

netzwerk mode textil

nmt Jahrbuch
2024

Katharina Tietze:
Die Rolle der Kostüme. Victoria Behrs *Freischütz* in Zürich, in: nmt 2024.
Jahrbuch *netzwerk mode textil* e.V., S. 36–45,
<https://doi.org/10.53193/242482684Y>.



Katharina Tietze

Die Rolle der Kostüme

Victoria Behr's *Freischütz* in Zürich

Opulent werden die Kostüme von Victoria Behr immer wieder genannt, sie springen ins Auge, sie spielen im wahrsten Sinn des Wortes eine Rolle. Was aber macht ihre Qualität aus? Sie sind üppig, fantasievoll und detailreich in den Materialien, Ornamenten und Farben. Sie sind reichhaltig, im Sinn von Verweisen und Zitaten. Sie geben nicht nur zu sehen, sondern auch zu denken. Die Kleider stellen eine Figur her, sie prägen das Spiel der Darsteller:innen. Sie sind überzeichnet, artifiziell, kostümhaft, aber dieser starke Ausdruck kippt nicht. Durch die Beherrschung der Kleiderformen und den Sinn für Proportionen sind sie auf den menschlichen Körper sinnvoll bezogen. Sie wirken nicht verkleidet, sondern kleidsam. Diese Einschätzung möchte ich argumentativ vertiefen. Der Text nähert sich der produktiven Gestalterin anhand ihrer 2016¹ entstandenen Kostüme für den *Freischütz* von Carl Maria von Weber (1786–1826) am Opernhaus Zürich. Die Inszenierung stammt von Herbert Fritsch. Ich habe dafür ein Gespräch mit Behr geführt und gefragt, worin das Potential von Opernkostümen liegt und inwiefern sie sich als Kleidung von Mode unterscheiden.

Victoria Behr (Jg. 1979) zählt zu den wichtigsten Kostümbildnerinnen der Gegenwart. Sie hat in Hamburg an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften bei Prof. Dirk von Bodisco studiert und arbeitet seit 2008 als freie Kostümbildnerin. Behr hat lange eng mit dem Regisseur Herbert Fritsch zusammengearbeitet. In der Kritikerumfrage der Zeitschrift *Theater heute* wurde sie vielfach als »Kostümbildnerin des Jahres« ausgezeichnet. Für die Kostüme in *Frau Luna* an der Berliner Volksbühne und in Peter Eötvös' *Drei Schwestern* in Zürich wurde sie 2013 von der Zeitschrift *Opernwelt* ebenfalls zur »Kostümbildnerin des Jahres« gewählt. Behr entwarf u. a. Kostüme für Produktionen der Regisseure Antú Romero Nunes,

Barrie Kosky, Benedict Andrews, Jan Bosse und Nikolaus Helbling am Burgtheater Wien, der Bayrischen Staatsoper, der Wiener Staatsoper und den Salzburger Festspielen.²

Der Freischütz ist eine romantische Oper. Das Singspiel mit viel gesprochenem Text wurde sehr erfolgreich 1821 in Berlin uraufgeführt. Das Lied der Brautjungfern »Wir winden dir den Jungfernkranz« wurde sofort populär. Heinrich Heine schrieb in seinen Briefen aus Berlin, dass ihm auf den Straßen und in privaten Räumen nicht zu entkommen war.³ Das Werk gilt als erste deutsche Nationaloper. Die Begeisterung über den deutschen Charakter rührte auch daher, dass die Oper bis dahin italienisch bzw. französisch geprägt war. Egon Friedell schreibt: »Die Uraufführung des ›Freischütz‹ vom Jahre 1821 eröffnet einen neuen Abschnitt in der deutschen Musikgeschichte. Staunend vernahmen die Menschen, wie der deutsche Wald in seinem gespenstischen Dunkel und jubelnden Sonnenglanz, mit seinen sanften träumenden Wiesen und bösen lauernden Schluchten plötzlich anhub zu tönen, zu lachen und zu weinen, sich zu sehnen und zu fürchten und als leibhaftiges Geistwesen zu unsterblichem Leben zu erwachen.«⁴ Für die Ausstattung ist vor allem die romantische Aufladung des Schauplatzes in der entscheidenden Szene von Bedeutung, »eine furchtbare Waldschlucht«⁵, in der der »Vollmond bleich scheint«⁶.

