

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 41 (2000)

Artikel: Achim Freyers Metamorphosen : ein Gesamtkunstwerk und die Schwierigkeiten seiner Rezeption

Autor: Karlen, René

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858811>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Achim Freyers *Metamorphosen*

Ein Gesamtkunstwerk und die Schwierigkeiten seiner Rezeption

René Karlen

Ich halte meine Arbeiten für nicht aktuell, das heisst, sie sind immer aufführbar, wie die Musik.
Achim Freyer

Als im Januar 1993, anlässlich der Avant-Première des internationalen Musikfilms im *Palais des Festivals* in Cannes, Achim Freyers *Metamorphosen* erstmals einem Fachpublikum präsentiert wurden, sorgte der Film schon deswegen für Aufsehen, weil er jenseits aller herkömmlichen Produktionskategorien einem rein künstlerischen Anspruch gehorchte. In der Flut von neuen Opern- und Konzertmitschnitten, Interpreten- und Komponistenporträts begegnete man plötzlich einem filmischen Gesamtkunstwerk, das auch die vereinzelt Versuche auf dem Gebiet der experimentellen Visualisierung von Musik weit hinter sich liess. Denn Freyer war es offensichtlich nicht darum gegangen, die Sprache der Musik in eine Bildersprache zu übersetzen oder gar Bilder mit Musik zu untermalen. Vielmehr deuteten die hochartifizialen Mittel seines Films auf die Absicht, jeden Akt der Illustration im Keim zu ersticken und statt dessen auf der uneingeschränkten Autonomie der einzelnen Kunstformen zu beharren.

Dass dieses gänzlich undidaktische Konzept die Rezeption der *Metamorphosen* nicht gerade erleichtert, liegt auf der Hand. Hinzu kommt, dass sich Freyer nicht mit den beiden Ebenen Musik und Bild begnügte, sondern auch noch die (literarische) Sprache zum Element einer gleichberechtigten künstlerischen Trias erhoben hat. In collagierter Form folgen auch die gesprochenen Texte ihrer eigenen Gesetzlichkeit und verstärken jene formale Offenheit, die das zweite der im Filmvorspann graphisch aus dem Titel herausgelösten Wörter «amor» und «amorph» erahnen lässt.

1. «Reise ins Blaue»

Dieses Wortspiel bildet den verwirrenden Auftakt zu einer «Reise», die laut dem Titel einer Fernsehfassung «ins Blaue» führt. Auch in diesem Titel spielt Freyer selbstredend mit der Doppeldeutigkeit der farblich allgegenwärtigen Bildhaftigkeit von Meer und Himmel und dem offenen Verlauf der «Reise». Die TV-Version ist im Auftrag des *Zweiten Deutschen Fernsehens (ZDF)* als eigenständiger Schwesterfilm der *Metamorphosen* entstanden. Beide Filme basieren auf demselben, rund siebenstündigem Rohmaterial, das aufgrund eines genauen Drehbuchs, aber auch mit grösstmöglicher Offenheit für Unvorhergesehenes in nur zwei Wochen an verschiedenen Schauplätzen in der Toscana gedreht worden ist.

Auch inhaltlich sind die 80minütigen *Metamorphosen* und die einstündige *Reise ins Blaue* deckungsgleich. In beiden Fällen kommt ein Kind mit einem Roller auf seinem Weg an ständig mutierenden Wesen und Welten vorbei, bis es schliesslich selber mutiert, sich die Haut vom Leibe reisst und mit rotem Körper ins blaue Meer springt. Dieses lapidare Handlungsgerüst dient Freyer zum einen als dezidierte Absage an das «Action-Kino», zum andern als Basis für eine «Komposition in Bildern»: «Ich denke in Bildern im Film und habe die mit meinen Spielern gebaut. [...] Der Film besteht ja aus Bildern, und also hat er eigentlich auch die Aufgabe, kompositorisch und gesetzlich dieses Phänomen zu erfüllen und nicht «Action» zu schildern.»¹

