



SZENE IM GESPRÄCH

Oliver Proske

Bühnenbildner,
Geschäftsführer
und Technischer
Leiter eines
Musiktheater-
Ensembles

Studium an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, sowie an der Hochschule der Künste Berlin. Gemeinsam mit Nicola Hümpel Gründung von „Nico and the Navigators“ 1998 am Bauhaus Dessau.

Neben der kontinuierlichen Arbeit mit diesem Ensemble auch als freier Bühnenbildner, Ausstellungs-Designer und als Dozent in Bühnenbild-Workshops tätig. 2011 Auszeichnung mit dem George-Tabori-Preis.

Künstlerisches Selbstverständnis

JAKOB KNAPP
Was liebst Du am Theater?

OLIVER PROSKE
Das Zusammenspiel der Disziplinen und die Möglichkeit, die Sinne auf vielfältige Art anzusprechen, ist ein wichtiger Impuls für meine Arbeit. Zudem gehört Theater zu den flüchtigen, temporären Kunstformen und kann dadurch im besten Fall so zu einer der innovativsten werden. Auf der Bühne sieht man dem Werden beim Vergehen zu. Das ist doch spannend, oder?

Wie bist Du zum Theater gekommen?

Ich hatte schon immer ein weit gefächertes Spektrum an Interessen. Ausgehend von reinen Naturwissenschaften über Handwerk, Design und Musik, war da immer auch eine große Neigung zum Theater. Ich hätte aber nie gedacht oder gar geplant, in diesem Bereich zu arbeiten. Der Weg dorthin brauchte viele Etappen, die mein Denken und meine Arbeitsweise geprägt haben – einige davon für Theaterschaffende vielleicht eher

unüblich. Es war schon immer so, dass mein Kopf neben Lösungen auch Fehler produziert. Das ist für naturwissenschaftliches Arbeiten natürlich problematisch, aber für künstlerische Prozesse hervorragend. Die entscheidende Weiche stellte sich, als ich mit der üblichen aufwendigen Bewerbung und Mappenauswahl an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg im Fachbereich Produktdesign angenommen wurde. Hätte dies nicht geklappt, hätte ich einen Studienplatz für Mathematik gehabt. Das Interesse an diesem Fachbereich hat meine künstlerische Arbeit dennoch begleitet.

Im ersten Semester wurde ich in die Klasse des legendären Designers Dieter Rams aufgenommen. Er hat in den 60er Jahren mit seinen Entwürfen für die Firma Braun die Gestaltung von Elektrogeräten revolutioniert. Bis heute berufen sich Firmen wie Apple auf seine

Gestaltungsprinzipien. Sein Denken war gekennzeichnet von der Bauhausphilosophie, der Ulmer Schule und der Nachkriegszeit. Das bedeutete auch einen tiefen Glauben, mit einer guten, minimalistischen Gestaltung unserer Umgebung einen besseren, gerechteren, demokratischeren Menschen schaffen zu können.

Ich, der in den konsumorientierten 80er Jahren in Westdeutschland groß geworden bin, in denen Gestaltung zum Verkaufsargument wurde und somit eine Basis des Kapitalismus, konnte jedoch leider nicht mehr daran glauben, dass mit einer aufgeräumten Gestaltung eines Rasierapparates die Welt verbessert werden kann. Die Sehnsucht nach Sinnstiftung hatte ich jedoch durchaus mit ihm gemeinsam – und das hat mich dann eventuell auch zum Theater gebracht. Denn dies ist eine Kunstform, die den Menschen auf vielen Kanälen erreichen kann.

Nicola Hümpel, die damals an der gleichen Kunsthochschule studierte, plante 1997 mit einer kleinen Förderung einer Stiftung eine Performance am Bauhaus in Dessau. Weil ich Thema und Ort extrem spannend fand, entwickelte ich hierfür erstmals ein Raum- und Lichtkonzept.

Die Produktion hatte Premiere im historischen Arbeitsamt von Walter Gropius und wurde dann zu einem Gastspiel in die Sophiensäle eingeladen, die sich als freie Spielstätte in Berlin gerade gegründet hatte.