Die Handlung der Oper beschreibt der Komponist Carl Maria von Weber in einem Brief an seine Braut, die Sängerin Caroline Brandt: »Ein alter fürstl. Förster will seinem braven Jägerburschen Max seine Tochter und Dienst geben, und der Fürst ist es zufrieden, nur besteht ein altes Gesetz, daß jeder einen schweren Probeschuss ausführen muß. Ein anderer boshafter liederlicher Jägersbursche Kaspar hat auch ein Auge auf das Mädel, ist aber dem Teufel halb und halb ergeben.



Abb. 2: Kaspar: Christof Fischesser, Max: Christopher Ventris, Chor der Oper Zürich, Foto: Hans Jörg Michel.

Max, sonst ein trefflicher Schütze, fehlt in der Zeit vor dem Probeschusse alles, ist in Verzweiflung darüber und wird endlich von Kaspar dahin verführt, sogenannte Freykugeln zu gießen, wovon sechs unfehlbar treffen, dafür aber die siebte dem Teufel gehört. Diese soll das arme Mädchen treffen, dadurch Max zur Verzweiflung und Selbstmord geleitet werden ec. Der Himmel beschließt es aber anders. Beim Probeschuss fällt zwar Agathe, aber auch Kaspar, und zwar wirklich als Opfer des Satans, erstere nur aus Schrecken, warum ec. ist im Stück entwickelt. Das Ganze schließt freudig.«⁷

Der Regisseur Herbert Fritsch, ursprünglich erfolgreicher Schauspieler an der Berliner Volksbühne unter Frank Castorf, entwickelte in seinen Regiearbeiten eine sehr eigene, körperliche, artifizielle, auf Slapstick setzende Spielweise. Seine erste Oper am Opernhaus Zürich inszenierte er 2013. Gefragt, worum es im *Freischütz* geht, sagt er: »Ein großes Thema ist die Angst des Mannes vor der Frau.« Und weiter: »Das ist ja ein sehr heutiges Thema: was heißt Mann sein? Was heißt stark sein? Was bedeutet es, keinen Erfolg zu haben als Mann, plötzlich immer danebenzutreffen und zu

versagen?«⁸ Zum Eindruck von Gegenwärtigkeit trägt bei, dass Fritsch jeden Naturalismus meidet. Das Romantische wird nie zum Kitsch, sicher die größte Gefahr bei Inszenierungen des Stoffes.

Das Bühnenbild, das Fritsch immer selbst entwirft, ist reduziert, abstrakt und sehr farbig. Ein Gebäude entsteht bauklotzartig aus einzelnen Formen mit hochglänzenden Oberflächen und wird durch Umbauten zu einer Kapelle, einem Innenraum oder einer Landschaft. Behr sagt dazu: »Es war klar, es findet im ländlichen Raum, in einer Jäger- und Bauernwelt statt. Das Bühnenbild von Herbert ist immer als Erstes da. Ich sehe es und weiß dann, was das für eine Welt ist, in die ich meine Figuren stelle. Bei der Arbeit von Herbert und mir gab es nie Naturalismus, es war immer überzeichnet. Beim *Freischütz* sollte es ein bunter LSD-Trip durch eine Dorfhochzeit sein.«⁹

Die Oper spielt nach dem Dreißigjährigen Krieg und wurde Anfang des 19. Jahrhunderts uraufgeführt. Ich habe Behr gefragt, wie sie mit dem historischen Kontext umgegangen ist bzw. wie sie generell damit umgeht. »Das hängt auch immer von den Regisseuren ab. Herbert interessiert sich nicht so für die Auf-



Abb. 3: Agathe: Lise Davidsen, Ännchen: Mélissa Petit, Foto: Hans Jörg Michel.

führungspraxis, sondern für die Musik und die Handlung. In der langen Zusammenarbeit entstand vieles auch, ohne dass man lange reden musste. Bei anderen Regisseuren beschäftigte ich mich erstmal mit der Zeit oder schaue mir an, wie die Menschen damals aussahen.«¹⁰

