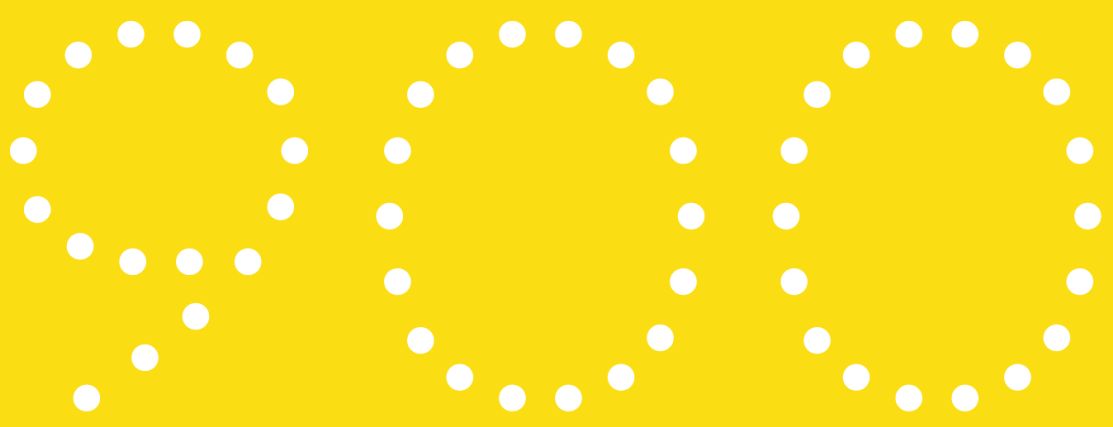
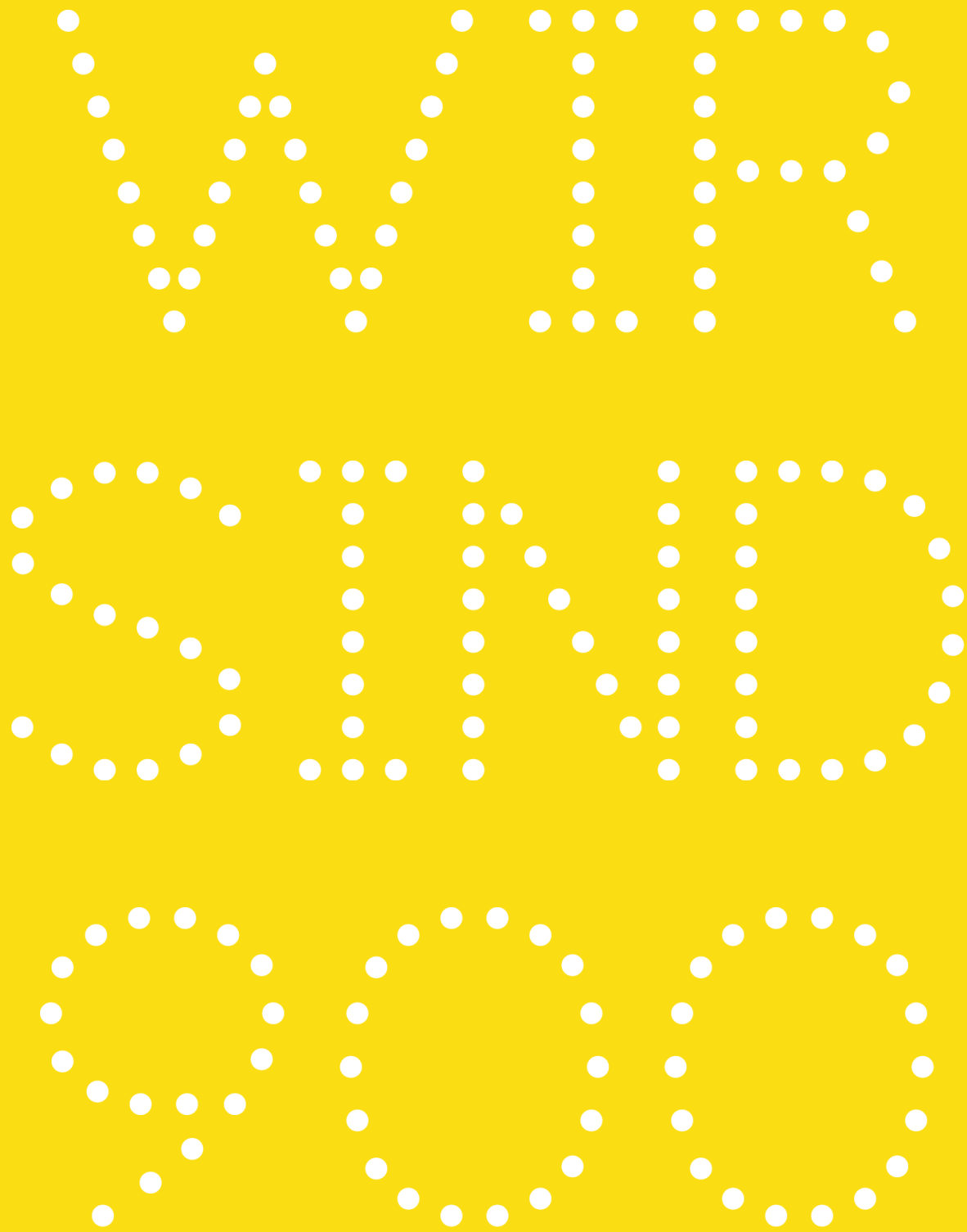


