

Schriftliche Abschlussarbeit für die
Weiterbildung *Theater- und Musikmanagement* an
der LMU München
Fachbereich Theaterwissenschaft

Stellenwert des Berufes Kostümbildner*in

Vorgelegt von Katharina Kromminga
Dammstraße 21
68169Mannheim

28.November 2018

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Na! Wart ihr mal wieder shoppen?	1
1. Bestandsaufnahme und geschichtlicher Werdegang	
des Berufes Kostümbildner*in	3
2. Arbeits- und Lebenssituation freiberuflich tätiger Bühnen- und Kostümbildner*innen Erhebung des Bundes der Szenografen*innen	10
3. Reformpaket des Bundes der Szenografen*innen	14
4. Auswertung des Fragebogens und Deskription des Ist Zustandes	15
4.1 Wie schlagen sich die unterschiedlichen Produktionsbedingungen der Gewerke in der Wahrnehmung nieder?	17
4.2.1 Berufliches Selbstbild der Interviewten im Vergleich zur entgegengebrachten Wertschätzung	19
4.2.2 Vertragsverhandlungen Kriterien der Marktwertbestimmung der Kostümschaffenden	21
4.2.3 Unkenntnis der künstlerischen Leistung in der Fachwelt	23
4.3 Wie begründet sich die unterschiedliche Bezahlung von Bühnen- und Kostümbildner*innen?	24
4. 4 Gewerkschaften	26
4.5 Zusammenfassung der Auswertung des Fragebogens	26
5. Fazit	27
6. Literaturverzeichnis	29

„Na! Wart ihr mal wieder shoppen?“

Diesen Satz hören Kostümbildner*innen wirklich oft. Er ist zweifelsohne nett gemeint, aber er legt offen, wie gering die Arbeit der Kostümschaffenden geschätzt wird. Dieser Beruf ist kein lustiges Shopping-Vergnügen.

Die Wirkmacht des Kostüms wird permanent unterschätzt. Die Visualisierung einer Rolle, also zu einem großen Teil das Kostüm, bildet den ersten Kontakt der Figur zum*r Zuschauer*in, ehe die Sprache 'übernimmt'. Wie sieht ein frisch entlassener Banker aus? Wie eine notorische Lügnerin?

Das optische, kostümbildnerische Erscheinungsbild lenkt die Einschätzung des*r Betrachters*in. Das Kostüm charakterisiert die Figur. Zusätzlich kann es der*m Spieler*in einen enormen Schutz, Impuls oder Ausdruck verleihen. Das Publikum bezieht sich in seinen Gesprächen stark auf die Kostüme. Es ist eine eigene Kunstform und dennoch wird das Kostümbild im deutschen Feuilleton kaum besprochen. Kostümbildner*innen verdienen 26 Prozent weniger als Bühnenbildner*innen, so die Erkenntnis aus der Umfrage des Bundes der Szenografen*innen von 2016.¹

Die Wertschätzung und die Arbeitswirklichkeit von Kostümbildner*innen werden in dieser Arbeit mehrfach ins Verhältnis zu Bühnenbildner*innen gesetzt, um das Kostümbild zu verorten und geschlechtsspezifische Tätigkeitsprofile heraus zu arbeiten, eine soziologisch bewährte Methode, keinesfalls sollen die Berufsgruppen gegeneinander ausgespielt werden. Kostüm und Bühne gehören auf unzertrennliche Weise zusammen. Sie bedingen sich gegenseitig, ohne Kostüme ist die Bühne ein leerer Raum, ohne bühnenbildnerische Rahmung bleiben die Kostüme Kleidung. Beide Berufsgruppen sind intellektuelle, künstlerisch schaffende Berufe. Es wird in beiden Fällen ein Gedankenprodukt erarbeitet, welches sich nicht an seiner Materialität messen lassen muss.

Aus der historischen Entwicklung, den Tätigkeitsprofilen und der heutigen Organisationshierarchie lässt sich aufzeigen, warum Kostümschaffende, trotz der bestehenden hohen Anforderungen, nicht adäquat honoriert werden.

Diese Arbeit untersucht die Produktionsbedingungen und die Position von Kostümbildner*innen innerhalb des Betriebs Theater und innerhalb der Künstler*innen- Gruppe (des künstlerischen Stabs). Für ein fundiertes Verständnis beginnt die Arbeit nach dieser

¹ Bund der Szenografen: „Reformpaket der Bühnen- und Kostümbilder*innen“, Berlin, 2016, S.2.

Einleitung mit einem Abriss zur historischen Entwicklung des akademischen Berufs Kostümbildner*in.

Im dann folgenden Kapitel wird die heutige Arbeits- und Lebenssituation von freiberuflich tätigen Bühnen- und Kostümbildner*innen, anhand der Umfrage des Bundes der Szenografen*innen von 2016 beleuchtet.

Aus dieser Studie hat der Bund ein Reformpaket entwickelt, welches im dritten Kapitel beschrieben wird. In Kapitel vier erweitert diese Arbeit die Studie des Bundes der Szenografen*innen mit einem Diskurs über die unterschiedliche Wertschätzung innerhalb der Gruppe von Bühnen- und Kostümbildner*innen. Hierfür beginnt das Kapitel mit einem kurzen Exkurs zur Frage: *Wie schlagen sich die unterschiedlichen Produktionsbedingungen (der Gewerke) in der Wahrnehmung und der Produktionsreihenfolge wieder?* Dabei werden die Tätigkeitsprofile herausgearbeitet. Weiter folgt in diesem Kapitel eine eigene empirische Datenerhebung. Hierfür habe ich einen Fragebogen, gemeinsam mit der Soziologin Dr. Inka Stock von der Universität Bielefeld, entwickelt. Dieser wurde von Kollegen*innen überprüft, verändert und unter Anderem über den Bund der Szenografen*innen online verschickt. Der Fragebogen hat sich mit dem beruflichen Selbstbild, der Vergütung, der Wertschätzung, dem Marktwert von Kostümbildner*innen und der unterschiedlichen Bewertung zwischen beiden Berufen befasst.

Es haben zwölf Personen im Zeitraum von Juni bis August 2018 an dieser Befragung teilgenommen. Die Fragebögen wurden anonymisiert ausgewertet, analysiert und die Ergebnisse in Kapitel vier zusammengefasst. Im Anhang befindet sich die Antworten und eine Auswertung des Fragenkatalogs. Zusätzlich wurden Experten*innen-Interviews geführt. Zum einen mit Julia Burde, Dozentin für Kulturgeschichte der Bekleidung, von der UdK Berlin und zum anderen mit Judith Adam, Oliver Proske, Anja Ackermann und Sonja Kloevekorn vom Vorstand des Bundes der Szenografen*innen. Im fünften Kapitel ziehe ich mein Fazit, wie diese unterschiedliche Wertschätzung zu erklären ist und welche möglichen Schritte getan werden könnten um diese Ungleichheit zu ändern.

1. Bestandsaufnahme und geschichtlicher Werdegang des Berufes Kostümbildner*in

Die geschichtliche Entwicklung der beiden Berufe um die Ausstattung eines Theaterabends, ist ein wichtiger Aspekt in der Verortung von Kostümbildner*innen. Das Kostümbild kristallisiert sich erst Ende des 19. Jahrhunderts aus dem Beruf der Ausstatter*innen heraus. Bis heute gehört das Kostüm mal zum Bühnenbild dazu und wird von einer Person geschaffen oder es wird von einem*r zusätzlichen Bildner*in erarbeitet. Mal ist es so wichtig, dass es eigenständig wird und mal wird es „mitbetreut“. Das Kostümbild befindet sich also in einem permanent pendelnden Emanzipationsprozess. In dieser Positionssuche und der damit einhergehenden Frage des eigenen Stellenwerts liegt sicherlich eine enorme Schwächung des Berufsstandes Kostümbild begründet.

Studiert man die Entwicklung des Kostüms, so kommt man von der Kostümierungsformel der Antike, über Typenkostüme, die langanhaltende, geforderte Selbstkostümierung der Darsteller*innen, der Entscheidungshoheit des Prinzipals und der Mitarbeit der Prinzipalin, schließlich zur heute gültigen dramaturgischen, konzeptionellen Steuerung der Kostümsprache als eigenständige Berufsform.

„Diese wechselnden historischen Haltungen zeigen die Komplexität und auch die Andersartigkeit des historischen Theater- und Kostümdenkens und machen im Gegenzug die Zeitgebundenheit des heutigen Kostümdenkens sichtbar.“²

Die Geschichte des Kostüms und ihrer Erschaffer*innen ist nicht linear. Es handelt sich vielmehr um in sich abgeschlossene Theaterepochen. Jedoch lassen sich daraus Schlüsse auf die heutige Situation ziehen. Es gibt viel Literatur zur Kostümgeschichte, aber die Entwicklung des Berufs ist wenig erforscht. Darum folgt hier eine Annäherung über das Objekt Kostüm zu ihrem*n Macher*innen.

Ab wann ist es ein Bühnenkostüm? Und wer bestimmt das Aussehen eines solchen?

Es gibt einen großen Unterschied zwischen Kleidung, Mode und Kostüm. Kleidung bezeichnet das textile Material selbst. Mode bezeichnet eine temporäre Art und Weise sich zu kleiden und manifestiert eine soziale Kennzeichnung. Die komplexen soziokulturellen Kontexte und Funktionen von Kleidung und Mode sind aber nur ein

² Burde, Julia: „Das Bühnenkostüm. Aspekte seiner historischen Entwicklung“. In: Gerkan, Florance von und Gronemeyer, Nicole [Hg.]: *Lektionen 6. Kostümbild*. Berlin: Theater der Zeit, 2016, S. 106.

wichtiger Aspekt für Kostümbildner*innen und die Erschaffung von Kostümen. Ein Kostüm erschaffen, ist die bewusst angewandte Kunst Kleidung zu wählen, sie aus ihrem zeitgebundenen soziokulturellen Kontext zu lösen und sie mit bestehenden oder historischen Kleidercodes in ein neues, künstlerisch ästhetisches Verhältnis zu setzen.