Das Denken in Bildern sowie die im Wortsinn verstandene kompositorische Verbindung von Motiven, die für Freyer per se «eine höchstmögliche Künstlichkeit haben» müssen, um – ohne die ihnen immanente Kraft zu verlieren – in ihrer kompositorischen Gegenüberstellung «eine bildnerische Gestalt»² zu gewinnen, widerspiegelt mit aller Deutlichkeit die künstlerische Herkunft des Regisseurs: 1934 in Berlin geboren, studierte Freyer zunächst Gebrauchsgraphik an der Ostberliner *Fachschule für Angewandte Kunst* und wurde schon als Zwanzigjähriger von Bertolt Brecht in die Meisterklasse für Bühnenbau an die Berliner *Akademie der Künste* aufgenommen. Ab 1956 war er als freischaffender Maler tätig, und von 1959 bis 1972 arbeitete Freyer als Bühnen- und Kostümbildner für Ruth Berghaus, Adolf Dresen und Benno Besson. Auf einer Italien-Tournee der Berliner Volksbühne sprang er 1972 in den Westen ab. 1974 folgte mit *Maria Magdalena* von Franz Xaver Kroetz

1 Zit. nach einem Interview mit Achim Freyer zu seinen *Metamorphosen*, aus dem filmischen Rohmaterial für das 1994 im ZDF ausgestrahlte Freyer-Porträt mit dem Titel *Stille hoch zwei*.

2 Interview, Rohmaterial zu *Stille hoch zwei*.

am *Schlosspark-Theater Berlin* Freyers erste Arbeit als Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner in Personalunion.

In denselben Funktionen fand Freyer auch in der Musikwelt grosse Beachtung. Hier trugen neben der Philipp-Glass-Trilogie *Satyagraha* (1981), *Echnaton* (1984) und *Einstein on the Beach* (1988), die am *Württembergischen Staatstheater Stuttgart* Kultcharakter erlangte, vor allem die Opern *Iphigenie auf Tauris* (Bayerische Staatsoper München, 1979), *Der Freischütz* (*Württembergisches Staatstheater Stuttgart*, 1980), *Die Zauberflöte* (*Hamburgische Staatsoper*, 1982), *Orfeo ed Euridice* (*Deutsche Oper Berlin*, 1982) seine unverwechselbare Handschrift. Noch vor seiner ersten Operninszenierung begann 1976³ Achim Freyers Zusammenarbeit mit Mauricio Kagel (*Kagels Musiktheater* 1976; *Déménagement* 1977), und bereits ein Jahr später begann die bis heute anhaltende künstlerische Verbindung mit Dieter Schnebel, welcher bis und mit der im März 1998 in Leipzig uraufgeführten ersten Oper *Majakowskis Tod* bei fast all seinen Theaterarbeiten mit Achim Freyer zusammengewirkt hat.

In den statischen sowie in den sich vorwiegend langsam verändernden Bildern der *Metamorphosen* haben sich diese langjährigen (bühnen)bildnerischen Erfahrungen einerseits in subtilen kunstgeschichtlichen Allusionen und einem symbolträchtigen Spiel mit Farben niedergeschlagen. Andererseits besteht zwischen dem Film und Freyers Tätigkeit an den grossen Bühnen des deutschsprachigen Raums insofern ein konkreter Zusammenhang, als einige Figuren und deren Kostüme aus Produktionen stammen, die er mit seinem eigenen Ensemble von Sängern, Schauspielern, Tänzern, Akrobaten, Dichtern, Malern, Komponisten, Bühnenbildnern und Regisseuren in den vergangenen Jahren erarbeitet hat.⁴

Zu diesen Produktionen zählen neben Dieter Schnebels *Vergänglichkeit* auch die *Metamorphosen des Ovid*, die Freyer 1987 am *Burgtheater Wien* als ersten Teil einer Trilogie mit *Woyzeck* (1989) und *Phaeton* (1991) herausbrachte und für die Schnebel Musik komponiert und bearbeitet hat. Einzelne Teile dieser Bühnenmusik tauchen auch im Film wieder auf, ohne dass zwischen den beiden *Metamorphosen* inhaltliche Parallelen bestehen würden. Ebenso wenig bedingt die Fülle solch zitathafter Elemente aus anderen Theaterarbeiten eine detaillierte Kenntnis der einzelnen Inszenierungen.

3 Im selben Jahr wurde Achim Freyer zum Professor an die Hochschule der Künste Berlin berufen.

4 Die enge Vertrautheit zwischen Freyer und seinem Ensemble sowie die Übernahme von bestehenden Figuren und Kostümen erklärt zu einem Teil auch die ungewöhnlich kurze Drehzeit von nur zwei Wochen.

