

Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg

Fakultät Design

Amusing The Muse

Wie ist es Kostümbildner*in zu sein?

Masterarbeit

Im Studiengang MoKoTex

Schwerpunkt Kostümdesign

Vorgelegt von

Christina Geiger

Matrikelnummer 2195252

Hamburg

Am 30. August 2021

Erstprüfer: Prof. Reinhard von der Thannen

Zweitprüfer: Prof. Henning Kles

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Methodik.....	5
3. Arbeitsrealität.....	6
3.1. Voraussetzungen.....	6
3.2. Produktionsalltag.....	8
3.3. Soft Skills.....	13
3.4. Umstände.....	18
4. Karriere.....	19
5. Probleme.....	26
5.1. Wertschätzung.....	27
5.1.1. Kritiken.....	28
5.1.2. Gagen.....	31
5.2. Arbeitsstrukturen.....	33
5.2.1. Vereinbarkeit von Beruf und Familie.....	33
5.2.2. Selbständigkeit am Theater.....	34
5.3. Veränderung.....	36
6. Fazit.....	37

Literaturverzeichnis

Anhang

1. Einleitung

Die Suchmaschine der Hamburger Bibliotheken spuckt bei dem Suchbegriff „Kostümbild“ 52 Treffer aus - filtert man diese nach gedruckten Büchern, die nach 2000 erschienen sind, bleiben fünfzehn übrig. Diese Liste beinhaltet Bücher wie „Was kostet mein Drehbuch? - das Script als Basis für die Filmkalkulation“ und „Chronik der Wiener Staatsoper : 1945 bis 2005 ; Aufführungen, Besetzungen, Künstlerverzeichnis“. Möchte man wirklich etwas über den Beruf der Kostümbildner*in und unsere Arbeit erfahren, bleiben schlussendlich zwei Bücher übrig: „Kostümbild, Kostümdesign: die Magie der Verwandlung“ von Riccarda Merten-Eicher, das sich hauptsächlich mit Kostümbild im Film beschäftigt und deswegen für mein Forschungsinteresse wenig relevant ist, und „Lektionen 6: Kostümbild“ aus dem Theater der Zeit Verlag. Dieses Buch beinhaltet sowohl Grundlagen von Ausbildung und Beruf, als auch Gespräche mit Kostümbildner*innen und war eine wichtige Quelle, auf die ich in den theoretischen Arbeiten in meinem Studium immer wieder zurückgegriffen habe, da ich mich bereits in meiner Bachelorarbeit und in Hausarbeiten mit den Bedingungen unseres Berufes auseinander gesetzt habe. Die zweite wichtige Quelle war Katharina Krommingas Abschlussarbeit „Stellenwert des Berufes Kostümbildner*in“ an der LMU München, die ich auch in dieser Arbeit an mehreren Stellen zitieren werde. Sie hat hierfür einen Fragebogen entwickelt, der anonym ausgewertet wurde und die Ergebnisse des vom Bund der Szenograf*innen erarbeiteten „Reformpaket der Bühnen- und Kostümbildner*innen“ vertieft. Beide Quellen sind absolut lesenswert, wenn man sich mit dem Beruf der Kostümbildner*in tiefergehend beschäftigen möchte.¹

Allerdings hat der Umstand, immer wieder die selben zwei Quellen zur Verfügung zu haben, mich mein Studium über begleitet und schlussendlich auch dazu bewogen, für meine Masterthesis, von Interviews ausgehend, eine Arbeit zu schreiben, die diese Quellen ergänzt. Dafür habe ich einen Interviewleitfaden erarbeitet, anhand dessen ich Interviews mit fünf Kostümbildnerinnen durchgeführt habe. Durch diesen Leitfaden entsteht, im Vergleich zu den Essays in dem oben genannten Buch, eine größere Vergleichbarkeit der Aussagen, die ich im Hauptteil dieser Arbeit nach Unterschieden und Gemeinsamkeiten untersuchen werde. Im Vergleich zu Krommingas Arbeit wollte ich einen persönlicheren Eindruck der Erfahrungen meiner Interviewpartnerinnen

¹ Die Arbeit von Katharina Kromminga ist auf ihrer Webseite kromminga.eu zu finden

einfangen. Mein Forschungsinteresse lag dabei klar auf den Strukturen und Bedingungen unserer Arbeit und nicht auf dem künstlerischen Ergebnis, das auf der Bühne zu sehen ist.

Zudem hatte ich am Ende meines Studiums ein persönliches Bedürfnis mit Kolleg*innen über unseren Beruf zuzusprechen. Vor allem mit denjenigen, die bereits dort sind, wo ich hin möchte, um sie zu fragen: Wie habt ihr das gemacht?

Im ersten Teil des Leitfadens wollte ich herausfinden wie sich die Arbeitspraxis der einzelnen Kostümbildnerinnen im Jetzt gestaltet. Was sind die Voraussetzungen dafür, dass man ein Projekt annimmt? Wie gestalten sich die Vorbereitungen, wie die Proben? Ziel war es, einen Eindruck von dem Arbeitsalltag der Interviewten zu bekommen und herauszuarbeiten was man mitbringen und welche Umstände man in Kauf nehmen muss.

Im zweiten Teil habe ich danach gefragt, wie sie dort hingekommen sind. Warum sie sich für diesen doch sehr speziellen Beruf entschieden haben? Wie war das Studium, wie der Übergang von Studium zu Beruf?

Ich habe das Interview mit der Frage begonnen, wann sich die Kostümbildnerinnen besonders über ihre Arbeit freuen, zu Beginn des dritten Teils frage ich „Was nervt dich?“ um den Problemen unseres Berufes auf die Spur zu kommen.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, einen umfassenden Einblick in den Berufsalltag von Kostümbildner*innen am Theater zu geben - sowohl als Orientierung für Studierende und Berufsanfänger*innen, als auch für Interessierte an dem Arbeitsfeld. Darüber hinaus hoffe ich, dass diese komprimierte Zusammenfassung auch für bereits arbeitende Kostümbildner*innen eine aufschlussreiche Lektüre ist.

Wenn in dieser Arbeit von Kostümbildnerinnen ohne Gendersternchen die Rede ist, bezieht sich dies auf die konkrete Gruppe der fünf Frauen, die ich interviewt habe. Die Transkription habe ich nicht an eine gendersensible Sprache angepasst, sondern so übernommen, wie sie gesprochen wurde.

Der Titel der Arbeit bezieht sich auf den praktischen Teil meiner Masterarbeit und hat nur peripher mit der vorliegenden Arbeit zu tun.

2. Methodik

Um einen Umriss der momentanen Situation von Kostümbildner*innen in den darstellenden Künsten zu erarbeiten, habe ich qualitative Interviews durchgeführt. Ich habe dafür die Methode des semistrukturierten Interviews gewählt und vorab einen Leitfaden mit Fragen erstellt, den ich bei der Anfrage der Interviewpartner*innen an die E-Mails angehängt habe. Diese Interviewform hat den Vorteil, dass man sich während des Interviews an den festgelegten Fragen orientiert, bei Bedarf aber auch reagieren und auf einzelne Punkte tiefer eingehen kann. Diese Form vereint den Vorteil der Vergleichbarkeit eines strukturierten Interviews mit der Flexibilität eines unstrukturierten Interviews. Beim Formulieren der Fragen habe ich versucht, diese möglichst offen zu stellen, um meinen Interviewpartnerinnen die Möglichkeit zu geben, die Themen einzubringen, die sie momentan beschäftigen.

Insgesamt habe ich mit fünf Kostümbildnerinnen jeweils zwischen 50 und 80 Minuten per Zoom gesprochen und die Interviews aufgezeichnet. Alle Interviewten sind ausschließlich Kostümbildnerinnen, mit der Ausnahme von Lorena Díaz Stephens, die im Team mit einer weiteren Person oftmals auch die Bühne gestaltet. Mir war es wichtig, ebenfalls die Perspektive einer Berufseinsteigerin zu inkludieren. Deswegen habe ich mit meiner Kommilitonin Hilke Fomferra gesprochen, die an der Schwelle zwischen Studium und Beruf steht. Die Auswahl der Interviewpartner*innen war eine Mischung aus gezielten Anfragen von mir ausgewählter Kostümbildner*innen und Anfragen auf Empfehlungen meines Professor Reinhard von der Thannen und von Katharina Kromminga, der oben bereits erwähnten Kostümchefin des Theater Heidelberg.

Ich habe aus meiner Auswahl bewusst Kostümbildner*innen ausgeschlossen, die überwiegend an Universitäten unterrichten, da sich dadurch charakteristische Merkmale der Arbeit als Kostümbildner*in, wie z.B. die Flexibilität der Arbeitszeiten und des Arbeitsorts, drastisch verändern. Ebenso unterscheiden sich die Arbeitsrealitäten von Kostümbildner*innen die beim Film bzw. Fernsehen arbeiten stark von denen, die am Theater und an der Oper arbeiten. Da der Fokus in meiner eigenen Praxis auf Letzterem liegt, habe ich auch meine Interviewpartner*innen entsprechend ausgewählt. Einige haben zwar Filmerfahrung, ihr Schwerpunkt liegt aber jeweils auf der Arbeit an Stadt- bzw. Staatstheatern und Opernhäusern. Um die Arbeit weiter zu

fokussieren, werde ich auch das Arbeiten in der Freien Szene nicht behandeln, da sich dort die Umstände nochmal anders gestalten.

Im Anschluss habe ich die Interviews transkribiert und in kleinere Textbausteine zerlegt. Diese Zitate habe ich wiederum auf einem Online Whiteboard auf Post-its kopiert und jeder Interviewpartnerin eine Farbe zugewiesen. Mit diesen Post-its habe ich Cluster um die Fragen gebildet und im nächsten Schritt jedes Zitat inhaltlich betrachtet und Tags mit Stichwörtern wie z.B. „Gleichberechtigung“ oder „Kommunikation“ zugewiesen um die Zitate inhaltlich zu gruppieren und durchsuchbar zu machen.

Neben den Interviews habe ich auch aus ausgewählter Literatur Zitate entnommen und bin mit diesen ebenso verfahren.

Im letzten Schritt habe ich besonders relevante Zitate markiert und die Struktur der vorliegenden Arbeit erarbeitet.

3. Arbeitsrealität

In diesem Kapitel möchte ich die Komplexität der Anforderungen an Kostümbildner*innen herausarbeiten. Dafür beschreibe ich im ersten Schritt die Voraussetzungen, die stimmen müssen, damit die Kostümbildnerinnen zu einer Produktion zustimmen, um im zweiten Schritt den Ablauf einer solchen nachzuzeichnen. Im Anschluss werde ich einige Soft Skills herausarbeiten, die man mitbringen sollte, sowie Umstände, die den Arbeitsalltag prägen.

3.1. Voraussetzungen

Auf die Frage welche Voraussetzungen stimmen müssen, damit die Kostümbildnerinnen zu Produktionen ja sagen, werden am Häufigsten die Faktoren Zeit, Bezahlung und Team genannt. „Erstmal schau ich in meinen Kalender, wenn ich die Regisseurin oder den Regisseur kenne, ist das eigentlich nur eine Zeitfrage“², antwortet Victoria Behr zum Beispiel. Pauline Hüners erklärt: „Mittlerweile ist es tatsächlich der Zeitaufwand bzw. ich schaue schon, dass sich Produktionen

² Vgl. Behr, Victoria: Interview, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

nicht überschneiden. Wenn es sich gar nicht vermeiden lässt, hab ich das auch schon gemacht, damit mache ich für mich aber nicht so gute Erfahrungen. Ich arbeite nicht gerne parallel.“³ Auch Lorena Díaz Stephens erzählt, dass sie es vermeidet parallel an zwei Produktionen zu arbeiten.⁴ Hüners stellt auch Zeit bzw. Aufwand und Geld in Verhältnis: „Und die Gage muss [...] für mich im Verhältnis stehen zu der Arbeit, die ich leiste, oft kann man ja mit bestimmten Teams auch abschätzen was das für ein Arbeitsaufwand wird.“ Zum Faktor Geld zählen für sie auch, ob es Reise- und Unterkunftspauschalen gibt, sowie das Kostümbudget, um zu wissen was sie für Möglichkeiten hat und ob es realistisch ist, das Konzept, mit dem was zur Verfügung steht, umzusetzen.⁵ Lorena Díaz Stephens versieht den Faktor Gage mit einem Fragezeichen und berichtet, dass sie auch bestimmte Projekte annimmt, die weniger gut bezahlt, dafür aber spannend sind, sie gerne mit dem Team arbeitet und es finanziell mit anderen Projekten ausgleichen kann.⁶ Auf das Thema Gagen werde ich im dritten Teil der Arbeit noch einmal eingehen.

„Dann kommt es natürlich auch auf das Team an, aber ich arbeite sehr, sehr regelmäßig mit [dem selben] Team zusammen, wodurch ich nicht so oft in der Situation bin, dass es ein völlig neues Team ist und ich noch nicht genau weiß worauf ich mich einlasse. Dann arbeite ich auch ziemlich regelmäßig an den gleichen Häusern, so dass ich auch da schon die Konditionen kenne. Das ist im Moment auch eine ziemlich komfortable Situation in vielerlei Hinsicht“, berichtet Hüners.⁷ Behr erklärt: „Wenn es jemand Neues ist, dann würde ich mich vielleicht erstmal vorsichtig herantasten und mir anhören was geplant ist und ob das Thema mich interessiert, also ein bisschen spontan, ob ich da gleich eine Idee habe oder sich etwas öffnet.“ Und fügt hinzu: „Ich glaube es geht auch um den Ansatz. Ich finde es natürlich spannend mit unterschiedlichen Leuten zu arbeiten, aber es gibt auch genug Ansätze wo ich sagen würde: ‚warum fragt der mich jetzt? Da hab ich gar keinen Ansatz.‘ Aber ich würde auch nicht unbedingt einer Produktion zusagen, nur weil sie an einem bestimmten Haus ist, zum Beispiel, weil das einen tollen Ruf hat.“⁸ Hilke Fomferras Situation als

³ Vgl. Hüners, Pauline: Interview, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

⁴ Vgl. Díaz Stephens, Lorena: Interview, 22.07.2021, siehe Anhang 2.3

⁵ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

⁶ Vgl. Díaz Stephens, 22.07.2021, siehe Anhang 2.3

⁷ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

⁸ Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

Berufsanfängerin sieht hier etwas anders aus: „Da ich jetzt noch relativ am Anfang von meiner Karriere stehe, spielt natürlich auch [...] der Aspekt von Präsenz zeigen an Theaterhäusern oder auch durch freie Projekte eine Rolle, ja, dass man auch testet und schaut wo man gut reinpasst, auch wenn man vielleicht da in dem Moment nicht das Gefühl hat, das passt jetzt wie die Faust aufs Auge.“⁹

3.2. Produktionsalltag

Das Erarbeiten des künstlerischen Konzepts ist der erste Schritt einer Produktion. Dies wird im Studium zunächst „einzeln“ unterrichtet, als Entwurfsarbeit auf Grundlage eines gegebenen Stoffs, ohne Zutun eines Teams - dies gestaltet sich in der Arbeitsrealität aber um einiges komplexer. Alle Kostümbildnerinnen schildern in dieser Phase eine Abwechslung zwischen Gesprächen im Team und eigenständiger Auseinandersetzung mit dem Stoff und Arbeit am Entwurf, außer Adriana Braga-Peretzki, die sagt: „Bitte keine Besprechungen vorher!“. Sie beschreibt, dass sie vor Probenbeginn „eine große Möglichkeitspalette“ hat, die sich aus „einem großen Format, ein[em] Thema oder Gefühlen“ speist, weil „Frank [Castorf] und Sebastian [Hartmann] sich total aus den Texten raus collagieren, dass sie auch ganz viele Spaziergänge in andere Texte machen und das gar keinen Sinn für mich macht, nur an dem einen Text oder an dem einen Motiv [...] festzuhalten.“ „Ich mache mein Konzept und der Regisseur und der Bühnenbildner machen ihre Konzepte und wir treffen uns dann zur Konzeptionsprobe.“¹⁰ fasst sie ihre Vorbereitungen zusammen. Lorena Díaz Stephens beschreibt im Gegenteil, dass sie und ihr Team teilweise sehr intensive Vorbereitungsphasen haben, in denen sie gemeinsam so lange über Ideen diskutieren bis aus diesem Pool ein Konzept entsteht, bei dem alle Beteiligten ein gutes Gefühl haben.¹¹ Meine anderen Gesprächspartnerinnen beschreiben, dass ihr eigener Vorbereitungsprozess stark von dem Team bzw. der Regisseur*in abhängt. Victoria Behr beschreibt die Bandbreite der Möglichkeiten so: „Also es kommt auch immer auf den Regisseur an, mit dem ich arbeite. Bei dem einem Regisseur gibt es ein konkretes Treffen mit dem Bühnenbildner und man fängt an Ideen zu sammeln, dann kommt natürlich die Idee vom Bühnenbildner und dann gibt es meistens

⁹ Vgl. Fomferra, Hilke: Interview, 25.06.2021, siehe Anhang 2.2

¹⁰ Vgl. Braga-Peretzki, Adriana: Interview, 01.07.2021, siehe Anhang 2.1

¹¹ Vgl. Díaz Stephens, 22.07.2021, siehe Anhang 2.3

schon ein großes Thema, in welche Richtung es gehen soll. Dann fang ich mit Bildrecherche an, mit Büchern, Zeitschriften usw. Das was alle machen. Und dann zeichne ich Figurinen - also ich mach Collagen - und die zeige ich dann dem Regisseur. [...] Bei Herbert Fritsch ist auch eigentlich immer alles vorher fertig, [weil es ein geschlossenes Konzept ist]. Wenn ich jetzt zum Beispiel mit Antú Nunes arbeite, dann ist vorher gar nichts fertig, das ist ein ganz anderes Arbeiten, weil [es] eine Stückbearbeitung ist. Man schaut, was man aus dem Stück alles noch rausholen oder in welche Richtung man überhaupt will. Da habe ich natürlich auch eine Bildersammlung, aber die geht in die Richtung wie ich denke.“¹² Pauline Hüners, die zum großen Teil konstant mit einer Regisseurin arbeitet, erklärt, dass es bei ihr oft projektabhängig ist, wie sich die Vorbereitung gestaltet: „Manchmal habe ich einen kompletten Entwurf und manchmal habe ich nur Bildmaterial. Das und ein Konzept habe ich eigentlich immer, aber es gibt tatsächlich auch Produktionen, wo wir uns verabreden dafür, dass wir alles bei den Proben entwickeln.“¹³

„Und so fangen dann auch die Proben sehr unterschiedlich an“, konkludiert sie. Selbst wenn der Entwurf vor Probenbeginn steht, erklärt Hilke Fomferra, ist es trotzdem wichtig „dabei zu sein, und immer wieder zu kontrollieren und zu überdenken, [...] das, was man vorher sich überlegt hat [...] zu überprüfen, und zu checken ob es immer noch Sinn macht, auch durch Verwandlungen im Probenprozess und da für Gespräche offen zu sein.“¹⁴ Auch Pauline Hüners unterstreicht dies: „Ich finde es schon immer einen Riesenschritt von der eigenen Arbeit im Atelier zu den ersten Probenwochen, wenn dann die Schauspieler*innen dazu kommen und alle anfangen zu reden und Figuren nochmal ganz anders interpretiert werden, als man es vielleicht selber gemacht hat.“ Sie sagt weiter, dass sie deswegen auch viel mit den Schauspieler*innen spreche um sich auszutauschen und auch „mit Probenkostümen rumprobieren“. Dieses Arbeiten führt auch dazu, dass „manchmal Probenkostüme [...] zum Original [werden] oder man eigentlich das Probenkostüm sozusagen nochmal nachnähen [lässt].“¹⁵ Auch in den Proben scheint der Prozess wie die Kostüme entstehen, eng verknüpft zu sein mit dem Entwicklungsprozess des Stückes, wie auch in dem folgenden Zitat von Victoria Behr deutlich wird: „man begleitet einfach das Ganze.

¹² Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

¹³ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

¹⁴ Vgl. Fomferra, 25.06.2021, siehe Anhang 2.2

¹⁵ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

Mit Antú [Nunes] arbeitet man zusammen weiter an der Idee oder findet erstmal die Idee und auf anderen Proben ist man eher um Sachen zu überprüfen ob das richtig ist, ob das funktioniert.“¹⁶ Zum entwickelnden Arbeiten sagt Pauline Hüners: „Das ist tatsächlich fast am anstrengendsten, wenn die komplette Entwicklung während den Proben stattfindet. Es ist auch toll, weil da auch ganz tolle Sachen entstehen können, aber man muss da ganz schön am Ball bleiben, dass es am Ende auch ein stimmiges Kostümbild ist und nicht so eine Wunsch-dir-was-Veranstaltung“ und erklärt, dass diese Arbeitsweise auch Einschränkungen mit sich bringt: „Aber das ist dann auch oft, dass es eher zeitgenössisch ist oder eher zeitlos, wo ich dann auch weiß, ok, ich kann jetzt nicht ein komplett historisches Kostüm auf der Probe entwickeln, wenn ich mit den Werkstätten arbeiten will.“ Und schlussendlich: „ich bin das mittlerweile so gewöhnt.. aber ich finde es immer einen Stressfaktor.“¹⁷

Auch Victoria Behr beschreibt wie dieses entwickelnde Arbeiten sich mit der Arbeit mit den Werkstätten beißt: „Für unseren Beruf ist es einfach eine Katastrophe so zu arbeiten, weil wir an so viele Menschen gebunden sind, die für uns und mit uns arbeiten und die bis zum Schluss [...] immer ruhig zu halten...“ Und fährt fort: „Z.B. am Thalia Theater, die kamen super klar damit, weil sie den Regisseur einfach schon zehn Jahre kannten und das gewohnt sind. Die konnten darauf reagieren. Aber wenn du jetzt an einem kleineren Haus bist, das weniger Zeit, weniger Geld, weniger Ressourcen hat, dann wird das halt super schwierig“, sagt aber trotzdem auch: „manchmal muss ich es dann auch einfach durchsetzen, weil ich keine andere Chance habe, weil es zu lange offen bleibt, bis eine Woche vor der Premiere.“¹⁸ Schlussfolgernd lässt sich aus diesen Beschreibungen herauslesen, dass eine Vorbereitung, an deren Ende kein konkreter Entwurf steht, zu mehr Stress und weniger Möglichkeiten für die Kostümbildner*innen führt, mit den Werkstätten zu arbeiten. Zu dieser Schlussfolgerung kommt auch Katharina Kromminga in ihrer Arbeit: „Das Kostümbild entwickelt sich, [...] heute in der Regel nach der Setzung des Bühnenbildes. Die Rolle des [sic] Darsteller*innen und ihre Erscheinungsform werden in den Raum hineingedacht. Die Abgabe der Kostüme wird in den meisten Fällen so lange wie möglich rausgezögert, um den Entwurf so genau wie möglich an den*die Darsteller*in und die sich

¹⁶ Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

¹⁷ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

¹⁸ Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

entwickelnden Szenen anzupassen. Durch diese Arbeitsweise sind konzeptionell-gesamtbildlich gedachte Kostümentwürfe schwerer realisierbar.“¹⁹

Eine spezielle Arbeitsweise - vielleicht auch um diesem Dilemma zu entkommen - hat Adriana Braga-Peretzki in der Zusammenarbeit mit Frank Castorf entwickelt: „Also unsere Probe ist immer mit Originalkostüm und Maske. Wir haben immer jemand von der Maske, der die Perücken anzieht, das Make Up macht, und wenn die Maske nicht dabei ist, dann mach ich selber die Maske und Haare. Das muss funktionieren von Anfang an. Und das ist ein Konzept, das wir den Häusern auch so verkaufen - also da muss der Regisseur auch mitmachen und sagen: ‚Ich kann mir das nicht anders vorstellen, so muss es gemacht werden.‘“ Als ich nachhake wie sie die Werkstätten davon überzeugt, die Kostüme vor den Bühnenproben rauszugeben, antwortet sie: „Ja, sicherlich muss man sich so ein bisschen [...] unbeliebt machen“, „aber viele Häuser geben mir das Kostüm auch vorher [...]. Ich hab gar keine Angst mit Blut oder Farbe, oder Flecken, also da man muss sich schon so ein bisschen vom Kostüm, also, verabschieden. Es wird nie so richtig aussehen, wie es bei der AMA oder bei der Premiere aussehen könnte, aber das ist so.“ „Ich kriege immer wieder was Kaputtes oder Beflecktes zurück [...], aber das gehört dazu, das ist das Spiel, also ich mach mir da so wenig Gedanken und deswegen müssen die Ankleider auch nicht dabei sein von Anfang an. Es ist wie es ist und ich übernehme dann auch die Verantwortung, wenn es dann nicht mehr so aussieht, wie es aussehen sollte.“²⁰

Bemerkenswert ist in den Interviews, dass drei der Kostümbildnerinnen, mit denen ich gesprochen habe, ähnlich auf die Frage geantwortet haben, wann sie sich besonders über ihre Arbeit freuen. Victoria Behr sagt: „Besonders freue ich mich [...] wenn das Kostüm funktioniert, also wenn du sofort merkst, wenn jemand die Kleidung trägt, dass die Figur dann funktioniert, dass es den Charakter unterstützt, dass Kostüm und das was der Schauspieler sich vielleicht angelegt hat, das zusammen funktioniert.“²¹ Auch Pauline Hüners antwortet auf die Frage mit: „Wenn sich was entwickelt und Figur und Kostüm verschmelzen und ich merke: ‚Ah, das geht auf

¹⁹ Kromminga, Katharina: Stellenwert des Berufes Kostümbildner*in, Abschlussarbeit, LMU München, Theater- und Musikmanagement, Fachbereich Theaterwissenschaft, 2018, S.18

²⁰ Vgl. Braga-Peretzki, 01.07.2021, siehe Anhang 2.1

²¹ Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

was ich mir vorgestellt habe‘ und ich merke, das ist nicht ein gegeneinander anspielen, sondern es wirklich im Raum und mit der Figur funktioniert.“²² Hilke Fomferra antwortet ähnlich: „wenn man dann die ersten Kostüme schon einbringt und sich dann auch Sachen bestätigen, die man sich vorher überlegt hat, die man nur imaginiert hat und dann einfach funktionieren in der Szene, oder noch besser, noch mehr daraus entsteht.“²³ Hier scheint es Einigkeit darüber zu geben, dass diese Synthese von Kostüm, Figur und Schauspieler*in das Zeichen einer gelungenen Arbeit ist.

Den Prozess in den Werkstätten zu begleiten, wie aus dem zweidimensionalen Entwurf schlussendlich das fertige Kostüm wird, ist sicherlich, neben der Probenbetreuung, eine weitere Kernaufgabe von Kostümbildner*innen vor und während den Proben. Hierfür benötigt es ein Verständnis für die Herstellungsprozesse von Kleidung und vor allem auch die Fähigkeit darüber zu sprechen. Pauline Hüners sagt dazu: „Und dann natürlich die Arbeit in den Werkstätten, also die Kommunikation. Stoffe aussuchen, Stoffe bestellen, an der Puppe bestimmte Sachen überprüfen, Schnitte besprechen - das ist schon ein großer Teil meiner Arbeit.“. Die handwerkliche Ausbildung während ihres Studiums hat ihr dabei sehr geholfen „um zu wissen was geht und was geht nicht und auch [...] argumentieren zu können“. Hierzu gehört die Auswahl der richtigen Stoffe und „Zutaten“ wie Knöpfe, Reißverschlüsse, Borten etc., aber auch die Arbeit mit den Gewandmeister*innen und Schneider*innen an der Schauspieler*in in den Anproben. Dies beschreibt Hüners so: „gerade wenn die Schneider*in dann dazu kommt und dann nochmal ein bisschen rumfrickelt und rumprobiert und man merkt: ‚Ah ja, genauso!‘ Und wenn nochmal neue Vorschläge und neue Ideen mit einfließen - gerade bei komplizierten Sachen - das finde ich sehr schön.“ Sie beschreibt, dass sie besonders viel Spaß an ihrer Arbeit in den Werkstätten hat, wenn „man mit tollen Leuten arbeitet, die sozusagen auch die Sprache, die man selber spricht, verstehen.“²⁴

Je nach Projekt, Arbeitsweise oder auch den Rahmenbedingungen, wie z.B. Geld und Verfügbarkeit von Werkstattkapazitäten, ist eine weitere Aufgabe von Kostümbildner*innen „viel im Fundus sein und suchen und finden“²⁵, sowie Kostüme einzukaufen.

²² Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

²³ Vgl. Fomferra, Hilke: Interview, 25.06.2021, siehe Anhang 2.2

²⁴ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

²⁵ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

Handwerkliches Geschick ist sicherlich, gerade im Studium, ein Vorteil aber kein Muss. Wobei zwei der Kostümbildnerinnen auch beschreiben oft selbst Hand anzulegen. Adriana Braga-Peretzki schildert, dass sie und ihre Hospitant*innen und Assistent*innen während und nach den Proben oft selbst basteln und nähen. Den Grund, den sie dafür nennt, ist ein organisatorischer: „Wenn diese Anfertigung ankommt, dann ist das meistens fast zu spät“²⁶. Auch Lorena Díaz Stephens erzählt in unserem Gespräch, dass sie und ihre Assistentin bei ihrem derzeitigen Projekte sehr viel Handarbeit leisten und sehr viel selbst drapieren und nähen, um zu genau dem Ergebnis zu kommen, nachdem sie sucht.²⁷

3.3. Soft Skills

Wie man aus den obigen Abschnitten herauslesen kann, ist es für Kostümbildner*innen von großem Vorteil, wenn nicht sogar essentiell, langfristige Arbeitsbeziehungen einzugehen. Victoria Behr erklärt ihren Erfolg zum Beispiel so: „es hat natürlich total viel mit dem zu tun, was Herbert [Fritsch] und ich zusammen erfunden haben, dass das so ein Erfolg geworden ist und die Leute das so toll fanden.“ Auch hier entstehen also im besten Fall Synergien zwischen Regisseur*in, Kostümbildner*in und ggf. Bühnenbildner*in. Sie beschreibt weiter, dass es ihr auch wichtig ist, „dass man zusammen ein gute Zeit auf dem Weg dahin und einen tollen Austausch hat“ und „dass man von Anfang an sagt: wir arbeiten gemeinsam an einer Sache und nicht gegeneinander und durch die Energie kommt auch das Beste am Ende heraus.“²⁸ Wie bereits erwähnt, arbeitet Pauline Hüners hauptsächlich im Team mit der Regisseurin Jette Steckel und dem Bühnenbildner Florian Lösche, die sich schon aus dem Studium in Hamburg kennen und mittlerweile seit fünfzehn Jahren gemeinsam arbeiten. Adriana Braga-Peretzki verbindet eine ähnlich lange Arbeitsbeziehung mit Frank Castorf und Sebastian Hartmann. Lorena Díaz Stephens arbeitet ebenfalls seit dem Studium wiederkehrend mit Jan-Hendrik Neidert, mit dem sie gemeinsam oftmals die Gesamtausstattung übernimmt.

²⁶ Vgl. Braga-Peretzki, 01.07.2021, siehe Anhang 2.1

²⁷ Vgl. Díaz Stephens, 22.07.2021, siehe Anhang 2.3

²⁸ Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

Diese langjährigen Arbeitsbeziehungen legen ein gewisses Maß an Teamfähigkeit und Kommunikationsfähigkeit nahe. „Ständige Kommunikation“ ist Hilke Fomferra besonders wichtig in einer Zusammenarbeit: „Also Probleme klären. Es ist so ein bisschen auch was in einer guten zwischenmenschlichen Beziehung, vielleicht zu seinem Partner, seiner Partnerin oder Freund*innen oder Familie eben auch total wichtig ist, [...] Probleme auch ansprechen und nicht davor zurückschrecken, und sich dafür auch Zeit nehmen.“²⁹ Diese Analogie zu partnerschaftlichen Beziehungen oder der „Theaterfamilie“ taucht übrigens an mehreren Stellen in den Interviews auf, wie zum Beispiel in diesem Zitat von Pauline Hüners: „Das ist auch nicht ohne, so ein lange Arbeitsbeziehung. Das ist halt manchmal wie eine Ehe, weil man ja auch so wahnsinnig viel Zeit zusammen verbringt - manchmal mehr als mit der eigenen Familie oder Freunden - aber es hat schon auch viele Vorteile.“³⁰ Diese Dynamik kann aber im Umkehrschluss zu Enttäuschungen führen, wie Adriana Braga-Peretzki beschreibt: „Ich glaube das Schlimmste ist natürlich, wenn du merkst, dass du psychisch und privat ausgenutzt wirst im Theater, wegen dieser sogenannten ‚Theaterfamilie‘ - da muss man ganz schnell klären wofür man da ist.“³¹

Ein Spannungsverhältnis scheint es zwischen dem Wunsch nach Eigenständigkeit in der künstlerischen Arbeit und einer nötigen Kompromissbereitschaft zu geben. Es lässt sich herauslesen, dass es aus der Sicht der Kostümbildner*in zu einem besseren Ergebnis führt, in diesem Aspekt im Team eine ähnliche Haltung wiederzufinden. Pauline Hüners sagt hierzu: „Also es gibt Regisseur*innen die wollen alles kontrollieren, da hat man keine Chance und es gibt auch welche die sagen: ‚Mach du, das ist dein Bereich, ich kann das gar nicht!‘ - was ich sehr angenehm finde, wenn Leute die Erkenntnis haben und man so denkt: ‚Ja, cool, genau!‘. Ich finde das macht viel freier in der Arbeit, wenn man nicht immer jemand vor sich hat, der oder die es eigentlich immer besser weiß.“ „Das heißt nicht, dass es nicht total wichtig ist den Austausch zu haben und konstruktiv miteinander zu arbeiten - klar man muss immer Kompromisse eingehen.“ Sie gibt an, dass gutes Arbeiten auch davon abhängt, „wie sehr jede[r] Bereich, also Bühne, Kostüm, Regie, Video, [...] in Ruhe gelassen wird und darauf vertraut wird, dass jedes Department die richtigen Entscheidungen trifft.“ Auch Adriana Braga-Peretzki sagt ganz klar: „Also ich finde,

²⁹ Vgl. Fomferra, Hilke: Interview, 25.06.2021, siehe Anhang 2.2

³⁰ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

³¹ Vgl. Braga-Peretzki, 01.07.2021, siehe Anhang 2.1

dass wir Kostümdesigner sehr eigenständig arbeiten können und dürfen.“ Weiter: „Und man kann auch alles sagen über Castorf, aber er sagte immer [...]: ‚Du bist die Kostümdesignerin, du weißt schon was zu tun ist.‘ Und auch Sebastian Hartmann ist genau der Meinung und das ist cool, ich kann mir nicht mehr vorstellen mit Menschen zu arbeiten, wo ich die Farbe von jeder Socke [abstimmen muss].“³²

Dieses Spannungsverhältnis liegt wahrscheinlich der Struktur inne, wie Theater produziert wird, da Kostümbildner*innen auf der einen Seite „Head of Department“ sind und sich andererseits auch in den künstlerischen Gesamtprozess einfügen, und im weniger idealen Fall, sich diesem auch unterordnen müssen. Pauline Hüners beschreibt, dass man trotz Team auch viel alleine arbeitet: „in der Vorbereitung und dann auch in der Umsetzung, da muss man sehr, sehr viele Entscheidungen auch alleine treffen.“³³ Denn schlussendlich trägt die Kostümbildner*in die Verantwortung dem Haus und den Werkstätten gegenüber, die Entscheidungen so zu treffen, dass die Produktion der Kostüme rechtzeitig passieren kann und alle Kostüme für die Endproben vorhanden sind, unabhängig davon, ob das Stück fertig ist oder nicht.