Wie sieht eine Figur aus, die sich in einer bestimmten Situation befindet und einen bestimmten Charakter hat? Diese Frage ist sicher nicht erst seit heute eine Herangehensweise für Kostümschaffende. Zudem spielt der Grad der „Stilisierung“, die Entfernung oder Nähe zur vorherrschenden Alltagskleidung, der gültigen Mode in allen Zeiten, eine wechselnde, aber stets wichtige Rolle. Die historische Bedeutung des Kostüms und deren Lesart verändert sich im Laufe der Jahrhunderte immer wieder stark und wird dadurch zum Motor und Anspruch an die Gestalter*innen. Ein anderer, ebenso wichtiger Aspekt ist der künstlerische Gesamteindruck, der geschaffen und erdacht wird. Hierfür ist eine grundsätzliche Positionierung des Kostümbilds elementar. Im heutigen Regietheater steht der*die durch die Regie geschaffene Darsteller*in im Zentrum eines Theaterabends. Diese Arbeitsweise ist tradiert und heute allgemein akzeptiert. Aus dem Expertinnen-Interview mit Julia Burde habe ich eine Position mitgenommen, die es sich erlaubt dieses Zentrum in Frage zu stellen:

*„Verschiebt man den heute gültigen Fokus, der*die Darsteller*in ist das durch den*die Regisseur*in geschaffene Zentrum, zurück zu der Auffassung, das Kostüm spricht für sich und ist von dem*der Darsteller*in zu füllen erkennt man wieder die ursprüngliche Kunstform des Kostüms, die sich der Körper bedient.“³*

Beginnen wir also mit der Antike, einer Zeit in welcher die Fernwirkung der Figuren den wesentlichen Aspekt für das Bühnenkostüm bildet. Es basiert auf prachtvollen, reich bestickten Alltagsgewändern und wird durch Veränderungen der Körperproportionen und Masken den einzelnen Charakteren und Genres angepasst. Die Kostüme sind für die bestimmten Rollen festgelegt und bedurften nicht der permanenten Neuerfindung und Erarbeitung. Die tradierte Weitergabe von Typenkostümen verändert sich schleichend durch die individuellen Ausgestaltungen und Interpretationen der Darsteller*innen, welche für die Beschaffung und Finanzierung verantwortlich waren und es sehr lange bleiben. In den Amphitheatern der Antike werden keine großen Bühnendekorationen benötigt.

³ Expertinnen-Interview mit Julia Burde vom 30.08.2018, Berlin.

Die Figuren der mittelalterlichen Wandertheater sind ebenfalls an ihren rollenspezifischen Attributen erkennbar, dadurch wird die Zuordnung der Charaktere für alle lesbar. Die Tendenz zur Stilisierung der Kostüme nimmt weiter zu. Die Kostüme haben, wie die Amtstrachten, Ornate und Berufskleidung eine attribuierende Funktion. Die Zeichenhaftigkeit dieser Attribute abstrahiert die Figur selbst zum Zeichen. Die rollentypischen Vorgaben des Kostüms sind von den Spielern*innen zu füllen. Das mittelalterliche Kostüm ist bildhaft und ersetzt in Teilen die Sprache. Die Beschaffung, Finanzierung und Instandhaltung der Kostüme ist weiterhin die Aufgabe der Darsteller*innen. Die Bühne ist reduziert, da die Wagen, der Wanderbühnen nur begrenzten Raum bieten.

In den Amphitheatern, auf den mittelalterlichen Schauplätzen und auch in den englischen Innenhöfen des elisabethanischen Theaters sind im Verhältnis wenig Bühnendekorationen, im Sinne eines heutigen Bühnenbildes zu sehen. Inhaltliche Zusatzinformation werden über das Kostüm vermittelt. Man kann von einem Primat des Kostüms sprechen.

Ab dem 16. Jahrhundert beginnt der Einzug der Theater in die Innenräume. Erst in die festlichen Säle, die repräsentativ für sich stehen. Das erste freistehende Theatergebäude Europas, das Teatro Olimpico in Vicenza, wird am 3. März 1585 mit König Ödipus von Sophokles eröffnet.⁴ Laut der Magisterarbeit von Marianne Oberreiter wurden die Kostüme von dem Maler Giambattista Maganza (1513–1586) realisiert, sie bezieht sich hierbei auf Richard Cocke (1984), der vermutet, dass Maganza mit Erlaubnis der Olympischen Akademie den Maler Paolo Veronese (1528-1588) kontaktierte, um erste Ideen für die Kostüme der Tragödie von ihm zu erhalten, die er dann für die Schneider detailliert ausführte.⁵ Schon hier zeigt sich die heute gängige Arbeitsweise. Die Kostümentwürfe werden von Malern mit Schneidern*innen besprochen und realisiert.

Durch die Zunftordnung wurde das Handwerk der Schneiderei zwar nur von Männern ausgeübt, aber es war von jeher feminin konnotiert. Den Männern, die diesen Beruf ausübten, hing etwas Effeminiertes an. Es waren die Schwachen, „die mit den Klumpfüßen“ und nicht die, die schwere körperliche Arbeiten verrichten konnten, ebenso waren es die nicht eindeutig männlichen.

Ein zeitgenössischer Kommentar zu dieser Aufführung beschreibt:

⁴ [https://de.wikipedia.org/wiki/Teatro_Olimpico_\(Vicenza\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Teatro_Olimpico_(Vicenza)) /> letzter Zugriff 29.11.2018.

⁵ Oberreiter, Marianne, Mag.rer.soc.oec.: *Die Entwicklung der italienischen Kostümzeichnung im Rahmen höfischer Festlichkeiten im Verlauf des 16. Jahrhunderts*, Wien, Universität Wien 2013, S. 87.

„wobei, wenn auch die Darsteller nicht mehr als neun waren, nichts desto weniger die prächtig gekleideten Personen, die in Begleitung der Hauptpersonen hereinkamen, um den Chor zu bilden, an die hundertacht waren. Die Kleider, die mehrere hundert Skudi kosteten, sahen so aus, als ob sie mehrere tausend Skudi gekostet hätten, und es gab Herrschaften, welche nach der Aufführung die Kostüme von der Nähe aus betrachten wollten und nicht glauben konnten, dass diese nicht einen Schatz kosteten, wie sie sie eingeschätzt hatten, als sie sie aus einiger Entfernung sahen.“⁶

Die Inszenierungen des höfischen Theaters mit hunderten von Statisten*innen in aufwendigen Kostümen wurden zum Grundmotiv absolutistischer Festkultur. In dieser Zeit etabliert sich die Professionalisierung der Bühnenästhetik in Form von Gesamtausstattungen und Arbeitsteilungen in Bühne und Kostüm, da der große Aufwand eine Komplexität der gestalterischen und technischen Aufgaben mit sich brachte, der nur noch von Experten bewältigt werden konnte. Exemplarisch seien hier der italienische Maler, Architekt und Ausstatter Guiseppe Arcimboldo (um 1526-1593), der englische Architekt Inigo Jones (1573-1652) sowie der Wiener Theateringenieur Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707) genannt. Letzterer hinterließ eine große Sammlung von Kostümzeichnungen. Die „Maschere“. Auch hier sind die Figurinen immer noch nach Rollencharakteren sortiert. Es war zum ersten Mal „nachzulesen“ welche Rolle, welcher Charakter wie auszusehen hat. Die Formel des französischen Barocktheaters „établir le costume“ unterstreicht die Bedeutung von Kostümen zu dieser Zeit. Es lässt sich so beschreiben: Das Etablieren und Erfassen eines Kostüms zur Entfaltung einer Rolle ist die Aufgabe der Darsteller*innen. Der*die Darsteller*in muss das Kostüm füllen, da es als Bild für sich spricht, und der Charakter im Kostüm manifestiert ist.

„Hier wird das Spielen im Kostüm als Spielen des Kostüms verstanden.“⁷

Der Wendepunkt hin zu dieser Epoche, der Epoche des Barocktheaters, begründet sich durch das hohe Repräsentationsbedürfnis der europäischen Hofstaaten. Ab dem frühen 18. Jahrhundert wurden nun mehr Barocktheater gebaut, mit dem noch heute prototypischen Aufbau der Bühnen. In diesen Theatern, mit ihren Möglichkeiten, wurde der Bedarf an Bühnendekorationen enorm und die Erarbeitung liegt in den Händen von

⁶ Ingegneri 1598, S.71-72 übers. Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas* Salzburg: Otto Müller, 1959, S.135.

⁷ Burde, Julia: *„Das Bühnenkostüm“* Berlin, 2015, S.106.

Architekten und Malern. Die Verantwortung für ihre Kostüme bleibt jedoch weiterhin zum größten Teil in den Händen der Darsteller*innen, wie auch die Höflinge ihre gesetzlich vorgeschriebene Kleidung selber finanzieren und für sie sorgen mussten. An großen Theatern gab es aber die ersten Versuche, die Verantwortung der Kostüme zu regeln.

„Mit dem eingehenden Theaterjahr 1776/77 wurde die vorhandene Theatergarderobe unter den Mitgliedern der Nationalschaubühne [Wien] vertheilt, und jedem jährlich ein Selbstquantum nach drey Klassen ausgeworfen, wofür solche von nun an die deutsche Garderobe sich selbst anschaffen, und als ihr Eigenthum zu betrachten habe. Die Männer der ersten Klasse erhalten jährlich 250 Gulden, jene der zweyten 200, und jene der dritten 150.“⁸

Wie die Kostüme aber aussehen, entscheiden die Darsteller*innen hier noch selbstständig. Was zu einer großen Heterogenität im Gesamtbild eines Abends führt. Parallel dazu entstehen an einigen Höfen und deren Theatern die ersten eigenen Theater-Werkstätten oder die Kostüme werden von den höfischen Schneider-Lieferanten gefertigt. Die strengen Kleiderregeln an den Höfen werten die Kleidung und somit auch das Kostümwesen auf, ebenso deren Gestalter. Da Kleidung und Kostüme eine so immense Bedeutung zu dieser Zeit haben, kann man sagen, Kleidung hat die Funktion von Eintrittsgeld. Das Kostüm ist ein Grundpfeiler, eine Notwendigkeit für die Ausübung des Berufs der Darsteller*innen. Aus diesem Bedarf entstand ein Kleiderkreislauf zwischen abgelegter Alltagskleidung der Adligen und Theater-Kostümen.

