



Studien zur Geschichte und Theorie  
der dramatischen Künste

Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer  
und Andreas Höfele

Band 27



Inge Zeppenfeld

# Anti-illusionistische Spielräume

Die ästhetischen Konzepte des Surrealismus,  
Symbolismus und der abstrakten Kunst  
im Spiegel der Theaterarbeit  
Achim Freyers und Axel Mantheys

Max Niemeyer Verlag  
Tübingen 1998



D9 Philosophische Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

*Zeppenfeld, Inge:*

Anti-illusionistische Spielräume : die ästhetischen Konzepte des Surrealismus, Symbolismus und der abstrakten Kunst im Spiegel der Theaterarbeit Achim Freyers und Axel Mantheys / Inge Zeppenfeld. – Tübingen : Niemeyer, 1998  
(Theatron ; Bd. 27)

ISBN 3-484-66027-9 ISSN 0934-6252

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1998

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck: Gulde-Druck GmbH, Tübingen.

Einband: Buchbinderei Siegfried Geiger, Ammerbuch.

## Vorbemerkung

Die ästhetischen Erscheinungsbilder der sogenannten Postmoderne der 80er Jahre sind vielfältig. Eine ihrer Varianten beschreibt die Kunstwissenschaft als autoreflexiven Rückblick auf die eigene Geschichte, – Kunst denkt über Kunst nach, sowohl unter historischen als auch unter strukturellen Gesichtspunkten.

Im Bereich des Theaters sind es vor allen Dingen die Künstler Achim Freyer und Axel Manthey, die diesen Weg beschreiten. Als Szeniker – also jeweils in Doppelfunktion als Bühnenbildner und Regisseur – spezialisieren sie sich in ihren Inszenierungen Mitte der 80er Jahre auf die Ikonographie des Surrealismus und der abstrakten Kunst des Jahrhundertbeginns. Gemeinsamer Nenner ist dabei die Schaffung anti-illusionistischer Räume, in denen die naturgetreue Abbildung von Realität verweigert wird zugunsten eigenständiger Kunstwelten.

In der vorliegenden Arbeit werden nun einzelne Inszenierungen der beiden Künstler anhand einer genauen, gleichermaßen kunstgeschichtliche und theaterwissenschaftliche Aspekte verknüpfenden Analyse daraufhin untersucht, welche gesellschaftsbezogene Motivation hinter einer solchen postmodernen, eigentlich paradoxalen 'Rück'besinnung auf die historische 'Avant'garde steht.



# Inhalt

|                                                                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Einleitung .....                                                                                                            | 1  |
| I. Achim Freyer und Axel Manthey auf dem Weg zu einem<br>anti-illusionistischen Zeichentheater .....                        | 10 |
| 1. Das Bildertheater der Siebziger Jahre .....                                                                              | 10 |
| 2. Achim Freyer.....                                                                                                        | 11 |
| 2.1. Vom 'Weltkerker' zum Welttheater .....                                                                                 | 12 |
| 2.2. Die Opern-Inszenierungen der 80er Jahre.....                                                                           | 15 |
| 3. Axel Manthey .....                                                                                                       | 17 |
| 3.1. Die poetische Reduktion: Axel Mantheys Ausstattungen der<br>Inszenierungen Jürgen Goschs.....                          | 18 |
| 3.2. Axel Mantheys Regiedebut.....                                                                                          | 20 |
| 4. Der Freischütz.....                                                                                                      | 20 |
| 4.1. Kunstwelten in Schwarzweiß und Farbe.....                                                                              | 21 |
| 4.2. Bildräume der Angst.....                                                                                               | 21 |
| 4.3. Die Zeichen der Wolfsschlucht .....                                                                                    | 24 |
| 4.4. Kein Happy-End .....                                                                                                   | 25 |
| 5. Opulenz und Ökonomie, zwei mögliche Prinzipien eines<br>zeichentheoretisch fundierten Anti-Illusionismus .....           | 26 |
| 5.1. Axel Manthey: 'Wider den Illusionismus' .....                                                                          | 27 |
| 5.2. Achim Freyer: Die Kunstwelt der theatralen Zeichen .....                                                               | 29 |
| II. Die Ästhetik des anti-illusionistischen Theaters der<br>historisch-experimentellen Moderne des Jahrhundertbeginns ..... | 34 |
| 1. Der Symbolismus.....                                                                                                     | 35 |
| 2. Die abstrakte Kunst.....                                                                                                 | 37 |
| 3. Der Surrealismus .....                                                                                                   | 39 |
| 4. Zusammenschau: Ästhetizismus und Avantgarde.....                                                                         | 42 |
| III. Axel Mantheys Ausstattungsarbeit zu Wagners <i>Parsifal</i> 1982<br>an der Frankfurter Oper .....                      | 46 |
| 1. Einleitung: Das Palimpsest .....                                                                                         | 46 |

|                                                                                                                                           |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2. Axel Mantheys Bühnenrealisation: Die Dialektik in Drehbühne und Wandkonstruktion .....                                                 | 47  |
| 3. Abstraktion und Elementarisierung unter historischen Gesichtspunkten .....                                                             | 49  |
| 3.1. Der <i>Parsifal</i> -Entwurf Adolphe Appias (1896) und die <i>Parsifal</i> -Inszenierung Wieland Wagners (19519) .....               | 50  |
| 3.2. Die Farbsymbolik Axel Mantheys <i>Parsifal</i> und die Metaphysik der frühen abstrakten Malerei .....                                | 58  |
| IV. Axel Mantheys Stuttgarter <i>Traumspiel</i> von 1987 .....                                                                            | 63  |
| 1. Vom Traum zum Spiel .....                                                                                                              | 63  |
| 1.1. Strindbergs Traum-Dramaturgie .....                                                                                                  | 63  |
| 1.2. Mantheys Spiel mit dem Traum: Gezeichnete Räume und strukturbildende Zeichen .....                                                   | 68  |
| 2. Axel Mantheys <i>Traumspiel</i> und die Ikonographie des Surrealismus ....                                                             | 73  |
| 2.1. Man Rays <i>Normalzeit - Die Liebenden</i> . ....                                                                                    | 74  |
| 2.2. Die Ikonographie René Magrittes .....                                                                                                | 76  |
| 3. Die theatrale Ästhetik des Surrealismus .....                                                                                          | 82  |
| 4. Der Symbolismus und der poststrukturalistische Diskurs: Von der Traumzerissenheit zur Reflexion der 'zersplitterten Wahrnehmung' ..... | 98  |
| V. Achim Freyer: Die Metamorphosen des Ovid oder die Bewegung von den Rändern zur Mitte hin und umgekehrt .....                           | 92  |
| 1. Der nicht mehr diskursive Stückverlauf .....                                                                                           | 92  |
| 2. Konzeptionelle Grundgedanken zwischen theatraler Phantasie und formalästhetischer Elementarisierung .....                              | 94  |
| 3. 'Spiegel - Schatten - Blick - Bild': Metaphern der Selbsterkenntnis .....                                                              | 96  |
| 3.1. Narziß' tödlicher Blick in den Spiegel - <i>Der Nackte Knabe</i> .....                                                               | 97  |
| 3.2. Orpheus' Sehnsuchtslied der Vollkommenheit des Ichs – Liebe und Kunst - <i>Die Korbfiguren</i> und <i>Der Kopfkörper</i> .....       | 99  |
| 3.3. Die moderne Krankheit 'Liebe' – <i>Die Rote Frau</i> und <i>Die Reisenden</i> .....                                                  | 101 |
| 3.4. Der Kampf des <i>Engels</i> .....                                                                                                    | 103 |
| 4. Das Prinzip der Metamorphose – Fortschritt wohin? .....                                                                                | 104 |
| 5. Die Metamorphosen von Raum und Zeit im Rekurs auf die surrealistische Malerei .....                                                    | 107 |
| 5.1. Zeit und Raum in der surrealistischen Bildwelt Salvador Dalis .....                                                                  | 107 |
| 5.2. Die Metaphysik von Zeit und Raum bei Giorgio de Chirico .....                                                                        | 110 |

