
HAW Hamburg

Department Design

WS 2018/19

Prof. Dr. Lagaay, Alice

Die Marginalisierung des Kostümbilds in der Theaterkritik

oder: Warum verdiene ich weniger als die Bühnenbildner*in?

Christina Geiger

hallo@christinageiger.net

Matrikelnummer 2195252

Kostümdesign MA 1. Semester

HAW Hamburg	1
1. Einleitung	3
2. Marginalisierung der Mode in der Wissenschaft	4
3. Marginalisierung des Kostümbilds in der Theaterkritik	9
4. Schlussbemerkungen	14
I. Literaturverzeichnis	

1. Einleitung

„Der Beruf des Kostümbildners gilt nach wie vor als ein diskursiv wenig qualifizierter, und selbst die künstlerische Qualifikation ist in der Öffentlichkeit keine Selbstverständlichkeit. Dies hängt unter anderem damit zusammen, dass das Kostümbild mit den textilen Berufen assoziiert wird, die traditionell weibliche Berufe sind; eine Geschlechtsspezifität, die sich bereits im Mittelalter mit der Herausbildung der freien Handwerksberufe entwickelte. In der Kritik wie auch in der Theaterwissenschaft wird das Kostümbild, wenn überhaupt, eher am Rande rezipiert, und meist nur, wenn es ganz offensichtlich eine eigenständige Bedeutungsdimension oder Formsprache generiert. Auch dies, so ist zu vermuten, hängt mit der weiblichen Codierung des Fachs zusammen, die es lange Zeit von den Vorstellungen künstlerischen Schöpfertums, das traditionell männlich codiert ist, ausschloss. Da das deutschsprachige Theater noch bis ins 21. Jahrhundert hinein vornehmlich männlich dominiert war, sind die Auswirkungen dieser Geschlechtsspezifität im Fall des Kostümbilds bis heute spürbar.“¹

Dieses Zitat stammt aus einem Aufsatz der Theaterwissenschaftlerin Miriam Dreysse und spricht bereits die Hauptthemen an, die ich in der vorliegenden Hausarbeit ausarbeiten werde. Der Ursprung dieser Arbeit war zunächst ein persönliches Gefühl, das sich entwickelt hat, seitdem ich 2011 angefangen habe, mich mit Kostümbild am Theater, sowohl als Zuschauerin als auch als Beteiligte, zu beschäftigen. Warum werden die Namen der Kostümbildner*innen, die einen großen Beitrag zum Gelingen des Theaterabends geleistet haben, nicht in den Kritiken erwähnt? Warum verdienen Kostümbildner*innen weniger als Bühnenbildner*innen? Ist es gerechtfertigt, dass ich das Gefühl habe, dass unsere Arbeit nicht gesehen wird?

Der Aufsatz ist aus dem Buch „Lektionen 6: Kostümbild“, das 2016 im Theater der Zeit Verlag erschienen ist. Ein Buch, auf das ich in dieser Hausarbeit öfter zurückkommen werden muss. Es ist eines der 44 Ergebnisse die der Katalog der Hamburger Bibliotheken ausspuckt, wenn man in das Suchfeld „Kostümbild“ eingibt und das einzige, das aktuell an deutschen Theatern arbeitenden Kostümbildner*innen zu Wort kommen lässt. Eine ernüchternde Auswahl wenn man dies vergleicht mit 1066 Büchern die man unter dem Schlagwort „Bühnenbild“ findet. Auf Grund der fehlenden Aufarbeitung des Themas, werde ich mich im

¹ Dreysse, Miriam „Entwurfsprojekte: Vernetzungen von Praxis und Theorie“, in: Florence von Gerkan u.a. (Hg.): Lektionen 6 Kostümbild, Berlin 2016, S.41

ersten Teil der Hausarbeit zunächst mit dem angrenzenden Thema Mode befassen und darlegen, wie auch dieses Thema lange Zeit von der Wissenschaft stiefmütterlich behandelt wurde. Auch dies steht im Zusammenhang mit der weiblichen Konnotation der Mode. Um zu verstehen, wie es zur „Feminisierung“ der Mode kam und somit zur Abwertung des Themas als wissenschaftliches Forschungsobjekt, habe ich mir Entwicklungen der „bürgerlichen Revolution“ des 19. Jahrhunderts genauer angeschaut.

Für den zweiten Teil dieser Hausarbeit habe ich hundert Theaterkritiken auf dem Onlineportal nacht kritik.de ausgewertet, um herauszufinden wie quantitativ über Kostümbild geschrieben wird, um dann anhand einer Kritik exemplarisch darzulegen wie qualitativ darüber geschrieben wird. Im Schlussteil werde ich kurz die aktuelle Situation von Kostümbildner*innen auf dem Arbeitsmarkt anreißen. Des Weiteren werde ich auf neue Entwicklungen in der Mode eingehen und mir einige Fragen dazu stellen.

2. Marginalisierung der Mode in der Wissenschaft

Da es kaum theoretische Abhandlungen über Kostümbild gibt, gehe ich zunächst einen Umweg und beschäftige mich mit dem angrenzenden Thema Mode und den textilen Berufen im Allgemeinen, um zu verstehen, warum Kostümbild in der Theaterkritik und -wissenschaft unterrepräsentiert ist.

