



**VIERUNDZWANZIG.DE**  
DAS WISSENSPORTAL DER  
DEUTSCHEN FILMAKADEMIE

**Kategorie: Kostümbild**  
**Interview mit Esther Walz**

**Ich möchte Sie zu Anfang bitten, die ausgewählte Szene inhaltlich einzuordnen.**

Esther Walz: Es ist die Szene nach dem großen Krieg, das ist im ersten Drittel des Films. Die Familie ist jetzt wirklich angekommen und jetzt ihnen wird langsam klar, wo sie sind und wie gefährlich das eigentlich ist und was für ein wahnsinniges Unternehmen von Seiten des Vaters das ist, die ganze Familie dahin verfrachtet zu haben. Es ist eigentlich das große Erwachen, könnte man sagen.

**Weshalb ist diese Szene repräsentativ für Ihre Arbeit in diesem Film?**

Das ist eine Szene, in der die Farbe Rot stark eingesetzt wird. Ich habe mir im Vorfeld lange Gedanken gemacht, was für Farben wir überhaupt im Dschungel verwenden wollen. Was für Farben sind die richtigen Farben für diese Zeit? Sprich – die Familie ist 1980 in den Dschungel gegangen –, was sind die Farben der 1970er Jahre? Das sind oft künstliche Farben, aber ich wollte dann Komplementärfarben nehmen und eben Rot, Gelb, Blau, aber in erster Linie Rot, weil das die einzige Farbe ist, die man dem Grün des Dschungels entgegensetzen kann. Und weil sie natürlich auch Emotion transportiert.

Rot ist eine Farbe, die ich eigentlich wahnsinnig selten verwende – und in Städten eigentlich ungeeignet finde. Aber im Dschungel war das die einzige Alternative, die stark genug war, diesem vielen Grün zu begegnen. Und das war dann auch die Farbe der Hauptrolle, dieses Mädchens und der Mutter. Die Zwei, die eine starke Verbindung hatten. Die Anderen hatten eher andere Farben. Dann sieht man in der Szene natürlich die Krieger und den ganzen Kriegsornat, den wir komplett hergestellt haben. Ich hatte im Vorfeld versucht zu recherchieren, wie diese Volksgruppe ausgesehen hat. Ich habe mich mit der Familie Kuegler getroffen und vom Vater umfangreiches Fotomaterial bekommen. Dann haben wir in Papua Sachen besorgen lassen – und dann ist fast alles im Zoll hängengeblieben. [Lacht.] Das war natürlich ein ziemliches Drama. Zum Glück hatte die Ausstattung einen Sack voll Federn dabei, diese seltenen Casuari-Federn, die wir unbedingt brauchten. Und dann habe ich nach Fotos aus Papua-Büchern diesen ganzen Kopfschmuck gebastelt.

**Im Grunde ist das ein Film, für den Sie nicht auf einen Fundus zurückgreifen konnten.**

Nein, nicht wirklich. Für die Familie konnte man nur auf einen Fundus zurückgreifen, indem man sich Anregungen geholt hat. Aber dann mussten wir das alles herstellen. Weil wir die Sachen doppelt, dreifach, vierfach brauchten. Repräsentativ für die Zeit sind natürlich bestimmte Muster. Da haben wir zum Glück eine ältere Dame aufgetan, die im Keller noch den Inhalt eines Warenhauses hatte. Da gab es dann T-Shirts aus der Zeit mehrfach.

**Im Grunde geht es ja auch darum, dass die Figuren durch die Farben deplatziert wirken. Gerade durch dieses leuchtende Rot stechen sie hervor. Und das zieht sich durch den gesamten Film. Wie haben Sie das erarbeitet?**

Ich fand es interessant, bei der Recherche zu sehen, dass da eine Familie in den Dschungel geht und im Grunde genommen ihr deutsches Leben und ihr deutsches Wohnzimmer in den Dschungel transportiert. Auf den ganzen Fotos der Familie Kuegler sieht man, dass sie immer unglaublich adrett angezogen sind. Es kam auch sehr viel Weiß vor – überraschender Weise in so einer Umgebung. Die haben sich sozusagen ihre Kultur bewahren wollen. Sie haben sich nicht an den Dschungel angepasst, sondern sie haben ganz doll festgehalten an diesen Kleidern aus Europa. Um noch irgendwie eine Form vermutlich zu haben. Und um nicht selbst „wild“ zu werden.