Kompromissbereitschaft ist auch in anderen Aspekten der Arbeit nötig, zum Beispiel wenn es um die praktische Umsetzung geht, wie Victoria Behr in diesem Zitat beschreibt: „...dass nicht genug Zeit da ist, nicht genug Geld [...], da muss man eben Kompromisse eingehen. Wenn jetzt jemand sagt: ‚Dafür haben wir kein Geld‘, dann dreh ich nicht durch und sage: ‚Ich will das aber haben‘, das ist finde ich total wichtig, [...] dass man da nicht so durchlaufen kann, sondern dass man miteinander reden und Kompromisse eingehen muss.“³⁴ Hierzu gehört natürlich auch ein gewisses Maß an Flexibilität und Fähigkeit zur Improvisation, um schnell neue Lösungen finden zu können. Auch Katharina Kromminga spricht dies in ihrer Arbeit an: „... durch die Kleinteiligkeit lassen sich, bis kurz vor der Premiere, noch Änderungen einfordern, dafür bedarf es einer hohen Flexibilität.“³⁵ Adriana Braga-Peretzki sagt: „Mein großer Kompromiss ist mit dem Schauspieler oder dem Sänger, das ist auch wirklich eine Philosophie für mich geworden. Also wenn der Schauspieler das nicht vertreten kann, dann ist das für mich auch kein Kostüm mehr. Wenn ich

³² Vgl. Braga-Peretzki, 01.07.2021, siehe Anhang 2.1

³³ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

³⁴ Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

³⁵ Kromminga, 2018, S.18

die ganze Zeit mich beweisen muss oder Leute überreden muss, dass sie das anziehen, dann ist für mich Schluss. [...] Wenn man Menschen überzeugen muss von irgendwas, dann ist das so wie eine Kleiderstange und nicht mehr Kostüm.“³⁶ Diesen Aspekt nennen fast alle Kostümbildnerinnen in den Interviews und unterstützt meine These, dass die Synthese aus Kostüm, Rolle und Schauspieler*in zu einer erfolgreichen Arbeit führt. Victoria Behr sagt dazu: „...außer jemand fühlt sich als hätte man da irgendwie eine Hülle über sie gestülpt [...], dann muss man natürlich darauf eingehen.“³⁷ Dieses Zitat legt nahe, dass man als Kostümbildner*in Einfühlungsvermögen haben muss, was auch die Aussage von Pauline Hüners bestätigt: „Ich finde in diesem Beruf muss man unglaublich viel psychologische Arbeit leisten, das hatte ich gar nicht so auf dem Schirm, dass das auch so ein großer Teil meiner Arbeit sein wird.“³⁸ Auch Hilke Fomferra spricht darüber in unserem Interview: „Wenn etwas nicht passt aus der Sicht des Darstellenden, [das dann] vielleicht sogar abzuändern und vielleicht auch zu erfühlen, wo das Problem, wo die Schwierigkeit liegt. Ob es tatsächlich die beste Option ist das Kostüm zu ändern oder ob man eher auf einer psychologischen Ebene einschreiten müsste und erfühlen müsste, wo das Problem liegt und ob man sich da näher kommt.“ Sie sagt aber auch, dass es schwierig sein kann, „sich selber dann zurück zu stecken.“³⁹ Katharina Kromminga kommt in ihrer Arbeit zu dem Ergebnis: „Der*Die Kostümbildner*in berät und passt das vorbereitete Konzept an die entstehenden Szenen an. Dabei ist die soziale Kompetenz stark gefordert. Das Gruppenergebnis, welchem zugearbeitet wird, steht im Vordergrund. Kostümschaffende verorten sich nicht in der ersten Reihe.“⁴⁰ Victoria Behr bestätigt dies mit ihrer Aussage: „Es geht nicht so viel um mich, sondern es geht um meine Arbeit,“ knüpft dies allerdings im zweiten Teil des Satzes an eine Bedingung: „ich will meine Arbeit machen in einem Team, das mich gut behandelt, das ist die Grundlage die unbedingt [gegeben sein muss]“.⁴¹

³⁶ Vgl. Braga-Peretzki, 01.07.2021, siehe Anhang 2.1

³⁷ Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

³⁸ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

³⁹ Vgl. Fomferra, Hilke: Interview, 25.06.2021, siehe Anhang 2.2

⁴⁰ Kromminga, 2018, S.20

⁴¹ Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

In gewissen Situationen ist aber auch Durchsetzungsvermögen nötig, wie es weiter oben Victoria Behr beschreibt, oder auch Adriana Braga-Peretzki in diesem Zitat: „Es ist eine Knochenarbeit, du musst dich durchsetzen, als Frau, als Mitarbeiterin, als Kostümdesigner, in der Werkstatt, auch deinem Regisseur gegenüber, es sind so viele Baustellen“.⁴²

Um genau diese vielen Baustellen zusammen zu halten, ist ein gewisses Organisationstalent erforderlich, vor allem wenn der Einstieg ins Berufsleben über eine Assistenz erfolgt. Aber auch um die Lebensführung als selbständige Künstler*in zu ermöglichen, die gleichzeitig in verschiedenen Stadien an verschiedenen Projekten womöglich in verschiedenen Städten arbeitet. Wenn man nicht durch eine Agentur vertreten wird, kommt hierzu noch ein Selbstverwaltungsaufwand, wie zum Beispiel Vertrags- und Gagenverhandlungen, sowie Steuern, Künstlersozialkasse etc.

Von Vorteil ist ebenfalls eine aufgeschlossene Persönlichkeit, da viele Verbindungen am Theater nicht rein auf der Basis von guter künstlerischer Arbeit entstehen, sondern eben durch Kontakte. Pauline Hüners sagt hierzu: „Das ist auf jeden Fall ein Thema, was mich schon auch seit Beginn meiner Arbeit beschäftigt. Man muss der Typ sein, der jetzt sagt: ‚Ok, ich geh auf alle Premieren und schüttle alle Hände damit ich Jobs bekomme‘, aber das können ja auch gar nicht alle.“⁴³ Genauso beschreibt jedoch Lorena Díaz Stephens, wie sie teilweise Kontakte geknüpft hat: „Ich glaube ich habe an diesem Leben einfach sehr viel teilgenommen, mich auf Partys mit Leuten unterhalten - der super Klassiker - mit jemanden eine Zigarette geraucht hat, man ist ins Gespräch gekommen, hat sich gut verstanden und dann hat man sich nochmal getroffen oder man hatte gemeinsame Kontakte und Freunde. Das ist quasi Zufall, aber gleichzeitig auch nicht, weil man dahingegangen ist, weil man das motiviert hat. Es gab einen Antrieb dahinzugehen und sich den Theaterabend anzuschauen und danach da zu bleiben und sich mit den Leuten zu unterhalten.“⁴⁴

⁴² Vgl. Braga-Peretzki, 01.07.2021, siehe Anhang 2.1

⁴³ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

⁴⁴ Vgl. Díaz Stephens, 22.07.2021, siehe Anhang 2.3

3.4. Umstände

An vorhergehendem Zitat kann man bereits erkennen, dass die Trennung von Arbeits- und Privatleben sich am Theater relativ schwer gestaltet. Hinzu kommen lange Arbeitszeiten, wie es Lorena Díaz Stephens in diesem Zitat beschreibt: „Ich finde es ganz erstaunlich, dass das deutsche Arbeitsgesetz sagt, du darfst bis zu elf Stunden arbeiten und dann schau ich meinen Tagesplan an und denke: ‚Ok, meine erste Anprobe ist um 8.30 Uhr, dann Probe, dann nochmal Anproben, dann in den Werkstätten und abends noch Leuchten - ich war dann fünfzehn Stunden am Haus. Habe ich keine Rechte hier?‘“⁴⁵ Pauline Hüners sagt dazu: „Wir arbeiten da in einem Umfeld in dem es Usus ist, dass alle ganz viel und nur arbeiten und das so total normal ist. Ich finde es manchmal unheimlich schwer aus diesen Mechanismen rauszukommen und zu kucken, was finde ich eigentlich normal oder für mich richtig.“ Wendet aber selbst ein, dass dies auch gar nicht möglich ist: „...“, denn natürlich im Gegenzug, wenn man viel weniger macht, kann man von dem Beruf auch nicht leben, und ich arbeite ja an großen Häusern. Ich hab Kolleg*innen die müssen so viel machen, weil sie an kleineren Häusern arbeiten, damit sie über die Runden kommen, wo ich mir denke: ‚Wahnsinn!‘ Und dann auch noch Bühne und Kostüm, weil es anders gar nicht geht, das finde ich schon ein Riesenthema.“ Sie spricht auch von „völliger Verausgabung für eine Produktion, weil man immer auf Punkt produzieren muss und eigentlich immer zu wenig Zeit hat für die Sachen, die man dann am Ende auf die Bühne stemmt.“⁴⁶

Hinzu kommt eine Unsicherheit und auch Abhängigkeit. Victoria Behr beschreibt dies in folgendem Zitat: „Wenn Herbert [Fritsch] jetzt nach drei Jahren schon wieder out gewesen wäre, oder kein Bock mehr gehabt hätte, oder kein Bock mehr auf mich gehabt hätte [...], man ist auch leider so abhängig von den Leuten. Es kann alles super cool, super smooth durchgehen, aber es kann sich von heute auf morgen einfach alles verändern.“⁴⁷ Auch Lorena Díaz Stephens spricht dies an: „Das ist tatsächlich so: ich hab eine Freundin, sie sagte von Anfang an, ich bin ein Mensch, der einfach Sicherheit braucht, und sie hat einen guten Job in einer Produktionsfirma und das ist für sie einfach unglaublich wichtig. Mir war das nie wichtig - ich hab dir vom Off-

⁴⁵ Vgl. Díaz Stephens, 22.07.2021, siehe Anhang 2.3

⁴⁶ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

⁴⁷ Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

Theater erzählt - und dann war ich in Barcelona und bin wieder zurück, [...] also das war einfach nie mein Ziel.“⁴⁸

Aufgrund des produktionsbedingten Arbeiten, bei dem man nicht nur viele Stunden am Tag, sondern auch oft an einem Theater arbeitet, das nicht in der selben Stadt ist wie der Wohnsitz, ist die Arbeit als Kostümbildner*in auch sehr schwer vereinbar mit Kindern, wie Adriana Braga-Peretzki und Pauline Hüners beschreiben, die beide Mütter sind. Pauline Hüners: „Ich hab zwei kleine Kinder, das ist tatsächlich nochmal so ein riesiger Punkt, [...] unser Beruf und Familie ist schon echt hart zu vereinen.“⁴⁹ Adriana Braga-Peretzki berichtet das selbe: „Es war hart, es war mega hart, auch mit zwei kleinen Kindern. Viele Kommilitoninnen von mir haben gar kein Kind bekommen.“⁵⁰

Dieses Thema werde ich nochmals ausführlicher im dritten Teil der Arbeit besprechen.

4. Karriere

In diesem Kapitel möchte ich anhand der individuellen Lebensläufe der Kostümbildnerinnen, mit denen ich gesprochen habe, einige Wege diskutieren, wie man den Einstieg ins Berufsleben schaffen kann.

Vier der fünf interviewten Kostümbildnerinnen haben auch Kostümbild studiert. Die Ausnahme ist Lorena Díaz Stephens, die sagt: „Ja, mein Weg war ein bisschen anders, weil ich nicht aus Deutschland komme, deswegen habe ich jetzt nicht diesen ‚normalen‘ Weg. Es ist aber auch ein bisschen blöd über Normalität am Theater zureden.“ Sie hat in Chile und Barcelona Design und an der Bauhaus Universität Weimar Media Architecture studiert. Sie erzählt, dass sie bereits in der Schulzeit die Kostüme für die Aufführungen der Theater AG gestaltet und auch während ihres Studiums in Chile Projekte in der Off-Szene gemacht hat. „Damals war es sehr schwierig in Chile von Theater zu leben. Jetzt ist es ein bisschen anders. Es ging quasi nur so wie ich das gemacht habe. Ich habe studiert, hatte einen Job in einem Architekturbüro und ich habe Theater gemacht

⁴⁸ Vgl. Díaz Stephens, 22.07.2021, siehe Anhang 2.3

⁴⁹ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

⁵⁰ Vgl. Braga-Peretzki, 01.07.2021, siehe Anhang 2.1

und ich dachte: das ist gut und schön, ich bin noch jung und habe die Energie, aber irgendwann geht das dann einfach nicht mehr.“ Deswegen fasste sie, als sie nach ihrem Studium in Barcelona zurück in Chile war, den Entschluss, wieder nach Europa zu kommen um Theater machen zu können. Als sie schlussendlich nach Weimar kam, hat sie dort während ihres Studiums ein Praktikum am Nationaltheater gemacht und an studentischen Filmprojekten gearbeitet. „Am Ende meines Studiums [in Weimar bin ich wieder] nach Barcelona gegangen, um mit Roland Olbeter, dem Bühnenbildner von La Fura dels Baus zu arbeiten. Das Projekt war ein Expo-Pavillon für die Expo Zaragoza - ein riesiges Ding! Ich war als Designerin engagiert. Roland war für mich eine große Referenz. Er hatte einen ganz tollen theatralischen Blick auf diesen Pavillon, das war unglaublich. Ich habe super viel von ihm gelernt. Jan Hendrik Neidert kam auch mit in das Projekt, das war eine unserer ersten gemeinsamen Arbeiten. In der Zeit bekam er ein Ausstattungs-Angebot aus Wiesbaden und fragte, ob wir das Projekt zusammen machen wollen. Wir sind dann nach Wiesbaden und er hat sein sowieso schon kleines Honorar mit mir geteilt.“ Sie sagt über diese Erfahrung: „... [das] war eine super geile Zeit, super intensiv. Das war auch so krass um zu lernen, wie Staatstheater funktioniert, weil alle unsere Erfahrungen tatsächlich verschieden waren [...] und auf einmal ist man dann in diesem Konstrukt. Das Stück hat einen Preis gewonnen und dann kamen die Folgeaufträge und der Rest war Geschichte.“⁵¹

Pauline Hüners Lebenslauf ist im Vergleich etwas geradliniger verlaufen. Auf die Frage ob es für sie einen Initialmoment gab, in dem sie sich für Kostümbild entschieden hat, antwortet sie: „Das hat sich eher so entwickelt, dass ich nach der Schule viele Praktika gemacht habe, bei einem Modelabel, bei Filmproduktionen, in einer Kostümwerkstatt. Dann hab ich aber erstmal was völlig anderes studiert: Sozialanthropologie, habe das aber abgebrochen um mich dann endlich für ein Kostümbildstudium zu bewerben [...]. Und dann war irgendwie ziemlich schnell klar, dass das das Richtige ist.“ „Und dann habe ich im Studium total früh angefangen Studienprojekte zu machen, weil mich eben wirklich das konkrete Arbeiten interessiert hat und nicht nur das theoretische Entwerfen und Modelle bauen.“ Bei einem dieser Studienprojekte lernte sie Jette Steckel kennen „daraus ist tatsächlich eine kontinuierliche Zusammenarbeit entstanden, die jetzt schon seit fünfzehn Jahren oder so andauert. Das heißt, das war ein ziemlich fließender Übergang. Ich war dann auch gar nicht mehr so viel an der Uni und hab mein Diplom nachgeschoben - deswegen

⁵¹ Vgl. Díaz Stephens, 22.07.2021, siehe Anhang 2.3

habe ich auch sechs Jahre studiert - weil ich dachte, ich will jetzt aber diesen Abschluss noch machen, habe aber während des Studiums auch schon angefangen zu arbeiten.“⁵²

Auch Hilke Fomferras beschreibt den Übergang von Studium zu Beruf als fließend und ist jetzt in einer ähnlichen Situation wie Pauline Hüners am Ende ihres Studiums. Sie erklärt, dass „dann aus Studienprojekten, die an der Hochschule gezeigt wurden, die ersten freien Projekte an kleinen Spielorten entstanden. Da war der Übergang ganz fließend - von wenig bezahlt oder unbezahlt bis mittlerweile auch gut bezahlt und an Häusern, und [...] ohne, dass ich das bemerkt habe, haben sich einfach immer mehr Sachen ergeben.“ Sie sagt weiter: „Ich arbeite jetzt mit einer Regisseurin zusammen, die ich vorletztes Jahr kennengelernt habe. Ich habe zu der Zeit mein zweites Auslandssemester in Strassburg gemacht, die Regisseurin hat in Ludwigsburg studiert [...] und hatte eigentlich eine Bekannte gefragt, die mit mir in Strassburg studiert hat [...], die aber keine Zeit hatte [...], so dass sie eine Kommilitonin von mir gefragt hat, ob sie das Projekt machen will und die dann direkt gesagt hat: ‚Ja, aber nur mit Hilke!‘. Und so hat sich das ziemlich spontan innerhalb von drei Tagen ergeben. Elena hat mich auf der Treppe in Strassburg gefragt: ‚Hey, hast du Bock auf ein Projekt?‘ und ich hab gesagt: ‚Ja, ok!‘ und eine Woche später kam die Regisseurin nach Strassburg und wir haben uns kennengelernt und daraus ist dann unser erstes gemeinsames Projekt entstanden, mit Bühne- und Kostümbild als Team. Momentan machen wir zwei Projekte zusammen und das wird sich wahrscheinlich auch noch weiter in die Zukunft fortführen.“ Sie beschreibt aber auch, dass der Anfang nicht ganz so einfach war: „Dann nach den ersten Projekten, wo ich erstmal rausfinden wollte, wohin es eigentlich für mich geht, worauf ich Lust habe, kamen dann einige Projekte, die ich zugesagt habe - und vielleicht im Nachhinein sogar betrachtet, [mit] gar nicht so ein[em] gute[n] Gefühl am Anfang [...]. [Das hat] sich dann auch bestätigt, dass es im künstlerischen Team nicht so gut gepasst hat, oder dass meine künstlerische Freiheit total eingeschränkt wurde und ich diese Projekte aber trotzdem durchgezogen habe.“⁵³ Dazu passt auch Victoria Behrs Aussage über solche Erfahrungen: „Jeder muss für sich da ein Gefühl bekommen, wie er gerne arbeiten will, und dann helfen eben auch negative [...] Erfahrungen.“⁵⁴

⁵² Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

⁵³ Vgl. Fomferra, Hilke: Interview, 25.06.2021, siehe Anhang 2.2

⁵⁴ Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

Victoria Behr hat ihr Studium im Vergleich schneller beendet und sich direkt nach dem Diplom in Bochum beworben. „Und dann hab ich angefangen als Assistentin und hatte eine ganz tolle Chefin, eine Kostümbildnerin, die sowas wie die Ausstattungsleiterin war [...]. Dann war ich zwei Jahre [dort] und dann ist das ganze Team nach Zürich gegangen und [sie hat mich] gefragt: ‚willst du nicht mitkommen?‘. Und dann war ich nochmal vier Jahre in Zürich, was ja relativ lang ist, insgesamt sechs Jahre, aber irgendwie hat sich das alles gut gefügt, weil ich da viel selber machen konnte und sie das da sehr unterstützt haben, dass die Assistenten viel arbeiten.“ Wie es zu der Zusammenarbeit mit Herbert Fritsch kam erklärt sie so: „Ein Regisseur bei dem ich assistiert habe [...], den kannte ich aus drei, vier Produktionen, der hat mich dann irgendwann mal gefragt, ob ich selber für ihn Kostüme machen möchte, und die hat Wiederrum ein Intendant gesehen, der gerade eine Kostümbildnerin gesucht hat für Herbert Fritsch und der hat uns dann zusammen gebracht, also das war auch wieder so eine Glücksfügung.“ „Ich war noch als Assistentin in Zürich engagiert, das war eben auch so toll, dass die mich da rausgelassen haben: ‚Klar, musst du das machen, so geht die Karriere los, du kriegst jetzt sechs Wochen frei und dann gehst du nach Oberhausen.‘“ Hier wird deutlich, dass neben dem praktischen Arbeiten im Studium, auch das Assistieren ein Sprungbrett für Berufsanfänger*innen sein kann, unter der Voraussetzung, dass das Haus das eigenständige Arbeiten ihrer Assistierenden unterstützt. Victoria Behr sagt dazu: „Wenn das nicht so gewesen wäre, wäre ich nach zwei Jahren wahrscheinlich weg gewesen und hätte es woanders nochmal weiter versucht.“ Sie sagt weiter: „Es kommt natürlich auch immer drauf an, wo du assistierst. Also wenn du jetzt an so einem Riesenhaus assistierst, [...] klar bekommst du da einen Ablauf mit und bekommst eine Routine rein, aber da herrscht ja erstmal ein Grunddruck und Stressatmosphäre, [...] da würde ich eher irgendwo anders hingehen, wo du ein bisschen mehr Ruhe und Zeit hast die Leute kennenzulernen.“⁵⁵

Auch Hüners sagt zum Assistieren: „Was ich nicht gemacht habe und was ich aber gerne gemacht hätte, ich habe nicht assistiert, weil es bei mir direkt nach dem Studium losging und sich die Frage gar nicht so stellte, weil es einfach lief. Ich glaube aber, das ist eine total gute Sache.“ Um „auch erstmal anderen Leuten über die Schulter schauen zu können und man darüber ja auch

⁵⁵ Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

nochmal ein Verhältnis zur eigenen Arbeit entwickelt.“ Sie sagt weiter, dass das auch das ist was sie „empfehlen würde [...], das heißt nicht erst assistieren und dann selber machen, sondern das auch mal gemacht zu haben.“ Ob man fest an ein Haus geht oder als Gast assistiert, meint sie „hat wahrscheinlich beides sein Für und Wider.“ Während man als Gast „nicht so vereinnahmt wird von einem Haus“, hat man andererseits als feste Assistentin „die Möglichkeit über einen längeren Zeitraum Leute kennenzulernen und Kontakte zuknüpfen.“⁵⁶ Victoria Behr ergänzt „man darf da nicht zu schnell ungeduldig werden“ wenn es nach dem Studium nicht gleich losgeht und: „wenn es funktioniert, wenn du [einen Regisseur oder eine Regisseurin] hast der [oder die] viel zu tun hat, auf jeden Fall, aber sonst würde ich immer das Assistieren noch dazwischen machen.“⁵⁷

Auch Adriana Braga-Peretzki hat bei einer Assistenz Frank Castorf kennengelernt. Während und nach dem Studium hat sie „sehr viel Produktionen gemacht für gar kein Geld oder halt für 500 Euro, sehr viel auf Kampnagel“ und gleichzeitig für drei Jahre als Ankleiderin und als Abenddienst am Thalia Theater gearbeitet. „Und irgendwann habe ich eine Assistenz gemacht, meine erste Assistenz und meine letzte Assistenz. Ich habe nur diese eine Assistenz gemacht an der Volksbühne, schon bei Frank [Castorf] und bei [Bert] Neumann und dort habe ich beide kennengelernt“. „Bei dem ersten Job haben die Leute gar nicht geglaubt, dass ich bei Frank Castorf Kostüm mache [...], viele Leute konnten mich gar nicht als freischaffende Kostümdesignerin sehen [...] und ich meinte: ‚Leute, ich hab studiert so wie jede andere.‘“ Sie sagt weiter: „Für die meisten Menschen ist es nicht so ein Weg [...] gleich wie ein Stern nach oben.“ Und „heutzutage bin ich total von der Rolle der Ankleiderin weg, keiner weiß davon, aber ich erzähle es gerne, [...] auch, [dass ich in] diesen drei Jahren zehn Euro am Tag hatte zum Ernähren mit zwei Kindern.“ Sie schlussfolgert: „Ich habe das sowieso immer als Ermutigung genommen - jetzt erst recht, und man muss sich das sowieso immer wieder organisieren und neu denken: ‚Nein, mit mir nicht, ich werde es schaffen.‘ Fast alle Biographien sind so wie meine, aber die Leute erzählen es nicht.“⁵⁸

Victoria Behr sagt in unserem Gespräch: „den einen Weg zu sagen: so muss es gehen - den gibt

⁵⁶ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

⁵⁷ Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

⁵⁸ Vgl. Braga-Peretzki, 01.07.2021, siehe Anhang 2.1

es nicht. Irgendwann kommt dann mal jemand und dann geht es los und dann geht es aber wieder runter und dann kommt jemand anders.“⁵⁹ Dass es nicht den einen Weg zum Erfolg gibt, ist wohl auch aus den Beschreibungen der Lebensläufe der Kostümbildnerinnen herauszulesen.

Weil mich aber dieser „irgendwann kommt dann mal jemand“ Moment interessierte, habe ich in den Interviews gefragt, ob die Kostümbildner*innen glauben, dass Glück oder Zufall in ihren Karrieren eine große Rolle gespielt hat. Die Meinungen darüber gingen relativ weit auseinander. Hilke Fomferra sagt: „...dadurch kam diese Verbindung zustanden, weil [...] die Kommilitonin von mir keine Zeit hat, also ja, es ist Glück oder passender Zufall. Vielleicht hätten sich unsere Wege in der Zukunft schon noch gekreuzt, aber auf jeden Fall nicht so schnell.“⁶⁰ Victoria Behr kommt zu einer ähnlichen Schlussfolgerung: „Natürlich ist das wirklich ein Zufall, dass jetzt gerade der Intendant nach Zürich gekommen ist und sich diese Produktion angeschaut hat und sich dann gedacht hat: ‚die..‘“ Wirft aber auch ein: „Da hab ich mich ja nicht verbogen um irgendjemand zu gefallen. So habe ich damals gearbeitet oder arbeite ich heute noch, das ist so meine Linie, meine Richtung und wenn da jemand gekommen ist und sagt: ‚Genau sowas suche ich‘, dann ist das irgendwie auch eine Glücksverbindung.“⁶¹ Adriana Braga Peretzki sieht das ein bisschen anders: „Also ich glaube nicht an Zufall oder Glück, Glück kann dir nur kurz helfen, aber wenn du nicht wirklich hart arbeitest, dauert es nicht lange bis du wieder vom Pferd [fällst].“⁶² Auch Lorena Díaz Stephens findet das zweischneidig: „Ich hab zuerst gedacht: Ja! Ich fände es aber ein bisschen schade, [...] wenn ich in dieser Interviewsituation vermittele, egal wie viel Mühe du dir geben wirst, wenn das Schicksal das mit dir nicht will, dann wird es nicht passieren. Den Zufall kann man schon auch selber beeinflussen, man hat auch eine Eigenregie, man kann den Zufall ein bisschen motivieren.“⁶³

Hilke Fomferra sieht das ähnlich: „man muss auf jeden Fall im Gespräch bleiben und dadurch kann man dem auch auf die Sprünge helfen, [zum Beispiel] bei Aufführungen da zu sein, auch zu

⁵⁹ Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

⁶⁰ Vgl. Fomferra, Hilke: Interview, 25.06.2021, siehe Anhang 2.2

⁶¹ Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

⁶² Vgl. Braga-Peretzki, 01.07.2021, siehe Anhang 2.1

⁶³ Vgl. Díaz Stephens, 22.07.2021, siehe Anhang 2.3

den Premieren von Freund*innen und Bekannten zu gehen. Dort trifft man dann auch immer wieder interessierte Menschen und einfach, ja, kommunizieren.“⁶⁴

Auf die Frage, wie diese „Eigenregie“ aussehen könnte, bzw. ob meine Gesprächspartnerinnen ihre Rolle als Kostümbildnerin als passiv empfinden, da man ja grundsätzlich angefragt werden muss, um überhaupt arbeiten zu können, gab Lorena Díaz Stephens die klarste Antwort: „Passiv, nein, wieso? Im Leben sind wir immer aktiv, wenn du in einem WG Zimmer wohnen möchtest, suchst du ein WG Zimmer, und was machst du um ein WG Zimmer zu finden, da fragst du deine Freunde und Kontakte oder das Internet und dann setzt du einfach die Welt in Bewegung.“⁶⁵ Pauline Hüners sagt dazu: „Also ich fände es eigentlich schön, wenn man da nicht in dieser Situation wäre, dass man entweder gefragt wird oder es klappt halt nicht. Ich bin mir nur selber überhaupt gar nicht sicher wie es anders geht, weil man ja letztendlich immer als Teil eines Teams mitgebracht wird an Häuser. Ich glaube tatsächlich eine Sache ist gar nicht schlecht, wenn man auch mit Dramaturgen und Dramaturginnen in Kontakt steht, weil die auch oft vermitteln. Also die Erfahrung hab ich jetzt öfter gemacht, dass mich eine Dramaturgin z.B. einem Regisseur vorgeschlagen hat, der noch nicht wusste und gesagt hat: ‚Das kann ich mir gut vorstellen‘ oder so. Also das ist glaube ich eine gute Schnittstelle, und dass da tatsächlich in der Dramaturgie auch zu positionieren: ‚Hey, ich habe Interesse, wenn ihr mal was habt, sagt Bescheid.‘“ „Und dann ist es glaube ich tatsächlich, was ich gar nicht gut kann, [...] einfach auf Leute zugehen und sagen: ‚Ich finde deine Arbeit toll und ich hätte Interesse mit dir zu arbeiten. Schau dir an was ich gemacht habe und ich würde mich freuen wenn wir mal einen Kaffee trinken würden‘, oder was auch immer. Das hab ich z.B. noch nie gemacht, aber ich glaube, dass man da auch positiv überrascht werden kann, weil es letztendlich auch für die Person, auf die man zugeht, ein Kompliment ist und erstmal nur eine gute Sache. Was passieren kann ist natürlich, dass man gesagt bekommt: ‚Oh, sorry, aber ich habe gar kein Interesse.‘“⁶⁶ Adriana Braga-Peretzki sagt dazu: „...und dann hab ich die kennengelernt, und seit dem werde ich gefragt, [...] aber ich habe auch schon Leute gefragt, aber natürlich aus dieser komfortablen Ebene, ich arbeite mit Frank [Castorf] oder mit Sebastian [Hartmann], man kennt mich sowieso. Für Anfänger ist das wirklich

⁶⁴ Vgl. Fomferra, Hilke: Interview, 25.06.2021, siehe Anhang 2.2

⁶⁵ Vgl. Díaz Stephens, 22.07.2021, siehe Anhang 2.3

⁶⁶ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

bescheuert, es gibt auch keine Stelle wo man seinen Lebenslauf [einreichen kann].“ Sie sieht in diesem Kontext die Theater in der Pflicht, mehr Nachwuchsförderung zu betreiben, sieht hier aber definitiv auch ein Dilemma: „Das fand ich auch gut mit den Projekten in der Schule, die man gemacht hat, man hat sich so ein bisschen kennengelernt. Man muss aber ein bisschen auf ein Pferd setzen, und manche [...] in meiner Klasse wussten schon wer weiterkommt, weil er irgendwie Sohn von einem anderen Regisseur ist oder schon diesen Theaterbackground hatte. Aber ich war einfach naiv, [...] ich kannte niemand aus der Theaterbranche. [...] Das ist auch alles etwas zu früh, es ist fast so wie ein Kind, das ins Gymnasium eingeschult wird, weil du noch nicht diese Schärfe hast: ‚Ah, mit dem!‘. Du machst einfach diese Projekte. [...] Es gibt nur so oder so: auf einmal verdienst du ganz gut und hast einen guten Regisseur oder du verdienst gar nichts und machst Projekte mit Menschen, die vielleicht auch nicht durchkommen werden. Und dadurch verlierst du auch ein bisschen die Kraft und bist du nicht mehr so optimistisch, wenn es zu lange dauert.“⁶⁷

5. Probleme

Vorausschickend zu diesem Kapitel, möchte ich noch einmal Katharina Kromminga zitieren, die in ihrer Arbeit treffend formuliert: „Die Wertschätzung und die Arbeitswirklichkeit von Kostümbildner*innen werden [...] mehrfach ins Verhältnis zu Bühnenbildner*innen gesetzt [...], keinesfalls sollen die Berufsgruppen gegeneinander ausgespielt werden. Kostüm und Bühne gehören auf unzertrennliche Weise zusammen. Sie bedingen sich gegenseitig, ohne Kostüme ist die Bühne ein leerer Raum, ohne bühnenbildnerische Rahmung bleiben die Kostüme Kleidung. Beide Berufsgruppen sind intellektuelle, künstlerisch schaffende Berufe. Es wird in beiden Fällen ein Gedankenprodukt erarbeitet, welches sich nicht an seiner Materialität messen lassen muss.“⁶⁸ Auch in den Interviews, die ich geführt habe, wird die eigene Position als Kostümbildnerin immer wieder ins Verhältnis zu der von Bühnenbildner*innen gesetzt und ich halte diese Notiz von Kromminga für unbedingt bedenkenswert beim Lesen dieser Vergleiche.