Die Etatverteilung der renommierten Truppe des Friedrich Ludwig Schröder (1714-1792, deutscher Schauspieler, Dramatiker und Prinzipal) spiegelt die Priorität der Kostüme wider *„Die Garderoben- und Schneidereiausgaben [der Truppe Schröders] [waren] noch in der Saison 1811/12 mehr als siebenmal so groß als die Ausgaben für Dekorationen“*.⁹ Von Schröder ist bekannt, dass seine Frau, die Prinzipalin, für die Herstellung der Kostüme und die Organisation des Kostümwesens zuständig war, aber wie die Kostüme auszusehen hatten, bestimmte der Prinzipal. Ausführen darf die Frau, die Entscheidung aber bleibt in den Händen des Prinzipals.

⁸ Klara, Winfried: *„Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung. Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert“* 1. Band, Berlin, 1931, S.16.

⁹ Ebd., S. 2f.

„[...] es darf der Theaternaler keinen Pinselstrich und der Theaterschneider keinen Schnitt thun, ohne dass ihn nicht Schröder vorher angegeben und alles nach seiner genauen Kenntniss vom Kostüm und Üblichen vorgezeichnet hätte.“¹⁰

Je nach Größe und Struktur des Theaters oder der Truppe, die sich auch Theatergesellschaften nannten, waren ein oder mehrere Garderobiers beschäftigt, dazu Schneidermeister oder Schneidergesellen als Theaterschneider. An größeren Theatern des 18. Jahrhunderts wurden Inspektoren zur Beaufsichtigung der Ausstattung eingesetzt. Um nur einen der Bekanntesten zu nennen, der Schauspieler

„Iffland trat frühzeitig für eine „Kostümsprache“ ein. Die Rollenfächer sowie die Gesamtheit des Kostümbilds sollen sich ästhetisch an einem Realismus ausrichten, der die Lebensechtheit der Figuren ermöglicht und zugleich die Schmuckbedürfnisse und Eitelkeiten der Schauspieler eliminieren sollte.“¹¹

Neuanfertigungen wurden von eigens angestellten Schneidergesellen realisiert. Ende des 18. Jahrhunderts wird das elitäre Hoftheater von einer neuen bürgerlichen Theaterkultur abgelöst. Es entstehen die Kommunalen Theater. Julius Bernhard von Rohr (1688-1742, Autor) verlangte 1733 eine Abkehr von der bisherigen typisierenden Kostümpraxis zugunsten einer Bekleidung der Schauspieler*innen, die sich am Stückinhalt orientierte. Die ästhetische Geschlossenheit stehe für die Glaubhaftigkeit eines Milieus, so forderte er.¹²

Die erste Professionalisierung des Kostümschaffens lag also, wie oben erwähnt, in der Verantwortung von Malern oder Architekten, meist als gesamtes Kunstwerk mit dem Bühnenbild zusammen, bis dann Ende des 19. Jahrhunderts die aufwendig orientalisch inspirierte Mode immer stärker und kunstvoller wurde. Die Couturiers verstehen sich seit dieser Zeit als Künstler*innen und somit verbindet sich die Haut Couture mit der Bühnenkunst. Der Maler Leon Bakst (1866-1924) arbeitete für Djagilews „Ballet Russe“ und spätestens durch die Uraufführung des *Feuervogels* im Juni 1910 an der Pariser Oper ist er der erste, der für seine Kostüme berühmt wurde. Ebenso die Bühnenkostüme des Paul Poiret (1879-1944) und der Modeschöpferin Coco Chanel (1883-1971). Alle drei arbeiten exklusiv für das Kostümbild und der Beruf Kostümbildner*in beginnt sich von dem des Ausstatters zu lösen, ohne sich je ganz von ihm zu trennen. Diese

¹⁰ Ebd., S. 2f.

¹¹ Ebd., S. 65.

¹²Burde, Julia: „Das Bühnenkostüm“ Berlin, 2015, S.140.

herausragenden Beispiele geben die Richtung vor, wenn auch weiterhin zu allen Zeiten an den vielen kleinen Theatern und wandernden Bühnen im deutschsprachigen Raum die Darsteller*innen für die Organisation und die Finanzierung der Kostüme verantwortlich bleiben. Im „Normalvertrag Solo“ von 1923 wird im § 9 dann zum ersten Mal die Kostümierungspraxis vom Deutschen Bühnenverein und der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger übergreifend geregelt.

„Danach hat der Unternehmer, die dem Mitglied zur Aufführung eines Bühnenwerkes erforderlichen Kleidungs-, Ausrüstungs- und Schmuckstücke [...] zur Verfügung zu stellen. Ausgenommen sind Leibwäsche und, solche Kleidungsstücke, die das Mitglied zu seinem persönlichen Gebrauch besitzen muss.“¹³

Da von nun an der „Unternehmer“, die Theater, für die Kostüme zuständig sind, entstehen dort die heutigen Strukturen von Kostümabteilungen und die spezialisierten Kostümbildner*innen. Diese Werkstätten bleiben weiblich konnotiert.

Die ersten akademischen Ausbildungen zum*r Kostümbildner*in konnten in der Meisterschule für das Kunsthandwerk in Berlin ab 1967¹⁴ absolviert werden. Die Verantwortung für die erstmals geteilten Klassen lag bei Achim Freyer für die Bühnenbildner*innen und die Kostümklasse wurde von Martin Rupprecht betreut, dieser sagte in einem Interview 2016:

*„Die Bühne geht auf,
ich sehe eine Figurenerfindung und die halbe Geschichte ist erzählt.“¹⁵*

Wenn in der Antike und im Mittelalter die Typenkostüme eindeutig lesbar und zuordenbar waren, der Narr und der Liebende sehen genauso aus und sein Charakter ist im Kostüm festgelegt, dann sind heute im Vergleich die Möglichkeiten durch eine dramaturgische, konzeptionelle Steuerung der Kostümsprache um ein zifaches gestiegen.

Tatsächlich wird die Figur durch ihr Kostüm in den sozialen und psychologischen Kontext einer Rolle gesetzt und diese dann in einem Gesamtbild oder in einem Milieu verortet. Dieser komplexe, stark durchdachte, künstlerische Prozess, dessen Stellenwert durch die Aufwertung zum akademischen Beruf an die ihm entsprechende Stelle platziert wurde, gehört gleichwertig zum Bühnenbild. Als schaffende eigenständige

¹³ Lennartz, Knut: „Die Toilettenkünstlerinnen“, In: *Die deutsche Bühne*, Hamburg, Bd. 2, 2003, S.41f.

¹⁴ In: Gerkan, Florance von, Gronemeyer, Nicole [Hg.]: *Lektionen 6. Kostümbild*. Berlin: Theater der Zeit, 2016, S.192.

¹⁵ Ebd. S. 199.

Kunstform wird das Kostüm zum mitdenkenden Gestalter einer Inszenierung. Trotzdem positioniert es sich bis heute nicht eindeutig.

Die langanhaltende Tradition, dass die Darsteller*innen für ihre Kostüme selbst verantwortlich waren, verbunden mit der Auffassung, dass jede*r schon wisse, wie er sich am besten kleidet, bleibt die größte Hürde für diese Kunstform. „Es geht halt auch so“. Man nimmt an, dass das jede*r kann. Und daraus leitet sich ein Teil des geringeren Stellenwerts ab. Ein Großteil der Arbeit wird zudem nicht in der Öffentlichkeit sichtbar, sondern bleibt im Hintergrund, obwohl die Kostüme sich auf der Bühne präsentieren. Das Kostümschaffen wird zu einem dienenden Beruf, also einem Fürsorgeberuf degradiert. Ein weiterer wesentlicher Aspekt ist der oben beschriebene, permanent pendelnde Emanzipationsprozess zwischen Eigenständigkeit und zum Bühnenbild dazugehörend.

2. Arbeits- und Lebenssituation freiberuflich tätiger Bühnen- und Kostümbildner*innen

Erhebung des Bundes der Szenografen*innen

2013 wurde das Steuergesetz durch die Bundesregierung für die Berufsgruppen selbständig tätiger Bühnenregisseure*innen und Choreographen*innen geändert. Seitdem fallen sie unter die Steuerbefreiungsnorm des § 4 Nr. 20 litt. a) UStG.

Zur gleichen Zeit zeigten sich Kulturverbände und Politiker*innen erstaunt darüber, dass das Erarbeiten von Bühnen- und Kostümbildern ebenfalls künstlerische Tätigkeiten sind. Man nahm an, es handle sich um eine Dienstleistung, da vordergründig Gegenstände produziert werden. Der Umsatzsteuersatz dieser Berufsgruppe sollte nun von 7 Prozent rückwirkend auf 19 Prozent erhöht werden. Die Finanzbehörden des Bundes und der Länder hatten in einem BMF-Schreiben vom 7. Februar 2014 klargestellt, dass der Steuersatz von 7 Prozent gelten müsse, da Bühnen- und Kostümbildner*innen ein Gedankenprodukt herstellen und die urheberrechtlich geschützten Ergebnisse zur bestimmten Nutzung dem Theater überlassen. Obwohl sich daraus eindeutig der ermäßigte Mehrwertsteuersatz ableitet, forderten Finanzämter Bühnen- und Kostümbildner*innen auf, aus ihren Honoraren für mehrere Jahre rückwirkend 19 Prozent Umsatzsteuer herauszurechnen und nachträglich abzuführen, wodurch es nicht selten zu Nachzahlungsforderungen von einigen tausend Euro kam. Daraus entstand eine anhaltende Debatte um die Arbeitswirklichkeit freischaffender Bühnen- und Kostümbildner*innen. Der Bund der Szenografen*innen konstatierte zusätzlich auch die schwindende Wahrnehmung der Professi-

on der „Ausstatter“ in der Fachöffentlichkeit. Auch hier wird angenommen, Bühnen- und Kostümbildner*innen arbeiten ausschließlich zu. Die Gruppe der Ausstatter*innen geriet aus dem Blick des Kunstgefüges, was sich bis heute in den Arbeits- und Vertragsbedingungen niederschlägt. Obwohl der Kulturbereich heute als anerkannt boomender Wirtschaftsfaktor gesehen wird, verschwindet der Stellenwert der Ausstattung zunehmend hinter dem der darstellenden Künste und der Regie. Die Gagen sind zwischen 2008 und 2015 um 6 Prozent gesunken, während im Vergleich dazu die Kaufkraft 9,85 Prozent verlor.¹⁶ Durch diese aufgeworfene Diskussion wollte der Bund der Szenografen*innen die oft prekäre Arbeitswirklichkeit und insbesondere die Produktionsbedingungen belegen, um mit empirischen Ergebnissen den notwendigen kulturpolitischen Diskurs in Politik und Öffentlichkeit konkreter führen zu können. Das ist ihnen auch gelungen. Man entschied sich für eine wissenschaftliche Befragung der Mitglieder.