Interview #15

**Mathilde
Grebott**



**Bund der
Szenografen**



Interview

#15



© Volker Beinborn

Mathilde Grebot

Mathilde Grebot ist in Lyon, Frankreich aufgewachsen. Sie studierte Kunst an der Universität der bildenden Künste in Saint Etienne und entwickelte währenddessen ein tieferes Interesse für Kleidung und Kostüme. Aus diesem Grund absolvierte sie im Anschluss ihres Studiums eine Ausbildung zur Kostümschneiderin an der Hochschule für angewandte Kunst, La Martinière-Diderot in Lyon. Seit 2006 lebt sie in Deutschland, wo sie zuerst als Schneiderin, Ankleiderin, Kostümassistentin für Fernsehen, Oper, Tanz und Schauspiel arbeitete. Als Kostümbildnerin ist sie überwiegend im Bereich Musicals und Oper tätig. Sie hat eine enge Beziehung zum Theater Bonn, wo sie öfter assistierte und 5 Jahre lang Kostüme für die Kinderoper in den Inszenierungen von Jens Kerbel entwarf. Sie arbeitet oft mit dem Regisseur Philipp Kochheim zusammen, zukünftig überwiegend in Aarhus, Dänemark.

Mit RAGTIME an der Oper Graz, erhielt sie 2019 gemeinsam mit allen Mitwirkenden den ÖSTERREICHISCHEN MUSIKTHEATERPREIS für die beste Gesamtproduktion im Bereich Musical.

Mathilde Grebot ist aktives Mitglied vom BUND DER SZENOGRAFEN, der GTKOS und vom NETZWERK MODE TEXTIL und mag den Austausch mit Kollegen sehr! Da sie mehr über die Arbeitsbedingungen von Kostüm- und Bühnenbildner*innen weltweit erfahren möchte, hat sie die "Interviewreihe international" initiiert und hierfür zusammen mit Jakob Knapp einen Fragenkatalog entwickelt. Das erste "Interview international" soll Mitte des Jahres erscheinen.

www.mathilde-grebot.com

Interview

#15

Mathilde Grebot

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

MATHILDE GREBOT Als Zuschauerin liebe ich es, an verschiedene Orte und Zeiten versetzt zu werden, sowie mit Ideen und Gedanken konfrontiert zu werden. Ich mag die gemeinsame Konzentration und Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen, sowie das Mitfühlen ihrer Emotionen.

Theater- oder Opernbesuche gehörten nicht zu meiner Erziehung. Ich bin durch mein Interesse für Kostüme zu Theater und Oper gekommen: während meines Kunststudiums beschäftigte ich mich mit der Nutzung und Darstellung von Kleidungsstücken in der zeitgenössischen Kunst. Mich interessierten Kleidungsstücke, weil sie über Zeiten, Personen, Gesellschaften und Geschichten erzählen. Ich entschied mich daher, Kostümbildnerin zu werden und machte dafür eine Schneiderausbildung.

JK Definierst du für dich einen Unterschied zwischen bildender Kunst und der Kunst der Bühnen- und Kostümbildner*innen?

MG Ich finde, dass der Unterschied zwischen bildender Kunst und darstellender Kunst sich verkleinert hat, seitdem Kunstperformance und Installationen existieren.

In der bildenden Kunst ist meistens der/die Künstler*in allein für das Konzept verantwortlich. In der darstellenden Kunst handelt es sich um eine Gruppenarbeit mit vielen Künstler*innen, die oft auf einem schon existierenden Werk basiert.

