



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Von der Idee auf die Bühne.
Schwierigkeiten der Umsetzung von
Theaterkostümen“

Verfasserin

Magdalena Weissensteiner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin

Univ.-Lekt. Dr. phil. Anna Maria Bönsch

Inhalt:

1. Einleitung	5
1.1 Definition Theater	8
1.2 Szenische Vorgänge	9
1.3 Theatralität	10
1.4 Theorien zur Entstehung des Theaters	11
1.4.1 Das Ritual	12
2. Definition Bühnenkostüm.....	15
3. Theorien zur Entstehung des Bühnenkostüms	17
3.1 Ursprünge der Kleidung	18
3.2 Verwischte Grenzen zwischen Kostüm und Kleidung	23
3.3 Die Rolle.....	26
3.4 Die Maske	27
3.4.1 Die Commedia all'improvviso oder Commedia dell'Arte.....	32
4. Symbole und symbolische Kommunikation	35
4.1 Typisieren.....	36
4.2 Das Kostüm als Medium der symbolischen Kommunikation	37
4.2.1 Die Auswahl der Zeichen	39
4.2.2 Interne und Externe Zeichensysteme.....	40
4.3 Die Semiotik des Theaters	45
4.3.1 Das Kostüm wird durch seine Bedeutung zum Kunstwerk.....	47
5. Die Aufwertung des Künstlers durch die Emanzipation der ästhetischen Aspekte des Theaters	51
5.1 Picasso. Ein bildender Künstler im Dienste des Theaters.....	56

5.1.1 Die Ballets Russes und ihre Neuerungen	58
5.1.2 Parade	61
6. Das Problem der historischen Authentizität	66
6.1 Umsetzungsschwierigkeiten historischer Kostüme	68
6.2 Die Abhängigkeit des Kostüms von der Zeitmode.....	70
6.2.1 Südseeinszenierungen.....	72
6.3 Tendenzen zum historisch authentischen Kostüm. Das Streben nach dem historisch <i>Echten</i>	77
7. Die Wirkung des Kostüms auf den Schauspieler	82
7.1 Die Wirkung des Materials auf den Schauspieler	86
8. Unterstützung der Körperinszenierung durch das Kostüm.....	88
9. Die Konstruktion der Figur	90
9.1 Berücksichtigung der individuellen körperlichen Merkmale des Darstellers.....	91
9.1.1 Eigene Erfahrung im Umgang mit der Berücksichtigung individueller Merkmale des Schauspielers	95
10. Das Kostüm als Komponente der Konstruktion einer theatralen Atmosphäre	99
10.1 Teamarbeit als Herausforderung und Voraussetzung	100
11. Finanzielle Schwierigkeiten bei der Umsetzung von Theaterkostümen	104
11.1 Schwierigkeiten des Kostümbildners in einem „kleinen Haus“	107
11.1.1 Theaterateliers. Zwischen handwerklicher Spezialisierung und Ausstattungsindustrie	109

11.1.2 Art for Art als Beispiel einer Lösungsmöglichkeit für den modernen Theaterbetrieb	112
12. Künstlerische und technische Schwierigkeiten bei der Umsetzung von Theaterkostümen	117
12.1 Erfahrungsbericht über die Umsetzung eines komplexen Kostümentwurfs	119
12.2 Berücksichtigung der Wirkung des Kostüms auf der Bühne.....	121
12.2.1 Kostüm und Raum	123
12.3 Berücksichtigung spezieller Umstände.....	127
12.3.1 Gesetzesbedingte Einschränkungen.....	130
12.3.2 Spezielle Anforderungen an Kostüme bei Open-Air-Inszenierungen	131
12.3.3 Spezielle Anforderungen an Kostüme bei einem schnellen Kostümwechsel.....	133
12.3.3.1 Beispiel für die Anforderungen an ein Kostüm bei einem schnellen Kostümwechsel	133
12.3.4 Kostüme für Tänzer.....	135
12.3.5 Schwierigkeiten bei der Übertragung des Stücks in andere Medien.....	137
13. Schlussbemerkung	140
Literaturverzeichnis	142
Abbildungsverzeichnis	147
Abstract.....	148
Lebenslauf	149
Interview.....(Anhang)	

1. Einleitung

Bereits zu Beginn meines Studiums an der Universität Wien war mein Interesse an Theaterkostümen, aber auch an Kleidung und deren Geschichte geweckt. Im Laufe des Studiums verstärkte sich dieses Interesse durch die verschiedenen Lehrveranstaltungen, welche ich zum Thema Bühnenkostüm besuchte, und durch meine praktische Erfahrung. Zu Beginn arbeitete ich als Praktikantin in der Kostümabteilung der Vereinigten Bühnen Bozen. Später war ich dort als Kostümassistentin tätig. Mittlerweile konnte ich zusätzlich auch im Bereich Film Erfahrungen sammeln. Das Kostüm im Film werde ich allerdings aus meiner Diplomarbeit ausklammern, da die Thematik für eine einzige Arbeit sonst zu umfangreich wäre.

Die Arbeit am Theater hat mich schließlich zu meinem Diplomarbeitsthema inspiriert. Durch die praktische Arbeit konnte ich die täglichen Schwierigkeiten und Lösungsansätze miterleben, welche sich bei der Umsetzung von Kostümen ergeben können. Die Schwierigkeiten und Hindernisse können in den unterschiedlichsten Bereichen ihren Ursprung haben. Viele davon wurzeln allerdings darin, dass der Einfluss des Kostümbildes auf die gesamte Inszenierung größtenteils immer noch unterschätzt wird. In der breiten Öffentlichkeit wird der Kostümbildner als Künstler meist nicht wahrgenommen oder an den Rand gestellt. Dies sieht man daran, dass in vielen Theaterrezensionen die Kostüme höchstens beiläufig erwähnt werden, der Künstler oft gänzlich ungenannt bleibt.

In meiner Arbeit möchte ich vor allem den praktischen Aspekt der Arbeit des Kostümbildners und die möglichen Schwierigkeiten und Hindernisse beleuchten. Welche Arten von Schwierigkeiten können auf den Kostümbildner zukommen, worauf muss der Künstler bei der Umsetzung seiner Ideen achten und welche Situationen erfordern ein besonderes Vorgehen? Welche Rolle spielt dabei die Geschichte des Berufsbildes und

die Anerkennung des Künstlers heute? Beeinflusst die Nähe zur Alltagskleidung und zur Mode die Arbeit des Kostümbildners?

Um die Arbeit eines Kostümbildners und die damit verbundenen Schwierigkeiten zu verstehen, muss sowohl die Geschichte seines Berufsbildes als auch die Geschichte des Theaters im Allgemeinen betrachtet werden. Im Laufe der Zeit wurde die Aufgabe des Kostümbildners unter anderem von Architekten, Malern, Dichtern, Regisseuren, Schneidern, Schauspielern, Fürsten und anderen übernommen und beeinflusst. Erst in der jüngsten Vergangenheit konnte sich eine eigenständige Ausbildung zum Kostümbildner durchsetzen.¹ Das Wissen über die Rolle des Künstlers im Laufe der Zeit, aber auch über die Bedeutung des Kostüms und dessen Funktion in der Geschichte sind wichtig, um die heutige Situation des Kostümbildners verstehen zu können. Am Beispiel von Picassos Kostümen für „Parade“ möchte ich untersuchen, welche Unterschiede sich für die Umsetzung und die Bedeutung des Kostüms ergeben, wenn sie von einem etablierten bildenden Künstler geschaffen werden. Meine praktische Erfahrung dient als eine Art roter Faden, welcher sich durch die Arbeit zieht und ihr zu großen Teilen als Gerüst dienen soll.

In meiner Diplomarbeit beziehe ich mich hauptsächlich auf zwei Inszenierungen, bei denen ich in der Kostümabteilung mitarbeiten konnte. Die erste ist „Der tollste Tag“ von Peter Turrini, welche im September 2008 unter der Regie von Nina C. Gabriel durch die Vereinigten Bühnen Bozen aufgeführt wurde. Die zweite Inszenierung, welche ich als praktische Stütze meiner Arbeit verwende, ist das Musical „Hair“ der Vereinigten Bühnen Bozen unter der Regie von Alex Balga. „Hair“ wurde im Mai 2011 aufgeführt. Da ich bei „Hair“ als Kostümassistentin tätig war, konnte ich gute Einblicke in den Entstehungsprozess der Kostüme und die notwendigen Änderungen während des Probenprozesses bekommen, welche für die Entstehung meiner Diplomarbeit äußerst nützlich waren.

¹ Vgl. Brauneck/Schneilin, *Theater Lexikon*, S. 504

Für das Kostümbild beider Inszenierungen war Cordula Stummeyer verantwortlich. Die Kostümbildnerin aus Berlin studierte Kostümdesign an der Fachhochschule für Gestaltung Hamburg und arbeitete unter anderem an der Staatsoper Hamburg und der Bayerischen Staatsoper München.² Meine Diplomarbeit hat Cordula Stummeyer freundlicherweise durch ein ausgiebiges Interview und ihr Einverständnis über die Nutzung von Figurinen und Fotos der Kostüme unterstützt. Eine Transkription des Interviews ist im Anhang der Diplomarbeit zu finden.

Das Bühnenkostüm und dessen Entwicklung ist auf der einen Seite eng mit der Geschichte der Mode und Alltagsbekleidung, auf der anderen Seite untrennbar mit der Geschichte des Theaters verknüpft.³ Daher möchte ich zum besseren Verständnis meiner Arbeit auch kurz auf die Entwicklung des Theaters und auf die Entstehung der menschlichen Bekleidung eingehen. Des Weiteren halte ich es für notwendig, einleitend einige grundlegende Begriffe zu erklären und zu definieren.

In meiner Arbeit verwende ich den Begriff Kostüm gleichbedeutend mit Theaterkostüm oder Bühnenkostüm. Um über die Bekleidung des Menschen zu sprechen, verwende ich die Begriffe Kleidung, Alltagskleidung oder Mode. Die Bezeichnungen Kostümgeschichte oder Kostümllexikon verstehe ich allerdings als Geschichte beziehungsweise Nachschlagewerk der Kleidung und nicht des Theaterkostüms.

Aus Gründen der angenehmen Lesbarkeit meiner Arbeit verzichte ich auf ein *Gendern* des Textes. Verwende ich allgemein Begriffe wie Kostümbildner oder Schauspieler sind natürlich auch alle Kostümbildnerinnen und Schauspielerinnen damit gemeint.

² Vgl. <http://www.cordulastummeyer.de/>

³ Vgl. Brauneck/Schneilin, *Theater Lexikon*, S. 168–173

1.1 Definition Theater

In den vergangenen Jahrzehnten gab es eine genaue Vorstellung vonseiten der Beteiligten sowie vonseiten des Publikums, darüber was genau als Theater bezeichnet wird und was man davon erwarten kann. Heute existiert eine solche Konvention nicht mehr. Was unter dem Namen Theater zu verstehen ist, unterscheidet sich je nach Ort, Zeit und persönlichen Einstellungen. Daher existieren keine normativen Theaterbegriffe mehr.⁴ „Als Theater werden orts-, zeit- und gewohnheitsabhängig spezifische Beziehungen zwischen Agierenden und Schauenden bezeichnet, die sich meist in szenischen Vorgängen realisieren.“⁵

Selbst in der Theaterwissenschaft gibt es eine Vielzahl von unterschiedlichen Theaterbegriffen. Einige davon beziehen sich eher auf das institutionalisierte Theater, während andere wiederum so weit gefasst werden, dass das gesamte alltägliche Leben darin Platz findet. Da es laut Andreas Kotte selten zwei Menschen gibt, die unter dem Begriff Theater exakt dasselbe verstehen, kommt er zum Schluss, dass Theater ein Titel oder ein Name ist. Dieser Titel kann von den Agierenden und/oder den Zuschauenden einem Ereignis verliehen werden. Dabei ist es allerdings weder zwingend notwendig, dass die Agierenden ihr Verhalten als Theater bezeichnen, noch ist es ausreichend, wenn sie es tun. Die Zuschauer entscheiden nämlich, ob sie das Gesehene als Theater anerkennen.⁶

Die Tatsache, dass es sehr unterschiedliche Ansichten darüber gibt, was als Theater bezeichnet wird und was nicht, erschwert auch eine genaue Definition von Theaterkostüm. Wo genau sich der Schnitt zwischen Alltagskleidung und Bühnenkostüm befindet, ist nicht immer so einfach zu bestimmen.

⁴ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 62, 63

⁵ Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 62

⁶ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 63, 64

1.2 Szenische Vorgänge

Alltägliche und szenische Handlungen sind ebenso wie Alltagskleidung und Kostüm nicht eindeutig voneinander trennbar. Zahlreiche szenische Vorgänge, zum Beispiel Rituale, haben sich in unserer Gesellschaft in den Alltag eingeschlichen. Theatrale Handlungen finden also eindeutig nicht nur in der *Institution Theater*, ob diese nun auf offener Straße oder in einem Gebäude agiert, statt.

Man spricht von szenischen Vorgängen, im Gegensatz zu alltäglichen Situationen, wenn die Körperbewegungen der teilnehmenden Individuen auf irgendeine Weise hervorgehoben werden. Dies kann laut Andreas Kotte örtlich, akustisch, gestisch oder mittels dinglicher Attribute geschehen. Um als szenischer Vorgang zu gelten, muss nur eines dieser vier Kriterien zutreffen. Außerdem können ein oder mehrere Kriterien gegenüber den anderen dominant hervortreten und stärker wahrnehmbar sein.⁷ Zur Aktion gehört immer auch eine Reaktion. Die Hervorhebung von Körperbewegungen, auf welche Art auch immer, führt zum Hinschauen und Bewerten. Denn Wahrnehmen heißt laut Erika Fischer-Lichte immer schon Bedeutung generieren.⁸ Eine Hervorhebung von Handlungen setzt damit die Anwesenheit von Zusehenden voraus. Der Beteiligte kann sich zwar zugleich als Zuschauer empfinden, dann spricht Kotte allerdings vom Gemeinschaftserlebnis des Rituals und nicht von hervorgehobenen Körperbewegungen.⁹

Obwohl das Kostüm unter anderem Auswirkungen auf die Gestik oder, zum Beispiel bei Verwendung einer Maske, auf die Akustik haben kann, dient es hauptsächlich der Hervorhebung von Körperbewegungen mittels dinglicher Attribute. Unter dieses Kriterium fallen auch Requisiten, wobei die Unterscheidung zwischen Kostüm und Requisite wiederum eine heikle Angelegenheit ist.

⁷ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 28

⁸ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 340

⁹ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 29, 30

1.3 Theatralität

Der Unterschied zwischen den Begriffen Theatralität und Theater besteht vor allem darin, dass Theatralität ein wissenschaftlicher Arbeitsbegriff des 20. Jahrhunderts ist und daher, im Gegensatz zum Begriff Theater, definierbar ist. Notwendig wurde der Arbeitsbegriff, weil es immer mehr offene Theaterdefinitionen gab und sich das Theater mit den unterschiedlichsten wissenschaftlichen Bereichen zu vermischen begann. Begriffe aus der Theaterwissenschaft wurden von anderen Fachbereichen übernommen und die Theatergeschichte weckte auch das Interesse von Kulturwissenschaftlern und Ethnologen. Der Begriff Theatralität erlaubt eine Beobachtung der Beziehungen und Bezüge zwischen szenischen Vorgängen, dem Theater und dem Lebensprozess. Die Verbindungen zwischen Alltag und Kunst werden betrachtet und Theatertheorie kann auf Alltagsphänomene ausgeweitet und angewandt werden. Außerdem wurde das Theater erstmals getrennt vom Text gesehen. Das Spezielle am Theater wurde also nicht mehr im Text gesucht, sondern auf die gesamte Inszenierung ausgeweitet.¹⁰ „Dem Theater konnte nun der Text entzogen werden, übrig blieb Theatralität.“¹¹

Natürlich entstanden mit der Zeit unterschiedliche Theatralitätsmodelle, zum Beispiel jene von Erika Fischer-Lichte, Helmar Schramm oder Joachim Fiebach. Fischer-Lichte sieht Theatralität als semiotische Kategorie. Sie definiert Theatralität als *Modus der Zeichenverwendung* durch Produzent und Rezipient, welcher Menschen, aber auch Objekte in theatrale Zeichen verwandelt. Fiebach verwendet den Begriff als handlungstheoretische Kategorie. Für ihn ist Theatralität die historisch und kulturell bedingte Art der Körperverwendung in kommunikativen

¹⁰ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 271–277

¹¹ Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 272

Prozessen. Helmar Schramm sieht Theatralität als spezifisches Bündel der drei kulturellen Energien Aisthesis, Kinesis und Semiosis.¹²

1.4 Theorien zur Entstehung des Theaters

„Die Frage nach dem Ursprung von Theater wird heute in der Theaterwissenschaft am liebsten unterschlagen – wofür es ernsthafte und gewichtige Gründe gibt – oder im Einklang mit literaturwissenschaftlichen Konzepten dahingehend beantwortet, dass Theater im 6. Jahrhundert vor Christus in Griechenland entstanden sei.“¹³

Werden die Anfänge des Theaters ins antike Griechenland gelegt, wird die Institutionalisierung des Theaters im Rahmen von Wettbewerben und Festen als der Beginn des Theaters im Allgemeinen genommen. Dies geschieht vor allem deshalb, weil es für jene Zeit schriftliche Quellen zum Beleg der Existenz von Theater gibt.¹⁴

Zu Beginn der Theaterwissenschaft, am Anfang des 20. Jahrhunderts, lag auf der Frage nach dem Ursprung von Theater besonders viel Gewicht. Dies hatte zur Folge, dass zunächst sehr viele unterschiedliche Theorien entstanden, welche allerdings einer genaueren wissenschaftlichen Prüfung nicht standhalten konnten. Viele Wissenschaftler versuchten Ansätze zur Rekonstruktion der Anfänge von Theater in ethnografischem Material über noch existierende, sogenannte „primitive“ Völker zu finden. Eines der Werke, die aus dieser Welle entstanden sind, ist Carl Niessen's *Handbuch der Theaterwissenschaft*. Nach einem Höhepunkt von spekulativen Interpretationen, gaben die Theaterwissenschaftler die Suche nach dem Ursprung in den 1960er-Jahren zunächst auf und widmeten sich dem Begriff Theater.¹⁵

¹² Vgl. Fischer-Lichte, „Theatralität und Inszenierung“, S. 19

¹³ Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 223

¹⁴ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 223

¹⁵ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 224

Betrachtet man die zahlreichen Höhlenzeichnungen¹⁶ und Terrakotta-Kunstwerke, welche vor ca. 32.000 Jahren entstanden sind, muss man feststellen, dass unsere Vorfahren erstaunliche Fähigkeiten im Bereich der künstlerischen Gestaltung besaßen. Daraus lassen sich laut Kotte zwei unterschiedliche Schlüsse ziehen. Einmal könnte man die Kunstfertigkeit unserer Ahnen auf diesen einen Bereich reduzieren und diese eine Fähigkeit, im Gegensatz zu den anderen Künsten wie Musik und Theater, als besonders früh entwickelt ansehen. Auf der anderen Seite aber könnte man die Entwicklung der künstlerischen Fähigkeiten analog betrachten. Es wäre also durchaus möglich, dass Menschen, die so gut zeichnen können, in einem ähnlichen Maße gut tanzen, mimisch darstellen oder singen können. Für diese Argumentation spricht laut Kotte die Tatsache, dass sich in der Vergangenheit in unterschiedlichsten Gesellschaften alle drei Künste auf ähnlichem Niveau befanden.¹⁷ Eine solche Argumentation würde die Theorie der Entstehung von Theater in der griechischen Antike also widerlegen.

1.4.1 Das Ritual

Laut Kotte unterscheidet sich das Ritual von szenischen Vorgängen durch das Fehlen einer Interaktion zwischen Teilnehmer und Zuschauer.¹⁸ Fehlt bei einer rituellen Handlung die Komponente des Sehenden, welcher in diesem Falle nicht gleichzeitig auch Teilnehmer sein kann, ist die Hervorhebung nicht vorhanden. Beschäftigt sich die Theaterwissenschaft mit Ritualen, in denen eine Hervorhebung noch erkennbar ist, spricht man von *Ritualtheater*.¹⁹

Rituale können aus dem religiösen oder profanen Umfeld stammen, immer aber liegt ihnen ein Bezug zum Mythos zugrunde. Dabei spielt es keine

¹⁶ Auf die Bedeutung der Höhlenzeichnungen werde ich in Kapitel 3. und 3.2 noch einmal genauer eingehen.

¹⁷ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 229–230

¹⁸ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 154

¹⁹ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 155

Rolle, ob es einfache rituelle Handlungen oder komplexe Handlungsgefüge mit zahlreichen Regeln und Vorgaben sind. Außerdem können Rituale sowohl von Gruppen als auch von einzelnen Personen durchgeführt werden. Jedes Ritual folgt bestimmten Regeln. Wenn diese nicht eingehalten werden, wird die Wirkung des Rituals in Frage gestellt. Wiederholungen der Handlungen im Ritual erhöhen den Erfolg. Ein weiteres Kennzeichen von Ritualen ist, dass sie immer einer bestimmten Dramaturgie folgen, die den Ablauf gliedert und Steigerungen beinhaltet. Die gesamte Inszenierung schafft eine Einheit, indem sie eine Verhaltensnormierung erzwingt und integrativ wirkt. In manchen Ritualen kann auch eine Trennung zwischen Agierenden und Schauenden erfolgen.²⁰ „Meist basieren Rituale auf szenischen Vorgängen.“²¹

Aufführungen von Tragödien standen im antiken Griechenland von Anfang an im Zusammenhang mit dem Gott Dionysos und dessen Verehrung. Der Ritus ist in dieser anfänglichen Form des Theaters noch nachweisbar. Während der Ritus allerdings durch die Wiederholung seine Wirkung erzielt, lebt die Tragödie laut Andreas Kotte von der Neukombination, also der Dramaturgie. Daher kann man die Tragödie nicht als Fortsetzung des Kultes sehen, sondern als Transformation von Kult und Ritus.²²

Unter den Theatertheoretikern gab es im Rahmen der Ritualforschung sogar Bemühungen, die Entstehung des antiken griechischen Theaters, sowohl des tragischen als auch des komischen, aus dem Ritual zu beweisen. Die Gruppe von Wissenschaftlern, welche unter der Leitung der Altphilologin Jane Ellen Harrison agierte, nannte sich Cambridge Ritualists.²³

Ende des 20. Jahrhunderts kam man zur Einsicht, dass es keine klare Grenze zwischen Ritual und Theater geben kann, obwohl sie klare

²⁰ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 159

²¹ Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 159

²² Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 223f.

²³ Vgl. Fischer-Lichte, „Ritualität und Grenze“, S. 18

Unterschiede aufweisen. Gemeinsam ist den beiden Genres aber auf alle Fälle die Komponente der Inszenierung.²⁴

²⁴ Vgl. Fischer-Lichte, „Ritualität und Grenze“, S. 27f.

2. Definition Bühnenkostüm

Hans Tintelnot erläutert den Begriff des Bühnenkostüms folgendermaßen: „Unter Bühnenkostüm versteht man die Bekleidung, die der Schauspieler oder Sänger während des Spieles auf der Bühne trägt.“²⁵ Dabei soll das Kostüm nicht nur die Wirkung auf der Bühne steigern, sondern auch den Rollencharakter betonen und laut Tintelnot ebenso die künstlerische Individualität hervorheben. Durch das Bühnenkostüm soll auch die örtliche sowie zeitliche Verankerung des Stücks vermittelt werden. Das Bühnenkostüm nimmt laut Tintelnot bereits seit der Renaissance „innerhalb der Bühneninszenierung höheren künstlerischen Grades“ einen bedeutenden Platz ein. Er bringt in seiner Definition ebenfalls die Wichtigkeit einer Zusammenarbeit des Künstlers, welchen er meist als den Erfinder der Dekorationen bezeichnet, mit Schauspielern, Spielleiter, Beleuchtern und so weiter zur Sprache. Die Wirkung des Kostüms muss auch während des Spieles mit der Farbe und Bewegung sowie im gesamten Rahmen des Bühnenbildes stimmig wirken.²⁶

„Das B. [Bühnenkostüm] ist – im Gegensatz zum Zeitkostüm – die Kleidung, die der Schauspieler während einer Vorführung trägt.“²⁷ Es beeinflusst den Schauspieler in seiner Darstellung und kann die Wirkung auf das Publikum verstärken. Seine Entwicklung ist sehr eng mit jener des Theaters verbunden.²⁸

Das Kostüm ermöglicht es dem Zuschauer eine Figur auf dem ersten Blick einzuordnen. Er zieht bewusst oder unbewusst Schlüsse daraus und ordnet so der Figur einen bestimmten Charakter, eine gesellschaftliche Schicht und eine Zeit zu. Durch das Kostüm kann außerdem auch die seelische Verfassung einer Figur ausgedrückt werden. Für das gesamte Stück ist das Kostüm wichtig, weil es als wesentlicher Bestandteil der äußeren Erscheinung der Figuren darauf hinweisen kann, in welcher

²⁵ Berckenhagen/Wagner, *Bretter die die Welt bedeuten*, S. 47

²⁶ Vgl. Berckenhagen/Wagner, *Bretter die die Welt bedeuten*, S. 47

²⁷ Brauneck/Schneilin, *Theater Lexikon*, S. 168

²⁸ Vgl. Brauneck/Schneilin, *Theater Lexikon*, S. 168

Jahreszeit, in welchem Klima oder in welchem Land sich das Geschehen zu trägt.²⁹

Es gibt viele verschiedene Definitionen des Begriffs Bühnenkostüm. Ihre zentrale Aussage ist aber meist, dass das Bühnenkostüm jene Kleidung des Schauspielers ist, welche er während der Inszenierung trägt.

²⁹ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 9

3. Theorien zur Entstehung des Bühnenkostüms

Die Entstehung des Bühnenkostüms und dessen Vorreiter sind untrennbar verknüpft mit der Geschichte der Bekleidung. Einige Funktionen des Kostüms waren immer schon Funktionen der Kleidung und umgekehrt. Auch Erike Fischer-Lichte ist der Meinung, dass man das Bühnenkostüm nicht getrennt von der menschlichen Kleidung betrachten kann, denn „die Funktionen des Theaterkostüms und die Funktionen, welche die Kleidung im sozialen Leben auszuüben vermag, stimmen weitgehend überein.“³⁰ Man kann sie daher auch in ihren Ursprüngen nicht eindeutig getrennt voneinander betrachten. In ihrer Entstehungszeit gab es auch Formen der Körperveränderung, die sich nicht ausschließlich einem alltäglichen oder rituellen Gebrauch zuordnen lassen. Ein Beispiel hierfür wäre die Tracht des Schamanen, welche im Alltag seine soziale Stellung auswies, aber dennoch über die Funktionen einer gewöhnlichen Alltagskleidung hinausging.

Kleidung hatte bereits in ihrer Entstehungszeit auch eine rituelle Funktion. Daher könnte man davon ausgehen, dass die Vorläufer des Theaterkostüms zur selben Zeit wie die Alltagsbekleidung entstanden sind. Auf zahlreichen Felszeichnungen, die aus der Urzeit erhalten sind, kann man unterschiedlichste Bekleidungen und Körperschmuck erkennen. Allerdings muss man davon ausgehen, dass diese Abbildungen meist nicht die Menschen in ihren Alltagskleidern in alltäglichen Situationen darstellen, sondern während bestimmter Rituale und Feste. Ingrid Loschek stützt diese Behauptung auf die Tatsache, dass neben sehr auffälligem und unpraktischem Körperschmuck, angelehnt an die Tierwelt, häufig Bekleidungen dargestellt werden, die für die klimatischen Bedingungen der Region, in der die Höhlenzeichnungen gefunden wurden, absolut ungeeignet sind.³¹ Daher beweisen die ältesten uns bekannten

³⁰ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*. Bd.1, S. 120

³¹ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 29–31

Abbildungen bekleideter Menschen die frühe Existenz von Ritual- und Kultbekleidungen.³²

Während Wissenschaftler also über das Aussehen und die Existenz der frühen Alltagskleidung unserer Vorfahren weitgehend nur Vermutungen anstellen können, gibt es in Höhlen und auf Felswänden zahlreiche Abbildungen, die ihnen zu großer Wahrscheinlichkeit Informationen über das Aussehen der Vorläufer von Theaterkostümen geben.

3.1 Ursprünge der Kleidung

Um die Entstehung des Bühnenkostüms und dessen Funktion zu verstehen, muss man zuerst einen Blick auf die Geschichte der menschlichen Bekleidung im Allgemeinen werfen, besonders weil die Grenzen zwischen Alltagskleidung und Kostüm nicht immer eindeutig auszumachen sind. Außerdem hätten sich ohne Bekleidung im Alltag wohl vermutlich keine Bühnenkostüme in der Art, wie wir sie heute kennen, entwickeln können. Aber hätte sich die Alltagskleidung auch ohne den Aspekt des Kostüms auf diese Weise entwickelt, wie sie uns heute bekannt ist?

Laut Ingrid Loschek ist die Entstehung der Kleidung des Menschen nicht ausschließlich auf die Schutzbedürftigkeit seines Körpers zurückzuführen. Im Gegenteil, sie spricht davon, dass der „Nutzen“ von Kleidung und Körperschmuck im „magisch-mythischen Bereich“ zu suchen sei.³³

Loschek sieht die Fähigkeit der körperlichen Anpassung an unterschiedliche klimatische Bedingungen als Voraussetzung für das Überleben des Menschen. Solange es sich dabei um längerfristige Klimaänderungen handelt, ist dafür keine Kleidung notwendig. So fand

³² Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 30

³³ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 25

auch Charles Darwin im Jahre 1833 die Feuerlandindianer als nackt lebendes Volk in einem eiskalten Lebensraum vor.³⁴

Wäre die Kleidung tatsächlich nur durch die Notwendigkeit eines Schutzes vor den Temperaturen entstanden, hätte sie heute vermutlich ein ganz anderes Erscheinungsbild. Denn die menschliche Körpertemperatur schwankt stark zwischen den unterschiedlichen Körperteilen. Außerdem wäre die unterschiedliche Schweißproduktion und Hautverträglichkeit zu berücksichtigen.³⁵ „Weder diese Tatsachen noch die Temperaturschwankungen der Haut spielten aber je eine nennenswerte Rolle in Tracht, Uniform oder Mode, sieht man von Spezialkleidung für Forschungsreisende oder für Hochleistungssportler ab.“³⁶

Der Theorie einer Bedeckung bestimmter Körperteile aus Scham spricht Loschek keine bedeutende Rolle zu, weil Scham, in sexueller Hinsicht, so wie wir sie kennen, erst später in Zusammenhang mit der Bedeckung des menschlichen Körpers zu betrachten ist. Erst im Hintergrund einer zunehmenden Stärkung sozialer Strukturen, der Entstehung der ersten Hochkulturen und dem Aufkeimen der Weltreligionen konnte ein Gefühl wie Scham mit dem nackten Körper in Verbindung gebracht werden.³⁷

Ein wichtiger Entwicklungsschritt, der den Menschen dazu brachte, sein Aussehen unter anderem durch Kleidung oder Schmuck zu verändern, war sein wachsendes Selbstbewusstsein. Dies konnte laut Loschek nur durch die Weiterentwicklung seines Gehirns und somit dem Vermögen, abstrakte und komplexe Denkvorgänge durchzuführen, entstehen. Besonders in der Zähmung des Feuers, im Verlust der Angst davor und in der anschließenden bewussten Nutzung seiner Kraft, sieht Loschek einen wesentlichen Wegbereiter für die Entstehung der Kleidung. Denn zunächst hob diese Fähigkeit den Menschen am stärksten vom Tier ab. Er bemerkte die Unterschiede, was ihn zu einer Auseinandersetzung mit seiner Umwelt

³⁴ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 32

³⁵ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 33

³⁶ Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 33

³⁷ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 24

zwang. Diese erfolgte unter anderem durch Nachahmung von Natur und Tier mit Hilfe von Gegenständen oder Farbe.³⁸ Indem der Mensch sein Aussehen aktiv gestaltete, erschuf er sich selbst und wurde für sich selbst greifbar.³⁹ Auch die zahlreichen Felszeichnungen, unter anderem jene, welche in den Höhlen von Chauvet in Südfrankreich gefunden wurden, dienten dem Menschen der Vergewisserung seiner Unterschiede gegenüber dem Tier.⁴⁰

Die bewusste Veränderung des Äußeren durch Schmuck und Kleidung kann als Inszenierung des Körpers gesehen werden, auch wenn diese weder dem Träger der Kleidung noch seinen Mitmenschen bewusst ist. Auch Erika Fischer-Lichte sieht Zusammenhänge zwischen der Inszenierung des Körpers und dem Selbstbewusstsein eines Individuums. „Nur in und durch Körper-Inszenierungen bildet sich Identität heraus, kann sich so etwas wie ein Selbst konstituieren. Denn Identität gibt es nur insofern, als sie vorgeführt, handelnd erprobt und ausagiert wird.“⁴¹

Eine Aussehensveränderung erzeugt immer eine Wirkung auf Andere. Wird sie von den Anderen akzeptiert, kann die Wirkung in Form einer Erfolgsbefriedigung wieder auf die Person mit dem veränderten Aussehen zurückfallen. Auf die Umwelt gerichtet, kann die Aussehensveränderung aber auch durch Imponieren oder Einschüchterung ihre Wirkung zeigen. Auf diese Wirkung ist daher auch die Funktion der sozialen Kennzeichnung durch Kleidung zurückzuführen. Vor allem Anführer einer Gruppe oder Schamanen wurden vermutlich schon sehr früh durch äußerliche Merkmale hervorgehoben.⁴² Das Erkennen solcher Symbole und die Fähigkeit der Zuordnung seines Trägers einer bestimmten sozialen Position innerhalb der Gesellschaft, ist auch eine Voraussetzung der Funktion von Bühnenkostümen.

³⁸ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 19f.

³⁹ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 44

⁴⁰ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 229

⁴¹ Fischer-Lichte, *Theater im Prozeß der Zivilisation*, S. 19

⁴² Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 20

Kleidung und Schmuck wird also als Veränderung des Körpers gesehen und hat somit immer auch einen symbolischen Sinn. Vorausgesetzt natürlich, dass die Zeichen vom sozialen Umfeld auch decodiert werden können, ist Kleidung ein Kommunikationsmittel. Sobald der Mensch sich bekleidet oder seinen Körper auf andere Art und Weise verändert, nutzt er automatisch ein soziales Medium, eine Symbolsprache, und sendet damit Informationen an den Betrachter.⁴³ „*Ein Behängen des Körpers ohne symbolische Aussage gibt es nicht [...]*“⁴⁴ Jahrhundertlang gab es sogar eine bestimmte Kleiderordnung, welche es dem Betrachter zum Beispiel erlaubte, an der Länge der Schleppe den sozialen Stand ihrer Trägerin abzulesen.⁴⁵ Aber nicht alle Symbole werden so bewusst eingesetzt oder können absolut eindeutig gelesen werden. Der bekleidete Mensch sendet durch die Gestaltung seines Äußeren auch unbewusst Symbole oder er möchte mit einem bestimmten Kleidungsstück oder der Art, wie er es trägt, seinen Mitmenschen eine Botschaft senden. Diese können das Symbol aber aufgrund ihrer Erfahrungen und persönlichen Einstellungen anders interpretieren, als es vom Träger gedacht war.

Die Funktion der Kommunikation von Alltagsbekleidung machen sich der Kostümbildner und der Regisseur zu Nutze. Das Kostüm als Kommunikationsmedium sollte nicht unterschätzt werden, auch wenn seine Botschaften von den meisten Zuschauern nur unbewusst wahrgenommen werden. In einigen Inszenierungen wird die Symbolsprache des Kostüms jedoch sehr aktiv eingesetzt und manchmal vermittelt sie dem Publikum auch wesentliche Informationen des Stücks oder Beschreibungen des Charakters einer Figur. Des Weiteren kann mit den Fehlinterpretationen der verwendeten Symbole auch bewusst gespielt werden, um das Publikum zu täuschen und Spannung aufzubauen.

Die Veränderung des Körpers unserer Vorfahren war nur durch einen bestimmten Grad der Entwicklung des menschlichen Gehirns und dem

⁴³ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 25

⁴⁴ Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 25

⁴⁵ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 187

damit verbundenen Bewusstsein des Unterschiedes zum Tier möglich. Sie bewirkte ihrerseits aber wiederum eine Bewusstseinssteigerung durch das veränderte Fühlen und Denken. „Sprache genauso wie Kleidung sind Konsequenzen unseres Bewußtseins!“⁴⁶ Das Kleinkind, das in einer sozialen Gruppe aufwächst, ist von Geburt an mit dem veränderten Körper vertraut. Daher sieht sich das Kind von Beginn an als Mensch unter Menschen. Die Kleidung und der Schmuck, die es am Körper trägt, stärken sein menschliches Selbstbewusstsein.⁴⁷ Auch heute noch hat Kleidung eine identifikationsstärkende Wirkung. Der Schauspieler kann durch das Kostüm auf diese Wirkung zurückgreifen. Ein adäquates Bühnenkostüm erleichtert ihm die Identifikation mit der Rolle und deren sozialem Stand.

Kleidung hilft dem Menschen nicht nur, sich als menschliches Wesen mit besonderen Fähigkeiten und Merkmalen von seiner Umwelt abzugrenzen, sondern sie ermöglicht ihm auch das Hervorheben seiner Individualität. Ein Beispiel für das Aufkommen der Individuation ist der Schamane. Er stellt sich und seinen Körper anders dar als der Rest der Gruppe und schafft damit eine gewisse Distanz zwischen sich und dem Kollektiv. Sein Individualtrieb ist stärker als der seiner Mitmenschen.⁴⁸

Bekleidung hatte schon von Beginn an drei wesentliche Funktionen. Die einfachste ist jene des physischen Schutzes, welche aber niemals alleine für die Entstehung von Bekleidung ausgereicht hätte. Eine weitere wichtige Funktion für den Menschen als soziales Wesen mit einer aufkeimenden Kultur ist jene der menschlichen Selbstdarstellung und sozialen Differenzierung. Von Beginn an hatte Kleidung aber immer auch eine kultische Funktion. Also ist das Theaterkostüm nicht erst aus der alltäglichen Bekleidung des Menschen heraus entstanden, sondern konnte sich parallel dazu entwickeln.

⁴⁶ Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 44

⁴⁷ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 19, 24

⁴⁸ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 44

3.2 Verwischte Grenzen zwischen Kostüm und Kleidung

Ingrid Loschek sieht den Kult als Ursprung der menschlichen Körperv Veränderung an. Als Beweis ihrer These verweist sie auf die bekannten Felsmalereien in Südfrankreich und Nordspanien. Sie gewähren dem Betrachter einen Blick auf eine Zivilisation mit totemistischen Traditionen, Kulturen und Riten. Die Darstellung des vermeintlichen Schamanen mit Hirschgeweih, die in der Höhle Les Trois Frères in Südfrankreich um ca. 20 000 v. Chr. entstanden ist, lässt erahnen, wie sich Schamanen schon damals durch ihre optische Erscheinung vom restlichen Stamm abhoben. Ihre Gewänder bestanden aus Zeichen der Macht und Dominanz, welche sich je nach Region unterscheiden konnten. Trotz einer gewissen Distanzierung von ihrem Umfeld, die von den Schamanen selbst herbeigeführt wurde, brachte ihnen die Gruppe große Anerkennung entgegen.⁴⁹ Das Hervorheben der Individualität der Schamanen, unter anderem durch die Veränderung des Äußeren, konnte und kann auch heute noch aufgrund besonderer Fähigkeiten, ihrer Abstammung oder aber durch ein zufälliges Ereignis geschehen. Trotz der höheren Position in der Gemeinschaft, die durch gesteigerte Macht und Dominanz bedingt ist, brauchen Schamanen die Zustimmung der Gruppe. Sie sind aber auch diejenigen, die durch ihre besondere Position die Kollektivität der Gemeinschaft festigen.⁵⁰ „Sie sind Katalysator und Sprecher der stummen Mehrheit. Sie sind Vorbild oder Vordenker des Kollektivs und verwandeln sich mit Hilfe der Maske in ein anderes Wesen.“⁵¹

Die Darstellung in der Höhle Les Trois Frères (Ariège) zeigt mit großer Wahrscheinlichkeit einen Schamanen bei seinem rituellen Tanz. Während seine Beine und sein Torso menschlich erscheinen, ist sein Körper unter anderem mit einem Pferdeschwanz, Bärenatzen, Wolfsohren und einem

⁴⁹ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 28f.

