

Interview #23

Walter
Schütze



Interview

#23



© Walter Schütze

Walter Schütze

Walter Schütze lebt und arbeitet in Berlin. Nach einem Studium der Architektur an der Technischen Universität Darmstadt arbeitete er einige Jahre als Architekt, bevor er zusätzlich ein Bühnen- und Kostümbildstudium an der Technischen Universität Berlin absolvierte.

Seine Theaterarbeit begann er als Assistent der Bühnenbildner Marco Arturo Marelli, Frank Philipp Schlößmann und Gideon Davey. Heute arbeitet er als Bühnen- und Kostümbildner, Regisseur und künstlerischer Projektleiter vom Musiktheater bis zum Freizeitpark. Engagements führten ihn an die Wiener Staatsoper, die Volksoper Wien, die Finnische Nationaloper Helsinki, das Teatro di San Carlo Napoli, die Tschechische Nationaloper Prag, das Staatstheater Darmstadt, die Oper Chemnitz, das Theater Kiel, den Cankarjev Dom Ljubljana, das Olympiastadion München und zahlreiche weitere Orte im In- und Ausland. Als Regisseur inszenierte er am Theater Bonn Richard Wagners Oper DER FLIEGENDE HOLLÄNDER in eigenem Bühnen- und Kostümbild.

Er ist Gründer der Initiative HIDDEN TREASURES FOR HUMANITY, einer Auktionsplattform für Bühnen- und Kostümbildner*innen und weiteren Künstler*innen aus dem Theater oder dessen Umfeld, die in den Jahren der Pandemie 2020/21 mit der Versteigerung ihrer Arbeiten NGOs unterstützten, welche sich für das Recht auf Asyl und die Integration von Migrant*innen in Europa engagieren.

www.walterschuetze.de

Interview

#23

Walter Schütze

JAKOB KNAPP Was liebst du am Theater und wie bist du zum Theater gekommen?

WALTER SCHÜTZ Zum Theater bin ich über den Umweg der Architektur gekommen. Nach meinem ersten Studium habe ich zunächst einige Jahre als Architekt gearbeitet. Da war Theater noch mein Hobby. Ich war begeisterter Zuschauer. Auch die Architektur ist ein spannendes Fach. Aber die Langfristigkeit hat mich gestört. Man beginnt ein Projekt voller Elan und Kreativität und weiß doch gleichzeitig, dass man daran Jahre arbeiten wird; Jahre, in deren Verlauf der Kompromiss die Arbeit nicht stärkt. Im Theater ist das ganz anders. Die Projekte sind vergleichsweise kurzfristig und leben von ihrer Kompromisslosigkeit. Ich muss „nur“ mit meinen Regisseur*innen klären, welche Form, Farbe und Funktion die Dinge auf der Bühne haben sollen. Zur Premiere muss eine Produktion fertig sein. Und egal, wie weit man bis dahin kommt, ist sie dann auch fertig und wird direkt vom Publikum beurteilt. Das mag ich sehr. Ich bin ein Theatermacher, der wirklich gerne zum Premierenapplaus auf die Bühne geht, auch wenn mal Buhs dabei sind.

JK Gibt es für dich einen Unterschied zwischen bildender Kunst und der Kunst des Bühnen- und Kostümbildners?

WS Naja klar. Als Bühnen- und Kostümbildner bin ich einem Team verpflichtet. Ich kann nicht nur im stillen Kämmerlein vor mich hin arbeiten und dann irgendwann eine fertige Arbeit präsentieren. Jeder Schritt gehört mit den Regisseur*innen abgestimmt und gegebenenfalls diskutiert. Wenn ich nur die Bühne entwerfe, dann auch mit den Kostümbildner*innen. Ich würde das zwar nicht Dienstleistung nennen

wollen. Denn das Ziel ist natürlich Kunst. Aber eine gewisse Bescheidenheit auf dem Weg zu eben jenem Ziel ist oft hilfreich, darüber hinaus natürlich technisches Wissen und die Lust, mit immer wieder neuen Menschen zusammenzuarbeiten. Ich möchte nicht sagen, dass es das in der bildenden Kunst nicht gäbe. Aber bildende Kunst ist zumindest auch alleine mach- und denkbar. Theater nicht.

JK Welche Funktion hat für dich ein Bühnenbild / Kostümbild? Und wie verstehst du Werk-treue?

WS Das Bühnen- wie auch das Kostümbild sind wesentliche Elemente einer Produktion. Selbst wenn jemand nackt auftritt, ist das ein Kostüm. Selbst wenn eine Bühne leer ist, ist sie mit Leere gefüllt. Das sind immer Entscheidungen, die alles andere beeinflussen: Die Herangehensweise der Regie, die Spielweise, den Interpretationsspielraum für das Publikum, die gesamte Stimmung eines Abends.

Ob Bühne und Kostüm nun der Intention der Regie folgen oder umgekehrt, das ist im günstigsten Fall für die Zuschauer*innen, wie auch für die Teammitglieder selbst, nicht mehr erkennbar. Letztendlich freuen wir Theatermacher*innen uns doch am meisten, wenn ein Abend in Gänze gewürdigt wird, und nicht etwa, wenn es heißt: „Die Bühne war toll, die Kostüme... naja, geht so... die Regie war ambitioniert...“ Oder in welcher unausgeglichenen Variante auch immer.

Und ich muss schon sagen, dass mir dabei der Begriff der Werk-treue eher anachronistisch erscheint. Ein RICHARD III. kann doch auch faszinieren, wenn überhaupt kein Shakespeare



Matsukaze, Theater Kiel, 2015 / © Walter Schütze



La Traviata, Staatstheater Cottbus, 2014 / © Walter Schütze

Interview

#23



Der fliegende Holländer, Theater Bonn, 2015 / © Thilo Beu

mehr drin vorkommt. Was nicht heißen soll, dass er nicht vorkommen darf. Wir machen ja keine Kultur der Kultur willen. Oder doch? Ehrlich gesagt bin ich mir da manchmal nicht ganz sicher.

