

## Der Figurantentheater-Gedanke in Inszenierungen von Achim Freyer

Dorothea Krimm

In den Jahren um 1900 sprach man in Deutschland von einer ‚Renaissance der Marionette‘. Nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Europa rückte in den Theaterdiskursen der Zeit die Puppe ins Zentrum des Interesses.<sup>1</sup> Man findet das Thema in Schriften von Maurice Maeterlinck, Edward Gordon Craig, Wsewolod Meyerhold, den italienischen Futuristen und anderen Gruppierungen. Das Phänomen umfasste mehr als nur eine Wiederentdeckung der alten Theaterform, die im 18. Jahrhundert an den Fürstenhöfen zu großer Berühmtheit gelangt war. Es handelte sich um die Begründung eines neuen theatralen Prinzips. Die Neuheit der Situation bestand nicht darin, dass man den Schauspieler und die Puppe gegeneinander aufwog, um dieser den Vorzug zu geben – dies hatten schon hundert Jahre zuvor beispielsweise die deutschen Romantiker getan, allen voran Heinrich von Kleist (*Über das Marionettentheater*, 1810).<sup>2</sup> Neu war, dass man den Vergleich diesmal allen Ernstes zu Gunsten der Puppe entschied und daraus nachhaltige Konsequenzen für die Praxis des Puppentheaters ebenso wie für die Menschenbühne entwickelte. Die Entscheidung für die Theaterpuppe geschah aus unterschiedlichen Motivationen, doch stets mit einem theaterästhetischen und -reformerischen Gedanken. Man wollte ein antinaturalistisches und antipsychologisches Theater begründen. Die Figuren darin sollten von der individuellen Persönlichkeit des menschlichen Darstellers gelöst sein, um gewissermaßen eine ‚über-menschliche‘ Dimension zu eröffnen. Der Gedanke findet sich beispielsweise in Edward Gordon Craigs einflussreichem Aufsatz mit dem an Friedrich Nietzsche angelehnten Titel *The Actor and the Über-Marionette* (1907).<sup>3</sup> Viele Künstler, insbesondere auch Maler, experimentierten zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Puppen und verbanden diese Experimente meist mit Musik. Joachim Steinheuer hat mir im Rahmen meiner Dissertation empfohlen, für

---

<sup>1</sup> Vgl. im Folgenden Dorothea Krimm, *Musikalisches Figurantentheater im Europa des frühen 20. Jahrhunderts*, Heidelberg 2013, urn:nbn:de:bsz:16-heidok-152131.

<sup>2</sup> Heinrich von Kleist, „Über das Marionettentheater“, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*, hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengele, München 2010, Band II, S. 425–433.

<sup>3</sup> Edward Gordon Craig, „The Actor and the Über-Marionette“, in: *The Mask* 1/2 (1908), S. 3–15.

diese Unternehmungen den Begriff des ‚musikalischen Figurentheaters‘ zu verwenden. Er umfasst in diesem Kontext verschiedene Formen des Figurenspiels, vom Handpuppen- bis zum Schattentheater, und beinhaltet gleichzeitig einen besonderen künstlerischen Anspruch, der diese Theaterform vom ‚traditionellen‘ Puppentheater unterscheidet.

Einige Künstler übertrugen den Figurentheater-Gedanken von Anfang an auf die große Bühne. Ein Beispiel wäre Oskar Schlemmer, dessen raumplastische Originalkostüme zu seinem *Triadischen Ballett* (1922) in der Stuttgarter Staatsgalerie aufbewahrt werden. Wenngleich in der praktischen Ausführung problematisch,<sup>4</sup> erlangten diese Großfiguren theater- und kunsthistorisch epochenübergreifende Bedeutung. Das *Triadische Ballett* samt seiner Musik wurde um diese Figuren herum konzipiert. Schlemmer nannte sie „Kunstfiguren oder auch „Tänzermenschen“, die Organisches und Mechanisches miteinander verbinden sollten.<sup>5</sup>

