

Günter Agde

Achim Freyers Filme. Ein Kino-Nachtrag zum 65. Geburtstag des Künstlers

2000

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Agde, Günter: Achim Freyers Filme. Ein Kino-Nachtrag zum 65. Geburtstag des Künstlers. In: *Filmblatt*. Filmblatt 12, Jg. 5 (2000), Nr. 12, S. 12–16.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Achim Freyers Filme

Ein Kino-Nachtrag zum 65. Geburtstag des Künstlers

FilmDokument 22, Kino Arsenal, 9., 10. und 11. Juni 1999

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin

Einführung: Günter Agde

Der Berliner Maler, Theaterregisseur und Bühnenbildner Achim Freyer, der im März 1999 seinen 65. Geburtstag beging, hat mit Puppengestaltungen und Szenographien für Trickfilme seine künstlerische Laufbahn in den darstellenden Künsten begonnen – 1964/65 im DEFA-Studio für Trickfilme Dresden. Freyer wandte sich später entschieden dem Theater zu und hat dessen moderne Formensprache bis in die jüngste Zeit hinein mit opulent-raffinierten Bildern mitgeprägt.

Insbesondere seine Verwandlungen von Menschen/Darstellern durch Masken, durch materielle Überbetonung von Gliedmaßen, durch Verfremdungen mit Farben, Lichtern und phantastischen Textilien boten dem Zuschauer einen märchenhaften, fremd-reizvollen eigenen Kosmos des Filigranen, Außergewöhnlich-Verblüffenden, burlesk und komisch zugleich und unterhaltsam allemal.

Freilich hielt sich auch stets eine stille, widersprüchlich-phantasiereiche Neigung zu allem Filmischen in seinem Werk, und nicht zufällig sind die meisten seiner Theaterarbeiten kunstvoll ins Fernsehen übersetzt worden.

In einem Drei-Abende-Paket stellten wir Freyers frühe Trickfilme, seinen (Experimental-)Film *Amor Amorph Metamorphosen* (1997) und Auszüge aus (anderen) Film- und TV-Versionen vor.

Das tapfere Schneiderlein

Puppentrickfilm / Produktion: DEFA-Studio für Trickfilme, Dresden / Regie: Kurt Weiler / Bauten: Achim Freyer

Format: 35mm, Farbe, Ton, 897 m / Premiere: 17. 4. 1964

Vom faulen Töpfer und dem fleißigen Wäscher

Handpuppenfilm / Produktion: DEFA-Studio für Trickfilme, Dresden / Regie: Kurt Weiler / Bauten und Puppengestaltung: Achim Freyer

Format: 35mm, Farbe, Ton, 489 m / Premiere: 20. 8. 1965

Heinrich der Verhinderte

Handpuppenfilm / Produktion: DEFA-Studio für Trickfilme, Dresden / Regie: Kurt Weiler / Bauten und Puppengestaltung: Achim Freyer

Format: 35mm, Farbe, Ton, 432 m / Premiere: 11. 11. 1966

Der Apfel

Puppentrickfilm / Produktion: DEFA-Studio für Trickfilme, Dresden / Regie: Kurt Weiler /
Puppengestaltung: Achim Freyer
Format: 35mm, Farbe, Ton, 377 m / Premiere: 30. I. 1970

Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin

Amor Amorph Metamorphosen

Buch, Kostüme, Szenenbild, Regie: Achim Freyer, 1997 / Mitarbeit Buch und Regie: Johannes Grebert / Kamera: Bodo Kessler / Musik: Erik Satie, Olivier Messiaen, Dieter Schnebel / Produktion: Manfred Frei

Darsteller: Zoro Babel, Ralf Harster, Michael Hirsch, Rainer Homann, Pavel Janicek, Anna Karger, Cornelia Kempers, Lajos Kovacs, Blanka Modra, Sylvia Rodeck, Jonathan Fuchs, Lucie u. Martha Fuchs, Julia Freyer, Manfred Frei / Sprecher: Fritz Haki