⁵⁰ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 44, 46

⁵¹ Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 44

Geweih versehen. Die Darstellung der Augen könnte auf eine Maske hindeuten.⁵²



Abb. 1: Höhlenzeichnung aus Les Trois Frères, Südfrankreich⁵³

Das Schmücken des Körpers mit verschiedenen tierischen Körperteilen hat für den Schamanen mehrere Gründe. Zum einen verlässt er seinen eigenen Körper und nimmt die Identität von Tieren an. Das Kostüm zwingt seinen Körper in eine veränderte Haltung und legt ihm spezifische Bewegungen auf. Es hilft ihm also, sich in unterschiedliche Wesen hineinzusetzen und seine menschlichen Gesten und Verhaltensweisen abzulegen. Der Schamane hebt sich mittels seines auffällig veränderten Aussehens durch dingliche Attribute gegenüber seinem Umfeld hervor. Die Hervorhebung wird vermutlich auch durch seine Gestik oder Akustik geschehen, was durch diese Abbildung allerdings nicht bewiesen werden kann. Die Maske ist für den Schamanen ein Instrument, mit dessen Hilfe er auf seine Umwelt magischen Einfluss nehmen kann.⁵⁴

⁵² Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 230f.

⁵³ Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S. 17

⁵⁴ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 231f.

Die Tracht der Schamanen lässt sie wie Mischwesen zwischen Mensch- und Tierwelt aussehen. Sie ahmten durch ihr Äußeres unterschiedliche Tiere nach, die in der jeweiligen Kultur eine bestimmte symbolische Bedeutung hatten oder auch heute noch haben. Denn die Rolle des Schamanen gibt es innerhalb bestimmter sozialer Gruppen oder Kulturen immer noch.⁵⁵

„Bis in unsere heutige Zeit und westliche Zivilisation werden Übergänge zwischen dem Alltäglichen und dem Außergewöhnlichen durch symbolträchtige Formen der Maskierung geprägt.“⁵⁶

Kleidung wird auch heute noch dazu verwendet, ein bestimmtes Bild des eigenen Ichs nach draußen zu transportieren. Geschieht dies bewusst und geplant, spricht man von *Image making* oder vom *Image* einer Person. Das Wort leitet sich vom Lateinischen *imago* ab, was soviel bedeutet wie Bildnis, Trugbild oder Abbild. Das Image dient nicht dazu, die Persönlichkeit des Menschen zu präsentieren oder zu unterstreichen, sondern es soll sie verstecken. Der Mensch verwendet Kleidung in diesem Fall als Maske seiner Seele.⁵⁷ Sie funktioniert wie ein Kostüm auf der Bühne und vermittelt dem Betrachter sehr kontrolliert eine fiktive, selbst kreierte Figur an Stelle des Charakters. Um das gewünschte *Image* zu kreieren und die dadurch erhofften Annehmlichkeiten zu erreichen, werden häufig sogar Spezialisten engagiert. Aber auch Mode kann von jeder Person dazu benutzt werden, ein bestimmtes Bild ihrer selbst zu schaffen. „Der Glaube an den *symbolischen Wahrheitsgehalt der Kleidung* ermöglicht es, die Wirklichkeit zu überdecken und sich einer zweiten Ich-Realität zu bedienen.“⁵⁸ Der japanische Modedesigner Yohji Yamamoto spricht sogar von einer Gesellschaftsmaske, wenn Massenmode nur unreflektiert übernommen und konsumiert wird.⁵⁹

⁵⁵ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 28f.

⁵⁶ Kupferblum, „Menschen, Masken, Charaktere“, S. 166

⁵⁷ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 181f.

⁵⁸ Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 182f.

⁵⁹ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 182

„Symbole sagen jedoch nichts über den *wahren Charakter* des Menschen aus. Einmal erkannt sind es Imagen – Bilder, die großteils frei zur Verfügung stehen, wie ein Bühnenkostüm ausgewählt, und hinter denen man sich verstecken kann.“⁶⁰

Zu diesen Symbolen können auch jene Kleidungsstücke gehören, die von bestimmten Berufsgruppen getragen werden, jedoch nicht eindeutig als Arbeitskleidung eingestuft werden können. Ein Beispiel ist der seriöse Anzug eines Bankers. Seine Tätigkeit könnte er genauso in anderen Kleidungsstücken ausführen, aber der Anzug vermittelt dem Kunden ein bestimmtes Bild seiner Person, welches vertrauenserweckend sein soll. Fast genauso verhält es sich mit dem weißen Kittel des Arztes oder mit nahezu jeder gängigen Uniform, die nicht in erster Linie eine Schutzfunktion hat. Sobald die Bekleidung die berufliche oder aber auch die soziale Rolle seines Trägers zur Schau stellen soll, nähert sie sich in ihrer Funktion ein Stück dem Bühnenkostüm an.

3.3 Die Rolle

Im antiken griechischen Theater, vielleicht aber auch früher schon, wurden Rollen vergeben, indem man dem Schauspieler seinen Text auf einem gerollten Stück Papier übergab. Von der greifbaren Papier-Rolle ging der Begriff im Zusammenhang mit *persona*/Maske schon sehr früh auf die Rollenfigur im Theater sowie auf die soziale Position im Leben über.⁶¹ Diese Nähe der Begriffe von Rolle im Theater und sozialer Rollen im realen Leben verdeutlicht noch einmal die Zusammenhänge zwischen Kostüm und Alltagskleidung. Der Begriff Rolle zeigt die Problematik der eindeutigen Zuordnung und Unterscheidung von alltäglicher Bekleidung und Kostümierung.

⁶⁰ Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 181

⁶¹ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 115

3.4 Die Maske

Die Maske ist nicht nur aus theaterwissenschaftlicher oder theatergeschichtlicher Perspektive ein überaus interessantes Artefakt. Bereits in den ältesten Überlieferungen der Kultur unserer Vorfahren tauchen Masken auf. Sie sind ein universelles Phänomen und kommen in den unterschiedlichsten Lebensbereichen vor.⁶² Das Tragen der Maske, aber auch die bloße Existenz einer solchen lassen sich von anthropologischer, psychologischer, ethnologischer und archäologischer Sicht aus betrachten. „Der Maskengebrauch bildet den Schlüssel für die Tiefenschichten von Theater.“⁶³ Andreas Kotte spricht sogar davon, dass die Maske die Schwierigkeit der Bestimmung des Ursprungs von Theater in konzentrierter Form bietet. Er sieht die Maske als Medium der Beziehungen zwischen Mensch, Natur und Gottheiten. Durch sie kann eine Person, welche es vermag, sich hinter unterschiedlichen Gesichtern zu verstecken, eines davon zeigen. „Person *meint* etwas, Maske *ist*.“⁶⁴ Durch diese Differenzierung wird die Qualität des sozialen Lebens gesteigert, denn eine Persönlichkeitsbildung wird möglich.⁶⁵

„Zur Maske gehört die Suggestion eines Dahinter, und erst die Existenz eines Dahinter weist die Maske als Maske aus; auch wenn nichts hinter der Maske ist, so braucht es dennoch die Maske, um zu zeigen, dass dahinter nichts ist.“⁶⁶

Im antiken Griechenland wurde unter dem Begriff Maske, dem *prósopon* oder *prosopeion*, ein künstliches Gesicht, welches seinen Träger in eine andere Person oder ein anderes Wesen verwandeln kann, verstanden.⁶⁷ Das Wort *prósopon* bezeichnete ursprünglich das Gesicht und wurde später auch auf die Maske übertragen. Zwischen einem natürlichen und einem künstlichen Gesicht machten die Griechen keine Unterscheidung.

⁶² Vgl. Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S. 16

⁶³ Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 235

⁶⁴ Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 236

⁶⁵ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 235f.

⁶⁶ Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S. 17

⁶⁷ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 236

Daher wurde die Maske für die Dauer der Aufführung als Gesicht der Figur gesehen und so bezeichnet.⁶⁸ Ebenso stand der Begriff *prósopon* für eine Schreckensmaske, eine Maske zur Dekoration oder eine Totenmaske. Das lateinische Wort *persona* steht für Kopf, Gesicht und für Maske.⁶⁹ Ähnlich wie *prósopon* wurde die Bezeichnung *persona* zunächst auf die Rolle eines Schauspielers bezogen. Schließlich erweiterte sich die Bedeutung des Begriffs um die Rolle im sozialen Leben.⁷⁰ Die Tatsache, dass *persona* sowohl das Gesicht eines Menschen als auch dessen Maskierung meinen kann, ist für uns heute nur noch schwer nachvollziehbar, da wir die Maske, im Gegensatz zum Gesicht, als etwas Unehrlisches sehen. Sie täuscht uns und lässt keinen Blick auf das wahre Gesicht ihres Trägers, dessen Mimik und Emotionen zu. Diese negative Konnotation der Maske hat vor allem mit der christlichen Mentalität zu tun.⁷¹

Im christlichen Glauben existiert ein Verbot für die Anfertigung eines Abbildes von Gott, welches er der christlichen Lehre nach selbst erlassen hat. Gott gilt als Urheber der Wahrheit und als solcher lehnt er jegliche Täuschung ab. Unter diese fällt unter anderem die Fiktion, die im christlichen Verständnis als Fälschung gilt. Für den christlichen Gott ist es also dasselbe, ob jemand mit Hilfe einer Verkleidung eine andere Rolle annimmt oder seine Mitmenschen belügt, indem er ihnen zum Beispiel Liebe vorheuchelt.⁷² Die Maske entstammt für die Christen der Welt der Täuschung, der Verstellung und des bloßen Scheins. Sie stellt für die Kirche den Inbegriff des Falschen dar.⁷³ Unter diesen Gesichtspunkten musste der Maskengebrauch von den gläubigen Christen vehement abgelehnt werden. Eine Maske bedeutete in ihren Augen eine Lüge und wurde mit dem Teufel in Verbindung gebracht. Ein aufrichtiger Christ zeigt sein wahres Gesicht, während der Verdammte immer wieder seine Erscheinungsform ändert, um sich das Vertrauen der Menschen zu erschleichen. Um die Gefahr der Maske zu verdeutlichen, wurde die

⁶⁸ Vgl. Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S. 27

⁶⁹ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 236

⁷⁰ Vgl. Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S. 28

⁷¹ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 236-240

⁷² Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 238-240

⁷³ Vgl. Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S. 32

Bedeutung des Begriffs *larva* als Geist oder Gespenst ins Unheimliche gesteigert. Schließlich wurde die Maske im Mittelalter auf diversen Konzilen verdammt, denn sie würde, wie das Theaterspiel im Allgemeinen, den guten Christen von seinem Weg abbringen und ihn dem Teufel in die Arme treiben.⁷⁴

Im Zusammenhang mit Theater stellt die Maske einen Teil des Kostüms dar. Dabei spricht man nicht nur von einem traditionellen Gegenstand, einer künstlich hergestellten Hohlgesichtsform, die das Gesicht oder Teile dessen verhüllt, sondern auch Perücken, Requisiten oder Schminke werden als Maske bezeichnet. Sämtliche Gegenstände können, wenn sie zur äußeren Verwandlung dienen, ebenfalls unter den Begriff Maske fallen. Eine Maskierung bedeutet, bestimmte Gegenstände am Körper zu tragen und zu präsentieren, mit dem Ziel, die Maskierung als solche für den Betrachter erkennbar zu machen.⁷⁵ Das gesamte Kostüm kann als *Ganzkörpermaske* bezeichnet werden. Im Allgemeinen hat sich allerdings für die Kleidung der Terminus *Kostüm* durchgesetzt.⁷⁶

Der Gebrauch der Maske, sowohl im Theater als auch außerhalb, wurde im Laufe der Zeit verschiedenen Veränderungen unterworfen. In den Ritualen zu Ehren des Masken- beziehungsweise Theatergottes Dionysos war die Maske ein wichtiges Kultobjekt. Sie musste noch nicht einmal von einer Person getragen werden, um eine Beziehung zwischen Mensch und Gott herzustellen. Die Maske wurde als Weihgabe aufgehängt und als heiliges Objekt verehrt. Die frühen dramatischen Masken bedeckten das Gesicht des Schauspielers, wodurch er die Identität der darzustellenden Figur annahm. Damit stellte er sich vollkommen in den Dienst seiner Rolle, aber vor allem in den Dienst des Gottes Dionysos. Während die Masken in der klassischen Zeit noch ausdruckslos und relativ neutral waren, begannen sich in der hellenistischen Zeit feste Typen herauszubilden. In der *Commedia italiana* wurde die Maske dann direkt auf eine Figur

⁷⁴ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 238–240

⁷⁵ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 236

⁷⁶ Vgl. Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, S. 18

übertragen und im 19. Jahrhundert schließlich auf den Charakter.⁷⁷ Dabei ging es darum, den Charakter, den der Dramatiker seiner Figur verliehen hatte, so bildlich wie möglich auf die Bühne zu bringen. Die idealen Eigenschaften einer Figur und die biografischen Ereignisse, welche zur Entstehung derselben beitrugen, sollten in ihrem Gesicht ablesbar sein.⁷⁸ Lange Zeit war die traditionelle Form der Maske im Sinne eines Gegenstandes, der das Gesicht zumindest teilweise bedeckt, nahezu aus dem Theater verschwunden. Im 20. Jahrhundert konzentrierten sich dann einige Regisseure wie Jacques Lecoq oder Peter Brook auf Experimente mit verschiedenen Formen von Masken und brachten sie so wieder auf die Bühne zurück.⁷⁹

Die Maske im antiken griechischen Theater ermöglichte Erkennbarkeit einer Figur auf großer Distanz, was besonders in den größeren Amphitheatern von Bedeutung war. Dies konnte nur durch den Vorgang der Typisierung geschehen.⁸⁰ Die Typisierung verdeutlichte die Allgemeingültigkeit des Gezeigten. Masken ermöglichten es, Gesichtszüge und emotionale Regungen überspitzt darzustellen, was es auch den Zuschauern bis in die hinteren Reihen erleichterte, die Mimik, oder in diesem Fall die Mimik der Maske, zu lesen. Die natürliche Mimik eines Schauspielers wäre andernfalls durch die zum Teil große Entfernung zwischen Zuschauer und Darsteller nicht erkennbar gewesen.⁸¹ Weitere Vorteile vom Maskengebrauch sind ein schneller Rollenwechsel des Schauspielers sowie eine einfache Möglichkeit der Darstellung einer weiblichen Figur durch einen männlichen Schauspieler.⁸² Außerdem unterbanden Masken durch ihre Funktion des Verdeckens das Mienenspiel der Schauspieler.⁸³ So konnte die Illusion nicht durch ein mögliches Entgleisen der Mimik eines Schauspielers zerstört werden.

⁷⁷ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 236f.

⁷⁸ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 244f.

⁷⁹ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 236

⁸⁰ Vgl. Brauneck/Schneilin, *Theater Lexikon*, S. 74

⁸¹ Vgl. Brauneck/Schneilin, *Theater Lexikon*, S. 73

⁸² Vgl. Brauneck/Schneilin, *Theater Lexikon*, S. 73

⁸³ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 238

Wie das Kostüm im Allgemeinen wirkt auch die Maske in einer bestimmten Art und Weise auf ihren Träger. Sie beeinflusst sein Körpergefühl und verlangt ihm Gesten und körperliche Aktivitäten ab, die sich von jenen abheben, welche ihm beim Spiel ohne Maske als natürlich erscheinen würden. Zum Teil hat das sicher damit zu tun, dass dem Maskenträger durch das Unterbinden der Mimik eine Möglichkeit zur Kommunikation, die er gewöhnlich verwendet, genommen wird und er sich deshalb automatisch stärker auf die noch bestehenden Mittel des Ausdrucks, nämlich seine Gesten, konzentriert.⁸⁴ Jacques Lecoq nutzte diese Eigenschaft der Maske bei der Ausbildung seiner Schüler. „Unter der neutralen Maske verschwindet das Gesicht des Schauspielers, und man nimmt den Körper sehr viel stärker wahr.“⁸⁵ Markus Kupferblum ist der Meinung, dass sich der Schauspieler in genau jenem Moment seine Rolle körperlich aneignet, in welcher er die Maske aufsetzt. Laut Kupferblum ist es derselbe Effekt wie beim Gesicht des Menschen. Er passt sein Verhalten an die Reaktion seiner Betrachter an und wird dadurch so wie ihn die anderen sehen. Trägt er eine Maske, übernimmt diese die Funktion, die sonst das Gesicht hat.⁸⁶

Giorgio Strehler, der 1947 Goldonis „Diener zweier Herren“ mit der Verwendung von Masken inszenierte, führt diese Eigenart der Maske auf einen anderen Grund zurück. Er sieht die Maske als rituell an. Sie steht an der Schwelle des Theater-Geheimnisses und erinnert an den Ursprung des Theaters. Dabei hat sie etwas Mysteriöses und verursacht Schrecken. Natürliche Gesten wirken falsch und unmenschlich, wenn sie von einem Maskenträger ausgeführt werden. Der Schauspieler muss lernen, wie er seine Gesten der Maske anpasst, um ihre Eigenart nutzen zu können.⁸⁷

Ein Nachteil, welchen die Kritiker der Maskenverwendung im Theater häufig nennen, ist, dass durch die Bedeckung des gesamten Gesichts mit der Maske die Qualität der Akustik erheblich beeinflusst wird. Selbst eine

⁸⁴ Vgl. Fischer-Lichte, *Theater im Prozeß der Zivilisation*, S. 86

⁸⁵ Lecoq, *Der poetische Körper*, S. 57

⁸⁶ Vgl. Kupferblum, „Menschen, Masken, Charaktere“, S. 163f.

⁸⁷ Vgl. Fischer-Lichte, *Theater im Prozeß der Zivilisation*, S. 86

Öffnung im Bereich des Mundes kann die Lippenbewegungen des Schauspielers einschränken und die gleichmäßige Ausbreitung des Tons behindern.⁸⁸ Die Sprache läuft so Gefahr, in den Hintergrund gedrängt zu werden. Der Maske wird von ihren Gegnern außerdem vorgeworfen, die Mimik und somit den Ausdruck der Gefühle weitgehend einzuschränken und so einer Figur ihre vielschichtige Individualität zu unterschlagen.⁸⁹

3.4.1 Die Commedia all'improvviso oder Commedia dell'Arte

Die Commedia italiana ist als Überbegriff anzusehen, der aufgrund selektiver Überlieferungen allerdings heute nicht mehr so gebräuchlich ist wie der Begriff der Commedia dell'Arte. Diese Art des Theaters lebt von den Künsten der körperlichen Darstellung und wurde meist von fahrenden Schauspielern praktiziert. In ihrer Blütezeit, vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, war sie so bedeutend, dass man allgemein nur von der Commedia sprach.⁹⁰ Die Ursprünge dieser bald schon europaweit beliebten Art der Stegreifkomödie sind jedoch unklar. Die Typen wurden vermutlich ursprünglich aus den Komödien von Plautus und Terenz übernommen und später durch Typen der zeitgenössischen Gesellschaft Italiens ergänzt. Die Herkunft der Masken wird in der Spezialisierung von bestimmten Masken- und Karnevalsriten vermutet.⁹¹

Obwohl es sehr unterschiedliche Theatertruppen gab, welche sich teilweise von Italien aus durch ganz Europa bewegten, und sie sich bei ihren Aufführungen niemals literarischen Vorlagen unterwarfen, konnten sich bestimmte Grundmerkmale der Commedia all'improvviso herausbilden. Neben den festgelegten Bedeutungen von Gestik, Mimik und Akrobatik blieben die Maskentypen nahezu unverändert. Die verwendeten

⁸⁸ Vgl. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, S. 28f.

⁸⁹ Vgl. Brauneck/Schneilin, *Theater Lexikon*, S. 559

⁹⁰ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 88

⁹¹ Vgl. Brauneck/Schneilin, *Theater Lexikon*, S. 223f.

Figuren hatten ein typisches Aussehen, welches durch Masken und manchmal durch spezifische Kleidung herbeigeführt wurde. Außerdem folgten sie festgelegten Verhaltensmustern.⁹² Dabei wurden sie zum einen von ihren niedrigsten Trieben und zum anderen von einer strengen Hierarchie, welche eines der wichtigsten Elemente der Dramaturgie darstellte, geleitet. Die Texte wurden improvisiert, weil viele der Schauspieler nicht lesen konnten.⁹³

Die Figur des Zanni trug eine Maske mit eng stehenden Augen und einer langen, spitzen Nase. Sie stand für den Stereotyp des Bauern zu jener Zeit und verlieh ihrem Träger von vorne einen eher dämlichen Gesichtsausdruck, während er von der Seite aggressiv wirkte. Der bodenlange Mantel des Magnifico hingegen sollte dessen Überlegenheit demonstrieren. Den Part der hübschen Frau übernahm die Figur der Kurtisane. Sie trug einen langen Rock und spielte ohne Maske, damit man ihr schönes Gesicht betrachten konnte. Jede dieser Figuren hatte unverkennbare äußerliche Merkmale, durch welche sie vom Publikum sofort identifiziert werden konnte. Dazu gehörten vor allem das Kostüm und meist auch eine charakteristische Maske, welche von einer typischen Körperhaltung vervollständigt wurden.⁹⁴ Im Bereich der Kostüme und Masken gab es somit wenig Gelegenheit für freie Gestaltungsmöglichkeiten, da sie wesentliche Bestandteile der dargestellten Typen waren. Wäre die Figur vom Publikum nicht aufgrund der äußerlichen Merkmale erkennbar gewesen, hätte das Stück nicht funktioniert, da die Handlung und der Witz darauf aufgebaut wurden.

Neben den ursprünglichen Typen der Commedia entstanden im Laufe der Zeit weitere Figuren, welche teilweise Abwandlungen oder regionale und lokale Spezialisierungen der bestehenden Typen waren. Diese Entwicklung der Figuren konnte unter anderem deshalb stattfinden, da jeder Schauspieler sein Leben lang dieselbe Rolle spielte und sie daher

⁹² Vgl. Brauneck/Schneilin, *Theater Lexikon*, S. 224–226

⁹³ Vgl. Kupferblum, „Menschen, Masken, Charaktere“, S.180–182

⁹⁴ Vgl. Kupferblum, „Menschen, Masken, Charaktere“, S.180–182

nach und nach weiterentwickelte, bis sie schließlich ein neues Aussehen verlangte. In so einem Fall konnten auch Kostüm und Maske verändert und der neuen Figur oder deren regionaler Abwandlung angepasst werden. Eine solche neue Figur konnte allerdings nur dann bestehen, wenn sie so erfolgreich war, dass sie von anderen Schauspielern kopiert wurde.⁹⁵

Mit dem Sprung des Harlekins auf die Bühne und seinem „Eccomi!“ wurde der Beginn des theatralen Aktes gekennzeichnet und der Zuschauer wusste, dass ab jenem Zeitpunkt die gesellschaftlichen Regeln und Normen außer Kraft gesetzt wurden. Der Harlekin stellte den Verbindungsmann zu einer *anderen* Welt dar.⁹⁶ Nicht zuletzt deshalb wurde der Commedia dell'Arte von Seiten der Literaten und der Kirche Sittenlosigkeit und Unanständigkeit vorgeworfen.⁹⁷ Besonders die von den Truppen verwendeten Masken waren der Kirche ein Dorn im Auge, denn Masken wurden von der katholischen Kirche allgemein gerne dämonisiert oder gar mit dem Teufel in Verbindung gebracht.⁹⁸

⁹⁵ Vgl. Kupferblum, „Menschen, Masken, Charaktere“, S. 182, 187

⁹⁶ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 88

⁹⁷ Vgl. Brauneck/Schneilin, *Theater Lexikon*, S. 225

⁹⁸ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 238f.

4. Symbole und symbolische Kommunikation

Die Kommunikation des Menschen kann in affektive und symbolische Kommunikation unterteilt werden. „Affektive Kommunikation ist jene der Augen, der Mimik und Gestik, soweit sie dem angeborenen Gebaren und nicht durch gezieltes Erlernen dem Willen unterliegt.“⁹⁹ Ein Beispiel hierfür wäre das Erröten der Gesichtshaut.¹⁰⁰ Der Sender dieser Botschaft kann das Erröten nicht bewusst steuern, der Empfänger aber nimmt die Nachricht mehr oder weniger bewusst auf und reagiert darauf.

„Symbole sind Kommunikationsnormen, die der Mensch seiner Umwelt gibt und über die er sich verständigt.“¹⁰¹ Indem der Mensch seine Umwelt mit Symbolen versieht, normiert er sie. Die dadurch entstehende, allgemein gültige Ordnung ist wichtig, damit er sich in der Welt zurechtfinden kann.¹⁰² Die symbolische Kommunikation vereinfacht dem Menschen die Kommunikation nicht nur durch die Bildung von Überbegriffen, sondern auch dadurch, dass ein Maximum an Bedeutung durch minimalen Aufwand transportiert werden kann. Die Kleidung eines Menschen oder das Kostüm einer Figur vermitteln dem Rezipienten innerhalb kürzester Zeit eine Vielzahl von Informationen. In der Wortsprache würde die Formulierung derselben Informationen erheblich mehr Zeit beanspruchen. Voraussetzung für die Funktion der symbolischen Kommunikation ist natürlich immer, dass Sender und Empfänger das verwendete Symbol gleich deuten.¹⁰³ Neben zahlreichen kleinen und sehr feinen Symbolen, die dem Betrachter unter Umständen entgehen können, gibt es auch große, leicht erkennbare Symbole der Kleidung wie Uniformen oder Trachten. Dabei gelten Trachten zum Beispiel als Standessymbole, Moden werden als Symbole von Gruppen eingesetzt und die Uniform stellt für ihren Träger ein Statussymbol dar.¹⁰⁴

⁹⁹ Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 134

¹⁰⁰ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 135

¹⁰¹ Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 135

¹⁰² Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 58

¹⁰³ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 135

¹⁰⁴ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 179

4.1 Typisieren

Der Vorgang des Typisierens ist ein Ordnungsschema. Es hilft dem Menschen dabei, im visuell Wahrgenommenen eine Ordnung zu erstellen.¹⁰⁵ Die Ordnung ist nämlich eine Voraussetzung dafür, dass der Mensch das Gesehene erfassen und darauf reagieren kann. Laut Loschek erfüllt alles, was außerhalb einer bestimmten Ordnung liegt, den Menschen mit Angst oder Neugier. Er versucht deshalb, im wahrgenommenen Chaos eine Ordnung zu entdecken oder zu erschaffen. Wird eine Ordnung künstlich geschaffen, muss sie sinnvoll und erfassbar sein, damit sie bestehen kann. Die Aufmerksamkeit des menschlichen Auges wandert zunächst auf Symmetrien; sind keine vorhanden, neigt es dazu, Symmetrien zu schaffen.¹⁰⁶ Dies ist der Grund für die Existenz von optischen Täuschungen.

Der Kostümbildner nutzt das Wissen um die Neigung zur Konstruktion einer Ordnung des Menschen. Er spielt mit den Grenzen zwischen Chaos und Ordnung. Auf der einen Seite versucht er durch die Unordnung Aufmerksamkeit zu erregen, auf der anderen Seite muss er sie aber so anlegen, dass der Zuschauer eine Ordnung darin entdecken kann, damit die visuelle Botschaft überhaupt angenommen wird. Allerdings muss der Künstler auch damit rechnen, dass der Rezipient zu einer vollkommen anderen Ordnung tendieren könnte als der vom Künstler angedeuteten.

Das Typisieren erleichtert es dem Menschen, das Wahrgenommene einzuordnen. Der Vorgang des Typisierens findet nicht nur im Theater statt, wo er bereits in der Geschichte des Theaters besonders durch die Bühnenkostüme genutzt wurde, sondern begegnet uns im täglichen Leben. Durch die mögliche Vielfalt der Individualität entsteht im Auge des Menschen nämlich Chaos. Das Typisieren hilft ihm dabei, die Individualität als überschaubar anzusehen. Von den meisten Menschen wird das Typisieren des Weiteren aufgrund des Nachahmungs- und

¹⁰⁵ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 64

¹⁰⁶ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 57f.

Sozialisationstrieb als positiv empfunden. Mit Hilfe der äußeren Erscheinung werden manchmal sogar verschiedene Typeneigenschaften verstärkt. Der Nachteil besteht allerdings darin, dass die Erfassung des Typs intuitiv geschieht. Außerdem ist kein Individuum so einseitig geprägt, dass man alleine am erfassten Typus seinen gesamten Charakter erkennen könnte. Davon abgesehen, sind die meisten Typen sehr willkürlich konstruiert oder gar fingiert.¹⁰⁷

Der Kostümbildner macht sich den Vorgang des Typisierens zunutze. Selbst wenn im modernen westlichen Theater die Typenrollen durch Charakterrollen abgelöst wurden, kann durch die Neigung zum Typisieren des Zuschauers ein bestimmtes Bild einer Figur erstellt werden. Der Künstler muss den Vorgang des Typisierens sogar nutzen, denn er kann nicht außer Kraft gesetzt werden.¹⁰⁸ Sollte der Kostümbildner beim Entwurf des Kostümbildes keine Typisierung anstreben, muss er davon ausgehen, dass sie im Kopf des Rezipienten dennoch stattfindet. Der Zuschauer wird immer dazu neigen, einer Figur aufgrund ihrer äußeren Erscheinung bestimmte Eigenschaften zuzuschreiben, so wie er es auch auf der Straße mit seinen Mitmenschen macht. Es entspricht nämlich seinem Streben nach Ordnung, ohne welches er im Chaos der Sinneseindrücke zu versinken droht.

4.2 Das Kostüm als Medium der symbolischen Kommunikation

Dass Kultur und besonders Theater sich als Kommunikationsprozess verwirklichen, wird laut Erika Fischer-Lichte deutlich, da das Theater sogar jene Elemente oder Objekte als Zeichen verwendet, deren Zeichenhaftigkeit im Alltag nicht für jeden erkennbar sind. Dies kommt daher, dass im täglichen Leben der Gebrauchscharakter der Gegenstände überwiegt. Im Theater fällt dieser zumindest zu großen Teilen weg, und Dinge des täglichen Gebrauchs, zum Beispiel eine Brille oder ein warmer

¹⁰⁷ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 64f.

¹⁰⁸ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 64f.

Mantel, können eindeutig als Zeichen wahrgenommen werden. Alle Handlungen und alle Gegenstände, welche sich auf der Bühne befinden beziehungsweise stattfinden, fungieren als Zeichen, mit welchen auf etwas anderes hingewiesen werden soll. Eine Brille zum Beispiel dient dann nicht mehr als Sehhilfe für den Schauspieler, sondern liefert dem Publikum Informationen über die fiktive Figur oder den Verlauf der Geschichte.¹⁰⁹

Das Kostüm ermöglicht im Theater eine Kommunikation mit dem Rezipienten durch nonverbale Zeichen. Laut Fischer-Lichte können diese nonverbalen Zeichen die verbalen ergänzen, durch ihre Fähigkeit, den unvollständigen sprachlichen Text zu vervollständigen. In vielen Fällen sind nonverbale Zeichen, wie das Kostüm, sogar informativer als verbale Zeichen. Sie können aber nur dann angemessen gedeutet werden, wenn sie sich auf die verbalen Zeichen beziehen. Mit nonverbalen Zeichen können verbale Zeichen außerdem neutralisiert oder ein Widerspruch erzeugt werden. Durch den Einsatz von verbalen und nonverbalen Zeichen in der theatralen Kommunikation wird es möglich, Zweideutigkeiten der Handlungen aufzudecken, gegensätzliche oder unbewusste Gefühle, Heucheleien, Geisteszustände und vieles mehr darzustellen, was sich durch den sprachlichen Text alleine nur schwer gestalten würde. Die Gegensätzlichkeit zwischen verbalen und nonverbalen Zeichen kann in Form eines Systems aufgebaut werden, welches relevante Bedeutungen mit enormer Ausdruckskraft transportiert. Für den Theaterdialog unseres Jahrhunderts ist dieser widersprüchliche Einsatz von Zeichen grundlegend.¹¹⁰

Die Wichtigkeit der nonverbalen Zeichen, und damit auch des Kostüms, wird besonders dann deutlich, wenn der verbale Text es nur unzureichend vermag, für das Verständnis der Geschichte wichtige Informationen zu kommunizieren. Eine Dominanz von nonverbalen Zeichen in der theatralen Kommunikation findet man häufig in stilisierten, nicht-realistischen Theaterformen. Besonders im fernöstlichen Theater, wie dem Kabuki- oder

¹⁰⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 153f.

¹¹⁰ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 214

NÔ-Theater, hat ein exakt abgegrenztes Repertoire an nonverbalen Zeichen eine tragende Funktion in der theatralen Kommunikation.¹¹¹

Eine solche Kommunikation zwischen Bühne und Publikum kann natürlich nur dann gelingen, wenn die Zeichen und Symbole – verbal oder nonverbal – so gewählt oder in Szene gesetzt werden, dass der Zuschauer sie als Zeichen erkennt und ihnen somit eine Bedeutung beimessen kann.¹¹²

9.2.1 Die Auswahl der Zeichen

Das folgende Selektionsverfahren gilt nach Erika Fischer-Lichte für jegliches theatrale Zeichen, welches in einer Aufführung Verwendung findet. In diesem Abschnitt wird es, unter Berücksichtigung des Themas der wissenschaftlichen Arbeit, auf die Auswahl im Zusammenhang mit dem Zeichen Kostüm behandelt.

In einem ersten Schritt muss sich der Künstler die Frage stellen, welche Zeichensysteme in seiner Arbeit beteiligt sind und welche er davon ausschließt.¹¹³ Ein Kostüm kann zum Beispiel auch als akustisches Zeichen verwendet werden, wenn es aus einem speziellen Stoff gefertigt oder mit Elementen wie Perlen oder Glöckchen versehen wurde, welche durch die Bewegung des Körpers Geräusche verursachen.

Anschließend kann der Kostümbildner laut Fischer-Lichte innerhalb der Zeichensysteme selektieren. Er muss den richtungsgebenden Stil für das Kostümbild bestimmen und somit entscheiden, ob die Kostüme zum Beispiel realistisch, abstrakt, historisch oder charakterisierend sein sollen.¹¹⁴ Diese Entscheidung wird allerdings meist in Zusammenarbeit mit dem Regisseur getroffen, weil sie große Auswirkungen auf die Ästhetik der gesamten Inszenierung haben kann.

¹¹¹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 214f.

¹¹² Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 153f.

¹¹³ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 168

¹¹⁴ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 168

Erst wenn die beiden genannten Entscheidungen getroffen wurden, kann sich der Kostümbildner auf konkrete Zeichen im Einzelnen konzentrieren. In diesem Entwicklungsschritt des Kostüms oder Kostümbildes werden explizite Merkmale wie Farbe, Länge oder Schnitt eines Kostüms bestimmt.¹¹⁵

9.2.2 Interne und externe Zeichensysteme

Um das Verständnis der verwendeten Zeichen abzusichern, haben sich in einigen Theaterformen in verschiedenen Epochen und Kulturen spezielle Verfahren entwickelt. Im japanischen Nô-Theater, der Pekingoper und anderen fernöstlichen Theatern wurde zum Beispiel eine begrenzte Anzahl von Zeichen festgelegt. Ihre Bedeutungs- und Kombinationsmöglichkeiten sind den Schauspielern sowie den Zuschauern bereits vor einem konkreten Einsatz in einer Aufführung bekannt. Zwar gab es im europäischen Theater ebenfalls solche festgelegten, theatralen Zeichen – zum Beispiel eine bestimmte Haltung im Barocktheater, welche Bühnenkreuz genannt wurde, – aber grundsätzlich hat das europäische Theater eine andere Methode gewählt. „Das Theater griff die Zeichen der bürgerlichen Alltagswelt auf und reproduzierte sie – verfeinert und ‚vervollkommnet‘ – auf der Bühne.“¹¹⁶ Diese Richtung wurde zur Zeit der Aufklärung eingeschlagen und im Wesentlichen beibehalten.¹¹⁷

Während das barocke Typenkostüm es dem Zuschauer ermöglichte lediglich grobe Unterscheidungen zu machen, zum Beispiel König versus Narr oder Magd versus orientalische Prinzessin, eröffnete das neue Theaterkostüm eine vollkommen andere Möglichkeit der theatralen Zeichensprache. Feine Unterschiede konnten vom Künstler dargestellt und vom Rezipienten erkannt werden. Das Kostüm offenbarte dem Zuschauer

¹¹⁵ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 168

¹¹⁶ Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 155

¹¹⁷ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 154f.

neben der sozialen Stellung der Figur auch noch individuelle Charakterzüge. Dies war nur deshalb möglich, da das Publikum mit den verwendeten Zeichen vertraut war und sie daher deuten konnte. Aus diesem Grund wurde immer mehr Wert auf eine exakte Übereinstimmung mit der Kleidung der gesellschaftlichen und historischen Realität gelegt. Im 19. Jahrhundert versuchte man schließlich, die Kleidung einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht oder historischen Epoche exakt zu kopieren. Jedes noch so kleine Detail sollte berücksichtigt und auf das Bühnenkostüm übertragen werden. Dieser Hang zur peniblen Kopie der bürgerlichen Wirklichkeit zeigte sich nicht nur am Kostüm, sondern ebenso an der Theatergeste jener Zeit.¹¹⁸

Da die verwendeten Zeichen aus dem direkten Umfeld des Zuschauers kopiert und verfeinert oder übersteigert wurden, hielt das Publikum die Zeichen für *natürlich* und konnte sie ohne Schwierigkeiten deuten. Diese Übernahme der Zeichen einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe kann nur so lange reibungslos gelingen, wie die Theaterschaffenden es mit einem relativ homogenen Publikum zu tun haben. Durch gesellschaftliche Umwälzungen im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg und das Aufkommen einer Avantgardebewegung wurde das vorwiegend bürgerliche Publikum zur Vergangenheit. Das neue Publikum war ein Publikum der Massen und zeichnete sich durch seine Heterogenität aus. Die bisher geltenden Regeln und Normen des bürgerlichen Illusionstheaters wurden in Frage gestellt. Die verwendeten Zeichensysteme verloren ihre Gültigkeit, weil sie nicht für alle Schichten des neuen Publikums lesbar waren. In dieser vollkommen neuen Situation, in der sich das Theater befand, bot sich Raum für neue Wege an. Dies führte innerhalb des Theaters zu verschiedenen Versuchen und Experimenten mit der Kommunikation zwischen Bühne und Publikum.¹¹⁹

Die sowjetischen Regisseure Wsewolod Meyerhold und Alexander Tairow zum Beispiel haben zwei exemplarische, aber sehr unterschiedliche

¹¹⁸ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 155

¹¹⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 155f.

Methoden entwickelt, um der neuen Situation gerecht zu werden. Meyerhold konstruierte die theatralen Zeichen die er verwendete auf der Basis der Realität des Massenpublikums. Elemente aus dem Alltag der Arbeiter wie Stahlgerüste, Maschinen und blaue Overalls wurden zu bedeutenden ästhetischen Elementen seiner Arbeit. Mit seiner berühmten Biomechanik entwickelte er außerdem eine Art der Theatergeste, welche auf den Gesetzen des Taylorismus zum rationalen Bewegungsablauf im Arbeitsprozess beruhte. Da Meyerhold bei der Entwicklung seiner theatralen Zeichensprache so tief in die Welt des Massenpublikums eintauchte, war dieses auch in der Lage, die Symbole im Theater mit jenen aus ihrem Alltag zu verknüpfen und daher richtig zu deuten.¹²⁰ Meyerhold näherte also sein Theater dem neuen Publikum an, um weiterhin eine symbolische Kommunikation zu ermöglichen.