JK Welche Funktion hat für dich ein Bühnenbild / Kostümbild?

MG Ein Theater- und Opernbesuch ist eine intellektuelle und sinnliche Erfahrung, die stark von visuellen Elementen beeinflusst werden kann. Farben, Formen, Strukturen, Oberflächen erzeugen Emotionen und Gefühlen. Kostüm- und Bühnenbildner*innen treffen Entscheidungen, die Dramaturgie und Ästhetik verbinden. Dadurch machen sie eigenständige Aussagen. Ich behaupte, dass bei vielen Zuschauer*innen die sinnliche Wahrnehmung genau so wichtig ist, wie die reine intellektuelle, die zum Beispiel durch den Text entsteht. Deswegen sind Kostüme und Bühne eine sehr wichtige Komponente einer Produktion.

JK Welche Rolle spielt für dich die Werktreue und was verstehst du darunter? Wie nährst du dich einem Stück, wie würdest du deinen Arbeitsprozess umreißen?

MG In einem kreativen Prozess ist Werktreue, finde ich, ein schwieriger Begriff. Die Häuser erwarten von Regisseur*innen eine eigene Interpretation eines Werkes. Es ist wichtig, dass diese Version im Endeffekt in sich stimmig ist.

Ich folge also der Idee des/der Regisseur*in, selbst wenn er/sie eine Figur oder sogar die Geschichte ändern möchte.

Oft höre ich zuerst Regisseur*innen zu und lasse mir die Geschichte von ihnen erzählen, um diese durch ihre Augen zu erfahren. Wenn ich die Kostüme entwerfe, gibt es oft schon das Bühnenbildmodell, welches dem Stück eine Stimmung verleiht.



Eloise, Theater Bonn, 2011 / © Lilian Szokody



Eloise, Plakat mit Figurine / © Mathilde Grebot, Lilian Szokody

Interview

#15



Ragtime, Oper Graz, 2018 / © Werner Kmetitsch

Meistens vermeide ich, andere Ausführungen des Werkes zu schauen, damit meine eigenen Bilder von Kostümen entstehen können. Manchmal muss ich aber doch schauen, wie die anderen es „gelöst“ haben. Bei sehr bekannten Werken (die verfilmt wurden, zum Beispiel) möchte ich oft wissen, welche Bilder die Zuschauer*innen im Kopf haben, wenn sie die Vorstellung besuchen.

An das Werk selbst nähere ich mich durch Lesen des Textes und älterer Werke an, aus denen der Text entstanden ist. Obwohl ich überwiegend für das Musiktheater arbeite, bin ich unmusikalisch. Ich glaube, dass die Musik mich wenig inspiriert.

Früh suche ich Fotos von den Darstellern, um mir ein Bild von ihrer Körperlichkeit zu machen. Ich mag gern sehen, wie sie durch Kostüme in verschiedenen Produktionen schon verwandelt worden sind.

Ich sammle Bilder aus verschiedenen Bereichen, die Einflüsse kommen von überall: von der Straße, aus Kindheitserinnerungen, der Popkultur, der Modegeschichte, der Kunst...

Wenn wir uns mit dem/der Regisseur*in für historische Kostüme entscheiden, erkundige ich mich nach den Gebräuchen einer bestimmten Zeit und entscheide dann, wie „historisch treu“ ich sein möchte oder kann. Ich besuche sehr gern die wunderbare LIPPERHEIDESCHE KOSTÜMBIBLIOTHEK in Berlin, und fotografiere Bücher und Magazine ab. Wenn ich durch die Bücher blättere, ziehe ich die Darsteller*innen im Gedanken an.

Die kreative Arbeit geht dann im Fundus wei-

ter. Bevor oder nachdem ich Figurinen gezeichnet habe, finde ich Kostümteile im Fundus, die zu meiner Vorstellung eines Charakters oder der gesamten Stimmung passen. Fundi verfügen über viele schöne Teile, die eine bestimmte Patina haben. Ich sammle viele Teile und bilde eine kleine Garderobe für jede/n Darstellern*in.

Auch die Proben sind eine Inspirationsquelle. Wenn man zu Probenbeginn noch nicht alles entschieden hat, kann man anhand von Probenkostümen beobachten, wie Schnitte und Stoffe auf den Darsteller*innen wirken.

JK Ist dir ein Einklang zwischen deiner Idee als Kostümbildnerin und den Bedürfnissen der Darsteller*innen wichtig?