„Almost all writers of fashion mention the academic devaluation of fashion as a topic in their introductory chapters before they begin“² schreibt Yuniya Kawamura in ihrer Einleitung zu „Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies“. Als Beispiel nennt sie Lipovetsky: „The question of fashion is not a fashionable one among intellectuals [...] Seen as an ontologically and socially inferior domain, it is unproblematic and undeserving of investigation; seen as a superficial issue, it discourages conceptual approaches.“³ Und Niessen und Brydon: „Fashion and clothing have for a long while remained scholarly unmentionables [...] Only recently, as some of the conventional barriers of academe crumble, have fashion and clothing matters been more incisively pursued and more credibly received.“⁴

² Kawamura, Yuniya: Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies, Oxford 2005, S.8

³ Kawamura, 2005, S.8

⁴ Kawamura, 2005, S.8

Genauso ziehen die meisten Autor*innen eine Parallele zwischen diesem Fakt und der weiblichen Konnotation von Mode. Kawamura schreibt: „A major reason why fashion as a social phenomenon has been treated as futile is because the phenomenon is linked with outward appearance and women.“⁵ Die Historikerin Sabina Brändlin bemerkt in ihrer Einleitung:

„Die Feminisierung der Mode wirkte sich [...] negativ auf die Beschäftigung mit dem Thema aus: Im Museum schien die Kleidung lange Zeit weniger wichtig zu sein als Waffen oder Münzen, und in der wissenschaftlichen Forschung galt sie als ungeeignetes Objekt. Die Geringschätzung des Themas wirkte sich auch auf die Autoren einschlägiger Publikationen aus. Männer, die sich mit dem Thema abgaben, waren entweder elegante Herren, oft adlige, die einen an Anekdoten reichen Stil pflegten und den Vorwurf mangelnder Seriosität nicht scheuten, oder es waren Wissenschaftler, die sich gezwungen sahen, sich für die Beschäftigung mit einem derart „müssigen“ Thema zu rechtfertigen. Für Frauen war der Versuch, sich mit dem Thema Mode wissenschaftlich zu profilieren, besonders heikel, denn es bestand Gefahr, damit erneut im „Frauenghetto“ zu landen.“⁶

Die „conventional barriers of academe“ die zerbröckeln aus dem Zitat weiter oben, meinen in diesem Kontext wohl auch das Vordringen von weiblichen und queeren Forscher*innen in bedeutendere Positionen. Die Stärkung dieser Wissenschaftler*innen steht hier im Bezug zu der Stärkung des „weiblichen“ Themas Mode als Forschungsobjekt.

Sowohl Brändli als auch Kawamura bemerken allerdings, dass es auch unter weiblichen Theoretikerinnen eine starke Opposition zum Thema Mode gab, vor allem unter den Feministinnen der ersten und zweiten Welle. Kawamura zieht als Erläuterung eine Zusammenfassung von Joanne Finkelstein heran: „Feminist readings of fashion have often portrayed it as a kind of conspiracy to distract women from the real affairs of society, namely economics and politics. Fashion has been seen as a device for confining women to an inferior social order, largely because it demands an unequal expenditure of time and money by women on activities which do not attract the professional attention and efforts of men. Fashion works to intensify self-absorption and thereby reduces the social, cultural and intellectual horizons of women“⁷

⁵ Kawamura, 2005, S.9

⁶ Brändli, Sabina: Der herrlich biedere Mann. Vom Siegeszug des bürgerlichen Herrenanzuges im 19. Jahrhundert, Zürich 1998, S. 12-13

⁷ Kawamura, 2005, S.11

Doch woher kommt diese weiblich Konnotation von Mode? Anders als anzunehmen ist diese geschlechtsspezifische Zuordnung eine relativ neue Entwicklung des 19. Jahrhunderts. Kawamura schreibt dazu:

„Fashion was not always a gendered phenomenon, and both men and women clothed themselves with elaborate costumes until the eighteenth century. Costume historians argue that in elite circles prior to the nineteenth century gender distinctions in dress were not nearly as strongly marked as they have become since. [...] A pink silk suit, gold and silver embroidery, and jewellery were regarded as perfectly masculine.“⁸

Doch gesellschaftlicher und politischer Wandel gehen oft Hand in Hand mit Veränderungen in der Kleidermode:

„Mit der Französischen Revolution trat der Bürger ohne Perücke, in langen Hosen und im schmucklosen Frack gegen den reich geschmückten Höfling an. Um 1830 waren Perücken, Seidenanzüge und Kniehosen weitgehend verschwunden: Der radikale Wandel vom aristokratischen zum bürgerlichen Männerideal war damit vollzogen.“⁹

Während zuvor durch Kleidung vor allem die Unterschiede der Schichten etabliert wurden, trat „seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert [...] nun an die Stelle dieser Standesdefinitionen Charakterdefinitionen.“¹⁰

Ende des 18. und im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurden die polaren Charaktere von Mann und Frau gleichsam «erfunden» und mit einem medizinischen, anthropologischen, psychologischen und schließlich psychoanalytischen Argumentationsarsenal «wissenschaftlich untermauert».¹¹ „Der männliche «Charakter» wurde darin als aktiv, vernünftig und für den öffentlichen Raum bestimmt beschrieben, der weibliche dagegen als passiv-empfangend, gefühlsbetont und für das häusliche Leben geboren.“¹²

