



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Des Schauspiels neue Kleider – Überlegungen zur Integration kostümtheoretischer Ansätze in die theaterwissenschaftliche Methodik“

Verfasserin

Kerstin Moser

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film-, und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

Inhalt

Inhalt.....	1
1. Einleitung.....	1
2. Kostüm als Forschungsgegenstand.....	4
2. 1 Das Kostüm im Wandel der Theaterästhetik.....	4
2. 2 Kostüm und Theaterwissenschaft.....	7
2. 2. 1 Die Problematik des Begriffs <i>Kostüm</i>	9
2. 2. 2 Etymologie.....	10
2. 2. 3 Kostümbegriff der vorliegenden Arbeit.....	14
3. Kostümtheoretische Forschungsansätze.....	16
3. 1 Max von Boehn – Kulturgeschichte des Bühnenkostüms.....	16
3. 1. 1 Quellen.....	16
3. 1. 2 Methodik.....	17
3. 1. 3 Kostümbegriff.....	20
3. 1. 4 Zusammenfassung.....	20
3. 2 Joseph Gregor – Quellen der Bühnenkostümforschung.....	21
3. 2. 1 Quellen.....	22
3. 2. 2 Methodik.....	23
3. 2. 3 Kostümbegriff.....	25
3. 2. 4 Zusammenfassung.....	27
3. 3 Hermann Schaffner – Das Prinzip des historischen Kostüms.....	28
3. 3. 1 Quellen.....	29
3. 3. 2 Methodik.....	31
3. 3. 3 Kostümbegriff.....	32
3. 3. 4 Zusammenfassung.....	33
3. 4 Rolf Badenhausen – Ein Beitrag zur Kostümtypologie.....	33
3. 4. 1 Quellen.....	34
3. 4. 2 Methodik.....	36
3. 4. 3 Kostümbegriff.....	38
3. 4. 4 Zusammenfassung.....	39
4. 1 Leben und wissenschaftliche Laufbahn.....	40
4. 1. 1 Forschungsschwerpunkte.....	42
4. 1. 2 Publikationen.....	44
4. 2 Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung.....	44
4. 2. 1 Quellen.....	47
4. 2. 2 Methodik.....	49
4. 2. 2. 1 Methodikbeispiele.....	51
4. 2. 2. 2 Ergebnisse.....	57
4. 2. 3 Kostümbegriff.....	59
4. 2. 4 Zusammenfassung.....	59
5. Bausteine zur Kostümanalyse.....	61
5. 1 Theoretische Bekleidungsdiskurse.....	63
5. 1. 1 Funktionen der Kleidung in der Psychologie.....	64
5. 1. 1. 1 Schmuck.....	65
5. 1. 1. 2 Scham.....	66
5. 1. 1. 3 Schutz.....	67
5. 1. 2 Funktionen der Kleidung in der Soziologie.....	68
5. 1. 3 Funktionen der Kleidung in der Theatersemiotik.....	70

5. 1. 3. 1 Kleidung als Symbol	72
5. 2 Praktische Überlegungen zur Kostümanalyse	75
5. 2. 1 Kostümtypologie nach Theatergattung	75
5. 2. 1. 1 Opernkostüm	76
5. 2. 1. 2 Tanzkostüm.....	77
5. 2. 1. 3 Schauspielkostüm	77
5. 2. 2 Theaterform und Inhalt.....	78
5. 2. 3 Die Rolle des Kostümbildners	79
5. 2. 4 Berücksichtigung des Produktionsrahmens	80
6. Christoph Marthaler – „Riesenbutzbach“.....	82
6. 1 Produktionsrahmen	83
6. 1. 1 Thematik.....	84
6. 1. 2 Bühnenraum.....	87
6. 1. 3 Kostümkonzept.....	88
6. 2 Kostümanalyse.....	89
6. 2. 1 Vom Anzugträger zum Sozialfall.....	91
6. 2. 1. 1 Der Anzug und seine Symbolik	91
6. 2. 1. 2 Welcher Anzug für welche Bühne?	92
6. 2. 1. 3 Anzug und Verhalten.....	95
6. 2. 2 Materialisierter Verfall	98
6. 2. 2. 1 Kleine Materialkunde.....	98
6. 2. 2. 2 Material und Alter	100
6. 2. 2. 3 Material und Körper	103
6. 3 Neue Aspekte des Kostümbegriffs	105
7. Ausblick.....	107
8. Literatur	109
8. 1 Primärliteratur.....	109
8. 2 Sekundärliteratur	109
8. 3 Nachschlagewerke.....	111
8. 4 Internetquellen.....	112
8. 5 Inszenierungsnachweis	112
9. Anhang	114
9. 1 Bilder	114
9. 2 Erinnerungsprotokolle und Arbeitsmaterial	124
9. 3 Abstract.....	131
9. 4 Lebenslauf Kerstin Moser.....	132

1. Einleitung

Jeder Wissenschaftler kennt den unverkennbaren Geruch einer Bibliothek. Diese Mischung aus Papier, Druckerschwärze, Staub, Ledereinbänden und Holzregalen. Als ich mich nach dem ersten Abschnitt meines Studiums für eine Hospitanz in den Kostümwerkstätten der Bundestheater bewarb, war dieser Bibliotheksgeruch für mich eng mit dem Theater verbunden. Beim ersten Betreten der Kostümwerkstätten schlug mir ein ganz anderer Geruch entgegen: eine Mischung aus Stoff, Leder, Bügeleisendampf und Nähmaschinenöl. Aus der dreimonatigen Hospitanz wurde eine vierjährige Tätigkeit als Kostümassistentin für unterschiedlichste Theater- und Opernprojekte, in denen ich lernte, mit welcher Detailversessenheit in diesem Metier jeder Knopf ausgewählt wird, und wie viele Überlegungen in der Wahl der richtigen Unterwäsche oder etwa der Strümpfe stecken. Als ich danach wieder auf die Universität zurückkehrte um mein Studium zu beenden, wurde mir bewusst, wie groß die Kluft zwischen Theatertheorie und -praxis sein kann.

Ursprüngliche Idee dieser Diplomarbeit war es, mich mit der Arbeit der österreichischen Kostümbildnerin Frida Parmeggiani auseinanderzusetzen, die mit ihren Kostümen über Jahrzehnte hinweg den optischen Stil Robert Wilsons geprägt hat. Doch schon nach kurzer Recherche stand ich vor dem Nichts wissenschaftlicher Literatur, das sich auftut wenn es um Kostümbelange geht. Schnell wurde klar, dass es unmöglich war eine solche Arbeit zu verfassen, da die grundlegende theoretische Basis fehlt, auf der man sich mit Fragen eines bestimmten ästhetischen Stils überhaupt befassen könnte.

Regisseure stehen im Zentrum der öffentlichen Wahrnehmung. Und auch das Bühnenbild hat seit der nötig gewordenen Neudefinition des Bühnenraums im 20. Jahrhundert wesentlich an Bedeutung gewonnen. Wo aber bleiben all jene, die für das optische Erscheinungsbild des Schauspielers verantwortlich sind? Wegweisende Inszenierungen gehen heute aus Sicht der Regie-Interpretation in die Theatergeschichte ein. Dabei ist das Kostüm im Gesamtkunstwerk Theater ein entscheidendes Strukturmoment, das eine Palette ganz unterschiedlicher Funktionen erfüllen kann. Doch Kostümbildner werden sowohl in der Wissenschaft als auch in der Theaterkritik kaum erwähnt. Sie scheinen die großen Unsichtbaren der Theaterszene zu sein. Ihre Namen sind meist nur geläufig, wenn sie sich in jahrelanger Zusammenarbeit mit einem bekannten Regisseur etabliert haben. Doch selbst Frida Parmeggiani taucht in der unüberschaubaren Literatur zum Werk Robert Wilsons – wenn überhaupt – nur marginal auf.

Auch in Fachbibliotheken ist von den Kostümbildnern keine Spur. Neben den zahllosen Biographien über Regisseure, Schauspieler und den schon etwas selteneren über Bühnenbildner, bleibt auch auf diesen Regalen eine auffallende Lücke. Während Bernd Sucher in seinem umfangreichen Personenlexikon der bedeutendsten Theaterschaffenden des 20. Jahrhunderts, das selbst Theaterkritiker verzeichnet, im Vorwort auch *Kostümbildner* als zentrale Kategorie nennt, beschränkt sich die Ausbeute bei insgesamt 1650 genannten Personen lediglich auf etwa zwanzig Kostümbildner.

Wer sich also innerhalb der Theaterwissenschaft auf die Suche nach dem Bühnenkostüm macht, erfährt rasch, was es heißt Forschung zu betreiben. Fast scheint es, als wäre dieses Themengebiet fachintern so uninteressant, oder wahlweise auch so selbstverständlich, dass darüber kein weiteres Wort verloren werden müsse. Die aktuell gebräuchlichen Einführungswerke der Theaterwissenschaft wie etwa jene von Christopher Balme¹ oder Andreas Kotte² verzichten allesamt auf eine Auseinandersetzung mit dem Bühnenkostüm, wohingegen Themengebiete wie Schauspieltheorie, Bühnen- und Raumkonzepte gemäß aktueller Forschungslage präsentiert werden. Dasselbe Phänomen findet sich bei der Ordnung der Fachbibliothek des Instituts, das neben den Bereichen *Bau*, *Bühnenbild* und *Schauspielkunst* auf eine Ordnungskategorie *Kostüm* verzichtet und stattdessen die wenigen kostümkundlichen Werke der Rubrik *Bildende Kunst* unterordnet. Schon diese Zuordnung rückt das Bühnenkostüm in ein bestimmtes Licht. Auch innerhalb der Theatertheorie scheint *Kostüm* ein Fremdwort zu sein. Widmet man sich der Sichtung des Zettelkataloges, so finden sich hier zwar vielversprechende Titel. Auf Anfrage stellt sich jedoch bald heraus, dass die meisten davon längst aus dem Bestand ausgeschieden sind. Auf diese Weise präsentierte sich also die fachliterarische Situation zu Beginn meiner Diplomarbeitsrecherche.

Wagt man nun den Sprung auf die andere Seite des Gegenstandes, nämlich in die Praxis der Kostümherstellung, so bietet sich ein absolut konträres Bild. Die Kostümabteilung ist an den staatlich subventionierten Theatern einer der zeit-, kosten-, und arbeitsintensivsten Bereiche. Nimmt man etwa eine Neuproduktion des Burgtheaters als Beispiel für den durchschnittlichen Arbeitsprozess eines staatlichen Schauspielhauses, so ist die Kostümabteilung eine der ersten, die mit den Vorarbeiten beginnt. Schon Monate bevor Schauspieler oder Regie mit der Probenarbeit beginnen, stehen die Entwürfe des Kostümbildners – meist in Form gezeichneter Figurinen – fest. Diese Kostüme werden bezüglich Material und Schnitt mit den Zuschneidern besprochen und für die erste Anprobe genäht. Noch bevor für die Schauspieler die offizielle Probenphase beginnt, wählt der Kostümbildner aus dem Fundus entsprechende Probenkostüme, die den späteren Bühnenkostümen möglichst in Form, Bewegungsfreiheit und Materialität ähnlich sind. Während der ersten Probewochen finden dann bereits Kostümanproben statt, bei denen die grundlegende Form des Kostüms fixiert wird. Da gerade im Schauspiel das Kostüm häufig in einem intensiven künstlerischen Prozess zwischen Kostümbildner, Regisseur und Schauspieler entsteht, ergeben sich laufend Änderungen, die in die Ursprungsform integriert werden müssen. In meiner persönlichen Theaterpraxis stellte sich die Situation also folgendermaßen dar: erst das Kostüm, dann die Schauspielkunst.

Steht dann ein Stück, nach erfolgreichen Bühnenproben, endlich in Kostüm und Maske auf der Bühne, setzt jener kuriose Prozess ein, dem es wohl geschuldet ist, dass das Kostüm auch in der Theaterwissenschaft ein bislang wenig beachtetes Gebiet geblieben ist: die regelrechte Auslöschung des Kostüms aus der Wahrnehmung der Rezipienten. Denn auch in der Theaterkritik bleibt das Kostüm ein weitgehend unberücksichtigter Faktor. Erwähnt wird es nur,

¹ Balme, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 2., überarbeitete Auflage. Berlin: Schmidt, 2001.

² Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft*. Köln: Böhlau, 2005.

wenn es grundlegende ästhetische Zweifel aufkommen lässt, weil es etwa den Schauspielerkörper unvorteilhaft in den Vordergrund rückt. Worauf gründet also dieses Phänomen der Unsichtbarkeit des Bühnenkostüms auf dem Theater? Wenn ich an all die Endprobenphasen zurück denke, erinnere ich mich an viele durchwachte Nächte und an das Gefühl, dass ein Theaterstück stehen und fallen kann mit der perfekten Rocklänge der Protagonistin. Angesichts dieser Erfahrung scheint es merkwürdig, dass dieser Aufwand eigentlich weder von Theoretikern noch Kritikern überhaupt wahrgenommen wird. Immerhin haftet das Kostüm doch in jedem Augenblick des Theaterereignisses am Körper des Darstellers.

Welche Rolle kommt dem Kostüm auf dem Theater eigentlich zu? Was bedeutet der Begriff überhaupt? Welche Funktionen erfüllt es für den Darsteller und welche für den Zuschauer Und welche Anknüpfungspunkte könnte es zwischen meiner praktischen und meiner theoretischen Ausbildung geben? Das waren die zentralen Ausgangsfragen meiner Diplomarbeit.

Das erste Kapitel (2. Kostüm als Forschungsgegenstand) stellt zunächst einige grundlegende Überlegungen zu Thematik und Begrifflichkeit an, und hinterfragt die Relevanz des Themengebiets für die Theaterwissenschaft. Anschließend (3. Kostümtheoretische Forschungsansätze) möchte ich vier Arbeiten rezensieren, die sich aus ganz unterschiedlichen Perspektiven mit dem Bühnenkostüm auseinandergesetzt haben. Diese habe ich auf ihre Methodik, ihre Quellen und den Kostümbegriff untersucht, um mir einen ersten Eindruck zu verschaffen, wie mit dem Thema Kostüm bislang umgegangen wurde. Das dritte Kapitel meiner Arbeit (4. Winfried Klara – Theatergeschichte als Formengeschichte des Schauspielkostüms) befasst sich eingehend mit jener Forschungsarbeit, die mich methodisch und inhaltlich am meisten überzeugen konnte. Auf Basis dieser kritischen Auseinandersetzung mit bisherigen Forschungsarbeiten zum Bühnenkostüm, möchte ich im vierten Kapitel (5. Bausteine zur Kostümanalyse) die theoretischen Ergebnisse mit meinen theaterpraktischen Erfahrungen zusammenführen. Ziel dieses Abschnitts ist es, mir selbst ein Instrumentarium zu schaffen, mit dessen Hilfe ich im letzten Kapitel eine Kostümanalyse am Beispiel von Christoph Marthalers „Riesenbutzbach – Eine Dauerkolonie“ durchführen kann.

2. Kostüm als Forschungsgegenstand

Der Diskurs über Theater kommt nicht lange ohne den Schauspieler aus. Denn der darstellende Mensch ist Grundbedingung für jede theatrale Spielform. Ob antike Tragödie, mittelalterliches Passionsspiel, Festzug, Wandertruppentheater, Oper, Tanz oder institutionalisiertes Schauspiel, der kleinste gemeinsame Nenner all dieser unterschiedlichen Formen ist immer der darstellende Mensch. Denn ohne ihn kann alles, was als Theater bezeichnet wird gar nicht stattfinden. Theorien zur Schauspielkunst standen somit für die Theaterwissenschaft Zeit ihres Bestehens schon immer im Zentrum des Forschungsinteresses. Allerdings vernachlässigen diese theoretischen Ansätze meistens einen wichtigen Faktor: der Darsteller ist während des Spiels in der Regel bekleidet.

Wenn es allerdings an die Erforschung dieser Spielkleidung kommt, herrscht in den Regalen der Bibliotheken und in den Registern der neuesten Fachpublikationen gähnende Leere. Erstaunlich, dass eine Wissenschaft, die sich zunehmend als Kulturwissenschaft versteht, bislang der Kleidung des Schauspielers so wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat. Immerhin prägt Kleidung als Hülle des menschlichen Körpers seit Jahrtausenden das äußere Erscheinungsbild unterschiedlichster Völker und spiegelt deren kulturelle Entwicklung wider. Es gibt keine Kultur, in der Kleidung keine Rolle spielt. Und es gibt eigentlich keine Bühne, auf der man Theater ausschließlich ohne Kleidung spielt. Woran liegt es also, dass bislang in der Theaterwissenschaft keine einschlägige theoretische Auseinandersetzung mit dem Bühnenkostüm stattgefunden hat?

2.1 Das Kostüm im Wandel der Theaterästhetik

Kostüme sind also ein selbstverständlicher Bestandteil jeder theatralen Spielform. Und vielleicht ist es gerade dieser Selbstverständlichkeit geschuldet, dass die Theaterforschung bislang eine fundierte Kostümtheorie vermissen lässt. Doch Kostüm ist nicht gleich Kostüm. Bevor über eine methodische Herangehensweise an dieses neue Forschungsgebiet nachgedacht werden kann, möchte ich anhand einiger Überlegungen aufzeigen, wie unterschiedlich die optischen Erscheinungsformen des Bühnenkostüms ausgeprägt sein können.

Das grundlegende Paradoxon des Kostüms besteht darin, dass es den Körper präsentiert, indem es ihn verhüllt oder wahlweise auch nicht verhüllt. Ein nackter Körper – ein *Nicht-Kostüm* – kann somit Kostüm in seiner radikalsten Konsequenz bedeuten. PerformancekünstlerInnen wie Marina Abramovic und Wolfgang Flatz oder auch Hermann Nitschs Orgien- und Mysterientheater haben sich dieser Kostümform immer wieder bedient, um den Darstellerkörper in seiner materiellen Realität und Verletzlichkeit auszustellen. Auch auf den Bühnen des institutionalisierten Sprechtheaters ist in den letzten Jahrzehnten – selbst bei Klassikerinszenierungen – ein vermehrter Verzicht auf stoffliche Hüllen zu verzeichnen.

Das andere Extrem bilden Kostümformen, die sich den Darstellerkörper geradezu einverleiben und diesen mehr zu Schau tragen, als sie selbst getragen werden. Diese Entwicklung hat

ihren Ursprung in der fundamentalen Kritik am bildungsbürgerlichen, illusionistischen Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Theoretiker und Praktiker der Avantgarde – etwa Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Vsevolod E. Meyerhold oder Alexander Tairov – forderten neue Theaterformen, die sich vom literarischen Drama und dessen naturalistischer Bebilderung abwenden. Sie plädierten für die Entwicklung einer eigenständigen theatralen Sprache. Diese Forderung manifestierte sich natürlich auch im Kostüm, wie die Entwürfe der russischen Konstruktivisten oder des Bauhauses illustrieren. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist Oskar Schlemmers *Triadisches Ballett* von 1922, dessen Kostüme den Darsteller zum Objekt werden lassen und ihn zu ganz bestimmten Bewegungsabläufen zwingen.

Die Geschichte des Theaters ist die Geschichte des Gestaltwandels des Menschen: der Mensch als Darsteller körperlicher und seelischer Geschehnisse im Wechsel von Naivität und Reflexion, von Natürlichkeit und Künstlichkeit. Hilfsmittel der Gestaltwerdung sind Form und Farbe, die Mittel des Malers und Plastikers. Der Schauplatz der Gestaltverwandlung ist das konstruktive Formgefüge des Raums und der Architektur, das Werk des Baumeisters.³

Aber auch in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts finden sich ähnliche Tendenzen. Der belgische Künstler Jan Fabre lässt beispielsweise in seiner Performance „Parrots and Guinea Pigs“ von 2002 die Darsteller in überdimensionalen Stofftierkostümen agieren. Gewicht und Steifheit dieser *Über-Kostüme* verwickeln die Darsteller bei ihren Aktionen zwangsläufig in einen Kampf mit ihrer Hülle.

Zwischen diesen beiden Polen – *Nicht-Kostüm* und *Über-Kostüm* – oszillieren die unzähligen Formen des Bühnenkostüms, welche das Theater im Laufe seiner historischen Entwicklung hervorgebracht hat.

In vielen Theaterformen wird das Kostüm über seine dienende Funktion bestimmt. Mit der Literarisierung des Theaters bildete sich Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend eine Hierarchie der Theaterrmittel heraus. Die Intention des Autors wurde nun auch in Kostümfragen zum zentralen Maßstab. Die Kostüme hatten sich somit nach Zeit und Ort des schriftlichen Dramas zu richten. In diesem Zusammenhang entwickelte sich allmählich das *historische Kostüm* als vorherrschendes Kostümierungsprinzip, das noch über Jahrhunderte grundlegend nachwirken sollte. So unterstand das Kostüm im institutionalisierten Literaturtheater bald selbstverständlich dem Gesamtkonzept einer Inszenierung.

Immer wieder lassen sich innerhalb der Theatergeschichte Phasen feststellen, in denen die optische Pracht des Kostüms ein zentraler Faktor für den Publikumserfolg darstellte. So etwa im elisabethanischen Theater, bei dem Prunk und Materialechtheit als wichtigste Gestaltungsprinzipien galten. Bei diesen *Prachtkostümen* handelte es sich meist um abgelegte Hofkleidung, die der Hochadel den Schauspielern zur Verfügung stellte. Dass dieser Kostümluxus manchmal mit der Theaterpraxis kollidierte und damit auch Gegenstand des Spotts wurde, zeigt ein Zitat von Wilhelm Kopp:

³ Schlemmer, Oskar: Mensch und Kunstfigur. In: Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*. Hamburg: Rowohlt, 1982, S. 184–189, hier S. 184.

Diese Kleiderpracht bedurfte der Schonung, und so bedeckte man vor dem Sterben der Heldin die Bühne mit einem Teppich, damit das kostbare Gewand keinen Schaden erlitt. „Das Tischdeckchen“, sagt Goldsmith in „The Bee“, „ist kein sichereres Zeichen für das Mittagessen, als das Hinlegen eines Teppichs in Drury Lane das Anzeichen für ein blutiges Werk ist.“⁴

Wenn das Kostüm als eigenständiger Gegenstand der Bewunderung an die Oberfläche tritt, ist dies allerdings oft mit Kritik verbunden. Auch in Kostümfragen äußert sich die Ambivalenz der Theaterkunst, die einerseits eine besondere Qualität aus ihrem Schauwert bezieht, sich andererseits aber immer wieder mit dem Vorwurf konfrontiert sieht, einen Mangel an Substanz mit purer Effekthascherei zu kompensieren.

Im 19. Jahrhundert konnte der Wert einer Schauspielerin, wie aus manchen Quellen ersichtlich wird, auch danach bemessen werden, wie viele Materialkosten das Theater für ihre Kostüme genehmigte. So schreibt Iffland an die Schauspielerin Bethmann-Unzelmann:

Nehmen sie die feste Versicherung hiermit an, dass Ihr Garderobekontrakt hiermit insofern aufgehoben ist, dass Sie für 170 Taler nur den neufranzösischen Anzug zu stellen haben, ganz wie er ist: alle übrigen Kleider ohne Ausnahme übernimmt die Direktion.⁵

Auch der Erfolg der Wandertruppen des frühen 18. Jahrhunderts wird in theaterhistorischen Quellen immer wieder auf die Pracht und Vielfalt ihres Kostümfundus zurückgeführt.

Die ersten bedeutenden deutschen Wandertruppen wenden ihre wirtschaftliche Kraft vor allem dem Kostümvorrat zu. Johann Neuber und seine Frau legen, um „das deutsche Theater in einen bessern Stand zu setzen“ ihr Kapital in erster Linie in „Anschaffung guter Comoedien“ und in „kostbaren theatralischen Kleidungen“ an. Mit Recht, denn wir hören von Erfolgen, die sie mit wesentlicher Hilfe der Kostüme erringen.⁶

Zudem galt der Kostümfundus einer Truppe als wichtiger pfändbarer Wert im Falle finanzieller Schwierigkeiten. Nicht selten entschied auch eine entsprechende Kostümausstattung über Engagement oder Nicht-Engagement eines Schauspielers. Vor allem im 18. Jahrhundert, als das Kostüm noch großteils vom Schauspieler selbst gestellt und verwaltet wurde, musste für entsprechenden Bühnenerfolg durchaus auch finanziell „investiert“ werden. Und zwar im wahrsten Sinne des Wortes, das zunächst „bekleiden, einsetzen“ bedeutet und in seinem etymologischen Ursprung auf die Notwendigkeit, sich „in der richtigen Weste“ zu präsentieren, verweist.⁷

Mit der Etablierung des Kostümbildnerberufs als eigenständige künstlerische Funktion innerhalb eines Regieteam, entstand die Möglichkeit, das Verhältnis von Körper und Kostüm sowie von Schauspieler und Figur optisch neu zu verhandeln. Achim Freyer, Axel Manthey oder

⁴ Kopp, Wilhelm. Das Tragödienkostüm von Betterton bis Kemble in seiner Entwicklung zur historischen Treue (1660-1817). Diss. Universität Bonn 1929, S. XX.

⁵ Schaffner, Hermann. Die Kostümreform unter der Intendanz des Grafen Brühl an den kgl. Theatern zu Berlin 1814-1828. Diss. Universität Erlangen 1926, S. 28.

⁶ Klara, Winfried. *Schauspielkostüm und Schauspielardarstellung: Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert*. (Schriftenreihe der Gesellschaft für Theatergeschichte, 43). Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1931, S. 2.

⁷ Kluge, Friedrich (Hrsg.): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 24. Auflage, Berlin/New York: de Gruyter, 2002, S. 446.

Frida Parmeggiani entwerfen Kostüme, die den menschlichen Körper mit geometrischen Formen kombinieren und so zu einer Art belebter Skulptur werden lassen. Diese *konzeptionellen Kostüme*, erhalten somit eine ästhetische Aussagekraft, die über den Darstellerkörper hinaus reicht.

Zudem steht jedes Kostüm in einem bestimmten Verhältnis zur vorherrschenden Zeitmode. Deswegen sind modische Formen und Strömungen ein entscheidender Maßstab für das Kostüm auf dem Theater. Zeitweise hatte die Bühnenkostümgestaltung sogar modische Vorbildfunktion. Im 19. Jahrhundert wurden die Kostüme prominenter Schauspielerinnen von den Damen der Gesellschaft imitiert und damit zum modischen Maßstab erklärt. Diese Tendenz des *modischen Kostüms* steht in engem Zusammenhang mit der Entwicklung des Starkults im 19. Jahrhundert. Nach der Erfindung des Kinos ging diese Funktion eher auf das Filmkostüm über.

Kostüme können aber auch regelrecht zu Haute-Couture-Kreationen werden. An den großen Häusern werden nicht selten renommierte Modedesigner mit der Gestaltung von Theaterkostümen beauftragt. Die Bühne wird in diesen speziellen Fällen zum Laufsteg, Schauspieler zu Models, die Namen bekannter Couturiers fungieren als Werbetrommel des Theaters. Nährboden für dieses kostspielige Phänomen bietet die Tradition des staatlich subventionierten Theaters. Der überdimensionale Etat ermöglicht in diesem Bereich eine künstlerische Freiheit, die sich nicht um finanzielle Einschränkungen sorgen muss. Vor diesem Hintergrund ist es zu erklären, dass maßgeschneiderte Kleidung heute meist nur mehr auf Theaterbühnen zu bewundern sind, während sie im Alltag durch die Konkurrenz textiler Großkonzerne längst unleistbar geworden ist. Das Theateratelier bietet hier einen finanziellen Schutzraum für die Erhaltung des Schneiderhandwerks und der historischen Schnittkunst.

Dieses blitzlichtartige Brainstorming zeigt in einem ersten Überblick, wie vielfältig die optische Dimension des Bühnenkostüms sein kann. Bereits aus diesen Überlegungen wird ersichtlich, dass eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Kostüm mit sehr unterschiedlichen Quellen und Methoden arbeiten müsste, um der Vielfalt des Gegenstandes gerecht zu werden. Denn jede Kostümform ergibt sich aus dem Zusammenwirken ganz unterschiedlicher Parameter und Notwendigkeiten.

2. 2 Kostüm und Theaterwissenschaft

Der Theatersoziologe Uri Rapp bezeichnete 1973 in seiner Studie *Handeln und Zuschauen* die Kleidung als die „am weitgehendsten institutionalisierte, aber auch die am reichhaltigsten artikulierbare Form der Darstellung.“⁸ Dennoch hat die Theaterwissenschaft der Erforschung des Bühnenkostüms bisher wenig Bedeutung beigemessen. So sehr die Bedeutung von Körperlichkeit für die Ästhetik des Theaters in wissenschaftlichen Publikationen der letzten Jahrzehnte problematisiert wurde, so häufig wurde gleichzeitig ignoriert, dass diese Körper nicht nur

⁸ Rapp, Uri. *Handeln und Zuschauen: Untersuchung über den theatersozziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1973, S. 118.

bekleidet, sondern von dieser Kleidung geradezu determiniert sind. Denn diese Hülle aus Stoff entscheidet maßgeblich, in wie weit sich der Schauspieler bewegen kann und wie weit der Zuschauer mit seiner Wahrnehmung überhaupt an den Darstellerkörper herankommt.

Selbst in den Diskursen zu Schauspielkunst und Schauspieltechnik wurde die Bedeutung des Kostüms bislang kaum reflektiert. Dies ist ebenfalls bemerkenswert, denn eine bestimmte Schauspieltechnik kann nur in Verbindung mit der adäquaten Kostümform verwirklicht werden. Denkt man etwa an Meyerholds Biomechanik und die damit verbundene Kostümform des schlichten Arbeitsoveralls, so wird klar, welche enge Verbindung zwischen Schauspieltechnik und Bühnenkostüm besteht. Eine Schauspielerin in Korsett und Reifrock könnte den Anforderungen der Biomechanik nicht gerecht werden.

Auf Seiten der ethnographischen Kostümkunde und der Modegeschichte besteht zwar kein Literaturmangel, diese Darstellungen sind jedoch insofern heikel, als bei der Interpretation der Bekleidungsformen teilweise sehr subjektive Ansätze gewählt werden. Die wenigen historischen Darstellungsversuche einer Stilgeschichte des Bühnenkostüms sind recht grob gefasst und hinsichtlich ihrer Quellenangaben und Methodik mit Vorsicht zu behandeln, wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit zu zeigen sein wird. Zum einen ist hier von Max von Boehns *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit* von 1921 die Rede. Zum anderen von Joseph Gregors *Das Bühnenkostüm. In historischer, ästhetischer und psychologischer Analyse* von 1925. Beide Werke basieren auf einem recht allgemeinen, kulturgeschichtlichen Ansatz und sind keine explizit theaterwissenschaftliche Fachliteratur. Dennoch bergen auch sie interessante Aspekte für das Themengebiet, wie im weiteren Verlauf der Arbeit zu zeigen sein wird.

Die Etablierung der Theaterwissenschaft als eigenständige universitäre Disziplin zu Beginn des 20. Jahrhunderts bezog in ihrem Ringen um Methodik und Theoriebildung zunächst auch Überlegungen zur Kostümforschung mit ein. So entstanden zwischen 1920 und 1938 einige interessante Dissertationen. Die Einleitungen dieser Arbeiten, von denen auffallend viele von Max Herrmanns Studenten verfasst wurden, präsentieren das Themenfeld Kostüm als vielversprechendes Forschungsgebiet. Rolf Badenhausen beschreibt in der Einleitung seiner Dissertation *Das spanische Kostüm und seine Bedeutung für die Bühne* die Forschungslage folgendermaßen:

Das Theaterkostüm hat bis jetzt eine weniger planmäßige und sorgfältige Betrachtung erfahren. Es handelt sich bei den vorhandenen Arbeiten vorerst um eine Einführung in das bis jetzt unbeachtet gebliebene Gebiet und um eine Publikation des notwendigen Materials, des theatergeschichtlichen Bildes. In der Anordnung und Einteilung des Ganzen liegt jedoch schon der erste Versuch zu einer Systematik und Methode zur Erforschung des neuen Wissenszweiges.⁹

Dass diese angekündigte Erforschung des neuen Wissenszweiges jedoch in den Kinderschuhen stecken blieb, beweist die Tatsache, dass Max von Boehn und Joseph Gregor auch heute

⁹ Badenhausen, Rolf. *Das spanische Kostüm und seine Bedeutung für die Bühne*. Diss. Universität München 1936, S. 5.

noch in Nachschlagewerken wie dem Brockhaus oder Braunecks Theaterlexikon als weiterführende Literatur zum Stichwort *Kostüm* aufgelistet werden.¹⁰

Bevor sich diese Arbeit aber weiter spezialisiert scheint es sinnvoll, zunächst einmal den Begriff *Kostüm* genauer zu untersuchen und daran aufzuzeigen, welche Bedeutungsebenen der historisch sprachlichen Entwicklung bis heute mitschwingen, wenn von *Kostüm* gesprochen wird.

2. 2. 1 Die Problematik des Begriffs *Kostüm*

Allein der Begriff *Kostüm* – meist schlicht als Verkleidung verstanden – scheint in der Theaterwissenschaft so unmissverständlich zu sein, dass er in der neueren Fachliteratur keiner weiteren Problematisierung bedarf. Das Ergebnis der Literatursichtung zum Stichwort *Kostüm* oder *Bühnenkostüm* fiel generell spärlich aus.

Die unterschiedlichen Quellen, denen man auf der Suche nach Arbeitsmaterial begegnet, haben jedoch eine Gemeinsamkeit: es wird mit einem fixen Kostümbegriff gearbeitet, der sich aber im Verlauf der jeweiligen Untersuchung so facettenreich und historisch gebunden erweist, wie der Theaterbegriff selbst. Der Notwendigkeit einer genauen Differenzierung, was in der jeweiligen Forschungsarbeit unter *Kostüm* verstanden werden soll, wird in den seltensten Fällen Rechnung getragen.

Die Feststellung, daß das Kleid des Schauspielers auf der Bühne Bestandteil der Darstellung ist, erscheint trivial. Ob aber das Kleid des Komödianten, des Schauspielers oder des Darstellers auf der Bühne „Kostüm“ ist, kann nur je historisch bestimmt werden, wobei es auf den zugrunde liegenden theoretischen Maßstab ankommt.¹¹

Formulierungen wie diese von Rudolf Münz, reflektieren die Notwendigkeit einer differenzierten Funktionsanalyse der Bühnenkleidung im Theaterkontext. Die Kleidung des Schauspielers auf dem Theater scheint also immer eine ästhetische Variable darzustellen, die von vielen Faktoren beeinflusst wird. Dementsprechend schwierig ist es, ein so wandelbares Phänomen wie das *Kostüm* hinreichend zu bestimmen. Besonders sichtbar wird diese Problematik in verschiedenen Theaterlexika, die naturgemäß um eine präzise Definition theaterspezifischer Einzelbegriffe bemüht sind. So zum Beispiel Braunecks Theaterlexikon:

Es [das Bühnenkostüm] unterstützt- aus dem Verständnis der Zeitläufe gesehen- Geist und Ziel der Inszenierung; es beeinflusst die Darstellungskraft des Schauspielers und trägt zur Wirkung auf das Publikum bei. Zeitgeist, Lebensverständnis und Weltkenntnis entscheiden weitgehend die Form des Bühnenkostüms; in diesem Zusammenhang macht das Bühnenkostüm durch Schnitt, Farbe, Dekor und Attribute dem Zuschauer den Dargestellten verständlich und erkennbar.¹²

¹⁰ S. Zwahr, Annette (Hrsg.): *Brockhaus-Enzyklopädie: in 30 Bänden*. Bd. 15, Leipzig: Brockhaus, 2006, S. 623; Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hrsg.): *Theaterlexikon*. 3. Auflage, Reinbek/Hamburg: Rowohlt, 1992, S. 190.

¹¹ Münz, Rudolf: Schauspielkunst und Kostüm. In: Bender, Wolfgang F. (Hrsg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*. Stuttgart: Steiner, 1992, S. 147–178, hier S. 153.

¹² Brauneck/Schneilin: *Theaterlexikon*, S. 184.

Trotz des Verweises auf die Zeitbedingtheit des Bühnenkostüms und eines kurzen historischen Überblicks über seine Entwicklung, wird Kostüm hier hauptsächlich in den Rahmen der Inszenierung gesetzt. Mit dieser Festlegung wird es als Ausstattungselement definiert, das einem Regiekonzept untersteht und dessen Funktion sich im Wesentlichen auf die Charakterisierung einer vorgegebenen Rolle beschränkt. Ganz ähnlich liest sich auch die Definition im Lexikon Theater International:

Bühnenkostüm – Bekleidung des Schauspielers, Sängers, Tänzers, Pantomimen während der Aufführung. Sie hilft ihm bei der Charakterisierung der dram. Figur, der Rolle, als seine „zweite Haut“. Das Bühnenkostüm kann individuelle Charaktereigenschaften ausdrücken, die soziale Umgebung kennzeichnen, nat. u. histor. Gegebenheiten anzeigen. Es steht in kolorist. Beziehung zum Farbklang des Bühnenbildes, stellt somit die Beziehung von handelnden Personen u. szen. Raum her.¹³

Hier zeigt sich – nach der anfänglich noch neutralen Definition – ebenfalls eine Fixierung auf das Regietheater-Konzept des 20. Jahrhunderts und seine ästhetischen Ansprüche. Schon allein durch Verwendung der Begriffe *Bühnenbild* oder *Farbklang* wird das Kostüm einer bildnerisch-architektonischen Gestaltungsprämisse unterstellt. Damit ist aber lediglich eine Funktionsmöglichkeit von *Kostüm* charakterisiert. Denn auch die neutrale Kleidung eines Pantomimen sowie die typisierende Kleidung der Commedia dell'Arte Darsteller sind *Kostüm*, auch wenn sie weder den individuellen Charakter noch den sozialen Rang abbilden, geschweige denn in koloristischer Beziehung zu einem Bühnenbild stehen.

Wie sich hier schon in Ansätzen zeigt, scheint der Begriff *Kostüm* sehr unterschiedlich verstanden zu werden. Ein Blick auf die Etymologie des Wortes kann helfen, diese Bedeutungsvielfalt des Begriffs besser zu verstehen.

2. 2. 2 Etymologie

Seinen Ursprung hat das Wort *Kostüm* im lateinischen Verb *consuescere*, das so viel bedeutet wie „sich mit etwas zusammen gewöhnen“. Auf das Substantiv *consuetudo*, das zunächst „Gewohnheit, Herkommen, Sitte oder Brauch“ bedeutet, geht das italienische Substantiv *costume* – *costumé* gesprochen – zurück. Es bezeichnet in deutschsprachigen Texten der Kunst seit dem 18. Jahrhundert nationale Eigenheiten und deren historisch getreue Wiedergabe. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts konnte es sich nicht nur auf Kleidung beziehen, sondern auch auf Waffen, Möbel, Gebäude und anderes.¹⁴

Eine noch genauere Aufschlüsselung findet sich in der französischen Etymologie. Hier beschreibt der – aus dem Italienischen entlehnte Begriff – *costume* zunächst lediglich die natürliche äußere Beschaffenheit eines Gegenstandes, das „naturel extérieur“. Diese ursprüngliche Natürlichkeit, wird 1676 durch „manière d'être extérieure“ abgelöst. Zudem wird er durch die Nuance „couleur locale“ also „Lokalfarbe“ oder „ethnische Eigenart“ ergänzt.¹⁵ Bis in die

¹³ Trilse-Finkelstein, Jochanan (Hrsg.): *Lexikon Theater International*. Berlin: Henschel, 1995, S. 143.

¹⁴ Wermke, Matthias; Kunkel-Razum, Kathrin; Scholze-Stubenrecht, Werner (Hrsg.): *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. 4. Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Duden, 2007, S. 446.

¹⁵ Dubois, Jean; Mitterand, Henri, Dauzat Albert (Hrsg.): *Dictionnaire étymologique*. Paris: Larousse, 2001, S. 189.

erste Hälfte des 18. Jahrhunderts bleibt *costume* ein Begriff, der die „verité des usages, vêtements etc., reproduite dans les oeuvres d’art.“, also die historische Wahrheit der Darstellung von Kleidung und Gebräuchen in der bildenden Kunst bezeichnet.¹⁶ Dieser Wahrheitsanspruch an die äußere Erscheinung, sowie die implizite Forderung historischer Treue, der dem Terminus seit seiner Prägung im 18. Jahrhundert inne wohnt, hallen auch heute noch vielfach in der Erwartungshaltung an das Kostüm nach.

Die ausschließliche Verwendung des Begriffs im heutigen Sinne -auf eine spezielle Art von Kleidung bezogen- wird auf das Jahr 1747 datiert.¹⁷ Unter französischem Einfluss, der das italienische *costume* in seinem Sprachgebrauch in *costume* „Kleidung, Tracht“ und *coûtume* „Sitte, Brauch“ aufspaltet, erfährt das Wort auch im deutschsprachigen Raum eine Spezialisierung. Die Übernahme in den Theaterbereich geht laut Hans Schulz auf Gottsched zurück.

Seit Gottsched wurde diese Forderung [der historischen Treue] auch fürs Theater erhoben und betraf hier natürlich bes. die Kleidung, ohne damit aber dem Worte seinen allg. Inhalt zu nehmen. Dieser ist auch noch in der Wendung „im Kostüm (einer Zeit usw.) erhalten, die zunächst nur „nach der Sitte“ bedeutete. Allmählich verstand man aber darin Kostüme als „Kleidung“, und dieser Gebrauch ist dann im 19. Jahrh. der herrschende geworden.¹⁸

Als Beleg führt Schulz ein Zitat aus Gottscheds Handlexikon von 1760 an.

Costume. Ein malerischer Ausdruck, wodurch man dasjenige versteht, was der Zeit der Denkungsart, den Sitten, Gesetzen, dem Geschmacke, dem Reichthume, dem Charaktere und den Gewohnheiten eines Landes gemein ist, dahin man die Scene eines Bildes setzen will.¹⁹

1763 wird das ursprüngliche *costume* erstmals mit „K“ geschrieben. Im Theaterkontext wird das Wort also zunächst noch auf das gesamte Bühnenbild bezogen. Dies belegt Schulz mit einem Zitat aus Goethes *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* von 1779: „vorbereiten, wie die Göttin gekleidet sein soll, damit wir nicht gegen das Costume verstoßen.“²⁰ Ein weiteres Zitat Goethes von 1796 zeigt, wie sich die Bedeutung allmählich auf die Kleidung verengt: „die Ärmel seines Schlafrockes nach orientalischem Costüme kurz stutzen zu lassen.“²¹

In der Etymologie lassen sich also bereits einige Aspekte nachweisen, die den Kostümbegriff so vielschichtig und problematisch gestalten. Zunächst markiert bereits der Ursprung des „sich mit etwas Zusammengewöhnens“ die enge Verbindung von Körper und Kleidung, die sich oft in Form der Schwierigkeit einer bewussten Kostümwahrnehmung manifestiert. Nicht umsonst wird Kleidung – oder *Kostüm* – gern als „zweite Haut“ bezeichnet. Denn im Idealfall verschmilzt die Darstellungsebene in Form des Kostüms so eng mit dem Körper, dass das Kleidungsstück als Einzelnes kaum mehr wahrnehmbar ist, weil es zum charakterisierenden

¹⁶ Bloch, O. (Hrsg.): *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris: Presses Universitaires, 2002, S. 161.

¹⁷ Im Mittelalter bezeichnete man die Theaterkleidung als *Spielekleidung* oder *Standeskleidung* und die übrigen Requisiten als *Ustrüstung*. vgl. Mehlin, Urs. *Die Fachsprache des Theaters. Eine Untersuchung der Terminologie von Bühnentechnik, Schauspielkunst und Theaterorganisation*. Düsseldorf: Schwann, 1969, S. 112.

¹⁸ Schulz, Hans. *Deutsches Fremdwörterbuch*. Straßburg, 1913, S. 400f.

¹⁹ ebd.

²⁰ ebd.

²¹ ebd.

Bestandteil der Darstellung wird. Fast könnte man sagen, dass ein gelungenes Kostüm, den realen Darstellerkörper im Moment der Aufführung auslöscht, beziehungsweise mit ihm zu einer eigenständigen Bühnengestalt verschmilzt. Dieses Phänomen findet sich aber nicht nur im *Kostüm*, sondern ist ein Charakteristikum jeder Art von Kleidung im sozialen Kontext. „Jede Kleidung „repariert“ die „wahre“ Erscheinung des Körpers und des Auftretens (nur eben daß diese „wahre“ Erscheinung im sozialen Sinne nicht wahrgenommen wird und keine Erscheinung ist).“²² schreibt der Theatersoziologe Uri Rapp. Der Körper lebe sich in die Kleidung hinein, wie das Individuum in die Rolle.

Die Konsequenz dieses Phänomens zeigt sich häufig in zeitgenössischen Theaterkritiken, die das Kostümbild einer Inszenierung nur selten erwähnen. Dieses kollektive Schweigen der Kritik ist für einen Kostümbildner die höchste Anerkennung, die er erwarten kann. Denn erst, wenn ein wahrnehmbarer Bruch zwischen Darstellerkörper und Kleidung besteht, also etwa der Schauspielerkörper durch ein schlecht sitzendes Kostüm unvorteilhaft in den Vordergrund rückt, findet das Kostüm als ästhetischer Störfaktor Eingang in die Kritik. Ein gutes Kostüm ist in diesem Zusammenhang also eines, das nicht als solches wahrgenommen wird. So schreibt auch Roland Barthes:

Le costume aussi doit trouver cette sorte d'équilibre rare qui lui permet d'aider à la lecture de l'acte théâtral sans l'encombrer d'aucune valeur parasite: il lui faut renoncer à tout égoïsme et à tout excès de bonnes intentions; il lui faut passer en soi inaperçu mais il lui faut aussi exister (...) il lui faut à la fois être matériel et transparent.²³

Das Paradox des Kostüms besteht also darin, eine Aussage auf dem Körper zu materialisieren und dabei gleichzeitig durchsichtig zu bleiben. Was dem Wort *Kostüm* ebenfalls in seinem Ursprung anzuhaften scheint, ist der Wahrhaftigkeitsanspruch der Darstellung des 17. Jahrhunderts, der sich im Laufe des 18. Jahrhunderts zum Begriff der *historischen Treue* verdichtet hat und bis heute untrennbar mit der Vorstellung eines Kostüms verbunden ist. Doch zunächst ein Blick auf die Weiterentwicklung des Wortgebrauchs im 19. Jahrhundert.

Schulz führt hierzu einige Beispiele an, die beweisen, dass sich das Wort mittlerweile ausschließlich auf die Kleidung beschränkt hier und vor allem zur Differenzierung unterschiedlicher Kleidungsarten gebraucht wird: „Neuere Zusammensetzungen: Nachtkostüm (Gaudy 1839 Novellen V 188), Sommerkostüm (Stinde 1884 Fam. Buchholz I 20), Sonntagskostüm (Schücking 1863 Aktiengesellschaft II 34).“²⁴ Zeitgleich etabliert sich das dazugehörige Verb *kostümieren*.

Kostümieren Etw. dem Kostüm gemäß kleiden, dann überhaupt „in eine Tracht kleiden“ aus frz. *costumer*. Belege: Goethe 1814 Was wir bringen (XIII 110) Sie sind antik als Genien *costümiert* (...) Meyer 1817 kl. Schriften S. 114 [wenn] die Figuren wunderlich *costumiert* sind.²⁵

²² Rapp: *Handeln und Zuschauen*. S. 79f.

²³ Barthes, Roland: *Les maladies du costume de théâtre*. (1955) In: http://www.julie-d.levillage.org/roland_barthes.htm, Zugriff: 20.02.2010.

²⁴ Schulz: *Deutsches Fremdwörterbuch*. S. 400.

²⁵ ebd.

Im 19. Jahrhundert bezeichnet das Wort *Kostüm* also die passende Kleidung für unterschiedliche Tages- und Jahreszeiten. Diese sprachhistorischen Zeugnisse spiegeln das Endergebnis wichtiger politischer und modegeschichtlicher Umwälzungen des 18. Jahrhunderts wider: im Zuge der Aufklärung verliert die Kleidung eine gewisse Einheitlichkeit, die sie in den Zeitaltern zuvor innehatte. Vor allem in England etabliert sich – unter Einfluss des Empirismus – zunehmend ein Bewusstsein für situationsgemäße Kleidung. Während sich im politisch und damit auch modisch tonangebenden Frankreich zunächst nur die Unterscheidungen von *Négligé*- und *Galakleidung* durchsetzt, beginnt der englische Adel damit, sich auf dem Land bedeutend anders zu kleiden als in der Stadt. Diese als *Englische Mode* bekannt gewordenen Gewandformen, die sich vor allem durch Vereinfachung in Schnitt, Farbe und Material auszeichnen, finden schnell in ganz Europa Nachahmung. Ebenso wird im 18. Jahrhundert erstmals die Kindheit als eigenes Entwicklungsstadium – zumindest der Knaben – anerkannt, was in der Ausprägung einer spezialisierten Kinderkleidung Ausdruck findet. Diese neue Forderung zweckgemäßer Kleidung, gekoppelt mit den wesentlich verbesserten Lebensbedingungen durch die Industrialisierung, führte in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zu differenzierten Kleidungskonventionen und erweiterte auch den Kostümbegriff.²⁶

Neben dem historischen Aspekt bezeichnete *Kostüm* fortan auch vermehrt eine Spezialkleidung für ganz bestimmte Anlässe. Das *Schneiderkostüm* der Frau, bestehend aus Rock und Jacke, entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum fixen Bestandteil der weiblichen Garderobe. Das *Damenkostüm* wurde zum Inbegriff für angemessene weibliche Kleidung in der Öffentlichkeit. Es stellt somit ein Bindeglied zwischen individueller Privatkleidung und streng reglementierter Festkleidung dar. Das männliche Pendant dazu ist der Anzug. Diese beiden Bekleidungsformen erwiesen sich im gesellschaftlichen Kontext als relativ stabil und wurden deshalb auch im Sprachgebrauch mit einer Art Zeitlosigkeit behaftet. Emanuel Herrmann definiert 1878 den Unterschied zwischen Mode, Kostüm und Tracht folgendermaßen: „Das Modekleid ist dasjenige, welches dem Zeitgeschmack entspricht, Costüm jenes, welches zugleich schön ist und einem besonderen Charakter entspricht, Tracht ist alles, was stabil an unserer Kleidung ist.“²⁷ Hier wird *Kostüm* als Bindeglied zwischen Mode und Tracht gesetzt. Es ist konstanter als die kurzweiligen Strömungen der Mode, jedoch flexibler als die Tracht.

Im 20. Jahrhundert zeigt der Kostümbegriff die ganze Bandbreite seiner historischen Entwicklung. Er scheint hinsichtlich seiner Definition – mit Ausnahme des *Damenkostüms* – jegliche Beziehung zur Tageskleidung verloren zu haben. Wenn im 20. Jahrhundert von *Kostüm* gesprochen wird, scheint also immer schon ein gewisser Abstand zur Alltagskleidung impliziert.

Kostüm.1. zweiteiliges, aus Rock u. dazugehöriger Jacke bestehendes Kleidungsstück für weibliche Personen. 2.a) Kleidung, die in einer bestimmten Epoche oder für einen gesell. Stand der Vergangenheit typisch war. b) Tracht. 3.a) Kleidung für Schauspieler, Artisten o.ä. bei Aufführungen (zur Darstellung einer be-

²⁶ Vgl. Bönsch: *Formengeschichte*. S. 183–213.

²⁷ Herrmann, Emanuel. *Naturgeschichte der Kleidung*. Wien: Waldheim, 1878, S. 304.

stimmten Rolle oder Funktion) b) Verkleidung, bei der mithilfe von typischen Attributen eine bestimmte Figur (Berufsgruppe, Volksgruppe o.Ä. dargestellt wird).²⁸

Kostüm. 1) modische, für einen bestimmten Stand, ein Land, eine Zeit charakteristische Kleidung, historische Kleidung, Tracht. 2) Der Mode unterworfenen Kleidung für bestimmte Gelegenheiten (Ball-, Jagd-). 3) auf die Art der Darstellung abgestimmte Kleidung von Schauspielern, Artisten, o.ä., Bühnenkleidung. 4) Damenbekleidung aus Rock und Jacke. 5) Fastnachts-, Maskenkostüm, Verkleidung.²⁹

Während das Substantiv unterschiedliche Bedeutungsverschiebungen erfahren hat, die im heutigen Gebrauch mitschwingen, scheint das Verb *kostümieren* durchgängig auf die Bedeutung „verkleiden“ konzentriert zu sein. Selbst wenn man sich im 19. Jahrhundert ins Sonntags- oder Nachtkostüm kleidete, so *kostümierte* man sich nicht, sondern zog sich an.

Heute jedoch hört man auch als entsprechendes Verb fast ausschließlich (sich) *kostümieren* im Theater und ebenfalls bei Fastnachts- und anderen Verkleidungen. Düringer/Barthels gibt einen semantischen Hinweis, der diese an sich auffallende Gebrauchseinschränkung verständlich macht, indem er *costumieren* als „dem darzustellenden Character gemäß sich kleiden“ definiert. „Es kann somit nicht auf das alltägliche sich Anziehen bezogen werden, da der ursprüngliche Wortgehalt des *national* und *historisch* Gebundene noch immer nachzuwirken scheint.“³⁰

Dieser kurze etymologische Überblick zeigt, dass eigentlich erst seit wenigen Jahrhunderten vom *Kostüm* die Rede ist und dass sich die Bedeutungsebenen ständig verändert haben. Dennoch wird der Begriff ganz selbstverständlich auch auf alle Theaterformen vor dem 17. Jahrhundert angewendet. Hier können sich Missverständnisse ergeben, wenn die zeitgenössische Begriffsbedeutung ohne Reflexion auf andere Epochen angewendet wird.

2. 2. 3 Kostümbegriff der vorliegenden Arbeit

Wenn in dieser Arbeit von *Kostüm* die Rede ist, so soll damit zunächst nur die Kleidung eines Darstellers im Moment der Aufführung bezeichnet werden. Über diese Grundvoraussetzung sind sich auch die unterschiedlichen Theaterlexika einig.³¹ *Kostüm* meint innerhalb dieser Arbeit, sofern es nicht genauer differenziert wird, also immer die spezielle Kleidung für das Theaterspiel vor Publikum. Alle Kleidung, die auf dem Theater zum Einsatz kommt, wird im Rahmen dieser Arbeit als *Kostüm* verstanden.