Der Film wurde als eigenständiges Kunstwerk konzipiert, und die äusserlichen Parallelen sind allein mit Freyers Absicht verbunden, seine bisher kaum dokumentierten Bühnenarbeiten der Vergänglichkeit des Theaters zu entreissen und die schöpferische Seite seiner Inszenierungen für einmal in einer ungleich beständigeren Kunstform zu präsentieren:

Ich denke, dass meine Theaterarbeiten über die dreissig Jahre sehr eigenwillige und befremdliche Formen gezeigt haben. Da Theater aber sehr vergänglich ist, ist auch nichts mehr davon – ausser ein paar Photographien – wiederzuerleben. Und ich finde, dass mein Theater so etwas ist, wie die Malerei auch, etwas, was nicht altert. Man könnte meine Stücke bestimmt auch in fünfzig oder vierzig Jahren spielen; sie würden an Aktualität nichts verlieren, weil ich nicht aktualisiere.⁵

2. Zeitlosigkeit

Die für Freyers Schaffen typische Qualität der Zeitlosigkeit hat neben der problemlosen Integration von unterschiedlichen Elementen aus den Bühnenwerken letztlich auch die gleichwertige Verbindung von Bild, Musik und Sprache ermöglicht. Die *Metamorphosen* spiegeln Zeitlosigkeit schon inhaltlich durch die Thematik der unendlichen Mutation sowie künstlerisch in der Stilisierung archetypischer Verhaltensmuster. Indem letztere wiederholt auch existentielle Grenzbereiche ausloten, verdichten sie sich im Verlauf des Films zu einem phantastischen Kaleidoskop menschlicher Befindlichkeiten. Darüber hinaus wird eine ganze Reihe von zeitlosen Ritualen durch Musik kontrapunktiert, die ihrerseits äusserlich und innerlich Zeitlosigkeit suggeriert.

Explizit hat sich Olivier Messiaen in seinem *Quatuor pour la Fin du Temps*, das er 1940 in einem deutschen Kriegsgefangenenlager bei Görlitz komponiert hat, auf das zehnte Kapitel der Johannes-Offenbarung und darin auf den Satz «Hinfort soll keine Zeit mehr sein» bezogen. In diesem «Quartett auf das Ende der Zeit» tendieren insbesondere die von Freyer ausgewählten Sätze *Louange à l'Eternité de Jésus* und *Louange à l'Immortalité de Jésus* sowie die Ausschnitte aus *Vocalise* und *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la Fin du Temps* zu einer gleichsam stehenden, zeitlosen Musik. Ähnlich verhält es sich mit den Nummern 1, 3, 4 und 5 aus den insgesamt sechs *Gnossiennes* von Erik Satie, die durch den konsequenten Verzicht auf alle Taktstriche ebenfalls eine Aufhebung gemessener Zeit erkennen lassen.

5 Interview, Rohmaterial zu *Stille hoch zwei*.

In dieser konzeptuellen Verwandtschaft zwischen Musik und Bild sowie in der gleichzeitigen Eigenständigkeit der beiden Parameter liegt das Geheimnis ihrer ungemein ausdrucksstarken Verbindung.

So bewusst Freyer dem für ihn «kriminellen Akt»⁶ einer gegenseitigen Illustration von Bild und Ton im musikalischen Bereich ausgewichen ist, so gezielt hat er auch die Sprache aus der Gefahrenzone des kommentierenden Erläuterns verbannt. Dazu diente ihm, wie bereits angedeutet, die Collage, die einerseits assoziative Offenheit garantiert und notfalls allzu konkrete verbale Inhalte in ihr Gegenteil zu verkehren mag, andererseits dank der historisch heterogenen Herkunft der einzelnen Texte abermals jede zeitliche Fixierung aufhebt. So erstreckt sich Freyers fragmentarische Zitatpraxis von der Bibel über Hölderlin und Lautréamont bis zu Wittgenstein, Dalí oder Beckett, ohne dass sich der geringste Stilbruch bemerkbar macht.

Wie in seiner Theaterarbeit steht auch in den *Metamorphosen* ohnehin «nicht das erzählende ‹Etwas›» im Zentrum, «sondern die ‹Sprache›, in der es erzählt wird»⁷. Und diese Sprache umfasst auch im Film das ganze Spektrum von denkbaren Äusserungen, unmittelbar und mittelbar Verständliches, Gegensätzliches, Aphoristisches, Rätselhaftes, Surrealistisches und Unbegreifliches miteingeschlossen. Dass sich diese formale Vielfalt nicht in der Phantastik ihrer Details verliert, dafür sorgt primär eine Ästhetik, deren abstrakte Schönheit jeden Ansatz zu narrativer Linearität negiert. Die *Metamorphosen* sind somit viel eher als poetische Synergie von Bild, Musik und Sprache zu betrachten, als suggestiv durchkomponiertes Gesamtkunstwerk, wie es nur äusserst selten zu erleben ist.