Digitalbearbeitung: Peter Netzenmeyer TV-One Studio / Ton: Zoro Babel Jürgen Kleinhauß / Videotransfer Videoprint GmbH, Kopierwerk Geyer München

Satyagraha

Inszenierung, Bühnenbild und Kostüme: Achim Freyer / Württembergisches Staatstheater Stuttgart Große Haus 1981 / Musik: Philipp Glass / szenische Neufassung Achim Freyer nach dem Buch von Philipp Glass und Constance de Jong, gesungen in Sanskrit / musikalische Leitung: Dennis Russell Davis / ZDF

Missa in H-Moll

Johann Sebastian Bach / Szenen von Achim Freyer / Musikalische Leitung: Thomas Hengelbrock / Inszenierung, Bühne und Kostüme: Achim Freyer / Schwetzingen Festspiele 1996 / arte

Don Giovanni

da Ponte / Mozart / in Kooperation mit der l'Opéra national du Rhin Strasbourg / Bühnenbild und Inszenierung: Achim Freyer / Aufzeichnung einer live-Übertragung / Schwetzingen Festspiele 1998 / arte

Achim Freyer über *Amor Amorph Metamorphosen*

I. Zum Inhalt:

Es geht um die unentwegte Reise Liebender, Sehnsüchtiger, Begehrender. Diese Reise führt durch Erscheinungen erschreckendster Mutationen in allen Milieus und allen gesellschaftlichen Bereichen. Aber der Trick an dieser Arbeit ist, dass nichts thematisiert und in den Vordergrund gestellt wird, sondern dass es durchweht und dadurch verschleiert ist. Jeder Betrachter erhält zu jedem Augenblick seine Impulse und wird dadurch gefangen, dass er immer wieder Dinge spürt, die ihn angehen. Gestaltet ist das mit der Auffassung,

dass das Bild immer das Gegenteil von Natur ist. Film besteht nur aus Bildern und darum ist auch jedes Bild eine Bildgestaltung und nicht ein zufälliger Ausschnitt aus der Natur. Und diese Künstlichkeit überträgt sich auch auf die Figuren des Films, die wir als Erfahrungswerte aus unserem Leben ganz natürlich assoziieren, aber wir nehmen sie erst einmal als künstliche Archetypen wirklicher Erscheinungen wahr. Diese Archetypen sind natürlich meine inneren Bilder von Gestalten und Rollen, die mich über Jahrzehnte verfolgen, die in meinen Theaterstücken wiederzufinden sind, in meiner Malerei und jetzt hier im Film.

In diesem Film werden Geschichten erzählt, es ist aber auch so, dass der Betrachter sie sich selbst erzählt, ohne dass er das merkt. Handlung in dem Sinne kann man nur auf einzelne Figuren beziehen, die handeln. Die Überlegung, wo die Handlung hinzielt, ist genauso sinnlos und fragwürdig, wie unser Handeln im Leben. Auch wir wissen nicht, aus welchem Motiv jemand handelt und wo seine Handlung endet. Diese Rätselhaftigkeit des Lebens wird hier sichtbar. Will man dennoch wissen, was in diesem Film geschieht, so kann man sagen: Ein Kind, das mit uns selbst, also mit dem Betrachter identifizierbar ist, durchläuft, immer gefährdet und auch immer wieder scheiternd, unsere Welt und trifft nur auf mutierende Erscheinungen, sodass es langsam selbst mutiert und über diesen Prozess sich schließlich sämtliche Mutationen oder Häute vom Leibe reißt, und am Schluss ins Meer springt. Ein Symbol für Fließen, für Wiederkehr, wobei die Melancholie immer wieder mit schriller Volkstümlichkeit und Realität gebrochen wird. Etwas, was meiner Seele entspricht, das den Zuschauer bannt, ihn dann wieder durch scheinbare alltägliche, heitere Elemente, Momente befreit, die er wiedererkennt, und wenn es auch nur eine bestimmte Musik ist.