Und die Farbe Rot war eine Farbe, die ich auch bei der Familie Kuegler gefunden habe. Die Frau Kuegler hat eine Schule errichtet im Dschungel und hat für die Kinder ein Riesenstück roten Stoff aus der Hauptstadt besorgt und das wurden dann die ersten Lendenschurze. Weil die Eingeborenen, die hatten das große Erwasen und fühlten sich plötzlich nackt.

Ich wollte ursprünglich auch die Leute alle nackt machen, also die Männer nur mit dem Gürtel bekleidet. Aber das war nicht durchsetzbar. So waren wir gezwungen, Lendenschurze herzustellen. Und Roland Suso Richter wollte unterschiedliche und das war dann eine ziemliche Aktion. Es gibt kein Leder in Malaysia oder nur ganz dickes Möbelleder. Dann haben wir uns aus Deutschland Wildleder schicken lassen und aus Baumrinde und all' solchen Dingen haben wir Lendenschurze gebastelt.

**Sie haben von den Fotos der Familie gesprochen. Aus der Familie wussten Sie also einiges. Wie haben Sie den Rest der Recherche zu diesem Film angelegt?**

Als Erstes bin ich ins Parish-Institut in München gegangen, da gibt es eine Kostümbibliothek. Die haben einen Riesenschatz an Büchern wie auch Zeitschriften. Ich habe mir erstmal die ganzen alten Kataloge aus den siebziger und achtziger Jahren angeguckt und Fotos gemacht, und überlegt, welchem Milieu entstammten diese Leute. Natürlich habe ich auch das Buch von Sabine [Kuegler, Anm.d, Red.] dazu gelesen, um ein bisschen Einblick zu bekommen, was für Leute waren die Kueglers eigentlich, was haben die für einen Hintergrund und was für einen sozialen Hintergrund? Also erstmal diese allgemeine Recherche.

Dann bin ich zu Herrn Kuegler gefahren und habe die ganzen Fotos besichtigt, habe mir den Mann mal angeguckt. Was ist das heute für ein Mensch? Was hängt da für ein Mantel im Eingang, wenn ich da rein komme? Nämlich ein Burberry, also relativ großbürgerlich würde ich sagen, die hatten also Geld diese Leute. Und dann habe ich mir von ihm erzählen lassen, wie der Stamm der Fayu speziell ausgesehen hat und habe mir dazu Bücher besorgt. Außerdem war ich im Ethnologischen Museum in Paris und habe geguckt, was gibt es da an Material? Wie sehen eigentlich diese Baumrindenstoffe aus?

**Wenn Sie diese Idee, dieses Motiv, sage ich mal, das Rot haben, wie fügt sich diese Idee dann in das Konzept des Regisseurs? Wie ist die visuelle Gestaltung des Films zustande gekommen?**

Ich bin mit meinem sehr umfangreichen Recherchematerial zu Roland Suso Richter gefahren, habe ihm das alles gezeigt und versucht, ein bisschen rauszufinden, wie er das sieht. Wie möchte er die Papuas dargestellt haben? Wie möchte er die Familie dargestellt haben? Lässt er sich wirklich darauf ein? Ich wollte die eben nah an der wirklichen Familie haben.

Aber trotzdem ist das Kostüm dann natürlich ein Kunstprodukt. Die Farbe Rot zum Beispiel ist ein Kunstprodukt. Die habe ich bei denen in Elementen schon gefunden, aber nicht so stark, wie ich sie eingesetzt habe. Aber natürlich muss man im Film auch mit Überhöhung arbeiten, damit es überhaupt Bilder gibt. Ich wollte halt Bilder schaffen.

**Wie gehen Sie vor, wenn sie etwas nicht im Fundus finden? Wie entstehen dann die Kostüme für die Figuren, für die Familie?**

Bei mir entstehen die Kostüme am Zeichentisch, indem ich mich hinsetze und die Leute zeichne und mir dann überlege, wie coloriere ich das Ganze? Dann spreche ich natürlich mit dem Kameramann, zeige ihm etwas. Der war zunächst ein bisschen erschrocken über dieses viele Rot. Er hatte Angst, dass das zu prägnant ist, weil das eben etwas ist, was man selten einsetzt. Das berühmte rote Kleid, das in Filmen immer wieder vorkommt – das versuche ich rauszuhalten, weil ich es einfach zu aufdringlich finde. Aber das Konzept ist dann aufgegangen, weil das Grün so stark und so mächtig war, dass das Rot eigentlich nur ein kleiner Punkt war – und die Möglichkeit, überhaupt einen Menschen wahrzunehmen.