|                                                                                                                                                     |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 6. Der 'leere' Raum in der abstrakten Malerei des Jahrhundertbeginns<br>und der Raum hinter der Fläche in der künstlerischen Arbeit Freyers...      | 114 |
| 6.1. Freyers bildnerische Arbeit an der Fläche im Rekurs auf den<br>Suprematismus .....                                                             | 114 |
| 6.2. Der mathematische Urgrund und die Metapher der 'vierten<br>Dimension'.....                                                                     | 116 |
| 6.3. Vom mathematisch-okkulten Urgrund zum meditativen Erlebnis<br>– vom meditativen Erlebnis zur reflexiven Kunstwahrnehmung ..                    | 118 |
| 6.4. Achim Freyers theatrale Spiegelbildtheorie .....                                                                                               | 120 |
| 6.5. 'Die strukturelle Metamorphosierung einer bestimmten<br>Anschauung der Dinge' (Eco) .....                                                      | 122 |
| 6.6. Exkurs: Überlegungen zur Übertragbarkeit historischer<br>Kunst'ereignisse' auf eine andere Zeit.....                                           | 124 |
| 7. Freyers Erweiterung des bildnerischen Abstraktionsgedankens auf<br>die abstrakte Bühnensynthese.....                                             | 125 |
| 7.1. Das Kostüm und die Kunstfigur .....                                                                                                            | 129 |
| 7.2. Die Kinesik der Figur.....                                                                                                                     | 131 |
| 7.3. Das 'abstrakte' Handlungsmoment – der 'abstrakte'<br>Spannungsbegriff.....                                                                     | 132 |
| 7.4. Sprachmonologe und Klangcollagen im Gesamtkunstwerk<br><i>Die Metamorphosen des Ovid</i> .....                                                 | 135 |
| 8. Die metaphysische Begründung des symbolistischen 'théâtre statique'<br>und der symbolistische Grundtenor der Freyerschen <i>Metamorphosen</i> .. | 138 |
| 8.1. Der symbolistische Marionettenbegriff .....                                                                                                    | 141 |
| 8.2. Die 'dissonantische Spannung' in der symbolistischen Kunst<br>und in der Gestaltung der <i>Metamorphosen</i> .....                             | 143 |
| VI. Mythos Gesamtkunstwerk .....                                                                                                                    | 145 |
| 1. Axel Manthey: Gesamtkunstwerk und abstrakte Bühnensynthese<br>aus dem strukturellen Blickwinkel.....                                             | 145 |
| 1.1. Axel Manthey und Richard Wagner.....                                                                                                           | 145 |
| 1.2. Axel Mantheys Uraufführung von <i>Schauspieler Tänzer<br/>Sängerin</i> .....                                                                   | 152 |
| 1.1.2. Die Textvorlage .....                                                                                                                        | 153 |
| 1.1.2. Die theatrale Umsetzung .....                                                                                                                | 155 |
| 1.1.3. Sinn und Zweck der theatralen 'Übung' .....                                                                                                  | 158 |
| 2. Achim Freyer: Die abstrakte Bühnensynthese als kunsthistorische<br>Operationsgröße in <i>Einstein on the beach</i> .....                         | 159 |

|                                                                                                                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.1. Elementarisierung .....                                                                                                                                   | 159 |
| 2.2. Achim Freyers <i>Einstein on the beach</i> .....                                                                                                          | 161 |
| 2.2.1. Der szenische Ablauf .....                                                                                                                              | 162 |
| 2.2.2. Die innertheatrale Kritik am kunsthistorischen Konzept<br>der historisch-experimentellen Avantgarde .....                                               | 166 |
| 2.2.3. Die Katastrophe der kunstgeschichtlichen Erkenntnis .....                                                                                               | 169 |
| 2.2.4. Exkurs: Das Ästhetische der Katastrophe und die Theorie<br>der Ästhetik des Katastrophischen .....                                                      | 170 |
| 3. Ganzheitsmelancholie und Vielheitsinteresse .....                                                                                                           | 171 |
| 3.1. Sehnsucht und poststrukturalistisches Gegengift .....                                                                                                     | 172 |
| 3.2. Die fragmentierte Welt und das Gesamtkunstwerk .....                                                                                                      | 173 |
| <br>VII. Postmoderne Wirkungsperspektiven der Arbeit Achim Freyers<br>und Axel Mantheys im Spiegel der experimentellen Moderne<br>des Jahrhundertbeginns ..... | 176 |
| 1. Die Postmoderne .....                                                                                                                                       | 176 |
| 1.1. Ästhetische Erscheinungsbilder Postmoderne .....                                                                                                          | 177 |
| 2. Der (postmoderne) Umgang mit der historisch-experimentellen<br>Avantgarde .....                                                                             | 178 |
| 2.1. Der Surrealismus .....                                                                                                                                    | 178 |
| 2.2. Die Abstraktion .....                                                                                                                                     | 180 |
| 2.3. Angewandte Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft .....                                                                                                    | 180 |
| 2.4. Nähe und Distanz der erinnernden Zitation – Der Symbolismus ..                                                                                            | 182 |
| <br>Aufführungsschronologie .....                                                                                                                              | 186 |
| Literaturnachweis .....                                                                                                                                        | 190 |
| Abbildungsnachweis .....                                                                                                                                       | 202 |

# Einleitung

Die Theaterkünstler Achim Freyer<sup>1</sup> und Axel Manthey<sup>2</sup> verbindet im Rahmen dieser Dissertation, daß sie, beide ursprünglich von der bildenden Kunst kommend,<sup>3</sup> in der deutschen Theaterlandschaft der 80er Jahre zu Ausstattungs- und Regieprotagonisten eines visuell akzentuierten Theaters avancierten, das seinen bildnerischen Ausdruck und seinen konzeptionellen Hintergrund aus einer weitreichenden Auseinandersetzung mit den verschiedenen Ausprägungen der anti-illusionistischen Ästhetik des beginnenden 20. Jahrhunderts, konkret des Symbolismus, des Surrealismus und der abstrakten Kunst bezieht.

