

Interview #14

**Sebastian
Hannak**



**Bund der
Szenografen**

Interview

#14



© DeDa-Productions

Sebastian Hannak

Sebastian Hannak studierte Bühnen- und Kostümbild an der Kunstakademie Stuttgart bei Jürgen Rose und Martin Zehetgruber. Er gestaltet Räume für Oper, Ballett, Tanztheater und Schauspiel, seine Arbeit führte ihn an zahlreiche Häuser im In- und Ausland. Mehrfach wurden seine Arbeiten zum Raum des Jahres nominiert und ausgestellt. Für seine Raumbühne HETEROTOPIA erhielt er 2017 den Theaterpreis DER FAUST sowie im selben Jahr den Weltenbauer Award für KABALE UND LIEBE. Er war Stipendiat der Akademie Musiktheater Heute, war dort Juror für Bühnen- und Kostümbild und ist heute im Alumnibeirat. Er hält Vorträge und Seminare, u.a. an der Burg Giebichenstein Halle, der Prager Quadriennale und hatte einen Lehrauftrag im Sommersemester 2019 an der Hochschule Mainz. Regelmäßig veröffentlicht er Textbeiträge in Fachzeitschriften. 2018 erschien das Buch „Raumbühne HETEROTOPIA - Neue Perspektiven im Musiktheater“ im Verlag Theater der Zeit.

Sebastian Hannak ist verheiratet und hat 2 Kinder. Er lebt und arbeitet in Heidelberg. Zurzeit erarbeitet er ROMEO UND JULIA als Ballett mit Choreograf Reginaldo Oliveira für das Landestheater Salzburg und PARSIFAL mit András Almási-Tóth für die Staatsoper Budapest.

www.sebastianhannak.com

Interview

#14

Sebastian Hannak

JAKOB KNAPP Wie bist du zum Theater gekommen?

SEBASTIAN HANNAK Die Welt der Bilder hat mich früh fasziniert. Alles was visuell aufregend war hat mich angesprochen, ich bin immer gerne in Museen gegangen, habe in meiner Jugend mit Graffiti angefangen und war lange in der Graffitzene aktiv, fand verquere Sammelsticker toll, Bildbände von den Palästen Venedigs, Walt Disneys LUSTIGE TASCHENBÜCHER mit eigenen Fassungen von AIDA, HAMLET und DER FLIEGENDE HOLLÄNDER, die verrückte grafische Gestaltung der Skateboardszene und die seltsam narrative Bildsprache von Musikvideos. Bücher und Magazine hatten auf mich einen großen Einfluss, es gab noch nicht die Weitläufigkeit des Internets. Was Bühnenbild als Beruf sein kann, habe ich bei einer Hospitanz, die zur Assistenz wurde, gemerkt - für Opern und Ballett begleitete ich den Bühnen- und Kostümbildner Hans-Martin Scholder, noch vor dem Studium. Mein Einstieg war gleich der in die großen Bilder und die Musik, und die Musik barg für mich nochmal eine ganz eigene Faszination. Mozart, Berg, Bartok, Richard Strauss waren mir sehr wichtige Einstiegshilfen, es sind jeweils so extreme Musiken! Musik ist für mich ein wichtiger Impuls: das Hören und Umsetzen einer Hörerfahrung in Bilder. Zur Zeit meiner Assistenzen, um 1998, wirkte Oper eher im beruflichen Spätwerk angesiedelt, also dachte ich, bevor ich 50 bin, lande ich da niemals. Aber schon bald darauf wurden auch jungen Regisseuren und Bühnenbildnern Opern angetraut, und so kam ich zu meinem „Traumberuf“. Ich habe mit Musiktheater angefangen, dann kam Tanz dazu und dann Schauspiel. Mittlerweile arbeite ich ungefähr gleich

viel für die verschiedenen Sparten.

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

SH Ich finde schon, dass es einen Unterschied gibt. Es gibt zwar Bühnenräume, die auch als Kunst funktionieren könnten, aber am besten funktionieren sie als das gemeinsam erschaffene Kunstwerk im Zusammenspiel von allen Einzelkünstern. Es gibt definitiv einen Unterschied in der Rezeption: Keiner argumentiert (in der bildenden Kunst), dass früher schönere Ölgemälde gemalt wurden, sondern Galerien und Museen haben es geschafft, das „Neue“ cool und begehrt zu machen. Daran müssen wir noch arbeiten am Theater.

JK Welche Funktion hat für dich ein Bühnenbild?

SH Der Raum schafft die Möglichkeit, eine Geschichte, einen Text, eine Musik jeweils anders wahrzunehmen. Durch Imagination nähere ich mich dem Stück - und nutze die Fiktion der Raumfindung, um wiederum beim Rezipienten Denkprozesse auszulösen. Ich habe für mich zwei ganz unterschiedliche Herangehensweisen entwickelt, die die Fiktion nutzen, um Imagination Raum zu geben. Das sind einerseits sehr abstrakte und oft mechanisch wandelbare Räume, und andererseits die Bespielung des gesamten Theaterraums in der RAUMBÜHNE.

JK Welche Rolle spielt für dich die Werkzeuge und was verstehst du darunter?