Tairow entschied sich hingegen für einen vollkommen anderen Weg. Während Meyerhold bemüht war, die Kommunikation zwischen Publikum und Bühne auf eine mehrheitlich bekannte Symbolik zu stützen, lehnte Tairow Symbole aus dem Alltag der Zuschauer ab. Inspiriert von damals überwiegend unbekannten Theatertraditionen wie der Commedia dell'Arte oder dem indischen Theater entwickelte er durch szenische Experimente und Improvisationen vollkommen neue Zeichen. Seine phantastischen Dekorationen und Kostüme funktionierten sogar mit einer eigenen Farbsymbolik. Für jede neue Inszenierung entwickelte Tairow wieder eine eigene theatrale Sprache, was zur Folge hatte, dass der Zuschauer¹²¹ „[...] nur durch höchste Konzentration und eine ungewöhnliche Bereitschaft, sich kompromißlos auf die Bühnenvorgänge einzulassen, lernen und verstehen konnte.“¹²²

Damit eine theatrale Kommunikation zustande kommen kann, muss der verwendete Code zumindest in seinen Grundelementen vom Rezipienten

¹²⁰ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 156

¹²¹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 157

¹²² Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 157

und Produzenten verstanden werden.¹²³ Unter Code versteht Fischer-Lichte „[...] die Gesamtheit des Zeichenrepertoires sowie der syntaktischen, semantischen und pragmatischen Regeln [...]“.¹²⁴

Um für den Zuschauer verständliche Zeichen und Symbole zu verwenden, gibt es einerseits die Möglichkeit einer intern konstruierten Zeichensprache oder der Übernahme einer zumindest in großen Teilen der Gesellschaft allgemein bekannten Symbolik. Im Theater der Gegenwart kommen beide Möglichkeiten zum Einsatz. Das Gelingen einer theatralen Kommunikation ist damit aber noch lange nicht gewährleistet¹²⁵, denn jede dieser beiden Methoden hat ihre Vor- und Nachteile. In jedem Fall kann die Zeichensprache nur von einer mehr oder weniger großen Gruppe von Rezipienten richtig gedeutet werden. Die Risiken, dass ein Rezipient mit dem kulturellen Kontext, auf welchem das theatrale Zeichen basiert, nicht vertraut ist oder dass er schlicht das Maß an Konzentration nicht aufbringen kann, welches nötig wäre, um das intern konstruierte Zeichensystem zu entschlüsseln, sind immer gegeben.¹²⁶

Somit wird von vornherein, entweder absichtlich oder aufgrund mangelnder Empathie des Regisseurs oder Künstlers, eine bestimmte Zielgruppe eingegrenzt. Wird eine interne Zeichensprache konstruiert, muss der Zuschauer sich bereits vor dem Theaterbesuch mit dieser beschäftigen haben, um das Geschehen auf der Bühne deuten zu können. Dies kann durch höhere kulturelle Bildung geschehen, aber auch durch den häufigen Theaterbesuch. Dadurch bildet sich eine Art elitäres Stammpublikum, denn potentielle neue Zuschauer müssten sich, um die Symbolik verstehen zu können, erst Wissen aneignen, welches in den meisten Fällen nicht jedem uneingeschränkt zugänglich ist. Wird die Symbolik der Gesellschaft auf die Bühne übertragen, spricht das Stück auf dem ersten Blick eine breitere Masse an. In unserer globalisierten Welt, in der immer über die Grenzen eines Landes hinaus gedacht werden muss, könnte diese Symbolik, oder

¹²³ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 176

¹²⁴ Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 176

¹²⁵ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 157

¹²⁶ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 157

Teile von ihr, aber bereits bei den unmittelbaren Nachbarn auf Schwierigkeiten stoßen. Natürlich hat sich im Rahmen der Globalisierung ebenso ein normiertes Zeichensystem herausgebildet. Allerdings werden gerade bei einer feinen und sehr differenzierten Zeichensprache, welche auf jedes Detail achtet, kulturelle Verständigungsschwierigkeiten auftreten. Des Weiteren können bereits innerhalb eines Landes immer noch unterschiedliche gesellschaftliche oder soziale Schichten existieren. Auch wenn der Unterschied im Vergleich zu vergangenen Epochen nicht mehr so gravierend ist, lassen sich dennoch verschiedene Zeichen feststellen, welche meist aufgrund von unterschiedlicher Bildung der verschiedenen sozialen Gruppen nicht erkannt oder falsch gedeutet werden. „Die Zeichen des heutigen Theaters sind daher auch in den meisten Fällen weder eindeutig noch leicht zu verstehen.“¹²⁷

Allerdings gibt es Fälle im alltäglichen Leben wie auf der Bühne, in denen die Träger von Symbolen sich absichtlich einer versteckten Symbolik bedienen. Besonders von Randgruppen werden häufig Symbole verwendet, die nur Insider als solche erkennen und deuten können.¹²⁸ Dies geschieht ebenso im Theater. Manche Regisseure verwenden Zeichen in einer bestimmten Art und Weise, die nur von jenen Rezipienten richtig gedeutet werden können, welche sich schon länger mit dem Regisseur und seinen Stücken oder mit seinem Leben beschäftigt haben. In gewisser Weise könnte man natürlich auch hier von einem intern konstruierten Zeichensystem sprechen. Aber im Unterschied zur Zeichensprache des japanischen Nô-Theaters etwa werden die versteckten Insider-Symbole oft neben einer allgemein gängigen Symbolsprache verwendet, oder diese Symbole werden umfunktioniert, sodass ein außenstehender Rezipient dem Stück vermeintlich folgen kann; nur die versteckten Botschaften werden ihm entgehen.

Scheitert die theatrale Kommunikation, ist damit allerdings nicht zwangsläufig die gesamte Aufführung missglückt. Es gibt sogar jene Fälle,

¹²⁷ Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 158

¹²⁸ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 184

in denen eine theatrale Kommunikation von den Theaterschaffenden mit Absicht verhindert wird. Die Aufführung wird dann zu einem theatralen Ereignis, welches nicht verstanden werden soll. Es bringt viel mehr die Möglichkeit mit sich, Erfahrungen zu machen, seien es Erfahrungen der Irritation, des Ärgers oder schlicht der Langeweile.¹²⁹

4.3 Die Semiotik des Theaters

Während sich die Theaterwissenschaft erst im vergangenen Jahrhundert als eigenständige Universitätsdisziplin durchsetzen konnte, galt die Theatersemiotik schon früh – mindestens seit dem 18. Jahrhundert – als theoretische Disziplin.¹³⁰ „Theatersemiotik begreift und untersucht das Theater als ein System der Bedeutungsproduktion.“¹³¹

Laut Erika Fischer-Lichte besteht alles Theatrale aus einer Kommunikation mittels Zeichen zwischen einem Produzenten und einem Rezipienten. Diese verwendeten Zeichen nennt sie theatrale Zeichen, sie fungieren als Elemente des theatralen Prozesses. Fischer-Lichte definiert das Zeichen nach Charles Sanders Peirce als triadische Wechselbeziehung zwischen Zeichenträger (S), Interpretant (I) und Gegenstand (O). Auf das Theater übertragen würde das bedeuten, dass eine Person (A) eine Aktion (X) spielt, während eine weitere Person (S) als Zuschauer fungiert.¹³²

Die Zeichen stammen aus unterschiedlichen kulturellen Systemen, zum Beispiel Sprache, Gestik oder Kleidung. „Um die Leistung dieser Zeichen für den theatralen Prozeß bestimmen zu können, ist es daher nötig, auf ihre Leistung und Funktion in den primären kulturellen Systemen zu rekurrieren. Eine Semiotik des Theaters muss folglich durch eine linguistische Semiotik, eine Semiotik der Geste, der Kleidung, der Musik

¹²⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 178

¹³⁰ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 158

¹³¹ Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 159

¹³² Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 161f.

etc. fundiert werden.“¹³³ Theatrale Zeichen sind daher laut Fischer-Lichte immer Zeichen von Zeichen.¹³⁴

akustische Zeichen	transitorische Zeichen	Geräusche	raum- und schauspielerbezogene Zeichen
		Musik	
visuelle Zeichen	länger andauernde Zeichen	linguistische Zeichen	schauspielerbezogene Zeichen
		paralinguistische Zeichen	
		mimische Zeichen	
		gestische Zeichen	
		proxemische Zeichen	
		Maske	
	länger andauernde Zeichen	Frisur	raumbezogene Zeichen
		Kostüm	
		Raumkonzeption	
		Dekoration	
		Requisiten	
		Beleuchtung	

Abb. 2: Zeichenkategorien nach Fischer-Lichte¹³⁵

Das Besondere am theatralen Zeichen ist aber, dass ein Zeichen eines kulturellen Systems durch ein Zeichen eines anderen kulturellen Systems ersetzt werden kann. Ein Kostüm kann zum Beispiel auf Regen oder andere Witterungen hinweisen und würde somit dieselbe Funktion erfüllen wie Geräusche, Kulissen oder Worte. Das theatrale Zeichen ist laut Fischer-Lichte also äußerst mobil, es kann verschiedenen, beliebigen Zeichensystemen angehören.¹³⁶

Aus den unterschiedlichen Kombinationsmöglichkeiten von Zeichen aus einem oder verschiedenen Zeichensystemen bilden sich laut Fischer-Lichte komplexe Zeichen. „Wenn mehrere Zeichensysteme an der Bildung eines komplexen Zeichens beteiligt sind, ergibt sich die Bedeutung des

¹³³ Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 162

¹³⁴ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 162

¹³⁵ Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 127

¹³⁶ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 163

komplexen Zeichens nicht aus einer simplen Summierung der Bedeutungen der einzelnen beteiligten Zeichen, sondern vielmehr aus dem Verhältnis, in das sie zueinander treten.“¹³⁷ Dabei können sich die unterschiedlichen Zeichen, welche zusammen ein komplexes Zeichen ergeben, gegenseitig unterstützen, aber auch aufheben oder widersprechen. Außerdem können sich komplexe Zeichen zudem nach dem Grad ihrer Komplexität unterscheiden. Fischer-Lichte bezeichnet die Aufführung an sich als Zeichen mit dem höchsten Grad an Komplexität.¹³⁸

Nach dieser Theorie eröffnet das Kennzeichen der großen Mobilität des theatralen Zeichens dem Kostümbildner eine Vielzahl von Möglichkeiten. Das Kostüm kann so in erheblichem Maße zum Verständnis einer Geschichte beitragen und kann durch diese Fähigkeit sogar zu einem tragenden Element einer Inszenierung werden. Auf der anderen Seite birgt die Vielseitigkeit des theatralen Zeichens auch Gefahren. Der Künstler kann Kleidungsstücke und Materialien nicht nach purem Geschmack oder gewünschter Wirkung auf der Bühne einsetzen. Er muss sich bei jedem Fragment des Kostümbildes die Frage stellen, ob es in einem anderen Zeichensystem eine ungewollte Information vermitteln könnte oder ob seine Wirkung als Teil eines komplexen Zeichens eine andere ist beziehungsweise die Bedeutung anderer Zeichen ändert oder neutralisiert.

4.3.1 Das Kostüm wird durch seine Bedeutung zum Kunstwerk

Jegliche Kunst kann laut Fischer-Lichte nur dann begriffen und als solche bestimmt werden, wenn ihr Zeichencharakter ausreichend berücksichtigt wird. Ein Zeichen vermittelt eine bestimmte Bedeutung. Deshalb muss ein Kunstwerk, welches nur dann als Kunst gilt, wenn es eine Bedeutung trägt, zudem zwangsläufig als Zeichen fungieren.¹³⁹ Dies gilt natürlich gleichermaßen für das Theater im Allgemeinen sowie für seine einzelnen

¹³⁷ Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 165

¹³⁸ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 165

¹³⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 77

Elemente. Das Kostüm wird erst dann zum Kunstwerk und als solches vom Rezipienten anerkannt, wenn es so eingesetzt wird, dass es als Zeichen fungiert und dieser Zeichencharakter bewusst oder unbewusst erkannt wird. Eine intensive Farbe oder die auffällige Form eines Kostüms können zum Beispiel unbewusst als Zeichen erkannt werden, wenn das unbewusst Wahrgenommene eine direkte Auswirkung auf die Gefühle des Rezipienten hat. Eine Farbe kann den Zuschauer in eine bestimmte Stimmung versetzen oder Assoziationen hervorrufen, ohne dass dieser bewusst feststellt, dass es jene Farbe ist, welche ihn in besagte Stimmung bringt.

Die Theorie, dass ein Kunstwerk ein Zeichen ist, ihm also eine Bedeutung beigemessen werden muss, um als solches zu gelten, bringt die semiotische Ästhetik zu zwei grundlegenden Problemen. Zum Ersten muss sie jene Bedingungen suchen, unter welchen ästhetischen Elementen eine Bedeutung beigemessen wird oder werden kann.¹⁴⁰ In einem zweiten Moment muss sie sich fragen, „[...] welche Verfahren zur Bedeutungskonstitution zu entwickeln und auf konkrete ästhetische Texte anzuwenden wären.“¹⁴¹ Fischer-Lichte verwendet den Begriff Text hier nicht auf einen sprachlichen oder schriftlichen Text beschränkt, sondern im Sinne von allgemeinen Zeichenzusammenhängen.¹⁴²

Laut Fischer-Lichte gibt es keine festen, unveränderlichen Bedeutungen, die für alle gleich sind, sondern sie setzen sich aus weitgehend übereinstimmenden und voneinander abweichenden Bedeutungsanteilen zusammen. Diese Bedeutungsanteile lassen sich nicht eindeutig voneinander trennen und beeinflussen sich gegenseitig. Sie können in ganzen kulturellen Bereichen gültig sein, sich ausschließlich auf bestimmte Gruppen oder Subkulturen beschränken oder aber sogar nur für ein einzelnes Individuum Gültigkeit besitzen. Bedeutung ist immer von den

¹⁴⁰ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 77

¹⁴¹ Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 77

¹⁴² Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 77

geschichtlich und biografisch bedingten Erfahrungen eines Individuums abhängig.¹⁴³

Die künstlerische Absicht bei der Gestaltung eines Kostüms kann also mit noch so großen Bemühungen von Seiten des Kostümbildners verbunden sein, doch wenn der Zuschauer das Kostüm nicht als Zeichen erkennt und seine Bedeutung nicht versteht oder zumindest unbewusst aufnimmt, wird das Kostüm, nach der Theorie von Erika Fischer-Lichte, nicht als Kunstwerk anerkannt oder erkannt.¹⁴⁴ Für den Kostümbildner ergibt sich ein Problem künstlerischer Natur, welches er nur schwer vorhersehen kann. Denn jedes Publikum ist unterschiedlich, besitzt ein unterschiedliches Vorwissen und hat sich unterschiedlich auf das Stück eingestimmt. Wird der Zeichencharakter des Konzepts nicht erkannt, bleibt das Kostüm nur schmückendes Beiwerk, und seine Botschaft geht verloren. Da der Kostümbildner sowie der Regisseur, welcher auch bei der Kostümfrage das letzte Wort hat, sich sehr intensiv in die Materie eines Stückes einarbeiten und sich lange Zeit auf eine bestimmte Inszenierung konzentrieren, kann es ihnen schwerfallen, zu erkennen, welche Zeichen von den Zuschauern erkannt und verstanden werden können. Sie haben durch ihr Vorwissen und die intensive Arbeit am Stück einen vollkommen anderen Zugang zu den verwendeten Zeichen und den theatralen Zeichen im Allgemeinen als das Publikum.

Annemarie Bönsch sieht den Kunstcharakter des Bühnenkostüms im Gegensatz zu jenem der Mode darin, dass das Kostüm keine Bindung zu Masse und Alltäglichkeit hat. Der Kostümbildner geht vollkommen anders an den Entwurf des Bühnenkostüms heran, seine Arbeitsweise „scheint mehr Absicht zu beinhalten als diejenige des Modeentwerfers.“¹⁴⁵ Durch die fehlende Bindung des Bühnenkostüms an den Alltag wird seine künstlerische Seite intensiviert und es kann „abgehoben und exklusiv“

¹⁴³ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 79

¹⁴⁴ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 77

¹⁴⁵ Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 63

gestaltet werden ohne Berücksichtigung der alltäglichen Funktionen von Mode.¹⁴⁶

Auch wenn diese Losgelöstheit vom Alltag dem Bühnenkostüm scheinbar mehr Freiheiten gewährt, ist es dennoch an andere Faktoren des Theaters gebunden. Im Rahmen dieser Bindung muss es vielen Anforderungen gerecht werden. Dies sollte laut Bönsch auch bei seiner Beurteilung berücksichtigt werden. Das Theaterkostüm sollte nicht als vom Theater losgelöstes, eigenständiges Kunstwerk betrachtet werden.¹⁴⁷ Dies könnte zu Fehlinterpretationen führen, denn das Kostüm bleibt „doch schlussendlich Dienerin dessen, was von ihm auf dem Theater verlangt wird.“¹⁴⁸

¹⁴⁶ Vgl. Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 63f.

¹⁴⁷ Vgl. Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 63f.

¹⁴⁸ Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 64

5. Die Aufwertung des Künstlers durch die Emanzipation der ästhetischen Aspekte des Theaters

Noch Ende des 19. Jahrhunderts sah sich die moderne europäische Kultur in Texten formuliert. Neben dieser elitären Kultur, die auf dem geschriebenen Wort basierte, gab es noch die Vorstellung einer anderen Kultur, welche wir heute vermutlich als performative Kultur bezeichnen würden. Zu dieser anderen, als minderwertig eingeschätzten Kultur wurde all jenes gezählt, was nicht die Merkmale der modernen europäischen Kultur trug. Diese so genannten *primitiven* Kulturen waren zum Beispiel außereuropäische Kulturen, Kulturen aus einer vergangenen Zeit oder die Volkskulturen des eigenen Landes.¹⁴⁹ Der Kulturbegriff jener Zeit meint ausschließlich eine Hoch- oder Elitekultur, welche sich auf die Sprach- und Literaturwissenschaft stützt.¹⁵⁰

Lange Zeit wurde das Theater, zumindest jenes, das in den Augen der kultivierten Bürger ein bestimmtes Ansehen genoss, am geschriebenen Text festgemacht. Künstlerisch relevant war vor allem das geschriebene Wort, erst dann kam die eigentliche Inszenierung. Daher galt hauptsächlich der Dichter als Künstler, alle anderen Beteiligten hatten seine Wünsche auszuführen.¹⁵¹

Dies wird unter anderem daran deutlich, dass der Begriff *Inszenierung* erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum gebräuchlich wurde. Inszenierung kommt vom französischen Begriff *mise en scène*, welcher zu einer Zeit geprägt wurde, in der wesentliche Veränderungen im Bereich Theater im Gange waren. Das Ansehen des Regisseurs stieg. Er wurde vom einfachen Arrangeur zum Künstler. Erstmals nahm der Regisseur alle Bereiche des Theaters in die Hand und stimmte die einzelnen Elemente der Inszenierung aufeinander ab.¹⁵² Unter dieser

¹⁴⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 11

¹⁵⁰ Vgl. Lutter/Reisenleitner, *Cultural Studies*, S. 14, 20f.

¹⁵¹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 15

¹⁵² Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 292f.

Voraussetzung wurde unter anderem das Kostüm zum Teil des gesamten Kunstwerks und der geschriebene Text verlor seine absolute Vormachtstellung. Solange der gesamte Kunstcharakter einer Inszenierung am geschriebenen Text festgemacht wurde, wurde das „in Szene setzen“ nicht als künstlerische Arbeit angesehen.¹⁵³ Nun aber, da der Regisseur ein Ansehen als Künstler genoss, war die Voraussetzung dafür geschaffen, dass Tätigkeiten wie die Gestaltung der Bühne und des Kostümbildes als künstlerisch wahrgenommen werden konnten.

Am Übergang zum 20. Jahrhundert wurden neben der kulturellen Praktik des Lesens performative und visuelle Praktiken entdeckt. Das Verständnis von Kultur änderte sich dahingehend, dass sie sich nicht mehr ausschließlich über den Text definieren musste. Dadurch konnte unter anderem die Popularkultur verstärkt ins Blickfeld der Kulturwissenschaft gelangen.¹⁵⁴ Diese Wende mit dem Resultat einer neuen Heterogenität kultureller Phänomene wird als *performative turn* bezeichnet.¹⁵⁵ Mit der gesteigerten Relevanz des Performativen wurde der menschliche Körper als Material im Theater wichtig. All diese Faktoren bilden die Basis für das gesteigerte Interesse am Kostüm als Kunstwerk. „Der Kultur der Texte und Monumente, d.h. der Kultur des ‚Geistes‘, wurde jetzt eine Kultur des Leibes gegenübergestellt.“¹⁵⁶ Diese Aufwertung des menschlichen Leibes war eine Voraussetzung dafür, dass die Dichotomie zwischen Text und Aufführung im Theater zunächst in Frage gestellt und schließlich sogar aufgehoben wurde.¹⁵⁷

Ein neues Verständnis von Theater konnte sich herausbilden. Die neue Strömung wurde einerseits von den Theateravantgardisten und andererseits von der sich formierenden Theaterwissenschaft vorangetrieben. Künstler wie Edward Gordon Craig, Wsewolod Meyerhold, Adolphe Appia und Max Reinhardt forderten die „Retheatralisierung“ des

¹⁵³ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 294

¹⁵⁴ Vgl. Lutter/Reisenleitner, *Cultural Studies*, S. 55

¹⁵⁵ Block, „Kultur des Rituals und Performative Turn“, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11273&ausgabe=200711

¹⁵⁶ Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 13

¹⁵⁷ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 13

Theaters. Die Dominanz des Textes sollte durch den Körper des Schauspielers im Raum oder durch Komponenten wie Musik, Licht und Farbe ersetzt werden. Das Theater sollte vollkommen umstrukturiert werden und neue Mittel, Materialien und Zeichensysteme zur Verwendung kommen.¹⁵⁸

Der dramatische Text verlor seine bisherige Vormachtstellung im abendländischen Theater. Plötzlich geschah das Udenkbare, der Text diente nicht mehr zwangsläufig als Basis des Stücks, sondern konnte zu dessen Resultat werden. Stücke entstanden vollkommen ohne geschriebenen Text, dieser wurde erst im Verlauf des Probenprozesses niedergeschrieben. Dadurch wurde er untrennbar mit der Aufführung, der Inszenierung, verbunden und konnte nicht mehr ohne sie betrachtet oder gar analysiert werden.¹⁵⁹

Der Text wurde im Rahmen der restlichen Inszenierung betrachtet und mit dieser gleichwertig behandelt. Dies hatte zur Folge, dass bei Analysen verschiedener Stücke nicht mehr ausschließlich der geschriebene Text untersucht wurde und somit die lange Zeit vernachlässigten Komponenten des Theaters erhöhte Aufmerksamkeit genossen. Nur dadurch konnten ab diesem Zeitpunkt auch die Kostüme eine wichtigere Stellung in den Augen der Beteiligten, der Wissenschaftler, und dadurch auch des Publikums, einnehmen. Dies führte wiederum dazu, dass das Berufsbild des Kostümbildners ein höheres Ansehen genießen konnte und seine Arbeit heute überwiegend als vollwertige Kunst angesehen wird.

Nachdem der geschriebene Text und das gesprochene Wort ihre Vormachtstellung im Theater eingebüßt hatten, erlangten semiotische und performative Aspekte des Theaters mehr Aufmerksamkeit. Besonders der menschliche Körper und seine Fähigkeiten wurden neu entdeckt. Der Schauspielerkörper wurde dadurch zum wichtigsten Material des Theaters. Durch die direkte Verbindung des Kostüms zum Körper und der

¹⁵⁸ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 15f.

¹⁵⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 220

Möglichkeit, auf der Bühne optisch mit ihm zu verschmelzen, konnte auch das Kostüm eine Aufwertung erfahren. Es ist nicht mehr ausschließlich ein visueller Bonus, der die Illusion verstärken – oder zumindest nicht zerstören – soll, sondern funktioniert als Rahmen des Körpers. Das Kostüm verleiht dem Material Körper erhöhte Aufmerksamkeit, es steuert die Blicke des Zuschauers und unterstützt durch seine spezifischen Eigenheiten den Schauspieler bei der Verwendung seines Körpers. Mit der Wichtigkeit des menschlichen Körpers und dessen Ausdruckskraft wird das Kostüm vom schmückenden Beiwerk des dramatischen Textes zum eigenständigen Kunstwerk. Der Körper als wichtigstes Material des Schauspielers soll daher auch eine körperliche Wirkung auf den Zuschauer haben.¹⁶⁰

Diese Entwicklung der Aufwertung des Performativen und des menschlichen Körpers geht mit der allgemein fortschreitenden Ästhetisierung unserer Lebenswelt einher. Nicht nur im Theater, sondern auch in Bereichen wie der Mode, Architektur und Werbung sowie in der Gestaltung von öffentlichen Räumen wird ein besonderer Wert auf die ästhetische Erfahrung gelegt. Dafür werden mit Hilfe bestimmter Mittel wie Musik, Gerüchen, Gesten und natürlich den Farben und Bewegungen der Kostüme bestimmte Atmosphären erzeugt.¹⁶¹ Diese ästhetische Erfahrung, in welche das Kunstwerk, aber unter Umständen auch eine alltägliche Situation, verwandelt wird, wirkt auf den Rezipienten und ruft bei ihm körperliche Reaktionen hervor. Dadurch kann der Schauspieler die erwünschte körperliche Wirkung auf den Zuschauer erreichen. Das Kostüm erzielt am sich bewegenden Körper des Schauspielers oder Tänzers durch Farben, Formen und Materialien eine bestimmte Wirkung. Damit steuert es zur Entstehung einer gewünschten Atmosphäre im Raum bei, welche wiederum großen Einfluss auf das Befinden und die damit verbundenen körperlichen Reaktionen des Zuschauers hat.

¹⁶⁰ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 16

¹⁶¹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 22

Vieles weist darauf hin, dass die Kunst des Theaters immer schon in einem bestimmten Maß als performativ galt. Besonders die Entwicklung bestimmter Begriffe und deren Etablierung in der allgemeinen kulturwissenschaftlichen Terminologie – zum Beispiel *Verkörperung*, *Spiel*, *Handlung*, *Verkleidung*, *Maske*, *Verwandlung*, *Katharsis* und *Schau-Spieler* –, welche in sehr engem Zusammenhang mit der Performativität des Theaters stehen, lassen dies vermuten. Allerdings wurde sie, in permanenter Spannung mit der Textualität, im westlichen Theater lange Zeit kleingehalten. Während sich die Tendenz zu einer Ästhetik des Performativen schon länger abzeichnete, gab es ab den 60er-Jahren nicht nur im Theater eine regelrechte Welle an „Performativierungsschüben“. Viele namhafte Künstler reduzierten die Textualität zugunsten der Performativität, was zur Folge hatte, dass sich verschiedenste Kunstgattungen dem Theater annäherten.¹⁶²

Mit der Aufwertung des Performativen werden die Grenzen zwischen den unterschiedlichen Kunstgattungen immer öfter überschritten oder sogar verwischt. Nicht mehr das Kunstwerk an sich steht jetzt im Mittelpunkt, sondern das Kunstereignis.¹⁶³ Der performative Charakter gilt als Kunst für sich und schafft es so, selbst alltägliche Situationen zur Performance zu machen. Die Künste vermischen sich und lassen sich nicht mehr strikt in eine bestimmte Sparte einordnen. Künstler beschränken sich nicht auf eine Kunstgattung, sondern experimentieren mit verschiedenen Künsten und deren Grenzen. Bereits früher gab es immer wieder bildende Künstler, die zum Beispiel als Bühnenmaler für das Theater tätig waren, aber ihre Kunst passte sich dem Theater an. Der Künstler musste sich den Anforderungen des Theaters beugen.¹⁶⁴ Nunmehr wurde es möglich, dass bildende Kunst und Theater zu einer Einheit verschmolzen oder dass sich das Theater sogar der bildenden Kunst unterordnete oder anpasste. Ein glänzendes Beispiel für diese neue Art der Verbindung von bildender Kunst und Theater, besonders im Bereich des Bühnenkostüms, lieferte Pablo Picasso

¹⁶² Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 146

¹⁶³ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 20f.

¹⁶⁴ Vgl. Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 64

in seiner Zusammenarbeit mit den Ballets Russes. Das Stück „Parade“ wurde dank Picassos Wirken sogar als kubistisches Ballett bezeichnet.¹⁶⁵

5.1 Picasso. Ein bildender Künstler im Dienste des Theaters

Pablo Picassos Leidenschaft für das Theater zieht sich durch sein ganzes Schaffen. Seine Faszination am Theater brachte er dabei in unterschiedlicher Art und Weise zum Ausdruck. Gaukler, wandernde Schausteller, Pierrots und Harlekine tauchen immer wieder in seinen Werken auf und dienten ihm als Identifikationsfiguren.¹⁶⁶ Durch sein Leben als armer Künstler in Paris konnte er sich gut in das Außenseiterleben der Akrobaten und Schausteller hinein fühlen. Picassos Interesse galt daher auch mehr dem Privatleben der Künstler als den schillernden Rollen, die sie für das Publikum darstellten.¹⁶⁷ Er gab sich nicht mit dem schönen Schein des Schauspiels zufrieden, sondern warf einen Blick hinter die Illusion, um die harte Realität zu erfassen und somit die Taktik der Verschleierung dieser zu entlarven. Picasso ermöglicht dem Betrachter die Welt des Theaters, des Zirkus und der Varietés zu verstehen. Der Blick hinter die Kulissen verschweigt dem Betrachter nicht die körperlichen Anstrengungen, den Schweiß und den Schmerz.¹⁶⁸

„Doch hat Picasso sich weit mehr als seine Vorgänger auf dieses Gebiet vorgewagt, ist so tief darin eingedrungen, dass er dabei selbst zum Theatermenschen wurde. Und in seinen Gemälden hält er dem glanzvollen Schauspiel den Spiegel vor – uns aber zeigt er in einem anderen Licht jene harten Wahrheiten und Realitäten des alltäglichen Lebens, die wir während der Aufführung allzu leicht aus dem Sinn verlieren.“¹⁶⁹

¹⁶⁵ Vgl. Schouvaloff, „Picassos Romanze mit den Ballets Russes“, S. 69

¹⁶⁶ Vgl. Berggruen/Hollein, *Picasso und das Theater*, S. 9

¹⁶⁷ Vgl. McCully, „Douglas Coopers PICASSO THÉÂTRE“, S. 229f.

¹⁶⁸ Vgl. Cooper, „Auszüge aus PICASSO THÉÂTRE“, S. 232f.

¹⁶⁹ Cooper, „Auszüge aus PICASSO THÉÂTRE“, S. 233

Was weniger bekannt, aber dennoch bedeutend ist, ist Picassos aktive künstlerische Arbeit für die Bühne. Durch eine glückliche Fügung kam er in Kontakt mit Serge Diaghilew und erhielt so die Gelegenheit, innerhalb der Ballets Russes ein vollkommen neues Medium zu nutzen. Er passte außerordentlich gut in die Gruppe, da er im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern die Arbeit im Team zu schätzen wusste und ihre kameradschaftliche Atmosphäre bewunderte. Außerdem waren die Ballets Russes die einzige Gruppe jener Zeit, der die Umsetzung der revolutionären Ideen der Kunst im Theater gelang.¹⁷⁰

In dieser Zeit der Zusammenarbeit schuf Picasso Bühnenbilder, Kostüme und mehrere Bühnenvorhänge. Außerdem fertigte der begeisterte Künstler zahlreiche Skizzen an und porträtierte nebenbei Künstlerfreunde und Tänzer. Das Umfeld der Ballets Russes war für Picasso ein Brunnen der Inspiration. Unter anderem war es sicher auch die Begegnung und Zusammenarbeit mit Künstlern wie Igor Strawinsky, Erik Satie, Léonide Massine und vielen anderen, die Picassos Fantasie anregten und seine Techniken reifen ließen.¹⁷¹ Er ergriff die Gelegenheit, die spezifischen Eigenheiten der Bühne zu erforschen, experimentierte mit einem Spiel aus Zwei- und Dreidimensionalität und beobachtete die Wirkung des Performativen. Die Theaterlandschaft bot ihm Raum, um sich malerisch und bildhauerisch weiterzuentwickeln und neue Darstellungsformen zu erproben.¹⁷² Obwohl einige Zeitgenossen und auch moderne Kritiker die Arbeit Picassos für die Ballets Russes als Verrat an seinen avantgardistischen und kubistischen Grundsätzen sahen, erkannte der autodidaktische Kunsthistoriker Douglas Cooper, „dass Picasso in dieser Verbindung die Chance wahrnahm, die Anwendungsmöglichkeiten und die Dimensionen des Kubismus zu erweitern und die räumlichen Mehrdeutigkeiten desselben in echter Dreidimensionalität und konkreter Bewegung zu verwirklichen.“¹⁷³

¹⁷⁰ Vgl. Schouvaloff, „Picassos Romanze mit den Ballets Russes“, S. 63

¹⁷¹ Vgl. Berggruen/Hollein, *Picasso und das Theater*, S. 10

¹⁷² Vgl. Berggruen/Hollein, *Picasso und das Theater*, S. 9f.

¹⁷³ McCully, „Douglas Coopers PICASSO THÉÂTRE“, S. 230

Leider sind heute, bis auf wenige Ausnahmen, nahezu alle originalen Bühnenbilder und Kostüme verschollen oder zerstört. Außerdem gibt es keine filmischen Aufnahmen und nur wenige Schwarz-Weiß-Fotos, die Picassos Arbeit für die Ballets Russes dokumentieren. Nur dank Picasso selbst, der seine unzähligen Skizzen und Entwürfe sein Leben lang aufbewahrt hat, wird uns ein guter Einblick in seine Arbeit und dem künstlerischen Prozess, welcher dieser vorangegangen ist, gewährt.¹⁷⁴ Durch besagte Skizzen und der Publikation „Picasso Théâtre“ (1967) von Douglas Cooper, welcher den Künstler persönlich kannte und sich in seinem Umfeld bewegte, war die Realisierung der vielen Ausstellungen weltweit möglich, die sich mit Picassos Arbeit im Zusammenhang mit dem Theater beschäftigten. Cooper hatte sogar die Gelegenheit, mit Picasso selbst über das Theater zu sprechen und sich bestimmte Sachverhalte bestätigen zu lassen. Coopers Text ist noch heute die Grundlage aller Ausstellungen zum Thema Picasso und das Theater.¹⁷⁵

5.1.1 Die Ballets Russes und ihre Neuerungen

Das Bühnenbild und die Kostüme galten lange Zeit auch in Russland als Kunsthandwerk von zweitrangiger Bedeutung. Der Regisseur äußerte diesbezüglich meist seine Wünsche und ein Bühnenmaler, der nach Quadratmeter bezahlt wurde, führte den Auftrag aus. Die bereits vorhandenen Bühnenbilder wurden häufig aus finanziellen Gründen wieder verwendet oder nur geringfügig abgeändert. Stilisierte Bühnendekorationen waren das Resultat. Noch schlimmer verhielt es sich zur damaligen Zeit mit den Kostümen. Sie waren das Eigentum der Schauspieler, welche mit ihren eigenen Requisiten und Kostümen von Theater zu Theater zogen. Da sie, wie bereits erwähnt, selbst für die Kostüme aufkommen mussten, wurde die Übereinstimmung mit dem Bühnenbild und häufig mit der Rolle oder mit dem Stück nicht beachtet. Die Schauspieler trugen, was ihnen

¹⁷⁴ Vgl. Berggruen/Hollein, *Picasso und das Theater*, S. 10f.

¹⁷⁵ Vgl. McCully, „Douglas Coopers PICASSO THÉÂTRE“, S. 229f.

gefiel oder was sie zur Verfügung hatten.¹⁷⁶ Somit entsprangen die Kostüme nicht der Feder eines Künstlers und der Regisseur hatte keinen Einfluss darauf, was die Schauspieler trugen. Daher kann man nicht von einer künstlerischen Einheit von Schauspiel, Bühnenbild und Kostümen sprechen. Die Kostüme gehörten, wie oftmals ebenso das Bühnenbild, nicht zum eigentlichen Kunstwerk dazu.

Mit dem reichen Eisenbahnmagnaten Sawwa Mamontow veränderte sich dieser Zustand in der russischen Theaterszene. Er war ein begeisterter Kunstliebhaber, und da er alle Künste gleichermaßen zu schätzen wusste, beherbergte er auf seinem Anwesen Künstler aus allen Bereichen.¹⁷⁷ Die Theaterkunst betrachtete er ernsthafter, als es zu seiner Zeit in Russland üblich war. Außerdem sah er die Arbeit der kaiserlichen Theater äußerst kritisch. In den 1880er- und 1890er-Jahren kam er dann erstmals auf den Gedanken, Kunstmaler mit dem Entwurf und der Anfertigung von Kostümen und Bühnendekoration zu beauftragen.¹⁷⁸

So war es kein Zufall, dass die Ballets Russes nicht durch eine Gruppe von professionellen Tänzern und Choreografen entstanden sind, sondern von einem Kreis aus Künstlern ins Leben gerufen wurden. Ihr Traum war es, das Theater vor dem Gedanken der Kunst als Einheit zu revolutionieren. Das Ballett sollte von sämtlichen traditionellen Techniken und Regeln befreit werden, welche die Künstler als Behinderung und Beschränkung empfanden, sodass etwas vollkommen Neues entstehen konnte. Der Begriff des Balletts und die Wahrnehmung des Theaters im Allgemeinen wurden von der Gruppe rund um Serge Diaghilew verändert.¹⁷⁹ Sie sah das Ballett nicht mehr als bloße Tanzkunst, sondern als „farbige Synthese von Choreographie, Musik und Malerei.“¹⁸⁰ Diaghilew war der Überzeugung, dass sich die moderne russische Kunst durchaus mit jener

¹⁷⁶ Vgl. Schouvaloff, „Picassos Romanze mit den Ballets Russes“, S. 63f.

¹⁷⁷ Darunter befanden sich auch León Bakst und Serge Diaghilew, welcher sich auf Grund seiner Persönlichkeitsmerkmale schon bald als Anführer profilierte.

¹⁷⁸ Vgl. Schouvaloff, „Picassos Romanze mit den Ballets Russes“, S. 64

¹⁷⁹ Vgl. Schouvaloff, „Picassos Romanze mit den Ballets Russes“, S. 64

¹⁸⁰ Wehrmeyer, „Sergej Diaghilew als Vermittler und Propagandist russischer Kultur“, S. 154

des Westens messen könne und befand es an der Zeit, diese dem Westen aktiv zu vermitteln.¹⁸¹ Im Jahr 1909 gastierte die Truppe zum ersten Mal in Paris. Das Publikum war begeistert von dieser neuen Art des Gesamttheaters.¹⁸² Aber auch die russischen und orientalistischen Motive der Ballets Russes trafen vollkommen den Geschmack des Pariser Publikums.¹⁸³ „Was diesen Abend unvergesslich machte, war, dass die gesamte Produktion – Musik, Choreographie, Tanz, Bühnenbild, Kostüme, Beleuchtung – zu vierzig Minuten reinem, überwältigendem Sinneseindruck zusammenwuchs.“¹⁸⁴ Dadurch, dass jetzt das Kostüm ebenfalls zur Einheit der Inszenierung gehörte, erfuhr es eine Aufwertung im Auge des Künstlers und zudem im Auge des Publikums. Es blieb nicht mehr der Willkür und dem Geschmack des Schauspielers überlassen, sondern stellte einen Teil eines vollkommen durchdachten und inszenierten Ganzen dar, ohne dessen Zutun das Kunstwerk unvollständig wäre.

Trotz des großen Erfolgs war Diaghilew nie an Profit interessiert. Seine volle Leidenschaft galt der Kunst allein.¹⁸⁵ Dies führte allerdings dazu, dass er die Gruppe öfters an den Rand des Bankrotts manövrierte.¹⁸⁶ Bis 1914 konnte der Künstler als Förderer und Botschafter russischer Kunst im Ausland agieren. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs verändert sich aber vieles. Zahlreiche Mitglieder der Truppe entschlossen sich dazu, in ihr Heimatland zurückzugehen. Diaghilew blieb und öffnete die Ballets Russes für westliche Künstler. Unter den neuen Künstlern in der Truppe befand sich auch Jean Cocteau, welcher schließlich im Jahr 1916 Picasso Diaghilew vorstellte. Dieser beauftragte Picasso kurz darauf mit dem Entwurf von Kostümen, Requisiten und Vorhängen für das Ballett *Parade*.

¹⁸¹ Vgl. Wehrmeyer, „Sergej Diaghilew als Vermittler und Propagandist russischer Kultur“, S. 153

¹⁸² Vgl. Schouvaloff, „Picassos Romanze mit den Ballets Russes“, S. 64f.