Der im Titel dieses Beitrags genannte Figurentheater-Gedanke meint das Ideal einer in ihren Bewegungen und in ihrer Mimik stark reduzierten, künstlich belebten Figur, die zugleich von Schlichtheit und antiillusionärer Artifizialität geprägt ist. Eine solche Figur soll auf der Bühne erweiterte Ausdrucksmöglichkeiten eröffnen. Als der Gedanke im frühen 20. Jahrhundert vielerorts in Europa formuliert wurde, wohnte ihm stets eine Protestidee inne, die sich gegen das naturalistisch-psychologische Theater richtete. Das Folgende soll zeigen, dass der Gedanke in Inszenierungen des Bühnenkünstlers Achim Freyer ebenfalls maßgeblich ist, und darlegen, wie er ihn für die große Bühne und insbesondere auch für ‚große‘ Werke nutzbar macht.

Achim Freyer wurde 1934 geboren. Er gehört zu den wichtigen Bühnenbildnern und Regisseuren des 20. Jahrhunderts. Schon seit langem verantwortet er in seinen Produktionen mehrere Funktionen: die Inszenierung, Bühne, Kostüme und nicht selten auch das Lichtkonzept. Er hatte sich zuerst als Grafiker und Maler ausbilden lassen und wurde dann Meisterschüler von Bertolt Brecht beim Berliner Ensemble. In der Deutschen Demokratischen Republik arbeitete er als Bühnen- und Kostümbildner. Fünf Jahre nach seinem Bühnenbildner-Debüt an der Berliner Staatsoper mit Gioachino

---

<sup>4</sup> Vgl. Adrienne Braun, „Und endlich tanzen die Figurinen. Schlemmers ‚Triadisches‘ Ballett in Stuttgart“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 25. November 2014.

<sup>5</sup> Oskar Schlemmer, „Mensch und Kunstfigur“, in: *Die Bühne im Bauhaus*, hrsg. von dems., László Moholy-Nagy und Farkas Molnár, München 1925 (Bauhausbücher 4), S. 7–43.



Rossinis *Barbier von Sevilla* (1967) übersiedelte er nach West-Berlin. Sein Regie-Debüt erfolgte 1979 an der Bayerischen Staatsoper mit Christoph Willibald Glucks *Iphigenie auf Tauris*. Zu den wichtigsten Inszenierungen gehört sicherlich die Philip-Glass-Trilogie an der Stuttgarter Oper in den 1980er Jahren und Wolfgang Amadeus Mozarts *Zauberflöte* 1982 an der Hamburgischen Staatsoper. Ein besonderer Schwerpunkt ist die zeitgenössische Musik. 2015 erhielt er den renommierten Nestroy-Theaterpreis für sein Lebenswerk.

Die Idee zum Thema dieses Beitrags entstand während der Proben zu Achim Freyers *Siegfried*-Inszenierung am Mannheimer Nationaltheater 2012. In den Jahren 2011 bis 2013 inszenierte Freyer an diesem Haus den gesamten *Ring des Nibelungen* von Richard Wagner. Insbesondere Freyers *Siegfried* erwies sich dabei als eine erstaunliche Durchführung eines Gedankens, den schon Thomas Mann treffend formuliert hatte:

Der ‚Ring des Nibelungen‘, dies ideale Kasperltheater mit seinem unbedenklichen Helden! Hat denn noch niemandem die hohe Ähnlichkeit dieses Siegfried mit dem kleinen Pritschenschwinger vom Jahrmarkte eingeleuchtet?<sup>6</sup>

Freyers künstlerische Sprache behandelt die Bühne als Figurentheater, und durch die Personalunion des Lichtgestalters, Kostümbildners, Bühnenbildners und Regisseurs verschmelzen die agierenden Figuren auf der Bühne mit dem sie umgebenden Bild- und Klangraum zu einem homogenen Ganzen – einem Gesamtkunstwerk.