SH Ein Werk wurde ursprünglich mit einer In-



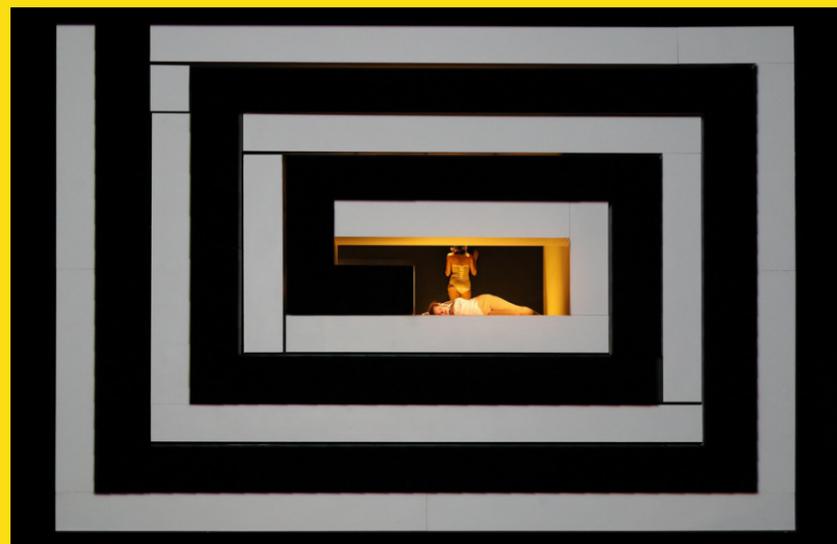
Ariadne auf Naxos, Oper Halle, 2019 / © Hannak

Interview

#14



Aschenputtel, Hessisches Staatsballett, Staatstheater Wiesbaden/Staatstheater Darmstadt, 2015 / © Hannak



Rosenkavalier, Theater Bremen, 2019 / © Hannak

tention geschaffen, und oft lassen sich die Hintergründe der Intention von Autor, Zeitgeschehen und Stück noch erschließen. Ich bin sehr gern werktreu, wenn es darum geht, diesem Werk die Treue zu halten. Ich kann mich dazu verhalten, oft entdecke ich Verknüpfungen zu einem Hier und Heute, die mir interessant genug erscheinen, um sie zu erzählen. Dass eine gewisse Form der Aufführung festgelegt wurde, an die man sich zu halten habe – „Der Autor/Komponist hätte diese Umsetzung nie so gewollt!“ – daran glaube ich nicht. Der Werkbegriff ist zudem schwer greifbar: Es ist selten eine hermetisch geschlossene Form vorhanden, die Autor*innen/Komponist*innen waren sich als Macher*innen selbst ja auch der Sachzwänge der Bühnen durchaus bewusst und haben Strichfassungen autorisiert, uminstrumentiert, etc. – eher haben Verlage oder Erben das Werk als solches festgelegt und möchten daran aus unterschiedlichen Gründen nicht rütteln lassen. Für die Umsetzung im Theater entscheiden wir uns gemeinsam als Team für eine Form, die die eigene Aussage betont, die aber auch Teil des Werkes ist. Ein zeitgenössischer Komponist sagte mal in einem Interview, er mache sich gar nicht mehr die Mühe, Ortsangaben zu schreiben, weil man sicher sein könne, dass man genau das *nicht* zu sehen bekommt. Trotzdem nähere ich mich so einem Stück. Ich lese gerne, dass das Stück an einem See in Norditalien spielt, oder in einem Keller, oder bei den Göttern – umso schöner ist der Moment, wenn ich meinen Zugang dazu gefunden habe. Text, Musik, Entstehungszeit, Rezeptionsgeschichte, Literatur, Magazine, Bildbände, Kritiken, Gespräche, alles fließt in die Recherche ein. Ich schaue immer sehr akribisch, was gerade entsteht in diesem Kon-

text, was andere Kolleg*innen, Häuser, Teams gerade daraus machen. Wie wurde es bisher gemacht? Welche Positionen wurden bezogen? Ich möchte vermeiden, einen Stückzugang zweimal zu erfinden. Erste Ideen entstehen immer da, wo eine Verbindung zu mir entsteht, das kann auch ein Kurzschluss sein. Wo Funken entstehen – bei der Oper ist es beim Anhören, beim Schauspiel beim Textlesen, beim Tanz, beim Nachdenken und Reden über den Stoff, erste Musikideen. Im Kern versuche ich für mich die Frage zu beantworten: What’s the problem? Tagträumen hilft mir zudem dabei, Bilder zu imaginieren. Damit meine ich die Fähigkeit, im Kopf Dinge durchzuspielen oder bereits eine zweite, visuelle Ebene tatsächlich zu sehen und im Kopf auch zu verbiegen oder zu variieren, wie ein Fluidum, das immer festere Form annimmt. Ich kritzele manchmal erste Ideen-skizzen in das Textbuch, oder in mein Telefon. Dann fange ich im Modell an, manchmal fange ich einfach erratisch an zu bauen – aus dem Bauen entstehen Dinge, und diese prüfe ich dann immer konkreter, im Maßstab, in das jeweilige Haus passend. Aber zuerst ist die Idee, und meistens ist mit der Regie ausgelotet, wohin die Reise gehen soll: ob abstrakt oder konkret, und was genau uns jeweils daran interessant scheint. Dann erst mal alleine eine Position oder Meinung zum Stück zu entwickeln ist für mich ganz wichtig. Nur so bin ich auch ein guter Gesprächspartner im Team.

