

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 71 (1984)
Heft: 12: Museums-Konzeptionen = Conceptions de musées = Museum conceptions

Artikel: Künstlichkeit als Realität : zur Sprache der Bühnenbilder von Axel Manthey
Autor: Heller, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-54315>

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

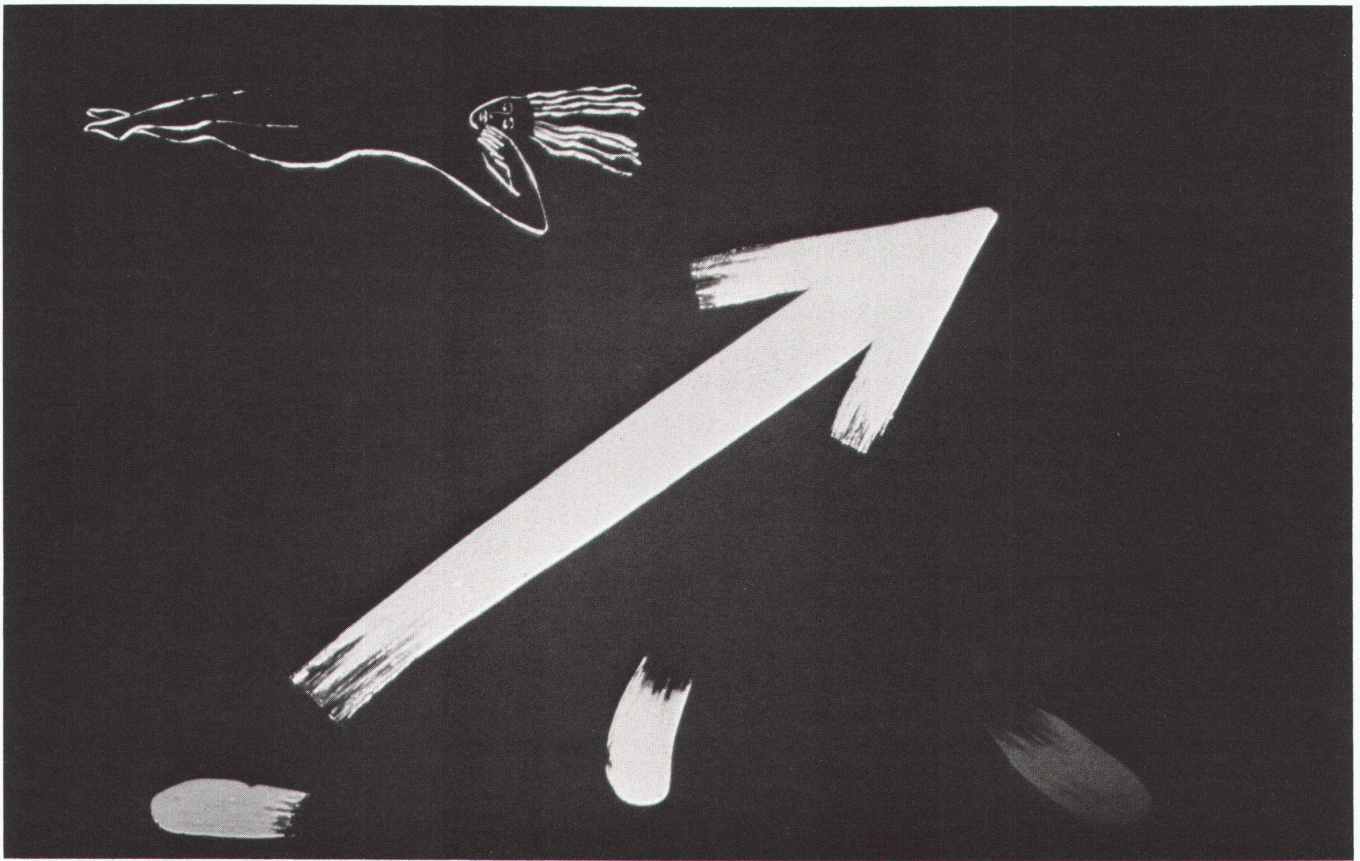
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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: 16.03.2025

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



0

Künstlichkeit als Realität

Zur Sprache der Bühnenbilder von Axel Manthey

Seit mehreren Jahren gehört Axel Manthey zu den bekanntesten Bühnenbildnern im deutschsprachigen Raum. Ursprünglich von der Malerei herkommend, hat er an den Theatern von Tübingen und Stuttgart gearbeitet, bevor er – ohne Bindung an ein bestimmtes Haus – Ausstattungen für Schauspiel, Oper und Ballett vor allem in Frankfurt und Köln realisierte.

Manthey hat dabei einen immer bestimmteren, anti-illusionistischen und reduzierten Stil entwickelt. Seine Bühnenarchitektur versteht sich primär als Übersetzung der jeweiligen Inszenierungsintention; sie geht von einer entsprechend engen Zusammenarbeit aller beteiligten künstlerischen Partner aus.

Die Grundthese dieses Ansatzes handelt vom Begriff der Künstlichkeit als eigentlicher Realität des Theaters. Nicht nur die dramatische, sondern auch die visuelle Bühnensprache hat solche Künstlichkeit in sinnlich wirksamer Qualität zum Ausdruck zu bringen. Über die Mittel, die dabei verwendet werden, ist im Gestaltungsprozess selbst Rechenschaft abzulegen.

1983 wurde Axel Manthey, der in letzter Zeit auch selbst Regie geführt hat, für eine Ausstattung von Molières «Der Menschenfeind» – Schauspiel Köln, Regie Jürgen Gosch – zum «Bühnenbildner des Jahres» gewählt.

