Syberberg
Film nach dem Film

Was macht einer, dessen Leben Film ist, wenn er keine Filme mehr macht? Filme. Wenn er zurückgeht auf das Gut seiner Kindheit in Pommern, wenn er seine Notizen schreibt zum Tage, für alle, weltweit, im Netz, wenn er seine Räume macht aus den Materialien des Lebens. Es ist dort, wo der Film anfängt und wohin es will, aus dem Ort seines Ursprungs, den Wurzeln seines Wollens von Grund auf, in die Höhe, wo der Gesang beginnt, Bild um Bild, jede Bewegung, der Ruhe, Wort für Wort, von wo die Welt anders aussieht. Film des Lebens, zum Blättern, was blieb, was die Geschichte macht.

www. syberberg.de

9 783940 748126

Ursula Blickle Stiftung
KUNSTHALLE wien
Verlag für moderne Kunst Nürnberg

Syberberg
Film nach dem Film

Ursula Blickle Stiftung

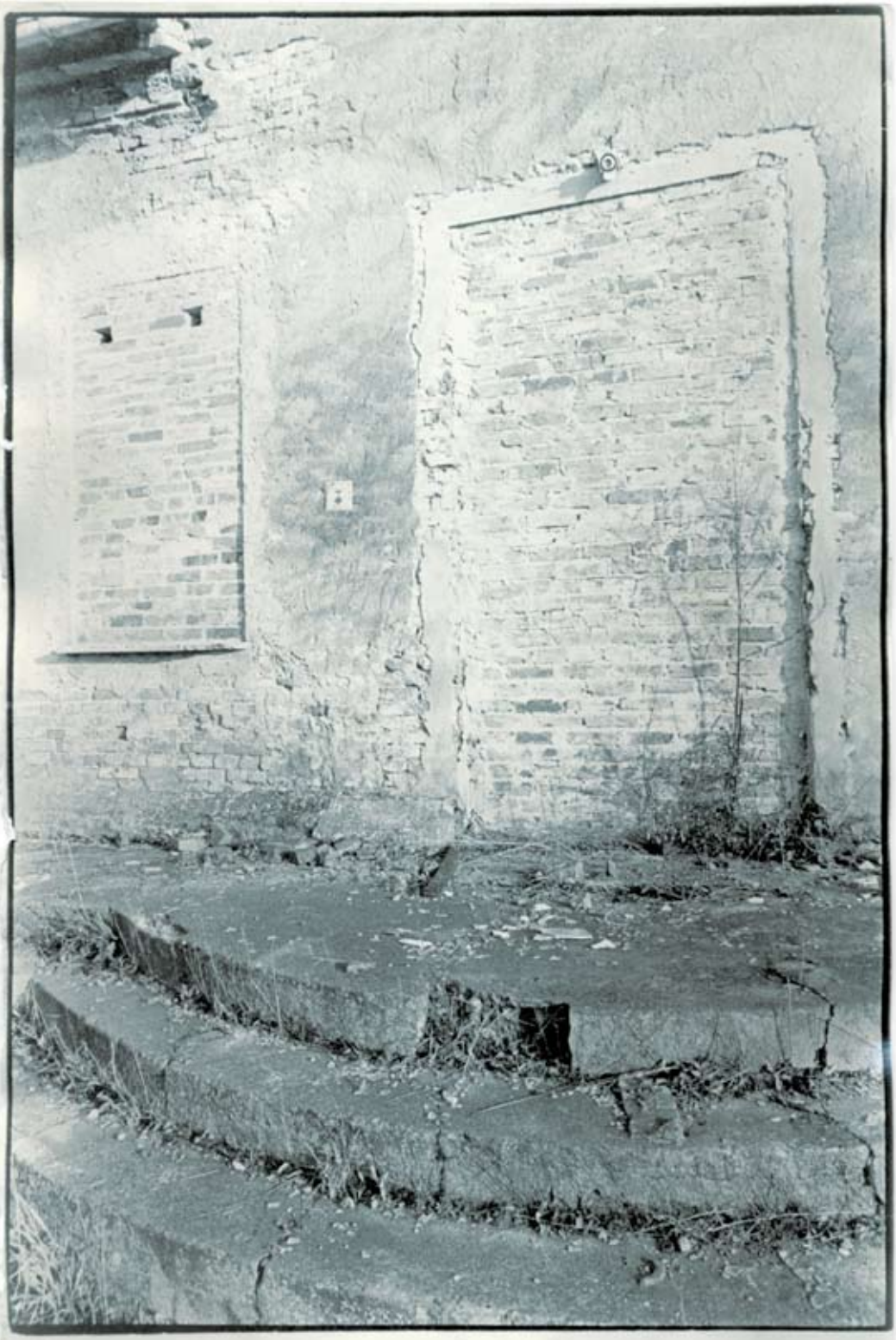
KUNSTHALLE wien

Verlag für moderne Kunst Nürnberg

Syberberg
Film nach dem Film

HANS JÜRGEN SYBERBERG

http://www.syberberg.de/Syberberg1/Projekte_Nossendorf/projekte_nossendorf.html



Inhalt

ESSAYS

4 Denk ich an Deutschland in der Nacht …
Hans Jürgen Syberberg, (s)ein Monolog
Vorwort *Gerald Matt*

10 Orte des Films
Boris Groys

18 Nochmals Syberberg und Wagner
Solveig Olsen

28 Das gebrochene Wort.
Eine Reise von *Hitler* bis zum Ende der Monologe
Rochelle Fack

36 Imagination des Verlusts oder Die Kunst, in Nossendorf zu leben.
Eine Skizze zu Hans Jürgen Syberbergs Monologen
Hiroshi Arai

42 Film nach dem Film. Das Buch
Hans Jürgen Syberberg

FILM NACH DEM FILM

50 Sehnen
70 Parsifal
102 Die Nacht (Teil I–IV)
136 Ein Traum, was sonst?
194 Nossendorf
232 Nossendorf Estate
262 Oskar Werner
276 Einar Schleef
286 Wini und Wolf

ANHANG

304 Filmografie/Theaterproduktionen/Installationen

306 Die Filme in Bild und Text
Ilse Lafer, Hans Jürgen Syberberg

322 Bibliografie
332 Weiterführende Webseiten
336 Impressum

Denk ich an Deutschland in der Nacht …

Hans Jürgen Syberberg, (s)ein Monolog

GERALD MATT

Jede Minute, jeder Mensch, jede Begebenheit kann dir eine nützliche Lehre sein, wenn du sie nur zu verstehen versuchst.

Heinrich von Kleist

Hans Jürgen Syberberg zählt bis heute zu den umstrittensten deutschen (Film-)Künstlern. Von der deutschen Filmkritik lange Zeit abgelehnt, fand sein Werk schon Ende der 70er-Jahre so namhafte Fürsprecher wie die amerikanische Kunsttheoretikerin und Schriftstellerin Susan Sontag, den französischen Philosophen und Autor Michel Foucault oder den amerikanischen Filmregisseur Francis Ford Coppola. Seine Filmografie umfasst mehr als 20 Werke, doch ist besonders sein Spätwerk einem jüngeren Publikum weitgehend nicht bekannt. Die Frage, warum eine Kunsthalle sich dem Werk eines Filmemachers widmet, ist längst obsolet – und im Fall von Hans Jürgen Syberberg unbegründet. Mit seinem Hang zum „grenzüberschreitenden Kunstwerk" lässt er nicht nur die Grenzen zwischen den Kunstgattungen hinter sich, sondern entwirft Wahrnehmungsräume, die sich sowohl formaler Kategorisierung als auch klassischer Narration verweigern. Zeit und Raum werden aufgehoben und der Betrachter mit einem schillernden Kaleidoskop assoziativer Bruchstücke der „abendländischen Kulturgeschichte" konfrontiert. Allein die Installationen für die „documenta 7" (1982) und die „documenta X" (1997) sowie die umfangreiche Retrospektive im Centre Pompidou (2003) zeigen, wie sehr Syberbergs Definition von Film als Installation, seine Bildsprache und -auffassung nicht nur für Film und Theater, sondern auch für die zeitgenössische Kunst eine bedeutende Reflexionsebene darstellen.

Syberbergs Themen von der Spätromantik über das Universum Richard Wagners bis zur Zäsur des Dritten Reiches haben längst auch das Interesse einer jungen Kunstgeneration von Jonathan Meese bis Christoph Schlingensief gefunden. Die gelungene gegenseitige Befruchtung von Film, Theater und zeitgenössischer Kunst lässt allerdings nicht nur an Schlingensief, sondern auch an James Colemans eindrucksvolle Filminstallation *Retake of Evidence* bei der „documenta 12" denken.

Während die Ausstellung in der Ursula Blickle Stiftung Syberbergs *Wagnerbox* in den Mittelpunkt stellt, konzentriert sich die Kunsthalle Wien neben der umfangreichen Präsentation der Filme auf das Spätwerk des Künstlers. Dabei bilden das überragende Schauspiel und die Wandlungsfähigkeit von Edith Clever in zwei Filmen – *Die Nacht* (1985) und *Ein Traum, was sonst?* (1994) – das Zentrum für Syberbergs filmische Installation. Mit ihrer grandiosen Metamorphose von Charakter und Text in einem Bühnenraum von Stille und Dunkelheit erschafft Edith Clever einen faszinierenden Ort der Konzentration und Kontemplation. *Die Nacht*

und *Ein Traum* zeigen auf, dass Syberbergs Werke „verfilmte Performances“ sind, wie Boris Groys in seinem Katalogbeitrag ausführt: eine Synthese von Raum, Mensch, Text und Bild, die innerhalb einer künstlerischen Installation stattfindet. Was weder Theater noch Kino erfüllen, gelingt im musealen Kontext: Der Raum wird zu einem begehbaren Film, in dem der Betrachter den Monolog der Schauspielerin als Gespräch mit sich selbst erlebt. „Das Gesamtkunstwerk, das ich früher anstrebte“, so Syberberg, „wurde nun [mit Edith Clever] zum Welt-Theater in einem Menschen, […] wo für mich Film und Theater zusammenkommen. Auf der Bühne der Film und im Film das Theater.“

Die Nacht – ein gigantischer dramatischer Monolog, wie Wagners *Ring* in vier Teilen angelegt – wird nach ersten Aufführungen im Herbst 1984 im Théâtre des Amandiers in Paris als Film produziert. Sechs Stunden verkörpert Edith Clever Gedichte, Prosatexte, Briefe, Reden und dramatische Partien, die Trauer und Abschied, Untergang und Todesnähe beschwören. Die Montage der poetischen Stoffe reicht von Goethe und Kleist, Platon und Hölderlin, Novalis, Jean-Paul und der Rede des Indianerhäuptlings Seattle bis zu Texten von Hans Jürgen Syberberg selbst.

Die Nacht und der zehn Jahre später entstandene Monolog *Ein Traum, was sonst?* sind vor allem durch eindeutige biografische Referenzen und Erinnerungsbilder gekennzeichnet. Sind es die Geschichten seiner Kindheit in Nossendorf, die den vierten Teil der *Nacht* dominieren, beschreibt *Ein Traum, was sonst?* „eine Endzeitbilanz“, die mit der Flucht nach 1945 begann und bis zu der nach dem Fall der Mauer 1989 vorgefundenen Situation reicht. „In *Ein Traum, was sonst?* beispielsweise“, schreibt Hiroshi Arai, „überlagert die Vorstellung vom Verlust der Mythen und der deutschen Kultur der Romantik und Preußens seine persönlichen Erfahrungen“: und *Ein Traum* führt ihn schließlich zurück in sein Nossendorf in Pommern.

Hans Jürgen Syberberg wurde 1935 in Nossendorf geboren. Seit 2002 lebt er wieder an jenem Ort, den er 1947 nach dem Krieg verlassen musste. Ein Blick in sein Onlinetagebuch – das seit 2001 jeden Tag in Wort und Bild beschreibt – zeigt, dass Syberbergs Filme wie biografische Einschreibungen seinen Weg schrittweise nachzeichnen und heute einen unverzichtbaren Teil des Gesamtwerks *Nossendorf* darstellen. Hier entsteht in täglicher Arbeit der *Film nach dem Film*. Hat er in den 70er-Jahren mit Ludwig II, Karl May und Hitler drei Mythen gewählt, um die deutsche

Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts auf spektakuläre Weise vorzuführen, oder dann mit Edith Clever ein Medium für eine neue ästhetische Form gefunden, ist es jetzt die Geschichte seines Hauses, die den Raum für seine rhizomartige Erzählung vorgibt.

Wie in den Filmen davor konfrontiert Syberberg den Betrachter mit einem Kosmos von Bildern, Zitaten und Verweisen. Wirklichkeit und Imagination, Geschichte und Geschichten, Allgemeines und Persönliches, Anfang und Ende entfalten sich in seinem „Onlinefilm" zu einem poetisch-geheimnisvollen Gesamtkunstwerk. In der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, dem Ineinanderfließen von Gestern, Heute und Morgen von der eigenen Kindheit über Ludwigs Märchenschlösser, Wagners Kunstträume und die Kriegsruinen Deutschlands bis hin zum Wiederaufbau von Nossendorf spiegelt sich die mythische Welt im menschlichen Schicksal wider. Mehrdeutigkeit, auch Rätselhaftigkeit sind Teil des Prozesses, dessen Resultat freilich uneindeutig bleibt. Dennoch bietet Syberbergs „Onlinefilm" eine gewisse Struktur, eine Kapiteleinteilung, die neben dem Tagebuch Ausschnitte und bildhafte Beschreibungen aller Filme, Notizen zu Ausstellungen, Kritiken, Texte und biografische Eintragungen enthält.

1953, als 17-jähriger Schüler, erhielt Syberberg Gelegenheit, am Berliner Ensemble Bertolt Brechts Proben und Aufführungen mit einer 8-mm-Amateurstummfilmkamera zu filmen. Die frühe Begegnung mit Brecht sollte sein Schaffen weitgehend beeinflussen, denn „nach Brecht", so Syberberg, „war ich gegenüber jedweder dramatischen Ästhetik vergiftet". Neben Brecht war es vor allem Richard Wagner – seine Auffassung von Kunst, sein Sendungsbewusstsein und Sinn für das Grandiose –, der zum Brennpunkt einer zehnjährigen Auseinandersetzung wurde. In der Dualität von Brecht und Wagner besteht jener „ästhetische Skandal", der in Syberbergs deutscher Trilogie, besonders in *Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König* und *Hitler, ein Film aus Deutschland*, deutlich wird.

Die konstante Präsenz des Komponisten zeigt sich auch in dem vierstündigen Dokumentarfilm über Winifred Wagner, findet aber in der eigenwilligen und ästhetisch radikalen Verfilmung von *Parsifal* ihre „Apotheose". Syberberg vergrößert Wagners Totenmaske ins Riesenhafte, macht sie zum alleinigen Schauplatz der Handlung, die Edith Clever in der Rolle der Kundry überragt. Dennoch ist *Parsifal* weder

Film noch Oper im üblichen Sinn, sondern ein vielschichtiges Porträt des Komponisten, in dem die Musik zum Mittel und zum Gegenstand für die bildhafte Interpretation wird. Denn „es gilt Richard Wagner nicht zu bedienen oder zu bekämpfen, sondern", so Syberberg, „mit anderen Mitteln fortzusetzen. Es gilt das nie Gesehene hörbar zu machen, wie das nie Gehörte sichtbar."

Mit der Installation von vier Filmen – *Parsifal*, *Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König*, *Winifred Wagner* und *Wagners Briefe an die Frauen* – stellt die Ausstellung in der Ursula Blicke Stiftung Syberbergs „filmisches Porträt" von Richard Wagner vor. In Wien wird die Installation der Clever-Monologe – *Die Nacht* und *Ein Traum, was sonst?* – durch bisher kaum gezeigte Filme und filmische Fragmente von Theaterproben und Aufführungen von Einar Schleef und Oskar Werner erweitert. Neben der Retrospektive aller Filme wird der Künstler die Ausstellung über seine Homepage kommentieren.

„Eben geht der Film zu Ende – aber Syberberg will noch schnell ein weiteres hinreißendes Bild fabrizieren. Und selbst wenn der Film dann wirklich zu Ende ist, hat er uns noch immer etwas zu sagen und hängt Postskripte an." (Susan Sontag)

Dank

Das Künstlerbuch „Syberberg. Film nach dem Film" wurde von der Ursula Blickle Stiftung und der Kunsthalle Wien gemeinsam finanziert und koproduziert. Es erscheint anlässlich der Ausstellungen „Syberberg. Aus der Wagnerbox" in der Ursula Blickle Stiftung in Kraichtal und „Syberberg/Clever. Die Nacht. Ein Monolog" in der Kunsthalle Wien.