Fortsetzung Seite 9

Interview

#14



Shunkin, Staatstheater Saarbrücken, 2018 / © Hannak

JK Kannst du etwas näher beschreiben, wie du zu deinen abstrakten Räumen findest? Was abstrahierst du? Wie funktioniert die Übersetzung konkreter Handlungsorte und oft sehr konkreter Zeitbezüge in so abstrakte Formen?

SH Ich übersetze Themen, die mir von zentraler Bedeutung erscheinen, in Raum. Meine Raumgestaltungen entstehen grundsätzlich inhaltlich - eben „what’s the problem“, was sind die im Stück zu verhandelnden Fragen und Probleme? - darauf suche ich meine Antwort im Raum. Meist entstehen absolut unpraktikable Räume, fast durchweg in einem lichten Grau, meist keine Möbel, kaum Requisiten. In diesen Räumen ist der Blick komplett auf den Menschen und das Spiel gerichtet. Durch die Reduktion auf ein Zeichen und das zusätzliche Verwenden einer Mechanik verdeutlicht der Raum Zustände, in denen die Figuren sich befinden, er vermittelt eine Stimmungslage. Die Mechanik, die ich dazu erfinde, habe ich im Nachhinein oft in Schlagworte zusammengefasst - bei KABALE UND LIEBE z.B. die Mechanik der Intrige - ein Rad, das sich beständig und bedrohlich dreht und verändert - die Mechanik der Befreiung bei MOMO, die Mechanik der Erkenntnis für LEBEN DES GALILEI, die Mechanik der Erinnerung für die Oper PHÄDRA. So erlebt man als Zuschauer das Zusammenspiel von Handlung und Bewegung.

JK Wie gehen Regisseur*innen mit deinen Räumen um? Einen Zustandsraum zu erfinden ist das eine - faszinierend genug - aber sowohl der/die Regisseur*in als auch das Ensemble müssen sich auf so einen Raum einlassen, auf Requisiten und konkrete Bezüge verzichten, das kann eine große Herausforderung sein.

Du arbeitest mit verschiedenen Regisseur*innen zusammen, also gerade nicht mit nur einem/einer, der/die eine klare Affinität zu abstrakten Räumen hat. Wie funktioniert das?

SH Diese Räume werfen die Figuren darin ganz auf sich selbst zurück, erst mal unabhängig davon, ob für Schauspiel, Tanz oder Oper, damit ist jede/r Regisseur*in beschäftigt. Im Tanz stellen die abstrakten Räume die Körper der Tänzer in den Vordergrund, im Schauspiel und der Oper rückt der Körper zwar auch in den Vordergrund, das Hauptaugenmerk liegt aber hier eben nicht ausschließlich auf dem Körper als Ausdrucksmittel, sondern der Sprache oder dem Gesang. Da der Körper sich zu nichts anderem verhält als zum Umraum und den Spielpartner*innen, ist oft ein Teil der Arbeit in solchen Räumen, ein Spannungsverhältnis der Figuren im Raum aufzubauen. Da ich eng mit den Regisseur*innen und Choreograf*innen zusammenarbeite, suchen wir gemeinsam nach dem Grad der Realität in den Stücken, dieser Wirklichkeit, die uns relevant und erzählenswert erscheint. Ich denke auch die Regisseur*innen haben Spaß daran, ich werde ja zum Teil explizit für eine andere Raumlösung gefragt, und verbunden mit einer Mechanik macht es, glaube ich, auch Spaß, sich an solchen Räumen abzuarbeiten, da sie Abwechslung und auch Widerstände bieten. Die Räume entwickle ich zudem anhand praktischer architektonischer Gesetzmäßigkeiten, so dass man z.B. in LEBEN DES GALILEI auch ohne Stuhl sitzen kann, da die Stufen Sitzhöhe haben, und gerade so auf- und absteigen, ohne eine extra Treppe zu benötigen. Verdi schreibt, sein künstlerisches Credo sei, „die Wahrheit zu erfinden“ sei besser als sie nachzuzahlen, und das gefällt mir: eine Wirklich-

Interview

#14



Frau vom Meer, Theater Bonn, 2017 / © Hannak



Prometheus, Staatstheater Saarbrücken, 2019 / © Hannak

keit gemeinsam zu erfinden.

JK Experimentierst du gerne? Und nutzt du in deiner Arbeit auch neuere Möglichkeiten wie 3D Druck, AR, VR, wie nutzt du digitale Medien?

SH Ich experimentiere sehr gerne, viele meiner Räume sind aus dieser Experimentierfreudigkeit heraus entstanden. Ob das Mechaniken sind, die die oft sehr abstrakten Bühnenbilder in sich immer wieder überraschend verändern, oder eine Raumbühne, welche die Seh- und Hörgewohnheiten verändert. Ich erfinde auch gerne, wenn ich mit den Ergebnissen nicht zufrieden bin. Für das Projekt TIGER UND LÖWE am Staatstheater Karlsruhe z.B., haben wir eine dickflüssige, pechschwarze Tinte hergestellt, die die Bühne flutet - ich habe solange mit Herstellern und Machern telefoniert und zusammengerührt, bis das Ergebnis zufriedenstellend und auswaschbar war. Ich habe einen Mini-Beamer, um Video zu simulieren und arbeite auch viel mit dem Computer, aber ich bin mit Modellbau ganz analog. Mich würden 3D Druck und Lasercutter sehr interessieren, und wie man das zweckdienlich auf der Bühne einsetzen kann, bräuchte zum experimentieren aber die Apparate in meiner unmittelbaren Nähe. Bei meinem Lehrauftrag im Sommersemester gab ich den Studierenden die Aufgabe, einen Teil des Modells in 3D zu drucken, es waren tolle Ergebnisse. An der Oper Halle haben wir für das Verdi Requiem mit der Kunsthochschule Burg Giebichenstein für eine aufwendige Virtual Reality Installation kooperiert. Diese führte die Zuschauer in die Stadt, als diese noch nicht zerstört war - wir haben also auf Basis des Grundrisses der Raumbühne Babylon und