Die ganze Ebene des Tanzes, der gleichzeitig auch ein Todestanz ist, ein Endtanz unserer Zeit, wunderschön und verführerisch, gibt uns natürlich wunderbare Emotionen und Stimmungen. Umso stärker sind wir schockiert vom Ende des Daseins, des Ichs, wie es in Form des Rollerkindes auftritt.

II. Über die Bildkonzeption:

Die Bildkonzeption ist natürlich den Gesetzen des Bildes unterworfen: Diagonale, Kreuzform, Mittelteilung, Dreiteilung usw., sind Dinge, die für den Schnitt wichtig sind. dass man z.B. von einer Diagonalen auf eine Gegendiagonale geht, oder die Kreuzform, die den Film ja beherrscht -. Irgendwo ist es ja eine Art religiöser Film geworden. Jedenfalls benutzt er religiöse Motive, wie das Abendmahl am Tisch und auch die ganzen Friedhofsszenen, und er beginnt mit dem Schaffen des Horizonts als Trennung zwischen Himmel und Erde. Das ist schon mal ein göttlicher / weltlicher Gedanke zweier Ebenen. Dann wieder die Senkrechte als Symbol für das menschliche Dasein – aufrecht stehende Menschen –, die dagegensteht, und dann taucht noch der Ge-

kreuzigte in Form des Dirigenten auf. So baut sich natürlich auch wieder eine religiöse Struktur auf, die natürlich nie thematisiert ist und somit auch nicht direkt wahrgenommen wird. Aber sie zieht religiöse Menschen in ihren Bann und schockiert sie auch, weil sie natürlich in ihrem religiösen Empfinden durch diesen Film verletzt werden. Und so ist es mit all diesen Ebenen. Diese Kreuzform und auch die Mittelachse ist ja, vom Menschen ausgehend, die Grundstruktur jedes Lebewesens.

Es gibt auch asymmetrische Lebewesen, aber die gehen uns hier bei dem Thema des Films, bei dem der Mensch im Mittelpunkt steht, der einfach ausgehend von dieser Mittelachse zwei verschiedene Hälften hat, nicht so viel an. Aber die Mitte bleibt. Und über diese Mittelachse wird das Ganze erzählt. Auch wenn sie quer liegt und der Horizont dominiert. Also auch um die Diskussion über die Zeit, die darin steckt, deutlich zu machen. Wir leben ja in einer zeitlich linear denkenden Gesellschaft. Nicht in einer zirkulären oder Spiralzeit, wie es im Mittelalter der Fall war, und da ist der Fluss natürlich über den Horizont der Bilder gegeben. Und darum ist eine sehr starke Struktur die waagerechte Linie, die sich durch den Film zieht. Die Senkrechte gilt immer wieder als Versuch, die Zeit an einem Punkt anzuhalten, sie fließt aber doch immer wieder davon. Und so kann man auch sagen: der Film zeigt Wege, zeigt, dass Liebende auf sehnsüchtigen Wegen sind, die nie erfüllt werden und meistens in Auflösung und Zerstörung enden. Also soweit ist das Visuelle, das Optische inhaltlich auch gleichzeitig philosophisch thematisiert.

III. Über die Musikkonzeption:

Die Musikkonzeption ist das Ergebnis aus vielen Versuchen, was diese Bilder überhaupt vertragen. Es gibt bestimmte Figurinen, die tragen bestimmte musikalische Motive mit sich. Es kann also dieser Fred-Astaire-Schlager immer wieder mit der Roten (Figur) in Beziehung gesetzt werden. Und auch wenn sie dann ohne diesen Schlager erscheint, hört man ihn. So gibt es also für Figuren bestimmte musikalische Motive. Aber die Auswahl der Musiken hängt stark davon ab, dass die Musik als Ebene frei bleibt und nicht illustriert, was die Bilder sagen und umgekehrt auch die Bilder nicht die Musik illustrieren. dass also drei selbständige Ebenen immer parallel laufen: Musik, Sprache, Bild.