### **Ein sehr leuchtendes Rot.**

Genau auch eigentlich das Rot, das ich üblicher Weise nicht verwende. In dem Moment, wo wir in dem Film dann nach Deutschland gehen, gibt es die Farbe nicht mehr. Da gibt es dann für die gleichen Leute, die rotlastige Kostüme hatten, nur noch Bordeaux.

### **Wie gehen Sie an die Epoche eines Filmes heran?**

Jeder Film verlangt eine komplett andere Recherche. Bei dem Science-Fiction-Film für Enki Bilal, TYKHO MOON, war eine Recherche in New Yorker Zeitschriftenläden nötig, wo ich alte Science-Fiction-Hefte und solche Sachen konsultiert habe.

Bei Lars Kraumes DIE KOMMENDEN TAGE war es mit ihm durch Paris laufen und gucken, wie sieht die Mode dort aus. Und lange Gespräche mit ihm. Und eigentlich aktuelle Modezeitschriften und wie stellen wir uns vor, dass eine Zukunft aussehen könnte. Und von einem Konzept ausgehend, wo ganz viel entworfen werden sollte und eine neue Polizeiuniform entstehen sollte, haben wir immer mehr reduziert. Wir haben wahnsinnig lange vorbereitet: Wir haben uns schon fast anderthalb Jahre vorher immer zu Gesprächen getroffen. Und als es dann tatsächlich an die Kostümarbeit ging – das wirkliche Suchen der Kostüme –, waren wir dann soweit reduziert, dass wir gesagt haben: Eigentlich möchten wir es ganz heutig machen, weil die Zukunft sich so stark nicht verändern wird.

### **Dadurch bekommt das Kostümbild dann in dem Film auch etwas Alltägliches. Das Kostüm wirft uns nicht raus.**

Ja, es gibt nur ein paar Uniformen, die entworfen wurden und die ein klein bisschen anders sind, aber im Großen und Ganzen sind wir verhältnismäßig heutig geblieben.

### **Erzählen Sie uns mal, wie Sie mit Schauspielern arbeiten. Was ist wichtig in Ihrer Zusammenarbeit? Was kommt von beiden Seiten?**

Das ist natürlich ganz typabhängig und sehr, sehr unterschiedlich. Normalerweise treffe ich mich relativ frühzeitig mit den Hauptdarstellern und bringe Material mit – Fotos, Zeichnungen, was auch immer – und suche das Gespräch. Um herauszufinden, bin ich auf dem richtigen Weg? Ist das, was ich mir vorstelle, das, was auch der Schauspieler sich vorstellt? Kann er sich darin bewegen oder gebe ich ihm vielleicht ein zu enges Korsett, in dem er sich dann nicht mehr gut bewegen kann?

Ich gucke mir natürlich den Menschen an. Ich muss ihn auch treffen, weil ich natürlich schon von Fotos eine Idee habe, wie man diesen Menschen gestalten kann, was für Farben – unabhängig von der Rolle – auch zu diesem Menschen passen. Denn man kann nicht nur sagen, Blau ist die Farbe, die den Seelenzustand einer Figur in einer bestimmten Szene ausdrückt. Ich muss auch gucken, ist Blau überhaupt eine Farbe, die dieser Mensch tragen kann?

Dann muss ich sehen, wie bewegt sich der Mensch. Nach so vielen Jahren Tätigkeit hat man da eigentlich ein ganz gutes Gespür, das zu erfassen.

**Im Dschungelkind ist die Kleidung ja sehr leger. Wie liegt die Kleidung am Körper der Schauspieler in diesem Film?**

Ja, das war schwierig, weil die Kleidung eben nicht vorteilhaft sein konnte. Ich konnte nicht wirklich etwas verstecken, obwohl ich immer bemüht bin, den Schauspieler „gut aussehen“ zu lassen. Manchmal soll man natürlich auch schlecht aussehen für eine Rolle. Aber man versucht natürlich mit dem Kostüm, Dinge, die jetzt von Gott nicht so perfekt gegeben sind, ein bisschen zu kaschieren. Das ging im Dschungel gar nicht, weil es einfach so heiß war, dass sowieso alles nach kürzester Zeit klebte.