MG Ich versuche früh zu erfahren, auf welche Aspekte ich Rücksicht nehmen muss (Beweglichkeit, Problemzonen, Allergien...)

Es gibt generell keine große Zusammenarbeit bei Opern- und Musicalproduktionen zwischen mir und den Darsteller*innen, weil die Anproben meistens vor oder kurz nach Probenbeginn stattfinden. Wenn sie zur Anprobe kommen, haben die Darsteller*innen noch nicht viel Gelegenheit gehabt, sich Gedanken über ihre Kostüme zu machen. Wenn das Kostümbild erst während der Proben entsteht, kommt es vor, dass man die Kostüme gemeinsam überlegt oder entwickelt.

JK Was schätzt du an der Arbeit im Team?

MG Ich liebe die kreative Zusammenarbeit. Regisseur*innen und Bühnenbildner*innen beeinflussen und bereichern meine Arbeit.

Interview

#15



Michael Kohlhaas, Den Jyske Opera, Aarhus Dänemark, 2019 / © Anders Bach

„Meine“ Regisseur*innen haben oft ästhetische Wünsche, die sie anhand von Referenzen, wie zum Beispiel eines Künstlers oder eines Filmes, beschreiben. Es kann sich um eine Farbpalette oder eine Stimmung handeln, wie auch um konkrete historische Persönlichkeiten. Ich achte selbstverständlich sehr auf das Bühnenbild und entwickle meine Kostüme als Elemente, die sich dem Raum einfügen oder mit ihm kontrastieren. Jedes Bühnenbild prägt also auch meine Arbeit.

Ich mag es, wie Regisseur*innen mir Impulse und Rückmeldung geben und finde es spannend, wenn ein erster Entwurf nicht überzeugt und ich nochmal nachdenken muss. Die Ideen oder Kritiken der künstlerischen Gruppe führen mich auf neue Wege.

Ich verfüge über eine große Freiheit. Wenn die Ästhetik des Kostümbildes im Groben festgelegt ist, entscheide ich gemeinsam mit den Gewandmeister*innen, den Schneider*innen und Maskenbildner*innen über Schnitte, Stoffe, Muster, Farben, Frisuren, Schminke.

Auch in den Werkstätten zählt die kreative Zusammenarbeit. Die Gewandmeister*innen, Schneider*innen, Maskenbildner*innen und Assistent*innen beeinflussen auch die Ästhetik. Ein Kostümbild entsteht also mit vielen verschiedenen Personen. Kostümbildner*innen sind nur ein Glied innerhalb einer langen Kette!

Um große Überraschungen bei der ersten Kostümprobe zu vermeiden, beziehe ich die Regisseur*innen in allen Etappen ein und zeige die Stoffe und Bilder von den Anproben.

Meinen Arbeitsplan gestalte ich zusammen mit den Werkstätten. Ich gehe erst zu den Proben, wenn mein Arbeitstag in der Kostümwerkstatt zu Ende ist oder wenn neue Szenen geprobt werden. Ich finde es sehr wichtig, selbständig über meine Anwesenheit bei den Proben zu entscheiden und mich nicht unnötig unter Druck zu setzen. Dadurch empfinde ich es als Spaß und Privileg, nicht als Zwang, auf den Proben zu sein - und besuche sie eigentlich doch sehr oft!

Bezüglich der Lichtgestaltung, mag ich es sehr, wenn die Bühnenbildner*innen, Lichtgestalter*innen, Regisseur*innen ihre Grundideen dazu am Anfang des Projektes anhand des Bühnenbildmodells erklären. Für die Beleuchtungsproben, stelle ich Kostüme oder Stoffe zur Verfügung, damit sie auf die Farben der Kostüme Rücksicht nehmen.

JK Steht der zeitliche und praktische Anspruch an dich in einem guten Verhältnis zu den Möglichkeiten eines Hauses oder deinem Honorar?

MG Ich hatte nie Probleme mit den Budgets für Materialien. Generell waren sie für die Produktionen angemessen, oder die Kostümleitung hatte noch Geld aus günstigeren Produktionen übrig. Das Verhältnis zwischen meinem Honorar und dem Arbeitsaufwand ist leider nicht so perfekt. Bei circa der Hälfte der Verhandlungen ärgere ich mich über die angebotene Gage.