Zum zweiten soll das optische Kommunikationspotential der Kleidung immer mitgedacht werden, wenn ich von *Kostüm* spreche. Sobald ein Körper mit Stoff bedeckt wird – es muss

²⁸ Drosowsky, Günther (Hrsg.): *DUDEN. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 6 Bänden*. Band 4. Mannheim: Dudenverlag, 1978, S. 2252f.

²⁹ Wahrig, Gerhard (Hrsg.): *BROCKHAUS. Deutsches Wörterbuch*. Band 4. Wiesbaden: Brockhausverlag, 1982, S. 284.

³⁰ Mehlin: *Fachsprache des Theaters*. S. 112.

³¹ vgl. Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hrsg.): *Theaterlexikon*. 3. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992, S. 184./ Trilse-Finkelstein, Jochanan (Hrsg.): *Lexikon Theater International*. Berlin: Henschel, 1995, S. 143./ Mobley, Jonnie Patricia (Hrsg.): *NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms*. Lincolnwood: National Textbook Company, 1992, S. 31./ Moore, Frank Ledlie; Varchaver, Mary (Hrsg.): *Dictionary of the Performing Arts*. Lincolnwood: Contemporary Books, 1996, S. 113./ Trapido, Joel (Hrsg.): *An International Dictionary of Theatre Language*. London: Greenwood Press, 1985, S. 94.

sich dabei noch nicht einmal um ein geschneidertes Kleidungsstück handeln – tritt er automatisch bei jeder Bewegung mit Form und Material seiner Hülle in Zwiesprache. Allein durch Stoffwahl und Schnitt kann der Körper des Trägers herausgearbeitet oder versteckt werden. Ebenso verhält es sich mit seiner Bewegungsfreiheit: sie kann unterstützt oder eingeschränkt werden. Farbe und Stoffmuster, sowie Schmuck und Verzierungen können zudem Aufschluss über psychische Verfasstheit, soziale Stellung oder Nationalität des Trägers geben. Diese Kommunikation der Kleidung findet auf Metaebene statt, aber sie findet immer statt.

Neben dem Gesicht und den Händen – die in der Tat von allen Körperteilen die stärkste soziale Ausdruckskraft besitzen und denen wir von jeher besonders große Aufmerksamkeit widmen – ist das, was wir tatsächlich sehen und worauf wir reagieren, nicht der Körper, sondern die Kleidung unserer Mitmenschen. (...) Im Fall eines uns bislang unbekannten Menschen sagt uns die Kleidung, die er trägt, sofort etwas über sein Geschlecht, seinen Beruf, seine Nationalität und seinen gesellschaftlichen Status; lange bevor wir damit beginnen können, seine Züge und seine Sprechweise genauer zu erkunden, sind wir somit in der Lage, unser Verhalten ihm gegenüber vorläufig festzulegen.³²

Dabei geht es mir nicht ausschließlich um den Symbolcharakter der Kleidung, sondern auch gleichzeitig um das körperliche Einfühlungsvermögen des Zuschauers. Denn jeder Zuschauer weiß aus eigener Erfahrung, wie sich ein zu enges oder ein zu weites Kleidungsstück anfühlt. Welchen körperlichen Unterschied es macht, sich in einer kurzen leichten Jacke zu bewegen oder eben in einem langen schweren Wollmantel. Diese Kommunikation basiert also auch auf der körperlichen Nachempfindung des Zuschauers, der auf das Zusammenspiel von Kleidung und Darstellerkörper reagiert. Diese Einfühlung in die Kleidungssituation des Trägers vermittelt dem Zuschauer eine Idee vom Körpergefühl des Darstellers.

Kostüm soll im Rahmen dieser Arbeit also immer auch als Kommunikationsmittel zwischen Träger und Betrachter verstanden werden. Die genauen Bedeutungsebenen und -inhalte dieser Kommunikation sind variabel und bedürfen einer spezifischen Analyse.

Nach diesen einführenden Überlegungen zu den Problematiken der Kostümforschung, sollen nun im folgenden Kapitel vier Arbeiten untersucht werden, die sich aus unterschiedlicher Perspektive mit dem Kostüm befassen haben. Die ersten zwei – Max von Boehn und Joseph Gregor – gelten bis heute als Klassiker der Bühnenkostümkunde. Diese Werke beziehen sich nicht ausschließlich auf das Schauspielkostüm sondern behandeln alle Theaterformen. Anschließend sollen zwei Ansätze der frühen Theaterwissenschaft kritisch hinterfragt werden, die spezifischer auf das Sprechtheater eingehen. Es handelt sich um die Arbeiten von Rolf Badenhausen, der in seiner Dissertation die historische Entwicklung des sogenannten *spanischen Kostüms* verfolgt, und jene von Herrmann Schaffner, der sich mit dem *historischen Kostüm* befasst. Anhand dieser zwei Beispiele soll gezeigt werden, unter welchen Blickwinkeln die frühe Theaterwissenschaft das Bühnenkostüm in die Forschung einbeziehen wollte.

³² Flugel, John Carl: Psychologie der Kleidung. In: Bovenschen, Silvie (Hrsg.): *Die Listen der Mode*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986, S. 208–263, hier S. 208. im Folgenden zitiert als: Flugel: *Psychologie der Kleidung*.

3. Kostümtheoretische Forschungsansätze

Im Folgenden möchte ich die Werke, auf die ich bei meiner Suche nach kostümtheoretischen Ansätzen gestoßen bin, hinsichtlich ihrer Quellen, Methodik und Relevanz für die theaterwissenschaftliche Forschung näher untersuchen. Dieser Teil versteht sich als kommentierte Bibliographie, die einen ersten Eindruck vermitteln soll, wie bislang aus verschiedenen Blickwinkeln mit der Thematik des Bühnenkostüms umgegangen wurde.³³ Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei den ersten zwei Werken um kulturgeschichtliche Darstellungen, die zwar als wichtiger Beitrag zur Theatergeschichte verstanden werden können, sich in ihrem Fokus jedoch wesentlich von explizit theaterwissenschaftlichen Forschungsansätzen unterscheiden.

3. 1 Max von Boehn – Kulturgeschichte des Bühnenkostüms

Wenn von Kostümgeschichte gesprochen wird, ist es nur eine Frage der Zeit, bis der Name Max von Boehn fällt. Sein Werk *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, das 1926 erschien, gilt noch immer als unumstößlicher Klassiker der Kostümliteratur.³⁴

Über den Autor selbst ist erstaunlicherweise sehr wenig bekannt. Er wurde 1860 in Potsdam in eine preußische Adelsfamilie geboren und verfolgte zunächst eine militärische Laufbahn, die er jedoch nach achtjähriger Ausbildung in einer Kadettenanstalt wieder aufgab. Auf ausgedehnten Studienreisen bildete sich von Boehn autodidaktisch zum Kunst- und Kulturhistoriker. In der Deutschen Biographischen Enzyklopädie wird er als Schriftsteller eingeordnet. Er verfasste Essays, Künstlermonographien und Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte. Zentral sind seine Forschungen auf dem Gebiet der Mode, vor allem sein achtbändiges *Werk Die Mode*, das zwischen 1907 und 1925 erschien. Auf Grund dieser Publikationen zur europäischen Modegeschichte gilt er bis heute als bedeutender Kostümhistoriker.³⁵

3. 1. 1 Quellen

Max von Boehn versammelt in seiner Arbeit 325 unterschiedliche Bühnenkostümdarstellungen der bildenden Kunst, angefangen von antiken Vasenmalereien bis hin zum gestochenen Rollenbild. In dieser Hinsicht ist das Werk ein äußerst lohnender Bilder-Fundus, der seinesgleichen sucht. Auch spätere Autoren – etwa Winfried Klara – haben für die Bebilderung ei-

³³ Es erscheint mir an dieser Stelle wichtig, anzumerken, dass sich die Beurteilung dieser Arbeiten nur als Festschreiben subjektiv beobachteter Tendenzen verstehen kann. Denn wie sich bei der Auseinandersetzung mit diesen Schriften gezeigt hat, verschiebt sich die eigene Wahrnehmung mit zunehmendem Wissenstand erheblich. So mussten viele Ersteindrücke nach erneuter Lektüre revidiert und ergänzt werden.

³⁴ Boehn, Max von. *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*. Berlin: Bruno Cassirer, 1921. Dennoch fehlt von Boehns *Bühnenkostüm* im Bestand des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Wien. Ein Exemplar ist auf der Nationalbibliothek, ein weiteres im Theatermuseum zugänglich. Auch die Universität für angewandte Kunst besitzt eine Ausgabe. Allerdings können all diese Exemplare nicht entliehen werden und müssen vor Ort benutzt werden.

³⁵ S. Killy, Walther (Hrsg.): *Deutsche Biographische Enzyklopädie*. Band 1. München/New Providence/London/Paris: Saur, 1995, S. 624.

gener Publikationen immer wieder auf von Boehns Arbeit zurückgegriffen. Diese Bildquellen stammen nahezu alle aus Berliner Sammlungen. In der vorangestellten Danksagung erwähnt von Boehn die Lipperheid'sche Kostümbibliothek, das Kupferstichkabinett und das Kunstgewerbemuseum Berlin.

Das Bildmaterial ist in den Fließtext eingegliedert, weist aber nicht immer Quellenangabe und Datierung auf. Außerdem verzichtet von Boehn auf eine Abbildungsnummerierung mit entsprechendem Verzeichnis. Die Bilder können folglich nur auf Basis des deskriptiven Texts zugeordnet werden, was sich zeitweise schwierig gestaltet, weil Bild und Textstelle oft mehrere Seiten auseinander liegen. Außerdem wird das Verhältnis von künstlerischer Darstellungstradition und theaterpraktischer Realität nur selten kritisch hinterfragt. Fast scheint es, als würde von Boehn jegliche Darstellung eines Bühnenkostüms als absolute historische Realität annehmen, egal ob es sich dabei um eine antike Vasenmalerei, ein Ölgemälde oder eine Kostümskizze handelt. Der genaue ikonographische Wert der Bilder bleibt somit unbestimmt.

Was die schriftlichen Quellen betrifft, so greift Max von Boehn hauptsächlich auf Forschungsarbeiten seiner Zeitgenossen aus den Bereichen Archäologie, Theater- und Kulturgeschichte zurück. Auffallend ist, dass er sich dabei keineswegs auf deutschsprachige Literatur beschränkt. Es finden sich gleichermaßen Publikationen aus England, Frankreich und Italien. Die Anlage seiner Arbeit ist also sowohl zeitlich, als auch räumlich gesehen von gigantischem Ausmaß.

Eine Stärke der Arbeit liegt im Verweis auf die Bedeutung so genannter „Negativquellen“. Also jene Quellen, die indirekt in Form von Verboten oder strengen Reglements Aussagen über die historische Kostümpraxis liefern.

Es ist wirklich interessant, daß wir zwar nicht wissen, was die Schauspieler in diesen Jahrhunderten [des Mittelalters] gespielt haben und daß wir uns nur eine sehr ungefähre Vorstellung von ihren Produktionen bilden können, daß wir aber dagegen ziemlich genau wissen, wie sie gekleidet waren. Das Kostüm blieb Sieger. Wir wissen nichts mehr vom Inhalt der Stücke aber wir kennen die äußere Form, in der sie auf der Bühne erschienen. Auch hier wieder dank einer langen Reihe geistlicher und weltlicher Verbote.³⁶

Von Boehn impliziert hier, dass durch die Auswertung solcher Materialien, die sich aufs Kostüm beziehen, auch wichtige Aussagen über die Theaterform gemacht werden können. Und in der Tat, wie sich bereits im Vorfeld dieser Arbeit herausgestellt hat, findet das Kostüm oftmals dort Beachtung, wo es gegen moralische Konventionen oder die Regeln des guten Geschmacks verstößt, während es bei Wohlgefallen und Angemessenheit unerwähnt bleibt. Diese Negativquellen sind also gerade für die Kostümforschung von besonderer Wichtigkeit.

3. 1. 2 Methodik

Die Arbeit ist sehr übersichtlich in drei Bücher gegliedert. Diese Bücher entsprechen der zeitlichen Unterteilung in Altertum, Mittelalter und Neuzeit, wie es schon der Titel ankündigt. Innerhalb eines Buches gliedert von Boehn seine Kapitel nach Theaterformen (z.B. 3. Kapitel:

³⁶ Boehn: *Bühnenkostüm*. S. 61f.

Die liturgische Feier, 4. Kapitel: Passionspiel und Mysterium, 5. Kapitel Moralitäten, Fastnachtspiele und Possen). Diese Unterteilung spricht zwar für ein Bewusstsein, dass für jede Theaterform unterschiedliche Kostümierungsprinzipien gelten müssen, es wird jedoch nicht näher darauf eingegangen. Zudem werden kulturelle und nationale Unterschiede zu Gunsten einer geschlossenen europäischen Bühnenkostümgeschichte eingeebnet.

Die Tatsache, dass im Fließtext keine Fußnoten mit Quellenangaben vorhanden sind, ist ein großes Manko der Arbeit. Die Literatur, auf die sich Max von Boehn bezieht, wird stattdessen jeweils am Ende eines Kapitels aufgelistet. Es ist daher nicht genau ersichtlich, in welchem Ausmaß sich seine Erkenntnisse auf andere Autoren stützen, ob er nun zitiert oder paraphrasiert. Dadurch entsteht der Eindruck, dass das Werk eigentlich als wissenschaftliche Basis für eine weiterführende Kostümforschung ungeeignet ist. Denn genau an den Stellen, wo von Boehns Arbeit aus theaterwissenschaftlicher Sicht am Interessantesten wird, sind die genauen Quellen nicht greifbar. Wenn der Autor etwa versucht, mit Hilfe einer Schneiderrechnung zu zeigen, dass Mademoiselle Clairon im Gegensatz zu ihren Zeitgenossinnen auf die Schlichtheit ihres Bühnenkostüms bedacht war, ist völlig unklar, woher er diese Information bezieht.

In erster Linie scheint sie auf den Aufputz verzichtet zu haben, der damals eine große Rolle spielte, darauf deutet eine Rechnung der Schneider La Rauza & Villeroy, die bei einem Kostüm der Clairon als Iphigenie nur 15 Ellen weiße und 6 Ellen blaue Seide in Ansatz bringen und nichts für Besatz oder Stickerei, die in jenen Jahren gewöhnlich weit mehr zu kosten pflegte als die Stoffe.³⁷

Die Arbeit liest sich deshalb über weite Strecke eher wie eine kostümbezogene Anekdotensammlung. Dennoch wird dieser anekdotische Schreibstil immer wieder von wissenschaftlichen Ansätzen unterbrochen. So stützt sich von Boehn beispielsweise auf Max Herrmanns *Forschungen zur Theatergeschichte*, um zu belegen, dass die Illustrationen der Terenzhandschriften keine Verbindung zum Theater haben.

Wenn man sich in der Kunst nach Vergleichsobjekten umsieht, um ein Bild von dem Kostüm dieser Zeit zu gewinnen (...) so würde es am nächsten liegen, an die gedruckten Terenzausgaben zu denken, (...) Max Herrmann hat aber in seinen mühsamen Untersuchungen über die Dramenillustrationen dieser Zeit nachgewiesen, daß keiner dieser Abbildungszyklen Zusammenhang mit dem Theater hat oder Bühnenelemente birgt.³⁸

Diese Einschätzung steht in Kontrast zu Joseph Gregor, der die Terenzdrucke unbedingt als Bühnenkostümdarstellungen einschätzt.

Legen schon die hier angeführten Beobachtungen die Annahme nahe, es könnte sich beim Narrenkostüm des Mittelalters zugleich um das älteste Schauspielerkleid der modernen Ära handeln, so erfährt diese Hypothese eine weitere Verdichtung, wenn wir auf Varianten des Kostüms in den Terenzdrucken, also der jüngeren Nachfolge jener Terenzhandschriften greifen, deren streng klassische Tradition im ersten Abschnitt gekennzeichnet worden ist.³⁹

³⁷ Boehn: *Bühnenkostüm*. S. 385.

³⁸ Boehn: *Bühnenkostüm*. S. 220.

³⁹ Gregor, Joseph. *Das Bühnenkostüm. In historischer, ästhetischer und psychologischer Analyse*. (Wiener Szenische Kunst, Band 2) Wien: Amalthea, 1925. S. 51.

In dieser direkten Gegenüberstellung ist von Boehns Werk eindeutig das Verlässlichere. Immerhin stützt er seine Ausführungen auf die Forschungsarbeit eines Theaterhistorikers, während Gregors Formulierungen willkürlich und subjektiv anmuten. Es ist erstaunlich, dass sich zwischen den beiden Werken, deren Veröffentlichungen nur vier Jahre auseinander liegen, solche inhaltlichen Differenzen ergeben. Zumal Joseph Gregor in seiner Einleitung eine regelrechte Lobeshymne auf von Boehns Arbeit anstimmt.⁴⁰ Nach der Gegenüberstellung der beiden Zitate könnte man aber fast meinen, er hätte das Werk nicht gelesen. Denn sonst müsste er zumindest gegen von Boehns Thesen argumentieren.

Solche Widersprüche weisen das Feld der Kostümforschung als bislang wenig beschrittenes Minenfeld aus. Über weite Strecken ist es dem persönlichen Instinkt überlassen, welchem Autor man mehr Glauben schenkt. Denn es gibt kaum gesicherte Forschungsergebnisse, die von mehreren Autoren gestützt werden. Dies macht die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Bühnenkostüm so schwierig. Letzten Endes müssten solch widersprüchliche Thesen, aus heutiger Sicht noch einmal grundlegend überprüft werden.

Wie bereits erwähnt, hatte sich von Boehn mit zahlreichen Publikationen zur Modegeschichte als Kostümhistoriker einen Namen gemacht, bevor er das *Bühnenkostüm* verfasste. Er verfügte demnach über detailliertes Fachwissen zur europäischen Kostümgeschichte⁴¹. Im *Bühnenkostüm* finden sich in den Abbildungen teilweise sogar Schnittmuster historischer Kleidformen. Dieses Fachwissen lässt von Boehn immer wieder in die Untersuchung einfließen. So etwa im ersten Kapitel zum griechischen Theater:

Im Gegensatz zu dem im Leben getragenen farblosen Gewand, war das der tragischen Bühne bunt, ja prächtig verziert. (...) Die Chitone waren gemustert oder gestreift, oft reich mit Ornamenten oder Figuren oder einer Vereinigung beider bestickt.⁴²

Allerdings fehlen auch hier die entsprechenden Quellenangaben, aus denen er sein Wissen bezieht. Insgesamt liest sich von Boehns Werk deshalb eher wie eine illustrierte Theatergeschichte. Daraus ergibt sich jedoch gleichzeitig auch eine Stärke der Arbeit: von Boehn führt die unterschiedlichen Abschnitte der Theatergeschichte mit entsprechendem Bildmaterial zusammen. Dadurch erhält der Leser einen Ersteindruck über grobe epochale Zuordnungen bestimmter Kostümsilhouetten. Zudem geht der Autor immer wieder auf die Herkunft der Kostüme und ihre Finanzierung ein. Dies ist – meines Erachtens – ein wichtiger Faktor für die Kostümforschung, weil die Kostümform stets in engem Zusammenhang mit den finanziellen Mitteln steht.

Durch das Darleihen von Seiten der Domkapitel und Magistrate wurde wohl ein Teil der Garderobe [für die mittelalterlichen Mysterienspiele] beigestellt, der größere Teil aber musste auf anderem Weg beschafft werden, fast stets auf Kosten der Spieler selbst. (...) Das war nichts Geringes, denn wenn die Kleidung der

⁴⁰ Vgl. Gregor: *Bühnenkostüm*. S. 20.

⁴¹ Der Begriff *Kostümgeschichte* meint in diesem Fall, die historische Entwicklung der modischen Bekleidungsformen.

⁴² Boehn: *Bühnenkostüm*. S. 9.

damaligen Zeit schon an und für sich kostbar war, so wurde sie es natürlich noch mehr durch die Eitelkeit.⁴³

Nebenbei wird auch laufend thematisiert, wer zu welcher Zeit für die Wahl der Kostüme zuständig war. Diese Information ist ebenfalls zentral. Denn ob nun der Schauspieler selbst, der Geldgeber oder der Prinzipal dafür verantwortlich ist, was auf der Bühne getragen wird, ist ein wichtiges Kriterium für die Formgebung des Bühnenkostüms.

3. 1. 3 Kostümbegriff

Die Methodik der Arbeit legt nahe, dass sich der Begriff *Bühnenkostüm* schlicht auf jede Art von Kleidung bezieht, die im Theaterkontext verwendet wird. In den einzelnen Kapiteln werden die unterschiedliche Theaterformen und ihre Kostüme zwar separat beschrieben, die jeweiligen Prinzipien der Kostümgestaltung werden jedoch nicht genauer definiert oder verglichen. Wenn von Boehn für das 18. Jahrhundert die Unterteilung in „Das historische Kostüm“ oder „Das stilisierte Kostüm“ vornimmt, zeigt sich jedoch ganz klar ein Bewusstsein für die Vielfalt der Funktionen, die den Begriff *Kostüm* ausmachen.

3. 1. 4 Zusammenfassung

Max von Boehns *Bühnenkostüm* wird nach wie vor in der theaterwissenschaftlichen Literatur als Referenz zur Kostümforschung angegeben.⁴⁴ Die Arbeit bietet einen allgemeinen Überblick über die groben Entwicklungslinien der europäischen Theatergeschichte am Beispiel des Kostüms. Sie eignet sich daher besonders als Einführungslektüre um sich eine erste Orientierung für die Vielfalt der Bühnenkostümformen zu verschaffen. Durch die Zusammenführung von Theatergeschichte und entsprechenden Kostümdarstellungen lässt sich ein erster Eindruck über epochale Form- und Gestaltungsschwerpunkte gewinnen. Allerdings sollte man bei der Lektüre immer berücksichtigen, dass das beigelegte Bildmaterial lediglich darüber eine Aussage treffen kann, wie das Bühnenkostüm in den unterschiedlichen Epochen dargestellt wurde. Keinesfalls darf davon ausgegangen werden, dass die abgebildeten Kostüme genau so ausgesehen haben. Doch von Boehns Arbeit hat ohnehin nicht den Anspruch, mehr zu sein als eine illustrierte Kulturgeschichte des Bühnenkostüms. Und in dieser Hinsicht ist die Arbeit eine wertvolle Grundlage. Für weiterführende Forschungen kann diese Zusammenschau der Bühnenkostümformen sehr inspirierend sein. Auf Grund der mangelnden Quellenangaben im Fließtext, müsste die angeführte Literatur am Ende jedes Kapitels jedoch für tiefer gehende Untersuchungen zuerst eingehend überprüft werden. Wertvolle Ansätze für die Bühnenkostümforschung sind, meiner Meinung nach, die Berücksichtigung der Finanzierung und Verwaltung sowie die Auswertung der „Negativquellen“.

⁴³ Boehn: *Bühnenkostüm*. S. 9.

⁴⁴ Brauneck; Schneilin: *Theaterlexikon*. S. 190. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass Braunecks Theaterlexikon Klaras *Schauspielkostüm* nicht anführt.

3. 2 Joseph Gregor – Quellen der Bühnenkostümforschung

Auch Joseph Gregors Arbeit *Das Bühnenkostüm. In historischer, ästhetischer und psychologischer Analyse* gilt als Basiswerk der Bühnenkostümliteratur.⁴⁵ Sie ist das österreichische Pendant zu Max von Boehns Publikation.

Gregor wurde 1888 in Czernowitz geboren und studierte zunächst in Wien Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie. Nach seiner Promotion vertiefte er seine theoretische Ausbildung auch in praktischer Hinsicht am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde. Zeitgleich war er Regieschüler an der Wiener Hofoper und arbeitete 1910 als Regieassistent von Max Reinhardt. Seine akademische Laufbahn, die er von 1912 bis 1914 mit einem Lektorat für Musik an der Universität Czernowitz begann, wurde allerdings vom 1. Weltkrieg unterbrochen. Nach seiner Kriegsteilnahme trat Gregor 1918 in den Dienst der österreichischen Nationalbibliothek, wo er maßgeblich die Gründung einer spezialisierten Theatersammlung forcierte. Der Erwerb der umfangreichen Theatralia-Privatsammlung des Schauspielers Hugo Thimig 1922 bildete den Grundstock für die Theatersammlung der Nationalbibliothek.

Die neu gegründete Abteilung erhielt mit diesem Erwerb nicht nur eine umfangreiche Handbibliothek, sondern insgesamt mehr als 120.000 Objekte. Noch im selben Jahr gingen die Archive des Carltheaters, des Theaters in der Josefstadt und des Deutschen Volkstheaters ebenfalls an diese jüngste Sammlung der Nationalbibliothek.⁴⁶

Aus dieser Sammlung ging nach seinem Tod das heutige Theatermuseum hervor.⁴⁷ Neben seiner Tätigkeit für die Österreichische Nationalbibliothek machte sich Gregor auch als Autor einen Namen. Seine Publikationsliste ist nicht nur bemerkenswert umfangreich, sondern auch äußerst vielfältig. Neben seiner theaterhistorischen Forschungstätigkeit verfasste er auch Romane, Biographien und sogar Opernlibretti für Richard Strauss. Dementsprechend schwer ist es, seine Position als Autor und Wissenschaftler befriedigend zu bestimmen. Zudem wirft seine zweifelhafte Rolle zur Zeit des Nationalsozialismus bis heute ein eigenartiges Licht auf ihn und sein Werk.⁴⁸ Gregors Hauptinteresse galt zweifellos der Theatergeschichte. Auf

⁴⁵ Gregor, Joseph. *Das Bühnenkostüm. In historischer, ästhetischer und psychologischer Analyse*. (Wiener Szenische Kunst, Band 2) Wien: Amalthea, 1925. Im Bestand des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft ist zwar ein Exemplar verzeichnet, diese findet sich jedoch auf unbestimmte Zeit „In Bearbeitung“. Auch hier bieten Nationalbibliothek und Universität für angewandte Kunst Alternativen.

⁴⁶ Neuwirth; Strömmer: *Anmerkungen Gregor*. S. 35.

⁴⁷ S. *Neue Deutsche Biographie*. Band 7. Berlin: Duncker&Humblot, 1966, S23f.

⁴⁸ Gregor wird nach dem „Anschluss“ 1938 als Librettist von Richard Strauss und auffallend vielseitiger Kulturhistoriker von Seiten der NS-Behörden mit dem Vorwurf politischer Unzuverlässigkeit konfrontiert und mit Entlassung bedroht. Er verkehrt zu diesem Zeitpunkt mit namhaften jüdischen Künstlern. Im Laufe des gegen ihn eingeleiteten Verfahrens wird ihm eine „nicht glaubhafte Anpassung“ an den Nationalsozialismus vorgeworfen. Allerdings ist keine Mitgliedschaft in der NSDAP nachweisbar. Gregors Position gilt heutzutage nach der Aufarbeitung der Wechselbeziehung von Wissenschaft und Nationalsozialismus als „Mitläufer“, der Kontakte zu hochrangigen Parteimitgliedern nutzte um seine Sammlung systematisch zu erweitern. Viele der zwischen 1938 und 1945 erworbenen Objekte sind Raubgut. Vgl. dazu: Neuwirth, Karin; Strömmer Elisabeth: Vorläufige Anmerkungen über Joseph Gregor aus der Sicht der Provenienzforschung. In: Mühlegger-Henhappel, Christiane

Grund seiner zahllosen Werke auf diesem Gebiet, gilt er in Wien noch heute als einer der bedeutendsten Theaterwissenschaftler seiner Zeit. Allerdings unterscheidet sich sowohl seine Methodik, als auch sein Schreibstil grundlegend von den Arbeiten der ersten akademischen Theaterwissenschaftler, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

„In seinen theatergeschichtlichen Hauptwerken changiert die Grenze zwischen wissenschaftlicher Untersuchung, Sachbuch und Roman,“⁴⁹ konstatiert Wolfgang Greisenegger. Dieses Urteil trifft auch auf seine Arbeit zum Bühnenkostüm zu und gestaltet die Beschäftigung mit dem Werk schwierig.

Eine von Gregors größten und wichtigsten Publikationen stellen bis heute die *Denkmäler des Theaters* dar, die zwischen 1926 und 1930 erschienen. Diese zwölf Bände sind ein Illustrationswerk, das in farbigen Kunstdrucken einen Überblick über die Theatergeschichte vom 14. bis zum 19. Jahrhundert gibt. Gregors Arbeit zum Bühnenkostüm bildet nach seiner Untersuchung *Die Theaterdekoration der letzten drei Jahrhunderte nach Stilprinzipien geordnet* (1924) den zweiten Teil der Reihe *Wiener Szenische Kunst* und ist der Theatersammlung der Nationalbibliothek gewidmet.

3. 2. 1 Quellen

Auch Joseph Gregor hatte für seine wissenschaftlichen Arbeiten Zugriff auf Unmengen an unveröffentlichtem Quellenmaterial. Wie Gregor selbst anmerkt, bezieht sich das benutzte Material vorwiegend auf Wien bzw. den deutschsprachigen Raum: „(...) so verlockte doch das verarbeitete Material, das seinem Großteile nach auf das historische Theaterzentrum Wien bezüglich ist, auch diese Studie der Wiener Szenischen Kunst einzuordnen.“⁵⁰ Dennoch scheint Gregor von der „allgemeinen Weltbedeutung des Bühnenkostüms“ immer wieder dazu verleitet zu werden, seine Thesen und Ergebnisse von Wien auf ganz Europa auszuweiten.

Seine Arbeit besticht vor allem durch die Vielfalt der Bildquellen, die jedoch nicht in den Fließtext eingegliedert sind, sondern sich im Anhang befinden. Gregor veröffentlichte 259 Bühnenkostümdarstellungen unterschiedlichster Herkunft: von antiken Vasenmalereien, Plastiken, über gestochene Rollenbilder und bis hin zu gezeichneten Figurinen und Szenenfotos. Die Besonderheit liegt darin, dass es sich bei den Bildmaterialien hauptsächlich um Dokumente der österreichischen Theaterlandschaft handelt. Diese optische Zusammenschau der unterschiedlichsten Kostümdarstellungsformen legt nahe, dass sich die Überschriften seiner drei

(Hrsg.): *Joseph Gregor. Gelehrter-Dichter-Sammler*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2006, S. 103–110. Im Folgenden zitiert als Neuwirth; Strömmer: *Anmerkungen Gregor*.

⁴⁹ Greisenegger, Wolfgang: Theater als Kulturgeschichte. Der Kulturwissenschaftler Joseph Gregor. In: Mühlgger-Henhappel, Christiane (Hrsg.): *Joseph Gregor. Gelehrter-Dichter-Sammler*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2006, S. 47–59, Im Folgenden zitiert als Greisenegger: *Theater als Kulturgeschichte*. hier S.49.

⁵⁰ Gregor: *Bühnenkostüm*. S. 21.

Großkapitel⁵¹ seiner Untersuchung aus deren jeweiliger Hauptquelle ergeben: Plastik, Malerei, Rollenbild/Figurine.

In der Antike nahm die plastische Bestimmung des Kostüms einen so großen Raum ein, daß alle anderen Motive daneben unfühlbar wurden. Trotz der ungemein malerischen Wirksamkeit des Barockkostüms sind darin kulturgeschichtliche (Allegorie, Symbol), historische und psychologische (Naturgefühl im Festzug, Politik, Erotik) Elemente wohl zu fühlen. Fast in jeder Epoche beherrscht eine dieser Bestimmungen sämtliche anderen und ergibt den Stil des Bühnenkostüms.⁵²

Allerdings sind diese Bildquellen nicht ausreichend aufgearbeitet. Viele Abbildungen sind nicht datiert und lassen immer wieder ergänzende Kommentare zu Ort, Zeit und Urheber vermissen.⁵³ Auch bei Joseph Gregor bleibt der ikonographische Wert der einzelnen Abbildungen unbestimmt. Ebenso wenig werden die Bilder mit schriftlichen Quellen abgeglichen, wie es beispielsweise Winfried Klara in seiner Arbeit so anschaulich gelingt. Allerdings illustriert das Bildmaterial gerade durch seine Heterogenität, die Bandbreite all dessen, was in Gregors Werk als Bühnenkostüm bezeichnet wird und stellt dadurch seine lineare Textargumentation in Frage.

3. 2. 2 Methodik

Das im Titel formulierte Ziel, das „Bühnenkostüm, in historischer, ästhetischer und psychologischer Analyse“ beschreiben zu wollen, deutet bereits auf ein ehrgeiziges Unterfangen. Gregor gibt zu Beginn einen kurzen Einblick in den Stand der Kostümforschung und unterteilt diese in beschreibende und erklärende Forschung. Max von Boehns *Bühnenkostüm* nennt er als Grundlage seiner eigenen Forschung, was die ähnliche Arbeitsweise erklärt.

In bewundernswerter Vollständigkeit durchmisst dieses Werk –nur der Kenner des diffizilen Themas wird die Größe seiner Anlage und seines riesenhaften Materials zu würdigen wissen- die Aufgabe deskriptiv, wie es bei der Neuartigkeit der Fragestellung gar nicht anders sein konnte, ist aber schon reich an großangelegten Schlüssen. Es macht im vollen Sinne die Bahn frei für die Einzelforschung, die nun erwartet werden kann.⁵⁴

Es scheint, als wolle er nun selbst auf Max von Boehns deskriptives Werk die ausständigen Erklärungen der epochalen Zusammenhänge folgen zu lassen. Dass eine Gesamtdarstellung mit diesem Anspruch jedoch mit lediglich drei unterschiedlichen Abschnitten auskommen soll, verwundert schon bei Betrachtung des Inhaltsverzeichnisses.

Gregor gliedert seine Arbeit in die drei Kapitel: Das Bühnenkostüm als plastischer, malerischer und seelischer Ausdruck des Dramas. Bezugspunkt scheint also immer das literarische Drama zu sein. Bei der ersten Lektüre ergab sich bei mir persönlich die Erwartungshaltung,

⁵¹ Das Bühnenkostüm als plastischer Ausdruck des Dramas; Das Bühnenkostüm als malerischer Ausdruck des Dramas; Das Bühnenkostüm als seelischer Ausdruck des Dramas.

⁵² Gregor: *Bühnenkostüm*. S. 136.

⁵³ Diese Unzulänglichkeit wird ihm unter anderem schon 1936 von Rolf Badenhausen vorgeworfen: S. Badenhausen: *Spanisches Kostüm*. S. 6.

⁵⁴ Gregor: *Bühnenkostüm*. S. 20.

dass sich das Eingangskapitel „Das Bühnenkostüm als plastischer Ausdruck des Dramas“ zunächst grundlegend mit den plastischen Gestaltungsmöglichkeiten einer literarischen Figur befasst und damit die Symbolfunktionen des Kostüms hinterfragt. Der Titel des zweiten Kapitels „Das Bühnenkostüm als malerischer Ausdruck des Dramas“ ließ die Vermutung aufkommen, dass es hier um die Frage geht, welche Rolle dem Kostüm in Kombination mit anderen Elementen der Szenographie zukommen kann. Sodass im abschließenden Teil „Das Bühnenkostüm als seelischer Ausdruck des Dramas“ das psychologische Potenzial der Bühnenkleidung für die Rollenarbeit des Schauspielers untersucht werden kann.

Gregors Zielsetzung ist jedoch eine völlig andere. Die Adjektive plastisch, malerisch und seelisch entpuppen sich im Verlauf der Lektüre als Entsprechung der zeitlichen Einteilung in Altertum, Mittelalter und Neuzeit, wie Max von Boehn sie verwendet. Zudem bezieht Gregor die Legitimation seiner stilistischen Zuordnung aus der jeweils vorherrschenden kunsthistorischen Darstellungstradition: antike Plastik, Malerei und Rollenbild.

Dennoch gibt es Ansätze, die erstaunlich modern anmuten und neben Gregors pathetischem Schreibstil, der nur allzu gern ins Schwärmerische abgeleitet, beinahe untergehen. So etwa die Auffassung, dass das Bühnenkostüm nur über eine Analyse seiner Funktionen bestimmbar sei.

Es ergibt sich schon hier, daß, wer immer sich mit der Frage des Kostüms auf dem Theater befasst, ihm diese Eigentümlichkeiten nicht verborgen bleiben dürfen, daß vielmehr eine gute Analyse der Funktionen des Kostüms auch dort Voraussetzung sein muß.⁵⁵

Trotz bester Vorsätze gelingt es ihm aber nicht, diese Funktionen näher zu beschreiben. Vielmehr gesteht er selbst auf das methodische Hauptproblem seiner Arbeit ein:

Es kann nach der vorstehenden, ziemlich breit durchgeführten ästhetischen Analyse des Kostüms kaum mehr zweifelhaft sein, daß die vorliegende Arbeit es sich zur Aufgabe setzen wird, die historischen Belege, natürlich ohne jede Absicht auf Vollständigkeit, für unsere Auffassung der Beziehungen und Funktionen beizubringen. Es wird als zu beantworten sein, welche Fälle die Bühne aus dem Übermaß der zur Verfügung stehenden Kostüme für sich in Anspruch nahm oder, mit anderen Worten, welche sich dem Drama als die geeignetsten darboten, die stärksten dramatischen Funktionen erfüllend.⁵⁶

Gregor wertet die ihm vorliegenden Quellen gemäß seiner eigenen „Auffassung der Beziehungen und Funktionen“ aus. Als Endpunkt der Entwicklung setzt er das literarische Drama. Auf dieses Ziel hin fokussiert er die unterschiedlichsten Tendenzen der Kostümgestaltung, um eine nahtlose Entwicklung des Bühnenkostüms von der Antike bis zur Gegenwart zu konstruieren. Gregors Argumentation ist daher oft nur schwer nachvollziehbar. Dieser Hang zur Verallgemeinerung schmälert über weite Strecken die Glaubwürdigkeit der Arbeit. Gregor hat keine Scheu, in einem Satz mehrere Jahrhunderte gegeneinander aufzurechnen, ihre Grundprinzipien zu formulieren und dann eine abschließende Bewertung der Entwicklung vorzunehmen.

⁵⁵ Gregor: *Bühnenkostüm*. S.17f.

⁵⁶ ebd. S.20f.

Das Teufelskostüm hat im Altertum nur bei mythischen Gestalten Parallelen, wurzelt in der Vorstellung des Mittelalters von Teufel und wildem Mann, kreuzt sich mit der großen komischen Figur und behält vom XVII. Jahrhundert ab nur einzelne Elemente seiner reichen Geschichte. (...) Auffälligkeit durch Entblößungen ist vom Altertum bis ins XVII. Jahrhundert lückenlos zu verfolgen, von da an steigt die erotische Wirksamkeit des Kostüms.⁵⁷

Eine solche Generalisierung wirkt aus heutigem theaterwissenschaftlichem Blickwinkel unreflektiert, dokumentiert jedoch die Schwierigkeit, einen Ansatz zu finden um diesem umfangreichen Themengebiet beizukommen. Die Einzelbetrachtungen der unterschiedlichen Epochen und Kostümformen beinhalten allerdings durchwegs anregende Aspekte und sind vor allem in Hinblick auf die angeführten Quellen für die Detailforschung relevant. Die Arbeit unterscheidet sich insofern von Max von Boehn, als Gregor durchaus versucht, unterschiedliche Prinzipien der Kostümgestaltung festzulegen.

8. Zugleich beginnt die psychologische Wertung des Bühnenkostüms, an Stelle der symbolischen Deutungen seiner Motive erfolgen die seelischen. Stellte das Stilkostüm des XVII. Jahrhunderts ein volles Gleichgewicht zwischen Zeit und Bühnenkostüm dar, so beginnt mit Ende des XVIII. Jahrhunderts ein Kampf gegen die symbolische Bedeutung des Kostüms, die drückend geworden war. Andererseits vermochte dieses noch im ersten Jahrzehnt des XIX. Jahrhunderts so stark zu sein, um das ursprünglich allegorisch angewandte politische Moment wieder in aktuelle Bedeutung treten zu lassen. Diese Auflehnung gegen die stilistische Bedeutung und Fassung des Kostüms ging von einzelnen großen Darstellern aus, findet aber erst gegen Ende des Jahrhunderts seine Bekräftigung.⁵⁸

Seine Endergebnisse, die im Schlussteil in zehn Punkten zusammengefasst sind, kommen aber nicht über die Formulierung allgemeiner Tendenzen hinaus.

3. 2. 3 Kostümbegriff

Das Vorwort ist an Gregors Arbeit hinsichtlich des Kostümbegriffs eigentlich der ergiebigste Teil. Es diskutiert sowohl den Kleidungs- als auch den Kostümbegriff auf mehreren Ebenen.

Die Geschichte der Kleidung schreiben hieße eine Geschichte der Menschheit schreiben. Kein Objekt praktischen oder idealen Wirkens begleitet sie so ausschließlich und getreu, sei es nach der persönlichen, sei es nach der Existenz in der Gesamtheit, keines spiegelt so restlos und genau die Phasen ihrer Geschichte, ihrer Zivilisation und schließlich sogar ihrer Geistesentwicklung als das völlig seelenlose Kleid.⁵⁹

Damit räumt er der Kleidung in anthropologischen und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen große Aussagekraft ein. Zudem spricht er der Kleidgestaltung die Möglichkeit zu, nicht nur der reinen Zweckmäßigkeit zu genügen, sondern auch eine künstlerische Gestaltungsdimension zu eröffnen.

Die nächste Bekleidungsstufe ist laut Gregor die Tracht, die diesen künstlerischen Aspekt nutzt, um über die reine Schmuckfunktion regionale, mentale und nationale Zusammengehörigkeiten sichtbar zu machen.

⁵⁷ Gregor: *Bühnenkostüm*. S. 132.

⁵⁸ ebd. S. 136.

⁵⁹ ebd. S. 9.

Und schon hier kann gestaunt werden, wie unendlich vielfältig die Ausdruckskraft des Kleides ist, wie sich in ihm landschaftliche Eigenart, Temperament, Daseinsform und Gewohnheit überzeugend ausdrücken, alles Momente, die nicht mehr dem Gebrauche und der Zweckmäßigkeit, sondern voll und ganz dem Leben und zum Teile schon dem Seelenleben entstammen.⁶⁰

Das *Kostüm* betrachtet Gregor als höchste Stufe der Definition von Kleidung, es ist die „bewußt angewandte Tracht“.⁶¹

Im Kostüm aber liegt ein Begriff vor, der gestattet, die Kleidung bewußt zu wählen, sich selbst als außerhalb des historischen Ablaufes zu stellen, der Kleidung aber Eigenbedeutung zu geben, wie nur je irgend einem geistigen Produkt.⁶²

Damit beschränkt Gregor den Kostümbegriff nicht allein auf das Theater. Zentrales Charakteristikum eines Kostüms ist seine bewusste Auswahl. Also kann, nach Gregor, auch dort von *Kostüm* gesprochen werden, wo es um Spezialkleidung für einen besonderen Anlass geht. Oder auch im sozialen Kontext, sofern ein bewusster Rollenwechsel beabsichtigt ist.

Es genügt, daß der Arbeiter seinen blauen Kittel gegen den Sonntagsrock vertauscht, um zu beweisen, daß er mit dem kostümlichen Wechsel zugleich einen Wechsel der Persönlichkeit-richtiger eine Variante-einzugehen beabsichtigt: aus dem arbeitenden Menschen der Zweckmäßigkeit der genießerische Mensch der Muße.⁶³

Der Begriff *Kostüm* ist bei Gregor also hauptsächlich als intentionale Auswahl der Kleidung zum Zwecke einer Rollendarstellung definiert. Die Art dieser Darstellung kann wiederum auf unterschiedlichen Ebenen stattfinden: auf dem Theater als Rollenkostüm, im sozialen Kontext als Gesellschaftskostüm oder sogar auf das Individuum bezogen als Kostüm der Persönlichkeit. Eine solche Auffassung von Kostüm, wie Gregor sie hier anklingen lässt, beinhaltet bereits jene psychologischen Aspekte, die von John Carl Flugel unter dem Titel *The Psychology of clothes* genauer ausdifferenziert wurden.⁶⁴

Alle die tausend Eigenheiten aber, die jeder von uns auf seine Kleidung fortgesetzt anwendet, wozu insbesondere auch die Bewegung zu rechnen ist, die sie gleichfalls beeinflusst, geben schließlich die individuelle Tracht des einzelnen, oder das Kostüm als psychologischen Einzelfall.(...)Und wir gelangen so allmählich dazu, einzusehen, daß das vollendete „Kostüm“ zugleich der vollendete Ausdruck des Menschen sein müsse, der es trägt, müssen uns also geneigt finden, dem Kostüm vollen seelischen Ausdruck anzuerkennen, wie der Sprache, neuestens auch der Schrift oder gar noch höheren Kategorien.⁶⁵

Wenn also Kleidung als Ausdruck individueller Persönlichkeit betrachtet wird, eröffnet sich gleichzeitig auch die Möglichkeit, dieses Selbst zu kostümieren und damit nicht nur seine sozi-

⁶⁰ Gregor: *Bühnenkostüm*. S. 11.

⁶¹ ebd. S. 14.

⁶² ebd. S. 14.

⁶³ ebd. S. 15.

⁶⁴ vgl. Flugel, J.C. *The Psychology of Clothes*. 4. Auflage, London: Hogarth Press, 1966 (1930)

⁶⁵ Gregor: *Bühnenkostüm*. S.15f.

ale Rolle, sondern auch die Sicht auf das eigene Selbst zu verändern.⁶⁶ Kleidung wird somit als Mittel verstanden, eine Rolle zu assimilieren.⁶⁷

Darf es denn in Erstaunen setzen, daß die Dinge, die uns, ganz physisch genommen, unaufhörlich umgeben, ja einschließen, endlich unsere Physiognomie annehmen, auch wenn sie nur gewebte Hüllen sind? Es vollzieht sich ein Assimilationsprozess, der der modernen Psychologie durchaus nicht fremd ist, die Tendenz, die Persönlichkeit nach außen zu erweitern, in die unmittelbare Umgebung zu übertragen, genau wie in dem bekannten psychophysischen Experiment die Hand im Handschuh die gleichen Reizschwellen wahrzunehmen vermeint als ohne ihn. Es ist dies mehr als ein Vergleich, die Kleidung ist persönlichkeitszugehörig und besitzt die Eignung, stellvertretend zu wirken.⁶⁸

Gregor stellt hier sehr vielschichtige Überlegungen zum Verhältnis von Kleidung und Kostüm an. Er setzt die Begriffe *Kleidung*, *Tracht* und *Kostüm* als Steigerung der komplizierten Zusammensetzungen des Begriffs. Nach dieser Sensibilisierung für die unterschiedlichen Dimensionen des Kostümbegriffs begnügt er sich jedoch mit dem Allgemeinbegriff *Bühnenkostüm* und wendet diesen im Verlauf der Untersuchung ohne weitere Differenzierung auf die unterschiedlichsten Theaterformen an.

3. 2. 4 Zusammenfassung

Gregors Arbeit ist ambivalent. Zum einen weist sie Ansätze auf, die aus heutiger Sicht durchaus brauchbar sind. So etwa der Hinweis, dass jede Beschäftigung mit dem Kostüm zuerst eine Analyse seiner Funktionen voraussetzt oder die differenzierte Diskussion des Kostümbegriffs an sich. Er ist der Einzige, der in dieser Arbeit behandelten Autoren, der das psychologische Potential des Kostüms auch auf soziale und individuelle Darstellungen ausweitet. Damit zeigt er bereits 1925 eine Tendenz auf, die im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts in der Kostümgestaltung zunehmend Bedeutung erlangen sollte.

Allerdings wird er seinen eigenen Vorsätzen im Laufe der Arbeit nicht gerecht, weil der Anspruch, eine geschlossene Stilgeschichte des Bühnenkostüms zu verfassen, genau das verunmöglicht, was er eigentlich erreichen will: eine befriedigende Analyse der vielfältigen Funktionen des Kostüm in unterschiedlichen Theater- und Gesellschaftsformen. Er scheint viel zu bemüht um die Konstruktion einer theaterhistorischen Kontinuität, wo es vielleicht aufschlussreicher wäre, die Gegensätze oder Ungereimtheiten aufzuspüren und diese kritisch zu hinterfragen. Sein oftmals pathetischer und generalisierender Schreibstil, der Wien zum Zentrum der Theaterkunst erklärt, kollidiert oftmals mit wissenschaftlicher Ungenauigkeit der Quellenangaben und Abbildungsnachweise, sowie unhaltbaren Argumentationslinien.

⁶⁶ Der psychologische Aspekt des Kostüms ist heutzutage selbstverständlich geworden. „Zeig mir deine Kleidung und ich sage dir, wer du bist.“ Die Ausweitung psychologischer Erkenntnisse auf den Bereich der Kleidung war ein wichtiger Grundstein für die Entstehung des Massenkonsums und blieb auch für die Kostümgestaltung nicht folgenlos. Unter dem Deckmantel grenzenloser Individualität betreiben heutzutage Bekleidungsketten eine erschreckende Uniformierung großer Bevölkerungsschichten.

⁶⁷ Die gängige Praxis, Probenkostüme zu tragen, die den wirklichen Kostümen in Form und Beschaffenheit möglichst nahe kommen, zeigt, dass diese Auffassung der Rollenassimilation durch Kleidung in der heutigen Theaterpraxis selbstverständlich ist.

⁶⁸ Gregor: *Bühnenkostüm*. S.16.

So gerät er immer wieder in terminologische Unschärfe und persönliche Mutmaßungen, die beim Leser grundlegende Zweifel über die wissenschaftliche Belegbarkeit aufkommen lassen. Dieses Grundproblem kann dazu verleiten, die Arbeit in ihrer Bedeutung schmälern zu wollen. Tatsächlich aber dokumentiert es lediglich die Schwierigkeit, eine passende Methodik für die Fülle des vorhandenen Materials zu finden. Dies legt den Schluss nahe, dass eine Gesamtdarstellung der Entwicklungstendenzen des Bühnenkostüms erst dann befriedigend möglich wäre, wenn eine ausreichende Menge schlüssiger Einzelforschungen vorliegt.

Ein weiterer Vorzug der Arbeit, ist die umfassende Zusammenschau kostümhistorischer Quellen von unterschiedlichster Qualität, die für weiterführende Forschungen sehr hilfreich sein können. Ohne Zweifel kann man Gregor zu Gute halten, dass er eine beachtliche Anzahl unterschiedlichster Kostümdarstellungen veröffentlicht hat. Allerdings fehlt es auch dabei an schlüssiger Systematik und Präzision.

Das wissenschaftliche Desinteresse am Thema Bühnenkostüm zeigt sich jedoch nicht nur in der spärlichen Primärliteratur, sondern auch vor allem im Fehlen brauchbarer Sekundärliteratur. So vermerkt Wolfgang Greisenegger über Gregors Werk lediglich:

Dieser sorgfältig gestaltete Folioband, erneut den Förderern der Nationalbibliothek gewidmet, ist eine weit ausgreifende, fundierte Untersuchung der Geschichte, Ästhetik und Psychologie des szenischen Kostüms, das für Gregor „die höchste Fortentwicklung des Kleides“ darstellt.⁶⁹

Aussagen wie diese zeigen, dass bislang keine intensivere Auseinandersetzung mit dem Werk stattgefunden hat. Aus den vorangegangenen Überlegungen, lässt sich sagen, dass es wenig sinnvoll ist, Gregors Werk als Standardwerk über das Bühnenkostüm zu klassifizieren. Vielleicht wäre es sinnvoller, Gregors Werk als Quellen-Fundus für zukünftige Forschungen zu betrachten.

3. 3 Hermann Schaffner – Das Prinzip des historischen Kostüms

Im Gegensatz zu den vorher diskutierten, kulturhistorischen Gesamtdarstellungen, ist Schaffners Dissertation nun ein erstes Beispiel für die Forschungsansätze der frühen Theaterwissenschaft.⁷⁰ Während Max von Boehn und Joseph Gregor noch an einer möglichst umfassenden Materialpublikation interessiert scheinen und in ihren Gesamtdarstellungen noch ganz in der Tradition einer positivistischen Faktenanhäufung stehen, liegt hier erstmals eine gezielte Einzelforschung vor. Auch Schaffner kennt Max von Boehns *Bühnenkostüm*. Jedoch bezieht er sich im weiteren Verlauf der Arbeit nicht weiter auf das Werk, da er es hinsichtlich der Quellenarbeit für sein eigenes Thema als unbrauchbar erachtet.⁷¹ Aus einer Fußnote geht hervor, dass ihm auch Joseph Gregors Arbeit bekannt war. Doch auch darüber äußert er sich nicht

⁶⁹ Greisenegger: *Theater als Kulturgeschichte*. S.54.

⁷⁰ Schaffner, Hermann. *Die Kostümreform unter der Intendanz des Grafen Brühl an den kgl. Theatern zu Berlin 1814-1828*. Diss. Universität Erlangen 1926. Hier befindet sich das einzige, mir in Wien bekannt gewordene, Exemplar im Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft.

⁷¹ Schaffner: *Kostümreform*. S. 15.

eingehender. Aus einer Danksagung an Gregor wird lediglich ersichtlich, dass dieser ihm mit Hinweisen und Auskünften beratend zur Seite stand.

Hermann Schaffner wurde 1903 geboren und studierte nach dem Abitur zunächst Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität Jena. Im Wintersemester 1922/23 übersiedelte er nach München, wo er zusätzlich theaterwissenschaftliche Vorlesungen besuchte. Zu diesem Zeitpunkt existierte in München noch kein eigenes Institut für Theaterwissenschaft, es wurde erst 1926 begründet. Dennoch hörte er bereits Vorlesungen zur Theatergeschichte bei Artur Kutscher. Wie Schaffner in seinem Lebenslauf angibt, avancierte die Theaterwissenschaft rasch zu seinem Spezialgebiet. Zu diesem Zwecke vertiefte er seine theaterwissenschaftlichen Studien im Studienjahr 1923/24 bei Carl Niessen, dem späteren Begründer des theaterwissenschaftlichen Instituts Köln. 1925 vervollständigte er sein Studium in Berlin, wo er Lehrveranstaltungen von Max Herrmann und Julius Petersen besuchte. Auch Schaffner ist – wie Rolf Badenhausen und Winfried Klara – einer der ersten Absolventen der akademischen Theaterwissenschaft. Wie aus seiner Biographie ersichtlich wird, studierte er bei nahezu allen namhaften Gründerpersönlichkeiten der theaterwissenschaftlichen Institute im deutschsprachigen Raum. Die konkrete Anregung für seine Arbeit erhielt er – wie Winfried Klara – von Max Herrmann. Ihm wird im Vorwort für Beratung und Betreuung ausführlich gedankt. Die Dissertation entstand letzten Endes jedoch in Erlangen und wurde von Franz Saran betreut⁷². Nach seinem akademischen Abschluss wandte sich Hermann Schaffner jedoch hauptsächlich der Theaterpraxis zu und war als Regisseur, Schauspieler, Dramaturg und Intendant diverser städtischer Bühnen tätig.⁷³ Bis auf seine Dissertation sind mir keine weiteren wissenschaftlichen Veröffentlichungen bekannt geworden.