Sur le langage des décors scéniques d'Axel Manthey

Depuis plusieurs années, Axel Manthey est l'un des décorateurs de scène les plus connus dans les pays de langue allemande. Peintre à l'origine, il a travaillé pour les théâtres de Tübingen et de Stuttgart avant de réaliser – sans se lier à une scène particulière – des décors pour pièces de théâtre, opéras et ballets, avant tout à Francfort et à Cologne.

Ce faisant, Manthey a développé un style résolument anti-illusionniste et épuré. Primairement, son architecture de scène traduit chacune des intentions du metteur en scène et suppose une collaboration étroite entre tous les artistes participant à l'entreprise.

Ce principe repose sur l'idée que l'artificiel est la réalité effective du théâtre. Non seulement le verbe dramatique, mais aussi le langage scénique visuel doivent exprimer un monde factice dans une qualité que les sens percevront comme une réalité. Au cours du processus de composition, on justifiera les moyens utilisés pour obtenir ce résultat.

En 1983, pour ses décors dans «Le Misanthrope» de Molière au théâtre de Cologne, mise en scène de Jürgen Gosch, Axel Manthey, qui ces derniers temps œuvre aussi comme metteur en scène, fut choisi «décorateur scénique de l'année».

On the Language of Axel Manthey's Stage Settings

For some years now, Axel Manthey has belonged among the most well-known stage setters in German speaking countries. Originally a painter, he has worked for theatres in Tübingen and Stuttgart before starting – without being bound to any specific house – to realise stage settings for plays, operas and ballets, in particular in Frankfurt and Köln.

In the course of these activities, Manthey developed a more and more definable, anti-illusionistic and reduced kind of style. His stage architecture may primarily be defined as a translation of a specific intention in producing a play; it is based on a close co-operation of all artists or partners involved.

The basic thesis of this approach consists in the term of artificiality being the true reality of the theatre. Not only a dramatic but also a visual language of the stage is needed to express such artificiality in a way that effectively impresses itself on our senses. The means to reach that aim have to be justified within the process of designing itself.

In 1983, Axel Manthey – who himself became a producer in more recent times – was chosen "Bühnenbildner des Jahres" (= Stage Setter of the Year 1983) as a result of his design for Molière's "The Misanthropist" produced by Jürgen Gosch in the Köln theatre.

Vor rund zwei Jahren ist an der Frankfurter Oper eine spektakuläre Inszenierung von Richard Wagners «Parsifal» herausgebracht worden. Regie, musikalische Leitung und Bühnenbild thematisierten bewusst den Sog von Wagners Bild- und Bedeutungsschichten und verweigerten sich jeder eindimensionalen Interpretation. Axel Mantheys Ausstattung setzte diese Konzeption in äusserster Konsequenz um. Seine Räume und Zeichen für die Gralsgeschichte stellten Schrägen und Brüche bereit, schiefe, jede Stabilität verhöhnende Wände und

andere Signale grundlegender Bedrohung. Die als Architektur auf Zeit begriffene Bühne materialisierte das zentrale Moment des Werkverständnisses: ihre modellhafte Ungastlichkeit war Zufluchtsort einer verunsicherten, sich nach Erlösung sehnenden Welt.

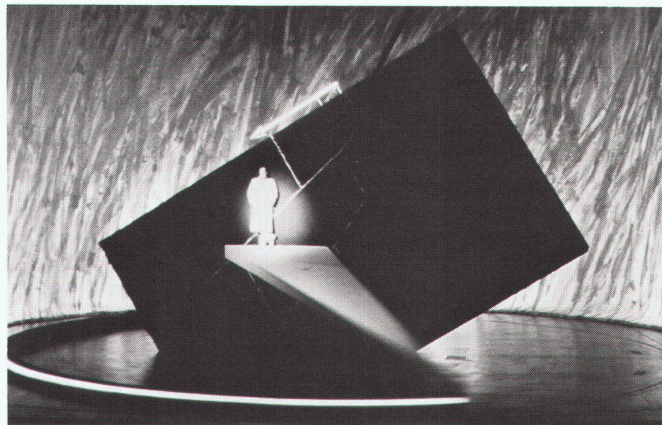
Notorisch salopp schrieb das Kunstmagazin «Art» damals zum Frankfurter «Parsifal», der 37jährige Manthey habe mit der rabiat hingefetzten Szenerie seinen Ruf gefestigt, der «Neue Wilde» unter Deutschlands Bühnenbildnern zu sein. Falscher kann man das wohl kaum

sehen – zumal dann, wenn eine solche Qualifikation gar als Lob verstanden werden will.

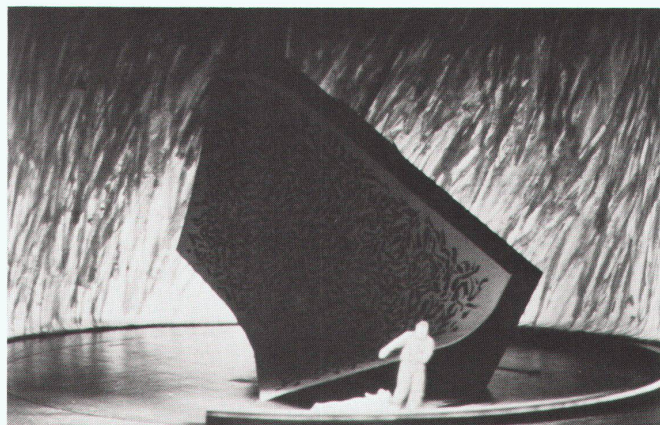
Bildenergien im Theater

Zwar zeigt sich in jeder analytischen Auseinandersetzung mit Axel Mantheys Arbeit schon bald, dass hier im Grunde ein Maler Theater macht. Oder,