⁶⁷ Vgl. Braga-Peretzki, 01.07.2021, siehe Anhang 2.1

⁶⁸ Kromminga, 2018, S.1

5.1. Wertschätzung

Das größte Problem, dass alle Kostümbildnerinnen in den Interviews ansprechen, ist eine fehlende Wertschätzung für ihre Arbeit. Diese wird oft in Verbindung mit Gagen gebracht, sowie das Nicht Erwähnt werden in Kritiken, wie in dieser Antwort von Hilke Fomferra auf die Frage welche Veränderungen sie gerne sehen würde zu sehen ist: „Also gute Bezahlung tatsächlich, Wertschätzung der Arbeit, das geht glaube ich tatsächlich einher, weil Wertschätzung natürlich oft auch über Geld funktioniert, aber auch zum Beispiel über Kritiken über Stücke.“⁶⁹ Oder auch in diesem Auszug aus dem Interview mit Adriana Braga-Peretzki: „Es kann nicht sein, dass der Bühnenbildner zwei Drittel kriegt, und wir ein Drittel, und wir [müssen] endlich mal aus unserem Mädchentraum [aufwachen]: ‚Ah, ich mach Kostümbild, wie schön ist das denn‘ und sagen: ‚Nein, es muss noch was anderes kommen und dafür arbeiten wir auch. Und zwar genauso hart.‘ Also die Anerkennung muss von woanders kommen und nicht nur: ‚Wie hübsch waren deine Kostüme, toll, bravo!‘ (Klatscht in die Hände) Nein, das muss [sich in der] Bezahlung [widerspiegeln], [und in der] Anerkennung in der Zeitung, genauso wie bei den Bühnenbildnern. Und das ist was mich im Moment total interessiert.“⁷⁰

Aber auch unabhängig von den Faktoren Gage und in Kritiken namentlich erwähnt werden, gibt es eine große Frustration, wie auch Pauline Hüners berichtet: „Das ist tatsächlich etwas, das mich an diesem Beruf tierisch nervt, dass man immer so ein bisschen abgetan wird und immer so: ‚Ja, die haben halt irgendwas an, da drückst du halt auf einen Knopf, dann kommen da Kostüme raus..‘“⁷¹ Critical Costume schreibt dazu in einem Instagram Post: „Als Beruf, der den Umgang mit Körpern beinhaltet und hauptsächlich von Frauen und FLINTA*-Personen ausgeübt wird, wird Kostümbild in seiner Relevanz oft herabgestuft und fälschlicherweise hauptsächlich als Care- und Service-Arbeit wahrgenommen“. Hilke Fomferra scheint dies als Berufsanfängerin besonders zu spüren zu bekommen: „Also ganz an oberster Stelle, wenn es ein Unverständnis von meiner Arbeit gibt. Ich glaube es gibt da zwei Gruppen, die einen haben vielleicht ein Unverständnis, geben das aber zu und fragen dann sehr interessiert danach, wie eigentlich mein Beruf aussieht [...] und die andere Gruppe hat sich anscheinend ein Bild imaginiert von mir und sieht mich als

⁶⁹ Vgl. Fomferra, Hilke: Interview, 25.06.2021, siehe Anhang 2.2

⁷⁰ Vgl. Braga-Peretzki, 01.07.2021, siehe Anhang 2.1

⁷¹ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

Kostümbereitlergerin oder als eine handwerkliche Kraft oder dass ich einfach fünf Bilder raussuche und sage: ‚Das ist das Kostümbild‘, und das nervt mich sehr.“⁷²

Auch Pauline Hüners greift die Tatsache, dass Kostümbildner*innen zum Großen Teil weiblich gelesene Personen sind, als Begründung auf: „weil ja auch viele Frauen den Beruf ausüben, [ist es] immer noch dieses zupfen und tupfen ist. Ich merke das selbst wenn ich jetzt darüber rede, wie ich in Rage gerate - das ist unmöglich. Ja, das ist einfach ein sehr ungelöstes Problem.“ Und auch Victoria Behr beschreibt dies in diesem Zitat: „als Kostümbildner ist man irgendwie so die Tante, die auch dabei ist. Das erfahre ich immer wieder, dass sind so Kleinigkeiten, wenn das Betriebsbüro einem eine Mail schreibt wird der Regisseur natürlich mit Namen angesprochen, aber bei der Kostümbildnerin ist dann wieder so: ‚Liebe Alle‘.“⁷³ Oder auch nochmal Hüners in diesem Zitat: „Das finde ich total irre, dass diese Problematik einfach weiter besteht, ich habe mich irgendwann mal mit einer älteren, total renommierten Kostümbildnerin unterhalten, die dann auch erzählt hat, dass sie irgendwann für drei Jahre eine Auszeit gemacht hat, weil sie es nicht mehr ausgehalten hat, so große Produktionen zu machen und so eine Arbeit zu leisten und künstlerisch so gute Arbeit zu machen und dann einfach wegnoriert zu werden.“ Und dass es „selbst in der Teppich Etage oben, bei der Intendanz oder wie auch immer, dass ich selbst da manchmal denke: ‚Hey, ihr arbeitet doch am Theater, wieso wisst ihr nicht was dieser Beruf eigentlich ist?‘ Das bekommt man dann manchmal bei Umbesetzungen mit oder bei irgendwelchen lapidaren Bemerkungen, wo man sich dann denkt: ‚Wahnsinn, so krass ignorant.‘ Und ich glaube damit auch ständig konfrontiert sein, fand ich so in der Vergangenheit oft schlauchend, bei dem Input den man immer gibt.“⁷⁴

5.1.1. Kritiken

Babara Behrendt schreibt auf deutschlandfunk.de in dem Artikel „Warum kennt niemand den Namen der Kostümbildnerin?“ (Hier auch interessant, dass weder gegendert, noch das generische Maskulinum benutzt wird): „Victoria Behr mag einem in den Sinn kommen, sie macht

⁷² Vgl. Fomferra, Hilke: Interview, 25.06.2021, siehe Anhang 2.2

⁷³ Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

⁷⁴ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

die schrillen, bunten Kostüme für Herbert Fritschs Inszenierungen. Adriana Braga Peretzki entwirft oft die schwarz-weißen, halbhistorischen Reifrock-Kostüme bei Sebastian Hartmann. [...] Alles Künstler also, deren auffällige Kostüme man sogleich vor sich sieht beim Gedanken an die Aufführung. Genau darin liegt das Paradoxe. Das Theater der Gegenwart ist vielgestaltig – eine Victoria Behr hat darin genauso Platz wie ein Kostümbildner, der die Spieler historisch einkleidet. Ziel des Kostümbilds ist meist jedoch nicht, besonders aufzufallen, sondern zur Figur, zum Gesamtkonzept zu passen – unauffällig zu bleiben.“ Und weiter: „Kostümbildnerinnen sollten also nicht frustriert darüber sein, in Kritiken so gut wie nie namentlich erwähnt zu werden – ihre Kostüme finden dafür in fast jeder Kritik Erwähnung. Die meisten Figurenbeschreibungen definieren sich über das Kostüm: Der Dandy im legeren Anzug, die Femme fatale mit roten High-Heels, die junge Frau im unschuldigen Schulmädchen-Look. Es sagt viel aus, wenn Maria Stuart – wie neulich in Anne Lenks Inszenierung in Berlin – als elfengleiches, blondes Wesen auftritt und Königin Elisabeth mit patentem Kurzhaarschnitt und biederem Zweiteiler.“⁷⁵ Dass die „Kostümbildnerinnen [...] nicht frustriert darüber sein [sollten], in Kritiken so gut wie nie namentlich erwähnt zu werden“ sehen die Kostümbildnerinnen, mit denen ich gesprochen habe, anders.

Selbst Adriana Braga-Peretzki und Victoria Behr, die oben sozusagen zur „Ausnahme“ erklärt werden, sprechen dies im Interview an: „Was ja auch immer wieder großes Thema ist - ich kann mich da eigentlich nicht beschweren[...], weil mein Name tatsächlich häufiger erwähnt wird -, aber eben ganz oft auch nicht. Das hatte ich jetzt gerade wieder, wo irgendwo eine ewige Beschreibung vom Kostüm [gedruckt wurde] und niemand sagt wer es gemacht [hat]“. Victoria Behr ergänzt dazu, dass sie es „für die Kollegen“ schade findet, dass „das was so offensichtlich ist, das man das nicht wahrnimmt oder wertschätzt.“⁷⁷ Auch Adriana Braga-Peretzki sieht das Problem, trotz ihres Erfolges: „Also was viel passiert, ist dass man in diesen ganzen Kritiken [...] nie beim Namen erwähnt, aber sie total große Aufnahmen machen von deinen Kostümen. Es wird überhaupt nicht gesagt wer das gemacht hat [...]. Also heutzutage habe ich gar kein Problem

⁷⁵ Behrendt, Barbara: Warum kennt niemanden Namen der Kostümbildnerin?, in: Deutschlandfunk vom 6.11.2020 online unter: https://www.deutschlandfunk.de/endlich-mal-erklaert-warum-kennt-niemand-den-namen-der-691.de.html?dram:article_id=487097 [Stand: 25.8.2021]

⁷⁶ Die Kostüme der Inszenierung von Anne Lenk hat übrigens Sibylle Wallum entworfen, die -ironischerweise- in dem Artikel nicht erwähnt wird

⁷⁷ Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

mehr damit, ich bin auch damit ein bisschen fertig [...], ich lese gar keine Kritiken, weil ich mich zum Teil am Anfang totgeärgert habe, wenn sie dich nur erwähnen, wenn was falsch war, aber wenn alles prima und super war nur: ‚der Schauspieler hat das und das an‘ [...]. Oder wohlmöglich auch: ‚Da hat Frank Castorf sich einfallen lassen...‘, und du denkst dir: ‚Ey, ich hatte nicht mal eine Besprechung mit ihm, was hat er sich da einfallen lassen Bitteschön?‘, aber du wirst bevormundet weil sie dir nichts zutrauen.“⁷⁸ Auch Pauline Hüners teilt diese Beobachtung, dass die künstlerische Autorenschaft der Kostüme von Kritiker*innen oft fälschlicherweise den Regisseur*innen zugeschrieben wird: „...“, dass da immer noch manchmal Sätze stehen wie: ‚die Regisseurin zog den Schauspielern das und das an.“⁷⁹

Weiter sagt Hüners: „Klar, wenn man sehr aufwendig und auffällig arbeitet, ist das nochmal was anderes, aber das muss ja auch zu einer Inszenierung passen und ich finde es ehrlich gesagt eher schlimm, wenn ich eine Inszenierung schaue und sehe da passt Bühne, Regie und Kostümbild gar nicht zusammen, aber alle haben sich irgendwie durchgesetzt [...]. Oft arbeiten wir ja super subtil und psychologisch und dass es dafür so gar kein Bewusstsein gibt, was das eigentlich alles ist, was wir da tun, finde ich immer wieder fast ein bisschen unfassbar. (Lacht)“.⁸⁰ Lorena Díaz-Stephens teilt diese Auffassung: „Es ist total traurig - außer man macht ganz aufwendige Kostüme, dann werden sie genannt - aber so richtig darüber schreibt einfach niemand. Und ich finde das ist so ein wichtiger Job, wir sind so nah an den Figuren, visuell extrem dramaturgisch unterwegs und ich finde wir sind einfach ein total wichtiger Teil der Arbeit, wir sind nicht wichtiger als Regie und nicht wichtiger als Bühne, aber wir sind gleich wichtig.“ Und erklärt weiter: „Wenn man ein gutes Team ist, dann bring ich auch Regieideen, die Regisseurin Kostümideen, oder Maske oder.. Ich fände es angemessen, wenn man über das Regieteam schreibt - das kommt natürlich auch ein bisschen auf das Projekt an - aber in der Regel ist das richtig.“⁸¹

⁷⁸ Vgl. Braga-Peretzki, 01.07.2021, siehe Anhang 2.1

⁷⁹ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

⁸⁰ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

⁸¹ Vgl. Díaz Stephens, 22.07.2021, siehe Anhang 2.3

5.1.2. Gagen

„Aber es geht eben darum, dass man gleichwertig... also warum muss der Bühnenbildner jetzt so viel mehr verdienen?“⁸², fragt sich Victoria Behr in unserem Interview und ist damit nicht alleine. Immer wieder wird die ungleiche Bezahlung zwischen Bühnen- und Kostümbildner*innen in den Interviews angesprochen. Dies ist nicht nur eine gefühlte Wahrheit, sondern kann auch mit Zahlen aus einer Umfrage des Bundes der Szenograf*innen belegt werden: „Durchschnittlich verdienen Frauen 12% weniger als Männer. Kostümbildner*innen verdienen 26% weniger als Bühnenbildner*innen.“⁸³ Auch Pauline Hüners kommt darauf zu sprechen: „Es ist immer wieder Thema, wenn ich Gagen verhandle, wieso werden wir schlechter bezahlt wie Bühnenbildner*innen und dann nochmal als Frauen im Vergleich zu Männern.“ Und weiter „Das ist dann natürlich auch immer eine Frage der Arbeitsweise. Ich bin sehr viel da und arbeite sehr intensiv in einem Team, es gibt wahrscheinlich auch Leute, die sagen: ‚Ich bin einmal die Woche da und kuck, dass es läuft‘, aber so arbeite ich z.B. gar nicht.“⁸⁴ Dass dies nicht nur in ihrem Fall so ist, erklärt auch Katharina Kromminga in ihrer Arbeit: „Durch die [...] höhere Präsenzphase während der Proben können Kostümbildner*innen nur sehr schwer Produktionen zeitgleich gestalten, was zu einer zweifach schlechteren Bezahlung führt.“⁸⁵ Dieser Umstand kann leider gleichzeitig auch zur Argumentation für geringere Gagen missbraucht werden, wie Hüners hier erklärt: „Ja, Kostüme kann man ja nochmal schnell ändern, im Gegensatz zur Bühne, die natürlich schon viel früher fertig ist und die Werkstätten [...] viel träger [sind], [weil es eben] auch viel größer [ist]. Das ist ja auch oft das Argument, dass da mit viel größeren Summen hantiert wird und sich daraus auch diese Gagenungerechtigkeit ergibt, was ich für Quatsch halte. Aber das ist auch so ein Argument wo man sich denkt: ‚Ja, ok, Holz und Metall kostet halt mehr, aber das hat ja nichts mit der Arbeit zu tun.“⁸⁶

⁸² Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

⁸³ !!!!!

⁸⁴ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

⁸⁵ Kromminga, 2018, S.13

⁸⁶ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

Adriana Braga-Peretzki sagt dazu; „Ich muss ehrlich sagen, ich hab keine schlechte Gage heutzutage, aber ich habe mich sehr durchgebissen, ich habe auch viel über den Anwalt geregelt. Du musst [bei der Gagenverhandlung] sogar jemand anders angeben, weil du als Frau und als Kostümdesignerin es nicht schaffst. Ich sehe oft, wenn ein Regisseur kommt: ‚Ich will so und so viel‘, und das bekommt er auch, aber der Rest muss schwimmen, und das kann nicht sein, das ist wirklich schwer.“⁸⁷

Lorena Díaz Stephens gibt den Tip: „Ich finde es immer ganz gut, die Kollegen zu fragen, was sie auf der selben Bühne verdient haben, weil man sich danach gut richten kann. Am Anfang habe ich das nie gemacht, und als ich dass dann erfahren habe wie viel die Kollegen verdient haben war ich so: ‚Wow, krass‘. Aber früher hat man nicht so über Gehälter gesprochen und ich war eine derjenigen, die gesagt hat: ‚Wir müssen darüber reden‘. Wir machen ein großes Geheimnis aus etwas, dass kein großes Geheimnis sein sollte, man sollte für die selben Bühnen ähnliche Verträge bekommen.“⁸⁸

Katharina Kromminga führt in ihrer Arbeit als weiteren Grund auf, wieso Kostümbildner*innen weniger verdienen: „Von Kostümbildner*innen erwartet man eine hohe soziale Kompetenz, wofür es kein monetäres Wertesystem gibt.“⁸⁹ Ein weiterer Hinweis darauf, wie stark der Aspekt der Care-Arbeit, die oftmals schlecht oder gar nicht vergütet wird, einen Einfluss auf die Arbeit von Kostümbildner*innen hat.

5.2. Arbeitstrukturen

Am Anfang dieses Absatzes möchte ich vorausschicken, dass ich die Arbeitsstrukturen zwar vor allem unter dem Gesichtspunkt der Verträglichkeit von Beruf und Familie diskutieren werde, aber eine Verbesserung der Umstände auch zugunsten der psychischen und physischen Gesundheit der selbständigen Künstler*innen wünschenswert wäre, sowie zu einem verbesserten Zugang für Menschen mit mentalen und körperlichen Einschränkungen oder Behinderungen führen würden.

⁸⁷ Vgl. Braga-Peretzki, 01.07.2021, siehe Anhang 2.1

⁸⁸ Vgl. Díaz Stephens, 22.07.2021, siehe Anhang 2.3

⁸⁹ Kromminga, 2018, S.18

5.2.1. Vereinbarkeit von Familie und Beruf

In diesem Abschnitt wird hauptsächlich Pauline Hüners zu Wort kommen, weil ich mit ihr eingehender über das Thema Vereinbarkeit von Beruf und Familie gesprochen habe. Allerdings haben dies mehrere meiner Interviewpartnerinnen als Problem angesprochen.

Sie sagt: „Als ich mein erstes Kind bekommen habe, [nach dem] Wiedereinstieg in Vollzeit, [...] da war das erste Jahr schon krass, weil ich gemerkt habe: das ist echt schwer vereinbar.“ „Das war auf eine Art schon auch ein Tiefpunkt, weil ich erstmal lernen musste was es bedeutet jetzt eigentlich mit Familie in Hamburg in anderen Städten zu arbeiten. Wie kriegt man das eigentlich hin? Und da war dann auch die Erkenntnis: ich kann jetzt mit kleinen Kinder erstmal gar nicht so viel machen, wie ich sonst gemacht habe. Ich mache so drei bis vier Produktionen. Das ist ja eigentlich gar nicht so viel, aber das finde ich [ist] schon das ganze Jahr Arbeit, also mit Vorbereitung, mit Proben..“. Weiter sagt sie: „Klar, ich kann natürlich am Theater jetzt nicht Teilzeit arbeiten in dieser Position, aber eigentlich wäre so eine vierzig Stunden Woche schon anzustreben und das ist unrealistisch. [...] Das ist [aber] nochmal ein sehr großer Unterschied ob man Bühnenbildner*in ist oder ob man Kostümbildner*in ist, von dem wie man auch während der Produktion da sein muss..“.⁹⁰ Dies bestätigt auch die Aussage einer Ausstatterin in Katharina Krommingas Arbeit: „Eine Zeitlang habe ich ausschließlich als Bühnenbildnerin gearbeitet (die Kinder waren klein und ich fand, dass es mit Kostümbild nicht zu vereinbaren geht. Mit Bühnenbild schon. Dass sagt wohl auch was über den Beruf).“⁹¹

Sie nennt als Grund, wie es doch klappt, dass sie familiäre Unterstützung bei der Kinderbetreuung hat und hauptsächlich in Berlin und Hamburg arbeitet, also an ihrem Wohnort und in einer Stadt, die sehr gut und schnell von dort aus zu erreichen ist. Weiter sagt sie: „Aber wenn es das nicht geben würde, wüsste ich ehrlich gesagt nicht wie ich den Beruf ausüben könnte, weil ich auch nicht so viel Geld verdiene, dass ich mir eine Kinderbetreuung nach der Kita leisten kann.“

Sie findet: „Das müsste sich eher dahin entwickeln, dass man einfach Arbeitszeiten hat die korrekt sind und nicht, dass man irgendwie das Familienthema vorbringen muss als Grund dafür, dass

⁹⁰ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

⁹¹ Kromminga, 2018, S.22

man jetzt nicht noch fünf Stunden länger bleiben kann oder nicht noch ein Treffen am Sonntag machen kann. Das ist das, wo sich was ändern muss oder auch das, wo man selber was ändern muss oder wo ich bei mir merke, ich versuche eigentlich die Familie da rauszuhalten und eher die Rahmenbedingungen so ein bisschen zu verschieben. Was natürlich echt schwer ist in diesem Riesenapparat.“

Eine Änderung, die die Arbeit am Theater familienfreundlicher gestalten könnte, wären keine Proben am Samstag und eine lange Probe am Vormittag im Gegensatz zu geteilten Proben morgens und abends. Hüners sagt dazu: „Das macht das viel planbarer, wenn man weiß man arbeitet bis 18 Uhr und es ist nicht noch abends was. Dann ist das immer noch ein langer Tag, wenn man um 8 anfängt.“ Ihren jetzigen Arbeitstag im Gegensatz dazu beschreibt sie hier: „... und dann ist man vormittags bei der Probe und zwischen den Proben hab ich ja nicht frei, da bin ich in den Werkstätten, da mach ich Besorgungen und dann bin ich wieder bei den Abendproben, das sind Arbeitszeiten die dadurch entstehen, die gar nicht gehen und das hab ich jahrelang so gemacht.“ Eine längerfristige Probenplanung könnte auch zu einer Verbesserung führen: „Es gibt zum Beispiel aber auch einen Regisseur, mit dem ich arbeite, der plant alles soweit im Voraus, dass ich weiß dann muss ich da sein, dann muss ich nicht da sein.“ Allerdings wirft sie auch ein: „Es ist echt ein schwieriges Thema. Andererseits merke ich auch wenn alles total verregelt ist, finde ich es auch furchtbar, ich kann selber auch nicht auf Knopfdruck arbeiten, [...] ich gehe auch nicht ins Atelier und weiß ich habe zwei Stunden und bin auf den Punkt die zwei Stunden produktiv. Das sind ja diese Räume, die man außen herum braucht. Ich frag mich da manchmal wie man das in der Produktion hinbekommt, dass beides Raum hat.“⁹²

5.2.2. Selbständigkeit am Theater

Dass sich diese Probleme nicht einfach lösen werden lassen, ohne grundsätzlich an der Struktur, wie Theater produziert wird, etwas zu ändern, zeigt sich auch an dem nächsten Beispiel. Ich habe mit Pauline Hüners darüber gesprochen, welche Auswirkungen die Arbeitszeitbegrenzung der Assistent*innen auf acht Stunden am Tag, wie sie zum Beispiel am Deutschen Theater in Berlin oder am Thalia Theater angestrebt werden, auf ihre Arbeit hat: „Das hat aber auch total viele

⁹² Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

Probleme mit sich gebracht kann ich sagen als Kostümbildnerin, die mit dieser neuen Regelung konfrontiert war. Es wurde diese Regelung gemacht - was ich total richtig finde für die Assistentinnen und Assistenten - aber es wurde an den Rahmenbedingungen nichts verändert. Für mich hat das am Anfang bedeutet, dass ich einfach noch mehr gearbeitet habe und das hat mich total verärgert.“ Sie sagt, dass man total zerrissen ist, weil man es auf der einen Seite richtig findet, auf der anderen Seite „natürlich die Kostümbildnerin [aber] sagt: ‚Sorry, wir müssen das jetzt noch fertig machen, wir haben dann und dann Premiere‘ und die Regisseurin oder der Regisseur sagt: ‚Wir proben jetzt aber doch noch‘. Das war dann schon auch manchmal Konfliktpotential zwischen Kostümbildner*innen und Assistent*innen. Bei der Bühne ist das dann vielleicht nochmal krasser, weil die Bühnenbildnerin oder der Bühnenbildner dann vielleicht gar nicht da sind, aber trotzdem so viel verlangt ist und das soll man dann alles in acht Stunden schaffen. Es ist oft wahnsinnig unrealistisch bei dem Pensum.“ Hier zeigt sich, dass Veränderungen an Theatern mit „Quick Fixes“ nicht zu erreichen sind und im Moment vor allem Verbesserungen für Angestellte, wie Assistent*innen und Schauspieler*innen, implementiert werden, die ggf. im Umkehrschluss zu einer Verschlechterung für die selbständigen Künstler*innen führen: „Das ist schon sehr fragwürdig, dass unser Bereich, der weniger Sicherheiten hat und viel ausbeuterischer unterwegs ist wiederum durch dieses produktionsbedingte Arbeiten, [...] dass es da keinen Schutz oder Regelungen gibt, dass es immer wieder auf einen selber zurück fällt.“⁹³ Dies bestätigt auch Lorena Díaz Stephens, die sagt, dass sie es schwierig findet, „dass man unter einem Dach so viele verschiedene Rechte und Pflichten hat“ und führt als Beispiel das Orchester an, das eine sehr strenge Zeitbegrenzung hat, wie viel geprobt werden darf.⁹⁴

Als ich Pauline Hüners nach einer utopischen Lösung gefragt habe, antwortet sie: „wenn man Probenzeiträume verlängert und man sagt für eine Produktion ist einfach mehr Zeit, damit man nicht immer am Anschlag ist - das würde natürlich aber heißen weniger Premieren [...] Und dann ist es glaube ich aber auch ein Spirit, der an einem Haus vorhanden sein muss, dass das ok ist. Irgendwie dieses unausgesprochene Gesetz das immer noch da ist: alle arbeiten bis sie umfallen, da geht keiner früher, das gehört sich nicht. Und sich auch alle so doll über dieses immer Arbeiten, immer Machen, immer Produzieren definieren, das Gegenmodell - einfach ein acht

⁹³ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

⁹⁴ Vgl. Díaz Stephens, 22.07.2021, siehe Anhang 2.3

Stunden Tag - das geht damit nicht. Und ich glaube deswegen ist es ja auch so wahnsinnig schwer.“

5.3. Veränderung

Und was ist auf der positiven Seite zu verzeichnen? Lorena Díaz Stephens antwortet auf meine Frage was sie denkt, wie sich unser Beruf entwickeln wird: „Ich glaube in eine gute Richtung und ich glaube so langsam sprechen die Leute miteinander, so langsam hat man ein Gefühl dafür, dass wir auch Rechte haben. Man spricht auch mehr über die Probleme von Theater, auch in der Öffentlichkeit. Auf einmal hat man das Gefühl, es geht in eine gute Richtung, auf jeden Fall.“ Und auch Victoria Behr spricht das an: „Also ich sehe es jetzt so konkret: Herbert [Fritsch] ist 70, Antú [Nunes] ist 35, Herbert [Fritsch] ist durch ein ganz anderes Theatersystem durchgegangen, so mit Castorf und diversen anderen Regisseuren, und Antú [Nunes] mit 35 ist jetzt gerade in der Theaterleitung mit vier Leuten, die wollen einfach andere Konstellationen, andere Systeme irgendwie schaffen. Das ist natürlich total anders und auch einen super Ansatz finde ich.“⁹⁵

Adriana Braga-Peretzki sieht einen Ausweg in der Vernetzung, gegenseitiger Unterstützung und der Stärkung des Selbstverständnisses im Studium: „So kommen wir nicht weiter, zumindest nicht was die politische Arbeit angeht, und auch was uns ausmachen kann, weil das alles reflektiert dann hinterher auf unsere Gage. Und deswegen muss jeder gestärkt sein, alle an einem Strang ziehen.“, „Ich möchte Kostüm machen, aber ich möchte auch mit Menschen, die jetzt Kostüm anfangen, über das auch sprechen, weil ich möchte, dass die Menschen stärker sind, als ich mal war. Das ist mir sehr wichtig, dass sie einfach mit so einer Stärke in den Beruf gehen, weil du dich nur so durchsetzen kannst. Und klar, müssen wir auch anfangen.. wir Frauen, wir sagen nie Lob zu uns, Männer sagen oft, dass sie talentiert sind. Wir denken wir sind [Hochstapler], nein, wir sind auch talentiert wie die Bühnenbildner!“⁹⁶ Ähnlich sieht das auch Pauline Hüners: „... dann aber auch das alleine arbeiten weil man so wenig Austausch mit Kolleg*innen hat, weil man einfach immer aneinander vorbei rauscht und sich eigentlich nur so abklatscht von Anprobe zu

⁹⁵ Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

⁹⁶ Vgl. Braga-Peretzki, 01.07.2021, siehe Anhang 2.1

Anprobe. [...] Ja, das ist total kompliziert, deswegen hoffe ich dass sich das weiterentwickelt. Ich glaube jede Einzelne muss das immer wieder thematisieren und da dann auch nicht müde werden, was ich schon auch versuche. Oder dass man das auch mit Assistent*innen und Hospitant*innen bespricht. Ich versuch da auch immer was mitzugeben oder das Bewusstsein zu schärfen“ sagt sie, „das hat mit einer Wertschätzung zu tun und mit einer Ausbildung die man gemacht hat [...] und da am Ende des Studiums gestärkt auch an ein Theater kommt, und sei es noch so klein, aber dass man das quasi erstmal als gegeben nimmt, dass das eine wichtige Position ist. Da geht es glaube ich auch um ein Selbstverständnis, das man dann auch mit in die Häuser trägt oder anderen gegenüber vermittelt. Ich glaube, das hatte ich noch nicht so und [...] das wäre total schön, wenn das auch ein Teil des Studiums wäre, das zu entwickeln und da dann auch bestärkt wird in dieser Wichtigkeit dieses Berufes. Und dann ist glaube ich auch der Austausch mit den Komilliton*innen und dann auch Kolleg*innen das was am Ende immer zu kurz kommt. Also letztendlich diese Vernetzung, um sich auch in Relation zu setzen zu dem was passiert um einen herum und das kann ja auch total stärkend sein.“ Sie gibt dabei aber zu bedenken: „Ich mach das jetzt seit fünfzehn Jahren und ich sehe da jetzt keine große Veränderung.“⁹⁷

Katharina Kromminga findet in ihrer Arbeit klare Worte, spricht aber auch die Veränderung des Selbstbildes als Mittel zur Veränderung an: „Hier ist klar zu erkennen, dass Kostümschaffende ihre Position in der „Zulieferarbeit“ einordnen. Sie sehen sich nicht als die letzte Entscheidungsinstanz, diese liegt bei der Regie und dem*r Darsteller*in. Generell werden „Zulieferarbeiten“ als „minderwertig“ angesehen und dementsprechend bezahlt. Solange sich an dem Selbstbild der Kostümschaffenden nichts ändert, werden auch höhere Gagenforderungen schwer durchsetzbar sein. In der Mehrheit der Antworten spielt die „Währung“ Dankbarkeit eine übergeordnete Rolle.“⁹⁸

6. Fazit

Die Entscheidung Kostümbildner*in zu werden, setzt ein sehr bestimmtes Skill Set voraus, das nur teilweise erlernt werden kann. Neben künstlerischem und handwerklichem Interesse, gehören dazu unter anderem auch Teamfähigkeit, Kommunikationsfähigkeit, Kompromissbereitschaft,

⁹⁷ Vgl. Hüners, 11.08.2021, siehe Anhang 2.4

⁹⁸ Kromminga, 2018, S.22

Flexibilität, Einfühlungsvermögen, Durchsetzungsvermögen, Offenheit und Organisationstalent. Des Weiteren ist es nicht nur eine Entscheidung für einen Beruf, sondern auch für eine spezielle Lebensführung, die mit vielen Einschnitten ins Privatleben einhergeht, wie zum Beispiel längeren Aufhalten in anderen Städten, langen Arbeitszeiten, keinen festen Arbeitsverträgen, schwieriger Vereinbarkeit von Familie und Beruf und Abhängigkeit von Regisseur*innen. Für den Weg, wie man dahin kommt, mit Kostümbild seinen Lebensunterhalt bestreiten zu können, gibt es keine Anleitung oder Garantie und man benötigt eventuell ein hohes Maß an Eigenmotivation und Ausdauer. Zudem wird man immer wieder mit mangelnder Wertschätzung und zwischenmenschlichen Konflikten konfrontiert sein. Über all dies sollte man sich im Klaren sein, wenn man diesen Weg einschlagen möchte.

Darüber, wie es zu einer Verbesserung der Umstände kommen kann, gibt es keine klaren Antworten. Ein Ansatz ist die Stärkung des Selbstverständnisses jeder einzelnen Kostümbildner*in. Ich hoffe, dass diese Arbeit dazu einen Teil beitragen kann. Für mein eigenes Empfinden war die Auseinandersetzung mit meinen Interviewpartnerinnen sehr aufschlussreich um mich, meinen Weg und meine Arbeit besser kontextualisieren zu können.

An manchen Stellen während des Schreiben dachte ich: „Wieso genau macht das jemand freiwillig?“ Aber dann gibt es eben auch Zitate wie dieses von Adriana Braga Peretzki: „Ich muss dir ehrlich sagen, heutzutage habe ich den Erfolg den ich mir gewünscht habe. Ich freue mich mega auf meinen Job, ich bin sehr erfolgreich und dankbar dafür. Erfolgreich nicht im [Sinne von] Geld, aber erfolgreich, weil ich mache, was ich möchte und ich fühle mich auch wohl. Es sind gute Zeiten auf der Probe, ich hab gute Regisseure, die mich verstehen [...] aber es war schon sehr hart.“⁹⁹ Und das hier von Victoria Behr: „Ich [kann] leider einfach nur sagen, dass ich total happy bin in dem Beruf. (Lacht) Ich liebe ihn halt und deswegen gibt es eigentlich nicht den Moment wo ich sage: ‚Es nervt mich alles so dermaßen, ich will jetzt was anderes machen.‘“¹⁰⁰ Ich hoffe, dass ich auch diesen Teil unserer Arbeit vermitteln konnte, der d Spaß und wegen dem man weitermacht, trotz der teilweise widrigen Umstände.

⁹⁹ Vgl. Braga-Peretzki, 01.07.2021, siehe Anhang 2.1

¹⁰⁰ Vgl. Behr, 13.07.2021, siehe Anhang 2.5

Literaturverzeichnis

Kromminga, Katharina: Stellenwert des Berufes Kostümbildner*in, Abschlussarbeit, LMU München, Theater- und Musikmanagement, Fachbereich Theaterwissenschaft, 2018, online unter <https://www.kromminga.eu/>

Behrendt, Barbara: Warum kennt niemanden Namen der Kostümbildnerin?, in: Deutschlandfunk vom 6.11.2020 online unter: https://www.deutschlandfunk.de/endlich-mal-erklaert-warum-kennt-niemand-den-namen-der.691.de.html?dram:article_id=487097 [Stand: 25.8.2021]

Anhang

Anhang 1: Interviewleitfaden

Anhang 2: Interviewtranskripte in alphabetischer Reihenfolge

Anhang 2.1: Interview mit Adriana Braga-Peretzki

Anhang 2.2: Interview mit Hilke Fomferra

Anhang 2.3: Interview mit Lorena Díaz Stephens

Anhang 2.4: Interview mit Pauline Hüners

Anhang 2.5: Interview mit Victoria Behr

Anhang 1: Interviewleitfaden

- Wann freust du dich besonders über deine Arbeit?
- Wann sagst du Ja zu einer Produktion? Welche Bedingungen müssen für dich stimmen?
- Ich würde gerne mehr über den Ablauf deiner Vorbereitungen auf eine Produktion erfahren: Wie ist deine Herangehensweise an eine Recherche? Wie viel weisst du vor Probenbeginn?
- Und dann während den Proben, was ist da deine wichtigste Aufgabe?

Nachdem ich jetzt einen Einblick darüber bekommen habe wie du heute arbeitest, würde ich gerne mehr darüber erfahren, wie du dort hingekommen bist.

- Wie bist du zu Kostümbild gekommen? Was waren deine ersten Erfahrungen?
- Wie war dein Übergang von Ausbildung zu Beruf?
- Theaterkarrieren sind immer auch geprägt von den Teams in denen man arbeitet. Wie hast du die Personen getroffen, die deine Karriere am meisten beeinflusst haben?
- Denkst du, dass Zufall dabei eine große Rolle gespielt hat? Wenn ja, kann man diesem Zufall auf die Sprünge helfen?
- Was ist in den Teams, in denen du arbeitest, unabdinglich für das Gelingen deiner und der gemeinsamen Arbeit?
- Gab es Tiefpunkte oder Schwierigkeiten in deiner Karriere? Wenn ja, wie bist du damit umgegangen?
- Was hast du daraus gelernt?

Jetzt möchte ich noch eine Frage stellen, die mich momentan sehr beschäftigt: Wie gehst du oder bist du in der Vergangenheit mit der Tatsache umgegangen, dass man immer angefragt werden muss um arbeiten zu können? Empfindest du deine Rolle als Kostümbildnerin als passiv?

- Am Anfang habe ich dich gefragt worüber du dich besonders freust bei deiner Arbeit, jetzt möchte ich dich fragen: Was nervt dich?
- Welche Veränderungen würdest du gerne sehen im Bezug auf unsere Arbeit?
- Wie denkst du, wird sich unser Beruf in der Zukunft entwickeln?