Die Hauptfigur ist Max, der Jägersbursche, der Agathe heiraten möchte und dafür seine Qualitäten als Schütze unter Beweis stellen muss (Abb. 1 und 2). Er trägt schwarz und setzt sich damit von seiner farbigen Umgebung ab. Sein mit silbernem Eichenlaub besticktes Trachtenkostüm besteht aus einer knielangen Lederhose, einem weißen Hemd mit Weste und einem Janker. Dazu trägt er Kniestrümpfe. Von der Formensprache gehört er damit zur Gruppe der Jäger, deren Kostüme aber giftig grün sind. Hier zeigt sich ein Element des Kostümkonzeptes: »Ich habe mich von ganz verschiedenen Trachten in Europa inspirieren lassen. Zum Teil sind sie eins zu eins nachgearbeitet, zum Teil nochmal übertrieben. Aber die Trachten sind ja selbst schon sehr ausdrucksstark. Durch die Farbigkeit habe ich es ins Extreme gezogen.«¹¹ Max ist kein Held, keine starke Figur. Sein Gegenspieler

Kaspar ist gekleidet wie die anderen Jäger, wird also durch eine Gruppe repräsentiert, während Max allein ist. Die Jäger, ein Teil des Chores, haben haarige Gesichter, werden also selbst fast zu Tieren. All diese Aspekte werden bereits in der ersten Szene sichtbar und unterstreichen den Druck, unter dem Max steht.

Seine Verlobte Agathe, die weibliche Hauptrolle, tritt erst im zweiten Aufzug auf. Die Zuschauer:innen sehen sie gemeinsam mit Ännchen, einer jungen Verwandten, in ihrem Zimmer (Abb. 1 und 3). Sie trägt ein leuchtend blaues Kleid mit einem ausladenden Rock und Puffärmeln in der Silhouette des späten Biedermeier mit einem Oberteil, das mit einer Schnürung verziert ist. »Die tolle norwegische Sängerin Lise Davidsen sang die Agathe, sie ist sehr groß und hat ihr Zimmer fast ausgefüllt. Das hat mich inspiriert zu diesem Kleid, selbst schon ein Raum, nur Ännchen hatte noch Platz. Es unterstützt die Idee, dass es um die Angst vor der Frau geht.«¹² Durch die große Krioline ist es für Max in gewisser Weise gar nicht möglich, sich ihr zu nähern. »Für das blaue Kleid wollte ich kein großes Muster, sondern einen Stoff, der in sich gemustert ist. Dafür war ein Moiré sehr geeignet. Er

hat auch dies Irisierende, wie der Strudel in der Tapete von Agathes Zimmer, wie eine kleine Sehstörung.«¹³ Hier wird eine weitere Setzung sichtbar, die einfarbig gekleideten Solist:innen heben sich vom sehr bunten Chor ab (siehe Abb. 4), sie »stehen dagegen als unifarbene, geschlossene Flächen. Sie sind klarer umrissen als die Chorfiguren.«¹⁴

Blumen sind nicht nur ein Motiv der Tapete. Rote Blumen schmücken Agathes Haar, harmonisieren mit ihren roten Haaren und sind ein spektakulärer Kontrast zum blauen Kleid. Behrs Agathe sollte keinesfalls blond sein, wie in anderen Inszenierungen. Bei ihr ist das Paar durch die Haarfarbe verbunden, wenn es auch sonst durch viel getrennt wird. Der Brautschmuck ist ein Blumenkranz, der Agathes Gesicht im dritten Aufzug rahmt (Abb. 5). Behrs Intention war es, sie zu einer Art Zielscheibe zu machen, sie fällt ja bei dem entscheidenden Schuss. Die Brautjungfern tragen Gräser und Blumen auf dem Kopf und auch im Chor gibt es Blumenbeete als Kopfschmuck. Das helle Brautkleid entspricht in der Form dem blauen Kleid, die Spitze am Ärmel, Ausschnitt und Saum ist mit einer Vielzahl Blümchen verziert. In der Inszenie-

rung wird die Natur zum Kopfschmuck statt zum Bühnenbild.