Fortsetzung Seite 13



Michael Kohlhaas, Figurine Heloise / © Mathilde Grebot

Michael Kohlhaas, Den Jyske Opera, Aarhus Dänemark, 2019 / © Anders Bach



Michael Kohlhaas, Den Jyske Opera, Aarhus Dänemark, 2019 / © Anders Bach

Interview

#15



Pinocchios Abenteuer, Oldenburgisches Staatstheater, 2015
© Karen Stucke



Pinocchios Abenteuer, Oldenburgisches Staatstheater, 2015 / © Karen Stucke

JK Wie erarbeitest du deine Kostümbilder und wie vermittelst du deine Idee an Team und Werkstätten?

MG Ich zeichne die Kostüme so, dass man die Gesamtform versteht, aber nicht so genau, dass jede Naht schon festgelegt ist. Für meine letzte Oper, MICHAEL KOHLHAAS, habe ich die Kostüme der Solisten in „klein“ geschneidert.

JK Ist eine gute Präsentation für die Werkstätten wichtig? Wie viel Fachwissen hast du von den verschiedenen Gewerken am Theater und woher?

MG Die Gewandmeister*innen und Schneider*innen lieben altmodische mit der Hand gemalte Figurinen! Ich habe nicht gelernt, am Rechner zu zeichnen und zeichne gerne mit der Hand. Durch meine Schneiderausbildung habe ich Grundkenntnisse über Stoffe, Schnitte und Anfertigungstechniken. Ich verfüge aber bei weitem nicht über so viel Fachwissen wie die Gewandmeister*innen und Schneider*innen und überlasse ihnen viele Entscheidungen.

Ich male sehr gern auf Kostümen. Ich habe ein langes Praktikum in einem Malsaal in Mainz gemacht und während meiner Assistenzzeit in Bonn geübt, Stoffe zu färben, Kostüme zu patinieren und zu bemalen. Diese Aufgaben erledige ich immer noch gern selbst.

Ich würde sehr gern noch mehr Fachwissen sammeln. Leider kenne ich keine Weiterbildungsmöglichkeiten für Freischaffende. Ich bin neidisch auf meine französischen Kolleg*innen, die von tollen Weiterbildungsmöglichkeiten erzählen.

JK Wie flexibel bist du bei Änderungen deines Kostümbildes im Probenprozess? Und wie groß ist deine Kompromissbereitschaft, wenn deine Entwürfe nicht umgesetzt werden können?

MG Ich erkundige mich früh über die Möglichkeiten der Werkstätten. Es kommt selten vor, dass ich mein Kostümbild während der Proben ändern muss und wenn das geschieht, dann handelt es sich nur um Details.

Das Problem, dass etwas nicht umgesetzt werden konnte, hatte ich noch nicht. Die Werkstätten haben immer Lösungen gefunden, meine Entwürfe zu realisieren.

JK Ist der Anteil der Bühnen- und Kostümbildner*innen an der Konzeption ausreichend in der Öffentlichkeit bekannt? Und wie wird die Ästhetik eines Theaterabends in der Theaterkritik berücksichtigt?

MG Das Thema „Rezeption“ ist mir, wie vielen meiner Kolleg*innen, ein Dorn im Auge. Kostüm- und Bühnenbildner*innen werden kaum erwähnt, obwohl ihre Arbeit ein großer Bestandteil eines Stückes ist. Ich lese oft, wie ihre Entscheidungen Regisseur*innen zugeschrieben werden. Dies ist in Frankreich genauso der Fall wie in Deutschland.

Meiner Meinung nach sollte man darauf bestehen, dass die Namen der Kostüm- und Bühnenbildner*innen unter jedem Bild stehen, wo Kostüme und Bühnenteile zu sehen sind. Es handelt sich hier nicht um Eitelkeit, sondern um Sichtbarkeit und Wertschätzung. Kostüm- und Bühnenbildner*innen verfügen sonst um wenige Werbemittel.

Interview

#15



Romeo und Julia, Staatstheater Braunschweig, 2017 / © Volker Beinhorn



Romeo und Julia, Figurinen Julia und Romeo / © Mathilde Grebot

Ich hatte mit der Idee gespielt, den Journalist*innen, die in ihren Kritiken die Kostümbildner*innen nicht erwähnen, ein Bild von nackten Darsteller*innen in einem Bühnenbild mit der Inschrift „Haben Sie etwas vergessen?“ zu zuschicken. Es wäre eine nette Art, sie darauf aufmerksam zu machen.

Leider achten die Kritiker*innen zu wenig auf die Ästhetik, außer bei Stücken für Kinder. Vielleicht denken sie, dass Erwachsene mehr Interesse für Handlung und Regiekonzepte haben, als für Bilder...

