Platz. Nur beim Marc Aurel blieb er länger stehen. Vielleicht war es eine Anekdote, es wurde dann gelacht. Wippende Hüte einer Nonnenkolonne. Ein älteres Pärchen mit viel Zeit und glücklich verliebtem Lächeln zog händehaltend vorbei. Und ich schaute „nur“ zu, ich kam nicht wirklich ins Zeichnen. Es war ein so theatraler Moment! Ich wollte so was auch anderen zeigen.

Jahre später, so 1993/94, sah ich Peter Handkes DIE STUNDE DA WIR NICHTS VONEINANDER



Les Enfants terrible, Staatstheater Nürnberg, 2007 / © Sabine Heyman



Wer möchte wohl Kaspar Hauser sein, Staatstheater Nürnberg, 2000 / © Sabine Heymann

Interview

#22



Verflixte Nähe, Theater Augsburg, 2015 / © Nik Schölzl

WUSSTEN und ich fragte mich, ob er vielleicht auch auf dem Kapitolsplatz gesessen hatte.

Dort in Rom wurde mir klar – ich wollte Räume für solche theatralen Momente schaffen, in die sich Zuschauer*innen hineinbegeben, sich inspirieren lassen, abtauchen können. Wo sie sich von der Bühnenenergie einfangen lassen können. Sich mit den Aussagen, den Intentionen des Stückes und des Regieteams auseinandersetzen, oder diese später reflektieren können. Das treibt mich immer noch an.

JK Definierst du für dich einen Unterschied zwischen bildender Kunst und Szenografie?

SM Der Unterschied zwischen Bildender Kunst und der Theaterarbeit ist für mich dieses Zusammenwirken aller: Regie, Bühnen- und Kostümbild, Darsteller*innen, Licht, Technik, etc. – die mit dem Publikum einen gemeinsamen Moment erzeugen und erleben. Als bildender Künstler ist man da allein mit sich und seinen Intentionen. Und die Reaktionen auf diese finden meist auch nur bei dem/der jeweiligen Betrachter*in statt.

JK Was ist für dich Szenografie? Welche Funktion hat sie und wie ist sie eingebettet in den Gesamtprozess „Theater“?

SM Jede szenografische Arbeit bringt in der Zusammenarbeit mit der Regie eine eigene Antwort zu einem Stück heraus, auch formal. Dadurch gibt es jeweils eine stück-immanente Antwort in Bild und Kostüm, die mal subtil, mal extrem, mal eigenständig oder auch mal autistisch das Bühnengeschehen beeinflussen kann.

Das Tanzprojekt VERFLIXTE NÄHE: Eine große leere Bühne, 6 Tänzer*innen, 2 Stühle. Einer ist 6 Meter hoch, einer normal im Raum beweglich. Stücklänge 24:30 Minuten. Nach 22:00 Minuten liegen/befinden sich beide Stühle auf einer Höhe. Diese, für die Zuschauer*innen kaum wahrnehmbare Annäherung, war eine große Herausforderung. Jede programmierbare Fahrt – Dauer 14:00 min – wäre nur mit kleinen programmierten Pausen möglich gewesen. Aber der Maschinist war damit nicht zufrieden und fand eine Lösung – Schleppfahrt, und er hielt den Daumen 22:00 Minuten auf dem Schalter, bei jeder Vorstellung. Nur zusammen mit allen Beteiligten gelingt so etwas. Die Zuschauer*innen aber, für die der Tanz mit seiner Dynamik im Fokus steht, bemerkt davon nichts und plötzlich sitzen 2 Tänzer*innen nebeneinander auf gleicher Höhe.

Oder: In der Oper RIGOLETTO wird Gilda von Sparafucile umgebracht, er schleift die Leiche im Sack hinter sich her zu Rigoletto, der Kopf (Puppe) knallt über Stufen – Gilda taucht nur als Geist auf – und kurz vor dem Ende, senkt sich langsam ein gläserner Sarg auf sie und schneidet ihren letzten Ton musikgenau ab. Der Bühnenmeister, nach eigener Aussage unmusikalisch, lies sich eine Aufnahme geben und übte nur für sich, damit er den perfekten Moment mit dem Handzug hinbekam. Bei der gesamten Entwicklung auch schon im Vorfeld wollte der musikalische Leiter mit einbezogen werden. Zusammen wurde das einer der „Gänsehautmomente“.