Es gibt noch eine dritte wichtige Figur: Samiel, den Teufel. Fritsch lässt ihn die ganze Zeit wie einen dauernden Kommentar auf der Bühne, obwohl er eigentlich nur einen Auftritt in der Wolfsschlucht-Szene hat. Samiel parodiert einzelne Szenen und konterkariert damit die romantische Handlung (Abb. 6). Die Form seines knallroten Kostüms ist inspiriert von der historischen Aufführungspraxis. Die Federn an seiner Kappe, die bestrumpften Beine und der pfeilförmige Schwanz betonen seine virtuose Beweglichkeit.

Die Chorkostüme sind bunt und vielfältig: hellblau und rosa, gelb und orange, weite Röcke, Kniebundhosen, große Schleifen, Hüte und Hauben, Bänder und Borten in allen denkbaren Kombinationen; dazu vereinzelt der Blumenkopfschmuck und ein paar große Masken. Auf meine Frage nach den aufwendigen Details antwortet Victoria Behr: »Das ist außergewöhnlich und hängt mit dem Opernhaus Zürich zusammen, sie machen so etwas möglich.«¹⁵ Sie erzählt vom Prozess der Herstellung. »Es gab für die Chorkostüme der Damen fünf verschiedene Modelle,



Abb. 4: Chor der Oper Zürich, Foto: Hans Jörg Michel.



Abb. 5: Agathe: Lise Davidsen, Foto: Hans Jörg Michel.



Abb. 6: Samiel: Florian Anderer, Foto: Hans Jörg Michel.



Abb. 7: Figurine von Victoria Behr.



Abb. 8: Dokumentation zweier Chorkostüme.

die an verschiedene Trachten angelehnt waren. Dafür habe ich die Stoffe gemeinsam mit einer Mitarbeiterin der Kostümabteilung, die nur für den Stoffeinkauf zuständig ist, ausgesucht. Wir haben italienische und französische Stoffe gewählt, aber auch afrikanische, weil sie die spezielle Farbigkeit hatten, die ich gesucht habe. Es war aufwendig, das Richtige zu finden. Das war die Basis, die ich festgelegt habe. Im Opernhaus gibt es ein Borten- und Zutatenlager. Aus München kenne ich das auch, dafür werden oft die Bestände alter Traditionsgeschäfte aufgekauft. Die Zürcher haben einen tollen Fundus, die Borten liegen zum Teil schon seit 20 Jahren dort. Da habe ich mich einen Nachmittag lang eingeschlossen und alles rausgesucht, was ich von der Farbigkeit her gut fand. Ich bestimme nicht, wo jeder Knopf sitzt, sondern lasse den Schneiderinnen und Schneidern immer auch Freiheit, sie verbringen schließlich Wochen damit. Zudem kannte ich die Gewandmeisterin und die Werkstatt schon. Wir haben gesagt, hier sind die Kisten, da

könnt ihr euch bedienen und jetzt tobt euch aus. Dadurch hat es angefangen zu leben, weil jede Schneiderin nochmal ihre eigene Fantasie reingesteckt hat, die durch meine Vorgaben etwas eingegrenzt war. Dadurch hatten die Kolleginnen Spaß und sind ins Detail gegangen. Das findet man bei Chorkostümen sonst selten, weil oft nicht die Zeit und die Kapazität der Werkstatt da ist.«¹⁶

Die Figurine (Abb. 7) zeigt Behrs Entwurf für ein Chorkostüm, der dann variiert wurde. Die fertigen Kostüme werden genau fotografisch dokumentiert, damit die Produktion auch Jahre später originalgetreu wiederaufgenommen werden kann (Abb. 8).