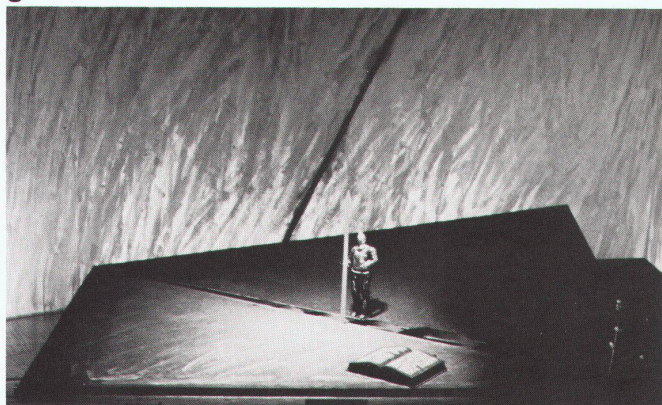
Parsifal
Richard Wagner
Regie: Ruth Berghaus
Oper Frankfurt 1982



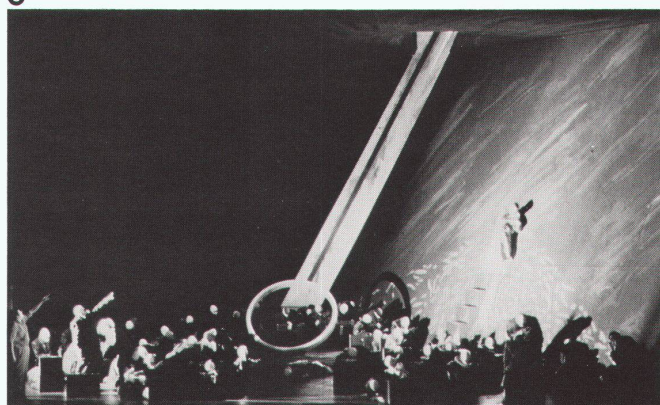
2



3



4



5

grundsätzlicher und damit angemessener: dass sich ein Künstler formale, räumliche, kommunikative und inhaltliche Dimensionen erschliesst, die ihm das Atelier und der Kunstbetrieb allein nicht mehr bieten können. Er habe, sagt Manthey, einen gangbaren Weg gefunden, seine Bedürfnisse als Künstler am Theater auszuleben und damit die bildnerischen Energien, um die es ihm gehe, aus ihrer Bindung an bestimmte Medien oder Disziplinen zu lösen.

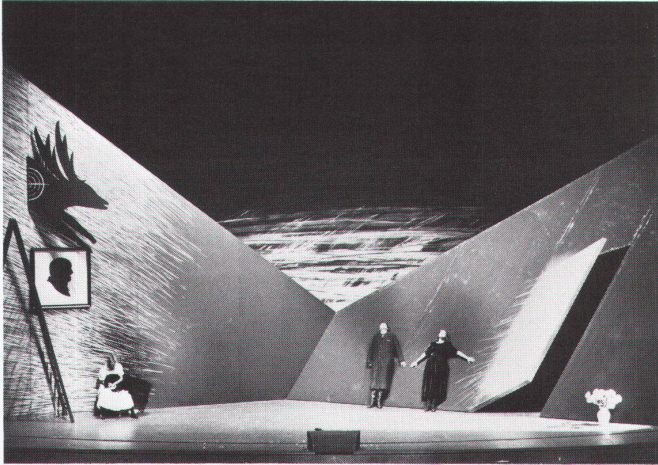
Angesichts der klaren Bildsprache, die er mittlerweile zu einem unverwechselbaren, sich kontinuierlich weiterentwickelnden Stil verfestigt hat, muss dieser Weg interessieren. Auf welche Weise wird die Nähe zu Malerei und Plastik in konkrete Bühnensituationen gegossen? Welche Reibungsmomente entstehen dabei, und wie lässt sich mit solcher Reibung produktiv umgehen? Welches Verständnis von Theaterarbeit steht dahinter?

Zudem ist da eine historische Dimension angesprochen, die einen ganzen Traditionsstrang von Künstlern als Bühnenbildner ins Spiel bringt – ganz abgesehen von jenem Bereich aktueller künstlerischer Arbeit, der über Installationen und Performances das Medium Theater von verschiedenen Seiten her beansprucht. Nicht dass jemand wie Manthey direkt auf derartige Zusammenhänge zu behaften wäre; von Bedeutung ist einzig, dass aus dieser Ecke immer wieder ein von Bühnenroutine unbelastetes Potential für frischen Wind in der Theaterlandschaft gesorgt hat. Und nach wie vor sorgt.

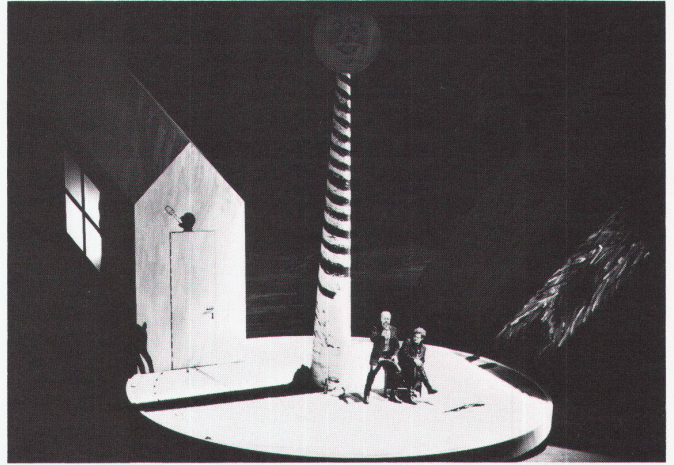
Die vorschnell behauptete Affinität zur lauten, sich bildgewaltig gebenden Malerei der achtziger Jahre hilft also kaum weiter. Ganz so unprofessionell ist das biografische Gepäck Axel Mantheys eben doch nicht. Zwar hat er an der Berliner Hochschule für Bildende Künste anstatt Bühnenbild bei Hann Trier Malerei