⁸ Kawamura, 2005, S.10

⁹ Brändli, 1998, S. 24

¹⁰ Brändli, 1998, S. 158

¹¹ Brändli, 1998, S. 158

¹² Brändli, 1998, S. 158

„At the end of the eighteenth century, the bourgeois male underwent what has been called «the great masculine renunciation», which Flugel describes as «the most remarkable event in the whole history of dress». Men gave up their right to all the brighter, gayer and more varied forms of ornamentation, leaving these entirely to the use of women. Elite men abandoned their claim to be beautiful and aimed at being only useful.“¹³

Wie oben bereits angedeutet, wurde seit dem 18. Jahrhundert „die bürgerliche Einfachheit gegen die aristokratische luxuriöse Überlegenheit ausgespielt“¹⁴ und zu Beginn wurde parallel zur männlichen Bekleidung auch die Bekleidung der Frauen gemäß den bürgerlichen Tugenden schlichter und natürlicher. „Ende des 18. Jahrhunderts wandten sich die bürgerlichen Moralisten und Mediziner konsequent gegen allen demonstrierten Müßiggang und wandten sich in der Männer- und Frauenkleidung gegen unvernünftige und ungesunde Kleidung.“¹⁵ Doch diese neue Schlichtheit und Freiheit in der Frauenmode konnte sich nicht durchsetzen: „Wives and daughters increasingly became vehicles of vicarious display; the wealth and prestige of the bourgeois male was displayed in the elegance of his wife and daughters who took on the endlessly demanding idle-work of being «ladies».“¹⁶ So wurde „die bürgerliche Kleidung der Männer [...] immer stärker mit anderen Ellen als diejenige der Frauen gemessen. Ornament für Ornament, Farbe für Farbe, Stäbchen um Stäbchen hielt in der bürgerlichen Frauenmode der aristokratische Repräsentationstil wieder Einzug, wie wenn die bürgerliche Maxime der Natürlichkeit und Schlichtheit nie auch auf die Frauenmode bezogen worden wäre“¹⁷ Dies zeigt sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer deutlicher: Der Wandel des Herrenanzugs verlangsamte sich „in so extremer Weis, dass er in der zweiten Jahrhunderthälfte in seiner Form zu erstarren schien. Damit entzog er sich der Mode: Die Herrenmode verschwand aus den Modeillustrierten, Mode wird zum Synonym für Frauenmode.“¹⁸ Die Vorstellung, dass die Kleidung den Geschlechtscharakter des Trägers eindeutig zu bezeichnen haben, resultiert für Männer ironischerweise in

¹³ Kawamura, 2005, S.10

¹⁴ Brändli, 1998, S. 204

¹⁵ Brändli, 1998, S. 204

¹⁶ Kawamura, 2005, S.9

¹⁷ Brändli, 1998, S. 204

¹⁸ Brändli, 1998, S. 262

der Abstraktion ihrer Geschlechtlichkeit: „Die Männerkleidung schob sich als neutralisierende Hülle über den männlichen Körper.“¹⁹ Die kaum überbietbare Diskretion, mit der das männliche Geschlechtsteil behandelt wurde, soll nicht die biologische Geschlechterrolle des Mannes betonen, sondern seine Rolle als patriarchalen Herrscher und guten Bürger. Ganz anders gestaltet sich der Verlauf der Frauenmode im 19. Jahrhundert: vor allem in der Abendmode betonen weite Kriolinen die Hüfte, das Dekolleté und sogar die Schultern werden freigelegt, die Taille geschnürt und schließlich zum Ende des Jahrhunderts lenkt der „cul de paris“ die Aufmerksamkeit auf den Hintern der Trägerin. Diese Moden betonen nicht nur ganz klar die Körperlichkeit der Frauen, sie beschränken auch physisch den Aktionsradius und die Verpflichtung der Mode zu folgen, bindet ihre Energien. Eine Dynamik, die (zurecht) an die oben bereits angeführte Kritik an Mode durch die Feministinnen der ersten und zweiten Welle erinnert. „Die bösartige Gehässigkeit, mit der eine Reform der Frauenkleidung bekämpft wurde, zeigt, dass es nicht lediglich darum ging, Frauen eine vernünftigeren und gesündere Kleidung zu verwehren, sondern die Frauen auf die postulierte Geschlechterrolle zurückzubinden.“²⁰ Hier wird offensichtlich auch von den Kritikern die Verbindung von Kleidung und gesellschaftlicher Teilhabe gesehen, denn die Propagierung „von weiblicher Reformkleidung ging in der Regel von Frauen aus, welche die rechtliche und politische Gleichstellung befürworteten.“²¹ Wenn man die Entwicklungen in der Männer- und Frauenmode des 19. Jahrhunderts in einem größeren zeitlichen Kontext betrachtet, ist also nicht die opulente weibliche Mode des Jahrhunderts „schuld“ an der Feminisierung der Mode, sondern im Gegenteil, der Rückzug der Männer in den schlichten Anzug des Bürgers. Dies hat ganz klar bis heute Einfluss auf unsere Auffassung von der Beschäftigung mit Mode als etwas weibliches.