In der breiten Ausstattung- und Inszenierungspalette Freyers und Mantheys, die sich bei beiden auf alle drei theatralen Sparten Oper, Schauspiel und Tanz erstreckt, finden sich besonders seit Mitte der 80er Jahre in auffallendem Maße Bildzitate surrealistischer Künstler wie Salvador Dali, Man Ray, Max Ernst oder René Magritte. Konzentriert zeigen sich diese ikonographischen Rückgriffe zum Beispiel in Axel Mantheys Stuttgarter Interpretation des Strindbergschen *Traumspiel* von 1987; hier beherrschen surrealistische Bildmotive wie die übergroßen Lippen auf Man Rays Bild *Normalzeit – Die*

---

<sup>1</sup> Achim Freyer, geb. 1934 in Berlin, 1954–56 Meisterschüler für Bühnenbau bei Bertolt Brecht an der Akademie der Künste, ab 1959 u.a. Bühnenbildner am Deutschen Theater, an der Volksbühne und an der Deutschen Staatsoper Berlin, 1972 Flucht in den Westen, seit 1972 freier Bühnenbilder und Regisseur u.a. in Köln, Stuttgart, Wien und Berlin.

<sup>2</sup> Axel Manthey, geb. 1945 in Güntersberge im Harz, aufgewachsen in Halle, siedelte kurz vor dem Mauerbau nach Berlin-West über; feste Engagements als Bühnenbildner am Landestheater Tübingen (1969–72) und am Staatstheater Stuttgart (1972–77), ab 1977 freier Bühnenbildner und Regisseur u.a. in Köln, Stuttgart, Frankfurt und Wien.

<sup>3</sup> Axel Manthey absolvierte ein Studium der Malerei an der Berliner Hochschule für bildende Künste, konzentrierte sich aber dann ausschließlich auf die Theaterarbeit, während Achim Freyer, der von 1952–54 an der Fachschule für Angewandte Künste in Berlin-Ost Graphik studierte, sich selbst gleichermaßen als Theaterkünstler und Maler versteht. 1983 präsentierte Freyer erstmalig sein bildnerisches Werk in der Ausstellung *Achim Freyer Malerei 1966–83* in der Großen Orangerie Berlin, es folgten weitere Ausstellungen in Berlin und München (siehe Simhandl, P.: Achim Freyer, FfM 1991, S. 100 f.).

*Liebenden* oder Magrittes Idee der 'Wolkenkompositionen' (z.B. *Die große Familie*) in leicht abgewandelter Form die gesamte Bühnenszenenerie.<sup>4</sup>

Auch in Achim Freyers Wiener Inszenierung seines Stückes *Die Metamorphosen des Ovid oder die Bewegung von den Rändern zur Mitte hin und umgekehrt*,<sup>5</sup> ebenfalls 1987 aufgeführt, finden sich eindeutige Reminiszenzen an den Surrealismus: In einem für das Theater ungewöhnlichen Ausmaß kommt es in der Kritik zur kunsthistorischen Spurensicherung von Magritte-Motiven, Dali-Landschaften oder etwa Kennzeichen der 'scuola metafisica' de Chiricos;<sup>6</sup> übergreifend ist sogar die Rede von einer

umfassenden Aufarbeitung des Surrealismus, jener europäischen Bewegung also, die in der Kunstgeschichte Deutschlands und Österreichs zu kurz gekommen ist.<sup>7</sup>

Eine ebenso zentrale Rolle wie die surrealistische Motivik spielt bei Freyer und Manthey die abstrakte Raum- und Figurengestaltung, die in ihrem Erscheinungsbild der Bauhaus-Arbeit Wassily Kandinskys und Oskar Schlemmers, sowie der holländischen De Stijl-Kunst Piet Mondrians und dem russischen Suprematismus Kasimir Malewitschs nahesteht.

Achim Freyer hebt in seiner Kurzbiographie für das Jahr 1958 die erste Begegnung mit dem Werk Schlemmers als "Schlüsselerlebnis" hervor,<sup>8</sup> auch Axel Manthey führt 1977 in einer Liste seiner bühnenbildnerischen Vorbilder "Photos von Oskar Schlemmers *Triadischem Ballett* " an.<sup>9</sup>

Auf figuraler Ebene sind Kostüme wie z.B. das der 'Elvira' in Mantheys

---

<sup>4</sup> *Normalzeit – Die Liebenden*, Öl a. Leinw., 100 x 250 cm, Nyarkos, New York. *Die große Familie*, 1947, 100 x 81 cm Sammlung Nellens, Knokke-Le Zoute.

<sup>5</sup> Im weiteren Verlauf der Arbeit wird der Stücktitel abgekürzt: *Metamorphosen des Ovid*.

<sup>6</sup> „Denkt man zuerst an Dali, wenn neben der geschmolzenen Uhr ein Fischgerippe und ein Tierschädel auf der Bühne liegen, kommt später der Gedanke an de Chirico auf, sobald sich seine Arkaden ins Bild schieben.“ (Konrad, F.: Ballett in Zeitleupe, Neue Zeit, 28.3.87) / "Wir sehen Requisiten wie von Dali, Architekturen wie von de Chirico, [...] Abkömmlinge aus den Reichen des Max Ernst" (Henrichs, B.: Das Theater mit 100 Köpfen, Die Zeit, 3.4.87 / Siehe ebenso in: Hagemann, K.: Verwandeln, nicht verkleiden, TAZ, 18.4.87 / Kathrein, K.: Die große Reise in die Sehnsucht, Die Presse, 28.3.87 / Schultze, W.: Achim Freyer inszeniert Ovids *Metamorphosen* in Zeitleupe, Berliner Morgenpost, 31.3.87 / Haider-Pregler, H.: Von den Freiräumen der Mythologie, Wiener Zeitung, 28.3.87 / Pfoser, A.: Vielleicht eine surreale Reise in die Innenwelt, Salzburger Nachrichten 28.3.87 / Weinzierl, U.: Lauter Zugereiste aus Symbolien, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.3.87 / Stadler, F.: Die Ränder des Schauspiels, Volksstimme, 28.3.87 u.a.).

<sup>7</sup> Kruntorad, P.: Stierkopf in sanftem Beige, Frankfurter Rundschau, 7.4.87.

<sup>8</sup> Freyer, A.: Eine Art Jahrebuch, in: Achim Freyer Malerei 1963–1983, (Ausstellungskatalog) Berlin 1983, S. XVIII.

<sup>9</sup> Manthey, A.: Neun Fragen an zwölf junge Bühnenbildner, Theater heute 13/1977, S. 24.

Ausstattung für das Ballett *Die Nacht aus Blei* (1981)<sup>10</sup> oder das der 'Ballerina' aus Freyers *Metamorphosen des Ovid* eindeutig den Figurinen des Schlemmerschen *Triadischen Ballett* nachempfunden.

Den gesamten Bühnenaufbau betreffend besteht die Ähnlichkeit der Bühnenbilder Mantheys/Freyers mit Bildentwürfen der abstrakten Kunst in einer weitgehenden Auflösung der Perspektive zugunsten eines flächigen Aufbaus – besonders auf den suprematistischen Bildern Malewitschs zu finden –, sowie in einer Geometrisierung und Reduzierung der Bildkomponenten Form und Farbe auf Grundelemente – eine Gestaltungsmethode nach Art der abstrakten Bilder Piet Mondrians. Axel Manthey führt dieses Prinzip der Abstraktion in seiner Frankfurter *Parsival*-Ausstattung von 1982 vor, die exklusiv auf die Elementarformen Fläche/Kreis und die Grundfarbigkeit Rot-Blau-Gelb ausgerichtet ist.