6 Interview, Rohmaterial zu *Stille hoch zwei*.

7 Achim Freyer in: Freyer-Ensemble zeigt. Hrsg. von der Kulturgesellschaft Frankfurt mbH. o.J. S. 2.



Szenenbild aus den *Metamorphosen*.
(Foto und Copyright: Monika Rittershaus, Berlin)

3. Rezeptionsprobleme und ihre Ursachen

Dass der konsequente Verzicht auf narrative Linearität und die komplexe Verbindung verschiedener Kunstformen und -ebenen, mit der Freyer auch in seiner Theaterarbeit «sehr aufregende neue Inhalte»⁸ zu generieren versteht, auch enorme Rezeptionsschwierigkeiten zeitigen, kann kaum überraschen. Von den frühen sechziger Jahren, als Freyers Bilder so wenig dem sozialistischen Realismus der DDR entsprachen, dass seine Malerei «als ‹Miserabilismus› verhöhnt» wurde, über eine wegen «nicht konvergierender Bildsprache»⁹ abgesetzte *Clavigo*-Inszenierung im Jahre 1971 bis zum jüngsten Fall der umstrittenen *Zauberflöten*-Inszenierung an den *Salzburger Festspielen* von 1997 spaltete Freyer in den entsprechenden Funktionen als Maler, Bühnenbildner und Regisseur immer wieder sowohl die Kritik¹⁰ als auch das Publikum.

8 Achim Freyer in einem Interview zu seiner Neuinszenierung von Christoph Willibald Glucks *Alceste* für die Wiener Festwochen 1993, aus: Rohmaterial zu *Stille hoch zwei*.

9 Zit. nach: Freyer, Achim. In: Munzinger-Archiv. Internationales Biographisches Archiv 23/98, 25. Mai 1998. S. 1.

Angesichts dieser rezeptionsgeschichtlichen Konstante war vorhersehbar, dass auch Freyers erster Film auf sein Publikum polarisierend wirken würde. So verweigerten auch bei der eingangs erwähnten Avant-Première weite Kreise des Fachpublikums dem Film die Gefolgschaft. Konfrontiert mit der zumindest theoretischen Möglichkeit, im Rahmen des gigantischen *Marché international du disque, de l'édition musicale et de la vidéo musique (MIDEM)* rund 8500 Vertreter von 2285 Firmen aus 66 Ländern zu kontaktieren, um zu sehen und zu hören, was es innerhalb der weitverzweigten Branchen der Musikindustrie Neues gibt (oder aber ganz einfach vom vorfrühlingshaften Wetter aus den Projektionssälen heraus an die Côte d'Azur gelockt), entschied sich ohnehin nur ein marginaler Teil des Messepublikums für den Besuch der vom *Internationalen Musikzentrum Wien* angebotenen Musikfilmpremièren. Und selbst unter den wenigen, die das Glück hatten, diesem künstlerisch wohl herausragendsten Ereignis des gesamten *MIDEM* beizuwohnen, gab es einige, bei denen nach der Premiere lediglich eine gehörige Irritation zurückblieb.¹¹

Wenngleich der 1994 erfolgte Uraufführung der *Metamorphosen* an den 44. *Internationalen Filmfestspielen* in Berlin eine etwas grössere Resonanz beschieden war, wurde spätestens hier deutlich, dass die kühl aufgenommene Avant-Première in Cannes keineswegs bloss dem vorwiegend kommerziellen Umfeld des *MIDEM* anzulasten war. Eine ausführliche Besprechung im *Tagespiegel* vom 27. Februar 1994 verdankte man nicht zuletzt dem Umstand, dass der Filmkritiker Steffen Jacobs in der «Deutschen Reihe» der Berlinale «im Wust des Halbherzigen und Unzulänglichen» fast nur «politisch korrekte Anfängerübungen und wohlausgewogene Dokus» ausmachen konnte und daher dankbar über Freyers «poetisches Ballett» berichtete, «das mit den alten Themen Tod, Geburt, Sexus und Fäulnis sein originelles Spiel treibt». Die positive Beurteilung endet mit der bereits im Titel «Stoff für Filmclubs der Zukunft» suggerierten und am Ende der Besprechung wiederaufgenommenen Hoffnung, dem Film nach den Festspielen erneut zu begegnen.¹²

10 Bei der Salzburger *Zauberflöten*-Inszenierung stand der fast einhelligen Ablehnung durch die österreichischen Medien eine grosse Begeisterung der ausländischen Presse gegenüber. Vgl. Gerhard Rohde, «Nockerln mit Gift. Salzburger Querelen: Gerhard Mortier kämpft für die Moderne.» In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 190, 18. August 1997. S.25.