Und da war es schwierig zu schauen, wie weit sind die Leute bereit, sich darauf einzulassen? Dann waren die Klamotten, die die getragen haben eigentlich auch spießig. Wie weit sind Schauspieler dann bereit, so ein Bild abzugeben? Mutter und Vater, die Kinder sind natürlich unkompliziert – die finden das lustig und Verkleiden, da kann man relativ viel einfach machen –, aber bei den Eltern war das schon schwierig zu sehen, wie weit sind sie bereit, sich darauf einzulassen und dieses Ehepaar dann eben auch abzugeben. Mit Jeans, die wir angefertigt haben, die ein bisschen komisch aussehen, weil – auch aus einer anderen Zeit – die heutigen Schnitten nicht mehr entsprechen. Aber wir haben das dann gut zusammen erarbeitet.

**Wie waren die Dreharbeiten unter diesen klimatischen Bedingungen?**

Die Dreharbeiten waren sehr, sehr, sehr anstrengend, muss man sagen. Die hohe Luftfeuchtigkeit hat einen erschlagen! Man ging morgens aus seiner klimatisierten Hütte raus und dann hatte man das Gefühl, schon einen Hammer auf den Kopf zu bekommen. Und das war natürlich für die Schauspieler sehr anstrengend, weil ihnen die Sachen immer am Körper klebten. Wir haben die Sachen alle stark patiniert, es war immer alles schmutzig. Es war für alle sehr anstrengend.

**Vermutlich mussten Sie für jedes Kostüm etliche Exemplare haben?**

Ja, etliche Exemplare in unterschiedlichen Stadien, weil man natürlich den Verfall der Kostüme sehen sollte. Und dann gab es eben diesen schrecklichen Verlust der Papua-Sachen, der ganzen Federkronen – und das bedeutete nächtelange Arbeit.

Die Krieger tragen im Gesicht Wildschweinzähne als Schmuck. Das war schon wahnsinnig schwierig, diese Wildschweinzähne zu bekommen. Und als wir dann endlich einen Sack voller Wildschweinzähne hatten, habe ich festgestellt, dass ich sie gar nicht aufsägen kann, weil das Wochen gedauert hätte. Und dann haben wir die Idee gehabt, das alles abzugießen, dann wurden Nächte lang Modelle geformt – unvorstellbar! [Lacht.]

**Seit einiger Zeit mache ich mir Gedanken darüber, wie sich Sehgewohnheiten verändert haben. Alleine dadurch, dass viel digital gedreht oder digital nachbearbeitet wird. Es gibt wahnsinnig viele Blogs im Internet, in denen sich Leute beschweren, dass die Knöpfe in dem und dem historischen Film nicht stimmen. Glauben Sie, dass diese Tendenz Auswirkungen auf Ihre Arbeit hat?**

Auf jeden Fall! Das beobachte ich ganz stark. Der Blick auf Kostüme hat sich stark verändert. Die Kostümarbeit, international gesehen, hat sich komplett verändert. Wenn man sich historische Filme aus den sechziger Jahren anguckt, ist das überhaupt nicht vergleichbar mit heute. Es wird so viel recherchiert!

Die Globalisierung und dadurch, dass jeder alles sehen kann, dadurch hat man unglaubliche Vergleichsmöglichkeiten. Und es kommen ja fabelhaft ausgestattete Filme aus verschiedensten Ländern, die ganz toll recherchiert sind. Und das geht alles immer mehr in die Richtung zu versuchen, akkurat Historisches nachzustellen.

Es gibt in London ein Atelier, die produzieren auch Filme und die stellen Kostüme her und die

nähen vor der Erfindung der Nähmaschine alles von Hand. Also alle Sachen, die vor der Erfindung der Nähmaschine „spielen“ – also die Nähmaschine wurde ungefähr 1850 die erste entwickelt. Ich mache gerade ein Projekt, das 1833 spielt und habe ich mich auch darauf verlegt, die meisten Sachen oder die Sachen, die die Schauspieler tragen, die nah an der Kamera sind, kommen alle aus diesem Atelier in London. Weil das einfach Sachen sind, die wirklich so aussehen wie auf Gemälden.

Und je mehr das der Zuschauer in Filmen sieht und je mehr Vergleichsmöglichkeiten er hat, desto höher wird eigentlich der Anspruch. Plötzlich funktioniert ein Leihkostüm, was sonst noch gegangen wäre, weil die Leute sich nicht so auskennen, nicht mehr. Weil es plötzlich modern aussieht, weil die Schulter nicht stimmt.