Achim Freyers Theaterarbeiten aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre gehen über die reine Adaption abstrakter Bildelemente sogar noch einen Schritt hinaus, indem sie – wie bereits die Titel dieser Arbeiten *Räume aus Nichts, Farbproben, Raumzeiten* (1986) oder *Der gestreckte Blick oder die Krümmung der Fläche zum Raum* (1987) signalisieren – auf einer Metaebene den Vorgang der Abstraktion selbst zum Thema des Stückes machen. "Es soll", so Freyer 1985 in einem Interview,

so etwas wie eine Grundlehre über die Vermengung von Theater und bildender Kunst entstehen, vielleicht eine Fortsetzung dessen, was Kandinsky und Schlemmer in einem anderen Zeitgeist begonnen haben.<sup>11</sup>

Bemerkenswert ist nun, daß es sich bei diesen von Freyer und Manthey anvisierten anti-illusionistischen Richtungen der abstrakten Kunst und des Surrealismus' um sehr unterschiedliche ästhetische Konzepte handelt, zwischen denen zwar ein künstlerischer Austausch existierte,<sup>12</sup> die in ihrer Ausdrucksform und in ihrer Wirkungsabsicht jedoch als unvereinbar gelten müssen. "Wie läßt sich", so räsoniert Florian Rötznert in einem Aufsatz über Walter Benjamin, der bereits Anfang des Jahrhunderts als zeitkritischer Beobachter

<sup>10</sup> Siehe Abb. in Geleng, I.: Visuelle Erzählungen, Neue Presse Coburg, 4.11.81.

<sup>11</sup> Achim Freyer im Gespräch mit Imre Fabian, Operwelt 4/ 1985, S. 15.

<sup>12</sup> Über die Verbindung der Surrealisten zu den Bauhäuslern Klee und Kandinsky schreibt William Rubin: "Breton erwähnte [Klee] im Manifest von 1924 und forderte ihn zur Teilnahme an der ersten surrealistischen Kollektivausstellung im Jahre 1925 auf" "Kandinskys improvisierende Malerei aus den Jahren 1911–14 lernten die Surrealisten erst zu einem späteren Zeitpunkt wirklich kennen. Als Kandinsky 1933 nach Paris kam, hatte er schon zu einem präziseren Stil gefunden. Die Surrealisten nahmen ihn trotzdem herzlich auf und luden ihn [...] zur Teilnahme an ihren Ausstellungen ein". (Rubin, W.: Surrealismus, Stuttgart 1968, S. 26 u. 28).

der historischen Avantgarde um ein Zusammendenken der neuen ästhetischen Impulse bemüht war,

der Surrealismus mit dem Bauhaus, [...] die Montage von Traumfetzen einer unkontrollierten Imagination [...] verbinden mit der sachlichen Transparenz von anonymen Räumen?<sup>13</sup>

Auch Achim Freyer und Axel Manthey stoßen, indem sie in ihrer Ästhetik surrealistische und abstrakte Elemente zusammenbringen, auf das Problem, daß sich in rezeptionsästhetischer Hinsicht kontemplatives Kunsterleben abstrakter Kompositionen und schockartige Wirkung surrealer Motivverknüpfungen gesamt dramaturgisch ausschließen.

Es stellt sich also die Frage, inwieweit Manthey und Freyer mit der ikonographischen Zitation den entsprechenden ästhetischen Hintergrund der jeweiligen Kunstrichtung überhaupt implizieren. Vielmehr werden die surrealistischen und abstrakten Bestrebungen Mantheys und Freyers von Aspekten überlagert, die eher dem symbolistischen Ästhetizismus der Jahrhundertwende entsprechen.

Nun wird man zunächst weder bei Axel Manthey, noch bei Achim Freyer konkrete Indizien für die Adaption typischer symbolistischer Gehalte finden, im Gegenteil: dort, wo die beiden Künstler mit symbolistischen Spielvorlagen konfrontiert sind – 1978 inszeniert Freyer in Köln Claude Debussys Oper *Pelléas und Mélisande*, 1987 setzt Manthey August Strindbergs *Traumspiel* am Stuttgarter Staatsschaupiel um –, distanzieren sich die Regiekonzeptionen sowohl von der Jugendstil-Üppigkeit als auch von der Fin-de-siècle-Décadence, die zum künstlerischen Erscheinungsbild des Symbolismus zählen: Freyer stellt die hermetische Märchenwelt der Oper "in einem großen Glaspavillon im Stil der Pariser Ausstellungshallen vom Ende des vorigen Jahrhunderts [...] mit allen bildnerischen Elementen, die die Kitsch-Ikonographie der Gründerzeit dafür bereit hält" decouvrierend aus,<sup>14</sup> während Axel Manthey in seiner *Traumspiel*-Inszenierung Strindbergs "Blumensymbolik und andere Reste eines vegetativen Jugendstils" schlichtweg eliminiert.<sup>15</sup>

Daß die Ästhetik des Symbolismus dennoch Relevanz besitzt für die Arbeit Freyers/ Mantheys, leitet sich aus der Beobachtung einer grundsätzlich gleichen Haltung der Künstler her, die – sowohl im historischen als auch im ge-

---

<sup>13</sup> Rötznert, F.: Daß es so weitergeht, ist die Katastrophe – einige Bemerkungen anlässlich Walter Benjamins 50. Todestages, in *Kunstforum International*, Bd. 110, Nov.–Dez. 1990, S. 91.

<sup>14</sup> Kogler, H.: Ein Bruderzwist im Puppenheim, *Opernwelt* 5/ 1975, S. 30.

<sup>15</sup> Hensel, G.: Träume, die keine Schäume sind, *Frankf. Allg. Zeitung*, 28.11.1987, S. 27.

genwärtigen Kontext – von einem umfassenden 'Krisenbewußtsein' geprägt ist. Ein Blick auf den Symbolismus der Jahrhundertwende verdeutlicht die Zusammenhänge: Die "Trauer über das, was war, und die Hoffnungslosigkeit in das Kommende"<sup>16</sup> muß gesehen werden als Reaktion auf eine Zeit, die als "Epoche der mit Dampf und Elektrizität arbeitenden Technik und des Fortschrittes" gleichzeitig von einer geistigen Erschütterung erfaßt wurde,<sup>17</sup> die das abendländische Weltbild in seinen wichtigsten Paradigmen in Frage stellte. Siegfried J. Schmidt macht in seinem Aufsatz *Liquidation oder Transformation der Moderne?* u.a. an Beispielen aus der Physik (Einstein, Bohr), Psychologie (Freud) und der Sprachphilosophie (u.a. Runze, Mauthner) fest, daß in dem Zeitraum von etwa 1890–1920 "einschneidende Veränderungen der Modelle von 'Wirklichkeit', 'Geschichte', 'Zeit', 'Rationalität', 'Ich', 'Sprache', 'Sexualität', 'Sinn' und 'Wert'" zu verzeichnen sind:

Die Wirklichkeit verlor, um es nur scheinbar paradox auszudrücken, ihre Realität im Gefolge so unterschiedlicher Attacken wie Nietzsches Perspektivismus, Vaihingers Philosophie des Als-ob, Schopenhauers Lehre von der Welt als Wille und Vorstellung. [...] Hinzu kam A. Einsteins Umdeutung der bis dato akzeptierten absoluten Raum- und Zeitvorstellungen. [...] Die Referentialität von Sprache wurde ebenso problematisch wie ihre grammatische Ordnung. [...] Einer tiefgreifenden Uminterpretation wurde auch die Ich-Kategorie unterworfen: [...] Wahrnehmungsdissoziation und Entfremdungserfahrungen führten zur Ichdissoziation ebenso wie zu theoretischen Modellen von variabler Identität [...] wie zu mystischen Erfahrungen des Zerfalls von Ich und Welt.<sup>18</sup>

Ohne nun schon die zukunftsweisende Gewißheit des "auf Innovation, Fortschritt und Beschleunigung fixierten Avantgardismus" zu besitzen,<sup>19</sup> setzte jedoch bereits im Symbolismus der Jahrhundertwende ein Aufbruch ein, der – inhaltlich noch von der neuen Dissonanz urbaner Heterogenität und dem Wunsch nach einer metaphysischen Rückkopplung bestimmt – formalästhetisch motiviert war durch einen rigorosen Anti-Illusionismus und eine hohe künstlerische Bereitschaft zur experimentellen Arbeitsweise.

<sup>16</sup> Benjamin, W.: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire, zitiert in Pfotenhauer, H.: Ästhetische Erfahrung und gesellschaftliches System, Untersuchungen zum Spätwerk Walter Benjamins, Stuttgart 1975, S. 30.

<sup>17</sup> Friedrich, H.: Struktur der modernen Lyrik, Reinbek 1985, S. 42.

<sup>18</sup> Schmidt, S. J.: Liquidation oder Transformation der Moderne?, in Holländer, H. / Thomson, Ch. (Hg): Besichtigung der Moderne, Köln 1984, S. 54 u. 55 f.

<sup>19</sup> Schmidt, a.a.O., S. 58. Schmidt nennt als avantgardistische Strömungen Futurismus, Expressionismus, Dadaismus und Surrealismus, in Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* ist unter etwas anders gelagerten Kriterien auch der Kubismus und der russische Konstruktivismus nach der Oktoberrevolution eingeschlossen (siehe Bürger, P.: Theorie der Avantgarde, FfM 1974, S. 44).

Wie Hans-Peter Bayerdörfer in seinem Aufsatz *Eindringlinge, Marionetten, Automaten* konstatiert, hielt beispielsweise das symbolistische Theater – hier sind die gesamtheatral angelegten Entwürfe des Schweizer Adolphe Appia und des Engländers Edward G. Craig gemeint, sowie die theaterhistorisch zwar kurzlebige, jedoch in ihrer Konsequenz für die gesamteuropäische Bühnenentwicklung nicht zu unterschätzende symbolistische Dramatik des Belgiers Maurice Maeterlinck samt ihrer szenischen Realisation durch Regisseure wie Aurélien Lugné-Poe in Paris, Wsewolod Meyerhold in Moskau und Max Reinhardt in Berlin – ein hohes Potential an dramaturgischen, bühnentechnischen und darstellungsmethodischen Alternativen zur "Lösung von der Gesamtform des bürgerlichen Theaters, dem realistischen Illusionstheater, seiner Dialogbasis und seiner herkömmlichen Bühnenform" bereit.<sup>20</sup>

Das Spannungsverhältnis, das der symbolistischen Kunst mit ihrer anti-positivistischen Rückwendung zu metaphysischen Dimensionen auf der einen und ihrem formalen Innovationsstreben auf der anderen Seite inhärent war, steht nun – um auf Axel Manthey und Achim Freyer zurückzukommen – im Mittelpunkt, wenn es um die ästhetische Positionsbestimmung der beiden Szeniker geht. So liegt beispielsweise der vermeintlich surreal-konstruktivistischen Szenerie der Freyerschen *Metamorphosen des Ovid* die auf den drohenden Tod, bzw. den Stillstand ausgerichtete metaphysische Bestimmung des Maeterlinckschen 'drame stâtiue' zugrunde, die von Freyer zudem mit allen formalen Mitteln, die schon die symbolistische Dramatik Maeterlincks impliziert – z.B. Verlangsamung der Spielhandlung bis zur Grenze des Stillstandes, Entpsychologisierung der dramatis personae oder Monologisierung der Sprachstruktur –, zum Ausdruck gebracht wird.

Axel Mantheys künstlerisches Programm zeugt, obgleich nicht metaphysisch ausgerichtet, seit Beginn der 80er Jahre von einem stark sensibilisierten Krisenbewußtsein, das in höchster Konzentration auf die ästhetische Form gewissermaßen 'anhält', um – wie im *Parsifal*-Bühnenbild von 1982 und in der *Traumspiel*-Inszenierung von 1987 – die Sichtung einer "in brüchige Partikel" zersplitterten, "verunsicherten Welt" vorzunehmen,<sup>21</sup> die mehr denn je "nicht mehr auf einen Nenner zu bringen" ist.<sup>22</sup> Inwieweit hier Parallelen herzustellen sind zum symbolistischen Grundgefühl der Dispersion und zum ausgeprägten Formbestreben des Symbolismus, gilt es zu untersuchen.

---

<sup>20</sup> Bayerdörfer, H.-P.: *Eindringlinge, Marionetten, Automaten*, in Martini, F. / Müller-Seidel, W. / Zeller, B. (Hg.): *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, Stuttgart, Jhrg. XX, 1976, S. 509.

<sup>21</sup> A. Manthey im Gespräch mit E. Lackner, in: *Frankfurter Allg. Magazin*, 6.11.1987, Heft 401, S. 10.

<sup>22</sup> Insg. Manthey in Lackner, a.a.O., S. 12.

Auffallend im bisherigen Zusammenhang ist nun auch, daß sowohl Achim Freyer als auch Axel Manthey seit Mitte der 80er Jahre ein besonderes Interesse für das Konzept des Gesamtkunstwerkes entwickeln, das – im Vorfeld durch Richard Wagners Sprach-Ton-Drama und um die Jahrhundertwende durch die Theaterreformen Appias / Craigs – in der Moderne genuin im Symbolismus verwurzelt ist.

Achim Freyer versteht seine *Metamorphosen des Ovid* dezidiert als gesamtheatralen Versuch, dessen ästhetische Bedingungen er in der darauf folgenden Inszenierung der Philip Glass-Oper *Einstein on the beach* von 1988 im kunstgeschichtlichen Rückblick auf die historisch-experimentelle Moderne in einer Betrachtung auslotet, die ihrem Gegenstand gleichermaßen fasziniert wie kritisch gegenübersteht.