¹⁸³ Vgl. Wehrmeyer, „Sergej Diaghilew als Vermittler und Propagandist russischer Kultur“, S. 155

¹⁸⁴ Schouvaloff, „Picassos Romanze mit den Ballets Russes“, S. 65

¹⁸⁵ Vgl. Schouvaloff, „Picassos Romanze mit den Ballets Russes“, S. 65

¹⁸⁶ Vgl. Wehrmeyer, „Sergej Diaghilew als Vermittler und Propagandist russischer Kultur“, S. 154

Damit begann die fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Picasso und den Ballets Russes, die über zehn Jahre andauern sollte.¹⁸⁷

5.1.2 Parade

Das Ballett „Parade“ markierte einen Wendepunkt in der Entwicklung der Ballets Russes. Die Idee dazu stammte von Cocteau, wurde zunächst aber von Diaghilew abgelehnt. Die Musik komponierte Erik Satie und für die Choreografie war Léonide Massine zuständig.¹⁸⁸

Mit „Parade“ trat Picasso im Jahr 1917 nach vielen Jahren der Isolation wieder in die Öffentlichkeit zurück. Das Ballett erreichte ein sehr viel breiteres Publikum als seine anderen Werke, welchem es den Geist der Moderne und des Kubismus näher bringen konnte. Obwohl oder gerade weil das Stück beim Publikum nicht gut ankam und von der Presse regelrecht zerrissen wurde, bescherte es Picasso einen Ruf als international gefeierten Künstler. Diaghilew wusste den Skandal zu schätzen, welchen die Premiere von „Parade“ verursachte, denn ein solcher war gut für die Werbung¹⁸⁹, dennoch setzte er das Ballett ab.¹⁹⁰ Von da an wurde es nur noch sechsmal in ein Repertoire aufgenommen.¹⁹¹

Picassos Vorhang in traditionell-romantischem Stil, welchem das Publikum allgemein sehr zugetan war, stellte einen starken Kontrast zu den Kostümen, dem Bühnenbild und der Musik des Stücks dar. Trotzdem stimmte er das Publikum thematisch auf das Ballett ein, da darauf Gaukler, Harlekins und Akrobaten abgebildet waren. Das Bühnenbild bestand aus kubistischen Elementen, welche als Hintergrund eine Straße in Paris und den Eingang einer Zirkusbude zeigten.¹⁹²

¹⁸⁷ Vgl. Schouvaloff, „Picassos Romanze mit den Ballets Russes“, S. 64–67

¹⁸⁸ Vgl. Schouvaloff, „Picassos Romanze mit den Ballets Russes“, S. 66f.

¹⁸⁹ Vgl. Schouvaloff, „Picassos Romanze mit den Ballets Russes“, S. 69f.

¹⁹⁰ Satie fühlte sich von einer Zeitungsrezension zu einer derartig barschen Erwiderung an den Herausgeber provoziert, sodass ihn diese für eine Woche ins Gefängnis brachte.

¹⁹¹ Vgl. Berggruen/Hollein, *Picasso und das Theater*, S. 44

¹⁹² Vgl. Berggruen/Hollein, *Picasso und das Theater*, S. 42

Das Stück besteht aus drei Varieténummern, welche den Passanten die Vorstellung in der Zirkusbude schmackhaft machen sollen.¹⁹³ Das Wort *parade* bezeichnet im Französischen eine burleske Szene, die vor dem Theater aufgeführt wird, um Publikum anzulocken.¹⁹⁴ Zuerst tritt der Chinesische Zauberer auf, gefolgt vom Kleinen amerikanischen Mädchen, welches Stummfilmszenen spielt. Den Abschluss bilden zwei Akrobaten und ein Pferd. Die drei Nummern werden von einem Französischen und einem Amerikanischen Manager angekündigt und begleitet. Am Ende versucht das komplette Ensemble noch einmal verzweifelt auf die Aufführung aufmerksam zu machen. Nachdem sie erkennen müssen, dass ihre Bemühungen scheitern, artikulieren sie ihre Trauer und Enttäuschung.¹⁹⁵

„In *Parade* [...] werden kulturelle Zeichen und Codes der modernen westlichen Welt in verschiedenen Figuren verdichtet und demonstriert.“¹⁹⁶

Ein großer Teil der Entwürfe zu „Parade“ war von einer Italienreise Picassos beeinflusst worden. Er war im Februar des Jahres 1917 in Begleitung von Cocteau nach Rom gereist, wo sich Diaghilew und die Ballets Russes aufhielten. Auch Massine und Bakst befanden sich in Gesellschaft der Truppe. Daher könnte man von einer Art Arbeitsreise sprechen, während dieser sich „Parade“ entwickeln konnte.¹⁹⁷ Picasso, Cocteau und Massine arbeiteten stets als Team am Szenario des Stücks weiter.¹⁹⁸

Dabei muss Picasso sich ausgiebig mit dem russischen Szenografen Léon Bakst unterhalten haben, denn sowohl das Bühnenbild als auch die Kostüme stimmen mit Baksts Theorien der Bühnendekoration überein.

¹⁹³ Vgl. Berggruen/Hollein, *Picasso und das Theater*, S. 42

¹⁹⁴ Vgl. Schouvaloff, „Picassos Romanze mit den Ballets Russes“, S. 66

¹⁹⁵ Vgl. Berggruen/Hollein, *Picasso und das Theater*, S. 42

¹⁹⁶ Haitzinger, „Russische Bildwelten in Bewegung“, S. 41

¹⁹⁷ Vgl. Schouvaloff, „Picassos Romanze mit den Ballets Russes“, S. 67f.

¹⁹⁸ Vgl. Haitzinger, „Russische Bildwelten in Bewegung“, S. 44

Bakst sprach sich bei seinen Arbeiten zwar immer mit den Choreografen ab, welche dann aber meist, nach eigener Aussage, ihr Konzept seinen Ideen untergeordnet hätten. Für Bakst dient die Bühnendekoration dazu, die Stimmung eines Stücks zu vermitteln. Sie soll dennoch eindeutig im Hintergrund bleiben. Die Tänzer kleidet er, je nach Wichtigkeit ihrer Rollen, in adäquat kräftige Farben, damit sie sich klar vom statischen Hintergrund absetzen. Der Körper ist nämlich die Stimme der Tänzer. Da sie sich nur durch ihn ausdrücken können, muss das Kostüm dem Körper die Artikulation erleichtern.¹⁹⁹

Bereits vor seiner Abreise nach Rom hatte Picasso erste Entwürfe von Bühnenbild und Vorhang angefertigt. Auch zu den Kostümen hatte er sich einige Gedanken gemacht. In der Zusammenarbeit mit Massine ergaben sich dann einige notwendige Änderungen durch die praktischen Gegebenheiten der Choreografie und des Schauspiels. Dies hielt die Entwicklung des Stücks aber nicht weiter auf, denn Picasso schien die Bedürfnisse der Tänzer sofort zu verstehen. Alle Kostüme in „Parade“, mit Ausnahme jener der Manager, ließen ihnen große Bewegungsfreiheit. Auch das Bühnenbild gestaltete er durchaus in ihrem Sinne, geräumig und schlicht. Die Komposition der Farben von Bühnenbild und Kostümen wählte Picasso so, dass die Körper und Bewegungen der Tänzer in den Mittelpunkt gerückt wurden.²⁰⁰ Vor der Bühnendekoration in zurückhaltender Farbgebung hoben sich die grellen Kostüme auf markante Weise ab.²⁰¹ Im Grunde lassen sich Picassos Kostüme für „Parade“ in zwei Gruppen unterscheiden. Zum einen gibt es die weichen Kostüme der Artisten, des Mädchens und des Zauberers, welche die Beweglichkeit der Körper unterstützen und der traditionellen Funktion von Kostümen für das Tanztheater entsprechen. Auf der anderen Seite schuf Picasso starre kubistische Käfige, die das Bewegungsspektrum der Tänzer erheblich beeinträchtigten.

¹⁹⁹ Vgl. Schouvaloff, „Picassos Romanze mit den Ballets Russes“, S. 68

²⁰⁰ Vgl. Cooper, „Auszüge aus PICASSO THÉÂTRE“, S. 234f.

²⁰¹ Vgl. Schouvaloff, „Picassos Romanze mit den Ballets Russes“, S. 68f.

Das Kostüm des Chinesischen Zauberers war ein „luziferisches Jackett“ in den Farben Orangerot, Schwarz, Silber und Gelb und wurde später zu einem Markenzeichen der Ballets Russes. Es erinnerte stark an das Kostüm eines berühmten Variété-Zauberers dieser Zeit. Die beiden Akrobaten trugen blau gemusterte Gymnastikanzüge, welche von Picasso selbst bemalt wurden, während die Tänzer sie am Körper trugen. Das Kostüm des Kleinen amerikanischen Mädchens wurde auf Anordnung Diaghilews nicht von Picasso entworfen, sondern von der Stange gekauft.²⁰²

Die eigentliche Innovation in „Parade“ stellten allerdings die beiden Manager und das Pferd dar, welche auch als „Hommes-Décors“²⁰³ bezeichnet werden. Ihre Entwicklung beschäftigte Picasso am längsten. Von seinen kubistischen Gemälden inspiriert, wurden sie schließlich zu riesigen lebendigen Skulpturen, die sich sperrig vom Rest der Kostüme und vom Bühnenbild abhoben. Ihr nahezu groteskes Missverhältnis zum Gesamtbild des Stücks, sorgte beim Publikum für Aufregung.²⁰⁴ Dem Kubismus entsprechend bestanden sie aus zusammengefügten, dreidimensionalen Elementen. Mit Hilfe von Wellpappe, Tüchern, Metall und Schrott, den Picasso im Châtelet-Theater und dessen Umgebung fand, verlieh er den Managern ihr spektakuläres Erscheinungsbild. Der Amerikanische und der Französische Manager weisen unterschiedliche Charakterisierungen auf und funktionieren wie lebendige Reklameschilder. Im Amerikanischen Manager etwa vereint Picasso Stereotypen des großstädtischen und ländlichen Amerikas. Lasso und Pistolenhalterweste ergänzen sein Cowboy-Outfit. Im Kontrast dazu besteht der Amerikanische Manager zudem aus Wolkenkratzern, Reklametafeln, rauchenden Schornsteinen und einem überdimensionalen Megafon.²⁰⁵ Der Französische Manager erinnert durch Elemente wie Pfeife, Frack und Schnurrbart an den kosmopolitischen Dandy. Sein Gesicht besteht sowohl aus einer Frontal- als auch aus einer Profilansicht, was die abstrakt

²⁰² Vgl. Schouvaloff, „Picassos Romanze mit den Ballets Russes“, S. 69

²⁰³ Vgl. Haitzinger, „Russische Bildwelten in Bewegung“, S. 44

²⁰⁴ Vgl. Schouvaloff, „Picassos Romanze mit den Ballets Russes“, S. 69

²⁰⁵ Vgl. Haitzinger, „Russische Bildwelten in Bewegung“, S. 44

kubistische Erscheinung verstärkt. Durch sein Aussehen und seinen Gestus erinnert er an Diaghilew selbst.²⁰⁶

Bereits bevor Picasso nach Rom aufbrach, dachte er darüber nach, wie seine Konstruktionen von den Tänzern getragen werden konnten. In den Probenphasen mussten einige Änderungen vorgenommen werden.²⁰⁷ Die ins Dreidimensionale übersetzten Gemälde stellten für Massine eine choreografische Herausforderung dar. Die Bewegungen der Tänzer waren durch die kolossalen Kostüme der Manager stark eingeschränkt, sodass Massine die Choreografie den Kostümen anpassen musste. Sie wirkten wie lebendige Reklameschilder, die sich mit langsamen und eckigen Bewegungen über die Bühne bewegten. Durch die besondere Beschaffenheit der Kostüme und deren Gewicht war Massine gezwungen, die traditionellen Formen hinter sich zu lassen. Gemeinsam mit Picasso wagte er sich an eine neue Art der Choreografie. Bakst spricht in seinem Artikel im Programmheft von „Parade“, in Bezug auf die Choreografie der Manager und des Pferdes, sogar von neuen Zeiten, die für das Ballett heraufziehen.²⁰⁸

Allerdings konnte nicht jedes Problem durch die Anpassung der Choreografie oder des Stücks an Picassos Kostüme gelöst werden. Obwohl er sich lange mit deren Entwicklung in der Theorie beschäftigte, musste der dritte Manager, der Manager zu Pferde, schließlich aus dem Stück genommen werden. Er stellte eine Figur aus Pappe dar, die auf jenen zwei Tänzern saß, welche die Rolle des Pferdes spielten. Im Laufe des Probenprozesses stellte sich heraus, dass der Manager immer wieder vom Pferd fiel.²⁰⁹ Das Kostüm funktionierte in der Praxis nicht und wurde daher zu einem Pferd ohne Manager geändert.

²⁰⁶ Vgl. Haitzinger, „Russische Bildwelten in Bewegung“, S. 44

²⁰⁷ Vgl. Cooper, „Auszüge aus PICASSO THÉÂTRE“, S. 234f.

²⁰⁸ Vgl. Haitzinger, „Russische Bildwelten in Bewegung“, S. 44

²⁰⁹ Vgl. Schouvaloff, „Picassos Romanze mit den Ballets Russes“, S. 69

6. Das Problem der historischen Authentizität

Werden in einer Inszenierung historisch authentische Kostüme angestrebt, findet die theatrale Kommunikation, im Bereich der Kostüme, durch externe Zeichensysteme statt. Der Kostümbildner bedient sich am Repertoire von Zeichen und Symbolen, welche auch in der Gesellschaft absolut gebräuchlich waren.

Das Senden und Entschlüsseln von Codes und das Verstehen von Normen verlangen allerdings ein bestimmtes Wissen. Dieses Wissen ist nicht angeboren, sondern wird dem Menschen erst durch die Gesellschaft vermittelt, in der er lebt.²¹⁰ Innerhalb verschiedener Kulturen existieren daher verschiedene Symbole, Codes und Normen. Aufgrund ihrer Kulturabhängigkeit sollten sie immer in ihrem kulturellen und historischen Umfeld analysiert werden. Jene Menschen, die nicht in den Genuss einer entsprechenden Ausbildung gekommen sind, können Codes von Kleidung aus vergangenen Zeiten oder fremder Kulturen also nicht richtig deuten. Symbole können zudem mit der Zeit ihre Bedeutung ändern oder in verschiedenen kulturellen Kreisen unterschiedlich gedeutet werden.²¹¹

In unserer modernen westlichen Kultur stellt die Farbe Weiß zum Beispiel ein Symbol für Unschuld und unschuldige Freuden dar. Aus diesem Grund trägt die *jungfräuliche* Braut ein weißes Kleid. In Indien und China hingegen steht die Farbe Weiß für Trauer.²¹²

Ein weiteres Beispiel für historische Symbolik, die heute im Allgemeinen nicht mehr verstanden wird, ist die Fächersprache.²¹³ Der Fächer, als Teil der Bekleidung oder des Kostüms, war ein Medium der Kommunikation, welches heute in unserer Gesellschaft nicht mehr verwendet wird und dessen Codes daher nicht mehr entschlüsselt werden können.

²¹⁰ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 62

²¹¹ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 62f.

²¹² Vgl. Müller-Spahn, *Symbolik – Traum – Kreativität im Umgang mit psychischen Problemen*, S. 85

²¹³ Vgl. Stummeyer, Interview, S. 8

Da Zeichen und Symbole also gesellschafts- und kulturspezifisch sind, können sie nur von Angehörigen jener Kultur oder Gesellschaft richtig gedeutet werden. Eine Ausnahme dabei bilden Experten, zu denen auch der Kostümbildner selbst zählt, welche sich durch ein intensives Studium der Materie mit den „fremden“ Codes vertraut gemacht haben. Der Kostümbildner muss also darauf eingehen und berücksichtigen, dass das Hintergrundwissen der meisten Menschen im Publikum weit weniger umfangreich ist als das eigene. Daher sind exakte historische Kostüme für den Großteil der Rezipienten „unlesbar“ und damit nicht nur überflüssig, sondern unter Umständen sogar verwirrend. Die Möglichkeit eines Kompromisses besteht darin, moderne Codes, die sich durch das Kollektivwissen der kulturellen Zielgruppe entschlüsseln lassen, auf historische Kostüme zu übertragen.²¹⁴ Das Theater könnte dann im Prinzip mit denselben Zeichen und Symbolen arbeiten, die im Alltag der jeweiligen Kultur zum Einsatz kommen. Dadurch sind die Kostüme dann aber nicht mehr authentisch historisch. Zwangsläufig schleichen sich mit den im Moment gebräuchlichen Symbolen und Zeichen der Bekleidung Elemente der Mode ein. Diesen Einfluss der Mode kann der Kostümbildner nicht verhindern, besonders wenn eine theatrale Kommunikation stattfinden soll. Heute haben viele Codes durch die Globalisierung weltweite Gültigkeit und sind daher für eine größere Anzahl an Rezipienten verständlich.

Für die Kostümbildnerin Cordula Stummeyer ist die Übersetzung der historischen Symbolik sehr wichtig. Dabei werden Zeichen und Symbolik der Moderne durch die Illusion des Historischen dargestellt und können somit vom Publikum decodiert und aufgenommen werden. Stummeyer verwendet nur solche Symbole, die ohne Erklärung auskommen. Alles, was der Zuschauer erst dann erkennt, wenn er das Programmheft gelesen hat, ist für sie fehl am Platz.²¹⁵

²¹⁴ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 177

²¹⁵ Vgl. Stummeyer, Interview, S. 6, 9

6.1 Umsetzungsschwierigkeiten historischer Kostüme

Ein weiterer Punkt, warum historisch authentische Kostüme im modernen Theater nur noch selten angestrebt werden, ist, dass historische Kostüme durch die liebevolle Gestaltung bis ins kleinste Detail authentisch werden. Allerdings sind gerade diese Details durch die räumliche Distanz zwischen Bühne und Publikum meist nicht sichtbar, aber teuer in der Herstellung. Daher sind im Theater, im Gegensatz zum Film, meist nicht mehr historisch authentische, sondern daran anklingende Kostüme gefragt.²¹⁶ Durch die Silhouette oder ausgewählte Elemente und Zeichen wird ein historisches Kostüm symbolisiert. Auch wenn es nicht authentisch ist, vermag es dennoch, dem Zuschauer die gewünschte Atmosphäre zu vermitteln.

Einer der Vorteile dieses so genannten historisierenden Kostüms ist außerdem, dass bestimmte Materialien und Verschlüsse verwendet werden können, welche die Handhabung des Kostüms für alle Beteiligten erheblich vereinfachen. Denn würden die Kostüme nach strengem historischen Vorbild gefertigt, müssten die einzelnen Teile unter Umständen in aufwendiger Kleinarbeit mit Bändern verbunden und geschlossen werden. Eben genau so wie es zu jener Zeit üblich war, in welche die Kostüme Rezipienten und Darsteller zurückversetzen sollen. In den extremsten Fällen müssten die Schauspieler dann sogar in ihre Kostüme eingenäht werden. Dies würde die Dauer des Umzugs extrem in die Länge ziehen und somit die Dauer der Inszenierung ins Absurde steigern.²¹⁷ Die daraus resultierende Situation wäre weder den Mitarbeitern und Schauspielern noch dem Publikum zumutbar.

Selbst wenn die Komplikationen der Herstellung eines historisch authentischen Kostüms bewältigt werden könnten, würden sich neue Probleme ergeben. Laut der Kostümbildnerin Cordula Stummeyer ist eines der größten Probleme, dass sich der Körper des Menschen erheblich

²¹⁶ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 172f.

²¹⁷ Vgl. Stummeyer, Interview, S. 6

verändert hat und daher originale Schnitte nicht mehr geeignet sind. Die Menschen heute sind durch die veränderten Lebensumstände sehr viel größer und komplett anders gebaut als ihre Vorfahren. Außerdem sind bestimmte Kleidungsstücke für unsere Begriffe schwer zu handhaben. Um zum Beispiel ein historisch authentisches Korsett tragen zu können, müsste die Darstellerin damit aufgewachsen sein, damit sich ihr Körper an die Verformung und Einschnürung gewöhnt. Sie sollte sich zudem daran gewöhnen können, wie sich die Bewegungen mit einem Korsett anfühlen und erlernen, wie sie durchgeführt werden müssen. Ein weiteres Beispiel, welches Stummeyer im Interview für die Schwierigkeiten beim Umgang mit einem historischen Kostüm erwähnt, ist die Handhabung einer Krinoline. Die Darstellerinnen wissen nicht, wie sie sich mit ihr bewegen sollen. Sie müssen es erst erlernen und üben. Sie müssen ausprobieren, wie sich die Krinoline bei den unterschiedlichsten Bewegungsabläufen verhält und gewohnte Handlungsabläufe hinterfragen und neu erlernen. Die Menschen haben sich früher nämlich vollkommen anders mit ihrer Kleidung auseinandergesetzt, als es heute üblich ist. Dies war allerdings auch notwendig, denn bestimmte Kleidungsstücke ließen keine für uns als „natürlich“ empfundene Bewegungsabläufe mehr zu. Ihre Träger waren dazu gezwungen, das Verhalten an die Kleidung anzupassen. Das historische Kostüm allgemein ist sehr kompliziert und die Bewegungen in ihm müssten vom Schauspieler erst mühsam erlernt werden. Dafür würde es nach Stummeyer im Theater allerdings nie genügend Zeit geben.²¹⁸

Laut Stummeyer ist es im Theater aufgrund der genannten Komplikationen überhaupt nicht möglich historisch genau zu arbeiten und es ist auch nicht mehr gefragt, da es zu viele Hürden gäbe, deren aufwendige Überwindung dem Theater am Ende keinen Vorteil bringen würde. Sie selbst findet es interessanter eine gewisse Übersetzung zu finden, das heißt das Kostüm und dessen Symbolik durch Elemente unserer Zeit zu übersetzen und mit der Illusion des Historischen zu arbeiten.²¹⁹

²¹⁸ Vgl. Stummeyer, Interview, S. 6, 8

²¹⁹ Vgl. Stummeyer, Interview, S. 6

6.2 Die Abhängigkeit des Bühnenkostüms von der Zeitmode

Wie bereits in Kapitel drei erwähnt, steht das Bühnenkostüm in einem engen Verhältnis zur Alltagskleidung und damit ebenfalls zur Mode. Bühnenkostüm und Mode basieren, so wie alle bildenden Künste, auf dem „künstlerischen Ausdruckswillen einer Zeit.“ Die Zeit stellt also ein Bindemittel zwischen Mode und Bühnenkostüm dar. Daher vermögen sie laut Annemarie Bönsch den jeweiligen Zeitgeist und das vorherrschende „Welt- und Menschenbild zum Ausdruck zu bringen.“²²⁰ Dies geschieht zum Beispiel durch die jeweilige Silhouette, deren Wandel von den Veränderungen der Gesellschaft und des Weltbildes beeinflusst wird. Die historische Silhouette ist fest mit der Epoche verbunden, in der sie entstanden ist. Auch das Bühnenkostüm einer Epoche ist der „Silhouettenbindung“ unterworfen.²²¹ „Bühnenkostüm und Mode erwachsen somit aus ein- und demselben Nährboden und beide tragen den unauslöschlichen Stempel ihrer Entstehungszeit.“²²²

Die modische Silhouette wirkt nach Bönsch derart dominant auf das Bühnenkostüm, dass beim Betrachten historischer Bühnenkostüme zunächst vor allem die Mode jener Zeit, aus der sie stammen, bemerkt wird. Die eigentlichen Signale und Symbole des Kostüms können meist nur durch einen geschulten Blick wahrgenommen werden und manchmal sind sie, aus der heutigen Zeit betrachtet, sogar nicht mehr erkennbar. Nur durch fundiertes Wissen im Bereich der Kostümkunde können die feinen Symbole des Bühnenkostüms aus dem dominanten zeitmodischen Einfluss gefiltert und analysiert werden. Laut Bönsch wurde dadurch manchmal fälschlicherweise behauptet, dass die Bühnenkostüme einer bestimmten Epoche der Zeitmode jener Zeit entsprachen und auf historisierende Kostüme verzichtet wurde.²²³

²²⁰ Vgl. Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 63, 69

²²¹ Vgl. Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 62–65

²²² Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 65

²²³ Vgl. Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 64

Ein Grund für die falsche Analyse von Bühnenkostümen aus der Vergangenheit ist mangelndes Wissen über die Art der Kommunikation und den Einsatz der Symbolik jener Zeiten. Außerdem wurde die Symbolik aufgrund der „Silhouettenbindung“ des Bühnenkostüms durch Details innerhalb der gängigen Form gesetzt. Diese feinen Symbole und Zeichen werden vom zeitgenössischen Publikum als stärker empfunden, da sie sich von der Mode seiner Zeit unterscheiden und ihm daher ins Auge stechen. Dem Betrachter aus einer nachfolgenden Epoche hingegen fällt vor allem die Silhouette auf, weil er mit den Details der Mode aus vergangener Zeit nicht so vertraut ist.²²⁴

Zum Beispiel galten zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert bestimmte Elemente des Bühnenkostüms als für das Publikum erkennbare Signale der Antike, da sie in der Mode der damaligen Zeit nicht vorhanden waren. Als Beispiel nennt Annemarie Bönsch hier die weichen und fließenden Stoffe, lange, weite Wäscheärmel oder einen weißen Schleier. Wenn auf eine Tunika oder einen Chiton hingewiesen werden sollte, wurde der Rocksäum verkürzt. Dies geht zum Beispiel aus den überlieferten Figurinen von Inigo Jones hervor. Auf die exotische Herkunft einer Figur wurde häufig durch gestreifte Materialien hingewiesen. All diese Hinweise auf die Epoche und die Herkunft einer Figur wurden natürlich in die vorherrschende Silhouette eingebettet.²²⁵

Das wirklich historisch authentische Bühnenkostüm ist auch deshalb eine Utopie, da all jene Formen der Bekleidung, welche zu stark von der vorherrschenden Mode abweichen, „von der herrschenden Silhouette vergewaltigt“²²⁶ werden. Bewusst oder unbewusst wird alles herausgefiltert, was der Silhouette untergeordnet werden kann oder ihr sogar entspricht. Elemente, welche ihr zu sehr widerstreben, werden eliminiert oder umgangen. Als Beispiel hierfür nennt Bönsch jene historischen Kostüme aus einer Zeit, in der ein Frauenkörper ohne Mieder

²²⁴ Vgl. Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 65

²²⁵ Vgl. Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 65, 68

²²⁶ Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 65

unvorstellbar war. Jegliches Kostüm, auch wenn es die miederlose Vorzeit repräsentieren sollte, wurde an die Miedersilhouette angepasst. Aber auch umgekehrt gibt es in einer Zeit, in der die Mode kein Mieder vorsieht, Probleme, Kostüme mit einer Miedersilhouette umzusetzen.²²⁷

Um diese Vorgehensweise der Übertragung antikisierender Symbole in einen zeitmodischen Rahmen und die Schwierigkeiten mit einer der jeweiligen Mode widersprechenden Silhouette zu verdeutlichen, führt Bönsch einige Beispiele an: Die lose gewickelten Gewänder der antiken Frauen passten absolut nicht in die Vorstellungen der Zeitmode des 17. und 18. Jahrhunderts. Daher wurden antike Heldinnen auf der Bühne häufig mit einem Brustpanzer ausgestattet, welcher bei der Gestaltung der Silhouette die Funktion eines Mieders übernehmen konnte. In den 20er- und 60er-Jahren, aber zum Teil auch heute noch, wusste die Mode mit taillenbetonten Kleidungsstücken nicht viel anzufangen. Daher stellte im Bereich des Bühnenkostüms die Miedersilhouette eine Herausforderung dar. Häufig wurde in solchen Zeiten die geschnürte Taille mit geometrischen Mustern oder optischen Tricks vorgetäuscht oder angedeutet.²²⁸ „Sich aus der Verankerung des gegenwärtigen Welt- und Menschenbildes zu lösen, bedeutet wohl für alle Zeitabschnitte ein schwieriges Unterfangen.“²²⁹

6.2.1 Südseeinszenierungen

Im 18. Jahrhundert erfreuten sich Reiseberichte und Bildmaterial der Forschungsreisenden aus der Südsee großer Beliebtheit. Dieses Interesse für das fremde Paradies führte zu einer Reihe von Südseeinszenierungen im Theater. Die Darstellungen, meist Pantomimen im Bereich des Unterhaltungstheaters, waren eng an das Reisematerial der Forschungsreisenden gebunden. Auf diese Tatsache und den damit

²²⁷ Vgl. Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 65, 68

²²⁸ Vgl. Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 68

²²⁹ Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 64

verbundenen Historizitätsanspruch wurde immer wieder hingewiesen und sogar auf Theaterzetteln damit geworben. Obwohl wiederholt und eindringlich auf die Fakten und die historische Grundlage verwiesen wurde, auf welche sich die Südseepantomimen laut Veranstalter stützten, wurde auf den Begriff der Authentizität verzichtet, obwohl er zu jener Zeit bereits gebräuchlich war.²³⁰

Natürlich sollten nicht nur die Geschichten und Abenteuer der Reisenden historisch genau wiedergegeben werden, sondern auch bei der Bühnenausstattung wollte man authentisch sein. Als Vorlage wurde das äußerst beliebte und daher zahlreich publizierte Bildmaterial verwendet, welches in ganz Europa kursierte. Da das Bildmaterial der abendlichen Vorführungen entweder schwer zu finden ist oder nicht überliefert wurde, bietet es sich an, die Vorlagen für die Inszenierungen genauer zu betrachten. Dabei fällt auf, dass die Abbildung der Insulanerinnen mit dem „antikisierenden, freizügigen Schönheitsideal[e] des 18. Jahrhunderts“²³¹ in Einklang gebracht wurde.²³²



Abb. 3: Stich „Representation of the Heiva at Otahite“ von Royce nach einer Zeichnung von Daniel Dodd²³³

²³⁰ Vgl. Carstensen, „Die Inszenierung der Authentizität“, S. 135f.

²³¹ Carstensen, „Die Inszenierung der Authentizität“, S. 238

²³² Vgl. Carstensen, „Die Inszenierung der Authentizität“, S. 238

²³³ Carstensen, „Die Inszenierung der Authentizität“, S. 120

Als Beispiel für eine Südseepantomime ist die bekannteste und am besten dokumentierte Inszenierung dieser Art mit dem Titel „Omai, or a Trip round the World“ zu nennen. Sie wurde als Weihnachtspantomime im Dezember des Jahres 1785 im Theatre Covent Garden aufgeführt. Die Hauptfigur des Stücks ist der Tahitianer Omai, welcher auf dem historischen Vorbild des Polynesiers Omai beruht. Dieser wurde von einem Forschungsreisenden nach London gebracht, wo er zu einer bekannten Persönlichkeit der englischen Gesellschaft wurde. Captain Cook brachte ihn anschließend auf seiner dritten Reise wieder in die Heimat zurück, wo er kulturvermittelnd wirken sollte.²³⁴

Wie üblich für das Genre lieferte die Südseepantomime dem Publikum historische Informationen aus der Reiseberichterstattung, eingebettet in ein unterhaltsames Spektakel, das sich besonders wegen seiner beachtlichen Kostüm- und Bühnenausstattung großer Beliebtheit erfreute. Der Bühnen- und Kostümbildner Philippe de Loutherbourg wollte so authentisch wie möglich arbeiten. Zu diesem Zweck arbeitete er eng mit John Webber zusammen. Dieser war als Maler auf Cooks letzter Forschungsreise dabei und dokumentierte das Unterfangen. Zudem orientierte sich Loutherbourg an den Arbeiten weiterer Maler, welche ebenfalls Forschungsreisen begleitet hatten. Der Realismus seiner Vorlagen spiegelt sich auch in den Figurinen Loutherbourgs wieder. Obwohl er einerseits auf die Authentizität seiner Figurinen bis ins kleinste Detail großen Wert legte, versuchte er andererseits das Bühnengeschehen so illusionistisch wie möglich zu gestalten. Dies führte dazu, dass er eine Vielzahl von Zeichen erstellte, welche „einen ethnischen Verismus auf der Bühne kreieren sollten.“²³⁵ Außerdem vermischte er authentische Kostümentwürfe mit phantastischen, wie man am Beispiel der Figurine des Königs sehen kann.²³⁶

²³⁴ Vgl. Carstensen, „Die Inszenierung der Authentizität“, S. 247

²³⁵ Carstensen, „Die Inszenierung der Authentizität“, S. 248

²³⁶ Vgl. Carstensen, „Die Inszenierung der Authentizität“, S. 247–249



Abb. 4: Figurine des Königs nach Loutherbourg²³⁷

Besonders interessant sind allerdings die weiblichen Figurinen. Sie enthalten auffällige Elemente der europäischen Mode der damaligen Zeit, wie zum Beispiel reifenförmige Hüftversteifungen.²³⁸ Auch die Frisur ist eindeutig der europäischen Mode nachempfunden. Die gesamte Silhouette gleicht jener europäischer Frauenkleider. Nur bestimmte Elemente, zum Beispiel die Saumlänge des Rockes oder die nackten Füße des Mädchens, stellen eindeutige Zeichen einer fremden Kultur dar.

²³⁷ Carstensen, „Die Inszenierung der Authentizität“, S. 122

²³⁸ Vgl. Carstensen, „Die Inszenierung der Authentizität“, S. 247–249



Abb. 5: Figurine nach Loutherbourg²³⁹

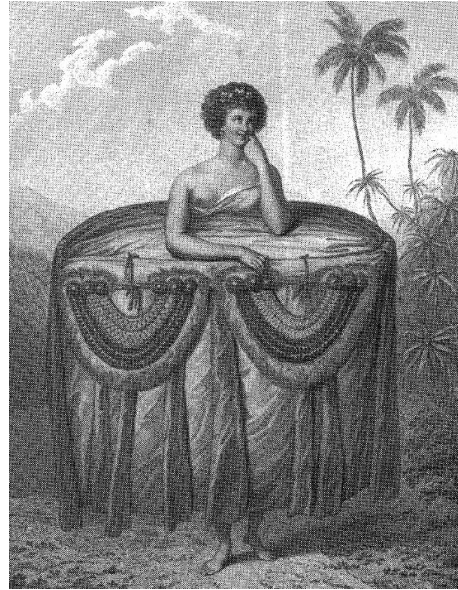


Abb. 6: Stich von Bartolozzi nach John Webber²⁴⁰

Vergleicht man allerdings die Figurine mit der Vorlage für diesen Kostümentwurf, muss man feststellen, dass sie sich äußerst ähnlich sehen. Dies wirft die Frage auf, ob die europäischen Elemente der Kostüme erst durch Loutherbourgs Art der Bühnengestaltung, trotz aller Bemühungen zum Verismus, in den Vordergrund traten oder ob bereits die Reiseberichterstatter dazu neigten, das Europäische im Fremden zu sehen. Eine weitere Möglichkeit ist allerdings, dass die Seefahrer Elemente der europäischen Mode bereits bei früheren Reisen unbemerkt in die Südsee gebracht haben. Diese wurden dann von den einheimischen Frauen mit Elementen der traditionellen Kleidung vermischt. Die späteren Forschungsreisenden stellten die Ähnlichkeiten zur europäischen Kleidung zwar fest, hinterfragten aber vermutlich nicht deren Ursprung.²⁴¹

Also ist es aus heutiger Sicht möglich, dass Loutherbourg trotz exakter Anlehnung an Quellen dem Authentizitätsanspruch nicht gerecht werden konnte. Der Entwurf der Kostüme wurde von Loutherbourgs Erfahrung mit dem Theater beeinflusst. Seine Vorlagen wurden wiederum vom europäischen Blick eines Forschungsreisenden beeinflusst, welcher die fremde Kultur, welche er dokumentierte, als seiner untergeordnet empfand.

²³⁹ Carstensen, „Die Inszenierung der Authentizität“, S. 122

²⁴⁰ Carstensen, „Die Inszenierung der Authentizität“, S. 122

²⁴¹ Vgl. Carstensen, „Die Inszenierung der Authentizität“, S. 249

All die verschiedenen Blickwinkel, Erwartungen, Normen und Moralvorstellungen sind in den Kostümentwurf unbewusst mit eingeflossen und haben so die Entstehung eines authentischen Kostüms verhindert.

6.3 Tendenzen zum historisch authentischen Kostüm. Das Streben nach dem historisch *Echten*

Da laut Bönsch, wie bereits erwähnt, Mode und Kostüm auf dem Zeitgeist einer Epoche und deren künstlerischem Ausdruck basieren, lässt sich auch eine Tendenz zum historisch *echten* Bühnenkostüm immer dann finden, wenn man sich in der Kunst allgemein in diese Richtung orientierte.²⁴²

Im Theater der Aufklärung spielte das Kostüm und dessen einheitliches Konzept keine große Rolle. Dies zeigt die Tatsache, dass Schauspieler ihre Kostüme selbst erwerben und zusammenstellen mussten. Die Kostüme des Barocktheaters hingegen waren prunkvolle und kostbare Fantasiekostüme die auch einen repräsentativen Zweck erfüllten. Die hohen Kosten der Herstellung trug der Hof.²⁴³ In der Romantik orientierte man sich mehr intuitiv, aber begeistert am Geschichtlichen.²⁴⁴ Die Bühnenausstattung dieser Zeit stützte sich auf die romantische Naturmalerei. Ihre Aufgabe war es vor allem, eine bestimmte Atmosphäre zu erzeugen.²⁴⁵ Im Gegensatz dazu folgten die Theaterkostüme des Historismus seinem Streben nach akribischer Genauigkeit und der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit.²⁴⁶

Bereits seit der Kostümreform des Grafen Carl von Brühl, welcher von 1815 bis 1828 das Berliner Hoftheater als Nachfolger August Wilhelm Ifflands leitete, zeichnete sich ein Trend zu historisch authentischen

²⁴² Vgl. Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 69f.

²⁴³ Vgl. Gerlach, „Ifflands Kostümreform oder Die Überwindung des Natürlichen“, S. 11f.