Direkt im Anschluss an die Gastspielpremiere wurde auf Radio 1 eine derart euphorische Kritik ausgestrahlt, dass wir von da an komplett ausverkauft waren und eine Zuschauerschlange vor der Kasse bis zur Straße stand. Der nächste Förderantrag beim Berliner Senat mit dem von uns gegründeten Ensemble „Nico and the

Navigators“ wurde bewilligt und seither waren wir so erfolgreich, dass es nie die Chance gegeben hätte, aufzuhören.

Das Jahr 1999: Die Strukturen für freie Theaterensembles waren noch am Anfang, die finanzielle Situation war katastrophal, das Interesse an Berliner Kunst international jedoch extrem groß. So starteten wir mit Gastspielen quer durch Europa. Strukturen dafür hatten wir keine, so wurde ich neben der künstlerischen Tätigkeit auch Geschäftsführer der Kompanie – und habe als Technischer Leiter bis heute mehr als 250 Gastspiele in 50 Städten betreut.

Inzwischen arbeiten wir sowohl als Gast an Schauspiel- und Opernhäusern, als auch weiter an eigenen Produktionen. In Berlin hat die Kompanie seit 2014 einen festen Haushaltsposten.



**Lucky days,
Fremder!**
Sophiensaele
1999
Foto: Iko Freese

Mein erstes gebautes Objekt 1999 für eine Performance war eine maigrüne Multifunktionswand, in der wir inhaltlich rund um das Thema Abschied arbeiteten. Mit einer kleinen Skizze und ordentlicher Selbstüberschätzung bin ich in die Hochschulwerkstätten gegangen, um die Raumsulptur dort zu bauen – ein echter Kraftakt.

Nahezu alle 117 Kacheln hatten unterschiedliche Maße, von der Mitte her wurden sie im Verhältnis einer Kettenlinie nach außen hin größer. Das es sich dabei schon um eine Art Bühnenbild handelte, war mir damals nicht so

genau klar. Oder vielleicht wurde es auch erst im Laufe der Zeit dazu, mittlerweile sehe ich diese übergroßen Multifunktionsmöbel immer häufiger auf Bühnen. Sogar der moldawische Beitrag beim Eurovision Song Contest schmückte sich mit einem ganz ähnlichen Objekt – und mit einem Titel, der sehr nach unserem damaligen Stück „Lucky Days, Fremder“ klang.

Ich frage mich, wer vor mir mit solchen Objekten gearbeitet hat – oder ob ich diese Form in meiner damaligen Unbedarftheit zufällig erfunden habe?



Anaesthesia
Nuits de
Fourvière Lyon
2011

Definierst Du für Dich einen Unterschied zwischen bildender Kunst und der Kunst des Bühnenbildners?

Welche Funktion hat für Dich ein Bühnenbild?

Meine Arbeiten müssen von den anderen Disziplinen – Tanz, Gesang, Performance – belebt werden, sonst bleiben die Räume leere Hüllen. Das unterscheidet mich vom bildenden Künstler. Wenn ich jedoch den Begriff Dekorationswerkstätten höre, überkommt mich ein kalter Schauer. Ich bin mit Büchern wie „Der leere Raum“ von Peter Brook zum Theater gekommen. An manchen Häusern „dekoriert“ der Bühnenbildner, dass passt für mich natürlich nicht, dann finde ich den Begriff Bühnenbauer eigentlich besser. Ich würde mich lieber allgemein als Künstler bezeichnen.

Die Bühnenräume von mir sind nie konkret, ich versuche eher ein reduziertes „Dazwischen“ zu finden. Es geht im besten Fall um einen wechselseitigen Dialog zwischen dem Raum und denen, die darin spielen. Ich versuche meistens Möglichkeiten anzubieten, die genutzt werden können, aber nicht benutzt werden müssen. Dinge, die man sich ausgedacht hat, überraschen häufig weniger als jene, die durch Zufall oder Glück entstehen. Szenen gelingen häufig dann am besten, wenn im Probenraum mit „offenen“ Objekten etwas passiert, dass ich mir nicht hätte ausdenken können.