- (Was macht dich zu einer guten Kostümbildnerin?)
- Hast du abschließend noch ein paar Worte die du jungen Kostümbildner*innen mitgeben möchtest?

Anhang 2.1: Interview mit Adriana Braga-Peretzki am 01.07.2021 per Zoom

C: Ich würde dich gerne als Erstes fragen, wann du dich besonders über deine Arbeit freust.

A: Also allgemein oder wenn ich mein Geld kriege? (Lacht) Nein, also ich freu mich immer wieder wenn mein Konzept - und das hab ich natürlich auch nur mit meinen Regisseuren, ich hab versucht mit mehreren zu arbeiten - ich find wirklich, wenn ich alles machen darf, so wie ich mir es überlege und wir so arbeiten, dass wir vorher gar keine Besprechungen haben. Also wir haben nie eine Besprechung wie das alles aussehen soll, wir haben auch nie ein Gespräch wer was spielt. Ich mach mein Konzept und Regisseur und Bühnenbildner machen ihre Konzepte und wir treffen uns dann zur Konzeptionsprobe und dann bin ich schon fertig und wenn das dann auch noch angenommen wird - also meistens passiert es, dass alles was ich mir vorstelle, auch genommen wird - dann macht meine Arbeit Spaß. Ich habe versucht auch mit Regisseuren zu arbeiten, wo ich immer Kompromisse machen musste und das bin ich nicht.

C: Das führt mich zu meiner nächsten Frage: Welche Bedingungen müssen für dich stimmen, dass du Ja sagst?

A: Ja, eben das, dass ich das machen kann was ich möchte, und bitte keine Besprechungen vorher! Und dann auch nicht so mega viel darüber diskutieren, ob das oder jenes geht. Also ich finde, dass wir Kostümdesigner sehr eigenständig arbeiten können und dürfen. Meine Regisseure sind natürlich jetzt alt und aus der DDR und sind aus einem sozusagen sozialistischen System, wo diese Kasten nicht so doll übereinander waren. Und man kann auch alles sagen über Castorf, auch schon bei meinem ersten Kostüm, sagte er zu mir: ‚Du bist die Kostümdesignerin, du weißt schon was zu tun ist.‘ Und auch Sebastian Hartmann ist der Meinung und das ist cool. Ich kann mir nicht mehr vorstellen mit Menschen zu arbeiten, wo ich von jeder Socke die Farbe [abstimmen muss]. Und auch immer diese Vorschläge aus dem Internet: ‚Ah, ich hab ein Video gesehen, so sah es aus und so will ich es auch haben.‘ Also damit kann ich nichts anfangen. Ich hab es auch ein paar Mal versucht, aber das ging immer in die Hose. Irgendwann verschwinde ich auch, weil ich mich darin nicht sehe... Meinen großen Kompromiss muss ich sagen ist mit dem Schauspieler oder dem Sänger, das ist auch wirklich eine Philosophie für mich geworden, also wenn der Schauspieler das nicht vertreten kann, dann ist das für mich auch kein Kostüm mehr. Wenn ich mich die ganze Zeit beweisen muss oder Leute überreden muss, dass sie das anziehen müssen, dann ist für mich Schluss. Normalerweise sagen die Schauspieler schon was sie wollen und was sie nicht wollen und ich versuche das irgendwie in meiner Art, in meinem Stil, das zusammen zubringen. Also da bin ich irgendwie - aber da hat jeder auch so seins – ich find einfach, wenn man Menschen überzeugen muss von irgendwas, dann ist das eher wie eine Kleiderstange und nicht mehr Kostüm.

C: Also du sagst du sprichst nicht mit den Regisseuren vorher, wie ist deine Herangehensweise an die Recherche?

A: Ja, also, ich hänge mich also schon oft an den Spieler, da geh ich auch so persönlich mit dem Schauspieler auf einer Welle und dann gibts eine große Möglichkeitspalette. Also ich weiß nicht, ob du das weißt, aber meistens haben sie so sechs, sieben Umzüge, und von daher ist alles in so einem großen Format [angelegt], einem Thema oder Gefühle, die man zueinander hat, oder wie auch immer. Ich kann es nicht beschreiben, das hat nichts mit einem intellektuellen Konzept von der Rolle [zu tun], weil ich nie weiß wer was spielt, die wissen auch nicht wer was spielt. Ich fühle nur: ‚Ah, der könnte das spielen‘, aber es ist meistens so, dass Frank [Castorf] und Sebastian [Hartmann] sich total aus den Texten raus collagieren, dass sie auch öfters ganz viele Spaziergänge in anderen Texten machen und das hat gar keine Sinn mich nur an den einen Text oder an dem einen Motiv festzuhalten.

C: Wie viel weißt du vor dem Probenbeginn?

Ich weiß nichts, das Einzige, was ich immer habe, ist ein Bühnenbildentwurf, weil die Bauprobe vorher stattfindet. Also ich weiß meistens wie das Bühnenbild aussieht und klar, dann geh ich auch so ein bisschen drauf ein, was im Bühnenbild passiert, aber auch nicht so mega stark... Ach, ich mach einfach mein Ding! (Lacht) Wenn Frank [Castorf] sagt: ‚Das ist sieht scheiße aus!‘ oder manchmal sagt er: ‚ja, was soll ich damit anfangen, was soll das?‘ Dann erzähle ich ihm das auch und dann ist es auch meistens so, dass er lange bleibt und kuckt und probiert erstmal mit den Kostümen eine Szene zu bauen und wenn er nichts damit anfangen kann, dann sagt er: ‚Ach, ich kann nichts damit anfangen, umziehen.‘

C: Wann gibst du dann die Kostüme rein im Probenprozess?

A: Wir proben mit Originalkostümen. Vom ersten Tag.

C: Das ist natürlich ein Privileg, das man nicht unbedingt als junge Theaterschaffende hat.

A: Ja, also ich kauf viel ein, wir basteln viel. Also die ersten zwei Tage sind meistens so, dass ich kaufe, in den Fundus gehe und so. Und dann basteln wir oder wir nähen. Also meistens weiß ich: ‚Ah okay, ich brauche eine Hospitantin die gut nähen kann‘, die Assistent auch, und dann nähen wir schon auch auf der Probe oder hinterher, wir haben immer was zu tun, zum Nähen und zum Vorbereiten. Zum Beispiel auch die Kopfbedeckungen und so, das sind meistens Sachen, die wir selbst gebastelt haben. Wenn die Anfertigung ankommt, dann ist das meistens fast zu spät und ich versuche auch meistens sehr früh abzugeben, damit ich vor der AMA meine Kostüme habe. Ich probiere das immer, und die Werkstätten kennen das auch, weil sie auch kein Interesse haben, dass sie später irgendwann die Kostüme fertig haben und nichts wird genommen.

C: So wie ich das jetzt kennengelernt habe, gibt es sehr strikten Regeln: vor der AMA wird nichts rausgegeben, alles kommt mit den Ankleider*innen bei der AMA das erste Mal auf die Bühne, da muss man ja im Prinzip so ein ganzen System aushebeln erstmal, bevor man so eine Arbeitsweise etablieren kann.

A: Ja, sicherlich muss man sich manchmal unbeliebt machen, also schon bei der Bauprobe wird das auch gesagt... also z.B. in der Oper, wir haben die Probe in Bayreuth mit Originalkostümen gemacht, also unsere Probe ist immer mit Originalkostüm und Maske. Wir haben immer jemand von der Maske, der die Perücken anzieht, das Make-Up macht, und wenn die Maske nicht dabei ist, dann mach ich selber die Maske und Haare, das muss funktionieren von Anfang an. Und das ist ein Konzept, das wir den Häusern auch so verkaufen, also da muss der Regisseur auch mitmachen und sagen: ‚Ich kann mir das nicht anders vorstellen, so muss es gemacht werden.‘ Also für uns ist das wirklich gut, weil wir dann hinterher nicht mehr den Stress haben. Frank ist sehr schnell, also in drei Wochen ist er meistens mit dem Stück fertig. Und danach hat man nur so die Wiederholung und die letzten Kostüme kommen auch noch, aber vieles haben wir schon vorher fertig. Aber viele Häuser geben mir das Kostüm auch vorher und ich hab gar keine Angst mit Blut oder Farbe, oder Flecken, also man muss sich schon so ein bisschen vom Kostüm, also, verabschieden, es wird nie so aussehen, wie es bei der AMA oder bei der Premiere aussehen könnte, aber das ist so. Für mich ist es auch so: das Kostüm muss leben, ich hasse Museumskostüme, ich kann damit nichts anfangen, wenn alles schon so schön gebügelt ist, ich kriege da die Krätze.

C: Meine spontane Assoziation war gerade „lebendig“..

A: Ja, ich kriege immer wieder was Kaputtes oder Beflecktes zurück oder wie auch immer, aber das gehört dazu, das ist das Spiel, also ich mach mir da wenig Gedanken. Deswegen müssen die Ankleider auch nicht dabei sein von Anfang an. Es ist wie es ist und ich nehme dann auch die Verantwortung auf mich, wenn es dann nicht mehr so aussieht, wie es aussehen sollte.

C: Jetzt wo wir ein bisschen darüber gesprochen haben, wie es jetzt bei dir ist, würde ich dich gerne fragen, wie du zum Kostümbild gekommen bist und wie du da hingekommen bist.

A: Ja, also ich hab an der HAW studiert, aber die ersten zwei Jahre Mode, dann hab ich mein zweites Kind gekriegt. Ich hatte auch zwischendurch immer auf dem Flur mit Herr von Bodisco mich unterhalten oder ‚Hallo‘ und ‚Tschüss‘ gesagt, da war immer irgendwas. Und als ich dann zurück kam mit dem Baby, dachte ich: ‚Ok, will ich weiter Mode studieren, also ne, eigentlich habe ich keine Lust mehr‘, also hab ich ihn

gefragt, ob ich im Kostüm weiter studieren könnte und er meinte: ‚Ja, sofort!‘ und so hat es sich ergeben. Also dann hab ich mit Kostüm angefangen, das hat auch viel mit Herr von Bodisco zu tun... Es gibt auch eine sehr lustige Episode mit mir und Herr von Bodisco und zwar er wollte unbedingt, als Herr von der Thannen angefangen hat, dass wir alle unser Diplom machen, ich war ja auch irgendwie nicht mehr in der Uni, ich hatte alle Scheine, aber mein Diplom war so ein bisschen kompliziert und ich hab das irgendwie nicht geschafft bei ihm mein Diplom zu machen. Und dann stand ich einmal an der Uhlandstrasse, ich geh so raus aus der U-Bahn und dann schreit mich jemand von der anderen Strassenseite an: ‚Adriana, du machst nicht dein Diplom bei mir du Arschloch! Leck mich am Arsch!‘ Und lief so ganz schell Richtung Uni, und das war Herr von Bodisco. Aber natürlich bin ich auch sehr von Bodisco geprägt worden. Er hat mir auch so Sachen gesagt wie: ‚Du assistierst nie! Wenn du assistierst kommst du nie wieder. Meine Studenten assistieren nicht!‘ und das prägt. Jeder assistiert, wo ist das Problem? Aber das hatte er drauf, so Sprüche. Ich hab mich auch getrennt während des Studiums und unsere Klassen waren so klein, das ist nicht so wie jetzt, wir hatten so acht Leute in der Klasse, da konntest du alles machen, man kannte sich, wenn man so eine kleine Gruppe hat. Und dann habe ich glaube ich geweint oder so, über diese Trennung und so weiter, und dann meinte er: ‚Was hast du, Mädchen?‘ Und ich sagte: ‚Ja, ich trenne mich.‘ ‚Du trennst dich? Du trennst dich? Du bist verrückt, eine Kostümdesignerin soll sich nie trennen! Was denkst du denn? Du hast kein Geld, du wirst verhungern, ein Kostümdesigner braucht einen Mann!‘ So war Herr von Bodisco.

C: Und das wann, mit Mitte zwanzig oder so?

A: Ne, ich war schon dreißig.

C: Wie ging es dann nach der Ausbildung weiter, wie war der Übergang von Ausbildung zum Beruf?

A: Naja, also dann, auch wegen der Trennung, musste ich arbeiten, ich war Ankleiderin am Thalia ganz lange. Und da habe ich diesen Ankleiderjob gegen den Abenddienst getauscht, damit ich dann irgendwie ein bisschen Zeit fürs Kostüm habe. Ich hab sehr viel Produktionen gemacht für gar kein Geld oder so halt für 500 Euro, also sehr viel auf Kampnagel, wie alle eigentlich. Und irgendwann habe ich eine Assistenz gemacht, meine erste Assistenz und meine letzte Assistenz, ich hab nur diese eine Assistenz gemacht an der Volksbühne, schon bei Frank [Castorf] und bei [Bert] Neumann, und dort habe ich die beiden kennengelernt. Und hinterher wollte Frank dann unbedingt, dass ich mal bei ihm spiele. Jedes Mal wenn ich ihn getroffen habe, bei irgendwelchen Premierenpartys, hat er mich gefragt ob ich spiele und ich meinte: ‚Nein, ich spiele nicht, ich hab Kostüm studiert, wenn du willst kann ich mal Kostüm machen.‘ Und dann ging es weiter, ich war immer noch bei dem Abenddienst im Thalia und dann hatte ich auch eine kleine Produktion bei den Autorentheatertagen, da war noch Khuon am Thalia, der hatte diese Autorentheatertage einmal im Jahr... und dann hat Bert [Neumann] mich angerufen, weil ich ihm gesagt habe, dass ich unbedingt was machen möchte, also Kostüm, und Bert meinte: ‚Ja, es gibt hier eine kleine Produktion, ich werde die Bühne machen, wenn du willst, kannst du Kostüm machen.‘ Das war im Prater, ja und von da ab hab ich dann angefangen mit Frank [Castorf] zuarbeiten, ich glaube das war so 2008/09 gewesen, und ein Jahr danach auch mit Sebastian [Hartmann]. Ach, wenn man so mit einem großen Regisseur was zu tun hat, dann fragen alle, weißt du? Es ist so. Und danach wurde ich gefragt. Das ist ganz komisch, vom Abenddienst, Garderobiere, (Lacht) zur Kostümbildnerin von Frank Castorf, das war schon echt mega witzig. Aber so ist es nun mal im Leben, weißt du?

C: Hat Zufall dabei eine Rolle gespielt und glaubst du man kann dem Zufall auf die Sprünge helfen?

A: Naja, der Zufall hat mir am Anfang geholfen, aber dann nicht mehr, dann musst du dich durchsetzen. Und es ist nicht einfach, ohne ein bisschen Talent und auch ein bisschen Biss, das ist auch das was viele Mädels nicht wissen, ich sehe so viele Hospitantinnen und Assistentinnen, die denken das ist ein rosaroter Beruf, man muss sehr viel ertragen, es ist eine Knochenarbeit, du musst dich durchsetzen, als Frau, als Mitarbeiterin, als Kostümdesigner, in der Werkstatt, auch deinem Regisseur gegenüber, es sind so viele Baustellen. Und das alles, das muss man irgendwie meistern, und wenn man das meistert, dann geht es weiter. Also ich glaube nicht an Zufall oder Glück, Glück kann dir nur kurz helfen, aber wenn du nicht wirklich hart arbeitest, dauert es nicht lange, bis du wieder vom Pferd [fällst]. Und das ist das, was viele Mädels nicht verstehen, weißt du, [das ist] so einen langwierigen Beruf, das ist auch das, was ich immer wieder im Kurs gesagt habe, dass man wirklich mega Biss haben muss. Und es ist hart.

C: [Ich erzähle von meinen Erfahrung]

A: Ja, du bist die nächste Tussi, du wirst auch immer wieder so reduziert auf so ein Frauchen. Ich hab auch vor ein paar Tagen ein Interview gegeben auch zu dem Thema Sexismus. Ich werde auch bevormundet, und du wirst auch in deinem Beruf bevormundet werden, man muss sich immer wieder auf verschiedenen Levels durchsetzen, und das ist sehr schwer. Also was viel passiert, ist dass man in diesen ganzen Kritiken, nie richtig beim Namen erwähnt, aber sie machen total große Aufnahmen von deinen Kostümen, aber es wird überhaupt nicht gesagt, wer das gemacht hat. Aber der Bühnenbildner immer, und das sind so Sachen, die schon sehr, also, auch sehr belastend sind. Heutzutage habe ich gar kein Problem damit, ich bin damit auch ein bisschen fertig, ich schaue mir auch keine Kritiken an, null, ich lese gar keine Kritiken mehr, zum Teil hab ich mich am Anfang totgeärgert, wenn sie nur erwähnen, wenn was falsch war, aber wenn alles prima und super war: ‚der Schauspieler hat das und das an‘. Oder wohlmöglich auch: ‚Da hat Frank Castorf sich einfallen lassen‘, und du denkst dir: ‚Ey ich hatte nicht mal eine Besprechung mit ihm, was hat er sich da einfallen lassen Bitteschön?‘. Aber du wirst bevormundet, weil sie dir nichts zutrauen verstehst du? Und in der Werkstatt ist es genauso, jeden Schnitt den du zeigen möchtest, jeden Stoff und was weiß ich, wie viele Leute wollen dich dann immer noch bloßstellen, um zu sagen: ‚Wie doof ist diese Kostümdesignerin‘. Ich liebe meinen Beruf, aber ich habe meinen Kindern zum Beispiel nicht dazu geraten Kostüm zu machen. (Lacht)

C: Das ist bei mir schon zu spät! (Lacht.)

A: Auch mit diesem politischen Kram, deswegen hab ich mich auch für deinen Text interessiert, wir müssen sehr viel darüber reden, auch über Gagen, auch über politische Strukturen, oder einfach Arbeitsstrukturen. Es kann nicht sein, dass der Bühnenbildner zwei Drittel kriegt, und wir ein Drittel, und wir endlich mal aus unserem Mädchentraum [aufwachen müssen]: ‚Ah, ich mach Kostümbild, wie schön ist das denn‘ und sagen: ‚Nein, es muss noch was anderes kommen und dafür arbeiten wir auch. Und genauso hart.‘ Also die Anerkennung muss von wo anders kommen und nicht nur: ‚Wie hübsch waren deine Kostüme, toll, bravo!‘ (Klatscht in die Hände) Nein, das muss [sich in der] Bezahlung [widerspiegeln], [und in der] Anerkennung in der Zeitung, genauso wie bei den Bühnenbildnern. Und das ist was mich im Moment total interessiert. Deswegen dacht ich auch, ich spreche das auch mit dir an, was für ein großes Problem das ist, dass wir uns überhaupt nicht mehr sehen, wenn wir fertig sind.

C: [Ich erzähle über meine Erfahrung]

A: Die spielen natürlich auch mit unseren Unsicherheiten, aber später ist es genauso. Wenn ich eine Gagenerhöhung haben möchte, dann wird rumtelefoniert, was ich an den anderen Häusern bekommen habe, ich sage: ‚Leute, das ist so eine Vertragsverletzung, ihr dürft nicht rausplappern was ich bei euch verdiene.‘

C: Wie soll man dann jemals mehr bekommen?

A: So ist es, und so geht es weiter, du bist immer wieder gefangen. Also jetzt hat mich diese Woche ein junger Kostümdesigner angesprochen, er macht gerade eine Verhandlung für eine Oper in Wien und er hat mir alles erzählt, ich berate gerne, vor allem junge Leute, wie sie das machen sollen. Ich muss ehrlich sagen, ich hab keine schlechte Gage heutzutage, ja, aber ich habe mich sehr durchgebissen, ich habe auch viel über den Anwalt geregelt, du musst sogar jemand anders angeben, weil du als Frau und als Kostümdesignerin, dass nicht schaffst. Ich sehe oft, wenn ein Regisseur kommt: ‚Ich will so und so viel‘, und das kriegt er auch, aber der Rest muss schwimmen, und das kann nicht sein, das ist wirklich schwer.

C: Wenn man nicht gefragt wird, kann man ja nicht arbeiten, das ist ja leider so.. Empfindest du unsere Rolle als passiv?

A: [...] Und dann hab ich die beiden kennengelernt, und seit dem werde ich gefragt, naja, aber ich frage auch manchmal Leute, also jetzt nicht mehr, aber ich habe auch schon Leute gefragt, aber natürlich aus dieser komfortablen Ebene, ich arbeite mit Frank [Castorf] oder mit Sebastian [Hartmann], man kennt mich sowieso. Für Anfänger ist es wirklich scheiße, das ist bescheuert, es gibt auch keine Stelle wo man seinen Lebenslauf [einreichen kann]. Wenn ich Leuten erzähle, diese Geschichte: ‚Ja und wie hast du es denn geschafft?‘ Ja, das ist so frustrierend - auch wenn man es schon geschafft hat -, dass dieses System einfach nicht... also, ja ok, klar, die Teams wollen nur miteinander, aber es wäre schon schön, wenn man vorher zumindest mit vielen ausprobieren könnte. Und dann kuckt, wer zu wem passt, aber das passiert auch nicht. Ja, klar die Chemie muss stimmen, ich hatte auch Regisseure, wo die Chemie nicht gestimmt hat und dann weiter gehts, aber trotzdem wäre es schön wenn die jungen Leute ... Das fand ich auch gut

an den Projekten in der Uni, die man so gemacht hat. Man hat sich so ein bisschen kennengelernt, aber es wird auch nicht gesagt: ‚Da musst du schon kucken, wer erfolgreich werden könnte.‘ Man muss so ein bisschen auf ein Pferd setzen, und manche wissen schon - also bei mir war das so, dass in meiner Klasse manche schon wussten wer weiterkommt, weil er irgendwie Sohn von einem anderen Regisseur ist, oder schon diesen Theaterbackground hatte - und ich war einfach naiv, ich kannte niemand, ich kannte auch niemand aus der Theaterbranche. Ich wusste nicht: ‚Ah, wie komm ich jetzt rein‘. Das ist auch alles etwas zu früh, es ist fast wie ein Kind das ins Gymnasium eingeschult wird. Weil du immer noch nicht diese Schärfe hast: ‚Ah, mit dem!‘ Du machst einfach diese Projekte. Deswegen denke ich, dass darüber hinausgehend, die Häuser auch, vielleicht für weniger Geld, den jungen Theaterschaffenden unter die Arme greifen [sollten]. Weil es gibt nur so oder so: auf einmal verdienst du ganz gut und hast einen guten Regisseur oder du verdienst gar nichts und machst Projekte mit Menschen, die vielleicht auch nicht durchkommen werden. Und dadurch verlierst du auch ein bisschen die Kraft, dadurch bist du nicht mehr so optimistisch, wenn es zu lange dauert. Bei mir war es auch so, ich bin fertig geworden, da war ich wegen dem Kinderkriegen 33, und dann hatte ich irgendwie diese kleineren Jobs, aber einen Job wo ich richtig gut verdient habe, da war ich 36. Das musst du dir mal vorstellen, was für Sprüche ich bekommen habe: ‚Ach, warum arbeitest du, lass es einfach, arbeite einfach wo anders, du musst einen anderen Job finden, das wird nichts mehr. Du bist zu alt.‘ Und das ist alles weil ich nicht so schnell andocken konnte, wie viele in meiner Klasse, die gleich eine Regisseurin hatten oder einen Regisseur, mit dem sie gestartet sind, die Nachwuchsregisseure waren.

C: [Ich erzähle über meine Erfahrung]

A: Aber man fragt sich dann: ‚Was passiert mit den anderen? Wieso macht man diesen Beruf?‘ Es bleiben dann viele auf der Strecke.

C: [Ich erzähle über meine Erfahrung]

A: Ich hab auch gute Assistenten, die mit dem Assistieren alt geworden sind, andererseits hab ich mit einer Assistenz jemand kennengelernt, ich weiß es nicht, man kann nie so richtig .. wie kann man das ändern, außer man macht irgendwie eine Anlaufstelle? Klar hinterher denke ich, das ist eh ein Verfahren das irgendwie mit Durchhaltevermögen und Talent und so weiter und so fort [zu tun hat], aber das muss nicht gleich von der ersten Instanz schon passieren, weil du keinen Regisseur abgekriegt hast. Warum musst das so sein? [Spricht über Lehraufträge] Viele Gespräche auch: ‚Wie viel kriegen wir?‘ Also nicht nur in den Stunden sitzen und zeichnen, sondern auch: ‚Wie ist der Druck in der Werkstatt oder mit dem Regisseur?‘, so praktische politische Sachen, wie können wir uns auch stärken, es gibt auch viele Leute so wie Joki und Jana, die arbeiten dann auch zusammen, vielleicht muss man ein Kollektiv machen, das man irgendwie sagt: wir machen jetzt ein Kollektiv.

C: [Ich erzähle über Veränderungen an der Uni]

A: Ich muss ehrlich sagen, ich hab die ganze Zeit gearbeitet während Corona, ich war gar nicht Zuhause, aber ich merkte auch wie man dann plötzlich privilegiert ist, ich will jetzt nicht kokettieren, also wie halt die Spaltung... es ist so krass, wie elitär und hierarchisch das alles ist.

C: Wer darf arbeiten und wer darf nicht arbeiten. Ich hab das Gefühl Sprung, also man ist es oder man ist es nicht ...

A: Also zum Beispiel als ich Ankleiderin war, ich war unter Khoun am Thalia Ankleiderin und dann war ich im Vorderhaus, und bei dem ersten Job haben die Leute mir gar nicht geglaubt, dass ich bei Frank Castorf Kostüm mache. Und hinterher hat das auch ein bisschen abgefärbt auf die Situation Ankleiderin zu sein, viele Leute konnten mich gar nicht sehen als freischaffende Kostümdesignerin sehen und ich meinte: ‚Leute, ich habe studiert so wie jede andere.‘ Und auch diese drei Jahre, wo ich immer noch nicht wusste [ob es klappen wird] und die Leute mir immer nur gesagt haben: ‚Das schaffst du nicht.‘ Für die meisten Menschen ist es nicht so ein Weg, dass man gleich wie ein Stern nach oben..

C: Ja, aber das sind ja aber genau die Momente die normalerweise fehlen in der Biographie wenn man nicht mit jemandem spricht.

A: Also ich hatte mein zweites Kind gekriegt und dann war ich bei der Studienberatung, weil ich einen Schein brauchte für den Mutterurlaub und dann saß ich da und sie sagt: ‚Ja, wissen Sie, ich geb Ihnen jetzt

den Schein aber Sie kommen sowieso nicht mehr zurück. Sie sind zu alt a) und dann kriegen Sie auch noch ein Kind'. So hat sie das gesagt: ‚Sie werden bestimmt in irgendeinem Biergarten sitzen und ihren Kinderwaagen schieben.‘

C: Das hört sich an als wäre das besser geworden!

A: Ich hab das sowieso immer als Ermutigung genommen, und jetzt erst recht, und man muss sich das sowieso immer wieder organisieren und neu denken: ‚Nein, mit mir nicht, ich werde es schaffen.‘ Aber fast alle Biographien sind so wie meine, aber die Leute erzählen es nicht.

C: Ja, das war auch ein bisschen das Anliegen von meiner Masterarbeit, auch solche Informationen zu haben um sich selber kontextualisieren zu können, ob das normal ist, was man gerade durchmacht oder ob man auf dem falschen Weg ist..

A: Das erzählt niemand, es ist auch immer so zwiespältig, heutzutage bin ich total von der Rolle der Ankleiderin weg, keiner weiß davon, aber ich erzähle gerne, dass ich dann auch in diesen drei Jahren zehn Euro am Tag zum Ernähren hatte mit zwei Kindern, weißt du, und wenn ich das nicht erzähle... Aber dann wäre ich nicht allem gewachsen, es war hart, es war mega hart, auch mit zwei kleinen Kindern. Viele Kommilitoninnen von mir haben gar kein Kind gekriegt, weil sie dachten, dass wird nicht funktionieren.

C: Ja, das ist auch wirklich ein großes Thema, nicht nur für Kostümbildnerinnen sondern auch generell für Menschen am Theater.

A: Wie oft wurde ich auch schon als Ankleiderin gefragt, wo ich meine Kinder lasse, da sag ich: ‚Leute, hier sind so viele Männer, alle Schauspieler die hier sind, fragt ihr auch die wo sie ihre Kinder lassen? Wieso fragt ihr mich immer wo ich meine Kinder lassen.‘

C: Das ist wirklich unangenehm.

A: Auch in den Proben, die waren ja auch noch klein am Anfang: ‚Du bleibst so lange von zuhause weg, wie schaffst du das? Wo sind die Kinder?‘ Manche haben auch zu mir gesagt, die es nicht geschafft haben: ‚Ach, am Ende habe ich was anders gemacht, weil ich meine Kinder nicht alleine lassen wollte.‘ Die haben mich immer so, wirklich so, ... Die waren natürlich ein bisschen genervt, die mussten zum Teil auch mitkommen, die mussten zum Teil auch auf den Proben rum sitzen und malen oder wie auch immer. Aber die sagen immer noch: ‚Mama, wie schön, dass du das alles gemacht hast.‘ Aber das alles, diesen ganzen Scheiß muss man sich anhören und am Ende dürfen wir nicht mal eine Familie gründen. (lacht) Man muss sich auch immer wieder erkämpfen, dass man am Wochenende nach Hause fahren kann und nicht irgendwie mit Regisseuren ihre Zeit verbringen, dass ihnen nicht langweilig ist. (lacht) Aber irgendwie geht das alles, aber es ist schon mega anstrengend. Ich muss dir ehrlich sagen, heutzutage habe ich den Erfolg, den ich mir gewünscht habe, ich freue mich mega auf meinen Job, ich bin sehr erfolgreich und dankbar dafür, erfolgreich nicht im Geld, aber erfolgreich, weil ich mache, was ich möchte und ich fühle mich auch wohl, es sind gute Zeiten in der Probe, ich hab gute Regisseure, die mich verstehen und so weiter, das hat nicht mit Geld zu tun, sonder mit der Situation, aber es war schon sehr hart.

C: Ich hab mich mit 19 dazu entschieden, dass es hart wird.

A: Ich glaube, das Schlimmste ist natürlich wenn du merkst, dass du auch psychisch und privat ausgenutzt wirst im Theater, wegen dieser sogenannten Theaterfamilie - das muss man ganz schnell klären, wofür du da bist. Und dann natürlich geht ganz viel von deiner Lebenszeit drauf.

C: Ich glaube jetzt muss ich den Langen Atem haben ... Ich hätte dich jetzt zum Schluss gefragt ob du ein paar Worte für jungen Kostümbildner*innen hast?

A: Ich möchte Kostüm machen, aber ich möchte auch mit Menschen, die jetzt Kostüm anfangen, über das auch sprechen, weil ich möchte, dass die Menschen stärker sind, als ich mal war. Das ist mir sehr wichtig, dass sie einfach mit so einer Stärke in den Beruf gehen, weil du dich nur so durchsetzen kannst. Und klar, müssen wir auch anfangen.. wir Frauen, wir sagen nie Lob zu uns, Männer sagen oft, dass sie talentiert sind. Wir denken wir sind [Hochstapler], nein, wir sind auch talentiert wie die Bühnenbildner! Wenn du es bis dahin geschafft hast, hast du Talent. Du wurdest ausgesiebt, dann hast du 4 Jahre studiert, du hast Talent! (..) Wir müssen wirklich anfangen uns selbst zu stärken. Es war so eine scheiß Konkurrenz in der Uni, nein,

so kommen wir nicht weiter, mindest nicht was die politische Arbeit angeht, und auch was uns ausmachen kann, weil das alles reflektiert dann hinterher auf unsre Gage. Und deswegen muss jeder gestärkt sein, alle an einem Strang ziehen.

Anhang 2.2: Interview mit Hilke Fomferra am 25.06.2021 per Zoom

C: Und dann würde ich gerne anfangen mit der Frage: Wann freust du dich besonders über deine Arbeit?

H: Ich glaube es gibt da mehrere Momente, wo ich mich sehr über meine Arbeit freue. Also jetzt sozusagen mal chronologisch angefangen, ist es glaube ich der Moment wo man gemeinsam im Team eine gemeinsame Idee findet, wo alle Lust drauf haben und wo allen was dazu einfällt und eine Diskussion anfängt und man dann gemeinsam auf Bilder, gemeinsame Szenen kommt, die einen inspirieren, und dadurch dann auch die ersten Kostümideen und -entwürfe entstehen und da hab ich auf jeden Fall so ein sehr glückliches Gefühl, weil ich dann so auf einer Welle mit schwimme, weil alle auf dieser Welle sind und das ist sehr inspirierend. Dann wird es manchmal sehr hart, und es kommt dann eigentlich wieder zu so einem Hochgefühl wenn die Proben anfangen und man dann die ersten Kostüme schon einbringt und sich dann auch Sachen bestätigen, die man sich vorher überlegt hat, die man nur imaginiert hat und dann einfach funktionieren in der Szene, oder noch besser, noch mehr daraus entsteht. Und ja, dann ist es ein Stück weit auch die Premiere, wo aber am Ende mehr Stress abfällt, da balanciert es sich dann mehr aus, das Hochgefühl und der Stressabfall, so dass es dann am Ende einfach so ein zufriedenes Gefühl ist, aber ich glaube diese Hochgefühle, diese sehr sehr glücklichen Gefühle, die sind vorher im Laufe des künstlerischen Prozesses entstanden.

C: Wann sagst du Ja zu einer Produktion? Welche Bedingungen müssen da für dich stimmen?

H: Ich glaube da hab ich auch so zwei Wege, der erste wo ich vollkommen zustimme ist, wenn ich die Personen im künstlerischen Team sympathisch finde, wenn ich das Gefühl habe, dass man ähnlich denkt oder dass man einfach gut miteinander kommunizieren kann und gemeinsam etwas kreieren, dass es einfach stimmt. Ich glaube wenn man sich schon kennt, kann es sehr einfach sein Ja zu einer Produktion zu sagen, weil man schon erfolgreich Projekte zusammen abgeschlossen hat. Aber auch wenn man sich noch nicht kennt, noch keine gemeinsamen Projekte zusammen gemacht hat und sich einfach mal trifft und miteinander spricht und merkt: ‚hey, das passt, wir können gut miteinander reden, wir können uns irgendwie auch blind verständigen‘, dann ist das für mich ein Zeichen eine Produktion anzunehmen. Es gibt allerdings noch einen anderen Punkt, da ich jetzt noch relativ am Anfang von meiner Karriere stehe, spielt natürlich auch der finanzielle Aspekt oder der Aspekt von Präsenz zeigen an Theaterhäusern oder auch durch freie Projekte eine Rolle, ja, dass man auch testet und schaut wo man gut reinpasst, auch wenn man vielleicht da in dem Moment nicht das Gefühl hat, das passt jetzt wie Faust aufs Auge.

C: Was denkst du das wichtig ist für das Gelingen deiner und der gemeinsamen Arbeit?