Die Partnerverbände Kostümforum, GTKOS und GDBA und der Bund der Szenografen*innen forderten ihre Mitglieder auf, an dieser Umfrage teilzunehmen. Die Antworten der angeschriebenen Mitglieder des Bundes und der Partnerverbände bilden die Grundlage der nachfolgenden beschriebenen Studie.

Die Themen der Befragung waren unter anderem die Vorbereitungsphasen, Präsenzphasen, die Gagen und die Unterstützung der Produktionsstätten von Bühnen-Kostümbildnern*innen.

Die *AG Gagen* des Bundes führte diese Onlinebefragung vom 15.5.- 20.7.2016 durch, mit der Unterstützung von Martin Kohler und des Lehrstuhls Methoden der empirischen Sozialforschungen der Universität Potsdam.¹⁷ Der Aufruf zur Teilnahme wurde an 923 Adressen versendet, davon waren 58 nicht zustellbar. Der Fragebogen wurde 347 (40,01 Prozent) Mal aufgerufen. Es haben 289 (33,4 Prozent) Personen an dieser Umfrage teilgenommen und davon waren 284 (30,08 Prozent) auswertbar.¹⁸ Es nahmen 158 Frauen, 63 Männer und 63 Personen ohne Angabe des Geschlechts an dieser Umfrage teil,¹⁹ die im Durchschnitt zu diesem Zeitpunkt 44,4 Jahre waren.²⁰ In der Regel haben sie einen akademischen Abschluss (64,8 Prozent) im Bereich Bühnen- und Kostümbild oder absolvierten ein Architektur Studium. 28,9 Prozent sind sogenannte Quereinsteiger*innen. Sie kommen aus den Bereichen Kunst, Handwerk, oder über Assistenzen zu diesem

¹⁶ <https://www.finanzen-rechner.net/inflationsrechner.php>

¹⁷ AG Gagen, Bund der Szenografen: *Erhebung zur Arbeits- und Lebenssituation freiberuflich tätiger Bühnen- und Kostümbildnerinnen*. Potsdam: Universität Potsdam, 2016.

¹⁸ Ebd., S.2.

¹⁹ Ebd., S.3.

²⁰ Ebd., S.4.

Beruf.²¹ Die Umfrage beschäftigte sich mit der Entwicklung der Arbeitsverhältnisse in der Zeit zwischen 2008 und 2015.

An der Umfrage nahmen nach eigenen Angaben 35 Prozent Bühnenbildner*innen, 30 Prozent Kostümbildner*innen²² und 29 Prozent Ausstatter*innen teil. Unter den Kostümbildner*innen waren von den 86 Teilnehmer*innen 6 männlich.

89 Prozent aller Teilnehmer*innen arbeiten freiberuflich. Es werden durchschnittlich 3,82 Produktionen je Spielzeit erarbeitet.²³ Die Auswertung der Anzahl der Produktionen ergab, dass 2015 ein Viertel mehr produziert wurde (und zwar 499 Produktionen) im Vergleich zu 2008 (284 Produktionen). Diese Mehrproduktionen werden hauptsächlich in kleineren Spielstätten (400-800 Plätzen) entwickelt. Nur die Anzahl von Produktionen in großen Häusern (800-1500 Plätze) sank.²⁴

Auf die Frage nach mehreren Aufträgen in den unterschiedlichen Produktionsphasen (Vorbereitungszeit, Probenphase) gaben ein Drittel der Bühnenbildner*innen (60 Personen) an, mehrere Produktionen gleichzeitig, während der Probenphase, erarbeiten zu können. Bei den Kostümbildnern*innen, waren es nur 40 Personen. Dies ist ein Indikator für die höhere Präsenz von Kostümbildner*innen während der Probenphase. Kostümbildner*innen bereiten jedoch mehr als doppelt so viele Produktionen parallel vor.²⁵

Die Auswertung der Gagen zeigt, dass der Mittelwert einer Bühnenbildgage 2015 bei 10.669,80 € lag. Männlichen Kollegen erzielten einen Durchschnitt von 11.794,70 € und die Kolleginnen 9.473,10 €.²⁶

Der Mittelwert einer Gage für ein Kostümbild lag 2015 bei 7.668,10 €.²⁷

Da hier nur sechs Angaben von männlichen Kostümbildnern vorlagen, ist der Wert von 16.500 € empirisch nicht belastbar. Der Mittelwert weiblicher Kostümschaffender lag 2015 bei 7.163,40 €. (Diese Differenz wäre wahrscheinlich eine eigene Untersuchung wert.)

Werden beide Bereiche gleichzeitig bearbeitet, also die gesamte Ausstattung, stiegen die Gagen nicht, sondern der Durchschnitt lag dann bei 8.525,20 €. Hier ist die Differenz zwischen männlichen und weiblichen Ausstatter*innen am geringsten: Frauen handelten hier im Durchschnitt eine Gage von 8.415,80 € aus, während Männer auf 8.961,20

²¹ Ebd., S.5.

²² Ebd., S.6.

²³ Ebd., S.9.

²⁴ Ebd., S.10ff.

²⁵ Ebd., S.14.

²⁶ Ebd., S.22.

²⁷ Ebd., S.23.

kamen.²⁸ Gründe für die kleineren Gagen von Gesamtausstattungen könnten zum einen die „kleineren Produktionen“ in den kleineren Spielstätten sein, wobei sich aus der Größe des Raumes eigentlich keine Aussagen über den Aufwand eines Stückes ableiten lassen. In Verhandlungen zur Gesamtausstattung wird häufig argumentiert: *es könne ja das zweite Berufsbild „mitgemacht“ werden, da man ja eh vor Ort sei*. Bei Produktionen auf den großen Bühnen werden üblicherweise zwei Personen engagiert und große Produktionen ergeben größere Gagen. Zusammengefasst verhandeln Frauen im Durchschnitt aller drei Berufsfelder 12 Prozent weniger Gage, als ihre männlichen Kollegen.²⁹

Vergleicht man die Berufsfelder, erzielen Kostümbildner*innen 26 Prozent weniger Gage als Bühnenbildner*innen. Durch die oben beschriebene höhere Präsenzphase während der Proben können Kostümbildner*innen nur sehr schwer Produktionen zeitgleich gestalten, was zu einer zweifach schlechteren Bezahlung führt. Kostüme werden in der Probenphase anders betreut und anders erarbeitet, auch auf Probenergebnisse und eventuelle Konzeptänderungen kann und muss flexibel reagiert werden. Darauf wird in Kapitel vier weiter eingegangen. In der Tabelle *Leistungseinheiten nach Gewerk und Spielzeit* aus der Umfrage wird mit einer Standardisierung gearbeitet. Dabei wird der Durchschnittswert aller Kostüme mit der durchschnittlichen Zahl aller Szenen aller Produktion ins Verhältnis gesetzt. Da die Zahl der Kostüme und die Szenenbilder je Produktion naturgemäß große Unterschiede aufweisen, hat die Statistik Möglichkeiten geschaffen, quantitativ Unvergleichbares vergleichbar zu machen. Dies wurde in diesem Fall in Leistungseinheiten angegeben. Der zugrunde gelegte Bezugswert war eine Kostümrealisation die einer Szenenbildrealisation entspricht. Demzufolge bekommen im Jahr 2015 Kostümbildner*innen für 72 Leistungseinheiten und Bühnenbildner für 8 Leistungseinheiten die gleiche Gage. Werden beide Gewerke gemeinsam realisiert, müssen 37 Leistungseinheiten erarbeitet werden.³⁰ Das lässt sich wie folgt in Worte fassen: während ein*e Bühnenbildner*in eine Szene entwickelt, realisiert ein*e Kostümbildner*in acht Kostümentwürfe, um die gleiche Gage zu bekommen. Diese Studie beschreibt die Arbeitswirklichkeit beider Berufsgruppen. Zudem wird die Genderproblematik zwischen beiden Berufen eindeutig sichtbar. Bühnen- und Kostümbild sind gleichwertige angewandte künstlerische Berufe. Die höhere Präsenzphase und der Bedarf der hohen Flexibilität werden im Kostüm eingefordert, aber monetär nicht gleichwertig geschätzt.

²⁸ Ebd., S.21.

²⁹ Bund der Szenografen: „Reformpaket der Bühnen- und Kostümbilder*innen“, Berlin, 2016, S.2.

³⁰ AG Gagen, BdS, S.16.

3. Reformpaket des Bundes der Szenografen*innen

Das Wort Honorar leitet sich vom lateinischen „honorarium“ ab und beinhaltet vor allem auch die Wertschätzung von Arbeit. Die Umfrage belegt besonders den Missstand der zu niedrigen Gagen beider Berufsgruppen. Die Auswertung wurde in einem intensiven Diskussionsprozess mit den Mitgliedern in einem Reformpaket 2016 zusammengefasst, in welchem der Bund Schlüsse aus der Studie, die die häufig prekären Arbeitsbedingungen wissenschaftlich belegt, zieht. Unter anderem ergab sich ein durchschnittlicher Bruttoarbeitslohn von 1.643,12 € im Monat.³¹

Der 2015 verstorbene Bühnenbildner Bert Neumann beschreibt seine Auffassung von kollektiver Theaterarbeit wie folgt:

„Theater ist eine kollektive Kunstform; im selbstbestimmten, nicht hierarchischen Zusammenwirken von Künstlern mit verschiedenen Talenten entsteht im besten Falle etwas, was keiner von ihnen allein oder in anderer Konstellation hätte machen können. Gerade in diesem Modell von Zusammenarbeit liegt meiner Ansicht nach die große, zukunftsweisende Potenz von Theaterarbeit. Es geht also nicht um die Mittel, sondern um die Produktionsbedingungen; um die muss man sich kümmern, wenn das Theater weiterleben soll. Es geht um Freiräume, auch um den einer existenzsichernden Bezahlung.“³²

Um diese Freiräume zu erhalten, fordert der Bund die Einführung einer fairen, gesetzlich festgelegten Sockelgaga für Bühnen- und Kostümbildner*innen, die sich an den Tarifen des öffentlichen Dienstes im Bereich der Grundschullehrer*innen des jeweiligen Bundeslandes orientiert. Hierfür wurde das Jahresgehalt von Grundschullehrern durch die in der Studie ermittelte Produktionsanzahl je Spielzeit geteilt. So wurde errechnet, dass der Mittelwert für eine Gage bei 15.000 € pro Produktion liegen müsste.