Freyer selbst bejaht auf Anfrage, dass seine Arbeit stark vom Figurentheater geprägt ist. Er definiert seine Theaterfigur als „Vergößerung einer Person ins Theatralische“.<sup>7</sup> Durch Gestaltung und Bildhauerarbeit entstehe eine Figur – sie sei weit mehr als der private Schauspieler, der mit seinem Körper die Figur führt. Die Figur auf der Bühne sei nicht nur einmal da; sie kehre wieder. Freyer sucht daher in einer Figur den Archetypus und stellt dieses Prinzip einem psychologischen Zugang gegenüber, der ihm eher fernliegt. Es handelt sich um verallgemeinernde Schritte, um Verfremdung: Durch sie könne man auch das Alltägliche erfahren. Freyers Figuren sollen durch ihre Archetypisierung Räume eröffnen, die der Zuschauer mit seinem eigenen Erfahrungshorizont füllen kann. Interessanterweise beginnt das Figurenspiel bei Freyer bereits in einer frühen Phase der Konzeption, lange vor

---

<sup>6</sup> Thomas Mann, „Versuch über das Theater“ (1907), in: ders., *Schriften und Reden zu Literatur, Kunst und Philosophie*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1968, S. 21.

<sup>7</sup> Die folgenden Informationen verdanke ich einem Gespräch mit Achim Freyer im April 2016.

Probenbeginn, wenn er mit seinen Assistenten am Bühnenbildmodell sitzt und mit Knetfiguren die Bewegungen darauf erarbeitet. Unter den Theaterreformern des frühen 20. Jahrhunderts scheint ihn neben Bertolt Brecht auch Oskar Schlemmer interessiert zu haben. Schon zu einem frühen Zeitpunkt seiner Karriere, anlässlich der Inszenierung von Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* an der Volksbühne Berlin 1970, formulierte Freyer sein Figurenkonzept:

Diese Geschichte hat sich nirgends je so zugetragen. Die Handlungen der Personen sind in einer Bühnenweltlogik erdacht, beruhend auf realen Beobachtungen. Die Geschichte ist weder Milieu noch in naturalistischer Logik, sondern gleichnishaft als ein Theaterspiel überhöht. Sie steht für verschiedenste Länder und Menschen, die sich in ähnlichen kapitalistischen Verhältnissen befinden. – Wir müssen also bühnenwirkliche und bühnenlogische Personen entwickeln, die nicht der echte, spezielle Herr Shu Fu oder Frau Mi Tzü sind, sondern eine Gestalt zeigen, die auf viele Shu Fus, Müllers oder Krauses zutrifft. Wir imitieren nicht die Wirklichkeit auf der Bühne, sondern machen mit einem Spiel die Wirklichkeit erkennbar, sichtbar. Wir brauchen Spielfiguren.<sup>8</sup>

Circa zehn Jahre zuvor führt Freyers Einstieg in das Berufsleben ihn an das Staatliche Puppentheater in Dresden, wo er 1959 das Bühnenbild zu einem Stück namens *Münchhausen* gestaltete. Klaus Eidam war Textautor und Regisseur, das Stück offenbar so kühn und avantgardistisch, dass Freyer befürchtete, in Kürze nach Sibirien deportiert zu werden. Es folgten Arbeiten für das Dresdner Trickfilmstudio der DEFA, wo Freyer u.a. mit dem Filmemacher Kurt Weiler zusammenarbeitete (*Heinrich der Verbundene*, 1966, u.a.). Auch Weiler hatte oft Schwierigkeiten mit seinen gewagten Filmen. In ihren Ansichten über die Theaterfigur scheinen sich Freyer und Weiler als Gleichgesinnte getroffen zu haben: Sie waren sich einig, dass eine naturalistische Darstellung mit allzu menschenähnlichen Figuren dem Ergebnis schadet, da die Puppe mit diesem Anspruch gegenüber dem menschlichen Darsteller nur verlieren könne. Daher entwickelten sie (häufig karikaturistisch) verfremdete Figuren. Auch Freyers Figuren auf der Opernbühne sollten später zwar bisweilen Menschliches zitieren, aber doch in ihrer Verfremdung und Abstraktion ganz autonome Figuren sein.