11 Im besten Fall paarte sich diese Irritation mit einer gewissen Bewunderung für den Mut der Münchner Produktionsgesellschaft *LOFT* und deren Leiter Manfred Frei, der sich aus Begeisterung für Freyers Konzept gar in einer Filmsequenz in Hitchcockscher Manier ganz unauffällig unter das Freyer-Ensemble gemischt hat.

12 Steffen Jacobs, Stoff für Filmclubs der Zukunft. Verwickelt: Die deutsche Reihe der Berlinale. In: *Der Tagesspiegel*, 27. Februar 1994.

Dass in dieser Besprechung ein expliziter Hinweis auf die einzelnen Kunstformen und damit auf den gesamtwerklichen Anspruch Freyers fehlt, mag weniger mit den begrenzten Platzverhältnissen im Tagesjournalismus zusammenhängen, als vielmehr mit der trügerischen Selbstverständlichkeit, mit der gemeinhin der Gattung Film das Etikett des Gesamtkunstwerks angeheftet wird. Während, wie Freyer betont hat, schon der Fall, dass ein Film als Folge von Bildern wahrgenommen und diesem Umstand kompositorisch Rechnung getragen wird, als «sehr selten»¹³ eingestuft werden muss, potenziert sich die Rarität einer künstlerisch adäquaten Umsetzung mit jeder zusätzlich integrierten Kunstform. Demzufolge treten filmische Gesamtkunstwerke in diesem emphatischen Sinn so spärlich auf, dass deren Rezeption den naturgemäss ungeübten Rezipienten grösste Schwierigkeiten bereitet.

Wie dominierend sich eine bestimmte Erwartungshaltung auf die Rezeption niederschlägt, weiss man in der Musikgeschichte etwa aus dem berühmten Fall des *Sacre du printemps*, bei dessen Uraufführung das Ballettpublikum mit der Musik Strawinskys ungleich stärker überfordert war als das Konzertpublikum bei der konzertanten Wiederholung zwei Wochen später. So dürfte auch ein auf narrative Muster und belanglose Soundtracks fixiertes Filmpublikum kaum ideal disponiert sein, den künstlerisch radikalen Ansprüchen Freyers zu folgen. Keineswegs nur von Hollywoods Traumfabriken daran gewöhnt, mit harten Schnitten zwischen den Ausdrucksbereichen von dramatischer Spannung und lyrischer Sentimentalität hin- und hergeworfen zu werden, kann sich das Filmpublikum in aller Regel auf die orientierungssichernde Kongruenz von Bild und Musik verlassen. Da nun Freyer sämtliche illustrativen Funktionen der verschiedenen Kunstsparten eliminierte, die bildnerischen, musikalischen und sprachlichen Parameter zugleich aber so kombiniert hat, dass sie sich gegenseitig bedingen und ihr Sinn nur aus den erwähnten aufregenden neuen Inhalten abzuleiten ist, resultiert nicht weniger als eine permanente Überforderung der Rezipienten. Und wer sich angesichts dieser Überforderung weigert, fallweise auch das Unverständliche zu akzeptieren, das durch Freyers aleatorische Arbeitsweise ohnehin das ursprünglich detailgetreue Drehbuch erweitert hat¹⁴, wird einer Begegnung mit diesem Film wenig abgewinnen können.

13 Interview, Rohmaterial zu *Stille hoch zwei*.

14 Ein unerwarteter Brand in der Nähe eines Drehortes veranlasste Freyer, die Arbeit sofort zu unterbrechen, um dieses Ereignis zusammen mit einer bestimmten Figur in den Film zu integrieren. Solche «phantastischen Partikel» entfalteteten in «meiner (Freyers) aleatorischen Form zu schneiden eine ganz starke Kraft» (Interview, Rohmaterial zu *Stille hoch zwei*).