Die selbe Zweiteilung ereignete sich auch in der Herstellung der Kleidung: die Historikerin Anne Hollander sieht als Ursprung dafür die Einführung des Zunftrechts für Damenschneiderinnen 1675. „Although it was a change originally inaugurated by women for their own profit, it nevertheless worked into their ultimate disadvantage, as the whole of fashion was progressively divided into respectable tailoring for men and

¹⁹ Brändli, 1998, S. 262

²⁰ Brändli, 1998, S. 263

²¹ Brändli, 1998, S. 13

frivolous «fashion» for women.“²² Oder wie es Kerstin Kraft in ihrer Magisterarbeit über die Entwicklung von Schnitttechnik ausdrückt: „Die Herrenschniderei wurde so zu einer ernsthaften Angelegenheit, konnotiert mit technischen Innovationen und Wissenschaftlichkeit, während die Frauen sich in Dekorationen und farbigen Emotionalitäten ergingen [...] Die Hersteller der Herrenbekleidung ziehen sich auf ihre Professionalität zurück und hüten den Zuschnitt und die Verarbeitung weiterhin als eine Art Zunftgeheimnis. Die Herstellung der Damenoberbekleidung offenbart sich hingegen an jedem Kiosk und in jedem Kaufhaus in Form von Zeitschriften für Hobbyschneiderinnen.“²³

3. Marginalisierung des Kostümbilds in der Theaterkritik

An dieser Stelle möchte ich zunächst die Bühnen- und Kostümbildnerin Nehle Balkhausen zitieren, die in dem Kommentar „...dann spielt doch alle nackt!“ in der Fachzeitschrift „Theater heute“, „für alle Kolleginnen eine Lanze brechen [möchte], damit die Kunst des Kostümbildes endlich die Wertschätzung bekommt die es verdient.“ Sie schreibt:

„Im deutschen Feuilleton wird das Kostümbild als Kunstform einvernehmlich totgeschwiegen. Eine befremdliche Tradition, die Konsequenzen hat. [...] Ist das Kostümbild im Theater wirklich so belanglos? Ich lese Kritiken über Inszenierungen, in denen hoch geschätzte Kolleginnen die Kostüme entworfen haben. Sie tauchen in den Besprechungen nicht auf. Als wären nicht Abend für Abend Hunderte von Zuschauern Betrachter eines großen ganzen, in dessen Mittelpunkt der Schauspieler steht - zu 99% nicht nackt.“²⁴

Um diese Anklage zu untersuchen, habe ich zunächst einhundert Kritiken auf nachtkritik.de dahingehend ausgewertet, wie quantitativ über Kostümbild geschrieben wird (im Vergleich zu Bühnenbild). Um sicher zu gehen, dass ich dabei nicht immer wieder Kritiken der selben Autor*innen verwende, und somit vorzubeugen

²² Hollander, Anne: Sex and Suit. The Evolution of Modern Dress, London 1994, S.47

²³ Kraft, Kerstin „kleider.schnitte“, in: Gabriele Mentges (Hg.): zeit.schnitte, Bamberg 2001, S.85

²⁴ Balkhause, Nehle „...dann spielt doch alle nackt!“, in: Theater heute, 06/2018

eventuellen persönliche Vorlieben einzelner Kritiker*innen zu viel Raum zugeben, habe ich mich dazu entschieden, jeweils die zehn aktuellsten Kritiken (Stand: 3. März 2019) der Bühnen, mit den meisten Sitzplätzen in den zehn größten Städte Deutschlands heranzuziehen. Des weiteren habe ich ausschließlich Kritiken der Stücke analysiert, in denen die Positionen Regie, Bühne und Kostüm jeweils von drei verschiedenen Personen besetzt sind.

Ich habe erfasst welches Geschlecht die Autor*in hat, die die Kritik geschrieben hat, ob über das Bühnenbild und das Kostümbild geschrieben wird, ob die Bühnenbildner*in und die Kostümbildner*in namentlich erwähnt wird und welches Geschlecht die Bühnenbildner*in und die Kostümbildner*in hat.

Das erste Ergebnis meiner stichprobenartigen Auswertung zeigt, dass Kostümbild ganz klar immer noch ein weiblicher Beruf ist. 92 der 100 Stücke wurden von Kostümbildnerinnen ausgestattet. Das ist ein vergleichbarer hoher Anteil wie in anderen traditionell weiblichen Arbeitsfeldern wie beispielsweise der Pflege. „Nach den Angaben der Pflegestatistik 2015 beträgt der Frauenanteil in den ambulanten Pflegediensten 88 Prozent und in den Pflegeheimen 85 Prozent.“²⁵

Im Gegensatz dazu scheinen die von mir ausgewerteten Zahlen für das Bühnenbild auf den ersten Blick ausgewogener: etwas mehr als ein Drittel der Bühnen wurden von Frauen gestaltet, etwas weniger als zwei Drittel von Männern. Betrachtet man diese Zahlen allerdings vor dem Hintergrund den Bettina Behr in ihrem Buch „Bühnenbildnerinnen: einen Geschlechterperspektive auf Geschichte und Praxis der Bühnenbildkunst“ beschreibt, relativiert sich auch diese Zahl: ihre Erhebungen zeigen, dass seit Mitte der 80er Jahre das einstige Männerstudium Bühnenbild vorwiegend von Frauen absolvieren wird. Zur Zeit der Veröffentlichung ihres Buches 2013, sind es vier Fünftel Frauen und nur ein Fünftel Männer.²⁶ Dies deckt sich mit den Beobachtungen in meinem Umfeld. Verglichen mit den Zahlen der überwiegend weiblichen Absolvent*innen der letzten 25 Jahren, zeigt sich hier eine große Diskrepanz zwischen der Verteilung der Geschlechter im Studium gegenüber der Berufsrealität an den großen Theaterhäusern. Die zehn Kritiken die ich vom Berliner