JK Kannst du hierauf noch etwas genauer eingehen? Ich hätte da zwei Fragen: RICHARD III. ohne Shakespeare? Also was ist aus deiner Sicht der „Kern“? Und die zweite Frage: was meinst du mit Kultur um der Kultur willen? Mir scheint das ein wesentlicher Gedanke zu sein. Und was macht Theater für dich relevant - gesellschaftlich relevant?

WS RICHARD III. ist ein tolles Beispiel, an dem sich super erläutern lässt, welche Absurdität der Begriff der „Werktreue“ schon in sich selbst trägt. Das geht hierzulande doch schon mit der Übersetzung los. Die stellt immer eine Interpretationsentscheidung dar. Und genauso geht es mit den Textkürzungen weiter. Die sogenannte Werktreue wird oftmals erst dann von einem kritischem Publikum eingefordert, wenn „zu viel“ gekürzt wurde. Oder wann war es je ein Thema, wenn aus dem fünfstündigen Original zum Beispiel ein etwa dreieinhalbstündiges „Extrakt“ gezogen wurde?

Außerdem sieht man bei Shakespeare ganz großartig, dass es nicht alleine die Sprache ist, die die Kraft seiner Werke ausmacht, sondern vor allem die Fähigkeit, den Menschen Themen lustvoll vor den Kopf zu knallen, an welchen diese zu kauen haben, die sie betreffen, damals wie heute. RICHARD III. hat einen Buckel, wird von seiner Umgebung wegen seiner Missgestalt gemobbt, von dieser entmenslicht. Er ist ein von der Gesellschaft gemachtes Monster: „... von der Natur um Bildung

falsch betrogen, entstellt, verwahrlost, vor der Zeit gesandt in diese Welt des Atmens, halb kaum fertig gemacht, und zwar so lahm und ungeziemend, daß Hunde bellen, hink ich wo vorbei...“ Das sagt ein Mensch über sich selber.

Ein einziges Beispiel von tausenden ebenbürtiger im Werk Shakespeares. Das ist eine ganz tolle Sprache, keine Frage (auch in der Übersetzung). Aber vor allem zeigt Shakespeare hier Diskriminierung und Stigmatisierung so unfassbar aktuell, dass es uns Theatermacher*innen doch eigentlich ohnehin die Sprache verschlagen sollte. Es ist uns also Anlass wie Virtuosität zugleich und verbietet schon dem Wesen nach jede Musealität. Wir reden hier von einem Text aus dem 16. Jahrhundert. Da hinken wir als Gesellschaft, aber eben auch als Theaterschaffende, mit unserem eigenen Problembewusstsein oft wohl etwas hinterher.

Theater ist für mich immer auch eine Art Brennglas der Gesellschaft. Ich würde ja zum Beispiel mal zu gerne untersucht wissen, warum Frauen so gut wie nie buhen, Männer hingegen diese Art der Bewertung unserer Werke offensichtlich mit großer Hingabe betreiben. Das fällt bestimmt nicht nur mir auf. Und ich finde, aus heutiger Sicht macht das fast ein bisschen schmunzeln.

Die Frage nach der Relevanz ist natürlich eine sehr komplexe, die nicht so leicht in wenigen Sätzen zu beantworten ist. Aber ich versuche es trotzdem mal: Theater ist für mich dann relevant, wenn es das Publikum berührt, aufregt, bewegt, anregt. Das klingt nach einer Binsenweisheit, ist es aber in einer Zeit, in der man „das Abendland“ eher vom Gendersternchen

Interview

#23



Madama Butterfly, Theater Kiel 2013 / © Walter Schütze



Madama Butterfly, Theater Kiel 2013 / © Walter Schütze

als vom Klimawandel bedroht sieht, ganz und gar nicht.

Ein von mir hochgeschätzter Intendant hat mal in einem Interview sinngemäß gesagt: „Wir Theater sind keine Bepflanzungsbuden.“ Das kann ich so nur unterschreiben. Es kann doch nicht sein, dass wir einen die Gesellschaft jährlich viele Millionen Euro kostenden Kulturbetrieb aufrechterhalten, der vor allem darum bemüht ist, einer zahlenden Elite Wohlfühlabende zu beschermen, während wir angeblich zu arm sind, ertrinkende Menschen im Mittelmeer zu retten. Das ist für mich ein wirklich schwer zu ertragender Widerspruch, der gerade in den Zeiten der Pandemie nochmal deutlicher hervorgetreten ist. Oft wurde da kritisiert, dass wir Künstler*innen, wir Theatermacher*innen nicht ausreichend als relevant wahrgenommen würden. Aber dürfen wir ernsthaft einer Gesellschaft vorwerfen, wie sie uns wahrnimmt? Oder sollten wir dann nicht vielmehr unser eigenes Tun auf den Prüfstand stellen, um in Zukunft wieder als so relevant wahrgenommen zu werden, wie wir das gerade zu Pandemiezeiten uns so sehr gewünscht hätten?