H: Ständige Kommunikation, auch kommunizieren wenn man dicht macht in stressigen Situationen, also Probleme klären, also es sind so ein bisschen auch was man in einer guten zwischenmenschlichen Beziehung, vielleicht zu seinem Partner, seiner Partnerin oder Freund*innen oder Familie eben auch total wichtig ist, eben kommunizieren, Probleme auch ansprechen und nicht davor zurückschrecken, und sich dafür auch Zeit nehmen, und auch zu akzeptieren, dass es manchmal vielleicht nicht so klappt wie man sich das gedacht hat und dann aber danach auch eine ausführliche Diskussion darüber führen mit allen Beteiligten.

C: Kannst du einen Ablauf deiner Vorbereitung auf eine Produktion skizzieren? Wie gehst du an die Recherche ran? Mit welchen Tools arbeitest du?

H: Das kann sehr unterschiedlich sein, aber am Anfang steht auf jeden Fall erstmal ein künstlerisches Konzept im künstlerischen Team, wobei es da verschiedene Stadien gibt, teilweise bereite ich mich darauf vor und hab schon eigene Ideen, die dir assoziativ zu einem Text oder Thema einfallen, teilweise geh ich da aber dann ganz offen dran und hab mich noch nicht sehr drauf vorbereitet und schau erstmal was in dem Konzeptionsgespräch entsteht um dann neue Wege einschlagen zu können.

C: Mit welchen Tools arbeitest du dann? Das ist jetzt erstmal die Konzeption, aber wie kommt es dann von dem Sprechen, den ersten Ideen, zum Probenbeginn?

H: Und dann eben auch das eigenständige Recherchieren, das würde ich aber auch sehr weit greifen, das können Texte sein, die ich interessant finde, oder Zeitungsartikel, aber natürlich auch Bildquellen, ob es jetzt über Pinterest ziemlich frei über den Bildinhalt geht oder aus der Recherche zu einem bestimmten Thema, dass daraus eine Idee, eine Kostümbildidee entsteht, aber das eben immer wieder im Team zu besprechen und auszuhandeln und das kann auch mal sein, dass sich mal alle gemeinsam treffen oder es kann auch mal sein, dass nur zwischen mir und der/dem Bühnenbildner*in da eine Kommunikation, eine Auseinandersetzung stattfindet, aber auch zwischen der Regisseur*in und mir.

C: Und dann während der Produktion, was glaubst du ist da deine wichtigste Aufgabe?

H: Also für die Proben direkt, dabei zu sein, und immer wieder zu kontrollieren und zu überdenken und das, was man vorher sich überlegt hat, als Konzept zu überprüfen, und zu checken ob es immer noch Sinn macht auch durch Verwandlung im Probenprozess und da für Gespräche offen zu sein, und dann natürlich am Haus oder auch bei freien Produktionen natürlich auch der handwerkliche Bereich sozusagen, die Anprobenbetreuung und da auch im Kontakt mit der Schauspieler*in zu bleiben, um auch zu fühlen ob die Figur, die sich die Darsteller*innen erdacht haben mit dem Kostümbild einhergeht und auch ein Selbstbewusstsein in dieser Figur aufzubauen und auch das zu diskutieren, wenn etwas nicht passt aus der Sicht des Darstellenden und vielleicht sogar abzuändern und vielleicht auch zu erfühlen, wo das Problem, wo die Schwierigkeit liegt, ob es tatsächlich die beste Option ist das Kostüm zu ändern oder ob man eher so auf eine psychologischen Ebene einschreiten müsste und halt erfühlen müsste, wo das Problem liegt und warum und ob man sich da näher kommt.

C: Wie bist du da hingekommen? Also was waren deine ersten Erfahrungen mit Kostümbild, wie ist dein Interesse geweckt worden, wie bist du zu Kostümbild gekommen?

H: Auf jeden Fall durch ein künstlerisches Interesse, ganz allgemein, durch ein Interesse an Textil und ein Interesse an Literatur und Geschichten in Romanen und Filmen, und hab mich dann während der Schulzeit schon für den Bereich Kostümbild interessiert und hab mich dann nach dem Abitur auch gleich für den Studienplatz in Hamburg beworben und musste tatsächlich die ersten Semester so ein bisschen aushandeln was es eigentlich ist für mich, da ich vorher keine Erfahrung im Film oder am Theater gesammelt habe und auch nicht in der Schule durch Theaterprojekte oder so, ich aber immer noch den künstlerischen Aspekt so wertschätze an dem Beruf, und der Beruf das auch einfach bestätigt, da es so viele Formen annehmen kann, es muss nicht nur eine Fundusarbeit sein, und auch wenn es eine Fundusarbeit ist, muss es nicht in starren Grenzen verlaufen, sondern es ist immer wieder eine künstlerische Freiheit dabei, die man ausnutzen kann um mit verschiedenen Formen zu arbeiten und eine neue Ebene Stücken eben auch zu geben über das Kostüm. Und in meinem Bachelorstudium hab ich dann auch viele Studienprojekte gemacht in Hamburg und auch ein paar Filmprojekte und konnte da so rausfinden was mich interessiert was mir liegt, wo für mich neue Ideen entstehen und wo ich auch Lust habe dran zu arbeiten und dem neue Form zu geben

C: Und wie war dann der Übergang vom Studium zum Beruf, wie hat der sich gestaltet?

H: Durch Studienprojekte, oder auch Freunde und Bekannte, durch Connections, sind dann aus Studienprojekte, die an der Hochschule gezeigt wurde, die ersten freien Projekte an kleinen Spielorten entstanden, da war der Übergang ganz fließend von wenig bezahlt oder unbezahlt bis mittlerweile auch gut bezahlt und an Häusern, und, ja, das hat sich irgendwie fließend gestaltet ohne dass ich das bemerkt habe, haben sich einfach immer mehr Sachen ergeben.

C: Theater sind immer auch geprägt von den Teams in denen man arbeitet. Wie und wo hast du die Personen getroffen die deine Karriere am meisten beeinflusst haben?

H: Ich arbeite jetzt mit einer Regisseurin zusammen, die ich vorletztes Jahr kennengelernt habe, ich hab zu der Zeit mein zweites Auslandssemester in Strassburg gemacht und die Regisseurin hat zu der Zeit in Ludwigsburg studiert an der AdK, und hat eine Bühnen- und Kostümbildnerin gesucht, besser gesagt ein Team, und hatte eigentlich eine Bekannte gefragt, die mit mir in Strassburg studiert hat in dem Studiengang Szenografie, die aber keine Zeit hatte, weil sie da gerade ihr Abschlussprojekt gemacht hat, so dass sie eine Kommilitonin von mir gefragt hat, ob sie das Projekt machen will und die dann direkt gesagt hat: ja,

aber nur mit Hilke und so hat sich das ziemlich spontan innerhalb von drei Tagen ergeben, Elena hat mich auf der Treppe in Strassburg gefragt: Hey, hast du Bock auf ein Projekt und ich hab gesagt: ja, ok! Und eine Woche später kam die Regisseurin nach Strassburg und wir haben uns kennengelernt und daraus ist dann unser erstes gemeinsames Projekt entstanden, mit Bühne- und Kostümbild als Team und momentan machen wir zwei Projekte zusammen und das wird sich wahrscheinlich auch noch weiter in die Zukunft fortführen. Also ja, wir haben uns über den Uni Kontext kennengelernt.

C: Denkst du, dass Glück dabei eine große Rolle gespielt hat?

H: Glück, hm, auf jeden Fall Zufälle, dass ich in dem Jahr, also da ging es mir gesundheitlich nicht gut und ich hab lange überlegt auch das zweite Semester in Strassburg überhaupt weiter zu machen, und da es mir dann aber besser ging, hab ich das dann angenommen und weiter fortgeführt und dadurch kam halt diese Verbindung zustanden, aber nur weil die Bekannte, die Kommilitonin von mir keine Zeit hat, also ja, es ist Glück oder passender Zufall, vielleicht hätten sich unsere Wege in der Zukunft schon noch gekreuzt, aber auf jeden Fall nicht so schnell.

C: Glaubst du denn, dass man dem Zufall auf die Sprünge helfen kann?

H: Also in dem man schon zu Studienzeiten Projekte macht, ob das jetzt Filme oder Theater ist, dass man über seine Arbeit spricht, auch mit Menschen in den Projekten, daraus haben sich tatsächlich auch viele Empfehlungen ergeben, dass ich mit Technikern z.B. gesprochen habe und meinen Namen noch kannten und dann ein Jahr später meinen Kontakt weitergegeben haben für Projekte, man muss auf jeden Fall im Gespräch bleiben und dadurch kann man dem auch auf die Sprünge helfen und zudem kommt auch noch, ja, bei Aufführungen da zu sein, auch zu den Premieren von Freund*innen und Bekannten zu gehen, dort trifft man dann auch immer wieder interessierte Menschen und einfach, ja, kommunizieren.

C: Gabe es denn auch Tiefpunkte oder Schwierigkeiten in deinem Werdegang bis jetzt? Und wenn ja, wie bist du damit umgegangen?

H: Ja, bei den ersten Projekten im Studium, da gab es schon viele Tiefpunkte, also dann nach den ersten Projekten, wo ich erstmal rausfinden wollte, wohin es eigentlich für mich geht, worauf ich Lust habe, kamen dann einige Projekte, die ich zugesagt habe, und vielleicht sogar im Nachhinein betrachtet, auch gar nicht so ein gutes Gefühl am Anfang hatte, was sich dann auch im Nachhinein bestätigt hat, dass es ja im künstlerischen Team nicht so gut gepasst hat, oder dass meine künstlerische Freiheit total eingeschränkt wurde und ich diese Projekte trotzdem durchgezogen habe, und das sind jetzt zum Beispiel zwei wo ich mich tatsächlich ärgere, dass ich sie durchgezogen habe, weil es keine Projekte sind auf die ich stolz bin, weil das überhaupt nicht mein künstlerischer Ausdruck, der da am Ende auf der Bühne oder in dem Film gezeigt wird und die benenne ich auch nicht in meinem Lebenslauf, also das sind auf jeden Fall, ja, das hab ich überstanden aber mich auch lange darüber geärgert, aber dann auch daraus gelernt und mir gesagt: Nein, wenn ich ein schlechtes Gefühl habe von Anfang an, dann mach ich das nicht, das ist es mir dann nicht wert dort Wochen von Arbeit und Energie und auch seine Ideen darein zu stecken, aber am Ende gar nicht zufrieden zu sein damit, weil man nicht den Freiraum bekommen hat, den man haben wollte.

C: Das hört sich ja gerade nach so einer „learning curve“ an, kannst du sowas formulieren, ein Ergebnis, dass daraus entstanden ist?

H: Auf jeden Fall, das was du mich vorhin schon gefragt hast, was mich dazu verleitet wann ich Projekte annehme, dass ich dabei einfach ein gutes Gefühl haben muss, dass ich die Menschen auch mag und dass ich auch mag was sie machen, also es gibt auch schwierige Persönlichkeiten, mit denen man trotzdem aber auch gut Zusammenarbeiten kann, weil man sich im künstlerischen Ausdruck einfach findet und ich hab gemerkt, dass ich das vorher einfach erkennen muss, oder eben im Gespräch drauf kommen muss ob es halt irgendwelche Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten gibt, und halt auch ein Wille zur Kommunikation ist tatsächlich auch wichtig, das hab ich daraus gelernt. Und ja, wahrscheinlich ist es gut, das schon in Studienzeiten gelernt zu haben, als tatsächlich auch um mehr geht, sei es jetzt finanziell als auch einfach seine eigene Präsentation.

C: Mein größtes Problem ist im Moment gerade mit dem Spannungsverhältnis zwischen passiv und aktiv umzugehen, also das Gefühl zu haben, wenn mich niemand fragt, kann ich nicht arbeiten. Kannst du dich dazu verhalten, zu meiner Aussage?

H: Ich glaube momentan bin ich in einer sehr privilegierten Position und hab tatsächlich Projekte für die nächsten Monate und muss mich quasi nicht mit diesem Problem auseinandersetzen ob ich was machen kann oder nicht, ob ich aktiv etwas tun muss, ich kenn das Gefühl aber auf jeden Fall, ja in ein Loch zu fallen, nicht zu wissen was in der Zukunft passiert, und den Anschluss zu verlieren. Genau, aber, mittlerweile hab ich aber das Gefühl sehr viele Ideen im Hinterkopf zu haben, die dann in solchen Situationen reaktivieren könnte und sagen könnte: ok, wenn ich jetzt gerade nicht in einem Projekt involviert bin, wenn ich jetzt gerade nicht gefragt wurde, dann mach ich meine eigenen Sachen und hol mir da selber Leute zu, also es muss dann auch nicht immer Richtung Theater oder Film gehen, es kann auch viel freiere Kunstformen sein, wie Fotografie oder Performance oder auch einfach eine Auseinandersetzung mit etwas, ohne auf ein vorzeigbares Produkt zu kommen und ich glaube da habe ich mittlerweile mehr Freiraum gewinnen können um halt auch sagen zu können, ok, ich wurde jetzt nicht gefragt, aber ich kann auch die aktive Position einnehmen und Leute fragen.

C: Was nervt dich?

Also ganz an oberster Stelle, wenn es ein Unverständnis von meiner Arbeit gibt. Ich glaube es gibt da zwei Gruppen, die einen haben vielleicht ein Unverständnis, geben das aber zu und fragen dann sehr interessiert danach, wie eigentlich mein Beruf aussieht, also das ergibt sich zum Beispiel auch während Proben, und die andere Gruppe hat sich anscheinend ein Bild imaginiert von mir und sieht mich als Kostümbereitlergerin oder als eine handwerkliche Kraft oder dass ich einfach fünf Bilder raussuche und sage: das ist das Kostümbild, und das nervt mich sehr. Und dann gibt es zum Beispiel noch Situationen im Probenprozess wo ich das Gefühl habe aus Entscheidungen ausgeschlossen zu werden, das ist eigentlich genau das Gegenteil von der Kommunikation auf die ich so wert lege im künstlerischen Team, wenn ich das Gefühl habe, es werden Sachen entschieden über meinen Kopf hinweg, ohne dass ich an der Diskussion beteiligt werde. Das kann manchmal auch aus Gründen entstehen, was ich jetzt zum Beispiel in einem Projekt hatte, dass dann gedacht wird, mir wird Arbeit abgenommen dadurch, dass über meinen Kopf hinweg entschieden wird, wo ich aber merke: nein, ich hab hier die künstlerische Entscheidungskraft für das Kostümbild, ich will hier mitentscheiden, und es ist dann nicht so dass mir Arbeit abgenommen wird, sondern im Nachhinein kommt dann viel mehr Arbeit für mich dazu, mir wird dann etwas vorgelegt womit ich dann umgehen muss und das ist dann keine Arbeitserleichterung und das sind echt Momente wo ich dann auch aus mir herauskommen muss, was ich jetzt zum Glück mittlerweile auch ganz gut kann glaube ich, und dann auch sagen muss: hey, so geht das nicht, ich muss hier mitentscheiden, sprecht doch wenigsten mit mir und wenn ihr ein Problem habt, dann lass uns das gemeinsam besprechen und vielleicht kommen wir dann auch zu dem selben Entschluss, aber ich bin daran beteiligt gewesen.

C: Wir haben jetzt ein Jahr lang, bzw. Fast eineinhalb Jahre lang einen Ausnahmezustand am Theater gehabt. Abgesehen davon, aber auch inklusive dem, was denkst du wird sich verändern im Kostümbild in den nächsten Jahren?

H: Ganz, ganz grob gesagt, ich glaube, dass es fröhlicher wird. Mehr Spaß machen könnte, allein schon das Kostümbild als Produkt, wie es bei der Aufführung aussehen wird, kann ich mir schon vorstellen dass es einen positiveren Aspekt gibt.

C: Wie denkst du, dass sich unser Beruf in die Zukunft entwickeln wird?

H: Während Corona war die Situation von Künstler*innen sowieso sehr prekär, es wurden Projekte abgesagt und immer wieder verschoben, ich glaube das Absagen war noch eine bessere Situation mit der man umgehen konnte, als das Verschieben und ich hab tatsächlich so ein bisschen Sorge, dass der Prozess weiterhin so bleibt, dieser Umgang mit Künstler*innen, dass sie ja da sind und nicht weggehen werden, egal ob man was absagt oder nicht. Und auf der anderen Seite seh ich aber auch, dass es viele Gruppen gibt von künstlerischen Berufen, die sich genau dagegen stark machen, dass sie halt mehr eine Sicherheit bekommen wollen in den Berufen, und ich hoffe, dass sich da eben was entwickeln wird. Dazu gehört nicht nur, dass Termine eingehalten werden und keine ganzen Gagen wegfallen, sondern Halt auch die Anhebung von Gagen, ja, dass man zumindest auch über den Mindestlohn kommt und dass es eine größere Anerkennung auch von der Gesellschaft für unseren Berufszweig gibt. Das hoffe ich sehr, aber ich bezweifle es auch ein bisschen.

C: Welche Veränderungen würdest du dir denn wünschen in Bezug auf unsere Arbeit?

H: Also gute Bezahlung tatsächlich, Wertschätzung der Arbeit, das geht glaube ich einher tatsächlich, weil Wertschätzung funktioniert natürlich oft auch über Geld, aber auch zum Beispiel über Kritiken über Stücke, dass dort teilweise auch mal mehr auf das Kostümbild und auf die ästhetische Umsetzung eingegangen wird. Also weil teilweise werden ja auch Darstellende genau beschrieben, kriegen einen kompletten Absatz in der Kritik und wir sind genauso Personen, die am künstlerischen Prozess beteiligt waren, warum kriegen wir noch nicht mal einen Satz, der so ein bisschen beschreibt, was da eigentlich vor sich ging. Und tatsächlich auch ein gutes Zeitmanagement, was ich jetzt aber immer mehr merke, dadurch dass ich jetzt auch mittlerweile im Beruf arbeite und nicht mehr nur im studentischen Bereich, dass ich schon Projekte auch mehr Planungsphase vorausgeht, dass man nicht kurzfristig teilweise Projekte annimmt, die dann im darauffolgenden Monat stattfinden und man alles an Planung umschmeißen muss und ich hoffe einfach, dass es dabei bleibt und nicht diese Politik von Umverschiebung und Terminabsagen, dass sich das nicht weiter fortführt.

C: Was denkst du, muss man mitbringen um eine gute Kostümbildnerin zu sein?

H: Auf jeden Fall ein künstlerisches Interesse, das schließt mit ein neue Wege zu gehen Formen zu sprengen und nicht nur zu kopieren, neue Sachen entstehen lassen, die vielleicht auch vorher nie im Zusammenhang mit etwas standen. Aber ein weiterer großer Teil ist Organisationsfähigkeit, Teamfähigkeit, Kommunikationsfähigkeit und auch einfühlsam zu sein in gewissen Momenten, sich auch selber dann auch zurück zustecken, was tatsächlich auch sehr sehr schwierig sein kann, wo ich auch noch viel dazu lernen muss, aber genau das ist halt dieser psychologische Aspekt, wo ich jetzt aber auch merke, in der Zusammenarbeit mit der Regisseurin mit der ich jetzt einige Projekte mache, dass sie das z.B. sehr gut kann, diese Kommunikation und das Fühlen von Schwingungen und dadurch ergibt sich halt ein gutes künstlerisches Team, weil auf alle Probleme, Schwierigkeiten aber auch Hochgefühle eingegangen wird und man das gemeinsam genießen oder ausdiskutieren kann. #00:37:04-6#

C: Gibt es noch etwas was du Berufsanfänger*innen mitgeben möchtest?

H: Mh, das ist lustig (lacht) ich als Berufsanfängerin.

Auf sein Bauchgefühl hören, wenn es dazukommt, Menschen kennenzulernen, mit denen man ein Projekt zusammen machen möchte und man sich kennenlernt oder vielleicht sogar schon im künstlerischen Prozess steckt und man merkt, irgendwas stimmt hier nicht, ob es auf der zwischenmenschlichen Ebene ist oder ob auf der künstlerischen Ebene ist, spricht es an, diskutiert es aus, wenn es keine Lösung dafür gibt, hört auf euer Bauchgefühl und steigt aus, sich davon stressen zu lassen, in der man sich nicht wohl fühlt, ist es nicht wert und dafür gibt es genug andere Projekte, die man anstatt dessen machen kann, die einen sehr viel mehr erfüllen, wovon man viel mehr hat, auf allen Ebenen. Weil am Ende kommt es dann wie teilweise bei mir dazu, dass ich diese Projekte gemacht habe und ich nenn sie nicht im Lebenslauf und mich frage: wieso hab ich sie gemacht?

Anhang 2.3: Interview mit Lorena Díaz Stephens am 22.07.2021 per Zoom

C: Wann freust du dich besonders über deine Arbeit?

L: Team, Stück und Haus, wenn diese Mischung stimmt! Wenn die drei stimmen, freut man sich einfach tierisch. Wenn du zum Beispiel nicht zum ersten Mal an einem Haus arbeitest, sondern zum Zweiten oder Dritten Mal, du kennst die Mitarbeiter*innen und sie Dich, dann freust Du dich auf das Wiedersehen und die Zusammenarbeit. Und mit dem Regie-Team sowieso, also wenn du auch in der Konstellation bist mit einem guten Team und wenn das Stück auch noch interessant ist, das ist einfach die perfekte Voraussetzung. Deswegen würde ich was ich spontan gesagt habe, bestätigen, ja, Team, Stück und Haus.

C: Wann sagst du Ja zu einer Produktion?

L: Wie gesagt, wenn das Team, das Stück und Haus eine gute Konstellation sind, kommt noch die Zeitplanung und das Honorar dazu. Es ist so, dass ich auch ab und zu Projekte mache, bei denen ich viel weniger verdiene, also wirklich unterbezahlt bin, aber das Projekt und Team liegt mir einfach sowas von am Herzen, dass ich einfach gar nicht nein sagen möchte, ich mache das für mich, für meine künstlerische Arbeit, für die Lust an Theater und dafür sag ich aber was anderes zu, wo ich das finanziell wieder

ausgleichen kann. Auch die Zeitplanung ist total wichtig für mich, dass die Produktionen womöglich nicht kollidieren, dass ich nicht zu viel Zeit unterwegs verbringe.

C: Also, die Bedingungen sind sozusagen erstmal, dass man sich menschlich versteht und dann kommen die praktischen Parameter.

L: Also es gibt natürlich bestimmte Teams, wo man vom Bauchgefühl sofort ja sagt, das will ich auf jeden Fall. Und dann gibt es normalerweise die Voraussetzungen die ich vorher genannt habe. Es bringt mir nichts zu sagen: ich will das auf jeden Fall machen mit den Kollegen*innen, ich aber woanders zeitlich so eingebunden bin, das ich keine Zeit mehr habe um die Produktion gut zu betreuen und ich nur am Reisen bin, anstatt eine schöne produktive Zeit zu haben. Deswegen ist Zeitplanung für mich auch so wichtig.

C: Hast du das auf die harte Tour lernen müssen?

L: Ja.

C: Das hat sich nämlich gerade auch so angehört...Über den Ablauf deiner Vorbereitung, wie ist deine Herangehensweise an die Recherche und wie viel weißt du vor Probenbeginn?

L: Ich bin eine von denen die sich, glaube ich, gut vorbereitet. Bevor ich mit einem Kostümbild anfangen, beschäftige ich mich mit dem Inhalt des Stückes, suche zum Beispiel nach Referenzen, baue mir erstmal eine Inhaltsbasis und dann geh ich an die Entwürfe dran. Und was ich sehr gerne habe, ist wenn man sich intensiv auseinandersetzt mit der Bühne und Regie. Man liest das Stück zusammen, oft mit verteilten Rollen bis du am Ende die Texte quasi auswendig kennst. Dann wird viel diskutiert, nochmal gelesen. Also die Vorbereitung ist für mich sehr wichtig.

C: Das ist interessant, ich hab diese Frage eigentlich nur so pro forma reingenommen, dann aber gemerkt, dass es da riesige Unterschiede gibt.

L: Also für mich ist eine gute Vorbereitung meistens ein stabiler Boden für eine coole Arbeit.

C: Und dann während den Proben, was ist da deine wichtigste Aufgabe?

L: Während den Proben... Das kann man nicht pauschalisieren, jetzt arbeite ich zum Beispiel an einer Produktion wo für mich wichtig ist, dass ich bei den Proben und den Schauspielern viel dabei bin, weil die sehr spezielle Kostüme haben. Zwischen den Proben bin ich mit meiner Assistentin in der Kostümabteilung. Gemeinsam leisten wir viel Handarbeit, wir basteln, nähen und drapieren viel selber. Das ist eine Arbeit die speziell viel Zeit verlangt und aber auch bei dem Schauspieler viel Verständnis für das Kostüm, deswegen betreue ich sehr nah die Proben und auch die Arbeit in der Kostümabteilung.

C: Hattest du Lust an der Handarbeit oder war das aus einem sozusagen Mangel an...

L: Nein, Nein, das war so geplant, das wollte ich so. Ich stehe voll hinter dem Konzept und finde gut, dass wir das so machen, und ich habe auch eine tolle Assistentin die da super Bock drauf hat und die auch sehr kreativ ist. Also das macht uns beiden Spaß.

C: Das ist nämlich eine Sache, die ich glaube ich noch lernen muss, also ich hätte mich jetzt bei meinem letzten Projekt zum Beispiel nicht getraut zu sagen: Ich will das selber machen, weil die Kostümabteilung sozusagen, dass nicht von mir. also, dass es noch niemand so richtig angeboten hat und das deswegen nicht zum Skript gehört. ich kann mir nämlich auch vorstellen, dass bei mir manchmal Konzepte rauskommen, die ich nur selber machen kann.

L: Das kommt am Ende wirklich darauf an, wie dein Konzept ist, ich hab das nicht zum ersten Mal so gemacht, deswegen war es für mich nicht so eine ungewöhnliche Art und Weise zu arbeiten. Und es war auch wichtig, dass ich an dem Haus schon mal gearbeitet habe, also sie wussten, wenn ich sage: ‚Ich mache das‘, dass es auch gemacht wird.

C: Ich glaube, da hätte ich Angst davor gehabt, dass wenn ich sage: ‚Das will ich selber machen‘, dass sie dann fragen: ‚Kann sie das oder benutzt sie dann nur die Heißklebepistole und bastelt irgendwas zusammen.‘

L: Oder es gibt so viele Künstler die sagen: ‚Ich mache das‘ und am Ende doch keine Zeit haben oder sich alles anders entwickelt und dann kommt es am Ende doch nicht zu der Arbeit.

C: Und du meinst, weil du an dem Haus schon einmal gearbeitet hast, gab es da eine Vertrauensgrundlage mit der Kostümleitung?

L: Ja und auch mit der Kostümabteilung, mit den Gewandmeister*innen, wir kommen einfach super gut klar miteinander und deswegen, ja.

C: Kannst du mir so deinen Weg zum Kostümbild so ein bisschen skizzieren?

L: Ja, mein Weg war ein bisschen anders, weil ich nicht aus Deutschland komme, deswegen habe ich jetzt nicht diesen ‚normalen‘ Weg. Es ist aber auch ein bisschen blöd über Normalität am Theater zureden, aber dass man erstmal assistiert oder hospitiert und so weiter. Ich war in der Schule in der Theater AG, wahrscheinlich war ich die schlechteste Nebenrolle der Welt, aber die sahen alle geil aus, weil ich mich tatsächlich um die Kostüme gekümmert habe, ich war 13 oder 12, das war das erste Mal wo ich so gedacht habe: Moment mal, so können wir nicht auf die Bühne gehen. Und ich habe mich mit meiner Mutter zusammen um die Kostüme und um die Perücken gekümmert. Ich war in der Schule schon sehr künstlerisch unterwegs aber da war für mich Theater quasi als Job gar nicht präsent. Das war das erste leidenschaftliche Kennenlernen mit der Bühne. Ich hab dann studiert, Design, und ich habe parallel, ziemlich am Anfang glaube ich, so im zweiten Semester, Off-Theater gemacht. Das war so eine Studentengruppe, Musiker, Architekten und ein Clown, der ist jetzt Profi-Clown in Paris.

C: Und in beiden Theatergruppen war jetzt Kostümbildnerin nicht vorgesehen und du hast diese Rollen jeweils...

L: Bei denen war ich mehr die Bühnenbildnerin, aber das war mehr so performativ mit Raum und Musik, da haben wir sehr viel mit Projektionen gearbeitet, das hab ich damals auch gemacht, Fotografie und Projektion und auch ein bisschen Licht, und dann das Make-up und ein sehr schlichtes Kostüm, weil wir kein Geld hatten.

C: Und dann?

L: Dann hab ich damals total viel Theater geschaut und gemerkt, das mag ich einfach mega gerne und da will ich arbeiten. Ich bin nach Barcelona gegangen und hab an die Escola Elisava studiert, und da habe ich eigentlich auch fast nur Theater gesehen, ich habe wenig Sachen mitgemacht, da wo ich konnte, studentisch, aber eigentlich hab ich mehr Theater geschaut. Ich kam zurück nach Chile und hab entschlossen nur noch Theater zu machen und dafür musste ich dann einfach zurück nach Europa. Damals war es sehr schwierig in Chile von Theater zu leben. Jetzt ist es ein bisschen anders, es ging quasi nur so wie ich das gemacht habe, ich habe studiert, hatte einen Job in einem Architekturbüro und ich hab Theater gemacht und ich dachte: das ist gut und schön, ich bin noch jung und hab die Energie aber irgendwann geht das dann einfach nicht mehr.

C: Und wie bist du dann nach Deutschland gekommen?

L: Ich bin geflogen (lacht). Das war so... Als ich in Barcelona studiert habe, waren meine besten Freunde aus Skandinavien und Deutschland, auf Grund der Menschen quasi, und ich wollte als Kind immer deutsch lernen, was ich immer noch nicht so richtig gelernt habe (lacht) und dann hat sich das bestätigt als ich Barcelona war und ich da coole Leute getroffen habe und die waren alle von der Bauhaus Uni in Weimar. Ich habe mich damals für Architektur- und Kunstgeschichte interessiert, und natürlich ist Bauhaus nicht nur irgendein Begriff und die Leute waren alle so cool und interessant, und dann war mir klar: da will ich hin. Ich bin dann von Chile zurück nach Europa und dann gleich nach Weimar und hab vier oder fünf Monate deutsch gelernt und mich an der Uni beworben und dann ging es los, dann hab ich Medienarchitektur an die Bauhaus Uni studiert. Der Studiengang war neu und hatte „Theater“ mit im Programm geschrieben. Als ich angefangen habe zu studieren habe ich aber erfahren: die machen gar kein Theater. Dann habe ich parallel zum Studium ein Praktikum am Nationaltheater in Weimar gemacht und viele Studentenfilme gedreht, als Kostüm- und Szenenbildnerin.

C: Das hört sich alles an als hättest du einfach eine Entscheidung getroffen und dann hast du geschaut wie du das hinbekommst.

L: Genau, weil es gab damals in Chile auch keinen Studiengang für Kostümbild. Deswegen war mein Weg auch einfach ein bisschen anders, aber das waren die Möglichkeiten, die man damals so hatte, jetzt sieht es anders aus.

C: Was hast du dann gemacht nachdem du in Weimar studiert hast?

L: Am Ende meines Studiums bin ich nach Barcelona gegangen um mit Roland Olbeter, dem Bühnenbildner von La Fura dels Baus zu Arbeiten. Das Projekt war ein Expo-Pavillon für die Expo Zaragoza, ein riesiges Ding! Ich war als Designerin engagiert. Roland war für mich eine große Referenz, er hatte ein ganz tollen theatralischen Blick auf diesen Pavillon, das war unglaublich, ich hab super viel von ihm gelernt. Jan Hendrik Neidert, kam auch mit in das Projekt, das war eine unsere ersten gemeinsame Arbeiten. In der Zeit bekam er eine Ausstattungs-Angebot aus Wiesbaden, und fragte, ob wir das Projekt zusammen machen wollen. Wir sind dann nach Wiesbaden und er hat sein schon kleines Honorar mit mir geteilt.

C: Ich hab auch schon für sehr wenig Geld gearbeitet! (Lacht)

L: Das war wirklich gar nichts... aber war eine super geile Zeit, super intensiv, das war auch so krass zum Lernen, wie Staatstheater funktioniert, weil alle unsere Erfahrung tatsächlich verschieden waren und auf einmal ist man dann in diesem Konstrukt. Das Stück hat einen Preis gewonnen und dann kamen die Folgeaufträge und der Rest war Geschichte.

C: Also ihr hattet sozusagen diese eine Erfahrung am Anfang und die hat dazu geführt, dass ihr beide...

L: Lawinenmäßig, und das war ganz klar, dass wir sehr gut zusammenarbeiten können. Das haben wir in Weimar gemacht, das haben wir in Barcelona gemacht, logische Konsequenz daraus war eben auch das erste Stück zusammen zu machen.

C: Und hast du dann nochmal was anderes gemacht oder bist du am Theater geblieben?

L: Ich habe parallel noch Filme gedreht und ein bisschen Werbung, und irgendwann musste ich mich dann tatsächlich entscheiden, es wird ja auch viel im Sommer gedreht und ich hatte praktisch nie Pause, es waren drei oder vier Jahre, da hatte ich einfach keinen Urlaub. Ich bin damals einmal im Jahr nach Chile geflogen, kam mit meinem Computer an und hab in dem Büro von meinem Bruder für Deutschland gearbeitet, ich hatte gar keine Zeit für meine Familie, und dann dachte ich irgendwann: das kann nicht sein. Gut und schön, dass ich gerade so viel machen kann, aber ich muss mich entscheiden, und dann hab ich mich fürs Theater entschieden.

C: Also da gab es auch einen Moment an dem du gemerkt hast, dass du zu viel arbeitest und dann.

L: Ja und man merkt auch wo das Herz drin steckt und das war auf jeden Fall Theater für mich, ich hab immer gemerkt, darauf freu ich mich am meisten.

C: Das verstehe ich.

L: Drehen war auch cool, es gibt sicherlich viele Kostümbildner*innen die auch Drehen wollen und werden und das auch mit Leidenschaft, aber bei mir hatte es auch viel mit den Menschen zu tun mit denen ich gearbeitet habe, die Häuser wo ich war, da hatte ich gleich Freunde, war so gebunden. Und bei Drehs war es einfach anders.

C: Ich glaube, das ist normal beim Film.

L: Und Theater war gleich so ein Familienersatz, sagt man ja auch so ein bisschen klischeehaft

C: Du hast gerade schon viel von deinem Partner, dem Bühnenbildner, gesprochen, Jan Hendrik? Meine nächste Frage wäre: wie hast du die Personen getroffen, die deine Karriere am meisten beeinflusst haben und das scheint ja eine der Figuren zu sein.

L: Er hat mich dann auch der nächsten Regisseurin vorgestellt, diese Connections sind nicht nur eine Arbeitsbeziehung sondern auch teilweise lebenslange private Beziehungen, meine besten Freunde kommen alle aus der ersten Zeit Theater zu machen. Das vermischt sich am Theater auch einfach, privat und beruflich.

C: Gibt es da Konflikte bei dir auch mal Grenzen zu ziehen?

L: Nein, nicht wirklich.

C: Weil manche beschreiben das ja total als Problem.