Schaffners Dissertation ist eine räumlich, zeitlich und thematisch streng eingegrenzte Forschungsarbeit. Sie behandelt die Amtszeit des Grafen Brühl von 1814 bis 1828 als Intendant der Königlichen Theater zu Berlin und dokumentiert dessen Intention, das Bühnenkostüm in allen Details der historischen Echtheit zu verpflichten.

3. 3. 1 Quellen

Schaffner stellt seiner Arbeit eine genaue Auflistung der Forschungsquellen voran. Seine Primärquellen bestehen aus Theaterakten sowie Kostümveröffentlichungen und Figurinenheften des Berliner Staatstheaters. Allerdings weist er darauf hin, dass er nicht auf die Theaterakten der Intendanz zurückgreifen konnte, da ein Großteil davon zum Zeitpunkt der Forschungstätigkeit noch nicht katalogisiert war. Aus diesem Grund gibt es keine konkreten Zeugnisse über die Position der Schauspieler zur Brühlschen Kostümreform. Die Arbeit gewährt also vor allen Dingen Einblick in die wirtschaftlichen Aspekte der Bühnenkostümgestaltung.

Sie [die ausgewerteten Akten] umfassen den gesamten Schriftverkehr des Intendanten mit der ihm vorgesetzten Behörde und unterrichten vor allem über wirtschaftliche Dinge. Zu ihnen gesellen sich die Protokolle über die Sitzungen des Intendanten mit dem Theaterkuratorium, in denen die laufenden Fragen der

⁷² Schaffner, *Kostümreform*. S. 109.

⁷³ <http://www.munzinger.de/search/portrait/Hermann+Schaffner/0/5448.html>. Zugriff: 15.12.2010.

Theaterverwaltung besprochen wurden. (...) Aus diesen Akten hat unsere Darstellung im Wesentlichen die Grundlagen für die wirtschaftliche Seite der Kostümreform und auch ihre zeitliche Entwicklung gewonnen.⁷⁴

Bei der Auswertung dieser wirtschaftlichen Quellen zeigt Schaffner, welche Aussagekraft solches Forschungsmaterial auch in Hinsicht auf ästhetische Grundsätze besitzen kann. Graf Brühl musste sich immer wieder für seine kostspieligen Kostüme rechtfertigen. Gerade diese Korrespondenzen mit seinem Geldgeber Hardenberg legen offen, nach welchen Gesichtspunkten die Kostümierung erfolgte. So schreibt Brühl beispielsweise auf den Vorwurf hin, dass er zur Herstellung der Kostüme zu teure Stoffe und Stickereien verwende:

(...) denn schlechte Zeuge nehmen im allgemeinen keine schöne Farbe an, verlieren bald allen Glanz und alles Ansehen, und müssen daher oft erneuert werden, wobei Macherlohn, Stickerei oder Besatz verloren sind. Ebenso sind die Einfassungen und Verzierungen für die ersten Schauspieler und Schauspielerinnen gestickt worden. Die erste Ausgabe ist zwar bedeutender, als wenn alles mit zwar glänzenden, jedoch sehr bald schwarz und unscheinbar werdenden unechten Tressen und Borten besetzt ist. Dagegen hält aber auch eine Stickerei dreimal länger und behält ihren Glanz ungleich schöner. Die wahre Ersparnis besteht deshalb unleugbar darin, für das Theater alles gut und tüchtig anzuschaffen.⁷⁵

Solche Argumentationen für die Notwendigkeit, Theaterkostüme aus qualitativ hochwertigem Material zum Zwecke einer längeren Haltbarkeit herzustellen, sind auch in der heutigen Kostümpraxis noch verbreitet. Diese Notwendigkeit resultiert aus der Organisationsform eines Repertoirebetriebs, wie er sich Ende des 18. Jahrhunderts auszubilden begann. Insofern könnte auch heute bei der Erforschung ähnlicher Theaterorganisationsstrukturen auf vergleichbare Quellen zurückgegriffen werden. Schaffner gelingt es in beeindruckender Weise, aus diesen finanziellen Streitigkeiten die ästhetischen Grundsätze der Kostümreform abzuleiten.

Die Besonderheit bei Schaffners Bildquellen liegt in der Tatsache, dass er lediglich eine Form der Bühnenkostümdarstellung für seine vergleichende Betrachtung heranzieht: das gestochene Rollenbild. Beim verwendeten Bildmaterial handelt es sich zunächst um die Kupferstiche der Iffland-Kostüme, die unter dem Titel *Kostüme auf dem Kgl. Nationaltheater in Berlin unter der Direction des Herrn A. W. Iffland*⁷⁶ veröffentlicht wurden. Diese Publikation umfasst 175 kolorierte Kupferstiche und erschien zwischen 1802 und 1812 in 22 Heften. Die Abbildungen, die wechselweise von Heinrich Dähling, Friedrich Jügel und Ludwig Wittich angefertigt wurden, stellen den Schauspieler Iffland in seinen Rollenkostümen dar. Diese Bilder verwendet Schaffner in Kombination mit den 1802 erlassenen *Gesetzen und Anordnungen für das Kgl. Nationaltheater zu Berlin*⁷⁷, um den Zustand der Kostümierung unter Iffland darzustellen.

Für die Darstellung der Brühlschen Kostümreform bezieht sich Schaffner hauptsächlich auf jene Kostümveröffentlichung, die als *Nene Kostüme auf den beiden Kgl. Theatern zu Berlin unter der*

⁷⁴ Schaffner: *Kostümreform*. S. 13.

⁷⁵ ebd. S. 60.

⁷⁶ Eine genauere bibliographische Angabe fehlt. Schaffner merkt in der Fußnote auf S. 14. lediglich an, dass sich ein öffentlich zugängliches Exemplar in der Lipperheidschen Kostümbibliothek zu Berlin befinde.

⁷⁷ *Gesetze und Anordnungen für das Kgl. Nationaltheater zu Berlin*. Berlin, 1802, zit. nach Schaffner: *Kostümreform*. S. 28.

*General-Intendantur des Herrn Grafen v. Brühl*⁷⁸ von Ludwig Wittich herausgegeben wurden. Auch hier handelt es sich um eine Publikationsserie, die in 22 Heften zwischen 1819 und 1831 erschien und 194 kolorierte Kupferstiche enthält. Die Darstellungen stammen allesamt von Johann Heinrich Stürmer. Zusätzlich enthalten sie teilweise handschriftliche Kommentare des Intendanten Brühl.

Die Tafeln bringen die Kostüme meist in voller Vorderansicht (...). Die Zeichnungen sind nach den fertigen Kostümen und nicht etwa nach vorher angefertigten Figurinen hergestellt. (...) Bei der peinlich genauen und ins Einzelne gehenden Ausführung jeder einzelnen Zeichnung scheint es sehr zweifelhaft, dass die Schauspieler als Modell gedient haben, (...) ⁷⁹

Es handelt sich also um Bildmaterial, das eigens für Brühls Kostümreform angefertigt wurde. Somit ist diese Quelle weitaus einfacher auszuwerten als andere Kostümdarstellungen, und liefert damit auch ein weitaus weniger spekulatives Ergebnis.

3. 3. 2 Methodik

Schaffners Arbeit hat einen klaren Fokus. Das Ziel und der Rahmen der Arbeit sind klar gesetzt und werden auch nicht überschritten. Er dokumentiert das Bestreben einer Einzelperson, im Rahmen eines Nationaltheaters ein ganz bestimmtes Kostümierungsprinzip durchzusetzen.

Die Arbeit gliedert sich in vier Teile. Nach einer vorangestellten Aufzählung der benutzten Quellen widmet Schaffner sich im ersten Teil den Kostümierungsprinzipien Ifflands, der unmittelbar vor Brühl die Intendanz innehatte. Aus den Publikationen der Ifflandschen Rollenkostümen sowie den strengen Garderobereglements, werden zunächst die Theaterverhältnisse vor Brühls Amtsantritt skizziert. Im zweiten Teil, der die Grundlagen für Brühls Kostümreform untersucht, stellt Schaffner zunächst allgemeine Überlegungen zu Kostümierungstendenzen des frühen 19. Jahrhunderts an. Hier finden sich grundlegende Reflexionen über die neuen Anforderungen, die durch die Weiterentwicklung der zeitgenössischen Dramatik ans Bühnenkostüm gestellt werden. Der dritte Teil widmet sich dem konkreten Versuch Brühls, diese Forderungen in die Theaterpraxis zu integrieren. Abschließend versucht Schaffner, aufbauend auf seinen vorangegangenen Überlegungen, Brühls Prinzipien für die Kostümgestaltung abzuleiten.

Seine Methodik ist schlüssig und stringent und liefert interessante Einblicke in die Kostümpraxis des 19. Jahrhunderts. Am Beispiel der unterschiedlichen Darstellungsformen von Ifflands und Brühls Kostümveröffentlichungen dokumentiert er die kostümgestalterischen Prioritäten der jeweiligen Intendanz. Während bei Ifflands Figurinen immer Porträtähnlichkeit angestrebt wird, und mimischer sowie gestischer Ausdruck zentral sind, zeigen Brühls Figurinen anonyme Frontalansichten mit Fokus auf Kostümdetails. Damit zeigt Schaffner in seiner

⁷⁸ Brühl, Graf K.v. Neue Kostüme auf den beiden Kgl. Theater in Berlin unter der Generalintendantur d. Herrn Grafen v. Brühl. Berlin, 1819, zit. nach Schaffner: *Kostümreform*. S. 9.

⁷⁹ Schaffner: *Kostümreform*. S. 14.

Arbeit, dass die Maßstäbe der Kostümgestaltung auch hochgradig dem Wirken von Ausnahmepersönlichkeiten unterliegen können.

3. 3. 3 Kostümbegriff

Schaffner definiert zwar nicht von vornherein einen Kostümbegriff, in seinen Ausführungen wird jedoch immer klar, dass die Arbeit vor allem um den Begriff des *historischen Kostüms* kreist und dieser lediglich einen Teilaspekt des Phänomens *Kostüm* darstellt. Hin und wieder trifft er gattungsspezifische Unterscheidungen in *Schauspiel*-, *Opern*- und *Ballettkostüm* und erwähnt das *Phantasiekostüm*, als spezielle Form, die keinerlei Bezug zu historischen oder zeitgenössischen Formen aufweist. Gleichzeitig lassen Formulierungen wie etwa „Kostümprinzip“ deutlich werden, dass Schaffner jeder Epoche und Theaterform eigene Maßstäbe für die Kostümgestaltung zuerkennt.

Im Zentrum der Arbeit steht jedoch das *historische Kostüm*. Brühls Bestrebungen zeigen, wie ein Kostümierungsprinzip auf die Spitze getrieben werden kann. Denn Brühl ging es nicht um ein modisches Zeitkostüm, das für die Bühne lediglich nach Maßgabe des Rollenfachs mit historisierenden Details ergänzt wird, wie es noch unter Iffland üblich war. Vielmehr forderte er größtmögliche historische Authentizität in Form, Farbe und sogar Materialität der Kostüme. Auch Schaffner benennt diesbezüglich die Aufführung des „Götz“ 1776 als entscheidenden Wendepunkt,⁸⁰ der die Anforderungen an das zeitgenössische Bühnenkostüm wesentlich prägte.

Nachdem die absolute Herrschaft der Gegenwart durch das historische Bewusstsein einmal gebrochen war, verstand es sich von selbst, dass sich die dichterische Darstellung immer neuer Zeiten und Länder bemächtigte und von der Bühne das dazugehörige Kostüm forderte.⁸¹

Die Bemühungen des Grafen Brühl von 1814 bis 1828 zeigen dieses Bestreben in äußerster Konsequenz. Das Rollenfachkostüm, das unter Iffland lediglich ein Diener der Schauspielkunst sein sollte, erhält nun eine eigenständige Bedeutung. Die Kostümgestaltung ist bei Brühl gleichbedeutend mit der dramatischen Vorlage, der Schauspielkunst, dem Bühnenbild und allen anderen an der Aufführung beteiligten Künste.⁸² Das Theater sollte nach Brühl ein „unterrichtendes lebendes Bild werden voller charakteristischer Wahrheit“ sein.⁸³ Schaffners Arbeit thematisiert also genau jenen Punkt, an dem sich das Bedeutungsspektrum des Kostümbegriffs zusehends auf das Historische zuspitzt, das bis heute als Erwartungshaltung mitschwingt, wenn von Kostüm gesprochen wird.

⁸⁰ Auf die Bedeutung dieser Aufführung wird im folgenden Kapitel zu Winfried Klara noch näher eingegangen.

⁸¹ Schaffner: *Kostümreform*. S. 20.

⁸² Brühl hatte zur Vorbereitung seiner Intendanz Studien in Architektur, Malerei, Kostümkunde, Musik und Deklamation betrieben und übernahm Zeit seines Amtes alle anfallenden Ausstattungen selbst. Vgl. Schaffner: *Kostümreform*. S. 42f.

⁸³ Schaffner: *Kostümreform*. S. 43.

3. 3. 4 Zusammenfassung

Da Schaffner eben nicht den Anspruch hat, vom Kostüm einer ganzen Epoche zu sprechen, sondern seine Forschung auf eine kurze Zeitspanne und einen bestimmten Kostümbegriff beschränkt, kommt er auch nicht in Verlegenheit, verschiedene Kostümformen über einen Kamm scheren zu müssen. Vielmehr gelingt es ihm, innerhalb des gewählten Zeitausschnitts eine wesentliche Veränderung des Kostümierungsprinzips nachzuweisen. Seine Arbeit ist quellenkritisch und genau. Es gelingt ihm, auch jene Quellen zum Sprechen zu bringen – etwa Abrechnungen und Bestandslisten –, die auf den ersten Blick wenig viel versprechend scheinen. Somit demonstriert er anschaulich den Quellenwert wirtschaftlicher Theaterdokumente.

Gleichzeitig wird in seiner Arbeit vermittelt, dass die Kostümpraxis hochgradig von den ästhetischen Vorstellungen der Theaterleitung beeinflusst werden kann. Ein Kostümierungsprinzip kann sich somit auch durch einen schlichten Intendantenwechsel entscheidend verändern.

Insgesamt kann Schaffners Arbeit durchaus als vorbildliche Forschungsarbeit zum Bühnenkostüm gewertet werden. Seine Methodik ist gut auf den untersuchten Gegenstand abgestimmt und liefert so Ergebnisse, die auch aus heutiger Sicht noch überzeugen.

3. 4 Rolf Badenhausen – Ein Beitrag zur Kostümtypologie

Auch Rolf Badenhausens Arbeit ist eine theaterwissenschaftliche Einzeluntersuchung.⁸⁴ Sie widmet sich dem Typus des *spanischen Kostüms* und verfolgt dessen Entstehung und Entwicklung über drei Jahrhunderte.

In seinen einleitenden Bemerkungen äußert er sich sowohl kritisch über Max von Boehns, als auch Joseph Gregors Arbeiten zum Bühnenkostüm.

So gibt Max von Boehn in seinem Werk: „Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit“ eine Auswahl der bekanntesten Abbildungen des kostümierten Schauspielers und der bildlichen Dokumente, die sich auf ihn beziehen. Der beschreibende Text erweist sich jedoch für die wissenschaftliche Benutzung als wenig geeignet. Ohne die für diesen Zweck so wichtigen Quellenangaben bietet er eine ziemlich unkritische Zusammenstellung sämtlicher dem Verfasser bekannten sich auf das Bühnenkostüm beziehenden literarischen Belege. Auch die umfangreiche Arbeit von Joseph Gregor: „Das Bühnenkostüm in historischer, ästhetischer und psychologischer Analyse“ leidet, besonders was die Bezeichnung der Technik der einzelnen Blätter und ihre Herkunft anbetrifft –(d.h. Name des Künstlers, Art des Erscheinens, ob in einer Serie oder als Einzelblatt, Datum und dergl.)- für eine Publikation an einer verwirrenden Ungenauigkeit und Unvollständigkeit.⁸⁵

Zudem verweist er mehrmals lobend auf die zeitgleich entstandene Arbeit seines Kommilitonen Winfried Klara.⁸⁶

⁸⁴Badenhausen, Rolf. Das spanische Kostüm und seine Bedeutung für die Bühne. Diss. Universität München 1936. Badenhausens Dissertation ist auf der Nationalbibliothek sowie der Hauptbibliothek der Universität Wien verfügbar.

⁸⁵ Badenhausen: *Spanisches Kostüm*. S. 6.

⁸⁶ Erst durch die mehrmalige Erwähnung in Rolf Badenhausens Arbeit wurde ich auf Winfried Klara aufmerksam.

Die Arbeit von W. Klara: Schauspielkostüm u. Schauspieldarstellung. Schrft. d. Ges. f. Thgsh. Bd. 43. Berlin 1931 zeigt zum ersten Male, wie auf diesem Gebiete gearbeitet werden muß. Sie lag bei dem Abschluß der Untersuchung jedoch noch nicht vor.⁸⁷

Hat man auf diese Art und Weise mit Hilfe der Rekonstruktion nach Texten und Bildern ein eindeutiges Bild des spanischen Theaterkostüms des 18. Jahrhunderts erhalten, so fragt man, ob die bei dieser Betrachtung gewonnenen Erkenntnisse mit den allgemeinen Forderungen des 18. Jahrhunderts übereinstimmen. Es bestände jetzt die Aufgabe, eine Abhandlung über die allgemeine Kostümtheorie dieser Zeit hieran anzuschließen. Da aber über dieses Thema in der nächsten Zeit eine umfassende Arbeit von Winfried Klara erscheinen wird, der ich nicht vorgreifen möchte, soll hier nur das Wichtigste angegeben werden.“⁸⁸

Rolf Badenhausen wurde 1907 in Emden geboren und studierte nach seinem Abitur 1926 an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin Germanistik, Kunstgeschichte, Philosophie und Theatergeschichte. Zu seinen Lehrern am 1923 gegründeten Institut für Theaterwissenschaft in Berlin zählten sowohl Max Herrmann, als auch dessen späterer Nachfolger Julius Petersen. Im Jahr 1929 wechselte er an die Ludwig-Maximilians-Universität München, wo er im Dezember 1930 promovierte. Die Anregung seines Dissertationsthemas verdankte er, wie er im Nachwort erwähnt, dem Kunsthistoriker Oskar Fischel. Die Drucklegung seiner Arbeit verzögerte sich jedoch und so wurde die Dissertation erst sechs Jahre nach Badenhausens Abschluss veröffentlicht. Sein weiterer Werdegang oszillierte fortan zwischen Wissenschaft und Theaterpraxis. So war er 1936 als Assistent von Julius Petersen für das Berliner Institut tätig, hielt ab 1946 Vorlesungen zu Theatergeschichte und Filmkunde an der Münchner Universität und wurde 1960-1972 Ordinarius für Theaterwissenschaft und Direktor des Theaterwissenschaftlichen Instituts sowie des Theatermuseums der Universität Köln. Zwischen diesen wissenschaftlichen Tätigkeiten machte er sich auch als Dramaturg in München, Berlin und Düsseldorf einen Namen.⁸⁹ Nach seiner Dissertation unterblieben jedoch weitere Forschungen zum Theaterkostüm. Er trat fortan nur noch als Herausgeber in Erscheinung. So veröffentlichte er 1938 – als Band 50 der Gesellschaft für Theatergeschichte – die Bildbestände der Theatersammlung Louis Schneider, die er mit seinen Kommilitonen Winfried Klara und Lotte Labus katalogisiert hatte.⁹⁰ 1974 erschien ein Sammelband mit unterschiedlichen Beiträgen zum Thema *Bühnenformen. Bühnenräume. Bühnendekorationen*.⁹¹

3. 4. 1 Quellen

In der Einleitung betont Badenhausen die Wichtigkeit einer eigenständigen theaterwissenschaftlichen Methodik sowie eines kritischen Quellenumgangs. In seiner Arbeit strebt er einen Abgleich bildlicher und schriftlicher Quellen an, was im Gegensatz zu den vorhergehenden Arbeiten durchaus als Fortschritt gewertet werden kann.

⁸⁷ Badenhausen: *Spanisches Kostüm*. S. 7.

⁸⁸ ebd. S. 66.

⁸⁹ Pflicht, Stephan; Badenhausen, Rolf (Hrsg.): *Theater und Theaterwissenschaft. Eine Dokumentation zum 75. Geburtstag*. München: edition rb, 1982, S.120.

⁹⁰ Auf diese Publikation wird in Kapitel 3 noch genauer Bezug genommen.

⁹¹ Badenhausen, Rolf; Zielske, Harald (Hrsg.): *Bühnenformen. Bühnenräume. Bühnendekorationen*. Berlin: Ernst Schmidt, 1974.

Als Quellenmaterial dienen die Überlieferungen der bildenden Kunst und die zeitgenössischen literarischen Belege. Sie sollen in ihrer Bedeutung als gleichwertig behandelt werden. Auf ihren speziellen Wert und ihre gattungsmäßige Einteilung wird jedes Mal im Besonderen hingewiesen.⁹²

Auch Badenhausen hatte, wie die zuvor behandelten Autoren, das Privileg, bei seinen Forschungen auf unveröffentlichtes Material zurückgreifen zu können. Sein Bildmaterial, das er für den theatergeschichtlichen Teil der Arbeit verwendet, stammt aus der Theatersammlung Louis Schneider. Deswegen ist auch hier für weiterführende Forschungen besonders der Anhang von Interesse. Zusätzlich zur Unterteilung in literarische und bildliche Quellen kategorisiert er das Material weiter:

1. in Zeugnisse, die vor der Aufführung entstanden sind; das sind Figurinen, Scenentwürfe mit kostümierten Personen etc. Diesen bildlichen Quellen sind die Kostümanweisungen der Texte, die direkten und indirekten, -(jedoch auch nur bedingt)- und die anderen literarischen Belege, z.B. Wünsche des Autors an den Regisseur usw. gleichzusetzen.
2. in Zeugnisse, die während oder nach der Aufführung entstanden sind, das sind sogenannte Rollenbilder, Szenenkupfer, teils Aufführungsbilder, teils Illustrationen -(jedoch auch nur bedingt).- Diesen bildlichen Quellen sind die Kritiken und sämtliche nach der Aufführung entstandene Betrachtungen wie Briefe, Aufsätze usw. gleichzusetzen.⁹³

Diese Einteilung spiegelt zwar die Bemühung um eine theaterwissenschaftliche Quellensystematisierung, wie Max Herrmann sie begründet hat, ist aber im speziellen Fall von Badenhausens Arbeit problematisch. Denn wie aus dieser Kategorisierung ersichtlich wird, sind Badenhausens Maßstäbe hauptsächlich das literarische Drama und die Inszenierung seiner Zeit. Allerdings behandelt seine Untersuchung großteils einen Zeitraum, in dem das literarische Drama noch gar nicht existiert. So bezieht sich Badenhausen auch auf Theaterformen, wie etwa die Commedia dell Arte, die weder Text noch Inszenierung kennen. Somit sind auch die von Badenhausen geforderten Quellen nicht auffindbar. Der Autor rechtfertigt diesen Engpass folgendermaßen:

Das Gemeinsame, das sich bei diesen vier Faktoren feststellen läßt, gibt erst die Berechtigung, von dem Kostüm zu sprechen. Man ist leider bei dem jetzigen Stande der theatergeschichtlichen Forschung nur selten in der Lage, allein für eine Aufführung alle diese Quellen festzustellen (...).Vielfach besitzt man nur den Text, einige Dekorationsentwürfe oder fragmentarische Berichte hiervon. (...) Aus diesen Gründen kann die vorliegende Arbeit, wie schon betont auch hierbei nur einzelne große Zusammenhänge aufdecken.⁹⁴

Hier wird ersichtlich, dass es Badenhausen im Prinzip um eine möglichst genaue Rekonstruktion der Aufführungen geht. Für das Fehlen der von ihm geforderten Quellen macht der den lückenhaften Stand der theatergeschichtlichen Forschung verantwortlich. Badenhausen neigt dazu, die vorhandenen Quellen, so zusammenzufügen, dass er daraus eine allgemeine Tendenz formulieren kann. Der Abgleich bildlicher und literarischer Quellen gelingt ihm nur dort,

⁹² Badenhausen: *Spanisches Kostüm*. S. 7.

⁹³ ebd. S. 8.

⁹⁴ ebd. S. 9.

wo er genügend Material zur Verfügung hat.⁹⁵ Ansonsten schöpft seine ausladende Deskription abwechselnd aus bildlichen und dann wieder literarischen Quellen, je nach Verfügbarkeit. Hier zeigt sich, wie hemmend sich die Methode der Rekonstruktion auf die theaterwissenschaftliche Forschung auswirken kann. Die daraus resultierende subjektive Willkür wird im Verlauf der Arbeit immer wieder gerechtfertigt:

Die große Verschiedenartigkeit und dem Leser manchmal willkürlich erscheinende Auswahl der Quellen ist auf die Vernachlässigung zurückzuführen, die die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge in ihren Einzelheiten bei der wissenschaftlichen Forschung bisher erfahren haben. Man ist bei diesen Untersuchungen stets auf den eigenen Spürsinn angewiesen, dessen Ergebnisse natürlich in keiner Weise Anspruch auf irgendwelche Vollständigkeit machen können.⁹⁶

Dennoch muss Badenhausen zugestanden werden, dass er seine Quellen – soweit vorhanden – immer wieder kritisch auf ihre Aussagekraft hinterfragt.

Für den theatergeschichtlichen Quellenwert auch dieser Kupfer gelten wieder dieselben Feststellungen, wie bei den Stichen der „Partie de Chasse“. Da man über das Verhältnis zum Theater, das die Künstler, die an diesen Abbildungen gearbeitet haben, nichts Genaues weiß, so können sie wieder nur als ein bedingter zeitgenössischer Bericht angesehen werden, der aber in keinem direkten Abhängigkeitsverhältnis zu einer theatralischen Leistung zu stehen braucht.⁹⁷

Eine Besonderheit der Arbeit ist die Verwendung von Trachtenbüchern. Also jener Sammelwerke, die typische Gewandformen einer Zeit und Region dokumentieren. Diese Dokumente der Modegeschichte verwendet Badenhausen, um die typischen Attribute der *spanischen Mode* herauszuarbeiten.

Eine charakteristische Erscheinung und wichtige Quelle für das Typische des Kostüms und zugleich ein Zeichen des allgemeinen Interesses für dieses Gebiet ist in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das gedruckte Trachtenbuch.⁹⁸

Trotz seiner Verhaftung in der rekonstruktiven Methodik zeigt er doch in Ansätzen, wie aufschlussreich es sein kann, auf die Quellen benachbarter Disziplinen zurückzugreifen. So gelingt es ihm beispielsweise nachzuweisen, dass sich die Commedia dell'Arte Figur des *Capitano*, der seit dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts im spanischen Kostüm dargestellt wird, durchaus den laufenden Veränderungen der Zeitmode unterworfen war.

3. 4. 2 Methodik

Auch Badenhausens Arbeit ist ein erster Versuch, sich aus theaterwissenschaftlicher Sicht der kostümhistorischen Einzelforschung zuzuwenden. In der Einleitung kritisiert er, dass es zwar sehr wohl eine systematische Kostümforschung gebe, diese sich jedoch vorwiegend deskriptiv

⁹⁵ So zum Beispiel im zweiten Kapitel, wo er 16 Abbildungen unterschiedlicher Qualität (Figurinen, Rollen, und Szenenbilder) für das Theaterstück „Partie de Chasse“ (UA 1774, Paris) miteinander vergleicht. Zudem setzt er seine Beobachtungen in Beziehung zur Zeitmode. S. Badenhausen: *Spanisches Kostüm*. S. 51ff.

⁹⁶ Badenhausen: *Spanisches Kostüm*. S.36.

⁹⁷ ebd. S. 54.

⁹⁸ ebd. S. 22.

mit den Gewandformen einer bestimmten Region und Zeitspanne beschäftige. Zudem seien all diese Kostümformen vorwiegend durch die Werke der bildenden Kunst überliefert und daher eher als Beitrag zur Kunstgeschichte zu verstehen, da sie vorwiegend Stilgeschichte und Datierungsfragen behandeln.⁹⁹ Badenhausen grenzt seine Arbeit dezidiert von den vorhergegangenen Gesamtdarstellungen ab und fokussiert sich auf das *spanische Kostüm*, eine im 16. Jahrhundert am spanischen Hof entstandene Mode, die sich im Laufe der Jahrhunderte zu einem fixen Kostümtypus verfestigte und seither immer wieder auf der Theaterbühne aufgegriffen wurde. Er versucht also nachzuzeichnen, wie sich aus einer modischen Kleidform des spanischen Adels über die Jahrhunderte ein feststehender Kostümtyp entwickelt.

Der Ansatz, den Badenhausen in der Einleitung vorstellt, klingt viel versprechend, da er sich auf einen einzigen Kostümtypus konzentriert und dessen Entstehung, Weiterentwicklung und Bedeutung für die Bühne untersuchen möchte. Seine Arbeit gliedert er in drei Kapitel, in denen er rund drei Jahrhunderte Theatergeschichte im Hinblick auf das *spanische Kostüm* durchmisst. Im ersten Kapitel charakterisiert er zunächst die typisch formale Charakteristik dieser höfischen Modeerscheinung, die ihren Ursprung im Spanien des 16. Jahrhunderts hat und dokumentiert deren Verbreitung in anderen europäischen Ländern (Deutschland, England, Frankreich, Italien und Niederlande).

Im zweiten Kapitel zeigt er auf, warum das *spanische Kostüm* im 17. Und 18. Jahrhundert, nachdem es nicht mehr der aktuellen Mode entsprach, trotzdem in manchen gesellschaftlichen Kreisen weiterhin Verwendung fand. Zunächst erhielt sich die spanische Mode nämlich als Amtstracht und für höfische Festlichkeiten. Dadurch etablierten sich gewisse Assoziationen um den Begriff „spanisch“. Von der Bühne wurden diese Assoziationen genutzt, um einerseits nationale Herkunft, andererseits eine gewisse formelle Strenge zu charakterisieren. Das Aufzeigen dieser Tendenz ist sehr interessant, weil hier demonstriert werden kann, warum gewisse modische Formen auf der Bühne – zur Darstellung bestimmter Rollen – aufgegriffen werden.

Im abschließenden Kapitel demonstriert Badenhausen, wie sich diese Kostümform im Laufe ihrer Bühnentradition zum feststehenden Typus verfestigte und im Kostümgebrauch des 19. Jahrhunderts etablierte. Zudem thematisiert er die wechselseitige Beeinflussung von Bühne und Mode, da diese spanische Mode im 19. Jahrhundert auch im Alltag wieder aufgegriffen wurde.

Im Ansatz ist diese Forschungsperspektive sehr viel versprechend und könnte auf eine ganze Reihe anderer Kostümtypen angewendet werden. Allerdings kommt der Autor, trotz bester Vorsätze, über seinen Ansatz nicht wirklich hinaus.

Sie [die Arbeit] unterscheidet sich bei der Betrachtung der historischen Formen insoweit von den rein kunsthistorischen Arbeiten der Methode Post, daß sie keine lückenlose Darstellung sämtlicher durch die bildende Kunst oder durch literarische Belege überlieferten spanischen Trachten in Europa geben will. Sie kann sich ihrer Aufgabe gemäß nur mit den wichtigsten Typen befassen. Sie trennt sich auch in der Weise

⁹⁹ Badenhausen: *Spanisches Kostüm*. S. 5.

von den mir bis jetzt bekannten theaterhistorischen Arbeiten, daß sie lediglich eine Kostümform untersucht.¹⁰⁰

Letztlich liest sich die Einleitung der Arbeit fast gleich, wie die zusammenfassende Schlussbemerkung. Dies ist wohl auch dem Beharren auf der rekonstruktiven Methodik geschuldet.

Bei der Betrachtung des Theaterkostüms gelten jedoch andere Gesetze. Die erste Aufgabe des Theaterhistorikers bei der Untersuchung von theatergeschichtlichen Erscheinungen ist die Rekonstruktion der einzelnen Aufführung. Von dieser muß ausgegangen werden. Die hierbei gewonnenen Ergebnisse zusammengestellt und verglichen, das Allgemeingültige von dem Einmaligen durch die Gegebenheiten bedingten getrennt werden. Bei keiner Betrachtung eines Kunstwerkes ist dies so notwendig wie bei dem des Theaters. Das für den Augenblick geschaffene ist vielfach durch den Augenblick bedingt. In dieser Arbeit soll nur eines der scenischen Mittel untersucht werden, die bei dem Zustandekommen eines Theaterkunstwerkes eine Rolle spielen, das Kostüm.¹⁰¹

An Badenhausens Arbeit zeigt sich ganz deutlich, wie wenig Sinn diese Methodik in Hinblick auf das Theaterkostüm hat. Für die Thematik des *spanischen Kostüms* liefert der Autor zwar eine Fülle an interessanten Literaturhinweisen, im Gesamten fehlt es der Untersuchung jedoch an Tiefe. Badenhausens Schlussfolgerungen lassen meistens das nötige Quellenfundament vermissen. So nennt er beispielsweise Augsburg eine „Wiege des modernen Kostüminteresses bürgerlicher Kreise“¹⁰², gibt aber anschließend zu, dass nicht genügend Quellen vorliegen um eine solche Vorreiterstellung tatsächlich zu bestätigen. Letztlich liegt die Stärke der Arbeit hauptsächlich in der umfangreichen Materialsammlung zur Thematik *des spanischen Kostüms*.

3. 4. 3 Kostümbegriff

Badenhausen lässt in der Einleitung das Bewusstsein um die Notwendigkeit einer Begriffsdefinition anklingen.

Die vorliegende Arbeit hat sich die Aufgabe gestellt, die Bedeutung des spanischen Kostüms für die Bühne zu untersuchen. Mit voller Absicht wurde für das Thema der Arbeit der Begriff Kostüm gegenüber dem weit enger begrenzten der Tracht gewählt.¹⁰³

Dennoch geht er – im Gegensatz zu Joseph Gregor – nicht genauer darauf ein, in wie weit sich der Begriff *Kostüm* von den Begriffen *Kleidung* oder *Tracht* unterscheidet. Das wäre in Badenhausens Fall gerade angesichts des Rückgriffs auf die Trachtenbücher des 16. Jahrhunderts interessant. In einer Fußnote führt er das deutsche Fremdwörterbuch von Hans Schulz an, das auch im 1. Kapitel dieser Arbeit für die Etymologie des Begriffs herangezogen wurde. Im Prinzip dokumentiert Badenhausen aber anschaulich, wie und warum eine bestimmte Kleidung zum *Kostüm* wird. Damit behandelt er einen Teilbereich des historischen Kostümbegriffs. Das *spanische Kostüm* ist eine typisierende Variante des historischen Kostümierungsprinzips.

¹⁰⁰ Badenhausen: *Spanisches Kostüm*. S.7.

¹⁰¹ Badenhausen: *Spanisches Kostüm*. S. 8.

¹⁰² Badenhausen: *Spanisches Kostüm*. S.13.

¹⁰³ Badenhausen: *Spanisches Kostüm*. S.7

3. 4. 4 Zusammenfassung

Der grundlegende Ansatz der Arbeit, die historische Entwicklung eines wiederkehrenden Kostümtyps näher zu untersuchen, ist auch aus heutiger Perspektive relevant. Wie Badenhausen es für das *spanische Kostüm* vorgeführt hat, könnten ähnliche Forschungen zu vergleichbaren Kostümtypen – Harlekinkostüm, Teufelskostüm, Commedia dell Arte Kostüme etc.– folgen. Allerdings müsste die Methodik flexibel an die vorhandene Quellenlage angepasst werden. Zu Recht verweist Badenhausen immer wieder auf die zeitgleich entstandene Arbeit seines Kommilitonen Winfried Klara. Dieser legte in seiner Dissertation *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung – Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert* eine beispielhafte Methodik für die historische Kostümforschung vor, wie im nächsten Kapitel zu zeigen sein wird.

Badenhausens Verdienst für zukünftige Forschungen liegt in der Aufarbeitung sämtlicher Quellen, die sich vom 16. bis zum 18. Jahrhundert auf das *spanische Kostüm* beziehen. Im Anhang befinden sich zahlreiche Angaben – Bilder, Kritiken, Zensurdokumente etc. – zu Theaterstücken des 18. Jahrhunderts, in denen das *spanische Kostüm* gefordert wurde.

4. Winfried Klara – Theatergeschichte als Formengeschichte des Schauspielkostüms

Das folgende Kapitel widmet sich nun eingehend der 1931 erschienen Dissertation des damals erst fünfundzwanzigjährigen Winfried Klara, mit der er sein Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte in Berlin und Erlangen abschloss. Diese Arbeit erachte ich persönlich als die überzeugendste, die mir auf der Suche nach kostümtheoretischen Forschungsansätzen untergekommen ist. Ich wurde auf diese Arbeit bei der Lektüre von Rolf Badenhausens Dissertation¹⁰⁴ aufmerksam, der auf das baldige Erscheinen einer umfangreichen Dissertation zur Kostümtheorie des 18. Jahrhunderts verweist.¹⁰⁵

Dass der Name dieses Theaterwissenschaftlers heutzutage weitgehend unbekannt ist, liegt keinesfalls an der Unbedeutsamkeit seiner wissenschaftlichen Arbeit, sondern vielmehr an der Tatsache, dass ihm auf Grund einer Lymphdrüsenkrebserkrankung insgesamt für sein Schaffen nur 29 Lebensjahre zur Verfügung standen. Und so kann er – im Gegensatz zu Joseph Gregor – nur auf wenige Publikationen verweisen. Die wenigen Arbeiten, die er hinterlassen hat, zeichnen sich jedoch durch wissenschaftliche Schärfe und Genauigkeit aus. Angesichts seiner Dissertation und seiner weiteren theaterwissenschaftlichen Forschungstätigkeit kann mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass sich dieser junge, ambitionierte Theaterwissenschaftler, der ein Schüler und später auch Assistent Max Herrmanns war, in seiner Disziplin einen Namen gemacht hätte. Und so scheint es mir angebracht, dem Leben und wissenschaftlichen Werdegang dieses weitgehend unbekannten Theaterhistorikers ein paar Seiten dieser Arbeit zu widmen.

4. 1 Leben und wissenschaftliche Laufbahn

Winfried Klara wurde am 26. April 1906 als Sohn eines Ingenieurs geboren. Eine akademische Laufbahn war durch seine familiäre Herkunft nicht vorgezeichnet. Das Interesse am Theater und der Kunst war vermutlich von der Mutter gefördert worden, die mit ihrem Sohn regelmäßig Theateraufführungen besucht und sich selbst intensiv mit Musik beschäftigt haben soll. Ihr verdankte Klara bereits in seiner Kindheit den Kontakt mit dem *Lipperheid'schen Kostümbuch*,¹⁰⁶ das noch heute wichtige Quelleninformationen für jegliche Kostümforschung liefert.

¹⁰⁴ Klara und Badenhausen waren Kommilitonen, die sich während des Studiums unter anderem gemeinsam in der Preußischen Staatsbibliothek um die wissenschaftliche Aufarbeitung der Theatersammlung des Geheimen Hofrats Louis Schneider bemühten. s. Jammers, Antonius: Der junge Theaterwissenschaftler Winfried Klara und seine Beziehung zu Max Herrmann. In: Klara, Winfried. *Theaterbilder. Ihre grundsätzliche Bedeutung und ihre Entwicklung bis auf Jacques Callot*. (Von Max Herrmann aus dem Nachlass in den Jahren 1936 und 1937 zum Druck vorbereitet). Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin, 2005, S. 197–222, Im Folgenden zitiert als Jammers: *Der junge Theaterwissenschaftler Winfried Klara*. hier S. 205.

¹⁰⁵ Badenhausen: *Spanisches Kostüm*. S. 66.

¹⁰⁶ *Katalog der Freiherrlich von Lipperheid'schen Kostümbibliothek*. Band I und II, Berlin: Franz Lipperheide, 1896/1905. Franz von Lipperheide war gelernter Buchhändler, der zunächst in einem Modeverlag arbeitete. 1865 gründete er den Verlag Franz Lipperheide in Berlin und begann mit der Herausgabe des Modemagazins „Modenwelt“. Die umfangreiche Kostümbibliothek, die Franz von Lipperheide zusammentrug, wurde nach seinem Tod dem Kunstgewerbemuseum Berlin übertragen. Noch heute gilt der Katalog dieser Bibliothek als wichtige Quelle bei jeder Art von Kostümforschung.

Bereits in seiner Jugend fertigte Klara für verschiedene Maskenbälle phantasievolle Kostümentwürfe für seine Schwester und Bekannte. Überhaupt war Winfried Klara vielseitig begabt. Neben seiner Begeisterung für klassische Musik – er erhielt Unterricht in Klavier und Gesang – bezeugen zahlreiche Skizzenbücher sein beachtliches graphisches Talent. In Landschafts- und Reiseskizzen zeigt sich eine erstaunliche perspektivische Begabung und Detailfreude. Während seiner Schulzeit besuchte er regelmäßig Theateraufführungen und wirkte im Schultheater auch selbst als Bühnenbildner und Schauspieler mit. Nach seiner Reifeprüfung im Jahr 1925 entschloss sich Klara für ein Studium am völlig neu gegründeten Institut für Theaterwissenschaft in Berlin.

Die Reichshauptstadt hatte er sich als Studienort ausgewählt, (...) An der dortigen Universität hatte sich die noch junge Theaterwissenschaft soeben etabliert: Zwei Jahre vor seinem Studienbeginn nahm dort nach langer Vorbereitungszeit das Institut für Theaterwissenschaft mit den beiden Direktoren Max Herrmann und Julius Petersen seine Arbeit auf; es war die erste derartige Einrichtung in Deutschland, eine bedeutende Pionierleistung für diesen noch jungen Wissenschaftszweig.¹⁰⁷

1929 wechselte Klara an die Universität Erlangen, wo er 1931 promovierte.¹⁰⁸ Neben den theaterwissenschaftlichen Lehrveranstaltungen besuchte Klara auch Vorlesungen der Germanistik und Kunstgeschichte, später in Erlangen auch der Archäologie. Sein Hauptinteresse galt jedoch zweifellos der Theaterwissenschaft.

In Max Herrmann fand der motivierte Student seinen Lehrmeister.¹⁰⁹ Die Beziehung zu Herrmann, die sich während seines Studiums entwickelte, war für den späteren Wissenschaftler Klara thematisch wie methodisch prägend. 1928 erhielt er von Herrmann die entscheidende Anregung für seine Dissertation *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung. Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert*.¹¹⁰ Nach seiner Promotion in Erlangen, kehrte er nach Berlin zurück und wurde 1932 Herrmanns wissenschaftlicher Assistent und damit engster Mitarbeiter.

1932 erkrankte Winfried Klara im Alter von sechsundzwanzig Jahren an Lymphdrüsenkrebs. Heutzutage ist diese Erkrankung bei neunzig Prozent der Patienten durch Bestrahlung und Chemotherapie heilbar. Damals jedoch galt die Krankheit als unheilbar mit einer maximalen Lebenserwartung von wenigen Jahren. Nach der Diagnose blieben Klara noch vier Jahre, in denen er sich intensiv seinen Forschungsarbeiten widmete. Er starb am 24. Februar 1936 und wurde am 27. Februar, genau 5 Jahre nach seiner Promotion, beigesetzt.

¹⁰⁷ Jammers: Der junge Theaterwissenschaftler Winfried Klara. S.198.

¹⁰⁸ Vgl. Lamprecht, Ingolf. Winfried Klara. Eine biographische Skizze. In: Klara, Winfried. Theaterbilder. Ihre grundsätzliche Bedeutung und ihre Entwicklung bis auf Jacques Callot. (Von Max Herrmann aus dem Nachlass in den Jahren 1936 und 1937 zum Druck vorbereitet). Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin, 2005, S. 181–196. Im Folgenden zitiert als Lamprecht: Biographische Skizze. Hier S. 183.

¹⁰⁹ In den überlieferten Vorlesungsmitschriften Klaras finden sich sogar hin und wieder treffende Bleistiftporträts des Professors.

¹¹⁰ Als Grund für den Ortswechsel gibt Antonius Jammers das Fehlen des Graecums in Klaras Ausbildung an. Dies verhinderte seine Promotion in Berlin, da das Graecum an der Philosophischen Fakultät Voraussetzung war. Derselbe Grund dürfte auch Herrmann Schaffner bewegt haben, in Erlangen zu promovieren, obwohl seine Untersuchung auf Berlin spezialisiert war. S. Jammers: Der junge Theaterwissenschaftler Winfried Klara. S.202f.

Die Traueransprachen hielten Prof. Julius Petersen für das Theaterwissenschaftliche Institut und Dr. Hans Knudsen für die Gesellschaft für Theatergeschichte. Prof. Max Herrmann und seine Frau Helene, denen er sich von allen am engsten verbunden gefühlt hatte, mussten als verfemte Juden die Feier aus gezielter Distanz verfolgen.¹¹¹

Dies bezeugt ohne Zweifel die Wertschätzung, die das Fachkollegium dem jungen Wissenschaftler entgegenbrachte.

4. 1. 1 Forschungsschwerpunkte

Bezüglich seiner Forschungsschwerpunkte zeigt sich Klara eindeutig als Herrmann Schüler. Sein besonderes Interesse galt der optischen Dimension des Theaters. Neben seiner Dissertation sind verschiedene Aufsätze und Vorträge erhalten geblieben, die sich immer wieder mit Fragen der Szenographie auseinandersetzen. Für „Die Scene“ verfasste Klara einen Beitrag über den „Bühnenmaler Oskar Schlemmer“ und „Die Bildgestalt von Goethes Dramen“.¹¹² Immer wieder stellt Klara in diesem Zusammenhang die Frage nach dem Quellenwert des Theaterbildes und in weiterer Folge der Theaterfotografie. Eine Abhandlung, die 1935 in der Zeitschrift „Die Bühne“ erschien, beschäftigt sich mit „Photographie und Zeichnung – Zur Frage des künstlerischen Theaterbildes“.¹¹³ Hier zeigt sich ganz deutlich der Einfluss Max Herrmanns, dessen eigene Forschungen sich immer wieder mit dem ikonographischen Problem auseinandersetzten.¹¹⁴ Im Vorwort seiner Dissertation weist Klara explizit auf den Einfluss des Lehrers hin:

Mein verehrter Lehrer, Herr Professor Dr. Max Herrmann, hat die vorliegende Untersuchung angeregt. Es sei erlaubt, ihm dafür und für die Art, wie er sie gefördert und bis zur Veröffentlichung betreut hat, hier meinen aufrichtigen Dank auszusprechen. Er, der als erster auch die Heranziehung des Bildes der theaterwissenschaftlichen Methode eingefügt hat, wie auf die Aufgabe hin, die Schauspielkunst der deutschen klassischen Epoche vom Kostüm aus zu betrachten, d.h. also letzten Endes: vom Bildlichen aus.¹¹⁵

Zentral für Klaras Forschungen war auch die intensive Auseinandersetzung mit der Systematisierung und Katalogisierung theaterhistorischer Buch- und Bildbestände. Schon während seines Studiums engagierte sich Klara tatkräftig für das junge Theaterwissenschaftliche Institut.

Hervorgetan hatte sich Klara damals mit zwei anderen Kommilitonen, als er sich intensiv um die größere Büchersammlung der Gesellschaft für Theatergeschichte kümmerte, die im Institut aufgestellt war. Für

¹¹¹ Lamprecht: Biographische Skizze. S.196.

¹¹² Die Scene -Blätter für Bühnenkunst. herausgegeben von der Vereinigung Künstlerischer Bühnenvorstände e.V., 22. Jahrgang, Berlin 1932, S.89–90; 107–111 und 21–25. zit.nach Lamprecht: Biographische Skizze. S.191.

¹¹³ Die Bühne. Zeitschrift für die Gestaltung des deutschen Theaters. Novemberheft 2, 1935, S.44–47. zit. nach Lamprecht: Biographische Skizze. S.190.

¹¹⁴ Auch Herrmann hatte sich unter diesem Blickwinkel mit dem Bühnenkostüm beschäftigt. So versuchte er anhand eines Vergleichs der Terenzillustrationen des 15. Jahrhunderts mit spätmittelalterlichen Trachten und Darstellungen der bildenden Kunst zu klären, ob es damals bereits spezielle Theaterkostüme gegeben hatte. Noch aufschlussreicher waren seine Forschungen zum Kostüm der Nürnberger Meistersingerbühne. Hier gelang ein beispielhafter Vergleich von im Drama enthaltenen Kostümvorschriften mit zeitgenössischen Trachtenbüchern. Vgl. Corssen, Stefan. *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer, 1998, S. 141.

¹¹⁵ Klara: *Schauspielkostüm*. S. VII.

die wochenlange Neuordnung und Katalogisierung der Buchbestände wurde ihnen nachdrücklich auf der Hauptversammlung der Gesellschaft im April 1928 gedankt. Auch für die Bildersammlung der Gesellschaft übernahm er die Betreuung; er hatte sie damals jedoch nicht nur neu geordnet, sondern zudem Richtlinien für die Systematik des Bestandes und die Verzeichnung der Dokumente erarbeitet und schriftlich fixiert.¹¹⁶

Während seiner Studienzeit in Erlangen blieb Klara weiter für das Theaterwissenschaftliche Institut Berlin aktiv. Er pendelte zwischen Erlangen und Berlin, wo er mit seinen Kommilitonen Rolf Badenhausen und Lotte Labus an der Preußischen Staatsbibliothek die Theater-sammlung des Geheimen Hofrats Louis Schneider ordnete und katalogisierte.

Diese wertvollen historischen Quellen gelangten bereits 1863 als Depositum in die damalige Königliche Bibliothek zu Berlin. Knapp 19 000 Dokumente, größtenteils Theaterzettel, eine Porträtsammlung, zahlreiche Kupferstiche und sonstige theaterbezogene Abbildungen, Briefe, Bücher und Privatdrucke, dies alles erwarb damals die General-Intendanz des Königlichen Schauspiels in Berlin;¹¹⁷

Diese Tätigkeit gewährte Klara, ähnlich wie bei Joseph Gregor und Rolf Badenhausen, Zugang zu unveröffentlichtem Quellenmaterial, das er neben der Ordnungs- und Katalogisierungsarbeit gezielt für seine eigene Forschung nutzte. Die Aufarbeitung und Systematisierung unveröffentlichter Primärquellen kann mit Sicherheit als ein Schwerpunkt seiner Forschungen gelten. So erstellte er beispielsweise als Vorarbeit zu seiner Dissertation ein detailliertes Verzeichnis der von ihm ausgewerteten Rollenbilder, das als Anhang I in seiner Arbeit veröffentlicht wurde.¹¹⁸

Neben seiner theaterhistorischen Forschungstätigkeit beschäftigte sich Klara aber auch aus praktischer Sicht mit dem Kostüm des Gegenwartstheaters. 1933 hielt er im „Collegium Dramaturgicum, Freie Arbeitsgemeinschaft für praktische Theaterfragen“ einen Vortrag mit dem Titel „Regie und Kostüm“¹¹⁹. Über diesen Vortrag ist ein Bericht in der Novemбераusgabe der Zeitschrift „Die Scene“ erhalten, der zeigt, dass Klara nicht nur Historiker, sondern auch Kenner der zeitgenössischen Theaterlandschaft war.

Klara wandte sich vor allem auch an Regisseure und Bühnenbildner; er arbeitete die Beziehungen zwischen Bühnenbild und Kostüm heraus, brachte dazu Beispiele von aktuellen Berliner Aufführungen und verwies auf das Kostüm als Mittel der Darstellung und schloss mit Fragen an die Praktiker bezüglich der Problematik kostümloser Proben bis unmittelbar vor der Premiere.¹²⁰

Klaras Arbeit beschränkte sich also nicht nur auf die historische Theaterforschung, sondern orientierte sich auch an der Theaterpraxis seiner Zeit.

¹¹⁶ Jammers: Der junge Theaterwissenschaftler Winfried Klara. S.201.

¹¹⁷ ebd. S.205.

¹¹⁸ Dieses Verzeichnis ist hinsichtlich seiner Vollständigkeit und Genauigkeit das komplette Gegenteil zu Joseph Gregors Bilderverzeichnis. S. „Anhang I.-Verzeichnis der Rollenbilder in der deutschen Theatergraphik des 18. Jahrhunderts“ Klara: Schauspielkostüm. S. 197–238.

¹¹⁹ Die Scene. Heft 2. 1933, S. 21–25. Zit. nach Jammers: Der junge Theaterwissenschaftler Winfried Klara. S.209.

¹²⁰ Jammers: Der junge Theaterwissenschaftler Winfried Klara. S. 209.

4. 1. 2 Publikationen

Wenngleich einige von Klaras Arbeiten als verschollen gelten, wurden doch auch mehrere seiner begonnenen Vorhaben nach seinem Tod publiziert. So zum Beispiel Klaras nachgelassene Forschungsarbeit *Theaterbilder – Ihre grundsätzliche Bedeutung und ihre Entwicklung bis auf Jacques Callot*, die Max Herrmann nach dessen Tod mühevoll überarbeitete und für den Druck vorbereitete. Dies bezeugt wohl auch die Wertschätzung Herrmanns für seinen Assistenten. Sie wurde jedoch erst 2005 von der Staatsbibliothek Berlin in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für Theatergeschichte herausgegeben. Der Band ist mit unterschiedlichen Artikeln zu Klaras Biographie und der Entstehungsgeschichte der *Theaterbilder* ergänzt.

1936 wurde die 38 Seiten umfassende Arbeit *Vom Aufbau einer Theatersammlung* publiziert, in der Klara seine Erfahrungen mit den von ihm betreuten Sammlungen bilanziert.