Und dass die Musiken sich untereinander so brechen, dass sehr langgestreckte, psychisch-seelische Strukturen neben sehr heiteren, schnellen, leicht profanen Motiven stehen. dass das Gesamtfeld also auch einen eigenen Rhythmus ergibt. Das ist ja auch eine Idee des Strukturalismus. Cage hat die Entdeckung gemacht, dass Musik jede Art von Neben- und Zufallsgeräuschen verträgt, eine Konzeption heutiger Komponisten -, natürlich auch der Filmmacher: wir müssen ja immer mit dem Düsenjäger rechnen, der plötzlich über dem Kino ist, dazu die Zwischenrufe und das Husten des Publikums...

IV. Über den Text:

Der Text ist eine Montage. Da der Film beabsichtigt, so etwas wie ein Welttheater zu sein, ein geistig und nicht optisch-räumlich unendliches Feld, sollte die Sprache auch aus der Gesamtkultur unseres Bewusstseins kommen. Also sie beginnt bei Bibeltexten und endet bei Wittgenstein oder bei Becket oder bei Dali. Und dazwischen haben wir Büchner und Hölderlin, und sie sind so montiert, dass sie nicht als Zitate auftreten, sondern als ein begleitender, immer wieder kommentierender und selbständig führender Text, der wie aus einer Feder wirkt. Das ist ja das Aufregende, dass auch innerhalb dieser Figuren die größten Brüche vorhanden sind und trotzdem nimmt man Maskierte und Figuren mit großen Köpfen neben nur geschminkten menschlichen Gesichtern völlig ernst und wundert sich überhaupt nicht, warum der eine jetzt so einen Kopf aufhat und der andere nicht. Das wird als eine Einheit empfunden, wie die Sprache auch. Man kann sagen, die Sprache ist eine collagierte Dichtung so wie die Bilder Dichtung sind. Es gibt keine Lücke dazwischen, es ist kein Profanbild dabei. Jeder Ausschnitt ist ein bildnerisch exaktes, künstlerisches Produkt, und genauso ist es natürlich mit dem Gesamtrhythmus und Ablauf, der nicht durch die Musik bestimmt wird, sondern durch den Wechsel von Musik, Stille und der Geräusche. Auch die Bewegungen der Figuren sind eine Verdichtung und Komposition. (1997, Privatarchiv Freyer)

Film ist. (Ö 1998, R: Gustav Deutsch)

FilmDokument 23/I, Kino Arsenal, 13. September 1999

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin.

Einführung: Jeanpaul Goergen

Im September 1999 hatten wir in der Reihe „FilmDokument“ drei Programme zum Thema Lehr- und Unterrichtsfilm gebündelt. Diese Filmsparte ist nur selten im Kino präsent und erst ansatzweise wissenschaftlich erforscht. Der österreichische Filmemacher Gustav Deutsch montiert in seinem Tableaufilm *Film ist.* (1998) Ausschnitte aus wissenschaftlichen Filmen zu einer Expedition in so faszinierende wie unbekannte Bewegungsbilder; Gustav Deutsch stellte seinen Film selbst vor. Ein zweites Programm erinnerte an Wilfried Basse, ein drittes folgte Traditionsspuren des deutschen Kulturfilms in ausgewählten Unterrichtsfilm aus der SBZ/DDR bis 1960.

In einer kleinen Informationsbroschüre, die Gustav Deutsch seinem Film beigibt, notiert Alexander Horwath: „Die Verachtung, die wissenschaftlichen Filmen oftmals entgegenschlägt, meint nicht so sehr den Inhalt, sondern ihr