L: Ich habe vielleicht zweimal richtig schlechte Erfahrungen gemacht, aber ich glaube wenn es einfach menschlich nicht passt, dann passt es weder privat noch beruflich.

C: Also, mögen ist bei dir Grundvoraussetzung.

L: Ich arbeite auch manchmal mit Menschen, wo die Chemie nicht Hundertprozentig stimmt, aber ich hab einen Job und der muss gemacht werden, unabhängig davon, ob wir danach ein Bierchen trinken oder nicht.

C: Also es gibt da beides?

L: Ja, absolut, es gibt auch Leute denen gegenüber ich eher neutral bin, aber das ist normal, oder?

C: Denkst du, dass Zufall dabei eine große Rolle gespielt hat? Wenn ja, kann man diesem Zufall auf die Sprünge helfen?

L: Ich weiß es nicht ob ich die Frage springen soll oder nicht, weil ich denke es wäre unfair wenn ich „ja“ oder wenn ich „nein“ antworten würde.

C: Das ist eine total subjektive Frage. Also Viktoria Behr hat ganz klar Ja gesagt und Adriana Braga-Peretzki ganz klar Nein. Also es gibt da wirklich verschiedene Meinungen dazu.

L: Ich hab zuerst gedacht: Ja! ich fände es aber ein bisschen schade, wenn nach meiner Erfahrung, also jemand anders kann natürlich eine andere Erfahrung gemacht haben, aber wenn ich vermittele in dieser Interviewsituation, egal wie viel Mühe du dir geben wirst, wenn das Schicksal das mit dir nicht will, dann wird es nicht passieren. Den Zufall kann man schon auch selber beeinflussen, man hat auch eine Eigenregie, man kann den Zufall auch ein bisschen motivieren.

C: Was hast du gemacht, also kannst du das genauer...

L: Ich war super naiv und mir sind am Anfang einfach ganz viele Sachen passiert, weil ich auch diese Theater-Struktur nicht so gut kannte. Ich glaube jemand wie du, wird das nicht so machen wie ich das gemacht habe, du bist jetzt viel klarer wie der Job funktioniert als ich in den ersten zehn Jahren war wahrscheinlich. (Lacht)

C: Ich mach das auch schon seit zehn Jahren! Ich hab vor zehn Jahren angefangen zu hospitieren, auch wenn ich jetzt erst meinen Master mache, bin ich einfach schon lange in Kostümabteilungen.

L: Ja, wahrscheinlich weißt du das besser als ich damals.

C: Was denkst du, waren die Bedingungen, dass der Zufall dir passieren konnte?

L: Ich glaube ich hab an diesem Leben einfach viel teilgenommen, zum Beispiel auf Partys sich mit Leuten unterhalten, der super Klassiker, mit jemanden eine Zigarette rauchen, man ist ins Gespräch gekommen, gut verstanden und dann hat man sich nochmal getroffen oder man hatte gemeinsame Kontakte und Freunde, das ist quasi auch Zufall, aber gleichzeitig auch nicht, weil man dahingegangen ist, weil man das motiviert hat, es gab einen Antrieb dahinzugehen und sich den Theaterabend anzuschauen und danach da zu bleiben und sich mit den Leuten zu unterhalten. Man muss sich nicht zwingen, aber wenn du willst und machst, dann bist du gerne da und auch ein Teil davon.

C: Ich kann das aus eigener Erfahrung unterschreiben. Was ist in den Teams, in denen du arbeitest, unabdinglich für das Gelingen deiner und der gemeinsamen Arbeit? Also... was sind die Grundpfeiler, dass ihr gemeinsam was Gutes machen könnt.

L: Wenn alle ein gutes Bauchgefühl haben für das was wir tun. Das war mit meinem ersten Team so, dass wir intensive Vorbereitungen hatten, wir waren immer in einer Wohnung und haben nur gearbeitet, tagelang, und geraucht und Kaffee getrunken, und wir haben immer Ideen auf den Tisch geworfen, alles von allen von Regie bis Musik usw. und dann hatten wir einen großen Pool an Ideen, und irgendwann hat sich dann ein Konzept daraus entwickelt. Am Ende war immer die Frage: haben wir ein gutes Gefühl dabei, wenn zwei sagen ja und eine sagt nein, dann haben wir weiter daran gearbeitet, bis alle ein gutes Gefühl hatten. Du kannst das Endergebnis sowieso nicht planen wie das Publikum reagieren wird oder wie die Schauspieler das Konzept annehmen werden und so, aber du kannst mit einem Konzept kommen, das dich selber überzeugt.

C: Gab es denn auch Tiefpunkte und Schwierigkeiten in deiner Karriere und hast du daraus was gelernt? Wie bist du damit umgegangen?

L: Also die Frage hing bei mir so ein bisschen an dem Wort Karriere, weil ich nicht das Gefühl habe, dass ich Karriere gemacht habe. Keine Ahnung, Karriere hört sich für mich so an nach krasser Konkurrenz.

C: Okay, in deiner Arbeitslaufbahn. (Lacht)

L: Klar, gab es die, Tiefpunkte und Schwierigkeiten. Das ist eine schwierige Frage, natürlich je nachdem. Also es gab menschliche Enttäuschungen, und die Frage, wie geht man damit um in einer Arbeitssituation. Und es gibt die praktischen Probleme, die sind auch nicht geil, aber für praktische Probleme müssen nur praktische Lösungen her, da muss man nicht mit Emotionen rangehen, da hilft es nicht zu schreien: Oh nein, die Kostüme sind nicht fertig! Sondern ok: wie ist der Plan B. Für praktische Probleme gibt es praktische Lösungen und für alles andere ist: hast du Bock auf ein Gespräch oder nicht. Wollen wir es lösen, oder lassen wir es sein.

C: Wobei ich glaube, so persönliche Enttäuschung ist schon abgefahren, dass man das in seiner Arbeit am Theater eigentlich mit einplanen muss. dass wahrscheinlich nicht immer alles gut gehen wird menschlich.

L: Aber so ist es. Wir sind einfach unterschiedliche Menschen, das kann dir auch in jedem Betrieb passieren, wenn du jetzt im Krankenhaus arbeitest oder in einer Bäckerei.

C: Der Unterschied ist natürlich, dass ich für mich und mein Einkommen verantwortlich bin, und ich nicht unbedingt die gleiche Möglichkeit habe.

L: Darauf kommen wir glaube ich später in den Fragen nochmal glaube ich. #00:35:03-2#

C: Ich hab mich gefragt: Wie geh ich damit wenn mich jetzt einfach niemand fragt? Weil, wie du meinst es ist jetzt einfach eine Tatsache, dass das nächste Jahr schwierig wird... eine Zeit lang hat mich diese Frage sehr beschäftigt, wie man damit umgeht, dass man nicht arbeiten darf, wenn man nicht gefragt wird? Empfindest du deine Rolle als Ausstatterin als passiv?

L: Passiv, nein, wieso? Im Leben sind wir immer aktiv, wenn du in einem WG Zimmer wohnen möchtest, suchst du ein WG Zimmer, und was machst du? du fragst deine Freunde und Kontakte oder das Internet und dann setzt du einfach die Welt in Bewegung.

C: Das hab ich auch gemerkt, dass das was hilft (lacht). eine Zeit lang hab ich nur die Arme in die Luft geworfen und gedacht: ok, falscher Zeitpunkt, kann man nichts machen.

L: Meine ehemalige Assistentin, super jung und total motiviert, sie hat natürlich auch alle Leute denen sie assistiert hat angeschrieben und es kamen dann auch Projekte. Zu Hause warten, dass ein Job kommt, hilft nichts.

C: Am Anfang hab ich dich gefragt, über was du dich freust, jetzt wüsste ich gerne, was dich nervt?

L: Das sind eher so Umstände die mich nerven, z.B. missbräuchliche Verträge, es gab so eine super berühmte Klausel, wenn die Premiere nicht stattfinden kann, weil z.B. das Theater die Rechte nicht bekommen hat, was aber auch einfach nicht dein Problem ist, weil das nicht deine Arbeit ist, dann musst du auf dein Honorar verzichten, und das ist eine super missbräuchliche Klausel. Du kannst nicht Bauarbeitern sagen: Baut mir ein Haus und dann, tja, ich hab mir was anderes ausgesucht, deswegen wird das Haus nicht bezahlt. Und sowas gibt es quasi am Theater. Mich nerven auch die unterschiedlichen Rechte, von praktisch gar keinen zu extrem viel, z.B. beim Orchester, dass man unter einem Dach so viele verschiedene Rechten und Pflichten hat, finde ich schwierig. Mich nervt, wenn man verpflichtet wird, die Arbeit von anderen Menschen mit zu übernehmen, die aber vertraglich nicht geregelt sind. Super Beispiel für Kostümbildner: „Wir können mit Kreditkarte nicht bezahlen“, das stimmt nicht, jedes Haus kann mit Kreditkarte bezahlen, nur die Kostümchefs wollen das nicht. Das bedeutet, du musst mit deiner privaten Kreditkarte bestellen, das ganze Risiko und die Kommunikation mit den unterschiedlichen Firmen übernehmen, du musst dich um die Rückgaben kümmern, die Reklamationen falls die Bestellungen oder Rückgaben verloren gehen.. Das ist eine Verwaltungsarbeit für die du nicht bezahlt wirst und das machen die extra, und da muss ich wirklich dieses Wort extra benutzen, um sich diese Arbeit zu sparen. Und klar, kannst du mir jetzt sagen: ja, aber warum bestellst du, du hast eine Kostümabteilung, lass einfach die Sachen da nähen. Aber es gibt manchmal Produktionen mit wenig Zeit in der Kostümabteilung oder kein Geld für Material oder vielleicht bist du irgendwo in der Provinz, da gibt es keine Läden für das was du suchst, dann musst du irgendwo hinfahren, auf eigene Kosten, weil das Zugticket in die nächste größere Stadt wird dir auch niemand erstatten, oder du hast keine Zeit für die extra Reisen, und dann bleibt dir einfach nur das Internet übrig.

C: In Bamberg mussten das die Assistentinnen mit ihrer privaten Kreditkarte vorstrecken, nur weil niemand die Verantwortung für die Kreditkarte übernehmen wollte.

L: Ich mache das immer seltener, wobei es gerade wieder gemacht habe, dann musste ich wieder mit eine Firma hin und her schreiben weil sie keine Rechnungen geschickt haben, was ich für die Abrechnung brauche, sonst kriege ich das vorgestreckte Geld nicht zurück. Und dann sitzt du am Wochenende da und arbeitest extra. Egal, es geht darum, dass wir manchmal Verträge bekommen, die missbräuchlich sind und darüber hinaus noch Arbeit übernehmen müssen, die nicht unsere Arbeit ist und für die wir nicht bezahlt werden. Auch leider häufig, dass wir teilweise gar keine Verträge bekommen. Dass wir verhandeln, auf Abgabetermine bestanden aber keinen Vertrag, manchmal sogar bis nach der Konzeptionsprobe, und du musst alles vorleisten, Arbeit, Kosten..

C: Hast du sonst so Tipps für Gagenverhandlung?

L: Ich finde es immer ganz gut, die Kolleg*innen zu fragen, was sie auf derselben Bühne verdient haben, weil man sich danach gut richten kann. Am Anfang hab ich das nie gemacht, und als ich das dann erfahren habe wie viel die Kollegen*innen verdient haben war ich ganz schon über die Unterschiede überrascht. Aber früher hat man nicht so über Honorare gesprochen und ich war eine derjenigen, die gesagt hat: wir müssen darüber reden! Wir machen ein großes Geheimnis aus etwas, dass kein großes Geheimnis sein sollte, man sollte für dieselben Bühnen ähnliche Verträge bekommen. Klar, der eine hat mehr Erfahrung als der Andere, das stimmt, aber im Großen und Ganzen. #00:46:35-0#

C: Es gibt einfach eine Machtkonzentration im Betriebsbüro, wenn die Künstler*innen nicht miteinander sprechen, dann weiß ja nur die Abteilung wie groß die Differenzen sind.

L: Das einzige was ich sagen kann ist: Sprecht mit euren Kollegen, man findet immer jemanden, der jemanden kennt, der in der Spielzeit zuvor auf der Bühne gearbeitet hat. Es sind ja nicht so viele Bühnen- und Kostümbildner*innen. #00:47:10-2#

C: Welche Veränderungen würdest du denn gerne sehen im Bezug auf unsere Arbeit?

L: Eine Verbesserung der Arbeitsbedingungen, z.B. Familienfreundlichkeit oder eine gute Zahlungsmoral. Weil ich glaube das schreckt auch viele ab diesen Weg zu gehen, die Unsicherheit. Ich finde es ganz erstaunlich z.B., das deutsche Arbeitsgesetz sagt, du darfst bis maximal 12 Stunden arbeiten und dann schau ich meinen Tagesplan an und denke, ok, meine erste Anprobe ist um 8.30 Uhr, dann Probe, dann nochmal Anproben, dann in den Werkstätten und Abends noch Leuchten, ich war dann fünfzehn Stunden am Haus. Habe ich keine Rechte hier?

C: Und was denkst du, wie sich unser Beruf entwickeln wird?

L: Ich glaube in eine gute Richtung. Langsam sprechen die Leute miteinander und man hat ein Gefühl dafür, dass wir auch Rechte haben, man spricht auch mehr über die Probleme von Theater, auch in der Öffentlichkeit. Es geht in eine gute Richtung, auf jeden Fall.

C: Ja, deswegen schreibe ich auch diese Masterarbeit, weil ich das Gefühl habe, es gibt einfach so wenig Material über Kostümbild, weil es Journalist*innen und Theaterwissenschaftler*innen nicht interessiert, was wir da machen.

L: Ja, es ist total traurig, außer man macht so ganz aufwendige Kostüme, werden sie genannt, aber so richtig darüber schreiben, tut einfach niemand. Und ich finde das ist so ein wichtiger Job. Wir sind so nah an den Figuren, visuell extrem dramaturgisch unterwegs und ich finde wir sind einfach ein total wichtiger Teil der Arbeit, wir sind nicht wichtiger als Regie und nicht wichtiger als Bühne, aber wir sind gleich wichtig.

C: Ja, das war jetzt tatsächlich auch Konsens in allen Interviews, dass man sich Gleichberechtigung und künstlerische Anerkennung wünscht.

L: Wenn man ein gutes Team ist, dann bring ich auch Regieideen, die Regisseurin Kostümideen, oder Maske oder.

C: Eigentlich wäre es an der Zeit, dass man nicht mehr schreibt Regisseur XY, sondern Regieteam, in einer Kritik z.B.

L: Ich fände es angemessen, wenn man über Regieteams schreibt, kommt natürlich auch ein bisschen auf das Projekt an, aber in der Regel ist das richtig.

C: Kannst du sagen, was dich zu einer guten Kostümbildnerin macht?

L: Ego ist so ein bisschen schwierig für mich, aber jemand anderes würde vielleicht über mich sagen, dass ich das wahnsinnig ernst meine, also der Job ist für mich einfach wichtig, ich finde was wir machen wichtig, ich finde Theater wichtig. Was wir machen ist einfach eine wichtige Säule für eine Produktion und gar nicht zu unterschätzen. Ich will damit nicht sagen, dass meine Entwürfe die schönsten sind, ich kann nur sagen, dass ich mich mit einem Stoff sehr auseinander setze und ich mache alles, dass es einfach gut wird, ich nehme es einfach sehr ernst.

C: Hast du noch ein paar Worte, die du jungen Kostümbildner*innen mitgeben würdest?

L: Man bereut eher was man nicht gemacht hat, als das was man gemacht hat. Wenn du die Leidenschaft hast und du Bock hast und das Gefühl hast, das kann ein Lebensentwurf für dich sein, es wäre total schade, das nicht auszuprobieren.

C: Auszuprobieren und vielleicht auch dranzubleiben wenn es nicht gleich klappt?

L: Ob es klappt oder nicht, weißt du in keinem Job, wir wissen von der Zukunft einfach nichts, außer dass wir dahin wollen.

C: Das ist schwierig, auch mit der Unsicherheit, ob man nächstes Jahr einen Job haben wird usw.

L: Das ist tatsächlich so: ich hab eine Freundin, sie sagte von Anfang an, ich bin ein Mensch, der einfach Sicherheit braucht, und sie hat einen festen Job in einer Produktionsfirma und ist glücklich damit. Mir war das nie wichtig, ich hab dir erzählt vom Off-Theater und dann war ich in Barcelona und bin wieder zurück, also das war einfach nie mein Ziel.

Anhang 2.4 Interview mit Pauline Hüners am 11.08.2021 per Zoom

C: Wann freust du dich besonders über deine Arbeit?

P: Ich glaube am allermeisten in Anproben. Also wenn sozusagen der Entwurf dreidimensional wird und ich den Spieler oder die Spielerin im Kostüm sehe, mir bringt vor allem die Arbeit mit Körper und Kostüm am allermeisten Spass. Also wenn ich da sozusagen an den Feinheiten arbeiten kann und merke ein Entwurf nimmt Gestalt an. Das ist ein Teil der mir sehr viel Spaß bringt. Das Gleiche gilt aber tatsächlich auch für Figurenentwicklung bei den Proben, wenn ich merke, dass der Entwurf - oder oft gibt es bei mir auch noch keine festen Entwürfe bei Probenbeginn - wenn sich was entwickelt und Figur und Kostüm verschmelzen und ich merke: ‚Ah, das geht auf was ich mir vorgestellt habe‘, und dass ist nicht ein gegeneinander anspielen, sondern es wirklich im Raum und mit der Figur funktioniert. Das sind Momente wo ich mich besonders freue. Und ich freue mich auch sehr über tolle Schneiderinnen und Schneider und Gewandmeister. Das ist tatsächlich auch etwas das viel zu oft viel zu kurz kommt, also die Schneidereien werden ja dann in irgendeinem Programmheft erwähnt, aber damit steht und fällt ja auch ein Kostümbild, dass man mit tollen Leuten arbeitet, die sozusagen auch die Sprache die man selber spricht verstehen oder ob Dienst nach Vorschrift gemacht wird und man ständig bei Anproben die Situation hat: ‚Oh, das ist gar nicht das was wir besprochen haben.‘ Genau, das macht mir auch große Freude, gerade wenn die Schneiderin dann dazukommt und dann nochmal ein bisschen rumfrickelt und rumprobiert und man merkt: ‚Ah ja, genauso!‘ Und wenn nochmal neue Vorschläge und neue Ideen mit einfließen - gerade bei komplizierten Sachen - das finde ich sehr schön. Und natürlich auch wenn Schauspieler*innen einem das Feedback geben, dass sie sich sehr wohl im Kostüm fühlen oder auch Unwohl, es ihnen aber hilft, das sind Momente wo ich mich freue.

C: Und wann sagst du Ja zu einer Produktion? Also was sind da die Rahmenbedingungen, die für dich stimmen müssen?

P: Mittlerweile ist es tatsächlich der Zeitaufwand bzw. Ich schaue schon, dass sich Produktionen nicht überschneiden, wenn es sich gar nicht vermeiden lässt, hab ich das auch schon gemacht, mache ich aber für mich nicht so gute Erfahrungen, ich arbeite nicht gerne parallel. Und die Gage muss tatsächlich auch stimmen, also muss für mich im Verhältnis stehen zu der Arbeit, die ich leiste, oft kann man ja mit bestimmten Teams auch abschätzen was wird das für ein Arbeitsaufwand und das ist, das kennst du vielleicht auch, der größte Kampf mit den Theatern zu verhandeln..

C: Ich bin noch nicht in einer Position wo ich überhaupt verhandeln kann..

P: Ja, aber alleine das.

C: Ganz kleiner Spielraum..

P: Ja, das kenn ich auch, und dann wird einem das Gefühl gegeben: ‚Ja, du hast jetzt schon gut verhandelt‘ und man denkt nach diesen Gesprächen immer: ‚Fuck, ich wurde wieder über den Tisch gezogen‘ - aber zu diesen Themen kommen wir glaube ich auch später noch, was die Wertschätzung und das Bewusstsein unserer Arbeit anbelangt, damit hat das ja viel zu tun. Aber das ist mittlerweile ein wichtiger Punkt, dass ich jetzt auch schon Situationen hatte wo ich für mich selber entschieden habe, wenn wir uns auf die und die Gage nicht einigen können, dass ich dann eine Produktion nicht mache. Dann kommt es natürlich auch auf das Team an, aber ich arbeite sehr sehr regelmäßig mit einem Team zusammen, wodurch ich nicht so oft in der Situation bin, dass es ein völlig neues Team ist und ich noch nicht genau weiß worauf ich mich einlasse. Dann arbeite ich auch ziemlich regelmäßig an den gleichen Häusern, wo ich auch da schon die Konditionen kenne, das ist im Moment auch eine ziemlich komfortable Situation in vielerlei Hinsicht, manchmal denk ich aber auch, es wäre mal wieder schön an einem neuen Haus zuarbeiten, an dem man ganz neu anfängt. Das sind so die Faktoren: Zeit, Geld, dann auch ob es Pauschalen gibt was die Reisekosten und Unterkunft und so anbelangt. Und ich finde es schon auch wichtig über Kostümbudgets zu sprechen um so ein bisschen zu wissen was hab ich für Möglichkeiten oder ob es realistisch ist, Konzept und Wunsch der Regie und das was mir zur Verfügung steht, kann man das zusammenbringen, oder gibt es gar kein Geld, man soll aber eigentlich ganz groß arbeiten. Das sind eher so technische Sachen, aber das sind glaube ich so die Faktoren die für mich entscheidend sind.

C: Und führt das manchmal auch dazu, dass du nicht zusagst?

P: Mh, hatte ich jetzt... also ich habe tatsächlich schon Produktionen abgesagt, weil es zu viel gleichzeitig war und was bei mir gerade noch dazu kommt, ich habe zwei kleine Kinder, das ist tatsächlich nochmal so ein riesiger Punkt, also Beruf und Familie, also *unser* Beruf und Familie ist schon echt hart zu vereinen. Und das hab ich jetzt auch gemerkt, dass ich zur Zeit, wo die noch so klein sind, auch bestimmte Abstriche machen muss bzw. auch will, weil ich nicht die ganze Zeit weg sein will oder auch nicht will, dass sie mit einem Kindermädchen aufwachsen und ich einfach nie da bin.

C: Da können wir vielleicht auch später nochmal drüber sprechen, das ist nämlich auch ein Faktor der.. also alle haben es angesprochen, aber außer Adriana hatten die anderen drei keine Kinder.

P: Und Adrianas Kinder sind ja auch schon wesentlich älter.

C: Wobei die klein waren, als sie angefangen hat.

P: Das stimmt, das erinnere ich, ich kenn sie ja noch aus dem Studium.

C: Ja, genau, sie hat das jetzt nicht mehr so präsent im Vorderkopf, vielleicht können wir da später nochmal drüber reden, aber erstmal bleiben wir beim künstlerischen noch ein bisschen oder bei der Produktion besser gesagt. Kannst du so eine Vorbereitung auf eine Produktion skizzieren? Also wie ist deine Herangehensweise und wieviel weißt du vor Probenbeginn?

P: Das ist sehr unterschiedlich tatsächlich und ab dem Zeitpunkt, wo ich weiß welches Stück wir machen, gibt es ja auch mit Stückentscheidung oft schon so ein bisschen eine Entscheidung dafür, wollen wir es historisch machen oder modern, was ja oft sehr entscheidend ist, wie man dann anfängt zu recherchieren. Oder stülpt man dem ganzen nochmal ein komplett anderes Konzept über und sagt es ist aber alles in rot oder was auch immer, also das ist ja dann schon mal so ein Startpunkt. Aber dann versuch ich mich aber erstmal eigentlich total freizumachen von zu vielen Ideen, die dann schon kommen mit: ‚Man könnte so oder so‘, was ja dann relativ schnell in den ersten Gesprächen passiert. Da versuch ich erstmal so einen „blank“ zu haben, damit ich selber anfangen kann und dann speist sich das tatsächlich erstmal aus allem was mir in die Finger kommt, also aus Filmen, Musik, Bildrecherche, Büchern, also blättere viel in Büchern, ich recherchiere natürlich auch im Internet, aber ich präferiere eigentlich immer wieder Bücher, weil ich merke das ist irgendwie gezielter und ist nicht so ausufernd. Und dann entsteht bei mir eigentlich erstmal so eine große Materialsammlung und je nach Stoff, recherchiere ich natürlich auch Sekundärliteratur, les viel dazu, je nachdem was es für Stücke sind. Und dann fangen eigentlich so die ersten Gespräche an, also Konzeptionsgespräche mit der Regie und der Bühne und der Dramaturgie, und meistens ist es aber so, dass ich mich auch gerne erstmal mit der Regisseurin, also in dem Fall jetzt Jette Steckel mit der ich ja viel arbeite, zu zweit treffe und ihr erstmal so ein riesiges Konvolut an Dingen präsentiere und wir dann oft auch so gemeinsam schauen, oder ich auch so ein bisschen kucke, wo springt sie drauf an, was kann ich gleich verwerfen, bevor ich anfangen einzugrenzen. Das ist aber auch nicht immer so, manchmal gibt es auch was wo ich weiß: es soll genauso sein und dann ist es schon ziemlich konkret, also es ist sehr unterschiedlich. Und so fangen dann auch die Proben sehr unterschiedlich an, manchmal habe ich einen kompletten Entwurf und manchmal habe ich nur Bildmaterial, das und ein Konzept habe ich eigentlich immer, aber es gibt tatsächlich auch Produktionen, wo wir uns verabreden dafür, dass wir das alles bei den Proben entwickeln, was ich oft.. das ist auch ganz schön krass manchmal, das ist auch toll, aber es ist natürlich auch viel zeitintensiver wenn man nicht schon in der ersten Probenwoche Stoffe bestellen kann und sagen kann: zack, zack, zack, zack. Aber das ist dann auch oft, dass es eher zeitgenössisch ist oder eher zeitlos, wo ich dann auch weiß: ok, ich kann jetzt nicht hier ein komplett historisches Kostüm auf der Probe entwickeln, wenn ich mit den Werkstätten arbeiten will. Das muss man natürlich auch immer gut vorher absprechen, ja, aber insofern ist das sehr unterschiedlich.

C: Da hab ihr wahrscheinlich auch einen Vorteil, weil ihr immer wieder an den selben Häusern seid, dass sie gewöhnt sind an eure evtl. Arbeitsweise..

P: Ja, total, also ich arbeite viel am Thalia Theater und am Deutschen Theater, das ist ja sehr unterschiedlich von der Arbeit, weil am Deutschen Theater die Werkstätten ausgelagert sind.

C: Ich werde ab September am DT gastassistieren.

P: Ah, ok, dann wirst du das ja.. und kennst du das DT schon?

C: Nein, ich hab auch noch nie mit ausgelagerten Werkstätten gearbeitet.

P: Das ist sehr speziell, sehr gewöhnungsbedürftig, mittlerweile kenne ich einige der Gewandmeister*innen, wenn man weiß: Ah, ich arbeite mit der, ah die ist immer eher so und so. Aber es ist trotzdem ein völlig anderes arbeiten als wenn die Werkstätten am Haus sind und man mal schnell vorbeigeht und immer im Dialog ist. Also z.B. am DT. haben sie Produktionsstunden und Zeiten eingeplant und du bist in so einem Raster, wo du irgendwie versuchen musst alles unterzukriegen und wenn man da zu spät mit Sachen kommt dann sind quasi die Stunden verfallen, das ist wirklich ein ganz anderes... die machen dann auch immer viel möglich, aber es ist einfach viel bürokratischer, weil man extrem viele Schritte braucht, also Anrufe, Mails, man muss da einfach ganz anders... ja, ist eher so wie mit einer Behörde.

C: Das wird meine Aufgabe sein. (Lacht)

P: Genau, das wird deine Aufgabe sein, mit der Behörde telefonieren! (Lacht)

C: Mir wurde aber auch von Viktoria Behr, die ja mit Antú [Nunes] auch am Thalia arbeitet, beschrieben, dass die einfach sehr gut sind mit kurzfristigen...

P: Absolut, die sind das von sehr vielen Teams glaube ich gewöhnt und auch einfach super engagiert finde ich, also das bringt voll viel Spaß da zu arbeiten. Klar manchmal ist es: ‚Nö, können wir nicht machen‘ und dann geht es am Ende doch, also das kennst du wahrscheinlich auch, dass man manchmal denkt: ‚Oh, okay, komm wir müssen jetzt eine Lösung finden und nicht erstmal sagen was alles nicht geht.‘ Aber ja.. die Werkstätten sind toll dort. Genau, und am DT, die arbeiten ja mit dem Bühnenservice, und das ist halt richtig krass, das ist einfach eine Kostümfabrik, das ist riesig, ich weiß nicht wie viele Schneider und Schneiderinnen da arbeiten, viele viele viele, aber da hat man natürlich auch andere Möglichkeiten, da sind Schuhmacher, da sind Modisten, da gibt es eine riesige Färberei, Kostümmalerei, das ist einfach von den Dimensionen nochmal ein ganz anderes Ding. Also insofern auch toll, was da alles möglich ist, ja, genau die bedienen ja auch fast alle Opernhäuser in Berlin.

C: Ja, ich bin darauf gespannt, weil ich dann nächstes Jahr in Wien auch mit „Art for Art“ arbeiten werden muss und mir das gar nicht vorstellen kann...

P: Aber es ist ziemlich ähnlich der Bühnenservice und „Art for Art“, ja, ich fand das von den Strukturen ziemlich ähnlich... und bei dir ist das jetzt eine Gastassistentz?

[Wir sprechen über die Gastassistentz und wie es dazu gekommen ist]

C: Und dann während den Proben, was ist da deine wichtigste Aufgabe?

P: Also, schon auch Probenbetreuung im Sinne von ich bin viel bei den Proben, gerade wenn wir Stückentwicklungen machen oder wenn sich viel bei den Proben entwickelt, um so eine Idee davon zu bekommen.. ich finde es schon immer einen Riesenschritt von der eigenen Arbeit im Atelier zu den ersten Probenwochen, wenn dann die Schauspieler*innen dazu kommen und alle anfangen zu reden und Figuren nochmal ganz anders interpretiert werden, als man es vielleicht selber gemacht hat. Die ersten zwei Wochen finde ich eigentlich fast immer am Aufregendsten, weil ich da immer noch sehr offen bin für was da kommt, weil ich z.B. gar nicht so bin, dass ich einen komplett fertigen Entwurf habe und sage: ‚so soll es sein und so ist es jetzt‘, aber das liegt natürlich auch an der Zusammenarbeit mit der Regisseurin, weil die gar nicht so arbeitet.

C: Das ist vielleicht auch ein bisschen die Frage was man bevorzugt.. ich bin gestresst davon wenn ich zu lange nichts weiß.

P: Ja, das kann ich verstehen, ich bin das mittlerweile so gewöhnt.. aber ich finds auch immer einen Stressfaktor und in den ersten zwei Wochen auch immer so krass, weil da dann alles auf einmal zusammen kommt und da bin ich dann z.B. auch viel da, weil ich mir da dann viel die Proben anschau und viel auch mit den Schauspieler*innen spreche um mich auszutauschen und tatsächlich auch viel mit Probenkostümen rumprobiere. Das ist wiederum, so wie ich das mitbekomme von Kolleginnen, auch ein Luxus, das man überhaupt auch mit Probenkostümen so nah an das Originalkostüm kommen kann, ich glaube es gibt auch Häuser wo alle Jogginganzüge tragen so ungefähr und das war es dann und man muss das dann

abstrahieren und ich finde es schon toll auf den Proben auch Dinge entwickeln zu können. Und manchmal werden Probenkostüme auch zum Original oder man lässt eigentlich das Probenkostüm nochmal nach nähen. Von daher ist es bei mir viel auf den Proben sein, viel sprechen, tatsächlich auch viel Austausch mit den Schauspieler*innen. Und dann natürlich die Arbeit in den Werkstätten, also die Kommunikation, Stoffe bestellen, Stoffe schauen, an der Puppe bestimmte Sachen überprüfen, Schnitte besprechen, also ich finde das ist schon ein großer Teil meiner Arbeit auch. Und dann natürlich, je nach dem, auch viel im Fundus sein und suchen und finden, also weil ich es oft auch schön finde, Dinge weiterzuverwenden, weil man da natürlich oft eine Patina hat, die man jetzt mit neuproduzierten Sachen auch erstmal neu herstellen muss und das ist für manche Produktionen auch sehr reizvoll.

C: Es ist interessant, dass du so konsistent in dem Team arbeitest, es aber so eine Vielfalt an Möglichkeiten gibt.. woran liegt das an eurem Team?

P: Das hat was damit zu tun was wir für Stücke machen. Das hängt damit zusammen, dass es immer wieder so Entscheidungen gibt zu sagen: ok, dieses Mal lass uns viel entwickeln und nah an den Spieler*innen sein und deshalb schauen, was die mitbringen. Das ist eine Arbeitsweise, die mir auf eine Art gefällt und andererseits fast gefährlich finde ich, weil sich ja viele Menschen vermeintlich mit Kleidung auskennen, wie du das wahrscheinlich auch kennst, und das dann schnell so geschmäckerlich wird und man da ziemlich genau eigentlich wissen muss wonach man sucht um da dann so den roten Faden beizubehalten. Ja, das ist tatsächlich fast am Anstrengendsten wenn die komplette Entwicklung während den Proben stattfindet. Es ist auch toll, weil da auch ganz tolle Sachen entstehen können, aber man muss da ganz schön am Ball bleiben, dass es am Ende auch ein stimmiges Kostümbild ist und nicht so eine Wünsch-dir-was-Veranstaltung. (Lacht) Da gibt es ja auch unterschiedliche Arten von Schauspieler*innen, die einen sagen: ‚Mach du, ich vertrau dir, ich bin auf der Bühne und du bist unten und siehst was richtig ist‘ und andere die ganz genau wissen was für sie am Besten ist. Ich finde in diesem Beruf muss man unglaublich viel psychologische Arbeit leisten, das hatte ich gar nicht so auf dem Schirm, dass das auch so ein großer Teil meiner Arbeit sein wird. Aber genau, damit hat das was zu tun, und ich glaube gerade weil wir schon so lange zusammen arbeiten, dass wir dann auch manchmal einfach Lust haben zu sagen: ‚Ja, komm, lass doch jetzt mal alles durchplanen und mehr nach Fahrplan.‘

C: Einfach zur Abwechslung?

P: Ja, schon und manchmal auch aus dem Wunsch, das mal zu machen, aber meistens kommen wir dann doch wieder dahin, dass sich noch wahnsinnig viel bei den Probe entwickelt. Ich würde mir auch manchmal wünschen, dass man von vorne herein irgendwie schon so klar mit Dingen ist, aber das ist auch nicht die Arbeitsweise von der Regisseurin, also von Jette [Steckel].

C: Ja, natürlich bekommt man das als Kostümbildner*in aber am Stärksten ab.