studiert, und bei den ersten Engagements in Tübingen und Stuttgart mischte der Zufall gehörig mit. Dennoch erscheint seine Entscheidung für die Bühne im nachhinein nur folgerichtig. Manthey ist einer, der die Zusammenarbeit sucht, der – fasziniert von den unzähligen Entscheidungen und Übereinkünften, die eine visuelle Arbeit im weitesten Sinne schliesslich prägen – jede Gestaltung primär als Prozess versteht. Ihn interessiert die Übersetzung, der Apparat, der diese Übersetzung ermöglicht, und die Komplexität eines visuellen Denkens entlang der Herausforderung, die Texte und Stücke bedeuten können. Irgendwann im Gespräch fällt auch, beiläufig, das Wort vom pädagogischen Eros. Das sokratische Ideal macht Sinn: Manthey hat das Theater als ein vitales, stimulierendes Kräftefeld erfahren.

In dieses Kräftefeld wollte er seine eigene Sehweise und seine eigenen Möglichkeiten einbringen. «Den üblichen



6



7

Schönheitsbegriff des Theaters fand ich sehr langweilig.» Und deshalb entwicklungs-fähig: die Auseinandersetzung, die an diesem Punkt einsetzte, umkreist im Grunde bis heute hartnäckig das traditionell belastete Problem von Bühnenillusion und Realismusverständnis im Theater.

Grosse Theoriegebäude fallen dabei nicht ab. Manthey ist ein Praktiker, dessen Argumentation bei aller Gewandtheit die Nähe zu den Gegebenheiten des Bühnenraums sucht. Nur was sich auf diese Weise anschaulich machen lässt, ist als künstlerischer Erfahrungsgehalt auch tatsächlich und über den Einzelfall hinaus verfügbar. Den Beweis für die Richtigkeit allfälliger Thesen hat dann ohnehin die eigene Theaterarbeit zu erbringen.

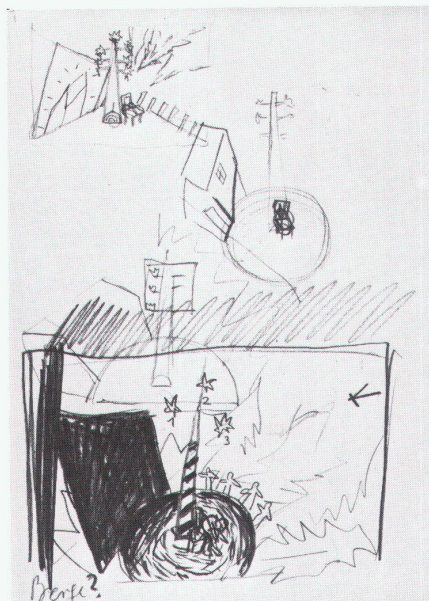
Zuspitzungen

«Zugegeben, es klingt pathetisch, aber was ist wahr, was ist real im Theater? Mir scheint nur sinnvoll gefragt, wenn wir uns auf die medialen Eigenheiten von Theater einlassen. Seine erste Realität: ein Schauspieler spielt vor Zuschauern; die zweite, die Fiktion, die er vorspielt – Binsenweisheiten, doch oft genug nicht bewusst in unserer Arbeit. Reflektiert nicht das Behaupten der Bühne als einer künstlich geschaffenen Realität die Wirklichkeit des Theaterspiels ehrlicher als ein So-tun-als-ob?

Ist es realistisch, wenn der darzustellende Schauplatz dem Zuschauer so täu-

schend echt suggeriert wird, dass er glaubt, zum Beispiel vor einem Haus zu sitzen? Ist nicht ein speziell für diesen theatralischen Zusammenhang erfundenes Haus realer, ist es nicht wahrer, wenn es sichtbar bleibt als ein fürs Theater gebautes Haus: ein Zeichen für Haus? Das Zeichen mit seiner magischen Kraft, mit seinem Abstraktionsgrad ist ein dem Theater nahes Mittel. Gedachtes zeichenhaft zeigen zwingt zur Zuspitzung, zwingt, Haltung zu beziehen. Stärker als der reale Ausschnitt, den der Film besser erfasst, wenn die Kamera zur Welt geht.

Um nicht missverstanden zu wer-



8

den: Ich habe nichts gegen Reales auf der Bühne, nur schiene mir mancher imposante Kraftakt, bei dem die Theatertechnik ihre Muskeln spielen lässt, richtiger mit dem Kopf gelöst.

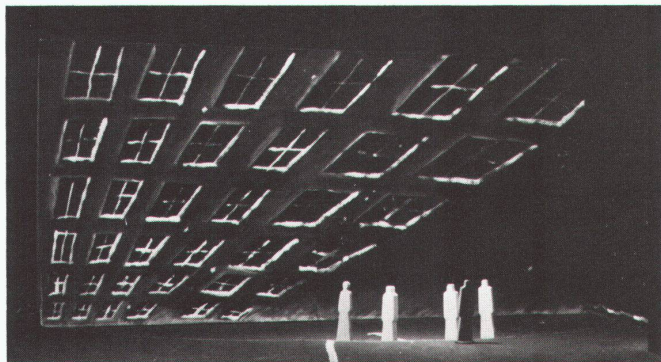
Nachdenken über Realität in unserem Theater geht nicht abgehoben von Texten. Ist zum Beispiel der Wald bei Shakespeare – ich glaube, das gilt für alle Stücke – nicht um den Reichtum seiner Bedeutung gebracht durch eine Ansammlung von Baumstämmen, seien es auch noch so viele? Ist der Wald, den die Sprache des Autors imaginiert, nicht viel mehr Wald als alles aufgefahrenes Holz? Sperrt sich nicht ein Text, der unter völlig anderen Vorstellungen von Theater geschrieben ist, einem so groben Eingriff? Hier behutsamer vorzugehen, zeigt mehr historisches Interesse als der genaueste abgekupferte Uniformknopf aus dem Kostümbuch.»