Überdies erschien Anfang 1937 –als Band 48 der „Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte“– die Arbeit *Theodor Hosemann. Berliner Theater um 1840. 12 Zeichnungen herausgegeben von W.Klara und R. Badenhausen*.

1938 folgte als Band 50 derselben Schriftenreihe ein Katalog über *Die Bildbestände der Theatersammlung Louis Schneider im Museum der Preussischen Staatstheater Berlin*. Dieser Katalog ist das Ergebnis der bereits erwähnten Bemühungen der drei Studenten Winfried Klara, Rolf Badenhausen und Lotte Labus um die Erschließung der Sammlung Louis Schneider für die Preußische Staatsbibliothek. Allerdings trat Badenhausen als alleiniger Herausgeber auf, verschwieg die Mitwirkung von Lotte Labus komplett und verwies nur im Vorwort auf die Beteiligung Klaras. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass Winfried Klara die alleinige Urhebererschaft des wichtigsten Katalogteiles, nämlich das Verzeichnis der Blattserien mit kurzer Beschreibung und Kommentar der Bilder, zusteht.¹²¹

Auch wenn mehrere Arbeiten posthum publiziert wurden, ist es bedauerlich, dass Klara keine Zeit für eine Fortsetzung seiner Kostümforschungen blieb. Immerhin handelt es sich bei Klaras Dissertation um die überzeugendste Arbeit seiner Generation auf diesem Gebiet. Bis heute hat sie hinsichtlich ihrer Themenwahl und Methodik keine Entsprechung gefunden.

4. 2 Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung

Klaras Dissertation *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung: Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert* erschien 1931 als Band 43 der „Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte“. Neben dem wissenschaftlichen Hauptteil, der aus 196 Seiten besteht, ist sie mit 3 Anhängen¹²², einem Register, sowie 43 Abbildungen versehen und umfasst rund 300 Druckseiten.

¹²¹ Jammers: Der junge Theaterwissenschaftler Winfried Klara. S.217f.

¹²² Anhang I: Verzeichnis der Rollenbilder (Einleitung-Verzeichnis-Register)

Anhang II: Die „Costüme nach der Churfürstlichen Bühne zu Mannheim“.

Die Leitfrage der Forschungsarbeit lautet: Welche Faktoren sind für die Kostümierung im deutschen Schauspiel des 18. Jahrhunderts formgebend?¹²³ Klara unternimmt also den Versuch, die Entwicklung des Schauspiels im 18. Jahrhundert aus dem Blickwinkel seines optischen Erscheinungsbildes zu reflektieren. Schon allein die Herangehensweise ist im Gegensatz zu anderen theaterhistorischen Arbeiten bemerkenswert. In der Einleitung argumentiert er seine Fokussierung auf das Schauspielkostüm des 18. Jahrhunderts folgendermaßen:

Man hat eine hinlänglich deutliche Vorstellung vom Kostüm der barocken Oper und der Maskenkomödie, weil die wundervollen Erscheinungen dieser Gattungen, vom Maler erfunden oder in der Tradition des Spiels entstanden, ohne weiteres zur ästhetischen Betrachtung reizen, weil sie zum Wesentlichen der Theaterkunst des 16. und 17. Jahrhunderts gehören. So gesehen ist es verständlich, daß man die bildnerisch viel dürftigeren Leistungen vernachlässigte, die das bürgerliche Schauspiel auf dem Gebiete des Theaterkostüms hervorgebracht hat.¹²⁴

Anders als Joseph Gregor, der eine bestimmte Darstellungstradition der bildenden Kunst als Ausgangspunkt nimmt, um die Gestaltungsmerkmale des Bühnenkostüms daraus abzuleiten, geht Klara den umgekehrten Weg. Er wählt bewusst eine Theaterform mit bescheidener Bildtradition. Doch anstatt aus diesen „optisch viel dürftigeren Leistungen“ auf eine geringere Bedeutung des Kostüms im 18. Jahrhundert zu schließen, zeigt er auf, dass für die Kostümgestaltung des bürgerlichen Schauspiels lediglich andere Maßstäbe bestehen, die sich aus der Besonderheit der Gattung ergeben.

Sucht man jedoch im Kleid des Schauspielers mehr als das Formale, sieht man es als Bestandteil der Darstellung, so sollte das Schauspielkostüm des 18. Jahrhunderts, das den Notwendigkeiten der Darstellung so sehr untergeordnet war, uns mitten in die Probleme einer wichtigen Epoche des Theaters führen. Das moderne deutsche Schauspiel – dieser Begriff hier immer als Gattung von Theater verstanden – bildet sich im 18. Jahrhundert, und die vorliegende Untersuchung der Kostümierung will zur Erkenntnis dieses Vorganges beitragen.¹²⁵

Klara betrachtet also das Kostüm gerade im Schauspiel nicht nur als ästhetisches Beiwerk, sondern als grundlegendes Darstellungsmittel, dessen Zustandekommen theaterhistorische Entwicklungen sichtbar machen kann. Dem Kostüm wird von vornherein eine ganz spezifische theatrale Eigenständigkeit beigemessen.

Künstlerische Dinge optischer Art sind erfahrungsgemäß die geeignetsten, um an die Frage der stilistischen Entwicklung heranzukommen, und so halte ich deren Herausarbeitung für die besondere Aufgabe meines Themas. Auch wird sich die wesentliche Bedeutung und Verbundenheit des Theaterkunstwerks am deutlichsten im einheitlichen Wandel von Kleid und Spiel erweisen. Dies darzustellen erscheint mir also wichtiger als die Rekonstruktion der Kleidform. Wie der Wert einer nur materiellen Kostümgeschichte halte ich auch die Bedeutung einer nur rekonstruktiven Betrachtung der Theaterkleidung für untergeordnet.¹²⁶

¹²³ Klara: *Schauspielkostüm*. S.82.

¹²⁴ ebd. S. XIII.

¹²⁵ ebd. S. XIII.

¹²⁶ ebd. S. XIVf.

Wie schon im einführenden Teil zu Winfried Klaras persönlichem Werdegang erwähnt wurde, war er vielseitig orientiert und gebildet. Seine Kenntnisse der Kunst-, Mode- und Literaturgeschichte bildeten die wesentliche Grundlage für sein theaterwissenschaftliches Werk. Seine einführenden Bemerkungen legen nahe, dass er das Theaterkostüm als ein kulturelles Produkt wertet, dessen konkrete Form sich aus der Kombination unterschiedlicher Faktoren wie etwa der Zeitmode, den wirtschaftlichen Bedingungen und der Theaterpraxis, ergibt. Damit stehen auch seine Forschungsansätze auf einem wesentlich breiteren Fundament, als die im vorherigen Kapitel diskutierten Arbeiten. Kenntnisse und Arbeitsweisen benachbarter Disziplinen, erachtet Klara für sein Vorhaben als unumgänglich.

Es gilt vielmehr, das Theaterkostüm aus dem Theater und aus der Zeit heraus zu verstehen und zu werten, d.h. den Versuch zu machen, mit dem damaligen Publikum zu sehen; die zeitgenössischen Quellen so zu lesen, wie sie es beanspruchen können; Tradition und Zusammenhänge des Zeitstils gegen persönliche und lokale Eigenheiten zu halten. Vorausgenommen sein muß nur die Kenntnis der benachbarten Kunstentwicklungen und der Mode.¹²⁷

Dieser Ansatz, der heutzutage unter dem Schlagwort „interdisziplinär“ resümiert, ist im Vergleich zu anderen Arbeiten, die in derselben Zeit entstanden und sich so oft in Deskription oder versuchter Rekonstruktion erschöpfen, äußerst fortschrittlich. In Klaras Arbeit greifen Methoden der Kostümforschung, Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte ganz selbstverständlich ineinander. Eine solche Vorgehensweise, wie er sie in der Einleitung formuliert, gibt somit dem viel diskutierten Thema der Theaterhistoriographie eine neue Perspektive; es eröffnet die Möglichkeit, Theatergeschichte auch als Formengeschichte des Kostüms zu schreiben und somit theaterhistorische Entwicklungen über die Kostümforschung sichtbar zu machen.

Durch das Erscheinen im Rahmen der „Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte“ war die Arbeit zum Zeitpunkt ihrer Publikation einem breiten Fachpublikum zugänglich und fand dort auf Anhieb positives Echo.

Auf der nächsten Hauptversammlung der Gesellschaft im Frühjahr 1932 fand die Arbeit große Zustimmung, ja sie wurde „wegen der auf einem umfangreichen Bildmaterial aufgebauten neuen Gesichtspunkte und Ergebnisse als grundlegend“ hingestellt.¹²⁸

Es finden sich zwar immer wieder lobende Äußerungen über Klaras Dissertation, sie kann jedoch auf keine allzu lebhaftete Rezeptionsgeschichte verweisen. Es gibt bislang kaum Sekundärliteratur, die sich ernsthaft mit Werk und Inhalt auseinandersetzt. Dennoch wird auch dieses Werk zum Thema Kostümforschung immer wieder als Referenz angegeben.¹²⁹ Zumeist erschöpft sich das Lob in einem Hinweis auf den vorbildlichen Quellenumgang und die Brauchbarkeit des Materials für zukünftige Forschungsvorhaben. Bislang sind mir persönlich aber nur wenige Fälle bekannt geworden, in denen Klaras Forschungsergebnisse zum Schauspielkostüm mit weiterführenden theaterhistorischen Fragestellungen verknüpft wurden.

¹²⁷ Klara: *Schauspielkostüm*. S. XIV.

¹²⁸ Jammers: *Der junge Theaterwissenschaftler Winfried Klara*. S.207

¹²⁹ Berckenhagen, Ekhardt, Wagner, Gretel (Hrsg.): *Bretter, die die Welt bedeuten. Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm*. Berlin: Dietrich Reimer, 1978, S. 12.

Eines der wenigen Beispiele hierfür wäre Rudolf Münz, der in *seinem Essay Schauspielkunst und Kostüm*¹³⁰ Klaras theoretische Erkenntnisse zum Schauspielkostüm mit seinem eigenen Theateralkonzept verbindet.

Johanna Adlaoui-Mayerl nutzt Klaras Dissertation, um ihrer Diplomarbeit *Den Körper erschaffen – Kostümbildarbeit am Theater*¹³¹ wichtige Eckdaten zur historischen Entwicklung des Kostümbildnerberufes zu Grunde zu legen.

Stefan Corssen widmet Klaras Arbeit in seiner eigenen Dissertation *über Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*¹³² eine knapp zweiseitige Kurzrezension.

Ein Mitgrund für die spärliche wissenschaftliche Rezeption mag auch die Tatsache sein, dass das Werk bislang nur in Frakturschrift vorliegt. Ohne Zweifel mittlerweile eine nicht zu unterschätzende Hemmschwelle bei der wissenschaftlichen Lektüre, die gerade in Bezug auf Eigennamen immer wieder zu Missverständnissen führt.¹³³ Es kann also nicht davon ausgegangen werden, dass Klaras *Schauspielkostüm* zur Standardlektüre des Theaterwissenschaftsstudiums zählt. Im Gegenteil, das *Kostüm* war Zeit meines eigenen Studiums ein selten bis gar nicht behandelter Gegenstand. Und so bot die Lektüre von Klaras Arbeit zum ersten Mal Gelegenheit, einen theoretischen Überblick über grundlegende Entwicklungslinien des Schauspielkostüms im 18. Jahrhundert zu erhalten. Da in den Strukturen der institutionalisierten Theaterbetriebe des deutschsprachigen Raum auch heute noch die Entwicklungen des 18. Jahrhunderts nachwirken, könnte Klaras Arbeit für eine weiterführende theaterwissenschaftliche Kostümforschung wichtige Grundlagen liefern.

4. 2. 1 Quellen

Wie bereits erwähnt, benutzte Klara – vor allem was das Bildmaterial betrifft – großteils unveröffentlichte Primärquellen. Im Vorwort seiner Dissertation richtet Klara besonderen Dank an die „Beamten der Staatsbibliothek Berlin, meine(r) hauptsächliche(n) Arbeitsstätte.“¹³⁴ Zudem vermerkt er in seinen Literaturangaben: „Exemplar, soweit nicht anders angegeben, im Besitz der Staatsbibliothek Berlin“ Solche Exemplare finden sich in seinem Literaturverzeichnis auch tatsächlich kaum. Klara bezog also nahezu sein gesamtes Material aus der Sammlung der Staatsbibliothek Berlin.

¹³⁰ Münz, Rudolf. Schauspielkunst und Kostüm In: Bender, Wolfgang F.(Hrsg): Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren. Stuttgart: Steiner, 1992, S.147–178.

¹³¹ Adlaoui-Mayerl, Johanna. Den Körper erschaffen -Kostümbildarbeit am Theater. Dipl. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2005.

¹³² Corssen, Stefan. *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Niexmeyer, 1998, S.136-138.

¹³³ So musste auch zur Vorbereitung dieser Diplomarbeit zunächst ein Transkript angefertigt werden. Im Zuge dieser Tätigkeit stellte sich heraus, dass auch andere Kollegen durchaus den Tücken der Frakturschrift aufsitzen; mehr als einmal fanden sich gerade bei Eigennamen Buchstabenverwechslungen, die in der weiteren Rezeption scheinbar ungeprüft übernommen wurden. So führt etwa Stefan Corssen den Kostümmaler Johann Wilhelm Meil durchgängig als Johann Wilhelm Weil an.

¹³⁴ Klara: *Schauspielkostüm*. S.VIII.

Im grundlegenden ersten Teil „Das Kostüm im Inszenierungsvorgang“ stützt sich Klara weitgehend auf vorhandene Quellen lokaler Theatergeschichten und Aktenpublikationen. Dabei konzentriert er sich auf die Auswertung der Daten großer Schauspielergesellschaften, wie Ackermann, Koch und Döbbelin, und jene der bekanntesten stehenden Bühnen im 18. Jahrhundert, wie etwa Mannheim und Berlin. Auf die Darstellung der Verhältnisse kleinerer Gesellschaften und der Hoftheater wird verzichtet. Stefan Corssen sieht in dieser Auslassung ein Charakteristikum der frühen Theaterwissenschaft:

Die weniger bekannten Namen wurden in den Theatergeschichten von Löwen und Schmid bekanntlich weitgehend unterschlagen; die Quellenerhebung gestaltet sich für kleinere Truppen somit außerordentlich schwierig. Die Vorstellung, künstlerisch minderbedeutende Ensembles seien keiner Beachtung wert, weil man Theater nur als Kunstwerk analysieren könne, hatte zwar im Zuge der Etablierung der Theaterwissenschaft von ihrer normativen Gesetzeskraft eingebüßt, war aber auch bei Klara noch nicht völlig überwunden.¹³⁵

Für den zweiten Teil „Kostüm und Schauspielkunst“ verwendet Klara – wie er es selbst formuliert – „subjektivere Quellen“, nämlich Kritiken und vor allem bildliche Darstellungen wie Kostümentwürfe und Rollenbilder. Klara erachtete bildliche Darstellungen, wie bereits erwähnt, als das „am meisten stoffgemäße Material“¹³⁶ der Theaterkunst. Seine Dissertation ist gerade durch das veröffentlichte Bildmaterial – insgesamt 43 Abbildungen – besonders anschaulich gestaltet und ermöglicht dem Leser zusätzlich zur wissenschaftlichen Untersuchung den optischen Vergleich einzelner Rollenbilder und Figurinen.

Die Verwendung von Bildern ist für die Theaterwissenschaft noch stets ein heikles Gebiet und wird es der Natur der Dinge nach auch bleiben. [...]Solche indirekten Überreste der Aufführung geben mehr und weniger als die historischen Tatsachen. Es bleibt unserer Interpretation überlassen, in ihnen Darstellung und Wirkung, Schauspieler und Publikum zu fassen. Es ist also eigentlich das schönste und am meisten stoffgemäße Material, das die Betrachtung dieser ganz auf Wirkung und Erlebnis gestellten Theaterkunst sich wünschen kann.¹³⁷

Der Umgang mit Theaterikonographie scheint in der Theaterwissenschaft nach wie vor problematisch zu sein.

Verglichen mit der Bedeutung der Interpretation schriftlicher Quellen fristet die Theaterikonographie bis heute innerhalb der Theaterwissenschaft und der Theaterhistoriographie ein Randdasein. Daß Bilddokumente aber keineswegs nur die verschiedenen Elemente der Theaterdekoration illustrieren, sondern eine autonome Aussagekraft besitzen, die sich sowohl isoliert als auch in Zusammenhang mit Textdokumen-

¹³⁵ Corssen: *Max Herrmann*. S.137.

¹³⁶ Diese Einschätzung deckt sich auch mit dem Ausgangspunkt der vorliegenden Diplomarbeit; das Kostüm ist in der Praxis des institutionalisierten Sprechtheaters eigentlich ein Bereich, der besonders gut dokumentiert ist. Und zwar in bildlicher, wie auch in schriftlicher Hinsicht. Durch die Organisationsstrukturen großer Kostümwerkstätten ist der Herstellungsprozess der Kostüme durch Entwurfskizzen, Anprobenfotos und Produktionsmappen sowie Kostümabläufe hervorragend dokumentiert. Der Quellenwert dieser Informationen ist etwa mit jenem eines Regiebuches vergleichbar. Dennoch wird auch heute bei Aufführungsanalysen nur ganz selten auf dieses Material zurückgegriffen.

¹³⁷ Klara: *Schauspielkostüm*. S.XVI.

ten untersuchen läßt, hat die Berliner Schule um Max Herrmann als erste erkannt und sich dieses Wissen systematisch zu Nutzen gemacht.¹³⁸

Das *Schauspielkostüm* kann in dieser Hinsicht als exemplarische Forschungsarbeit jener frühen Phase gelten. Es ist beachtlich, wie akribisch Klara den Wert jeder bildlichen Quelle bestimmt und diese anschließend mit schriftlichen Dokumenten abgleicht. Er beurteilt die handwerkliche Qualität einer Zeichnung oder eines Kupfers, sowie die gestalterische Hauptintention. Liegt der Schwerpunkt der Graphik auf schauspielerischer Gestik, Kostümdetails oder wird Porträtähnlichkeit angestrebt? Ist die Darstellung somit von schauspieltheoretischen oder ästhetischen Fragen motiviert oder dient sie lediglich dem Starkult eines Schauspielers? Handelt es sich um einen praktischen Entwurf für Bühnenkleidung oder erst um eine Vorlage, die bei der Kostümherstellung nur als ästhetischer Richtwert diene, und deren Realisierung in der Praxis möglicherweise völlig anders aussah? Aus der Übereinstimmung oder Differenz dieses Vergleichs bestimmt Klara die Entwicklungstendenzen des Schauspielkostüms.

Es gilt festzuhalten, was wir so leicht und gern vergessen: daß keines dieser Bilder ein bloßer Bericht ist, daß keines das Gewesene annähernd so vermittelt wie die Prosaschilderung, deren Subjektivität immer leichter einkalkuliert werden kann. Theatergeschichte nach Bildern, das ist, um es vergleichsweise klarzustellen, etwa so wie Schauspielerkritik nach den Widmungsgeschichten der Verehrer.¹³⁹

Über den Quellenwert theaterhistorischer Dokumente ist fachintern viel diskutiert worden. Die von Max Herrmann entwickelte Methode der Rekonstruktion erwies sich im Laufe der Wissenschaftsgeschichte zwar als wenig sinnvoll, dennoch kann die dort entwickelte quellenkritische Methodik auch jetzt noch als Grundlage theaterwissenschaftlicher Forschung gelten. Dietrich Steinbeck nahm in den 70er Jahren eine weitere Systematisierung der Quellen vor; er unterteilt theaterhistorisches Material zunächst grundlegend in unmittelbare und mittelbare Quellen. Eine weitere Unterscheidung trifft er über die Form der Überlieferung in Meta- oder Objektsprache. Das Kostüm an sich ist bei Steinbeck eine unmittelbare, in Objektsprache überlieferte Quelle. Darstellungen des Kostüms wie Rollen- und Szenenbilder, Bühnenfotos, Kostümentwürfe gelten als unmittelbare in Metasprache überlieferte Quellen.¹⁴⁰ Somit gilt jegliches Material zum *Kostüm* zwar als unmittelbare Quelle, es wird aber bis heute in der Praxis kaum zu Forschungszwecken herangezogen. Klara setzt schon 1931 anschaulich um, wie man solches Material quellenkritisch in aussagekräftige Forschungsergebnisse verwandeln kann.

4. 2. 2 Methodik

Die Arbeit gliedert sich in die zwei Teile „Das Kostüm im Inszenierungsvorgang“ und „Kostüm und Schauspielkunst“.

¹³⁸ Corssen: *Max Herrmann*. S.129.

¹³⁹ Klara: *Schauspielkostüm*. S.202.

¹⁴⁰ Steinbeck, Dietrich. *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin, 1970.

Die Zweiteilung der Disposition gründet sich auf eine funktionelle Anschauungsweise vom Bühnenkleid. Man kann nicht Einzelheiten einer solchen Theatererscheinung, die eigentlich nur in der Wirkung existiert, kategorial trennen, wohl aber Bedeutung und Anschauungsweise. Vom Drama aus betrachtet ist das Bühnenkleid wie die Dekoration Bestandteil der Inszenierung, von der Rollendarstellung aus ist es wie die Stimme, die Geste, menschliches- wenn auch nicht körperliches- Ausdrucksmittel. Schon hieraus erhellt, dass man nicht vom Wesen des Theaterkostüms, sondern nur von einzelnen inszenierungsmäßigen oder schauspielkünstlerischen Funktionen spricht, wenn man es etwa nur unter dem Gesichtspunkt der historischen Treue oder der Beziehung zur Zeittracht oder als Charakterisierungsmittel, oder als Bewegungsfaktor beachtet.¹⁴¹

Diese Aufteilung der Untersuchung ermöglicht zwei unterschiedliche Perspektiven auf den Forschungsgegenstand, die letzten Endes wieder als ein Ganzes verstanden werden müssen. Eine solche Vorgehensweise erachte ich persönlich als sehr sinnvoll. Denn obwohl jede theaterhistorische Entwicklung andere Parameter für die Kostümgestaltung definiert, bleiben zwei Fixpunkte immer gleich: die Wirkung nach außen, also das Kostüm im Rahmen einer Inszenierung und seine Rezeption durch das Publikum, und die Wirkung nach innen, das Kostüm und seine Beziehung zum Schauspieler. Und darin liegt bereits eine große Leistung dieser Arbeit: Klara berücksichtigt als Erster, dass ein Kostüm auf zwei Ebenen unterschiedliche Funktionen erfüllt. Zum einen als symbolischer Bestandteil einer Inszenierung, zum anderen als Hilfsmittel der Rollengestaltung für den Schauspieler.

Im ersten Teil „Das Kostüm im Inszenierungsvorgang“ untersucht der Autor also zunächst die Rolle des Kostüms im Verhältnis zu anderen Elementen der Szenographie. Hier werden Fragen der Inszenierungspraxis, der historischen Treue, Beziehungen zur Zeitmode, Probleme der Rollendarstellung etc. erörtert. Diesen ersten Teil untergliedert er in vier Abschnitte.

Zunächst untersucht Klara die Entwicklung und Bedeutung des Kostümfundus. Diese Einrichtung, die erst durch das wechselnde und sich wiederholende Repertoire des Schauspielbetriebs nötig wurde, spiegelt die Anpassung der Theaterpraxis an die Anforderungen einer neuen Theaterform. Somit können über Größe und Zustand des Kostümfundus wichtige Aussagen über die Bedeutung der einzelnen Theater und Truppen getroffen werden.

Anschließend widmet er sich der Frage nach der Herkunft und Verwaltung der Bühnenkleidung. Es gelingt ihm zu zeigen, dass die unterschiedlichen Beschaffungsweisen und Herstellungsverfahren der Kostüme wichtige Erkenntnisse über die unterschiedlichen Organisationsformen der Bühnen liefern können.

Der dritte Abschnitt befasst sich mit der Frage, wer zu welchem Zeitpunkt entscheidet, was auf der Bühne getragen wird. Entlang dieser Frage skizziert Klara die Entwicklung des Regisseurs als eigenständige künstlerische Funktion, sowie die zunehmende Bedeutung eines historisch versierten Kostümzeichners.

Im letzten Abschnitt des ersten Teils findet sich eine Zusammenfassung der einzelnen Forschungsetappen unter dem Titel „Die künstlerische Verantwortlichkeit“. Hier versucht Klara, aus den einzelnen Fallbeispielen grobe Entwicklungslinien zu formulieren.

¹⁴¹ Klara: *Schauspielkostüm*. S. XV.

Der zweite Teil „Kostüm und Schauspielkunst“ behandelt das Kostüm in seiner unmittelbaren Bühnenwirkung und vor allem in seiner Beziehung zum Träger; also das spezifische Kleid des Schauspielers im Moment der Aufführung. Hier geht es um die wechselseitige Beeinflussung von Kostümform und Schauspielkunst, sowie in weiterer Folge um den Versuch einer groben stilistischen Einteilung. Klara befasst sich zunächst mit der „Erscheinung des Schauspielers“ und unterteilt drei stilistische Perioden: Barock, Realismus/Klassizismus, sowie die Jahrhundertwende zum 19. Jahrhundert. Im nächsten Schritt untersucht er die einzelnen Rollenfächer¹⁴² in Hinblick auf die Gestaltungstraditionen der vorher festgelegten Zeitabschnitte. So versucht er zu klären, ob es sich für das untersuchte Rollenfach in seiner historischen Entwicklung um eine typisierende oder individualisierende Charakteristik handelt.

4. 2 .2. 1 Methodikbeispiele

Im Folgenden möchte ich nun anhand einiger ausgewählter Beispiele illustrieren, wie Klara methodisch vorgeht. Sehr anschaulich wird seine Methodik, wenn er im ersten Teil der Untersuchung 14 Aufführungen des Berliner Schauspielhauses, für die Kostümentwürfe des Malers und Kupferstechers Johann Wilhelm Meil erhalten sind, in chronologischer Abfolge miteinander vergleicht. Diese Aufführungen erstrecken sich über einen Zeitraum von 25 Jahren, von 1774 bis 1799 und finden unter den wechselnden Direktionen von Koch, Doebbelin, Engel und Iffland statt. Ziel dieses Vergleichs ist die Bestimmung der Rolle des Kostümmalers bei einer Aufführung.

Ausgangspunkt ist zunächst die Aufführung des „Götz von Berlichingen“ 1774 unter der Direktion Koch, bei der erstmals die Beteiligung eines Kostümmalers belegt werden kann.

Bis dahin passten alle Stücke in die Kleidgarnituren, die in typischen Bestandteilen schon seit mehr als einem Jahrhundert feststanden, die das deutsche Schauspiel von anderen theatralischen Gattungen übernommen hatte und traditionell benutzte. Mit dem „Götz“ aber hatte die Bühne ein neues nie gesehenes Milieu von unumgänglicher dramaturgischer Wichtigkeit darzustellen.¹⁴³

Bis zu diesem Zeitpunkt bestand die Funktion eines Kostüms lediglich darin, das Milieu und den allgemeinen Rollencharakter deutlich zu machen. Deswegen wurde die Garderobe auch kostümtechnisch in Rollenfächern aufgeteilt. Eine gravierende Veränderung des Milieus im literarischen Drama, wie sie Goethes *Götz von Berlichingen* darstellt, fordert nun also zunehmend eine Adaptierung des Kostümierungsprinzips. Durch die Notwendigkeit, eine nationale Vergangenheit darzustellen entsteht eine neue Kostümgattung: die altdeutsche Garnitur, die sich an der deutschen Renaissance mode orientiert. Da nun also ans Kostüm ein historischer Anspruch gestellt wird, engagiert Koch den kostümhistorisch versierten Maler Meil, der seit 1786 in Dresden für die Feierlichkeiten und Opern des preußischen Hofes Festkostüme entwirft. Dieser zeichnet Entwürfe für die Hauptrollen im „Götz“.

¹⁴² Der Fürst, Der romantische Held, Der Offizier, Der moderne Liebhaber, Die Heroine, Die Liebhaberin, Die Soubrette, Charakterrollen.

¹⁴³ Klara: *Schauspielkostüm*. S. 37.

Klara vergleicht die Figurine der „Elisabeth“, die ihm als einziges Zeugnis von Meils Arbeit für diese Aufführung vorliegt, mit der damaligen Zeitmode und stellt fest, dass sich dieser Kostümentwurf eindeutig an historischen Gewandformen orientiert.

Die einzige Figurine jener „Götz“-Aufführung, die mir bekannt geworden ist, der Entwurf für die „Elisabeth“ (Abb.20) zeigt denn auch im Schnitt eine weitgehende Lösung von der Zeitmode. Die kurze Taille, die dunkle Farbe, das Streifenmotiv, der Kopfputz sind wirklich historische und der eigenen Zeit ungewohnte Einzelheiten.¹⁴⁴

Die historische Vergangenheit eines Stücks wird nun also auch im Schauspielkostüm sichtbar gemacht.¹⁴⁵ Obwohl die Aufführung ein durchschlagender Erfolg ist und dies in den Kritiken immer wieder auf das „vollkommene Kostüm“ zurückgeführt wird, darf nicht davon ausgegangen werden, dass diese Aufführung die eigenständige künstlerische Funktion des Kostümbildners auf Anhieb durchgesetzt hat. Hier lässt sich vielmehr der Ausgangspunkt eines solchen Vorhabens erkennen. Denn auch wenn ein Kostümmaler einen konkreten Entwurf vorlegte, wurde doch dessen Umsetzung von den Gebräuchen der Theaterpraxis bestimmt.

Die verschiedenen Besprechungen der Aufführung erwähnten Meil als den Urheber der benutzten Kostümzeichnungen, jede äußert sich auch anerkennend über die getragenen Kleider, aber keine lobt sie als künstlerische Schöpfungen des Malers. Man glaubt vielmehr, dem historischen Kostüm selbst gegenüber zu stehen (...)¹⁴⁶

Dass dieser Versuch, historische Kleidformen auf die Bühne zu bringen, für die Schauspieler ungewohnt war und zunächst Protest hervorrief, zeigen folgende Äußerungen:

So sieht aber auch kein Entwurf aus, der nach Geschmack, Figur und Spiel einer Schauspielerin des 18. Jahrhunderts gemacht ist. Glücklicherweise wissen wir, was die Darstellerin der Elisabeth, Mme. Starke, die sich nach Meils Entwurf kleiden sollte, dazu meinte. Karl Lessing schreibt: (...)Meil hatte sehr gute Zeichnungen dazu gemacht. Madame Starkin konnte sie selbst nicht tadeln und war doch mit der ihrigen unzufrieden. Denn er hätte die Kleidung nach ihrer Figur angeben, und nicht eine Figur erfinden sollen, der freylich diese Costüm-Kleidung, aber nicht ihr, ungemein schön stand. Doch welches Künstlers Sorge geht so weit? Genug, Meils Zeichnungen waren schön und geschmackvoll. Unsere Frauenzimmer können sich sehr oft nach der Mode, aber selten nach Costüme und Zeichnung gut kleiden.“¹⁴⁷

Die historischen Kostümentwürfe kollidierten also zunächst noch mit der Eitelkeit der Schauspieler, da es bis dahin gebräuchlich war, dass die Schauspieler selbst für die Kostümwahl verantwortlich waren. Dementsprechend war den Darstellern im 18. Jahrhundert vor allem daran gelegen, in der Theaterkleidung die eigenen körperlichen Vorzüge möglichst schmeichelhaft zum Ausdruck zu bringen. „[Die Schauspieler] haben stets das Bestreben, das neueste, das

¹⁴⁴ Klara: *Schauspielkostüm*. S.40f.

¹⁴⁵ Diese Praxis war bei Hof schon ab dem 17. Jahrhundert durchaus verbreitet. Anlässlich bestimmter Feierlichkeiten wurden Kostümmaler mit dem Entwurf spezieller Festkostüme für den Adel beauftragt. In England macht sich Inigo Jones mit seinen Kostümentwürfen für die höfischen Masks einen Namen. Die überlieferten Kostümskizzen Antonio Daniele Bertolis, der von 1704 bis 1743 am Wiener Hof tätig war, zeigen, dass hier zum Verkleidungszweck bewusst historische Gewandformen aufgegriffen wurden. Etwa 300 Stück dieser handkolorierten Zeichnungen befinden sich heute im Besitz des Österreichischen Theatermuseums, vgl. Ebersberger, Annemarie: *Das Kostümwerk D. A. Bertolis*. Diss. Universität Wien, 1961.

¹⁴⁶ Klara: *Schauspielkostüm*. S.38.

¹⁴⁷ ebd. S.40f.

schönste, das modernste Kleid zu tragen, das für sie gemacht wurde. Sie kostümieren ja sich, gewiß auch die Rolle, aber nicht das Stück.“¹⁴⁸ Mit einem vorgegebenen Entwurf entsteht nun also immer häufiger die Streitfrage, wem im ästhetischen Zweifelsfalle der Vortritt gebührt: dem Rollencharakter oder der individuellen Physiognomie des Schauspielers.¹⁴⁹ So verschieben sich nun sukzessive auch die Machtverhältnisse auf dem Theater; von der Vorherrschaft der Schauspielerpersönlichkeit hin zum harmonischen Gesamtbild einer Inszenierung. Klara weist jedoch darauf hin, dass gerade in Kostümfragen die Entwürfe des Kostümzeichners – auf Grund der anfänglich noch sehr starken Machtposition der Schauspieler – zunächst nur unverbindliche Vorschläge darstellten. Daher müssen bildliche Quellen, die als Kostümentwürfe identifiziert wurden, mit äußerster Vorsicht behandelt werden. Sie zeigen keine historische Realität, sondern allerhöchstens eine kostümhistorische Zielsetzung. Das tatsächliche Bühnenkostüm im 18. Jahrhundert war stets ein Kompromiss aus zeitgenössischer Ästhetik, Theatertradition, Milieugerechtheit und Spielnotwendigkeit. Dass dieser Zustand jedoch um die Jahrhundertwende zunehmend verändert werden sollte, untermauert Klara mit einem Auszug aus den Berliner Theatergesetzen von 1802, die unter Ifflands Intendanz erlassen wurden.

Die verschiedenen Directionen des Königl. National-Theaters zu Berlin haben sich stets nach allen Kräften angelegen seyn lassen, in den fremden Kostümen die möglichste Wahrheit zu erreichen. Sie haben zu dem End die Zeichnungen eines berühmten Meisters sich zu verschaffen gesucht und darnach arbeiten lassen. Allein man hat wenig auf diese gesehen oder so viele eigene Zusätze hinzugethan, daß oft aus diesen Kostümkleidern die sonderbarste Mischung von Fremdheit und Negligée unserer Zeiten entstanden ist. Die Direction ist durch rechten Tadel, mit dem man ihr diesen Uebelstand vorgeworfen hat, oft in nicht geringe Verlegenheit gesetzt worden (...) Wenn jemand an der Zeichnung eines fremden Kostüms etwas findet, wovon er glaubt, daß es ihn besonders entstellt: So wird die Direction gern Vorstellungen annehmen, um mit Berathung des zustehenden Richters dem Kleide eine Wendung zu verschaffen, welche im Kostüm bleibt (...)¹⁵⁰

Hier zeigt sich sehr schön Klaras vergleichendes Verfahren, das beim bildlichen Entwurf ansetzt und von Kritiken, Schauspielerreaktionen, Briefdokumenten und Theatergesetzen relativiert wird.

Im weiteren Verlauf dieses Vergleichs der 14 Aufführungen geht Klara anschaulich auf den ikonographischen Unterschied zwischen einem Kostümentwurf und einem Rollenbild ein. Für die Hamlet-Inszenierung von 1777 unter Schröder existieren mehrere widersprüchliche Quellen: zum einen Meils Kostümentwürfe, zum anderen gestochene Rollenbilder von Daniel Chodowiecki, auf denen Spielszenen abgebildet sind. Interessant ist hier die Figur der „Ophelia“.

Auf Meils koloriertem Entwurf findet sich die Farbangabe: „Kleid in Grün mit rosa und Gold.“ Klara fügt hier die Bemerkung an, dass diese Beschriftung mit Tinte vorgenommen wurde. Somit ist dies wohl die ursprüngliche Anweisung für die Farbgebung. Daneben findet

¹⁴⁸ Klara: *Schauspielkostüm*. S. 19.

¹⁴⁹ Dieser Konflikt hat auch in der heutigen Kostümpraxis nichts an Aktualität verloren. Immer wieder stellt sich die Frage, ob die Ästhetik des Kostüms sich mehr nach dem individuellen Körper des Schauspielers, oder der intendierten Rollengestaltung des Regisseurs zu richten hat.

¹⁵⁰ Klara: *Schauspielkostüm*. S.41f.

sich jedoch die Bleistiftnotiz: „NB sie war aber schwarz mit rothem Streifen.“¹⁵¹ Auf Chodowieckis Rollenbild ist die „Ophelia“ im Gegensatz zu „Hamlet“ jedoch eindeutig hell gekleidet. Bei diesem Beispiel kollidieren die Aussagen des Entwurfs mit Zeugnissen zum Theatergebrauch und der künstlerische Darstellung auf dem Rollenkupfer. Hier wird deutlich, wie unmöglich es wäre, aus diesen doch recht aussagekräftigen Quellen, die sich auf ein und dasselbe Kostüm beziehen, jemals die tatsächliche Kostümform zu rekonstruieren. Dennoch können genau diese Widersprüche wichtige Forschungsergebnisse liefern:

Argumentiert man aus Perspektive des Dichters mit dem Charakter der Rolle, so käme der „Ophelia“ als ein kindliches, zartes Geschöpf, ein helles Gewand zu. Dies entspricht der ursprünglichen Absicht Meils. Für das schwarze Gewand spricht, laut Klara, ein Grundgesetz der damaligen theatralischen Kostümästhetik; wie in der Oper oder der Maskenkomödie mussten sich zusammengehörende Paare auch optisch entsprechen. So müsste sich also „Ophelia“ aus dramaturgischen Gründen der schwarzen Trauerkleidung „Hamlets“ angleichen.

Daß ein moderner realistischer Künstler wie Chodowiecki in seiner zumindest auch illustrativen Ausdeutung der Dichtung diese äußerliche Symbolik nicht berücksichtigte, wäre verständlich bei ihm, den die Zeit den „Seelenmaler“ nennt, dem individuelle Charakteristik der dichterischen Figuren das erste Ziel ist.¹⁵²

Der gestaltende Maler ist also weniger der kostümhistorischen Wirklichkeit verpflichtet, sondern vielmehr an einer möglichst dramatischen Darstellung interessiert. Ihm geht es vor allem darum, den Kontrast von Hamlets einsamer Trauerkleidung inmitten der prächtigen Hofkleidung herauszuarbeiten. Klara fügt an, dass diese Tendenz auch in anderen Rollenbildern Chodowieckis sichtbar wird, in denen er „(...) die in Natur gewiß ebenso schwarzen Stiefel und Hüte der Partner in der Zeichnung viel heller als Hamlets Anzug erscheinen ließ.“¹⁵³

Hier zeigt sich, wie wichtig es ist, historische Quellen zu differenzieren. Aus dem Abwiegen widersprüchlicher Aussagen ergibt sich ein deutlich weitläufigeres Bild der Kostümsituation des 18. Jahrhunderts, die den theatertheoretischen und -praktischen Umwälzungen jener Zeit wohl mehr entspricht, als Gregors Versuch eine einheitliche Entwicklungslinie aufzuzeigen.

Ein anderer – meiner Meinung nach – wichtiger Abschnitt des ersten Teils beschäftigt sich mit der Frage, in welchen Medien des 18. Jahrhundert überhaupt vom Kostüm gesprochen wird, beziehungsweise in welchen Druckformaten Kostümdarstellungen Verbreitung fanden. Diese Frage ist für jegliche theaterwissenschaftliche Kostümforschung von besonderer Wichtigkeit. Denn wie sich im Zuge der Recherche zu dieser Arbeit herausstellte, sucht man oft aus Gewohnheitsgründen an den falschen Stellen. Der gesellschaftliche Stellenwert des Theaters

¹⁵¹ Klara: *Schauspielkostüm*. S.45.

¹⁵² ebd. S.46.

¹⁵³ ebd. S.45.

spiegelt sich auch in seiner Präsenz im öffentlichen Diskurs. So gilt es, für den entsprechenden Zeitraum, die richtigen Quellen erst aufzuspüren.¹⁵⁴

Das Aufkommen gestochener Rollenbilder im 18. Jahrhundert, die zunächst einzeln veröffentlicht werden, mündet in die Entwicklung umfangreicher Publikationsserien, in denen die Theaterdirektionen ihre Kostümarbeit rechtfertigen und systematisch verbreiten. In England findet sich diese Tradition bereits im 17. Jahrhundert.

An der Qualität und Quantität der englischen Theatergraphik gemessen wirkt die deutsche Produktion spärlich und provinziell, (...) Von einer dichten und wirksamen Tradition wie dort kann in Deutschland nicht die Rede sein. Mangelndes Interesse des einseitig literarisch eingestellten Publikums läßt glückliche Ansätze einzelner Publizisten stets nach kurzem versanden.¹⁵⁵

Klara konstatiert in Deutschland einen Unterschied der Bildtradition zwischen Nord und Süd, den er auf den Puritanismus des Nordens und der damit verbundenen Abneigung gegen „reklamehafte bildliche Zurschaustellung“ zurückführt. Als wichtigen Vorreiter einer bildlichen Tradition nennt er Wien, mit der 1786 vom Kaiser gegründeten Schauspielergalerie des Burgtheaters und den Arbeiten des Schauspielers und Malers Josef Lange. Zunächst existieren hauptsächlich Einzelstiche, doch mit dem zunehmenden Bildinteresse des Publikums entwickeln sich um die Jahrhundertwende – ausgehend von Mannheim unter Iffland – allmählich systematische Kostümfolgen einzelner Inszenierungen, die von den Theaterdirektionen herausgegeben werden.

In solchen anonymen Kostümlättern gibt jedes Theater von Bedeutung dem Publikum Rechenschaft über seine Inszenierungsarbeit und den anderen Bühnen instruktive Vorbilder, die allgemeine Verbreitung der historischen Kostümierung wesentlich fördern.¹⁵⁶

Die Tatsache, dass diese Stiche weder Porträtähnlichkeit noch schauspielerischen Ausdruck aufweisen, sondern sich im Wesentlichen auf Kostümdetails konzentrieren weisen diese Publikationen als Vereinheitlichungsversuch des historischen Kostümierungsprinzips aus.¹⁵⁷ Dass solche Versuche auch stark an Einzelpersonlichkeiten – wie etwa Iffland – gebunden sind, zeigt die Tatsache, dass die Kostümpublikation *Costüme nach der Churfürstlichen Bühne zu Mannheim* nach dessen Weggang unterbleibt. Dafür setzt er diese Tätigkeit ab 1802 in Berlin fort. Dort erscheinen die *Die Kostüme auf dem Königl. Nationaltheater in Berlin unter der Direktion des Herrn Iffland*, die Hermann Schaffner näher untersucht hat.

¹⁵⁴ Ein Beispiel hierfür wäre das „Journal des Luxus und der Moden“, eine deutsche Modezeitschrift die von 1786 bis 1827 von Friedrich Justin Bertuch und Georg Melchior Kraus herausgegeben wurde. Diese monatlich erscheinende Zeitschrift verbreitete Kleider- und Interieurmode im deutschsprachigen Raum. Dass in diesen Heften auch regelmäßig Spielpläne der stehenden Bühnen jener Zeit, also etwa Mannheim, Hamburg, Berlin und Wien abgedruckt wurden, verblüffte mich bei der ersten Durchsicht. Hier spiegelt sich die enge Bindung zwischen Theater und Mode im 18. Jahrhundert wider. Aus heutiger Sicht scheint es unvorstellbar, dass in einer namhaften Modezeitschrift wie etwa der Vogue, Theaterspielpläne abgedruckt werden.

¹⁵⁵ Klara: *Schauspielkostüm*. S. 28f.

¹⁵⁶ ebd. S. 30.

¹⁵⁷ Vgl. Schaffner: *Kostümreform*.

Die Aufmachung dieses Werkes ist größer, dem maßgeblichen Einfluß des Theaters entsprechend, Strich-technik und Erscheinungsform sind auf große Verbreitung berechnet. Der Stil der Zeichner – meist ist es H.A.Dähling – ist moderner und routinierter, oft wird Porträtähnlichkeit gegeben, nur bei Ifflands Kostümen ist der Schauspielernamenname genannt. Die Berliner Publikation findet Nachahmung in Wien, München und auch in Paris.¹⁵⁸

Der Vergleich solcher Publikationsreihen zeigt, wie die stehenden Theater damit beginnen auf Kostümebene miteinander zu konkurrieren. Dadurch bilden sich allmählich optische Darstellungsmaßstäbe heraus, an die sich jedes Theater, das nicht als provinziell gelten will, halten muss. Das Kostüm wird also zum Vergleichsmaßstab konkurrierender Theater. Überdies verfestigen sich einzelne Rollen wie etwa jene des „Hamlet“ zu optischen Typen, die teilweise bis heute nachwirken.¹⁵⁹

Die Herausbildung solcher Kostümtypen wird im zweiten Teil detaillierter untersucht. Auch hieraus soll ein Beispiel für Klaras Methodik gezeigt werden. Wie bereits erwähnt, konzentriert sich der zweite Abschnitt mehr auf die Wechselwirkungen von Kostüm und Schauspieler. Das anfängliche Kleid des Rollenfaches ist noch unpersönlich, auf einen allgemeinen Charaktertypus und Milieugerechtigkeit ausgerichtet. In der literarischen Entwicklung des Dramas wird jedoch allmählich der spezifische Charakter einer Figur bestimmend. Diese Psychologisierung wirkt sich auch auf das Schauspielkostüm aus.

Das Kostüm eines „Hamlet“ etwa, wurde nicht eigens für die Rolle erfunden. Es ist anfänglich noch die übliche Kleidung eines tragischen Helden und entwickelt sich erst durch Wiederholung und bildliche Tradition zum charakteristischen Kostüm dieser Rolle. In weiterer Folge wird damit begonnen, durch die individuelle Trageweise, den psychischen Zustand der Figur auch im Kostüm sichtbar zu machen.

Der alte tragische Held war entweder korrekt angezogen oder unmöglich, die Hamlet-Spieler charakterisieren in Form und Sitz der Kleidungsstücke, besonders die Darstellung des Wahnsinns wird mit Nuancen der Verwahrlosung, mit einem rutschenden Strumpf etwa, unterstützt.¹⁶⁰

Diese Veränderung der Darstellungsweise ist auch der veränderten Geisteshaltung des Rationalismus und der damit einhergehenden Forderung nach (theatralischer) „Wahrscheinlichkeit“ geschuldet.

Ebenso wie Gottsched eines Tages ethnographisch und historisch echte Inszenierung verlangte, weil sein wissenschaftliches Bewußtsein Anstoß genommen hatte, entsteht gegen 1750 der noch mehr realistische Anspruch an das Kostüm, die augenblickliche äußere Situation des dargestellten Menschen zu berücksichtigen.“¹⁶¹

Diese Forderung nach „Wahrscheinlichkeit“ in der Kleidung geht mit einer wichtigen modegeschichtlichen Entwicklung einher: von England ausgehend entwickelt sich in der Mitte des

¹⁵⁸ Klara: *Schauspielkostüm*. S. 30f.

¹⁵⁹ Das typische Hamlet-Kostüm orientierte sich an der spanischen Mode des 16. Jahrhunderts. Auch heute noch sind Restbestände dieser Kostümtradition feststellbar. Kaum ein Kostümbildner verzichtet heutzutage bei einer Hamlet-Neuinszenierung auf formelle Anleihen aus der spanischen Mode.

¹⁶⁰ Klara: *Schauspielkostüm*. S.86.

¹⁶¹ ebd. S.87.

18. Jahrhunderts ein Kleidungsprinzip, das fortan nicht mehr nur Hof- und Négligékleidung unterscheidet, sondern der alltäglichen Situation angemessen sein muss. Hier zeigt sich, wie sehr Geistes-, Mode- und Theatergeschichte ineinander greifen.

4. 2. 2. 2 Ergebnisse

Klara nimmt in der Zusammenfassung des ersten Teils keine Kategorisierung der Kostümverhältnisse vor. Er betrachtet vielmehr die Produktionsverhältnisse und Gestaltungsschwerpunkte der unterschiedlichen Theater als Einzelfälle, die in Summe gesehen lediglich eine Tendenz formulieren können. Klara verweist explizit darauf, dass solche Entwicklungen immer im Fließen begriffen sind und damit auch nur in ihrer Dynamik fassbar werden. Seine Arbeit zeigt hier bereits 1931 einen Ansatz, den Stefan Corssen im abschließenden Kapitel seiner Dissertation unter dem Titel „Theaterwissenschaft übermorgen“ als mögliche Zukunftsperspektive der Theaterwissenschaft formuliert.

Von wesentlicher Bedeutung für die Erforschung des Theaters in Vergangenheit und Gegenwart ist der Perspektivenwechsel: Indem man Theater nicht länger als Monument versteht oder zu einem solchen rekonstruiert, sondern als einen zeitlich bedingten Prozeß analysiert. Nicht die statische Anschauung, sondern die dynamische Wahrnehmung wird zum entscheidenden Merkmal einer zukünftigen Theatralitätsforschung.¹⁶²

Zwar spricht Klara noch vom „Theaterkunstwerk“, er betrachtet jedoch die wechselseitige Beeinflussung von Kostüm und Spiel als dynamischen Prozess, der nur über seine grundlegenden Umschlagpunkte sichtbar gemacht werden kann. Trotz seiner akribischen Forschungsarbeit verweist er auch immer wieder auf die Zufälligkeit theatraler Erscheinungsformen. Und tatsächlich ist der Zufall in der Theaterpraxis ein nicht zu unterschätzendes Moment und sollte auch bei jeder Form theaterwissenschaftlicher Forschung berücksichtigt werden. Hier zeigt sich seine Arbeitsweise einmal mehr als äußerst fortschrittlich. Zudem verweist er auf das Wirken künstlerischer Ausnahmepersönlichkeiten, die sich ebenso wenig systematisieren lassen.

Als vorläufiges Zwischenergebnis des ersten Teils formuliert Klara drei Entwicklungsstufen, welche, „sich für jedes Theater entsprechend abwandeln lassen.“¹⁶³

Eine erste Stufe bildet die Zeit vom Wirken der Neuberin um 1740 bis zur Uraufführung des „Götz“ 1774. Das Schauspielkostüm dieser Zeit scheint maßgeblich an der französischen Tradition der Tragödie und des Lustspiels orientiert. In dieser Zeit ist der Fundus der jeweiligen Truppe, aus dem alle Stücke ausgestattet werden, maßgeblich. Daher kann in diesem Zeitraum in Kostümfragen vom Stil einer bestimmten Zeit oder einer bestimmten Truppe gesprochen werden.

Die zweite Stufe leitet mit der „Götz“-Aufführung im historischen Stück die Orientierung an individueller Kostümechtheit ein. Die im Fundus vorhandenen Garnituren werden nach

¹⁶² Corssen: *Max Herrmann*. S. 192.

¹⁶³ Klara: *Schauspielkostüm*. S. 83.

Stückgruppen sortiert und bei Neuanschaffung wird ein Kostümkenner zu Rate gezogen. Dieser Kenner ist Dramaturg oder Kostümzeichner und macht einen unverbindlichen Vorschlag, der jedoch keinen zwangsläufigen Einfluss auf die tatsächliche Aufführung haben muss. Die neue Funktion des Regisseurs bringt eine künstlerisch überwachende Instanz in den Theaterbetrieb. Er achtet darauf, dass die Schauspieler sich milieugerecht kleiden und die Standesabstufungen optisch einhalten. Seine künstlerische Leistung besteht vorerst in einer bewussten Farbsymbolik. In diesem Zeitraum entsteht das Schauspielkostüm als einmalige Erscheinung und wird vom Publikum als Leistung des Schauspielers gewertet; es entsteht nach einer historisch fundierten Vorlage, wird bewusst gewählt und entsprechend aufgeputzt.

Um die Jahrhundertwende zeichnet sich dann ein weiterer Umbruch ab: Der Wille des Regisseurs beginnt sich in allen Einzelheiten der Inszenierung durchzusetzen. Der Rahmen für die angestrebte Einheit der Inszenierung wird enger und fokussiert sich auf das einzelne Drama selbst. Die Leistung des Regisseurs besteht nun auch in der Schöpfung der Kostümentwürfe.

Man hätte sehr bequem von vornherein argumentieren können, der Schauspieler sei stets der Urheber seiner Kleidung, denn wenn sie ihm auch aufdiktiert wurde, so sei sie doch eben für ihn gewählt. Ich halte es für den wesentlichen Ertrag dieses ersten Teils der Untersuchung, daß man nun mit der Kenntnis der entstehungsgemäßen Struktur des Schauspielkostüms weit besser gerüstet ist für die persönliche und stilistische Zuordnung der einzelnen Erscheinungen.¹⁶⁴

Im zweiten Teil der Untersuchung legt Klara noch einmal in allen Einzelheiten dar, dass sich mit der Etablierung des bürgerlichen Schauspiels auch eine ganz spezifische Kostümform herausbildet: das Schauspielkostüm.

Die veränderte Inszenierungsweise rückt das Schauspielkostüm sogar aus dem künstlerischen Bereich heraus. Mit der Beteiligung des Kostümzeichners und des Dramaturgen kommen den Bildungsansprüchen des Publikums nachgebend, historische, also wissenschaftliche, Rücksichten herein.¹⁶⁵

Die Zielsetzung dieser Kostümform ist – im Gegensatz zur Oper – nicht länger die bildnerische Monumentalität sondern vielmehr eine individuelle Charakterisierung des bürgerlichen Menschen.

Das moderne Leben oder die historische Kenntnis gelten als Maßstab für die vor allem erstrebte Natürlichkeit. Man kostümiert den Menschen selbst, einen Menschen der Gegenwart oder Vergangenheit, nicht eine Theaterfigur.¹⁶⁶

Damit begründet er auf wissenschaftlicher Ebene jene Trennung des Schauspielkostüms von den Darstellungstraditionen der Oper und des Tanzes, die bis heute im Herstellungsprozess der unterschiedlichen Kostüme spürbar ist. Dies ist ein Beispiel dafür, warum Klaras Arbeit auch aus heutiger Sicht so sehr beeindruckend sein kann.