**Haben Sie den Eindruck, dass in der Wahrnehmung Ihrer Arbeit, Ihres Berufes insgesamt sich etwas verändert hat? Dass Kostümfilme, also historische Filme, viel eher beachtet werden? Filme, in denen die Arbeit präsenter zu sein scheint für das Publikum als in Gegenwartsstoffen.**

Ja, das liegt natürlich in der Natur der Sache. Das ist leider so, dass in einem zeitgenössischen Film, je besser er ausgestattet ist, das Kostüm weniger wahrgenommen wird. Im Idealfall, finde ich, ist ein Kostüm unsichtbar – eigentlich sowohl im Historischen wie im Zeitgenössischen. Nur im Historischen fällt es natürlich dem normalen Zuschauer mehr auf, weil es halt Kleider sind, die man nicht so kennt.

Das ist natürlich dann oft ungerecht, dass diese Filme selten eine Würdigung z.B. durch Preise bekommen. Dass sogar Fachpublikum zeitgenössische Filme für unkompliziert hält, obwohl dem eben genauso eine Riesenrecherche zugrunde liegt und eine enorme Sucharbeit. Und oft werden auch für zeitgenössische Filme Kostüme extra angefertigt, aber das sieht der Zuschauer nicht.

**Wenn Sie sagen, das Kostümbild ist am Besten, wenn es unsichtbar ist, gilt das im Grunde nicht auch fürs Szenenbild?**

Genauso, ja. Es sollte möglichst unsichtbar sein.

**Wenn es auffällt, dann ist man schon aus der Illusion herausgefallen?**

Ja. Im Idealfall sollte alles so stimmig sein, dass man einfach der Geschichte folgt. Und wir begleiten und verstärken oder erzählen die Geschichte noch mal in unseren Kostümen und in den Dekors.

**Wer ist für Sie – neben dem Regisseur –, der wichtigste Ansprechpartner, Ihr wichtigster Verbündeter?**

Mein wichtigster Verbündeter ist der Szenenbildner. Ich versuche immer, frühzeitig den Kontakt zu haben, die Sets zu sehen im Vorfeld. Weil ich dann meine Kostümfarben auf die Sets abstimme. Das ist für mich immens wichtig. Ich versuche, alle Räume zu kennen und gucke, dass ich dann die Kostüme wirklich so einteilen kann, dass sie entweder genau in die Sets reinpassen oder genau entgegengesetzt sind. Also entweder sollte der Mensch untergehen in seinem Hintergrund oder rausstechen. Da kann man ja die herrlichsten Bilder machen – das geht nur, wenn man ganz eng zusammen arbeitet.

Aber wichtig ist eigentlich die Arbeit der ganzen Head of Departments, also der Kameramann ist immens wichtig für mich. Ich muss wissen, wie beleuchtet er das? Wenn alles mit Kerzenlicht beleuchtet ist, weiß ich, dass ich relativ hell dagegen arbeiten muss, damit nicht alles Schwarz wird. Und der Maskenbildner ist natürlich auch wahnsinnig wichtig, weil eine falsche Frisur ein ganzes Kostüm komplett verändern kann.

**Wir hatten heute schon ein Gespräch mit dem Maskenbildner Georg Korpás, der hat diesen Ensemble-Aspekt auch betonte. Und ich hatte den Eindruck, seine engste Allianz ist die mit dem Kostümbildner.**

Ja, wenn ich eine Figurine zeichne, zeichne ich sie ja mit Kopf sozusagen und gehe dann mit der Figurine zum Maskenbildner und bespreche mit ihm, wie er sich das vorstellt. Wie stellt er sich eigentlich das Make-up vor? Wie stellt er sich die Frisur vor? Ist das eins mit meiner Idee der Figur oder hatte er eine ganz andere Idee und überdenke ich in dem Zusammenhang auch noch mal mein Kostümkonzept?