P: Ja, Kostüme kann man ja nochmal schnell ändern, im Gegensatz zur Bühne, die natürlich schon viel früher fertig ist und dann in den Werkstätten, das ist ja viel träger, oder auch viel größer, das ist ja auch oft das Argument, dass da mit viel größeren Summen hantiert wird und sich daraus auch diese Gagenungerechtigkeit ergibt, was ich für Quatsch halte, aber das ist ja auch so ein Argument wo man sich denkt: Ja, ok, Holz und Metall kostet halt mehr, aber das hat ja nichts mit der Arbeit zu tun.

C: Jetzt habe ich so ein bisschen einen Einblick wie du jetzt arbeitest, jetzt würde ich dich gerne Fragen wie du da hingekommen bist. Wie du zu Kostümbild gekommen bist, was deine ersten Erfahrungen waren? Was war so der Initialmoment?

P: Ich muss ehrlich sagen, ich weiß gar nicht, ob es den bei mir so gab, ich war jetzt als Kind nicht so oft im Theater... ich hatte jetzt nicht irgendwie so eine Theatererfahrung als Kind und wusste dann ich will Kostümbildnerin werden. Das hat sich eher so entwickelt, dass ich so nach der Schule viele Praktika gemacht habe, bei einem Modelabel, bei Filmproduktionen, in einer Kostümwerkstatt, dann hab ich aber erstmal was völlig anderes studiert, Sozialanthropologie. Das hab ich dann aber abgebrochen um mich dann endlich für ein Kostümbildstudium zu bewerben, was ich vorher irgendwie nicht so ganz auf dem Schirm hatte, dass ich eigentlich lieber in die Richtung gehen möchte. Und dann war das irgendwie ziemlich klar, dass das das Richtige ist. Im Studium hab ich dann total früh angefangen Studienprojekte zu machen, weil mich eben das konkrete Arbeiten wirklich interessiert hat und nicht nur das theoretische Entwerfen und Modelle bauen und so, sondern das Machen. Aber einen Initialmoment.. ne, ich glaube der kam irgendwie während dieser ganzen Phase, da wurde das immer konkreter, dass ich das total toll finde, Figuren zu

entwickeln und mich hat auch Schneiderei interessiert und ich hab auch irgendwie Sachen selber genäht und so Kram. Mich hat schon auch immer das Handwerk interessiert, ich hab dann aber keine Lehre gemacht, das habe ich manchmal im Nachhinein gedacht: das hättest du mal voran schieben sollen, das wäre eigentlich toll. Ich hab dann aber während des Studium die ersten vier Semester Schnitt und Fertigung belegt, genau um das mit zu nehmen, das war auch total toll, das hat mir total viel geholfen, um zu wissen was geht und was geht nicht und auch einfach argumentieren zu können, hab damit auch total gute Erfahrungen gemacht in den Schneidereien, wenn die auch merken [das ich ein Verständnis habe von dem Handwerk].

C: Seit dem ich studiere müssen wir die ersten zwei Semester Schnitt und Fertigung belegen, da studieren wir mit den Modedesigner*innen zusammen. Im Nachhinein merke ich jetzt auch, das bringt total viel.

P: Das war bei uns noch gar nicht, wir mussten uns da noch richtig rein [kämpfen]. Also wir hatten auch historischen Schnitt, auch schon bei Volker Deutschmann, aber die anderen Kurse die waren extra. Das ist doch eine gute Entwicklung, ich glaube auch, dass Reinhard [von der Thannen] da nochmal viel in Bewegung gesetzt hat. Ich hab ja bei Dirk von Bodisco angefangen zu studieren und der war super stolz drauf, dass er nichtmal eine Nadel in die Hand nehmen kann und einen Knopf annähen kann, weil er gesagt hat: ‚Das ganze Handwerk schränkt meine Ideen ein‘, da war er total stolz drauf, aber das konnte ich nie nachvollziehen. Also auch tierisch old school irgendwie dieses Bild von dem Künstler, naja, der war auf jeden Fall auch eine spezielle Type. Auch ein toller Typ, aber auch nicht so einfach als Professor.

C: Wie hat sich der Übergang von Ausbildung zu Beruf sich bei dir gestaltet?

P: Das war tatsächlich über diese Studienprojekte, da hab ich mein Kernteam kennen gelernt, Jette Steckel und Florian Lösche. In diesen Kooperationen, die es damals schon gab. Die sind glaube ich bei euch jetzt Pflicht, bei uns war das eher immer so freiwillig und keinen hat es interessiert und die, die Lust hatten haben das gemacht.

C: [Ich spreche über die momentane Situation.]

P: Und da habe ich tatsächlich die beiden kennengelernt, also bei diesen Vorstellungen, die waren damals noch in den Zeisehallen, bei einem dieser Treffen, wo die Regisseure ihre Projekte vorgestellt haben, war ich eben auch - also, bei einem dieser Studienprojekte haben wir uns kennengelernt und daraus ist tatsächlich eine kontinuierliche Zusammenarbeit entstanden, die jetzt schon seit fünfzehn Jahren oder so andauert. Das heißt, das war ein ziemlich fließender Übergang, ich war dann auch gar nicht mehr so viel an der Uni und hab dann mein Diplom nachgeschoben - deswegen habe ich dann auch sechs Jahre studiert - weil ich dachte ich will jetzt aber diesen Abschluss noch machen, hab aber während des Studiums auch schon angefangen zu arbeiten. Ja, dass wir uns da getroffen haben, ja, weiß ich nicht ob das Zufall war, auf eine Art wahrscheinlich schon, aber tatsächlich hatten Jette [Steckel] und ich uns auch schon so ein bisschen länger auf dem Schirm und ich weiß noch, dass ich da saß und sie ihr Projekt vorstellte und ich so dachte: ‚Irgendwie voll interessant‘, das gibt es ja manchmal, dass man jemand so sieht und hört und denkt, da hab ich total Bock drauf. Ich weiß gar nicht mehr in welchem Semester das war, ziemlich am Anfang. Und dann hab ich so ein bisschen überlegt und kurz nach dieser Vorstellung hab ich sie angerufen und gesagt: ‚Hey, das hörte sich super an, ich hätte total Lust.‘ Und das war lustig, weil sie meinte: ‚Ach, cool, ja wir kennen uns doch vom Sehen, würde mich total freuen.‘ Und so fing das an und dann hat es sich dann auch erwiesen, und dann kam noch Florian dazu, ja, hat irgendwie bestand gehabt. Das ist auch nicht ohne, so ein lange Arbeitsbeziehung, das ist halt auch manchmal wie eine Ehe, weil man ja auch so wahnsinnig viel Zeit zusammen verbringt, manchmal mehr als mit der eigenen Familie oder Freunden, aber es hat schon auch viele Vorteile. Insofern war es sehr fließend und tatsächlich sehr viel auch immer in diesem Team, ich hab gar nicht viel mit anderen Leuten gearbeitet, immer mal wieder, aber so die Hauptarbeit ist tatsächlich mit den beiden, ja. Was natürlich auch eine krasse Abhängigkeit auf eine Art ist, aber auch eine totale Qualität.

C: Da kann ich ja gleich mal ein paar Fragen überspringen, weil du die schon alle beantwortet hast. Was ist denn in eurem Team unabdinglich, dass deine und die gemeinsame Arbeit gelingt? Oder andersrum gefragt: Warum könnt ihr denn so gut miteinander arbeiten, was sind da die Gründe dafür?

P: Also, ich glaube es gibt bei uns tatsächlich auch Arbeiten wo ich denke: ‚Die ist gut geworden‘ und andere wo ich denke: ‚Die ist nicht so gut geworden‘ und das hat viel damit zu tun - und das ist tatsächlich auch immer unterschiedlich, das hat natürlich auch immer mit Stückentscheidungen und mit dem gesamten

Team zu tun - wie sehr jedem Bereich, also Bühne, Kostüm, Regie, Video, wie auch immer, wie sehr man da in Ruhe gelassen wird und darauf vertraut wird, dass jedes Department die richtigen Entscheidungen trifft. Und ich finde wenn da zu viel rum gemischt wird mit, sodass man Abstriche machen muss, also wenn da zu viel reingeredet wird, hab ich oft das Gefühl, dass es sich oft eher negativ auswirkt. Das heißt nicht, dass es nicht total wichtig ist den Austausch zu haben und konstruktiv miteinander zu arbeiten, klar man muss immer Kompromisse eingehen, aber es gibt manchmal so Situationen wo ich so denke da wird gerade zu vielen in anderen Bereichen rum gefuhrwerk, dann tatsächlich auch von der Regie, wo ich weiß, das ist eigentlich nicht gut. Und manchmal sind das ja auch so Prozesse, die kann ich jetzt von außen betrachtend beschreiben - wenn man in einer Produktion gerade ist, aber nicht so offensichtlich stattfinden. Wo man dann im Nachhinein denkt: ‚Ah, ja, da hätte man mal Jedem den eigenen Bereich lassen sollen.‘ Das finde ich, ist ein wichtiger Punkt. Und ja, dann tatsächlich der Austausch und das konstruktive Sprechen miteinander. Und dann natürlich auch Arbeitsbedingungen - was ich am Anfang meinte - das hat natürlich was mit den Teams zu tun, aber auch mit den Häusern, an denen man arbeitet. Wenn man mit tollen Werkstätten arbeitet, kann ich mich drauf verlassen, dass ein Entwurf am Ende auch so aussieht, wie er aussehen soll, und wenn das nicht der Fall ist, dann muss man da natürlich viel mehr ackern und dafür kämpfen und noch drei Runden drehen, das beeinflusst das ja auch. Aber so im Team ist das das Wichtigste, dass jeder in seinem Bereich auch Head of Department ist und das passiert natürlich auch in einem Team, das sich schon länger kennt, vielleicht auch schneller, dass da so überall mit reingeredet wird - oder vielleicht auch gerade nicht, ich weiß es nicht, ich hab da manchmal nicht so den Vergleich, das ist glaube ich einfache Regieabhängig. Also es gibt Regisseur*innen die wollen alles kontrollieren, da hat man keine Chance und es gibt ja auch welche die sagen: ‚Mach du, das ist dein Bereich, ich kann das gar nicht‘, was ich sehr angenehm finde, wenn Leute die Erkenntnis habe und man so denkt: ‚Ja, cool, genau!‘ Ich finde das macht viel freier in der Arbeit, wenn man nicht immer jemand vor sich hat, der oder die es eigentlich besser weiß. Und das bringen ja glaube ich Regiepersönlichkeiten manchmal so ein bisschen mit - aber da lehne ich mich vielleicht auch ein bisschen weit aus dem Fenster - aber ich hab das erlebt, dass man damit öfter mal konfrontiert ist, einfach weil man ja dann doch schlussendlich mit diesen beschissenen Hierarchien konfrontiert ist, auch wenn alle sagen: ‚Nein, wollen wir nicht‘, sie sind einfach oft da.

C: Kannst du Tiefpunkte und Schwierigkeiten benennen? Gab es das bei dir?

P: Ja, immer mal wieder, und ich glaube tatsächlich Tiefpunkte wenn ich zu viele Produktionen hintereinander oder parallel gemacht habe. Wir arbeiten da ja auch in einem Umfeld in dem es Usus ist, dass alle ganz viel und nur arbeiten und das so total normal ist und dadurch ich es manchmal unheimlich schwer aus diesen Mechanismen rauszukommen und zu kucken: was finde ich eigentlich normal oder für mich richtig. Ich glaube da ändert sich gerade auch viel oder ändert sich langsam, das erinnere ich vor allem vom Anfang und diese völlige Verausgabung für eine Produktion, weil man ja immer auf Punkt produzieren muss und eigentlich immer zu wenig Zeit hat für die Sachen, die man da am Ende auf die Bühne stemmt, da hatte ich manchmal so Tiefpunkte. Das speist sich dann so aus verschiedenen Sachen, viel zu viel arbeiten, dann oft ja dieses Problem, dass der Beruf nicht so anerkannt ist, wie ich mir das wünschen würde oder es nicht so ein Bewusstsein gibt für unsere Arbeit, selbst innerhalb der Häuser in der Teppich Etage oben, bei der Intendanz oder wie auch immer, dass ich selbst da manchmal denke: ‚Hey, ihr arbeitet doch am Theater, wieso wisst ihr nicht was dieser Beruf eigentlich ist?‘ Das bekommt man dann manchmal bei Umbesetzungen mit oder bei irgendwelchen lapidaren Bemerkungen wo man sich dann denkt: ‚Wahnsinn, so krass ignorant!‘ Und ich glaube damit auch ständig konfrontiert sein, fand ich so in der Vergangenheit oft auch schlauchend, bei dem Input den man immer gibt. Dann natürlich die Gagenungerechtigkeit, auch im künstlerischen Team zwischen Regie, Bühne und Kostüm, das sind für mich jetzt so die drei wo ich finde, das ist sehr unverhältnismäßig für das wie man arbeitet. Das ist dann natürlich auch immer eine Frage der Arbeitsweise, ich bin sehr viel da und arbeite sehr intensiv in einem Team, es gibt wahrscheinlich auch Leute, die sagen: ‚ich bin einmal die Woche da und kuck, dass es läuft‘, aber so arbeite ich z.B. gar nicht. Und dann ja, diese völlige Verausgabung und da dann irgendwann zu merken: ‚Boah ich kann gar nicht mehr‘, das waren glaube ich so Tiefpunkte wo ich mich dann auch gefragt habe ob ich das noch lange machen will oder kann. Und dann natürlich im Gegenzug wenn man viel weniger macht, kann man von dem Beruf halt auch nicht leben, und ich arbeite ja an großen Häusern, ich hab Kolleg*innen die müssen so viel machen, weil sie an kleineren Häusern arbeiten, damit sie über die Runden kommen, wo ich mir denke: ‚Wahnsinn‘. Und dann auch noch Bühne und Kostüm, weil es anders gar nicht geht, das finde ich schon ein Riesenthema. Und dann diese Erkenntnis, als ich mein erstes Kind bekommen habe, ich hab dann auch Vollzeit wieder angefangen - ich hab immer noch das Glück, dass ich in Hamburg und Berlin viel arbeite - aber das war schon das erste Jahr schon krass, weil ich gemerkt habe, das ist echt schwer vereinbar. Das war auf eine Art schon auch ein Tiefpunkt, weil ich auch erstmal lernen musste, was bedeutet das jetzt eigentlich mit Familie in Hamburg in anderen Städten arbeiten, wie kriegt man das

eigentlich hin und da war dann schon auch die Erkenntnis: ich kann jetzt mit kleinen Kinder erstmal gar nicht so viel machen wie ich sonst gemacht habe. Ich mache jetzt so drei bis vier Produktionen, das ist ja eigentlich gar nicht so viel, aber das finde ich aber schon das ganze Jahr Arbeit, also mit Vorbereitung, mit Proben..

C: Laut Bund der Szenograf*innen ist 3,8 der Durchschnitt der Anzahl von Ausstatter*innen, also das benutzen die als Richtwert.

P: Aber ein Richtwert, dass das machbar ist oder dass das der Durchschnitt ist?

C: Das ist der Durchschnitt und darauf stützen sie ihre Berechnungen.

P: Ja, genau, das waren so Tiefpunkte und die kommen tatsächlich auch immer mal wieder, weil man sich auch immer mal wieder die Frage stellt... ich mach den Beruf jetzt ja schon sehr lange, wenn man so merkt, es steht irgendwie nicht ganz im Verhältnis... Klar, ich kann natürlich Theater jetzt nicht Teilzeit arbeiten in dieser Position, aber eigentlich wäre so eine vierzig Stunden Woche schon anzustreben und das ist unrealistisch. Ich weiß nicht, ob Leute das hinkriegen, dazu hab ich zu wenig Austausch mit Männern oder Frauen, die auch Familie haben und das ist ja nochmal ein sehr großer Unterschied ob man Bühnenbildner*in ist oder ob man Kostümbildner*in ist, von dem wie man auch während der Produktion da sein muss.. ja, deswegen hab ich das Gefühl diese Tiefpunkte sind sehr lebensbegleitend auf eine Art. Also weil ich auch gar nicht weiß, wie soll man da in ein super Gleichgewicht kommen, weil man immer wieder an diese Punkte kommt. Entweder es ist zu viel oder es ist zu wenig, dann reicht es nicht. Dann hat ja irgendwie unausgesprochen immer von einem gefordert wird, dass man immer da ist und immer ansprechbar und auch sonntags telefoniert. Ich glaube das ändert sich auch gerade und ich hab auch gemerkt, das ändert sich bei mir auch. Am Anfang hab ich das noch so alles voll mitgenommen und mitgemacht und hab irgendwann auch gemerkt..

C: Gibt es da ein Verständnis dafür, dass du jetzt Mutter bist und manche Dinge einfach nicht mehr gehen?

P: Auf jeden Fall, weil die Regisseurin oder der Bühnenbildner auch beide Kinder haben, die machen das aber auch sehr unterschiedlich wie sie Arbeit und Familie unter einen Hut bekommen, aber da gibt es auf jeden Fall ein Bewusstsein für, ich finds aber auch total schwer, weil es natürlich Situationen gibt wo ich dann auch das Gefühl habe: das ist mein Job und ich will den jetzt auch gut machen und ich will auch nicht immer sagen müssen: ‚Oh, mein Kind, ich muss nach hause‘, weil ich finde das hat da auch nichts zu suchen. Ich finde, das müsste sich eher dahin entwickeln, dass man einfach Arbeitszeiten hat die korrekt sind und nicht dass man jetzt irgendwie das Familienthema vorbringen muss als Grund dafür, dass man jetzt nicht noch fünf Stunden länger bleiben kann oder nicht noch ein Treffen am Sonntag machen kann. Das ist das, wo sich was ändern muss oder auch das, wo man selber auch was ändern muss oder wo ich bei mir merke, ich versuche eigentlich Familie da rauszuhalten und eher die Rahmenbedingungen so ein bisschen zu verschieben, was natürlich echt schwer ist in diesem Riesenapparat.

C: Feste Arbeitszeiten wären ja aber was, was nicht nur Menschen mit Kindern zugute kommen würde, sondern auch einfach Menschen.

P: Natürlich, einfach Menschen. (lacht) Voll!

C: [Ich spreche über meine momentane Situation] .. ob du deine und unsere Rolle als passiv empfindest und wie man damit umgeht, dass man eigentlich nur arbeiten kann wenn man gefragt wird. Kannst du dich dazu verhalten?

P: Das ist auf jeden Fall ein Thema, das mich schon auch seit Beginn meiner Arbeit beschäftigt, weil man ja auch ein Typ sein muss, der jetzt sagt: ‚Ok, ich geh auf alle Premieren und schüttele alle Hände damit ich Jobs bekomme‘, aber das können ja auch gar nicht alle. Aber so wie geht man da dran, das ist für mich auch immer wieder Thema weil ich eben in diesem festen Team arbeite und ich schon auch Interesse habe in anderen Arbeitsbeziehungen zuarbeiten und genau: wie entsteht das? Bis jetzt wurde ich gefragt, wenn es entstanden ist. Also ich fände es eigentlich schön, wenn man da nicht so in dieser Situation wäre, dass man entweder gefragt wird oder es klappt halt nicht. Ich bin mir nur selber überhaupt gar nicht sicher wie es anders geht, weil man ja letztendlich immer als Teil eines Teams mitgebracht wird an Häuser. Ich glaube eine Sache ist gar nicht schlecht, wenn man auch mit Dramaturgen und Dramaturginnen in Kontakt steht, weil die letztendlich auch oft vermitteln und entscheiden, also die Erfahrung hab ich jetzt öfter gemacht,

dass mich eine Dramaturgin vorgeschlagen hat z.B. einem Regisseur, der noch nicht wusste und gesagt hat: ‚Das kann ich mir gut vorstellen‘, also das ist glaube ich auch eine gute Schnittstelle, und dass da tatsächlich in der Dramaturgie auch zu positionieren: ‚Hey, ich hab Interesse, wenn ihr mal was habt, sagt Bescheid.‘ Und dann ist glaube ich tatsächlich - was ich gar nicht gut kann - auf Leute, die man gut findet, zugehen und sagen: ‚Ey, ...‘ oder keine Ahnung, letztendlich was sich ganz einfach anhört, aber es ist total schwierig, da muss man ja auch ein gutes Selbstverständnis von sich haben. Ja, einfach auf Leute zugehen und sagen: ‚Ich finde deine Arbeit toll und ich hätte Interesse mit dir zu arbeiten. Schau dir an was ich gemacht habe und ich würde mich freuen wenn wir mal einen Kaffee trinken würden‘. Das hab ich z.B. noch nie gemacht, aber ich glaube, dass man da auch positiv überrascht werden kann, weil letztendlich ist das ja auch für die Person, auf die man zugeht, ein Kompliment und erstmal nur eine gute Sache. Was passieren kann ist natürlich, dass man gesagt bekommt: ‚Oh, sorry, aber ich hab gar kein Interesse.‘ Aber ja, es hat schon was sehr passives, das ist schon auch was, was mich immer wieder nervt oder wo immer wieder darüber nachdenke, du hattest glaube ich auch eine Frage: was würde ich Leute raten, die jetzt gerade anfangen.. was mich immer wieder beschäftigt, was gibt es noch für Möglichkeiten zu arbeiten unabhängig von Theater oder Film, wo ich denke: ‚Ok, wenn es da mal nicht läuft, was macht man dann eigentlich?‘, weil wir so spezialisiert ausgebildet sind, klar kann man dann anfangen Styling zu machen, aber da kommst du ja auch nicht einfach so rein.

C: Ne, vor allem gibt es da auch Leute die das besser können und länger machen. Genauso der Wechsel zwischen Theater und Film..

P: Mach ich einfach, super! (Lacht) Ja, Film hab ich auch eine zeitlang mehr versucht zu machen, hätte ich zum Beispiel auch mal wieder total Lust drauf, aber das ist eben genau das Thema, wie kommt man da ein eine Produktion, wo es dann eben auch inhaltlich spannend ist und natürlich müssen da dann auch die Gagen stimmen. Ich merk halt, ich kann nicht mehr sagen das ist so low-budget, ich kann mich dadurch nicht finanzieren, weil die Arbeit ist deswegen ja nicht weniger, ja, aber das ist überhaupt gar nicht so einfach zwischen den Disziplinen zu springen, zwischen Theater und Film.

C: [Ich spreche nochmal über meine Situation] Ich hab dich am Anfang gefragt worüber du dich freust und jetzt möchte ich dich fragen: was nervt dich? Du hast ja schon einige Punkte angesprochen..

P: Also worüber wir ganz am Anfang gesprochen haben, dass Kritiker*innen auch Kostüm oft gar nicht auf dem Schirm haben und man oft auch in Kritiken nicht erwähnt wird, oder dass über die Arbeit geschrieben wird, aber nicht erwähnt wird wer die Arbeit gemacht hat. Oder da immer noch manchmal Sätze stehen wie: ‚die Regisseurin zog den Schauspielern das und das an.‘ Oder dass man in einer Kritik, die eher umfassend ist, nicht erwähnt wird in einem künstlerischen Team, das sind Sachen die mich tatsächlich immer wieder tierisch nerven. Das hat mich früher noch mehr getroffen, das ist ja immer das beliebte Beispiel: Ohne Kostüme wären alle nackt. Aber ist ja auch glaube ich das Phänomen, dass viele Menschen einfach meinen... das ist ja was womit jeder Mensch was zu tun hat, jeder steht morgens vor dem Spiegel und zieht sich was an und dadurch gibt es irgendwie diese Geschmacksgeschichte oder auch dieses vermeintliche Auskennen mit Kleidung, weil jeder was damit zu tun hat. Aber das finde ich schon so eine Sache die mich nervt, wo ich mich aber auch frage: wie wird sich das verändern? Man muss da selber irgendwie aktiv werden, aber ich hab das Gefühl man kämpft da gegen Windmühlen, selbst wenn es in Häusern manchmal nicht die Anerkennung und das Bewusstsein für den Beruf gibt. Und es immer noch so ein bisschen - weil ja auch viele Frauen den Beruf ausüben - immer noch dieses zupfen und tupfen ist. Ich merk das selbst wenn ich jetzt darüber rede wie ich in Rage gerate, das ist unmöglich, so krass. Ja, das ist einfach ein sehr ungelöstes Problem. Und natürlich hat man das auch bei Gagenverhandlungen: wieso werden wir schlechter bezahlt wie Bühnenbildner*innen und dann nochmal als Frauen im Vergleich zu Männern. Das ist tatsächlich was, was mich an diesem Beruf tierisch nervt, dass man immer so ein bisschen abgetan wird und immer so ein bisschen: ‚Ja, die haben halt irgendwas an, da drückst du halt auf einen Knopf, dann kommen da Kostüme raus.‘ Klar, wenn man sehr aufwendig und auffällig arbeitet, ist das nochmal was anderes, aber das muss ja auch zu einer Inszenierung passen und ich finde es ehrlich gesagt eher schlimm, wenn ich jetzt eine Inszenierung schaue und sehe da passt Bühne und Regie und Kostümbild gar nicht zusammen, aber alle haben sich irgendwie durchgesetzt, aber es mir überhaupt nichts erzählt und es bleibt irgendwie an der Oberfläche und ich darf gar nicht mehr selber irgendwas interpretieren. Oft arbeiten wir ja super subtil und psychologisch und dass es dafür so gar kein Bewusstsein gibt, was das eigentlich alles ist, was wir da tun, finde ich immer wieder fast ein bisschen unfassbar. (lacht). Und was mich noch nervt sind so Befindlichkeiten, wenn man mit Leuten konfrontiert ist, wo man das Gefühl hat, man muss es denen jetzt recht machen obwohl es gar nicht Hand und Fuß hat und dann ewig diskutieren. Und was mich auch nervt sind eben die Hierarchien, mit denen man immer wieder konfrontiert ist, das spiegelt sich auch genau in

diesem Nicht-Bewusstsein für unsere Arbeit auch wieder, wo man eben auch schnell als nervige Kostümbildnerin abgestempelt wird, wenn man ganz einfache Sachen fordert oder ganz offensichtliche Dinge anspricht, das ist einfach oft anstrengend und nervig. Das finde ich total irre, dass diese Problematik einfach weiter besteht, ich hab mich irgendwann mal mit einer älteren total renommierten Kostümbildnerin unterhalten, die dann erzählte, sie hat irgendwann für drei Jahre eine Auszeit gemacht, weil sie es nicht mehr ausgehalten hat, so große Produktionen zu machen und so eine Arbeit zu leisten und künstlerisch so gute Arbeit zu machen und dann einfach wegnoriert zu werden. Ich arbeite ja auch unheimlich viel alleine, man ist einfach viel alleine in seinem Beruf..

C: Alleine du oder im Sinne von keinen Austausch mit anderen Kostümbildner*innen?

P: Beides, also alleine ich in der Vorbereitung und dann auch in der Umsetzung, da muss man sehr, sehr viele Entscheidungen auch alleine treffen. Und dann aber auch das alleine arbeiten, weil man so wenig Austausch mit Kolleg*innen hat, weil man einfach immer aneinander vorbei rauscht und sich eigentlich nur so abklatscht von Anprobe zu Anprobe. Und ich manchmal das Gefühl habe, ich hab da gar keine Energie mehr, mich da zu positionieren, und als Einzelkämpferin sehe ich mich auch, da wird man eh schnell abgestempelt mit: ‚Nerv nicht, komm, stell dich nicht so an.‘ Oder man wird dann als unverschämt dargestellt. Ja, das ist total kompliziert, deswegen hoffe ich, dass sich das weiterentwickelt, ich glaube jede Einzelne muss das immer wieder thematisieren und da dann auch nicht müde werden, was ich schon auch versuche. Oder das man das auch mit Assistent*innen und Hospitant*innen bespricht, ich versuch da ja auch immer was mitzugeben oder das Bewusstsein zu schärfen, aber ich mach das jetzt seit fünfzehn Jahren und ich seh da jetzt keine große Veränderung.

C: [Wir unterhalten uns kurz über die Veränderungen in der Hochschule]

P: Also als ich studiert haben, waren das noch keine Themen, das hat sich wirklich in den letzten Jahren krass verändert und ich find es total gut und bin manchmal eher erschrocken wie naiv ich in manche Dinge reingegangen bin und auch mit diesem: man muss dankbar sein für jeden Job und egal was ihr mir zahlt, ich mach es sowieso, weil ich darf hier sein. Selbst das ist total wichtig aus dem Studium rauszugehen.. weil auch das hat ja mit einer Wertschätzung zu tun und mit einer Ausbildung, die man gemacht hat und mit etwas das man studiert hat und da am Ende des Studiums gestärkt auch an ein Theater kommt, und sei es noch so klein, aber das man das quasi erstmal als gegeben nimmt, dass das eine wichtige Position ist, da geht es auch um ein Selbstverständnis, das man dann auch mit in die Häuser trägt oder anderen gegenüber vermittelt. Ich glaube, das hatte ich noch nicht so und das wäre total schön, wenn das auch ein Teil des Studiums wäre, das zu entwickeln und dass man da dann auch bestärkt wird, in dieser Wichtigkeit dieses Berufes. Und dann ist glaube ich auch der Austausch mit den Komilliton*innen und dann auch Kolleg*innen, das was am Ende immer zu kurz kommt, also letztendlich diese Vernetzung um sich auch in Relation zu setzen zu dem was passiert um einen herum und das kann ja auch total stärkend sein.

C: Hast du abschließend noch ein paar Worte für junge Kostümbildner*innen?

P: Diese praktische Arbeiten während des Studiums, das finde ich total gut und tatsächlich auch ein Punkt, was ich nicht gemacht habe und was ich aber gerne gemacht hätte, ich hab gar nicht assistiert, weil es bei mir direkt nach dem Studium losging und sich die Frage gar nicht so stellte, weil es einfach lief, ich glaube aber das ist eine total gute Sache. Ich weiß es gar nicht ob es unbedingt so gut ist fest an ein Haus zu gehen oder das über Gastassistenzen zu machen, das ist wahrscheinlich sogar noch besser, weil man da nicht so vereinnahmt wird von einem Haus, andererseits hat man da dann die Möglichkeit über einen längeren Zeitraum Leute kennenzulernen und Kontakte zuknüpfen, hat wahrscheinlich beides sein für und wider. Aber das ist, glaube ich das, was ich auch empfehlen würde, also zu assistieren, das heißt nicht erst assistieren und dann selber machen, sonder das auch mal gemacht zu haben. Auch erstmal anderen Leuten über die Schulter schauen zu können, weil man darüber ja auch nochmal ein Verhältnis zur eigenen Arbeit entwickelt.

C: Kannst du noch ein paar Worte sagen zu Mutter sein und Kostümbildnerin?

P: Ja, ich merke, dass es sehr schwer vereinbar ist beidem gerecht zu werden, einfach durch dieses produktionsbedingte Arbeiten. Am DT zum Beispiel wird samstags jetzt nicht mehr geprobt, nur noch in den Endproben, was ich total super finde. Und das hat für mich echt einen Riesenunterschied gemacht.

C: Und dass sie einen acht Stunden Tag für Assistent*innen anstreben!

P: Das ist ja auch neu, das ist am Thalia auch so, das hat aber auch total viele Probleme mit sich gebracht, kann ich sagen als Kostümbildnerin die mit dieser neuen Regelung konfrontiert war. Es wurde diese Regelung gemacht - was ich total richtig finde für die Assistentinnen und Assistenten - aber es wurde an den Rahmenbedingungen nichts verändert, bei mir hat das am Anfang bedeutet, das ich einfach noch mehr gearbeitet habe und das hat mich total verärgert, weil ich den Schutz der Assistent*innen total richtig finde, aber es ging absolut auf meine Kosten. Das war jetzt immer wieder ein Thema auch am DT, dass dann so viel verlangt wird, da muss man sich dann echt gut aufteilen... diese Regelungen gelten dann nämlich für Angestellte, aber natürlich nicht für die Selbstständige. Und dann das Thema Abendproben, ich mag Abendproben eigentlich auch sehr gerne, aber es ist natürlich total familienunfreundlich. Dann diese kurzfristige Probenplanung ist für mich immer wieder problematisch, es gibt zum Beispiel aber auch ein Regisseur mit dem ich arbeite, der plant alles soweit im Voraus, dass ich weiß dann muss ich da sein, dann muss ich nicht da sein, bei Jette [Steckel] ist das zum Beispiel ganz anders, da kann ich gar nichts planen. Und dann ist man vormittags bei der Probe und zwischen den Proben hab ich ja nicht frei, da bin ich in den Werkstätten, da mach ich Besorgungen und dann bin ich wieder bei den Abendproben, das sind Arbeitszeiten die dadurch entstehen, die gar nicht gehen und das hab ich jahrelang so gemacht. Da gibt es ja Bestrebungen, dass Anproben nur noch innerhalb der Arbeitszeiten von den Schauspieler*innen stattfinden, ich weiß nicht wie sich das durchgesetzt hat, aber genau das muss ich oder die Assistent*in dann aber mit der Regie besprechen, die dann aber sagt: ‚Auf gar keinen Fall, no way, ich brauch die Person jetzt aber bei der Probe.‘ Man muss halt auch so wahnsinnig viel Orgagespräche führen, das ist auch so hinderlich. Wenn sich sozusagen alles in den Probenzeiten abspielen könnte, fände ich es einfacher weil, man dann mit so Zeitfenstern planen könnte, aber es spielt sich einfach sehr sehr viel zwischen diesen Probenblöcken ab und dadurch finde ich es schwer machbar. Ich hab einen Partner der Sachen übernimmt und sogar die Eltern in der Stadt wodurch wir sehr viel Unterstützung haben, aber wenn es das nicht geben würde, wüsste ich ehrlich gesagt nicht wie ich den Beruf ausüben könnte, weil ich auch nicht so viel Geld verdiene, dass ich mir eine Kinderbetreuung noch nach der Kita leisten kann. Und dann muss man natürlich schauen während der Schwangerschaft, wie lange kann man da arbeiten, das hatte ich jetzt als Thema in der Schwangerschaft, weil es ja Arbeitsrechtsbestimmungen gibt auch für Selbstständige, aber wie realistisch ist es die einzuhalten in einer laufenden Produktion. Es ist echt ein schwieriges Thema, andererseits merke ich auch, wenn alles total verregelt ist, finde ich es auch furchtbar, ich kann selber auch nicht auf Knopfdruck arbeiten, wenn es diese Freiräume nicht gibt. Ich geh auch nicht ins Atelier und weiß ich hab zwei Stunden und bin auf den Punkt die zwei Stunden produktiv, das sind ja diese Räume, die man außen herum braucht. Ich frag mich da manchmal, wie bekommt man das in der Produktion hin, dass beides so Raum hat. Ich fände es total toll lange Vormittagsproben zu haben und dann keine Abendproben, ich weiß auch von Teams, die das machen.

C: Weil es das familienfreundlicher gestaltet für alle Beteiligten?