Mein Dank gilt dem Künstler Hans Jürgen Syberberg für seine Intuition, Präzision und Perfektion im Engagement für das Projekt. Ganz herzlich danke ich Ursula Blickle, ohne deren großzügige Unterstützung diese Ausstellungen und das Buch niemals hätten entstehen können. Auch den Autoren der Texte, Hans Jürgen Syberberg, Hiroshi Arai, Rochelle Fack, Boris Groys, Ilse Lafer und Solveig Olsen, möchte ich meinen Dank aussprechen. Ich danke Michael Rieper, Christine Schmauszer und Mareile Tritthart, MVD Austria, die das Buch nach langer und

intensiver Arbeit unter Anleitung Hans Jürgen Syberbergs realisiert haben. Mein Dank gilt auch dem Verlag für moderne Kunst Nürnberg für seine hervorragende Arbeit. Dankbar bin ich auch Wolfgang Astelbauer für sein engagiertes Lektorat.

Ich danke meiner Mitarbeiterin Ilse Lafer für die kuratorische Betreuung und Projektleitung beider Ausstellungen. Für ihre Mitarbeit danken möchte ich auch Katja Schroeder (Presse) und Klaus Müller (Technik) von der Ursula Blickle Stiftung sowie Sigrid Mittersteiner (Produktion), Johannes Diboky (Technik), Claudia Bauer (Presse) sowie Judith Silberer (Kunstvermittlung) von der Kunsthalle Wien.

Orte des Films

BORIS GROYS

Film und Kino sind Begriffe, die lange Zeit fast synonym verwendet wurden. Inzwischen hat sich die Situation geändert. Heutzutage muss man nicht unbedingt ins Kino gehen, um sich einen Film anzuschauen. Viel öfter werden Filme für diesen Zweck nun als Video oder DVD der eigenen privaten Sammlung entnommen oder in einer öffentlichen Videothek ausgeliehen. Solche Videotheken funktionieren wie Bibliotheken – und so beginnt der Umgang mit Film sich mehr und mehr dem traditionellen Umgang mit dem Buch anzunähern: Der Filmbetrachter bleibt einsam und privat in der vertrauten Atmosphäre der eigenen Wohnung. Er ist imstande, das Filmschauen an jeder Stelle zu unterbrechen, um es später an der gleichen Stelle wieder aufzunehmen. Er kann aber auch im Film zurückgehen, um eine bestimmte, ihn besonders interessierende Stelle auszusuchen, sie vom allgemeinen Filmablauf abzutrennen und isoliert zu betrachten. Nun kann man sagen, dass dieser private Umgang mit dem Medium Film seine öffentliche Dimension missachtet, reduziert – und so nicht nur zur Entstehung eines ästhetischen Mehrwerts, sondern auch zu ästhetischen Verlusten führt. So einfach aber liegen die Dinge nicht, denn zugleich findet der Film neue Möglichkeiten der öffentlichen Vorführung. Der Film wird nämlich immer öfter in Kunstausstellungsräumen gezeigt, die auch öffentliche Räume sind, wo allerdings die üblichen Bedingungen einer Filmvorführung völlig irrelevant werden. In einem Kunstraum kann ein Film hundert und mehr Stunden dauern – dafür gibt es genügend Beispiele. Er kann aber auch nur einige Sekunden dauern – auch dafür gibt es Beispiele. Das bedeutet, dass der Filmemacher in diesem Fall viel mehr Freiraum erhält als bei einer üblichen, konventionellen Filmvorführung im Filmtheater – von den damit verbundenen ökonomischen Zwängen ganz zu schweigen. Im Kunstraum wird der Umgang mit Film nicht mehr durch das Kinosystem, sondern durch die Tradition der Kunstbetrachtung bestimmt. So nähert sich der Film im Verlauf seiner Entwicklung mehr und mehr dem Buch und dem Kunstbild, und der Weise, wie diese sich in der Tradition der westlichen bildenden Künste etabliert haben.

Die allgemeine Frage nach der Kompatibilität dieser zwei Entwicklungsperspektiven wird später weiter behandelt werden. Zunächst aber muss gesagt werden, dass es weltweit nur sehr wenige Filmemacher gibt, die diese doppelte Entwicklung des Films in Richtung Buch und Kunstwerk nicht nur geahnt, sondern in ihrem filmischen Werk auch vollzogen haben. Das Werk von Hans Jürgen Syberberg ist in diesem Zusammenhang beinahe prophetisch, denn Syberberg begann die An-

näherung des Filmschauens an die Buchlektüre und an die Kunstwahrnehmung zu praktizieren, lange bevor die allgemeine technische Entwicklung des Mediums Film diese Annäherung zwingend gemacht hat. Zugleich bieten die Filme Syberbergs bis heute die besten Beispiele dieser Annäherung. Diese neue Verortung des Films innerhalb unserer Kultur, die ich oben zu skizzieren versucht habe, soll nämlich nicht so verstanden werden, dass jeder Film an diesem neuen Ort beheimatet werden kann. Radikale Ortsverschiebungen werden bekanntlich nur von wenigen überlebt. Nur die wenigen Filme, die in ihrer eigenen, inneren Struktur wie Bilder und Bücher beschaffen sind, werden unter den neuen Bedingungen wahrgenommen, ohne zu irritieren und ohne deplatziert oder gar peinlich zu wirken. Syberbergs Filme haben viele Eigenschaften, die sie buch- und bildkompatibel machen. Ganz offensichtlich wird diese Kompatibilität in der Serie der Filme mit Edith Clever – vor allem der Film *Nacht* wirkt wie ein Buch, das Texte aus alten Büchern appropriiert und neu verwendet. In *Hitler* zitiert Syberberg ebenfalls in aller Länge berühmte Texte, wie etwa das *Futuristische Manifest* von Marinetti, und stellt diese Texte in einen neuen Kontext. *Ludwig* suggeriert dem Zuschauer einen Parcours durch die Säle eines opulenten Schlossmuseums – von einem faszinierenden Bild zum anderen. Der Aufbau eines jeden Films als eine Sequenz von Text- oder Bildvorführungen ist hier gewiss von eminenter Bedeutung. Aber ich möchte jetzt vor allem auf die künstlerische Gesamtstrategie von Syberberg hinweisen, welche eine eigene und neue Antwort auf die entscheidende Frage der Filmwahrnehmung geben will – nämlich auf die Frage nach dem Verhältnis zwischen Bewegung und Kontemplation.

Im Widerstreit zwischen Vita activa und Vita contemplativa hat sich der Kinofilm bekanntlich auf die Seite der Vita activa gestellt. Ein typischer Filmheld reflektiert nicht – er agiert: er rennt, springt, fällt, schießt. In diesem Zusammenhang ist es sicherlich von zentraler Bedeutung, dass der Film – und das Kino als kulturell dominierender Demonstrationsraum des Films – in der geschichtlichen Periode entstanden sind, in der das asketische Ideal eines rein kontemplativen Lebens einer besonders radikalen Kritik unterworfen wurde. Angefangen von Feuerbach, Marx und Nietzsche bis Freud und Bergson, um nur einige wenige Namen zu nennen, war das ganze Denken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegen die reine Kontemplation gerichtet. Zur Jahrhundertwende hatte der Geist des sozialen und körperlichen Aktivismus die ganze europäische Intelligenzija erfasst. Die Wahr-

heit des Lebens wurde nicht mehr in der philosophischen Betrachtung gesucht, sondern in der Lebensdynamik, in der politischen Praxis, im Körper, im sexuellen Begehren, im Sport, im Kampf (der Nationen, Klassen, Rassen, Geschlechter). Diese Abwertung der reinen Kontemplation war die entscheidende Voraussetzung für die Entstehung des Kinosystems, wie wir es heute kennen. Der Mensch wurde als ein sich bewegender Körper in der Welt verstanden und als ein solcher filmisch dargestellt – und nicht als dynamischer Geist, denn Denkbewegungen kann man nicht filmen.

Aber – und das wurde allmählich zum eigentlichen Skandal des Kinosystems – man wird beim Kinobesuch in die Situation der absoluten Ohnmacht, der Paralyse versetzt. Es gibt in der Tat kaum eine Praxis in der modernen Zivilisation, bei der der Mensch dermaßen seiner Bewegungsfreiheit beraubt wäre wie beim Kinobesuch – selbst ein Gefängnisinsasse hat mehr Bewegungsfreiheit. Wenn er wie der Kinobesucher für mehrere Stunden in fast absoluter Dunkelheit an einen Sessel gefesselt würde, käme es zum Aufschrei aller Menschenrechtskommissionen dieser Welt. In dieser Hinsicht erinnert der Kinobesuch am meisten an archaische, asketische Praktiken der reinen Kontemplation. Der buddhistische oder der byzantinische Asket versetzte sich ebenfalls durch Selbstimmobilisierung in eine Lage, in der er mystische Visionen bekam – Visionen, die charakteristischerweise als unbeschreiblich bezeichnet wurden. Von den Visionen des Asketen blieben vielleicht einzelne Bilder in seinem Gedächtnis, die dann als Ikonen kanonisiert wurden, oder einzelne Worte, die dann als Gebete fungierten. Aber die Vision als Ganzes blieb, wie gesagt, unbeschreiblich. Der Kinobesucher ist der Asket des 20. Jahrhunderts, der für seine Visionen mit der Sprachlosigkeit bezahlt, denn im Filmtheater bleibt man stumm. So kann man das Kinosystem als eine grandiose Parodie auf die vorher abgewertete Vita contemplativa sehen. Durch das Kino wurden die kontemplative Einstellung und das transzendentale Subjekt der klassischen abendländischen Philosophie neu definiert und gerettet – gerettet allerdings als abgewertetes Phänomen der unterprivilegierten Massen, als billige Unterhaltung für die niederen gesellschaftlichen Klassen, die durch ihre Stellung in der Gesellschaft zur Passivität verurteilt waren.

Den Widerspruch zwischen der aktivistischen Lebensphilosophie, die in den meisten Kinofilmen zelebriert wird, und der Passivität der Zuschauer, die durch

die Bedingungen der Filmvorführung immobilisiert werden, wollten viele berühmte Filmregisseure des 20. Jahrhunderts dadurch überwinden, dass sie ihre Filme als mobilisierend – vor allem als politisch mobilisierend – verstanden haben. Solche Filme sollten die Zuschauermasse ins aktive Leben führen, zu einer politischen Aktion motivieren. Diese Strategie der künstlerischen Mobilisierung war allerdings von wenig Erfolg gekrönt, denn sie konnte die Passivität des Publikums niemals überwinden, die doch die Hauptvoraussetzung des Filmschauens war und bleibt. Das große Verdienst von Syberbergs Filmen besteht vor allem darin, dass sie dieser kontemplativen Grundeinstellung konsequent Rechnung tragen – und sich dieser Einstellung nicht schämen. Syberbergs filmisches Werk zeigt sich als Objekt der ruhigen, konzentrierten Kontemplation und gibt der Vita contemplativa mit filmischen Mitteln ihre Würde zurück. Die Protagonisten der Filme Syberbergs rasen nicht über die Leinwand, imitieren keinen besonderen Élan vital. Sie sind vielmehr auf sich selbst, auf ihren eigenen Gedanken, auf ihr eigenes Sprechen konzentriert – und zwingen dadurch auch den Betrachter zu konzentrierter Aufmerksamkeit. Freilich gibt es andere Regisseure, die das Bildhafte des Films nachdrücklich thematisieren – oft tendieren diese Regisseure allerdings dazu, opulente, visuell verführerische Bilder zu erschaffen. Die Syberberg'sche Ästhetik ist dagegen asketisch. Der Regisseur will den Zuschauer nicht visuell verführen, sondern ihn vor allem mit Bildern und Texten konfrontieren, die philosophisch, historisch, literarisch, künstlerisch wichtig sind. So lässt sich sagen, dass Syberberg den Film zu einem würdigen Objekt der asketischen Kontemplation macht – und ihn damit nicht nur auf formaler, sondern auch auf einer viel tieferen, wenn man will, geistigen Ebene in die Nähe von ernsthafter Literatur und Kunst führt.

Zugleich – und dies ist eine weitere Ironie der Geschichte – aktiviert Syberberg den Zuschauer in einer Art und Weise, in der dies viele andere Regisseure nicht vermochten. Denn es wird oft übersehen, dass die Kontemplation ihre eigene Praxis, ihre eigene Technik hat. Vita contemplativa bedeutet keineswegs das Verharren in Passivität, wie ihre Gegner es oft behaupten. So ist das Buch ein Gegenstand in der realen Welt. Das Buch kann man aufschlagen, in die eine oder die andere Richtung durchblättern, zuschlagen – es dann wieder aufschlagen, aufhören zu lesen – dann wieder anfangen zu lesen usw. Der Leser hat viel mehr Bewegungsfreiheit in Bezug auf das Buch, als der Kinobesucher es in Bezug auf den Film jemals hatte. Der Leser bestimmt den Rhythmus der Lektüre, den Ort der

Lektüre usw. Den Film wie ein Buch zu benutzen bedeutet also, ihn aktiv zu benutzen. Das gilt auch für den Film, der im Kontext eines Kunstraums ausgestellt wird. Wenn bewegte Bilder im Kontext einer Kunstausstellung platziert werden, wird ihre Wahrnehmung wesentlich von den Erwartungen bestimmt, die im Allgemeinen mit einem Ausstellungsbesuch verbunden werden – d. h. von den Erwartungen, die aus der langen Vorgeschichte der Kontemplation unbewegter Bilder stammen, seien es Gemälde, Fotografien, Skulpturen oder Readymade-Objekte. Im traditionellen Ausstellungsraum ist der Betrachter nämlich durchaus aktiv, indem er sich ständig von einem Kunstwerk zum anderen bewegt. Damit übt der Zuschauer eine autonome Kontrolle über die Zeit der Kontemplation aus: Er kann die Kontemplation eines Bildes jederzeit abbrechen, um später zu diesem Bild zurückzukommen und die Betrachtung an dem Punkt wieder aufzunehmen, an dem er sie zuvor unterbrochen hat. Es ist also diese aktive Rolle des Betrachters, seine Fähigkeit zur autonomen Zeitgestaltung, die es ermöglicht, Buch- und Bildwahrnehmung zusammenzudenken. Indem bewegte Bilder in den Ausstellungsraum verlegt werden, wird der aktive Umgang mit Buch und Bild auch auf den Film angewandt. Damit wird allerdings dieser Raum selbst – und somit die Praxis der Kontemplation als solche – in einer Weise thematisiert, in der dies die traditionellen Künste nicht vermochten.

Der Besucher einer Filminstallation verfügt nämlich nicht mehr vollständig über die Zeit seiner Kontemplation, denn in der Zeit, in der der Betrachter durch den Ausstellungsraum läuft, laufen auch die Filmbilder weiter. Es ist offensichtlich, dass dadurch eine Lage entsteht, in der die kontradiktorischen Erwartungen eines Kinobesuchs und eines Ausstellungsbesuchs in einen deutlichen Konflikt zueinander geraten. Grundsätzlich weiß der Installationsbesucher nämlich nicht mehr, was er eigentlich tun soll: Soll er stehen bleiben und die Filmbilder wie im Kinosaal vor seinen Augen ablaufen lassen, oder soll er sich, wie es in einem Ausstellungsraum üblich ist, selbst weiterbewegen – im Vertrauen darauf, dass die bewegten Bilder sich mit der Zeit nicht so verändern werden, wie es zu befürchten ist? Beide Lösungen sind offensichtlich unbefriedigend – und eigentlich sind es keine richtigen Lösungen. Aber man wird sehr schnell dazu gezwungen, anzuerkennen, dass es in dieser Lage überhaupt keine adäquaten und zufriedenstellenden Lösungen geben kann. Jede Entscheidung, stehen zu bleiben oder weiterzugehen, ist im Grunde ein fauler Kompromiss – und muss später immer wieder revidiert werden.

Gerade aber diese grundsätzliche Unsicherheit, die entsteht, wenn sich Bildbewegung und Betrachterbewegung gleichzeitig vollziehen, schafft allerdings bei der Verlegung der bewegten Bilder in den Ausstellungsraum ästhetischen Mehrwert. Dieser ästhetische Mehrwert besteht darin, dass die individuelle Verantwortung des Betrachters für die Zeit der eigenen Aufmerksamkeit explizit thematisiert wird. Solange ein Film unter den standardisierten Bedingungen des Kinobesuchs läuft, scheint er mit sich selbst identisch und vollständig übersichtlich zu sein. Diese Situation ändert sich grundsätzlich, wenn der Film im Rahmen einer Filminstallation gezeigt wird. Die Grunderfahrung, die der Betrachter einer Filminstallation macht, ist dann die Erfahrung der Nichtidentität des ausgestellten Filmwerks. Jeder Einblick in die Filminstallation konfrontiert den Zuschauer potenziell mit einem anderen Ausschnitt aus dem Film, sodass sich ihm derselbe Film jedes Mal anders zeigt – und sich seinem Blick als Ganzes entzieht, sich unsichtbar macht. Nicht nur die Dauer der Filmvorführung wird dabei explizit thematisiert, sondern auch der Raum, in dem diese Vorführung stattfindet und bewusst wahrgenommen wird. Man beginnt den Film mit anderen Filmen, Texten, Objekten oder Kunstwerken zu vergleichen, die man möglicherweise im selben Ausstellungsraum findet. Dabei kann man mit allen technischen Aspekten der Filmvorführung produktiv spielen – inklusive der materiellen Beschaffenheit des Monitors, der Projektionsfläche und des externen Lichts, das die Wahrnehmung eines Filmbildes, wie wir wissen, substanziell verändert. Jede Vorführung des Films in einer Filminstallation wird dadurch zu einem originalen Ereignis – der Film verliert den Charakter einer Kopie. Damit unterscheidet sich der Film letztendlich doch vom Buch und vom traditionellen Bild, die beide ihre Identität über die Zeit bewahren, denn sie sind feste Gegenstände im Raum. Der Film in der Installation muss dagegen aufgeführt werden, damit er sichtbar wird. Es ist diese Ereignishaftigkeit des Films, die in erster Linie durch die Filminstallation thematisiert wird. Man kann sagen: Die Filminstallation retheatralisiert den Film.