alles, was auf der Bühne zu sehen war, eine komplette Stadt in VR entworfen, es gab sogar animierte Bewohner. Einige Zuschauer konnten das mit der VR Brille erleben, die anderen konnten es als Übertragung auf der Leinwand verfolgen. Das war verhältnismäßig aufwendig, es flossen über 1000 Arbeitsstunden ein, die außerhalb einer Kooperation nicht zu leisten gewesen wären. Ich glaube das Experimentieren sollte zunehmen am Theater - gar nicht um Schritt mit der Technik zu halten, einfach um Formate auszuloten, neue Erlebnisse zu ermöglichen. Als ich das erste Mal VR auf einer Ausstellung in Frankfurt selbst erlebt habe, war ich sofort fasziniert.

JK Wie sehr ist Licht und Video schon Teil deiner Raumidee?

SH In jedem Modell arbeite ich mit Licht. Ich mache meistens aufwendige Modellbeleuchtung, um vorher festzustellen, welche Lichtrichtung gut funktioniert. Außerdem ist es Teil der Vermittlung: schöne Modellfotos machen Lust auf das Projekt, z.B. für Werkstattabgaben und um im Team zu vermitteln, wie es aussehen könnte. Für Video gilt das Gleiche: ich kann einen Eindruck anhand kurzer Videos vermitteln, so dass man sich vorstellen kann, wie das mit Video aussehen würde.

JK Was schätzt du an der Arbeit im Team?

SH Dass etwas entsteht, was durch den Einzelnen alleine nicht zustande gekommen wären. Ich schätze an der Arbeit im Team darum auch die Reibung. Ideen von allen Beteiligten nehme ich sehr ernst und versuche dann, dem Ursprung des Impulses nachzugehen, gerne im gemeinsamen Gespräch. Ich erwarte von



Interview

#14



Der fliegende Holländer, Oper Halle, 2016 / © Falk Wenzel



Fremd, Musiktheater von Hans Thomalla, Forum Neues Musiktheater der Staatsoper Stuttgart, 2006 / © Hannak

meinen Partnern keine Raumideen. Ich schätze gegenseitige Achtung, Wertschätzung und Ehrlichkeit - bei vielen der Themen, die wir auf der Bühne erzählen, ist eine eigene und ehrliche Meinung gefragt.

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

SH Als ich nach dem Studium angefangen habe zu arbeiten, habe ich mir immer gesagt, dass die Gage nicht ausschlaggebend sein kann für meine Arbeit. Ich wollte mich davon freimachen, das Geld, das ich bekomme, als Gegenleistung für meine Arbeit zu sehen - weil es natürlich in keinem Fall das deckt, was ich reinstecke, ich bin da auch zu mir sehr kompromisslos gewesen. Jetzt, da wir seit 14 Jahren auch Kinder haben, möchte ich mich nicht mehr davon freimachen. Trotzdem habe ich auch meinen Frieden damit geschlossen, dass der Beruf nun mal selten hervorragend bezahlt ist.

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

SH Eine gute Präsentation hilft allen, sich einen Überblick zu verschaffen, was verlangt wird. Ich versuche oft frühzeitig zu vermitteln, dass manche Details noch nicht entschieden sind und sich während der Proben Dinge ergeben können, die wir nicht vorhersehen können. Zudem schreibe ich einen zusätzlichen Text, in dem ich den Raumentwurf kurz beschreibe, und was offene Fragen von mir sind.

Das Fachwissen habe ich hauptsächlich vom Arbeiten am Theater, die Anforderungen an den Bau sind doch oft sehr ähnlich, und gewisse Fertigkeiten frage ich auch gerne einfach nach - wie etwas an anderen Häusern gelöst wurde - wie hat z.B. Johannes Schütz diesen fragilen Aushang so sauber gespannt bekommen an der Komischen Oper? (Mit Stahlseilen). Modell bauen und Pläne mit Hand zeichnen habe ich während meiner Assistenzen gelernt, und im Studium dann vertieftes Modellbauen, arbeiten mit Photoshop und CAD-zeichnen; Fotografieren habe ich mir schon vor dem Studium selbst beigebracht und mein Wissen immer erweitert. Da wir im Studium auch viele Projekte selbst gemacht haben und ich mehrere Kurzfilmprojekte an der Filmakademie Ludwigsburg gemacht habe, habe ich auch viel Erfahrung im schnellen Erstellen von Ideen und ihrer Umsetzung gesammelt.