Oder: ORLANDO - Ein Stuhl hängt hoch an der Wand – erst einmal ein assoziatives Bild. Choreografin und Tänzer*innen fluchten – wie

Interview

#22



Biedermann und die Brandstifter, Teatr Polski Wrocław, 2017 / © Marek Grotowski



Der Tod eines Handlungsreisenden, Theater Chemnitz, 2018 / © Dieter Wuschanski

kann der Stuhl einbezogen werden? – und dann fanden sie bezaubernde Momente und das Bild wurde nicht dekorativ.

Aus dem Architekturstudium hab ich für mich mitgenommen – ein gutes Gebäude muss auch auf den zweiten und dritten Blick noch etwas zum Sehen anbieten, man nimmt dies beim ersten Eindruck schon unterschwellig wahr. So kommen auch sehr detailreiche Bühnenbilder und Kostüme zustande – mit einer fast überbordenden komplexen Gesamtatmosphäre. Kinder nehmen dies sehr bewusst wahr und sehen fast alles – quasi nebenbei.

JK Welche Rolle spielt für dich Werktreue und was verstehst du darunter?

SM Werktreue bedeutet für mich genau das – dem Werk treu zu sein, seinem Thema, seiner Geschichte, der Grundidee zu folgen. Das bedeutet für mich, eine Antwort zu finden, die sich weder sklavisch – quasi museal – mit der Entstehungszeit auseinandersetzt, noch sie postaktuell formal überformt. Ich bin eher auf der Suche nach einer Transformation der Kernaussage in die heutige Zeit. Dabei gibt es aber keine Grenzen, weder in der zeitlichen Verortung, noch formal ästhetisch (im ablesbaren Stil), sondern es soll immer eine sinngebende „Welt“ für uns als Team entstehen.

JK Wie nähert du dich einem Stück? Wie entwickelst du deine Ideen?

SM Da gibt es keine festen Regeln. Mal ist es im ersten Lesen ein Wort, mal ein kleines, fast unbedeutendes und beiläufiges Detail, das

dann doch prägend bleibt, wie ein fallendes Taschentuch. Mal entstehen beim ersten Tag träumen / Nachsinnen Bildideen, oder beim Hören völlig konträrer Musik bei der Arbeit für eine Oper Bildfetzen.

Als ich zwei mir noch unbekannte Choreografen erstmals kennenlernen sollte – ob wir zu einer Zusammenarbeit finden – habe ich jeden nach einem für ihn speziellen Ort gefragt – einmal war es ein Museum, einmal ein alter Friedhof. Bei beiden Begehungen der Orte fanden wir auch schon quasi die Basis der gemeinsamen Arbeit. Im Bonenfantenmuseum zeigte mir Stephen Shropshire einige alte Meister mit großartiger Farbigkeit in goldenen Rahmen vor einer blauen Wand – ich machte ihn dann darauf aufmerksam, wie eine Betrachterin in grellgrüner Strickweste, gelbem T-Shirt und violetter Hose unglaublich plastisch präsent davor auf dem Parkett stand. Oder mit Georg Reichel, wie vor einem frischen Grab ein Klappstuhl stand und man „die Zwiesprache“ zwischen dem Verstorbenen und dem Trauerenden noch spürte.

Ich versuche mir meine kindliche, unbekümmerte Neugier jedes Mal zu erhalten, wenn ich ein Stück anfangen. So gehe ich auch selber ins Theater, ins Museum, in eine Ausstellung, ich lasse mich gerne überraschen.

JK Schaust du dir andere Produktionen / Aufzeichnungen des Werkes an, für das du einen Auftrag hast?

SM Wenn, dann immer nach dem ersten Lesen, Hören, Träumen.

Interview

#22



ZOOMING 4, Staatstheater Nürnberg, 2007 / © Sabine Heyman

JK Darsteller*in und Kostüm – wie eng ist dieses Verhältnis für dich, wie wichtig für die Rolleninterpretation?

SM Eine Darsteller*in, die das Kostüm – auch wenn es mal „sperrig“ ist – nicht versteht und annimmt, wird es nicht als Bereicherung annehmen und im günstigen Fall „nur“ tragen.