Zwischen Kunstinstallation und Theater gibt es Parallelen, die früh genug bemerkt wurden. Jede Installation kann als eine von Schauspielern verlassene Theaterszene interpretiert werden, die für die Zuschauer zugänglich, betretbar gemacht wird. So wirkt jede Installation als Raum, in dem sich irgendwann früher ein Drama ereignet haben könnte, dessen Spuren man hier und heute beobachten darf. In diesem Sinn kann man sagen, dass Syberbergs Filme von Anfang an installatorisch sind.

Syberberg filmt Räume, die verlassen, vergangen, in Erinnerung erstarrt zu sein scheinen. Inmitten dieser Räume wird ein Text, ein Bild, eine historische oder eine literarische Figur zitiert. Der Zuschauer bekommt das Gefühl, nicht mit einem traditionellen Film konfrontiert zu werden, sondern mit einer verfilmten Performance, die innerhalb einer künstlerischen Installation stattfindet. Wenn diese gefilmte Installation dann wiederum in einem Kunstraum installiert wird, wirkt es so, als sei sie an ihren ursprünglichen Platz zurückgekehrt. Der Raum der „inneren", fiktiven, gefilmten Installation beginnt, sich in den realen Installationsraum einzuschreiben. Dadurch bekommt dieser reale, äußere Raum allerdings eine Geschichte, die ihn letztendlich zum „inneren" Raum der Erinnerungen macht. Die Filminstallation kann am einfachsten als ein Ort definiert werden, an dem die Zeit zum Raum wird. Wahrscheinlich gibt es für Syberbergs Filme keinen besseren Ort.

Nochmals Syberberg und Wagner

SOLVEIG OLSEN

Mehrere Filme aus Hans Jürgen Syberbergs mittlerer Schaffensperiode haben Richard Wagner zum Thema. Wie die anderen Filme zeichnen auch sie sich durch für Syberberg typische Merkmale aus, durch künstlerischen Pioniergeist, psychologische Einfühlung und die Auseinandersetzung mit dem Deutschtum als Erbe. Bindeglied zwischen den frühen und den späten Filmen ist *Die Nacht* von 1985, der erste der sogenannten Monologe mit Edith Clever als Darstellerin. *Die Nacht* besteht aus vier Teilen, die sich natürlich aufeinander beziehen, sich aber auch einzeln behaupten können.

Syberberg verzichtet weitgehend auf Kostüme und Kulissen. Andeutungen genügen. So hält anfangs Clever als Häuptling Seattle ohne Indianerkleidung eine Rede an die Amerikaner europäischen Ursprungs. Der Film enthält zahlreiche Hinweise auf eine zyklische Entwicklung. Die gegenwärtige politische und kulturelle Ohnmacht spiegelt sich in den Ruinen eines Palasts, die als Hintergrund dienen und mehrere Themen verbinden: das Ende Preußens, die deutsche Misere vom Kriegsende bis zur Wiedervereinigung, den Niedergang der westlichen Kultur und die Erneuerung der Kunst aus den Ruinen des Erbes.

Im folgenden Teil beherrscht Edith Clever weiterhin das Bild, dient jedoch als Sprachrohr mehrerer Stimmen. Gelegentlich erzählt oder singt sie etwas, aber häufiger stellt sie eine sprechende Person dar, und zwar mit einem unglaublichen Reichtum an schauspielerischen Nuancen. Dieser zweite Teil des Films konzentriert sich auf Richard Wagner. Er enthält viele Auszüge aus den Notizen, Briefen und Werken des Komponisten. Wagners Opern genießen zwar internationale Anerkennung, aber der Mensch Wagner gilt als Vertreter der dunkelsten Ideologie. In dieser zwiespältigen Rolle stellt der Film ihn dar. Als Schöpfer überwindet er den Tod durch seine Kunst. Als Mensch jedoch kennzeichnet Wagner sich selbst durch die brisantesten seiner antisemitischen Äußerungen. Der letzte Deutsche, wie er sich nennt, illustriert den Niedergang, vor dem Häuptling Seattle warnt. Dieser Abschnitt um Richard Wagner bildet die Grundlage für einen kürzeren Film mit dem Titel *Wagners Briefe an die Frauen*. Darin nimmt besonders Judith Gautier, Wagners Muse, eine zentrale Stelle ein.

Damit ist das Wagner-Thema in der *Nacht* allerdings noch nicht erschöpft. Als Kontrast dazu folgt ein Teil mit Auszügen aus Goethes „Buch Suleika“ im *West-*

östlichen Divan. Nicht nur bildlich und schauspielerisch, sondern auch thematisch erweist sich der Goethe-Abschnitt als kontrapunktische Verwandlung desselben quasimusikalischen Themas, nämlich jenes der Sehnsucht und Wünsche. Es kehrt hier als Thema der reinen Liebe wieder.

Im letzten Teil des Films leuchtet dem Zuschauer allmählich ein, dass sich alles auch als innerer Vorgang im Theater der Seele abspielt. Die dunkle Nacht könnte daher auch dem Zustand der Seele und dem Unterbewusstsein entsprechen, das Jung zufolge jeder mit der gesamten Menschheit teilt. In dieser Reihe von vielen Episoden vertritt Clever wieder zahlreiche Stimmen aus mehreren Ländern und Epochen. Von nachhaltigem Eindruck bleiben besonders Platons Höhlengleichnis und Syberbergs Kindheitserinnerungen. Als gegen Ende des Films die Kamera Clever verlässt und in die dunkle Umgebung schwenkt, rückt ein elektrisches Licht ins Blickfeld. Diese Lampe könnte Martin Bubers „elektrische Sonne" sein. Dieser Begriff findet sich in seiner Schrift *Ich und Du* von 1923, die jetzt den Sammelband *Das dialogische Prinzip* eröffnet. Wie ein visuelles Zitat weist das Licht auf Bubers Gedanken hin, zum Beispiel in Anspielungen auf den Baum oder in der Auswahl der Goethe-Zitate. Wie sehr sich Goethes Diwan von Wagners Chaiselongue unterscheidet! Man könnte die Wagner- und Goethe-Sequenzen auch als Beispiele für oder Illustrationen von Bubers Auseinandersetzung mit dem Ich-Du- und dem Ich-Es-Verhältnis ansehen. Dies ist ein zentrales Thema in Bubers Buch. Das Ich-Du-Verhältnis beschreibt eine Beziehung mit gegenseitiger Teilnahme wie die geläuterte Liebe zweier Personen im „Buch Suleika". Dagegen ist das Ich-Es-Verhältnis eine Konstellation, in der ein Individuum (ein „Eigenwesen") andere als etwas zu benutzen ansieht. Ein solches Verhältnis kommt im zweiten Teil von Wagners Briefen an Judith Gautier zum Ausdruck. Noch deutlicher beleuchten seine Worte an und über Meyerbeer Bubers Charakteristik der Ich-Du- und Ich-Es-Figur: „Die Person schaut ihr Selbst, das Eigenwesen befasst sich mit seinem Mein: meine Art, meine Rasse, mein Schaffen, mein Genius." Der Richard Wagner im Film verkörpert solch ein Eigenwesen.

Die Ich-Du- und Ich-Es-Konstellation ergänzt Buber um eine dritte Möglichkeit: den Herrn des Zeitalters. Diese Figur tritt in Schicksalszeiten auf. Obwohl sie die Teilnahme vieler Menschen magnetisch auf sich zieht, kann mit ihr keine Beziehung zustande kommen, weil sie kein Du kennt. Solch ein mächtiges Eigenwesen

Hans Jürgen Syberberg mit Edith Clever bei den Dreharbeiten zu *Parsifal* (1982). Siehe S. 58 ff.

fungiert für die Mitmenschen als dämonisches Du und steht dementsprechend für Unheil. Für Buber war Napoleon ein Beispiel für einen derartigen Herrn des Zeitalters. Im Film zeigt sich Wagner als Vorläufer eines noch schlimmeren Herrn des folgenden Jahrhunderts, obwohl Syberberg den Zusammenhang nicht betont. Das braucht er nicht. Schon in *Hitler, ein Film aus Deutschland* hatte er diese Rolle Wagners in der Szene, in der Hitlers Geist aus Wagners Grab steigt, äußerst wirkungsvoll dargestellt. Sie liefert das am häufigsten veröffentlichte Foto aus dem Film. In anderen Szenen von *Hitler* steht der namenlose Wagner stellvertretend für den ebenfalls unbenannten Heine und mehrmals kontrapunktisch zu ihm. Thematisch spielt Richard Wagner auch in mehreren anderen Filmen Syberbergs eine Rolle, wo er wie in *Winifred Wagner* seinen Einfluss als wichtige, aber problematische Gestalt ausübt. Man kann sich deshalb fragen, warum Syberberg ein Werk von Wagner als Inhalt für seinen Opernfilm wählte. Und warum entschied er sich ausgerechnet für *Parsifal*? Obwohl Wagner den Entwuf zu *Parsifal* viele Jahre mit sich herumtrug, veröffentlichte er das Libretto als Drama erst 1877 und vollendete die Partitur 1882, ein Jahr vor seinem Tod. Man könnte also vermuten, dass dieses Werk seine reifsten Einsichten ausdrückt. In der Wagner-Literatur findet sich jedoch eine Vielfalt einander widersprechender Interpretationen von *Parsifal,* und das vor allem wegen derselben Vorurteile, die man in der *Nacht* aus Wagners Mund kennenlernt. Das Wagner-Thema in Syberbergs Filmen zeigt, dass die Problematik dieser Gestalt den Filmemacher lange beschäftigt hat. Am gründlichsten und radikalsten befasst hat er sich mit ihr in seinem Film *Parsifal*.

Dieser Film aus dem Jahr 1982 bewahrt jeden Ton der Partitur und jedes Wort des Librettos. Insofern ist er ein treuer Opernfilm, obwohl die Handlung nicht auf einer Bühne stattfindet, sondern in einem Filmstudio, und zwar in Wagners Kopf. Vor allem die visuelle Gestaltung dient als Vehikel für Syberbergs Deutung des Werkes. Mit dieser Interpretation begibt Syberberg sich auf weitgehend unbekanntes Terrain. In Interviews und im Buch zum Film hütet er sich, darauf einzugehen. Nur im Buch weist er wiederholt darauf hin, dass er mit dem Film Wagner retten wolle. Wieso Wagner retten? Oder sollte man fragen, welchen Wagner – den Künstler oder das Individuum?

Um dem Film gerecht zu werden, muss man etwas in Wagners Lebenslauf berücksichtigen, was nicht in jeder Biografie erwähnt wird. Über viele Jahre hinweg pfleg-

te Wagner Kontakt mit Personen, deren Lebensphilosophie stark von seiner Intoleranz abwich. Ich denke besonders an das Freimaurertum. Hier interessieren die Spuren von Wagners Freimaurer-Kenntnissen in *Parsifal* und welche Funktion ihnen in Syberbergs Film zukommt. In formaler Hinsicht fallen sofort die Rituale auf. Auch die Mittagszeit ist wichtig, ebenso Parsifals Status als Sohn einer Witwe. Diese Andeutungen gewinnen an Bedeutung durch den Gral, den Tempel und weitere Anleihen aus den mittelalterlichen Quellen. Dort, besonders bei Wolfram von Eschenbach, erinnern die Hüter des Grals, die Templeise, an die geschichtlichen Tempelherren, die ja zur Populärgeschichte des Freimaurertums gehören. Auch sie wurden schließlich von der Kirche als Ketzer verfolgt. Das erklärt vielleicht den Hauch von christlich anmutenden Ritualen und Begriffen in *Parsifal* als Vorsichtsmaßnahmen. Dass so etwas noch zu Wagners Zeit nötig war, zeigt die päpstliche Bulle gegen das Freimaurertum von 1884.

Interessanter sind aber die Spuren von Wagners Auseinandersetzung mit der Literatur, mit der sich die Logenmitglieder vertraut machen. Es geht unter anderem um Geschichte und vergleichende Studien, die ins jüdische Altertum zurückreichen. Wagner hat viel gelesen. Freimaurer kennen nicht nur die Entwicklung religiöser Strömungen des Abendlandes, sondern sind auch in religiöser Hinsicht tolerant und aufgeschlossen. *Parsifal* ist das Ergebnis jahrelanger Studien dieser Art. Man mag daher auch Spuren jüdischer Mystik erwarten, weil diese Thematik mit Hermetismus, Gnostik, Katharertum und anderen heterodoxen Strömungen nicht nur zum Kontext der Gralsliteratur gehört, sondern auch zu den Studien der Freimaurer, wenigstens auf den höheren Stufen. Solche Spuren findet man auch in *Parsifal*. Natürlich schweigt Wagner darüber. Das tut er auch bei anderen Anregungen durch das Freimaurertum, zum Beispiel beim sogenannten Verführungsversuch im zweiten Akt, dessen Funktion jener der Prüfungen in Mozarts *Zauberflöte* entspricht. Nur einen vagen Vermerk findet man in Cosima Wagners Tagebuch. Am 5. Januar 1882 notierte sie, dass ihr Mann ihr unter vier Augen einiges vom Gehalt des Werkes verraten und schließlich gesagt habe: „Gut, dass wir allein sind." Sie, die sonst jede Bemerkung ihres Mannes aufzeichnet, vertraut dem Tagebuch den Inhalt dieser Erklärung nicht an. Es gibt also etwas in *Parsifal*, was der Öffentlichkeit verheimlicht werden sollte.

Das wichtigste Indiz für Wagners kabbalistische Studien ist Kundry. Natürlich haben viele Kritiker Kundry und Klingsor zu jüdischen Gestalten erklärt, weil sie an-

geblich der Gralsgesellschaft Schaden zufügen und selber sterben müssen. Wenn man sich aber etwas mit der Literatur über die Kabbala vertraut macht, etwa durch die Bücher Gershom Scholems, erkennt man bald, dass alle Figuren in Wagners *Parsifal* dorthin gehören könnten. Es ist den Kritikern auch nicht eingefallen, sich die Frage zu stellen, warum Parsifal am Ende Kundry zum Gralsritual mitbringt. Man könnte den Vorgang natürlich als Tradition des Katharertums deuten, wie man in meinem Buch über Syberberg nachlesen kann, in dem sechs Kapitel dem *Parsifal*-Film gewidmet sind. Entscheidender ist die Rückkehr Kundrys an ihren ursprünglichen Platz in einem kabbalistischen Rahmen. Sie scheint die himmlische Königin zu verkörpern, eine der zehn Sefirot oder göttlichen Emanationen im Lebensbaum, die nach einer katastrophalen Störung auf ihre Wiederherstellung warten. Über das Symbol der auf die Erde hinabgestoßenen himmlischen Mutter schreibt Scholem: „So ist sie auch die Rose, die von Dornen und Disteln umgeben ist, die eben jene Kräfte des Dämonischen sind, die sie gefangen halten."[1] Wagner nennt sie Höllenrose. Syberberg zeigt sie mit Dornenkrone.

Die jüdische Mystik ist voller Symbole, und sie scheinen die Bildersprache des Films zu bereichern. Einige Beispiele sollen genügen. Der erwachsene Parsifal wird im Film von einem Mann und einer Frau dargestellt. Wenn die männliche Gestalt auftritt, erscheint mehrmals im Hintergrund eine Skulptur des männlichen Glieds, das dem Phallus im Apollo-Tempel auf Delos nachgebildet ist. Natürlich könnte man sich durch die Apollo-Sonnensymbolik ebenso ablenken lassen wie durch die Assoziationen mit Wagners Spitznamen für König Ludwig und die Bezeichnung „parsiphallisch" in der frühen Literatur über *Parsifal*. Wichtiger ist dieses Symbol jedoch für eine Sefira, nämlich Yesod (Grundlage). Betrachtet man die zehn Gefäße oder Sefirot der Kabbala als Teile des Körpers des himmlischen Menschen, des Adam Kadmon, nimmt Yesod die Stelle des Phallus ein. Die Sexualsymbolik dieser Sefira verweist auf den lebensspendenden, aber in Schranken gehaltenen Trieb. Diese Selbstkontrolle stellt Parsifal im zweiten Akt unter Beweis. Yesod hat auch die Aufgabe, in der Welt Harmonie zu stiften, vor allem die göttliche Ordnung wiederherzustellen. Auch Parsifals Aufgabe zielt auf die Wiederherstellung Amfortas' und der Gralsgesellschaft. Im Film kann außerdem

[1] Gershom Scholem, *Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu Grundbegriffen der Kabbala*, Frankfurt am Main 1977, S. 184.