²⁵ Swoboda, Natalie "Männer in Pflegeberufen – (fast) allein unter Frauen“, in: <https://p-werk.de/maenner-in-pflegeberufen/> (abgerufen 20. März 2019)

²⁶ Behr, Bettina: Bühnenbildnerinnen. einen Geschlechterperspektive auf Geschichte und Praxis der Bühnenbildkunst, Bielefeld 2013, S.30

Ensemble ausgewertet habe, mögen vielleicht nur ein Zufall gewesen sein, veranschaulichen dies aber auf eindruckliche Weise: Alle zehn Bühnenbildner waren männlich, alle zehn Kostümbildnerinnen weiblich.

Als nächstes habe ich analysiert, ob in den Kritiken über das Bühnenbild und über das Kostümbild geschrieben wurde. Eigentlich eine simple Frage, stellte sich mir hier ein Problem, mit dem ich nicht gerechnet habe: reicht die Benennung eines Kostümteiles um die Frage mit ja zu beantworten? In den Fällen in denen, es mir schwer fiel, ein klares ja oder nein auszusprechen, habe ich die Textstelle danach untersucht ob die Autor*in ein Kostüm(teil) dazu benutzt hat, eine Figur, eine Situation oder eine Handlung plastischer zu beschreiben und somit einen Bezug zum Inhalt des Stückes hergestellt wurde.

Meine Zahlen zeigen auch hier deutliche Unterschied zwischen Bühnen- und Kostümbild: in 94 der 100 Kritiken wurde über das Bühnenbild geschrieben, über das Kostümbild in nur 56. Meine Beobachtung war hier, dass vor allem (aber nicht nur) in Inszenierungen in denen die Kleidung eher „alltäglich“ war, dem Kostümbild keine Beachtung geschenkt wurde. Dies gleicht sich mit einem Bericht der Kostümbildnerin Anna Eiermann: „Ich weiß immer nicht, ob ich lachen oder weinen soll, wenn bei den jährlichen Umfragen in der *Theater heute* oder der *Opernwelt* fast die Hälfte der Kritiker unter der Rubrik „Kostüm“ das Wort „keine“ schreiben, und wenn, dann werden oft Entwürfe erwähnt, die ausgesprochen künstlich oder extrem sind. Sehr beliebt anscheinend: Tiermasken. Diese sind sicherlich wunderbar und schön, darum dreht es sich nicht, es zeugt nur von einem immer noch weitverbreiteten Verständnis dieser Arbeit, wenn sie denn überhaupt wahrgenommen wird, als „Kostüm“ per se. Dies wird sowohl dem tatsächlichen Beitrag von Kostümbildnern heute, ihrer tatsächlichen dramaturgischen und konzeptionellen Mitarbeit an einer Aufführung schon weit im Vorfeld, als auch ihrem Beitrag zur besagten „Gestaltenfindung“ in keinem Fall gerecht.“²⁷

Dieses nicht gesehen werden der Arbeit schlägt sich auch in den Zahlen meiner folgenden Beobachtung nieder: In 68% der Kritiken in denen über das Bühnenbild geschrieben wird, wird die Bühnenbildner*in namentlich erwähnt, doch nur in 30% Prozent der Fälle die Kostümbildner*in. Das heißt in nur 17 der 56

²⁷ Eiermann, Anna „Wie man die Wünsche beim Schwanz packt!“, in: Florence von Gerkan u.a. (Hg.): Lektionen 6 Kostümbild, Berlin 2016, S.31

Kritiken, in denen über das Kostümbild geschrieben wird, taucht auch der Name der Kostümbildner*in auf.

Was sagt das über das Verständnis der Autorschaft von einem Kostümbild aus?

Ich habe die oben genannten Zahlen für Bühnenbildner*innen, nochmal dahingehend untersucht ob es wahrscheinlicher ist, dass männliche Bühnenbildner erwähnt werden. Die Zahlen verändern sich nicht, das Geschlecht der Bühnenbildner*in, scheint keinen Einfluss darauf zu haben, ob sie/er erwähnt wird oder nicht. Das bringt mich zu dem Schluss, dass nicht das individuelle Geschlecht der Bühnenbildner*in ausschlaggebend ist für die Anerkennung der Bedeutung ihrer/seiner Arbeit innerhalb der Inszenierung, sondern das Bühnenbild *per se* als bedeutender wahrgenommen wird.