Übrigens wirkte Freyers Künstlerensemble, das „Freyer Ensemble“, später mehrfach beim Internationalen Figurentheater-Festival Erlangen mit. Das Kollektiv gestaltete auch seine Stuttgarter *Räuber*-Inszenierung mit (1975, mit

---

<sup>8</sup> Freyer – Theater, hrsg. von Sven Neumann, Berlin 2007, hier Bd. 3, S. 15.

Handpuppenspiel in der Pause) – allerdings scheint Freyer die genuine Puppenbühne nie ausschließlich für musikalisches Theater genutzt zu haben.

Stattdessen etablierte Achim Freyer die Puppe auf der großen Musiktheaterbühne – als Figur, die er mit den Sängern gemeinsam entwickelte. Drei Beispiele aus seinen Inszenierungen am Nationaltheater Mannheim – Richard Wagners *Siegfried* (2012), Lucia Ronchettis *Esame di mezzanotte* (2015) und Luigi Cherubinis *Médée* (2006) – mögen dies im Folgenden erläutern.

### **Wagner und das Kasperltheater: *Siegfried* (2012)**

Thomas Manns oben erwähntes Statement zum *Ring des Nibelungen* aus dem Jahr 1907 war selbstverständlich eine Provokation, und noch heute würde man das Ansinnen, den *Ring* mit Puppen zu inszenieren, vermutlich als Scherz verstehen, und zwar nicht der Handlung, sondern der Musik wegen. Die Handlung mit ihren Zaubereffekten und nichtmenschlichen Wesen bietet dem Figurentheater viele Darstellungsmöglichkeiten. Die Musik, so scheint es, steht dem Spiel der Puppe entgegen: Zu gewaltig ist der zeitliche Umfang, zu groß das Orchester, zu komplex die Partitur, als dass man sie sich mit der Reduktion und Vereinfachung, die dem Figurentheater innewohnt, vorstellen könnte. Zu hoch vielleicht auch der Anspruch, den ein Publikum aus Wagnerianern an dieses Werk hat. Freilich schreckte Wagners Freundin Judith Gautier mit ihren Puppen vor Wagner-Opern schon zu Lebzeiten des Meisters nicht zurück. Sie wagte sich sogar an den *Parsifal* – allerdings im Salon-Format, bei dem ein Flügel das Orchester ersetzte.<sup>9</sup>

Achim Freyer ging einen anderen Weg. Er hatte in den ersten beiden Teilen der Tetralogie eine mythologisch-archaische Figurenwelt vor sich, die er fantastisch umsetzen konnte. Er stattete die Figur des quirligen Feuergottes Loge als kapitalistischen Strippenzieher aus, der an überraschend vielen Armen ebenso viele dicke Zigarren pafft. Zu Freyers Figuren gehören stets spezifische Attribute wie die vor den Brüsten installierten Äpfel und das auf dem Kopf getragene Bäumchen Freias, die vielgestaltigen Leichenwägen der Walküren, Ring, Tarnhelm und Zwergenhose des als Hitler-Verschnitt markierten Alberich, Wolfsmasken für die Wälsungen etc. All dies modelliert Freyer den Figuren an, setzt mit Pinsel eigenhändig Akzente auf Masken und Kostüme, die so häufig ‚Spielfiguren‘-Form haben, indem zu einem durch Maske oder sonstige Bedeckung vergrößerten Kopf ein kegelförmig nach unten sich

---

<sup>9</sup> Vgl. Krimm, *Musikalisches Figurentheater*, S. 30.

verbreiterndes Gewand kommt. Freyer arbeitet vorzugsweise mit Symbolen, die er seinen Figuren beigibt. Er verwendet an sich schlichte, klare Mittel. Nun bewegt sich jede dieser Figuren in einem nur für sie entwickelten gestischen Rahmen, der manchmal nur aus wenigen Bewegungsvarianten besteht. Bisweilen sind die Bewegungen betont langsam, und dieser Umstand, im Mannheimer *Ring* oft durch den Einsatz der Drehbühne unterstützt, trägt zu dem Eindruck eines vollendeten, in sich kreisenden Kosmos bei.