Dass das Publikum der *Metamorphosen* bis heute ein (sehr) kleines geblieben ist, kann auch angesichts der Tatsache nicht erstaunen, dass das Kino sowie das private und in dessen Gefolge auch das öffentlich-rechtliche Fernsehen heutzutage in noch weit höherem Masse dem Einschaltquotendenken verpflichtet sind als etwa Theater und Konzerthäuser. Während sich das ZDF immerhin zu einer singulären Ausstrahlung der *Reise ins Blaue* am 27. Juli 1995 um 23 Uhr, also mitten in der Sommerpause zu nachtschlafener Stunde, durchringen konnte, steht die TV-Première der um zwanzig Minuten längeren *Metamorphosen* noch aus. Und die Filmclubs, die dem Appell von Steffen Jacobs in den vergangenen vier Jahren gefolgt sind, lassen sich an ebenso vielen Fingern abzählen. Diese Fakten sind ein Indiz für den wohl begründeten Verdacht, dass die elitäre Verbindung von (bildender) Kunst, Sprache und (moderner) Musik zu einem Gesamtkunstwerk, das *sui generis* hohe Ansprüche stellt, kaum mehr rezipiert werden kann, wenn sie einem Massenmedium wie dem Kino oder dem Fernsehen ausgeliefert ist.

So handelt es sich denn bei Freyers Übertragung seiner Theater- und Musiktheatersprache auf das Medium Film unter rezeptionspraktischen Aspekten um ein durchaus zwiespältiges Unterfangen: dem eminenten Vorteil der längeren Haltbarkeit steht der Nachteil eines kommerziellen Diktats gegenüber, das angesichts der marginalen Kaufkraft anspruchsvoller Minderheiten auf deren Bedürfnisse nicht eingehen kann. Die aus den zwanziger Jahren stammenden Bemühungen um ein gebildetes Kinopublikum¹⁵ sind an der wirtschaftlichen Gewinnmaximierung definitiv gescheitert, und die für Freyers Film «idealen» Rezipienten sind demzufolge längst aus den grossen Projektionssälen vertrieben worden. Ihre Zuflucht haben sie nur ausnahmsweise in kleinen Filmclubs gefunden, weil diese den akuten Mangel an künstlerisch anspruchsvollen Filmen in ihrem Vollprogramm nicht zu kaschieren vermögen und ihrerseits immer häufiger nur dank mehrheitsfähigen Angeboten überleben können. Als veritable Alternative verbleiben somit neben den althergebrachten Kulturstätten nurmehr Orte, die sich in mehr oder minder innovativen Formen ebenfalls den traditionellen Kunstsparten verschrieben haben.

15 Vgl. Carolina Grap, «Artemis als Filmgöttin und Beschützerin des Kinos. Der Kunst eine Stätte, dem Film ein Heim – die Wandmalereien im Kino Razzia.» In: *Neue Zürcher Zeitung*, 30. Juli 1998, S. 43.

Während also die Mehrheit des Kinopublikums einer für die *Metamorphosen* denkbar ungünstigen Erwartungs- und Rezeptionshaltung frönt, sitzt das für Freyers Gesamtkunstwerk offene Publikum im Theater, im Konzert oder bei einer Lesung. Wie grundsätzlich im übrigen die Rezeptionshaltung auch auf professioneller Ebene mit genrespezifischen Präferenzen verknüpft ist, scheint auch ein Vergleich der beiden ausführlichen Besprechungen der *Metamorphosen* anlässlich der Berliner Uraufführung zu illustrieren. Denn im Gegensatz zum Filmkritiker Steffen Jacobs verwies der Theater- und Musikkritiker Wolfgang Schreiber in der *Süddeutschen Zeitung* sehr wohl auf die Gesamtheit der «drei selbständigen Ebenen» aus Bild, Text und Musik, die sich «zu einer einzigen (offenen) Bedeutung» schliessen.¹⁶

Vielleicht hängt es mit diesen Rezeptionsproblemen zusammen, dass Achim Freyer sich seit seinen *Metamorphosen* – der Vergänglichkeit der Bühnenkünste ungeachtet – wieder ausschliesslich dem Theater zugewandt hat. Sein Film bleibt damit jedenfalls im eigentlichen Wortsinn einzigartig.



Szenenbild aus den *Metamorphosen*.
(Foto und Copyright: Monika Rittershaus, Berlin)