Ich möchte an dieser Stelle einen kleinen Exkurs machen, da ich diese Aussage relativieren muss, in dem ich noch einmal Behr zitiere:

„Obwohl seit den 1980er Inszenierung als gemeinsame Arbeit von Regie und Bühne wahrgenommen werden und seit 30 Jahren vermehrt Frauen ausgebildet werden und tätig sind, gibt es bisher wenig Literatur im deutschsprachigen Raum über Bühnenbildnerinnen, die, wie Regisseurinnen, Frauen in einem *Männerberuf* sind. Bis auf *Amazonen der Avantgarde* wurde über Bühnen- und Kostümbildnerinnen bis Ende des 20. Jahrhunderts kaum wissenschaftlich gearbeitet und nur punktuell in Fachzeitschriften publiziert. Noch seltener wird das Wirken von Kostümbildnerinnen dokumentiert. Wie Bühnenbildnerinnen wurden auch sie bisher kaum als *Theaterfrauen* wahrgenommen, auch bei Ursula May [„Theaterfrauen: Fünfzehn Porträts“] oder in der Publikation „TheaterFrauenTheater“ findet sich weder ein Porträt einer Szenografin noch das einer Kostümbildnerin.“²⁸

Dafür möchte ich auch noch ein Beispiel von 2017 heranziehen: in dem Manifest des Vereins ProQuote Bühne fordern die Gründerinnen: „Wir fordern [...] eine 50%ige Frauenquote in allen künstlerischen Theater-Ressorts! 50% Schauspielregisseurinnen und Intendantinnen, 50% Hausregisseurinnen, 50% Inszenierungen von Regisseurinnen auf großen Bühnen.“²⁹ Dass eine Quote auch für Bühnenbildnerinnen notwendig wäre, wird hier nicht gesehen.

²⁸ Behr, 2013, S.72

²⁹ <https://www.proquote-buehne.de/wollen/>

Trotzdem scheint sich mit Frauen in leitenden Positionen an Theatern und mehr Regisseurinnen die Lage zu ändern. Anna Bergmann, die neue Schauspielregisseurin des Badischen Staatstheater Karlsruhe, hat für die Spielzeit 18/19 eine radikale 100% Quote eingeführt und nur Frauen eingeladen zu inszenieren. Das zeigt sich auch in der Zahl der Bühnenbildnerinnen: Mit 7 von 10 Bühnen gestaltet von Frauen reflektiert dies die Zahl der Absolvent*innen sehr viel besser. Und unter den 10 Kostümbildner*innen finden sich übrigens auch zwei Männer.

Im weiteren habe ich auch einzelne Kritiken qualitativ untersucht, um die Zahlen mit Beispielen zu untermauern. Hier ein kleiner Ausschnitt aus der Kritik von Peter Kümmel erschienen auf Zeit online über das Stück „Phädra“ am Deutschen Theater Berlin, die Kostümbildnerin Johanna Pfau wird in dem Artikel nicht erwähnt: „Sie trägt im Sterben einen Reifrock, dessen rotes Leuchten eine so beißende Aggressivität hat, dass Phädra von ihr schier verschlungen wird. Es ist ein sprechendes, ein schreiendes Kostüm, das uns zeigt, wie sehr Phädra, welche im Hass problemlos leben könnte, von der Lust überfordert wird.“³⁰ Fast ironisch scheint es hier, dass er die Worte „sprechen“ und „schreien“ verwendet, er die Autorin des Gesagten aber nicht erwähnt. Weiter unten in dem Artikel schreibt er: „Sie verhüllt sich mit einer schwarzen Perücke, einem Schleier des Grams, unter dem sie auf der Lauer liegt. Die unmögliche Lust auf den Stiefsohn macht ihre Existenz unmöglich, sie will im Boden versinken.“ Auch in dieser Stelle benutzt er ein Teil des Kostümbildes um einen inneren Zustand der Hauptfigur zu beschreiben. Für mich stellt sich die Frage: Woher denkt er, kommen diese Kostümteile? Offensichtlich muss sie sich jemand ausgedacht haben, der sich inhaltlich und dramaturgisch mit der Figur und dem Geschehen auseinander gesetzt hat. Warum schreibt er die Autorschaft nicht der Kostümbildnerin zu?

Anders geht er vor, wenn er über das Bühnenbild schreibt: „Die Bühne (Katja Hass) ist ein fensterloser, "unterirdisch" wirkender Raum mit Halfpipeartigen Wänden. Kein Ort, an dem man sich gern aufhält, eher einer, durch den Massen an Material – Wasser, Schlamm, Menschen – hindurchgewälzt werden könnten.“ Warum ist es hier selbstverständlich die Bühnenbildnerin zu nennen? Die Form die er wählt den Namen in Klammern zu setzen, hätte sich auch in die oberen Textstellen leicht integrieren lassen können.