Die traditionelle Einordnung der Darstellung wie des Kostüms in die Fachtypen ist durchbrochen. Der einzelne Anzug wird vom Schauspieler oder Regisseur für die einzelne Rolle gewählt. Dies bedeutet vor

¹⁶⁴ Klara: *Schauspielkostüm*. S. 84.

¹⁶⁵ ebd. S. 193.

¹⁶⁶ ebd. S. 195.

allem Gewinn für die formale Charakteristik. Die Aussage über den Rollencharakter ist prägnanter und differenzierter, und zwar in realistischem und psychologischem Sinne.¹⁶⁷

Dies erklärt die bemerkenswert enge Verbindung des Schauspielers mit seinem Kostüm, wie schon im ersten Kapitel dieser Diplomarbeit angemerkt wurde.

4. 2. 3 Kostümbegriff

Die Besonderheit an Klaras Arbeit, ist die Einschränkung auf den Begriff *Schauspielkostüm*. Diese Spezifikation zeigt bereits auf Begriffsebene, dass Klara die Kostümgestaltung der verschiedenen Theatergattungen ganz unterschiedlichen Zielsetzungen verpflichtet sieht. Klara wertet das *Schauspielkostüm* nicht nur als ästhetische Kleidform, sondern als grundlegenden Bestandteil der Darstellung, der dementsprechend denselben Entwicklungen unterworfen ist, wie die Theaterform selbst.

In dieser Hinsicht unterscheidet sich Klara maßgeblich von den anderen, im Zuge dieser Arbeit untersuchten Arbeiten zum Bühnenkostüm. Denn durch diesen Ansatz gelingt es ihm, einen direkten Bezug zwischen Kostüm und Theaterform herzustellen, was von Boehn, Gregor, Badenhausen und Schaffner nur bedingt oder indirekt gelingt. Die ewigen Streitfragen nach dem Grad der Stilisierung oder der historischen Treue rücken somit in den Hintergrund und präsentieren sich lediglich als einzelne Aspekte unter vielen anderen.

Die theatergeschichtliche Literatur hat zwar notwendigerweise die Kostümfragen dieser Zeit oft berührt. Aber sie tat es unbewusst von einem höchst voreingenommenen Standpunkt aus. Man mag jedes jener Bücher über die Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts aufschlagen, man wird stets vom damals noch so „unvollkommenen“, „mangelhaften“ Kostüm hören und von einer „Reform“ deren es dringend bedurft hätte. Es scheint überraschenderweise ein fester künstlerischer Maßstab vorhanden zu sein. Sieht man jedoch näher zu, so stellt sich regelmäßig der Begriff der historischen Echtheit als solcher heraus. –Diesen untheatralischen Maßstab aufzugeben, ist aber die erste Bedingung für eine fruchtbare Betrachtung der Theaterkleidung.¹⁶⁸

Der Begriff *Schauspielkostüm* ist Klaras eigentliches methodisches Werkzeug. Durch diesen gattungsspezifischen Kostümbegriff vermeidet er jegliche Abschweifungen zu andern Kostüm- und Theaterformen. Alle Beobachtungen zu den Charakteristika der neuen Gattung *Schauspiel* werden aufs Kostüm bezogen und überprüft. So gelingt es ihm, für das Schauspiel zwischen 1750 und 1810 ein neues Kostümierungsprinzip nachzuweisen.

4. 2. 4 Zusammenfassung

Klaras Arbeit stellt mit Abstand den brauchbarsten Ansatz für eine zukünftige, theaterwissenschaftliche Kostümforschung dar. Sie stellt eine Methodik bereit, die auch aus heutiger Sicht noch sinnvoll erscheint. Dreh- und Angelpunkt der Arbeit ist zunächst die Spezifizierung des Kostümbegriffs hinsichtlich der Theaterform, auf die er angewandt wird. Dadurch ergeben

¹⁶⁷ Klara: *Schauspielkostüm*. S. 195.

¹⁶⁸ ebd. S. XIII f.

sich keine missverständlichen Verallgemeinerungen und der spezifische Charakter der neuen Gattung *Schauspiel* kann befriedigend am Beispiel des Kostüms herausgearbeitet werden. So könnte etwa der Begriff *Schauspielkostüm*, wie Klara ihn geprägt hat, auf heutige Schauspielformen angewendet und überprüft werden.

Die Zweiteilung der Arbeit zeigt, dass das Kostüm auf dem Theater in mehreren Dimensionen eine Rolle spielt und sich dementsprechend eine theoretische Betrachtung nicht nur auf eine Seite beschränken darf. Es gibt keine Inszenierung ohne Kostüm, und kein Kostüm ohne den Körper, der es trägt. Das Kostüm als Teil einer Aufführungsanalyse muss also sowohl in seiner Funktion für die gesamte Inszenierung, als auch in seiner Bedeutung für den einzelnen Darsteller thematisiert werden.

Zentral ist auch die genaue Auswertung all jener Materialien, die sich auf das Kostüm beziehen. Was Klara am beispielhaften Umgang mit der Theaterikonographie des 18. Jahrhunderts demonstriert, kann auch im 21. Jahrhundert von zentraler Bedeutung sein. Durch die technische Entwicklung besteht mittlerweile eher ein Dokumentationsüberfluss. Bei der Analyse zeitgenössischer Inszenierungen kann nicht nur auf Entwürfe, Anprobenfotos und Kostümläufe zurückgegriffen werden, die einzelnen Aufführungen sind auch vielfach in Bild und Ton dokumentiert. Es wäre interessant, diese unmittelbaren Quellen nach Klaras Vorbild gegeneinander zu stellen und auszuwerten. Was Klara für die historische Theaterforschung geleistet hat, bietet durchaus auch Ansatzpunkte für das Forschungsfeld der zeitgenössischen Aufführungsanalyse.

„Es gilt vielmehr, das Theaterkostüm aus dem Theater und aus der Zeit heraus zu verstehen und zu werten, (...)“¹⁶⁹ Nimmt man Klaras Forschungsansatz für das 18. Jahrhundert als Formel, so hieße das, dass sich seine Methodik auf die heutige Situation entsprechend umformen ließe. Mathematisch gesprochen ist Klaras Unbekannte die genaue Form eines historischen Theaterkostüms. Dieser Unbekannten versucht er über einen Abgleich verschiedener Quellen möglichst nahe zu kommen. Das Theaterkostüm ist in der historischen Forschung somit eine Variable, die durch Kombination mehrerer Konstanten, eingegrenzt werden kann. In der heutigen Theaterwissenschaft ist die Erschließung der Gegenwartsdramatik wichtiger als je zuvor. Die Vorzeichen für diese Art von Forschung –im Gegensatz zur historischen– sind genau umgekehrt. Für Inszenierungs- und Aufführungsanalysen liegen alle Quellen vor, welche die historische Forschung erst mühsam erschließen muss: das subjektive Theatererlebnis des Analysierenden an sich, Zeugnisse über die Entstehung der spezifischen Aufführung wie Regiebücher, Proben- und Aufführungsfotos, Videomitschnitte, Zeugnisse der Rezeption wie Kritiken, Berichte etc. und eben auch die genaue Form des Kostüms bzw. Dokumentationen über den Herstellungsprozess desselben. Die Unbekannte des 21. Jahrhunderts ist die Theaterform selbst. Mit Klaras Ansatz gesprochen, müsste die Formel somit für das 21. Jahrhundert lauten:

„Es gilt vielmehr, das Theater aus dem Theaterkostüm und der Zeit heraus zu verstehen und zu werten.“

¹⁶⁹ Klara: *Schauspielkostüm*. S. VIII.

5. Bausteine zur Kostümanalyse

Wie sich in den vorhergegangenen Kapiteln gezeigt hat, ist das Kostüm ein wichtiges Bindeglied zwischen Theatertheorie und Theaterpraxis. Denn wie auch immer sich die Theaterform entwickelt; im Zentrum des Theaterspiels steht ein bekleideter Mensch. Und die Kleidung die er trägt, lässt sich zu seinem Körper, den anderen Darstellern, dem theatralen Geschehen sowie der Kultur, in der dieses Theater stattfindet in Beziehung setzen. Das Kostüm ist deshalb – meiner Meinung nach – ein viel versprechender Anhaltspunkt für eine Wissenschaft, die nicht aufhört, sich über die Flüchtigkeit ihres Gegenstandes zu beklagen. Die Frage ist nur, wie sich eine Analyse des Kostüms sinnvoll in die vorhandene theaterwissenschaftliche Methodik einfügen ließe. Dieser Frage möchte ich im folgenden Kapitel nachgehen.

Winfried Klaras Arbeit zum Schauspielkostüm des 18. Jahrhunderts liegt nun genau 80 Jahre zurück und hat trotz ihres Potenzials keine systematische Bühnenkostümforschung begründet. Dennoch hat das vorhergehende Kapitel gezeigt, dass Klaras methodische Grundlagen auch heute noch für jede historische Fragestellung hilfreich sein können. Zudem sehe ich persönlich die Möglichkeit, diese Methodik für eine Analyse des Gegenwartstheaters nutzbar zu machen. Denn wie sich im Verlauf meines Studiums herausgestellt hat, wird es immer schwieriger zeitgenössische Theaterproduktionen analytisch zu erfassen. Warum also nicht beim Kostüm ansetzen?

Um einen ersten Versuch in diese Richtung zu wagen, ist es nötig, einen gedanklichen Perspektivenwechsel vorzunehmen. Die Fragestellung der vorangegangenen Kapitel widmete sich vor allem den kostümtheoretischen Ansätzen einer historiographisch orientierten Theaterwissenschaft. Allerdings zeichnete sich das Fach – im Gegensatz zu Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte – seit seinen Anfängen gerade dadurch aus, dass es auch die dramatische Gegenwart in seine Forschungen integrieren wollte. Vor allem Max Herrmann forderte von Anbeginn eine Gleichgewichtung von Vergangenheit und Gegenwart in Lehre und Forschung. Dieser Anspruch trat im Laufe der Wissenschaftsgeschichte endlose methodische Diskussionen los, mit welchen Mitteln und unter welchen Gesichtspunkten ein so flüchtiger Gegenstand wie das Theater, dingfest gemacht werden könne. Im weiteren Verlauf möchte ich also nun auf die „andere Seite“ der Theaterwissenschaft wechseln. Jene Seite, die sich analytisch mit dem aktuellen Theatergeschehen befasst.

Wir brauchen die Erfassung des Gegenwartstheaters als kritischen Horizont für die Theatergeschichtsschreibung; wir brauchen Aufführungsanalysen als Inspiration und Korrektiv für die Theoriearbeit, und wir brauchen sie als Fundus für die Theatergeschichte der Zukunft.¹⁷⁰

Für diesen Fundus einer Theatergeschichte der Zukunft – wie Guido Hiß es formuliert hat – könnte auch eine Analyse des Kostüms einen wichtigen Beitrag leisten. Zumal die theaterwis-

¹⁷⁰ Hiß, Guido. Zur Aufführungsanalyse. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.). *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Berlin, 1990, S. 65-80, hier S. 66.

senschaftliche Methodik bei der Analyse der Gegenwartsdramatik nach wie vor an ihre Grenzen stößt.

Vor allen Dingen bei jenen Theaterformen, die seit den neunziger Jahren unter dem – von Hans Thies-Lehmann geprägten – Begriff des *postdramatischen Theaters* subsumiert werden, herrscht noch immer analytische Ratlosigkeit. Solche Aufführungen sind längst nicht mehr über den Begriff der Inszenierung fassbar. Nach Wegfall einer literarischen Vorlage, eines festgeschriebenen Rollenpersonals und eines stringenten Handlungsablaufs, muss auch die Identität des Schauspielers auf dem Theater neu verhandelt werden. Dem Analytiker entfallen somit wichtige Bezugssysteme, an denen er seine Überlegungen fixieren kann. Ein wichtiger Ansatzpunkt zur Erschließung solcher Figuren könnte deren optisches Erscheinungsbild sein.

Auch wenn es unmöglich ist, im Zuge dieser Arbeit allen Strömungen des Theaters im 20. Jahrhundert gerecht zu werden, so gibt es doch eine wichtige Gemeinsamkeit all dieser Theaterformen; die Funktion des Kostümbildners, die aus dem Theaterbetrieb des 20. Und 21. Jahrhunderts nicht mehr weg zu denken ist. Er entwirft das optische Erscheinungsbild des Darstellers. Mag die Produktion auch noch so klein oder gering budgetiert sein, es gibt immer eine Person, die sich ausschließlich mit der Kostümgestaltung befasst. Für alle Kostüme, die während der Aufführung zu sehen sind, zeichnet sich der Kostümbildner verantwortlich. Das Kostüm stellt also – nach meinem Dafürhalten – ein relativ stabiles, analytisches Bezugssystem dar, da es der Verantwortung einer Person unterliegt und meist bis ins kleinste Detail durchdacht ist. Denn selbst wenn die Figuren auf der Bühne nicht einmal mehr über ihre Kommunikation erschließbar sind, weil sie nicht mehr in einen wirklichen Dialog mit einem Gegenüber treten, so tragen sie doch immer Kleidung. Und diese Kleidung setzt sie zwangsläufig in ein bestimmtes Verhältnis zu den anderen Darstellern, dem Bühnenraum und auch den Zuschauern. Mag das Bühnengeschehen auch noch so ungewohnt und beliebig scheinen, die Kostüme sind alles andere als Zufall. Deshalb glaube ich, dass eine kritische Betrachtung der Kostüme jeder Aufführungsanalyse zuträglich sein könnte.

Allerdings sollte die Analyse des Kostüms kein interpretatorischer Selbstzweck sein. Denn gerade die Wahrnehmung und Beurteilung der Kleidung unterliegt hochgradig den kulturellen Konventionen und subjektiven Bewertungsmaßstäben jedes Einzelnen. Vielmehr sollten die Assoziationen, die zum Kostüm freigesetzt werden, mit anderen Aspekten der Aufführung zusammengeführt werden und ergänzend in eine Gesamtbetrachtung einfließen. Auf Basis dieser Überlegungen möchte ich nun der Frage nachgehen, welche theoretischen Diskurse und praktischen Überlegungen für eine intendierte kostümtheoretische Analyse hilfreich sein könnten.

Wie am Beispiel von Klaras Arbeit sichtbar gemacht wurde, übernimmt das Kostüm sowohl für den Darsteller, als auch für die Gesamtinszenierung bestimmte Funktionen. Genauso wie es auch unsere Kleidung im Alltag tut. Eine kurze Zusammenschau verschiedener Diskurse des 20. Jahrhunderts, die sich mit der Bedeutung der Kleidung auseinandergesetzt haben, soll einen theoretischen Anstoß geben, nach welchen Gesichtspunkten sich das Bühnenkostüm untersuchen ließe. Im Anschluss daran möchte ich auf Basis meiner eigenen Erfahrungen im

Kostümbereich praktische Überlegungen anstellen, welche Quellen und Fragestellungen für eine Kostümanalyse relevant sein könnten.

5.1 Theoretische Bekleidungsdiskurse

Um sich den Funktionen des Bühnenkostüms langsam anzunähern, lohnt sich es sich wohl zunächst einmal, vom kleinstmöglichen Nenner auszugehen; nämlich von der simplen Feststellung, dass es sich bei jedem Bühnenkostüm zunächst einmal um Kleidung im weitesten Sinne handelt. Und die erste Schwierigkeit bei jeder Auseinandersetzung mit Kleidung, ist deren bewusste Wahrnehmung.

Kleidung artikuliert sich nur durch ihre Beziehung zum Träger, für den sie bestimmte Funktionen übernimmt. Ein Kleidungsstück, das nicht getragen wird, ist ein Stück Stoff in einer bestimmten Form und Farbe. Die abgelegten Kostüme in einem Theaterfundus sind somit leblose Überreste einer vergangenen Theaterrealität, die höchstens noch durch Stoff und Verarbeitungstechnik von der Zeit ihrer Herstellung und der beabsichtigten Ästhetik zeugen. Ohne Träger ist Kleidung ein bloßes Objekt, das lediglich nach historischen Aspekten untersucht werden kann. Interessant wird eine Analyse der Kleidung erst in Kombination mit dem Menschen, der sie trägt. Gleichzeitig liegt darin auch die besondere Schwierigkeit. Denn wie kann man einen so dynamischen Prozess theoretisch erfassen?

Nachdem ich bei meiner Recherche auf wenig brauchbares Material gestoßen bin, das sich aus theaterwissenschaftlichem Blickwinkel mit der Kleidung des Darstellers befasst, ist es notwendig, einen theoretischen Exkurs in benachbarte Disziplinen zu wagen. Sowohl in der Psychologie, als auch in der Soziologie kommt der theoretischen Auseinandersetzung mit Kleidung ein hoher Stellenwert zu. Der Ansatz, dass sich über die Kleidung einer unbekannten Person Rückschlüsse auf deren psychische Verfasstheit und gesellschaftliche Positionierung ziehen lassen, geht auf den englischen Psychologen John Carl Flugel zurück und wurde sowohl von der Soziologie, als auch später von der Theaterwissenschaft aufgegriffen.

Flugel legte in seiner Arbeit *The psychology of clothes*¹⁷¹ wesentliche Grundlagen für die theoretische Auseinandersetzung mit dem Phänomen Kleidung. Sie erschien 1930 und wurde vorwiegend im englischsprachigen Raum rezipiert. Dennoch wirken Flugels Erkenntnisse auch im deutschsprachigen Raum bis heute grundlegend nach. Daher möchte ich seine Ansätze auch der vorliegenden Arbeit zu Grunde legen.

Aufgrund der durch die Kleidung vermittelten Bewegungen der Gliedmaßen, und nicht der Bewegung der Körperteile selbst, können wir auf den ersten Blick beurteilen, ob dieser Bekannte freundlich ist oder wütend, erschreckt, neugierig, gehetzt oder entspannt. Im Fall eines uns bislang unbekannten Menschen sagt uns die Kleidung, die er trägt, sofort etwas über sein Geschlecht, seinen Beruf, seine Nationalität und seinen gesell-

¹⁷¹ Flugel, John Carl: Psychologie der Kleidung. In: Bovenschen, Silvia (Hrsg.): *Die Listen der Mode*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986, S. 208–263. Im Folgenden zitiert als Flugel: *Psychologie der Kleidung*.

schaftlichen Status; lange bevor wir damit beginnen können, seine Züge und seine Sprechweise genauer zu erkunden, sind wir somit in der Lage, unser Verhalten ihm gegenüber vorläufig festzulegen.¹⁷²

Kleidung und Individuum bilden also für den Betrachter eine optische Einheit. Ein Kleidungsstück, das von einem Menschen im Alltag getragen wird, verschmilzt in der Wahrnehmung mit seiner Gesamterscheinung. Ein Kleidungsstück, das auf der Bühne von einem Darsteller getragen wird, verschmilzt in der Wahrnehmung mit seiner dramatischen Rolle. Diese Tatsache macht jede wissenschaftliche Beschäftigung mit Kleidung jeder Art so komplex. Denn wenn die (Selbst-)Darstellung mit Hilfe der Kleidung gelingt, so wird die dargestellte Rolle – im sozialen wie im theatralen Kontext – als Realität angenommen. Erst wenn Kleidung und Körper des Trägers einen Widerspruch sichtbar machen – etwa durch schlechte Passform – wird die Kleidung als Hilfsmittel einer Darstellung erkannt. Bevor aber vom Bühnenkostüm gesprochen werden kann, gilt es auf theoretischer Ebene zu klären, welche Funktionen der Kleidung bislang überhaupt zugesprochen wurden.

5. 1. 1 Funktionen der Kleidung in der Psychologie

Es ist die Selbstverständlichkeit, mit der wir uns jeden Morgen ankleiden, die uns den Blick auf die Komplexität des Vorganges verstellt. Erst die Vorstellung, es einmal nicht zu tun und nackt die Wohnung zu verlassen, führt uns vor Augen, welche Wichtigkeit der Kleidung im alltäglichen Leben zukommt.

Wenn uns also jemand auffordern würde, heute doch einmal die Kleidung wegzulassen, wie würden wir argumentieren, dass wir unter keinen Umständen auf unsere Kleider verzichten können? Zunächst wohl damit, dass es draußen zu kalt oder zu nass sei, wir uns der Umwelt nicht ungeschützt aussetzen wollen. Oder damit, dass wir uns schämen vor anderen nackt zu sein. Man könnte auch argumentieren, dass wir doch mit Kleidung wesentlich schöner anzusehen seien, sie uns gewissermaßen schmückt und unseren Körper vorteilhaft zur Geltung bringt. In diesem Sinne erhält die Kleidung, die wir so selbstverständlich aus dem Schrank nehmen plötzlich unterschiedliche Funktionen. Zum einen für uns als Individuum, das sich kleidet, zum anderen für die umgebende Gesellschaft, die auf diese Kleidung reagiert oder den ästhetischen Rahmen vorgibt.

John Carl Flugel analysierte in seiner Arbeit *The psychology of clothes* sowohl den individuellen als auch den gesellschaftlichen Symbolwert der Kleidung. Diese Arbeit, die auf den Erkenntnissen der Psychoanalyse aufbaut, definiert die Bedeutung der Kleidung als Spannungsverhältnis der drei Grundfunktionen *Schmuck*, *Scham* und *Schutz*, die sich – dem kulturellen Kontext entsprechend – unterschiedlich kombinieren. Über diese Grundfunktionen herrschte schon vorher unter Ethnologen und Anthropologen Einigkeit. Flugels Verdienst liegt vor allem in der Betonung des dynamischen Prinzips zwischen diesen Einzelfunktionen, die durch unterschiedliche Gewichtungen eine Reihe weiterer Funktionen generieren. Seine Arbeit ist

¹⁷² Flugel: *Psychologie der Kleidung*. S. 208.

hinsichtlich ihrer Systematisierung bis heute eine wichtige Grundlage für jede Auseinandersetzung mit den Funktionen der Kleidung.

5. 1. 1. 1 Schmuck

Obwohl man vielleicht im ersten Moment dazu geneigt ist, das Schutzmotiv als wichtigste Grundfunktion der Kleidung anzunehmen, gilt das Schmuckmotiv unter Ethnologen und Anthropologen eindeutig als primäre Funktion der Kleidung.

Das anthropologische Material macht deutlich, daß es unter den primitivsten Völkern zwar unbekleidete, aber keine ungeschmückten Menschen gibt. Vergleicht man Onto- und Phylogenese, so hat es den Anschein, daß sich auch bei kleinen Kindern die Lust am Schmücken früher entwickelt, als das Gefühl der Scham beim Entblößen.¹⁷³

Nimmt man als Grundfunktion der Kleidung also das Schmuckmotiv an, so kündigt sich hier bereits jene Problematik an, welche die Auseinandersetzung mit Kleidung so vielschichtig gestaltet: das menschliche Bedürfnis, den eigenen Körper mit Hilfe der Kleidung einem sozialen Kontext einzugliedern und ihn gleichzeitig von anderen Körpern abzugrenzen. Kurz gesagt: soziale Uniformierung bei gleichzeitiger Individualisierung. Grundvoraussetzung für die Ausprägung des Schmuckmotivs ist somit die Existenz eines Gegenübers. Denn ohne Zuschauer hätte das Schmücken des eigenen Körpers wenig Sinn. Das Schmuckmotiv folgt also immer der Intention einer Selbstdarstellung innerhalb einer Gesellschaft.

Kleidung markiert somit auf dem menschlichen Körper eine Grenze zwischen Individualität und Gesellschaftlichkeit. Sie ist das Bindeglied zwischen innen und außen: zum einen umhüllt sie den individuellen Körper und ermöglicht diesem durch die Kontaktstelle von Haut und Stoff ein Bewusstsein seiner eigenen physischen Beschaffenheit. Man kann also sagen, die Art, wie Kleidung den Körper umfasst, hat unmittelbare Auswirkungen auf die individuelle Selbstwahrnehmung. Zum anderen wirkt Kleidung gleichzeitig als optisches Signal nach außen auf einen potentiellen Betrachter und ermöglicht diesem eine Einschätzung seines Gegenübers. Kleidung realisiert also auf dem menschlichen Körper zugleich eine individuelle, als auch eine gesellschaftliche Funktion.

Im Laufe der Bekleidungs Geschichte wechselten Ornamente und Farben schnell von der reinen Schmuckfunktion zur Kennzeichnung des sozialen Ranges oder politischen Amtes eines Individuums. In jeder hierarchischen Organisationsform bildeten sich strenge Systeme für Kleidungs- und Schmuckgebrauch aus, die den gesellschaftlichen Rang sichtbar machten und somit auf den ersten Blick eine rasche Einordnung erlaubten. So zum Beispiel die unterschiedlichen Borten der römischen Toga, die durch ihre Farbe und Breite die soziale und politische Stellung eines Bürgers anzeigten.¹⁷⁴ Ebenso wurden nationale, regionale oder berufliche Zugehörigkeit in Form der Tracht sichtbar gemacht

¹⁷³ Flugel: *Psychologie der Kleidung*. S. 210.

¹⁷⁴ vgl. Bönsch, Annemarie. *Formengeschichte europäischer Kleidung*. Wien: Böhlau, 2001, S. 46f.

Dennoch kann man sagen, dass all diese unterschiedlichen Erscheinungsformen demselben Grundprinzip verpflichtet sind: Abgrenzung des Individuums bei gleichzeitiger Einordnung in den Kontext seiner Umgebung. Ohne genauer auf diese unterschiedlichen Tendenzen einzugehen, kann man schon auf Basis dieser Überlegungen festhalten, dass der Kleidung eine gewisse Doppelfunktion inne wohnt. Das optische Signal, das sie auszusenden im Stande ist, bezieht sich zugleich auf den Träger selbst, als auch auf seine Umwelt.

5. 1. 1. 2 Scham

Über das Schammotiv wird das Verhältnis des individuellen Körpers zur Moral der umgebenden Gesellschaft bestimmt. Das Bedürfnis, beziehungsweise die Pflicht, bestimmte Teile des Körpers zu bedecken oder zu betonen ist an ästhetische Normen und Moralvorstellungen der jeweiligen Gesellschaft gebunden. Die Ausdrucksformen von Scham, die sich gerade in der Kleidung manifestieren, sind vielgestaltig und variabel. Sie ändern sich nicht nur regional, sondern unterliegen auch der gesellschaftlichen Entwicklung sowie sozialen Konventionen. Wie der Körper in der Öffentlichkeit präsentiert wird, gibt Aufschluss über das Körper- und Menschenbild der jeweiligen Kultur. Über das Schammotiv werden somit gesellschaftliche Normen direkt auf dem Körper des Individuums festgelegt. Die Kleidformen einer bestimmten Gesellschaft sind also immer auch Indikator für deren moralische Gesinnung.

Flugel entwickelte diesbezüglich ein komplexes System der Einzelkomponenten des Schammotivs, die zwar interessant, für das Thema dieser Arbeit jedoch nicht relevant sind. Viel wichtiger erscheint das Verhältnis der Motive Scham und Schmuck. Flugel beschreibt unsere Haltung gegenüber der Kleidung als von vornherein „ambivalent“. Kleidung soll einerseits die Funktion erfüllen, uns zu schmücken, den Körper zu verschönern, damit er möglichst die Bewunderung unserer Mitmenschen auf sich zieht. Andererseits bewirkt die Scham, dass bestimmte körperliche Qualitäten verborgen werden müssen, um der Gesellschaft zu entsprechen. Diese Ambivalenz veranlasst Flugel sogar, die Verwendung von Kleidung aus psychologischer Sicht in die Nähe eines neurotischen Symptoms zu rücken.

Wir versuchen, mit Hilfe der Kleidung zwei einander widersprechende Neigungen zu befriedigen, und wir betrachten daher die Kleidung unter zwei unvereinbaren Blickwinkeln: einerseits, um unsere Reize zur Schau zu stellen, andererseits um unsere Scham zu verbergen.¹⁷⁵

Wichtig für diese Untersuchung ist die Feststellung, dass Kleidung auch eine moralische Grenze zu markieren scheint, an der Individuum und Gesellschaft über den Körper verhandeln.

¹⁷⁵ Flugel: *Psychologie der Kleidung*, S. 213.

5. 1. 1. 3 Schutz

Das Schutzmotiv erscheint gern auf den ersten Blick als wichtigste Funktion der Kleidung. Als Grund für diese Überbewertung der Schutzfunktion nennt Flugel den menschlichen Hang zur Rationalisierung:

Es ist durchaus möglich, dass menschliche Wesen in praktisch unbedecktem Zustand in einer der unfreundlichsten Regionen der bewohnten Welt existieren; dies sollte uns warnen, die Bedeutung des Schutzmotivs im Vergleich mit dem Schmuck und Schammotiv zu übertreiben; dies insbesondere, weil das Schutzmotiv in gewisser Weise >rationaler< und der Realität angemessener als andere Motive erscheint und der Mensch immer zur Rationalisierung neigt.¹⁷⁶

Flugel reiht das Schutzmotiv in seiner Hierarchie an letzter Stelle.

Man kann relativ leicht erkennen, wie dieser einmal erreichte bedeutende Kompromiß zwischen den einander widerstrebenden Motiven von Schmücken und Scham durch das dritte Motiv, das des Schutzes, verstärkt wurde. Die Kleidung, die sich bereits als ein bemerkenswert erfolgreiches Mittel zur Harmonisierung zweier scheinbar unvereinbarer Einstellungen dem menschlichen Körper erwiesen hatte, ließ sich auf eine dritte Weise vorteilhaft verwenden – als Schutz des Körpers vor dem unangenehmen Gefühl der Kälte.¹⁷⁷

Tatsächlich ist Kleidung im Stande, in Extremsituationen physischen Schutz zu bieten. So zum Beispiel Sport- oder Militärkleidung, die den Körper gegen Unfälle und Angriffe schützen. Oder Spezialkleidung, die den Körper bei Kälte vor erheblichem Wärmeverlust bewahrt oder ihm Schutz vor zu großer Hitze gewährt.

Ebenso kann Kleidung psychischen Schutz geben; beispielsweise die Mönchskutte, die den Körper des Trägers vor Verführung und Versuchungen der sündigen Welt abschirmen soll. Auch der dunkle Businessanzug des Mannes soll nicht nur Seriosität suggerieren, sondern kann den Träger durch das weiße Hemd und den steifen Kragen hinter den Attributen moralischer Makellosigkeit verbergen. Generell lässt sich bemerken, dass Kleidung uns von der unfreundlichen Umwelt abschirmen kann und gewissermaßen – mittels eines hochgeschlagenen Mantelkragens vielleicht – Rückzug auf eine Insel vertrauter Stofflichkeit erlaubt. Gerne wird in diesem Zusammenhang umgangssprachlich von der „zweiten Haut“ gesprochen, was darauf hinweist, dass der Körper sich regelrecht in seine Hülle hinein lebt und mit ihr verschmelzen kann.

Man verwendete das Schutzmotiv, psychologisch gesprochen, als eine »Rationalisierung« der beiden anderen Motive, und dank dieses Vorgangs erweckt der Mensch den Anschein (dem er auch glaubte), dem reinen Vernunftmotiv der Gesundheitsvorsorge zu folgen, während er in Wirklichkeit von dem primitiveren Konflikt zwischen Scham und Zurschaustellung getrieben wurde.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Flugel: *Psychologie der Kleidung*, S. 246.

¹⁷⁷ ebd. S. 214.

¹⁷⁸ ebd. S. 215.

5. 1. 2 Funktionen der Kleidung in der Soziologie

Die Grundfunktionen der Kleidung wurden also erstmals in der Psychologie thematisiert. In weiterer Folge war es jedoch vor allem die Soziologie, die reges Interesse an einem theoretischen Bekleidungsdiskurs zeigte. Flugels Ansatz wurde von unterschiedlichen Soziologen aufgegriffen, um die Ausbildung einer gesellschaftlichen Identität zu erklären. Dies beweist, dass der Kleidung im gesellschaftlichen Kontext eine hohe Symbolwirkung zugesprochen wird.

Das Konzept des soziologischen Subjekts geht davon aus, dass sich *Identität* erst in einer Wechselwirkung von Individuum und Umwelt ausbilden kann. Der Sozialpsychologe G.H. Mead beschrieb den Begriff *Identität* als Produkt eines Kommunikationsprozesses zwischen Individuum und Gesellschaft. Laut Mead kann erst durch die Kommunikation des Ichs mit der umgebenden Gesellschaft eine Identität erworben werden.

Der Einzelne erfährt sich –nicht direkt, sondern nur indirekt- aus der besonderen Sicht anderer Mitglieder der gleichen gesellschaftlichen Gruppe oder aus der verallgemeinerten Sicht der gesellschaftlichen Gruppe als Ganzes, zu der er gehört.¹⁷⁹

Identitätsbildung ist also nach Mead ohne die umgebende Gesellschaft undenkbar. Erst wenn ein Individuum durch die Sicht- und Verhaltensweisen seiner Umwelt objektiviert wird, kann es sich selber als Subjekt wahrnehmen. Diese Identität, die ihm auf der Basis gesellschaftlicher Konventionen zugeschrieben wird, ist aber kein schlüssiges Produkt, sondern die Summe der unterschiedlichen Beziehungen, die im Rahmen der jeweiligen gesellschaftlichen Gruppe eingegangen werden können.

Wir haben viele verschiedene Beziehungen zu verschiedenen Menschen. Für den einen Menschen bedeuten wir dieses, für den anderen jenes. (...) Wir spalten uns in die verschiedensten Identitäten auf, wenn wir zu unseren Bekannten sprechen.¹⁸⁰

Zum einen wird *Identität* also in Anlehnung an eine Gemeinschaft konstituiert, zum anderen wird sie erst dann sichtbar, wenn sich der Einzelne der Gruppe nicht nur unterordnet, sondern sich gleichzeitig von ihr absetzt und seinen Platz innerhalb der Gemeinschaft behauptet.

Entsprechend bestimmt Mead die Verwendung von Symbolen als entscheidende Voraussetzung für die Ausbildung von Identität: Denn mit Hilfe der Symbole kann der einzelne sich sowohl als Mitglied der Gemeinschaft, die allgemein diese Symbole verwendet, als auch als ein einzelner, der sich von den anderen Mitgliedern der Gesellschaft durch seine spezielle Verwendung der Symbole unterscheidet, darstellen. Mead zieht daraus den Schluß, daß die Körperlichkeit des einzelnen für die Erfahrung und Ausbildung einer eigenen Identität funktionslos bleibt, daß Identität allein auf dem Weg diskursiver Verständigung, also nur im Medium der Sprache erworben werden kann.¹⁸¹

Ein solcher Identitätsbegriff, der nur auf diskursiver Kommunikation aufbaut, hat, hätte - konsequent gedacht- zur Folge, dass eine Person, die nicht über die Möglichkeit verfügt sich verbal mitzuteilen, keine Identität entwickeln könnte. Gregory Stone erweiterte Meads Identi-

¹⁷⁹ Mead, G.H. *Geist, Identität und Gesellschaft*, Frankfurt a. Main, 1975, Erstauflage 1934, S. 180.

¹⁸⁰ Mead: *Identität und Gesellschaft*. S. 184.

¹⁸¹ Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. S. 95f.

tätsbegriff in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts um den Aspekt der *präsentativen Kommunikation*.

Appearance, then, is that phase of the social transaction which establishes identification of the participants. As such, it may be distinguished from discourse, which we conceptualize as the text of transaction – what the parties are discussing. Appearance and discourse are two distinct dimensions of the social transaction. (...) Ordinarily appearance is communicated by such non-verbal symbols as gestures, grooming, clothing, location and the like; discourse by verbal symbolism.¹⁸²

Bei Stone setzt sich der Identitätsbegriff also aus *präsentativer* und *diskursiver Kommunikation* zusammen, wobei die Erscheinung – wie bei Flugel – vorrangig ist. Dieser Ansatz misst der Kleidung in Hinblick auf die Identitätsbildung innerhalb der Gesellschaft einen zentralen Stellenwert bei. Denn noch bevor ein verbaler Diskurs einsetzen kann, gelangen wir zu einer Ersteinschätzung unseres Gegenübers, allein auf Grund der Art wie sich jemand kleidet, bewegt, schminkt und frisiert. Wie jemand sein Äußeres präsentiert, gibt also zugleich Aufschluss darüber, wie er sich selbst sieht und wie er von anderen gesehen werden möchte. Das bedeutet, dass durch das Hilfsmittel Kleidung auch gezielt eine bestimmte Identität angenommen werden kann. Aus dem „sich kleiden“ kann also im Kontext einer Gesellschaft ein „sich verkleiden“ werden.

Die drei Phasen der sozialen Identitätsausbildung erläutert Stone am Beispiel der Kleidung.

1. „*pre-play, investiture, and the ubiquitous mother*“ (Bekleidung): In dieser ersten Phase wird dem Kleinkind die äußere Erscheinung nach Maßgabe der Eltern aufgezwungen.
2. „*play, costume, and dressing out*“ (Verkleidung): Das Kind verändert sein Äußeres selbst, indem es sich kostümiert und verschiedene Rollen annimmt.
3. „*the game, the uniform, and dressing in*“ (Einkleidung): Nach den Phasen der Uniformierung und Differenzierung gelangt die durchhaltende Identität an die Oberfläche. Die äußere Erscheinung wird Zeichen dessen, was man sich selbst und anderen bedeutet.¹⁸³

Im soziologischen Identitätskonzept kommt der Kleidung somit geradezu identitätsstiftende Bedeutung zu. Mit Erving Goffmann besprochen, stellt Kleidung in unserer mitteleuropäischen Gesellschaft ein regelrechtes *Identitätsdokument*¹⁸⁴ dar. Allerdings gibt Stone zu bedenken, dass der Begriff *Identität* hier nicht mit dem *Selbst* zu verwechseln ist.

Almost all writers using the term imply that identity establishes *what* and *where* the person is in social terms. It is not a substitute word for „self“. Instead, when one has identity, he is *situated* – that is, cast in the shape of a social object by the acknowledgment of his participation or membership in social relations. One's identity is established when others *place* him as a social object by assigning him the same words of identity that he appropriates for himself or *announces*.¹⁸⁵

¹⁸² Stone, Gregory P. Appearance and the Self. In: Arnold M. Rose (Hrsg.), Human Behaviour and Social Processes. London, 1962, S. 90.

¹⁸³ Vgl. Stone: *Appearance and the Self* S. 104–114.

¹⁸⁴ Goffman, Erving. *Stigma*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1967, S. 59

¹⁸⁵ Stone: *Appearance and the Self* S. 93.

Was wir tragen, wird gleichzeitig zum Symbol unserer individuellen sowie unserer gesellschaftlichen Positionierung. Kleidung ist in dieser Definition ein Mittel, um gezielt Identitäten anzunehmen und wieder abzulegen. Der Leitspruch könnte hier lauten: „Zeig mir was du trägst, und ich sage dir, wer du für dich und andere sein willst.“¹⁸⁶

Der Begriff *Verkleiden* ist eng mit der Vorstellung von Theater gekoppelt. Und im Prinzip geht es auch hier um (Selbst-) Positionierung. Man kann dieses Grundprinzip schon am Spiel kleiner Kinder beobachten. Um in eine andere Rolle zu schlüpfen, verkleiden sie sich. Dazu kann schon ein Stück Stoff genügen, das etwa als Umhang drapiert wird. Auch im professionellen Theaterbetrieb ist der Akt des Verkleidens essentiell. Wie schnell sich Rollenwechsel durch bloßes Überstreifen eines Kleidungsstücks vollziehen kann, wird beispielsweise bei einer Kostümanprobe augenfällig. Wenn der Schauspieler zur Tür herein tritt, ist er noch Privatmensch. Sobald er jedoch das für ihn gefertigte oder ausgewählte Kostüm anzieht, beginnt augenblicklich jene Verwandlung, die ihn ganz ohne Text und Schauspielkunst seiner darzustellenden Rolle allein in Haltung und Bewegung annähert. Ein simples Stück Stoff, das in eine bestimmte Form gebracht wurde, hat also unmittelbare Auswirkungen auf den Tragegestus und die Körperlichkeit eines Menschen.

Dieser Prozess setzt sich fort, sobald alle Darsteller sich zum ersten Mal in ihren Kostümen gegenüber treten. Dann bezieht sich ihr Kostüm nicht mehr allein auf den individuellen Körper, sondern er wird in den Kontext anderer kostümierter Körper eingegliedert. Hier kann es vorkommen, dass ein Kostüm, das während der Einzelanprobe noch passend erschien, für den Gesamtkontext adaptiert werden muss. In weiterer Folge hat die Bühnenkleidung Auswirkungen auf das Publikum, das die Erscheinung des Darstellers wahrnimmt.

Schließt man sich der Bestimmung der theatralischen Grundsituation nach Bentley an, so ist der Prozess der Rollendarstellung (*impersonation*) lediglich dadurch bedingt, dass ein anderer zuschaut (*watching/ being watched*).¹⁸⁷ Somit ist die Identität der Rollenfigur auch auf dem Theater eine Schnittmenge aus Darstellung und Wahrnehmung. Der Prozess der Identitätsbildung hängt also auch hier hochgradig von der Identifikationsleistung des Zuschauers ab. Nur aus dieser Perspektive lässt sich die Funktion des Kostümbildners verstehen. Denn der Kostümbildner entwirft mit Hilfe der Kleidung eine künstliche Rollenidentität, die sowohl vom Darsteller als auch vom Zuschauer in einer ganz bestimmten Art und Weise wahrgenommen werden soll. Das Kostüm auf der zeitgenössischen Bühne ist somit ein Identitätsentwurf, der auf seine spezifische Symbolik untersucht werden kann.

5. 1. 3 Funktionen der Kleidung in der Theatersemiotik

In der Theatersemiotik, die das theatralische Geschehen als bedeutungserzeugendes Zeichensystem begreift und es dementsprechend systematisiert hat, hat das Kostüm für die Identifika-

¹⁸⁶ Die im ersten Kapitel dieser Arbeit beschriebene Doppelfunktion der Kleidung, also das psychologische Wirkungspotenzial auf den Träger bei gleichzeitiger Symbolwirkung für einen potenziellen Betrachter, entspricht also in der Soziologie dem Begriff *Identität*.

¹⁸⁷ Rapp: *Handeln und Zuschauen*, S. 17.

tion einer Rollenfigur einen hohen Stellenwert. In der Praxis haben sich rein semiotische Analysen jedoch nicht durchgesetzt, da sie das transitorische Theaterereignis regelrecht auf den wissenschaftlichen Seziertisch zwingen, um es in möglichst viele Einzelteile zu zerlegen. Was nach diesen endlosen theoretischen Operationen übrig bleibt, hat mit dem Wesen des Theaters meist nur mehr wenig zu tun. Zudem geriet in den letzten Jahren die Objektivität des Analysierenden zunehmend in Zweifel.

Dennoch bieten die theoretischen Ansätze der Theatersemiotik auch hinsichtlich des Theaterkostüms wichtige Grundlagen für eine Sensibilisierung der Wahrnehmung. Denn wie bereits im Eingangskapitel erwähnt, dokumentiert schon die Grundbedeutung des Wortes *consuescere* die Schwierigkeit, Kleidung und Träger in der Wahrnehmung überhaupt zu trennen. Zunächst möchte ich also – in Anlehnung an Erika Fischer-Lichte – die Bedeutungsebenen des Kostüms in der Theatersemiotik näher ausdifferenzieren, um auf theoretischer Ebene sichtbar zu machen, worauf man bei einer intendierten Kostümanalyse achten kann.

Auch auf dem Theater ist die Erscheinung des Schauspielers das Erste, was der Zuschauer wahrnimmt.

Der Körper des Schauspielers stellt sozusagen die Bedingung der Möglichkeit von Theater dar. Der Körper seinerseits läßt sich jedoch nicht anders denn als ein erscheinender Körper denken: Theater kann sich daher nur ereignen, wenn wir mit der Erscheinung des Schauspielers konfrontiert werden. (...) Diese erste Wahrnehmung veranlaßt uns, eine Identifikation der Rollenfigur vorzunehmen, so wie wir der äußeren Erscheinung einer Person als Bedeutung eine bestimmte Identität zusprechen.

Nach Fischer-Lichte setzt sich die Erscheinung des Schauspielers aus den drei Komponenten Maske, Frisur und Kostüm zusammen. Wobei auch hier das Kostüm, auf Grund seiner Großflächigkeit, vorrangig ist.

Das Kostüm stellt unter allen Elementen, welche gemeinsam die äußere Erscheinung des Schauspielers konstituieren, zweifellos die wichtigste Komponente dar. (...) Die erste Identifizierung der Rollenfigur durch den Zuschauer erfolgt daher auch in der Regel auf Grund des Kostüms: der Purpurmantel läßt den Schauspieler als König, die Kutte ihn als Mönch, die Rüstung als Ritter, das Flickenkostüm als Harlekin erkennen.¹⁸⁸

Fischer-Lichte definiert in Anlehnung an Stone, die Erscheinung einer Person als Zeichen, dessen Bedeutung als *Identität* beschrieben werden kann.

Denn das Aussehen ist ein Aspekt des Individuums, eine Ansicht, die in einer bestimmten Perspektive von ihr gegeben wird und auf das Ganze der Person verweist, ohne es jedoch zu sein. Da dieser Aspekt gewöhnlich der erste ist, den wir an einer Person wahrnehmen, wird er unsere Erwartungen, das Handeln und Verhalten dieser Person in der Interaktion betreffend, entscheidend praeformieren. Erscheinung ist also symbolisch zu verstehen, (...) ¹⁸⁹

Diese vorläufige Identität der Rollenfigur, die etwa vom Kostümbildner zu einem bestimmten Zweck konstruiert wurde, ist somit ein Positionierungsvorschlag für das Publikum. Sie wird

¹⁸⁸ Fischer-Lichte. Semiotik des Theaters. S. 120.

¹⁸⁹ Fischer-Lichte. Die Zeichensprache des Theaters. S. 97.

von allen folgenden Zeichen – mimische, gestische, linguistische etc. – die der Schauspieler hervorbringt, entweder bestätigt oder konterkariert.

Diese Definition, wie Erika Fischer-Lichte sie im Rahmen ihrer theatersemiotischen Arbeit vorgenommen hat, räumt dem Theaterkostüm somit dasselbe Bedeutungsspektrum ein, wie Flugel es für die Alltagskleidung definiert hat.

Das Kostüm hat in jedem Fall – ob mit oder ohne Kostümwechsel – die Funktion, die Identität der Rollenfigur anzuzeigen, so wie die Kleidung im sozialen Leben die Funktion hat, die jeweilige soziale Rolle ihres Trägers hinweisend zu bedeuten.¹⁹⁰

Das optische Erscheinungsbild des Schauspielers, sofern der kulturelle Bekleidungscode bekannt ist, erzeugt also beim Betrachter eine Erwartungshaltung, wie sich diese Figur im weiteren Verlauf verhalten wird. Dieser Ersteindruck schreibt dem Darsteller eine vorläufige Identität zu, die sich im Verlauf des Bühnengeschehens bestätigen kann oder revidieren kann.

Die beiden Extreme des Bedeutungsspektrums, das auf diese Art erzeugt werden kann, bilden *Typisierung* und *Charakterisierung*. Bei der *Typisierung* sind alle Eigenschaften der Figur bereits in ihrer optischen Erscheinung angelegt und werden durch das Verhalten dieser Figur bestätigt. Wichtigster Vertreter, dieses Kostümierungsprinzips ist die Commedia dell Arte. Bei der *Charakterisierung*, wird die Erscheinung im Verlauf des theatralischen Prozesses relativiert und ergänzt, sodass der endgültige Charakter erst allmählich fassbar wird.

Im Gegensatz zu Flugel nimmt Fischer-Lichte für den Theaterkontext eine Zweiteilung in praktische und symbolische Funktionen vor.

Die praktischen Funktionen, die sich im Schutz vor Hitze, Kälte, Nässe oder auch als magische Funktionen im Schutz vor übel wollenden Geistern realisieren, bleiben für unsere Untersuchung ohne Belang, da sie beim Übergang auf das Theater ihre Qualität als praktische Funktionen einbüßen und sich entsprechend in symbolische verwandeln. Die symbolischen Funktionen, mit denen allein wir uns folglich beschäftigen wollen, sind als diejenigen bestimmt, welche den Ausweis der Identität der Person zu leisten haben.¹⁹¹

Im Folgenden möchte ich diese symbolischen Funktionen – die im Grunde allesamt auf Flugel basieren – noch deutlicher herausarbeiten um sichtbar zu machen, nach welchen Kriterien man das Bühnenkostüm einer analytischen Betrachtung unterziehen könnte.

5. 1. 3. 1 Kleidung als Symbol

Die meisten Kulturen unterscheiden im Schnitt Männer und Frauenkleidung. Die grundlegendste symbolische Funktion ist also das Anzeigen des *Geschlechts*. Ob der Rock dabei der Frau oder dem Mann zugeordnet wird, ist nicht auf deren unterschiedliche Physiognomie zurückzuführen, sondern kulturell bedingt. Im europäischen Kulturkreis ist es mittlerweile üblich, dass die Frau zwischen Rock und Hose wählen kann, während dem Mann vorwiegend die

¹⁹⁰ Fischer-Lichte. *Semiotik des Theaters*. S. 122.

¹⁹¹ ebd. S. 129

Hose zugeordnet wird. Auch wenn es in den neunziger Jahren die Tendenz gab, den Rock für den Mann in Mode zu bringen, hat sich dies nicht durchgesetzt. Der Männerrock stößt bislang auf wenig gesellschaftliche Akzeptanz und ist deswegen, sofern er auftaucht, eher eine Seltenheit und somit als Symbol einer gesellschaftlichen Randgruppe zu verstehen. Auf der Basis dieser allgemeinen Überlegungen, könnte bei der Analyse eines zeitgenössischen Theaterstücks etwa gefragt werden: Wie sieht es mit der Rollenverteilung aus? Tragen die Frauen ausschließlich Röcke, Hosen oder beides? Nach welchen Maßstäben wird Männlichkeit/Weiblichkeit in der Kleidung sichtbar gemacht?

Oftmals wird Kleidung auch dem *Alter* gemäß unterschiedlich gestaltet. Dies zeigt sich vor allem in der Farbgestaltung. Dunklere Farben sind in vielen Kulturen für ältere Menschen vorgesehen oder werden von diesen bevorzugt. Wenn also auf der Bühne eine ältere Person in bunter Kleidung auftritt, dann kann in der theaterwissenschaftlichen Analyse über diesen bewussten Bruch mit Kleidungskonventionen nicht hinweg gesehen werden.

Natürlich kann Kleidung auch die *Nationalität und regionale Zugehörigkeit* anzeigen. Diese Funktion ist hauptsächlich auf die Tracht beschränkt, die von modischen Veränderungen weitgehend unberührt bleibt. Die sozialen Funktionen dieser nationalen oder regionalen Kleidungsform können jedoch nur von den Angehörigen dieser Gruppe hinreichend bestimmt werden. Diese Feinabstufungen, die sich durch Formdetails oder Stoffornamentik ergeben, sind für die Dimension einer Theaterbühne nicht wirklich von Belang. Interessanter ist die Tracht eher als Symbol für Nationalität und Zugehörigkeit. Wenn in einer Gruppe von Anzugträgern plötzlich eine Person in Tracht auftaucht, ist dies ein starkes optisches Symbol für deren innere Positionierung.

Kleidung fungiert auch als Symbol *religiöser Gesinnung*. Der christliche Mönch ist an seiner braunen oder schwarzen Kutte zu erkennen, der buddhistische an der gelben. Zudem gibt es innerhalb einer Religion strenge Regeln, die auch die Hierarchie sichtbar machen. Kleidung ist also auch in der Lage, die religiöse Identität zu symbolisieren.

Kleidung diene im gesellschaftlichen Zusammenleben auch immer als Differenzierung unterschiedlicher sozialer *Klassen, Kasten oder Schichten*. Im Mittelalter etwa wurden die Stände nach ihrer Kleidung unterschieden. In diesem Zusammenhang wurden strenge Kleiderordnungen erlassen, die schon über das optische Erscheinungsbild eindeutig klar machten, mit wem man es zu tun hatte und wie man sich dem Gegenüber entsprechend verhalten musste. Diese Kleiderordnungen durften nicht übertreten werden. Im Laufe des 20. Jahrhunderts lösten sich diese strengen Formkategorien allmählich auf. Mittlerweile scheint das finanzielle Vermögen des Einzelnen das Regulativ für die optische Ausbildung sozialer Schichten zu sein. Entscheidender Faktor für die Unterscheidung sozialer Schichten scheinen heutzutage eher Qualität und Preis zu sein. Darum setzen teure Designermarken auf die unmissverständliche Kennzeichnung ihrer Produkte, um ihrer Käuferschicht ein Statussymbol vorzubehalten. Taucht also auf der Bühne eine Darstellerin im charakteristischen Chanel-Kostüm¹⁹² auf, so weist sie

¹⁹² Der Begriff *Kostüm* bezieht hier auf die Form des Schneiderkostüms.

sich als Mitglied einer durch Statussymbole definierten Oberschicht aus. Hat diese Darstellerin jedoch in einer vorhergehenden Szene Jeans und T-shirt getragen, so wird etwa ihre Sehnsucht nach Zugehörigkeit zu einer bestimmten Schicht sichtbar gemacht.

Auch die Kennzeichnung des *Berufs* ist eine nach wie vor eine wichtige Funktion der Kleidung. Ob Uniform, Berufs- oder Arbeitskleidung, all diese Formen haben sich als Symbol der beruflichen Identität etabliert. Während Uniformen zugleich auch Aufschluss über den Rang des Trägers geben, ist die Berufs- und Arbeitskleidung hinsichtlich ihres Wiedererkennungswertes oft auch an die jeweilige Umgebung oder zusätzliche Accessoires gebunden. Während in einem Krankenhaus der Arzt an seinem weißen Kittel zu identifizieren ist, so braucht der Schauspieler für die Darstellung eines Arztes auf der Bühne etwa ein Stethoskop, um sich optisch vom Chemiker oder Apotheker abzugrenzen. Dasselbe gilt für den so genannten „Blaumann“, den klassischen Overall der Arbeiter, der erst in Kombination mit einem entsprechenden Werkzeug eine eindeutige berufliche Identifikation erlaubt.

Kleidung definiert auch die Zugehörigkeit zu *gesellschaftlichen Gruppierungen* unterschiedlichster Art. Im Laufe der Bekleidungs Geschichte wurden bestimmte Kleidungsstücke immer wieder zum Symbol politischer, künstlerischer oder sozialer Gesinnung. So etwa die „pantalons“ der französischen Revolutionäre, die schwarze Kleidung der Existentialisten oder die „couleurs“ der Burschenschaften. Gleichmaßen wird auch der gesellschaftliche Ausschluss – bei Sträflingen etwa – in der Kleidung sichtbar gemacht. Auch diese Funktion der Kleidung kann auf dem Theater aussagekräftig sein. Werden geschlossene Kleidungsgruppierungen gezeigt, von denen sich ein Einzelner abhebt, so wird damit ein Außenseiterstatus sichtbar gemacht.