2-5

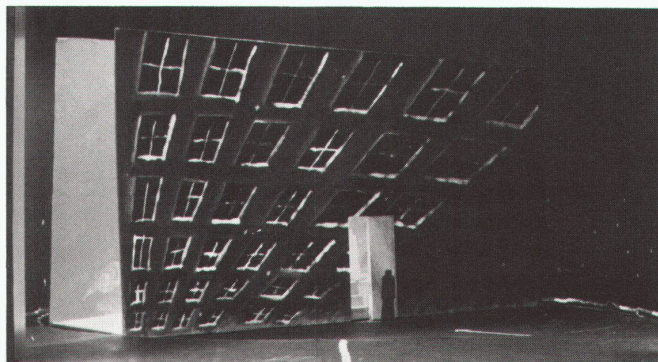
Parsifal
Richard Wagner
Regie: Ruth Berghaus
Oper Frankfurt 1982

6-8

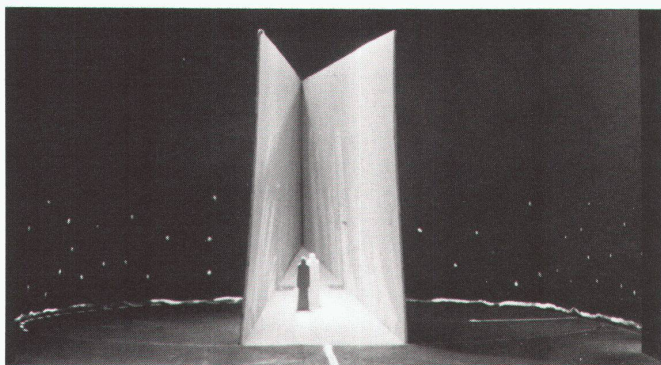
Der Freischütz
Carl Maria von Weber
Regie: Christof Nel
Oper Frankfurt 1983
Foto: Mara Eggert



9



10



11



12

Elementare Spiel-Welten

Der Anspruch des Gestalters ist spürbar, über seine Arbeit selbst die Mittel einsichtig zu machen, mit denen er arbeitet. Eine im Grunde aufklärerische Haltung; sie verbietet malerische Genialismen jener Art, wie sie sich beispielsweise ein Markus Lüpertz bei seinen Bühnenausflügen als modischen Verschnitt konservativster Machart erlaubt. Manthey kommt zu weit radikaleren Ergebnissen. Immer die Kraft einfachster, in längerer Erarbeitung gereinigter Lösungen vor Augen, baut er Raumsituationen, die als nahezu autonome dreidimensionale Bilder den jeweiligen Zugriff der Inszenierung noch verstärken.

Wobei, und das ist wohl das Entscheidende, solche Künstlichkeit nicht in ihrer Flüchtigkeit, sondern in ihrer *Kontinuität* ernst genommen und ausgearbeitet wird.

Das heisst: Verzicht auf kurzlebige Effekthaschereien. Strenge Ökonomie der Mittel anstelle schwelgenden, protzenden, barocken Überschwangs – es sei denn als Stilmittel. Durchgehende Farb-

dramaturgien. Umbauten, die sich aus technischen und inhaltlichen Gegebenheiten heraus beinahe von selbst erklären, und keine leichtfertigen Szenenwechsel. Fantasie und Emotionalität haben sich rationaler Kontrolle zu unterwerfen. Das heisst überdies, dass Bühnenelemente nicht als Versatzstücke behandelt werden. Verfremdungseffekte braucht das heutige Publikum ohnehin keine mehr. Wenn auf der Bühne Gegenstände in Erscheinung treten, dann sollen sie ihre eigene Faktizität sowohl als didaktische wie auch als sinnliche und sinnlichkeitsstiftende Qualitäten vermitteln.

Jürgen Gosch ist einer der Regisseure, mit denen Manthey sein Bühnenästhetisches Vokabular über längere Zeit fast schon systematisch ausweiten und überprüfen konnte. Die beiden haben Gorkis «Nachtasyl» gemacht: ein zur Ausnahme theaterfremder Raum – ein ehemaliges Industriegebäude – wird aufgerissen, buchstäblich, der Blick durch die Rückwand erinnert an die Jetztzeit der dort sichtbaren Stadt, ein gewaltiges Band schwingt durch Zuschauerraum

und Bühne und verschwindet in der Nacht. Farbzonen binden die einzelnen Raumfolien zusammen. Oder Molières «Menschenfeind»: eine gewaltige, raumfüllende, geschwungene Freitreppe ist nicht einfach Bühnenmöblierung, sondern zwingt das Stück in ein einziges soziologisches Diagramm von Oben und Unten, Aufstieg und Fall und von den Konventionen menschlichen Verhaltens. Das Bild zu Büchners «Woyzeck» schliesslich, ebenfalls mit Gosch: nur eine schräggestellte Wand, fahlgelb, in monumentaler Pinselschrift akzentuiert. Wenige Requisiten, eine überdimensionierte Leiter, ein Spielzeughaus mit traulich leuchtenden Fenstern, zeichenhafte Uniformtrikots. Am Schluss der Aufführung stürzt die Wand, begräbt die unglückliche Marie, die blaue Rückseite wird sichtbar, auf ihr steht «See».