Siegfried, der Sohn des Walsungenpaars Siegmund und Sieglinde, ist der erste Mensch im *Ring des Nibelungen*. Achim Freyer hat diese Figur, wie er oft betonte, als eine „Urfigur des Theaters“ gestaltet – und eine solche ist für ihn der Clown beziehungsweise Kasperl. Siegfried trägt daher als Attribut einen Trichter über einer knallgelben Perücke auf dem Kopf – einen Kasperlhut, oder womöglich auch den verkehrten sprichwörtlichen Nürnberger Trichter. Er hat ein stark vergrößertes rotes Ohr, eine bunt bemalte weite Clownshose, und wenn in Freyers Theater Blut fließt, dann quillt das als antiillusorisches Theatermittel in Form von roten Papierbändern aus diversen Hosentaschen (Abb. 1).



Abb. 1: Szenenfoto aus *Siegfried* 2012 © Hans Jörg Michel, Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Das Kasperltheater als Sonderform des Figurentheaters steht in dieser Inszenierung Pate. Aber nicht nur in den singenden Figuren; Freyer hat in diesem

Teil der Tetralogie eine Brecht-Gardine eingeführt, die er in den ersten zwei Akten durchgehend betätigen lässt, und die permanent das Spiel als Spiel entlarvt. Allein das Hin- und Herziehen dieses Vorhangs, das Darüber-nach-hinten-Schauen und sich dahinter verstecken macht einen nicht geringen Teil der gezeigten Handlung aus. Hinter dem Vorhang verbergen sich nicht nur die Darsteller manchmal, sondern auch einige Puppenspieler, die mit ca. 40–50 cm großen Stabpuppen agieren. Diese doppeln die großen Hauptfiguren Siegfried, Mime, den Waldvogel und den Drachen. Das Puppenspiel wird wahlweise parallel zur Handlungsgegenwart gezeigt, diese vorwegnehmend oder als Blick in die Vergangenheit. Dahinter steht Freyers Idee der Omni-präsenz aller Figuren und allen Geschehens im *Ring*. Man erhält den Eindruck eines Kosmos, in dem mannigfache Bezüge aufleuchten, und dies korrespondiert mit den Bezügen – wie beispielsweise den Leitmotiven – in der Musik.

Für unser Interesse ausschlaggebend ist die Drachenkampf-Szene im 2. Akt. Hier findet über der Brecht-Gardine der Drachenkampf zwischen den Stabpuppen als fast traditionelle Kasperl-Krokodil-Begegnung schon statt, während die Sänger-Figuren Siegfried und Fafner textlich noch bei den Preliminarien sind. Das tiefe Blech gibt das Signal für den ersten Auftritt des Puppen-Drachens. Die Regie kann so das gesamte, an sich handlungsarme Gespräch zwischen Siegfried und Fafner mit parallel gezeigter Kampfhandlung überbrücken. Von einer Figurenspielerin angeleitete Statisten führen die Puppen, und ihr Spiel wirkt bisweilen etwas laienhaft: Eine bewusst eingesetzte Ästhetik, die jeglicher Illusion vorbeugt. Der kleine Drache, ebenso aber auch sein größeres Pendant, das später in einem knallroten Kinder-Drachenkostüm einer Bodenklappe entsteigt, als riesige Schwanzpartie ein Eigenleben führt oder als feuerspeiender Kopf aus dem Bühnenhimmel herabfährt, besteht aus vielen Teilen. Die Fragmente scheinen Versatzstücke, provozieren mit ihrer Banalität – und werden zum Symbol für den vielgestaltigen Drachenkampf im Leben des Menschen.