In unserer Kultur ist Kleidung auch ein sehr starkes Symbol für die *individuelle oder gesellschaftliche Situation*, in der sich der Träger befindet. Jemand, der den ganzen Tag vor dem Computer mit dem Verfassen einer Diplomarbeit zubringt, wird sich anders kleiden, als jemand, der abends in die Oper geht. Unser gesellschaftliches Leben wird stark von den vorherrschenden Dresscodes bestimmt. Kleidung informiert somit zugleich über die Situation, in der sich der Träger befindet, oder in die er sich begeben möchte. Die Situationskennzeichnung durch Kleidung ist in unserer Kultur eng mit der Übernahme von Rollen verbunden und rückt so das Alltagsleben wieder in die Nähe des Theaters. Denn wie schon Joseph Gregor anmerkte:

Es genügt, daß der Arbeiter seinen blauen Kittel gegen den Sonntagsrock vertauscht, um zu beweisen, daß er mit dem kostümlichen Wechsel zugleich einen Wechsel der Persönlichkeit – richtiger eine Variante – einzugehen beabsichtigt: aus dem arbeitenden Menschen der Zweckmäßigkeit der genießerische Mensch der Muße.¹⁹³

Diese Anpassung an gesellschaftliche Situationen kann innerhalb einer Inszenierung mit entsprechenden Kostümwechseln angezeigt werden. So kann man zum Zwecke einer Kostümanalyse auch reflektieren, welche optischen Stadien der Darsteller im Laufe der Aufführung durchlaufen hat.

¹⁹³ Gregor: *Bühnenkostüm*. S. 15.

5. 2 Praktische Überlegungen zur Kostümanalyse

So, wie also die Kleidung einer bestimmten Zeit und Kultur durch Formensprache, Ornamentik, Stoff und Farbgestaltung das äußere Erscheinungsbild einer Gesellschaft wesentlich mitbestimmen, stellt auch die Kleidung auf dem Theater ein wichtiges ästhetisches Strukturmoment dar. Genauso wie also unsere Kleidung im Alltag fähig ist, gesellschaftliche Zuordnungen vorzunehmen, strukturiert die Bühnenkleidung das theatrale Geschehen.

Wie sich im Verlauf des Arbeitsprozesses bestätigt hat, liegt die Problematik einer Theorie des Bühnenkostüms tatsächlich in der Vielfältigkeit seiner Funktionen. Denn durch den Akt des theatralen Spiels wird die Bedeutungsvielfalt und Symbolik der Bühnenkleidung – im Gegensatz zur Alltagskleidung – zusätzlich erweitert. Kleidung auf dem Theater übernimmt sowohl für den Darsteller als auch für das Publikum eine Reihe von Symbolfunktionen, die sich auf die Darstellungsintention beziehen. Dem Darsteller bietet das Kostüm eine Hilfestellung für die Figuration, dem Zuschauer stellt das Kostüm ein Angebot für die Interpretation bereit.

In den letzten zehn Jahren hat sich die Methode der *Inszenierungsanalyse* immer mehr in Richtung *Aufführungsanalyse* entwickelt. Wenn der Moment der Aufführung an sich zum Zentrum der Analyse wird, stehen all jene Faktoren im Vordergrund, die dem Analysierenden während einer Aufführung über seine persönliche Wahrnehmung zugänglich sind. Diese Tatsache rückt das Kostüm auch aus analytischer Sicht in eine neue Position. Wie bereits im einführenden Kapitel erwähnt, ist das Kostüm gerade deswegen so interessant, weil der Zuschauer auf den bekleideten Körper unbewusst reagiert. Absolute Grundvoraussetzung für eine Kostümanalyse muss somit das Bewusstwerden der Wahrnehmung sein. Deswegen sollte eine Kostümanalyse – meiner Meinung nach – zunächst über einen assoziativen Zugang erfolgen. Denn jeder Mensch interpretiert Kleidung nach eigenen Maßstäben. Diese Interpretation beruht auf dem kulturellen Umfeld, den optischen Traditionen der Medien, in denen Kleidung vermittelt wird und den eigenen Erfahrungen. Man kann also durchaus fragen, wie man die Person, die man auf der Bühne sieht, wahrnimmt. Wichtig ist dabei nur, sich auch zu fragen, warum man sie so wahrnimmt. Wenn sichtbar gemacht wird, woher man die eigenen Assoziationen bezieht, thematisiert dies gleichzeitig das analysierende Subjekt in seiner kulturellen Verhaftung.

Grundlegende Leitfragen, könnten lauten: Wie verhält sich das System des Theaterkostüms zum Kleidungssystem einer Kultur? Wo gibt es Parallelen, wo Unterschiede? Wie wird eine Figur über die Bühnenkleidung charakterisiert? Würde sich die Wahrnehmung der Figur verändern, wenn sie eine andere Kleidung trägt.

5. 2. 1 Kostümtypologie nach Theatergattung

Wie bereits in Ansätzen gezeigt wurde, ist der Begriff des Kostüms äußerst vielfältig. Sein Bedeutungsspektrum setzt sich aus den unterschiedlichen Funktionen zusammen, welche die Kleidung auf dem Theater zu realisieren vermag. Eine klare Definition des Kostümbegriffs ermöglicht somit eine erste Eingrenzung der Funktionen, welche die Kleidung für eine be-

stimmte Darstellungsform realisiert.¹⁹⁴ Die grundlegendste Unterteilung, die man diesbezüglich treffen kann, ist wohl jene in die Großgattungen Oper, Tanz und Schauspiel. Diese Unterscheidung nach Theatergattungen basiert auf den unterschiedlichen körperlichen Ausdrucksformen, die im Moment der Aufführung dominant sind. Deshalb lassen sich durch eine Aufteilung in Theatergattungen erste Grundfunktionen definieren, die eine spätere Analyse des Kostüms erleichtern können.

Im Zentrum dieser Arbeit steht der Begriff *Schauspielkostüm*, wie Winfried Klara ihn geprägt hat. Ich möchte diesem Impuls folgen, denn was Klara auf theoretischer Ebene dargelegt hat, lässt sich noch heute in der praktischen Kostümbildarbeit nachweisen: das *Schauspielkostüm* nimmt schon hinsichtlich seines Herstellungsprozesses einen speziellen Platz ein.¹⁹⁵ Allerdings muss im zeitgenössischen Kontext der Begriff *Schauspielkostüm* als Synonym für alle Formen des Sprechtheaters gedacht werden.

Während in der Oper der stimmliche und im Tanz der körperliche Ausdruck dominieren, nimmt das Sprechtheater¹⁹⁶ eine Mittelposition ein. Stimmliche Artikulation sowie Körpersprache sind gleich bedeutend. Ein Schauspieler muss ungehemmt sprechen können, jedoch nicht singen. Er braucht eine gewisse Bewegungsfreiheit, jedoch nicht die eines Tänzers. Das Instrument des Schauspielers ist sein ganzer Körper, deswegen folgt die Kostümbildarbeit für das Sprechtheater anderen Maßstäben.

5. 2. 1. 1 Opernkostüm

Die Oper ist mit ihrer historisch pompösen Bildtradition eher ein Ort der Übersteigerung. Im Zentrum dieser Theaterform steht die menschliche Stimme. Diese kann nur unter bestimmten Voraussetzungen optimal präsentiert werden. Vom Kostüm wird diesbezüglich Bewegungsfreiheit in Hals und Brustbereich gefordert. Es wäre hinsichtlich der Kunstform wenig sinnvoll, eine Primadonna auf Wespentaille zu schnüren oder ihr einen hohen Stehkragen zu verpassen. Ebenso ist es eher ungewöhnlich- wenn auch in Zeiten des Musiktheaters nicht unmöglich-, einen Opernsänger während seiner Arie über die Bühne rennen zu sehen. Der Hauptparameter künstlerischer Leistung ist und bleibt in der Oper immer die Stimme. Und so ist das *Opernkostüm* auch heute noch einer eher statischen Bildsprache verbunden. Dies spiegelt sich auch in der praktischen Kostümbildarbeit wieder. *Opernkostüme* sind meist lange Zeit vor Probenbeginn als gezeichnete Figurinen fixiert und werden in der Regel entwurfsgetreu umgesetzt. Durch die Raumverhältnisse der klassischen Opernhäuser ist dieser Kostümtyp am größten dimensioniert. Das bedeutet, dass Formen und Ornamentik der Kleidungsstücke in der Regel übertrieben gestaltet werden, um auch auf große Distanz Wirkung zu erzielen.

¹⁹⁴ Es wäre eine eigene Diplomarbeit wert, eine differenzierte Typologie der Bühnenkostüme zu erstellen. Das bedeutet: Kostümtypen zu gruppieren, deren Tradition und Gestaltung von ähnlichen Faktoren abhängig ist.

¹⁹⁵ Natürlich können diesbezüglich keine allgemeinen Regeln aufgestellt werden. Es handelt sich hier lediglich um das Aufzeigen beobachteter Tendenzen, die sich aus meiner eigenen Kostümbildarbeit ergeben haben.

¹⁹⁶ Der Gattungsbegriff *Schauspiel* steht hier als Synonym für Sprechtheater und ist nicht an eine literarische Vorlage gebunden.

Zudem stehen *Opernkostüme*, durch die Praxis des Repertoirebetriebs meist in der Tradition der historischen Kostümgestaltung. Heutzutage werden verhältnismäßig wenig neue Opern komponiert. Und wenn doch, so schaffen es diese Neukompositionen nur in den seltensten Fällen auf eine namhafte Opernbühne, geschweige denn ins Repertoire. Sie werden eher im Rahmen zeitgenössischer Musikfestivals oder auf experimentelleren Kleinbühnen zur Uraufführung gebracht. Es geht daher im Opernbetrieb der großen Häuser vielmehr darum, das vorhandene Repertoire unentwegt neu zu inszenieren. Dies bedeutet in Hinblick auf das Kostüm eine ständige optische Neuschöpfung vorhandener Charaktere. Und so manches Kostümbild lässt hier das Konzept „Wie hat man diese Rolle optisch noch nie gezeigt?“ vermuten. Deswegen sind viele Kostümbildarbeiten für die Oper an bildnerischen Gestaltungsprinzipien orientiert. Das Verhältnis zum historischen Werk bleibt jedoch prägend. Vielleicht wirkt deshalb der Versuch, eine historische Oper in zeitgenössischen Kostümen zu inszenieren, so schnell unpassend. Weil die historischen Gesellschaftshierarchien in zeitgenössischer Kleidung nur schwer abzubilden sind, sofern sie in der heutigen Zeit überhaupt auch nur annähernde Entsprechungen finden. Vielfach geht es daher beim Entwurf von *Opernkostümen* um ein optisch harmonisches Zusammenspiel mit dem Raum- und Lichtkonzept.

5. 2. 1. 2 Tanzkostüm

Beim Tanz hingegen ist größtmögliche Bewegungsfreiheit oberste Notwendigkeit. Das *Tanzkostüm* muss den körperlichen Anforderungen gerecht werden und ist so in erster Linie an eine Zweckmäßigkeit gebunden. Erst wenn diese Grundvoraussetzung erfüllt ist, *kann das Tanzkostüm* künstlerisch gestaltet werden und beispielsweise durch gelungene Stoffwahl die tänzerischen Bewegungen unterstützen.

Die wichtigsten Faktoren bei der Herstellung von *Tanzkostümen* sind körperfreundlicher Schnitt und Material. In der Entwicklung des höfischen Tanzes hin zum klassischen Ballett haben sich hoch spezialisierte Kostümformen herausgebildet, die in keiner anderen Theaterform zu finden sind. Das so genannte *Tutu* ist eine spezielle Art von Rock, der je nach Epoche eine bestimmte Form und Länge hat. Das *romantische Tutu* ist knöchellang und besteht aus zahlreichen Tüllschichten, die den Tänzerinnen in ihrer Bewegung etwas Luftiges verleihen. Mit steigender tänzerischer Virtuosität verkürzte sich dieser Rock immer mehr, bis er zu einem kurzen, steifen Tellerröckchen, dem *klassischen Tutu*, wurde. Diese Kostümform ist in der Herstellung sehr anspruchsvoll und verlangt Spezialwerkstätten. Am Beispiel des *Tutus* lässt sich erkennen, dass ein verändertes Bewegungsrepertoire auch unmittelbare Auswirkungen auf die Kostümform hat. So haben sich im Tanz spezialisierte Kostümformen ausgebildet, die im alltäglichen Leben keine Entsprechung haben.

5. 2. 1. 3 Schauspielkostüm

Während *Opern-* und *Tanzkostüme* meist dem Figurinenentwurf getreu realisiert werden, findet das *Schauspielkostüm* häufig erst auf der Probebühne seine endgültige Form. Die 2005 erschie-

nene Diplomarbeit von Johanna Adlaoui-Mayerl *Den Körper erschaffen – Kostümbildarbeit am Theater*¹⁹⁷ illustriert sehr schön an einem Fallbeispiel den Entstehungsprozess eines Schauspiel-Kostümbilds am Wiener Burgtheater.

Im Schauspiel hat das Kostüm größeren Anteil bei der Erarbeitung einer Rolle als bei Tanz und Oper. Es ist deswegen auch wichtiger Bestandteil des Probenprozesses. Nicht selten beschwerten sich Schauspieler, dass sei in dem für sie entworfenen Kostüm bestimmte Aspekte ihrer Rolle nicht verwirklichen können. Dann muss sich der Kostümbildner etwas anderes einfallen lassen. Ebenso häufig ergibt sich der Fall, dass das Probenkostüm letztlich zum Bühnenkostüm wird, weil der Schauspieler sich so sehr daran gewöhnt hat und ihn ein neues Kostüm verunsichern würde. Schauspieler leben sich sowohl in ihre Rolle, als auch deren spezifisches Kostüm regelrecht hinein. Bei Oper und Tanz hingegen, werden nur selten schon im Laufe der Proben die tatsächlichen Kostüme getragen, sondern lediglich in Form und Tragegefühl vergleichbare Probekostüme.

Ein weiterer Aspekt, der dem *Schauspielkostüm* eine Sonderstellung einräumt, ist die Tatsache, dass sich das Schauspielrepertoire laufend erweitert. Das Sprechtheater ist also, in Vergleich zu Oper und Tanz, das aktuellste Medium. Vor allem die derzeit gängige Praxis, Werkaufträge an Jungautoren zu vergeben und damit die kleineren Aufführungsstätten eines großen Schauspielhauses zu bespielen, bietet die Möglichkeit, auf optischer Ebene ständig neue Charaktere zu bilden. Zeitgenössische Theaterstücke sind oftmals ein Spiegel aktueller Gesellschaftsentwicklungen. Das Kostüm für diese Art von Theater ist deswegen mittlerweile in einem Theaterfundus kaum mehr auffindbar. Es orientiert sich eher an aktuellen Dresscodes und fordert vom Kostümbildner mehr soziologische Beobachtungsgabe als bildnerisch-künstlerische Arbeit. Diese Kostüme stammen vielfach aus populären Bekleidungsketten und spiegeln damit auf der Bühne auch modische Trends wieder.

Vor jeder Kostümanalyse scheint es also sinnvoll, sich bewusst zu machen, mit welcher Theatergattung man es überhaupt zu tun hat. Denn dies bestimmt die Gesichtspunkte, nach denen das Kostüm analysiert werden kann.

5. 2. 2 Theaterform und Inhalt

Wie sich im Laufe dieser Arbeit gezeigt haben sollte, stehen Theaterform und Kostüm in enger Verbindung zueinander. Deswegen können vor jeder Kostümanalyse einige grundlegende Überlegungen zu Form und Thematik der analysierten Inszenierung hilfreich sein.

Welche der generell auf dem Theater möglichen Zeichenfunktionen des Kostüms de facto realisiert werden, welche als dominant und welche als untergeordnet zu gelten haben, regelt der jeweilige theatrale Code einer Epoche, Gattung oder Einzelaufführung.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Adlaoui-Mayerl, Johanna. *Den Körper erschaffen – Kostümbildarbeit am Theater*. Dipl. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2005.

¹⁹⁸ Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. S. 129.

Eine Inszenierung, die auf einer literarischen Vorlage basiert, wird in der Kostümgestaltung andere Intentionen realisieren, als ein Theaterabend, der lediglich auf Textcollagen und Musikfragmenten besteht. Für die Kostümanalyse einer Klassikerinszenierung kann man sich als Vorarbeit mit bisherigen Aufführungstraditionen auseinander setzen, um zu klären, ob sich die Neuinszenierung auf Kostümebene eher traditionell oder innovativ verhält. Ebenso könnte es aufschlussreich sein, die Kostümgestaltung einer einzelnen Rolle über einen längeren Zeitraum zu verfolgen. Hier besteht die Möglichkeit, Gegenwartstheater und historische Aufführungspraxis zu vergleichen.

Für die Analyse einer Inszenierung, die auf historische Kostüme zurückgreift, sind Kenntnisse der Modegeschichte von Vorteil. Denn es kann davon ausgegangen werden, dass auch der Kostümbildner entsprechende Recherche geleistet hat. Viele Details eines historischen Kostüms sind uns heute nicht mehr zugänglich, weil wir die gesellschaftlichen Symbole der Kleidung nicht mehr zu deuten wissen. Hier kann es hilfreich sein, sich einen Überblick über historische Bekleidungsformen zu verschaffen um eine intendierte Analyse aussagekräftiger gestalten zu können.

5. 2. 3 Die Rolle des Kostümbildners

Sieht man nun auf die gegenwärtige Kostümpraxis, so kann für das 20. und auch für das 21. Jahrhundert festgestellt werden, dass der Kostümbildner gezielt mit der Symbolwirkung der Kleidung kalkuliert. Die Praxis der Selbstkostümierung des Schauspielers existiert nicht mehr bzw. nur noch in Randbereichen wie etwa dem Laientheater. Es kann also davon ausgegangen werden, dass alle Kleidung, die auf dem Theater zum Einsatz kommt, Ergebnis eines sorgfältig durchdachten, künstlerischen Prozesses ist. Der Kostümbildner ist Konstrukteur einer vorläufigen Kostümidentität. Das bedeutet für eine mögliche Kostümanalyse, dass auch auf das Arbeitsmaterial des Kostümbildners zurückgegriffen werden kann. Denn selbst wenn keine Figurinenentwürfe vorhanden sind, so gibt es doch meist ein stringentes Kostümkonzept bzw. optische Vorbilder, an denen sich die Kostümgestaltung orientiert. Hierfür kann schon ein Interview genügen, das dann mit den eigenen Assoziationen abgeglichen wird um zu klären, ob das Kostümkonzept aufgegangen ist.

Hinzu kommt, dass ein Großteil dieser Kleidung in Spezialwerkstätten eigens für die Aufführung angefertigt wurde. Ist dies der Fall, so kann man davon ausgehen, dass der Kostümbildner Material benötigt, um den ausführenden Schneidern optische Impulse zu geben, wie genau das herzustellende Kostüm aussehen soll. Nimmt man beispielsweise eine Inszenierung der Wiener Bundestheater als Gegenstand einer Kostümanalyse, so liegen in den Werkstätten entsprechende Produktionsmappen auf, die den genauen Herstellungsprozess dokumentieren. Diese enthalten Figurinen- oder Skizzenentwürfe, Stoffproben und Anprobenfotos. Solche Produktionsmappen werden in den Kostümwerkstätten in der Regel zehn Jahre lang aufbewahrt. Handelt es sich um Repertoirestücke, so bleiben die Mappen so lange in den Werkstätten, bis das Stück abgespielt ist. Dieses Material kann auf Anfrage problemlos eingesehen werden.

5. 2. 4 Berücksichtigung des Produktionsrahmens

Generell ist die Frage der Finanzierung der Kostüme – sowohl für die istorische Forschung als auch für Kostümanalysen des zeitgenössischen Theaters – von zentraler Bedeutung. Denn darin spiegelt sich der Stellenwert, den das Theater innerhalb einer Gesellschaft einnimmt. „Die Grundlage für die äußere Erscheinungsform des Theaters, den Dekorations- und Kostümaufwand, ist die Wertschätzung des Theaters durch die herrschende Gesellschaftsschicht der Zeit,“¹⁹⁹ bemerkt Hermann Schaffner in seiner Arbeit zur Kostümreform des Grafen Brühl. Dieser Faktor darf bei einer theaterwissenschaftlichen Kostümforschung nicht unterschätzt werden. Die finanziellen Mittel, die einem Theater zur Verfügung stehen, spiegeln die gesellschaftliche Bedeutung der jeweiligen Theaterform wieder und sollten so weit wie möglich in die Untersuchung miteinbezogen werden.

Für eine Produktion der staatlichen Theater gelten bei der Kostümanalyse andere Maßstäbe als für Produktionen im Off-Theater-Bereich. Bei einer Premiere des Burgtheaters kann davon ausgegangen werden, dass die finanziellen Mittel zur Verfügung stehen, alle Kostüme explizit für diese Inszenierung herstellen zu lassen. Solche Kostüme müssen nach anderen Gesichtspunkten analysiert werden. Hier könnte man beispielsweise untersuchen, an welchen modischen oder historischen Gesichtspunkten die Kostümentwürfe orientiert sind. Weiters kann die Materialität der Kostüme untersucht werden. Bei solchen Produktionen sind – nach meiner eigenen praktischen Erfahrung – weder Material, Formgebung noch Farbzusammenstellung zufällig. Es kann also durchaus thematisiert werden, warum der Ausschnitt eines Kleides rund oder eckig, tief oder hochgeschlossen ist. Kurzum kann die Frage gestellt werden, warum die Kleidung eines Darstellers genau so, und nicht anders aussieht. In einem solchen Produktionsrahmen wird die Psychologie der Kleidung nach allen Regeln der Kunst vom Kostümbildner angewendet um die intendierte Rolle optisch sichtbar zu machen. Deswegen kann sie auch detailreicher analysiert werden. Aus meiner eigenen Erfahrung lässt sich sagen, dass viele Neuinszenierungen hinsichtlich ihrer Kostüme einem übersteigerten Realismus verpflichtet sind. Dieser Anspruch der „Wahrhaftigkeit“ geht in der Praxis so weit, dass sich in der Struktur großer Theaterateliers eine eigene Abteilung herausgebildet hat, die sich ausschließlich mit der Bearbeitung der neu genähten Kostüme beschäftigt. Die so genannte *Theatermalerei* bearbeitet die Kostüme so, dass sie der Situation ihres Trägers entsprechen. Es ist durchaus üblich, dass ein völlig neu geschneiderter Maßanzug, mit Drahtbürsten, Chlor und Farbe so zugerichtet wird, als hätte man ihn schon 20 Jahre lang getragen. Hier wird die Geschichte eines Kleidungsstücks, der Lebenswandel des Trägers, künstlich eingeschrieben. Ebenso ist es möglich, dass ein Kostüm an bestimmten Stellen bewusst abschattiert wird, um den Träger optisch schlanker erscheinen zu lassen. Ein versierter Betrachter, der mit den Methoden der Kostümbearbeitung vertraut ist, kann auf der Bühne solche Kostüme erkennen und darüber das vermittelte Menschenbild thematisieren.

¹⁹⁹ Schaffner: *Kostümreform*. S.35.

Bei kleineren, weniger subventionierten Häusern wird in der Regel auf alles zurückgegriffen, was irgendwie verfügbar ist; von Fundus, Kostümverleih, Altkleidersammlung bis hin zur Privatkleidung der Schauspieler. Die spezifischen Formen der Einzelteile sind hier weniger aussagekräftig. Hier muss sich eine Kostümanalyse mit der Bestimmung der Grundformen zufrieden geben. Es kann also beispielsweise reflektiert werden, warum für einen Darsteller die Form des Herrenanzugs gewählt wurde. Oder etwa welches Frauenbild durch die Wahl der Kleidung forciert wird. Auf einer kleinen Bühne ist es wahrscheinlicher, dass die Kostüme im Retro-Look gestaltet sind, weil diese altmodischen Kleidungsstücke preiswerter sind oder aus dem Fundus stammen. Der Fundus einer Kleinbühne, die nicht über eine eigene Schneiderei verfügt, besteht nämlich zum Großteil aus abgelegter Alltagskleidung der letzten Jahrzehnte.

Nach diesen grundlegenden Überlegungen, welche Aspekte bei einer Kostümanalyse berücksichtigt werden sollten, möchte ich nun im abschließenden Kapitel zeigen, wie eine solche Analyse aussehen könnte.

6. Christoph Marthaler – „Riesenbutzbach“

Gegenstand meiner Analyse ist das Theaterprojekt „Riesenbutzbach – Eine Dauerkolonie“ von Christoph Marthaler und Anna Viebrock,²⁰⁰ das im Mai 2009 bei den Wiener Festwochen gezeigt wurde. Ausschlaggebend für das Interesse an einer Beschäftigung mit diesem Projekt war die Aussage einer Zuschauerin nach meinem ersten Aufführungsbesuch. Sie fragte ihren Begleiter nach dem Schlussapplaus empört, wozu sie denn eigentlich überhaupt noch ins Theater gehen solle, wenn es hier nicht einmal mehr Kostüme zu sehen gäbe. Die Bühnenkleidung der Akteure, die ich aus kostümbildnerischer Sicht als äußerst gelungen empfand, als *Nicht-Kostüme* bezeichnet zu hören, irritierte mich. Nach der Beschäftigung mit Klaras Schauspielkostüm, schien hier einer dieser markanten Umschlagpunkte erreicht, an dem die Theaterform den Zuschauer dermaßen befremdet, dass das sonst so wenig wahrgenommene Kostüm vorwurfsvoll an die Oberfläche gezerrt wird.

Wann immer das Kostüm als nicht erfüllte Erwartung zu Tage tritt, liegt die Vermutung nahe, dass die betreffende Theaterform dem Kostüm eine neue Funktion zuschreibt. Gerade wenn das Theaterkostüm von den Zuschauern nicht mehr als Kostüm (an)erkannt wird, liegt der Schluss nahe, dass eine enge Verbindung zur Alltagskleidung und deren gesellschaftlicher Bedeutung besteht. Die Perspektive, unter der ich meine Kostümanalyse durchführen möchte, ist also die Frage, welche neuen Funktionen des Schauspielkostüms in „Riesenbutzbach“ realisiert werden. Ebenso möchte ich zeigen, dass gerade für eine solche Theaterform eine Analyse des Kostüms besonders relevant sein kann, da Marthalers Projekte scheinbar auf Rezeptions-, als auch auf Theorieebene Probleme aufwerfen.

Jens Roselt reflektiert in seinem Essay *In Ausnahmezuständen- Schauspieler im postdramatischen Theater* diese methodisch-analytischen. Laut Roselt finden Auseinandersetzungen mit dem Gegenwartstheater noch immer aus dem Blickwinkel der Inszenierung und deren Aussageabsicht statt.

Ein anderes Beispiel ist der Schweizer Regisseur Christoph Marthaler. Was wären Zeit-Exzesse in seinen Inszenierungen ohne die Fähigkeiten der Schauspieler, durch ihr Spiel Spannung zu erzeugen, den Stillstand auszufüllen und eine Art virtuoser Langeweile vorzuführen? Angesichts dieser Leistung der schau-

²⁰⁰ Marthaler, Christoph. *Riesenbutzbach. Eine Dauerkolonie*. Uraufführung. Wiener Festwochen 2009, in Kooperation mit den Theaterfestivals Neapel, Athen, Avignon, Wrocław, Chur und Tokyo. Rosenhügel-Studios, Halle 1. Premiere am 10. Mai 2009. Weitere Aufführungen am 12., 13., 14., 15., 16., 18., 19., 20., 21. Mai 2009. Inszenierung: Christoph Marthaler, Bühne: Anna Viebrock, Kostüme: Sarah Schitteck. Musikalische Leitung: Christoph Homberger, Dramaturgie: Stefanie Carp, Lichtdesign: Phoenix (Andreas Hofer), Maske: Christian Schilling. Mit Marc Bodnar (Ein verirrter Franzose), Raphael Clamer (Ein Sicherheitsangestellter), Bendix Dethleffsen (Pianist), Silvia Fenz (Eine Vergangenheitssucherin), Olivia Grigolli (Ein altkluges Mädchen), Christoph Homberger (Gesangskontrolleur), Ueli Jäggi (Ein besorgter Mann am Telefon), Jürg Kienberger (Ein kindlicher Mann/Keyboarder), Katja Kolm (Eine Nagelstudioinhaberin), Bernhard Landau (Ein Sparkassenangestellter), Barbara Nüsse (Eine Glückssucherin), Sasha Rau (Ein böses Mädchen), Lars Rudolph (Eine zukünftige Führungskraft), Clemens Sienknecht (Ein vernünftiger Mann/Keyboarder), Bettina Stucky (Eine Konsumsucherin). Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf Aufführungsbesuchen am 15. und 18. Mai, einem DVD Mitschnitt der Hauptprobe vom 8. Mai 2009, der mir freundlicherweise von den Wiener Festwochen zur Verfügung gestellt wurde, sowie auf einem persönlichen Gespräch mit der Kostümbildnerin Sarah Schitteck und den privaten Probenfotos, die sie mir für meine Arbeit zur Verfügung gestellt hat.

spielerischen Arbeit im postdramatischen Theater gerät die theoretische Eloquenz häufig ins Stocken. Was kann man über Schauspieler sagen, wenn man nicht Zuflucht suchen will in überkommenen Kategorien wie Wahrhaftigkeit oder Charakter? So hält sich die Reflexion häufig lieber am Regiekonzept oder Inszenierungsstrategien, in deren toten Winkel die Schauspieler kaum ins Gewicht fallen.²⁰¹

Roselt deutet hier an, dass sich die theaterwissenschaftliche Methodik erweitern sollte, um solchen Theaterformen analytisch gerecht zu werden. Aber auch er geht nicht so weit, eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Kostüm in Erwägung zu ziehen. Ich glaube jedoch, dass gerade bei postdramatischen Theaterformen dem Kostüm eine entscheidende Rolle zukommt. Denn nach Wegfall einer literarischen Vorlage mit eindeutigem Rollenpersonal muss auch die Identität des Darstellers auf anderer Ebene verhandelt werden. Das Kostüm ist hierfür ein entscheidender Faktor.

Die Bewohner der merkwürdigen Siedlung „Riesenbutzbach“ haben keine eindeutigen Rollennamen. Ihre privaten Namen werden lediglich durch vage Begriffe wie „Eine Konsumsucherin“, „Ein verirrter Franzose“, „Gesangskontrolleur“ oder „Eine zukünftige Führungskraft“ ergänzt. Durch den Verlust einer – durch Text – festgelegten Rolle, sind die Darsteller schwer zu identifizieren. Die Identifikation der Akteure auf Seiten des Publikums gleicht somit einer Darsteller-Fahndung. Das Programmheft besteht zu zwei Dritteln aus Szenenfotos, die mit dem jeweiligen Namen des Darstellers unterschrieben sind, damit der Zuschauer sie überhaupt zuordnen kann. Am einfachsten erfolgt die Identifizierung auf Basis der Kleidung. Das Kostüm tauscht hier seinen Verkleidungsstatus der Rolle gegen eine neue Art der optischen Charakterisierung ein. Ich möchte nun also versuchen, das Theaterprojekt „Riesenbutzbach – Eine Dauerkolonie“ auf Basis der Kostüme zu analysieren.

6. 1 Produktionsrahmen

„Riesenbutzbach“ ist eine Gemeinschaftsarbeit des Regisseurs Christoph Marthaler, der Bühnenbildnerin Anna Viebrock, der Kostümbildnerin Sarah Schittek und der Dramaturgin Stefanie Carp.²⁰² Das Projekt entstand als Auftragsarbeit für die Wiener Festwochen in Kooperation mit den Theaterfestivals in Neapel, Athen, Avignon, Wroclaw, Chur und Tokyo.

Schon der Versuch, diesen Theaterabend befriedigend zu beschreiben, gestaltet sich schwierig. Denn hinsichtlich der Begriffswahl kommt man bei Marthaler schnell in Verlegenheit. Der Begriff *Inszenierung* scheint viel zu sehr mit Praxis des Regietheaters verbunden, um ihn auf Marthaler anzuwenden. Eigentlich ist die Dauerkolonie „Riesenbutzbach“ eine Art theatraler Installation, in der sich eine Reihe von Einzelszenen abspielen, die von einem musikalischen Konzept zusammengehalten werden.

²⁰¹Roselt, Jens. In Ausnahmezuständen- Schauspieler im postdramatischen Theater. In: *Text und Kritik- Theater fürs 21. Jahrhundert*. 2003. S. 166-176, hier S. 167. Im Folgenden zitiert als Roselt: *In Ausnahmezuständen*.

²⁰² Interessant ist hier, dass nahezu alle Kritiken die Mitarbeit der Kostümbildnerin Sarah Schittek nicht erwähnen. Das Trio Marthaler-Viebrock-Carp scheint als feststehendes Team wahrgenommen zu werden. Da Sarah Schittek langjährige Assistentin bei Anna Viebrock war und ihre Kostüme derselben Ästhetik verpflichtet, entsteht das Missverständnis, dass die Kostüme für „Riesenbutzbach“ ganz selbstverständlich Anna Viebrock zugeschrieben werden.

Christoph Marthalers Arbeitsweise ist generell sehr stark an Musik orientiert. „Am Anfang ist die Musik. Man singt gemeinsam und findet zusammen. Man muss nur Zeit nehmen. Das ist ganz einfach.“²⁰³ So beschreibt er seine Probenarbeit in einem Fernsehinterview zu „Riesenbutzbach“. Marthaler wird auch in nahezu allen Kritiken nicht als „Regisseur“ sondern als „Musiktheatermacher“ bezeichnet. Der dramaturgische Spannungsbogen dieses Theaterabends ergibt sich hauptsächlich durch den Rhythmus der Musik. Marthaler wählt Melodien der repräsentativsten Komponisten der abendländischen Musikgeschichte – Bach, Monteverdi, Beethoven, Schubert, Schumann und Mahler – um die europäische Hochkultur zu charakterisieren. Die „Riesenbutzbacher“ werden nicht müde, sich durch kollektives Intonieren dieser symbolträchtigen Musik gegenseitig in Sicherheit zu wiegen.

6. 1. 1 Thematik

Obwohl die weltweite Finanzkrise von 2009 aus Aktualitätsgründen im Zentrum des Stücks steht, war dies nicht die ursprüngliche Themenstellung. Ausgangspunkt für das Theaterprojekt war zunächst nur die Intention, einen Abend über „heute“ zu gestalten, wie Stefanie Carp in einem Fernsehinterview erzählt.²⁰⁴ Zunächst entstand das Bühnenbild, das als Inspiration diente um „so etwas wie die letzten Tage der Europäer oder die letzten Tage der Konsumbürger“²⁰⁵ zu inszenieren. Erst nach und nach begann das Marthaler-Team diesen Raum mit Gedanken und Assoziationen zu füllen und so kristallisierte sich die Finanzkrise als Dreh- und Angelpunkt für eine musikalisch-theatrale Collage zum Niedergang einer fiktiven Wohlstandsgesellschaft heraus.

Schon aus dieser Beschreibung des Entstehungsprozess wird ersichtlich, dass es hier um die Darstellung eines Zustands und nicht das Erzählen eines dramatischen Konflikts geht. Dementsprechend werden auch die theatralen Mittel ganz speziell eingesetzt. „Riesenbutzbach“ kann in allen Belangen als Beispiel für Lehmanns theoretischen Begriff des *postdramatischen Theaters* gesehen werden.

Die Verwendung des Adjektivs „postdramatisch“ zielte hierbei auf ein Theater, das sich der Vorherrschaft des dramatischen Textes entledigt hatte, ohne jedoch den immer noch spürbaren Nachhall desselben zu ignorieren. Dieser macht sich – bis heute – bemerkbar im weiter bestehen einer bestimmten Begrifflichkeit, im Fortleben von Erwartungen an das Theater aufseiten des Publikums (...). Allerdings stets unter der Voraussetzung, dass die Dominanz des Textes für die Herstellung von Theater längst aufgegeben bzw. eine Möglichkeit unter vielen anderen ist.²⁰⁶

Diese zusammenfassende Charakterisierung, die Christel Weiler für Metzlers Lexikon der Theatertheorie verfasst hat, trifft auch auf die Verwendung von Text in „Riesenbutzbach“ zu. Die Akteure treten nur selten in einen wirklichen Dialog miteinander. Der gesprochene Text

²⁰³ *Riesenbutzbach-Eine Dauerkolonie*, Regie: Ruth Rybarski, Österreich 2009. (Mitschnitt der Hauptprobe vom 08.05.09.)

²⁰⁴ ebd.

²⁰⁵ ebd.

²⁰⁶ Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.); Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005. S. 246

wird vorwiegend als Material verwendet um den Zustand einer Gesellschaft zu charakterisieren.

Christoph Marthaler und Anna Viebrock werden sich in diesem Schauspiel mit Liedern mit den Ängsten, Obsessionen, und paranoider Besitzstandswahrung der mitteleuropäischen Spätmenschen beschäftigen. Da niemand so genau weiß, was zu schützen oder bewachen ist, beobachten und bespitzeln sich alle Bewohner untereinander. Die Bewohner des Riesenbutzbach halten sich für Repräsentanten einer wichtigen Kultur. Der Abend hinterfragt die Basis und die Praxis dieser Kultur.²⁰⁷

Diese „Repräsentanten einer wichtigen Kultur“ benutzen Sprache vorwiegend, um sich zu rechtfertigen, zu beklagen und ihre elende Existenz mit literarischen Zitaten zu maskieren.

Im Bereich der Produktion wird mittlerweile der Text vermehrt gesehen als ein theatrales Material, dem die gleiche Wertigkeit zukommt wie dem Körper des Schauspielers, dem Raum, dem Licht und der Lautlichkeit. Somit zielt der Begriff p.Th. nicht auf ein Theater jenseits des Textes, sondern er befasst sich mit Text insofern, als in und mit diesem Sprache in ihrer jeweils spezifischen Theatralität zum Ausdruck gelangt.²⁰⁸

In „Riesenbutzbach“ besteht diese sprachliche Theatralität beispielsweise in der Verwendung von Redewendungen und Floskeln, die sich auf verbale Traditionen des Jammerns, sich Beschwerens und der Ratlosigkeit beziehen. Die Eröffnungsszene des Stücks zeigt sechs Frauen, die seufzend auf Möbelstücken posieren und mit Sätzen wie „Ich hatte mir das alles ganz anders vorgestellt.“, „Früher war alles besser.“ Oder „Man muss jetzt einfach anders.“ eine gepflegte, nichts sagende Langeweile vorführen.

Was den Zuschauer anbelangt, so wird ihm die übliche synthetisierende Perzeption durch dieses Theater verwehrt. An ihrer Stelle betont das p. Th. durch Uneindeutigkeit, Polyvalenz und Simultaneität des Zeichengebrauchs die Schwierigkeiten im Prozess der Sinnfindung auf der Seite des wahrnehmenden Zuschauers. Es führt ihn immer wieder an die Grenzen seiner intendierten Wahrnehmungs- und Verstehensleistungen und macht damit die letztere zu seinem eigentlichen Thema.²⁰⁹

Dieses Charakteristikum postdramatischer Theaterformen spiegelt sich bei „Riesenbutzbach“ vor allem in den Theaterkritiken wider. Entsprechend der Vielschichtigkeit des Bühnengeschehens rückt hier das wahrnehmende Subjekt als Ausdeuter einer theatralen Situation ins Zentrum der Kritik. Was auf der Bühne geschieht, ist ein assoziatives Angebot an den Zuschauer. Daher fallen die Berichte über diesen Theaterabend sehr unterschiedlich und individuell aus. Während bei Klassikerinszenierungen die üblichen Maßstäbe wie Werktreue, Schauspielerleistung und Darstellungstradition angelegt werden können, fordert „Riesenbutzbach“ vom Kritiker zunächst die Konstruktion einer persönlichen Fluchtlinie, unter der die einzelnen Szenen zu einem Urteil zusammengefasst werden können. Die meisten Kritiken kommen daher nicht ohne die exemplarische Beschreibung von Einzelszenen oder der Atmosphäre aus.

²⁰⁷ Wiener Festwochen: Programm 2009. In: *festwochen.at*.

<http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&detail=412>, Zugriff: 21/06/09

²⁰⁸ Fischer-Lichte: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. S. 246f.

²⁰⁹ ebd. S. 248.

Wien, 10. Mai 2009. Es gibt nur eine, die die Finanzkrise erklären kann und die sogar Verständnis hat. Es ist die Nagelstudioinhaberin. Sie bietet dem Sparkassenangestellten an, sich seiner Nägel anzunehmen, denn ein gepflegtes Äußeres sei in der aktuellen Situation besonders wichtig. Wie nett sie zu ihm ist, wie fingerfertig und verständnisvoll. Man ahnt es, sie will tatsächlich nur sein Bestes: sein Geld bzw. einen Kredit. Denn die Finanzkrise ist inzwischen auch in Riesenbutzbach angekommen.²¹⁰

Ronald Pohl bezeichnet diesen Theaterabend in seiner Kritik für den Standard als „erschütternd schönes Requiem auf eine Gesellschaft, die von ihren eigenen, zyklisch auftretenden Finanzkrisen innerlich aufgefressen wird.“²¹¹ Viele Kritiken befassen sich mit diesem Wechselspiel von Musik und Thematik, um über den Theaterabend zu berichten.

Sie rechnen mit dem Schlimmsten, aber singen das Beste. Sie blasen wie Lars Rudolph, der einen stieren, wahnsinnigen Klein-Maniak gibt, auf der Trompete bis zum Umfallen. Sie geben den Gefangenenchor aus dem „Fidelio“, als wollten sie dieser Sonnenlichtmusik nie mehr entkommen. Sie intonieren zart-geheimnisvoll das Finale aus Mahlers Achter und wissen herrlich enharmonisch sich verzweigend: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“, wobei sie zu einer rostigen Innenhoflaterne hochschauen, als leuchte ihnen der Gral. Sie haben nicht mal mehr einen Namen für sich, der sich in die „Happy birthday“-Schwachsinnsmelodie als Gratulationsziel einsetzen ließe. Sie stocken panisch davor, sich zu benennen. Sie haben nur noch Töne. Einer Verzweigungsmusik.²¹²

Durch die Notwendigkeit, das Bühnengeschehen erst einmal beschreiben zu müssen bevor es kritisiert werden kann, rücken auch die Kostüme ins Zentrum des Interesses.

Wie auf dem Laufsteg geht einer nach dem anderen nach vorne, präsentiert seine schäbige letzte Kleidung: den zu großen Trainingsdress, die Thrombosenstützstrümpfe, den schäbigen Schlafanzug unterm Mantel, den zu weiten Pulli, die zu große Hose. Das alles unter zornigem Lächeln, traurigen Gesten, tränenkomischen Grimassen.²¹³

Auch Stephan Hilpold wählt als Einstieg seiner Kritik für den Zürcher Tagesanzeiger eine Szene, in der das Kostüm im Vordergrund steht:

Der Laufsteg ist ein alter, abgewetzter Teppich. Farblich ist er wunderbar auf die Mode abgestimmt, die auf ihm präsentiert wird: tristes Grau, dumpfes Braun und welkes Grün. Nur einmal darf eines der Models eine rote Jogginghose präsentieren. Es ist der Schauspieler Jürg Kienberger, wie allen anderen, die hier die Kleider vorführen, entweicht ihm nicht das geringste Lächeln.²¹⁴

Die Tatsache, dass das sonst so selten beachtete Kostüm gleich in mehreren Kritiken erwähnt wird, deutet darauf hin, dass sich die Kostümgestaltung für „Riesenbutzbach“ von den ästhe-

²¹⁰ Bläske, Stefan: Krisen Reprisen. Kritik. In: *Nachtkritik.de*.

http://www.Nachtkritik.de/index.php?option=com_content&tast=view&id=2812, Zugriff: 12.06.09

²¹¹ Pohl, Ronald: Die schöne Kunst des Komplettversagens. Kritik. In: *derstandard.at*.

<http://www.derstandard.at/?id=1241622461243>, Zugriff: 12.06.09

²¹² Stadelmaier, Gerhard: Geld allein macht nicht glücklich. Kritik. In: *faz.net*.

<http://www.faz.net/s/Rub4D7EDEF6BB3438E85981C05ED63D788/Doc~EAB5008C789124677B3A8397F8B434AC0~ATpl~Ecommon~Scontent.html>, Zugriff: 12.06.09

²¹³ ebd.

²¹⁴ Hilpold, Stephan: Die Krise nach Marthaler. Kritik. In: *bazonline.ch*. <http://bazonline.ch/kultur/theater/Die-Krise-nach-Marthaler/story/13181140>, Zugriff: 12.06.09

tischen Rezeptionsgewohnheiten der Kritiker abhebt. Dies macht eine Analyse des Kostüms besonders interessant.

6. 1. 2 Bühnenraum

Die Bühnen- und Kostümbildnerin Anna Viebrock, hat die Ästhetik von Marthalers Theaterarbeit in den letzten zehn Jahren wesentlich geprägt. „Mich interessieren Orte, an denen Geschichte stattgefunden hat, die jetzt verlassen sind.“²¹⁵ So charakterisiert sie ihre persönliche Ästhetik. Die Bühnenräume, die sie entwirft, sind oft von langen Streifzügen durch verlassene Straßen, Gebäude und Lagerhallen inspiriert. Daraus entstehen ihre typischen Bühnenbilder, die meist eine Collage aus Außen- und Innenräumen sind und die den Zuschauer durch minutiöse Detailarbeit sofort in eine bestimmte Atmosphäre versetzen.

Auch das Raumkonzept für „Riesenbutzbach“, das als erstes Element dieses Theaterprojekts fixiert wurde, steht in dieser Tradition. Aufführungsort der Wiener Vorstellungen war die Halle 1 der Rosenhügel-Film-Studios, die sonst als Probebühne für die Wiener Festwochen dient. Für die Aufführungen wurde die Hälfte des Raums mit einer Zuschauertribüne verbaut. Diesem Ort, den ich durch meine eigene Arbeit als Kostümassistentin gut kenne, haftet schon an sich eine gewisse Tristesse an. Die zwischen 1919 und 1923 erbauten Studios, an deren Fassade der Zahn der Zeit schon sichtbar genagt hat, werden nur noch teilweise vom ORF genutzt. In den verlassenen Gängen erinnern verblichene Plakate an die Hochblüte des österreichischen Films und erzeugen eine melancholisch-nostalgische Atmosphäre.

In diesen Raum hat Anna Viebrock eine Bühneninstallation bauen lassen, die eine ganz ähnlich beklemmende Ausstrahlung hat. Es handelt sich um eine Mischung aus Wohnraum, Caritas-Möbellager, Firma, Sparkasse und Vorstadtsiedlung. In der Mitte des Raumes stehen alte Möbel jeglicher Art: Betten, Kommoden, Sessel, Schränke, Tische. Der Bühnenraum wird von Teppichläufern strukturiert, die wie kleine Wege zu den Möbeln hinführen. Durch die Möbel wird der Eindruck erweckt, dass es sich um einen Innenraum zu handelt. Bei genauerem Hinsehen sieht man jedoch Versatzteile wie Straßenlaternen und Garagentore. Alles wirkt chaotisch und gleichzeitig aufgeräumt. In der hinteren Flucht des Raumes sieht man durch ein Fenster einen Innenraum, der wie ein Büro eingerichtet ist. Rechts und links wird die Bühne von Garagentoren begrenzt. Auf der rechten Seite gibt es gleich zwei davon, vor denen ein Bett platziert ist. Links hinten befindet sich eine Tür, die den Blick auf einen Treppenaufgang frei gibt. Daneben befindet sich eine Art Theke, die wie ein Verkaufsschalter aussieht. Die Wände sind mit altmodischer Tapete überzogen. Über dieser seltsamen Kombination von Außen- und Innenraum-Elementen prangt eine Tafel mit der Aufschrift „Institut für Gärungsgewerbe“.

²¹⁵Viebrock, Anna: Im Zerfall wohnt die Zeit. Gespräch mit Mirjam Schmuck und Fabian Lettow. In: *Kainkollektiv.de*. <http://www.kainkollektiv.de/text/gespraeche/anna-viebrock.html>, Zugriff: 19.07.09

6. 1. 3 Kostümkonzept

Wenngleich die Kostüme für „Riesenbutzbach“ von Sarah Schittek stammen, geht das Kostümierungsprinzip an sich auf Anna Viebrock zurück. Im Laufe ihrer Zusammenarbeit mit Christoph Marthaler etablierte Viebrock auch eine eigene Ästhetik in der Kostümgestaltung. Sie war eine der ersten Kostümbildnerinnen, die vorwiegend mit Second-Hand Kleidung unterschiedlichster Herkunft arbeitete. Die individuelle Geschichte der einzelnen Kleidungsstücke, wird so zur Inspirationsquelle der Schauspieler. Sie übernehmen jene Hülle, in die sich ein anderer Mensch im Laufe seines Lebens sichtbar hinein gelebt hat und lassen daraus in Kombination mit dem eigenen Körper neue Figuren entstehen. In Kostümbildnerkreisen wird der Begriff *Viebrock-Kostüme* verwendet, um genau jene Arbeitsweise und den damit verbundenen Retro-Look zu charakterisieren. Die Kostüme für „Riesenbutzbach“ stammen von jedoch nicht von Anna Viebrock, sondern von ihrer langjährigen Assistentin Sarah Schittek, die diese Ästhetik weiterführt.

Wie Sarah Schittek mir in einem persönlichen Gespräch zu ihrer Kostümbildarbeit für „Riesenbutzbach“ erklärte,²¹⁶ lautete die Vorgabe für dieses Projekt lediglich „Darstellung des Spießbürgertums“. Das Ziel dieses Kostümbilds ist somit zunächst die optische Charakterisierung einer bestimmten Gesellschaftsschicht sowie die Darstellung eines zunehmenden Verfalls. Dieser Ansatz bringt das Bühnenkostüm in engen Zusammenhang mit der Alltagskleidung des Zuschauers. Schittek fertigte zu diesem Zweck keine Figuren an, sondern entwickelte die Kostüme während des Probenprozesses. Oberste Prämisse ihrer Kostümgestaltung sei dabei die jeweilige Körperlichkeit des Darstellers in Kombination mit dem zu erreichenden Effekt. Da sie mit den meisten der Darsteller schon einmal gearbeitet habe, ginge es ihr manchmal auch lediglich darum, dem Einzelnen durch das Kostüm eine neue Inspiration zu geben um seiner Bühnenfigur eine neue Facette verleihen zu können. Sarah Schittek merkte an, dass Christoph Marthaler sich in die Kostümgestaltung nicht eingemischt habe. Somit lag die künstlerische Verantwortung für Auswahl und Arrangement der Kostüme allein bei ihr. Nur hin und wieder habe sie im Zweifelsfall um seine Meinung gebeten.

Die Kostüme stammen größtenteils aus dem Fundus, dem Kostümverleih oder wurden in Second-Hand-Geschäften eingekauft. Dennoch wurden auch einige Kostüme in den Werkstätten der Bundestheater speziell für diese Produktion angefertigt. So etwa die Anzüge von Christoph Homberger und Bernhard Landau, sowie der Mantel von Sylvia Fenz und jeweils ein Kleid für Barbara Nüsse und Olivia Grigolli.²¹⁷ Die Herkunft der Kostüme weist somit dieselbe Spannweite auf wie der dargestellte soziale Abstieg: vom Maßanzug bis zur abgetragenen Trainingshose aus der Altkleider-Sammlung. Dies ist auch deshalb interessant, weil ich aus eigener Erfahrung weiß, dass diese fünf Maßanfertigungen wohl mehr als die Hälfte des vorhandenen Kostümbudgets beansprucht haben müssen. Hier zeigt sich, dass gerade für die

²¹⁶ S. Anhang, S. 128f.

²¹⁷ Interessant ist hier, dass sich meine Vermutung, welche Kostümteile zu perfekt sitzen, als dass sie aus Fundus oder Altkleidersammlung stammen, genau mit den Angaben von Sarah Schittek gedeckt haben. Dies bestätigt, dass eine geschulte Wahrnehmung selbst feine Qualitätsunterschiede

Darstellung des Gesangskontrolleurs und des Sparkassenangestellten, die beide am hartnäckigsten ihren Status als „Repräsentanten einer wichtigen Kultur“ verteidigen, am Ende doch in den korrekten Sitz eines Maßanzuges investiert wurde. Die gesellschaftliche Bekleidungshierarchie, die auf der Bühne gezeigt wird, findet somit auch in der Verteilung des Kostümbudgets ihre Entsprechung.

6. 2 Kostümanalyse

Die Kostüme in „Riesenbutzbach“ dienen also hauptsächlich der Sichtbarmachung einer gesellschaftlichen (Selbst-) Positionierung. Dreh- und Angelpunkt sind somit stereotype Bekleidungsformen und -attribute, die vom Zuschauer als „Spießbügertum“ identifiziert werden sollen. Gleichzeitig soll der zunehmende Verfall einer Gesellschaft dargestellt werden. Die Kleidung der Akteure ist als Indikator dieses gesellschaftlichen Abstiegs zentral.

Zu Beginn sind alle Figuren sorgfältig gekleidet. Sie wirken, als hätten sie sich für einen besonderen Anlass zu Recht gemacht. In Bezug auf die Thematik der Finanzkrise könnte man sagen, es sind Figuren zu sehen, die in der Kleidung ihre Kreditwürdigkeit zum Ausdruck bringen wollen. Am Ende des Theaterabends haben sich diese ursprünglich sorgfältig gekleideten Figuren optisch ins absolute Gegenteil verwandelt. Dieser Prozess vollzieht sich zunächst fast unmerklich. Durch sukzessives Weglassen einzelner Kleidungsstücke und zahlreiche Kostümwechsel wird der Verfall der ursprünglichen Kleidungsidentität für den Zuschauer erst allmählich greifbar.