Legt man den 2016 gesetzlich festgelegten Mindestlohn von 8,84 € pro Stunde zu Grunde, sind alle Gagen unter 7.500 € gesetzeswidrig. Der Bund fordert die Theater auf, diesen Wert nicht mehr zu unterschreiten.³³

Die unterschiedliche Bezahlung von Männern und Frauen bei Betrachtung beider Berufsgruppen liegt bei 12 Prozent. Hier ist der Gender Pay Gap nicht so hoch wie der Bundesdurchschnitt von 21 Prozent.³⁴ Der Bund fordert gleiche Gagen für Männer und

³¹ Bund der Szenografen: „Reformpaket der Bühnen- und Kostümbilder*innen“, Berlin, 2016, Anlage 1.

³² Ebd. S.1.

³³ Ebd. Anlage 3, S.8.

³⁴ Statistisches Bundesamt, Pressemitteilung vom 14. März 2017 – 094/17

Frauen, wie er auch gleiche Gagen für Bühnen- und Kostümbildner*innen fordert. Im Reformpaket heißt es: „*Kostümbildner*innen (meist weiblich) und Bühnenbildner*innen (meist männlich) erhalten die gleiche Gage. Bühnen- und Kostümbildner*innen haben adäquate Ausbildungen und produzieren adäquate Leistungen.*“³⁵

Hier wird sichtbar, wenn Frauen einen männlich konnotierten Beruf, den des Bühnenbildners, ausüben, können sie höhere Gagen erzielen, (siehe die oben genannten 12 Prozent Gender Pay Gap) Wogegen Frauen bei Ausübung eines weiblichen Berufs, hier den der Kostümbildnerin, eine höhere Lohnlücke, von 26 Prozent haben. Der Bundesdurchschnitt liegt bei 21 Prozent.

Neben der sich darin manifestiert Genderproblematik, zeigt es eben auch die Unkenntnis der künstlerischen Leistung des Berufsstands Kostümbildner*in.

Der Bund fordert weiterhin von den Budgetverantwortlichen, die Bühnen- und Kostümgagen unabhängig von der Höhe der Regiegage zu verhandeln. Die Gage soll ausschließlich an der Biografie der Bühnen- und Kostümbildner*innen und an der individuellen Seniorität gemessen werden.

Um eine Gagentransparenz zu erreichen, fordert der Bund den Deutschen Bühnenverein auf, in seiner jährlichen Theaterstatistik die Gagenhöhe der Häuser in Bezug auf Regie, Bühne, Kostüm und Lichtdesign unterschieden sowie nach Bühnengröße und Aufwand zu veröffentlichen.

Dieses Reformpaket ist ein erster Versuch die Grundsicherung dieser Berufsgruppen zu gewährleisten. Die Freiheit und qualitätsvolle Entwicklung dieser Kunstformen bedarf einer existenzsichernden Bezahlung.

Das Reformpaket betrachtet drei Berufsgruppen: Bühne, Kostüm und Ausstattung.

Im folgenden Kapitel liegt der Fokus auf der Arbeitswirklichkeit der Kostümbildner*innen.

4. Auswertung des Fragebogens und Deskription des Ist Zustandes

Der für diese Arbeit entwickelte Fragebogen vertieft die Ergebnisse der Studie des Bundes. Er beleuchtet die unterschiedliche Wertschätzung innerhalb der Gruppe der Bühnen- und Kostümbildner*innen differenzierter und die Tätigkeitsfelder werden herausgearbeitet. Wie kommt es zum unterschiedlichen Stellenwert, obwohl beide Bereiche innerhalb des künstlerischen Stabes und während der Realisation eines Theaterabends

³⁵ Bund der Szenografen: „*Reformpaket der Bühnen- und Kostümbilder*innen*“, Berlin, 2016, Anlage 3.

gleichwertig gefordert werden?

„Das Kostüm ist seit jeher einer der wichtigsten Faktoren des Bühnenbildes, da es den Darsteller charakterisiert und so dem Bühnenbild den eigentlichen Akzent gibt.“³⁶

So Caspar Neher, der Ausstatter Berthold Brechts.

Aber sie werden unterschiedlich honoriert. Warum? Eine häufige Antwort, die man bei Vertragsverhandlungen auf diese Frage bekommt, ist, *dass es sich hier um ein ungeschriebenes Theatergesetz handle*. Die Recherche zu ungeschriebenen Gesetzen ergibt folgende Zusammenfassung:

„Es gibt sie aber tatsächlich, die Gesetze, die jeder kennt (kennen sollte), die aber – wie die Bezeichnung schon sagt – nirgendwo aufgeschrieben sind. Ihre Einhaltung wird allerdings von jedem erwartet. Diese Erwartungshaltung haben wir ‘im Gefühl’; und wenn jemand die Regeln missachtet, hat das oft unangenehme Folgen. Es entstehen unerklärliche Abwehrreaktionen, manchmal sogar Aggressionen und so manches Geschäft kommt nicht zustande, weil ein Verhandlungspartner keine Ahnung von den ungeschriebenen Gesetzen hat.“³⁷

Ein ungeschriebenes Gesetz ist jedoch nicht verhandelbar. Um den Einfluss auf die Lohndifferenz belegen zu können, braucht man konkrete Argumente aus den Tätigkeitsinhalten der Kostümbildner*innen. Hierfür wurde das Selbstbild der Betroffenen in den Blick genommen. Wie beurteilen Kostüm- und Bühnenschaffende den Ist-Zustand?

Zu Beginn des folgenden Kapitels werden die Produktionsbedingungen beider Berufsgruppen gegenübergestellt. Folgend werden die Fragen nach dem Selbstbild und der Qualifikationen von Kostümbildner*innen mit der Frage nach der eigenen wahrgenommenen Wertschätzung verglichen. Um die monetäre Wertschätzung geht es im Unterkapitel „Vertragsverhandlungen“. Die Kriterien der Marktwertbestimmung der Kostümschaffenden werden hier aus eigener Sicht beleuchtet. Wie, glauben die Kostüm-

³⁶ Burde, Julia: „Das Bühnenkostüm“ Berlin, 2015, S.171.

³⁷ Smith, Gerhard / Smith, Marlies: „Kennen Sie die ungeschriebenen Gesetze?“. Entn. [benehmensberatung.com](https://benehmensberatung.com/ungeschriebene-gesetze/) <<https://benehmensberatung.com/ungeschriebene-gesetze/>>, letzter Zugriff: 22.11.2018.

schaffenden, gehen die Budgetverantwortlichen vor und wie bestimmen die Schaffenden selbst ihren Marktwert?

Dann folgt ein Unterkapitel zur Unkenntnis der künstlerischen Leistung sowie der Missachtung von Kostümbildner*innen durch das Feuilleton. Schließlich werden Begründungen zur unterschiedlichen Bezahlung aufgeführt und die gewerkschaftliche Organisation angesprochen. Abschließend wird ein Fazit aus den gewonnenen Erkenntnissen gezogen.

4.1 Wie schlagen sich die unterschiedlichen Produktionsbedingungen der Gewerke in der Wahrnehmung nieder?

Am Beginn einer Weltenerfindung für einen Theaterabend steht ein Text oder eine konzeptionelle Idee. Dafür sprechen die Teams, bestehend aus Regie, Bühne, Kostüm, Musik, Video und Dramaturgie in der Vorbereitungszeit miteinander.

Die Regie sucht mit der Dramaturgie oder der Produktionsleitung die Mitwirkenden aus und stellt den künstlerischen Stab zusammen. Ist die Richtung der Produktion gefunden, beginnt jede*r in seinem Bereich diese weiterzuentwickeln. Die Vorentwürfe werden nochmals in der Gruppe diskutiert, feinjustiert und gegebenenfalls umgestoßen und neu erfunden. Hierbei werden die Kostüme meist erst am Schluss in das Setting hineingedacht. Auch werden Kostümbildner*innen in der Regel erst nach den Verhandlungen mit Regie und Bühne zu Vertragsgesprächen geladen.

An vielen Stadt- und Staatstheatern, aber auch in der freien Szene, werden Bühnenbilder meist zuerst geplant und besprochen. Dies liegt zum einen an den früheren Abgabeterminen der Bauproben, um rechtzeitig mit der Realisation der Bühnenbilder beginnen zu können. Zum anderen gibt der Raum der Inszenierung eine Verortung, in die sich die Figuren hinein erzählen oder denken lassen. Es kann aber auch die umgekehrte Arbeitsweise gewählt werden, zuerst die Figuren denken und diese werden schließlich von der Bühne gerahmt.

Die Produktionsbedingungen für Bühnenbilder beanspruchen einen größeren Raum und oftmals mehr Zeit. Die Gewerke der Bühne arbeiten großteiliger. Der ganze Produktionsprozess ist weniger flexibel organisiert. Es kommt selten zu Veränderungen des Bühnenbildkonzeptes während der Probenphase. In den Werkstätten der Bühnenabteilung arbeiten zum größten Teil männliche Handwerker.

Das Kostümbild entwickelt sich, wie oben erwähnt, heute in der Regel nach der Setzung

des Bühnenbildes. Die Rolle des Darsteller*innen und ihre Erscheinungsform werden in den Raum hineingedacht. Die Abgabe der Kostüme wird in den meisten Fällen so lange wie möglich rausgezögert, um den Entwurf so genau wie möglich an den*die Darsteller*in und die sich entwickelnden Szenen anzupassen. Durch diese Arbeitsweise sind konzeptionell-gesamtbildlich gedachte Kostümentwürfe schwerer realisierbar.