Wenn man Glück hat, bei einer intensiven gemeinsamen Vorarbeit. Zum Beispiel das zusammen einkaufen gehen (bei heutigen Stücken) um im Anprobieren genau das heraus zu finden, was für die Rolle wesentlich ist.

Zum Beispiel konnte ich für ein heutiges Stück mit einem Schauspieler für einen Anzug genau die richtige Oberweite herauszufinden, um zu vermitteln, dass der Charakter im Stück mit seiner Energie fast das obere Knopfloch sprengt, und somit an dieser Figur zu feilen bis zur Krawattenklammer.

Oder beim SOMMERNACHTSTRAUM, wo die Helena sich nach und nach von ihrem „Bonbon-Volumen“ befreit, es entstehen Rockschöße daraus, sie fliegen und fliegen davon. Oder Zettel der Hausmeister ist mit Elvis-Tolle frisiert und mit einem schnellen Griff wachsen ihm auf der Szene im Tanz seine Eselsohren. Bei beiden Tänzer*innen prägte dies ihre Rolleninterpretationen und sie entwickelten daraus prägnante komische Charaktere.

Oder bei der UNENDLICHEN GESCHICHTE – da gab es das 4-Personen-Kostüm von Ygramul mit Stelzen und Kothurnen. Absolut notwendig ist, dass solche speziellen Kostüme schon während des Probenprozesses fertig sind –

damit auch durch die Erfahrungen aus den Proben noch eine Optimierung und Rollenentwicklung möglich ist.

JK Mit welchen Techniken arbeitest du, wie beeinflussen sie deine Bilder? Was interessiert dich besonders?

SM Jedes Stück, jeder Raum, ob Freilichtbühne oder sogar völlig in der Natur, fordert irgendwie seine eigenen spezifischen Mittel und Techniken.

Beim Einsatz von Video achte ich darauf, dass es entweder als rein atmosphärische Beleuchtungshilfe eingesetzt wird, oder als eigenständige ergänzende Aussage und eigenständige Bildwelt, um eine Erzählebene zu bereichern.

Bei ZOOMING 4 beeinflussen Infrarotsensoren am Kostüm der Tänzer*innen in Echtzeit die computergenerierten Videoprojektionen und somit treten diese in direkte Interaktion mit dem Tanz. Im selben Projekt entstand bei jeder Vorstellung quasi ein Actionpainting, in dem aus den Kostümen der aufgehängten Tänzer*innen Farbe auf eine Leinwand „getanzt“ wurde und der Boden, ausgelöst durch andere Tänzer*innen mit den Sensoren quasi farbig volllief.

Gemalte Prospekte sterben leider aus, da dafür nicht mehr die Zeit und die Werkstattkapazitäten vorhanden sind. Doch gut gemalte gestaltete Kulissen mit den Gewerken zusammen auf die Bühne zu bringen, ist wunderbar. Alles ist möglich – aber jedes Mittel muss sinnstiftend im Stück verankert sein, darf niemals um des reinen Effektes willen eingesetzt werden.



Interview

#22



Monochrome, Staatstheater Saarbrücken, 1996 / © Bettina Stöß



Der Traum der Mücke, Theater Plauen-Zwickau, 2013 / © Peter Awtukowitsch

JK Welche Rolle spielt für dich das Licht und wie gehst du damit um?

SM Einige Tanzproduktionen, gerade in meiner Anfangszeit, waren geprägt von sehr bestimmten und bestimmenden Lichtkonzeptionen – der Beleuchtungschef fürs Stuttgarter Ballett, Dieter Bellino, fragte nach der Grundeinrichtung immer – „und was will nun die Kunst?“. Ich war damals immer schon beim Einleuchten dabei, um zu sehen, was von wo aus wie möglich ist.

Je nach Situationen ergänze ich, schlage vor oder bin in der ersten Reihe, manchmal bin ich auch mein eigener Beleuchtungsstatist, der auf der Bühne die Stellen sucht an denen noch etwas fehlt.

Ich hatte aber auch schon das Vergnügen, dass der Lichtdesigner den Raum schon im Modell gelesen hat und wir, Regie und Bühnenbildner, eigentlich nur noch die Stimmungsabfolge bauen mussten.

JK Was zeichnet für dich die Arbeit im Team aus? Was ist dir wichtig?