Damit will ich in keiner Weise rechtfertigen, wie die Politik in diesen Zeiten der Krise mit der Kulturbranche umgegangen ist. Das war und ist erbärmlich. Unser Tun sollte sich aber unabhängig von finanziellen Notwendigkeiten motivieren, so schwierig das auch manchmal sein mag. Wenn Theater nicht immer auch ein bisschen Herausforderung ist und bleibt, dann schafft es sich früher oder später selbst ab. Wenn Theater sich dem Schweigen anschließt, dann stirbt es. Davon bin ich fest überzeugt. Das heißt natürlich nicht, dass jetzt über jeder

auf die Bühne gebrachten ZAUBERFLÖTE Klimawandel stehen muss. Es gilt meines Erachtens, die Menschen für Theater zu begeistern und begeistert zu halten und gleichzeitig immer wieder den Finger in die Wunde zu legen. Wir in der Kunst dürfen Sachen sagen, die in der Politik Wählerstimmen kosten würden. Das – verdammt nochmal – ist ein Privileg, welches wir nicht manch zweifelhaftem selbsternannten Sprechern unserer Branche überlassen sollten.

Dazu kommt, dass Theater, meines Erachtens, nur dann relevant sein kann, wenn es vorlebt, wie Gesellschaft in fairem Verständnis füreinander funktionieren kann. Und das ist nicht der Fall, wenn wir Kultur auf die Bühne bringen, indem wir im Hintergrund „1-Euro-Jobler“ dafür ausnutzen oder Schauspieler*innen, Sänger*innen, Musiker*innen, etc. versuchen weiszumachen, dass ihr mickriges Honorar ja ohnehin durch Ruhm und Ehre ergänzt und sich irgendwann in Zukunft mal auszahlen würde. Wenn ich jemals in die Verlegenheit kommen sollte, irgendwo Intendant zu werden, wäre meine allererste Amtshandlung, den Pförtner*innen wieder die festen Verträge zu geben, wie sie sie in der Vergangenheit immer hatten. Wir dürfen uns nicht zum Teil des Problems machen!

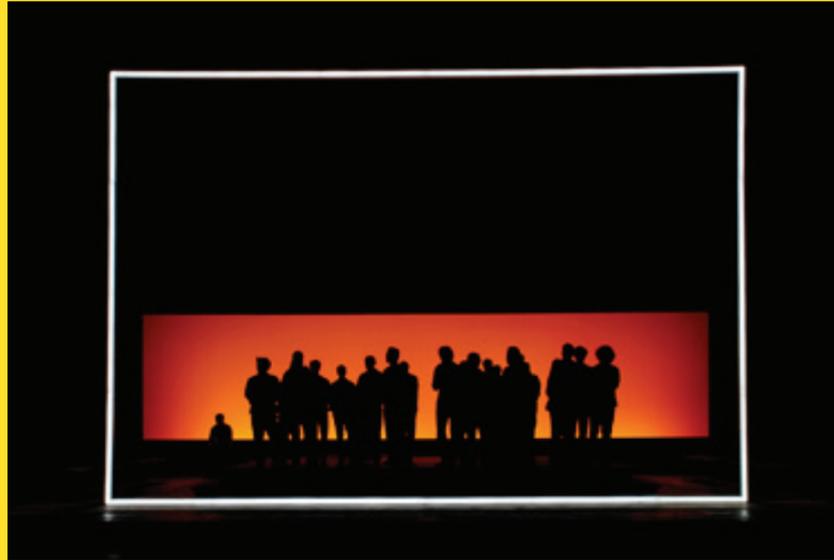
Mag sein, dass das naiv ist. Aber ich glaube ganz fest daran, dass wir im Theater ein Stück weit die bessere Gesellschaft auch vorleben müssen, um dauerhaft bestehen zu können.

JK Wie näherst du dich einem Stück?

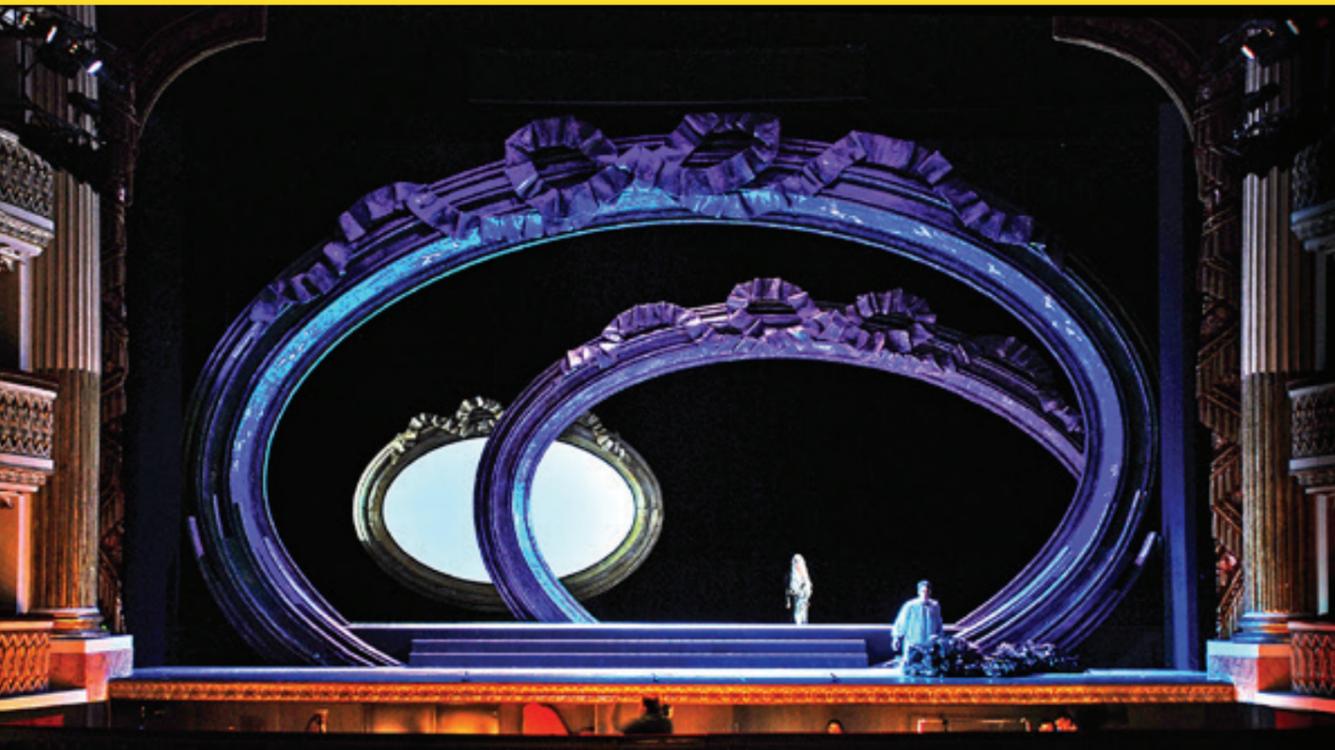
WS Entstehungszeit, Rezeptionsgeschichte und weiterführende Literatur sind für mich im-