Das sind Übersetzungen, die entschieden und mit grossem Atem auf die Rezeptionshaltung des Publikums einwirken. Keinen Moment lang wird es vergessen, dass es im Theater sitzt. Manthey akzeptiert die Guckkastenoptik, den

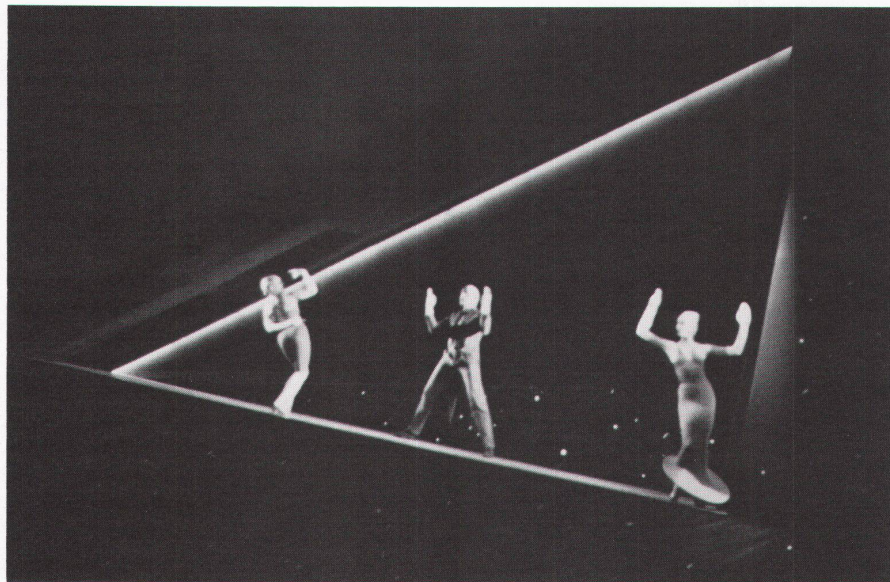
Vorhang, den Ausschnitt, den kalkulierbaren Ablauf als Elemente des Zeichensystems Theater. Mehr noch: er übersteigert sie in ihrem Erscheinungswert und versucht gleichzeitig, ihre inhaltliche Dimension zu elementarisieren. Der Bühnenvorhang und das Fenster, in dem der Mond aufscheint, sind gleichermaßen simpel und vielschichtig gemalt. Der optische Aufwand, den ein Bühnenbild schliesslich betreibt, resultiert aus verschiedenen Anforderungen – er muss angemessen sein, tragfähig, in den Theaterabend eingreifen und Denkräume aufbrechen.

Im «Sommernachtstraum» war das tragende Element eine – durchgehende – atmosphärische Kälte, um über derart empfindliche Klarheit Shakespeares Sprache auf ungewohnte, aber nachvollziehbare Weise zum Erblühen zu bringen. Sophokles' «Ödipus» reduzierte das Bild auf ein paar Stufen und ein typisiertes Haus aus Stoff, durch dessen Türschlitz die Schauspieler auftraten. Nicht die mitschwingende Geburtssymbolik machte diese Bühne so stark: weit wichtiger war die kargschöne Sparsamkeit, die sich im Stoff und im Schnitt manifestierte und die den Masken genau den Raum zugestand, den jene benötigten.

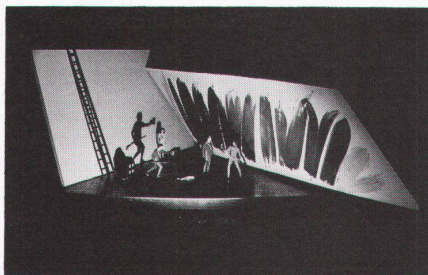
Und ein letztes Beispiel, zurzeit für Köln in Bearbeitung: Becketts «Warten auf Godot», auch diese Arbeit zusammen mit Gosch. Aus der ursprünglichen Idee, das Stück müsse idealerweise auf engstem, die Beziehung der beiden alternierenden Clowns komprimierendem Raum spielen, formte sich die Vorstellung eines aus dem Vorhang greifenden Kreisrings als gleichzeitig metaphorische und konkrete Spiel-Welt. Zeichen, Handlungsort und die darin freigesetzten Assoziationsketten sind unlösbar ineinander verzahnt und konstituieren damit die Theaterrealität im Sinne Mantheys.

Gegen die Reizflut

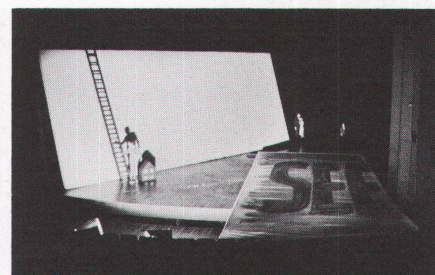
Nochmals: mit jener Wildheit, wie sie die neue Malerei versteht, hat solche Selbstdisziplin wenig zu schaffen. Es kann nicht verwundern, dass Axel Manthey sich für Künstler wie Urs Lüthi, Markus Raetz, Reiner Ruthenbeck oder auch David Salle interessiert. Gerade



13



14



15

Lüthi oder Raetz setzen ihre situativen Arrangements mit Intelligenz, verhaltenem Witz und einer Leichtigkeit in Szene, die Mantheys Absichten entgegenkommen müssen. Und Salle äussert – in einem Text zu seiner ersten Bühnenbildarbeit zu Kathy Ackers «Birth of the Poet», erschienen in *Parkett 2/1984* – ebenfalls grundsätzlichstes Unbehagen an einem naturalistischen, Illusionismen bemühen Theaterverständnis: «Was aber das naturalistische Theater kennzeichnet, ist seine Beziehung zur Sprache, die der Beziehung zwischen realistischer Malerei und abgebildeter Welt ähnlich ist. Realismus in der Malerei führt zum Problem der Ähnlichkeit... Dem Problem einer Malerei, die sich an der Wirklichkeit misst, entspricht im Theater in gewisser Hinsicht das Problem eines naturalistischen oder «lebensähnlichen» Dialogs und der entsprechenden Büh-

nengestaltung.»