Das Kostüm ist sehr viel kleinteiliger und Flexibilität spielt im Kostümbild eine viel größere Rolle. Kann doch noch im letzten Augenblick durch eine Veränderung im Kostüm ein neuer Spielimpuls gesetzt werden. Es können weit in die dramaturgische Entwicklung eines Abends hinein Veränderungen geschaffen werden. Das Kostüm wird an individuelle Körper und Rollencharaktere angepasst. Oft wird das Kostüm mit dem*r Darsteller*in gemeinsam besprochen und entwickelt. Es muss zur Rollenidee des Textes, des Konzepts passen, aber gleichzeitig auch Raum für den*die Spieler*in lassen. Wie bewegt man sich? Wie füllt man das Kostüm aus, wie schränkt die Vorgabe des Kostüms ein?

Zusammenfassend lässt sich sagen, Kostümbildner*innen produzieren später, kleinteiliger und müssen flexibler bleiben. Von Kostümbildner*innen erwartet man eine hohe soziale Kompetenz, wofür es kein monetäres Wertesystem gibt. In den Kostümabteilungen arbeiten überwiegend Frauen.

Die Etats zur Realisation eines Kostümbilds sind in den letzten Jahrzehnten nicht gestiegen. Zur Veranschaulichung hier ein Zitat von Moidele Bickel:

„Die Schaubühne war ja nie reich. Zum Beispiel bei Sommergäste³⁸ - [...] -waren wir absolut pleite und die ganzen Kostüme durften nur 10.000 Mark kosten.“³⁹

Heute betragen Etats für vergleichbare Produktionen im Durchschnitt 4.000 € an Theatern dieser Größe.

Auch die von den Häusern zur Verfügung gestellten Werkstattzeiten sind gesunken.⁴⁰ Die stagnierenden Etats und die geringere Werkstattzeit müssen durch die Kostümschaffenden, Assistenten*innen und Praktikanten*innen aufgefangen werden. Dies ist im Bereich des Bühnenbilds ebenso.

³⁸ Stein, Peter [Reg]: *Sommergäste*. Von Maxim Gorki, Schaubühne, Berlin, Bühne: Karl-Ernst Herrmann, Kostüme: Susanne Raschig, Premiere 22.12.1974.

³⁹ Gerkan, Gronemeyer: *Lektionen 6. Kostümbild*, „Opulent war nur die Phantasie“, 2016, S.205.

⁴⁰ Bund der Szenografen: *„Reformpaket der Bühnen- und Kostümbilder*innen“*, Berlin, 2016, Anlage 3, S.17.

4.2.1 Berufliches Selbstbild der Interviewten im Vergleich zur entgegengebrachten Wertschätzung

Was sind ihrer Meinung nach die wichtigsten Charakteristiken und Qualifikationen, die ein*e gute*r Bühnen-Kostümbilder*in haben sollte?

Man braucht künstlerische Begabung, technisches und handwerkliches Know-How, in der Regel eine akademische Ausbildung und ökonomisches Bewusstsein.

Es geht den Kostümbildnern*innen heute selten in erster Linie um die Erarbeitung einer eigenen, selbstreferenziellen Kunstform oder eines eigenen Stils. Das Zentrum ist der*die von der Regie gelenkte Darsteller*in. Es gab in der Kostümgeschichte auch autonomere Zeiten.

Sie haben einen sehr hohen Anspruch an sich, die Bühnen- und Kostümbildner*innen. Die Liste der zusammengetragenen Aufgaben ist lang und hat einen, im Besonderen bei den Kostümbildnern*innen, eindeutigen Fokus auf die psychologische und soziale Kompetenz.

Zu Beginn steht der eigene Entwurf im Vordergrund.

„Hauptmerkmal ist eine künstlerisch- ästhetische Sicherheit, die es möglich macht, die Interpretation eines Werkes erlebbar zu machen in einer Regie und in einem Bühnenbild.“⁴¹

Der künstlerische Entwurf findet zwar Erwähnung, wird aber zur Disposition gestellt und in der Zusammenarbeit, im Entstehungsprozess, als Option verhandelt. Während der Realisation des eigenen Entwurfs steht die Kooperation mit der*dem Darsteller*in im Vordergrund. *„...sich den Darstellern und den neuen Ideen, die während der Proben entstehen, anzupassen.“⁴²* Obwohl es um den eigenen künstlerischen Prozess gehen sollte, wird eine Flexibilität mitgedacht, die weder zu übergehen, noch planbar ist. Weiß man ja im Allgemeinen nicht vorher, was auf den Proben geschehen wird.

„Den Schauspielern gegenüber ist es wichtig, ihre Figuren klar zu zeichnen und ihnen durch die Kostüme Tiefe und Plastizität zu geben. Sie in ihrer Spielweise zu stützen.“⁴³

⁴¹ Fragebogen, Nr. 6.

⁴² Ebd. Nr. 8.

⁴³ Ebd. Nr. 7.

Der*Die Kostümbildner*in berät und passt das vorbereitete Konzept an die entstehenden Szenen an. Dabei ist die soziale Kompetenz stark gefordert. Das Gruppenergebnis, welchem zugearbeitet wird, steht im Vordergrund. Kostümschaffende verorten sich nicht in der ersten Reihe.

„Es ist wichtig, die Gedanken und Welten der Regie zu verstehen und diese bildnerisch umzusetzen und zu einem Gesamtbild zu bringen.“⁴⁴

Auffällig ist die permanente Bezugnahme auf den*die Regisseur*in, der*die offensichtlich als mittelbare*r Arbeitgeber*in begriffen wird. In der Mehrzahl der Antworten ist es ein Sicheinfügen, eine dienende Haltung. Kostümbildner*innen sehen ihre Aufgabe sehr wohl auch im künstlerischen Gesamtbild und der inhaltlichen Auseinandersetzung. Sie fordern von sich die *„Ansicht einer dramaturgischen Entwicklung (also dramaturgisches Denken) einer Figur oder eines ganzen Plots und die Fähigkeit, das zu diskutieren“*.⁴⁵ Auch wenn sie mit künstlerischen, intellektuellen Konzepten antreten, scheint es, als würde über die Realisation der ursprüngliche Entwurf in den Hintergrund geraten.

Woran erkennen Sie, dass Ihre Arbeit wertgeschätzt wird?

Auf diese Frage antworten zwei von zwölf Stimmen, dass sie sich eine Wertschätzung über die Bezahlung wünschen. Die anderen Antworten sind nicht fordernd, es werden weiche Faktoren als Wertschätzung begriffen. Es geht um die Dankbarkeit des*r Regisseur*in. Ebenso um die Sympathie in den Werkstätten, die gute Stimmung mit den Darstellern*innen und um die Reaktion der Zuschauer. Die Haltungen sind eher devot, bedingt durch den oben formulierten Anspruch des Sicheinfügens.

„Die Wertschätzung meiner Arbeit beginnt, wenn Darsteller und Regie mit mir in den Kontext des Austausches bei Änderungen gehen und auch Akzeptanz gegenüber Herstellungsprozessen und deren Zeit zeigen.“⁴⁶

Hier stellt sich nicht die Arbeit, sondern die Person selber stellt sich zur Disposition. Es zählt schon als Wertschätzung, wenn Änderungswünsche besprochen und die benötigte Zeit für die Neuorganisation zugestanden werden. Der Bedarf an hoher Flexibilität und Fürsorge wird besonders seitens der Regie und den Darsteller*innen erwartet und

⁴⁴ Ebd. Nr. 6.

⁴⁵ Ebd. Nr. 10.

⁴⁶ Ebd. Nr. 11.

durchaus auch verbal wertgeschätzt.

Hier ist klar zu erkennen, dass Kostümschaffende ihre Position in der „Zulieferarbeit“ einordnen. Sie sehen sich nicht als die letzte Entscheidungsinstanz, diese liegt bei der Regie und dem*r Darsteller*in. Generell werden „Zulieferarbeiten“ als „minderwertig“ angesehen und dementsprechend bezahlt. Solange sich an dem Selbstbild der Kostümschaffenden nichts ändert, werden auch höhere Gagenforderungen schwer durchsetzbar sein. In der Mehrheit der Antworten spielt die „Währung“ Dankbarkeit eine übergeordnete Rolle.

4.2.2 Vertragsverhandlungen

Kriterien der Marktwertbestimmung der Kostümschaffenden

Was glauben Sie, nach welchen Kriterien ermitteln ihre Verhandlungspartner*innen ihren Marktwert?

Es scheint kein lesbares Bewertungssystem zu geben. In den Antworten spiegeln sich Willkür und Ungewissheit wieder.

„Dies wird mir immer ein Rätsel bleiben.“⁴⁷

Keine*r glaubt realistisch im Arbeitsaufwand zur Vergütung abgebildet zu werden. Es erscheint den Befragten, als würde der kleinstmögliche Betrag zu Beginn der Verhandlung genannt.

„Ich glaube, mein Marktwert wird nicht ermittelt, sondern die Verhandlungspartner steigen mit einer ziemlich klaren Vorstellung davon in das Gespräch ein, was sie bereit sind zu zahlen. Ändern tut sich dies erst, wenn du entweder ein Star bist und das Haus sich mit deinem Namen schmücken kann, oder wenn ein Regisseur unbedingt mit dir arbeiten will.“⁴⁸

Das häufigste Bezugssystem bildet das Renommee des*r Regisseurs*in oder das Renommee des*r Bühnenbildners*in. Auch die Größe der Häuser, an denen man zuvor gearbeitet hat, wird genannt. Ein weiteres Argument ist die Menge der Produktionen, die man im Jahr ausstattet. Paradoxerweise kann die Forderung der Gage höher sein, je mehr man arbeitet.

⁴⁷ Ebd. Nr. 12.

⁴⁸ Ebd. Nr. 5.

Nach welchen Kriterien ermitteln Sie selber ihren eigenen Marktwert?

Auch hier sind die Antworten diffus. Sieben Befragte glauben, sie werden im Verhältnis zum*r Regisseur*in bezahlt. Vier wissen es schlichtweg nicht. Zwei versuchen die Sockelgage des Reformpakets des Bundes zu fordern.

„Erst einmal nach Wirtschaftlichkeit. Dann versuche ich, mich am Reformpaket des Bundes der Szenografen zu orientieren. Das gelingt bis jetzt in der Praxis nicht, da die dort angegebenen Sockelgagen ein radikales Umdenken, auch in der Politik erfordern. Aber es hilft, weil es eine gute Orientierung und Argumentation bietet.“⁴⁹

Andere verhandeln nach Größe des Hauses, der Rollenzahl der Produktion oder der eigenen Berufserfahrung. Es sind sehr persönliche, unvergleichbare, also wieder weiche Faktoren, welche die Kostümbildner*innen zur Gagenbestimmung heranziehen.