Interview

#23



Fidelio, Teatro Bolzano, Teatro Dante Alighieri Ravenna 2011 / © Walter Schütze



Rusalka, Teatro di San Carlo Napoli, 2013 / © Walter Schütze

mer Mittel zum Zweck. Ich bin kein Theaterwissenschaftler, schon gar kein Theaterhistoriker, sondern Bühnenkünstler. Text und Musik sind natürlich Teil des Stückes. Letztere auch mal abzuändern, halte ich für durchaus legitim. Ich finde ja ganz spannend, dass die aktuellen Diskussionen um Diversität, zu vermeidenden Rassismus, Gendergerechtigkeit etc. das oftmals geradezu erzwingen. Die Werktreue führt sich selbst ad absurdum.

Ich selbst nähere mich einer Produktion natürlich über Gespräche mit den Regieführenden, aber vor allem auch über das Sammeln, insbesondere von eigenen Gedanken, Eindrücken und Gefühlen zu Text, Musik und dem aktuellen wie historischen Kontext. Wenn mir die Produktionsbedingungen genügend Zeit geben, würde ich immer bevorzugen, statt direkt zu beginnen, erst mal im Kopf zu sammeln. Oft wird das Zeichnen der Figurinen oder das Bauen des Modells dann fast zu einer eher praktischen Methode der Sichtbarmachung von jenen im Kopf geborenen und herangewachsenen Ideen. Meistens bemühe ich mich, zu viele direkte Einflüsse dabei zu vermeiden. Wer von uns Theatermacher*innen kennt nicht das Gefühl. Da guckt man sich eine andere Produktion desselben Werks an und sagt sich im günstigeren Falle am Ende „das kann ich besser, das mache ich anders“ oder aber im ungünstigeren Falle „das war so toll, was soll ich dem denn jetzt entgegensetzen?“.

JK Du meinst, dass vorhandene literarische Stoffe oder gute Theaterstücke, das Potential für eine Entwicklung haben, dessen man sich frei bedienen kann, um Theater lebendig zu halten? Wenn ich deine Beschreibung richtig

verstehst, gehst auch du vom Original aus, bevor du dich von ihm „fortbewegst“ oder befreist?

WS Ja, das tue ich in der Tat. Ich würde nicht unbedingt von „Fortbewegung vom Original“, sondern eher einer Art Extraktion sprechen. Das mag jetzt überraschend konservativ klingen. Aber ich habe schon so mein Problem mit Inszenierungen, bei denen ich als Zuschauer erkenne, dass sich die Regie einer Beschäftigung mit der Story des Werks verweigert. Das führt dann oft genug nicht zur Verstärkung oder Herausarbeitung eines Kerns, sondern vielmehr zur Banalisierung der Vorlage. Gerade bei den klassischen Werken der Oper und des Schauspiels ist es meist schwer genug, überhaupt erstmal die oft komplexen Geschichten so auf die Bühne zu bringen, dass die Zuschauer*innen sie verstehen, ohne vorher Reclams Theater- oder Opernführer bemühen zu müssen. Dafür müssten wir Theatermacher*innen oft genug einfach nur den dramatischen Text genau lesen oder uns anhören, was die Musik erzählt, ohne dass wir dem dann bis ins letzte Detail verpflichtet wären.

Ich habe in den 90er Jahren im Frankfurter Theater am Turm (TAT) viele Inszenierungen von Jan Lauwers und Robert Lepage gesehen und würde mal behaupten, dass beide mich bis heute beeinflussen. Zwei Regisseure, die Shakespeare auf den Kopf zu stellen und doch gleichzeitig auf diese Weise so viel mehr Shakespeare auf die Bühne zu verbringen vermögen, als das alle GLOBES dieser Welt, die um historische Aufführungspraxis bemüht sind, zusammen imstande wären.

Interview

#23



Das Gespenst von Canterville, Volksoper Wien, 2019 / © Barbara Pállfy



Das Gespenst von Canterville, Volksoper Wien, 2019 / © Walter Schütze

JK Wie gehst du in der Realisierung vor? Welche Methoden der Vermittlung nutzt du?