²⁴⁴ Vgl. Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 70

²⁴⁵ Vgl. Fischer-Lichte, Theater im Prozeß der Zivilisation, S. 178

²⁴⁶ Vgl. Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 70

Kostümen ab.²⁴⁷ Während Iffland es sich jedoch nicht zum Ziel machte die Realität abzubilden, sondern sie zu einem künstlerischen Ideal zu verbessern,²⁴⁸ legte Brühl sehr großen Wert auf historische Authentizität. Die passenden Kostüme in den historischen Stücken sollten die Vergangenheit optisch vermitteln. Um diese Authentizität gewährleisten zu können, kümmerte er sich selbst um jedes einzelne Kostüm. Dazu publizierte er verschiedene Hefte mit dem Titel „Neue Kostüme auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin, unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl“. Sie sollten als eine Art Vorlage und als Informationsmaterial für andere Theaterdirektoren dienen, damit diese zur Gestaltung ihrer historisch authentischen Kostüme verlässliche Quellen zur Verfügung hatten. In manchen Inszenierungen löste Graf von Brühl mit seinen realistischen Kostümen regelrecht Begeisterung beim Publikum aus.²⁴⁹

Die reibungslose Umsetzung der Kostümreform verdankte Brühl unter anderem einem großen Brand im Jahre 1817, bei welchem ein Großteil der bestehenden Kostüme zerstört wurde. Auf diese Weise musste er vollkommen neue Kostüme in Auftrag geben, welche er nach seinen Vorstellungen umsetzen konnte. Brühls Kostümreform „bedeutete einen völligen Bruch mit der Tradition bisheriger Bühnenkostüme und verlangte nicht nur in der allgemeinen Anlage, sondern in allen Einzelheiten das historisch und national echte Kostüm.“²⁵⁰ Diese Bemühungen um Perfektion in der Ausstattung hatten zur Folge, dass Kritiker behaupteten, der innere Sinn des Stücks würde unter Brühls Intendantur zugunsten der Kostüme in den Hintergrund gerückt. Historisch authentische und prächtige Kostüme hatten für Brühl Priorität, was vermutlich schlussendlich dazu beitrug, dass er Probleme bei der finanziellen Leitung des Theaters hatte.²⁵¹

²⁴⁷ Vgl. Fischer-Lichte, *Theater im Prozeß der Zivilisation*, S. 178

²⁴⁸ Vgl. Gerlach, „Ifflands Kostümreform oder Die Überwindung des Natürlichen“, S. 20

²⁴⁹ Vgl. Wartusch, Rüdiger/Anke Tanzer, „Kleists Kätchen in Berlin“, <http://www.kleist.org/kaet/1824bruehl.htm>

²⁵⁰ Heine/Stöcker, *Heinrich Heine Säkularausgabe. Reisebilder II*, S. 513

²⁵¹ Vgl. Heine/Stöcker, *Heinrich Heine Säkularausgabe. Reisebilder II*, S. 513

Zur Zeit Brühls gab es aber auch Gegner der authentisch realistischen Kostüme. Ludwig Tieck, der von 1825 bis 1842 als Dramaturg am Dresdner Hoftheater tätig war, versuchte ein nicht-realistisches, *poetisches* Kostüm durchzusetzen. Er war der Ansicht, dass durch die Perfektion der authentischen Kostüme die Fantasie der Zuschauer nicht genügend angeregt würde.²⁵²

Um 1870 galt schließlich Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen europaweit als Vorbild im Bereich des historisch authentischen Kostüms. Seine mit historischen Details überladenen Kostümentwürfe konnten dem Grafen nicht akribisch genug sein. Das Erkennen der historischen Vorlage durch das Publikum bedeutete für ihn das größte Kompliment.²⁵³ Graf Georg der II. machte es zu seiner Aufgabe nicht nur „die Abkürzungen der Wirklichkeit“ auf die Bühne zu bringen, wie es bisher üblich war, sondern er wollte die Wirklichkeit selbst zeigen. Kostüme, Requisiten und Bühnenbild sollten nicht nur echt aussehen, sondern echt sein.²⁵⁴ Damit er dies ermöglichen konnte, stützte er sich auf neueste wissenschaftliche Erkenntnisse und hielt Kontakt zu verschiedenen Fachleuten, welche für ihn in den Bibliotheken von England, Berlin und Frankreich recherchierten. Die Umsetzung der wissenschaftlichen Erkenntnisse kontrollierte er selbst bis in kleinste Detail und ließ weder bei sich selbst noch bei anderen Unstimmigkeiten, besonders visueller Art, durchgehen.²⁵⁵

Dadurch, dass er sich und dem Regisseur die Macht gab in jedes Element der Inszenierung einzugreifen und das Zusammenspiel zu kontrollieren, wurde er zu einer der Inspirationsgestalten des „Gesamtkunstwerks“.²⁵⁶ Manche Zeitgenossen kritisierten aber gerade diesen, ihrer Meinung nach, zu großen Einfluss des Regisseurs.²⁵⁷

²⁵² Vgl. Fischer-Lichte, *Theater im Prozeß der Zivilisation*, S. 178

²⁵³ Vgl. Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 70

²⁵⁴ Vgl. Brahm, „Die Meininger“, S. 129

²⁵⁵ Vgl. Erck/Schneider, *Georg II. von Sachsen-Meiningen*, S. 348–360

²⁵⁶ Vgl. Erck/Schneider, *Georg II. von Sachsen-Meiningen*, S. 348

²⁵⁷ Vgl. Ostrovskij, „Einige Überlegungen und Urteile zur Meiningerschen Theatergruppe“, S. 133

Aus einem Brief von Georg II. an Paul Lindau geht hervor, wie wichtig es dem Herzog war, dass nicht nur die Ausstattung eines Stückes *echt* war, sondern auch die Gesten der Darsteller in ihren historisch authentischen Kostümen. Daher hält er es für notwendig, dass die Schauspieler so früh wie möglich im Kostüm Proben können, um sich daran zu gewöhnen. Falls das Kostüm noch nicht fertig ist oder geschont werden muss, schlägt er ein dem Schnitt entsprechendes Probenkostüm vor. Der Künstler sollte auf alle Fälle bei der Probe mit jedem Detail vertraut gemacht werden, sodass er keine Überraschungen während der Aufführung erleben muss. Für Georg II. war es wichtig, dass das Publikum beim Anblick des Schauspielers im Kostüm nicht an einen Maskenball erinnert wird, sondern die Kleidung nicht als Kostüm wahrnimmt. Dies würde laut Georg II. nur funktionieren, wenn sich der Darsteller mit der Tracht der Vergangenheit vertraut macht und ihr seine Bewegungen anpasst.²⁵⁸ Denn „Haltung und Bewegung sind vom Wandel der Trachten, von der wechselnden Mode nicht unbeeinflusst geblieben.“²⁵⁹

Trotz einiger Kritik gab der Erfolg dem Prinzip der Meininger Recht. „Wie kaum zuvor und nicht oft danach in der Theatergeschichte gelang es Georg, eine Zauberwelt der Kulisse zu errichten.“²⁶⁰ Mancher Zeitgenosse lobte den „wundervollen Anblick“ seiner Inszenierungen,²⁶¹ während andere die Tätigkeit der Truppe als künstlerisch nicht besonders wertvoll, aber lehrreich bezeichneten.²⁶²

Im Laufe der Theatergeschichte gab es immer wieder Versuche der Umsetzung von historischen Kostümen. Manche entsprachen mehr den Quellen, an die sie angelehnt wurden, – ungeachtet dessen in wie weit die Quellen der Realität entsprachen – andere hielten sich offensichtlicher an die Zeitmode. Nach Klaus Gerlach ist es theatergeschichtlich allerdings nicht relevant, dass die Kostüme nicht wirklich historisch waren. Von

²⁵⁸ Vgl. Von Meiningen, „Aus Briefen an Paul Lindau (1909)“, S. 171

²⁵⁹ Von Meiningen, „Aus Briefen an Paul Lindau (1909)“, S. 171

²⁶⁰ Erck/Schneider, *Georg II. von Sachsen-Meiningen*, S. 360

²⁶¹ Vgl. Brahm, „Die Meininger“, S. 132

²⁶² Vgl. Ostrovskij, „Einige Überlegungen und Urteile zur Meiningerschen Theatergruppe“, S. 132f.

Bedeutung ist seiner Meinung nach nur, dass die Zuschauer zu jener Zeit die Kostüme für historisch authentisch hielten.²⁶³

²⁶³ Vgl. Gerlach, „Ifflands Kostümreform oder Die Überwindung des Natürlichen“, S. 13f.

7. Die Wirkung des Kostüms auf den Schauspieler

„Es ist gewiß, daß diese Gewänder und Kleiderformen den, welcher die Gabe hat, sich leicht zu versetzen, selbst ansprechen und ihre Anweisung geben.“²⁶⁴

Jegliche Kleidung, also auch das Bühnenkostüm, wirkt auf den Körper und auf die Gefühle seines Trägers zurück. Diese subjektiv angenommene Rückwirkung der Kleidung ist laut Ingrid Loschek nicht zu unterschätzen. Noch heute werden Sprichwörter wie *Kleider machen Leute* verwendet. Die unzähligen Komödien, in denen der gut gekleidete Diener für den eleganten Herren gehalten wird, bauen darauf auf.²⁶⁵

Bereits August Wilhelm Iffland, welcher 1796–1814 der Intendant des Berliner Nationaltheaters war, erkannte die Wirkung des Kostüms auf den Schauspieler. Für Iffland stellte das Kostüm ein wichtiges Element zur Darstellung des Charakters einer Figur dar, denn sowohl Schnitt als auch Farbe des Kostüms würden das Spiel des Darstellers bestimmen.²⁶⁶ „Iffland begreift das Kostüm als Dispositiv, das den Schauspieler die richtige Haltung einzunehmen zwingt. Es weist der Bühnenfigur die historische Epoche, seine ethnische Zugehörigkeit, die Position innerhalb der Ständegesellschaft und den moralischen Charakter zu.“²⁶⁷

Da das Theaterkostüm für Iffland die Grundlage der Darstellung einer Figur durch den Schauspieler war, forderte er, dass der Schauspieler nicht erst in letzter Minute sein Kostüm anziehen sollte, um sich auf die äußere Haltung gebührend vorzubereiten, zu welcher ihm das Bühnenkostüm verhelfen würde. Geschehe dies nicht, spricht Iffland von einer bloßen Maskerade.²⁶⁸

²⁶⁴ Iffland, „Ueber das Kostume“, S. 9

²⁶⁵ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 202

²⁶⁶ Vgl. Gerlach, „Ifflands Kostümreform oder Die Überwindung des Natürlichen“, S. 13, 18

²⁶⁷ Gerlach, „Ifflands Kostümreform oder Die Überwindung des Natürlichen“, S. 19

²⁶⁸ Vgl. Gerlach, „Ifflands Kostümreform oder Die Überwindung des Natürlichen“, S. 18

Muss der Schauspieler also in die Rolle eines steifen, autoritären Leutnants schlüpfen, hilft ihm die Uniform, ihr Schnitt und ihr Material dabei, die richtige Körperhaltung einzunehmen. Ebenso verleiht ihm ein feiner Anzug oder ein Abendkleid eine elegante, majestätische Haltung. „Schnitt und Material einer Kleidung, Kaschmir, Leder, Gummi oder Metallplättchen, manipulieren das menschliche Verhalten.“²⁶⁹ Umgekehrt wird es einer Schauspielerin nur schwer gelingen, sich in einem schmuddeligen, ausgebeulten Gewand in eine erotisch anziehende Frau hineinzusetzen. Das Kostüm vermag es, die Verwandlung des Schauspielerkörpers in den semiotischen Körper zu unterstützen.

Schauspieler benötigen ein großes Selbstbewusstsein, dieses sollte nicht durch ein in ihren Augen unpassendes Kostüm getrübt werden. Daher ist es für die Arbeit des Schauspielers wichtig, dass er sich in seinem Kostüm wohl fühlt, auch wenn es nicht seinem persönlichen Geschmack entspricht. Im Normalfall sollte ein gutes Kostüm die Fähigkeiten des Schauspielers unterstützen und ihn nicht in seiner Tätigkeit behindern. Ein besonderer Fall sind Kostüme für das Tanztheater, welche ihre Träger nicht einengen dürfen und deren Eigenschaften den Anforderungen der Choreografie gerecht werden müssen. Auch Kostüme für Sänger müssen die individuell unterschiedlich benötigte Freiheit für das Atmen im Bereich des Rumpfes oder des Halses berücksichtigen.

Auch der Psychoanalytiker J. C. Flügel spricht in seinem Text „Psychologie der Kleidung“ von der Wirkung der Kleidung auf seinen Träger. Dabei beruft er sich auf die Theorie von Hermann Lotze, welche besagt, dass das Tragen von Kleidung den menschlichen Körper scheinbar, je nach Art des Kleidungsstücks mehr oder weniger, vergrößert. Dadurch wird dem Träger der Kleidung ein erhöhtes Machtgefühl vermittelt, weil er vermeintlich mehr Raum einnimmt. Diesen Effekt nennt Flügel die „Erweiterung des Körper-Ichs“.²⁷⁰

²⁶⁹ Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 202

²⁷⁰ Vgl. Flügel, „Psychologie der Kleidung“, S. 224

Mit einem Zitat von Lotze konkretisiert er die Theorie, welche seiner Meinung nach unter anderem zu den Motiven der Entstehung von Bekleidung gehört. Kleidung erweitert demnach, so wie jeder andere beliebige Gegenstand, welchen der Mensch in ein Verhältnis zu seinem Körper setzt, die Wahrnehmung seiner Existenz bis zur Grenze des Gegenstandes oder der Kleidung. Neben den bereits erwähnten Gefühlen der Erweiterung des Körpers beeinflusst die Kleidung durch diese Wahrnehmung auch die Bewegungen und das Verhalten.²⁷¹

Als Beispiel nennt Flügel den Rock. Er fügt dem natürlichen Körper seiner Trägerin Eigenschaften hinzu, welche dieser von Natur aus nicht hat. Durch den Stoff erscheint die Trägerin optisch nicht mehr als ein Wesen, welches auf zwei Beinen steht, sondern der Rock füllt den Raum dazwischen aus und verhilft ihr zu einem voluminöseren Ausmaß.²⁷²

Obwohl Flügel in seinem Text nicht explizit von Bühnenkostümen spricht, sie aber auch nicht von der alltäglichen Bekleidung unterscheidet, verwendet er in zahlreichen Bildbeispielen und besonders dann, wenn es um den Körper in Bewegung geht, die Bilder von Tänzerinnen im Kostüm.²⁷³ Dies verdeutlicht, dass auch diese Theorie der Bekleidung auf das Bühnenkostüm zutrifft, und sie vielleicht sogar noch deutlicher veranschaulicht, da das Kostüm unter anderem gezielt zum Zweck der Wirkung auf seinen Träger eingesetzt wird. Besonders deutlich wird das in jenen Fällen, in denen Teile des Kostüms eingesetzt werden, welche für den Zuschauer nicht oder nur sehr schwer wahrnehmbar sind.

Die Schuhe, die zum Kostüm gehören, können bei der Verwandlung des Schauspielerkörpers in den semiotischen Körper eine große Bedeutung haben. Sie sind zwar bei manchen Kostümen für den Zuschauer nicht

²⁷¹ Vgl. Flügel, „Psychologie der Kleidung“, S. 224

²⁷² Vgl. Flügel, „Psychologie der Kleidung“, S. 225

²⁷³ Vgl. Flügel, „Psychologie der Kleidung“, S. 225–227

sichtbar und werden daher häufig vergessen, für ihren Träger haben sie aber eine besondere subjektive Bedeutung.²⁷⁴

Einen großen Einfluss auf die Körperhaltung und das Gefühl des Trägers haben Schuhe mit hohem Absatz. Sie verleihen dem Träger eine gewisse Sicherheit und Eleganz in der Bewegung. Wie ich aber während meiner Arbeit am Theater auch selbst erfahren musste, können gerade diese hohen Absätze in Verbindung mit dem Material, aus welchem der Boden der Bühne gefertigt wurde, zum Problem werden. Davon abgesehen, dass bei einer schrägen Spielfläche durch die glatten Sohlen Rutschgefahr besteht, kann der Absatz ein zu lautes und störendes Geräusch verursachen. In solchen Fällen ist es hilfreich die Schuhsohle mit einem dämpfenden Material zu bekleben. Filzblättchen reduzieren zwar die Lautstärke, können aber die Rutschgefahr verstärken. Dadurch würden die hochhackigen Schuhe die gegenteilige Wirkung haben, nämlich die Unsicherheit seiner Träger fördern. In einem solchen Fall wird die Sohle des „lauten“ Schuhs meist mit einer dünnen Gummischicht beklebt. Durch diese Schicht wird die Lautstärke des Schuhs gedämpft und die Unfallgefahr reduziert. In kleineren Häusern ohne spezifische Werkstätten wird diese Aufgabe meist an einen Schuster weitergegeben, da für ein gutes Tragegefühl äußerst genau gearbeitet werden muss und die Gummischicht zur Vermeidung von Unfällen auf der Bühne gut haltbar sein sollte.

„Die Suggestion der Kleidung auf Körper und Gefühl nutzen *Schauspieler*, wenn sie bei Proben zumindest in Andeutung Kleidung anlegen, die dem Wesenscharakter, zum Beispiel ein schleppender Rock, des späteren Bühnenkostüms entspricht.“²⁷⁵ Die Existenz von Probenkostümen ist der Beweis für die Wichtigkeit der Wirkung des Kostüms auf den Schauspielerkörper. Denn obwohl sich das Probenkostüm vom fertigen Bühnenkostüm meist in Farbe und manchmal selbst in der Form noch wesentlich unterscheidet, wird es vom Schauspieler als notwendig

²⁷⁴ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 27

²⁷⁵ Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 204

empfundene. So kann die gewünschte Wirkung des Bühnenkostüms bereits im Probenprozess erlebt und geübt werden.

7.1 Die Wirkung des Materials auf den Schauspieler

Bei der Wirkung des Kostüms auf den Schauspieler geht es aber wie bei der Alltagskleidung nicht nur um die ästhetische Erfahrung. Der Stoff berührt die Haut. Das Kostüm wird zwar nie so persönlich sein wie die eigene Kleidung, es nimmt aber ebenso den Körpergeruch seines Trägers an, saugt seinen Schweiß auf und fügt sich nach einiger Zeit an die Konturen seines Körpers.²⁷⁶

Der ständige Kontakt des Kostüms mit der Haut des Schauspielers kann, besonders in Verbindung mit Schweiß, eine ungewünschte Reaktion auf der Haut auslösen. Im schlechtesten Fall kann der Stoff, oder eine bestimmte Bearbeitung desselben, beim Schauspieler sogar allergische Reaktionen hervorrufen.

Um später auftretenden Schwierigkeiten und Hautproblemen vorzubeugen, sollte sich der Kostümbildner laut Ingrid Lazarus bereits zu Beginn einer Zusammenarbeit beim Schauspieler über eventuell vorhandene Allergien erkundigen. Da solche Allergien immer häufiger werden, sieht Lazarus sämtliche Imprägnierungen oder Tauchungen zur Ungeziefervorsorge als problematisch an. Neue Stoffe sollten bereits vor der Verarbeitung gewaschen werden, um allergieauslösende Substanzen zu entfernen. Denn nicht nur Schauspieler, sondern auch Teamkollegen sind in ständigem Kontakt mit den Materialien und sollten daher geschützt werden.²⁷⁷

Allerdings können auch bestimmte Farben, welche zum Altern, Bemalen und Färben der Kostüme unerlässlich sind, Allergien auslösen. In diesem

²⁷⁶ Vgl. Loschek, *Mode – Verführung und Notwendigkeit*, S. 202

²⁷⁷ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 145f.

Fall steht der Kostümbildner vor einem Problem. Durch das exakte Wissen der chemischen Zusammensetzung von Farben oder dem Erwerb von hautverträglicheren Färbemitteln können die meisten Probleme gelöst werden.²⁷⁸ In besonderen Fällen kann es sogar nötig sein, dass der Kostümbildner durch die Allergien eines Schauspielers von seinem ursprünglichen Entwurf abweichen muss, um den Bedürfnissen des Schauspielers gerecht zu werden.

²⁷⁸ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 145f.

8. Unterstützung der Körperinszenierungen durch das Kostüm

Körper-Inszenierungen gibt es laut Erika Fischer-Lichte in fast allen kulturellen Bereichen, zum Beispiel in der Kunst, der Politik oder dem Sport. Meist wird die Inszenierung vom Gegenüber jedoch nicht als solche wahrgenommen und kann daher ihre Wirkung entfalten. Die Mitmenschen empfinden dann zum Beispiel ein sorgfältig inszeniertes Gespräch als *natürlich* und der gesellschaftlichen Etikette angemessen. Es existieren jedoch auch Inszenierungen, welche nur dann wirken können, wenn sie als Inszenierung erkannt und wahrgenommen werden. Dies gilt auch für die Körperinszenierungen im Theater. Den Schauspielern sowie den Zuschauern ist dabei bewusst, dass der Körper, welcher auf der Bühne erscheint, immer ein inszenierender und inszenierter Körper ist. Sowohl seine Mimik und Gestik, seine Art sich zu äußern, als auch das Erscheinungsbild des Schauspielers sind inszeniert. Bei der Inszenierung der äußeren Erscheinung einer Figur spielen Kostüm und Maske neben Mimik und Gestik eine besonders wichtige Rolle. Auf der Bühne wird der Körper des Darstellers zum semiotischen Körper. Er produziert Zeichen und ist selbst Zeichen.²⁷⁹

Der Körper dient dem Schauspieler also als Material. Die Aufgabe des Kostümbildners ist es, dem Schauspieler den Einsatz dieses Materials zu erleichtern. Durch die Kostüme wird zum einen offensichtlich die gesamte Inszenierung unterstützt, da sie zum Beispiel die Inszenierung als solche erkennbar machen können, selbst wenn keine Bühne vorhanden ist. Zum anderen kann der Kostümbildner die Semiotik des Schauspielerkörpers, je nach Individuum und Rolle auf unterschiedliche Art und Weise, verstärken und hervorheben. Ein Kostüm kann bestimmte Aktionen und Körperteile eines Schauspielers betonen, sodass sie dem Zuschauer unmöglich entgehen können. Es erleichtert ihm im Idealfall erwünschte Gesten und verhindert, als Korsett zum Beispiel, eine unpassende Haltung. Es kann

²⁷⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Theater im Prozess der Zivilisation*, S. 10f.

aber auch täuschen und Körperteile in den Hintergrund rücken oder bei Bedarf verschwinden lassen.

9. Die Konstruktion der Figur

Ein wesentlicher Arbeitsschritt für den Kostümbildner ist es, in Zusammenarbeit mit dem Regisseur und dem Schauspieler die jeweilige Figur zu schaffen. Auf der Basis der Figur, ihrer Rolle in der Inszenierung, ihren charakterlichen Eigenheiten, der Motivation ihrer Handlungen und vielem mehr, kann ein authentisches Kostüm derselben entstehen. Das Kostüm muss vom Schauspieler sowie vom Zuschauer als Kleidung der Figur erkannt und anerkannt werden. Um für eine Figur *natürlich* wirkende Kleidung schaffen zu können, muss sich der Kostümbildner mit jeglichen Details der Figur auseinandersetzen und ihre Individualität nachvollziehen.²⁸⁰

Eine Figur kann allerdings nicht vollkommen frei erschaffen werden. Laut Erika Fischer-Lichte gibt es, sofern ein Stück auf einem schriftlichen Text basiert, verschiedene Bedingungsfaktoren, die bei der Konstruktion des theatralen Zeichens der Figur berücksichtigt werden müssen. Zum einen gibt der literarische Text des Stücks bestimmte Eigenschaften einer Rolle vor, auch wenn manchmal mehrere Deutungsmöglichkeiten offen gelassen werden. Über diese Vorgaben kann sich der Regisseur und somit auch der Kostümbildner nur dann hinwegsetzen, wenn die literarische Vorlage dementsprechend abgeändert wird. Allerdings kann es geschehen, dass sich aufgrund fehlender konkreter Anweisungen im schriftlichen Text eine Figur erst während der Probenarbeit nach und nach entwickelt.²⁸¹ Auf diese laufenden Änderungen und Reifungen der Figuren muss sich der Kostümbildner einstellen können und seine Arbeit dem Reifungsprozess der Figur entsprechend mitwachsen lassen.

Ein weiterer Faktor, den Fischer-Lichte in diesem Zusammenhang nennt, ist „die für die Theaterform vorgegebene schauspielerische Norm.“²⁸² Dadurch wird das Spektrum an körperlichen Erscheinungsweisen und

²⁸⁰ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 165f.

²⁸¹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 165f.

²⁸² Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 166

Handlungen festgelegt, welches überhaupt als theatrales Zeichen gilt.²⁸³ Der Kostümbildner muss also die verwendete Zeichensprache an die jeweilige Theaterform anpassen und darauf achten, dass sie mit der Zeichensprache der restlichen Inszenierung harmoniert. Durch diese Vorgaben ergeben sich automatisch Einschränkungen für die künstlerischen Freiheiten des Kostümbildners.

9.1 Berücksichtigung der individuellen körperlichen Merkmale des Darstellers

Bei der Konstruktion einer Figur spielt unter anderem die individuelle Physis des Schauspielers eine wichtige Rolle und muss somit in der schöpferischen Fase berücksichtigt werden.²⁸⁴ Der Körper eines Schauspielers, welcher eine bestimmte Rolle spielt, kann nicht hinter dem oder im semiotischen Körper der Rolle verschwinden. Er wird vom Rezipienten immer noch wahrgenommen, auch wenn er nur als Material zur Zeichenbildung gelten sollte. Daher müssen Regisseur und Kostümbildner darauf achten, dass sie den individuellen Körper des Schauspielers als Fundament des semiotischen Körpers sehen und dementsprechend einsetzen.²⁸⁵ Sie können die körperlichen Merkmale der Wahrnehmung des Rezipienten nicht entziehen, sondern sie müssen sie als Material einsetzen und mit ihnen arbeiten. Denn so ausgereift eine fiktive Figur erscheinen mag, kann sie ohne den tragenden Körper des Schauspielers dennoch nicht existieren.²⁸⁶

Das Material Körper hat von Schauspieler zu Schauspieler verschiedene Eigenheiten und bietet dementsprechend unterschiedliche Arbeitsmöglichkeiten. Außerdem setzt jedes Individuum das Material Körper in einer anderen Art und Weise ein, vermag es mit ihm zu spielen oder versucht Schwachstellen zu verbergen. Auf all diese individuellen

²⁸³ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 166

²⁸⁴ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 166

²⁸⁵ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 306

²⁸⁶ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 307

körperlichen Merkmale und Wünsche des Schauspielers muss der Kostümbildner mit seiner Arbeit eingehen. Daher ist es von großer Wichtigkeit, dass Kostümbildner und Schauspieler schon relativ zeitig vor Ort miteinander arbeiten können. Nur wenn der Kostümbildner genaue Kenntnis über die Physis des Darstellers hat, kann er für ihn ein individuell passendes Kostüm entwerfen. Das Kostüm sollte immer mit dem Typ des Darstellers in Einklang gebracht werden, unabhängig davon, welche Rolle er darin zu spielen hat.²⁸⁷

In den meisten Fällen stellt dies kein großes Hindernis dar, da bereits die Besetzung durch den Regisseur typgerecht erfolgt.²⁸⁸ Wichtig ist allerdings, dass der Kostümbildner von der Wahl des Regisseurs in Kenntnis gesetzt oder gegebenenfalls auf dem Laufenden gehalten wird.

Zu Schwierigkeiten kann es bei einer Umbesetzung oder bei mehrfach besetzten Theaterstücken kommen wenn die Schauspieler sehr unterschiedliche körperliche Merkmale oder Bedürfnisse haben. In einem solchen Fall kann es sogar vorkommen, dass für ein und dieselbe Rolle verschiedene Figurinen entworfen werden müssen, da das Kostüm als Zeichen am Körper der Zweitbesetzung eine andere Bedeutung suggerieren würde.

Ein Beispiel hierfür wäre ein eng anliegendes Abendkleid mit tiefem Ausschnitt, welches am Körper einer schlanken, jungen Schauspielerin dem Zuschauer die erotische Ausstrahlung der Figur vermittelt. Ist die zweite Besetzung der Rolle allerdings nicht mit einem ähnlich tadellosen Körperbau gesegnet, würde das enge Kleid seine erotische Bedeutung verlieren und die Figur im schlimmsten Fall sogar lächerlich wirken lassen. Davon abgesehen würde sich die zweite Schauspielerin in diesem Beispiel vermutlich unwohl im engen Kleid fühlen, was sich wiederum negativ auf ihre Interpretation der Figur auswirken würde.

²⁸⁷ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 56, 136

²⁸⁸ Vgl. Stummeyer, Interview, S. 2

Die Herausforderung für den Kostümbildner besteht nun darin, den wesentlichen Charakter des ersten Entwurfs zu übertragen und in jenem Maße umzuwandeln, wie es nötig ist, damit sich die Zweitbesetzung in ihrem Kleid wohl fühlt. Jedoch darf die Harmonie mit den anderen Kostümen, dem Bühnenbild und der Atmosphäre des Stücks nicht gestört werden und die Botschaften und Signale, welche das erste Kostüm dem Publikum und seiner Trägerin vermittelt hat, sollten im Idealfall im zweiten Entwurf unverändert bleiben.

In einer solchen Situation befand sich auch Cordula Stummeyer in ihrer Laufbahn als Kostümbildnerin. Bei der Inszenierung eines Märchens, dessen Name im Interview nicht genannt wurde, gab es einen sehr dicken Schauspieler. Das Kostüm für die Rolle hat Stummeyer daher auf das „Dick-Sein“ des Schauspielers ausgelegt. Durch das Kostüm wurde der Darsteller noch mehr in die Breite gezogen, seine körperlichen Merkmale wurden also genutzt. Die Betonung derselben stellte das Grundgerüst für das Kostümkonzept der Figur dar. Die eigens konstruierte Perücke unterstützte zudem die gewünschte Optik und fügte sich in das Konzept ein. Eine Woche vor der Premiere wurde der Schauspieler allerdings krank und sein Ersatz war ein sehr dünner, großer Mann. Das Kostüm musste natürlich aufgrund der körperlichen Merkmale des Ersatzes komplett neu gemacht werden. Allerdings ist Stummeyer nicht von ihrem ursprünglichen Konzept abgewichen, sondern hat es einfach auf den Körper des zweiten Schauspielers angepasst. Anstatt die körperliche Auffälligkeit der Breite zu betonen, hat sie das Konzept nun auf die schmale Länge des Darstellers angewandt. Material und Farbe des Kostüms konnten dadurch gleich bleiben, nur die Größe musste natürlich geändert werden. Um das Kostüm zu vervollständigen, wurde die breite Perücke durch eine sehr hohe ersetzt. So wurde die Figur nun anstatt ganz dick und rund ganz dünn und lang gestaltet. Der komische Effekt, welcher durch die Erhöhung der körperlichen Merkmale des Schauspielers erreicht werden sollte, wurde im

Grunde beibehalten und hat durch die Anpassung an die Physis des Darstellers funktioniert.²⁸⁹

Obwohl das Kostüm als Kleidung der Figur verstanden werden sollte, muss sich der Schauspieler darin wohl fühlen, um mit dem Kostüm arbeiten zu können. Ingrid Lazarus geht sogar davon aus, dass der Schauspieler erst dann das Beste aus sich herausholen kann, wenn er sich in seinem Kostüm „zu Hause fühlt“. Selbst jene Kostüme, die aufgrund der Rolle hässlich, unpassend oder schmutzig sein müssen, können dem Darsteller das Gefühl einer zweiten Haut vermitteln.²⁹⁰ „Ein Schauspieler oder Sänger hat ein Recht auf ‚Sichwohlfühlen‘ in seinem Kostüm.“²⁹¹

Ob sich ein Schauspieler in seinem Kostüm wohl fühlt, hat natürlich auch damit zu tun, wie gut es ihm passt oder ob es auf seine individuellen körperlichen Voraussetzungen abgestimmt ist und seine physischen Vorzüge betont. Es kommt außerdem sehr auf einen behutsamen Umgang während der Anproben an. Der Kostümbildner und sein Team benötigen viel Fingerspitzengefühl, da die Darsteller im wahrsten Sinne des Wortes komplett ungeschützt vor ihnen stehen.²⁹² Denn obwohl sie täglich voller Selbstbewusstsein auf der Bühne agieren, kommt es vor, dass selbst die schlankesten Tänzerinnen bei der Anprobe an ihrem Körper zweifeln.

Auch wenn der Kostümbildner versuchen sollte dem Schauspieler mit seinem Entwurf, so weit es im Rahmen des Möglichen ist, entgegenzukommen, bleibt das Kostüm dennoch in erster Linie Ausdruck der Rolle. „Das Beste für die Rolle ist nicht immer das Schönste für den Schauspieler [...]“²⁹³ Meist weiß der Schauspieler bereits bei der Unterzeichnung des Vertrages, was von der Seite des Kostümbildes ungefähr auf ihn zukommen wird und er kann sich rechtzeitig darauf einstellen. In einigen Fällen kann es bei den Anproben dennoch zu

²⁸⁹ Vgl. Stummeyer, Interview, S. 2

²⁹⁰ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 53

²⁹¹ Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 53

²⁹² Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 56

²⁹³ Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 136

Problemen und Meinungsverschiedenheiten kommen. In diesem Fall ist behutsame Überzeugungsarbeit vonseiten des Kostümbildners gefragt.²⁹⁴

In seltenen Härtefällen können diese Meinungsverschiedenheiten zu mehr oder weniger langen Diskussionen zwischen Schauspieler, Kostümbildner und Regisseur führen.

9.1.1 Eigene Erfahrung im Umgang mit der Berücksichtigung individueller Merkmale des Schauspielers

Um Beispiele für die genannten möglichen Härtefälle zu nennen, möchte ich an dieser Stelle wieder auf meine Erfahrung zurückgreifen, welche ich während der Arbeit in der Kostümabteilung der Vereinigten Bühnen Bozen mit der Kostümbildnerin Cordula Stummeyer sammeln konnte.

In einem Fall sollte eine Schauspielerin in einem historisierenden Kleid eine Gräfin mittleren Alters spielen. Da während der ersten Anproben das Kostüm noch nicht vollkommen fertig war, sollte sie zunächst das Kleid ohne Ärmel anprobieren, um zu sehen, wie es am Rumpf sitzt. Dies hatte allerdings zur Folge, dass sich die Schauspielerin von diesem Zeitpunkt an ihre Figur in einem ärmellosen Kleid vorstellte, obwohl sie die Figurine, welche bereits von Beginn an lange Ärmel vorsah, kannte. Gegen Ende des Probenprozesses wurde das Missverständnis aufgedeckt, die Schauspielerin wollte jetzt allerdings unbedingt in einem ärmellosen Kostüm spielen. Da sie sich vom Argument der Kostümbildnerin, dass es für eine Gräfin jener Zeit unschicklich gewesen wäre sich mit entblößten Oberarmen zu zeigen, nicht überzeugen ließ, musste die Regisseurin hinzugeholt werden. Diese entschied dann trotz Einwände der Darstellerin zugunsten der langen Ärmel. Die Entscheidung der Regisseurin wurde ohne Proteste angenommen und das Kostüm konnte dem Entwurf entsprechend umgesetzt und auf die Bühne gebracht werden.

²⁹⁴ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 136f.



Abb. 7: Figurine der Gräfin von Cordula Stummeyer²⁹⁵

Abb. 8: umgesetztes Kostüm der Gräfin („Der tollste Tag“ von Peter Turrini, Regie: Nina C. Gabriel)²⁹⁶

Ein weiteres Beispiel, welches die notwendige Berücksichtigung der individuellen körperlichen Merkmale des Schauspielers noch deutlicher zeigt, stammt aus einer Inszenierung von „Hair“, an welcher ich als Kostümassistentin mitwirken konnte. Die Kostümbildnerin war ebenfalls Frau Stummeyer.

Das Konzept des Regisseurs und der Kostümbildnerin dieser Inszenierung sahen vor, dass sich die Charaktere neben den Hauptfiguren, deren Kostüme bereits durch Figurinen festgelegt waren, im Probenprozess entwickeln sollten. Die Darsteller sollten sich selbst als Hippie finden und

²⁹⁵ Cordula Stummeyer

²⁹⁶ Foto: Hermann Maria Gasser

spielen. Dadurch entstanden ebenso die Kostüme weitgehend während des Probenprozesses und mit Hilfe der Darsteller, da diese im Grunde sich selbst in einer anderen Zeit darstellen sollten. Daher mussten gemeinsam Kostüme gefunden werden, die ihre eigene Persönlichkeit berücksichtigten und in denen sie sich bedingungslos wohl fühlen konnten.

Neben den zahlreichen schlanken und durchtrainierten Darstellerinnen und Darstellern gab es in dieser Inszenierung eine Darstellerin mit relativ üppigem Körperbau. Durch den persönlichen Geschmack des Regisseurs und ihrem eigenen, welcher in eine vollkommen gegensätzliche Richtung ging, entwickelte sich die Gestaltung ihres Kostüms zu einer nervlichen Zerreißprobe bis zur allerletzten Minute.

Der Regisseur wollte die Schauspielerin unbedingt in einem wallenden Kleid oder einem langen Rock mit weiter Bluse auf der Bühne sehen. Sie selbst fühlte sich darin allerdings überhaupt nicht wohl, da sie der Meinung war, sie würde darin sehr dick aussehen. Die von ihr gewünschte Hose widersprach allerdings den ästhetischen Ansprüchen des Regisseurs. Außerdem schien es keine einzige Farbe im gesamten Farbspektrum zu geben, die sowohl den Regisseur als auch die Darstellerin glücklich machen und sich noch dazu ins restliche Konzept einfügen würde.

Die Kostümbildnerin hielt sich ab einem gewissen Zeitpunkt mit ihren Wünschen und Vorstellungen zurück und versuchte Lösungsansätze zu finden, mit denen beide Seiten leben könnten. Das Resultat war eine zugespitzte Situation mit reichlich Tränen und blanken Nerven. Erst unmittelbar vor der Generalprobe wurde ein Kostüm, durch große Kompromisse von jeder Seite, festgelegt.

Die Aufgabe der Kostümabteilung war es in diesem Fall sich äußerst diplomatisch und schlichtend zu verhalten. Außerdem musste das Team sehr einführend und vorsichtig mit den Beteiligten umgehen und die Darstellerin, wenn nötig, trösten. Durch die ständig wechselnden Kostümvorschläge war das gesamte Team dauerhaft im Einsatz und

musste sehr schnell reagieren und kurzfristig arbeiten. Eine Schwierigkeit war vor allem, dass es im Fundus des Theaters nur sehr wenige Kleidungsstücke gab, welche der Schauspielerin aufgrund ihrer körperlichen Merkmale passten. Dieses Problem sollte selbstverständlich so behandelt werden, dass sie selbst nicht damit konfrontiert werden musste, um ihre Unsicherheit, welche durch die Meinungsverschiedenheit mit dem Regisseur entstanden war, nicht zu verstärken.

Um solchen Situationen vorzubeugen, versucht Stummeyer immer auf jegliche Wünsche und Ansprüche der Darsteller einzugehen, sofern diese realisierbar sind. Außerdem versucht sie natürlich von vorneherein nichts zu entwerfen, was sich später als untragbar oder hinderlich beim Spielen herausstellen könnte.²⁹⁷

²⁹⁷ Vgl. Stummeyer, Interview, S. 2f.

10. Das Kostüm als Komponente der Konstruktion einer theatralen Atmosphäre

Betritt ein Rezipient den Theaterraum, nimmt er zunächst die Atmosphäre wahr, welche in ihm herrscht. „Atmosphären sind also etwas, das sich *zwischen* Menschen und Dingen oder auch Menschen und Menschen in einem Raum ‚ergießt‘.“²⁹⁸ Dadurch schafft die Atmosphäre die Voraussetzung für die Wahrnehmung des Rezipienten des gesamten Stücks und seiner einzelnen Teile. Sie vermag es den Zuschauer, aber natürlich auch die Mitwirkenden der Inszenierung, auf das Stück einzustimmen und auf die nachfolgende Handlung vorzubereiten. Dies wirkt sich erheblich auf die Wahrnehmung und auf die Vorgänge des Erkennens und Beilegens von Bedeutungen aus.²⁹⁹ Der Rezipient wird darauf hingeleitet, einem Zeichen die richtige Bedeutung beizumessen und somit den theatralen Code zu lesen.

Einem Raum oder selbst einer Konstellation von Menschen wohnt von Natur aus eine bestimmte Atmosphäre inne. Diese kann allerdings beeinflusst oder gar konstruiert werden. Im Theaterraum geschieht dies meist mit akustischen oder visuellen Mitteln, manchmal aber auch mit Gerüchen oder Temperaturen. Die Künstler im Theater, welche auf die Herstellung von Atmosphären spezialisiert sind, wissen genau, welche Verfahren sie anwenden müssen, um eine gewünschte Atmosphäre zu erzielen.³⁰⁰ Das Kostüm ist neben Licht und Bühnenbild eines der wichtigsten visuellen Mittel, um eine bestimmte Atmosphäre zu erschaffen. Natürlich kann man auf der Bühne Licht, Kostüm und Bühnenbild, im Zusammenhang mit der Entstehung einer Atmosphäre, niemals isoliert voneinander betrachten, denn sie beeinflussen sich in erheblichem Maße gegenseitig.

²⁹⁸ Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 258

²⁹⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 258f.

³⁰⁰ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 259

10.1 Teamarbeit als Herausforderung und Voraussetzung

„Das optische Erscheinungsbild eines Bühnenwerkes oder Films muss ein ganzheitliches sein und darf nicht in seine Einzelteile zerfallen. Dem Zuschauer muss das Endprodukt wie aus einem Guss erscheinen.“³⁰¹

Da eine stimmige Atmosphäre für eine Inszenierung sehr wichtig ist, ergeben sich für den Kostümbildner und auch für alle weiteren beteiligten Künstler bestimmte Schwierigkeiten. Die mühevoll konstruierte Atmosphäre sollte eine möglichst große Zahl von Rezipienten ansprechen und anregen. Da die Atmosphäre von vielen Komponenten abhängig ist, sind in ihre Konstruktion nahezu alle Beteiligten einer Inszenierung involviert. Das heißt, dass nur durch gute Teamarbeit das gewünschte Resultat erzeugt werden kann. Zur Teamarbeit gehört unter anderem die Bereitschaft, auf Ideen und Wünsche anderer einzugehen und die Fähigkeit visuelle Vorstellungen kommunizieren zu können. Dies bedeutet, dass der Künstler ein gutes Vorstellungsvermögen haben muss, um die verbalen Anweisungen des Regisseurs in visuell erfahrbare Resultate verwandeln zu können. Der Kostümbildner kann also nicht vollkommen frei seine Ideen umsetzen, sondern muss sich mit allen Involvierten absprechen und gegebenenfalls die eigenen Überzeugungen zugunsten des Konzepts und der Vorstellungen des Regisseurs fallen lassen.