Für eine Produktion am Residenztheater in München hatte ich ein sieben Meter langes, verdrehbares und begehbares Objekt gebaut, das sich von einer Art Bushaltestelle in einen DNA-Strang verwandeln konnte. Anhand dieses Objektes wurde mir einmal mehr der Unterschied zwischen einem Performer und einem klassischen Schauspieler klar. Die Spieler fragten, wo sie ihre Rolle und ihr Spiel in dem Ding verorten könnten. Das Bühnenelement brauchte jedoch eher Menschen, die es belebten – und nicht anders herum.

Wir haben das Element dann aus der Produktion herausgenommen, weil es im Kontext des Staatstheaters nicht funktioniert hat. Eine Zeitlang waren solche Objekte im Raum, die erst durch die Akteure zum Leben erweckt werden, eine meiner Spezialitäten. Inzwischen baue ich immer weniger solche Gebilde.

Welche Rolle spielt für Dich die Werkreue und was verstehst Du darunter?

Wir entwickeln unsere Stücke meist komplett frei anhand eines Themas, da stellt sich die Frage nicht. Wenn wir mit Werken von klassischen Komponisten arbeiten, versuchen wir diese ins Heute zu holen, ohne sie dabei zu zerstören. Dass dies mit unseren Arbeiten häufiger geglückt ist, macht unter anderem den Erfolg der Kompanie aus.

Wenn wir gelegentlich an Opern- oder Schauspielhäusern arbeiten, bin ich fasziniert davon, einen Raum anhand einer Handlung zu entwickeln. Das ist für mich etwas sehr Ungewöhnliches, ich mache das mittlerweile aber auch ganz gerne.

**Die Stunde
da wir
zu viel
voneinander
wussten**
Radialsystem V
2015



**Petite
messe
solennelle**
Kunstfest
Weimar
Foto:
Maik Schuck

Kannst Du den Prozess der Annäherung an ein Stück beschreiben?

Um eine grundlegende Richtung für ein Projekt zu entwickeln ziehe ich mich gerne auf unsere ehemalige LPG-Baracke in der Uckermark zurück. Da kann ich dann die Gedanken zweckfrei treiben lassen, das ist wichtig für mich. Die Zeiten dafür sind aber leider viel zu kurz und beschränken sich dann doch meist auf das Wochenende.

Wann / Wie
kommen Dir
die ersten Ideen?

Als freier Produzent bin ich permanent mit administrativen Aufgaben beschäftigt. Die kreativen Prozesse gliedern sich irgendwie dazwischen

ein. Oft kommen mir Ideen aber auch, wenn ich eigentlich etwas anderes mache. Da ich mir über die Jahre viel technisches Fachwissen angeeignet habe, würde ich den Entwurfsprozess im Detail dann als ein Abwägen zwischen kreativer Vision und technischer Machbarkeit beschreiben. Dieses Oszillieren der unterschiedlichen Arbeitsbereiche im schnellen Rhythmus würde ich als eine für mich typische Arbeitsweise beschreiben.

Schaust Du Dir andere Produktionen / Aufzeichnungen des Werkes an, für das Du einen Auftrag hast?

Dazu gibt es sehr selten die Möglichkeit, da wir kaum klassische Stücke bearbeiten. Ich sehe mir jedoch gerne andere Entwürfe an und versuche bis heute zu begreifen, was ein „normaler“ Bühnenbildner eigentlich macht. Ich habe das ja nie studiert und habe daher viele Bildungslücken.

Ist Dir ein Einklang zwischen
Deiner Idee und den Bedürf-
nissen der Darsteller wichtig?

Einklang ist schön, Kampf mit den Elementen kann aber auch ganz spannend sein. Das hat natürlich Grenzen.

Mit welchen Techniken arbeitest Du und wie wichtig ist für Dich der klassische Theaterraum?

Bevorzugst Du altbewährte Theater Techniken, wie die Kulissenmalerei, oder moderne, wie die Videoprojektion?

Experimentierst Du gerne? Wie spiegelt sich die Wahl der Techniken in Deinem Schaffen?