Eine Kollegin beschreibt es so:

„Meine Berufserfahrung wurde immer größer, proportional wurde mein Selbstbewusstsein mit den Jahren immer geringer, der Mut für auftrumpfende Verhandlungen dadurch immer kleiner, am Ende war ich richtig krank.“⁵⁰

Hier werden die unterschiedlichsten Erfahrungen beschrieben. Es scheint undurchschaubar, Vertragsverhandlungen scheinen besonders vom persönlichen Verhandlungsgeschick und dispositionellen Zufällen abhängig zu sein. Zur Undurchschaubarkeit zählen auch verdeckte Gagenbestandteile wie Reise- und Übernachtungskosten, außerdem die Frage nach einer unterstützenden Assistenz.

Es wäre also noch zu klären, nach welchen allgemeinen Kriterien Gagen ermittelt werden sollen. Dies gilt für die Seite der Häuser, als auch für die Schaffenden selbst.

Welche Kriterien sollten ihrer Meinung nach ihren Marktwert bestimmen?

Das Reformpaket vom Bund der Szenografen*innen legt das gut dar, wenn man im Jahr drei bis vier Produktionen macht, muss das Geld zum Leben, für die Rente, für die Miete und für die Kinderbetreuung reichen. Auch die geforderte Gagentransparenz in der jähr-

⁴⁹ Ebd. Nr. 5.

⁵⁰ Ebd. Nr. 1.

lichen Theaterstatistik des Bühnenvereins könnte zu klareren Gagenhöhen je Haus und Produktionsstätte führen.

„Aus Schweden kenne ich die Kriterien des Bühnenvereins dort: jede Deiner Gagen wird ermittelt und dort festgehalten. Sie ist für jeden einsehbar. Du wirst niemals ein Honorar-Angebot erhalten, dass unter Deiner letzten Gage liegt. Das ist klar und verständlich. So mag ich das.“⁵¹

Auffällig ist, dass keine*r mit einem Tagessatz rechnet. Nach 15 Jahren Freiberuflichkeit habe ich persönlich meine Gage über Tagessätze von 200 € gerechtfertigt. Somit können große Zahlen vermieden werden. Wobei der allgemeingültige Tagessatz für freiberufliche Techniker bei 250 € liegt. Mindes Tagessätze könnten zu objektiveren, vergleichbaren Verhandlungen führen, in welchem die Person nicht das Referenzsystem bildet.

4.2.3 Unkenntnis der künstlerischen Leistung in der Fachwelt

„Es ist eine große Kunstform. Dennoch wird sie im deutschen Feuilleton fast gänzlich nicht besprochen. Weder als Verriss noch als Hymne, wird das Kostümbild diskutiert. Es wird einfach totgeschwiegen. [] Das Nichtgenannt werden in Kritiken zieht neben künstlerischer Missachtung, auch mit sich weniger bekannt zu sein. Und weniger bekannt zu sein, bedeutet im Theater auch geringere Honorare.“⁵²

Während der Debatte um die schon in Kapitel drei erwähnte Klärung des Steuersatzes konstatierte der Bund der Szenografen*innen zusätzlich eine schwindende Wahrnehmung der Profession der „Ausstatter*innen“ in der Fachöffentlichkeit. Auf die Frage nach den Nennungen im Feuilleton lässt sich aus diesem Fragebogen zusammenfassen, dass etwa eine von zehn Produktionen eine kostümbildliche Erwähnung im Feuilleton erhält. Eine Erwähnung - keinen Diskurs.

„ich habe bald 90 Arbeiten gemacht und wurde vielleicht 12-mal erwähnt. Einmal ganz böse, da habe ich mich fast gefreut.“⁵³

⁵¹ Ebd. Nr. 9.

⁵² Balkhausen, Nehle: „.... dann spielt doch alles nackt!“. In: *Theater der Zeit*. Ausgabe 06/2018, Rubrik Kommentare.

⁵³ Fragebogen Nr.10

Der Eindruck entsteht, dass viele Kritiker nicht sehen können oder wollen. Obwohl viele Menschen aufgrund eines Bildes entscheiden, ob sie sich ein Stück ansehen oder nicht. Das Publikum findet häufig durch die Kostüme in die Gespräche über einen Theaterabend hinein. „...*die halbe Geschichte ist erzählt*“.

Auf die Frage, warum sich das Feuilleton so schwer mit der Beurteilung dieser beiden Berufsgruppen tut, antwortet der Bühnenbild-Kollege Oliver Proske in der Runde mit dem Vorstand des Bund der Szenografen*innen: „*Ich erkläre mir das so: Räumliches Denken trifft sprachliches Denken*“. Worauf die Kollegin Judith Adam antwortete: „*Dabei kann die Bühne, als Gesamteindruck, leichter mit wenigen Worten beschrieben werden, wogegen Kostüme sich noch schlechter fassen lassen, da sie viel kleinteiliger sind.*“ Bühnenbilder werden weit häufiger besprochen als Kostüme, wobei aber auch sie oft der Regie zugeordnet werden.

„Ich werde oft zu der Matinee eingeladen. Das Publikum mag gern ein paar Wörter über die Kostüme hören.“⁵⁴

Aber das Publikum wird fachlich nicht für ausreichend bewandert gehalten. Wohingegen es sich beim Feuilleton um ein Expertentum handelt. Dem Kostüm hängt nach wie vor etwas Alltägliches an und das widerspricht dem gängigen Bild vom Experten. Es gibt den stehenden Satz unter Kostümbildner*innen: „*Man wird nur erwähnt, wenn man gestört hat*“. Julia Burde beendet ihren Artikel, „*Das Bühnenkostüm*“ so:

„Eins aber bleibt konstant: Die Marginalisierung des Kostüms seitens der Theaterkritik und der Theaterwissenschaft. Ganze Jahrbücher von Theaterzeitschriften kommen ohne die Erwähnungen auch nur des Wortes „Kostüm“ aus und sind doch auf fast jeder Seite mit Hochglanzfotos von Kostümen bebildert. Warum? Das bleibt wohl weiterhin ein Geheimnis...“⁵⁵

4.3 Wie begründet sich die unterschiedliche Bezahlung von Bühnen- und Kostümbildner*innen?

Kostümbildner*innen befinden sich in einer kognitiven Dissonanz zwischen dem eigenen Anspruch, der gesellschaftlichen Wahrnehmung und der arbeitsinternen Wertschätzung.

⁵⁴ Ebd. Nr. 8.

⁵⁵ Burde, Julia: „*Das Bühnenkostüm*“ Berlin, 2015, S.182.

„Bühnenbildner werden mehr als „Architekten“, die etwas technisch Anspruchsvolles, Großes, fachlich Spezielles und nur mit Fachwissen zu Erstellendes hervorbringen. Da wird nicht so schnell jemand sagen... gib mal her, das kann ich auch. Man glaubt eher, dass es viel Zeit während der Arbeit braucht, zum Ergebnis zu kommen, man sieht viel mehr ... im Sinne von „Fläche“... davon.“⁵⁶

Auf die Frage nach der unterschiedlichen Bezahlung antworten Zehn von zwölf unumwunden, da es ein weiblicher Beruf ist, auch wenn Männer ihn ausführen. Drei fügen hinzu, dass es sich um einen jungen Beruf handle. Trotz der zunehmenden Annäherung von Männern und Frauen hinsichtlich ihrer Bildungs- und Erwerbsbeteiligung über die vergangenen Jahrzehnte, zeigt sich auch im Theater weiterhin eine Geschlechterungleichheit. Insbesondere eine ausgeprägte geschlechtliche Lohnlücke.

„Der Beruf der Kostümbildnerin ist seit Generationen ein weiblich besetzter „bedienender“ passiver Beruf. Da jeder Mensch sich in einer bestimmten Form mit Kleidung auseinandersetzt, haben die meisten Menschen das Gefühl sich damit auszukennen. Wie einflussreich gute Kostüme auf eine gelungene Inszenierung sein können verstehen nur die wenigsten Menschen. Der Beruf des Bühnenbildners hingegen ist seit Generationen männlich besetzt und somit wird er als aktiv an der Inszenierung mitwirkend begriffen.“⁵⁷

Diese Antwort beschreibt sehr eindrücklich, wie das Kostümbild als „weiblicher“ Beruf, also Fürsorgeberuf, konstruiert wird und damit abgewertet werden konnte. Nach wie vor ist es nicht wissenschaftlich erforscht, weshalb Frauenberufe mit einer geringeren Entlohnung einhergehen. Zur Erklärung dieses Zusammenhangs werden in der neueren Forschung der Soziologie zunehmend Tätigkeitsinhalte der Arbeit und die organisatorischen Arbeitsabläufe herangezogen.

„Eine Zeitlang habe ich ausschließlich als Bühnenbildnerin gearbeitet (die Kinder waren klein und ich fand, dass es mit Kostümbild nicht zu vereinbaren geht. Mit Bühnenbild schon. Dass sagt wohl auch was über den Beruf).“⁵⁸

⁵⁶ Fragebogen, Nr. 4.

⁵⁷ Ebd. Nr. 7.

⁵⁸ Ebd. Nr. 4.

Erinnern wir uns: während ein*e Bühnenbildner*in eine Szene entwickelt, erarbeitet ein*e Kostümbildner*in acht Kostümentwürfe.

Der Einfluss auf die geschlechtsspezifischen Lohn Differenzen konnte vor allem zwischen verschiedenen Berufen und im zeitlichen Wandel bestätigt werden. Erste Erkenntnisse legen nahe, dass geschlechtsspezifische Tätigkeitsprofile monetäre Unterschiede zwischen Männern und Frauen auch innerhalb von Berufen erklären können. Erinnern wir hier die Unterschiede innerhalb der Kostümbildner*innen Gruppe. Der Durchschnitt der wenigen Herren war mehr als doppelt so hoch 16.500 € je Produktion, wobei der Mittelwert weiblicher Kostümschaffenden bei 7.163,40 € liegt.

4. 4 Gewerkschaften

Sind sie Mitglied in einer Gewerkschaft?