Laut Cordula Stummeyer ist es immer ihr Ziel, die Kostüme mit dem restlichen Stück zu einer Einheit zusammenzufügen. Sie begreift sich als Mitglied eines Teams und die Arbeit am Theater als Teamarbeit. Daher kann für sie nur ein gelungenes Gesamtergebnis befriedigend sein. Werden in einer Kritik die Kostüme lobend erwähnt, das restliche Stück aber verrissen, ist es für das Ego des Kostümbildners laut Stummeyer natürlich trotzdem auf eine bestimmte Art und Weise schmeichelnd, aber sobald sich der Kostümbildner als Teammitglied sieht, kann er seine Arbeit

³⁰¹ Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 28

nur im Rahmen des Ganzen sehen. Somit muss es immer sein Ziel sein, auf ein gutes Gesamtergebnis hinzuarbeiten.³⁰²

Für ein solches ist es natürlich notwendig, mit dem Regisseur und dem Bühnenbildner zusammenzuarbeiten und nicht gegen sie. Dies ist laut Stummeyer aber in einigen wenigen Situationen gar nicht so einfach. Manchmal funktioniert die Zusammenarbeit im Team einfach nicht, sei es aufgrund der gegebenen Umstände, sei es aufgrund der unterschiedlichen Persönlichkeiten, welche im Theater aufeinandertreffen. Dadurch können sich laut Stummeyer zuweilen sehr „skurrile Situationen“ ergeben, in denen die notwendige Kommunikation zum Beispiel komplett ausbleibt oder aus Protest gegeneinander gearbeitet wird.³⁰³

Zu Beginn einer guten Zusammenarbeit ist ein Gespräch mit dem Regisseur unabdingbar. Die erfahrene Kostümbildnerin Ingrid Lazarus empfiehlt zu diesem Zeitpunkt, den Regisseur seine Vorstellungen entwickeln zu lassen und ihm aufmerksam zuzuhören, da er meist bereits feste Vorgaben für das Projekt hat. Im Idealfall gibt es zwischen den Intentionen des Regisseurs und jenen des Kostümbildners zumindest grobe Übereinstimmungen. Dabei kann es von Vorteil sein, wenn sie bereits bei früheren Projekten gut als Team zusammengearbeitet haben, denn dadurch kennen sie bereits die Vorlieben und Abneigungen des jeweils Anderen und die Kommunikation wird ihnen vermutlich leichter fallen.³⁰⁴

In einem nächsten Schritt erst sollte der Kostümbildner eigene Vorstellungen ausarbeiten und mit den Vorgaben des Regisseurs verbinden. Dabei werden Farb- und Materialideen präsentiert und deren Machbarkeit diskutiert. In jedem Fall sollte der Kostümbildner versuchen, das Vertrauen des Regisseurs zu erlangen, um die psychische Belastung während des Arbeitsprozesses so gering wie möglich zu halten. Natürlich

³⁰² Vgl. Stummeyer, Interview, S. 1

³⁰³ Vgl. Stummeyer, Interview, S. 1

³⁰⁴ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 16f.

ist das Vertrauen des Regisseurs noch keine Garantie dafür, dass er während des Probenprozesses keine fertigen Kostüme verwirft und vollkommen neue Ideen und Wünsche äußert. Der Kostümbildner kann es als spannende Herausforderung betrachten, das Regieteam für seine eigenen abweichenden Ansichten und Vorschläge zu gewinnen. Bei unüberbrückbaren Differenzen und nicht zu vereinbarenden Vorstellungen im Stadium der ersten Team-Besprechungen kann es laut Lazarus vernünftig sein die Zusammenarbeit abubrechen.³⁰⁵

Laut Cordula Stummeyer stehen die Kostüme bei der Umsetzung eines Projektes meistens ein bisschen hinten an. Dessen ist sie sich allerdings von vornherein bewusst und hat auch keine Probleme damit, sich dem Team anzupassen. Besonders in der Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner ist es meist so, dass das Bühnenbild häufig schon fertig konzipiert ist, bevor sie mit dem Entwurf der Kostüme beginnt. Dies kann äußerst angenehm sein, da es einfacher wird die Kostüme auf das Bühnenbild abzustimmen. Stummeyer passt dann ihre Vorstellungen an jene der anderen Teammitglieder, in diesem Beispiel an jene des Bühnenbildners, an. Allerdings kann es auch vorkommen, dass die Kostüme vor dem Bühnenbild fertig werden. Gibt es in einem solchen Fall Probleme mit der Harmonie zwischen Bühne und Kostüm, nimmt sie sich die Freiheit das Kostüm so zu lassen und an den Bühnenbildner zu appellieren, sein Werk an die bereits fertigen Kostüme anzupassen. Dabei kann es sogar nötig sein, die eigenen Ideen regelrecht zu verteidigen und sich gegen Einwände der Kollegen zur Wehr zu setzen.³⁰⁶

Selbst wenn sich das geschlossene Team größte Mühe gegeben hat, um die verschiedenen Elemente so aufeinander abzustimmen, dass eine gewünschte Atmosphäre entsteht, welche durch die Beeinflussung des Gemütszustandes der Rezipienten das Gelingen der theatralen Kommunikation fördern soll, gibt es keine Garantie dafür, dass die Atmosphäre den Zuschauer auch erreicht. Nicht jeder Rezipient ist nämlich

³⁰⁵ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 17–19

³⁰⁶ Vgl. Stummeyer, Interview, S. 1f.

gleich empfänglich für konstruierte Atmosphären. Dies hängt natürlich mit der Persönlichkeit des Individuums und seinen lebensgeschichtlichen Erfahrungen zusammen. Zudem kann bereits die Stimmung, in der er den Theaterraum betritt, entscheidend dafür sein, ob sich der Rezipient auf die Atmosphäre des Bühnenraumes einlassen will und in welchem Maße er dazu fähig ist.³⁰⁷

³⁰⁷ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, S. 260

11. Finanzielle Schwierigkeiten bei der Umsetzung von Theaterkostümen

In der Geschichte des Theaters gab es immer wieder Zeiten der prunkvollen, verschwenderischen Ausstattung, aber auch Zeiten, in denen die Geldmittel der Theaterbetriebe knapp waren. In jenen Zeiten, in denen das Kostüm keine große Bedeutung hatte, floss der Großteil des Budgets in andere Bereiche des Theaters. Wie viel Geld für die Umsetzung eines Kostümbildes übrig war oder ist, hängt allerdings auch von der Art des Theaterbetriebes und dessen künstlerischen Intentionen ab.

Durch die aktuelle wirtschaftliche Lage sind natürlich ebenfalls die Gelder im Bereich der Kultur knapp bemessen. Laut Ingrid Lazarus werden durch mangelnde finanzielle Mittel die Möglichkeiten des Kostümbildners sowohl im Film als auch im Theater eingeschränkt. Dies hat unter anderem zur Folge, dass Aufträge oft sehr kurzfristig vergeben, aber dennoch erstklassige Ergebnisse erwartet werden.³⁰⁸ Um zu sparen, wird manchmal die gesamte Ausstattung an eine Person vergeben. Meist ist es dann ein Bühnenbildner, der nebenbei zusätzlich noch das Kostümbild macht. Da diese Kombination für das Theater insgesamt ein bisschen Geld einspart, geht laut Stummeyer in letzter Zeit die Tendenz immer öfter dazu, nur einen Künstler für mehrere Bereiche zu engagieren. Frau Stummeyer bedauert die genannte Situation, denn diese und die an vielen Häusern reduzierte Anzahl an Produktionen, könnte für das Berufsbild des Kostümbildners problematisch werden.³⁰⁹

Durch finanzielle Engpässe ist es von großem Vorteil, dass der Kostümbildner bereits zu Beginn seiner Arbeit einen ersten Kostenvoranschlag erstellt. Dadurch können nicht nur die Materialkosten, sondern ebenfalls der Arbeitsaufwand und damit verbundene Kosten besser kalkuliert werden. Allerdings kann es vorkommen, dass zu diesem Zeitpunkt die exakte Anzahl an Mitwirkenden und somit die Anzahl der

³⁰⁸ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 172

³⁰⁹ Vgl. Stummeyer, Interview, S. 5

benötigten Kostüme noch nicht endgültig festgelegt wurde. Durch die finanziellen Möglichkeiten eines Theaters und die Wünsche des Regisseurs können sich noch, meist bis zum Beginn des Probenprozesses, Änderungen ergeben.³¹⁰ Diese kurzfristigen Änderungen können schwerwiegende Belastungen für das Budget des Kostümbildners bedeuten und sollten daher in einem gewissen Ausmaß eingeplant werden. Generell empfiehlt es sich laut Lazarus einen Sicherheitsbetrag, von ungefähr fünf bis zehn Prozent der Gesamtsumme, für später hinzukommende Wünsche des Regisseurs und unvorhergesehene Ausgaben von vorne herein einzuplanen, sodass das Budget später nicht bei der geringsten Änderung überschritten werden muss. Da der Kostenvoranschlag eingehalten werden sollte, gehört es außerdem zu den Aufgaben des Kostümbildners, den Stand der Ausgaben im Blick zu behalten. Bei eskalierenden Kosten ist es unerlässlich, sofort einzugreifen und gegebenenfalls die Konsequenzen zu ziehen.³¹¹

Laut Lazarus ist ein zu gering angesetztes Budget für den Bereich Kostüm ein häufiges Thema. „Im allerbesten, aber seltensten Falle stimmt die vorgegebene Summe mit der selbst angesetzten etwa überein.“³¹² Der Kostümbildner muss nun versuchen die Wünsche und Vorstellungen des Regisseurs mit dem vorgegebenen Budget zu realisieren. In manchen Fällen kann mit viel Geschick eine höhere Summe vereinbart werden. Ist dies jedoch nicht der Fall, sollte der Kostümbildner bereits zu Beginn des Projektes die berechtigten Zweifel äußern oder gar schriftlich festhalten, um eine später auftretende Notwendigkeit der Aufstockung des Budgets rechtfertigen zu können. Wenn das tatsächlich vorhandene Geld und der auf den Wünschen des Regisseurs basierende Kostenvoranschlag erheblich voneinander abweichen, sollte der Kostümbildner das Gespräch mit dem Regisseur suchen. Alle Ideen und Möglichkeiten der Einsparung sollten dem Regisseur unterbreitet werden, während dieser entscheiden

³¹⁰ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 12f.

³¹¹ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 20, 47

³¹² Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 20

muss, wo er seine Ideen vereinfachen kann und an welchen Stellen er mit einer Reduzierung der Qualität einverstanden wäre.³¹³

Die Kostümbildnerin Cordula Stummeyer spricht davon, dass sie bereit ist am Material zu sparen, falls es der Optik der Kostüme nicht schadet. Sie ist der Meinung, dass teure Materialien wie zum Beispiel Seide oder ein Designeranzug meist vermieden werden können, da gleichermaßen günstigere Alternativen dieselbe Bühnenwirksamkeit erzielen können. Um diese zu finden, ist laut Stummeyer etwas Erfahrung nötig, aber mit der Zeit hat der Kostümbildner ein Gefühl dafür, ob ein Kleidungsstück oder ein bestimmtes Material die gewünschte Wirkung auf der Bühne erzielt und dazu muss es nicht teuer sein.³¹⁴

Wird der Etat trotz aller Sparmaßnahmen auf Grund ungeplanter Sonderwünsche knapp, sollte der Kostümbildner laut Stummeyer darauf aufmerksam machen und entweder mehr Geld fordern oder sofort alle Sonderwünsche unterbinden.³¹⁵

Da auch im Bereich der Kostüme Zeit mit Geld gleichzusetzen ist, muss mit dem Geldgeber häufig genauso über die benötigte Zeit zur Vorbereitung und Fertigung des Kostümbildes verhandelt werden.³¹⁶ Heute, da Geld immer knapp zu sein scheint und die Verantwortlichen ständig bemüht sind die Kosten so gering wie möglich zu halten, wird auch Zeit zum Luxusgut. Dies betrifft nicht nur den Kostümbildner selbst, sondern gleichermaßen seine Mitarbeiter. Sollte der Beschäftigungszeitraum für diese aus finanziellen Gründen ungeklärt sein, schadet dies laut Lazarus dem Arbeitsklima.³¹⁷ Sind die finanziellen Mittel eines Hauses sehr begrenzt, wird häufig zusätzlich an der Anzahl der Mitarbeiter gespart, was sich wiederum auf die Möglichkeiten und die Qualität der Umsetzung von Kostümen auswirkt.

³¹³ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 20f.

³¹⁴ Vgl. Stummeyer, Interview, S. 5

³¹⁵ Vgl. Stummeyer, Interview, S. 5

³¹⁶ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 20

³¹⁷ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 20–24

Ein Beispiel für die Auswirkung der fehlenden finanziellen Mittel auf die Qualität des Kostüms kann sich im Prozess spezieller Arbeitsmethoden wie der Bemalung, Zurichtung und Alterung des Kostüms zeigen. Die genannten Arbeitsvorgänge und Bearbeitungsmethoden der Kostüme sind sehr heikel. An großen Theatern gibt es dafür häufig Spezialisten oder, wenn es das Budget erlaubt, können diese sensiblen Arbeiten an kunstgewerblich ausgebildete Spezialisten delegiert werden. Fehlen die finanziellen Mittel dafür, muss die Kostümwerkstatt mit viel Fingerspitzengefühl an die Sache herangehen. Bei kleinsten Fehlern kann in diesem Arbeitsschritt ein fertiges Kostüm vollkommen zerstört werden.³¹⁸ Dies kann dann zur Katastrophe werden, wenn die Zeit oder das Geld nicht mehr ausreichen, um ein neues Kostüm anzufertigen.

Es gibt zahlreiche Möglichkeiten die Kosten für das Kostümbild so gering wie möglich zu halten. An jenem Punkt, an welchem das Budget aber so niedrig angesetzt wird, dass der Kostümbildner davon ausgehen muss, seine Arbeit durch das fehlende Geld nicht seinen Ansprüchen genügend umsetzen zu können, sollte er laut Stummeyer das Projekt absagen.³¹⁹ „Es gibt sowieso Grenzen, wo du einfach sagst da darunter kannst du nicht arbeiten.“³²⁰

11.1 Schwierigkeiten des Kostümbildners in einem „kleinen Haus“

Jene Schwierigkeiten, welche sich für einen Kostümbildner und dessen Mitarbeiter in einem kleinen Theaterbetrieb, einem sogenannten „kleinen Haus“, ergeben können, sind sowohl finanzieller als auch technischer Natur. Da aber letztlich technische Defizite durch ein ordentliches Budget behoben werden können, werden die Schwierigkeiten der Umsetzung von

³¹⁸ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 71

³¹⁹ Vgl. Stummeyer, Interview, S. 5

³²⁰ Stummeyer, Interview, S. 5

Kostümen an einem kleinen Theater unter dem Kapitel der finanziellen Hürden behandelt.

Der größte Unterschied für einen Kostümbildner zwischen der Arbeit in einem großen und einem kleinen Haus besteht laut Cordula Stummeyer darin, dass an einem großen Theater zahlreiche Spezialisten beschäftigt sind, welche es in einem kleineren Haus nicht gibt. Die Kostümbildnerin hat in einem großen Haus die Möglichkeit zu delegieren. Die praktische Arbeit der Fertigung kann fast vollständig abgegeben werden, und die Künstlerin kann sich vollkommen auf das Entwerfen und die Überwachung des Herstellungsprozesses kümmern. Sind diese Spezialisten nicht vorhanden, müssen viele Arbeiten von der Kostümbildnerin selbst übernommen werden. Dadurch hat sie einen erheblich höheren Arbeitsaufwand und muss eigentlich ständig präsent sein.³²¹

Die praktische Arbeit kann für die Kostümbildnerin zwar eine willkommene Abwechslung sein, aber da es vorkommt, dass in einer Werkstatt nur sie selbst mit einem bestimmten Arbeitsvorgang vertraut ist, sind einige Dinge aufgrund des hohen Arbeitsaufwands und der beschränkten Zeit einfach nicht möglich. Durch fehlende Spezialisten sind bestimmte Kostümentwürfe an kleineren Häusern nicht realisierbar. Die Kostümbildnerin muss sich also vor dem Entwerfen darüber informieren, wie ein Haus ausgestattet ist und welche Möglichkeiten sich dadurch ergeben. In jedem Fall muss sie ihre Vorstellungen auf deren Umsetzbarkeit durch die vorhandenen Bedingungen überprüfen und sie gegebenenfalls an die Möglichkeiten des Hauses anpassen.³²²

An kleineren Häusern gibt es, falls das Budget dafür ausreicht, die Möglichkeit, bestimmte Kostüme oder Teile davon außerhalb des Hauses fertigen zu lassen. Dies geschieht vor allem, wenn die vorhandene Werkstatt nicht über die notwendigen Geräte oder Spezialisten verfügt, welche notwendig wären, um einen speziellen Entwurf zu realisieren. Vor

³²¹ Vgl. Stummeyer, Interview, S. 3f.

³²² Vgl. Stummeyer, Interview, S. 3f.

allem Hüte oder Schuhe werden selten in Werkstätten der kleineren Theater hergestellt. Der Auftrag geht dann an außenstehende Werkstätten. Frau Stummeyer hat zum Beispiel guten Kontakt zu einer Hutmacherin, mit der sie bereits öfters erfolgreich zusammengearbeitet hat und der sie in solchen Situationen vollkommen vertraut.³²³

In besonders kleinen Häusern kann es vorkommen, dass die Menge an Kostümen oder deren komplexe Herstellung für eine aufwendigere Inszenierung nicht bewältigt werden kann. Auch in einen solchen Fall müssen die Aufträge, falls die finanzielle Lage dies erlaubt, an außenstehende Werkstätten weitergegeben werden. Handelt es sich dabei um Kleidungsstücke, die genau an den Körper des Schauspielers angepasst werden müssen, kommen die Kostüme noch nicht ganz fertig ins Theater zurück. Dort findet dann eine weitere Anprobe statt, und anschließend kann das Kostüm passgenau in der eigenen Werkstatt fertiggestellt werden.³²⁴

11.1.1 Theaterateliers. Zwischen handwerklicher Spezialisierung und Ausstattungsindustrie.

Die meisten Theaterateliers entstanden in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Mit einigen wenigen Ausnahmen, welche heute noch bestehen, schlossen die meisten dieser Ateliers ihre Tore in der Zeit zwischen den Weltkriegen wieder.³²⁵ Unter dem Begriff Theateratelier werden verschiedene Ateliertypen zusammengefasst. Neben Dekorations- und Kostümateliers gab es auch Atelierformen, welche sich zum Beispiel auf die Herstellung von Schmuck, Schuhen, Metallarbeiten, Rüstungen, Kopfputz und vielem

³²³ Vgl. Stummeyer, Interview, S. 4

³²⁴ Vgl. Stummeyer, Interview, S. 7

³²⁵ Vgl. Ibscher, „Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert“, S. 1

mehr spezialisiert haben. Es gab aber auch sehr große Betriebe, in denen nahezu alle Spezialwerkstätten vorhanden waren.³²⁶

Merkmale all dieser Atelierformen waren die selbstständige Organisation der Werkstätten und die Arbeit für verschiedene Theater. Außerdem war durch die ausgeprägte Spezialisierung der Fachkräfte eine Arbeitsteilung kennzeichnend. Die „serienmäßige Herstellung [...] durch wiederholte Kopie einer einmal entwickelten Lösung“³²⁷ und die rationalisierte Produktionsweise der Ateliers ermöglichten preislich günstige Lösungen für Bühnen jeder Größenordnung und finanziellen Lage.³²⁸

Theaterbetriebe hatten die Möglichkeit die Umsetzung eigener Entwürfe in Auftrag zu geben oder auf jene der Ateliers zurückzugreifen. Außerdem konnten Kostüme gekauft oder ausgeliehen werden. Meist verfügten Kostümateliers über einen großen Fundus, in welchem sich historische sowie Fantasiekostüme inklusive Kopfbedeckungen, Schuhen und anderem Zubehör befanden. Zur Präsentation des Sortiments und der Möglichkeiten der Ateliers dienten meist Kataloge mit beschriebenen Abbildungen der Kostüme und den dazugehörigen Preisen.³²⁹

Handwerkliche Spezialisten und finanzielle Anreize sind aber nicht die einzigen Erklärungen für den Erfolg der Theaterateliers. Ein weiterer wichtiger Punkt ist sicherlich die erhöhte Konkurrenz durch die Entstehung neuer Theater und der damit verbundene wachsende Bedarf an Dekorationen und Kostümen. Viele dieser Theater verfügten über ein geringes Budget oder hatten keine eigenen Werkstätten. Voraussetzung für die Funktion einer Massenanfertigung ist aber die Akzeptanz allgemein gültiger Maßstäbe im Gegensatz zu künstlerischer Originalität und individuellen Entwürfen. Diese bot die Zeit des Historismus. Denn die

³²⁶ Vgl. Ibscher, „Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert“, S. 45, 50

³²⁷ Ibscher, „Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert“, S. 1

³²⁸ Vgl. Ibscher, „Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert“, S. 32, 46

³²⁹ Vgl. Ibscher, „Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert“, S. 47, 59

Forderung nach historisch korrekten Kostümen und Dekorationen führte zur Kopie wissenschaftlicher Erkenntnisse.³³⁰ Künstlerisch, kreative Entwürfe wurden somit überflüssig.

Gerade diese Forderungen nach geografischer und historischer Echtheit der Kostüme verschafften den Ateliers einen großen Vorteil gegenüber den Werkstätten der Theater. Denn nur die Möglichkeit der Arbeitsteilung und Spezialisierung durch zahlreiche Angestellte, garantiert laufende Fortbildung und Lektüre der umfangreichen Fachliteratur zum jeweiligen Spezialgebiet. Die entwerfenden Künstler konnten sich im Atelier auf eine bestimmte Kostümgattung beschränken und sich gezielt dazu Wissen aneignen und neue Kenntnisse erwerben. Material zum Studium und der Lektüre historischer Kostüme gab es meist in den eigenen Bibliotheken der Theaterateliers, welche über zahlreiche Kostümgeschichten und Musterbücher verfügten. Außerdem fanden sich dort auch häufig Sammlungen von Originalkostümen, alten Orden oder anderen nützlichen Gegenständen.³³¹

Die Nachteile einer solchen Spezialisierung und Arbeitsteilung sind allerdings der mangelnde Überblick über den Produktionsvorgang eines gesamten Kostümbildes und die Gefahr der einseitigen Entwicklung und Bildung eines Künstlers.³³² Der Künstler wurde in der Entwicklung seines eigenen Stils und seiner künstlerischen Freiheit nicht gefördert, weil vonseiten des Ateliers ein einheitliches Bild gefragt war. Außerdem wurden die Namen der Künstler unter ihren Entwürfen nicht veröffentlicht, um ein Abwerben begabter Mitarbeiter durch konkurrierende Betriebe zu verhindern. Die Rechte am eigenen Entwurf waren zudem nicht garantiert. Noch nicht einmal die Urheberrechte eines freien Mitarbeiters waren ihm sicher, obwohl sein Name meist veröffentlicht wurde und er auch mehr

³³⁰ Vgl. Ibscher, „Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert“, S. 2, 11, 30, 46

³³¹ Vgl. Ibscher, „Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert“, S. 44, 48, 54

³³² Vgl. Ibscher, „Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert“, S. 45, 56

künstlerische Freiheiten genoss. Die Arbeit der Theaterateliers genoss allgemein kein hohes künstlerisches Ansehen.³³³

Ein weiterer Nachteil an der Zusammenarbeit mit Theaterateliers war, dass Kostüme und Dekoration öfters bei unterschiedlichen Ateliers in Auftrag gegeben wurden. Arbeiteten die Ateliers dann nicht nach Entwürfen des Theaters, konnte es zu störenden Unstimmigkeiten des Gesamtbildes kommen, weil die Ateliers untereinander nicht zusammenarbeiteten. Außerdem fehlte meist sogar ein Zusammenhang zwischen den Kostümen aus dem Atelier und der Inszenierung, da sie vollkommen getrennt voneinander entstanden.³³⁴

Je mehr man allerdings dazu überging, die Inszenierung als geschlossene Einheit zu betrachten und der Regisseur mit seinen individuellen Konzepten an Bedeutung gewann, umso rascher verloren die Theaterateliers ihren Einfluss und verschwanden schließlich. Heute sind nur noch wenige der alten Ateliers übrig geblieben. Sie arbeiten vorwiegend für Film und Fernsehen.³³⁵

11.1.2 Art for Art als Beispiel einer Lösungsmöglichkeit für den modernen Theaterbetrieb

Die Kostümwerkstätten der Art for Art Service GmbH in Wien werden heute, nicht zuletzt aufgrund der Umstrukturierung durch ihre Leiterin Annette Beaufaÿs, als Vorzeigeunternehmen in diesem Bereich genannt. Die früheren Kostümwerkstätten des Bundestheaters sind heute ein gewinnbringendes, ausgegliedertes Unternehmen, welches nicht nur für

³³³ Vgl. Ibscher, „Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert“, S. 3, 55–59

³³⁴ Vgl. Ibscher, „Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert“, S. 46–48

³³⁵ Vgl. Ibscher, „Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert“, S. 46f., 54

die Kostüme der österreichischen Bundestheater zuständig ist, sondern auch für die großen Bühnen weltweit arbeitet.³³⁶

Zwischen 40 und 50 Produktionen im Jahr können von den ungefähr 100 Mitarbeitern bewältigt werden. Daneben werden, je nach Auftragslage, auch Hochzeits- und Ballkleider für Privatpersonen angefertigt. Große Mengen von Kostümen müssen aber auch hier mittlerweile ausgelagert werden, weil im Rahmen der Neustrukturierung viele Stellen abgebaut wurden. Laut Beaufaÿs können daher größere Mengen einfach nicht mehr bewältigt werden und müssen an erfahrene Zulieferfirmen weitergegeben werden. Bei Art for Art werden nur noch besonders schwierige, aufwendige Fantasy-Kostüme, Ballett- und Solokostüme hergestellt. Manchmal wird für die in großer Anzahl benötigten Kostüme ein Modell erstellt, bevor der Auftrag ausgelagert wird.³³⁷

Die Stärke von einem Betrieb wie Art for Art liegt also nicht in der Möglichkeit, Kostüme in großen Mengen anzufertigen, sondern im enormen Fachwissen der erfahrenen und gut ausgebildeten Mitarbeiter. Bei Art for Art finden sich die unterschiedlichsten spezialisierten Werkstätten unter einem Dach. Darunter auch alte Berufsgruppen, welche nur noch äußerst selten anzutreffen sind. Neben einer Damen- und Herrenschneiderei verfügt Art for Art auch über eine separate Weißnäherei, Modisterei, Kostümmalerei, Färberei, eine eigene Schumacher-Werkstatt und vieles mehr. Um den begeisterten Kunden weiterhin diese Vielfalt an Spezialisten bieten zu können, werden in den eigenen Reihen laufend neue Mitarbeiter ausgebildet.³³⁸

Damit diese Vielzahl von einzelnen Werkstätten koordiniert an den unterschiedlichen Produktionen arbeiten kann, wird für jede einzelne ein

³³⁶ Vgl. Mühlegger-Henhapel, „Zwischen handwerklicher Meisterschaft und künstlerischer Kreativität“, S. 73

³³⁷ Vgl. Mühlegger-Henhapel, „Zwischen handwerklicher Meisterschaft und künstlerischer Kreativität“, S. 74

³³⁸ Vgl. Mühlegger-Henhapel, „Zwischen handwerklicher Meisterschaft und künstlerischer Kreativität“, S. 74, 82

Produktionsbetreuer ernannt. Dieser erstellt eine Produktionsmappe, in welcher sämtliche Unterlagen und Informationen, auch finanzieller Natur, zur Produktion gesammelt werden. Außerdem ist der Produktionsbetreuer für die Koordination der Besprechungen zuständig und stellt daher die Verbindung zwischen den einzelnen Werkstätten dar. Nach außen hin ist er die Kontaktperson für den Auftraggeber. Laut Beaufaÿs erleichtert diese Form der Organisation vieles, unter anderem deshalb, weil die Produktionsbetreuer inzwischen Kontakte zu den Bühnen aufgebaut haben und über die Zuständigkeiten in den Häusern, mit welchen sie immer wieder zusammenarbeiten, Bescheid wissen.³³⁹

Der Ablauf ist immer wieder derselbe. Zunächst gibt der Kostümbildner seine Skizzen ab. Durch die jahrelange Erfahrung kann Anette Beaufaÿs bereits zu diesem Zeitpunkt die Realisierbarkeit der Entwürfe und die anfallenden Kosten für das Kostümbild bestimmen. Während der Arbeit an einer Produktion sind detaillierte Besprechungen mit den verschiedenen Abteilungen unerlässlich. Die Kunst bei der Umsetzung der Entwürfe besteht laut Beaufaÿs darin, die Skizzen „lesen“ zu können, „d.h. die Absichten der Kostümbildner zu verstehen und sich entsprechend hineinzusetzen.“³⁴⁰ Wenn die beabsichtigte Wirkung des Kostüms verstanden wurde, muss eine Möglichkeit gefunden werden, das Kostüm so zu gestalten, dass es auf der Bühne genau die gewünschte Wirkung erzielt. Da sich das Kostüm nahtlos in die restliche Inszenierung einfügen soll, ist die Anwesenheit der Verantwortlichen bei den Proben von enormer Wichtigkeit. Denn auch wenn die Mitarbeiter über sehr viel Erfahrung verfügen, wissen sie manchmal nicht, wie das Kostüm am Ende auf der Bühne aussehen wird. Daher können, wie immer im Theaterbetrieb, noch bis zur letzten Minute Änderungen notwendig sein.³⁴¹

³³⁹ Vgl. Mühlegger-Henhapel, „Zwischen handwerklicher Meisterschaft und künstlerischer Kreativität“, S. 74

³⁴⁰ Mühlegger-Henhapel, „Zwischen handwerklicher Meisterschaft und künstlerischer Kreativität“, S. 82

³⁴¹ Vgl. Mühlegger-Henhapel, „Zwischen handwerklicher Meisterschaft und künstlerischer Kreativität“, S. 78, 82f.

Der wirtschaftliche und künstlerische Erfolg, welchen Art for Art verbuchen kann, spricht für diese Form der Organisation von Kostümwerkstätten. Die Firma besteht nun schon seit über zehn Jahren und konnte von Beginn an schwarze Zahlen schreiben. Laut Beaufaÿs muss ein Betrieb wie Art for Art heute marktwirtschaftlich arbeiten.³⁴² Die finanzielle Unabhängigkeit des Betriebes bringt auch künstlerische Freiheiten mit sich, weil er auf Geldgeber und Gönner nicht angewiesen ist. Da mehrere Theater gleichzeitig die Dienste der Werkstätten in Anspruch nehmen können, muss nicht mehr jedes Theater für sich über gut ausgerüstete Werkstätten und eine große Anzahl von Fachkräften verfügen. So können die Kosten im Theaterbetrieb selbst geringer gehalten werden und auch der häufig mangelnde Platz in den Häusern stellt kein Problem mehr dar. Da ebenfalls der Fundus über Art for Art gewinnbringend organisiert wird, entfallen für die einzelnen Theaterbetriebe jede Menge Spesen und Arbeitsaufwand. Der Fundus von Art for Art erarbeitet jährlich neben den finanziellen Beiträgen der Theater noch ca. 240.000 Euro durch internationale Aufträge und Aufträge von Privatpersonen. Nicht mehr verwendete Kostüme werden über äußerst erfolgreiche Flohmärkte verkauft und die überraschend großen Gewinne werden zum Vorteil der Theater wieder in den Fundus investiert.³⁴³ Zudem können die Kostüme so weiterhin genutzt werden und verstauben nicht einsam in einem Keller.

Neben den zahlreichen finanziellen Vorteilen sind auch die vielen gut ausgebildeten Fachleute und die Möglichkeit der Ausbildung von Nachfolgern ein großer Vorteil. Kleinere Häuser könnten sich so viele Spezialisten gar nicht leisten, zudem gibt es auch nicht mehr viele gut ausgebildete Fachkräfte in den oben genannten „alten“ Berufen. Außerdem wäre zum Beispiel ein Modist in einer durchschnittlichen Kostümwerkstatt eines einzelnen Theaters nicht bei jeder Inszenierung gefragt und daher nicht immer im Einsatz. Nur in einem so vielseitig orientierten Betrieb wie Art for Art haben die Mitarbeiter die Möglichkeit sich ständig neuen

³⁴² Vgl. Mühlegger-Henhapel, „Zwischen handwerklicher Meisterschaft und künstlerischer Kreativität“, S. 86

³⁴³ Vgl. Mühlegger-Henhapel, „Zwischen handwerklicher Meisterschaft und künstlerischer Kreativität“, S. 81

Herausforderungen zu stellen und somit an ihren Aufgaben zu wachsen. Der Kostümbildner kann sich außerdem künstlerisch mehr ausleben, weil die spezialisierten Mitarbeiter mehr Möglichkeiten der Umsetzung haben. So müssen auch kleinere Theaterbetriebe nicht auf technisch anspruchsvolle Kostüme verzichten.

Da eine Firma wie Art for Art mit zahlreichen nationalen und internationalen Betrieben zusammenarbeitet, ist sie krisenresistenter. Finanzielle Engpässe der Geschäftspartner können durch neue Kunden ausgeglichen werden, wodurch sich für die Mitarbeiter eine entspannte Atmosphäre durch einen relativ sicheren Arbeitsplatz ergibt.

Allerdings ist eine solche Form der Organisation von Kostümwerkstätten nur dann lukrativ, wenn auf relativ kleinem Raum viele Theaterbetriebe, welche den Dienst der Kostümwerkstätten in Anspruch nehmen können, vorhanden sind. Liegen zwischen den Theatern und den Werkstätten zu lange Wege, wird sich die Zusammenarbeit langfristig sehr mühsam und wenig sinnvoll gestalten. Lange Wege bedeuten nämlich eine umständliche Zusammenarbeit mit erhöhten Kosten und großem Zeitaufwand. In Ausnahmefällen, zum Beispiel bei besonderen Projekten, wäre eine solche Situation zu bewältigen. Auf Dauer wäre der Verzicht auf eine eigene Werkstatt zugunsten einer Zusammenarbeit mit einem ausgegliederten Betrieb, der sich nicht in einer angemessenen Nähe zum Theater befindet, keine geeignete Lösung.

12. Künstlerische und technische Schwierigkeiten bei der Umsetzung von Theaterkostümen

Um ein gelungenes Kostüm zu fertigen, muss sich der Kostümbildner immer erst die Frage stellen, welche Aufgaben ein Kostüm zu erfüllen hat.³⁴⁴ Je nachdem, ob ein Kostüm einen bestimmten Effekt erzielen soll, besonders resistent sein muss aufgrund anspruchsvoller Bewegungsabläufe oder einem speziellen Bühnenbild, muss der Kostümbildner bereits beim Entwurf des Kostüms verschiedene Merkmale berücksichtigen. Auch ein schneller Umzug oder die effektvolle Verwandlung eines Kostüms benötigen Tricks in der Umsetzung, welche für das Publikum meist unsichtbar bleiben sollten. Dies kann zum Beispiel durch den Einsatz von speziellen Materialien oder raffinierten technischen Konstruktionen geschehen. Ein erfahrener Kostümbildner hat normalerweise schon einige knifflige Situationen erlebt und kann daher auf bereits erprobte Lösungen zurückgreifen. Häufig ergeben sich allerdings vollkommen neue Schwierigkeiten. Der Kostümbildner kann dann nicht auf eine „Patentlösung“ zurückgreifen, sondern muss sich mit viel Geduld und Kreativität an das gewünschte Ergebnis herantasten. Eventuelle Fehlschläge müssen in Budget und Zeit eingeplant werden.

Wenn ein Kostüm eine bestimmte Aufgabe erfüllen muss, sollte der Kostümbildner es genau auf diese Aufgabe hin planen. Auch bei kleinsten Funktionen, zum Beispiel der Außentasche einer Jacke, aus welcher die Figur einen Gegenstand hervorholen muss, kann eine Ausrichtung des Kostüms auf den genannten Zweck nötig sein. Die Tasche muss nämlich in dem genannten Beispiel so gefertigt und an der Jacke angebracht werden, dass weder die Größe des Gegenstandes noch die der Hand des Schauspielers für die Handlung auf der Bühne zum Problem wird.³⁴⁵ In extremen Fällen kann dies bedeuten, dass die Jackentasche aufgrund der Geschwindigkeit, mit welcher die Handlung ausgeführt werden sollte, einen

³⁴⁴ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 35

³⁴⁵ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 52

unnatürlich großen Eingriff haben muss, selbst wenn dies dem ästhetischen Empfinden des Kostümbildners widerspricht.

Eine besondere Wirkung auf der Bühne erzielt der Kostümbildner mit abstrakten Kostümen, die teilweise wie gewaltige Skulpturen aussehen und ebenso gehandhabt werden. In großen Häusern gibt es üblicherweise eigene Werkstätten und Spezialisten, die sich mit der Umsetzung von solch besonderen Kostümentwürfen beschäftigen,³⁴⁶ denn dafür ist nicht nur handwerkliches Geschick, sondern zudem Erfahrung mit den unterschiedlichen Materialien von Vorteil. In kleineren Häusern, welche aus finanziellen Gründen und Platzmangel über keine differenzierten Werkstätten verfügen, ist Improvisation gefragt. Probleme, welche sonst in separaten Abteilungen für Modisten, Schuhmacher, Rüstmeister und vielen mehr gelöst würden, gehen so an die Kostümwerkstatt über.³⁴⁷ Fachwissen und Erfahrung müssen hier ab einem bestimmten Punkt durch Kreativität und Leidenschaft ersetzt werden. Bei besonders komplexen Arbeiten kann das Team dennoch an seine Grenzen stoßen.

Nicht nur die Herstellung eines solchen Kostüms kann zu Problemen führen, sondern auch dessen Handhabung und Spieltauglichkeit. Sollte das Kostüm von besonderen Ausmaßen oder großem Gewicht sein, muss erst erprobt werden, ob der Darsteller es für die Dauer seines Auftritts ohne schädliche oder schmerzhaft Belastung tragen kann. Dazu gehört ebenso die psychische Belastung, die sich aus mangelnder Bewegungsfreiheit oder eingeschränkter Sicht ergeben kann.³⁴⁸ Bei großen Mengen an Materialien und Stoff, welche ein Darsteller am Körper tragen muss, können spezielle atmungsaktive Stoffe das Kostüm angenehmer und tragbarer machen.³⁴⁹

Durch moderne Inszenierungen und die Entwicklung innovativer Stoffe sind der Kreativität des Kostümbildners scheinbar keine Grenzen mehr gesetzt.

³⁴⁶ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 37

³⁴⁷ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 87

³⁴⁸ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 146

³⁴⁹ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 37

Mittlerweile sind Kostüme, welche, zumindest in Teilen, nicht aus Stoff, sondern Materialien wie Kunststoff, Papier und vielen anderen gefertigt werden, keine Seltenheit mehr. Die Arbeit mit ungewöhnlichen Materialien kann zu atemberaubenden Ergebnissen führen. Allerdings können sie sich im Spiel als ungeeignet erweisen. Ein Faktor, an den im Zusammenhang mit dem Kostüm selten gedacht wird, ist die Lautstärke des Materials. Bestimmte Materialien können bei Bewegungen störende Geräusche verursachen. Diese Eigenschaft des Materials kann besonders dann zum Verhängnis werden, wenn der Darsteller mit einem Mikrofon ausgestattet ist.³⁵⁰

Ein wichtiger Schritt zur Umsetzung von Ideen ist das Anfertigen eines Entwurfs. Die gezeichnete Figurine kann allerdings große Unterschiede zum fertigen Kostüm aufweisen. Annemarie Bönsch ist sogar der Meinung, dass, unter der Berücksichtigung von Ausnahmen, Entwürfe mit hohem bildnerischem Eigenleben auf der Bühne mehr vom Entwurf abweichen als solche, die Werkzeugzeichnungen näher stehen. Denn die letztere Kategorie von Entwürfen erleichtert meist deren Umsetzung und führt daher eher zu einem Ergebnis, welches sehr nahe am Entwurf liegt.³⁵¹ Aber auch ein technisch exakter Entwurf ist keine Garantie dafür, dass das fertige Bühnenkostüm ihm genau entspricht. Denn in der Realität besteht immer wieder eine Diskrepanz zwischen dem Papier, auf welchem entworfen wird, und der Arbeit am Menschen selbst.³⁵²

12.1 Erfahrungsbericht über die Umsetzung eines komplexen Kostümentwurfs

Um zu verdeutlichen, für welche ungewöhnlichen Situationen ein Kostüm unter Umständen geschaffen werden muss, möchte ich ein Beispiel nennen, an dessen Entwicklung ich persönlich teilhaben durfte. Für eine

³⁵⁰ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 35f.

³⁵¹ Vgl. Bönsch, „Bühnenkostüm und Mode“, S. 70

³⁵² Vgl. Stummeyer, Interview, S. 7

Szene im Musical „Hair“ sollte ein bodenlanges, eng anliegendes Kleid aus rotem Paillettenstoff angefertigt werden. Die Schwierigkeit war jene, dass in diesem Kleid drei Tänzerinnen Platz finden sollten. Außerdem musste der Stoff so dehnbar sein, dass sie darin auch tanzen konnten, ohne dass der Stoff reißt oder sich sämtliche Pailletten lösen. Da die Damen dabei zudem möglichst attraktiv aussehen sollten, durfte das Kleid nicht wie ein großer, glänzender Sack wirken. Im Laufe des Probenprozesses wurde daher immer wieder mit unterschiedlichen Schnitten und Materialien experimentiert, bis das Kleid allen Anforderungen gerecht wurde.