Handwerk spielt immer eine Rolle, dazu kommen exakte Wissenschaften wie Mathematik und Physik. Derzeit beschäftige ich mich auch mit digitalen Techniken. Ein Prinzip, das ich in den letzten Jahren häufiger variiert habe, war ein künstliches Portal etwa in der Mitte einer Raumbühne. Damit wird die Spielfläche näher an den Zuschauer herangezogen und dennoch ein gefasstes Gesamtbild erzeugt. Für die Produktion „Petite messe solennelle“ habe ich einen solchen Rahmen ausschließlich gerechnet – bei der Entwicklung und auch bei der Konstruktion.

Mich interessieren Formen, die unter gewissen Bedingungen nur so und nicht anders sein können – und für die Suche nach solchen Formen brauche ich die Naturwissenschaften. Bei diesem Objekt handelte es sich um eine abwickelbare Fläche, die vorne in ein Oval eingebunden war und hinten in eine logarithmische Spirale. Die Fläche musste der Vorgabe folgen, dass ihre Abwicklung auf der hinteren Seite eine Gerade ergibt. Die Lösung dieser Aufgabe war allerdings extrem aufwendig. Die Konstruktion bestand unter anderem aus einer luftdichten Kammer, durch die wir mit Luftunterdruck die Rückprojektionsfolie komplett faltenfrei einspannen konnten. Für



solche Experimente suche ich gerne nach Anregungen in theaterfernen Bereichen.

Nach Jahren großer gebauter Bühnenbilder arbeite ich derzeit viel mit digitalen Technologien. Wir haben eine Software entwickelt, mit der Live-Videoprojektionen über Cue-Listen gesteuert werden können. Im kommenden Jahr wollen wir im Rahmen des Bauhaus-Jubiläums ein Projekt mit Augmented-Reality-Brillen starten. Eine weitere spannende Technik sind Radiotracking-Systeme, mit denen die Position von einzelnen Darstellern auf der Bühne bestimmt werden kann. Für diese Projekte arbeite ich derzeit mit Programmierern zusammen, um spezielle Software zu entwickeln. In einem weiteren Experiment möchten wir mit einem Partitur-Follower das Licht im Raum steuern. Durch diese Techniken entmaterialisiert sich meine Arbeit im Moment ein wenig.

**Petite messe
solennelle**
Opéra-
Comique
Paris
2011

Wie sehr ist eine Lichtkonzeption schon Teil Deiner Raumidee?
Und wie stellst Du dir eine gelungene Zusammenarbeit mit einem Lichtdesigner vor?

Licht ist ein sehr wichtiges, immer noch unterschätztes und auch sehr komplexes Thema. Ich finde meine Lichtkonzepte häufig ungenügend, ohne genau sagen zu können, was eigentlich das Problem sein könnte oder was fehlt. An vielen Theatern wird Licht im Rhythmus der Szenen gedacht und einfach bei den Endproben hinzugefügt.

Dabei kann das Licht auch substantziell dramaturgisch mitarbeiten. Wir kooperieren gelegentlich mit Lichtdesignern, die mit und für Robert Wilson gearbeitet haben. Das waren nach meiner Erfahrung die einzigen, die mit diesem Medium auch eigene Handlungsstränge erzeugen und diese feinen Nuancen erreichen konnten, die ich mir wünsche. Eine exakte Lehre über das subtile Zusammenspiel mit Licht fehlt meines Erachtens noch.

Was schätzt Du an der Arbeit im Team? Findet ein intensiver Austausch zwischen allen Beteiligten statt? Was hilft Deiner Arbeit?

Ich glaube, als Bühnenbilder für feste Häuser zu arbeiten, ist ein sehr einsames Unterfangen. Die Entwürfe sollen ca. acht Monate vor der

Bauprobe eingereicht werden. Da weiß doch eigentlich noch keiner genau, was das für ein Projekt werden soll. Also schreitet man einsam voran. Nach einer ersten konzentrierten Solo-Phase ist mir die Arbeit im Team jedoch enorm wichtig. Zum Weiterdenken brauche ich Dialogpartner, sonst werden die Ideen eindimensional. Unter anderem deswegen ist mir die Arbeit in freien Strukturen immer wieder so wichtig, weil man dort die Abläufe und Phasen selbst besser bestimmen und kontrollieren kann.

Wie wichtig ist Dir die Gleichberechtigung im Team und siehst Du sie im Arbeitsalltag realisiert?