Eine ähnliche Haltung zum symbolistischen Thema 'Gesamtkunstwerk' bezieht auch Axel Manthey 1988 in seiner Frankfurter Uraufführung des Stückes *Schauspieler Tänzer Sängerin* von Gisela von Wysocki: Hier stellt er die strukturellen Divergenzen der theatralen Teilkünste, d.h. ihre prinzipielle Unvereinbarkeit neben die unauslöschliche Sehnsucht nach allumfassend harmonischem Zusammenspiel. Die poststrukturalistische Ausrichtung Gisela von Wysockis dramatischer Vorlage – sie knüpft in Zitaten an die poststrukturalistischen Thesen Roland Barthes' und Jaques Derridas zum theatralen Bedeutungsprozeß an – gliedert sich dahingehend in das Thema ein,<sup>23</sup> daß der französische Poststrukturalismus in einem radikalisierten Rückbezug auf das Krisengefühl der Jahrhundertwende grundsätzliche Operationsgrößen der Kunst – Ganzheit und Fragment – neu diskutiert: Mit Jean Baudrillards und Jean-Francois Lyotards mit "objektiver Ironie", bzw. "radikaler Indifferenz"<sup>24</sup> gestellter Diagnose einer völligen Auflösung der bereits in der Krise der Jahrhundertwende dem Prozess der Entfremdung anheimgefallenen Kategorien 'Sprache', 'Geschichte', 'Metaphysik', 'Subjekt' und 'Metaphysik' – eine Diagnose,<sup>25</sup> die in letzter, apokalyptischer Konsequenz zum "informellen Chaos",<sup>26</sup> bzw. zum totalen 'Verschwinden' führt –,<sup>27</sup> wird der Ein-

<sup>23</sup> Jaques Derrida und Roland Barthes zitiert in Wysocki, G.v.: *Schauspieler, Tänzer, Sängerin*, Abdruck im Programmheft des Balletts und Schauspiels der Städtischen Bühnen Frankfurt a.M., Spielzeit 1988/89 S. 6 u. 29.

<sup>24</sup> Baudrillard, J. F.: *Der Tod der Moderne, Eine Diskussion*, Tübingen 1983, S. 103.

<sup>25</sup> In seinem Buch *Das Postmoderne Wissen* (Bremen, 1982) spricht Lyotard vom Zusammenbruch der "drei großen Metaerzählungen des Abendlandes": der "Emanzipation der Menschheit, der Teleologie des Geistes und der Hermeneutik des Sinns" (Lyotard, J. F.: *Das postmoderne Wissen*, Bremen 1982, Abschnitt 68/S. 121 f. u. 7/S. 14).

<sup>26</sup> Deleuze, G.: *Différence et Répétition*, 1968. S. 365, zitiert in Welsch, W.: *Unsere Postmoderne Moderne*, Weinheim, 1988, S. 142.

<sup>27</sup> "Die Transzendenz ist in Tausende von Fragmenten zerborsten, die wie Bruchstücke

sicht entsprochen, daß jeglicher Ganzheitsgedanke aufzugeben sei. "Kunst scheint", so beschreibt Gisela von Wysocki diesen Umdenkungsprozess,

ein geeignetes Medium zu sein, die archetypischen Verdichtungen – Ich, Glück, Leben, Liebe, Mann, Frau –, diese verqueren, verselbständigen Scheineinheiten, die unser späteres abendländisches Leben ausmachen, zu durchstoßen und das Gemachte, die 'Show' an ihnen zu erkennen.<sup>28</sup>

Den Diskurs in gewisser Weise vereinfachend, weil auf eine in dialektischer Tiefe wieder anzutreffende Sinnhaftigkeit bauend,<sup>29</sup> wird nun in der postmodernen Rezeption des Poststrukturalismus ein Vielheitsinteresse propagiert, das aus der Aufkündigung eines schon seit der Moderne nicht mehr angemessenen Totalitätsanspruchs den Gewinn eines pluralen Denkens zieht. Postmoderne Kunst müsse sich, so heißt es z.B. bei Wolfgang Iser, durch eine ebenso verstreute wie verknüpfende Mehrfachkodierung ausweisen, die nicht mehr der Vermittlung definitiver Wahr-, bzw. Ganzheiten, sondern der Sensibilisierung für das an sich Inkommensurable diene:

Postmodernes liegt vor, wo ein grundsätzlicher Pluralismus von Sprachen, Modellen, Verfahrensweisen praktiziert wird, und zwar nicht bloß in verschiedenen Werken nebeneinander, sondern in ein und demselben Werk, also interferentiell.<sup>30</sup>

Hier schließt sich noch einmal der Kreis bezüglich Achim Freyers und Axel Mantheys Rückgriff auf die divergenten anti-illusionistischen Konzepte des Jahrhundertbeginns: Es wird sich herausstellen, inwieweit das Vorgehen Mantheys und Freyers in Bezug auf den Surrealismus und die abstrakte Kunst – deren Zusammenbringen als paradoxales Unterfangen gelten muß – tatsächlich in die postmoderne Theorie einer verknüpfenden Mehrfachkodierung, bzw. in den Prozeß der Dekonstruktion einzubinden ist.

Um den jeweils individuell akzentuierten Umgang Freyers und Mantheys mit den ihrerseits nicht einheitlichen Richtungen der historisch-experimentellen Moderne erfassen zu können, gibt das I. Kapitel einen Überblick über das jeweilige Œuvre der beiden Theaterkünstler. Es geht dabei nicht um eine

---

eines Spiegels sind, in denen wir flüchtig noch unser Spiegelbild greifen können, bevor es vollends verschwindet." (Baudrillard, J.: Videowelt und fraktales Subjekt, in Barck, K. u.a.: Aisthesis, Wahrnehmung heute, Leipzig, 1990, S. 252).

<sup>28</sup> Wysocki, G.v. in Roeder, A.: Autorinnen, FfM. 1987, S. 130f.

<sup>29</sup> Siehe dazu Bennington, G.: Dekonstruktivismus ist nicht was Sie denken; und ders.: Dekonstruktivismus und Postmoderne, in Papadakis, A.: Dekonstruktivismus, Stuttgart 1989, S. 6 u. S. 87f. Zum Unterschied zwischen postmoderner Vieldeutigkeit und poststrukturalistischer 'dissémination' siehe Frank, M.: Was ist Neo-Strukturalismus, FfM 1983, S. 587–590.

<sup>30</sup> Iser, W.: Unsere postmoderne Moderne, Weinheim 1988, S. 17.

detaillierte Beschreibung der einzelnen Inszenierung, sondern darum, die künstlerischen 'Grundtendenzen' der beiden Szeniker unter den Stichworten 'Opulenz' (Freyer) und 'Ökonomie' (Manthey) herauszuarbeiten. Im II. Kapitel werden die verschiedenen Richtungen des Surrealismus, Symbolismus und der abstrakten Kunst hinsichtlich ihres jeweiligen ästhetischen Selbstverständnisses sowie ihrer Haltung zu technischem Fortschritt und politischem Engagement in Augenschein genommen, um für Einzelanalysen die entsprechenden ästhetischen Kategorien zur Verfügung zu haben. Zur näheren Ansicht herangezogen wird Mantheys Bühnenbild zur Frankfurter Inszenierung des *Parsifal* (III. Kapitel), seine Inszenierung Strindbergs *Traumspiel* (IV. Kapitel), sowie die Freyersche Inszenierung seines eigenen Stückes *Die Metamorphosen des Ovid oder die Bewegung von den Rändern zur Mitte hin und umgekehrt* (V. Kapitel). Die Inszenierungen werden jeweils in ihrer Besonderheit vorgestellt und detailliert auf den konkreten Umgang der beiden Künstler mit der Ikonographie des Surrealismus und der abstrakten Kunst untersucht, wobei, wie bereits gesagt, hinter den surreal-abstrakten Erscheinungsbildern immer wieder der symbolistische 'Bodensatz' herausgefiltert wird. Das VI. Kapitel untersucht anhand je einer Inszenierung Freyers und Mantheys das Phänomen des Gesamtkunstwerkes, das VII. Kapitel resumiert daraus resultierend unter dem Aspekt der 'condition postmoderne' die ästhetische Position der beiden Szeniker unter dem Gesichtspunkt eines Krisenbewußtseins, das sich trotz avantgardistischer Optik deutlich im atmosphärischen Umfeld einer poststrukturalistischen 'Fin de siècle'-Stimmung bewegt.