SM Mein Ziel ist es, mit Partnern zu arbeiten, mit denen ich das Potenzial für ein gemeinsames kreatives Ping-Pong sehe. So kommen nach meiner Erfahrung die besten gemeinsamen Ideen zueinander, ohne dass man sich in „Hahnenkämpfen“ verliert. Die gemeinsamen Energien braucht man für das Stück. Jede gute Idee, von wem auch immer, sollte in das Projekt einfließen, ohne Selbsteitelkeiten. Wenn das alle beherzigen, sieht man das einer Arbeit auch an.

JK In welchem Verhältnis siehst du Arbeitsaufwand und Honorar? Wie lange und wie oft bist du vor Ort?

SM Ich finde es für mich wichtig, die Produktionen so gut wie möglich zu betreuen. Wenn ich für Bühne und Kostüme verantwortlich bin, bin ich fast die gesamte Probenzeit, inklusive der Vorarbeiten, vor Ort. Wenn ich ausschließlich das Bühnenbild mache, betreue ich die gesamten Endproben. Bei Probenanfang 3 bis 4 Tage, dann wöchentlich mindestens 1 bis 2 Tage plus die Reisetage. Die Stunden, die da zusammenkommen, stehen meist nicht in Relation zum Honorar, zumal es in den Theatern kaum noch Assistent*innen gibt.

JK Erarbeitest du deine Bühnenbilder mit Hilfe eines Modells? Kannst du uns einen Einblick in deine Arbeitsweise geben?

SM Ja. Modelle sind für mich absolut notwendig und da betreibe ich schon einigen Aufwand. Im Gespräch mit Regie/Choreographie ergibt sich dadurch eine klare bildsprachliche Definition und so gibt es meistens keine Überraschung bei der Technischen Einrichtung. Auch bei Konzeptionsbesprechungen mit Choreograf*innen über den „großen Teich“ mit Hilfe von Videokonferenzen ist eine „Kamerafahrt“ durchs Modell sehr hilfreich, neben Fotos natürlich. Genauer Modellbau hilft mir auch, mir selber über die Raumwirkung klar zu werden, denn es gibt – vor allem im Ausland – nicht überall Bauproben. Ich versuche, – das kommt wohl noch von den eigenen Schauspielambitionen – auch die Bespielbarkeit zu überprüfen. Auch beim Tanz – wenn ich da zum Beispiel etwas in den Weg stelle, muss

Interview

#22



Die kleine Hexe, Theater Chemnitz, 2019 / © Nasser Hashemi

der Umgang der Darsteller*innen damit unbedingt integriert werden. Wenn sperrig, dann bewusst.

In den ersten Jahren habe ich meine Modelle komplett durchgeleuchtet, ich habe mir dafür sogar ein kleines Mischpult mit 12 Kanälen bauen lassen, tagelang fotografiert, Beleuchtungskonzepte für meine ersten Tanzprojekte ausgedacht und simuliert. Diesen Aufwand betreibe ich jetzt nicht mehr. Das liegt zum einen an der Erfahrung, aber auch an der allgemeinen Gagensituation – da ist es wichtiger, dass das gut gebaute Modell in den Werkstätten hilft und ich im Gespräch meine Intentionen so deutlich machen kann, dass sich die Ausführenden mit ihrem Wissen und ihren Fähigkeiten am besten einbringen können, was das Bühnenbild immer bereichert.

Mittlerweile versuche ich, wenn es sich ergibt, auch Laserzuschnitt einzubeziehen. 3D Druck halte ich für eine interessante Zukunftstechnologie, aber da ich neben dem Modell nur 2D CAD Zeichnungen fertige, ist das wohl nichts mehr für mich. PowerPoint mit Modellfotos und Erläuterungen helfen bei Stücken mit vielen Bildern auch. Sowohl um den gesamten szenischen Ablauf darzustellen, als auch dem Regieteam und um Bühnenverwandlungen im Fluss zu halten und Vordenken zu können.

JK Wie erarbeitest du deine Kostümbilder und wie vermittelst du deine Idee an Team und Werkstätten?