Kundry (von Edith Clever dargestellt) wieder ihren Platz als Königin einnehmen. Scholem bemerkt über Yesod: „Der Gerechte stellt alles in der Welt an die ihm zukommende Stelle. Die Einfachheit dieser Definition sollte uns nicht über die geradezu messianische Implikation und die utopische Sprengkraft täuschen, die ihr innewohnt.“[2] Denn eine Welt, die der göttlichen Ordnung entspricht, so erklärt er, wäre nach jüdischer Auffassung eine erlöste Welt: „Die Dialektik des Gerechten mündet in die des Messianischen ein.“[3] Diese Dimension konnte Wagner mit christlichen Begriffen wie Taufe, Erlöser und Karfreitag einführen.

Auch für die Teilung in zwei Parsifals findet sich in der Kabbala eine mögliche Anregung. Scholem berichtet, wie im Lauf der Wiederherstellung (Tikun) die Zahl der Sefirot von zehn auf fünf schrumpft. Die zerbrochenen Gefäße werden zu einem neuen Parzuf (Wesen, Gesicht) kombiniert, der auch Yesod in sich trägt. Dieses männliche Symbol erfährt wie ein Kind eine allmähliche Entwicklung durch Stadien, von denen man im Film einige zu erkennen meint. Die ursprünglich zehnte Sefira verwandelt sich ebenfalls zu einem Parzuf, der als der ergänzende weibliche Aspekt der männlichen Gestalt fungiert. Im Film erfüllen sie gemeinsam Parsifals Aufgabe.

Ich hoffe, dass sich aus diesen Film-Beispielen Wagners vermutliche Absichten erschließen. Da Wagner in seiner Kunst weiterlebt, muss auch seine Rettung durch Kunst stattfinden. Syberberg geht es in seinen Filmen nicht um Unterhaltung für die Masse, sondern um eine Auseinandersetzung mit den Themen durch Kunst für die darüber nachdenkende Minderheit. Wagner als (Bubers) „Eigenwesen“ und demonstrativer Antisemit erschwert den Versuch, ihn als annäherungswürdigen Mitmenschen darzustellen. Als Künstler hat Wagner mit *Parsifal* selbst den Versuch gemacht, leider sehr verschleiert. Am besten kann man seine Absicht in der Musik erkennen. Besonders am Ende des Werks klaffen Bühnenanweisungen und Musik stark auseinander. Hier soll Kundry sterben, während Amfortas mit seinen Templeisen vor dem Gral kniet. Eine Merkwürdigkeit hat man bisher nicht wahrgenommen. Warum fällt es Amfortas – der zwanzig Minuten lang pausenlos jammern kann und als König so auf Hofsitte erpicht ist, dass er bei Gawans Ab-

[2] Ebd., S. 99.

[3] Ebd., S. 100.

reise entrüstet „Ohn' Urlaub?" fragt – nicht ein, sich für die Heilung zu bedanken? Sowohl er als sein Gefolge um den Gral bleiben stumm. Die Musik erzählt eine andere Geschichte. Nicht nur Kundry, sondern auch der König und sein Hofstaat sterben. Syberberg erkennt die Diskrepanz und folgt der Musik. Diese Erlösung im Tode entspricht dem kabbalistischen Ende der Wiederherstellung. Demnach wäre Kundrys reuige Rückkehr ebenso eine Teschuwa wie der mühevolle Abstieg Parsifals. Der Begriff Teschuwa wird bei Scholem und Buber als Abstieg, Gang nach unten und Ähnliches übersetzt. Vielleicht hatte Wagner diesen Begriff im Sinn, als er 1850 zum ersten Mal den Artikel „Das Judentum in der Musik" veröffentlichte. Darin verwendete er Ausdrücke wie Selbstvernichtung, Erlösung Ahasvers und Untergang, aber leider auf beleidigende Weise. Selbst mit *Parsifal* konnte er sich nicht dazu bringen, den mystischen Anregungen eine besser erkennbare Form zu verleihen. Am 15. Dezember 1881, als die Arbeit an *Parsifal* fast abgeschlossen war, sagte Wagner allerdings seiner Frau, dass *Parsifal* sein versöhnendstes Werk sei. Wen wollte er da versöhnen? Er konnte nur jene meinen, die er jahrelang beleidigt hatte. Durch die visuelle Verdeutlichung dieser Dimension versucht Syberberg vielleicht Wagner zu retten, als Künstler. Der Mensch Wagner bleibt brüchiger, wie man in der *Nacht* feststellen kann. Dort verweigert Wagner Meyerbeer seinen Dank für erhaltene Hilfe. Vielleicht zwingt Syberberg Wagner, Meyerbeer und dessen Glaubensgenossen durch *Parsifal* zu danken. In *Parsifal* und *Die Nacht* wird Wagners Widersprüchlichkeit am deutlichsten greifbar.

Natürlich ist Wagner nicht das einzige Thema Syberbergs, selbst in den sogenannten Wagner-Filmen. Auch das deutsche Erbe wird in vielen Filmen Thema. Etwas schwerer zu erkennen ist vielleicht die Parallele zwischen Syberbergs Leben und Parsifals Werdegang. Viele würden hier Einspruch erheben und meinen, dass der Filmemacher seine Laufbahn als Filmkünstler aufgegeben hat, während Parsifal bis zum Ende bei seinem Anliegen blieb. Das tut aber auch Syberberg als Filmkünstler und als Retter seiner Welt der Kindheit. Um Film als Kunst zu retten, musste der Schaffende neue Wege suchen. Noch für seine zweite „documenta"-Installation drehte Syberberg eine große Zahl kurzer Filme. Jeder Film bildet ganz deutlich einen Teil des Ganzen. Der Rahmen, die Idee hinter der Installation, wird leichter sichtbar.

Das gilt auch für die Dokumentation der Tätigkeit in Nossendorf in Mecklenburg-Vorpommern, wo Syberberg auf dem Gut der Familie aufwuchs. Dieses Erbe ging

durch „Landreformen“ in der DDR nach dem 2. Weltkrieg verloren. Erst nach der Wiedervereinigung konnte Syberberg das Gutshaus mit einem Teil des Grundstücks für teures Geld zurückkaufen. Das Anwesen befand sich in katastrophal schlechtem Zustand; mehrere Gebäude waren vom Vorbesitzer mit EU-Subventionen abgerissen worden. Nun bemüht sich Syberberg, das Übriggebliebene zu retten und den historischen Zustand wiederherzustellen. Schritt für Schritt geht die Arbeit voran. Diese Tätigkeit dokumentiert er mit der Kamera. Die Ergebnisse konnte man schon wiederholt in Form von Installationen in mehreren Ländern besichtigen. Mit überraschenden Effekten bedient sich Syberberg der neuesten Technologie. Man kann den Fortschritt auch auf Syberbergs Internetseite (http://www.syberberg.de) mitverfolgen, vor allem in seinem Tagebuch. Die Beharrlichkeit, mit der er sein Ziel verfolgt, erinnert an Parsifals Verhältnis zu seiner Aufgabe. Beide kehren zurück, um eine Welt zu heilen und die ursprüngliche Ordnung wiederherzustellen. Wie die Musik Parsifals Geschichte begleitet, tun es die Bilder bei Syberberg. Zwar fungieren beide Vorgänge oft als Beispiele mit Symbolwert, aber Syberbergs Verbindung von Restauration mit Film knüpft deutlicher an die Wirklichkeit an. Er verbindet Kunst und Leben. Aus den Ruinen stellt er seine erste Heimat wieder her, und in demselben Prozess erneuert er seine Kunst. Bei näherem Hinsehen entdeckt man auch andere Parallelen zwischen seiner Arbeit und Symbolen der Mystik. Der Prozess läuft weiter. Die Zuschauer können sich darauf freuen, in seinem Werk immer noch neue Impulse, Zusammenhänge und Einsichten zu entdecken.

Das gebrochene Wort.

Eine Reise von *Hitler* bis zum Ende der Monologe

ROCHELLE FACK

Mit *Die Nacht*, dem ersten von Hans Jürgen Syberbergs Monologen, begann die Sprache eine überraschende Brechung in der Inszenierung zu bewirken, wurde karger und karger, verfolgt von einer Vielzahl von Stimmen, getragen von einem einzigen Körper. Innerhalb des von einer visionären Ästhetik geprägten Werks des Cineasten, in dem die Sprache zugleich dialektisches Werkzeug und Oratorium ist, leuchtet *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1978) wie ein auf immer isolierter Stern – ohnegleichen und unerreichbar.

Als Versuch, den Fall Hitler als Besessenheit ins Spiel zu bringen, hatte es sich dieser *Film aus Deutschland* zum Ziel gesetzt, den Zuschauer mehr als sieben Stunden lang mit dem „Hitler in sich" zu konfrontieren, wollte den Spuren den Prozess machen, die der Diktator hinterlassen hatte, einen Prozess, der ihm nie gemacht worden war, und so eine Trauer ermöglichen. Mit den verschiedensten Darstellungsmaterialien (Kostümen, Marionetten, Theaterbühne, Projektionen, Archivtönen) sollte jeder die Verkörperung auf seine Weise versuchen und mit mehr oder weniger Gelassenheit das Scheitern der „Verpflanzung Hitlers" an sich feststellen. Wer aber war dieser im Film herbeigerufene „Hitler"? Eine historische Figur? Der Diktator, dem „die höchste Anklage des Verbrechens gegen die Menschlichkeit" gebührt? Er war vor allem ein Körper voller Lücken, die zum Zweck der Bewältigung mit seinen eigenen Grabsäulen zu füllen waren. „Versuchen Sie all das auf die vergrabene Bühne zu werfen, auf der ich Sie inthronisiere, und spielen Sie", ermutigt Syberberg. Er ruft den Zuschauer auf, zu den Archivtönen von 1933 auf die Bühne zu kommen, und zu den euphorischen Refrains der Befreiung gibt er ihn sich selbst zurück.

Zusätzlich zu den leblosen Requisiten (Plastikpuppen, Tönen und Bildern aus Archiven, Kostümen und Masken) hat der Zuschauer auch eine lebende Figur zu seiner Verfügung, um seine Interpretation zu vervollständigen: Koberwitz, den ehemaligen Filmvorführer Hitlers in der Rolle des verstörten Vormunds, Führers, Regisseurs und zynischen Anwalts der Amoral. In Art eines Chors wird Koberwitz in einem vielstimmigen Monolog von drei Schauspielern dargestellt. Von Harry Baer gespielt, ist Koberwitz der Zweifler an diesem riskanten Filmunternehmen: „Einmal noch. Aber wie soll man? Ist es für die Kunst? Moral nach 50 Millionen Toten? Schweigen? Soll man schweigen?" Der Schauspieler Harry Baer hatte schon mit Syberberg zusammengearbeitet, den König in *Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König* (1972) verkörpert. Im *Hitler*-Film ist er auch der Schauspieler,

der diese erste Rolle nie aufgegeben hat, eine Art Zeuge, der Hitler genauso kennt wie die Welt des Filmemachers. Er zitiert diese alte Rolle als Filmvorführer des Diktators und Schauspieler Syberbergs mit der Puppe des Königs im Arm: „Ich habe gewarnt. Ich, Ludwig II., gewarnt von Anfang an, gewarnt vor Business, Geschäften, Film, Porno, Politik als Show der Menge."

In einen Hermelin gekleidet, in einer Ecke der Black Maria verschanzt, dieses Studios von Edison, wo der gesamte *Hitler* spielt, listet der König deklamierend alle seine früheren Schlösser auf. Koberwitz (gespielt von André Heller), ein Wissenschaftler, steigt von einem Podest herunter mit seinem sauber frisierten Bart, eine Hand in der Tasche, in der anderen einen Notizblock, und beschreibt ohne Unterlass das laufende Spektakel: „Man stelle sich vor eine Gesellschaft, wie sie zusammenkommt 1923, damals, heute, immer noch, ist ja alles noch da, gespielt wird die Szene von damals, zwanghaft zur Sühne am historischen Ort […]."

In *Karl May – Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies* (1974) hatte Syberberg diesem Schauspieler die Rolle des Predigers vom Ende der Fantasie und der Machtübernahme Hitlers in Deutschland anvertraut. Seine These konnte er dann in *Hitler* auf die Probe stellen und quasi begleiten. Im Frack und mit weißem Zylinder warnt Koberwitz, diesmal gespielt von Heinz Schubert, vor der Gefahr des Films: „Und das sind die Spielregeln: Es wird keinen Helden geben, nur uns selbst. Und es wird keine Story geben, nur die von uns, und unser Inneres […]. Alle, die nun noch mal Stalingrad sehen wollen oder den 20. Juli oder den einsamen Wolf im Bunker seines Niedergangs oder das Nürnberg der Riefenstahl, müssen wir enttäuschen. Wir zeigen nicht die nicht wiederholbare Realität, auch nicht die Gefühle der Opfer mit ihren Geschichten, auch nicht die Geschichte der Sachbuchautoren und die großen Geschäfte mit Moral und Horror, mit Angst und Tod und Buße und Arroganz und gerechtem Zorn."

Heinz Schubert hatte, wie auch die beiden anderen Koberwitz-Schauspieler, eine Vergangenheit in Syberbergs Werk. Auch er kam zurück, um in *Hitler* eine frühere Rolle fortzusetzen. Als Brecht 1953 Goethes *Urfaust* inszenierte und Syberberg die Proben[1]

[1] *Nach meinem letzten Umzug …* (1953 auf 8 mm gedreht, 1970 aufgeblasen und montiert, digitale Bearbeitung, 1993 unter dem Titel *Syberberg filmt bei Brecht*).

filmte, spielte Schubert die Rolle eines Studenten, der bei Faust Unterricht in Sachen Gut und Böse nahm. Der „Weise“ verwirrte ihn aber nur, denn für Brecht war Faust nur ein Scharlatan. 25 Jahre später ist der Exstudent in *Hitler* nicht mehr verwirrt, und Syberberg lässt den Schauspieler, der sich von Brechts Faust eine Lektion in Manichäismus erteilen lässt, die Spielregeln bestimmen, indem er Gut und Böse umkehrt und der historischen Bühne einen Zirkus vorzieht. Die verschiedenen Koberwitz-Gestalten zersplittern, vervielfachen den Begriff der Filmfigur durch ihre Polyphonie (auf der Bühne und als Off-Stimme) und spielen weiterhin die Rolle, die sie in den früheren Filmen Syberbergs verkörperten, als ob die Stimmungen von einem Schauspieler zum anderen, von einer Figur zur anderen übergingen. Als ob das Werk Syberbergs mit seinem Erscheinen und Verschwinden der Zustände, der Gefühle gleichzeitig verbindend und porös wäre.

Das Verfremdungsprinzip Brechts, der eine einzige Rolle von mehreren Darstellern spielen ließ, hat Syberberg schon in *Ludwig* angewandt: Wagner wird von einer androgyn anmutenden Frau und einem Zwerg verkörpert. In *Parsifal* setzte er diese Polymorphie und Polyphonie fort, indem er den jungen Ritter von einer Frau und einem jungen Mann spielen ließ. Durch die Musik Wagners wurden die Rollen neu verteilt. Mit *Hitler* erreicht diese Technik der multiplen Verkörperung der Figuren ihren Höhepunkt. Als „Filmmusik“ eine unreine Mischung aus Wagners Musik, Radioarchivaufnahmen, Varietéliedern der 1930er-Jahre und Jodlern und dem immer wiederkehrenden verstörenden Leitmotiv der *Totenfeier des 9. November* in einer Aufnahme aus den Dreißigerjahren von einem der Aufmärsche, welche die Nazis nach dem misslungenen Hitler-Putsch mit Hingabe zelebrierten. Jedes Jahr gedachten sie der Opfer mit einer Feier, die von dem Bierlokal ihren Ausgang nahm, wo Hitler seine Reden gehalten hatte, und zu einem Platz führte, auf dem die Namen der verstorbenen Anhänger verlesen wurden. Dieses Dokument trifft die Bedeutung von Nazi-Inszenierungen besser als Riefenstahls *Triumph des Willens* (1935). Es zieht einen durch seine leidvolle Melodie in den Bann, skandiert den wilden Schmerz und die Klage, und die Namensliste, die in Trommelschläge übergeht wie in einen langsamer werdenden Militärmarsch, in eine morbide Jahrmarktsmelodie, scheint jede Möglichkeit auszuschließen, die Nazis, die dazu aufgerufen waren, alles Materielle abzulegen, durch Personen und Bilder darzustellen. Sie lässt sie schweben, wie im Zweifel … Sind diese Gespenster ohne Leichentuch, an dem man sie erkennen könnte, also wirklich tot? Der Refrain, der die Namen

der Unbekannten einzeln aufruft, ist das Einzige, was beim Verlassen der Vorführung nicht verstummen wird. Wenn die Trauer um das Dritte Reich nach der Besichtigung des *Hitler*-Filmes vollendet wäre, so würde sich diese Melodie im Gedächtnis des Zuschauers festsetzen, weiter wüten, grassieren wie eine Krankheit. Die Musik ist eine Kunst, die sich nicht um die Schmerzen sorgt, die sie verbreitet hat, ohne Tränen der Trauer zu vergießen.