Unter all diesen Verästelungen jedoch ist ein Einfluss wirksam, der lange genug unterschätzt wurde und dessen geistige und formale Kraft sich heute an manchen Orten als eigentliche Zeitbombe entpuppt: die Minimal-Art. Mantheys

9-12

Die Nacht aus Blei

Kinetische Handlung nach Hans Henny Jahnn / Scène cinématique d'après Hans Henny Jahnn / Kinetic plot by Hans Henny Jahnn

Musik: Hans Jürgen von Bose
Choreographie: William Forsythe
Modell der Drehbühne

13

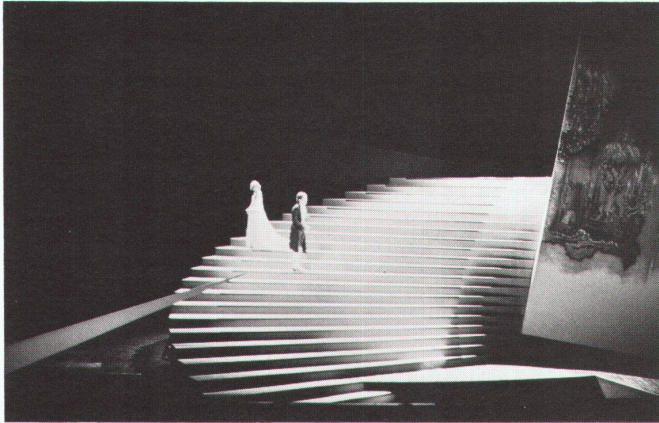
Whisper Moon

William Borkum
Choreographie: William Forsythe
Staatstheater Stuttgart, 1982

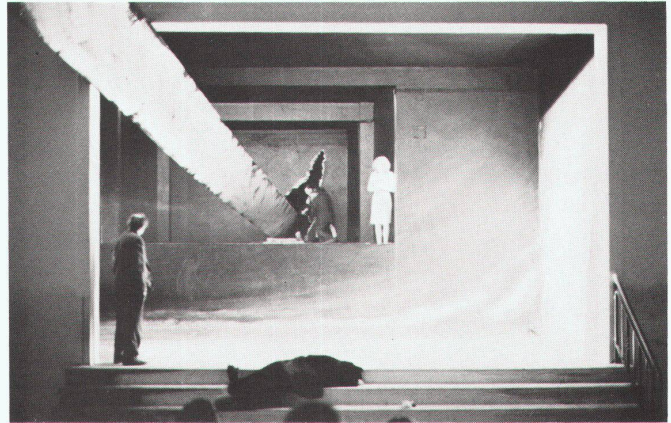
14-15

Woyzeck

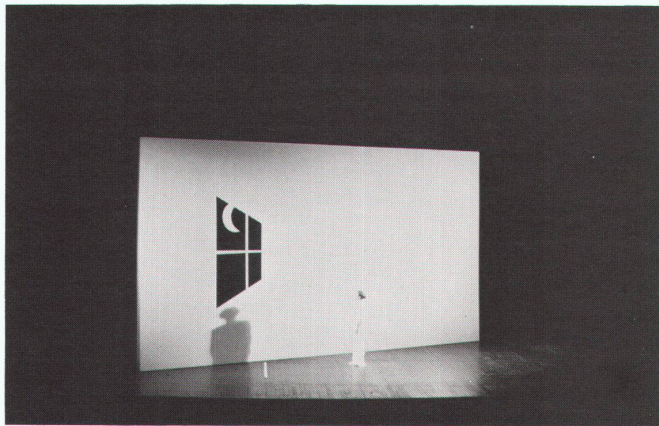
Georg Büchner
Regie: Jürgen Gosch
Schauspiel Köln, 1982



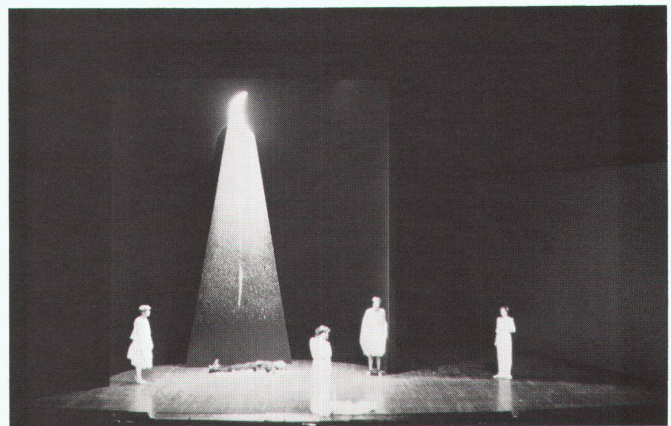
16



17



18



19

Entwicklung lässt spüren, wieviel er diesem Einfluss auch dort verdankt, wo ihm der Bilderreichtum der Bühne scheinbar entgegensteht. Aus dieser Sicht heraus wird ein sich kindlich und bisweilen fast naiv manifestierender Grundzug in Mantheys Arbeiten verständlicher – erst das Zitat ungebrochenen Bildglaubens vermag der verknappten Zeichensprache ihre Bedeutungen zurückzugeben.