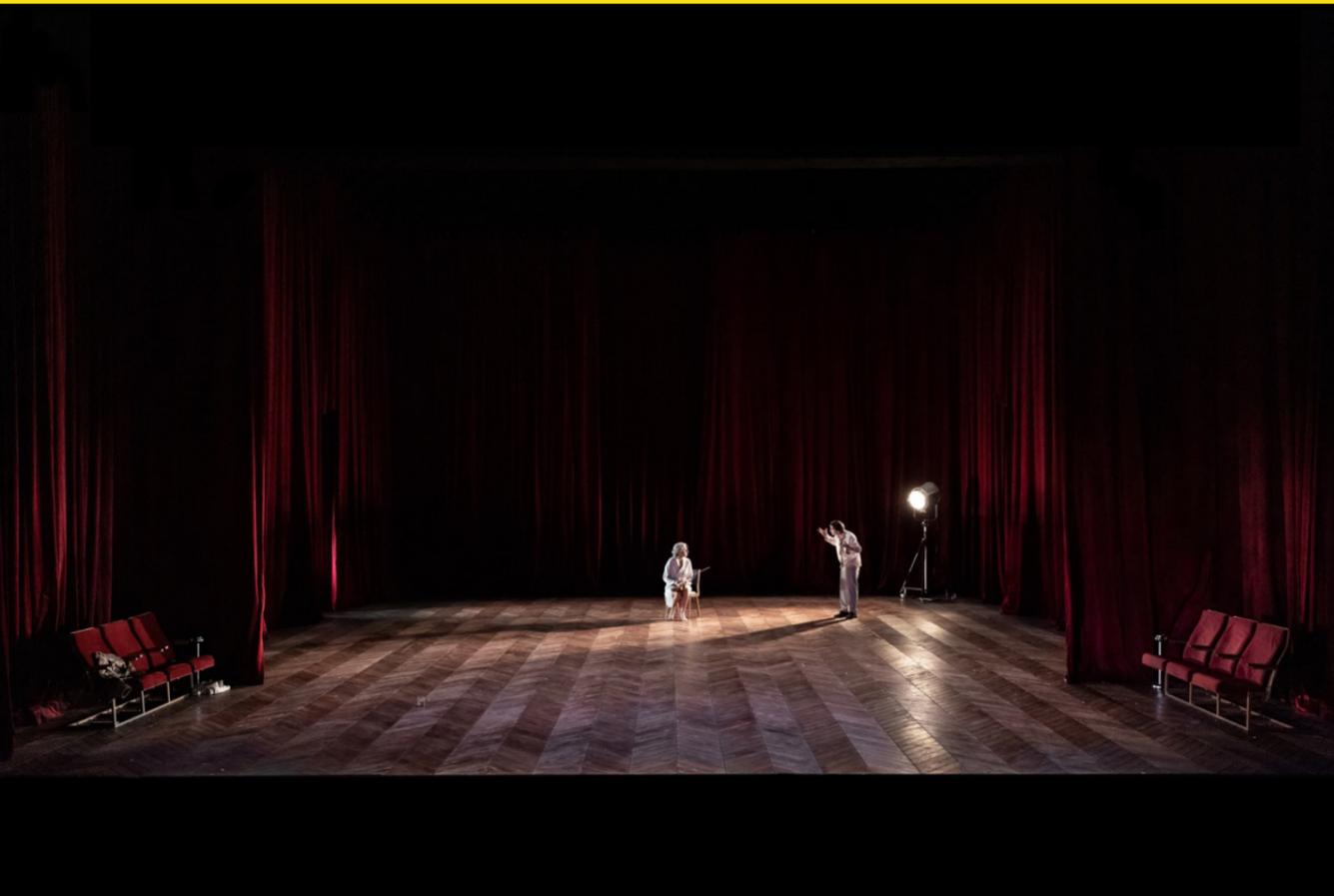
Firmen für Sponsoring zu akquirieren mache ich bis heute gerne. Es klappt nicht immer, aber die Bereitschaft ist doch hoch genug, dass es sich lohnt.

Ich gehe auch gerne auf Fachmessen wie z.B. die PROLIGHT UND SOUND, aber meistens wird an den Häusern noch nicht mit der Technologie gearbeitet, die gerade ausgestellt wird - wie die neueste LED Beleuchtungstechnik oder LED-Screens. Ich verlasse mich auch auf die Menschen, die an den Häusern Fachwissen haben, da gibt es eine ganze Menge zu lernen.

Ich bin aber auch immer wieder erstaunt, dass es für manche Dinge keine mir bekannte Patentlösung gibt - die Verkleidung von Zargen und das praktische Bremsen und Lösen derselben z.B. sind bislang ungelöste Rätsel im Repertoirebetrieb - auch wenn ich dafür bis

Interview

#14



Langen Tages Reise in die Nacht, Theater Bonn, 2019 / © Hannak

jetzt mindestens 3 Lösungen von 3 Häusern kenne.

JK Wie flexibel bist Du, wenn es um Änderungen deines Bildes während der Proben geht?

SH Ich halte mich für einen äußerst flexiblen Menschen, und machbare Änderungen kann man im Team gut besprechen - oft kommt man ja gemeinsam auf etwas, wenn die Originalbühne steht und man die Regie das erste mal darin sieht. Das hat natürlich auch mit der Probebühnenmarkierung zu tun. Aber viele meiner Bilder sind nicht mehr grundlegend veränderbar, das liegt einfach in der Reduktion, die ich manchmal betreibe: weniger als eine Scheibe wie bei KABALE UND LIEBE geht dann nicht.