Zwar hätte die historische Figur Hitlers in diesem Film als Montage von Formen, Gesichtern und Bühnenspiel zu einem Körper werden können, den man zerstört wie den König eines düsteren Karnevals. Doch dieser Körper hat sich als Einheit nicht behaupten können. Die Alchimie Syberbergs zielt eher auf Auflösung denn auf Niederschlag, umgeht weniger den Begriff Hitlers als dessen Ausflocken und hat ihn als Kolloid erhalten, das der Nebel auf der Bühne, die musikalische, vokale, spektrale Mischung der Gesten und Worte, durcheinanderschüttelt wie einer Brown'schen Bewegung unterworfene winzige Klümpchen. Der Körper der Hitler-Figur war so gesehen kein unmöglicher Körper mehr, aber seine klassische Verkörperung à la Hollywood (ein Schauspieler spielt Hitler) war es schon. Was wird von dieser Explosion in den folgenden Filmen übrig bleiben? Syberberg, der mit diesem *Hitler* einen der längsten Texte der Filmgeschichte geschaffen hatte, schrieb in seinen späteren Filmen keine Zeile mehr.*

Parsifal, mit Opernsängern aufgenommen und von Schauspielern im Playback gespielt, beruht auf dem Textbuch von Wagner, die Stücke von Kleist und Schnitzler, die Syberberg auf die Leinwand brachte, hatten ihren eigenen Text (*Edith Clever liest Joyce – Der Monolog der Molly Bloom*, 1985; *Fräulein Else*, 1986; *Penthesilea*, 1987), und in seiner *Nacht* (1985), die einer Wüste gleicht, montiert Syberberg Texte von Novalis, Nietzsche, Shakespeare, Platon, Beckett, Schiller – wie in *Ein Traum, was sonst?* (1994) (Goethe, Kleist, Euripides) ohne eigene Worte hinzuzufügen, als ob der Vorschlag, den Zuschauer „Diktator spielen" zu lassen, den menschlichen Körper als beständige Wesenheit hinweggefegt hätte, den Begriff Figur in ein Auflodern von Affekten und Ansichten stürzen würde.

* Anm. Hans Jürgen Syberberg: *Hier irrt die Autorin. Nach dem* Hitler-*Film und nach* Parsifal *gibt es in der* Nacht *die direktesten Aussagen des filmenden und des gefilmten Ich, eigene Worte, das Bekenntnis der beiden, die das verantworten und jetzt erst frei sind dazu. Danach aber kein eigenes Wort mehr in* Penthesilea, Marquise *und* Traum. *Nicht* Hitler *hatte das letzte Wort, in der* Nacht *wurde ein Vorhang geschlossen. Es war kein Spiel.*

Von nun an erforscht Syberberg den Körper des Schauspielers wie ein leeres Gefäß, das er mit verschiedenen Seelenzuständen füllt. Der Monolog, eine im *Hitler*-Film sehr gegenwärtige und sehr lange Form (alle Hauptfiguren sprechen mindestens einen), wird zu einem Reigen von Worten, die nicht mehr von einer Vielzahl von Schauspielern getragen werden, die Marionetten bewegen, sondern vom Körper einer einzigen Schauspielerin, die wie eine Marionette handelt,** vom Körper Edith Clevers, der außergewöhnlichen Schauspielerin der Berliner Schaubühne, Übersetzerin von Sprachen und Hoffnungen, Nachlese haltende und elliptische Persona mit der Gabe somnambuler Teilnahmslosigkeit. In der Ouvertüre des *Parsifal* (1982) blickt sie, das Kinn auf eine Kristallkugel gestützt, in die zoomende Kamera und zieht so das Publikum in das Herz der Kugel. Der Raum, in dem die Oper stattfindet, ist ein geistiger. *Parsifal* nimmt seinen Platz im Kopf Wagners ein. Das Bühnenbild, eine riesige Reproduktion der Totenmaske des Komponisten, zerfällt in Bruchstücke, um die Schauspieler ein- und hinauszulassen, ein dreidimensionales „Puzzle", das die Figuren der Oper beim Betreten der Bühne und beim Verlassen der Kulissen zu beobachten erlaubt. Das Geschehen in diesem Kopf (die Oper Wagners) stellt den Hauptteil des Films dar. Syberberg scheint hier nicht mehr so präsent zu sein wie in den von außen aufgenommenen Einstellungen seines Bühnenbilds. Dieses Vermächtnis an die Schauspielerin erlaubt ihm, wachsamer Beobachter von allem zu bleiben, was „außerhalb von Wagner" geschieht. Und es ist die Mittlerin Clever, die die Zügel der Oper in der Hand hält, in der sie Kundry verkörpert, Urdämonin und Opfer eines Fluchs, weil sie den Heiland am Kreuzweg verlacht hat, Kundry, die den Gralsrittern zu Hilfe kommt, sie aber auch ins Verderben stürzt.

Die Reihe der Monologe etabliert einen exzessiv vereinfachten Raum, der nichts anderes ist als ein zeitloser Ort ohne Grenzen. Totale Dunkelheit für den Raum der *Nacht* (1985), die den Körper der Schauspielerin umschließt, die Langsamkeit ihrer Gesten umreißend und im Gleichgewicht haltend. Clever, allein auf der Bühne, wechselt mit einer Art von besonderer Klarheit zwischen Zorn und Lust, Männlichem und Weiblichem, sadistischer und herrischer Macht und verströmender Unterwerfung. Wenn man sieht, wie sie in *Penthesilea* (1988) die Götter und die Macht

** Anm. Hans Jürgen Syberberg: *Marionette im Kleist'schen Sinn als Seelenfigur des Ganzen und aller Bewegungen. Von zentralem Punkt mit leichter Hand geführt.*

Trojas anruft, um Achill die Stirn zu bieten, dem Mann, dem sie in Liebe verfallen und den sie verschlingen wird, bevor sie in den Schatten des Irrseins versinkt, spürt man, wie ihr Körper wie der einer Besessenen von allen im Stück vorkommenden Figuren durchmessen wird. Appelliert das Bild auch an christliche Normen, kann die Darstellung Clevers auf diese Register verzichten, weil sie sich den allwissenden Regeln des Kleist'schen Konzepts der Gnade zu unterwerfen vorzieht. Auch die deutlich vorgetragenen Worte von ihrem aufgelösten und zersetzten Deutsch scheinen von einer tiefen Angst und einer Art feierlichen Unbefangenheit zu sein.

Der in *Hitler* durch Überfülle und Vereinfachung geschmiedete Gesichtsausdruck findet sich hier – und es handelt sich nicht mehr um den Gesichtsausdruck einer historischen Figur, sondern um den eines einzelnen Monologs – in der Spur der genialen Verwandlungskunst der Darstellerin. Während sie in *Penthesilea* Götter, Göttinnen, Achill, den Chor der Amazonen und jene verkörpert, die sich dadurch auslöscht, dass sie das Objekt ihrer Leidenschaft verschlingt, wechselt sie in *Die Nacht* mit überwältigender Selbstverständlichkeit von den Texten Célines zu den Briefen Wagners an Liszt, spricht die Rede des Häuptlings Seattle an den Präsidenten der Vereinigten Staaten, begründet sich noch einmal in Goethe und seiner Dichtung wie schwebend auf einer schwarzen Bühne ohne Boden und Hintergrund, und dies mehr als sechs Stunden lang.

Edith Clever *trägt* im ursprünglichen Sinn des Wortes den Raum im Film sowie den Geist dessen, der sie filmt. Die Figuren scheinen sie wie Kostüme zu umhüllen, die sie nach getaner Arbeit gleichsam ablegt. In *Die Marquise von O …* (1989) stellt sich die Frage, was sie trägt. Ein Kind, aber von wem? Die tugendhafte Marquise ist schwanger geworden, während sie schlief. Die bewusstlose Penthesilea hat Achill erlaubt, sich zu ihrem Herren zu machen. Fräulein Else wurde, ohne es zu wissen, von ihrem Vater einem alten Freund als Pfand für die Schulden einer verlorenen Wette versprochen.

Ahnungslos trägt Clever in drei Filmen das Geheimnis einer kriminellen Vereinigung. Ihr Körper kämpft gegen die Demütigung und ringt darum, dass daraus Leben folgt. Penthesilea, zerrissen zwischen Liebe und Rache, bleibt taub für Prothoes Bitten: „O dir war besser, du Unglückliche, / In des Verstandes Sonnenfinsterniß / Umher zu wandeln, ewig, ewig, ewig, / Als diesen fürchterlichen Tag zu sehn!"

Edith Clever, zuckendes Irrlicht im Kampf darum, dass die Beleidigungen an den Tag kommen und der Triumph die Lösung des Rätsels sieht. Ein „entblößtes Herz", nicht betroffen von der logischen Prozedur der Niederkunft, aber sich besinnend auf seine Abkunft, indem es sich fragt, ob es geflohen ist. *Ein Traum, was sonst?* (1994) beschließt die Reihe der gefilmten Monologe[2] – Langsamkeit der gesteigerten Gebärden, Text überflutet von langer Stille; die körperlichen Variationen im Spiel der Darstellerin sind weniger sensibel, der Film erfährt einen langsamen Prozess der Auflösung. Die Bühne, ebenso karg wie in *Die Nacht* oder *Die Marquise von O…*, wird zunehmend von einem Band des Tons und Überblendungen beherrscht, was ein Gefühl ängstlicher Bedrohung bewirkt. Nachrichten, Sirenen, Flugzeug- und Stadtlärm bilden ein konstantes Wehen. Edith Clever, die in den vorhergehenden Filmen Texte sprach, die durch ihre Länge und Verschiedenartigkeit beeindruckten, beginnt hier mit einem Schweigen. Die meiste Zeit ist sie der Kamera zugewandt, ihr Spiel kehrt wieder, sie ist aufmerksam, scheint zuzuhören und Erinnerungen zu fassen, die nicht mehr ausgesprochen zu werden brauchen, um sich zu vermitteln. Es gibt keine Beziehung zwischen der physischen Präsenz und dem, was die Darstellerin einst durchmachen musste; ihr entleerter Körper und das, was früher in ihm war, teilen sich die Bühne und warten geduldig darauf, dass Syberberg entscheidet, welcher von beiden sich verfinstern, sich auflösen wird. Fotografien, Überblendungen (Kindheitserinnerungen des Regisseurs, Schneelandschaften in Nossendorf, Ruinen in Berlin) überströmen sie, folgen aufeinander, machen die Frau weniger augenfällig, eindeutig, weniger erreichbar. Und wenn Edith Clever nach mehr als einer Stunde zu sprechen beginnt, scheint ihr Spiel durch einen Nebel von Verletzungen zu dringen: allmählicher Wiederaufstieg an die Oberfläche eines Œuvres, von dem wir nicht wissen können, ob es die Schmerzen wieder ans Licht bringen oder sie begraben will.***

[2] 1993 inszeniert Syberberg für das Theater *Hölderlin* mit Edith Clever (eine Montage aus Turmgedichten, d. h. letzten Gedichten, Texten von Wilhelm Waiblinger über den umnachteten Hölderlin und Briefen Hölderlins an Diotima aus dem *Hyperion* in der Mitte des Lebens). Nicht gefilmt Fotos in Alben mit Versen montiert, unveröffentlicht.

*** Anm. Hans Jürgen Syberberg: *Zu den letzten Beobachtungen ist anzumerken, dass alle Bilder und Worte und Töne inklusive der Musik Beethovens, wie sie auf der Bühne täglich vom Regisseur live zugespielt wurde, nachträglich im Studio montiert wurden, wie sie heute als Film erscheinen. Und das unter Mitwirkung der Darstellerin. Der uns jetzt vor Augen erscheinende Gesamteindruck, nach dem Theater und nach den Kameraaufnahmen entstanden, war für die Bühne und vor der Kamera überlegt und macht die nachträglichen Beobachtungen der Autorin erklärbar. Die eigenen Worte in den Projekten waren in diese montierte Form des filmischen Gesamteindrucks übergegangen.*

Imagination des Verlusts oder Die Kunst, in Nossendorf zu leben.

Eine Skizze zu Hans Jürgen Syberbergs Monologen

HIROSHI ARAI

Der Zuschauerraum und seine Bühne für nur eine Frau: Edith Clever ist alleinige Darstellerin in allen Monologen Syberbergs. Jeder gesprochene Text, jeder Gesang, jedes Musikstück, jede Figur, ob Penthesilea, Odysseus, Molly, Marquise von O…, Fräulein Else oder Erzählerin montierter Texte (*Die Nacht* und *Ein Traum, was sonst?*) – in der Inszenierung werden alle Momente der Figuren und der Werke in einer Person vereint und aufgelöst. Wer ist Edith Clever in den Monologen? Sie selbst ist alles, sie selbst ist niemand, sie ist die Metamorphose aller Figuren oder die Leinwand, auf die Syberbergs und unsere Imaginationen formlos projiziert werden können.* In *Penthesilea* gießt sie Wasser auf den Boden – sie schafft einen Fluss, den sie in der Figur der Penthesilea überquert. Diese Dramaturgie löscht nicht nur die Identität der dramatischen Figuren aus, sondern auch unser Raumempfinden. Es ist, als ob sie sich nicht nur von einer Figur in eine andere verwandelt, sondern selbst die Figur des Schöpfers darstellt, eine Welt erschafft und das Schicksal der Menschen bestimmt. Ihr Spiel mit Symbolen wie Erde, Feuer, Wasser und Sand verstärkt diesen Eindruck.

Unsere Gegenwart konstruiert Identität mittels Bildern aus geringen Differenzen zwischen dem Ich und dem Anderen. In der Freud'schen Theorie wird beispielsweise die tragische Figur des Ödipus auf die seelische Bildungsgeschichte des Individuums verkürzt. *Die Nacht* und *Ein Traum, was sonst?*, zwei zentrale Monologe Syberbergs, werden wie die Geschichte von Ödipus als Tragödie interpretiert. Der Traum, der immer eine andere, imaginäre Welt darstellte, wird bei Freud auf den Raum unbewusster (sexueller) Symbole des Individuums reduziert. Und die Nacht – die Poesie der absoluten Dunkelheit, in der die Sterne glänzten – wird vom Licht der menschlichen Vernunft beherrscht. Nacht und Traum sind raumlos geworden, haben ihre Seinswelt verloren. Dennoch gilt unser geheimes Sehnen dem geistigen Ursprung, der mythischen Welt, in der Menschen und Götter zusammenlebten. Diese Welt ist Modell unseres Schicksals, reflektiert das Sein und fungiert als Spiegelbild fundamentaler menschlicher Konflikte, die in der Zeit unbegreifbar scheinen. Mythen haben keine Zeitlichkeit, sie wiederholen sich, sind geistige Orientierungspunkte, Kristallisationsmomente der Geschichte, sind ein Medium für das ewig Vergangene und Kommende. Da wir

* Anm. Hans Jürgen Syberberg: *Das Gegenteil ist der Fall, sie ist alles aus sich. Sie dazu zu bringen ist das, worum es ging und jedes Mal geht – sie zu jener meditativen Durchlässigkeit zu ermuntern, die dazugehört.*

von pragmatischen Denkstrukturen geprägt sind, erscheint uns heute jede poetische Vorstellung fremd. Syberberg verweist auf den Verlust mythischer Welten, indem er beispielsweise in *Die Nacht* seine Schauspielerin auf leerer Bühne den Abschied von den Göttern darstellen lässt. Seine Inszenierung ist seine Philosophie.

Das dionysische Theater dient ihm als Modell für seine ohne Bühnentechnik realisierten Ausführungen. In *Ein Traum, was sonst?* verweist die Fotografie einer Miniatur des dionysischen Theaters auf dessen Verlust. Syberberg konzipiert die Bühne als ein Nirgendwo, das verloren scheint. Die Bühne in *Penthesilea* wiederum ist nur von Kerzen erleuchtet; im Bühnenraum herrscht völlige Stille und Dunkelheit – ein Nichts, aus dem Edith Clever immer neue Figuren entstehen lässt.

Die Werke *Die Nacht, Penthesilea, Die Marquise von O…* und *Ein Traum, was sonst?* wurden zuerst im Theater aufgeführt und danach als Film gedreht. Warum hat sich Syberberg für sein Projekt der Monologe für unterschiedliche Medien entschieden? Welche Möglichkeiten ergeben sich für die Monologe im Film? Jeden Monolog mit der Filmkamera festzuhalten bietet bei oberflächlicher Betrachtung zwar die Möglichkeit, die Theaterarbeit noch einmal zu erleben, hat aber vielmehr mit der Erweiterung oder Neudefinition des Mediums Film zu tun. Raum und Zeit definieren den Film – beide sind illusionär angelegt und durch den Schnitt, das heißt die Montage, konstituiert. Syberberg hingegen vermeidet Schnitte: Raum, Licht, Bewegungen der Stimme, der Musik oder der Schauspielerin selbst bilden und erneuern sich im Fluss. Die lineare Zeit, die aufgrund der Kausalität die Handlung des Dramas konstruiert, wird vom Fluss der Bewegungen ohne bestimmte Richtung aufgehoben. In *Ein Traum, was sonst?* überströmt Edith Clevers über die Trauer erhabene Träne die Geschichte.