Außerdem wird die intellektuelle Arbeit, die auch hinter einem Kostümbild oder Bühnenbild steckt, oft unterschätzt. Bei Kostümen könnte die Missachtung eine Folge davon sein, dass Kostüme nah zum Bereich Bekleidung stehen. Bekleidung ist allgegenwärtig und dadurch selbstverständlich. Man kann leicht vergessen, dass Bekleidung ein komplexes Konstrukt mit kulturellen, soziologischen, psychologischen Aspekten ist. Dazu kommen bei Kostümen noch andere Ebenen. Kostümbildner*innen analysieren für ihre Arbeit die Sehgewohnheiten der Zuschauer*innen, den Effekt von visuellen Komponenten auf der Bühne, die Entwicklung von Charakteren und müssen dabei stets das Gesamtwerk bedenken.

Ich denke, dass viele Leute unseren Beruf in seiner Komplexität nicht kennen. Wie manche Kolleg*innen in dieser Reihe schon vorgeschlagen haben, sollten wir ihn öfter in der Presse oder bei Präsentationen erklären.

JK Wie kommst du zu neuen Aufträgen?

MG Ich bekomme neue Aufträge nur durch

Weiterempfehlungen. Bewerbungen bei Regisseur*innen oder Premierenbesuche waren bei mir bisher nie erfolgreich. Das ist ein Punkt, der mir an meinem Beruf sehr missfällt: die Machtlosigkeit, eine eigene Karriere aufzubauen. Dies führt auch zu großen Zukunftsängsten.

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

MG Für eine Oper oder ein Musical arbeite ich zwei, drei oder vier Wochen vor Probenbeginn am Haus, je nach Größe des Projekts, und bleibe dann meistens während der gesamten Probenzeit vor Ort. Dies kann ich mir erlauben, weil ich nicht viele Aufträge gleichzeitig habe.

JK Sprichst du über Geld?

MG Ich spreche das Thema Geld bei Regisseur*innen, Intendant*innen, KBB-Leiter*innen und Kolleg*innen an. Ich finde es großartig, dass man sich unter Mitgliedern vom BUND DER SZENOGRAFEN konkret und offen über Arbeitsbedingungen in den Häusern, an denen man gearbeitet hat oder arbeiten wird, austauschen kann. Dies hat mir bei Verhandlungen schon sehr geholfen!

Ich verstehe den großen Unterschied der Honorare innerhalb der künstlerischen Gruppe nicht. Ich finde die Diskussion um Honorare wichtig und beispielsweise die Arbeit von Katharina Kromminga zu diesem Thema sehr spannend.

Ich wünsche mir bezüglich Gehälter mehr Kommunikation, Anhaltspunkte oder sogar klare Regeln. Das Unwissen macht uns Kostüm-



Das Kind und der ZauberspuK, Theater Bonn, 2014 / © Anna Fernengel

Interview

#15

und Bühnenbildner*innen meiner Meinung nach schwach und führt zu Lohndumping. Ich freue mich, dass Judith Adam und Gregor Sturm Workshops zum Thema „Gagenverhandlung“ an den Hochschulen anbieten und, dass der BUND DER SZENOGRAFEN sich politisch für mehr Transparenz und bessere Arbeitsbedingungen engagiert.

JK Was unterscheidet Theater in Frankreich und Deutschland?

MG Das kulturelle System ist in Frankreich ganz anders aufgebaut als in Deutschland. Die Kulturlandschaft in Frankreich ist mehr geprägt von freien Kompanien, gegründet von Regisseur*innen und Choreograf*innen, die Förderungsmittel vom Staat und den Regionen anfragen.

Es gibt auch nationale und regionale Theater und Opernhäuser. Diese verfügen nicht über ein festes Ensemble, wie es nach dem zweiten Weltkrieg noch üblich war und in Deutschland der Fall ist.

Dies prägt das Programm. Da die Künstler*innen nicht an eine Stadt oder ein Theater gebunden sind, haben die Häuser kein Repertoire. Die Stücke werden En-Suite (hintereinander) gespielt und gehen manchmal auf Tournee.