³⁰ Kümmel, Peter „Phaedra. Blick in die Menschentiefe“ in: Die Zeit 21/2017

Zum Ende dieses Kapitels möchte ich noch den Satz zitieren, der mich der mich zum Nachdenken über das Thema gebracht hat. Er stammt von Julia Burde, Kostüm- und Bühnenbildnerin und Dozentin für Geschichte und Theorie der Kleidung und Mode an der UdK Berlin und steht am Ende ihres Aufsatzes über die Geschichte des Bühnenkostüms:

„Eins aber bleibt konstant: Die Marginalisierung des Kostüms seitens der Theaterkritik und der Theaterwissenschaft. Ganze Jahrbücher von Theaterzeitschriften kommen ohne die Erwähnung nur des Wortes „Kostüm“ aus und sind doch fast auf jeder Seite mit Hochglanzfotos von Kostümen bebildert. Warum? Das bleibt wohl weiter ein Geheimnis...“³¹

4. Schlussbemerkungen

Ich habe für diese Hausarbeit viele Interviews mit Kostümbildner*innen gelesen und unter vielen der Berichten über die Freude am Prozess und ihrer Arbeit, liegt ein Unterton der Frustration. Ob über die geltende Umsatzsteuer, die von Seiten des Gesetzgebers Bühnen- und Kostümbildner*innen nicht die selbe künstlerische Bedeutung für ein Werk zuspricht,³² wie der Regisseur*in, oder über die sinkenden Gagen und Produktionsmittel. „Durchschnittlich verdienen Frauen 12% weniger als Männer. Kostümbildner*innen verdienen 26% weniger als Bühnenbildner*innen. In der Zeit von 2008 bis 2015 haben sich die Honorare um 6% verschlechtert.“³³ So lautet das Resümee einer Umfrage des Bunds der Szenografen. Sie reagieren auf diese Ungleichheit in ihren Forderungen wie folgt: „Kostümbildner*innen (meist weiblich) und Bühnenbildner*innen (meist männlich) erhalten die gleiche Gage. Bühnen- und Kostümbildner*innen haben adäquate Ausbildungen und produzieren adäquate Leistungen.“³⁴ Nicht nur der Bund der Szenografen erwähnt explizit das vorwiegend weibliche Geschlecht von Kostümbildner*innen, auch Balkhausen spricht

³¹ Burde, Julia „Das Bühnenkostüm. Aspekte seiner historischen Entwicklung“ in: Florence von Gerkan u.a. (Hg.): Lektionen 6 Kostümbild, Berlin 2016, S.182

³² Rowohlt, Jörg „Offener Brief der Bühnen- und Kostümbildprofessoren zur Umsatzsteuerrückfrage und Demonstrationsankündigung“, in: <https://www.buehnengenossenschaft.de/offener-brief-der-buehnen-und-kostuembildprofessoren-zur-umsatzsteuerrückfrage-und-demonstrationsankündigung> (angerufen 20.3.2019)

³³ „Reformpaket BdS“, in: <https://www.szenografen-bund.de/service>

³⁴ „Reformpaket BdS“, in: <https://www.szenografen-bund.de/service>

dies in ihrem bereits erwähnten Kommentar an: „Ist es, weil das Kostümbild eine weibliche und die des Kritikers eine männliche Domäne ist? Dieser Schluss liegt leider nahe.“³⁵ Sie zieht im weiteren eine Verbindung zwischen der fehlenden Repräsentation und den Unterschieden in den Gagen von Kostümbildner*innen: „Die Konsequenzen sind massiv. Denn in Kritiken weder besprochen noch namentlich genannt zu werden, zieht neben künstlerischer Missachtung auch nach sich, weniger bekannt zu sein. Und weniger bekannt zu sein, bedeutet im Theater auch immer: geringere Honorare. Die Selektion, die Kritiker betreiben, ist für mich weder einzusehen noch hinzunehmen. Sie ist unprofessionell.“³⁶

Brändlin schreibt 1996: „Das seit dem späten 18. Jahrhundert in der bürgerlichen Kultur entwickelte, nur für den Mann gültige Verbot, Körper und Gesicht zu bemalen, zu tätowieren, irgendwelchen Schmuck zu tragen und diesen schon gar nicht -wie einen Ohrring- fest im Körper zu verankern, hat sich nach über 150 Jahren merklich gelockert. Im Showbusiness gibt es geschminkte Männer, nach der Körperbemalung der Hippies hat sich seit einigen Jahren in der Jugendkultur der Trend zur Tätowierung und zum Piercing durchgesetzt. Und ein Goldkettchen am Hals oder ein Bracelett am Handgelenk sind keineswegs mehr Erkennungszeichen von Homosexuellen. Sogar ein sonst klassisch gewandeter Angestellter am Bankschalter kann einen Ohrring tragen. Wie bei den Stoffmustern und -farben hat sich das mögliche Spektrum erweitert, ohne allerdings gleich alles möglich zu machen: der Mann mit Diamantencollier bleibt nach wie vor ebenso undenkbar wie der Mann auf Stiletto.“³⁷ Ich habe mich gefragt, stimmt diese Aussage über 20 Jahre später noch? Oder hat sich im Mainstream die Haltung gegenüber dem, was Männer tragen können, geändert? Auf dem roten Teppich erlebt die Männermode gerade eine Renaissance: „In case you missed it, Billy Porter wore a tuxedo gown to the Oscars, changing expectations on what men can bring to the red carpet forevermore. Porter's look helped to usher in the new era of fashion in Hollywood where men can experiment with their clothes just as much as their female counterparts.“³⁸ Weitere Beispiele lassen sich leicht finden, etwa Jonathan von

³⁵ Balkhause, Nehle „...dann spielt doch alle nackt!“, in: Theater heute, 06/2018

³⁶ Balkhause, Nehle „...dann spielt doch alle nackt!“, in: Theater heute, 06/2018

³⁷ Brändli, 1998, S. 265

³⁸ Grindel, Samantha „Billy Porter Wore A Tuxedo Gown To The Oscars & The Internet Is In Love“, in: <https://www.romper.com/p/billy-porter-wore-a-tuxedo-gown-to-the-oscars-the-internet-is-in-love-16050371> (abgerufen 20.3.2019)

Ness der in der Netflixserie „Queer Eye“ regelmäßig hohe Schuhe zum Schnäuzer trägt. Führt die neue Akzeptanz und Sichtbarkeit von „femininen“ Männern in der Öffentlichkeit, die sich mit Mode beschäftigen und damit ausdrücken, zu einem Trickle-Down-Effekt?