SM Neben Recherche, Bildern, Fotos und den obligatorischen Rundgängen durch Stoffläden, versuche ich über Figurinen mir selber Klarheit über die Figuren und Charaktere zu verschaf-

fen. Die Farbigkeit bestimme ich meistens über Farbbeispiele, da ich bei der Stoffsuche oft verzweifelt die exakte Farbe nicht bekommen konnte. Ich bleibe darum lieber etwas flexibel und lasse mich durch die Proben inspirieren. Auch in den Werkstätten versuche ich meine Ideen so zu vermitteln, dass deren große Erfahrung und deren Können mit einfließen können.

JK Für wie wichtig hältst du eine gute Präsentation für die Motivierung der Werkstätten?

SM Es ist für mich absolut wichtig in den Werkstätten anhand einer Präsentation am Modell M 1:25, mit Fotos und auch mal Malproben in größeren Maßstab, allen Gewerken das Konzept zu erläutern. So kommen die Mitarbeiter*innen, wenn ich vor Ort bin, auch; direkter mit Fragen zu mir.

JK Wie viel Fachwissen hast du in den verschiedenen Handwerken, die am Theater zum Einsatz kommen, und wie hast du sie erworben?

SM Als Quereinsteiger half mir meine Neugierde, überall etwas zu „sehen“, zu fragen – wie wird das gemacht, bei kleineren Produktionen selber zu bauen und zu malen. Auch das Architekturstudium kam mir zugute – technische Zeichnungen, statisches Grundwissen, organisatorisches Denken – all das war und ist sehr hilfreich, wie auch das Aktzeichnen – Pflichtfach im Akademiesemester.

JK Wie flexibel bist du, wenn es um Änderungen deines Bildes während der Proben geht?

SM Diese hängen mittlerweile nur noch von

Interview

#22



Die unendliche Geschichte, Theater Chemnitz, 2019 / © Dieter Wuschanski



Tschick, Freilichtbühne Schwäbisch Hall, 2015 / © Mark Noormann

den begrenzten Werkstattzeiten und den daraus resultierenden Möglichkeiten ab, so versuche ich sie im Voraus mit zu „denken“. Wenn etwas dann partout nicht gehen sollte, ist meist durch die gute Vorarbeit, auch zusammen mit den Gewerken, manches noch möglich.

JK Wie gehst du damit um, wenn eine machbare Idee aus theaterinternen Gründen nicht umgesetzt werden kann (Mangel an Geld, Arbeitskräften, schlechte Dispo etc.)? Hast du einen „Plan B“ in der Hinterhand?

SM Es gibt immer wieder Situationen, wo die Vorstellungen des Teams an die Grenzen kommen. Aber bis jetzt habe ich, haben wir als Regieteam, immer zusammen mit den Werkstätten nach Lösungen gesucht, die die Gesamtausrichtung der Grundidee nicht beschädigen.

Für einen Plan B gibt es dann oft keine Zeit. Aber es kam einmal vor, dass ein abgeseegneter Entwurf kurzfristig über den Haufen geworfen wurde. Der Grund: Lagerungsprobleme des Theaters. Da mussten wir ganz schnell „über Nacht“ eine komplett andere Lösung finden. Wir fanden eine, aber das war bis zum Schluss ein hartes Stück Arbeit.

JK Findest du Empathie wichtig für deine Arbeit?

SM Ohne Empathie wäre sie unmöglich. Sie ist für mich die Seele einer guten Theaterarbeit, ohne Empathie bleibt der Intellekt kalt und berührt nicht, und berühren sollte ein Theaterabend.

JK Wird die Ästhetik eines Theaterabends Deiner Meinung nach ausreichend in der Kritik berücksichtigt?

SM Nein...Wenn etwas über die Ästhetik geschrieben wird, dann häufiger über den Raum, als über die Kostüme, meist ohne Nennung von Namen. Wenn etwas geschrieben wird, dann eher über die spektakulären Aspekte der Aufführung. Aber das genaue Sehen der subtilen, leisen Details, die für das Stück und für die Darsteller*innen enorm wichtig sind, ist sehr selten und taucht somit in der Kritik nicht auf. Wenn dann eher in Briefen von Zuschauer*innen an das Theater.

JK Was sollte eine gute Theaterkritik deiner Meinung nach beachten? Worauf sollte sie eingehen?