**Was zeichnet einen guten Kostümbildner aus?**

Ein Kostümbildner muss Budgets händeln und Budgets aufstellen können, also ein Zahlenmensch eigentlich. Und auf der anderen Seite muss er ein kreativer Kopf sein, ein Künstler. Zwei ganz unterschiedliche Aspekte, die man aber nicht nur alleine haben kann. Man muss tatsächlich diese beiden Bereiche in sich haben. Und man muss Führungsqualitäten besitzen. Man muss eine unter Umständen recht große Gruppe von Leuten anführen können, bei Laune halten können. Ohne diese ganzen Mitarbeiter bin ich nichts. Ich kann einen Film nicht alleine auf die Beine stellen. Ich brauche meine Schneider, ich brauche meine Assistenten. Und dann muss man halt langen Atem haben, um durch lange Projekte durchzukommen.

**Glauben Sie, dass es in diesem Beruf von Nutzen oder schädlich ist, sich zu spezialisieren?**

Das kann man nicht so global beantworten. Das ist auch typabhängig. Man kann sich spezialisieren und sagen, man möchte nur historisch arbeiten zum Beispiel. Es gibt ein paar wenige Leute, die die Wahl haben, so viele Filme angeboten zu bekommen, dass sie da tatsächlich sagen können: ‚Ich mache nur das, das ist mein Fachgebiet.‘

Für mich persönlich ist das nichts. Ich bin eigentlich sehr interessiert, immer mit unterschiedlichen Dingen zu tun zu haben. Mal etwas Modernes, mal etwas Futuristisches, mal etwas Historisches. Ich würde mich langweilen, wenn ich immer das Gleiche machen würde. Ich finde das Tolle an dem Beruf die Vielschichtigkeit.

**Welchen Zugang, welche Ausbildung finden Sie für den Beruf richtig?**

Ich habe eine Modeausbildung. Man kann aber natürlich auch den Weg übers Bühnenbild und Kostümbild fürs Theater gehen. Das ist der Weg, der ein bisschen umfassender ist und den ich, wenn ich jetzt noch mal anfangen würde, eher wählen würde. Weil Mode ist doch eigentlich etwas ganz Anderes. Man lernt da natürlich Schnitttechniken und so Sachen, die sind auch von großem Nutzen für die Kostümherstellung. Aber ich wünschte eigentlich, ich hätte ein bisschen mehr Theatergeschichte gehabt.

**Gibt es eine Kollegen dessen Arbeit Sie sehr beeindruckend finden?**

Ja, auf jeden Fall da gibt es ganz viele Kollegen, die ich sehr bewundere. Allen voran wahrscheinlich Piero Tosi, der grandiose Kostümbildner Viscontis. De finde ich ziemlich unerreicht. An Eleganz und an Raffinesse.

Milena Canonero macht ganz großartige Sachen, ich liebe alle ihre Kubrick-Filme. Und selbst APOCALYPSE NOW ist ganz toll vom Kostümbild. Und die unterschiedlichen Kubrick-Sachen wie SHINING mit einem zeitgenössischen Kostüm, was so auf den Punkt und perfekt ist. Oder BARRY LYNDON mit teilweise Originalsachen, die [er]steigert wurden. CLOCKWORK ORANGE – unvorstellbar, da war die Frau noch sehr jung, als sie das gemacht hat! Also das, finde ich, sind ganz große Kollegen.

**Sie macht jetzt Filme u.a. mit Wesley Anderson.**

Ja, ganz toll. Verrückt und sehr unterhaltsam.

**Was ist Kino?**

Was ist Kino? Kino ist Unterhaltung. Und ich weiß nicht, was Kino ist. Ich weiß es wirklich nicht. Ich arbeite dafür, aber ich habe kaum Zeit, reinzugehen. Leider.

Früher habe ich die ganzen alten Filme geguckt. Das war für mich eigentlich die Ausbildung, zu sehen, wie wurde da gearbeitet. Kostüm by Godard – sehr interessant. Auch sehr interessant zu sehen, dass man zunächst denkt, das ist eigentlich nur ein zeitgenössisches Kostüm. Ist es aber nicht, es gibt eine ganz starke Farbdramaturgie. Hitchcock-Kostüme – ganz großartig! Die Farbe steht immer für eine Situation, die ist immer psychologisch genau durchdacht.

**Wenn Sie nicht als Kostümbildnerin arbeiten würden, welchen anderen Filmberuf würden Sie gerne ausüben?**

Szenenbild könnte ich mir natürlich auch sehr gut vorstellen. Aber ich könnte mir auch sehr gut vorstellen, Filme zu produzieren. Stoffe zu suchen, Regisseure zu suchen – finde ich ganz spannend.

**Vielen Dank für das Gespräch.**