# I. Achim Freyer und Axel Manthey auf dem Weg zu einem anti-illusionistischen Zeichentheater

## 1. Das Bildertheater der 70er Jahre

Wir waren in einer Phase, der Endepoche, wo Theater eigentlich darin bestanden hat, daß man einen literarischen Text [...] auf der Bühne körperlich illustrierte. Was eigentlich nicht ein wirklich kreatives Unternehmen war. [...] Und wenn ich sage, ich gehe selten ins Theater, es interessiert mich nicht, so muß ich präzisieren: genau die Art Theater, die wir gemacht haben, [...] die hat mich auf der Bühne nicht mehr interessiert. Es war das Ende des literarischen Theaters, ein vorläufiges, und das war gut, daß das gekommen ist. (Max Frisch)<sup>1</sup>

In seinem 1976 erschienenen Rückblick *Die Erfindung der Bildersprache für das Theater*<sup>2</sup> verzeichnet Günther Rühle nach dem mit der Hervorkehrung politischer Inhalte einhergehenden 'visuellen Purismus' des deutschen Theaters der 60er Jahre<sup>3</sup> zum Jahrzehntwechsel die Tendenz einer erneuten Öffnung für bildnerisches Denken und optischen Ausdruck:

Die Rückkehr zur neuen Bildlichkeit kündigt sich verstärkend seit der Spielzeit 1970 / 71 an. Der erste Stoß ging vom Bühnenbild aus. Der Bühnenbildner Wilfried Minks (in Bremen) war, als er Popbilder in die Inszenierung aufnahm – *Die Räuber, Frühlingserwachen* 1966 –, noch selbst Entrümpler; in seiner zweiten Phase (1967 / 68) gab er den Regisseuren leere Lichtkästen; seit der vorletzten Spielzeit erarbeitete er mit großer Farbigkeit, neuen Materialien und starker Imagination ausgestattete Bühnenräume, die heute als Entwicklungspunkte unübersehbar sind.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Max Frisch im Gespräch mit Peter Ruedi, Theater Heute, 13/1978, S. 32.

<sup>2</sup> Rühle, G.: Theater unserer Zeit, FfM 1976, S. 224–233.

<sup>3</sup> "Je stärker das Theater in den sechziger Jahren seine politische Funktion wieder suchte, um so mehr trat die Bildkraft hinter den Inhalt zurück. Peter Weiss' Weg vom *Marat* (1964) zum *Vietnam Diskurs* (1968) macht den Vorgang im ganzen deutlich. Am Ende der 'Entbilderung' wurde sogar *Marat* von Hans Neuenfels (1968) ohne Bildhintergrund [...] inszeniert." (Rühle 1976, S. 224 f.).

<sup>4</sup> Rühle a.a.O., S. 224.

Die signifikanten Bühnenbilder des Altmeisters Wilfried Minks, seiner Schüler Karl Ernst Herrmann und Erich Wonder, sowie des seit Beginn der 70er Jahre an westdeutschen Theatern arbeitenden Bühnenbildners Achim Freyer – sie werden als die "prominentesten und prononciertesten Vertreter" des 'neuen Bildertheaters' der 70er Jahre hervorgehoben<sup>5</sup> – öffnen den Raum für eine visuell orientierte Gesamtdramaturgie, deren Fluchtlinie Rühle in der Grundabsicht sieht, "dem bloßen Nachbilden [...] eines Handlungsablaufes zu entkommen".<sup>6</sup>

Raum- und Bewegungsmuster können – wie zum Beispiel in den Inszenierungen Peter Steins<sup>7</sup> – die im Text verborgenen sozialgeschichtlichen oder tiefenpsychologischen Hintergrundstrukturen in prägnante Bilder fassen, den Text – wie in den Bochumer und Hamburger Shakespeare-Inszenierungen Peter Zadeks<sup>8</sup> – durch eine assoziative Optik neu erlebbar machen, oder aber dem Prinzip der szenischen Abstraktion folgen:

Als Regisseur führt Minks fort, wovon er als Bühnenbildner ausging: alles, was zu zeigen ist, zeigt er als künstlich Hergestelltes. Dem artifiziellen Raum fügte er Schauspieler als artifizielle, als Kunstfiguren ein.<sup>9</sup>

Als Folge der Emanzipation der Gestaltung des Bühnenraumes konstatiert Rühle insgesamt für die 70er Jahre das Entstehen einer "neue[n], starke[n], eigenständige[n], kritische[n] Kunstsprache".<sup>10</sup>

## 2. Achim Freyer

In seinem Rückblick auf den künstlerischen Werdegang des Malers und Bühnenbildners Achim Freyer kommt Günther Rühle 1977 zu dem Urteil:

---

<sup>5</sup> Fischer-Lichte, E.: Theatersemiotik, Tübingen 1983, Bd.I, S. 187, siehe auch Iden, P.: Theater als Widerspruch, München 1984, S. 62.

<sup>6</sup> Rühle a.a.O., S. 226.

<sup>7</sup> Z.B. *Peer Gynt I u. II* (Ibsen), Regie (R): Peter Stein, Bühnenbild (Bb): Karl-Ernst Herrmann, 13. / 14.5.1970. Schaubühne am Halleschen Ufer. *Der Prinz von Homburg* (Kleist), R.: Peter Stein, Bb.: Karl-Ernst Herrmann, 4.11.1972, Schaubühne am Halleschen Ufer.

<sup>8</sup> Z.B. Zadeks Shakespeare-Interpretationen: *König Lear*, R.: Peter Zadek, Bb.: Götz Loepelmann, Bochumer Schauspielhaus, 10.4.1974. *Othello*, R.: Peter Zadek, Bb.: Zadek / Peter Pabst, Hamburger Schauspielhaus, 7.5.1976. *Hamlet*, R.: P. Zadek, Bb.: Zadek / Papst, Hamburger Schauspielhaus, 30.9.1977.

<sup>9</sup> Rühle a.a.O., S. 226.

<sup>10</sup> Rühle a.a.O., S. 232.