Auf der Bühne ergab sich allerdings ein neues Problem, weil sich die Darstellerinnen hinter einem Element auf der Bühne in kurzer Zeit und ohne Hilfe einer weiteren Person anziehen sollten. Außerdem sollte das Kleid nach dem Lied so schnell wie möglich verschwinden, ohne dass die Tänzerinnen dafür abgehen mussten.

Das erste Problem konnte durch sorgfältiges Platzieren des Kostüms und etwas Übung gelöst werden. Das zweite Problem, welches sich durch die geänderten Wünsche des Regisseurs erst kurz vor der Premiere ergab, verlangte nach einem aufwendigeren Lösungsansatz. Am Ende zahlreicher, schnell durchgeführter Versuche wurden die sechs Träger des Kleides hinten mit einem Verschluss geschlossen. Dieser sollte so stark halten, dass er sich nicht während der Nummer durch das Gewicht des Stoffes und die Bewegungen der Tänzerinnen von alleine losmacht. Auf der anderen Seite sollte er dennoch einfach und schnell zu öffnen sein, damit er von den anderen Schauspielern unauffällig am Ende der Choreografie gelöst werden konnte.

Im richtigen Moment konnten nun die restlichen Tänzer dem Publikum für wenige Sekunden den Blick versperren, während das Kleid scheinbar wie von Zauberhand verschwand. Da die Tänzerinnen unter dem Kleid versteckt ein anderes Kostüm trugen, wurde ein nahtloser Übergang in die nächste Szene möglich.



Abb. 9: Kostüm aus „Hair“ umgesetzt nach den Entwürfen von Cordula Stummeyer³⁵³

12.2 Berücksichtigung der Wirkung des Kostüms auf der Bühne

Materialien, Schnitte und besonders Farben können auf der Bühne einen ganz anderen Effekt erzielen als in den Räumlichkeiten, in denen die Kostüme gefertigt und anprobiert werden. Um zu wissen, welche Materialien oder Farben welche Effekte erzielen können, ist etwas Erfahrung notwendig.

Der Umgang mit Farben verlangt besonders viel Aufmerksamkeit, weil sie sehr stark vom Lichtkonzept abhängig sind. Außerdem sind sie ein wichtiger Bestandteil des Kostümbildes und der gesamten Atmosphäre einer Inszenierung. Laut Cordula Stummeyer ist es daher wichtig, neben

³⁵³ Foto: Hermann Maria Gasser

der Lektüre über die Wirkung von Farben ein Gespür für sie zu entwickeln.³⁵⁴

Bei der Arbeit mit Farben am Theater sollte man sich laut Cordula Stummeyer immer vor Augen halten, dass „alles [ist] Licht“³⁵⁵ ist. Das Kostüm kann sich im Licht der Bühne komplett verändern und ist daher von ihm abhängig. Durch ein geschicktes Lichtkonzept können kleinste Unterschiede der Nuancen sichtbar gemacht werden. Auf der anderen Seite kann Licht ein perfekt abgestimmtes Konzept komplett zerstören.³⁵⁶ Daher sollte die Umsetzung eines Kostümkonzeptes in enger Zusammenarbeit mit der Entstehung des Lichtkonzeptes geschehen, besonders wenn es um die Abstimmung der Farben geht, denn „Farbe ist Licht.“³⁵⁷

Manche Farben reagieren im Licht der Bühne besonders stark und müssen daher mit besonderer Vorsicht eingesetzt werden. Ein Beispiel hierfür ist die Farbe Weiß. Reines Weiß neigt dazu, farbiges Licht zu absorbieren. Dadurch erscheint das weiße Kostüm in der jeweiligen Farbe, mit der es angestrahlt wird. Besonders helles Licht kann außerdem dazu führen, dass der weiße Stoff den Zuschauer blendet. Daher wird reines Weiß sehr selten für Kostüme verwendet. Meist wird der helle Stoff in einer kräftigen Brühe aus schwarzem Tee oder mit Hilfe von chemischen Substanzen gedunkelt.³⁵⁸ Der verfärbte Stoff erscheint dann auf der Bühne als weißer Stoff ohne die genannten Nebenwirkungen, die durch das Licht hervorgerufen werden können.

Da Farben und Stoffe in unterschiedlichem Licht sehr unterschiedlich wirken können, sollte der Kostümbildner besonders wichtige oder aufwendige Kostüme, falls dies möglich ist, vorzeitig im originalen Licht anprobieren lassen. Auf diese Weise kann bereits während des

³⁵⁴ Vgl. Stummeyer, Interview, S. 9

³⁵⁵ Stummeyer, Interview, S. 9

³⁵⁶ Vgl. Stummeyer, Interview, S. 9

³⁵⁷ Stummeyer, Interview, S. 10

³⁵⁸ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 28

Arbeitsprozesses abgeklärt werden, ob das Kostüm die gewünschte Wirkung erzielt.³⁵⁹ Außerdem bekommen der Regisseur sowie das gesamte Regieteam einen guten Eindruck davon, wie das Kostümbild später aussehen wird. Auch für den Schauspieler kann es nützlich sein zu erfahren, wie das originale Kostüm aussehen wird, welche Wirkung es im richtigen Licht hat und wie es sich am Körper anfühlt.

Besonders wichtig ist dieser Vorgang, wenn Materialien verwendet werden, mit denen der Kostümbildner keine oder wenig Erfahrung hat. In diesem Fall sollten sie bereits vor der Fertigung des Kostüms auf der Bühne im originalen Licht erprobt werden.³⁶⁰ Dies empfiehlt sich ebenfalls bei der Verwendung von besonders teuren Stoffen, denn die Farbe oder das Material könnte bei bestimmten Lichtstimmungen vollkommen anders wirken als im Licht der Schneiderei. Sollte sich der Stoff oder das spezielle Material nach der Lichtprobe als ungeeignet herausstellen, wird dem Team viel Arbeit erspart, unnötige Ausgaben können verhindert werden, und der Kostümbildner kann sich rechtzeitig um eine Alternative kümmern.

„Für diese Arbeiten, wie für das gesamte Kostüm, gilt: Die Phantasie entscheidet, welches Material im Einzelfall welche Wirkung hat und wie man Glaubwürdigkeit beim Zuschauer erreicht. Alles ist möglich, wenn es den gewünschten Effekt erzielt.“³⁶¹

12.2.1 Kostüm und Raum

Der menschliche Körper nimmt, wie bereits erwähnt, im Raum ein bestimmtes Volumen ein. Die Kleidung, die er dabei trägt, beeinflusst dieses Volumen.³⁶² Dies gilt auch für den Schauspieler auf der Bühne und sein Kostüm. Der Kostümbildner kann also mit Hilfe der Beschaffenheit eines Kostüms das Volumen, welches die Figur auf der Bühne einnehmen soll, aktiv gestalten. Dies kann aus ästhetischen Gründen oder zum Zweck

³⁵⁹ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 90

³⁶⁰ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 35

³⁶¹ Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 40

³⁶² Vgl. Flügel, „Psychologie der Kleidung“, S. 224

der Steuerung der Wahrnehmung des Zuschauers geschehen. Außerdem kann der Kostümbildner damit noch weitere Effekte erzielen, zum Beispiel Machtverhältnisse darstellen oder einen Subtext transportieren.

Laut Flügel kann eine solche „Erweiterung des Körper-Ichs“ durch die Kleidung oder das Kostüm sogar noch leichter und eindrucksvoller stattfinden, wenn der Körper in Bewegung ist. Die Bewegungen des Körpers übertragen sich dabei auf das Kostüm. Durch die Schwerkraft folgen die Stoffe, falls das Kostüm nicht sehr anliegend und körpernah geschnitten ist, dem Körper nicht sofort. Auf diese Weise können durch das Kostüm in Bewegung verschiedenste Effekte erzielt werden. Als Beispiel für die gezielte Nutzung dieser eindrucksvollen Effekte nennt Flügel die Röcke von Tänzerinnen. Die Kostüme wurden im Laufe der Zeit auf den genannten Effekt hin weiterentwickelt, sodass es bestimmte Tänze gibt, die regeleht darauf basieren. Als exemplarisches Beispiel hierfür nennt Flügel die Tänzerin Loie Fuller, deren innovative Art des Tanzens durch die Übertragung der Bewegung auf das Kostüm funktionierte.³⁶³

Der Effekt der „Erweiterung des Körper-Ichs“ kann allerdings nur durch eine Illusion funktionieren. Aus psychologischer Sicht wird diese Illusion als „Verschmelzung“ oder Konfluenz bezeichnet. „Im Falle dieser Illusion werden zwei Dinge nicht mehr unterschieden, die unter anderen Umständen sehr leicht auseinandergehalten werden, und A wird das zugeordnet, was in Wirklichkeit zu B gehört, so daß sich A zu vergrößern scheint.“³⁶⁴ Die Kleidung oder das Kostüm, welche das Volumen des menschlichen Körpers vergrößern, werden unbewusst dem Körper selbst zugeschrieben. Laut Flügel geschieht dies, da der Betrachter den Körper als interessanter wahrnimmt, weil dieser lebendiger ist.³⁶⁵

Damit die genannte Illusion zustande kommen kann, müssen allerdings einige Bedingungen erfüllt sein. Nach Flügel dürfen die beiden zu

³⁶³ Vgl. Flügel, „Psychologie der Kleidung“, S. 225f.

³⁶⁴ Flügel, „Psychologie der Kleidung“, S. 226 f.

³⁶⁵ Vgl. Flügel, „Psychologie der Kleidung“, S. 226, 228

verschmelzenden Teile des Ganzen nicht zu unterschiedlich sein, weil sonst eine gegenteilige Wirkung erzielt wird. Die „Verschmelzung“ wird verhindert und eine „Kontrastierung“ findet statt. Dies bedeutet, dass es eine Grenze für die durch Kleidung bedingte optische Vergrößerung des menschlichen Körpers gibt.³⁶⁶ Für das Bühnenkostüm bedeutet das, dass das Verhältnis zwischen der Größe des Schauspielerkörpers und der des Kostüms oder Teile dessen stimmig sein muss, weil der Zuschauer den Darsteller sonst kleiner anstatt größer wahrnehmen wird. Den Effekt der optischen Verkleinerung einer Figur durch überdimensional große Kostüme kann vom Kostümbildner natürlich genauso gewünscht und absichtlich herbeigeführt werden.

Ein zweites Kriterium, welches erfüllt sein muss, um eine „Verschmelzung“ herbeizuführen, ist, dass sich „die verschiedenen Teile des Ganzen (hier also Körper und Kleidung) bis zu einem gewissen Grade ihrem Wesen nach zu einer Einheit vereinigen“³⁶⁷ müssen. Den Inkorporationsprozess, welcher für die Illusion notwendig ist, können keine Objekte erreichen, welche eindeutig nicht geeignet sind sich zu einem organischen Ganzen mit dem Körper zu verbinden. Flügel nennt hier als Beispiel einen zu großen Hut, welcher seinem Träger ständig vom Kopf zu fallen droht. Außerdem sind all jene Kleidungsstücke ungeeignet, welche den Träger in seiner Tätigkeit einschränken und somit als lästige Fremdkörper wahrgenommen werden.³⁶⁸

³⁶⁶ Vgl. Flügel, „Psychologie der Kleidung“, S. 228

³⁶⁷ Flügel, „Psychologie der Kleidung“, S. 229

³⁶⁸ Vgl. Flügel, „Psychologie der Kleidung“, S. 229f.

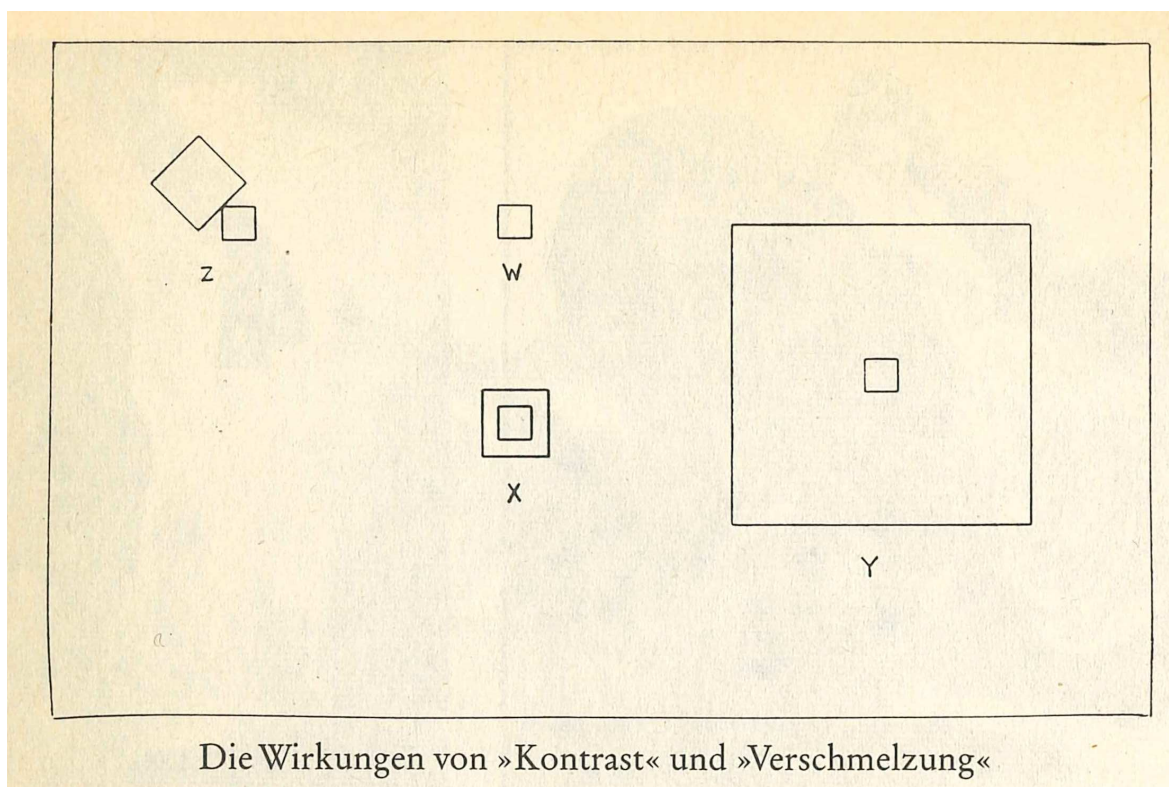


Abb. 10: Zeichnung zur Verdeutlichung der optischen Effekte nach Flügel³⁶⁹

In diesem Bild, welches Flügel dazu einsetzt den Effekt von „Verschmelzung“ und „Kontrast“ zu verdeutlichen, stellt das kleine Quadrat W den Ausgang dar. Obwohl das kleine Quadrat im Beispiel X gleich groß wie W ist, erscheint es dem Betrachter dank geglückter „Verschmelzung“ größer. Im Beispiel Y hingegen scheint das Quadrat kleiner zu sein, da durch das überdimensional große Quadrat eine „Kontrastierung“ stattfindet. Die Wahrnehmung der Größe des Quadrates Z wird durch das schräg aufgesetzte zweite Quadrat jedoch nicht beeinflusst, weil der Betrachter die beiden Quadrate nicht als Ganzes, sondern getrennt voneinander sieht.

Die Veränderung des Verhältnisses vom Volumen des Schauspielerkörpers zum Raum oder der Größe von einem Körper zum anderen eröffnet dem Kostümbildner eine ganze Reihe von Möglichkeiten. Allerdings kann dieser psychologische Effekt der Wahrnehmung beim Betrachter nicht einfach ausgeschaltet werden. Der Künstler muss also immer darauf achten, dass er mit seinem Konzept möglicherweise eine

³⁶⁹ Flügel, „Psychologie der Kleidung“, S. 228

„Verschmelzung“ oder „Kontrastierung“ hervorruft, selbst wenn diese vielleicht nicht beabsichtigt war. Zu Schwierigkeiten kann es besonders dann kommen, wenn ein Kostümkonzept für eine bestimmte Größe einer Bühne in exakter Abstimmung zu Bühnenbild und Requisite gefertigt wurde, die Inszenierung später aber, zum Beispiel im Rahmen einer Tournee, auf einer vollkommen anderen Bühne gespielt wird. Durch die unterschiedliche Größe der Bühne kann sich der Abstand der Requisiten oder des Bühnenbildes ändern und somit das Verhältnis zwischen Kostüm und Raum. Dies kann dazu führen, dass aufgrund der veränderten Größenverhältnisse ein gewünschter Effekt verloren geht oder aber ein vollkommen anderer Effekt entsteht.

12.3 Berücksichtigung spezieller Umstände

Nicht nur besondere Kostüme können zu Schwierigkeiten führen, sondern auch die Umstände, unter denen sie getragen werden. Dazu gehören zum Beispiel eine besonders anspruchsvoll gestaltete Bühne und spezielle Bewegungsabläufe im Spiel. Nicht zu vergessen sind außerdem jegliche Verwendung von pyrotechnischen Effekten oder der Kontakt des Kostüms mit größeren Mengen von Wasser, Farbe oder künstlichem Blut.

Wird das Stück auf einer Bühne gespielt, welche zum Beispiel besonders schräg ist oder deren unterschiedliche Ebenen durch Leitern und Treppen verbunden sind, müssen vom Kostümbildner gegebenenfalls besondere Maßnahmen zur Unfallverhütung getroffen werden. Muss der Schauspieler sich auf einer solch anspruchsvoll gestalteten Bühne frei bewegen oder vielleicht sogar durch Klettern über eine Leiter auf unterschiedliche Ebenen gelangen, sollte das Kostüm seine Bewegungen dabei auf keinen Fall einengen oder erschweren, weil dies für den Schauspieler nicht nur unangenehm, sondern sogar gefährlich werden kann. Der Kostümbildner sollte daher in einem solchen Fall auf übermäßig lange oder extrem weite Kostüme verzichten, denn der Darsteller könnte darüber stolpern, sich

darin verheddern oder auf dem Stoff ausrutschen.³⁷⁰ Befinden sich auf der Bühne außerdem Hindernisse, zum Beispiel in Form von künstlichen Felsen, besteht außerdem die Gefahr, dass sich das Kostüm im Bühnenbild verfängt. Bei komplizierten und schnellen Bewegungsabläufen mit zahlreichen Schauspielern auf der Bühne, kann das Kostüm eines Schauspielers sogar zur Gefahr für seine Kollegen werden.

Sollte es zum Schutz des Darstellers nötig sein, muss der Kostümbildner ihn außerdem mit sicheren Schuhen, rutschfesten Handschuhen oder sogar schützender Unterbekleidung ausstatten.³⁷¹ Diese kann besonders dann nötig werden, wenn der Schauspieler durch Gurte gesichert oder an Seilen in die Luft gezogen wird. Außerdem kann es vonnöten sein, dass der Kostümbildner ein Kostüm, welches normalerweise nicht elastisch ist, zum Beispiel ein handelsüblicher Anzug, aus elastischen Materialien fertigen lässt, um dem Schauspieler mehr Bewegungsfreiheit zu geben. Meist gibt es Mittel und Wege diese Tricks vor den Augen des Publikums zu verstecken. Optische Einbußen müssen allerdings gegebenenfalls zugunsten der Sicherheit des Darstellers in Kauf genommen werden.³⁷² Egal, welche Anforderungen auf den Schauspieler durch anspruchsvolle Bewegungsabläufe oder besonders gestaltete Bühnen zukommen, muss der Kostümbildner es ihm grundsätzlich ermöglichen „das von ihm Verlangte ohne Verletzungsgefahr leisten [zu] können.“³⁷³

Ein besonderes Risiko auf der Bühne kann Feuer darstellen, egal ob es sich nur um ein paar Kerzen oder aufwendige pyrotechnische Effekte handelt. Wenn der Darsteller dem Feuer sehr nahe kommen soll, muss dies vom Kostümbildner beachtet werden. In einem solchen Fall wären lange und wehende Gewänder eine unnötige Gefahrenquelle. Das Material sollte ebenfalls mit Bedacht gewählt werden. Leicht entflammbare, synthetische Stoffe sollten hier vermieden werden, weil sie im Kontakt mit

³⁷⁰ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 147

³⁷¹ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 147

³⁷² Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 147

³⁷³ Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 147

Feuer sofort an die Haut schmelzen und auf diese Weise gefährliche Verbrennungen hervorrufen können.³⁷⁴

Aus hygienischen Gründen sollte darauf geachtet werden, dass möglichst alle Kostüme waschbar sind oder andernfalls mittels professioneller Textilreinigung von Schmutz und Schweiß gesäubert werden können. Besonders wichtig ist dies bei Kostümen, welche während schweißtreibender Aktivitäten, zum Beispiel dem Tanz, getragen werden. Wenn ein Kostüm im Laufe der Inszenierung am Körper des Schauspielers mit größeren Mengen von Wasser in Berührung kommt, sollte der Kostümbildner das Material, aus welchem es gefertigt wird, sorgfältig auswählen. Das ist deshalb wichtig, weil alle Materialien beim Kontakt mit Wasser unterschiedlich reagieren. Während sich einige ausdehnen, neigen andere dazu zu schrumpfen. Werden für ein Kostüm, welches mit Flüssigkeiten in Kontakt treten muss, verschiedene Materialien oder Mischgewebe verwendet, besteht die Gefahr, dass es aufgrund der unterschiedlichen Materialeigenschaften seine ursprüngliche Form verliert. Bei gefärbten, bemalten oder billig verarbeiteten Stoffen muss außerdem darauf geachtet werden, ob sie farbecht und wasserbeständig sind. Unangenehme Überraschungen kann in so einem Fall vorgebeugt werden, indem der Kostümbildner mit den zu verarbeitenden Materialien eine Verhaltensprobe durchführt.³⁷⁵

In manchen Inszenierungen wird unter anderem mit Farbe oder künstlichem Blut gespielt. In diesem Fall muss der Kostümbildner die Materialien des Kostüms so auswählen, dass es immer wieder gereinigt werden kann, um bei der nächsten Vorführung erneut beschmutzt werden zu können. Wird ein Stück über einen langen Zeitraum hindurch gespielt, kann diese häufige Reinigung zur Belastungsprobe für das Kostüm werden.³⁷⁶ Wenn an manchen Tagen sogar Doppelvorstellungen vorgesehen sind, sollte zur Sicherheit ein zweites Kostüm angefertigt

³⁷⁴ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 142f.

³⁷⁵ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 36

³⁷⁶ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 53

werden, weil die Zeit zwischen den beiden Vorstellungen zu kurz sein könnte, um das ganze Kostüm säubern und trocknen zu lassen. Dasselbe gilt für Kostüme, die an einer bestimmten Stelle so präpariert werden, dass sie ebendort im Rahmen der Inszenierung zerrissen werden oder kaputt gehen können.

12.3.1 Gesetzesbedingte Einschränkungen

„Die Freiheit eines künstlerischen Berufes, wie der des Kostümbildners, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass Rahmen im wohlverstandenen Sinne der Fürsorge und Abwendung von Schaden einzuhalten sind.“³⁷⁷

Wie an jedem anderem Arbeitsplatz gibt es auch im Theater je nach Land unterschiedliche Gesetze, Vorschriften und Verordnungen, an welche sich der Kostümbildner zu halten hat. Diese Vorschriften gelten zum Schutz der Darsteller, der Mitarbeiter in der Kostümabteilung sowie zum Schutz des Kostümbildners selbst. Die geltenden Gesetze und Vorschriften dürfen vom Kostümbildner natürlich nicht umgangen oder missachtet werden, selbst wenn dies bedeutet, dass ein Kostümentwurf aufgrund der Gesetzgebung vollkommen geändert werden muss. Die Sicherheit und Gesundheit aller Beteiligten geht vor und muss bei der Umsetzung von Theaterkostümen berücksichtigt werden. Geschieht dies nicht, kann es zu Problemen mit der Versicherung kommen.

In Deutschland gelten zum Beispiel bestimmte Unfallverhütungsvorschriften basierend auf der gesetzlichen Unfallversicherung.³⁷⁸ Auch ausländische Unternehmen, welche in Deutschland agieren, dort aber keinem Unfallversicherungsträger angehören, müssen sich an die genannten Vorschriften zur Prävention von Unfällen am Arbeitsplatz halten.³⁷⁹ Natürlich greifen in Deutschland bei der Arbeit im Theater die

³⁷⁷ Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 148

³⁷⁸ Vgl. http://www.vbg.de/imperia/md/content/produkte/vorschriften/bgv_a1_062011.pdf

³⁷⁹ Vgl. <http://www.vbg.de/downloads?step=25&strg=Einzel&/Produkt/OBJKT=/5/20/23/228323>

geltende Gewerbeordnung und die Arbeitsstättenverordnung.³⁸⁰ Bei Kostümen mit speziellen Materialien oder ihrem möglichen Kontakt mit pyrotechnischen Effekten, Flüssigkeiten oder Farben muss vom Kostümbildner darüber hinaus die Gefahrstoffverordnung beachtet werden.³⁸¹

Der Kreativität des Kostümbildners sind also vonseiten des Gesetzes Grenzen gesetzt. Jedem Künstler mit Verantwortungsgefühl und Berufsehre wird es allerdings nicht schwerfallen sich daran zu halten. Denn wie bereits erwähnt ist es ein Anliegen des Kostümbildners, dass sich der Darsteller in seinem Kostüm wohlfühlt. Wenn ihm aber aufgrund des Kostüms Gefahr droht oder seine Gesundheit auf dem Spiel steht, wird die Konzentration des Darstellers vermehrt der Unfallvermeidung gelten und nicht wie gewünscht seiner Aktion auf der Bühne.

12.3.2 Spezielle Anforderungen an die Kostüme bei Open-Air-Inszenierungen

Kostüme, die für Open-Air-Inszenierungen angefertigt werden, müssen besonderen Anforderungen gerecht werden. Sie sind ständig den wechselnden Witterungsverhältnissen ausgesetzt und können dadurch natürlich immer wieder nass werden. Daher sollten Materialien gewählt werden, welche im Kontakt mit Wasser nicht vollkommen aus der Form laufen oder sofort reparaturbedürftig werden, weil sie ja meist am nächsten Tag wieder einsatzbereit sein müssen.³⁸²

Da ein nasses Kostüm erheblich mehr Gewicht haben kann als im trockenen Zustand, sollten die verwendeten Materialien auf ihre Saugfähigkeit getestet werden. Besonders bei großen Mengen an Stoff kann ein Kostüm im nassen Zustand so schwer werden, dass der

³⁸⁰ Vgl. Gesetze zur Arbeitsstättenverordnung in Deutschland:
<http://www.bmas.de/DE/Service/Gesetze/arbstaettv.html>

³⁸¹ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 148

³⁸² Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 36

Darsteller unter dem anfallenden Gewicht leiden könnte. Zur Tortur kann ein Kostüm auch dann werden, wenn es durch die Witterung einläuft und dadurch kürzer, aber vor allem enger wird.³⁸³ Der Kostümbildner sollte daran denken, dass bestimmte Stoffe dazu neigen im Kontakt mit Wasser durchsichtig zu werden. Um ungewollte Einblicke zu vermeiden, kann zur Vorsicht eine Verhaltensprobe mit dem Stoff gemacht werden. Sollte sich der Künstler dennoch für den Stoff entscheiden, kann er den Darsteller zum Beispiel mit Unterbekleidung ausstatten oder das Kostüm mit einem Stoff unterfüttern, welcher im Kontakt mit Wasser undurchsichtig bleibt.

Nicht nur dem Regen muss ein Kostüm für eine Open-Air-Inszenierung trotzen, sondern auch der Wind kann für Kostüm und Träger zur Belastungsprobe werden. Besonders bei großen und opulenten Roben oder Kopfbedeckungen jeglicher Art muss bei der Umsetzung des Entwurfs die Tauglichkeit im Wind bedacht werden. Davon abgesehen, dass das Kostüm weder als Ganzes noch in Teilen weggeweht werden sollte, kann es bei Wind für den Darsteller zu einer erheblichen Belastung werden.

In der Inszenierung der Oper „André Chénier“ von Umberto Giordano bei den Bregenzer Festspielen im Jahr 2011³⁸⁴ kamen imposante Kostüme mit noch pompöseren Barockperücken, entworfen von der Kostümbildnerin Constance Hoffman, zum Einsatz. Umgesetzt wurden die Entwürfe im Atelier von Jan Vágner. Er bezeichnete die Arbeit für eine Open-Air-Inszenierung im Interview als große Herausforderung, weil zahlreiche Faktoren bedacht werden müssen, welche bei einer geschlossenen Bühne keine Rolle spielen. Eine besondere Herausforderung war es, die ausladenden Konstruktionen, welche zerbrechlich wie Zuckerwatte wirken sollten, dennoch so robust zu gestalten, dass sie Wind und Wetter standhalten konnten. In diesem Fall wurden die Kostüme aber nicht nur von Schauspielern und Sängern getragen, sondern auch von Tänzern und Stuntmen. Die diversen Actionszenen, welche die Inszenierung vorsah,

³⁸³ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 36

³⁸⁴ Regie: Keith Warner

stellten für die Kostüme zusätzlich zu den üblichen Bedingungen einer Open-Air-Inszenierung eine große Belastungsprobe dar.³⁸⁵

12.3.3 Spezielle Anforderungen an Kostüme bei einem schnellen Kostümwechsel

Besonders an kleineren Theatern sind schnelle Umzüge keine Seltenheit, da häufig ein Schauspieler mehrere Rollen spielen muss. Aber auch innerhalb einer Rolle kann ein schneller Kostümwechsel nötig sein. In den meisten Fällen stellt so ein schneller Umzug für geübte Garderobieren und Maskenbildner kein Problem dar. Manchmal kommt es allerdings vor, dass viele Darsteller zur selben Zeit einen schnellen Umzug meistern müssen oder dass eine Figur innerhalb kürzester Zeit eine große und aufwendige Verwandlung hinter der Bühne durchmachen muss. In solchen Härtefällen ist es meist notwendig, dass am Kostüm getrickst wird. Die einfachsten und unauffälligsten Änderungen sind spezielle Verschlüsse, die an Stelle von komplizierten Knöpfen oder Haken ans Kostüm angebracht werden. Besonders gut eignet sich hierfür der Klettverschluss. Allerdings finden solche Umzüge meist direkt hinter dem Bühnenbild oder dem Vorhang statt, wodurch der Klettverschluss, besonders in großer Menge, zu einem akustischen Problem werden kann.³⁸⁶

12.3.3.1 Beispiel für die Anforderungen an ein Kostüm bei einem schnellen Kostümwechsel

In der Schlusszene der bereits genannten Inszenierung des Musicals „Hair“ sollte sich Claude, eine der Hauptfiguren, innerhalb kürzester Zeit von einem Hippie in einen Soldaten verwandeln. Dazu musste nicht nur das gesamte Kostüm inklusive Schuhen ausgetauscht werden, sondern auch die Perücke musste entfernt und die Haare darunter in Form gebracht

³⁸⁵ Vgl. O. A., „Perücken wie Zuckerwatte“, S. 16

³⁸⁶ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 52f.

werden. Da die Zeit für diese vollständige Verwandlung der Figur äußerst knapp bemessen war und noch dazu direkt hinter den Kulissen in fast vollständiger Dunkelheit ablaufen musste, war es notwendig, die Uniform zu verändern. Damit der Umzug noch schneller vonstattengehen konnte, wurden die Schuhbänder des ersten Kostüms durch Gummibänder ersetzt, damit der Schauspieler einfach herausschlüpfen konnte. Die Schuhe des zweiten Kostüms wurden natürlich so gewählt, dass sie ausreichend groß und weit geschnitten waren, damit sie sehr schnell angezogen werden konnten. Da der Schauspieler mit den Schuhen der Uniform nicht mehr tanzen musste, stellte dies kein Problem dar. Zusätzlich konnte bei den Uniformschuhen durch die Wahl eines Modells ohne Schnürsenkel weitere kostbare Zeit eingespart werden, ohne allzu große optische Einbußen in Kauf nehmen zu müssen.

Die Uniform, bestehend aus Jacke, Hose, Hemd und Krawatte, erforderte mehr Einfallsreichtum. Zunächst wurden alle Verschlüsse durch Klett ersetzt. Auch die Krawatte wurde so manipuliert, dass sie gut versteckt mit einem Klett geschlossen werden konnte. Nach mehreren Proben wurde allerdings festgestellt, dass die Zeit immer noch nicht ausreichte. Eine weitere Schwierigkeit war, dass die Uniform nicht aus dem Fundus des Hauses kam, sondern geliehen wurde und daher nur bis zu einem bestimmten Punkt geändert werden durfte.

In einem neuen Versuch die Uniform dahingehend zu verändern, dass sie einfacher und vor allem schneller angezogen werden konnte, musste das Hemd ersetzt werden. In einem weiteren vergeblichen Versuch wurde das Hemd hinten aufgeschnitten und mit Klett versehen. Da die Uniform allerdings immer noch zu kompliziert war, um sie in der zur Verfügung stehenden Zeit anzuziehen, wurde das Hemd schließlich vollständig durch eine Art Lätzchen ersetzt, welches wie ein weißes Hemd aussah. Die Krawatte wurde fest daran angenäht und die Ärmel der Uniformjacke wurden mit weißen Stoffstücken versehen, welche wie die Manschetten des Hemdes daraus hervorsahen. Durch die zahlreichen Änderungen und genügend Übung konnte der schnelle Umzug bis zur Premiere schließlich

bewältigt werden. Dem unwissenden Publikum wurde eine vollständige Uniform vorgetäuscht. Nur auf dem Foto kann derjenige, der von der Täuschung weiß, erkennen, dass Hemd und Krawatte unnatürlich schief sitzen.



Abb. 11: Claude im Hippie-Kostüm nach den Entwürfen von Cordula Stummeyer³⁸⁷

Abb. 12: Claude in Uniform nach dem schnellen Umzug³⁸⁸

12.3.4 Kostüme für Tänzer

Jedes Kostüm sollte den Schauspieler in seinen Bewegungen unterstützen und nicht einengen. Besonders wichtig ist diese Funktion des Kostüms für Tänzer. Tanzkostüme unterliegen laut Ingrid Lazarus besonderen Anforderungen, denn sie müssen die Aufgabe der Darstellung des Charakters der Figur sowie die Freiheit und Beweglichkeit des tanzenden Körpers in Einklang bringen. Diesen Effekt kann der Kostümbildner durch

³⁸⁷ Foto: Hermann Maria Gasser

³⁸⁸ Foto: Hermann Maria Gasser

den Einsatz spezifischer Materialien und durch spezielle Zuschnitte erreichen.³⁸⁹

Von großer Wichtigkeit ist, dass Kostüme für Tänzer enorm dehnbar und luftdurchlässig sind, weil sie mit den extremen Bewegungen ihrer Träger mithalten müssen. Da beim Tanz natürlich jede Menge Schweiß verloren wird, muss das Kostüm einfach und problemlos zu reinigen sein und darf bei häufigem Waschen weder Form noch Farbe verlieren. All diese Anforderungen können nur modernste Materialien erfüllen. Dank der Raumfahrt wurden auch Stoffe entwickelt, welche die Körpertemperatur des Tänzers oder Schauspielers relativ konstant halten. Aus historisch authentischen Stoffen gefertigt wäre ein Kostüm nicht in der Lage all diese Voraussetzungen zu erfüllen. Daher muss in solchen Fällen die Auswahl des Materials zugunsten seiner Leistung und Funktion geschehen und nicht aufgrund seiner Optik oder der historischen Authentizität.³⁹⁰

Eine Herausforderung ist es, Tanzkostüme zu konstruieren, die jegliche Anforderung erfüllen, aber nicht nach einem Tanzkostüm aussehen sollen. Dies war der Fall bei der Inszenierung des Musicals „Hair“, bei der ich als Kostümassistentin mitwirken konnte. Die meisten Kostüme wurden in diesem Fall aus Secondhand-Ware zusammengestellt und an die Darsteller angepasst. Dadurch ergab sich die Situation, dass viele der Tänzer in Jeans tanzen mussten, wodurch ihre Bewegungsfreiheit natürlich in erheblichem Maße eingeschränkt wurde. Das Problem war nun „aus echten Sachen, handfesten Klamotten tanzbare Sachen zu machen.“³⁹¹ Durch das Einsetzen von verdeckten, elastischen Keilen wurden die Hosen bereits etwas dehnbarer. Damit sich die Tänzer an die ungewohnte Situation gewöhnen konnten, sollten sie das Kostüm bereits von Probenbeginn an tragen. Dies hatte außerdem den Vorteil, dass sich die starren und teilweise neuen Jeans an den Körper ihrer Träger anpassen konnten und natürliche Abnutzungerscheinungen entstehen konnten.

³⁸⁹ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 9, 11

³⁹⁰ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 51

³⁹¹ Stummeyer, Interview, S. 3

Entstandene Risse wurden daher nicht geflickt, weil sie einerseits die Optik der Jeans natürlicher wirken ließen und andererseits dem Tänzer mehr Bewegungsfreiheit ließen.

Da es laut Kostümbildnerin nicht möglich gewesen wäre Tanzhosen so anzufertigen, dass sie wie echte Jeans aussehen, dies aber für die Optik in diesem speziellen Stück unabdingbar war,³⁹² musste sich das Kostüm im Verlauf des Probenprozesses zu einem Tanzkostüm entwickeln. Jegliche Bewegung, die nach dem Dehnen der Hose durch das tägliche Tragen während der Proben und den umfangreichen Trickserien durch die Kostümabteilung noch immer nicht möglich war, musste an das Kostüm angepasst werden. Dies geschah aufgrund der Probenarbeit im Kostüm mit der Zeit automatisch. Die Tänzer übten sich im und mit dem Kostüm zu bewegen. In diesem Fall war dies machbar, weil das Einsetzen von Straßenbekleidung und die natürliche Bewegung in derselben für die authentische Atmosphäre des Stücks förderlich waren.

Das genannte Beispiel gehört allerdings zu den Ausnahmen, so wie unter anderem auch die bereits genannten Kostüme der Manager von Picasso für das Ballett *Parade*, welche ein noch viel auffälligeres Beispiel für die Anpassung der Bewegung an das Kostüm darstellen. Grundsätzlich gilt allerdings für jedes Kostüm und besonders für das Tanzkostüm, dass der Kostümbildner „immer darauf achten [muss], dass die Leute in den Kostümen machen können, was sie machen müssen.“³⁹³

12.3.5 Schwierigkeiten bei der Übertragung des Stücks in andere Medien

Ein Stück und dessen Elemente werden meist für eine bestimmte Bühne konzipiert. Bei einer Wiederaufnahme oder einer Tournee kann sich die

³⁹² Vgl. Stummeyer, Interview, S. 3

³⁹³ Stummeyer, Interview, S. 3

Spielstätte und somit ebenfalls deren Größe und der dadurch bedingte Abstand zwischen Publikum und Bühne ändern. In den meisten Fällen sind die dadurch auftretenden Unterschiede zumindest für das Kostüm nicht gravierend oder mit kleinen Änderungen zu bewältigen. Zu größeren Schwierigkeiten kann es für das einzelne Kostüm und darüber hinaus für das gesamte Konzept des Kostümbildes bei der Übertragung des Stücks in andere Medien kommen.

Werden zu Werbe- oder Archivierungszwecken Fotos von den Darstellern in Kostümen geschossen, muss sich der Kostümbildner darüber im Klaren sein, dass man darauf mehr Details erkennen kann als der Rezipient aus dem Zuschauerraum. Besonders bei Kostümen, die für eine große Distanz zum Publikum konzipiert wurden und nur so ihre volle Wirkung entfalten, kann dies zum Problem werden. Außerdem können durch die geringere Distanz und abweichendem Licht notwendige Trickereien bei den Kostümen sichtbar werden, welche dem Publikum sonst verborgen bleiben. Häufig werden die Fotos allerdings während der Proben oder der Aufführung bei originalem Licht und meist angemessener Distanz gemacht, was dem Kostümbildner entgegen kommt.