Natürlich bringt das zugleich eine Schwierigkeit ins Spiel. Naivität und Kindlichkeit sind nicht auf Bestellung abrufbar. Ihre Präsenz als Stil erscheint sehr schnell unangemessen oder inhaltsleer, wenn sie als Konstruktion oder blosse Kopfgeburt wahrgenommen wird. Manthey definiert seinen Platz zwischen altbekannten Extremen: auf der einen Seite erstarrtes, emotionsloses Modelldenken, und auf der anderen die Banalität und Abgegriffenheit der nur mehr als

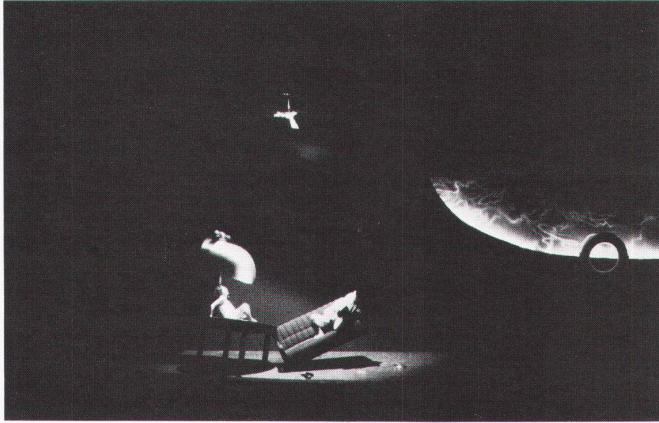
Kommunikationsinstrumente verwendeten Zeichen. Eigenständige, kraftvoll poetische Formulierungen kommen deshalb nur dort zustande, wo eine intuitive Verschränkung solcher Extreme das Theater für einige Momente neu erfindet und in seiner Künstlichkeit verfügbar macht.

Derartiger Anspruch auf Einfachheit kann zur erdrückenden Last geraten. Wer sich der beliebigen Verfügbarkeit über Bilder und ihrer anscheinend unaufhaltsamen Entwertung entgegenstemmt, merkt bald, mit welchen Kräften er es zu tun hat. Nicht Sehgewohnheiten werden durch Gestalter wie Manthey und jene, die mit ihm zusammenarbeiten, in Frage gestellt, sondern Denkmuster; Denkmuster, die meinen, eigener Bilder entbehren zu können, weil genug Konfektionsware vorhanden ist. Wenn schon, dann wäre am ehesten hier von – nach wie vor

– politischen Dimensionen solchen Theaters zu reden.

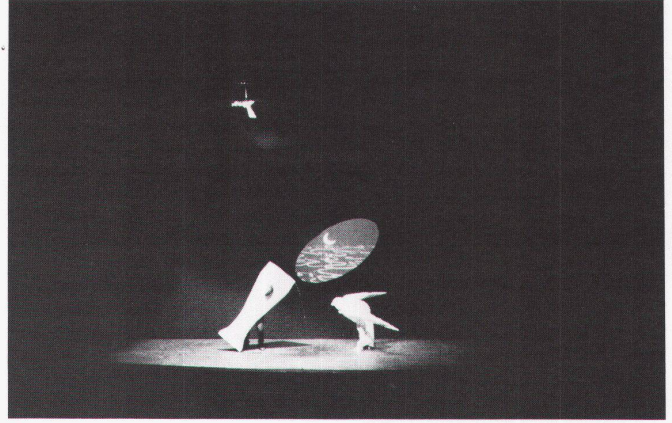
Verständlich, dass mit dieser Situation das Bedürfnis korrespondiert, über Oper und Ballett vermehrt auch jene Sparten auszuschöpfen, die von vorneherein ein bestimmtes Niveau an Übersetzung etablieren – im gesungenen Wort, in der getanzten Bewegung. Ebenso sollen bisher vereinzelt Erfahrungen, in denen Ausstattungsarbeit mit eigener Regie verkoppelt war, weitergeführt werden, um Form und Inhalt noch zwingender verschränken zu können. Der Architekt als sein eigener Bauherr, im Dialog mit sich selbst: mag sein, dass, bei aller Verlockung, solche Ganzheit auch Schwierigkeiten mit sich bringt und auf die Dauer zu Reibungsverlusten führen könnte.

Manthey weiss das. Aus dem Bewusstsein einer nachvollziehbaren Ent-



20

wicklung heraus scheint er kaum Gefahr zu laufen, im Gestaltungsprozess zu vereinsamen und das wieder preiszugeben, was er bereits erreicht hat. Seine Anhaltspunkte für das noch Ungewisse sind Näherungswerte eines Programms, das sich unmissverständlich einem kritischen Umfeld verpflichtet. «*Mich Beschäftigendes, noch suchend: besser keine kompletten Räume, eher etwas partikelhaft-fragmentarisch; nicht stilistische Einheit, brüchig nebeneinander der reale Gegenstand und das Zeichen; nicht das gleiche sagen mit Geste, Sprache und Bild, Tautologie schwächt (die Spanne Bild-Text bei Gogard!); dramaturgisch mit Raum, Licht und Kostüm das Stück mitdenken, aber*



21

auch Fragen an Theater stellen (Realitätsgrad); grösstmöglicher Einfluss der Proben aufs Bühnenbild: die Arbeitsmethode ist Interpretation; einfach etwas deutlich kriegen gegen die Reizflut; Robert Bresson in einem Gespräch, sinngemäss «Schönheit ist nie langweilig, immer neu.»»

M.H.

Die Zitate stammen aus einem am 30. September 1984 geführten Gespräch mit dem Autor sowie aus einem Text Mantheys: Wider den ideologischen Illusionsraum, Theater heute, Jahreshft 1984.



22

Werk, Bauen+Wohnen Nr. 12/1984

16

Der Menschenfeind
Molière
Regie: Jürgen Gosch
Schauspiel Köln, 1983

17

Nachtasyl
Maxim Gorki
Regie: Jürgen Gosch
Schauspiel Köln, 1981

18 19

Ein Sommernachtstraum
William Shakespeare
Regie: Jürgen Gosch
Schauspiel Köln, 1983

20 21

Sintflut
Herbert Achternbusch
Regie und Ausstattung: Axel Manthey
Schauspielhaus Bochum, 1984
Uraufführung

22

Odipus
Sophokles/Hölderlin
Regie: Jürgen Gosch
Schauspielhaus Köln, 1984