Eine Festanstellung für Kulturschaffende ist in Frankreich eher die Ausnahme. Die Künstler*innen, viele Administratoren*innen, sowie die meisten Techniker*innen (Schneider*innen, Beleuchter*innen, Requisiteur*innen, usw), die im Bereich Musik, darstellende Kunst, Fernsehen, Radio und Film arbeiten, sind nicht

selbständig sondern „Kurzangestellte“, auf französisch „intermittents“ genannt. Sie werden für konkrete Produktionen von den kulturellen Einrichtungen oder Kompanien gebucht. Wie bei Festangestellten, zahlen Arbeitgeber und Arbeitnehmer*innen zusammen Beiträge für die Renten- und Krankenversicherung und für das Arbeitslosengeld. Außerdem zahlen die Arbeitgeber*innen Beiträge für den Urlaub und die Weiterbildung der Arbeiter*innen.

2017 wurden zum Beispiel 184 480 Personen kurzfristig im kulturellen Bereich angestellt. (Quelle: www.cpnefsv.org/donnees-statistiques/chiffres-cles).

Die Kulturschaffenden beziehen zwischen den Produktionen Arbeitslosengeld. Die Regeln für den Anspruch auf Arbeitslosengeld sind anders als für andere Berufe, weil die Verträge im kulturellen Bereich zeitlich begrenzt und kürzer sind.

Zwar wünschen die Gewerkschaften und Regierungen eine Verminderung der kurzfristigen Aufträge und möchten, dass die Häuser und Kompanien mehr Menschen fest anstellen. Leider lässt sich dies mit den Kürzungen im kulturellen Bereich schwer vereinbaren.

JK Du hast im Sommer in Aarhus an der DEN JYSKE OPER gearbeitet, was hat dir dort gefallen?

MG In der DEN JYSKE OPER sind mir viele Dinge positiv aufgefallen. Gepróbt wurde in Aarhus nur tagsüber, was angenehm war. Dadurch konnte ich zwar weniger Proben sehen als sonst, die Kommunikation war aber so gut, dass das nicht problematisch war. Die Pro-

Interview

#15



Das Kind und der Zauberspuk, Theater Bonn, 2014 / © Thilo Beu

duktionsleiterin schrieb täglich einen Probenreport, der allen Beteiligten per Email zugeschickt wurde. Vermerkt wurden die geprobteten Szenen, sowie Neuigkeiten, unterteilt nach Kategorien wie Requisite, Bühne und Kostüm. Dieses Kommunikationsmittel ist eine großartige und einfache Idee, um die Werkstätten mit dem Geschehen auf der Probe zu verbinden.

Die DEN JYSKE OPER produziert nur fünf Opern pro Spielzeit. Die Kostümwerkstatt besteht aus vier Angestellten. Es wurden für MICHAEL KOHLHAAS für zwei Monate vier zusätzliche, freischaffende Kostümmacher*innen eingestellt.

Ich benutze das Wort "Kostümmacher*in", weil es dort keinen Unterschied zwischen Gewandmeister*innen und Schneider*innen gab. Alle bearbeiteten die Kostüme von A bis Z - sie schnitten sie selbst zu, nähten sie und machten die Anproben. Diese Arbeitsweise war für mich als Kostümbildnerin wunderbar, weil ich mit jeder/m Kostümmacher*in ins Gespräch kam. Alle waren sehr in den Entstehungsprozess einbezogen und am Stück und dem Verlauf der Proben interessiert. Zwei der Kostümmacher*innen wurden ab den Endproben als Ankleider*innen tätig. Dies ersparte uns die sonst mühsame Arbeit an Kostümlisten, da die Ankleider*innen schon alle Kostüme aus der Werkstatt kannten.

Wichtige Kostüme, wie große Mäntel, Hüte oder Korsetts, bekamen wir auf die Probe, sobald sie fertig waren. Dies war für alle von großem Vorteil: die Darsteller*innen konnten sich früh an ihre Kostüme gewöhnen und damit richtig spielen. Der Regisseur hatte mehr Zeit, sich an die Optik zu gewöhnen und ich

konnte meine Entscheidungen nach und nach überprüfen.

Oft sind Kostümproben zeitlich so nah zur Premiere geplant, dass Fotos oder Trailer schon aufgenommen werden müssen, wenn noch nicht alles übereinstimmen kann. In Aarhus hatten wir zwei Kostümproben bevor der Fotograf kam und so viel Zeit bis zur Premiere, dass man entspannt den „Feinschliff“ an den Kostümen machen konnte. Diese Planung war also ideal für mich als Kostümbildnerin.

Nach dieser Erfahrung freue ich mich sehr, im Winter wieder mit den dänischen Kolleg*innen zu arbeiten!

JK Würdest du diesen Beruf wieder wählen?