WS Bei der Planung würde ich mich durchaus als einer „Old School“ zugehörig bezeichnen. Das liegt bestimmt auch an jenen, denen ich in der Vergangenheit assistiert habe. Es passiert mir gar nicht so selten, dass ich an einem Theater ein Modell präsentiere und gefragt werde: „Haben Sie mal für Marelli gearbeitet?“ Und ich glaube, das liegt nicht daran, dass wir uns einer Sache gleich oder auch nur ähnlich nähern würden. Denn das tun wir nicht. Aber ich habe damals als sein Assistent seine Genauigkeit zu schätzen gelernt und letztlich für meine eigene Arbeit bis heute übernommen. Ehrlich gesagt finde ich, dass das ja schon eine Frage des Respekts ist. Wenn ich von Bühnen- und Kostümwerkstätten viel verlange, können die von mir auch eine möglichst exakte Darstellung des gewünschten Resultats erwarten. Und dass Regisseur*innen so keine bösen Überraschungen auf der Bühne erleben, versteht sich von selbst. Gleichzeitig muss ich sagen, dass ich mir diesbezüglich manchmal fast ein bisschen „old fashioned“ vorkomme, weil ich nicht am Computer entwerfe. Was soll's. Ich mag das so. Der Klebstoff unter den Fingernägeln und der Staub der Buntstifte gehören für mich zum Entwerfen wie das Amen zur Kirche.

In meinen Modellen gebe ich vor, wie ich mir das Licht vorstelle. Ich liebe es, mit Beleuchtung im Modell zu spielen. Prinzipiell kann man ja schon sagen, was im Kleinen geht, geht auch im Großen. Ob es dann am Ende wirklich so gemacht wird, das ist ja eine andere Frage. Aber es zeigt zumindest eine Möglichkeit auf, mit der die Regie arbeiten kann, wenn sie das

möchte. Den digitalen Entwicklungen gehe ich dabei natürlich auch nicht aus dem Weg. Das wäre ignorant. Aber wenn es zum Beispiel um den Einsatz von Videoprojektionen geht, dann setze ich trotzdem immer erst mal ein fettes Fragezeichen in der Diskussion mit der Regie. Man kann mit Video tolle Sachen machen, die aber leider nicht immer zwingend sind. Wenn damit aber wirklich neue Welten erschaffen werden, dann bin ich sofort dabei. Ich sehe aber, dass dafür in den allermeisten Produktionen weder die Zeit, noch die finanziellen Mittel zur Verfügung stehen. Wenn doch, sind das oft tolle Erlebnisse, sowohl für die Macher*innen, als auch für die Zuschauer*innen.

JK Was schätzt du an der Arbeit im Team? Wie intensiv ist der Austausch? Wie ist dein Statement zur künstlerischen und finanziellen Gleichberechtigung?

WS Wenn ich die Teamarbeit nicht schätzen würde, wäre ich in dem Job falsch. Klar, der Austausch ist mal intensiver, mal weniger intensiv. Es ist auch mal schön von Regisseur*innen zu hören: Mach einfach mal! Von der Seite der Regie gibt es ja auch einfach sehr unterschiedliche Herangehensweisen. Die einen haben eine recht klare Vorstellung, was sie auf der Bühne brauchen und was nicht, die anderen suchen und lieben die Herausforderung, die die Bühnen- und Kostümbildentwürfe ihnen stellen. Ich könnte nicht sagen, was besser und was schlechter ist. Natürlich muss ich die Regisseurin oder den Regisseur so oder so in seiner Herangehensweise so gut wie eben möglich verstehen. Es hilft, der Regie in gewisser Weise (zumindest was die Optik betrifft) einen Schritt voraus zu sein. Wenn die Regisseurin oder der Regisseur immer so gut

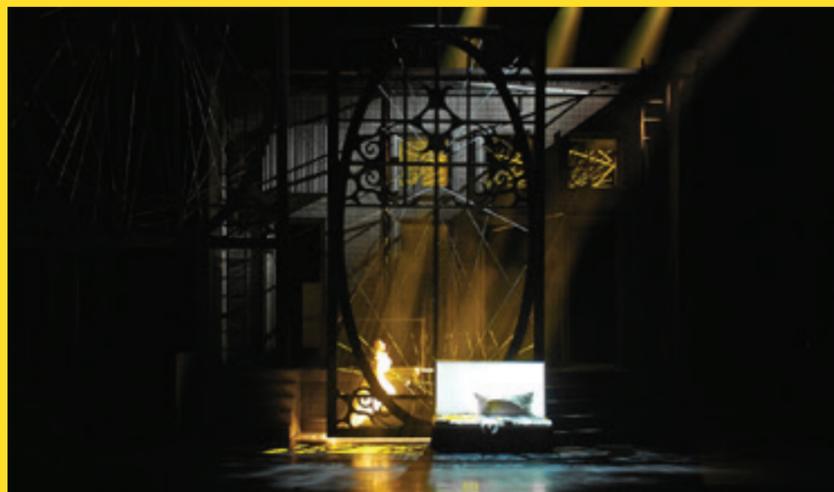


Interview

#23



Otello, SNG Opera in Balet, Cankarjev Dom Ljubljana, 2016 / © Walter Schütze



Otello, SNG Opera in Balet, Cankarjev Dom Ljubljana, 2016 / © Walter Schütze

wüssten, wie die perfekte Bühne für ihre oder seine Arbeit aussieht, dann könnten sie's ja auch gleich selber machen.

Das ist ja das tolle an Theaterarbeit, dass man sich gegenseitig überrascht und die Welt des anderen Parts jeweils auch im positivsten Sinne ein Stück erweitert. Gleichberechtigung im Team ist für mich dabei absolut zwingend, auch wenn selbstverständlich klar ist, dass die Regie die Aufgabe hat, alles auf der Bühne zusammenzubringen. Ich habe dabei kein Problem in den Hintergrund zu treten. Gleichberechtigung drückt sich meines Erachtens übrigens auch in Honoraren aus. Dass das manchmal einer Idealvorstellung gleichkommt, die nicht der Realität entspricht, ist mir bewusst. Aber daran kann man ja arbeiten. Das würde ich übrigens auch von Kolleg*innen erwarten. Dumpingpreise bringen keine/n von uns weiter.