Freyer ist heute der Bühnenbildner, dessen szenische Phantasmagorien das Jahrzehnt zu prägen beginnen. Wie der die große Bewegung der Pop-Kunst auf die Bühne übertragende Wilfried Minks die sechziger Jahre bestimmte, so Freyers spielende Phantasie die siebziger.<sup>11</sup>

## 2.1. Vom 'Weltkerker' zum Welttheater

Nachdem Achim Freyer 1972 aus der DDR in den Westen übersiedelt ist,<sup>12</sup> macht er als Bühnenbildner in erster Linie durch seine unkonventionellen Ausstattungen der Inszenierungen Hans Lietzaus in Berlin (1973 *Lear*, 1974 *Die Ermordung des Aias*, 1974 *Ivanov*), Hans Neugebauers in Köln (1973 *Cardillac*, 1975 *Pelléas und Mélisande* und *Wozzeck*), sowie Christoph von Dohnányis in Frankfurt (1974 *Die Hochzeit des Figaro* und 1976 *Fidelio*) auf sich aufmerksam. Als gemeinsames Merkmal dieser Opern- und Schauspiel-szenographien sticht die räumliche Dimensionierung "der Frustrationen, [...] Zwangshandlungen, [...] Deformationen" der jeweiligen Zentral-Figuren ins Auge:<sup>13</sup> Bonds Lear liegt mit Seilen gefesselt in einem kleinen Kasten aus Metallstangen; Cardillac wird befallen von einer räumlich in plakativem Schwarz-weiß und grellem Rot kontrastierten "Nacht- und Spukvision, an der überall Blut klebt",<sup>14</sup> Wozzecks Seelenzustand spiegelt sich im klinisch weißen, perspektivisch verzerrten Korridor-Zwangsraum wider. Zu der bedrückenden Gefängniswand des Frankfurter *Fidelio* assoziiert Freyer:

Lebenskerker, Erziehungsdiktate, Systemzwänge, Mauern, in Blei gegossenes Menschenhaar und Blut, verlorene Identitäten.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Rühle, G.: Die Bilderwelt des Achim Freyer, Theater heute 13 / 1977, S. 68.

<sup>12</sup> In den 50er und 60er Jahren arbeitet Freyer mit der Regisseurin Ruth Berghaus zusammen (1959 *Flug zur Sonne*, 1962 *Hände weg*, 1964 *Das Katzenhaus* – insg. an der Palucca-Schule Dresden –, 1968 *Der Barbier von Sevilla*, Deutsche Staatsoper Berlin). Anlässlich der Ausstattung zu Goethes *Clavigo* unter der Regie von Adolf Dresen kommt es 1971 zum Eklat: "Sowohl für die Bühne als auch für die Kostüme verwendete er [Freyer] nur Stoffe, die in den Läden der DDR zu kaufen waren. Vor Wänden, die mit kitschigen geblümten Stoffen bezogen waren, entfaltete sich eine Aufführung, deren Künstlichkeit und ironische Distanz zum 'kulturellen Erbe' einigen Kritikern und Kulturfunktionären entschieden zu weit ging. [...] Ein Jahr nach diesem Vorfall blieb Freyer anlässlich eines Italien-Gastspiels [...] im Westen". (Simhandl, P.: A. Freyer, FfM 1991, S. 12 f.).

<sup>13</sup> Rühle, G.: Die Bilderwelt des Achim Freyer, a.a.O., S. 67.

<sup>14</sup> Koegler, H.: *Wozzeck*, Opernwelt 4/ 1973, S. 41.

<sup>15</sup> Freyer, A.: Notizen, Programmheft der Frankfurter Oper, Spielzeit 1975/76.

Als "Innenraumlandschaft",<sup>16</sup> d.h. als "nach außen gewendetes Inbild eines Menschen" visualisiert Freyer diesen Themenkomplex der Gefangenschaft und Menschenzerstörung immer wieder neu,<sup>17</sup> seine eigene Geschichte – die Kindheit im faschistischen Deutschland und die Zeit als junger Künstler im Sozialismus der DDR – aufarbeitend.<sup>18</sup>

Freyers Ausstattung der Klassikerinszenierungen Claus Peymanns von 1975 bis 1978 am Stuttgarter Staatstheater lösen sich jedoch zunehmend von diesen Inhalten und sprengen auch formal den 'Weltkerker'<sup>19</sup> zum großangelegten Welttheater: die Räuber in Schillers gleichnamigem Stück lässt Freyer 1975 durch einen echten kniehohen Blätterwald wirbeln, Kleists *Käthchen von Heilbronn* spielt im gleichen Jahr als Jahrmarktsspektakel unter einem transparenten Zirkuszelt mit Drahtseilakten, artistischen Nummern und Clownsspäßen.<sup>20</sup>

Das großangelegte *Faust I/II – Projekt*,<sup>21</sup> das sich über zwei Abende erstreckt, bildet 1977 den spektakulär-bilderbunten Höhepunkt der Stuttgarter Zusammenarbeit Peymann-Freyer. Die überbordende Optik der Inszenierung rekrutiert Freyer aus der modernen Welt des Comics und der Warenhausästhetik: so hockt gleich zum 'Prolog im Himmel' "ein silbergelockter Gottvater in pinkfarbener Pelerine" in einer Art Kuckucksuhr, umflankt von "tropenbehelmt, mit Stechpalmen und Lametta-Flügeln ausgerüsteten Erz-

<sup>16</sup> Titel des Environments: *Beethoven Innenraumlandschaften* von Achim Freyer, geschaffen anlässlich der Inszenierung des *Fidelio*, Oper Frankfurt 1976.

<sup>17</sup> Rühle, G.: Die Bilderwelt des Achim Freyer, a.a.O., S. 67.

<sup>18</sup> Freyer schreibt in seiner Kurzbiographie *Etwa ein Jahrbuch*: "1937 Hitler-Rede über Volksempfänger. [...] 1943 verbrannter englischer Flieger im Hochspannungsdraht. 1944 Hitlerjugendzwang. Geländespielängste. Alfred [Achim Freyers Vater] an die Front. 1945 [...] Alfred wird als Deserteur erschossen. Pferdehüten für die Russen." (in: Achim Freyer Malerei 1966–1983, Ausstellungskatalog, Berlin 1983, S. V). In Bezug auf seine DDR-Zeit erwähnt Freyer für das Jahr 1964 ein FDJ-Treffen als ein bezeichnendes Erlebnis: "Badewetter – Müggelsee – hunderte oder tausende in Badekleidern – viele gleiche Farben – gleiche Schnitte – Serienproduktion – gleiche Ware für alle – Entindividualisierung – ORDNUNG." (Freyer, A.: *Etwa ein Jahrbuch*, ebd., S. 5).

<sup>19</sup> Zu seinem Environment *Beethoven Innenraumlandschaften* schreibt Freyer an einen Freund: "Ich will ein Monument machen, das dem ganzen Wahnsinn schöpferischen Vermittelns, die zwanghafte Qual, den 'Weltkerker', wie Bloch über den *Fidelio* sehr inspirierend schreibt, und die utopische Erinnerung, eine Legende der erfüllten Hoffnung [...] dieses leidenden liebenden Individuums beinhaltet." (Freyer in einem Brief an R. R., abgedruckt im Katalog zur documenta 1977, Kassel, S. 123).

<sup>20</sup> "Kissenbäuche, Pappnasen, grell geschminkte Gesichter, Groteskartistik in Sprache und Bewegung." (D. Steinbeck, Pressespiegel Theatertreffen Berlin 1976).

<sup>21</sup> 26 Schauspieler sind in 237 Rollen am Projekt beteiligt, das eine fünfmonatige Probenzeit in Anspruch nimmt.