Syberbergs bevorzugte Art der Einstellung ist die Großaufnahme. Indem er die Bewegung der Hände und das Gesicht Edith Clevers vorführt, trennt er, um mit Béla Balázs zu sprechen, die Vorstellung der dargestellten Figur vom Raum. Ich glaube, dass hier der Film die Möglichkeit schafft, die Vorstellung der Virtualität der Zeit (der Gegenwart in der Zukunft, der Zukunft in der Gegenwart usw.) zu erwecken. Mit nur wenigen, sparsam eingesetzten Requisiten, die an geschichtliche Dinge und die Kindheit erinnern, unterstreicht Syberberg die Gleichzeitigkeit verschiedener Zeiten.

Die Monologe haben in der Filmversion im Gegensatz zum Theater noch ein eigenes begleitendes Element – ihre Geräuschkulisse: Die Flugzeuggeräusche in *Die Marquise von O…* und die Alltagsgeräusche des Schlosses sowie die Stimmen aus dem Radio in *Ein Traum, was sonst?* binden unsere Vorstellung an kulturelle und persönliche Erinnerungen. Ob aus der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft, dem Betrachter ist es nicht möglich, die Geräuschkulisse zeitlich oder räumlich festzumachen.** In unserer Imagination vollzieht sich die Auflösung von Raum und Zeit nicht nur sichtbar, sondern auch hörbar. Die Geräusche verbinden sich mit verschiedenen Ebenen der eigenen Erinnerung, auch wenn jeder Film konkrete Reflexionsmomente von Syberbergs persönlicher Geschichte und Erinnerung darstellt. Seine Biografie ist ihm Modell für die Möglichkeiten des Films.

Manchmal erweitert Syberberg das filmische Bild durch Fotografien. Das fotografische Bild, ein Blatt Papier, auf dem Zeit und Ort kristallisieren, zeigt immer nur das Gewesene. In *Ein Traum, was sonst?* erscheinen Fotos von Ruinen und von Syberbergs Kindheit in Nossendorf. Sie bilden nicht nur den Hintergrund für Edith Clevers Bewegungen, sondern werden eins mit ihr, als ob sie überhistorisch von Verlust zu Verlust gleiten würde. Vielleicht ist gerade die Kraft des Verlusts der Motor unserer Imagination. Syberberg trauert um den Verlust der mythischen Welt und um die Welt der Kindheit. Diese Welt ist aber von Anfang an ein Nirgendwo, das ebenso unerreichbar scheint wie die Heimat[1].

Wie eingangs beschrieben betrachte ich Mythen als Suspension der Zeit; sie zeigen Modelle von Schicksalen auf. Auch Syberberg begreift Mythen nicht als absolutes, verbindliches und überhistorisches Identifikationsmodell, sondern als Kristallisationen tragischer Ereignisse in der Geschichte. In *Ein Traum, was sonst?* beispielsweise überlagert die Vorstellung vom Verlust der Mythen und der deutschen Kultur der Romantik und Preußens seine persönlichen Erfahrungen.

[1] In einer kurzen Besprechung von Edgar Reisz' *Heimat* wendet Syberberg den Bloch'schen Heimatbegriff – „etwas, das allen in der Kindheit scheint und worin noch niemand war" – im Sinn Heideggers: „Now that the word 'Heimat' has suddenly become fashionable again, I think more in terms of the 'Heimat' of which Heidegger spoke, when he quoted Hölderlin, and understood the word as meaning the abode of the gods"; Hans Jürgen Syberberg, „The Abode of the Gods". In: *Sight und Sound*, Frühjahr 1985, Band 54, Nr. 2, S. 125.

** Anm. Hans Jürgen Syberberg: *Hier irrt der Autor, der die Theateraufführungen nicht kennt. Der logische Schluss aus der gewohnten Erfahrung lässt ihn denken, hier sei der Film anders als die Theaterversion. Aber das Gegenteil ist richtig: Die Theateraufführungen übernahmen die Erfahrungen aus dem Film und schufen nur mit dem Ton der Geräusche zu den Bildern eine Bühne.*

Das erinnert ebenso an Marion Gräfin Dönhoff und ihr letztes Zusammentreffen mit Bismarcks Schwiegertochter wie an Antigone, die das Urbild des Opfers der Staatsgewalt darstellt. Der Mythos von Antigone, so zeigt sich, wiederholt sich in der Geschichte.

Die Imagination des Verlusts und ihre Beziehung zu Mythen sind für Syberbergs Monologe zentral. Ereignisse in Form mythischer Bilder legen sich über persönliche Erinnerungen und werden in die Zukunft projiziert. Ich glaube, dass Syberberg durch diese Bilder des Verlusts mit den Monologen eine andere Ausdrucksform gefunden hat: das Leben in Nossendorf, dem Ort seiner Kindheit.

Seit 2001 beschreibt Syberberg jeden einzelnen Tag in seinem *Nossendorfer Tagebuch*. Er arbeitet an einem ganz persönlichen Bild der Welt, seiner Welt – kontinuierlich und öffentlich auf dem Müllberg der Zeit. Jeder Tag zeigt Motive des Lebens und des Werdens der Natur in Nossendorf, die sich täglich wiederholen und sich fortwährend wandeln: das Fenster, das einfallende Licht, der Tisch, auf dem sich immer andere Dinge finden, Blumen, Regen, Dunkelheit, Nachrichten aus Zeitungen.

Es ist wie ein Spiel: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erscheinen täglich neu geordnet auf den Webseiten. Ein Spiel zwischen Syberberg und dem Betrachter, das immer neue Motive bietet und andere, eigene Geschichten evoziert. Wie schon in *Ein Traum, was sonst?* sind die Fotos der Kindheit der eigenen Biografie eingeschrieben. Was heißt, seine Wahrheit im Vergangenen zu suchen? Ist das denn möglich, wenn alles verloren scheint, das Vergängliche und Historische nur noch in Spuren vorhanden ist? Vielleicht entstanden die Monologe nur deshalb. *Die Nacht* und *Ein Traum, was sonst?* – gesprochene Gesänge aus Erinnerungen und Textfragmenten des Verlusts.

Syberberg rekonstruiert sein Haus nach dem Modell seiner Filme: Nicht die Nostalgie des Alters ist seine Motivation, sondern jene Erinnerung, aus der wie Poesie ein Kunstwerk entsteht. Das *Nossendorfer Tagebuch* ist das Archiv von Syberbergs Leben, seine Autobiografie, auch eine Art künstlerisches Bekenntnis – wie in den Monologen mit Edith Clever monologisiert Syberberg selbst auf seinen Webseiten mit Worten und fotografischen Bildern.

Die Bühne, der Film, Nossendorf und die Webseiten – in den Ausstellungsraum verlegt finden die Monologe eine neue Ausdrucksform. In anderer Konstellation, Licht- und Tonregie und in anderen Medien konstituiert sich für das Erinnerungsarchiv ein neuer Erfahrungsraum.

Diesem Text liegt eine umfassende Arbeit zum Thema „Erinnerung und Geschichte in Syberbergs Monologen“ zugrunde. Für Anregungen und Kritik danke ich Prof. Motoyuki Okada (Waseda-Universität, Tokyo), Prof. Wolfgang Schlecht (Waseda Universität, Tokyo) und Ilse Lafer (Kunsthalle Wien).

Film nach dem Film.
Das Buch

HANS JÜRGEN SYBERBERG

Eintrittskarten zur Erstaufführung der *Nacht*, 1990. Das Theaterstück erhielt erst mit der Verfilmung seinen Titel.

Anfang Dezember 1989, sofort nach Öffnung der Mauer, begaben wir uns nach Nossendorf, an den Ort, dessen Verlust und Untergang als Zeichen des alten Europa wir in *Die Nacht* auf dem Theater 1984 in Paris und dann im Film 1985 mit heiterer Erinnerung beklagt hatten. Wir überquerten die damals noch von Wachmannschaften der DDR besetzte Grenze mit Bedacht am Brandenburger Tor und fuhren in abenteuerlicher Fahrt direkt dahin. Was wir suchten? Ein jeder etwas anderes. Edith Clever das, was sie beschrieben und dargestellt hatte, und ich noch dazu die Kindheit, die ich 1947 abrupt verlassen musste. Die Wiederbegegnung nach einem Menschenleben und nun am Ort der *Nacht* zuletzt als Film selbst barg auch den Anfang eines neuen Projekts, das wir schließlich nach Kleist *Ein Traum, was sonst?* nennen würden und das nach einem weiteren Jahr auf die Bühne kam, nachdem es als Film überall auf Ablehnung stieß. Eine Endzeitbilanz, die 1945 begann, mit Fluchten aus verlorenen Provinzen, Bomben auf die Städte und Enteignungen einer Kultur, bis zur nach dem Fall der Mauer vorgefundenen Situation, mit der wir nun konfrontiert waren. Uns war bewusst, dass nach diesem *Traum* in Zukunft kein Auftrag auf dem Theater oder im Film zu erwarten war. Mit dem Betreten der alten Stätten aus frühen und verschwundenen Welten begann nach der Vorbereitung durch die Monologe auf dem Theater und als Film in schmerzhafter Inkubation über dem *Traum*, dem tragischen, nach zehn weiteren Jahren das, was bis heute anhält und was man *Film nach dem Film* nennen könnte – und Theater nach dem Theater, müsste man anfügen –, als neue Energie in Technik und Erfindung weltweit aus dem, was verloren ging. Der Drang zur Darstellung führte von der heiteren Melancholie des Erinnerns in der *Nacht* zur meditativen Gewissheit der erschreckenden Realitäten jenes Albtraums, in die Treue dessen, was als *Projekt Nossendorf* daraus entstand und sich weiter als Wille zur Form entwickelt und zu bedenken ist.

1

Anstelle eines Katalogs, der den Raum mit der Projektion der *Nacht* in der Kunsthalle Wien mit Stand- oder Probenfotos dokumentieren und interpretierend begleiten sollte, entwickelte sich ein Buch, für das die Bilder zur *Nacht* aus dem Internet entnommen wurden. Dorthin kamen sie während der letzten sieben Jahre in täglichen Notizen anlässlich der Wiederherstellung des Ortes, an dem die Kindheit und damit diese Welt nach 1945, nach dem Ende des Krieges, gewaltsam endete und der, durch die Trennung des Landes unbetretbar, als verbotener Ort

verloren ging, worüber *Die Nacht* (1984/85) als Film und vorher auf der Bühne in Paris in vielen Stunden berichtete in der Klage eines verlorenen artifiziellen Universums, und später *Ein Traum, was sonst?* (noch 1990/94), in Wien im anschließenden Kabinett gezeigt. Da nun nach dem Fall der Land und Menschen trennenden Mauer der Ort wieder zugänglich und betretbar und wieder zu gewinnen war, entstand im Netz der globalen Besucher eine neue Realität nach dem Modell von *Nacht* und *Traum* aus Stücken der Erinnerung und der artifiziellen Welten der Vorstellungen. Worüber hier zu berichten ist.
Indem dieser Vorgang des Transgredierens von der Realität hier, der dörflichen Kindheit, in die Vorstellungswelten der verschiedenen Kunstexistenz von Theater und Film als monologische Form und von dort wieder in die betretbare Wirklichkeit zu verstehen war, entwickelten sich auch die Fertigkeit der Technik und der Umgang mit ihr. Ein Vergleich der ersten Bilder der frühen Websites (hier im Buch *Die Nacht*) und der Bilder aus den Alben der Kindheit in der Konfrontation mit dem Befund der Rückkehr, wie sie auch noch in Paris 2003 im Centre Pompidou an den Wänden hingen und projiziert wurden, mit denen späterer Einträge, auch der Wiedergabe von *Ein Traum, was sonst?*, zeigt Unterschiede der Entwicklung. So wird die Wiedergabe auch zu einer Dokumentation des sich entwickelnden Bewusstseins eines neuen Mediums und dessen Darstellungen, in denen der Film als Form der Weltdarstellung immer zentral war.
In sieben Jahren gleich ungefähr 2500 Tagen wurden mit je zehn bis zwanzig Bildern also 25.000 bis 50.000 Bilder eingegeben, die täglich von über 3000 Besuchern im Durchschnitt gesehen wurden, dazu die Filme (der *Hitler*-Film von sieben Stunden in Deutsch und Englisch in ganzer Länge) als Humus dessen, um was es hier als Ernte der Arbeiten im Exil ging. So wurden *Die Nacht* und der *Traum* wie die anderen Filme Teile des Ortes Nossendorf und alle zusammen zu einem Film ohne Kino und Fernsehen, aber zum Ausgangspunkt einer Ausgabe aller Filme auf DVD, überallhin sendbar über das Netz, mit Kapiteleinteilung zum besseren Gebrauch.

2

Um aus der Menge der Bilder im Netz eine Auswahl zu treffen, wurden aus der *Nacht* diejenigen in Verbindung mit Nossendorf genommen, wie sie im Film benannt wurden, und das waren die Beschreibungen des Kinderzimmers, des Wegs zur Schule (Hof) und der Küche sowie des allgemeinen Untergangs am Beispiel

dieses kindlichen Universums auf dem ländlichen Gut des Vaters im Kriege vor der Industrialisierung der Landwirtschaft. Im Fall des *Traums* wurden jene Passagen gewählt, die Bilder aus den privaten Alben mit denen des Landes in Verlust und Untergang vereinigen. Eingebettet in den ersten Besuch nach dem Fall der Mauer 1989 und mit dem historischen Befund nach der beschlossenen Wiederkehr ab 2000 und der Übernahme 2002/03 standen die Bilanz im Vergleich zur *Nacht* mit dem inzwischen zugemauerten Haus, den gefällten Linden, dem Verlust aller Ställe und Äcker, des Gartens und Parks und der Versuch, langsam aus eigenen Kräften und mithilfe des Ortes das Haus und Umfeld neu zu animieren, immer als Basis täglicher Berichte in Bild und Wort begleitet von alltäglichen Marginalien der Ära Bush jun. und deren Reflexen, als Dokument heutiger Zeit wie voriger Zeiten.

3

Nun fragt sich, warum im Rahmen solcher Studien des eignen Falls Oskar Werner und Einar Schleef und Hitler und gerade Parsifal Kapitel eines Buches zur *Nacht* geworden sind. Oskar Werner, Opfer eines Paradigmenwechsels der Theater- und Zeitentwicklung und Beispiel eines in mediale Ungnade gefallenen Großen, wird in Ehren aus seinem einsamen Nachlass dokumentiert, mit seinem 13-jährigen Schweigen vor dem Tod und großen Abgang. Schleef, auch aus dem Osten stammend, aber ohne Hitler-Erfahrung in seiner Kindheit, kam aus der Ferne seiner nur scheinbar kontrastierenden Form in den Chören nahe durch die brennende Intensität seiner Kunst, solitär, wie sein poetischer Bruder Oskar Werner im *Prinz von Homburg* angesichts des Todes, Nietzsche anrufend, hier endlich persönlich festgehalten. Hitler erscheint über Winifred Wagner und so Bayreuth als Menetekel aller Folgen heute und immer auch aus der Geschichte dieses Hauses und seiner Filme, um das Gleichgewicht zu halten in allem, was wir heute bedenken und sind. Aber aus diesem Hitler als *Film aus Deutschland* entstand dieser *Parsifal*, des Meisters letztes Band, wie aus ihm *Die Nacht*. In neue Form gegossen alles, dass wir leben.

4

In diesem Buch als durchzublätterndem Artefakt von Bildern und Texten changieren die Ebenen der Filmzitate und betretbaren Realitäten von *Nacht* und *Traum* in den Blicken des Kindes vor '45 (Alben des Vaters) und nach '89 (als Erbschaft

nach '45) mit denen von heute. Und dann die Enklave zwischen Rubens-Esszimmerbild bis '45 (Kopie *Meleager und Atalante*), wiedergefunden im Internet, auf der einen Seite und der Kopie von Schadows *Luise und Friederike* von Preußen aus den Monologen (*Marquise*) auf der anderen Seite des wiederhergestellten Raumes und Hauses vor neu gepflanzten Anlagen, ohne Störche, ohne Dächer der Ställe und Scheunen, aber mit Schwalben des Sommers in den Räumen das Hauses. Eine Enklave in der Deformation eines Waste Land der Geschichte aus Vernichtung der Städte, Fluchten und Enteignung der Kultur des Ostens.