Eine wichtige Rolle spielt die Maske. Behr sagt: »Kostüm und Maske gehören zusammen, ich kann das Kostüm ohne Maske gar nicht denken. Haare oder das Make-up sind genauso wichtig wie die Kleidung, das hat auch etwas mit dem Spielstil zu tun. Wir hatten überzeichnete Gesichter, sie sind heller, wie in einer Traumwelt.«¹⁷

Ich habe sie gefragt, wie sie den Unterschied zwischen Oper und Schauspiel in Bezug auf das Kostüm sieht. »Oper und Schauspiel sind von der Energie vollkommen anders. Im Schauspiel arbeitest du als Kostümbildnerin viel enger mit den Schauspieler:innen und dem Team zusammen, wenn die Proben losgehen. Es gibt Probenkostüme, die Schauspieler brauchen sie für die Rolle, man kann die Kostüme während der Proben weiterentwickeln. Im Schauspiel wird der Druck immer größer, wenn die Premiere näher rückt. Bei der Oper sitze ich ein Jahr vorher allein am Schreibtisch und denke mir die Sachen aus. Und fahre das Jahr über immer wieder in die Häuser zu den Anproben und Gesprächen. Wenn die Probenarbeit beginnt, sind die Kostüme schon fertig. Sänger tragen nicht gern Probenkostüme. In den Endproben bei der Oper sehe ich die Kostüme zum ersten Mal zehn Tage vor der Premiere zur Klavierhauptprobe und dann nur noch zweimal zu den Orchesterhauptproben. Es geht dann nur noch um die Musik, es sind die Proben des Dirigenten und nicht vom Regisseur. Ich kann also nur noch Kleinigkeiten ändern. Man muss also abstrahieren können und konzentrierter arbeiten. Es sind völlig unterschiedliche Energien. [...] Und es sind andere Dimensionen. Du hast einfach 100 Leute auf der Bühne.«¹⁸ Aus der Vielzahl der anzuziehenden Personen ergeben sich reichhaltige Differenzierungen. Wie oben schon beschrieben, hat Behr die Solist:innen durch Einfarbigkeit abgesetzt. Durch die Form der Kleidung ergibt sich die Gruppe der Jäger, die Solisten und Chorsänger umfasst. Die Solist:innen sollten wiederzuerkennen sein, damit die Zuschauer:innen der Handlung leichter folgen können. Daher haben die beiden Kleider Agathes dieselbe Form. Und dass das Volk nicht als einheitliche Masse erscheint, sondern aus individuellen Personen gebildet wird, hat auch mit den Fähigkeiten und Kapazitäten der Schneiderei zu tun.

Und was unterscheidet Kostüme von Mode? Historiografisch gibt es enge Bezüge, die Modeforschung setzte im 19. Jahrhundert ein, weil man sich für historische Kleidung als Vorlage für die Gestaltung von Bühnenkostümen interessierte.¹⁹ Daher wurde die Modegeschichte lange Kostümgeschichte genannt. Dabei ist der Unterschied zwischen Kostümen für Theater oder Film und Mode als Kleidung für den Alltag signifikant. Behr meint: »Die Mode ist eine riesengroße Inspirationsquelle fürs Theater. Aber

Mode kann auch wieder zu Theater werden, wenn ich an die aktuelle Margiela-Modenschau von John Galiano denke. Alle waren überrascht, aber das waren ganz normale Theatermittel wie Licht, Bühne, Musik und Maske. Ich finde es spannend, wenn es zwischen Mode und Kostüm oszilliert. Der Unterschied ist, dass ein Kostüm bespielt wird, dass aus einem Kleid ein Charakter entsteht. Das ist die Aufgabe des Kostüms, der Spieler:in zu helfen, eine Figur zu entwickeln bzw. zu werden und nicht nur eine Hülle zu tragen.«²⁰