Gleichberechtigung ist insgesamt eine sehr interessante Frage. Wenn ich als Technischer Leiter oder Geschäftsführer der Theaterkompanie auftrete, wird mir häufig mehr Respekt entgegen gebracht, als wenn ich als Bühnenbildner einen Auftrag erfülle. Das kann natürlich an mir selbst liegen, aber ich habe eher den Eindruck, da läuft etwas ganz grundlegend verkehrt.

Durch welche Faktoren werden Bühne, Kostüm, Regie und Licht zu einem inhaltlichen und optischen Gesamtwerk?

Schwierige Frage, Ich weiß nicht, ob es dafür ein Rezept gibt. Eigentlich würde ich sagen, dass man den Arbeitsprozess gemeinsam gestaltet und die ganze Zeit im Dialog bleibt. Aus Erfahrung weiß ich aber, dass das noch nicht reicht. Es braucht vielleicht mehr auch ein Verständnis für die Arbeit des Anderen, das auf nonverbaler Ebene funktioniert und sich erst im Lauf der Zeit entwickelt.



**Petite messe
solennelle**
Opéra-
Comique
Paris
2011

Von welchen Faktoren ist
Deiner Meinung nach eine
gelungene praktische Umsetzung
Deiner Idee abhängig?

Eine durchdachte technische Planung ist für meine Arbeit sehr wichtig. Es gibt jedoch leider wenig gute Konstrukteure an den Theatern, die meisten gehen in die Wirtschaft, weil dort ganz anders bezahlt wird. Im Theaterbau werden meistens Einzelobjekte angefertigt, jedes Mal ein neuer Prototyp, der nur einmal gebaut wird. Da findet man zwangsläufig nicht immer auf Anhieb die besten Lösungen. In der Produktgestaltung gibt es normalerweise mehrere Konstruktionszyklen.

Das bedeutet, nach einem ersten technischen Entwurf fängt man von vorne an, wobei die gewonnenen Erkenntnisse in die Ausführungsplanung einfließen – oft in mehreren Stufen. So etwas kennt kaum jemand am Theater – und es fehlt auch die Zeit dafür, obwohl man durch solche Verfahren auch Prozesse in den Werkstätten optimieren könnte. Für eine gelungene Umsetzung ist es zudem natürlich unverzichtbar, dass ausreichend Arbeitszeit in den einzelnen Gewerken und ein adäquater Material-Etat vorhanden ist.

Erarbeitest Du Deine
Bühnenbilder mit Hilfe eines
Modells? Mit welchen anderen
Mitteln arbeitest Du?

Gestalten ist für mich in erster Line ein gedanklicher Prozess, den ich dann mit kleinen Skizzen weiter ausformuliere. So wie erlernte Sprache eine Basis des Denkens ist, sind die 3D-Funktionen der CAD Programme nach 25 Jahren zu meinem räumlichen Vokabular geworden. Ich arbeite an

Modellen im Kopf, als wären diese auf dem 3D-Computerprogramm dargestellt. Ich beobachte diese Arbeitsweise an mir, sehe sie aber auch durchaus kritisch. Die Modelle werden meistens von Assistenten gebaut, ich fälle eher selten Entscheidungen daran. Sie dienen eher dazu, anderen Partnern den Entwurf zu veranschaulichen.

Mit welchen künstlerischen
Mitteln stellst Du das Ergebnis
Deiner Arbeit dar?

Je nach Projekt kann das sehr unterschiedlich sein. Wenn ich für feste Theater arbeite, bauen wir meistens etwas zur Veranschaulichung mit dazugehörigen, detaillierten Zeichnungen in 2D und 3D. Für ein komplexes Projekt hatte ich eine Animation der Bühnenabläufe gerendert, das hat extrem gut zur Verständigung beigetragen.

Wenn ich das Bühnenbild selber baue, mache ich meist eine möglichst detaillierte technische Ausführungsplanung – und das am besten im Team mit den Handwerkern, die auch schon in den Entwurfsprozess mit eingebunden sind.

Wie viel Fachwissen hast Du in
den verschiedenen Handwerken,
die am Theater zum Einsatz kommen,
wie hast Du sie erworben?