Den Höhepunkt dieses Verfalls bildet eine ausgedehnte Laufsteg-Szene im letzten Drittel der Vorstellung, in der die Darsteller eine fiktive Modelinie mit dem Namen „Patchwork-Fantasy“ präsentieren. Als Laufsteg dient ein schäbiger braun-beiger Teppich, der in der Mitte der Bühne in Richtung Publikum verläuft. Auf diesem *Catwalk* zeigen zwölf der insgesamt fünfzehn Darsteller jeweils drei unterschiedliche Kleiderkombinationen, die immer schäbiger und inhomogener werden. Das Publikum reagiert zunächst amüsiert auf diese Caritas-Models und applaudiert jedem Einzelnen. Nach der Hälfte der insgesamt 36 Kombinationen, verstummt diese anfängliche Begeisterung des Publikums. Die weiteren Kreationen von „Patchwork-Fantasy“ werden eher verlegen hingenommen, weil die Gestalten auf dem Laufsteg immer armseliger aussehen und letzten Endes auf Seiten des Publikums mehr Mitleid als Begeisterung erwecken. Diese Szene ist meiner Meinung nach ein geeigneter Ansatzpunkt für eine Kostümanalyse, da hier ausschließlich auf Kostümebene mit dem Publikum kommuniziert wird.

Etwa in der Mitte des Abends wird diese Modenschau von Clemens Sienknecht angekündigt. Er erläutert am Sparkassenschalter, wie man sparen kann ohne zum Konsummuffel zu werden. Einer dieser Krisen-Tipps behandelt die Frage, wie man trotz knapper Finanzen noch modisch bleiben kann:

Viele Damen haben ihre Kleiderschränke geöffnet und bei der Inventur einiges gefunden, das man zu neuen Kombinationen mit den neuen Produkten der Frühjahrskollektion kreativ zusammenstellen kann. Die neue Modelinie für diese Krise heißt: Patchwork-Fantasy.²¹⁸

Wirtschaftliche Krisen und Kriegssituationen hatten schon immer Auswirkungen auf die modische Entwicklung. Wenn also in „Riesenbutzbach“ eine neue Modelinie mit dem Namen Patchwork-Fantasy beworben wird, handelt es sich um eine Anspielung auf die Konsumstrategien der Modeindustrie, die es versteht, selbst aus Krisensituationen ein neues modisches Prinzip zu generieren.

Während des 2. Weltkriegs diktierten in ganz Europa zunehmend Stoffrationierung (im Deutschen Reich wurden bereits am 20. 11. 1938 Reichkleiderkarten eingeführt) und der Zwang zu praktischer und einfacher Kleidung die modische Entwicklung. Nach 1943 wurden unter der Devise „Aus Alt mach Neu“ in Sonderbroschüren Ratschläge zum Kombinieren der vorhandenen Stoffe und zum Ersetzen schadhafter Teile gegeben, so, als ob die Kombination aus zweierlei Stoffen schon immer das Normale gewesen wäre.²¹⁹

Zudem ist der Laufsteg-Präsentationsmodus eine Anspielung auf gängige TV-Formate, in denen ein Land zum x-ten Mal sein neues Supermodel sucht. Doch im Gegensatz zur Hochglanz-Ästhetik der Modewelt werden hier Kleidungsstücke vorgeführt, die alles andere als modisch sind. Von mehreren Kritikern wird diese Szene als „Caritas-Modenschau“ betitelt. Die präsentierten Kleidungsstücke werden somit eindeutig als Bestandteile einer Altkleidersammlung identifiziert. Nach dieser Szene haben sich alle Akteure auf Kostümebene ins absolute Gegenteil ihrer ursprünglichen Erscheinung verkehrt. Keine Spur mehr von gut sitzender Qualitätskleidung. In alten Trainingshosen, Unterhemden und ausgetragenen Pullovern haben sich die Riesenbutzbacher in ihre Garagen zurückgezogen und intonieren ohne absehbares Ende das Finale aus Beethovens Fidelio: „O welche Lust, in freier Luft, den Atem leicht zu heben.“ Der Gesangskontrolleur Christoph Homberger patrouilliert zwischen den Garagen und schließt oder öffnet die Tore in endloser Wiederholung. Wenn der Applaus einsetzt, gewinnt man den Eindruck, als würde das Publikum mit Vehemenz ein Ende dieses traurigen Anblicks einfordern. Bei beiden Vorstellungen, die ich besucht habe, ähnelte der Schlussapplaus eher einem Herbeiklatschen der Schlussverbeugung, die den Zuschauer von den Strapazen des Theaterabends befreit. Diese Reaktion habe ich im Theater bislang selten erlebt. Bei mir persönlich ergab sich der Eindruck, dass dies auch damit zusammenhängt, dass die Figuren letztlich nicht einhalten, was ihre ursprüngliche Erscheinung versprochen hat.

Der soziale Abstieg wird in „Riesenbutzbach“ durch den zunehmenden Verfall der Materialien und damit auch der Kostümsilhouette dargestellt. Es wird auf Kostümebene eine eigene Narration etabliert, die unmissverständlich sichtbar macht, wo und wie diese „Besitzstandswahrer“ letztlich enden. Ich habe mir für die Kostümanalyse zwei Aspekte herausgegriffen, anhand derer ich diese Kostüm-Narration illustrieren möchte. Zum einen möchte ich den Verfall der Kostümsilhouette am Beispiel des Herrenanzugs aufzeigen, zum anderen soll die Materialität der Kostüme thematisiert werden.

²¹⁸ Transkript aus der Festwochen DVD

²¹⁹ Loschek: Reclams Mode- und Kostümexikon. S. 78.

6. 2. 1 Vom Anzugträger zum Sozialfall

In Marthalers „Riesenbutzbach“ präsentieren sich die männlichen Akteure zunächst als Anzugträger.²²⁰ Ich möchte diese Bekleidungsform herausgreifen, um daran exemplarisch den Verfall der Kostümsilhouette im Laufe des Theaterabends nachzuzeichnen. Auf den ersten Blick scheint die Kostümform des klassischen Herrenanzugs wenig spektakulär und reizt nicht sonderlich zu näherer Betrachtung. Auf den zweiten Blick gestaltet sich das Ganze jedoch spannender als gedacht.

6. 2. 1. 1 Der Anzug und seine Symbolik

Warum wird im Kontext einer Krisenthematik ausgerechnet auf diese Kostümform zurückgegriffen? Welche Assoziationen weckt der Anblick eines Anzugs? Welche Identitätszuschreibungen kann der Anzug vornehmen?

Anzug, aus einem einheitlichen Oberstoff und im harmonischen Gesamtschnitt gehaltenes, zwei- oder dreiteiliges (mit Weste) Herren- Oberbekleidungsstück. (...) ²²¹

Der Anzug scheint sich also zunächst durch die Einheitlichkeit des Stoffs und den harmonischen Gesamtschnitt auszuzeichnen. Diese Charakterisierung entspricht der landläufigen Meinung, dass jeder Mann in einem Anzug automatisch besser aussähe. Grund dafür scheint die Tatsache zu sein, dass der Anzug durch seine Formgebung eine Idealisierung des männlichen Körpers vornimmt. Fragen des persönlichen Geschmacks rücken in den Hintergrund, wenn man einen Anzug trägt. Das Gesamtbild wird auf Grund des einheitlichen Stoffs als harmonisch empfunden. Auf Basis der Form ist der Anzug ein Mittel zu *körperlicher Idealisierung*.

Anzug, im weitesten Sinn jede Art von Bekleidung, im Besonderen der Herren-A. im 18. Jh. Habit und seit dem Aufkommen des Jacketts Mitte des 19. Jh.s sowie des Sakkos 1867 „A.“ genannt. Zu unterscheiden sind heute der korrekte Straßen-, Geschäfts-, oder Sakko-A. (chem. Jackett-A.) als Dreiteiler (Sakko, Weste und Hose), der seit dem 2. Weltkrieg häufig durch den Zweiteiler ohne Weste ersetzt wurde, (...).²²²

Seit rund 150 Jahren dominiert der Anzug die Silhouette der Männerkleidung. Dies ist bemerkenswert, denn Stabilität in der Männermode war nicht immer selbstverständlich. Betrachtet man etwa die modischen Formen des 16. und 17. Jahrhunderts, so kann man sagen, dass die Männerkleidung in dieser Periode dem modischen Wandel weit stärker unterworfen war als die Frauenkleidung. Die Tatsache, dass der Anzug heutzutage nicht mehr aus der Männerkleidung wegzudenken ist, bestätigt, dass er im öffentlichen und professionellen Leben wichtige Funktionen übernommen hat. So wie Rolf Badenhausen es für die spanische Mode aufgezeigt hat, ist auch im Fall des Anzugs aus einer modischen Form im Laufe der Gesellschaftsentwicklung eine regelrechte Institution geworden.

²²⁰ S. Anhang, Abb. 1

²²¹ Hofer, Alfons. *Textil- und Modelexikon*. Band 1, 7. Auflage. Frankfurt/Main: Deutscher Fachverlag, 1997, S. 31.

²²² Loschek, Ingrid. *Reclams Mode- und Kostümlexikon*. 5. Auflage. Stuttgart: Reclam, 2005 (1987), S. 131.

Die Weichen für die Männermode waren mit dem Sakkoanzug schon im 19. Jahrhundert gestellt worden. Die Änderungen [im Laufe des 20. Jahrhunderts] sind wenig spektakulär und entsprechen zumeist nicht unseren Vorstellungen von „Mode“. Die Wandlungen sind klein, aber fein und oft nur für Insider nachvollziehbar.²²³

Im Kontext der Modegeschichte ist der Anzug im 20. Jahrhundert somit zu einem Symbol für (modische) *Stabilität* geworden. Durch den stabilen Gebrauch des Anzugs in bestimmten Berufsfeldern oder bei gesellschaftlichen Anlässen, hat sich um diese Bekleidungsform ein spezielles Assoziationsspektrum ausgebildet. Das Fortbestehen dieser Form beweist, dass sie im sozialen und gesellschaftlichen Leben nach wie vor wichtige Funktionen realisiert. Flugel definierte beispielsweise den Schutz vor moralischen Verfehlungen als eine solche Funktion. Hier wird die moderne Herrenkleidung nach Maßgabe ihrer moralischen Symbolik gedeutet.

So können gewisse Kleidungsstücke Symbole der charakterlichen Unbeugsamkeit, der Strenge moralischer Normen und der Reinheit moralischer Absichten sein; diese ethische Symbolik spielt eine sehr beachtliche Rolle in der strengen und formellen Kleidung des Menschen der Neuzeit. Mit der Dicke des Stoffes und dem soliden Zuschnitt der geschneiderten Kleidung, mit der tiefen, schlichten Schwärze ihrer Schuhe, mit der jungfräulichen Weiße und gestärkten Steifheit ihrer Kragen und Hemdbrust, zeigen die Menschen ihrer Umgebung ihre angebliche Kraft, Standfestigkeit und Unempfänglichkeit für wertlose unerlaubte Ablenkungen. So bezeichnet eine derartige Kleidung inzwischen einen ernsthaften Charakter und Pflichtbewusstsein, und sie wird insgesamt mit größerer Verantwortung bei beruflicher und geschäftlicher Tätigkeit assoziiert.²²⁴

Überprüft man diese Zuschreibungen für das 21. Jahrhundert, so kann man durchaus behaupten, dass sie nach wie vor Gültigkeit besitzen. Im Kontext der Politik symbolisiert der Anzug auch heute noch Korrektheit, Verlässlichkeit und Standfestigkeit. Im Kontext einer Beerdigung mahnt die korrekte Kleidung zur Wahrung der gesellschaftlichen Verhaltensnormen. Bei einem Gerichtsverfahren symbolisiert der Anzug alle Facetten moralischer Rechtschaffenheit. Bei einem offiziellen Empfang maskiert der Anzug die individuelle Persönlichkeit und erleichtert so die Eingliederung in ein vorgegebenes Zeremoniell.

All diese Assoziationen schwingen mit, wenn auf der Theaterbühne ein Anzug gezeigt wird. Bevor detaillierter auf die Anzüge in „Riesenbutzbach“ eingegangen werden kann, ist es wichtig zunächst die Frage zu stellen, auf welcher Bühne diese Anzüge gezeigt werden.

6. 2. 1. 2 Welcher Anzug für welche Bühne?

Auf vielen Theaterbühnen ist der Anblick männlicher Schauspieler in Anzügen in den letzten Jahrzehnten geradezu inflationär geworden. Im Laufe meines Studiums war der Begriff „Anzugstück“ ein gängiges Charakterisierungsmerkmal für klassische Regietheater-Inszenierungen, deren einziger Aktualitätsbezug im Kostüm realisiert schien. Während auf den Bühnen der Bundestheater die Verwendung von Anzügen stets eine Garantie für kostspielige Maßarbeit ist, stellt ein Anzug im Off-Theater eher ein Symbol für das minimale Produktionsbudget und den nötigen Rückgriff auf den Kostümfundus dar. Wenn die finanziellen Mittel nicht ausrei-

²²³ Bönsch: *Formengeschichte europäischer Kleidung*, S. 318.

²²⁴ Flugel: *Die Psychologie der Kleidung*, S. 251f.

chen, um auch in der Kleidung eine entsprechende Charakterisierung zu erreichen, ist der Anzug die letzte Rettung, um den männlichen Schauspieler zumindest ordentlich auf die Bühne zu schicken. Hier wird der Anzug zum Zwecke der Harmonisierung verwendet.

Ein Repertoirebetrieb wie das Burgtheater hingegen, muss bei einer Neuproduktion auch hinsichtlich der Kostümgestaltung in die Zukunft investieren. Die Kostüme, die für die Premiere hergestellt werden, müssen für den regelmäßigen Gebrauch über eine gewisse Langlebigkeit verfügen. Daher sind die verwendeten Materialien von vornherein qualitativ hochwertig, damit sie möglichst selten ersetzt werden müssen. Hinsichtlich der Form muss der Kostümbildner darauf achten, dass im Falle von Zweit- und Drittbesetzungen schnell Änderungen vorgenommen werden können. Der Anzug bietet sich hier an, da er mit geringem Arbeitsaufwand – wie etwa durch das Kürzen von Ärmeln und Hose – der neuen Besetzung angepasst werden kann.

Die Wiener Festwochen nehmen diesbezüglich eine Sonderstellung ein. Da sie nur einmal im Jahr für einen sehr begrenzten Zeitraum und ein feststehendes Ensemble produzieren, ist das Budget meist großzügig kalkuliert. Das Argument der Nachhaltigkeit und Multifunktionalität fällt hier bei der Kostümgestaltung nicht ins Gewicht. Durch die Festivalsituation sind alle Rollen nur einfach besetzt. Deswegen können die Kostüme auch für den Zeitraum der Proben- und Aufführungen aus einem professionellen Theater- oder Filmfundus entliehen werden. Dies hat den Vorteil, dass auf der Bühne auch historische Originalkleidung verwendet werden kann. So ist es möglich, den Darsteller einen geliehenen Anzug tragen zu lassen, der tatsächlich in den fünfziger Jahren gefertigt wurde. Das im Theateratelier gefertigte Exemplar wird lediglich nach historischen Schnitten jedoch mit modernen Materialien und moderner Verarbeitungstechnik hergestellt. Schon aus diesen Überlegungen wird deutlich, dass auf der Theaterbühne Anzug nicht gleich Anzug ist. Wie sieht es nun mit den Anzugträgern in „Riesenbutzbach“ aus?

Die fünf Herren tragen bei ihrem ersten Auftritt allesamt einen klassischen Anzug mit weißem Hemd und Krawatte und formieren sich zu einer Gruppe.²²⁵ Diese Formation weckt die Assoziation eines arrangierten Gruppenfotos für einen speziellen Anlass, wie etwa das Maturafoto der Abschlussklasse, oder das Gruppenbild eines Unternehmens. Als sie kurz darauf ein gemeinsames Lied anstimmen, weist sie ihre Kleidung als Männerchor aus. Alle Kleidungsstücke machen den Eindruck, als wären sie frisch gereinigt und gebügelt. Es wird auf einen Kleidungsstil referiert, der in unserer Gesellschaft als korrekt, professionell und elegant empfunden wird. So treten die Herren zum ersten Mal dem Sparkassenangestellten gegenüber und bitten um einen Kredit. Dadurch drängt sich die Assoziation auf, dass sie in ihrer Bekleidung ihre Kreditwürdigkeit zum Ausdruck bringen möchten.

Mit dem Aufweichen der Vorstellungen bezüglich des den Büroberufen angemessenen Bekleidungsstils anfang der 80er Jahre und der allgemeinen Akzeptanz von (...) Casualwear und Sportswear bis zu Jeanswear (...) hat der Anzug viel von seiner früheren Bedeutung eingebüßt. Die Berufe mit „Anzugpflicht“ und damit die Bedeutung des Anzugs als Arbeitskleidung sind rückläufig; Hauptträger des klassischen

²²⁵ S. Anhang, Abb. 2

Anzugtyps (...) sind „korrekte“ und „modebewusste“ Männer. Um für den Alltag attraktiver zu werden, mussten die Anzüge weniger formell werden, die Norm des gepflegten Äußeren verlassen und den freien Bewegungsdrang zulassen. Durch Anpassung an das veränderte Bekleidungsbewusstsein des Verbrauchers wurde eine neue Anzug- Generation geschaffen, die bei Erhaltung der notwendigen Eleganz (...) statt der gebräuchlichen Tuche besonders weiche Stoffe auch im Leinen- und Naturseidencharakter oder mit Viskose einsetzt (...).²²⁶

Die Anzüge, die Sarah Schittek auf die Bühne bringt, entsprechen nicht dieser modischen Zuschreibung des Anzugs. In Material, Muster und Schnitt referieren sie auf eine altmodischere Anzugform. Bei mir persönlich ergab sich die Assoziation mit jenen Anzügen, die mein Großvater in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts an bestimmten Feiertagen oder zum sonntäglichen Kirchgang getragen hat. Diese Anzüge waren maßgeschneidert und stammten noch aus den 60er Jahren, da es zu dieser Zeit üblich war, einen guten Anzug so lange zu tragen, bis man nicht mehr hineinpasste.

Bei den Anzugstoffen in „Riesenbutzbach“ handelt es sich weitgehend um klassische Wollstoffe, die den Trägern schon durch ihre Materialität etwas Formelles verleihen. Die Farblichkeit ist zurückhaltend in Beige- und Grautönen gehalten. Zwei Herren, Marc Bodnar und Ueli Jäggi tragen einen marineblauen Anzug. Bei diesen Anzügen ist die Farbe ein Indiz für ihr Alter. In den letzten dreißig Jahren –bzw. so weit mein persönliches Erinnerungsvermögen zurück reicht – war diese Art von Dunkelblau keine modische Anzugfarbe.²²⁷ Auch die Schnitte der Revers zeigen, dass es sich hier um eine Referenz an die sechziger und siebziger Jahre handelt. Die Anzugträger in „Riesenbutzbach“ zeigen also zu Beginn, dass sie hinsichtlich der Kleidung auf Altbewährtes setzen. Sie sind korrekt gekleidet, ohne dabei modisch zu sein.

Heutzutage kann sich jeder Mann einen Anzug leisten, da der Anzug mittlerweile fixer Bestandteil der Konfektionsindustrie und dadurch immer billiger geworden ist. Lange Zeit war diese Bekleidungsform jedoch dem Maßschneider vorbehalten. Zentrales Kriterium für einen gut sitzenden Anzug ist der Zuschnitt, der die spezifische Körperlichkeit des Kunden berücksichtigt. Unter Schneidern gilt der Grundsatz: es gibt keine schwierigen Körper, es gibt nur schlechte Schneider. Denn die Kunst des Schneiders besteht darin, auch einen Körper, der nicht dem gängigen Schönheitsideal entspricht, durch den individuellen Anzugschnitt zu optimieren. Bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts bedeutete der Kauf eines Anzugs noch meist eine nachhaltige Investition. Mittlerweile hat die konfektionelle Bekleidungsindustrie beachtliche Fortschritte hinsichtlich Schnitt- und Verarbeitungstechnik gemacht, sodass standardisierte Grundschnitte ein großes Käufersegment abdecken. Zum heutigen Preis eines einzigen Maßanzuges, kann man sich etwa zehn Konfektionsanzüge kaufen.

Die Anzüge der „Riesenbutzbacher“ wirken altmodisch und zeigen dadurch an, dass der Träger sie schon länger besitzt und wohl nur zu speziellen Anlässen trägt. Somit wird hier ein Mensch vorgeführt, der hinsichtlich seines Kleidungsstils in der Vergangenheit verhaftet ist. Wenn die Figuren dann Sätze wie „Früher war alles besser.“ von sich geben, steht dies in di-

²²⁶ Hofer, Alfons. *Textil- und Modelexikon*. Band 1, 7. Auflage. Frankfurt/Main: Deutscher Fachverlag, 1997, S. 31f.

²²⁷ S. Anhang, Abb.3

rektem Zusammenhang mit der Kleidung, die sie tragen. Fast so, als würden sie sich weigern, die Erinnerung an die besseren Zeiten abzulegen. Der in den Kritiken so gern verwendete Begriff „Besitzstandswahrer“ erhält hier auch über die Kleidung Berechtigung.

Ein Anzug von H&M könnte diese Kostümfunktion nicht erfüllen, da Schnitt und Material keine Assoziation mit einer erlebten Vergangenheit wecken könnten. Wäre es Sarah Schittek darum gegangen, einfach nur Männer in Anzügen zu zeigen, so hätte sie diese Anzüge für einen sehr geringen Budgetaufwand kaufen können. Der Neupreis für einen H&M-Anzug wäre nämlich sogar billiger, als die Leihgebühr des Wiener Kostümhauses, aus dem ein Großteil der Anzüge für „Riesenbutzbach“ bezogen wurde. Ein H&M-Anzugsträger wäre im Kontext dieses Theaterabends jedoch kein „Besitzstandswahrer“ sondern ein „notorischer Konsumbürger“ dem die Finanzkrise hinsichtlich seines Konsumverhaltens keinen Abbruch tut, weil er sich noch immer einen billigen Anzug kauft.

6. 2. 1. 3 Anzug und Verhalten

Der soziale Abstieg der Anzugsträger wird zunächst durch das skuzessive Weglassen bestimmter Details sichtbar gemacht. Die körperliche Idealisierung wird allmählich aufgebrochen, wenn der Anzug seinen akkuraten Sitz verliert oder auf essentielle Details –wie etwa Krawatte oder Hosenträger– verzichtet wird. Diese Metamorphose vollzieht sich jedoch in so unauffälligen Schritten, dass sie erst so richtig wahrgenommen wird, wenn das Kostümkonzept im letzten Drittel des Theaterabends vollends kippt, und die Herren in Pyjamas oder Trainingsanzügen jegliche Seriosität eingebüßt haben.

Drei der sieben männlichen Darsteller tragen von Beginn an keine Socken zum Anzug.²²⁸ Diese Detailbeobachtung konnte erst auf der DVD der Hauptprobe gemacht werden und mag vielleicht übertrieben wirkten. Es gilt jedoch als Faustregel jedes Anzugträgers, dass die Strümpfe, die unter dem Anzug getragen werden, mindestens bis zur Kniekehle reichen müssen, damit unter keinen Umständen ein Stück nackte Haut zu sehen ist, wenn sich der Anzugsträger setzt. Wie wichtig dies in der Praxis genommen wird, dokumentiert die Tatsache, dass es spezielle Strumpfhalter gibt, die – ähnlich der Befestigung an einem Strapsgürtel – den Strumpf unterhalb des Knies fixieren. In der Kostümpraxis wird stets Wert darauf gelegt – sofern es das Budget gestattet – diese Regel zu befolgen, da gerade im Verlauf des Bühnengeschehens so manche Hose ins Rutschen gerät.

Wenn also – bei einer Produktion der Wiener Festwochen – drei Herren gar keine Strümpfe zum Anzug tragen, kann dies weder einem puren Zufall noch dem mangelnden Budget geschuldet sein. Vielmehr lässt sich hier die kostümbildnerische Intention vermuten, die nach außen behauptete Einheit der Figur durch das bewusste Weglassen eines wichtigen Details zu brechen. Es ist anzunehmen, dass die drei Schauspieler in ihrem Leben schon unzählige verschiedene Anzüge getragen haben. Durch solche Kleinigkeiten wie das Weglassen der Strümpfe ist es möglich, das Körpergefühl des Darstellers neu zu sensibilisieren. Wenn Sarah

²²⁸ S. Anhang, Abb. 7

Schitteks Aufgabe in der optischen Ausgestaltung eines „Spießbürgertums“ bestand, so wird dieser „Spießbürger“ für den Darsteller körperlich wahrnehmbar, indem er zwar vor dem Publikum einen Anzug trägt, gleichzeitig aber weiß, dass seine Füße nackt sind.²²⁹

Mit dem Verfall der Kostümsilhouette geht auch eindeutig ein Verfall der Verhaltensnormen einher. Im Verlauf des Stücks ist festzustellen, dass die anfängliche Höflichkeit, welche die Akteure dem Sparkassenangestellten entgegenbringen, mit dem in der Kleidung zu bemerkenden sozialen Abstieg gleichermaßen abnimmt. Zu Beginn stellen sich alle noch geordnet in eine Reihe auf und warten geduldig darauf, dem Sparkassenangestellten ihre Kreditwünsche vorzutragen. Die Blicke sind demütig gesenkt, der Tonfall ist flehentlich. Clemens Sienknecht kniet sogar am Boden und stützt seine gefalteten Hände auf einer kleinen Kommode ab. Dadurch wirkt er wie ein betender Kirchgänger. Sie alle werden mit dem knappen Satz „Ich krieg´den Tresor nicht mehr auf.“ vom Sparkassenangestellten Bernhard Landau abgewiesen.

Ueli Jäggi, der besorgte Mann am Telefon, ist zu Beginn darum bemüht, den Medien detailliert zu schildern, in welcher Reihenfolge er seine eigene Familie und die Schwiegereltern nach einem schwerwiegenden Spekulationsverlust umgebracht hat. Während er erklärt, warum es praktisch seine Pflicht war, die eigene Familie auszulöschen, nachdem er ihr finanziell nichts mehr bieten könne, trägt er einen dunkelblauen Anzug, ein weißes Hemd, eine schmale Krawatte und schwarze Schnürschuhe ohne Socken. Die Haare sind streng gescheitelt, seine Haltung ist aufrecht und selbstsicher. Er zeigt sich während des Gesprächs eloquent, sachlich und bestimmt. Der Inhalt seiner Worte, also der Mord an seiner eigenen Familie, hat keine Auswirkungen auf seinen seriösen Tonfall. Die Szene wirkt grotesk.

Im Laufe des Abends verwahrlost auch diese Figur zusehends.²³⁰ Wenn Ueli Jäggi eine Stunde später den braunen Teppich-Catwalk betritt, ist von dieser Professionalität nicht mehr viel übrig. Er trägt ein weißes Baumwollshirt mit grün-gelben Ärmeln, die Anzughose von vorher und Badeschlappen aus Plastik. Mit zerzausten Haaren und mürrischem Blick schlurft er nachlässig dem Publikum entgegen. Das einzige Accessoire, das an seine ursprüngliche Erscheinung erinnert, sind die schwarzen Hosenträger. Während diese zu Beginn – unter dem Sakko – noch die Funktion erfüllten, unsichtbar den perfekten Sitz der Hose zu garantieren, sind sie nun auf ihre reine Zweckmäßigkeit reduziert; sie halten die nun offensichtlich zu weite Hose überhaupt irgendwie am Körper. In Kombination mit dem T-Shirt wirken sie lächerlich. Wenn Ueli Jäggi in diesem Aufzug am korrekt gekleideten Sparkassenangestellten vorbei geht, erleidet er plötzlich einen emotionalen Ausbruch und beschimpft diesen mit derben schweizerdeutschen Dialektwörtern. Der Verlust der Bekleidungsidentität scheint diese Figur mehr zu treffen, als der Verlust der eigenen Familie.

²²⁹ Ähnliche Überlegungen spielen für den Kostümbildner eine Rolle, wenn es um die Wahl der Bühnenunterwäsche geht. An großen Häusern ist es durchaus verbreitet, dem Darsteller nach Maßgabe des Kostüms auch die entsprechende Unterwäsche zur Verfügung zu stellen. Es kann durchaus vorkommen, dass eine Darstellerin unter einem konservativen Kleid Reizwäsche trägt, um einen gewissen Widerspruch der Rolle auch körperlich wahrnehmbar zu machen.

²³⁰ S. Anhang, Abb. 6

Der Anzug ist eindeutig eine Bekleidungsform des öffentlichen Lebens. Kein Mann würde im privaten Bereich freiwillig einen Anzug tragen. Die Kleidung im Privatleben wird vor allem nach Kriterien der Bequemlichkeit gewählt. Diese Trennung zwischen öffentlicher Repräsentation und privater Bequemlichkeit wird auch in „Riesenbutzbach“ dargestellt. Marc Bodnar, der verirrte Franzose, wechselt immer wieder zwischen Anzug und Privatkleidung. Der Privatraum wird durch das Innere einer Garage symbolisiert. Wenn sich Marc Bodnar außerhalb der Garage bewegt, trägt er immer einen Anzug und verhält sich auch entsprechend korrekt.²³¹ Sobald er sich in der Garage aufhält, fallen sowohl die Bekleidungs-, als auch die Verhaltensnormen. Während er sich im Anzug sehr gepflegt artikuliert, mutiert er innerhalb der Garage zum griesgrämigen Vorstadtbewohner, der in Unterhemd und Trainingshose auf einem billigen Gartenstuhl lungert und seine Umwelt beschimpft.

Gleichermaßen kann die Wechselwirkung von Kleidung und Verhalten auch zur Quelle der Situationskomik werden. Dieser Effekt ergibt sich, mit Fischer-Lichte gesprochen, durch die Relation von Kostüm zu gestischen und proxemischen Zeichen.

Denn sowohl die Art der Gestik als auch die Art der Bewegung durch den Raum ist vom jeweiligen Kostüm abhängig. Dabei ist zwischen Bewegungen zu unterscheiden, die vom Kostüm aufgenötigt, und denjenigen, die vom Kostüm nahegelegt werden. Ein hautenges Kleid und Stöckelschuhe erlauben z. B. keine weitausgreifenden Schritte, Schnürkorsett und Krinoline nur gemessene, aufrechte Bewegungen. Dagegen wird ein Kleid im Empire-Stil durchaus große Schritte und schnelle Bewegungen in gebeugter Haltung zulassen; die von diesem Kleid bedeutete soziale Rolle jedoch wird einen derartigen Gestus nicht als angemessene Bewegungsform erscheinen lassen. Diese derart mögliche Inadäquanz stellt eine der vielen Quellen der Bühnenkomik dar: das Kostüm weist auf ein bestimmtes Rollenverhalten hin, das jedoch im gestischen Verhalten keine Entsprechung findet.²³²

Genau so verhält es sich auch in „Riesenbutzbach“. Während die Anzugträger beim ersten Auftritt Schuberts „Gesang der Geister über den Wassern“ intonieren, bringt der Gesangskontrolleur Christoph Homberger an den herumstehenden Möbeln gelbe Schilder mit der Aufschrift „Verkauft“ an. Ganz so, wie man es aus den Möbellagern karitativer Organisationen kennt. Den „Riesenbutzbachern“ drohen erste materielle Verluste. Ein Anzug ermöglicht prinzipiell große Bewegungsfreiheit, ist aber auf Grund seiner bedeuteten sozialen Rolle an bestimmte Bewegungsnormen gebunden. Sobald sich der Gesangskontrolleur in sein Büro zurückgezogen hat, vergessen die Akteure jede Etikette und stürzen sich wehklagend auf die Möbel. Clemens Sienknecht kniet im Anzug vor einer kleinen Kommode und wiegt sie liebevoll in seinen Armen. Der Anblick dieser korrekt gekleideten Figuren bildet einen skurrilen Kontrast zu ihrem Verhalten. Das Publikum lacht über diese überspitzte Darstellung der Besitzstandswahrung.

Die einzigen Akteure, die ihre Kostümidentität bis zum Schluss beibehalten, sind Bernhard Landau als Sparkassenangestellter und Christoph Homberger als Gesangskontrolleur. Wie bereits erwähnt, sind die Anzüge dieser Darsteller maßgeschneidert. Hier wird auch über das

²³¹ S. Anhang, Abb. 3

²³² Fischer-Lichte: Das System der theatralischen Zeichen. S. 130.

Kostüm eine Prognose getätigt, welche Figuren die – im Stück dargestellte – Krise unbeschadet überstehen werden.²³³

6. 2. 2 Materialisierter Verfall

Auch das Material der Kostüme wird in „Riesenbutzbach“ zum Mittel der Narration. Dies lässt sich am Beispiel der weiblichen Kostüme beobachten. Bevor jedoch näher auf Einzelbeispiele eingegangen werden kann, möchte ich einige Überlegungen zur Aussagekraft der Kostümmaterialien anstellen. Gerade auf der Theaterbühne ist die Wahl des richtigen Materials – angesichts der besonderen Tragebedingungen – wichtig und wird vom Kostümbildner sorgsam überdacht.

6. 2. 2. 1 Kleine Materialkunde

Über viele Jahrhunderte war die Form der Kleidung das ausschlaggebende Regulativ für die Unterscheidung sozialer Schichten. Zwar unterschied sich die Kleidung auch hinsichtlich des Materials – Seide für die Oberschicht, Baumwolle und Leinen für die Unterschicht – aber dieses Kriterium war zweitrangig. Im 18. Jahrhundert konnte beispielsweise allein auf Basis des Rockvolumens unterschieden werden, ob man es mit einer Dame des Adels oder einer Magd zu tun hatte. Diese Tendenz wurde im 20. Jahrhundert weitgehend eingeebnet. Im Zuge der Industrialisierung und mit dem Niedergang absolutistischer Strukturen trat im Europa des 20. Jahrhunderts auch in der Kleidung eine Demokratisierung der Mode ein. Während in der ersten Hälfte des Jahrhunderts – durch das Aufkommen der sog. Haute Couture – soziale Schichten noch eindeutig über die Kleidform unterschieden werden konnten, hat sich auch dieser Maßstab mittlerweile eingeebnet.

Durch die Produktionsstrategien der großen Bekleidungsketten, die sich in ihrer Formgebung an den Kollektionen der Haute Couture orientieren, in der Herstellung jedoch auf billigste Massenproduktion ausgerichtet sind, erhielt das Material neue Bedeutung. Vergleicht man also heute ein H&M-Kleid mit einem teuren Designerkleid, so liegt der Unterschied heutzutage nicht mehr in der Form, sondern allein im Material und folglich auch im Preis. Materialqualität ist heutzutage ein Statussymbol. Dieser Unterschied ist aber mit freiem Auge kaum mehr zu erkennen, denn synthetische Stoffe können mittlerweile so hergestellt werden, dass sie sich optisch nicht von Naturmaterialien unterscheiden. Die Unterscheidung sozialer Schichten ist deswegen mit freiem Auge fast unmöglich. Ein Polyester-Kleid kann aussehen, als wäre es aus reiner Seide.

Man könnte nun vermuten, dass auch in der Kostümherstellung fürs Theater auf diese wesentlich billigeren Synthetik-Stoffe zurückgegriffen wird, da sie sich in der Optik kaum von den teuren Naturmaterialien unterscheiden. Interessanterweise bietet sich in der Kostümpraxis ein gegenteiliges Bild. Die Stoffwahl für Theaterkostüme stellt ganz andere Bedingungen, als

²³³ S. Anhang, Abb. 9

die Produktion billiger Konfektionskleidung. Zunächst ist es das Argument der Nachhaltigkeit, welche die Materialwahl des Kostümbildners beeinflusst. Bühnenkostüme sind extremen Strapazen ausgesetzt. Scheinwerferlicht und Bühnenaktion machen es notwendig, dass die Kostüme fast nach jeder Probe oder Vorstellung entsprechend gereinigt werden müssen. Dies setzt dem Material zu und macht es schneller spröde. Synthetische Stoffe haben eine wesentlich geringere Haltbarkeit als Naturmaterialien.²³⁴ Zudem ist es im subventionierten Theaterbetrieb auch finanziell möglich, den Tragekomfort für den Darsteller zu maximieren. Deswegen ist es keine Seltenheit, dass für ein Kostümbild ausschließlich teure Stoffe verwendet werden. Selbst beim Kauf von Hemden oder T-shirts wird auf Qualität geachtet, da ein solches Kleidungsstück schon in der Probenphase täglich gewaschen wird. So kann es passieren, dass ein Hemd vor der Premiere bereits an die zwanzig Mal gewaschen wurde. Ein billiges Exemplar kann nach dieser Prozedur bereits alt und ausgetragen aussehen.

In „Riesenbutzbach“ werden zu Beginn synthetische Materialien gezeigt, die eindeutig als Symbol für die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts zu verstehen sind. Denn diese Stoffe waren optisch darauf ausgerichtet, die Neuartigkeit des Materials durch auffallende Farben und Muster hervor zu heben. Diese synthetischen Materialien – wie etwa Nylon, Perlon, Polyester und Acryl – wurden erst nach dem 2. Weltkrieg in der Bekleidungsindustrie populär. Die Vorprodukte dieser Stoffe werden aus Kohle, Teer, Erdgas und Öl gewonnen. Durch die rein chemische Herstellung solcher Materialien konnten die Engpässe an Naturmaterialien überbrückt werden.

Noch vor dem 2. Weltkrieg wurden die ersten Vollchemiefasern, die sog. SYNTHETICS (synthetische Chemiefasern), erfunden(...) 1935 wurde in den USA Nylon entwickelt, das 1937 in den Handel kam, 1938 in Deutschland das im Prinzip ähnliche Perlon. (...) 1941 folgten die Polyester, die nassfest, bauschelastisch, knitterresistent und formbewahrend sind. (...) Nach dem 2. Weltkrieg kam Kleidung, vor allem Strümpfe aus Nylon von den USA nach Europa. (...) Aus der Mode der 1950er Jahre waren Chemiefasern kaum wegzudenken. Es folgte die Entwicklung und bis heute stetige Verbesserung von STRETCH, der durch Ausnutzung thermoplastischer Eigenschaften synthetischer Chemiefasern entsteht und zu sehr dehnfähigen Web- und Wirkwaren verarbeitet wird.²³⁵

Synthetische Materialien besitzen allerdings einen viel geringeren Tragekomfort. Sie sind weniger atmungsaktiv als Baumwolle, Seide oder Wolle. Das bedeutet, dass der Träger deutlich mehr schwitzt und der Geruch in diesen Materialien eher haften bleibt, während sich Naturmaterialien durch reines Auslüften von unangenehmen Gerüchen befreien lassen. Auf Grund meiner eigenen Erfahrung beim Kauf von Second-Hand Kleidung lässt sich sagen, dass Kleidungsstücke aus Synthetik nur schwer vom Geruch des Vorbesitzers zu befreien sind.

Werden solche Materialien im Off-Theater eingesetzt, so ist dies nicht weiter verwunderlich, da – wie bereits erwähnt – auf alles zurückgegriffen wird, was billig verfügbar ist. Wenn aber bei einer Produktion der Wiener Festwochen solche Materialien zum Einsatz kommen, kann

²³⁴ Wie sich bei einem Besuch einer Kostümausstellung im Wiener Theatermuseum gezeigt hat, ist es keine Seltenheit, dass Originalkostüme aus dem 18. Jahrhundert noch bestens erhalten sind, während sich andere Kostüme, die im 20. Jahrhundert aus synthetischen Materialien gefertigt wurden, innerhalb weniger Jahrzehnte bereits zersetzt haben.

²³⁵ Loschek: *Reclams Mode- und Kostümlexikon*. S. 461.

davon ausgegangen werden, dass dies kein Zufall ist. Hier muss also auf Kostümebene eine klare Aussageabsicht vorliegen. Mit solchen Kostümen, wie sie die Riesenbutzbacher am Ende des Theaterabends tragen, kann das Körpergefühl des Darstellers nur negativ beeinflusst werden. Tragekomfort und Eitelkeit werden zu Gunsten der Thematik hinten angestellt.

Alle Damen in „Riesenbutzbach“ tragen über zwei Drittel des Abends auffällig gemusterte Feinstrumpfhosen. Aus theaterpraktischer Sicht ist dies ein absoluter Luxus, wenn man bedenkt, dass sicherlich die Hälfte dieser Strumpfhosen die Aufführung nicht unbeschadet übersteht.²³⁶ In Hinblick auf die Krisenthematik könnte die Verwendung dieser Strümpfe auch ein Symbol für die wohl größte Krise des 20. Jahrhunderts sein; den zweiten Weltkrieg und den anschließenden Wiederaufbau, der auch – durch amerikanischen Einfluss – in der Kleidung wesentliche Neuerungen brachte. So wurden etwa nach dem zweiten Weltkrieg Nylon-Strümpfe aus den USA populär. Diese Strümpfe waren zwar weniger robust als ihre Vorgänger aus Seide und Baumwolle, konnten aber – aufgrund ihrer chemischen Zusammensetzung – sehr billig in Massen produziert werden. So entwickelte sich die sogenannte „Wegwerf-Strumpfhose“, die meist nicht einmal einen Tag übersteht, ohne Laufmaschen zu ziehen. Die Verwendung solcher Strümpfe in „Riesenbutzbach“ könnte somit sogar als Symbol für eine Wegwerf-Gesellschaft fungieren.

6. 2. 2. 2 Material und Alter

In „Riesenbutzbach“ werden auf Materialbasis zwei unterschiedliche Zeitebenen etabliert. Die beiden älteren Darstellerinnen Barbara Nüsse und Silvia Fenz²³⁷ sind zunächst in hochwertige Materialien wie Seide oder Wolle gekleidet. Die Farblichkeit ist zurückhaltend in Braun-, Beige-, und Schwarz-Tönen gehalten. Ihre Kostüme sind einfarbig und wirken durch farblich passende Kombination mit Schuhen, Tasche und Schmuck elegant.

Die jüngeren Akteurinnen – Katja Kolm, Sasha Rau oder Olivia Grigolli – tragen bunt gemusterte Kleidung aus den typischen Synthetik-Stoffen der siebziger Jahre. Auch sie wirken ordentlich zu Recht gemacht. Allerdings betonen Stoffmuster und Schnitt der Kostüme ihre Jugendlichkeit.²³⁸

Mit den 1960er Jahren begann die Verlagerung der modischen, gesellschaftlichen und kulturellen Führung: Die Jugend wurde zum Leitbild. Zum ersten Male in der Kostümgeschichte ging die Gestaltung der Mode von der Jugend aus, und auch der angesprochene Käuferkreis für Mode waren zum Großteil Teenager. Bisher musste sich die Kleidung junger Menschen nach jener der Erwachsenen richten, zumindest gab es, wie in den 50er Jahren, zwei Stile nebeneinander, einen für die reife Frau, einen für Mädchen.(...) Mode verlor gänzlich ihren elitären Charakter, Reichtum war nicht mehr ausschlaggebend für modische Präsenz, was nicht nur soziologisch und psychologisch zu begründen ist, sondern auch mit der Fülle preisgünstiger Chemiefasern sowie der rationalisierten Herstellungstechnik von Modeartikeln zusammenhängt.²³⁹

²³⁶ S. Anhang, Abb. 5

²³⁷ Silvia Fenz war zum Zeitpunkt der Aufführung 69 Jahre alt, Barbara Nüsse 66.

²³⁸ S. Anhang, Abb. 3

²³⁹ Loschek: *Reclams Mode- und Kostümlexikon*. S. 81.

Es scheint, als würde dieser modischen Entwicklungstendenz des 20. Jahrhunderts in der Kostümgestaltung Rechnung getragen. Barbara Nüsse und Silvia Fenz verkörpern auf Basis des Materials eindeutig eine ältere Generation, die in ihrer Bekleidungsidentität noch Wert auf Stoffqualität legt. Dies zeigt sich auch in den Rollennamen: eine Vergangenheitssucherin und eine Glückssucherin. Form und Material ihrer Kostüme sind eindeutig vor den 1970er Jahren anzusiedeln. Barbara Nüsse trägt ein braunes Seidenkleid, das eindeutig auf die vierziger Jahre zu datieren ist. Silvia Fenz trägt einen hell strukturierten Wollmantel in A-Linie, der sie Anfang der sechziger Jahre verhaftet.²⁴⁰ Die Kostüme für diese beiden Darstellerinnen wurden extra angefertigt. Auch das ist ein Zeichen, dass diese Kostüme für die Kostümbildnerin einen besonderen Symbolwert haben.

Für die Darstellung der jugendlicheren Generation wurden von der Kostümbildnerin verspielt gemusterte Stoffe, bunte Nylonstrümpfe und hochhackige Schuhe gewählt. Auch die Rollennamen von Sasha Rau – ein böses Mädchen – und Olivia Grigoli – ein altkluges Mädchen – bestätigen die Wahrnehmung der Kostüme. Die Kleider dieser beiden Darstellerinnen stammen aus dem Wiener Kostümhaus und wurden für die Dauer der Aufführung geliehen. Es handelt sich also um Originalkleider aus den siebziger Jahren.²⁴¹

Im Laufe des Abends nimmt die Stoffqualität mit jedem Kostümwechsel sukzessive ab. Nach der Laufsteg-Szene sind alle weiblichen Akteurinnen großteils in synthetische Chemiefasern oder ausgeleierte Baumwolle gekleidet. Auf Basis der Form und des Materials können diese Kleidungsstücke auf die achtziger Jahre datiert werden. Dadurch ergeben sich für die älteren und die jüngeren Akteurinnen unterschiedliche optische Wirkungen. Silvia Fenz und Barbara Nüsse scheinen sichtlich zu altern, während die jüngeren Darstellerinnen einfach nur verwahren.

Diese persönlichen Beobachtungen wurden von Sarah Schitteck bestätigt. Sie sagte, dass es ihre Absicht war, die Anfangskostüme in Form und Material sichtbar in einer – dem Zuschauer bekannten – Vergangenheit zu verhaften und sie mit zunehmendem Verfall immer moderner zu gestalten. Bei den älteren Akteurinnen ergibt sich dadurch eine optische Diskrepanz zu ihrem Alter. Es scheint, als würden sie mit jedem Kostümwechsel ein bisschen von der ursprünglichen Würde verlieren, weil sie gezwungen sind, Kleidungsstücke zu tragen, die offensichtlich nicht ihrem Alter entsprechen.

Dies zeigt sich sehr schön am Beispiel von Barbara Nüsse, der Glückssucherin. Sie posiert zu Beginn in einem eleganten, weich fallenden Seidenkleid im Stil der 1940er Jahre, in dem sie eine gewisse Würde ausstrahlt. Ihr Haar ist in leichte Wasserwellen gelegt. Auch diese Frisur ist ein Hinweis auf die zeitliche Verhaftung des Kostüms. Die Kleidung schmeichelt ihrem Alter und ihrer zierlichen Figur. Sie wirkt wie eine elegante, wohlhabende Dame, der man auch einen Pelzmantel zutrauen würde.

²⁴⁰ S. Anhang, Abb. 4 und Abb. 5

²⁴¹ S. Anhang, Abb. 5

Wenn sie zwei Stunden später den Laufsteg in einer braun glänzenden Trainingsjacke und einer rosa Trainingshose betritt, scheint sie körperlich in sich zusammen gefallen zu sein. Ihre Bewegungen wirken unsicher. Die Jacke ist bis ganz oben geschlossen. Dadurch wirkt Barbara Nüsse eingeeengt. Die rosa Hose, die sie beim ersten Durchgang der Modenschau noch mit der Hand am Rücken zusammenhalten musste, um sie am Verrutschen zu hindern, ist jetzt über die Jacke gezogen. Dadurch wirkt ihr Oberkörper zu kurz. Zudem ergibt sich durch die Stoffwulst unter der Hose der Eindruck, als hätte die Darstellerin einen aufgeblähten Bauch. Auf dem Kopf trägt sie eine braun-beige Mütze, die ihre Erscheinung noch weiter der Lächerlichkeit Preis gibt. Der Blick ist verlegen gesenkt, als wäre ihr die Kleidung peinlich. Ihre Beine, die in Kombination mit dem eleganten Kleid und den gemusterten Strümpfen vorteilhaft zur Geltung gekommen sind, wirken in der viel zu weiten Hose auf den Zuschauer plötzlich unangenehm zerbrechlich und kraftlos. Die legere Kleidung und die auffällige Farbe scheinen ihrem Alter nicht angemessen. Plötzlich wirkte sie auf mich persönlich, wie eine Bewohnerin des Altersheims. Von der anfänglichen Würde ist in dieser Kleidung nichts mehr zu spüren.

In unserem Kulturkreis zeichnen sich ältere Menschen optisch dadurch aus, dass sie oftmals auf einem modischen Level stehen bleiben. Das heißt, dass sie nicht mehr aktiv am Wechselspiel der Mode teilnehmen sondern irgendwann nur mehr jene Kleidung tragen, die sich schon über Jahre bewährt hat. Ihre Kleidung wird „altmodisch“, das heißt Formen und Materialien werden als Mode von gestern identifiziert. Der Anblick älterer Menschen in altmodischer Kleidung ist uns vertraut. Nicht selten habe ich von meiner Großmutter zu hören bekommen, dass sie keine Notwendigkeit sieht, neue Kleidung zu kaufen, da die Qualität des Materials bei weitem nicht an ihre bestehende Garderobe heran reiche. Oft ist es also das Argument der besseren Qualität, sowie die Erfahrungen der Nachkriegszeit, die ältere Menschen dazu bewegen, an bestimmter Kleidung festzuhalten. In diesem Falle wäre das Bestehen auf altmodischer Kleidung als Idealisierung der Vergangenheit zu werten. Silvia Fenz und Barbara Nüsse sind also zu Beginn notorische „Besitzstandswahrerinnen“, die so lange an der Vergangenheit festhalten, bis ihre finanzielle Lage es unmöglich macht diese Selbstpositionierung aufrecht zu erhalten. Dann sind auch sie auf die Kleiderspenden karitativer Einrichtungen angewiesen.

Der Anblick älterer Körper in Trainingshosen und legeren Oberteilen wirkt auf den Zuschauer ungewohnt. Solche Materialien sind eher für Sportkleidung üblich. Ich persönlich assoziiere einen solchen Anblick mit meinen Besuchen in Altersheimen und Pflegeeinrichtungen. Hier kann auf Grund der Gebrechlichkeit der Menschen nicht mehr auf ihre Bekleidungsidentität Rücksicht genommen werden. Die Kleidung wird vom Pflegepersonal nach Maßgabe der Nützlichkeit gewählt, da die betreuten Senioren nicht mehr in der Lage sind, sich selbst anzuziehen. Die Schlusskostüme von Silvia Fenz und Barbara Nüsse symbolisieren, dass diese Kleidung nicht mehr freiwillig gewählt wurde. Die Darstellerinnen wirken hilflos und gebrechlich.

6. 2. 2. 3 Material und Körper

Wenn ein Kostümbildner für ein bestimmtes Kleidungsstück das passende Material sucht, wird oftmals über den „Körper eines Stoffes“ gesprochen. Dieser Ausdruck meint die natürliche Standfestigkeit bzw. den Fall des Materials. Je nach intendierter Form wird der passende Stoff gewählt: für eine Jacke oder einen Mantel sollte der Stoff möglichst viel Körper haben, während für ein luftiges Kleid ein weich fallender Stoff mit wenig Körper geeignet ist. Wenn sich die Faktoren *Form* und *Material* entsprechen, kommt der Körper des Trägers mit Hilfe der Kleidung vorteilhaft zur Geltung. Wenn nicht, ergibt sich der gegenteilige Effekt.

Schon Flugel verwies auf die Tatsache, dass man sich in unterschiedlichen Stoffen, unterschiedlich verhält. Der Stoff eines Kleidungsstücks ermöglicht eine Erweiterung des Körper-Ichs, da der eigene Körper anders wahrgenommen werden kann.

Indem Kleidung die offenkundige Größe des Körpers in der einen oder anderen Weise steigert, vermittelt sie uns ein erhöhtes Machtgefühl, ein Gefühl der Erweiterung unseres Körper-Ichs, und zwar letztlich, weil wir mehr Raum auszufüllen vermögen.(...) Wenn wir einen fremden Stoff oder Gegenstand in ein Verhältnis zu unserem Körper setzen (nicht allein durch die Hand werden diese Besonderheiten deutlich), so erweitert sich das Bewußtsein unserer Existenz in die äußere Grenze und Oberfläche dieses fremden Körpers, und daraus resultieren Gefühle – der Erweiterung unseres Ichs, der Aneignung einer gewissen art und eines bestimmten Ausmaßes von Bewegung, die unseren natürlichen Organen fremd ist, eines ungewöhnlichen Grades an Stärke, Widerstandskraft oder Zielstrebigkeit in unserem Verhalten.²⁴²

Es ist sehr einfach, einen perfekten Körper mit Hilfe des Materials zu verunstalten. Dafür genügt ein Kleidungsstück aus Stretch-Stoff, das eine Spur zu eng genäht wurde. Sofort ergeben sich auf dem schlanksten Körper unschöne Querfalten und dieses Körperbewusstsein wird unmittelbar nach außen getragen. Die wesentlich schwierigere Aufgabe besteht darin, die Problemzonen eines Körpers unsichtbar zu machen und die Vorzüge herauszuarbeiten. Im Wesentlichen ist die Qualität des Materials auch dafür ausschlaggebend, wie gut das Kleidungsstück seine Form hält. In „Riesenbutzbach“ wird die ursprüngliche Idealisierung der Darstellerkörper mit Hilfe des Materials sukzessive ins Gegenteil verkehrt.

Zu Beginn des Theaterabends tragen alle Damen Kostüme, die durch optimale Kombination von Schnitt und Stoff der individuellen Körperlichkeit der Darstellerin schmeicheln. Bettina Stucky, die Konsumsucherin, trägt zunächst ein klassisches zweiteiliges Damenkostüm aus einem braun-beige gemusterten Wollstoff, der ihre üppigen Formen vorteilhaft modelliert. Ihre Haare sind hochgesteckt und geben den Blick auf große Diamantohrringe frei. Dazu trägt sie hautfarbene Strümpfe und elegante Damenschuhe mit leichtem Absatz. Diese gepflegte Kleidung wird von einer braunen Lederhandtasche komplettiert. Die Form des Kostüms dient – wie die Anzüge der Herren – der körperlichen Harmonisierung.²⁴³ Einige Szenen später verkörpert Bettina Stucky im Garagenuniversum Marc Bodnars Ehefrau. Sie hat ihr Damenkostüm gegen eine einfache Haushaltsschürze eingetauscht. Auf ihren nackten Oberarmen werden große Blutergüsse sichtbar. In diesem Kontext entpuppt sich das zu Beginn getragene

²⁴² Flugel: Psychologie der Kleidung. S. 224.