Den speziellen Anforderungen des *Siegfried* – dem Drachenkampf, der Figur des etwas tumben, unwissenden Helden – begegnet Freyer mit Elementen des Kasperltheaters. Er unterstreicht die starke Tradition der Figur, bietet dem Zuschauer die Identifikation quasi über Lachen und Kindlichkeit an, ohne jedoch im Klamauk zu enden. Das Kasperltheater ist bekanntlich eine sehr alte Tradition des Handpuppenspiels – hier kommt die Stabpuppe als Variante zum Einsatz. Was unterscheidet aber nun das knallrote Kinder-Drachenkostüm des ‚großen Drachen‘ aus Freyers *Siegfried* von dem Plastikdrachen, der in manch anderer *Siegfried*-Inszenierung zu sehen ist? Freyer lässt

durch das gesamte vorher eingeführte Puppenspiel klarwerden, dass hier kein naturalistisches Theater gemacht wird, dass alles Gezeigte Zeichen ist oder Symbol, vereinfacht, klar und unmittelbar ansprechend. Man hätte mit Figurentheatermitteln durchaus raffiniertere Effekte zeigen können, doch gerade das Spiel mit einfachen Mitteln kann im Betrachter frühe Erinnerungen ansprechen und führt die Bühnenhandlung direkt zur Emotion des Zuschauers. Die Bedrohung und Aggression, die in der Musik während des gesamten Gesprächs schon vorhanden ist, wird über die parallele Puppenhandlung veranschaulicht.

### **Fantastik und zeitgenössische Musik: *Esame di mezzanotte* (2015)**

Clowneskes Spiel und Heiterkeit prägen auch eine neuere Inszenierung zeitgenössischer Musik: Lucia Ronchettis Musiktheater *Esame di mezzanotte* nach einem Roman von Ermanno Cavazzoni wurde 2015 im Nationaltheater Mannheim uraufgeführt. Das Stück handelt von einem jungen Mann mit Prüfungsjängsten, der um Mitternacht erwacht und sich in einer fantastischen Bibliothek wiederfindet. Freyer nimmt sich hier sehr zurück, er schafft lediglich „einen großen konzertanten Raum, über dem eine Traumvision schwebt“ (Freyer). Eigentlich ist es ein weitgehend statisches Theater: die Figuren stehen auf Türmen, bewegen sich kaum von der Stelle oder bleiben in der Mitte auf ihren Steg beschränkt. Der riesige Bühnenraum verjüngt sich nach hinten und bildet eine Spirale, quasi als Symbol für das Eindringen ins Unterbewusstsein.

Auch hier gestaltet Freyer Clown-Figuren, diesmal einen diabolisch-komischen Typus mit Schlagstock und extrem weiter Hose, während der Protagonist im Riesen-Strampelanzug auftritt (Abb. 2). Die Griechischlehrerin, eine von einem Bass gesungene groteske Figur, zeigt große würfelförmige lila Brüste. Achim Freyer, der diesen Körperteilen auf der Bühne stets besondere Aufmerksamkeit widmet, strebt durch ihre Verfremdung, Überformung oder Überbetonung weg vom menschlichen Darsteller, hin zum Allgemeinen. Die Griechischlehrerin hat in der Handlung ein Liebesverhältnis zu einem Orant, der in Freyers Inszenierung als echte Riesen-Marionette vom Bühnenhimmel schwebte – auch hier in einer etwas kruden, dezidiert antiillusorischen Ausfertigung.



Abb. 2: Szenenfoto aus *Esame di mezzanotte* © Hans Jörg Michel, Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Der Blick auf die Gesamtbühne war beeindruckend: Aus zugeschnittenen und bemalten Gaze-Vorhängen entstand eine riesenhafte Spirale, in der das sitzende Orchester, Chor und Kinderchor wie in einer konzertanten Aufführung durchgehend zu erkennen waren. Halbtransparenz vermittelte eine besondere Tiefe und Vielschichtigkeit. Projizierte Figuren auf den Gazestreifen und das reiche Figurenspektrum der menschlichen Darsteller in fantastischen Kostümen zeigten ein äußerst vielfacettiges Figurentheater. Der konzertante Aspekt der Inszenierung war Achim Freyer sehr wichtig – er sagte, bei einer Uraufführung müsse die Musik ganz im Vordergrund stehen. Trotzdem schuf er als Bühnenbild jenen fantastisch-surrealen Raum, der schon an sich ungeheure Wirkung erzeugte. Die Musik Lucia Ronchettis arbeitet häufig mit Zitaten aus früheren musikalischen Epochen. Sie hatte in *Esame di mezzanotte* in diesem Sinne etwas Zeichenhaftes, genauso wie Freyers Bühne eine Welt von Zeichen und Symbolen darstellte. Nicht allein deswegen harmonierten beide Ebenen sehr gut.