Ich bin mit Handwerk groß geworden, mein Onkel hatte eine Schreinerei und meine Oma war Schneidermeisterin. Nach dem Abitur gab es eine kurze Phase, in der ich überlegt hatte, Modedesign zu studieren. Da ich schon immer gerne tief in die Details eingedrungen bin und an Hintergrundwissen interessiert war, belegte ich damals einen Schnittkonstruktionslehrgang bei M. Müller & Sohn für das Maßschneider-



Herrenhandwerk. Im Produktdesign-Studium spielte das Handwerk dann auch eine große Rolle und es gab umfangreiche Kurse in den Hochschulwerkstätten. Objekte zu konstruieren gehörte natürlich auch mit dazu, das würde ich eigentlich auch als Handwerk bezeichnen. Auch in den letzten 20 Jahren habe ich viel Zeit in Werkstätten verbracht. Die Zeiten, in denen ich mein bester Handwerker war, sind aber glücklicherweise vorbei.

Auch wenn ich für Theater entwerfe, ist mir dieses angesammelte Wissen ausgesprochen wichtig. Allerdings ist es auch eine sehr große Herausforderung, mich nicht in die Produktionsprozesse einzumischen, wenn ich dann vor Ort bin.

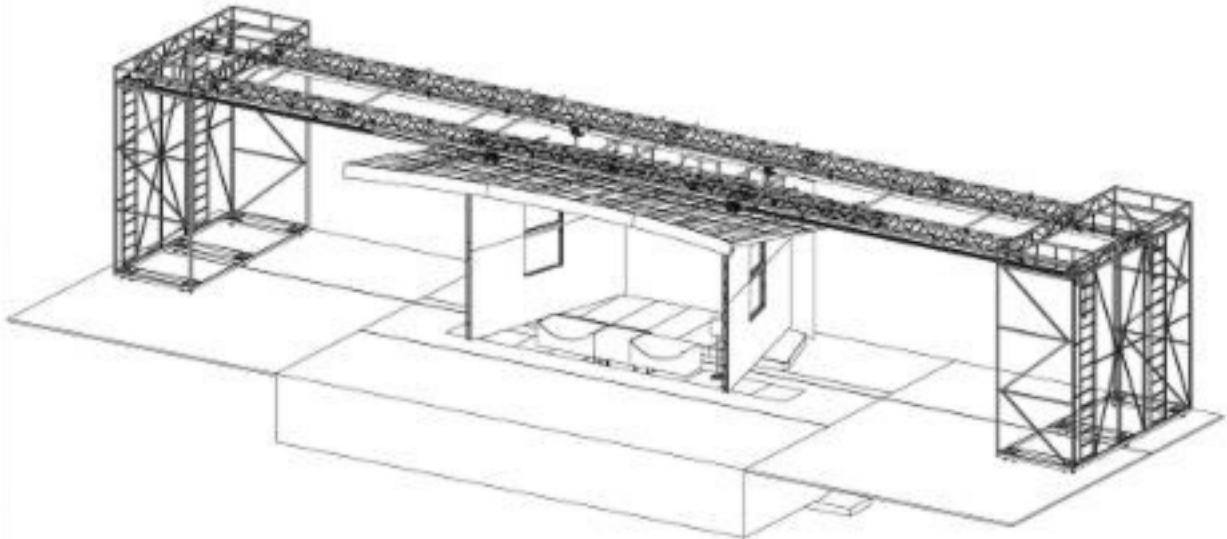
Wie groß ist Deine Kompromissbereitschaft, wenn eine praktisch machbare Idee aus theaterinternen Gründen nicht hundertprozentig umgesetzt werden?

Wenn künstlerisch etwas nicht passt, versuche ich uneitel darauf einzugehen. Wenn etwas jedoch aus Dispositionsgründen nicht funktioniert, finde ich das extrem ärgerlich.

**SILENT
SONGS into
the wild**
Konzerthaus
Berlin
2017
Foto:
Dirk Bleicker



Produktion:
Reigen
Oper Stuttgart
2016
Foto: Dieter
Hartwig



Wie flexibel willst Du sein, wenn es um Änderungen Deines Bildes während der Proben geht?