5

Schon die Monologe, *Die Nacht* noch auf Zelluloid gedreht, mit nur einer Darstellerin und ohne reale Räume und ohne Schnitte, dem Kino nicht zugerechnet und seinen Medien, jenseits der üblichen Rituale des Markts, waren außerhalb dessen, was Film als Movie meint. Dem Kortner-Shylock-Monolog in Alltagskostümierung des Anfangs (1967) wurde mehr Intensität zugebilligt als dem Ganzen in Kostüm, Masken und Bühnenbild, und *Winifred Wagner* (1975), fünf Stunden Geschichte in drei Tagen, aufgenommen in einem Haus, gilt als Dokument, doch den Cineasten nicht als Film. Auch *Hitler* wurde weniger im Kino vorgeführt, selbst in den USA eher als Special Event entdeckt, und dieses daraus geboren, so formuliert als das, was es dann war, vor Tausenden auf den Campus oder in Konzerthallen ohne Verleih. Edith Clever nannte sich gerne eine, die keine Schauspielerin ist, anlässlich der Prüfung an der Schule verwarnt, sie möge sich das überlegen, gefährdet und außerhalb der Norm. Obwohl der erste Film einer vom Theater und dokumentierend war, auf 8 mm noch – von einem Schüler Brechts der *Faust (Urfaust)* 1953 –, war er verheimlicht vor der Partei, jenseits des Systems entstanden, wie *Faust* kein Drama, nach Selbstbekenntnis seines Autors und Theaterintendanten außerhalb des Theaters. Was wohl alles dazu führen sollte, über das nachzudenken, was Film und Theater ist, wie über die Erweiterung des Filmbegriffs im Kino- und TV-Gebrauch oder Filmbetrieb hinaus.

6

Edith Clever. Es würde diese Monologe ohne sie nicht geben. Nicht dass sie alle Figuren über weite Strecken übernimmt, nicht also die proteische Funktion eines Handwerks ist gemeint. Nicht die Leichtigkeit oder Schwere oder Technik des Atmens mit ihrer standfesten Bodenhaftung über Vierstundenabende. Der

Unterschied, um den es hier geht, wird greifbar in den zwei Versionen der *Marquise*, einmal im Rohmer'schen Schaubühnen-Ensemble und dann als Solo aller Figuren in ihr als Monolog. Und es ist nicht nur der Unterschied zwischen Teil und Ganzem der Figuren. Nicht dass sie ohne reale Hintergründe von Projektionen oder Kulissen oder Realitäten im Nichts, nicht austauschbar, sich zu bewegen oder einfach still zu sein imstande ist, ist hier zu erkennen. In jener *Nacht* 1984 im Théâtre des Amandiers in Paris (Chéreau) war, vorher abgelehnt von der Schaubühne Steins, wie später im Burgtheaters Peymanns die *Penthesilea*, jenes Geheimnis geboren, von dem bei ihrer Kunst zu reden ist. Und was alle immer gewollt.
Jene meditative Energie, aus der alles kommt, als Transgression von einer Figur in die andere, ohne Maske, aus sich, aus Figuren in die Dinge, wie aus dem Festen ins Weiche, und wie aus Licht Atem wird, wohin alles führt, was sich realisiert, um aus dem Verlust der Geschichte ins Imaginäre des Realen zu münden. Die Elemente anrufend werden wir des Urgrunds gewiss, wenn wir von Leben reden und Tod, ganz anderer Ernte, säend und einfahrend die Tragik des Seins. Denken kann man das allein, machen nur zusammen. Alles im Dienste jener Koordinaten der Welt, die Form aus dem Geiste sind, jene Ewigkeit, aus der wir kommen und in die wir gehen, wovon sie weiß, in Blicken und Worten und Bewegungen, oder jene Stille, in der sie flehend ruft oder schreit und in sich ruht, in den Großaufnahmen des Gesichts geborgen, raumfüllend in den Totalen der Bühne. Sie hat den *Parsifal* durch meditative Konzentration im Budget gerettet, mit drei Achtminuteneinstellungen an einem Tag, und die nur einmal aufgenommen. Die Monologe wurden dahin konzipiert, hin auf einen schwarzen Raum, ohne alles, was sonst Film belastet, aber kostbar, wie vorher die Projektionen von Ludwigs Schlössern oder Wagners Phantasien und des ganzen Deutschen Reiches Untergang. Nur aus sich und dem Entwurf, der das dann möglich machte.

7
Man kann es auch so sagen: Da alle Häuser unserer Welt verschlossen und wir also befreit waren und auf dem Teppich zu Hause geprobt werden musste wie im Studio im Lichtkasten ohne Wände, blieb allein die Vorstellung, im schwarzen Lichtgehäuse des Dunkels den Verlust zu üben der Welt für das Theater mit den Schriften an der Wand (in Paris wurde der gesamte Text nachprüfbar an die Wand hinter dem Licht der fremden Worte projiziert), und es blieb die Virtualität des

Films für die Nacht des Monologs im Reich der Lüfte. Aus diesem imaginären Gehäuse der Poesie die Realität noch einmal zu schaffen ist das andere Kapitel desselben *Films nach dem Film* als Monolog. Das historische Nossendorf als Modell wiederaufzubauen hätte eines anderen Films bedurft (*Fanny und Alexander?*). Und einer anderen Besetzung. Die ihn spielt. Ohne *Die Nacht* der Imaginationen aber wäre dies Nossendorf als Gehäuse aus dem Nichts heute nicht möglich.

8

Noch ein Wort zum *Hitler*-Film in diesen Zusammenhängen. Er machte die Monologe möglich. Erst nach ihm waren sie erlaubt. Und Nossendorf heute ist ohne diesen fatalen Ursprung nicht zu denken, wie Nossendorf heute ebenso eine Folge ist der Monologe, als anderer Teil der Erinnerungen anderer Welten. Was alles begann mit jenen 8-mm-Filmen 1953 bei Brecht als geheime Sache gegen die Realität der Zeit.

Der *Film nach dem Film* begann deutlich mit dem Betreten Nossendorfs nach dem Fall der Mauer. Auf dem Weg dahin lagen die vorbereitenden Monologe, *Oskar Werners letzte Dinge*, der Höhlenraum der 31 Projektionen bei der „documenta X" (1997) und die Hommage an Einar Schleef im wiederentstandenen Neuhardenberg 2002 als Ort der Kulturen.

9

Wie die *Nacht* im Buch zitiert wird als Motiv von Kinderzimmer, Weg zur Schule und Küche, so wird man im Buch den *Traum* zitiert sehen durch die Kühe aus dem Album des Vaters. Das ist der Moment, in dem die Musik beginnt. Am Grab, ein Ritt aus dem Tod des alten Preußen nach Westen. Und man wird die Szene aus Kleists *Homburg* sehen, wo der Kurfürst Kleists Staat und Schloss Preußen begründet als Haus seiner Ordnung bis in den Tod als Preis. Und wir sehen diesen Traum aus dem Kapitel Nossendorf heute übergehen in das *Estate* genannte Kapitel, wo sich in freien Lüften virtueller Projektionen jene Gebilde zusammenstellen, die diese Filme realisieren, wie im Raum an flüchtigen Wänden verschiedene Vorstellungen visueller Energien. Im Niemandsland der Rückkehr. Den ewigen Jagdgründen vergleichbar – ohne Jagd.

So war es am Ende aufgegeben, erst denen, die da teilnehmen, begreiflich zu machen, dass es ihre Sache ist, was hier geschieht, und dann den Tönen Gestalt zu geben wie vorher den Worten Form und dem Raum Sinn, im Stehen und Sitzen

oder Gehen der Untergang der Zeit zu sein. Wenn die Sirenen Tod bringen und die Ruinen Ernte des Nichts sind. Aller Fragen Anfang und Ende, wie das vorführen, dass wir es fassen und tragen können? Und daraus neu entstehen? Metamorphosen des Seins.

10
Zum Gebrauch des Buchs: Veränderungen der Website-Zitate durch Bucherfordernisse führten zu Umordnungen der Bildsenkrechten in waagrechte Zusammenfassungen von Bilderfolgen. Damals schnelle und aktuelle Notizen zum Tage verlockten zu Glättungen heute. Alles nachprüfbar durch die Verweise auf die originalen Seiten im Netz. Neue Anmerkungen aus nachträglichen Betrachtungen werden in anderer Farbe zu erkennen sein. Die einzelnen Kapitel sind durch Adressen mit den Websites verbunden, sodass die Quellen zugänglich werden und das Labyrinth des Zusammenhangs, aus dem dies Buch hier ein Auszug ist und am Ende doch noch ein Katalog entstand zum Nachschlagen und Prüfen und Finden am Beispiel *Nacht* und *Traum*.
Hingewiesen werden soll auf die aus Platzgründen ausgesonderten Teile (Paralipomena): Verwandte Seiten im Netz könnten das Volumen des tragbaren Buches alter Nobilität erweitern helfen, wie zu jedem Buch in Zukunft eine elektronische Erweiterung sinnvoll sein könnte.

Filmografie/ Theaterproduktionen/ Installationen

Filme von Hans Jürgen Syberberg

1953	*Brecht:* Urfaust
1965	*Fünfter Akt, Siebte Szene. Fritz Kortner probt* Kabale und Liebe
1965	*Romy: Anatomie eines Gesichts*
1966	*Kortner spricht Monologe für eine Schallplatte*
1967	*Die Grafen Pocci – Einige Kapitel zur Geschichte einer Familie*
1968	*Scarabea: Wieviel Erde braucht der Mensch?*
1969	*Sex-Business – Made in Pasing*
1970	*San Domingo*
1971–1993	*Nach meinem letzten Umzug …* (Brecht-Film)
1972	*Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König*
1972	*Theodor Hierneis oder Wie man ehemaliger Hofkoch wird*
1974	*Karl May – Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*
1975	*Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914–1975*
1977	*Hitler, ein Film aus Deutschland*
1982	*Parsifal*
1985	*Die Nacht*
1985	*Edith Clever liest Joyce – Der Monolog der Molly Bloom*
1987	*Fräulein Else*
1987–1988	*Penthesilea*
1989	*Die Marquise von O… (… vom Süden nach dem Norden verlegt)*
1994	*Ein Traum, was sonst?*

Filme mit Hans Jürgen Syberberg

1994	*Die Nacht der Regisseure* (Buch und Regie: Edgar Reitz)
2004	*The Ister* (Buch und Regie: David Barison und Daniel Ross)

Theaterproduktionen

Die Nacht	Festival d'Automne, Théâtre des Amandiers, Nanterre, 1984
Penthesilea	Festival d'Automne, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris, 1987 Schauspielfrankfurt, Frankfurt am Main, 1987 Hebbel-Theater, Berlin 1990
Die Marquise von O…	Hebbel-Theater, Berlin 1989
Ein Traum, was sonst?	Hebbel-Theater, Berlin 1990 Szene Salzburg, Salzburg 1994
Hölderlin/Edith Clever: Solo für drei Stimmen	Hebbel-Theater, Berlin 1993 Berliner Philharmonie, Berlin 1993
Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra (ursprünglich mit Einar Schleef geplant)	Kunstfest Weimar, Weimar 1994 Szene Salzburg, Salzburg 1994

Installationen

Parsifal	documenta 7, Kassel 1982
Der Hang zum Gesamtkunstwerk	Schloss Charlottenburg, Berlin 1983
Un monólogo de 20 horas: 10 años, 5 libros, 1 mujer	Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid 1993
Höhle der Erinnerung (Cave of Memory)	documenta X, Kassel, 1997; Hamburger Bahnhof, Berlin 1997
Hommage an Einar Schleef	Neuhardenberg 2002
Projekt Nossendorf	seit 2002
Syberberg/Paris/Nossendorf	Centre Pompidou, Paris 2003
Syberberg. Aus der Wagnerbox	Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal 2008
Syberberg/Clever. Die Nacht. Ein Monolog	Kunsthalle Wien 2008

Die Filme in Bild und Text

ILSE LAFER, HANS JÜRGEN SYBERBERG

Fünfter Akt, Siebte Szene. Fritz Kortner probt Kabale und Liebe

Dokumentarfilm. Produktionsjahr: 1965. Format/Länge: 16 mm, Schwarz-Weiß, 110 Min. Regie: Hans Jürgen Syberberg. Schnitt: Barbara de Pellegrini. Ton: Detlev Günther. Produktion: Bayerischer Rundfunk München.
Mit Fritz Kortner, Helmut Lohner, Christiane Hörbiger.

„Für mich ist das eine Lebensaufgabe: den falschen Ton bekämpfen. Nun, wenn Sie einen falschen Ton bekämpfen, dann müssen Sie kämpfen, und zwar schwer kämpfen, nämlich gegen das Falsche. Das ist fast ein Kreuzzug. Wie wollen Sie da, im Nahkampf, im schwersten Kampf, wenn sie auch ein Freund des Schauspielers sind, immer ein zärtlicher Freund bleiben?“ (Fritz Kortner)

Der Film von den Proben für *Kabale und Liebe* ist die erste von zwei theatergeschichtlich bedeutsamen Dokumentationen,

die Hans Jürgen Syberberg über Fritz Kortner (1892–1970) drehte. Die Spannweite von Kortners künstlerischem Wirken vom Naturalismus zum Expressionismus ist legendär, sein Stil in Interpretation und Probenarbeit hat eine neue Regiegeneration nachhaltig geprägt. Der in Österreich geborene Schauspieler, Film- und Theaterregisseur verfügte über die Ausdruckskraft, „Theater plastisch werden zu lassen, nicht nur in seiner ästhetischen Dimension, sondern als Schauplatz der Gedanken seiner Zeit".

Drei Tage lang ist Syberberg Fritz Kortner bei seinen Proben für Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* an den Münchner Kammerspielen mit der Kamera gefolgt. Er hatte sich in der Konzeption des Films von Anfang an einzig auf die Todesszene der beiden Liebenden Ferdinand und Luise im 5. Akt konzentriert. Kortner war für die Arbeit an diesem Stück berühmt. „Das galt es zu dokumentieren, streng und nichts anderes." (Hans Jürgen Syberberg)

Romy: Anatomie eines Gesichts

Dokumentarfilm. Produktionsjahr: 1965. Format/Länge: 16 mm, Schwarz-Weiß, 90 Min. Regie: Hans Jürgen Syberberg. Produktion: Rob-Houwer-Film München, Bayerischer Rundfunk München.

Als Hans Jürgen Syberberg mit Romy Schneider sprach, war sie 27 Jahre alt und hatte gerade ihren 27. Film, *Schornstein Nr. 4*, mit Michel Piccoli gedreht. Das „Sissi"-Image gehörte der Vergangenheit an, die eigentliche Weltkarriere hatte noch nicht begonnen.

In Kitzbühel, an drei Tagen, von morgens beim Frühstück bis nachts am Kamin, entstand das Porträt nach ihrer Trennung von Alain Delon und noch vor dem Beginn ihrer Beziehung mit dem Berliner Schauspieler und Regisseur Harry Meyen.

Ihr Anwalt behauptete später, der Film habe Romy als ein „trauriges Menschenkind" gezeigt – „die schönste Bewertung, die das Porträt von Romy bisher erhielt" (Hans Jürgen Syberberg).

Nach den Aufnahmen setzte Romy Schneider, die inzwischen geheiratet und sich neu orientiert hatte, Änderungen und Schnitte am Film durch, sodass Syberberg seine Autorenschaft zurückzog. Der ursprüngliche Film hatte eine Länge von 90 Minuten. Eine erhaltene Arbeitskopie, die Romy Schneider damals vorgelegt wurde, ermöglicht es heute, die von Harry Meyen verbotene Fassung zu zeigen.

Kortner spricht Monologe für eine Schallplatte

Dokumentarfilm mit Fritz Kortner. Produktionsjahr: 1966. Format/Länge: 35 mm, Schwarz-Weiß, 90 Min. Regie: Hans Jürgen Syberberg. Produktion: Syberberg Filmproduktion München in Koproduktion mit Preiser Records München.

Nach seinem Abschied von der Bühne trägt der 73-jährige Kortner hier noch einmal Shakespeares Juden Shylock aus dem *Kaufmann von Venedig*, Passagen aus *Richard III.* und *Faust* sowie Monologe aus

seinem Stück *Zwiesprache* vor. Welch ungeheure Präsenz dieser Theatermann ausstrahlte, welche mimischen und sprachlichen Register er selbst noch im Alter beherrschte, hat Hans Jürgen Syberberg in dieser legendären Dokumentation festgehalten. „Wir wünschten uns", so Syberberg, „Kortner zu überzeugen, einige seiner großen Erfolge zu rezitieren. Die Kraft der Jugend war erloschen, aber durch die innere und geistige Kraft des reifen Alters ersetzt."

Seinen berühmten, langsam beginnenden und fast nur demonstrierenden Richard III. bricht er während der Aufnahme ab – dagegen steht der Schrei des Shylock im Alter. Nach seinem Stück *Zwiesprache* liest er den Schlussmonolog des Faust, „den die Deutschen von ihm [Kortner] als Juden weder als Regisseur noch als Schauspieler wollten".

An nur einem Tag wurde der Film auf jener Bühne, die Kortner schon von seiner Regiearbeit kannte, gedreht. Die Zwischengespräche mit dem Intendanten und Regisseur August Everding, seinem ehemaligen Schüler, und die Regieanmerkungen Syberbergs zeigen die Theateratmosphäre mit sichtbarer Technik – was für die damalige Zeit eine revolutionäre ästhetische Entscheidung darstellte.

Die Grafen Pocci – Einige Kapitel zur Geschichte einer Familie

Dokumentarfilm. Produktionsjahr: 1967. Format/Länge: 35 mm, Farbe, 90 Min. Regie: Hans Jürgen Syberberg. Produktion: Syberberg Filmproduktion München.