JK Von welchen Faktoren ist deiner Meinung nach eine gelungene Umsetzung deiner Idee abhängig?

SH Voraussetzung ist, dass ich meine Idee für gut halte. Wichtigster Faktor ist dann eine gute Kommunikation im Vorfeld im Team und in den Werkstätten, und das Verfolgen der Idee im Probenprozess.

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?

SH Im Idealfall entsteht ein interessantes Geflecht aus den Ideen aller, die in den Theaterabend einfließen und diesen ausmachen. Ich wüsste nicht, wie man dann meinen Anteil wieder herausarbeiten könnte.

Was die Kritik angeht, gibt es zuallererst immer weniger Kritiker*innen, aber viele kritische Stimmen. Letztere werden Dank der sozialen Netzwerke noch verstärkt, da diese hierfür ein Forum bieten. Wer sich auf Nachtkritik oder den Kommentarleuten mal umsieht wird sehen, dass jeder eine Meinung hat, teilweise geht es dort etwas entfesselt zu. Das betrifft seltener ausschließlich die Ästhetik, als die Gesamtentscheidung, wie wir als Team einen Abend gestaltet haben. In der professionellen Kritik sehe ich wiederum schon, dass es ein Interesse gibt, die Ästhetik zu beschreiben, aber auch hier, denke ich, fehlen mitunter die Parameter, dies zu tun. Es sollen ja auch die Sänger*innen, Tänzer*innen, Schauspieler*innen adäquat beschrieben werden, das durchdringen des Werkes durch die Regie, das Dirigat des Musikalisch Leitenden, die Choreografie etc. Es fehlt meiner Meinung nach oft die Möglichkeit, sich derart auf einen Abend vorzubereiten. Zudem, glaube ich, wandelt sich auch das Format der Kritik, wenn das klassische, bildungsbürgerliche Feuilleton immer mehr schrumpft. Wie die Zukunft aussieht, weiß ich nicht, aber immer mehr Häuser übernehmen die Kommunikation mit dem Publikum selbst, auch weil überregionale Kritiken kaum Auswirkungen auf die allabendliche Rezeption haben.

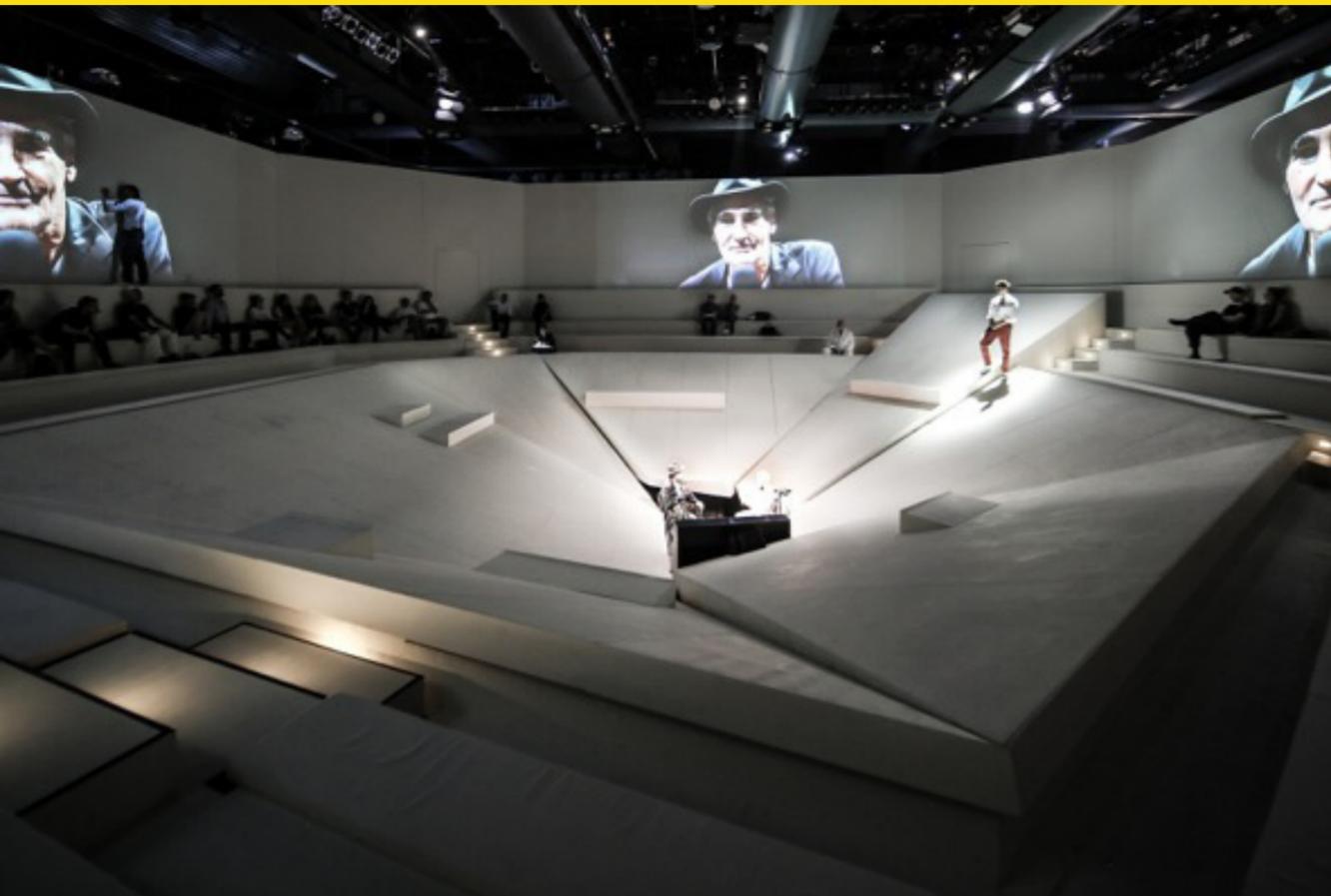
Ich stimme Miriam Grimm voll und ganz zu, dass es auch an uns liegt, hier unsere Interessen zu vertreten. Auch das KOLLOQUIUM ZUR SZENOGRAPHIE an der Akademie der Künste Berlin z.B., war hierfür ein guter Impuls. Ich versuche das, indem ich einfach viel schreibe - ich schreibe immer mal wieder für die BÜHNENTECHNISCHE RUNDSCHAU und DIE DEUTSCHE BÜHNE, halte Vorträge und beteilige mich an Publikationen. Gerade in den