### Radikale Lösung: *Médée* (2006)

Zu seiner *Figaro*-Inszenierung des Jahres 1974 an der Oper Frankfurt äußerte Freyer:

Ich realisiere Kostüme, nicht Kleidung. Aufgabe für die Bühne ist nicht, Darsteller zu bekleiden, sondern mit einem Kostüm eine Theaterfigur zu schaffen, die sich zu einer Bühnenwirklichkeit verhält. Diese relativierte Umwelt, bestimmt durch die Kunstform Musik und Gesang, assoziiert mit der Theaterfigur all das, was auf der Bühne nicht angestrebt ist: Natur. Der Sänger und Darsteller wird durch Gesang, Geste und Kostüm zur Bühnenfigur, die einen Menschen realisiert, den Objektives, zu Verallgemeinerndes auszeichnet.<sup>10</sup>

Als Freyer dreißig Jahre später in Mannheim Luigi Cherubinis *Médée* inszenierte, wagte er einen radikalen weiteren Schritt im Sinne dieses Statements. Er schuf Kostümfiguren und gestaltete einen Opernabend in einer selten dagewesenen Statik. Er verzichtete bewusst auf den größten Teil des Handlungsspielraums, den eine Figur auf der Bühne hat. Für seine Kostümfiguren wählte ihn die Fachzeitschrift *Die Opernwelt* zum Kostümbildner des Jahres 2006.

Die Bühne stellte einen dreieckigen Raum dar, der nach hinten von zwei spitz aufeinander zulaufenden schwarzen Wänden eingefasst war. An den oberen Rändern der Wände war links und rechts der Chor in zwei langen Reihen platziert. Die Chorsänger trugen gleichförmige Gittermasken, hinter denen die menschlichen Gesichtszüge verschwanden. Ihr Bewegungsspektrum beschränkte sich auf das langsame Aufstehen und Setzen sowie zeitlupeartige synchrone Bewegungen mit weiß behandschuhten Händen. Unten war Raum für die Protagonisten: König Créon, Jason, Médée (Abb. 3), Dircé (wie Kreons Tochter Kreusa hier heißt) und Médées Dienerin Nérís. Das Bühnenbild schrieb die Wege für die Protagonisten klar vor: Zu seinem Gesangseinsatz musste jeder in Zeitlupe über einen ihm bestimmten Laufsteg zu seinem Kostüm wandeln, das vorne als kopf- und armlose Attrappe befestigt war. Die Bewegung war so getaktet, dass die Sänger tatsächlich stets zum richtigen Zeitpunkt ihre Position vorne erreichten. Doch man sah sie natürlich schon lange vorher auf ihrem Weg – auch hier wieder eine Variante der Omnipräsenz der Figuren auf der Bühne. Vorne ‚in der Rolle‘ angekommen, durften die Darsteller nur mit ihren Armen in langsamer Bewegung agieren. Ein Einander-Zusingen war kaum vorgesehen. Die Kostüme waren in den

---

<sup>10</sup> Neumann (Hrsg.), *Freyer – Theater*, Bd. 3, S. 38.



Primärfarben gehalten: Auch hier betrieb Freyer die Reduktion auf das Schlichte und Klare. Ihre Gittermasken, die die Sänger schon beim Auftritt trugen, machten sie zu Figuren mit Zügen von archaischer Größe. Die Frage, wie eine Theaterfigur entsteht, war hier durch den langsamen Auftritt der Darsteller und das anschließende Verschmelzen mit dem Kostüm als Bühnenhandlung veranschaulicht.