Von den zwölf Teilnehmer*innen sind acht beim Bund der Szenografen*innen. Zusätzlich noch eine in einer Gewerkschaft und eine im Ensemble Netzwerk. Vier sind gar nicht organisiert.

Die schwache Beteiligung an Gewerkschaften ist bezeichnend für Freischaffende. Das Ideal der eigenen Selbstverwirklichung steht in starker Konkurrenz zu Interessensgemeinschaften. Zudem stellen Menschen mit Berufung häufig ihr Schaffen in den Vordergrund. Sie begreifen dies nicht als Arbeit. Selbstbestimmte Arbeit lässt sich schwerer gegenüber einem Arbeitgeber als Forderungen formulieren. Aus diesen Gründen greifen die üblichen Motive von Arbeit nicht.

Zudem könnte es sein, dass Gewerkschaften als Symbol marktwirtschaftlicher Anerkennung gesehen werden und man sich von diesen distanzieren will. Einzelkämpfer haben jedoch keine so hohe Wirkmacht wie z.B. ein organisierter Chor.

4.5 Zusammenfassung der Auswertung des Fragebogens

Der Beruf des Kostümschaffenden befindet sich in einem Dilemma zwischen Kunst und Dienstleistung. Das eigene Selbstbild des Dienens und der Fürsorge bedingt die geringere Wertschätzung. Im Zweifelsfall kann man für die Rahmenbedingungen dankbar sein. Durch das Argumentieren mit weichen Faktoren lassen sich keine Forderungen generieren und schlecht Vergleiche zwischen Kollegen herstellen.

Kostümbildner*innen werden in der Verhandlungsreihenfolge zuletzt verhandelt und sie begreifen ihre Arbeit auch an dieser Position. Zudem wird später produziert, durch die Kleinteiligkeit lassen sich, bis kurz vor der Premiere, noch Änderungen einfordern, dafür bedarf es einer hohen Flexibilität. Der Tätigkeitsbereich Kostüm ist weiblich konnotiert und wird als Zuarbeit verstanden. Vom Kostümbild erwartet man eine hohe soziale Kompetenz. Hierfür gibt es kein monetäres Bewertungssystem. Viele Künstler*innen setzen ihre Arbeit nicht in Bezug zum Gage. Das heißt, ein künstlerisches Werk entsteht um seiner selbst willen, aber nicht, um einen Profit zu erzeugen.

Kostümbildner*innen werden nicht im Feuilleton diskutiert, dadurch sind sie weniger bekannt, auch bei kulturpolitischen Entscheidungsträgern. Sie selber konstatieren diesen Umstand nicht öffentlich, sie sind nicht gewerkschaftlich organisiert.

5. Fazit

Kostüme gibt es schon sehr lange und trotzdem ist der Beruf Kostümbildner*in ein junger. Zudem einer der sich nicht eindeutig positioniert und dessen soziale Identität nicht geklärt ist und der sich, permanent pendelnd zwischen Eigenständigkeit oder als Anhängsel des Bühnenbilds, versteht. Hinzu kommt die langanhaltende Tradition der Selbstkostümierung der Darstellenden und die ursprüngliche Position des Handwerks der Schneiderei. Die heutige Organisationsstruktur verortet das Kostüm als reagierende Position am Ende der Organisationsabfolge. Durch dieses Unterordnen und das Sicheinfügen kommt es zu inadäquaten, unterkomplexen Reaktionen, die zu Lasten des künstlerischen Prozesses und zur Abwertung des Berufes Kostümbild führen. Selbst wenn diese Position akzeptiert werden würde, ist sie keine gute Grundlage für Vertragsverhandlungen in einem schleppend organisierten Betrieb. Kommt man zuletzt, bleibt nur noch der Rest. Hinzu kommt das Selbstbild der Kostümbildner*innen und das eigene Unterordnen innerhalb der Gruppe des künstlerischen Stabes.

Die hier vorgelegte Studie des Bund der Szenografen*innen hat die unterschiedliche Bezahlung zwischen Bühnen- und Kostümbildner*innen und die größere Präsenzphase von Kostümbildner*innen während der Probenzeit belegt. Die Lösung kann jedoch nicht darin bestehen, die Gage der Bühnenbildner*innen für die Erhöhung der Gagen der Kostümbildner*innen anzugreifen, wie einige Budgetverantwortliche schlussfolgern. Die Differenz muss aus anderen Geldern generiert werden. Gerechtigkeit kostet. Auf die Frage, ob es sich realisieren ließe, Kostüm und Bühne gleich zu honorieren,

antwortete mir ein geschäftsführender Direktor: „*wenn man es wollte, es wäre möglich. Man muss es nur wollen!*“

Das Reformpaket ist ein erster Versuch die Grundsicherung dieser beiden Berufsgruppen zu gewährleisten. Für die Freiheit und qualitätsvolle Entwicklung dieser Kunstformen bedarf es einer existenzsichernden Bezahlung.

In dieser Arbeit wurde die Diskrepanz zwischen eigener und äußerer Erwartungshaltung im Kostümbild aufgezeigt. Das Kostümbild wird als eine zuarbeitende Dienstleistung wahrgenommen, welche gesamtgesellschaftlich weniger honoriert wird und die künstlerische Leistung unbeachtet lässt.

Die ungleiche Vergütung von Bühnen- und Kostümbildner*innen, könnte durch die verbindliche Einführung der Sockelgage gemildert werden.

Die projektorientierte Arbeitsweise Kulturschaffender kann auf andere Beschäftigungssysteme übertragen werden. Sie kann zeigen, welche Auswirkungen der hohe Bedarf an Flexibilität, Mobilität und sich selbstverwirklichende Arbeit auf Arbeitnehmer*innen haben kann. Theaterspezifische Arbeitsweisen können vorwegnehmend gesamtgesellschaftliche Phänomene beschreiben. Der Beruf Kostümbildner*in kann als Beispiel dafür dienen, wie insbesondere Frauen durch Flexibilisierungstendenzen und Arbeitsbedingungen, welche eine uneingeschränkte Fokussierung des Lebens auf die Arbeit verlangen, benachteiligt werden.⁵⁹

Wenn man Reformen nicht dem guten Willen Einzelner überlassen möchte, braucht es die übergeordneten Institutionen. Diese Aufgabe liegt meiner Meinung nach entweder in der Intendanten*innen Gruppe, dem Deutschen Bühnenverein oder bei den jeweiligen Kommunen. Die Lösungsfindung kann nicht zum Aufgabenbereich zweier Berufsgruppen gehören, die Seite an Seite zusammenarbeiten.

Monetäre Wertschätzung kann nur durch die Budgetverantwortlichen bestimmt werden.

⁵⁹ Eikhof, Axel/ Haunschild, Axel: *Arbeitskraft Unternehmer*. In: *Theater Heute*. 03/04. S. 5 - 17

Der Zeitpunkt für Gerechtigkeit in der Bezahlung dieser beiden Berufsgruppen fällt mit einer allgemeingültigen existentiellen Bedrohung der öffentlich geförderten Kultureinrichtungen zusammen,⁶⁰ aber dies ist kein Grund diesen Zustand weiterhin nicht zu thematisieren.

⁶⁰ DFG-Forscherguppe Krisengefüge der Künste 2018

6. Literatur- und Quellenverzeichnis

Literatur:

AG Gagen, Bund der Szenografen: *Erhebung zur Arbeits- und Lebenssituation freiberuflich tätiger Bühnen- und Kostümbildnerinnen*. Potsdam: Universität Potsdam, 2016.

Balkhausen, Nehle: „.... dann spielt doch alles nackt!“. In: *Theater der Zeit*. Ausgabe 06/2018, Rubrik Kommentare.

Brauneck, Manfred: „*Theater im 20. Jahrhundert*“ In *rowohlts Enzyklopädie*. Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg, 1986.

Bund der Szenografen: „*Reformpaket der Bühnen- und Kostümbilder*innen*“, Berlin, 2016, S.2.

Eikhof, Axel/ Haunschild, Axel: *Arbeitskraft Unternehmer*. In: *Theater Heute*. 03/04. S. 5 - 17

Gerkan, Florance von, Gronemeyer, Nicole [Hg.]: *Lektionen 6. Kostümbild*. Berlin: *Theater der Zeit*, 2016, S.192.

Burde, Julia: „*Das Bühnenkostüm*“ In: „*Lektionen Nr. 6*“ Berlin, 2015, S.106.

Gerkan, Gronemeyer: „*Opulent war nur die Phantasie*“ In: „*Lektionen Nr. 6*“ 2016, S.205

Hensel, Georg: „*Spielplan. Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart*“. I Band.

C.A. Koch's Verlag Nachf. Berlin Darmstadt Wien, 1966 und 1986.

Ingegneri 1598, S.71-72 und übers. Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas* Salzburg: Otto Müller, 1959, S.135.

Klara, Winfried: „*Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung. Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert*“ I. Band, Berlin, 1931, S.16.

Lennartz, Knut: „Die Toilettenkünstlerinnen“, In: *Die deutsche Bühne, Hamburg, Bd. 2*, 2003, S.41f.

Oberreiter, Marianne: Mag.rer.soc.oec.: *Die Entwicklung der italienischen Kostümzeichnung im Rahmen höfischer Festlichkeiten im Verlauf des 16. Jahrhunderts*, Wien, Universität Wien 2013, S. 87.

Zola, Emile: *Nana*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1. Auflage Mai 1976

Internet

Finanzenrechner.net

<https://www.finanzen-rechner.net/inflationsrechner.php> />, letzter Zugriff 27.11.2018.

DFG-Forschergruppe Krisengefüge der Künste 2018

<https://www.inaes.kunstwissenschaften.uni-muenchen.de/laufende-projekte/dfg-projekt/index.html>

Smith, Gerhard / Smith, Marlies: “Kennen Sie die ungeschriebenen Gesetze?”. Entn. bennehmensberatung.com <<https://bennehmensberatung.com/ungeschriebene-gesetze/>>, letzter Zugriff: 22.11.2018.

Statistisches Bundesamt, *Pressemitteilung vom 14. März 2017 – 094/17*.

https://www.destatis.de/DE/PresseService/Presse/Pressemitteilungen/2017/03/PD17_094_621pdf.pdf?__blob=publicationFile />.letzter Zugriff: 27.11.2018.