Auch abseits des roten Teppichs und Hollywood schlägt sich das neu erweckte Interesse von Männern an Kleidung auch in Zahlen nieder: „Womenswear still had the biggest share of the broader \$1.7 trillion apparel and footwear market in 2017, with menswear less than a quarter, Euromonitor data shows. Yet the market research firm forecasts men's lines will outperform women's between 2017 and 2022, with sales expanding by a compound annual growth rate of 2 percent. «This is due to men placing a greater emphasis on their appearance, fuelled by the rise of social media, and dress codes for men softening globally,» Marguerite Le Rolland, a consultant in beauty and fashion at Euromonitor, said.“³⁹ Laut dem selben Artikel in der Fachzeitschrift „Business of Fashion“ ist genau der Sektor in der Männermode, der zu „Feminisierung“ der Mode geführt hat, derjenige der gerade leidet: „Sales of men's suits fell by \$700 million between 2012 and 2017 in western Europe, Euromonitor data showed, contrasting with growth in premium jeans.“⁴⁰ Kleidermoden sind niemals statisch und reagierten in der gesamten Geschichte schon oft auf kulturelle und gesellschaftliche Veränderungen. Stehen wir also vor einer neuen Wende, der „Entfeminisierung“ der Mode? Und wird dieser Trend im Umkehrschluss Einfluss darauf haben wie die Wissenschaft über Mode denkt und schreibt? Und darauf, wie Kritiker*innen über das Kostüm schreiben? Und schlussendlich vielleicht sogar darauf, wie viel ich verdienen werde?

³⁹ White, Sarah u.a. „Luxury Menswear Growth to Outpace Womenswear“, in: <https://www.businessoffashion.com/articles/news-analysis/luxury-menswear-growth-to-outpace-womenswear>

⁴⁰ White, Sarah u.a. „Luxury Menswear Growth to Outpace Womenswear“, in: <https://www.businessoffashion.com/articles/news-analysis/luxury-menswear-growth-to-outpace-womenswear>

I. Literaturverzeichnis

Balkhause, Nehle „...dann spielt doch alle nackt!“, in: Theater heute, 06/2018

Behr, Bettina: Bühnenbildnerinnen. eine Geschlechterperspektive auf Geschichte und Praxis der Bühnenbildkunst, Bielefeld 2013

Brändli, Sabina: Der herrlich biedere Mann. Vom Siegeszug des bürgerlichen Herrenanzuges im 19. Jahrhundert, Zürich 1998

Burde, Julia „Das Bühnenkostüm. Aspekte seiner historischen Entwicklung“ in: Florence von Gerkan u.a. (Hg.): Lektionen 6 Kostümbild, Berlin 2016

Dreysse, Miriam „Entwurfsprojekte: Vernetzungen von Praxis und Theorie“, in: Florence von Gerkan u.a. (Hg.): Lektionen 6 Kostümbild, Berlin 2016

Eiermann, Anna „Wie man die Wünsche beim Schwanz packt!“, in: Florence von Gerkan u.a. (Hg.): Lektionen 6 Kostümbild, Berlin 2016

Grindel, Samantha „Billy Porter Wore A Tuxedo Gown To The Oscars & The Internet Is In Love“, in: <https://www.romper.com/p/billy-porter-wore-a-tuxedo-gown-to-the-oscars-the-internet-is-in-love-16050371> (abgerufen 20.3.2019)

Hollander, Anne: Sex and Suit. The Evolution of Modern Dress, London 1994, S.47

Kawamura, Yuniya: Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies, Oxford 2005

Kraft, Kerstin „kleider.schnitte“, in: Gabriele Mentges (Hg.): zeit.schnitte, Bamberg 2001

Kümmel, Peter „Phaedra. Blick in die Menschentiefe“ in: Die Zeit 21/2017

Rowohlt, Jörg „Offener Brief der Bühnen- und Kostümbildprofessoren zur Umsatzsteuerrückfrage und Demonstrationsankündigung“, in: <https://www.buehnengenossenschaft.de/offener-brief-der-buehnen-und-kostuembildprofessoren-zur-umsatzsteuerrueckfrage-und-demonstrationsankueundigung> (angerufen 20.3.2019)

Swoboda, Natalie "Männer in Pflegeberufen – (fast) allein unter Frauen“, in: <https://p-werk.de/maenner-in-pflegeberufen/> (abgerufen 20. März 2019)

White, Sarah u.a. „Luxury Menswear Growth to Outpace Womenswear“, in: <https://www.businessoffashion.com/articles/news-analysis/luxury-menswear-growth-to-outpace-womenswear>

<https://www.proquote-buehne.de/wollen/>

„Reformpaket BdS“, in: <https://www.szenografen-bund.de/service>