Abb. 3: Szenenfoto aus *Médée* © Hans Jörg Michel, Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Das antike Theater, also das europäische Ur-Theater, stand Pate bei dieser Inszenierung. Cherubinis *Médée* ist eine Tragödie von ungeheurer Wucht. Der Stoff selbst bietet viel Möglichkeit zur Aktion, und doch scheint der völlige Verzicht auf Aktion hier sinnvoll – denn Cherubinis Figuren haben einen eher erzählenden Charakter. So erfand Freyer das epische Theater seines Lehrers Brecht hier noch einmal ganz neu. Wolfgang Schreiber urteilte am 3. April 2006 in der *Süddeutschen Zeitung*:

Freyer verweigert jede dramatische Aktion, er positioniert das Werk in eisiger Strenge der Reduktion, führt es in die Dichte seiner Gedankentiefe. Umso plastischer tritt in den Vordergrund die unerhört farbenreiche, leidenschaftlich ausdrucksstarke Musik des Luigi Cherubini [...], plastisch gemacht auch dadurch, dass Freyer das unter Gabriele Ferro distinkt deklamierende Orchester [...] zu

den symphonischen Vorspielen der Oper nach oben ins Licht, an die Rampe fahren lässt. So wird eine kostbare Musik für Ohren und Augen als Protagonist erkennbar.<sup>11</sup>

### Die Musik als Protagonist

Ich habe bei den verschiedenen Freyer-Inszenierungen, deren Entstehen ich am Nationaltheater Mannheim miterlebte, oft beobachtet, dass nach einer Premiere die Inszenierung, Ausstattung und Freyers Name in aller Munde waren, und dass die Musik erst viel später erwähnt wurde. Ich habe auch erlebt, wie die letzte Wiederaufnahme von *Médée*, unter einem anderen musikalischen Leiter und mit einem Minimum an Probenzeit, musikalisch und dadurch auch im Gesamteindruck zu einer großen Enttäuschung wurde. Und doch missversteht man Freyers Arbeit und lässt sich von seinen gewaltigen Bildern irreführen, wenn man meint, die Musik sei diesen untergeordnet. Sie ist immer die Protagonistin, und gerade Freyers Statik, die Sparsamkeit der Gesten, die er seine ‚Spielfiguren‘ machen lässt – all das geschieht im Dienste der Musik und eröffnet ihr neue Dimensionen. Die im Grunde einfachen Gestalten auf der Bühne sind Projektionsflächen, die die Musik erst mit Leben füllt und für den Zuschauer erfahrbar macht. Während seiner Arbeit am *Freischütz* (Stuttgart, 1980) äußerte sich Freyer zu seiner Auffassung von Musiktheater:

Die musikalische Sprache auf dem Theater ist eine der kunstvollsten und theatralisertesten; die künstlichste spezifischste Form unserer Sprache. Die beschriebene Realität ist in Zeitdehnung und -raffung mit der vom Autor entdeckten Vielfalt ausgebreitet. Das Gestische erwächst aus der bestehenden musikalischen Sprache, ist die vom Regisseur und Bildner zu schöpfende visuelle inhaltliche Komposition. So erst ist es glaubhaft möglich, zum Beispiel eine Situation, die im Alltag realistisch Sekunden dauert, aber unzählige Gleichzeitigkeiten und psychische Zustände hat, im Musiktheater auf beliebige Zeit auszubreiten, ohne die Realität des Vorgangs aufgeben zu müssen.<sup>12</sup>

Musik gestaltet eine neue Realität auf der Bühne, die sich von unserer Alltagsrealität abhebt. Zeitdehnung und Zeitraffung sind in der Bühnenrealität dank der Musik möglich. Das Figurentheater scheint überaus geeignet, diesen Vorgang zu unterstützen. Die Künstlichkeit der Figuren kann vereint mit einer

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 256.

<sup>12</sup> Ebd., S. 84.

entsprechenden Spielweise und Gestik eine Parallele zur ‚künstlichen‘ Sprache Musik im Sinne Freyers herstellen. Die Reduktion der Mittel ist in Freyers Figurentheater maßgeblich. Und wenngleich sich keine Oper von Giacomo Puccini, kein Verismo und nur ausgewählte Kompositionen von Giuseppe Verdi (*La traviata*, *Messa da Requiem*) in seinem Repertoire finden, scheint es kaum Opern zu geben, die nicht geeignet wären für diese Art des Spiels.