Ich glaube, jedem Theater sollte bewusst sein, dass vor allem dann, wenn eine künstlerische, wie finanzielle Gleichberechtigung in einem Team gewährleistet ist, auch tolle Ergebnisse auf der Bühne zu erzielen sind. Das hat wohl was mit Identifikation zu tun.

JK Du sagtest schon, dass du mit Modellen arbeitest, womit ergänzt du diese Arbeitsweise? Wie gehst du im Kostüm vor?

WS Ja genau, ich starte fast immer mit dem Modell. Die Modellfotos ergänze ich manchmal per Bildbearbeitung am Computer. Man kann viel am Modell darstellen, aber nicht alles. Einen bemalten Schleier im kleinen Maßstab halbtransparent im Modell authentisch darzustellen, ist zum Beispiel unmöglich.

Ich mache immer genaue Zeichnungen von allen Kostümen. Auch dann, wenn ich das Gleiche mit einem gegoogelten Foto zeigen könnte. Das ist für mich eine Frage des Respekts gegenüber den Schneidereien. Die ideale Figurine macht so viel Spaß, dass sie auch über der Couch hängen könnte. Auch, wenn ich meine eigenen Figurinen niemals über meine Couch hängen würde.

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

WS Für nicht nur wichtig, sondern entscheidend. Die Werkstätten sollen ja auch Lust auf eine Produktion bekommen, wenn wir als Team unsere Ideen präsentieren.

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

WS Die Frage muss ich für Bühne und Kostüm unterschiedlich beantworten: Bei der Bühne habe ich eigentlich fast immer eine technische Lösung im Hinterkopf, die ich oft bewusst zurück halte. Das liegt daran, dass ich auch Architekt bin und als solcher auch viel Erfahrung mit einbringe. Verglichen mit der Architektur sind die technischen Details auf der Bühne oft einfach, wenn auch nicht anspruchslos. Trotzdem gebe ich selten technische Lösungen vor, weil sonst die technischen Abteilungen in den Theatern mit oft noch besseren Lösungen hinter dem Berg halten würden. Dieses Potential will ich nicht verschenken.

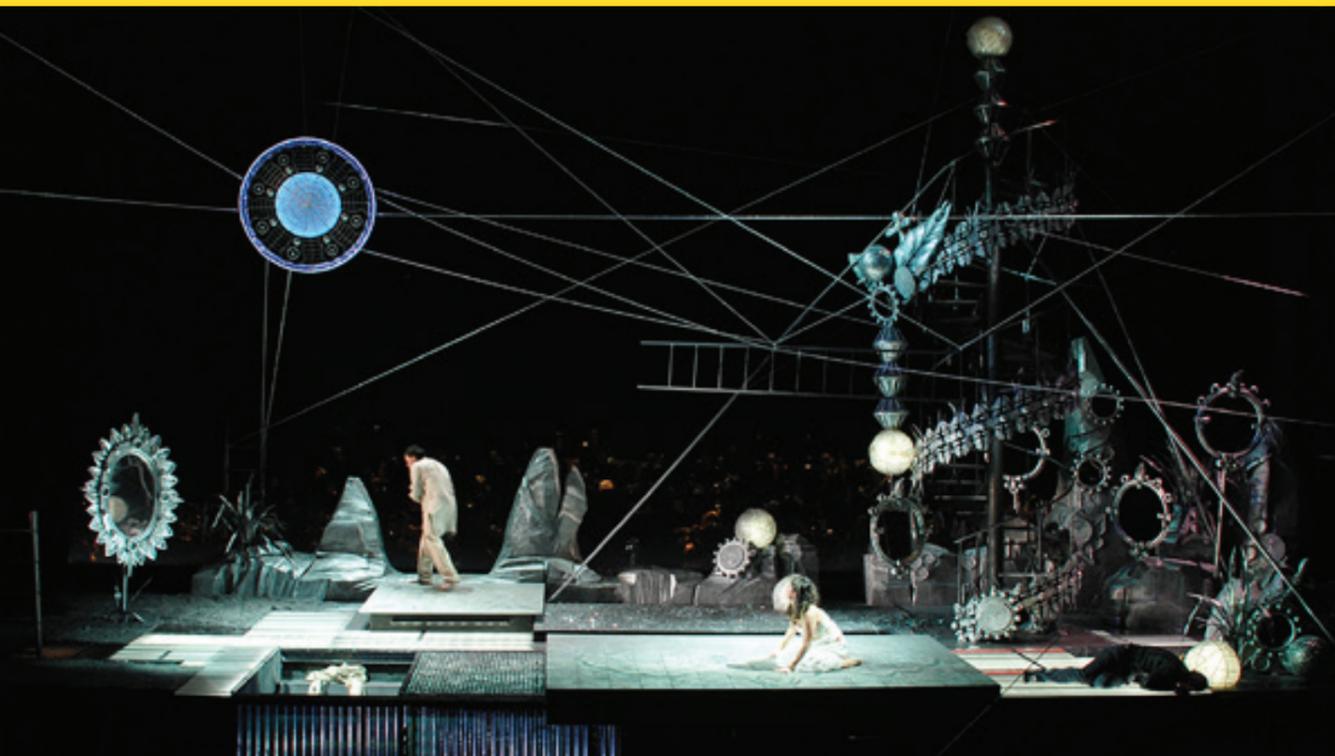
Beim Kostüm sieht das etwas anders aus. Ich habe schon eine sehr genaue Vorstellung, wie

Interview

#23



Don Carlo, Finnische Nationaloper Helsinki, Tschechische Staatsoper Prag, 2012 / © Walter Schütze



Salome, Teatro Comunale Bolzano, Teatro Municipale Piacenza, Teatro Comunale Luciano Pavarotti Modena, 2013
© Walter Schütze

welches Kostüm am Ende auf der Bühne aussehen soll. Aber ich bin kein Schneider. Deswegen betone ich bei Kostümwerkstattübergaben immer, dass ich für das kreative Zutun der Gewandmeister*innen durchaus offen und dankbar bin. Dass Menschen aus einem Entwurf ein Schnittmuster erstellen können, nach dem dann letztlich ein auf einen Körper genau angepasstes Kostüm hergestellt werden kann, scheint mir bis heute ein Wunder der Handwerkskunst. Das fasziniert mich wirklich sehr.