SM Bei einer guten Theaterkritik sollte sich der/die Kritiker*in nicht von dem, was er/sie sich im Kopf vorher zurecht gelegt und dann nicht gesehen hat, beeinflussen lassen, sondern versuchen, das Geschehen immer wieder mit kindlicher Neugierde zum ersten Mal zu sehen, sich auf dieses einlassen und es dann mit seinem/ihrer Wissen um die Erzählstoffe detailliert in Relation bringen.

JK Wie kommst du zu neuen Aufträgen und wie gestaltet sich die Vertragsanbahnung?

SM Nach fast 30 Jahren ist mir dies immer noch ein Rätsel. Es sind Zufälle, oder Karma wie sich Teams zusammen finden. Meine Website ist eher autobiografisch, aber es kam schon vor, dass ein Ballettdirektor mich als Bühnen- und Kostümbildner vorschlug und die Choreograf*innen (aus Übersee) dann schon

Interview

#22



Orpheus in der Unterwelt, Theater Augsburg, 2008 / © Nik Schölzel

mal dort nachgeschaut haben und es so zu einer Zusammenarbeit kam.

JK Sprichst du über Geld?

SM Da bin ich offen unter Kolleg*innen.

JK Ein Wort zum Honorar?

SM Für mich persönlich hab ich beobachtet, dass das Gagen-Niveau in vergleichbaren Häusern seit etwas 20 Jahren quasi eingefroren ist. Mehr muss nicht gesagt werden.

JK Welchen Einfluss hat Corona aus deiner Sicht auf deine/ unsere Arbeit am Theater?

SM Außer, dass sich Produktionen um Monate und auch Jahre verschieben, entsteht noch ein weiteres Problem, das sich für die freischaffenden Bühnen- und Kostümbildner*innen oder die Regisseur*innen erst nach dem Wiedereröffnen ergeben wird: Das erst einmal in der/den nächsten Spielzeit/n der große Corona-Lagerkeller der geprobt Stücke „leer“ gespielt werden muss. Dadurch kommen aber in dieser Zeit kaum neue Projekte auf dem „Markt“ und somit entsteht dann erst das große Loch. Ohne Unterstützungen und Maßnahmen, denn die Förderungen werden nach der Öffnung auslaufen.

Das Arbeiten konkret verändert sich. Auch wenn durch digitale Möglichkeiten einiges erreicht werden kann, merke ich, auch im Feedback, dass Videokonferenzen, etc. nicht die direkte Kommunikation mit den Gewerken ersetzen können. Auch die subtile Spannung in diesen Videokonferenzen schlaucht immens. Über die Veränderungen für die Dar-

steller*innen in der Probenarbeit brauchen wir nicht reden. Manchmal entstehen auch spannende Momente, die sonst nicht entstehen würden. Aber im Lockdown Kostüme zu entwickeln und damit verbunden einkaufen gehen zu müssen – das ist Mist – und online nicht zu kompensieren. Zusätzlich schiebt sich das dann oft in die „offene“ Zeit und verbraucht somit viel mehr davon – unbezahlt.

JK Würdest du diesen Beruf wieder wählen, wenn du noch einmal die Wahl hättest?

SM Als ich von der Schule unseres Sohnes gefragt wurde, ob ich nicht bei der Schulveranstaltung „Eltern erzählen über ihre Berufe“, etwas über diesen wunderbaren Beruf und seine Perspektiven erzählen könnte, da hab ich das nicht mit gutem Gewissen tun können und es abgelehnt. Es ist ein toller erfüllender Beruf, nur, damit eine Familie zu ernähren, halte ich mit der Art und Weise, wie ich persönlich diesen Beruf ausübe – ihn auch nur so mit dieser intensiven stundenraubende Art ausüben kann – für nicht möglich. Für mich ist es weder zeitlich, noch kräftemäßig möglich, so viele Produktionen zu machen, wie finanziell nötig wären, um dies zu gewährleisten. Deswegen bin ich meiner Frau unendlich dankbar, dass ich diesen wunderschönen Beruf ausüben darf.

JK Wir danken dir für das Gespräch!



Ihr seid herzlich eingeladen, das Gespräch mit uns zu führen!

Fragen und Einsendungen an:
dialog@szenografen-bund.de



Telefon und Fax
030 441 92 75
kontakt@szenografen-bund.de
szenografen-bund.de

Anschrift
Bund der Szenografen
im Theaterhaus Berlin Mitte
Wallstraße 32, Haus C
D-10179 Berlin