Absolut und das macht es viel planbarer, wenn man weiß man arbeitet bis 18 Uhr und es ist nicht noch abends was, dann ist das immer noch ein langer Tag, wenn man um 8 anfängt. Und tatsächlich dieses samstags arbeiten, das finde ich total gut - das war ja glaube ich ein Vorschlag vom Ensemble Netzwerk und keine Regel die umgesetzt werden musste - und ich finde es total super, dass Khuon sich entschieden hat, das umzusetzen, am Thalia ist es zum Beispiel nicht so.

C: [Wir sprechen über meine Gastassistent am DT]

P: Je nachdem was du für ein Team hast, weil an den Bedingungen nichts geändert wurde, aber es jetzt diese Regelungen gibt, is man total zerrissen, weil natürlich die Kostümbildnerin sagt: ‚Sorry, wir müssen das jetzt noch fertig machen, wir haben dann und dann Premiere‘ und die Regisseurin oder der Regisseur sagt: ‚Wir proben jetzt aber doch noch, das war schon auch immer dann Konfliktpotential zwischen Kostümbildner*innen und Assistent*innen.‘ Bei Bühne ist das dann vielleicht nochmal krasser, weil die Bühnenbildnerin oder der Bühnenbildner dann vielleicht gar nicht da sind und dann aber trotzdem so viel verlangt ist und das soll man dann alles in acht Stunden schaffen, es ist oft wahnsinnig unrealistisch bei dem Pensum.

C: Siehst du einen utopischen Ansatz wie man das lösen kann?

Entweder Probenzeiträume verlängert und man sagt für eine Produktion ist einfach mehr Zeit, damit man nicht immer am Anschlag ist - das würde natürlich aber heißen weniger Premieren. Und dann dieses Abendproben und Samstagsproben Modell erstmal abschafft oder zumindest reduziert. Ich glaube das

wären schon zwei Faktoren die was bewirken würden. Und dann ist es glaube ich aber auch ein Spirit, der an einem Haus vorhanden sein muss, dass das ok ist. Irgendwie ist dieses unausgesprochene Gesetz immer noch da: alle arbeiten bis sie umfallen, da geht keiner früher, das gehört sich nicht. Und sich ja auch alle so doll über dieses immer Arbeiten, immer Machen, immer Produzieren definieren, dass das Gegenmodell - einfach ein acht Stunden Tag - das geht damit nicht. Und ich glaube deswegen ist es ja auch so wahnsinnig schwer.

C: [Ich spreche über Arbeit an der Produktion vs. Arbeiten in den Werkstätten]

P: Das ist schon sehr fragwürdig, gerade dass unser Bereich, der weniger Sicherheiten hat und viel ausbeuterischer unterwegs ist Wiederrum durch dieses produktionsbedingte Arbeiten auch so anders unter Druck steht. Dass es da keinen Schutz oder Regelungen gibt, dass es immer wieder auf einen selber zurück fällt, weil es immer an einem hängen bleibt. Ich hab es mir vorgenommen, wenn ich nach der Elternzeit wieder anfangen, mir ein Modell zu überlegen wie ich arbeiten möchte und das dann einfach mal zu versuchen.

C: Hast du eine Ahnung wie das aussehen könnte?

P: Es ist tatsächlich so gestaltet, dass ich für mich mit der Regie gemeinsam sage: ‚Ich bin dann und dann da‘ und das dann mit den Werkstätten kommuniziere und mal versuchen ob das irgendwie aufgeht. Also Vormittagsproben, dann bestimmte Nachmittage an denen ich da bin, bestimmte Abendproben, so durchgeplant in einem völlig ungeplanten Probenalltag. Aber das ist glaube ich das Einzige wie ich es machen kann, weil ich sonst die ganze Zeit nur am telefonieren und organisieren bin: ‚Hey, kannst du noch eine Stunde länger auf mein Kind aufpassen, ich komm doch später, oh, Gott, jetzt macht die Kita gleich zu.‘ Und ich merke auch, ich will nicht immer nur gestresst sein und immer nur an meinen Ressourcen knabbern müssen, damit ich alles unter einen Hut bekomme, das sollte so nicht sein. Ich meine wenn wir super viel verdienen würden und ich mach nur zwei Produktionen im Jahr, dafür mich total verausgaben wäre, das was anderes, aber so ist das...

C: Ich finde es bemerkenswert, dass erst der Faktor Kind einen zu diesen Überlegungen bringt, wobei eigentlich der Faktor Existieren eine Rolle spielen sollte..

P: Ich hatte das tatsächlich auch schon vor den Kindern, aber es hat sich natürlich extrem verstärkt, weil andere Prioritäten ins Leben treten, die man einfach auch nicht verschieben kann, die sind da.

2.5 Interview mit Victoria Behr am 13.07.2021 per Zoom

C: Wann freust du dich besonders über deine Arbeit?

V: Eigentlich immer! (Lacht) Besonders freue ich mich, wenn das Kostüm funktioniert, also wenn du sofort merkst, wenn jemand die Kleidung trägt, dass die Figur dann funktioniert, dass es den Charakter unterstützt, dass Kostüm und das was der Schauspieler sich vielleicht angelegt hat, das zusammen funktioniert.

C: Wann passiert das? In der Anprobe oder bei der AMA?

V: Ich würde sagen, in der Anprobe blitzt das oft schon so ein bisschen durch und in der AMA dann auf jeden Fall, da zündet es.

C: Wann sagst du ja zu einer Produktion, welche Bedienungen müssen da für dich stimmen?

V: Erstmal schau ich in meinen Kalender, wenn ich die Regisseurin oder den Regisseur kenne, ist das eigentlich nur eine Zeitfrage, weil ich dann schon weiß, was auf mich zukommt. Wenn es jemand Neues ist, dann würde ich mich vielleicht erstmal vorsichtig herantasten und mir anhören was geplant ist und ob das Thema mich interessiert, also ein bisschen spontan, ob ich da gleich eine Idee habe oder sich etwas öffnet. Bestimmt würde ich mich, wenn ich von dem Regisseur jetzt noch gar nichts gehört habe, vielleicht erstmal informieren und dann ja sagen.

C: Heißt informieren Kolleg*innen fragen?

V: Kollegen fragen ist natürlich immer besser als irgendwas zu googeln.

C: Aber geht es dir da dann um Zusammenarbeit, um Umgangsformen oder gehts dir dann um die künstlerische Arbeit?

V: Ich glaube es geht auch um den Ansatz. Ich finde es natürlich spannend mit unterschiedlichen Leuten zu arbeiten, aber es gibt auch genug Ansätze wo ich sagen würde: ‚Warum fragt der mich jetzt? Da hab ich gar keinen Ansatz.‘ Aber ich würde auch nicht unbedingt einer Produktion zusagen, nur weil sie an einem bestimmten Haus ist, zum Beispiel, weil das einen tollen Ruf hat, der Regisseur ist aber total unfreundlich und blöd.

C: Also unfreundlich und blöd sind schon Kategorien?

V: Ja, auf jeden Fall. Wobei man das ja, wenn man Leute noch nicht kennt, vorher noch nicht weißt, deswegen ist es natürlich super man hat da Referenzen und Leute fragen kann.

C: Kannst du so einen Ablauf von einer Vorbereitung von einer Produktion skizzieren? Also was ist deine Herangehensweise an die Recherche, wie viel weißt du zu Probenbeginn?

V: Also es kommt auch immer auf den Regisseur an, mit dem ich arbeite. Bei dem einem Regisseur gibt es ein konkretes Treffen mit dem Bühnenbildner und man fängt an Ideen zu sammeln, dann kommt natürlich die Idee vom Bühnenbildner und dann gibt es meistens schon ein großes Thema, in welche Richtung es gehen soll. Dann fang ich mit Bildrecherche an, mit Büchern, Zeitschriften usw. Das was alle machen. Und dann zeichne ich Figurinen - also ich mach Collagen - und die zeige ich dann dem Regisseur. Bei Opern ja sowieso, da ist alles fertig, und im Schauspiel, bei Herbert Fritsch ist auch eigentlich immer alles vorher fertig, weil es wichtig und es ja auch ein geschlossenes Konzept ist. Wenn ich jetzt zum Beispiel mit Antú Nunes arbeite, dann ist vorher gar nichts fertig, das ist ein ganz anderes Arbeiten, weil es ein entwickelndes ist, da sind die Stücke oft noch nicht fertig, es ist ne Stückbearbeitung, man schaut, was man aus dem Stück alles noch rausholen oder in welche Richtung man überhaupt will. Da habe ich natürlich auch eine Bildersammlung, aber die geht in die Richtung wie ich denke, aber manchmal vermischt sich dann was mit dem Anderen oder manchmal muss ich es dann auch einfach durchsetzen, weil ich keine andere Chance habe, weil es zu lange offen bleibt, bis eine Woche vor der Premiere. Genau, das sind so die zwei Arbeitsweise.

C: [Ich spreche über die zwei Arbeitsweisen in meiner Praxis] Hast du da eine Vorliebe?

V: Na, das andere ist natürlich viel praktischer, da bist du abgesichert, und da bist du Safe direkt am Anfang, natürlich kann da auch immer noch was kommen. Es ist super spannend, ich finds halt für unseren Beruf - der Bühnenbildner ist in dem Fall ein bisschen sicherer unterwegs - für unseren Beruf ist es einfach eine Katastrophe so zu arbeiten, weil wir an so viele Menschen gebunden sind, die für uns und mit uns arbeiten und die bis zum Schluss, die immer ruhig zu halten, aber da gibt es kein.. Also ich hab versucht mit dem Regisseur darüber zu reden und ihm immer wieder irgendwie klar zu machen: Das geht so nicht, ich kann so nicht, das ist für mich kein schönes Arbeiten. Und es gibt Häuser die können das gut, und es gibt Häuser die können das überhaupt nicht gut, z.B. am Thalia Theater, die kamen super klar damit, weil sie den Regisseur einfach schon zehn Jahre kannten und das gewohnt sind. Die konnten darauf reagieren. Aber wenn du jetzt an einem kleineren Haus bist, das weniger Zeit, weniger Geld, weniger Ressourcen hat, dann wird das halt super schwierig Und dann muss man halt Kompromisse machen, und das kannst du ein, zwei Mal machen und dann macht es auch keinen Spass mehr.

C: Ihr habt „Dreigroschenoper“ und „Das Schloss“ zusammen gemacht am Thalia Theater, oder? „Das Schloss“ sah in meinem Gefühl viel geplanter aus..

V: Das Schloss war ein totales Fragezeichen und irgendwann haben wir uns dann entschlossen wir machen so merkwürdige Wesen und so merkwürdige Körper, aber es war sehr improvisiert alles

C: Was hast du das Gefühl ist während den Proben deine wichtigste Aufgabe?

V: So ein bisschen leider immer aufpassen, das alles geht, weil Probenkostüme ja nie so ganz... also ich versuch immer wenn es aufwendige Kostüme sind, die Probenkostüme genauso zu gestalten wie die Originalkostüme, aber man ist dann manchmal doch so ein bisschen der Spaßverderber und muss sagen: ‚Mhh, ich weiß nicht..‘ Wobei ich es auch toll finde das einfach so zu lassen, es gibt halt einfach manchmal Dinge die einfach überhaupt nicht funktionieren, da muss man dann Stop rufen. Man begleitet einfach das Ganze. Mit Antú [Nunes] arbeitet man zusammen weiter an der Idee oder findet erstmal die Idee und auf anderen Proben ist man eher um Sachen zu überprüfen ob das richtig ist, ob das funktioniert.

C: Wie gestaltest du deine Zusammenarbeit mit den Schauspieler*innen?

V: Aus meiner Erfahrung kommen sie zu mir, wenn sie wirklich ein Problem haben, aber erstmal finde ich ist da ein ziemlich großes Vertrauen gegenseitig da, so dass man was damit anfangen kann und auch einen offenen Austausch, ... außer jemand fühlt sich als hätte man da eine Hülle über sich gestülpt und man kann da jetzt irgendwie so gar nichts damit anfangen, dann muss man natürlich darauf eingehen, aber das hatte ich bis jetzt nicht so häufig.

C: Jetzt habe ich so ein bisschen einen Einblick wie du jetzt arbeitest, jetzt würde ich dich gerne Fragen wie du da hingekommen bist. Wie du zu Kostümbild gekommen bist, was deine ersten Erfahrungen waren?

V: Ja, ich glaube ich war immer schon so Mode interessiert als kleines Mädchen, aber ist jetzt auch nichts besonderes, und dann bin ich Koblenz, wo ich großgeworden bin, zu einem Jugendtheater gegangen. Da konnten Jugendliche mit professionellen Theaterschaffenden zusammen arbeiten, und da bin so reingerutscht mit 15 ungefähr und hab angefangen mit Stühle streichen, das war so ein bisschen wie eine freie Theatergruppe, aber schon mit Geld dahinter. Da hab ich angefangen zu arbeiten und da war die Initialzündung auch so ein bisschen, dass man in der Gruppe arbeitet, das man sofort so in einer Gemeinschaft ist und viele Leute zusammen an einem Ding oder auf eine Sache hinarbeiten. Da bin dann relativ schnell in die Schneiderei gekommen und da hatte ich zwei wahnsinnig tolle Damen - die eigentlich einen anderen Job hatten - die haben da aus Altkleidern und aus Stoffspenden Kostüme genäht, das war so super improvisiert. Und da habe ich geholfen und hab eigentlich nach der Schule jeden Nachmittag da an der Nähmaschine gesessen und das war für mich so ein: ‚Okay, das macht mir total viel Spaß‘, hatte aber noch gar keine Ahnung wie richtiges Theater funktioniert. Und dann hab ich mich eben entschieden ein Studium zu machen und dann angefangen mit Praktikas und Hospitanzen, aber die waren dann auch in Koblenz am Stadttheater, was jetzt nicht irgendwie das... also da saß ich in der Schneiderei und hab Knöpfe sortiert, da bekommst du jetzt nicht so mit, was der Beruf bedeutet, aber trotzdem hat mich das auch nicht gehindert und dann bin ich eben - wie du - nach Hamburg gegangen.

C: Wie hat sich der Übergang von Ausbildung zu Beruf sich bei dir gestaltet?

V: Der war bei mir irgendwie so ein bisschen.. Also, wenn ich im Nachhinein auf das Studium schaue, mochte ich das irgendwie gerne und ich war ja noch bei Herr von Bodisco, den mochte ich auch total gerne - er war ja auch sehr schwierig - ich fand das immer irgendwie sehr toll bei ihm zu sitzen, aber er hat uns glaube ich nicht viel beigebracht. Er hat uns aus seiner Lebenserfahrung und so weiter erzählt und hat schon so ein paar Sachen gesagt, aber ich glaube wenn ich jetzt richtig eine Hospitanz am Thalia in einer Produktion gemacht hätte vorher, hätte ich schon viel viel mehr gewusst. Dadurch, dass ich in Koblenz irgendwie in der Schneider gesessen hab, hatte ich noch überhaupt kein Gefühl dafür gehabt, wie der Beruf wird und das finde ich hat man in dem Studium - außer bei Konstanze Schuster, die Kostümtechniken und färben und so weiter unterrichtet hat - das war das Einzige wo man so ein bisschen das Gefühl bekommen hat wie Theater wirklich funktioniert, weil das alles andere sehr theoretisch war. Und viele aus meinem Semester sind auch weggegangen und haben mal eine Hospitanz gemacht und das hab ich irgendwie nicht gemacht, weil ich dachte ich will das jetzt irgendwie beenden, ich zieh das Studium jetzt durch. Also zwischendurch hab ich mal ein, zwei kleine Ausflüge, so Hospitanzen bei Produktionen gemacht, aber ich hab keine große Pause gemacht, ich war nicht für ein halbes Jahr oder ein Jahr weg. Und dann hab ich mein Diplom gemacht und war dann so ein bisschen verloren, weil da meine Mutter gerade gestorben ist, kurz bevor ich mein Diplom gemacht habe und ich wusste überhaupt gar nicht wohin, und dann hat sich aber das alles total schnell ergeben. Eine Freundin aus dem Semester hat mir gesagt, dass in Bochum eine Assistenz gesucht wird, dann hab ich mich da beworben und bin ich genommen worden und dann hab ich da angefangen als Assistentin. Ich hatte da eine ganz tolle Chefin, eine Kostümbildnerin, die sowas wie die Ausstattungsleiterin war, und mit der bin ich dann auch weitergegangen nach Zürich, also das ging alles so irgendwie so sehr smooth ineinander über, das war richtiges Glück glaube ich... Und dann war ich zwei Jahre in Bochum und dann ist das ganze Team nach Zürich gegangen und hat gefragt: ‚willst du nicht

mitkommen?' und dann war ich nochmal vier Jahre in Zürich, was ja relativ lang ist dann, insgesamt sechs Jahre, aber irgendwie hat sich das alles gut gefügt, weil da konnte ich viel selber machen, weil die da sehr unterstützt haben, dass die Assistenten viel arbeiten.

C: Was wirklich auch wichtig ist, ob sich dieses „Versprechen“ da einlöst..

V: Wenn das nicht so gewesen wäre, wäre ich nach zwei Jahren wahrscheinlich auch weggewesen und hätte es woanders nochmal weiter versucht, so, da kriegt man ja auch ein Gefühl dafür wie es läuft.

C: Theaterkarrieren sind immer auch geprägt von den Teams, in denen man arbeitet. Wie hast du die Personen getroffen, die deine Karriere am meisten beeinflusst haben?

V: Auch wieder Glück, das eine hat zum Anderen geführt, ich durfte in Zürich viel selber machen, und ein Regisseur bei dem ich assistiert habe - oder bei dessen Kostümbildnerin assistiert habe - den kannte ich aus drei, vier Produktionen, der hat mich dann irgendwann mal gefragt, ob ich selber für ihn Kostüme machen möchte, und die hat Wiederrum ein Intendant gesehen, der gerade eine Kostümbildnerin gesucht hat für Herbert Fritsch und der hat uns dann zusammen gebracht, also das war auch wieder so eine Glücksfügung. Ich hab Kostüme gemacht und die wurden gesehen und weitergegeben und das hat sich dann alles so ergeben und das war genauso die Richtung die Herbert Fritsch gesucht hat. Das war ein Blind Date, da musste ich auch erstmal rausfinden wer das ist, bis dahin hatte Herbert [Fritsch] eine Arbeit als Regisseur gemacht und er war halt als Schauspieler bekannt und hatte dann natürlich schon mal von ihm gehört, aber kannte ihn jetzt privat gar nicht.

C: Ich hab letztens in Oberhausen gearbeitet, da hängen deine Entwürfe immer noch in der Schneiderei!

V: Ja, das war toll da, ich war noch als Assistentin in Zürich engagiert, das war eben auch so toll, dass die mich da rausgelassen haben: ‚Klar, musst du das machen, so geht die Karriere los, du kriegst jetzt sechs Wochen frei und dann gehst du nach Oberhausen.‘

C: Gab es Tiefpunkte oder Schwierigkeiten in deiner Karriere? Wenn ja, wie bist du damit umgegangen?

V: Ja, klar, gibts da Schwierigkeiten, aber die sind dann eher so zwischenmenschliche Geschichten und so weiter...

C: Das ging ja dann sehr schnell bei dir von Assistenz zu Kostümbildnerin des Jahres, wie war das für dich?

V: Wahnsinnig, ich kann es heute immer noch nicht glauben, dass das alles so ineinander übergegangen ist, und so gut funktioniert hat. Ich hab auch noch mit anderen Regisseuren weitergearbeitet, aber es hat natürlich total viel mit dem was Herbert und ich zusammen erfunden haben, dass das so ein Erfolg geworden ist und die Leute das so toll fanden, dass das natürlich ein totaler Zufall, ein totales Glück, sowas kann man ja nicht steuern, da ist man ja einfach total abhängig.

C: Denkst du, dass Zufall dabei eine große Rolle gespielt hat? Wenn ja, kann man diesem Zufall auf die Sprünge helfen?

V: Natürlich ist das wirklich ein Zufall, dass jetzt gerade der Intendant nach Zürich gekommen ist und sich diese Produktion angeschaut hat und sich dann gedacht hat: die..

C: [Ich spreche über die Erfahrung in den Interviews zu der Frage]

V: Das finde ich jetzt schwierig zu sagen: ja, ich hab Talent und ja, ich hab hart dafür gearbeitet, das wären jetzt nicht zwei Sätze, die von mir kommen, klar habe ich als Assistentin viel gearbeitet und ob ich jetzt Talent habe oder nicht, finde ich komisch zu sagen.

C: Ich glaube, das wurde wahrscheinlich über dich geschrieben.

V: Und das ist ja einfach ein Geschmack, wenn jetzt jemand das sieht und denkt: das finde ich toll und das passt gut zusammen, da hab ich mich ja nicht verbogen um irgendjemand zu gefallen. So habe ich damals gearbeitet oder arbeite ich heute noch, das ist so meine Linie, meine Richtung und wenn da jemand gekommen ist und sagt: ‚genau sowas suche ich‘, dann ist das irgendwie auch eine Glücksverbindung.

C: Das hört sich fast so an, als hättest du „deine Linie“ nie aufwiegen müssen mit weiter arbeiten können... bist du je in Kontexten gelandet wo du so viele Kompromisse eingehen musstest, dass du dich darin nicht mehr gesehen hast?

V: Ne, das gab es eigentlich noch nicht. Wenn ich mit Herbert arbeite, dann hab ich natürlich eine bestimmte Linie, und die jetzt eins zu eins auf einen anderen Regisseur zu übertragen wäre natürlich auch komisch. Deswegen versuche ich anders zu arbeiten, werde aber trotzdem häufig in den Kritiken noch als ‚die Kostümbildnerin von ..‘, das kann man dann nicht trenne.

C: Bei dem Theaterpodcast ja auch, den ich in der Mail erwähnt habe.

[Wir unterhalten uns über den Podcasts]

C: Was ist in den Teams, in denen du arbeitest, unabdinglich für das Gelingen deiner und der gemeinsamen Arbeit?

V: Ich glaube tatsächlich, die Geschichte gemeinsam zu erzählen, in einer Form die irgendwie zusammen geht, also das nicht jeder in seiner Richtung ausschert und ja, dass es Spass bringt glaube ich, also das der Weg dahin, die lange Arbeit, dass es nicht nur für den Zuschauer ist - natürlich ist es am Ende für den Zuschauer - aber das man zusammen irgendwie eine gute Zeit auf dem Weg dahin hat und einen tollen Austausch hat, das ist mir sehr wichtig.

C: Dass man auch gewisse Umgangsformen und ...

V: Genau, natürlich gibt es da auch mal Streitereien, oder Menschen die sind unglücklich, aber dass man von Anfang an sagt: wir arbeiten gemeinsam an einer Sache und nicht gegeneinander und durch die Energie kommt auch das Beste am Ende dann raus.

C: Auch wohlwollend dem anderen gegenüber sein...- Am Anfang habe ich dich gefragt worüber du dich besonders freust bei deiner Arbeit, jetzt möchte ich dich fragen: Was nervt dich?

V: Mich nervt wirklich oft noch die Nicht-Beachtung, was ja auch immer wieder großes Thema ist - ich kann mich da eigentlich nicht beschweren, weil mein Name wird tatsächlich häufiger erwähnt - aber auch ganz oft nicht...aber ich finde das für die Kollegen...wobei, das hatte ich jetzt gerade wieder irgendwo eine ewige Beschreibung vom Kostüm und niemand sagt wer es gemacht, also einfach immer noch das nicht gleichberechtigt behandelt werden, und das was so offensichtlich ist, das man das nicht wahrnimmt oder wertschätzt, das nervt halt immer noch und als Kostümbildner ist man irgendwie so die Tante, die auch dabei ist. Das erfahre ich immer wieder, dass sind so Kleinigkeiten, wenn das Betriebsbüro einem eine Mail schreibt wird der Regisseur natürlich mit Namen angesprochen, aber bei der Kostümbildnerin ist dann wieder so: ‚Liebe Alle‘. Und das sind so Kleinigkeiten, die mich tatsächlich noch nerven. ... Sonst, bin ich eigentlich mit der Arbeit mit den Werkstätten, da hab ich bis jetzt eigentlich keine - muss kurz überlegen... Manchmal gibt es sowas, da stößt man ein bisschen auf Bürokratie, da möchte man alles so schnell erledigen, da hat man nicht mal fünf Minuten Muse, um mal kurz über was nachzudenken, sondern es ist dann so ein Abhaken, aber das hat dann vielleicht oft mit einer kurzen Überforderung oder so zu tun, was alles gemacht werden sollte, und das schränkt einen dann schon sehr ein... Naja und dass man einfach gleichberechtigt wahrgenommen wird, und natürlich ist der Regisseur immer das Alpha Tier und das wird wahrscheinlich auch nicht... da denke ich gerade sehr viel drüber nach... also ich sehe es jetzt so konkret: Herbert [Fritsch] ist 70, Antú [Nunes] ist 35, Herbert [Fritsch] ist durch ein ganz anderes Theatersystem durchgegangen, so mit Castorf und diversen anderen Regisseuren, und Antú [Nunes] mit 35 ist jetzt gerade in der Theaterleitung mit vier Leuten, die wollen einfach andere Konstellationen, andere Systeme irgendwie schaffen. Das ist natürlich total anders und auch einen super Ansatz finde ich. Da muss man natürlich kucken, ob das aufgeht mit so vielen Leuten, ob das alles funktioniert. Ja, und dass man immer noch so hinter dem Bühnenbildner steht, das ist einfach kein gleichwertiges Arbeiten in der Gruppe. Also ich kann jetzt nicht sagen, dass ich von den Regisseuren, mit denen ich arbeite - vielleicht mal mit einer Ausnahme -, dass man da nicht ernstgenommen wird, also davon geh ich aus, das ist die Grundlage aller Zusammenarbeiten, dass sie dich ordentlich behandeln.

C: Also gehts dir dabei um die Außenwirkung? Wie es besprochen wird?

V: Wie es besprochen wird ist mir ehrlich gesagt gar nicht, Kritiken und so sind für mich überhaupt nicht wichtig, also natürlich ist es für mich ein bisschen wichtig, aber es ist nicht das Maß der Dinge, aber es geht halt darum, dass man, ja, dass man gleichwertig... also warum muss der Bühnenbildner jetzt so viel mehr verdienen? Und das ist halt so, dass es da immer noch so eine Ungerechtigkeit gibt, das finde ich halt nicht in Ordnung.

C: Welche Veränderungen würdest du gerne sehen im Bezug auf unsere Arbeit?

V: Ja, also, es hört sich so doof an, aber dadurch dass das bei mir alles so smooth gelaufen ist, sehe ich jetzt für nicht... Natürlich hat man immer wieder Probleme, dass nicht genug Zeit da ist, nicht genug Geld, da muss man eben Kompromisse eingehen. Wenn jetzt jemand sagt: ‚Dafür haben wir kein Geld‘, dann dreh ich nicht durch und sag: ‚Ich will das aber haben‘, das ist finde ich total wichtig, also gehört total zu unserem Beruf, dass man da nicht so durchlaufen kann, sondern dass man miteinander reden muss und Kompromisse eingehen muss. Also nicht, dass du mich falsch verstehst, weil bei mir alles so gerade gegangen ist, funktioniert alles. Ich kann leider einfach nur sagen, dass ich total happy bin in dem Beruf. (Lacht) Ich lieb ihn halt und deswegen gibt es eigentlich nicht den Moment wo ich sage: ‚es nervt mich alles so dermaßen, ich will jetzt was anderes machen.‘ Das hat es Gottseidank noch nicht gegeben. Natürlich gibt es Kleinigkeiten, die einen nerven, aber das ist auch dann nach ein paar Wochen wieder ok. Man müsste eigentlich mal anfangen das aufzuschreiben um daraus zu lernen oder fürs nächste Mal das mit nehmen und gleich sagen: ‚Leute, so geht es nicht.‘

C: Jetzt möchte ich noch eine Frage stellen, die mich momentan sehr beschäftigt: Wie gehst du oder bist du in der Vergangenheit mit der Tatsache umgegangen, dass man immer angefragt werden muss um arbeiten zu können? Empfindest du diese Rolle in der man als Kostümbildner*in steckt als passiv?

V: Das kann ich dir sagen: es passiert immer was, irgendwas ergibt sich immer wieder, aber es ist so viel auch.. schau mal, wenn Herbert [Fritsch] jetzt nach drei Jahren schon wieder out gewesen wäre, oder kein Bock mehr gehabt hätte, oder kein Bock mehr auf mich gehabt hätte, eine andere Ästhetik.. man ist auch leider so abhängig von den Leuten. Es kann alles super cool, super smooth durchgehen, aber es kann sich von heute auf morgen einfach alles verändern. Man darf da nicht zu schnell ungeduldig werden und ich glaube auch so direkt vom Studium super viel arbeiten, ich finde auch das Assistieren total wichtig ist dazwischen, weil du einfach Leute kennenlernst, und ich glaube es ist auch super, wenn du an verschiedenen Häusern - das hab ich zum Beispiel nicht gemacht, ich war da safe an meinem Ort, hatte aber genug Abwechslung und genug zu tun, ich war ja auch zwei verschiedene Städte, aber ich glaube dieses vom Studium direkt in den Beruf ohne zu assistieren, finde ich...wenn es funktioniert, wenn du jemanden hast der viel zu tun hat, einen Regisseur oder eine Regisseurin, auf jeden Fall, aber sonst würde ich so immer das assistieren immer noch dazwischen machen. [...] Also wenn ich jetzt ein Jahr Zeit hätte und nicht schon 42 wäre, dann würde ich jetzt auf jeden Fall in ner Oper assistieren oder so, da verdienst du ja tatsächlich auch ganz okayes Geld.

C: [Wir unterhalten uns übers Assistieren] ... Wie denkst du, wird sich unser Beruf in der Zukunft entwickeln?

V: Ich glaube grundsätzlich: warum sollte sich da ja jetzt so viel verändern, das ist ja auch ein Beruf mit Tradition, vielleicht bin ich da so ein bisschen spießig. Ich finde man muss aufpassen, natürlich profitiere ich da selber auch von, durch diese ganze Bilderflut, die man da so bekommt, über Pinterest, über Instagram und so weiter, ist man da so vollgeballert mit Sachen, die irgendwie toll aussehen. Da beobachte ich so eine Gefahr, dass es einfach nur cool aussieht, aber dass es so sehr viel Hülle ist, aber dass es nichts mit dem zutun hat was es eigentlich ist. Also dass die Ästhetik wahnsinnig Eindruck macht, die Figuren super cool aussehen, aber es sind aber überhaupt nicht die Figuren, das beobachte ich so ein bisschen. Und da muss man aufpassen, dass es halt nicht zu beliebig wird, sondern dass man da bei einer Figur und dem was es eigentlich ist, dass man da nicht so abrutscht in eine Inhaltslosigkeit.

C: Manchmal schaut man ja auch hin und man sieht einfach welche Bilder die Person sich angeschaut hat...

V: Klauen tun wir sowieso alle, aber das sollte dann zumindest Sinn machen und wenn es einfach nur alles cool aussieht und es ist ein wahnsinnig aufwendiges Bühnenbild, weil es ein gutes Bild ist und die Figuren stehen einfach nur da drin und machen gar nichts mit diesem Bühnenbild oder es hat überhaupt keinen Zusammenhang, das finde ich so ein bisschen gefährlich. Und das kommt vielleicht daher, dass man einfach zu leicht[fertig] mit der Bilder- und Informationsflut umgeht, und dass gar nicht mehr so filtern kann.

Und das finde ich den großen Unterschied zwischen Mode und Kostüm, dass es da viel mehr auf die Figur geht und wenn die einfach nur eine coole Glitzerhose anhaben, das erzählt mir aber gar nichts mehr, das finde ich gefährlich. Da bin ich ein bisschen spießig. (Lacht) [Spricht über ihre Zeit als Assistentin.]

C: Hast du abschließend noch ein paar Worte die du jungen Kostümbildner*innen mitgeben möchtest? [ich spreche über mein Vorhaben mit der Masterthesist] ... man weiß immer nur von der Person ab dem Zeitpunkt des Erfolges.

V: Ich finds total schwierig, als Kostümbildner hast du natürlich noch mehr einen Rahmen, als freier Künstler weißt du ja auch nicht was du machen sollst, du bist so auf andere Leute angewiesen, und ich finde was wichtig ist, dass man halt offen bleibt und dass man nicht zu sehr - aber da ist ja auch jeder anders, jeder sieht sich anders, jeder will anders arbeiten. Das ist, finde ich, total schwer, ich bin da glaube ich ziemlich klassisch und auf der traditionellen Schiene, ich will jetzt nicht viel vorkommen, es geht nicht so viel um mich, sondern es geht um meine Arbeit, ich will meine Arbeit machen in einem Team das mich gut behandeln, das ist schon mal die Grundlage die unbedingt [gegeben sein muss] und ich finde man muss da Kompromisse eingehen, wenn es nicht gleich losgeht, darf man nicht gleich sagen: ‚Ja, aber ich will aber jetzt sofort als freie Kostümbildnerin arbeiten‘, sondern das meine ich eben, warum das Assistieren auch wichtig ist, das ist ja keine verlorene Zeit, sondern man macht Erfahrungen, man lernt Leute kennen, man lernt wie es nicht gehen soll, man lernt wie es gehen soll. Und für mich war nach dem theoretischen Ding, in die Praxis zu gehen das aller aller Wichtigste. Deswegen würde ich das jedem Empfehlen. Ich hab ja auch viele Assistenten, die ich kennenlerne, die vom Studium [kommen], dann arbeiten sie mal wieder hier, dann kommen sie mal wieder zurück, und das hört sich jetzt blöd an, aber man darf sich da auch nicht zu fein sein, dann assistiert man halt nochmal, und dann macht man wieder was selber, ich finde so den einen Weg zu sagen: so muss es gehen, den gibt es nicht. Irgendwann kommt dann mal jemand und dann geht es los, und dann geht es aber wieder runter und dann kommt aber jemand anders. Jeder muss für sich da ein Gefühl bekommen, wie er gerne arbeiten will, und dann helfen eben auch negative und positive Erfahrungen.

C: In meiner Blase wird assistieren nach dem Studium fast als Rückschritt wahrgenommen habe ich manchmal das Gefühl..

V: Es kommt natürlich auch immer drauf an, wo du assistierst, also wenn du jetzt in so einem Riesenhaus assistierst, bei den Salzburger Festspielen, klar bekommst du da einen Ablauf mit und eine Routine rein, aber da herrscht ja erstmal so eine Grunddruck und eine Stressatmosphäre, ich finde es immer noch super herzlich und mag es da zu arbeiten, aber das wäre jetzt nicht das Haus, wo ich sagen würde, da muss du unbedingt mal assistieren, da würde ich eher irgendwo hingehen wo du mit ein bisschen mehr Ruhe und Zeit hast die Leute kennenzulernen.

Ich versichere, dass ich vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe selbständig verfassten nur die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommene Stellen sind unter Angabe der Quellen kenntlich gemacht.

Ich erkläre mich einverstanden, dass ein Exemplar meiner Masterthesis in die Bibliothek des Fachbereichs aufgenommen wird; Rechte Dritter werden dadurch nicht verletzt.

Hamburg, den