JK Wie groß ist deine Kompromissbereitschaft, wenn eine praktisch machbare Idee aus theaterinternen Gründen nicht voll umgesetzt werden kann (Mangel an Geld, Arbeitskräften, schlechter Dispo, etc.)? Hast du einen „Plan B“ in der Hinterhand?

WS Vielleicht liest ja auch die ein oder andere technische Leitung dieses Interview. Dazu sollte ich also besser nichts sagen. Deswegen möchte ich es mal so formulieren: Ich bin nicht der Typ, der die Sandburg zerstört, bloß weil er nicht das Förmchen bekommt, das er haben will.

JK Von welchen Faktoren ist deiner Meinung nach eine gelungene praktische Umsetzung deiner Idee – im Sinne der Gesamtidee abhängig?

WS Ach von so vielen: Das geht bei einer guten und gewissenhaften Planung los. Aber auch ein guter, ehrlicher und authentischer Umgangston ist unglaublich wichtig. Wenn das selbstverständlich wäre, würde ich das gar nicht erwähnen. Ist es aber leider nicht.

JK Findest du Empathie wichtig für deine Arbeit?

WS Zwingend!!! Absolut zwingend!!!!

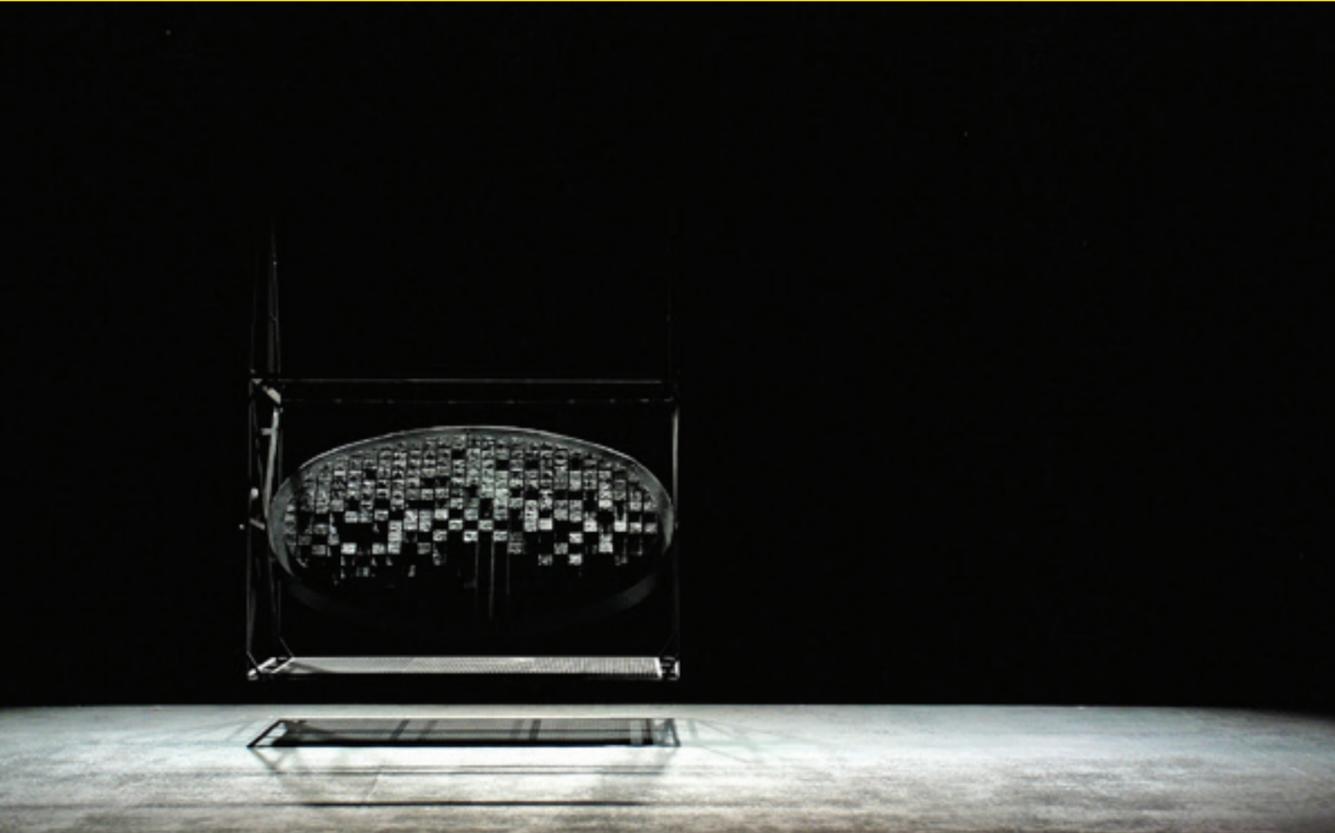
JK Ist der Anteil der Bühnen- und Kostümbildner*innen an der Konzeption einer Produktion deiner Meinung nach ausreichend in der Öffentlichkeit bekannt? Wird dieser entsprechend gewürdigt?