Interview

#14



MOMO, Staatsballett Karlsruhe, Staatstheater Karlsruhe, 2012 / © Hannak



Glasperlenspiel, Staatstheater Karlsruhe, 2014 / © Hannak

sozialen Medien oder im Internet gibt es ja die Möglichkeit, sich anhand von Bildern zu präsentieren, und diese Möglichkeit nehme ich wahr, ich glaube wenig daran, entdeckt zu werden. Deswegen dokumentiere ich meine Arbeit auch immer selbst, und dazu kann ich nur ermuntern!

JK Wie kommst du zu neuen Aufträgen?

SH Ich kenne mittlerweile einige Regisseur*innen und Choreograf*innen, mit denen ich regelmäßig arbeite, im Moment kommt etwa einmal pro Jahr ein neuer Kontakt hinzu. Dieser entsteht entweder aus Arbeiten, die ich an Häusern gemacht habe, oder auf Empfehlung hin von Intendant*innen oder (Regie-)Kolleg*innen, und manchmal bekomme ich Anfragen über das Internet, weil meine Arbeit dort gesehen wurde. Es ist so eine Mischung. Früher habe ich kleine Portfolio-Bücher in A5 und A6 gedruckt und immer überall verteilt. Mittlerweile bewährt sich das Internet anhand verschiedener Plattformen und eine Homepage.

JK Wurde schon einmal ein von dir ausgearbeiteter Entwurf vom Haus abgelehnt? Wenn ja, aus welchem Grund? Wie gehst du damit um?

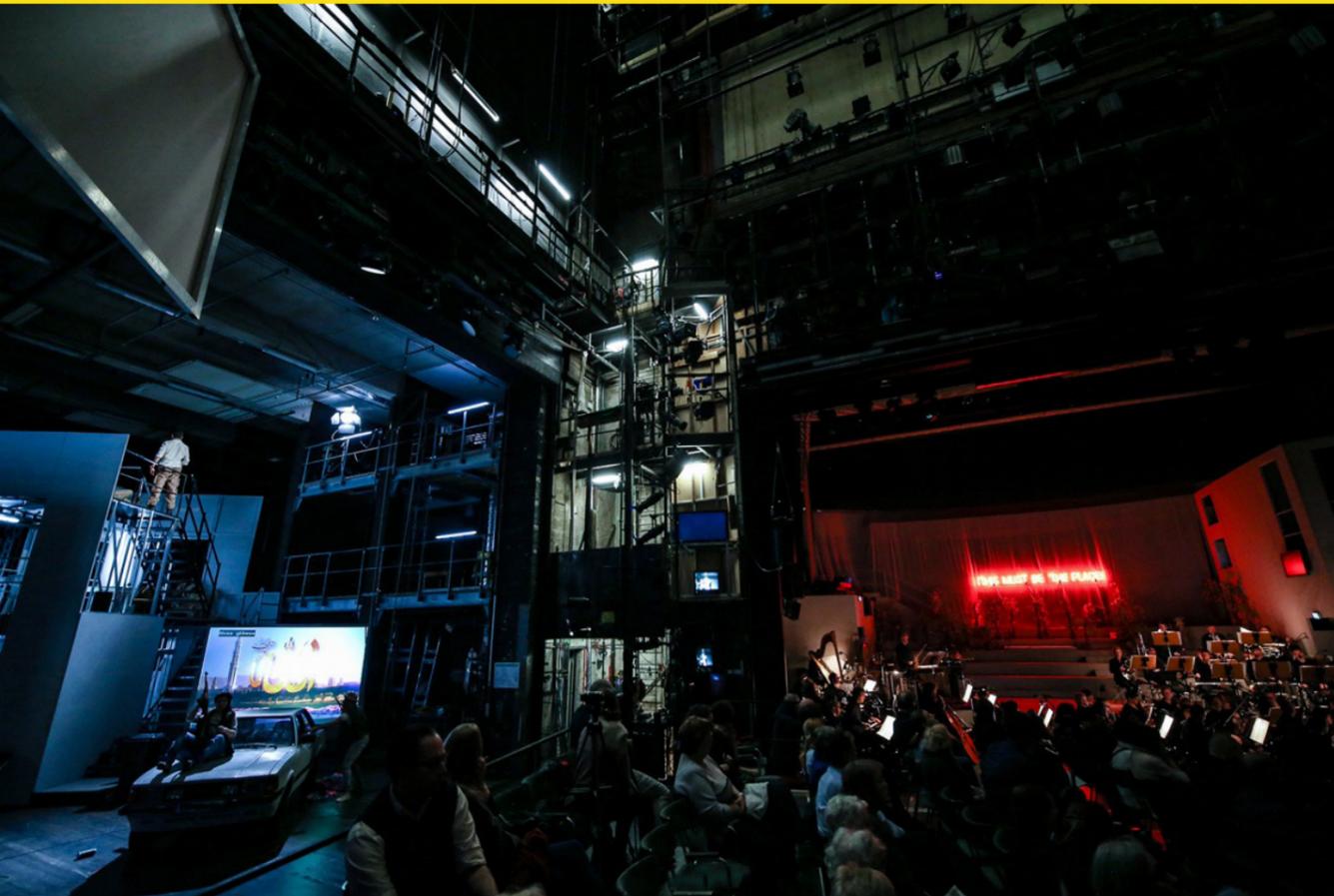
SH Es passiert nicht oft, aber es ist schon mal passiert. Einmal mochte das Haus den Entwurf für die Spielplanposition und aus Sicherheitsgründen nicht und bat nach der Bauprobe um einen neuen Entwurf, das passierte aber in aller Freundschaft und Kollegialität. Der zweite Entwurf übrigens wurde dann mit dem Weltenbauer Award ausgezeichnet. Und einmal wurde ein ganzes Projekt abge-