Ich bin gerne flexibel, die Theater tun sich damit schwer. Wenn wir frei produzieren, proben wir in unterschiedlichen Blöcken. Das ist ein hervorragendes System, da die Proben ohne fest zementierten Bühnenbildentwurf starten können und ich ein Gefühl für die Produktion bekomme.

Dann gibt es eine viermonatige Probenpause, in der ich das Bühnenbild weiterentwickeln kann und es im Anschluss gleich im Team baue, damit alle Elemente für den zweiten Problock vorhanden sind.

Wird die Ästhetik eines Theaterabends ausreichend in der Kritik berücksichtigt?

Ich glaube Theaterkritiker, verstehen oft nicht genau, was wir eigentlich machen. Sie versuchen häufig, die Arbeit über ihre symbolischen Zusammenhänge zu begreifen oder suchen nach der Verortung der Schauspieler darin.

Die Kritikertexte sind naturgemäß von sprachlichem Denken geprägt, dabei gibt es jedoch auch andere Betrachtungsweisen. Ich denke eher räumlich. Das ist aber, wie ich glaube, auch ganz allgemein eine Zwickmühle.

Wie kommst Du zu neuen Aufträgen und wie gestaltet sich die Vertragsanbahnung?

Wir produzieren selber oder werden von Häusern gefragt. Auf Intendanten direkt zuzugehen, hat selten etwas bewirkt, mit Agenten zu arbeiten auch nicht. Ich muss in eigener Sache

häufig Vertragsverhandlungen mit anderen Künstlern führen, das finde ich gelegentlich sehr hart. In Theatern dann mal auf der anderen Seite zu stehen, gefällt mir ganz gut.

Sprichst Du über Geld? Warum, warum nicht? Und falls ja: mit wem?

Über Geld zu reden finde ich wichtig. Es darf nicht passieren, dass Bühnen- oder Kostümbildner nicht über ihre Gage reden, weil ihnen ein sehr niedriges Honorar peinlich ist und ihr Marktwert damit sinken könnte. Umgekehrt ist es auch fragwürdig, wenn nicht über bessere Gagen geredet wird, da man sich hierdurch einen strategischen Vorteil anderen gegenüber erhofft.

Wir stehen ja als Freiberufler alle miteinander in Konkurrenz – das ist zwar jedem klar, es hat aber Mechanismen zur Folge, die man sich genau ansehen sollte.

Ansonsten finde ich es auch allgemein wichtig, über Geld zu reden. Wie viel Subvention bekommt ein Theater? Was verdienen der Technische Leiter oder der Intendant im Vergleich?

Wie viel Geld wird in Deutschland für Bühnenbilder ausgegeben, wenn man alle Kosten in Betracht zieht: Handwerker für die Produktion, Techniker und weitere Angestellte für den täglichen Betrieb wie z.B. das regelmäßige Auf- und Abbauen sowie der ganze administrative Bereich. Zudem der Apparat mit Ober- und Untermaschinerie, die Werkstätten – und zuletzt als kleinster Teil die Materialkosten.

Dies in ein Verhältnis zu setzen mit den Summen, die Bühnen- und Kostümbildner sowie Lichtdesigner in Deutschland verdienen, fände ich sehr spannend.

**SILENT
SONGS into
the wild**
Konzerthaus
Berlin
2017
Foto:
Dirk Bleicker



Ist eine vollwertige Arbeit an
einer szenischen Lösung durch
Dein Honorar abgedeckt?

Das kommt sehr auf das Projekt an. Häufig arbeite ich an Projekten länger, als es ursprünglich geplant war. Darunter leidet dann die Verhältnismäßigkeit des Honorars. Dafür bin ich häufig selbst verantwortlich. Und zudem haften ja finanziell häufig für die Gesamtkosten eines Projektes.

Würdest Du diesen Beruf wiederwählen, wenn Du noch einmal von vorne anfangen könntest?

Diese Frage würde ich voraussichtlich teilweise unterschiedlich beantworten. Die Freiheit, die ich habe, ist großartig – und ein Fluch zugleich.

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

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

© Bund der Szenografen e.V., Berlin 2018