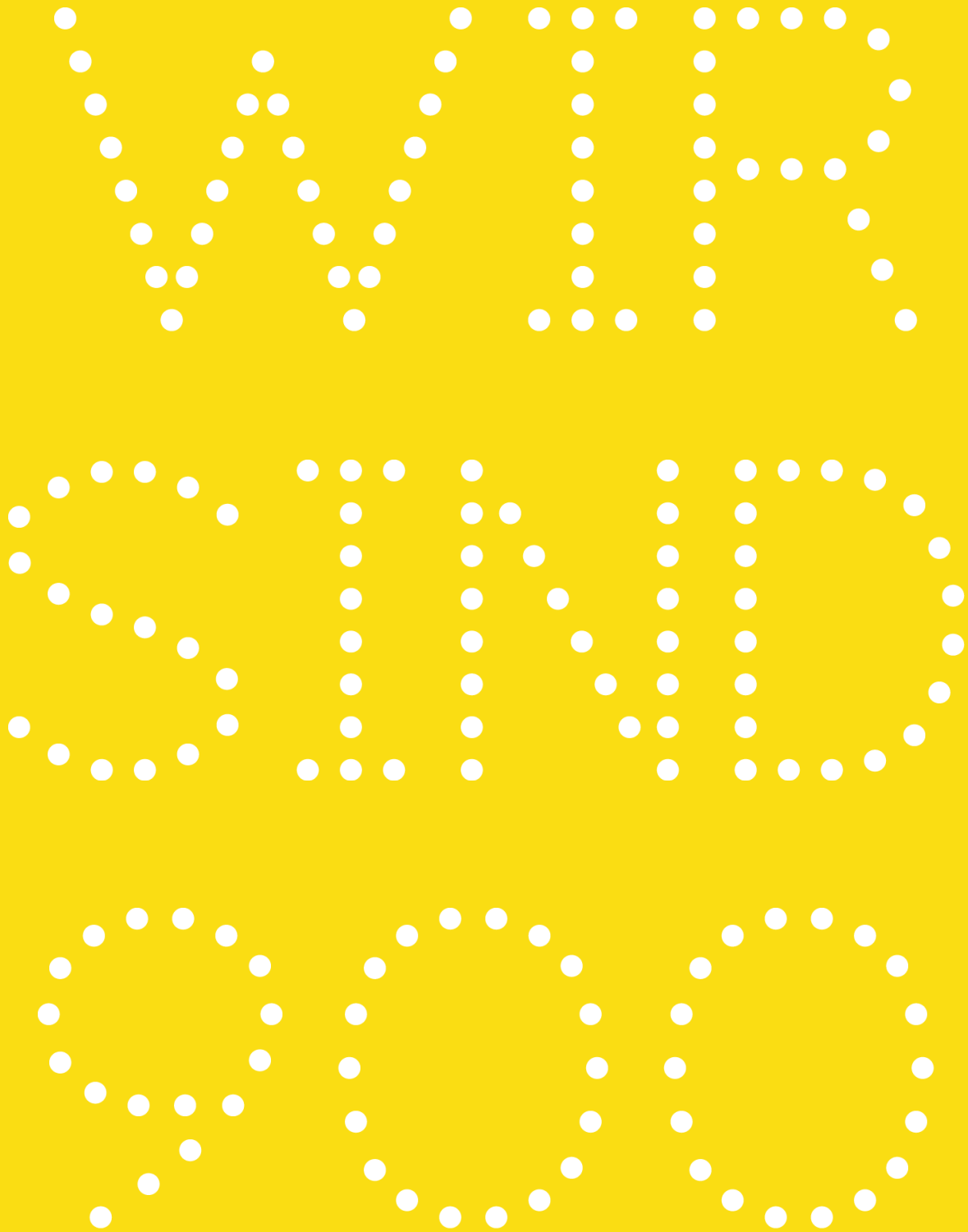
MG Ich sage *Ja*, wenn ich arbeite und angemessen bezahlt bin und *Nein*, wenn ich zu lange arbeitslos bin oder mein Gehalt nicht stimmt!

JK Wir danken dir für das Gespräch!

**Ihr seid herzlich
eingeladen, das
Gespräch mit uns
zu führen!**

Fragen und Einsendungen an:
dialog@szenografen-bund.de





Telefon und Fax
030 441 92 75
kontakt@szenografen-bund.de
szenografen-bund.de

Anschrift
Bund der Szenografen
im Theaterhaus Berlin Mitte
Wallstraße 32, Haus C
D-10179 Berlin