Worin besteht nun die Qualität der Kostüme von Victoria Behr? »Es funktioniert, wenn Regie und Kostüm Hand in Hand gehen. Wenn die Sänger und Sängerinnen nicht einfach an der Rampe stehen und die Kleider herzeigen, sondern sie ausfüllen. Durch ihr überzeichnetes Spiel funktionieren auch meine Überzeichnungen bei Farben, Proportionen und Maske. Tolle Ausstattungen müssen bedient werden, es muss mit ihnen umgegangen werden, es muss anfangen zu leben.«²¹ All das kann aber nur geschehen, wenn außerdem die Kostüme mit derartiger Meisterschaft entwickelt und umgesetzt werden. Dazu müssen funktionale Aufgaben des Kostüms erfüllt sein: die Kostüme nicht nur zur Figur, sondern auch zu den Darsteller:innen passen, die Solist:innen sich vom Chor absetzen und wiedererkennbar sein und der Chor aus Individuen bestehen. Wenn außerdem die Zitate aus der Mode- und Kostümgeschichte kenntnisreich, die Farben und Formen komponiert und die Umsetzung so sorgfältig ist, dann wird aus der Künstlichkeit Kunst. Es entsteht der Effekt eines Gesamtkunstwerkes, das die Zuschauer:innen mitreißt, ihnen ermöglicht, immersiv in ein Erlebnis einzutauchen, in dem die Kostüme eine wesentliche Rolle spielen.

Zusammenfassung

Die Kostüme, die Victoria Behr entwirft, sind ein beeindruckender ästhetischer Genuss, die erfolgreiche Ausstatterin wurde mehrfach zur Kostümbildnerin des Jahres gewählt. Der Beitrag untersucht ihre Arbeit anhand der Kostüme für den *Freischütz* am Opernhaus Zürich. Die Inszenierung, 2016 entstanden, stammt von Herbert Fritsch, mit dem Behr viele Jahre zusammenarbeitete. Die romantische Oper des Komponisten Carl Maria von Weber bot die Möglichkeit einer aktuellen theatralischen Auseinandersetzung mit Folklore. Die Überlegungen werden durch Auskünfte von Behr über ihre Arbeitsweise und Inspirationen ergänzt. Neben der Würdigung einer bedeutenden zeitgenössischen Gestalterin geht es auch um das Verhältnis von Kostüm und Mode und darum, einen Beitrag zur bisher wenig bearbeiteten Geschichte des Bühnenkostüms zu leisten.

Summary

The costumes designed by Victoria Behr are an impressive aesthetic delight, and the successful designer has been voted Costume Designer of the Year several times. This article examines her work based on the costumes for *Der Freischütz* at Zurich Opera House. The production, created in 2016, was directed by Herbert Fritsch, with whom Behr worked for many years. The romantic opera by composer Carl Maria von Weber offered the opportunity for a contemporary and theatrical exploration of folklore. The reflections are supplemented by information from Behr about her working methods and inspirations. As well as paying tribute to an important contemporary designer, the article is also about the relationship between costume and fashion and about making a contribution to the history of stage costume, which has so far received too little attention.

Anmerkungen

- 1 Die Oper wurde in der Spielzeit 2022/23 wieder aufgenommen.
- 2 Weitere Informationen unter www.victoriabehr.com, 24.4.2024.
- 3 HEINRICH HEINE: Der »Jungfernkranz«, in: CARL MARIA VON WEBER/FRIEDRICH KIND: Der Freischütz, München 1989, S. 28–30.
- 4 EGON FRIEDEL: Kulturgeschichte der Neuzeit, Zürich 2009, S. 1158.
- 5 Opernhaus Zürich: Programmheft *Der Freischütz*, Zürich 2016, S. 64.
- 6 FRIEDEL: Kulturgeschichte (wie Anm. 4).
- 7 Carl Maria von Weber in einem Brief an seine Braut Caroline Brandt, 3. März 1817, zitiert nach KARL DIETRICH GÄWE: »Das Ganze schließt freudig«. Zwang zum Verhängnis, Chance zur Befreiung, in: CARL MARIA VON WEBER: Der Freischütz. Texte, Materialien, Kommentare, Hamburg 1981, S. 9–30, hier S. 9.
- 8 Opernhaus Zürich: Programmheft (wie Anm. 5), S. 11.
- 9 Gespräch von Katharina Tietze mit Victoria Behr am 14.3.2024.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd.
- 18 Ebd.
- 19 Kostümforschung, in: INGRID LOSCHEK: Reclams Mode- und Kostümlexikon, Stuttgart 2011, S. 340.
- 20 Gespräch vom 14.3.2024 (wie Anm. 9).
- 21 Ebd.

Bildnachweis

Abb. 7: Victoria Behr

Alle anderen Abbildungen: Opernhaus Zürich, Hans Jörg Michel.