²⁴³ S. Anhang, Abb.1.

Kostüm, das noch ihre Oberarme bedeckte, als bewusste Kostümierung häuslicher Gewalt. Der Kleidung wird hier also auch die Fähigkeit zugeschrieben, durch bestimmte Formgebung einen verletzten Körper zu maskieren.²⁴⁴

Im Verlauf des Theaterabends vollzieht Bettina Stucky insgesamt sieben Kostümwechsel. Durch die unterschiedlichen Materialien wird ihr Körper sukzessive verunglimpft, weil diese immer dünner werden und so ihre durchaus üppigen Rundungen nicht mehr in Form halten. Letzten Endes präsentiert sie sich auf dem Laufsteg der Caritas-Modenschau in einem ausgeleierten Pyjamaoberteil, einer blau glänzenden Trainingshose mit weißem Streifen und Badeschlapfen aus Kunststoff. Ihre Haare sind zerzaust, die Handtasche der Anfangsszene hat sich in einen Katzenkäfig aus Plastik verwandelt. So schlurft sie mit plumpen Schritten und aggressivem Blick über den braunen Teppich-Catwalk. Das unförmige Oberteil mit dem blassen Muster lässt vermuten, dass dieses Kleidungsstück schon unzählige Waschgänge erlebt hat. Bettina Stucky wirkt in diesem Aufzug übergewichtig und ungepflegt. Während der gesamten Vorstellung hat man sie nur in Röcken gesehen. Dadurch fällt es besonders auf, wenn sie erstmals eine Hose trägt. Durch das dünne, glänzende Material zeichnen sich ihre Rundungen unvorteilhaft ab.

Man kann auf Basis dieser Beobachtungen sagen, dass diese Figur zunächst darauf bedacht ist, in der Kleidung ihre Weiblichkeit vorteilhaft zur Geltung zu bringen. Die Kostümidentität, die Bettina Stucky im Verlauf der Vorstellung etabliert hat, macht deutlich, dass das Tragen einer Sporthose nur aus einer absoluten Notlage heraus erfolgen kann. Dementsprechend sinkt auch das Selbstbewusstsein der Figur.

Wenn eine Schauspielerin in einem solch unvorteilhaften Aufzug die Bühne betritt, so verrät dies einiges über die Theaterform. Ohne Zweifel geht es hier nicht um eine Idealisierung der Wirklichkeit auf der Bühne, sondern um einen radikalen Realismus, der den Akteuren keinerlei Eitelkeit zugesteht. Zugegebenermaßen ist dieser Anblick für den Zuschauer ungewohnt. Und erst in solchen Momenten stellt man fest, wie oft das Kostüm auf der Theaterbühne eine idealisierende Funktion übernimmt.

Man kann also zusammenfassend sagen, dass das Kostümkonzept für „Riesenbutzbach“ damit spielt, die anfängliche Idealisierung der Darstellerkörper sukzessive zu dekonstruieren. Während zu Beginn alle Darsteller über ihre Kleidung ein gut situiertes Bürgertum behaupten, bleiben am Ende auf der Bühne jene Gestalten zurück, vor denen man im Alltag so gern die Augen verschließt. Es sind jene Mitbürger, die verschämt um die Altkleidersammelstelle herum schleichen und möglichst unauffällig die letzte Spende wieder herauszerren. Es sind die traurigen Gestalten, die man sonst an Bahnhöfen und U-Bahn-Stationen herumlungern sieht und deren Blick man zu meiden gelernt hat. Solche Menschen auf der Theaterbühne zu sehen, ist noch ungewohnt und bereitet offensichtlich Unbehagen. Es scheint noch nicht üblich, eine solche Form der Bühnenkleidung als *Kostüm* wahrzunehmen. Dennoch hat die vorhergehende Analyse gezeigt, dass diese Bühnenkleidung alles andere als beliebig ist. Der Zuschauer soll

²⁴⁴ S. Anhang, Abb.8.

vom Anblick der Darsteller abgestoßen werden. Dieser Effekt ist kalkuliert und wird durch gezieltes Kostüm-Handwerk erzielt. Durch die enge Verbindung zu unserer eigenen Alltagskleidung wird symbolisiert, dass es jeden von uns treffen kann. Das macht den Theaterabend für viele so ungemütlich.

6. 3 Neue Aspekte des Kostümbegriffs

Die etymologische Untersuchung im ersten Kapitel dieser Arbeit hat gezeigt, dass das Wort im 19. Jahrhundert keinen Bezug mehr zur Alltagskleidung aufweist. Auch die zitierten Wörterbucheinträge aus dem 20. Jahrhundert setzen das *Kostüm* – mit Ausnahme des modischen Damenkostüms – zunächst noch einstimmig als Gegenpol zur Alltagskleidung. Auf Basis der durchgeführten Kostümanalyse lässt sich sagen, dass diese Tendenz für das beginnende 21. Jahrhundert rückläufig ist.

Schon die Diskurse des 20. Jahrhunderts aus der Psychologie und Soziologie dokumentieren, dass Kleidung für die Ausbildung einer gesellschaftlichen Identität eine große Rolle spielt. Dies hat auch Auswirkungen auf den Kostümbegriff. James Laver kommt nach dem Verweis der engen Verbindung von Kleidung und sozialer Rolle bereits 1964 zu dem Schluss:

it would not be far off the mark to say, that all clothes for special occasions and stylized clothes of any kind are, in effect, theatrical costume. We are at least on safe ground in suggesting that in origin all clothes are theatrical „costumes“.²⁴⁵

Erika Fischer-Lichte schließt sich dieser Definition an.

Diese spezifische Beziehung [zwischen Kostüm und Rolle] scheint bereits in der gesellschaftlichen Bedeutung der Kleidung ausgeprägt und vorgegeben zu sein: die Funktionen des Theaterkostüms und die Funktionen, welche die Kleidung im sozialen Leben auszuüben vermag, stimmen weitgehend überein.²⁴⁶

Es scheint also, als hätte sich das Verhältnis von Gesellschaft und Kleidung im 20. Jahrhundert dergestalt entwickelt, dass durchaus gesagt werden kann, dass man sich für bestimmte Anlässe oder zur Selbstdarstellung auch im Alltag „kostümiert“. Kostümieren meint hier eine Art (Selbst-) Positionierung mit Hilfe der Kleidung. Hier finden sich Ähnlichkeiten zu Joseph Gregors Kostümbegriff. Jede Kleidung kann in diesem Sinne zum *Kostüm* werden. Dafür ist weder eine Bühne noch eine Fastnachtveranstaltung nötig. Jeder von uns adaptiert täglich seine Kleidung für die gesellschaftliche Situation, in die er sich begeben möchte. Und weil hinter jeder dieser Selbstdarstellungen eine bestimmte Intention liegt, sind Bekleidungs- oder Kostümanalysen sowohl in der Soziologie als auch in der Theaterwissenschaft relevant.

Christoph Marthalers Figuren scheinen solche *Kostüme des Alltags* zu tragen. Es handelt sich um Kleidungsstücke, die weder besonders schön, noch besonders modisch, noch historisch, noch phantasievoll sind. Es handelt sich um jene Alltagskleidung, mit der man Zeit seines Lebens sozialisiert wurde, und die man eher als altmodisch empfindet. Auf der Theaterbühne scheint

²⁴⁵ Laver, James. *Costume in the Theatre*. London, 1964, S. 15.

²⁴⁶ Fischer-Lichte. *Semiotik des Theaters*. S. 120.

der Kostümcharakter dieser altmodischen Kleidung noch in Frage zu stehen, weil der Begriff des *Kostüms* scheinbar noch immer an eine bestimmte Erwartungshaltung der körperlichen Idealisierung beziehungsweise den Gedanken des Historischen geknüpft ist.

Betrachtet man die Arbeitsweisen der gegenwärtigen Kostümbildpraxis, so ist festzustellen, dass im Sprechtheaterbereich immer seltener nach gezeichneten Entwürfen gearbeitet wird. Viele dieser Kostümbildarbeiten entstehen nicht mehr in den Schneidereien der Theaterateliers sondern auf endlosen Einkaufsmarathons durch Second-Hand Läden und die Filialen großer Bekleidungsketten. Überspitzt könnte das Motto dieser Arbeitsweise lauten: „Zeig mir wo du kaufst, und ich sage dir wer du sein möchtest.“ Wenn Kleidung als Indikator einer gesellschaftlichen Identität verstanden wird, so verändert sich auch das Berufsprofil des Kostümbildners; er wird also vermehrt zum Bekleidungssoziologen, der mit optischen Stereotypen arbeitet. Der Anspruch an solche Kostüme ist somit eher eine „soziale Richtigkeit“ und weniger „Schönheit“ oder „Originalität“.

Eine solche Tendenz, wie sie sich in Sarah Schitteks Kostümen für „Riesenbutzbach“ zeigt, gibt auch Aufschluss über den Stellenwert des Theaters innerhalb einer Kultur. Theater ist nicht länger ein Ort, an dem dramatische Konflikte ihre exemplarische Auflösung finden. Vielmehr ist das theatrale Geschehen eine Art Milieustudie, wo kleine und große Lebenslügen unschön aufgedeckt werden. Solche Theaterkonzepte zwingen den Zuschauer zuzugeben, wovor er im Alltag so gern die Augen verschließt. Man mag noch so sehr über die Patchwork-Fantasy Modenschau lachen, insgeheim kann man sich vielleicht an das unangenehme Kratzen jener Acrylstrumpfhosen erinnern, die man selbst in den siebziger Jahren getragen hat. Oder es steigt einem der unangenehme Geruch synthetischer Materialien in die Nase, der untrennbar mit dem Anblick der charakteristischen Retro-Trainingsjacke verbunden ist.

7. Ausblick

In der vorliegenden Diplomarbeit habe ich den Versuch unternommen, die Relevanz kostümtheoretischer Überlegungen für die theaterwissenschaftliche Methodik zu hinterfragen. Im ersten Kapitel wurden deshalb einführende Überlegungen zu Forschungsgegenstand, Begrifflichkeit und Forschungslage präsentiert. Anschließend habe ich fünf Forschungsarbeiten unterschiedlicher Qualität auf Methodik, Quellenumgang und Nutzbarkeit für weiterführende Forschungen untersucht. Ebenso habe ich Wert darauf gelegt, die Vielschichtigkeit und zeitliche Verhaftung des Kostümbegriffs zu skizzieren. Das vierte Kapitel widmet sich dem Versuch, diese theoretischen Ansätze mit meinen persönlichen theaterpraktischen Erfahrungen abzugleichen. All diese Arbeitsschritte, dienten dem Zweck, mir ein rudimentäres Instrumentarium zu verschaffen, um abschließend am Beispiel einer konkreten Theateraufführung eine erste Kostümanalyse durchführen zu können.

Am Ende all dieser Überlegungen zur Analysierbarkeit von Bühnenkostümen steht ein Resümee, das sich weit widersprüchlicher gestaltet, als ich es mir zu Beginn vorgestellt hätte. Ich persönlich habe mittlerweile ein großes Verständnis, für das Fehlen einschlägiger kostümtheoretischer Literatur innerhalb der Theaterwissenschaft. Denn wie sich im Laufe des Arbeitsprozesses herausgestellt hat, ist es äußerst schwierig, einem so wandelbaren Phänomen wie der Kleidung theoretisch beizukommen. Was dabei zunächst unübersehbar zum Vorschein kommt, ist die Position des wahrnehmenden Subjekts. Was für den einen elegant, modisch oder innovativ sein mag, ist für den anderen geschmacklos, altbacken und konservativ. Dasselbe gilt auch für die Kostüme auf der Bühne. Denn über Geschmack lässt sich bekanntlicherweise streiten. Auch wenn Kleidung ohne Zweifel dazu im Stande ist, kulturelle, soziale und nationale Zuschreibungen vorzunehmen, so liegt es doch letztlich an der Position des Betrachters, wie er diese Kleidung deutet. Und dementsprechend schwierig ist es, einen theoretischen Ansatz oder eine befriedigende Systematik zu verankern.

Was hier auf den ersten Blick wie eine Sackgasse scheint, ist aber gleichzeitig auch das große Potenzial dieses Forschungszweiges. Denn gerade wenn sich die Theaterwissenschaft auch weiterhin als Kulturwissenschaft verstehen möchte, bietet sich die Möglichkeit, über eine Integration der Kostümanalyse in zukünftige Aufführungsanalysen, das betrachtende Subjekt in seiner kulturellen Verhaftung sichtbar zu machen. Dabei sollte es – meiner Meinung nach – mehr um ein Festschreiben der Wahrnehmung, als um eine Bewertung gehen. Nur wenn deutlich wird, warum bestimmte Kostümformen auf diese und jene Art wahrgenommen werden, können daraus allgemeine Tendenzen abgeleitet werden. In diesem Sinne möchte ich Joseph Gregors Zitat zu Max von Boehns Bühnenkostüm widersprechen:

In bewundernswerter Vollständigkeit durchmisst dieses Werk –nur der Kenner des diffizilen Themas wird die Größe seiner Anlage und seines riesenhaften Materials zu würdigen wissen- die Aufgabe deskriptiv, wie es bei der Neuartigkeit der Fragestellung gar nicht anders sein konnte, ist aber schon reich an großan-

gelegten Schlüssen. Es macht im vollen Sinne die Bahn frei für die Einzelforschung, die nun erwartet werden kann.²⁴⁷

Nach meinem Dafürhalten ist die Zeit reif für möglichst zahlreiche Einzelforschungen, die eine anschließende Systematisierung zu rechtfertigen vermögen.

Was die historische Kostümforschung betrifft, so hoffe ich gezeigt zu haben, dass mit den entsprechenden Methoden auch solche Forschungsvorhaben einen wichtigen Beitrag zur Theaterhistoriographie leisten können. Dies kann jedoch nur dort gelingen, wo das Quellenmaterial zum Kostüm mit der nötigen Sensibilität behandelt wird. Die Schwierigkeit der historischen Kostümforschung liegt in der Unmöglichkeit, jemals die tatsächliche Form des Bühnenkostüms einer bestimmten Epoche bestimmen zu können. Hier muss es genügen, den untersuchten Gegenstand lediglich durch den Vergleich verschiedener Quellen einzugrenzen. Unabdingbar für solche Vorhaben sind –meiner Meinung nach– fundierte Kenntnisse der Modegeschichte, eine kritische Distanz zu den Darstellungstraditionen der Bildenden Kunst sowie eine genaue Definition des Kostümbegriffs.

²⁴⁷ Gregor: *Bühnenkostüm*. S. 20.

8. Literatur

8.1 Primärliteratur

Badenhausen, Rolf. Das spanische Kostüm und seine Bedeutung für die Bühne. Diss. Universität München 1936.

Boehn, Max von. *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*. Berlin: Bruno Cassirer, 1921.

Gregor, Joseph. *Das Bühnenkostüm. In historischer, ästhetischer und psychologischer Analyse*. (Wiener Szenische Kunst, Band 2) Wien: Amalthea, 1925.

Klara, Winfried. *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung: Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert*. (Schriftenreihe der Gesellschaft für Theatergeschichte, 43). Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1931

Schaffner, Hermann. Die Kostümreform unter der Intendanz des Grafen Brühl an den kgl. Theatern zu Berlin 1814-1828. Diss. Universität Erlangen 1926

8.2 Sekundärliteratur

Adlaoui-Mayerl, Johanna. Den Körper erschaffen – Kostümbildarbeit am Theater. Dipl. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2005.

Badenhausen, Rolf; Zielske, Harald (Hrsg.): *Bühnenformen. Bühnenräume. Bühnendekorationen*. Berlin: Ernst Schmidt, 1974.

Balme, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 2., überarbeitete Auflage. Berlin: Schmidt, 2001.

Berckenhagen, Ekhart; Wagner, Gretel (Hrsg.): *Bretter, die die Welt bedeuten. Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm*. Berlin: Dietrich Reimer, 1978.

Bönsch, Annemarie. *Formengeschichte europäischer Kleidung*. Wien: Böhlau, 2001.

Corssen, Stefan. *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Niexmeyer, 1998.

Flugel, J.C. *The Psychology of Clothes*, London: Hogarth Press, 1930.

Flugel, John Carl: Psychologie der Kleidung. In: Bovenschen, Silvia (Hrsg.): *Die Listen der Mode*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986, S.208–263.

Greisenegger, Wolfgang: Theater als Kulturgeschichte. Der Kulturwissenschaftler Joseph Gregor. In: Mühlegger-Henhappel, Christiane (Hrsg.): *Joseph Gregor. Gelehrter-Dichter-Sammler*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2006, S. 47–59.

Herrmann, Emanuel. *Naturgeschichte der Kleidung*. Wien: Waldheim, 1878.

Jammers, Antonius: Der junge Theaterwissenschaftler Winfried Klara und seine Beziehung zu Max Herrmann. In: Klara, Winfried. *Theaterbilder. Ihre grundsätzliche Bedeutung und ihre Entwicklung bis auf Jacques Callot*. (Von Max Herrmann aus dem Nachlass in den Jahren 1936 und 1937 zum Druck vorbereitet). Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin, 2005, S. 197–222.

Katalog der Freiherrlich von Lipperheid'schen Kostümbibliothek. Band I und II, Berlin: Franz Lipperheide, 1896/1905.

Klara, Winfried. *Theaterbilder. Ihre grundsätzliche Bedeutung und ihre Entwicklung bis auf Jacques Callot*. (Von Max Herrmann aus dem Nachlass in den Jahren 1936 und 1937 zum Druck vorbereitet). Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin, 2005.

Kopp, Wilhelm. Das Tragödienkostüm von Betterton bis Kemble in seiner Entwicklung zur historischen Treue (1660-1817). Diss. Universität Bonn 1929.

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

Lamprecht, Ingolf. Winfried Klara. Eine biographische Skizze. In: Klara, Winfried. *Theaterbilder. Ihre grundsätzliche Bedeutung und ihre Entwicklung bis auf Jacques Callot*. (Von Max Herrmann aus dem Nachlass in den Jahren 1936 und 1937 zum Druck vorbereitet). Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin, 2005, S. 181–196.

Mühlegger-Henhappel, Christiane (Hrsg.): *Joseph Gregor. Gelehrter-Dichter-Sammler*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2006.

Münz, Rudolf: Schauspielkunst und Kostüm. In: Bender, Wolfgang F. (Hrsg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*. Stuttgart: Steiner, 1992, S. 147–178.

Neuwirth, Karin; Strömmer Elisabeth: Vorläufige Anmerkungen über Joseph Gregor aus der Sicht der Provenienzforschung. In: Mühlegger-Henhappel, Christiane (Hrsg.): *Joseph Gregor. Gelehrter-Dichter-Sammler*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2006, S. 103–110.

Pflicht, Stephan; Badenhausen, Rolf (Hrsg.): *Theater und Theaterwissenschaft. Eine Dokumentation zum 75. Geburtstag*. München: edition rb, 1982.

Rapp, Uri. *Handeln und Zuschauen: Untersuchung über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1973.

Schlemmer, Oskar: Mensch und Kunstfigur. In: Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*. Hamburg: Rowohlt, 1982, S. 184–189.

Steinbeck, Dietrich. *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin, 1970.

8. 3 Nachschlagewerke

Bloch, O. (Hrsg.): *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris: Presses Universitaires, 2002.

Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hrsg.): *Theaterlexikon*. 3. Auflage, Reinbek/Hamburg: Rowohlt, 1992.

Dubois, Jean; Mitterand, Henri, Dauzat Albert (Hrsg.): *Dictionnaire étymologique*. Paris: Larousse, 2001.

Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.); Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005

Hofer, Alfons. *Textil- und Modelexikon*. Band 1, 7. Auflage. Frankfurt/Main: Deutscher Fachverlag, 1997.

Killy, Walther (Hrsg.): *Deutsche Biographische Enzyklopädie*. Band 1. München/New Providence/London/Paris: Saur, 1995.

Kluge, Friedrich (Hrsg.): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 24. Auflage, Berlin/New York: de Gruyter, 2002.

Loschek, Ingrid. *Reclams Mode- und Kostümllexikon*. 5. Auflage. Stuttgart: Reclam, 2005 (1987)

Mehlin, Urs. *Die Fachsprache des Theaters. Eine Untersuchung der Terminologie von Bühnentechnik, Schauspielkunst und Theaterorganisation*. Düsseldorf: Schwann, 1969.

Mobley, Jonnie Patricia (Hrsg.): *NTC's Dictionary of Theatre and Drama Terms*. Lincolnwood: National Textbook Company, 1992.

Moore, Frank Ledlie; Varchaver, Mary (Hrsg.): *Dictionary of the Performing Arts*. Lincolnwood: Contemporary Books, 1996.

Neue Deutsche Biographie. Band 7. Berlin: Duncker&Humblot, 1966.

Schulz, Hans. *Deutsches Fremdwörterbuch*. Straßburg, 1913.

Trapido, Joel (Hrsg.): *An International Dictionary of Theatre Language*. London: Greenwood Press, 1985.

Trilse-Finkelstein, Jochanan (Hrsg.): *Lexikon Theater International*. Berlin: Henschel, 1995.

Wermke, Matthias; Kunkel-Razum, Kathrin; Scholze-Stubenrecht, Werner (Hrsg.): *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. 4. Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Duden, 2007.

Zwahr, Annette (Hrsg.): *Brockhaus-Enzyklopädie: in 30 Bänden*. Bd. 15, Leipzig: Brockhaus, 2006.

8. 4 Internetquellen

Barthes, Roland: Les maladies du costume de théâtre. (1955) In:
http://www.julie-d.levillage.org/roland_barthes.htm, Zugriff: 20.02.2010

Bläske, Stefan: Krisen Reprisen. Kritik. In: *Nachtkritik.de*.
http://www.Nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=2812, Zugriff:
12.06.09

Hilpold, Stephan: Die Krise nach Marthaler. Kritik. In: *bazonline.ch*.
<http://bazonline.ch/kultur/theater/Die-Krise-nach-Marthaler/story/13181140>, Zugriff:
12.06.09

<http://www.munzinger.de/search/portrait/Hermann+Schaffner/0/5448.html>. Zugriff:
15.12.2010.

Pohl, Ronald: Die schöne Kunst des Komplettversagens. Kritik. In: *derstandard.at*.
<http://www.derstandard.at/?id=1241622461243>, Zugriff: 12.06.09

Stadelmaier, Gerhard: Geld allein macht nicht glücklich. Kritik. In: *faz.net*.
<http://www.faz.net/s/Rub4D7EDEFA6BB3438E85981C05ED63D788/Doc~EAB5008C789124677B3A8397F8B434AC0~ATpl~Ecommon~Scontent.html>, Zugriff: 12.06.09

Viebrock, Anna: Im Zerfall wohnt die Zeit. Gespräch mit Mirjam Schmuck und Fabian Lettow. In: *kainkollektiv.de*. <http://www.kainkollektiv.de/text/gespraeche/anna-viebrock.html>,
Zugriff: 19.07.09

Wiener Festwochen: Programm 2009. In: *festwochen.at*.
<http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&detail=412>, Zugriff: 21/06/09

8. 5 Inszenierungsnachweis

Marthaler, Christoph. Riesenbutzbach. Eine Dauerkolonie. Uraufführung. Wiener Festwochen 2009, in Kooperation mit den Theaterfestivals Neapel, Athen, Avignon, Wroclaw, Chur und Tokyo. Rosenhügel-Studios, Halle 1. Premiere am 10. Mai 2009. Weitere Aufführungen am 12., 13., 14., 15., 16., 18., 19., 20., 21. Mai 2009. Inszenierung: Christoph Marthaler, Bühne: Anna Viebrock, Kostüme: Sarah Schitteck. Musikalische Leitung: Christoph Homberger, Dramaturgie: Stefanie Carp, Lichtdesign: Phoenix (Andreas Hofer), Maske: Christian Schilling. Mit Marc Bodnar (Ein verirrter Franzose), Raphael Clamer (Ein Sicherheitsangestellter), Bendix Dethleffsen (Pianist), Silvia Fenz (Eine Vergangenheitssucherin), Olivia Grigolli (Ein altkluges Mädchen), Christoph Homberger (Ge-sangskontrolleur), Ueli Jäggi (Ein besorgter Mann am Telefon), Jürg Kienberger (Ein kindlicher Mann/Keyboarder), Katja Kolm (Eine Nagelstudioinhaberin), Bernhard Landau (Ein Sparkassenangestellter), Barbara Nüsse (Eine Glückssucherin), Sasha Rau (Ein böses Mädchen), Lars Rudolph (Eine zukünftige Führungskraft), Clemens Sienknecht (Ein vernünftiger Mann/Keyboarder), Bettina Stucky (Eine

Konsumsucherin). Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf Aufführungsbesuchen am 15. und 18. Mai 2009, einem DVD Mitschnitt der Hauptprobe vom 8. Mai 2009 (Regie: Ruth Rybarski), der mir freundlicherweise von den Wiener Festwochen zur Verfügung gestellt wurde, sowie auf einem persönlichen Gespräch mit der Kostümbildnerin Sarah Schitteck und den privaten Probenfotos, die sie mir für meine Arbeit zur Verfügung gestellt hat.

9. Anhang

9. 1 Bilder



Abb. 1: Bettina Stucky (Eine Konsumsucherin)



Abb. 2: Auftritt der Anzugträger



Abb. 3: Marc Bodnar (Ein verirrter Franzose), Katja Kolm (Eine Nagelstudioinhaberin) Sasha Rau (Ein böses Mädchen)



Abb. 4: Silvia Fenz (Eine Vergangenheitssucherin)



Abb. 5: Sasha Rau (Ein böses Mädchen), Lars Rudolph (Eine zukünftige Führungskraft), Olivia Grigolli (Ein altkluges Mädchen)



Abb. 6: Bernhard Landau (Ein Sparkassenangestellter) und Katja Kolm (Eine Nagelstudioinhaberin)



Abb. 7: Vom Anzugträger zum Sozialfall – Ueli Jäggi (Ein besorgter Mann am Telefon)



Abb. 8: Das Familienfest



Abb. 8: Bettina Stucky (Eine Konsumsucherin)



Abb. 9: „Patchwork-Fantasy“

9. 2 Erinnerungsprotokolle und Arbeitsmaterial

Die Idee, diese Produktion als Teil meiner Diplomarbeit zu analysieren, entstand erst im Nachhinein. Das erste Erinnerungsprotokoll entstand somit erst zwei Tage nach meinem ersten Vorstellungsbuch. Auf Grund der vielschichtigen Thematik von „Riesenbutzbach“ habe ich mich in weiterer Folge dazu entschieden, meine Aufzeichnungen auf die Kostüme zu fokussieren. Das zweite Erinnerungsprotokoll ist somit eher ein Versuch, den Kostümaufbau der Vorstellung zu skizzieren, um mir ein Bild zu verschaffen, wie die einzelnen Figuren sich optisch verändern. Angesichts der Simultaneität der Bühnenszenen, war auch dies nur lückenhaft möglich. Auf Basis einer DVD der Hauptprobe, die mir freundlicherweise von den Wiener Festwochen zur Verfügung gestellt wurde, konnte ich meine Aufzeichnungen vervollständigen. Zudem habe ich die Kostümbildnerin Sarah Schitteck zu einem persönlichen Gespräch getroffen und durfte ihre privaten Probenfotos für meine Diplomarbeit verwenden. Hier zeigt sich, dass es auch bei einer Analyse des Gegenwartstheaters, trotz exzellenter Quellenlage, unmöglich ist, den Theaterabend vollständig zu dokumentieren.

Erinnerungsprotokoll vom 15. Mai 2009

Bühnenraum

Aufführungsort ist die Halle 1 der ehemaligen Rosenhügel Filmstudios, die sonst als Probebühne der Wiener Festwochen genutzt wird. Für die Aufführung wurde die Hälfte des Raumes mit einer Zuschauertribüne verbaut. Der Bühnenraum sieht auf den ersten Blick aus wie ein Caritas-Möbellager. In der Mitte des Raumes stehen alte Möbel jeglicher Art: Betten, Kommoden, Sessel, Schränke, Tische. Der Bühnenraum wird von Teppichläufern strukturiert, die wie kleine Wege zu den Möbeln hinführen. Durch die Möbel wird der Eindruck erweckt, dass es sich um einen Innenraum zu handeln. Bei genauerem Hinsehen sieht man jedoch Versatzteile wie Straßenlaternen und Garagentore. Alles wirkt chaotisch und gleichzeitig aufgeräumt. In der hinteren Flucht des Raumes sieht man durch ein Fenster einen Innenraum, der wie ein Büro eingerichtet ist. Rechts und links wird die Bühne von Garagentoren begrenzt. Auf der rechten Seite gibt es gleich zwei davon, vor denen ein Bett platziert ist. Links hinten befindet sich eine Tür, die den Blick auf einen Treppenaufgang frei gibt. Daneben eine Art Theke, die wie ein Verkaufsschalter aussieht. Über dem Bühnenraum prangt die Aufschrift „Institut für Gärungsgewerbe“. Die Wände sind mit einer blassen Blümchentapete aus den siebziger Jahren verkleidet. Sie hat durch die Kombination mit den Elementen des Außenraumes eine seltsame Wirkung.

Theaterform

Es handelt sich um eine Theaterform, die keinen kohärenten Text inszeniert. Es gibt in diesem Sinne auch keine konkrete Handlung. Vielmehr ist der ganze Abend die Beschreibung eines Zustandes. Die gesprochenen Passagen sind größtenteils Monologe oder Textfragmente. Im Vordergrund steht dabei, wie die einzelnen Sätze vorgetragen werden. Die Darsteller scheinen ihren Zustand entweder zu rechtfertigen, zu beklagen oder zu verdrängen. Einzige

Narration, die sich auf Dauer der Vorstellung bemerken lässt, ist ein zunehmender Verfall der Verhaltensweise und Optik der Darsteller. Ansonsten wirkt das Ganze, als wären diese Menschen in einer Art überdimensionalem Hamsterkäfig gefangen. Sie laufen, singen, schimpfen und bespitzeln sich gegenseitig.

Es gibt keine wirklichen Rollen. Dennoch gibt es eine stringente Dramaturgie, die vorwiegend durch Musik und Chorszenen entsteht. Die Figuren haben keine Namen sondern sind in ihrer Funktion bzw. ihrem Habitus charakterisiert. (Sparkassenangestellter, ein altkluges Mädchen, eine zukünftige Führungskraft, Gesangskontrolleur etc.) Möchte man die Darsteller zuordnen, so helfen die Fotos im Programmheft. Daraus ergibt sich, dass man bei der Identifizierung der einzelnen Schauspieler vorwiegend auf die Kleidung achtet.

Kostüme

Die Kostüme sind sehr detailreich und durchdacht. Deshalb verwirrte mich der Kommentar einer Zuschauerin, die nach der Vorstellung laut fragte, warum sie überhaupt noch ins Theater gehen solle, wenn es hier nicht einmal mehr Kostüme zu sehen gäbe. Der Verfall der Einwohner von Riesenbutzbach, die sich – laut Werbetext der Wiener Festwochen – für Vertreter einer wichtigen Kultur halten, wird auch über den Verfall der Kleidung illustriert. Dies äußert sich besonders in einer langen Passage gegen Ende des Stückes, die eine Art Caritas-Modeschau inszeniert. Die Modeschau ist Ausdruck ihrer Armseligkeit. Immer hässlichere Kleidungsstücke werden in immer neuen Kombinationen im Präsentationsgestus einer Laufsteg-Darbietung vorgeführt. Das Publikum lacht und applaudiert diesem Trauermarsch. Doch nach einiger Zeit verstummt der anfängliche Humor. Die Figuren auf der Bühne werden immer bemitleidenswerter. Die Kleider, die sie tragen, weisen sie als hilfsbedürftig aus. So, als müssten sie alles tragen, was noch irgendwo zu finden ist. Die Kleidungsstücke harmonisieren in ihrer Passform nicht mit dem Darstellerkörper. Entweder sind sie zu groß, zu klein, haben eine unvorteilhafte Farbe oder ein unkomfortables Material.

In der Männerkleidung überwiegt der Anzug. Zu Beginn des Stückes sind alle Männer korrekt mit Hemd und Krawatte gekleidet. Die Anzüge sitzen gut, die Haare sind sorgfältig frisiert. Sie geben den Darstellern das Aussehen erfolgreicher, gepflegter Geschäftsmänner. Gleichzeitig wirkt diese Kleidung unpersönlich. Zu Beginn sind die männlichen Charaktere nicht offensichtlich voneinander zu unterscheiden. Im Laufe des Abends entwickeln sie durch Kostümwechsel ihre unverkennbare Optik. Die Anzüge sind aus heutiger Sicht altmodisch. Durch Sätze wie „Früher war alles besser.“ Oder „Man muss jetzt einfach anders“ wird sowohl auf verbaler, als auch auf Kostümebene immer wieder die Erinnerung an eine bessere Vergangenheit beschworen. Zuerst überwiegen feste, idealisierende, formende Materialien, im Laufe des Abends verwandeln sie sich in ausgetragene, ausgeleierte Kunstfasern. Dadurch verfällt auch die Kostüm-Silhouette. Manche Körper kommen dadurch unvorteilhaft zur Geltung. Auch Frisur und Make-up lösen sich im Verlauf der Vorstellung zusehends auf.

Einzel szenen

Zu Beginn betreten sechs Schauspielerinnen die Bühne und platzieren sich auf den Möbeln. Sie sehen sich um, gähnen und seufzen immer wieder. Die zwei älteren Damen tragen einfarbige Kleidung in beige, braun und schwarz. Die Jüngeren tragen bunt gemusterte Kleider oder Röcke, die an die sechziger und siebziger Jahre erinnern. Alle Damen tragen Röcke. Sie wirken elegant. Alle sind gut frisiert, geschminkt und tragen Schmuck. Die Schauspielerinnen beginnen, einzelne Sätze oder Satzfragmente von sich zu geben. „Du hast doch...“, „Früher war alles besser.“, „Man muss jetzt einfach...“, „K. wünscht sich eine Enzyklopädie.“, „Ich hatte mir das alles ganz anders vorgestellt“, „Es ist alles wie immer.“, „Ich gehe nicht mehr so oft zum Friseur“. usw. Dazwischen nehmen die Schauspielerinnen immer wieder statische Posen ein.

Auf der linken Seite steht ein älterer Herr in hellblauem Anzug hinter einem Tresen, der sich nach Blick ins Programmheft als Sparkassenangestellter Bernhard Landau entpuppt. Davor stehen zwei Männer und eine Frau. Der Mann kniet mit gefalteten Händen vor einer Kommode. „Ist das jetzt das Design für den Untergang?“, „Krieg´ich jetzt den Kredit?“ Der Sparkassenangestellte antwortet: „Ich krieg´den Tresor nicht mehr auf.“ Die Optik der Darsteller scheint darauf ausgerichtet, ihre Kreditwürdigkeit zu zeigen. Sie sind alle elegant zu Recht gemacht, ihre Blicke sind demütig gesenkt.

Bodnar und Stucky lungern auf Gartensesseln in der Garage. Sie raucht, er trägt nur noch ein Unterhemd und beschimpft seine Umwelt. Ich erinnere mich an seine ursprüngliche Erscheinung und die damit verbundenen Manieren: bei seinem ersten Auftritt trägt er einen dunkelblauen Anzug, ein weißes Hemd und eine blau gestreifte Krawatte. Die Ärmel des Hemdes sind aufgekrepelt, während er sich höflich bei seiner Frau für seine Verspätung entschuldigt. Ohne seine Anzug-Identität wirkt er wie ein frustrierter Bewohner einer Vorstadtsiedlung, der mutwillig seine Nachbarn beschimpft. Stucky trägt jetzt nur noch eine weiß-hellblaue Haushaltsschürze. Auf ihrem Oberarm wird ein großer blauer Fleck sichtbar. Ihre Haare sind aufgelöst, an den Füßen trägt sie Badelatschen. Auch sie ist kaum wieder zu erkennen. Zu Beginn der Vorstellung trägt sie ein klassisches Damenkostüm aus einem braun-beige gemusterten Wollstoff. Das Material dieses Kostüms modelliert ihre Rundungen vorteilhaft. Ihr Haar ist hoch gesteckt, sie trägt Diamantohrringe, eine Lederhandtasche und ein kleines gemustertes Halstuch. Kurzum, sie wirkt wie eine wohlhabende Dame, wie man sie in Wien vielleicht im 1. oder 18. Bezirk antreffen könnte.

Katja Kolm tritt mit weißer Arbeitsschürze und Gesundheitsschlapfen auf und bietet dem Sparkassenangestellten eine Maniküre an. Sie hat ein hellblaues Täschchen dabei, aus dem sie einige Gegenstände nimmt. „In Zeiten wie diesen sollten sie auf ihre Fingernägel acht geben. Man schaut Männern, die so viel mit Geld zu tun haben jetzt auf die Finger und die sollten keine schmutzigen Ränder haben.“ In Kombination mit dem Monolog weisen ihre Schürze und die Schuhe sie als Nagelstudioinhaberin aus. Sie versucht, mit professionellem Auftreten einen Kredit zu erwirken, damit sie in ihrem Studio auch Piercing anbieten kann. Das Publi-

kum lacht. Herr Landau bleibt davon ungerührt, er besteht darauf, dass er den Tresor nicht mehr öffnen kann und zitiert Kants kategorischen Imperativ.

Clemens Sienknecht gibt Spar-Tipps. Diese beziehen sich auch auf die Kleidung. „Viele Damen haben ihre Kleiderschränke geöffnet und bei der Inventur einiges gefunden, das man zu neuen Kombinationen mit den neuen Produkten der Frühjahrskollektion kreativ zusammenstellen kann. Die neue Modelinie für diese Krise heißt „Patchwork-Fantasy“.“ Er beginnt auf dem Keyboard „Staying alive“ zu spielen. Dazu öffnet sich die Garagentür und zeigt das restliche Ensemble beim ausgelassenen Tanz. Ihre Kleidung ist komplett verändert. Sie tragen bunte, wahllos zusammen gewürfelte Kleidung. Anzüge und elegante Kleidung sind komplett verschwunden. Die Materialien sehen billig und synthetisch aus. Die Kleidformen sind unvorteilhaft. Gerade die älteren Darsteller wirken durch die bunte, auffällige Kleidung lächerlich. Die ganze Szene wird von Christoph Homberger beobachtet, der in seinem Anzug auf dem Bett liegt, und versucht einzuschlafen. Er wird jedoch immer wieder von der tanzenden und singenden Garagen-Meute daran gehindert.

Die angekündigte Modenschau der Linie „Patchwork-Fantasy“ wird präsentiert. Aus der mittleren Tür treten die Darsteller einzeln auf und gehen über den mittleren Teppich wie über einen Laufsteg auf das Publikum zu. Vorne angekommen posieren sie kurz, bevor sie wieder zurück laufen. Die Kleidung, die sie vorführen, wirkt armselig. Dieser Effekt wird durch fehlende Passform, unmögliche Farbkombinationen und unvorteilhafte Stoffe erzielt. Das Publikum lacht und applaudiert diesem Trauermarsch.

Gespräch mit Sarah Schitteck

Das Gespräch hat gezeigt, dass der wissenschaftliche Zugang zum Theater zur Überinterpretation neigt. Ursprünglich war dieser Teil als Interview gedacht, allerdings wurde schon nach den ersten Fragen sichtbar, dass dies nicht sonderlich weit führt. Denn Kostümbild ist ein kreativer künstlerischer Prozess, der auf konkrete Fragen oftmals keine Antwort weiß. Deshalb habe ich mich entschieden, lediglich ein Gespräch mit der Kostümbildnerin zu führen. Ihre Erzählungen konnten dann mit meinen eigenen Beobachtungen abgeglichen werden um zu prüfen, in wie weit das Kostümkonzept von mir so verstanden wurde, wie es von Sarah Schitteck intendiert war.

Die ursprüngliche Vorgabe für das Kostümbild bestand in einer Darstellung des Spießbürgertums. Schitteck arbeitete ohne Figuren. Die Kostüme entstanden vorwiegend auf der Probebühne als „work in progress“. Als Hauptfokus für die Kostümgestaltung nennt Sarah Schitteck die individuelle Körperlichkeit des Schauspielers in Kombination mit dem zu erreichenden Effekt. Da sie mit den meisten Schauspielern schon öfters gearbeitet habe, gehe es hier manchmal lediglich darum, den Schauspieler mit neuen Körperempfindungen zu inspirieren. Zu diesem Zweck wird so lange mit unterschiedlichen Kostümen experimentiert, bis sich die Figur „richtig anfühlt“. Ihr persönlich ist wichtig, dass es keine übersteigerte Korrektheit gibt.

Die Figur muss im Kostüm lebendig wirken. Dies wird beispielsweise durch eine nicht ganz optimale Passform erreicht.

Die Farblichkeit der Kostüme entscheidet sich durch das Zusammenspiel der einzelnen Figuren. So habe es für die Familienporträt-Szene mehrere Varianten gegeben, über die dann gemeinsam mit Christoph Marthaler entschieden wurde. Marthaler nimmt aber laut Sarah Schittek keinen Einfluss auf die Kostüme. Er wird lediglich im Zweifelsfall um seine Meinung gebeten.

Die Kostüme stammen zu etwa gleichen Teilen aus Fundus, Kostümverleih und Second-Hand Geschäften. Dennoch wurden auch einige von den Werkstätten der Bundestheater angefertigt. So zum Beispiel der Mantel von Silvia Fenz, die Anzüge von Christoph Homberger und Bernhard Landau sowie jeweils ein Kleid für Barbara Nüsse und Olivia Grigolli. Diese Tatsache deckte sich mit meiner eigenen Einschätzung. Denn diese Kostüme sitzen so gut, dass es unwahrscheinlich schien, so etwas durch Zufall in Fundus oder Kostümverleih zu finden. Überraschend war jedoch, dass das erste Kostüm von Barbara Stucky, ein braun-beige gemustertes Damenkostüm aus dem Fundus stammt. Denn auch dieses Kostüm sitzt so gut, dass ich persönlich eine Anfertigung vermutete.

Die Kostüme beginnen in der Vergangenheit und werden mit dem Verfall immer moderner. Dies wird vor allem bei den älteren Schauspielerinnen sichtbar. Barbara Nüsse trägt zu Beginn ein Kleid, das an die 40er Jahre erinnert, Silvia Fenz hat einen Mantel, der modisch eindeutig in den 60er Jahren verhaftet ist. Durch bewusste Veränderung der Materialien wird die ursprüngliche Silhouette sukzessive zerstört. Dadurch wird auch die Haltung des Schauspielers beeinflusst. Zu Beginn stehen Bekleidungsformen, die ein gut situiertes Bürgertum behaupten, am Ende bleiben Trainingshosen aus der Altkleidersammlung. Der Verfall äußert sich auch über Frisur und Make-up. Am Ende der Vorstellung ist niemand mehr geschminkt oder frisiert. Die Nagelstudioinhaberin entledigt sich demonstrativ während der Modenschau-Szene ihrer künstlichen Fingernägel und wirft sie mit verzweifelter Geste von sich. Bei den Herren wird der Verfall sichtbar gemacht, wenn die Anzüge sukzessive ihren akkuraten Sitz verlieren. Nach und nach werden Details wie Krawatte oder Gilet weggelassen, die Hemdknöpfe geöffnet, auf Hosenträger verzichtet. Während die Frauen meist komplette Kostümwechsel vollziehen, zeigt sich die Verwahrlosung bei den Herren erst langsam. Mit dem Verlust der Kleidungs-Identität geht bei den meisten Herren auch ein Verlust der Haarpracht einher. Zu Beginn tragen mehrere Darsteller – Clemens Sienknecht, Jürg Kienberger und Bendix Dethleffsen – Perücken. Spätestens bei der Modenschau-Szene ist auch das Kunsthaar verschwunden und entblößt die darunter liegende Glatze.

Der Teppich-Catwalk in der Mitte des Raumes, stellt eine Art Stammbaum dar. Diese Assoziation hat sich bei mir persönlich nicht ergeben. Der Auftritt von Olivia Grigolli, Sasha Rau und Lars Rudolph, der aus einem Schrank erfolgt, symbolisiert das Stadium der Kindheit. Die Kostüme sind zu diesem Zweck sichtbar zu groß gestaltet und referieren auf Bekleidungsformen, die mit Kindlichkeit assoziiert werden sollen.

Beim der Modenschau hat jeder drei Kombinationen, die von Sarah Schittek festgelegt wurden. Diese Varianten sollen die Kreativität der Armut zeigen

Kostümablauf an ausgewählten Beispielen

1. Bettina Stucky/Eine Konsumsucherin

Kostüm 1: Braun beige gemustertes Damenkostüm aus Strukturstoff, bestehend aus Kleid und Jacke, eigenartige Ärmel (an den kurzen Ärmel ist ein $\frac{3}{4}$ Ärmel angesetzt), Rock bis zum Knie, Halstuch, hautfarbene Strümpfe mit schwarzer Linie, die nach vorne getragen wird, hellbraune Pumps mit kleinem Absatz, elegantes braunes Handtäschchen (Clutch), Hochsteckfrisur, Diamantohrringe

Kostüm 2 (Familienporträt-Szene): Hellblaues Kleid mit weißem Blümchen-Muster, der Stoff ist eindeutig aus dem Trachtenbereich, kurzärmelig, A-Linie, vorne weiße Schleife, kindlicher Schnitt, Handtasche, Schuhe wie vorher

Kostüm 3: Blau-grau-weiß marmoriertes Ensemble aus blusenartiger Jacke und Rock, kleines V-Revers, Synthetik-Optik, unvorteilhaft für ihre Figur, Tasche

Kostüm 4 (Staying alive): kariertes Strickkostüm hellgrau weiß, Strumpfhose von vorher, Badelatschen weiß, offene Haare, keine Ohrringe, keine Tasche

Kostüm 5 (Modenschau): Grau weiß kariertes Strickkostüm von vorher, Katzenkäfig als Handtasche, altmodische braune Hausschuhe mit Fellfutter

Kostüm 6 (Modenschau): Rock von vorher, ausgeleiertes, hell gemustertes Baumwollshirt (Pyjama), Katzenkäfig und Schuhe wie vorher

Kostüm 7 (Modenschau): Oberteil von vorher, glänzend blaue Nylon-Trainingshose mit weißem Streifen seitlich, Katzenkäfig, Badeschlappen

2. Barbara Nüsse/Eine Glückssucherin

Kostüm 1: braunes, weich fallendes Kleid (40er Jahre), Schrägverschluss, Taillengürtel, hinten über Taille gerafft, knielang, Braun-weiß-transparent gestreifte Strümpfe, dunkle Stöckelschuhe mit hoher Ristlasche, ordentlich frisiert (Wasserwelle, Scheitel), goldene Ohrringe

Kostüm 2 (Familienporträt): dunkle Kappe mit Feder, brauner Mantel mit ungarischem Verschluss, Schuhe und Strümpfe von vorher

Kostüm 3 (Balkon): schwarzes Kleid in ähnlichem Schnitt wie vorher, glatt gekämmte Haare

Kostüm 4 (Modenschau): Dunkles Kleid mit Kragen und Knopfleiste,

Kostüm 5 (Modenschau): rosa Trainingshose, die ihr viel zu weit ist und die sie deswegen im Rücken zusammen hält, braune Schuhe mit beigem Keilabsatz und Reißverschluss vorne (70er Jahre), brauner melierter Strickpulli mit Rollkragen

Kostüm 6 (Modenschau): braun-weiße Polyester-Trainingsjacke glänzend, Reißverschluss bis oben geschlossen, Jacke ist in die Hose gesteckt, um sie am Rutschen zu hindern, dadurch ergibt sich jedoch eine unschöne Wulst vor dem Bauch, braun-weiße Pudelmütze, Schuhe wie vorher

Jean Marc Bodnar/Verirrter Franzose

Kostüm 1: dunkelblauer Anzug (2-teilig), offen getragen, Sakkoärmel aufgeschoben, Hemdsärmel sichtbar aufgekrempelt, schmalschultrig, schmales Revers, weißes Hemd, dunkelhellblau gestreifte, schmale Krawatte, schwarze Schnürschuhe

Kostüm 2 (Familienporträt): grüne Trachtenjacke mit Hornknöpfen und Schulterklappen, hochgeschlossen, kleines Revers, weißes Hemd, braune Hose mit Bügelfalte, kurze, rot gemusterte Trachten-Krawatte

Kostüm 3 (Garage): offenes weißes Hemd, weißes Unterhemd, Anzughose, keine Krawatte mehr, schwarze Schuhe

Kostüm 4 (Staying alive): Acrylpulli mit braun-orange-beigen Rhomben und V-Ausschnitt, Hausschuhe

Kostüm 5 (Garage 2) weißes Unterhemd, schwarze Hosenträger, graue Trainingshose, Badeschlappen mit Tennissocken

Kostüm 6 (Modenschau): braun-orange-beiger Rhombenpulli, graue Anzughose, überlang, Badeschlappen wie vorher

Kostüm 7 (Modenschau): Braun-weiß melierter Strickpullover, viel zu klein und zu kurz, darunter quillt das weiße Unterhemd hervor, graue Anzughose, graue Hausschuhe

Kostüm 8 (Modenschau): Oberteil von vorher, graue Trainingshose oder lange Unterhose, Hausschuhe wie vorher

9. 3 Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, wie kostümtheoretische Überlegungen in die gängige Methode der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse integriert werden können. Ausgangspunkt für diese Fragestellung ist die Beobachtung, dass das Kostüm im Moment der Aufführung eine Art Grenze markiert, an der Darstellung und Rezeption aufeinander treffen, beziehungsweise ineinander übergehen. Das Kostüm vermag mittels Schnitt, Materialität und gegebener Bewegungsfreiheit direkt auf den Darstellerkörper einzuwirken. Gleichzeitig stellt es für den Rezipienten einen optischen Reiz mit Symbolcharakter dar. Die Kleidung des Schauspielers definiert also die Rahmenbedingungen für die körperliche Rollendarstellung auf dem Theater und kann daher für jegliche theaterwissenschaftliche Forschung von zentraler Bedeutung sein. Vor allem für die Analyse des Gegenwartstheaters, das oftmals nicht mehr über Handlung und Dialog erfasst werden kann, könnte eine Betrachtung des Kostüms aufschlussreich sein. Gerade für Theaterformen, die nicht mehr nach Maßgabe ihrer literarischen Vorlage oder Inszenierung analysiert werden können, bietet das Kostüm einen wichtigen Ansatzpunkt, an dem theoretische Überlegungen wieder fixiert werden können.

Der erste Teil der Arbeit widmet sich zunächst dem Versuch, unterschiedlichste Bedeutungsfelder des Begriffs *Kostüm* offen zu legen und anschließend vier Forschungsansätze der frühen Theaterwissenschaft auf die Brauchbarkeit ihrer Methodik zu überprüfen. Anschließend soll am Beispiel der Dissertation von Winfried Klara gezeigt werden, welches Potenzial eine Integration kostümtheoretischer Ansätze für die Theatergeschichtsschreibung haben kann. Was Klara in seinen Forschungen für das Schauspielkostüm des 18. Jahrhunderts geleistet hat, könnte auch eine Perspektive für die Erforschung des zeitgenössischen Theatergeschehens sein. So wird in der zweiten Hälfte der Arbeit versucht, die zuvor gewonnenen theoretischen Erkenntnisse für eine Analyse des Gegenwartstheaters brauchbar zu machen. Zu diesem Zwecke wird zunächst auf Diskurse der Psychologie und Soziologie zurückgegriffen, die den Symbolwert der Kleidung genauer ausdifferenzieren. Ergänzt wird diese Theoriebasis mit einer Reihe persönlicher Überlegungen, deren Ziel es ist, mögliche Fragestellungen und Perspektiven für die Kostümanalyse zu bestimmen. Anhand eines praktischen Beispiels – Christoph Marthalers „Riesenbutzbach“ – soll im letzten Kapitel der Versuch unternommen werden, eine erste Kostümanalyse vorzulegen und daran zu zeigen, welche Erkenntnisse auf Basis einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Kostüm möglich sind.

9. 4 Lebenslauf Kerstin Moser

Geboren am 18. 02. 1983 in Bregenz

Ausbildung

9/1993-7/2001 AHS Gallusstraße, Bregenz

9/2001-7/2002 Französischstudium an der Sorbonne, Paris

seit 10/2002 Studium der Theater-, Film und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Beruflicher Werdegang

9/2005- 12/2005 Kostümhospitantz für die Oper „Idomeneo“, (Kostüme: John MacFarlane, Regie: Willy Decker) Theater an der Wien

1/2006-6/2006 Produktionsassistentz in den Kostümwerkstätten der Bundestheater „Art for Art“, betreute Produktionen: „Der Evangelimann“, (Kostüme: Marie-Luise Walek, Regie: Joseph Köpplinger) Volksoper Wien; „Die Zauberflöte“, (Kostüme: Pjotr Skiba, Regie: Kristian Lupa) Wiener Festwochen

7/2006 Kostümassistentz für die Opern „Don Giovanni“ und „Flammen“, (Kostüme: Es Devlin, Regie: Keith Warner) Klangbogen Wien

9/2006 Tourneebetreuung der Oper „Die Zauberflöte“ in Luxemburg, Wiener Festwochen

12/2006-8/2007 Kostümassistentz und Tourneebetreuung der Oper „Aus einem Totenhaus“ (Kostüme: Carline de Vivaise, Regie: Patrice Chéreau), Wiener Festwochen (Tournee: Amsterdam, Aix-en-Provence)

9/2008-12/2008 Kostümassistentz für die Oper „Götterdämmerung“ (Kostüme: Marianne Glittenberg, Regie: Sven-Eric Bechtolf), Wiener Staatsoper

2/2009-4/2009 Kostümbild für die Oper „L'Isola disabitata“ (Regie: Anna Bernreitner), Studiobühne Penzing

5/2010-6/2010 Garderobenbetreuung für das Schauspiel „Hass“ (Kostüme: Anna Sonner, Regie: Volker Schmidt), Wiener Festwochen

8/2010-11/2011 Kostümbild für das Schauspiel „The Sunshine Play“ (Regie: Karim Cherif), Theater an der Gumpendorferstraße, Wiener Wortstätten

9/2011-12/2011 Kostümassistentz für die Kinderoper „Momo“ (Kostüme: Christian Schlechter, Regie: Sarah Ostermann), Dschungel Wien

3/2012-6/2012 Kostümassistentz für die Oper „La Traviata“ (Kostüm: Rudy Sabounghi, Regie: Deborah Warner), Wiener Festwochen