Da es für den Kostümbildner einige Unterschiede zwischen der Gestaltung des Kostüms für Film oder Theater gibt, kann eine nachträglich beschlossene Übertragung ins Fernsehen zu Schwierigkeiten führen. Ingrid Lazarus hat für Film, Fernsehen und Theater gearbeitet. Aufgrund ihrer Erfahrung bezeichnet sie den Unterschied in Entwurf und Ausführung der Kostüme, der sich durch unterschiedliche Spielorte oder verschiedenen Medien ergeben kann, als gravierend.³⁹⁴ Der Zuschauer im Theater sieht das Kostüm immer aus einer bestimmten Distanz und nimmt daher das Gesamtbild wahr. Feinheiten und Details gehen durch die räumliche Entfernung des Rezipienten unter und werden daher entweder weggelassen oder durch Farbe und Größe hervorgehoben. Generell muss im Theater bei Bearbeitungen des Materials durch die größere Entfernung

³⁹⁴ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 11

zum Rezipienten großflächiger gearbeitet werden, als es zum Beispiel bei Kostümen für Film und Fernsehen üblich wäre. Wird das Stück dann allerdings gefilmt, da es zum Beispiel ins Fernsehen übertragen wird oder als DVD erscheinen soll, macht die Kamera durch ihre Nähe und die technischen Möglichkeiten genau jene Details sichtbar. Das Kostüm wird nicht mehr ausschließlich im Gesamtbild betrachtet, weil die Kamera stellvertretend für das menschliche Auge bereits vorher selektiert. Das Kostüm wirkt vergrößert, weil die geplante Distanz zwischen Kostüm und Publikum nicht mehr eingehalten wird. Da es aber gerade für jene Distanz konzipiert und hergestellt wurde, kann es seine Wirkung verlieren.³⁹⁵ Bestimmte Farben, zum Beispiel Weiß, oder stark gemusterte Stoffe können durch die Linse der Kamera nicht nur vollkommen anders wirken als im Original, sondern sogar als störend empfunden werden, weil sie blenden oder ausfransen.³⁹⁶

Weiß der Kostümbildner bereits zu Beginn seiner Arbeit, dass das Stück in andere Medien übertragen wird, kann dies zu notwendigen Änderungen seiner Entwürfe und einer angepassten Arbeitsweise führen. Werden Fotos für Werbung oder Prospekte geschossen, kann er gegebenenfalls mit Regisseur und Fotografen absprechen, welche Kostüme dafür am besten geeignet sind und welche vor allem zu diesem meist sehr früh angesetzten Termin bereits fertig sind.

³⁹⁵ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 71, 172

³⁹⁶ Vgl. Lazarus, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose*, S. 28, 78

13. Schlussbemerkung

Ich hoffe durch meine Arbeit ist es mir gelungen, die Wichtigkeit des Bühnenkostüms für die gesamte Inszenierung zu verdeutlichen und somit auch die Komplexität der Arbeit des Kostümbildners näher zu beleuchten. Die Beispiele aus der Theatergeschichte sollen den Zusammenhang zwischen der Bedeutung von Kostümen in der Vergangenheit und der (manchmal mangelnden) Wertschätzung des Kostümbildners heute verdeutlichen. Damit können eine Reihe von Schwierigkeiten bei der Umsetzung von Kostümentwürfen begründet werden. Die Tatsache, dass heute die künstlerische Arbeit des Kostümbildners in der Öffentlichkeit meist nicht genügend Aufmerksamkeit erhält oder überhaupt nicht wahrgenommen wird, steht vermutlich in enger Verbindung mit der geschichtlichen Rolle des Kostüms. Dies führt wiederum dazu, dass bei der Verkleinerung des Budgets eines Theaterbetriebes meist das Kostümresort darunter leidet.

Auch die zahlreichen Aufgaben und Funktionen des Theaterkostüms, zum Beispiel die Wirkung auf den Schauspieler oder die Funktion als Medium der Kommunikation, können zu diversen Schwierigkeiten bei der Umsetzung führen und müssen daher bei der Konstruktion von Kostümen immer bedacht werden. Das Bühnenkostüm ist mehr als die bloße Arbeitskleidung eines Schauspielers und bedarf deshalb einer Reihe ausgeklügelter Techniken, Fachwissen und Anstrengungen, welche dem Auge des Betrachters im Idealfall verborgen bleiben. Die zahlreichen Überlegungen und der Aufwand, welcher von Seiten der Kostümabteilung betrieben wird, stehen im Schatten der Inszenierung. Sie werden vom Publikum und sogar von den Mitarbeitern des Theaterbetriebes nicht wahrgenommen, da es ihre Aufgabe ist unsichtbar zu sein. Je *leichter* und unangestrengter ein Kostümbild wirkt, umso gelungener ist es in den Augen des Betrachters. Dies führt allerdings dazu, dass das Kostümbild meist unterschätzt wird, weil die Arbeit, die dahinter steckt, nicht erkennbar ist. Daher war es mir ein Anliegen, mit meiner Diplomarbeit genau diese

verborgenen Anstrengungen, ausgeklügelten Überlegungen und unsichtbaren Lösungsansätze sichtbar zu machen.

Literaturverzeichnis:

Berggruen, Oliver/Max Hollein, *Picasso und das Theater*, Ostfildern: Hatje Cantz 2006.

Berckenhagen, Ekhart/Gretel Wagner, *Bretter die die Welt bedeuten*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1978.

Bönsch, Annemarie, „Bühnenkostüm und Mode. Die Unzertrennlichen“, *Verkleiden – Verwandeln – Verführen. Bühnenkostüme aus der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums*, Hg. Ulrike Dembski, Wien: Brandstätter 2010, S. 61–71.

Brahm, Otto, „Die Meininger“, *Die Meininger. Texte zur Rezeption*, Hg. John Osborne, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1980, S. 129–132.

Brauneck, Manfred/Gérard Schneilin (Hg.), *Theater Lexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1986.

Carstensen, Astrid, „Die Inszenierung der Authentizität. Die Polynesier im fremden Blick“, *Inszenierung von Authentizität*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Isabel Pflug, Tübingen und Basel: Francke Verlag 2000, S. 235–255.

Cooper, Douglas, „Auszüge aus PICASSO THÉÂTRE“, *Picasso und das Theater*, Hg. Oliver Berggruen/Max Hollein, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 232–248.

Erck, Alfred/Hannelore Schneider, *Georg II. von Sachsen-Meiningen. ein Leben zwischen ererbter Macht und künstlerischer Freiheit*, Meiningen: Zella-Mehlis [u.a.] 1997.

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen und Basel: A. Francke 2001.

Fischer-Lichte, Erika, „Ritualität und Grenze“, *Theatralität Band 5. Ritualität und Grenze*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Sandra Umathum/Mathias Warstat, Tübingen und Basel: A. Francke 2003, S. 11–31.

Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters Bd. 1. Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Gunter Narr ²1988; (Orig.1983).

Fischer-Lichte, Erika, *Theater im Prozeß der Zivilisation*, Tübingen und Basel: A. Francke 2000.

Fischer-Lichte, Erika, „Theatralität und Inszenierung“, *Inszenierung von Authentizität*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Isabel Pflug, Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2000, S. 11–27.

Flügel, J. C., „Psychologie der Kleidung. Die grundsätzlichen Motive“, *Die Listen der Mode*, Hg. Silvia Bovenschen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 208–263.

Gerlach, Klaus, „Ifflands Kostümreform oder Die Überwindung des Natürlichen“, *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*, Hg. Klaus Gerlach, Berlin: Akademie Verlag 2009, S. 11–29.

Haitzinger, Nicole, „Russische Bildwelten in Bewegung“, *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909-1929*, Hg. Claudia Jeschke/Nicole Haitzinger, Leipzig: Henschel 2009, S. 14–58.

Heine, Heinrich/Christa Stöcker, *Heinrich Heine Säkularausgabe. Reisebilder II. 1828-1831. Kommentar Band 6*, Berlin: Akademie Verlag 2003.

Ibscher, Edith, „Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert“, Diss. Universität Köln, Philosophische Fakultät 1972.

Iffland, August Wilhelm, „Ueber das Kostume“, *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland. August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*, Hg. Klaus Gerlach, Berlin: Akademie Verlag 2009, S. 9–10.

Ingegneri, Angelo/Maria Luisa Doglio, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara: Edizioni Panini – Modena 1989; (Orig. 1598).

Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau 2005.

Kupferblum, Markus, „Menschen, Masken, Charaktere. Die Arbeit mit Masken am Theater“, *Die Macht der Maske*, Hg. Eva Kreissl, Weitra: Verl. Publication PN°1 – Bibliothek der Provinz 2007, S. 163–193.

Lazarus, Ingrid, *Es ist nicht alles Jacke wie Hose. Die Praxis des Kostümbildners für Bühne und Film*, Bonn: DTHG-Service-GmbH 2010.

Lecoq, Jacques, *Der poetische Körper. Eine Lehre vom Theaterschaffen*, Berlin: Alexander Verlag 2000.

Loschek, Ingrid, *Mode – Verführung und Notwendigkeit. Struktur und Strategie der Aussehensveränderungen*, München: Bruckmann 1991.

Lutter, Christina/Markus Reisenleitner, *Cultural Studies. Eine Einführung*, Wien: Löcke ⁶2008; (Orig. Wien: Turia & Kant 1998).

McCully, Marilyn, „Douglas Coopers PICASSO THÉÂTRE“, *Picasso und das Theater*, Hg. Oliver Berggruen/Max Hollein, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 229–232.

Mühlegger-Henhapel, Christiane, „Zwischen handwerklicher Meisterschaft und künstlerischer Kreativität. Interview mit Annette Beaufaÿs“, *Verkleiden – Verwandeln – Verführen. Bühnenkostüme aus der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums*, Hg. Ulrike Dembski, Wien: Brandstätter 2010, S. 73–87.

Müller-Spahn, Maja, *Symbolik – Traum – Kreativität im Umgang mit psychischen Problemen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005.

Ostrovskij, A. N., „Einige Überlegungen und Urteile zur Meiningschen Theatergruppe. (Aus den Tagebüchern)“, *Die Meininger. Texte zur Rezeption*, Hg. John Osborne, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1980, S. 132–138.

O. A., „Perücken wie Zuckerwatte“, Bregenzer Festspiel Zeitung, 3. Ausgabe August 2011, S. 16.

Schouvaloff, Alexander, „Picassos Romanze mit den Ballets Russes“, *Picasso und das Theater*, Hg. Oliver Berggruen/Max Hollein, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 63–76.

Von Meiningen, Georg II., „Aus Briefen an Paul Lindau (1909)“, *Die Meininger. Texte zur Rezeption*, Hg. John Osborne, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1980, S. 167–176.

Wehrmeyer, Andreas, „Sergej Diaghilew als Vermittler und Propagandist russischer Kultur“, *Schwäne und Feuervögel. Die Ballets Russes 1909–1929*, Hg. Claudia Jeschke/Nicole Haitzinger, Leipzig: Henschel 2009, S. 152–157.

Weihe, Richard, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München: Wilhelm Fink 2004.

Literatur Online:

Block, Friedrich, „Kultur des Rituals und Performative Turn. Christoph Wulf und Jörg Zifras interessante Einblicke in die Ritualforschung“, *Rezensionsforum. Literaturkritik.de* November 2007/Nr.11, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11273&ausgabe=200711, Zugriff am 13.03.2012.

Stummeyer, Cordula, <http://www.cordulastummeyer.de/>, Zugriff am 19.12.2012.

Wartutsch, Rüdiger/Anke Tanzer, „Kleists Käthchen in Berlin. Eine neue Epoche des Theaters“, *Kleist-Archiv Sembdner*, Hg. Stadt Heilbronn, <http://www.kleist.org/kaet/1824bruehl.htm>, Zugriff am 10.01.2012.

VBG gesetzliche Unfallversicherung:
<http://www.vbg.de/downloads?step=25&strg=Einzel&/Produkt/OBJKT=/5/20/23/228323>, Zugriff am 01.05.2012.

VGB gesetzliche Unfallversicherung:
http://www.vbg.de/imperia/md/content/produkte/vorschriften/bgv_a1_062011.pdf, Zugriff am 01.05.2012.

Gesetze zur Arbeitsstättenverordnung in Deutschland:
<http://www.bmas.de/DE/Service/Gesetze/arbstaettv.html>, Zugriff am 01.05.2012.

Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: Höhlenzeichnung aus Les Trois Frères, Südfrankreich.....	24
Abb. 2: Zeichenkategorien nach Fischer-Lichte	46
Abb. 3: Stich „Representation of the Heiva at Otahite“ von Royce nach einer Zeichnung von Daniel Dodd	73
Abb. 4: Figurine des Königs nach Louthembourg	75
Abb. 5: Figurine nach Louthembourg	76
Abb. 6: Stich von Bartolozzi nach einer Zeichnung von John Webber	76
Abb. 7: Figurine von Cordula Stummeyer.....	96
Abb. 8: Umgesetztes Kostüm der Gräfin. Foto: Hermann Maria Gasser („Der tollste Tag“ von Peter Turrini, Regie: Nina C. Gabriel)	96
Abb. 9: Kostüm aus „Hair“ umgesetzt nach den Entwürfen von Cordula Stummeyer. Foto: Hermann Maria Gasser.....	121
Abb. 10: Zeichnung zur Verdeutlichung der optischen Effekte nach Flügel....	126
Abb. 11: Claude im Hippie-Kostüm nach den Entwürfen von Cordula Stummeyer. Foto: Hermann Maria Gasser.....	135
Abb. 12: Claude in Uniform nach dem schnellen Umzug. Foto: Hermann Maria Gasser	135

Ich habe mich bemüht alle Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung für die Verwendung ihrer Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abstract

Diese Diplomarbeit behandelt jene Schwierigkeiten, welche sich bei der Realisierung eines Kostüms vom Entwurf bis hin zum fertigen Kunstwerk auf der Bühne ergeben können. Um diese Hindernisse und deren mögliche Ursachen besser verstehen zu können, beginnt die Arbeit mit der Theorie zur geschichtlichen Entstehung von Theaterkostümen und deren Untrennbarkeit von der Entstehungsgeschichte der Alltagskleidung und Mode.

Da einige Umsetzungsschwierigkeiten in engem Zusammenhang mit der Anerkennung und Wertschätzung des Berufs Kostümbildner zusammenhängen, wird auch ein Blick auf die Vergangenheit des Berufsbildes geworfen.

Ein wichtiger Punkt der Diplomarbeit ist außerdem die Problematik des historischen Kostüms. Die Schwierigkeiten liegen hier nicht nur in der praktischen Umsetzung und Tragbarkeit des Kostüms, sondern sind schon bei den Quellen und nicht zuletzt bei der allgemeinen Problematik des historisch Authentischen zu suchen.

Um die Schwierigkeiten der Umsetzung im praktischen Bereich zu erläutern, muss zunächst die Funktion des Kostüms und des Kostümbildes als Ganzes abgeklärt werden. Des Weiteren werden unterschiedliche Situationen berücksichtigt, welche die Umsetzung eines Kostüms beeinflussen und beeinträchtigen können. Diese praktischen Gesichtspunkte der Arbeit werden durch die persönlichen Erfahrungen der Verfasserin ergänzt, welche aus der Zusammenarbeit mit der Kostümbildnerin Cordula Stummeyer hervorgingen. Die sequentielle Transkription des Interviews mit Frau Stummeyer ist der Diplomarbeit als Anhang beigelegt.

Lebenslauf

Ich, Magdalena Weissensteiner, wurde am 16. August 1987 in Bozen (Südtirol) geboren. Aufgewachsen bin ich im kleinen Dorf Eggen, in welchem ich auch fünf Jahre lang die Grundschule besuchte. Anschließend absolvierte ich die dreijährige Mittelschule im Nachbardorf Deutschnofen.

Nach der Mittelschulprüfung entschied ich mich dafür, das pädagogische Gymnasium in Bozen zu besuchen, welches ich nach fünf Jahren erfolgreich mit Matura abschloss.

Im Wintersemester 2006 begann ich mein Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Nach kurzer Zeit entschloss ich mich dazu, meine freien Wahlfächer als Studienschwerpunkt in Cultural Studies zu absolvieren.

Während meines Studiums arbeitete ich zunächst als Praktikantin in der Kostümabteilung der Vereinigten Bühnen Bozen, wo ich später auch als Kostümassistentin tätig war. Nach dem Kurzlehrgang „Mov(i)e it! Kurzlehrgang für Assistenzberufe bei Filmproduktionen“, welcher in Zusammenarbeit der Business Location Südtirol (BLS) und der Schule für Dokumentarfilm, Fernsehen und neue Medien – Bozen (ZeLIG) organisiert wurde, arbeitete ich auch in der Kostümabteilung von zwei Filmproduktionen mit.

Interview mit Cordula Stummeyer

am 13.05.2011

in Bozen

Sequenzielle Transkription

I: Gab es irgendwann mal oder gibt es irgendwelche großen Schwierigkeiten in der Zusammenarbeit mit Regisseur, Bühnenbildner oder Schauspieler, wo man dann als Kostümbildner zurückstecken muss?

C: Hm, mal überlegen – also es gibt tolle Regisseure und es gibt schwierige Regisseure und ich hab auch schon mit Bühnenbildnern gearbeitet ohne je ein Wort mit denen gesprochen zu haben – ich hab auch schon gegen das Bühnenbild gearbeitet aus Protest ja (lachend) äh ja –

I: Was hat der Regisseur dazu gesagt?

C: Ich weiß gar nicht ob er's gemerkt hat, aber er fand die Kostüme ganz toll und hat glaub ich gar nicht kapiert, dass sie nicht mehr zum Bühnenbild passen

Also es gibt sehr skurrile Situationen, muss ich wirklich sagen. Grundsätzlich versuch ich natürlich - .. Das Ziel ist, dass (es) am Ende eine Einheit ist ich habe gar nichts davon – ich habs auch schon erlebt dass es heißt naja, wenigstens die Kostüme sind ganz toll. (Wo ich sag) ja, das ist natürlich für mein **Ego** auf ne gewisse Weise toll, aber es befriedigt nicht, weil befriedigen tut ein Gesamtergebnis weil ich bin/begreife mich als Teil von einem Team, meine Arbeit ist ein Teil von einer Teamarbeit, und letzten Endes macht es überhaupt keinen Sinn wenn man sagt, ah (es) war ja so ein tolles Bühnenbild aber sonst wars ja nicht so toll. Oder tolle Regie aber die Ausstattung war ja furchtbar (). Eigentlich ist schon das Ziel das alles am Ende gut ist und so arbeite ich auch mit den Leuten. Ich arbeite nicht gegen einen Regisseur, ich versuche auch nicht gegen einen Bühnenbildner zu arbeiten, normalerweise wenn/wenn du korrekte Abläufe hast sag ich mal – die es hier in Bozen meistens nicht gibt – ist sowieso das Bühnenbild oft schon fertig konzipiert bevor ich überhaupt anfangen, und des mag ich auch sehr weil ich dann nämlich gucke **was** stelle ich in diese Bühne [...]

Also/das ist so/ich mag das sehr wenn die Vorgabe vom Bühnenbild schon da ist, bei Hair jetzt zum Beispiel war, gar nichts da, letztes Jahr bei La Cage war nichts

zu sehn, da hab ich/war ich mit dem Kostüm eher fertig als Bühnenbild fertig war, und da wehre ich mich natürlich wenn's heißt nun passt es aber nicht mehr zum Bühnenbild wo ich dann sag gut also jetzt war ich zuerst fertig jetzt wird eben die Farbe von der Säule geändert, also.. neh ich kann nicht immer/eigentlich stehen die Kostüme immer so ein bisschen hinten an und das ist auch kein Problem, also ich bin da schon anpassungsfähig aber wenn ich zuerst fertig bin..ja weil einfach der Bühnenbildner ()dann..dann verteidige ich das schon. [...]

I: Gibt es dann auch manchmal ein Kostüm wo einen fixen Entwurf hat, schon die Figurine fertig und das alles vom Regisseur abgesegnet ist und dann sieht man aber den Schauspieler und muss auf Grund seines Typen oder seiner Meinung noch einmal alles ändern? Gibt es solche Fälle?

C: Also, hab ich in der Form jetzt noch nicht erlebt – so extrem - nun ist es manchmal oder meistens so dass du schon, äh im Ansatz eine Besetzung hast, also wo ich dann schon weiß. [...] Es ist natürlich meist auch so dass die Besetzung auch schon typgerecht ist. Also dass ich ein Kostüm **komplett** ändern musste – ich hab mal einen Fall gehabt, da hatten wir also einen dicken Schauspieler und das war alles auf sein Dick-Sein ausgelegt und entworfen und auch die Perücke war eben so in die breite gezogen worden – war so ein Märchen – und dann ist der wirklich ne Woche vor der Premiere krank geworden und wir mussten **komplett** umdisponieren, es kam wirklich/also ungelogen so ein langer dünner Kerl, und dann hab ich das mir mal so angeguckt (und gedacht) also vom Kostümentwurf änder ich jetzt mal nichts, außer dass wir anstatt in die Breite zu gehen gehen wir in die Höhe, also ich hab nur die Perücke geändert, und hab aus der Perücke was ganz Hohes gemacht und wir mussten das Kostüm neu nähen aber ich habs nicht von Farben oder Stoffen geändert sondern hab () statt dick machen wir jetzt ganz dünn, ganz dünn und lang. Und das hat wunderbar funktioniert.. aber also dass ein Schauspieler sich komplett weigert ein Kostüm (anzuziehen) – also er hat ja gar nicht das Recht dazu, er müsste dann schon sehr gute Gründe haben – *auf die ich ja immer eingehe also ich würde niemals gegen einen Schauspieler so arbeiten* dass der sagt ich kann nicht spielen oder singen oder tanzen oder so.. also eigentlich versucht man so ne Situation schon vorzubeugen dass man also nicht irgendwas entwirft was dann () herausstellt das das überhaupt nicht geht. Also ich habe noch nie so komplett was über den Haufen werfen müssen

I: Gibt es da eigentlich große Unterschiede wenn man weiß man macht Kostüme für ein Stück wo viel getanzt wird? Hast du schon mal Kostüme für ein Ballett gemacht?

[...]

C: *Nein da drück ich mich immer davor.* [...] Also du/es gibt gewisse Schnitte die ganz typisch für Ballett sind, und es gibt natürlich Materialien. Neh, nun haben wir bei Hair aber () das ist so ein ganz blöder Zwischen-Fall weil die Sachen müssen ja () wir können jetzt ja nicht ne Jeans nähen die eigentlich ne Tanz-Jeans ist aber so aussieht wie ne Jeans, also das hast ja nun mitgekriegt diese Probleme aus echten Sachen, handfesten Klamotten **tanzbare** Sachen zu machen. Aber wenn du Ballett machst nimmst du natürlich von vorn herein/hast du andere Schnitte andere Stoffe – man muss immer immer drauf achten dass die Leute in den Kostümen machen können was sie machen müssen. Also kannst nie mit nem Kostüm jemanden einengen oder gegen/gegen das arbeiten was er in dem Kostüm zu tun hat. Dann bist du falsch am Platz

I: Du hast inzwischen schon an sehr vielen verschiedenen Häusern gearbeitet. Wie groß sind denn die Unterschiede, beim arbeiten zwischen den großen und ganz kleinen Häusern?

C: Die sind groß (lachend), nein also wenn ich einfach – sagen wir mal so, je größer das Haus ist, desto weniger hast du als Kostümbildnerin zu tun. Ja, das ist einfach so wenn dann also.. () in einem größeren Haus hast du eine Hutmacherin, du hast dann eben also die Assistenten, du hast Kostümmaler, also ich hab ähm am Theater Dessau – hab ich nicht einmal einen Pinsel in die Hand genommen, weil da war eine **perfekte** Kostümmalerin, der ich auch nicht ins Handwerk pfuschen durfte. Also das war völlig klar ich entwerfe und sie macht, ich hatte eine Hutmacherin, ich entwerfe und sie macht. Dann, beschränkt ich diese Arbeit sozusagen wirklich auf Entwerfen, und auf die Überwachung des, ähm, Herstellungsprozesses. An einem Haus wie diesem wo nun einfach gar nichts vorhanden ist, muss ich das dann selber machen, also ich kann jetzt mich nicht hinstellen und sagen, ja passt mal auf Leute ich will das jetzt gemacht haben aber wie ihrs macht ist mir egal, nun bin ich ja auch so mit einem drittel meiner Seele Kostümmalerin, also ich habs nun sozusagen auch lange gemacht und ich mach

das supergerne und, äh dann bin ich da sogar ganz froh. Ja, auch wenn ich mir manchmal denke oh Gott was mach ich denn hier alles, aber eigentlich freu ich mich jedes Mal weil ich weiß in Bozen kann ich selber wieder Hand anlegen. Und das macht mir eigentlich auch Spaß. Ja ich möchts nicht **immer** machen müssen, also ich hab jetzt mein letztes Stück beendet () hab ich sehr genossen, da hab ich einen Mustermantel zum Beispiel mal entworfen und wusste, so die zwanzig anderen machen jetzt die Assistenten. Ja also ich mach schon auch/ich muss auch mal was entwickeln wo ich sag, ich weiß jetzt nicht wie ich da hin komme – ich finds heraus oder ich zeig euch und dann macht ihr...Aber hier ist es eben so/ ()mache dann es eben selber

I: Gibt es dann auch technische Hürden, wo man weiß, das kann ich jetzt an diesem Haus nicht realisieren, daher mach ich es einfacher oder lass es ganz weg?

C: Ja. Du musst von vorne herein – also das hat keinen Sinn jetzt mit Entwürfen anzukommen wo du von vorne herein weißt dass das nicht realisierbar ist. Also ich würde hier **nie** Stück mit sagen wir mal zwanzig Kostümen machen die alle handbemalt sind. Ja, also () irgendwas wo ich weiß es ist **nicht** machbar. Und, es gibt immer mehrere Wege. Ja, ich muss - also es ist nicht so dass ich - also wenn ich das nicht so und so machen kann dann mach ich's gar nicht. [...]

Bozen heißt auch immer für mich sehr viel vor Ort sein. An einem anderen Haus kann ich auch mal zwischen durch einfach mal verschwinden und sagen jetzt wissen sie was sie machen müssen und ich komme in ner Woche wieder [...]

I: Man kann ja auch bestimmte Dinge irgendwo anders fertigen lassen oder?

C: Ja genau, also ich bin keine Hutmacherin, ich kann so witzige Sachen machen – wie bei La Cage die Wolken-Hüte, die hätte auch keine Hutmacherin machen können, da musste ich erst mal selbst ausprobieren wie die werden sollten [...]

Bei Sachen die genau nach Entwurf gehen, da hab ich meine Hutmacherin der ich blind vertraue, was immer noch besser wird als ich es mir vorgestellt habe [...]

I: Gibt es auch Fälle wo man auf Grund des Budgets ziemliche Einschränkungen machen muss?

C: Man weiß – also ich hab ja vorher im Vertrag hab ich ja jeweils stehen wie viel Geld ich zur Verfügung habe, da muss ich dann schon von vorne herein darüber

nachdenken. Das heißt also ich brauche nicht ein Stück – oder mir nicht vorzustellen dass ich irgendwie 300 Meter reine Seide aus Indien schiffen lasse, die/wo der Stoff dann schon mehr kostet als der Etat. Des ist klar, ich versuch eh immer – also ich steh nicht so auf auf teure Sachen weil ich immer denk, entscheidend ist wie es aussieht, nicht was es gekostet hat. Also es kann – auch ein Polyesterstoff kann **genau** so aussehen wie reine Seide auf der Bühne. Ja, und ein Anzug von C&A, kann für die Bühne genauso tauglich sein oder besser als ein Anzug von Gucci Ford oder sonst was, also das ist immer – da brauchst du ein bisschen Erfahrung aber dann weißt du () was ist bühnenwirksam, und nur darum geht es. Ja, der Schauspieler muss nicht nach Hause gehen und sagen was hatte ich für einen tollen Anzug. Nein, der hatte vielleicht nen Anzug für neunzig Euro an und sah top aus. Und nur darum geht's. Und dann kann man auch in seinem Etat bleiben. Und klar gibt es dann Momente wo du irgendwann sagst so jetzt ist mein Geld alle. Sorry, jetzt kann ich nichts mehr machen. Gebt mir mehr Geld oder jetzt ist Schluss, das ist es, Sonderwünsche gibt's nicht mehr

I: Merkt man dass in der Wirtschaftskrise das Budget für die Kostüme gekürzt wird?

C: Äh...ja und nein. Also ich habs – ich hab eigentlich so die Etats die ich habe die haben sich seit Jahren nicht groß verändert aber leider geht die Tendenz dazu dass oft, ähm eine Ausstattung lieber einem gegeben wird () so meistens Bühnenbildner der dann so aus dem Handgelenk noch die Kostüme schütteln darf, weil's dann insgesamt ein bisschen billiger wird, so das ist leider so ein bisschen das Problem. Und dass Häuser zum Beispiel weniger Produktionen machen, also die sparen nicht innerhalb einer Produktion, sondern die sparen sich einfach, eine ganze Produktion. Sie sagen wir machen statt zehn Premieren in der Spielzeit – machen wir nur noch neun. Weil es ist klar, wenn du was auf die Bühne bringst muss es eine gewisse Qualität haben, also dann sagen na ja wir machen trotzdem zehn Produktionen, aber wir/wir geben dafür nur noch weniger Geld aus, dann ist das Ergebnis einfach nicht mehr – also du musst – es ist schon klar du kannst ne Kostümausstattung für ne Oper kannst du eigentlich eben nicht unter acht oder zehntausend Euro machen. Wenn sie mir dann sagen das musst du jetzt für fünf machen dann siehst eben auch dementsprechend aus und des bringt einem Theater

gar nichts. Ne, so es gibt sowieso Grenzen wo du einfach sagst da drunter kannst du nicht arbeiten

I: Ist es in den letzten Jahren schwieriger geworden ein Projekt zu kriegen?

C: Ja, einfacher wird es nicht. Einfacher wird es nicht

I: Wie gefragt ist am Theater die historische Authentizität?

C: Die ist – die ist relativ..uninteressant geworden. Also ich hab mal einen Freischütz gemacht, das ist allerdings ein paar Jahre her, da hat mir der Regisseur einen großen Vortrag über ähm..die authentisch historischen Kostüme gemacht. Da wollte er – der Freischütz spielt ja von seiner ursprünglichen Idee nach den 30 jährigen Krieg, also 1658, und da wollte er also historisch konkret/also konkret historische Kostüme haben, da hab ich ihm dann einen **kleinen** Vortrag gehalten was das bedeuten würde. Weil die historischen Kostüme dieser Zeit – da gab es keine Klettverschlüsse, da gab es keine Reißverschlüsse, und die Hosen und die Westen mit kleinen Stoffbändchen aneinander gebunden. Da wurden die Ärmel an eine Weste gebunden. Dann hab ich gesagt, na ja dann braucht der Chor ungefähr jeweils ne Stunde um sich umzuziehen, des können mer schon machen aber dann dauert der Freischütz ungefähr fünf Stunden. Das heißt, du kannst eigentlich auf ner Theaterbühne gar nicht historisch genau arbeiten. Ja weil die – im Rokoko wurden die Frauen in ihre Kostüme eingenäht, ja, also es gibt einfach so Sachen wo du sagst das bringt fürs Theater bringt es nichts. Du kannst historisch – die Illusion schaffen historisch – dass es historisch ist, aber es wird natürlich heutzutage – immer, immer danach gesucht A so modern wie möglich, wo ich – was ich sehr mag, also ich mein ich möchte keinen Othello – ganz ehrlich ein Othello in historischen Kostümen interessiert mich nicht. Also dafür möchte ich eine Übersetzung finden. Ein tollster Tag in **wirklich** historischen Kostümen hätte mich nicht interessiert. Zu sagen ja wir müssen in dieser Zeit irgendwie bleiben aber eine **gewisse** Übersetzung finden.. **das** interessiert mich. Und es gibt wirklich **ganz** wenig Stücke wos/also wo ich historisch – also im Sinne von weit zurückgehend (ist), dass man mal sagt zwanziger Jahre, gut. Oder dass man sagt gut bei der () eben 1910, des findet schon statt. Aber so **richtig**, also dass man sagt wir machen jetzt das Riesen-Rokokostück und das muss alles **ganz** genau so sein – in ner Oper vielleicht, ja im Schauspiel gar nicht mehr

I: Gab es beim tollsten Tag vielleicht eine Figurine die dann als fertiges Kostüm komplett anders aussieht, aus welchem Grund auch immer?

C: ...Ne

I: Bei Hair aber?

C: **Bei Hair** – ja...ähm ja, irgendwie ja. Ja, da hat sich viel geändert. [...]

Aber ein paar Sachen – Scarlett ist eben – sagen wir mal so es ist eben (nur) noch Reste übrig geblieben. Also da hat sich schon, die/ja die Sheila ist ganz anders geworden die sollte ne rote Hose haben mit ner weißen Bluse, dann haben mer festgestellt Rot is es nicht. Dann haben wir gesagt die weiße Bluse is es nicht. **Da** haben wir ja eigentlich bei einigen Figuren ganz lang gesucht. Aber, das war eben – ich wusste/ich hab das vorher schon geahnt, *nachdem ich den Regisseur kennen gelernt hab*, dachte ich mir schon so was und es ist ein bisschen extremer geworden als ich's befürchtet hatte aber, letzten Endes ist auch das ein Weg zu arbeiten. Also es gibt wirklich Stücke da haust du deine Figurinen auf den Tisch und sagst so da ist der Stoff jetzt machen wirs und so. So war der tollste Tag, also der ist wirklich nach Figurine entstanden. Hair ist genau das Gegenteil.

[...]

In der Realität ist dann immer wieder diese Diskrepanz dass man sagt, das **Papier** ist eine Sache und der Mensch an dem ich arbeite eine andere Sache.

[...]

I: Hast du auch schon für Häuser gearbeitet wo gar keine interne Werkstatt vorhanden war, wo alles bei einem Atelier bestellt wurde?

C: Nein. Nein. Also das gibt's - in Deutschland hat Gott sei Dank noch jedes Haus – hat de facto seine eigene Werkstatt. [...] Also du hast überall deine Werkstatt. Die ist mal etwas kleiner und mal etwas größer aber, es ist völlig klar dass grundsätzlich die Abgabe erst mal in der eigenen Werkstatt ist, dass man dann vielleicht sagt Mensch wir haben Sachen die können wir da jetzt nicht bewältigen, die geben wir raus, also in Sankt Gallen hat die Kostümchefin dann – die hat immer einige Sachen in Italien anfertigen lassen. Ja, also immer das was die Werkstatt nicht geschafft hat wurde dann nach Italien geschickt und kam dann irgendwie so halb fertig zurück für ne Anprobe und wurde dann im Haus fertig gemacht. Aber Grundsätzlich triffst du eigentlich in jedem Theater – was wirklich

so äh/was wirklich eine Neuproduktion macht – du hast natürlich mittlerweile ne menge Theater die sozusagen nur Produktionen auf die Bühne nehmen, da hast du keine Werkstatt. Aber wenn du wirklich eingeladen wirst eine Produktion an einem Haus neu zu inszenieren mit Regie Bühnenbild Kostümen hast du jeweils die entsprechende Werkstatt

[...]

Weißt du was ja zum Beispiel ein ganz großes Problem ist. Wir sind halt gewisse Sachen nicht gewöhnt, ja. Gib einer Frau eine Krinoline, dann weiß die erst mal gar nicht wie sie sich damit bewegen soll. Du kannst natürlich niemanden in eine Korsage schnüren weil damit niemand mehr spielen kann. **Aber** natürlich führt eine Korsage zu einer anderen Haltung. Das heißt das dieses – das Problem ist natürlich dass wir gewisse Dinge nicht mehr gewöhnt sind. Du hast es schon bei Hair gesehen, da war eine – eigentlich waren die Hosenbünde relativ hoch 68. Nun wollen die sich aber, oder sollen sich sexy fühlen. Die Leute/die Jungs heute können sich einfach nur sexy fühlen wenn die/der Hosenbund tief ist. Das heißt die Hosenbänder sind jetzt tiefer als sie eigentlich 68 sein müssten. **Aber** du musst jetzt überlegen, was ist wichtiger, dass die sich geil fühlen in ihren Klamotten, oder dass es die zehn Zentimeter oder acht Zentimeter Hosenbund mehr hat damit ich hinterher sagen kann, ja so war es aber damals. Wir haben eben heute keinen/kein Gespür mehr für historische Kleidung. Wir haben auch den Körper nicht mehr. Ich meine allein dass die – wenn du vor der Uniform von Fritz/Friedrich dem Großen stehst dann hast du das ist ein zwölfjähriger Junge. Die Menschen waren völlig anders gebaut im Rokoko. Und die **Schnitte** – es ist auch so wenn du einen historischen Rokoko-Schnitt nimmst, der sieht fürchterlich aus, weil das sitzt für unser Gefühl nicht. Die Ärmel haben total gebeult, und das ist zum Beispiel wenn du gesehen hast gefährliche Liebschaften den Klassiker unter den Historienfilmen – musst du dir angucken – da haben sie drauf verzichtet, wirklich, wirklich historisch zu arbeiten deshalb sehen für uns die Kostüme gut aus.

[...]

Du kannst niemanden mehr heute in eine Korsage **schnüren** – da kann ja niemand spielen – wir haben auch den Körper nicht mehr. Mit einer Korsage musst du ja groß werden damit – es gibt ein ganz tolles Buch über die Verformungen und Deformierungen von weiblichen Körpern auf Grund der Schnürungen.

[...]

Allein die Probleme, wie setze ich mich in einer Krinoline hin, wie bewege ich mich in einer Krinoline, wie bewege ich mich in einem historischen Kostüm, das sind ja eigentlich Sachen die erlernt werden müssten und wofür natürlich nie Zeit ist. Also das ist – dieses Historische ist **unglaublich** kompliziert. Und wirklich es ist/es hat ja auch gewisse Regeln gehabt die wir gar nicht mehr kennen, allein die Fächersprache – es gibt ganze Bücher nur über die Sprache des Fächers, ja die wir heute gar nicht verstehen, ja wie die miteinander kommuniziert haben. Oder dass man sich eben anders bewegt hat, dass man sich komplett **anders** mit seinen Sachen auseinandergesetzt hat dass die/im Rokoko die Röcke so weit waren dass die eigentlich nur noch quer/also längs durch die Tür kamen –völlig verrückte Sachen.

[...]

I: Werden auch noch Symbole an den Kostümen verwendet wie zum Beispiel die Traube als Zeichen der Fruchtbarkeit?

C: Ja, wir verstehen diese Symbole – da müsstest du dich jetzt sehr sozusagen rein lesen und dann – also ich sag immer alles was ich eigentlich im Programmheft erst erklären muss was ich mit meine ist fehl am Platz.

[...]

I: Hast du dich auch in die Psychologie der Farben eingelesen?

C: Ja das – also Farben haben – klar das ist einfach was – ich kann jetzt nicht sagen dass ich große Bücher über Farben gelesen habe aber Farben das ist ein Gespür. Farben - klar es gibt warme Farben es gibt kalte Farben, wie arbeite ich mit Komplementärfarben. Farben ist, ganz wichtig.

I: Wirken die Farben auf der Bühne anders?

C: Das Problem ist natürlich dass – alles ist Licht. Das muss man einfach wissen. Es ist – **alles** ist Licht. Ich kann die tollsten Farben hier – Farben Nuancen hier in der Anprobe – ich kann tausend Stoffe nebeneinander legen und in kleinsten Nuancen arbeiten und dann kommt das Licht und es ist alles weg oder es ist alles da. Und grad bei Hair siehst du's **extrem**. Ne, weil wir ja mit extremen Lichtwechseln arbeiten und du hast – kaum ist das gelbe Licht drin wirkt alles gelb kaum ist das weiße Licht drin hast du ganz klar jedes Kostüm in einer anderen

Farbe, dann kommt wieder der rosa Nebel dazu und alles ist rosa, also grad in der – grad auf der Bühne bist du **extrem** abhängig vom Licht was auch sehr brutal ist. Es kann alles erhöhen und es kann alles komplett *kaputt machen*. [...] Farbe ist Licht.

[...]

Transkriptionsregeln³⁹⁷:

I:	Ich
C:	Cordula Stummeyer
,	kurzes Absetzen, keine grammatikalische Kommasetzung
.	Absenken der Stimme am Ende eines Satzes oder einsekündige Pause
...	die Anzahl der Punkte kennzeichnet die Länge der Pause
(5)	Schweigen in der angegebenen Sekundenzahl
Such/Untersuchung	sich selbst verbessern oder unterbrechen eines Satzes
eeeeh	Dehnung des Vokals
(lacht)	nonverbale Aktivitäten
Beispiel	Betonung oder lautes Sprechen
<i>Beispiel</i>	leises Sprechen
als Beispiel-	Wort oder Satz abbrechen ohne die Stimme zu senken
So (is ja)	undeutlich
()	unverständlich (mit ungefähr gekennzeichnete Länge)
[...]	hier wurde aufgrund der Länge des Gesprächs nur jener Teil transkribiert, welcher für meine Diplomarbeit relevant war.

³⁹⁷ Die Zitierregeln wurden größtenteils von Ivonne Küsters aus ihrem Buch „Narrative Interviews“ (S. 75) übernommen und gegebenenfalls an meine Bedürfnisse angepasst. Küsters, Ivonne, *Narrative Interviews. Grundlagen und Anwendungen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften² 2009; (Orig. 2006).