sagt. Wir haben 2010 den RING für das Nationaltheater Mannheim entwickelt, und vor der Bauprobe für DIE WALKÜRE wurde das ganze Projekt abgesagt. Das hat mich damals in eine richtige Krise geworfen, ich hatte drumherum viel abgesagt, um mich ganz auf das Projekt konzentrieren zu können, ich war zu dem Zeitpunkt 33 Jahre alt. Während wir daran gearbeitet haben, kamen viele Leute auf mich zu und wollten weitere Projekte mit mir planen, aber nach der Absage war überall Funkstille. Ich habe mich ein Jahr lang aus dem kulturellen Leben zurückgezogen und war hauptsächlich angeln. Meinen Wiedereinstieg habe ich dann nach und nach über neue Verbindungen geschafft, die maßgeblich von einem Intendanten gestiftet wurden. Mit diesen Kollegen arbeite ich bis heute zusammen.

Aber nicht nur abgelehnte Projekte gehören zu den Erfahrungen, die jeder macht, sondern auch wie stetig und erfolgreich man den Beruf ausüben kann. Ich habe mir zu Beginn meiner Tätigkeit z.B. immer gewünscht, mit einem Regisseur gemeinsam die Opernwelt zu erobern. Vielleicht war zum Zeitpunkt meiner Assistenzen und meines Studiums der Team-Gedanke zudem stärker verankert, jeder kennt bekannte Teams, die Stilbildend waren und sind, wie Dorn-Rose, Kusej-Zehetgruber, Marthaler-Viebrock, Castorf-Neumann oder Hermann-Hertzer, um einige zu nennen. Ich habe über die Jahre, die ich in den drei Sparten Musiktheater/Tanz/Schauspiel arbeite, mit vielen unterschiedlichen Regisseur*innen und Choreograf*innen gearbeitet und habe gemerkt, dass es für die Entwicklung meiner eigenen Arbeit gut war. Das spartenübergreifende Denken und aus einer anderen Perspektive auf die jeweilige Aufgabe zu schauen, haben mich definitiv positiv beeinflusst.

Interview

#14



Sacrifice, Uraufführung von Sarah Nemtsov, Oper Halle, 2017 / © Hannak

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

SH In meiner Anfangszeit habe ich das weniger genutzt und es war auch unüblicher. Angeregt durch die Initiative des BDS mache ich es immer mehr. Es hilft, eine Idee zu bekommen, was die Häuser ungefähr bereit sind zu zahlen, und wo man sich selbst positioniert. Die Gagenregelung der Häuser, soweit man davon überhaupt sprechen kann, halte ich zudem für unglücklich gelöst dafür, dass es fast durchweg subventionierte, städtische Betriebe sind. Eine Bühnen- und Kostümbildgaga spiegelt selten den tatsächlichen Aufwand wieder, und Kostümbildner*innen werden oft noch weniger bezahlt als Bühnenbildner*innen. Zudem berücksichtigt die Gage keine Begleitumstände wie tatsächlichen Aufwand, Alter, Erfahrung, Kinder, Reisen, Art der Versicherung etc.

JK Ein letztes Wort?

SH Ich freue mich über die Entwicklung, dass wir uns als Kolleg*innen austauschen und kann nur ermutigen, dass wir uns öfter dazu verabreden, Tipps teilen, und gegenseitig Arbeiten anschauen. Für mich ist es sehr bereichernd. Es ist eine gute Gelegenheit, das über den BDS zu tun, aber auch eine gute Gelegenheit, das im echten Leben zu machen! Dankeschön!

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