WS Das ist eine Diskussion, die ich schon so oft geführt habe. Ganz ehrlich... nein. Aber ich muss auch sagen, dass viele Kolleg*innen mit dem bewussten sich im Hintergrund halten dazu beitragen, dass dem so ist. Meines Erachtens müssten die Bühnen- und Kostümbildner*innen selbst dafür sorgen, dass sich das ändert. Warum zum Beispiel werden nur Regisseur*innen im Vorfeld einer Produktion von der Presse interviewt bzw. von den Theatern in den Pressezirkus geschickt?

Weil ich auch als Regisseur gearbeitet habe, kenne ich aber auch die andere Seite. Wenn man als Regisseur*in arbeitet, hat man spätestens mit Beginn der Proben einen ganz anderen Druck als die Bühnen- und Kostümbildner*innen. Man hat zwar die ganze Aufmerksamkeit – auch der öffentlichen Wahrnehmung, ist aber eben im Zweifelsfall am Ende nicht nur verantwortlich, sondern auch schuld. Wenn ich als Bühnen- und Kostümbildner*in mehr Öffentlichkeit will, muss ich mir darüber im Klaren sein. Aber ja, ich selber würde mir das oft wünschen, mit allen Konsequenzen.

Interview

#23



Carmen, Theater Kiel, 2015 / © Walter Schütze



Dornröschen, Theater Neustrelitz, 2021 / © Walter Schütze

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

WS Oftmals nicht. Aber das hängt natürlich mit der letzten Frage zusammen. Die Kritik behandelt oft gerade jene Felder, über die im Vorfeld viel geredet wurde. Ich erinnere mich zum Beispiel an einen DON CARLO (nicht von mir) an der Oper Frankfurt von vor einigen Jahren, bei dem das Opernhaus selbst im Vorfeld immer wieder darauf hingewiesen hat, wie ungewöhnlich aufwendig die Kostüme der Produktion seien. Das konnte man mögen oder nicht. Aber natürlich haben wirklich alle dann auch genau darüber geschrieben.

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

WS Die meisten Aufträge aus dem Theater erhalte ich über Regisseur*innen. Geht es um eigene Regie oder etwa Produktionsdesign für z.B. Freizeitparks, dann ist das anders. Da wird man für gewöhnlich direkt von den Entscheidungsträger*innen gefragt. Aber die Theaterwelt ist eine überschaubare. Normalerweise kann man ganz gut nachvollziehen, wer wann welche Empfehlung ausgesprochen und welchen Namen ins Spiel gebracht hat. Und natürlich muss man sich in dieser Branche auch präsent halten. Manchmal ist es tatsächlich so, dass man einfach zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort sein muss.

JK Wie lange und wann bist du für eine Produktion vor Ort?

WS Ganz unterschiedlich. Ich merke aber, meist länger, als das von mir von den entspre-

chenden Häusern verlangt würde.

JK Wurde schon einmal ein von dir ausgearbeiteter Entwurf vom Haus abgelehnt? Wenn ja, aus welchem Grund?

WS Ja, das ist schon vorgekommen. Ich habe zum Beispiel vor einigen Jahren Bühne und Kostüme für George Bizets Oper CARMEN entworfen. Manchmal hat man bei solchen Stücken, die eher ein konservativeres Publikum anziehen, so eine Art Sperre im Kopf. Naja, der erste Entwurf war dem Haus zu spießig (Zitat: „Sie können mehr, Herr Schütze“), der zweite war zu gewagt (Zitat: „Toll, aber das können wir unserem Publikum nicht zumuten“), der dritte wurde es dann. Das Ergebnis mochte ich damals sehr. Ein richtig tolles Bühnenbild.

Ich saß damals im Publikum und habe dort direkt mitbekommen, wie die Leute den Kopf geschüttelt und die Welt nicht mehr verstanden haben. Die eigene Meinung deckt sich ja leider nicht immer mit dem Publikumsgeschmack. Der dortige Intendant mochte das Bühnenbild übrigens bis zur Premiere auch sehr. Er war geradezu ein Fan meiner Arbeit.

Nach der Premierenreaktion des Publikums hat er dann mitgeteilt, dass er die Bühne immer schon schlecht fand. Solche Erfahrungen gehören leider auch dazu. Aber daran wächst man.

JK Sprichst du mit Kolleg*innen über Geld?

WS Wer was zum Thema Geld wissen will, kann mich jederzeit persönlich anschreiben. Ich weiß noch sehr genau, wie mir vor vielen Jahren Frank Philipp Schlobmann gesagt hat:

Interview

#23



Der fliegende Holländer, Theater Bonn, 2015 / © Thilo Beu

„So, ich erzähle Dir jetzt mal, welche Summe ich für welche Produktion bekomme.“ Das hat mir damals wahnsinnig geholfen. Gerade als Anfänger*in hat man doch sonst überhaupt keine Ahnung, was man fordern kann und auch sollte. Welche Preise wir Theater-schaffenden haben, bestimmen doch nicht die Intendant*innen, sondern letztlich wir selbst.

JK Ist eine vollwertige Arbeit an einer szenischen Lösung durch dein Honorar abgedeckt?

WS Wenn nicht, dann sage ich heutzutage „Nein – das ist kein Hobby, sondern mein Beruf.“ Aber mir ist natürlich klar, dass das gerade für Berufseinsteiger*innen oft schwierig ist. Da lehnt man nicht so schnell etwas ab. Umso wichtiger ist es meines Erachtens, dass wir Bühnen- und Kostümbildner*innen uns für faire Mindesthonorare einsetzen. Das kommt letztlich uns allen zugute. Und was die Theater darüber hinaus bezahlen, mag ja dann der Markt bestimmen.

JK Würdest du diesen Beruf wieder wählen, wenn du noch einmal von vorne anfangen könntest?

WS Ja, sofort!

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