Der Film erzählt die Geschichte der italienischen Familie Pocci, indem er das seltsame Leben des damals letzten männlichen Nachkommen dokumentiert. Der bekannteste Vertreter der Familie, Graf Franz Pocci (1807–1876), erfand die bayerische Kasperlfigur Larifari und verfasste Musikstücke, Märchen, Gedichte, Kinderzeichnungen und Gesellschaftskarikaturen. Der Dramatiker, Autor, Zeichner, Lyriker und Komponist war ein Zeitgenosse Richard Wagners und diente in verschiedenen Ämtern dem bayerischen Königshaus. Sein Vater bekam 1842 von Ludwig I. Schloss Ammerland am Starnberger See zugesprochen. Obwohl Graf Franz Pocci als Dramatiker der Bühnenerfolg versagt blieb, haben seine zwischen 1859 und 1877 publizierten Stücke für das Marionettentheater ihren Rang in der klassischen Puppenspielliteratur bis heute bewahrt.

Strukturiert durch eine Kapitelfolge zeigt der Film, wie die Phantasie des Larifari-Erfinders fern von der Aktualität der Welt in seinem Urenkel weiterwirkt. Er beschreibt die „bäuerliche Existenz" des damals mit seiner Tochter in dem kleineren Riedschlößl auf einer Anhöhe über den Dächern von Ammerland lebenden Grafen, eines passionierten Schlagzeugspielers, Pferdezüchters und Fußballers. Zum Thema werden die Stille und der Rückzug aus der Zivilisation, das einfache Leben des Grafen in der Lederhose, aber auch die Zeichen des Verfalls. Auf dem Weg vom Playboy zum Bauern offenbart sich das fröhliche Untergangsethos eines Namens und seiner Geschichte als Pendent zum Untergang seines Standes im Osten Deutschlands.

Scarabea: Wieviel Erde braucht der Mensch?

Spielfilm nach Motiven der Novelle *Wieviel Erde braucht der Mensch?* von Leo Tolstoi. Produktionsjahr: 1968. Format/

Länge: 35 mm, Farbe, 130 Min. Regie: Hans Jürgen Syberberg. Produktion: TMS Film GmbH München. Kamera: Petrus Schloep. Ton: Christoph Holenia. Musik: Eugen Thomas. Schnitt: Barbara Mondry. Darsteller: Walter Buschhoff, Nicoletta Machiavelli, Franz Graf Treuberg, Karsten Peters, Christian Holenia u. a.

Hans Jürgen Syberbergs erster Spielfilm rekurriert auf Tolstois *Wieviel Erde braucht der Mensch?* (1885). Die Novelle erzählt von der Teufelswette des Bauern Pachom mit den Bewohnern des südrussischen Baschirenlandes, die ihm so viel Boden einbringen soll, wie er an einem Tag umrunden kann. Erschöpft bricht er bei Sonnenuntergang zusammen und stirbt. Die Einwohner gestehen ihm ein Stück Erde von zwei Metern Länge und zwei Metern Tiefe zu.

Syberbergs Schauplatz ist Sardinien, sein Protagonist ein deutscher Tourist, der mit den Einheimischen um das Land, das er im Lauf eines Tages umkreisen kann, wettet. Wie Tolstois Bauer wird der Tourist B. als Fremder in einer isolierten engen Gemeinschaft behandelt, der jedoch während seines Wettlaufs eine Läuterung erfährt. Die Teufelswette wird zu einem Lauf um sein Leben, welcher die Höhen und Tiefen der menschlichen Existenz durchmisst.

Der Film experimentiert mit assoziativen Verknüpfungen und verwebt die Handlung mit archaischen Motiven: „Ein Tag, vom Sonnenaufgang bis zum Sonnenuntergang, zu Mittag am Ufer des Wassers (eine große Verlockung), die Höhlen, das attraktive Mädchen, das Fest mit seinen Tänzen, das Blut, die Schlachtung der Tiere, ihre Augen voller Leben, ihre Köpfe, die man öffnet, um das Gehirn zu verzehren, bis hin zu den von Würmern wimmelnden Eingeweiden, ein Mann, der von irgendwoher kommt und sein Paradies sucht, die Utopie, die Metamorphose, wie viel Erde, der Käfer, der eine Dungkugel vor sich herschiebt wie Sisyphus seinen Felsen, ebenso der Einschub einer Westernparodie, mit einer falschen Dokumentation, eine Gruppe von Filmemachern beim Dreh.“ (Hans Jürgen Syberberg)

Sex-Business – Made in Pasing

Dokumentarfilm mit/über Alois Brummer. Produktionsjahr: 1969. Format/Länge: 16 mm, Schwarz-Weiß, 100 Min. Regie: Hans Jürgen Syberberg. Produktion: TMS Film GmbH München.

„Zum ersten Mal sahen deutsche Kulturbürger, Studenten, Kritiker die Kinowelt, in der sie leben und die sie nicht kannten: praktische Proletariatskunst, vermarktet, geistlos, pervertiert, deutschen sauberen Sex aus Bayern.“ (Hans Jürgen Syberberg)

Ursprünglich Speditionsunternehmer, entdeckte Alois Brummer in den 1960er-Jahren das Kinogeschäft. Er war nicht nur Besitzer zweier Kinos und Filmverleiher, sondern später auch Produzent, Regisseur und Drehbuchautor und schuf mit dem „Brummerfilm“ ein eigenes Subgenre. Seine amateurhaften Pornofilme zeichnen sich zumeist durch eine eigenwillige Mischung

aus Heimatkolorit, Nacktheiten, Witz und Humor aus, die Sex als „volkstümliche Ware“ begreifen. Dennoch waren „Brummerfilme“ wie *Graf Porno und seine Mädchen* mit zweieinhalb Millionen Besuchern ökonomisch erfolgreich.

Im Auftrag des ZDF skizzierte Syberberg den kleinen rundlichen Pornofilmemacher als sympathisch-harmlosen Niederbayern, als scharfsinniges „Symbol des Händler-Kinos – der marktbeherrschenden Gegenwelt“ dessen, was Syberbergs Generation damals im Film zu erforschen suchte.

Nicht nur Brummer selbst kommt in gewitztem Bayrisch zu Wort, sondern auch seine teilweise simplen Schauspieler. Syberbergs Kamera hält sich zurück – er beobachtet und lässt die Bilder für sich sprechen.

Der Film wurde in nur einer Woche gedreht, chronologisch geschnitten und mit Zwischentiteln versehen. Er zeigt die Hintergründe einer damals marktorientierten Industrie, die ohne diesen Film im Dunkel der Filmgeschichte verschwunden wäre.

San Domingo

Spielfilm nach der Novelle *Die Verlobung in San Domingo* von Heinrich von Kleist. Produktionsjahr: 1970. Format/Länge: 16 mm (auf 35 mm aufgeblasen), Schwarz-Weiß, 138 Min. Regie und Produzent: Hans Jürgen Syberberg. Produktion: TMS Film GmbH München. Regie- und Produktionsassistent: Gerhard von Halem, Markus Zerhusen. Kamera: Christian Blackwood. Musik: Amon Düül II. Schnitt: Ingrid Fischer. Darsteller: Alice Ottawa, Michael König, Hans Georg Behr, Carla Aulaulu, Peter Moland u. a.

Kleists Novelle *Die Verlobung in San Domingo* erzählt von einer tragisch endenden Liebe in der französischen Kolonie Saint-Domingue. Gustav von Ried, ein junger Schweizer, lernt auf der Flucht vor aufständischen Sklaven die Mestizin Toni kennen. Nur durch eine List gelingt es Toni, ihren Geliebten vor dem sicheren Tod zu retten. Der allerdings fühlt sich von ihr verraten und tötet Toni. Als sich sein Irrtum aufklärt, nimmt er sich das Leben.

Syberbergs Schauplatz ist das Bayern der späten 1960er-Jahre: Er verbindet die 68-Gruppierungen mit der Liebesgeschichte zwischen einem jungen Aussteiger und einem farbigen Besatzungsmädchen.

Der Film konzentriert sich auf verschiedene Formen der Kommunikation, politische Diskussionen, Drogennächte, Motorradaktionen oder Schlägereien, untermalt mit Amon-Düül-Musik, wobei die reinen Aktionen der Story vom eigenen „Seelen- und Diskussionsgemälde“ des Films abgesetzt wurden. Stilistisch greift Syberberg auf seine Dokumentarfilmerfahrungen zurück und drehte den Film – für die damalige Zeit ungewöhnlich – mit der Handkamera auf 16 mm fast ausschließlich mit Laiendarstellern und dem Originalton aus dem bayerischen Untergrund (mit hochdeutschen Untertiteln).

„Sprache ist hier nicht nur Informationsträger, sondern musikalisches Element. Der Dialekt und seine Schwerfälligkeit ergeben die gewollte Verfremdungsmöglichkeit, analog den Wirkungen der Verssprachen klassischer Poetik mit monologischen Elementen, chorartigen Abschnitten, Kadenzen und einer dramaturgischen Einteilung wie der Satzeinteilung in der Musik.“ (Hans Jürgen Syberberg)

Nach meinem letzten Umzug … (Brecht-Film)

Dokumentarfilm. Produktionsjahre: 1971–1993. Format/Länge: 35 mm (nach 8-mm-Filmmaterial von 1953, Ostberlin), Schwarz-Weiß, 100 Min. Regie: Hans Jürgen Syberberg. Produktion: TMS Film GmbH München. Darsteller: Curt Bois, Regine Lutz (Puntila), Helene Weigel (die Mutter), Käthe Reichel, Angelika Hurwicz, P. A. Krumm, Norbert Christian, Heinz Schubert (Urfaust) u. a.

„[Brecht-]Schüler bin ich insofern, als mein Beginn mit Brecht in gewisser Weise fatal für mich war. Durch Brecht war ich gegenüber jedweder dramatischer Ästhetik vergiftet." (Hans Jürgen Syberberg)

1953, als 17-jähriger Schüler, erhielt Syberberg die Gelegenheit, am Berliner Ensemble Bertolt Brechts Proben und Aufführungen seiner Inszenierungen von *Mutter Courage und ihre Kinder*, *Die Mutter. Leben der Revolutionärin Pelagea Wlassowa aus Twer*, *Herr Puntila und sein Knecht Matti* sowie Goethes *Urfaust* mit einer 8-mm-Amateurstummfilmkamera aufzunehmen. Für Syberberg war die frühe Begegnung mit dem großen Theatermacher eine prägende Erfahrung, die sein Schaffen bestimmen sollte.

Der Film *Nach meinem letzten Umzug …* verweist schon im Titel auf einen ungewöhnlichen Glücksfall: Die Aufnahmen von 1953, die Syberberg fast zwei Jahrzehnte später wiedergefunden und neu montiert hat, sind ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie sich aus spröden Stummfilmaufnahmen Zeugnisse einer historisch bedeutenden Theaterarbeit entwickeln lassen. Die mangelhafte technische Ausrüstung bestimmt die formale Ästhetik des Films: Unschärfe und Überbelichtung sowie abrupte Schnitte und Sprünge in den Sequenzen lassen die Gesichter der Schauspieler wie Masken erscheinen und nähern sich stärker als in der Aufführung dem von Brecht intendierten Marionettentheater an.

Syberbergs Methode, die jeweils betreffende Szene mit Zwischentiteln zu signalisieren, überbrückt nicht nur das Problem der nichtvorhandenen Tonaufnahmen, sondern stellt gleichzeitig ein innovatives Verfahren dar, das die Aufmerksamkeit auf die Bewegungsabläufe der stummen Szenen konzentriert.

Der Kommentar, den Syberberg und Hans Mayer dem Film beigeben, stellt die Arbeit an Goethes *Urfaust* in Beziehung zur epischen Theaterarbeit Brechts und erläutert ein heute kaum noch bekanntes Kapitel aus der Frühgeschichte des Berliner Ensembles und der Kulturpolitik der DDR. Syberberg „rettete ein von der SED abgesetztes Stück aus der Vergangenheit" (Hans Mayer).

Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König

Spielfilm. Produktionsjahr: 1972. Format/Länge: 35 mm, Farbe, 134 Min. Buch und Regie: Hans Jürgen Syberberg. Produktion: TMS Film GmbH München. Produktionsleitung: Hartmut Bahr. Kamera: Dietrich Lohmann. Ton: Heinz Schürer. Musik: Richard Wagner. Schnitt: Peter Przygodda.

Darsteller: Harry Baer, Balthasar Thomass, Hanna Köhler, Ingrid Caven, Ursula Strätz, Peter Moland, Peter Kern, Rudolf Waldemar Brem u. a.

„Als ich beschlossen habe, meinen Film als Requiem zu bezeichnen, beabsichtigte ich nicht nur, einem verstorbenen König ein Denkmal zu setzen, unabhängig davon, welche Rolle er heute noch im gemeinen Denken einnimmt. Requiem bezieht sich hier vielmehr auf ein geschlossenes ästhetisches System, in Anlehnung an die Musik und musikalischen Formen, entsprechend meiner Vorstellung des Films als Musik der Zukunft." (Hans Jürgen Syberberg)

Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König ist der erste Teil von Hans Jürgen Syberbergs deutscher Trilogie, die er mit *Karl May* fortsetzte und 1977 mit *Hitler, ein Film aus Deutschland* abschloss. Der Film zeigt zum einen den öffentlichen historischen Werdegang Ludwigs II. von Bayern, zum anderen seine innere Entwicklung, die traumhafte Verwirklichung fantastischer Landschaften und seine Flucht vor greifbaren Manifestationen der Realität. Entsprechend der gespaltenen Existenz ist auch der Film in zwei Teile gegliedert und durch einzelne Kapitel strukturiert.

Bis auf wenige Sequenzen entwickelt sich die Handlung im Studio vor Projektionen aus den Schlössern (in Entwürfen) und den Bühnenbildern Richard Wagners, die weniger das Leben Ludwigs illustrieren, als die Theatralik der königlichen Träume und Delirien greifbar machen. Komponiert in monologischer Sprache, bildet der Film eine komplexe visuelle, klangliche und historische Montage, die das Scheitern einer Utopie darstellt. Wagner, die drei Nornen der germanischen Mythologie und Ludwig XIV. gehören ebenso in jene Welt wie Hitler und seine Folgen. Sie existieren nicht als historische Individuen, sondern als Mitwirkende an der Legende Ludwigs II. Der Blick des Königs belebt sie oder lässt sie erstarren. Sie sind Elemente einer mythischen Oper, von Brecht inspiriert.

Syberberg kümmert sich weder um Wahrscheinlichkeit noch um Chronologie, wie sie von den Ludwig-Filmen Viscontis oder von Käutner und O. W. Fischer bekannt sind. Wagner wird auch von einer Frau gespielt, Hitler tanzt Polka, Ludwig II., soeben guillotiniert, präsentiert sich bei seiner Wiederauferstehung jodelnd. Epische Deutlichkeit, Verfremdung, Pathos und Ironie, Traum und Vision neben Klarheit und Übersicht – Syberberg bedient sich dieser Mittel, um das Wesen des Bayernkönigs zu erfassen und durch ihn hindurch einer durch die deutsche Spätromantik gebrochenen Weltkonzeption auch als kollabierendem Alptraum gerecht zu werden.

Theodor Hierneis oder Wie man ehemaliger Hofkoch wird

Spielfilm. Produktionsjahr: 1972. Format/Länge: 16 mm, Farbe, 90 Min. Buch: Hans Jürgen Syberberg und Walter Sedlmayr. Regie: Hans Jürgen Syberberg. Produktion: Syberberg Filmproduktion München. Regie- und Produktionsassistent: Gerhard von Halem. Kamera: Hermann Reichmann. Schnitt: Inge Ewald, Eva Kohlstein. Ton: Kurt Hüttl, Klaus Hoffmann, Manfred Haessler. Darsteller: Walter Sedlmayr.

„Am Ende seines Lebens gab der ehemalige Hofkoch und Geschäftsmann Theodor Hierneis seine Memoiren an seine Zeit als Kücheneleve in

der Hofküche Ludwigs II. heraus. Die Erinnerungen gestatten einige interessante Einblicke in die Natur des Dienens und sind ein Dokument, wie man ‚ehem. Hofkoch' wird. Dieser Film ist auch ein Beitrag zur Tradition des deutschen Mittelstandes in der Provinz."

So lautet der Vorspann des biografischen Films, der sich auf die Figur und die Geschichten des Theodor Hierneis stützt und dessen Erinnerungen durch Berichte und Dokumente aus dem Umkreis der Diener erhellend ergänzt. In dem 90-minütigen Monolog führt Walther Sedlmayr alias Hierneis durch die Schlösser und Residenzen des bayerischen Märchenkönigs. Es gibt wohl kaum einen Monarchen, über den es so viele authentische Zeugnisse aus der Welt der Diener gibt. Die Erinnerungen Hierneis' sind voll Bosheit, Witz und Intimität und besinnen sich ebenso auf die faulen Zähne des Königs wie auf sein Nachtleben und seine Launen.

Der Film ist ein Satyrspiel zu *Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König*: Nicht vor projizierten Kulissen, sondern in den Schlössern selbst zwischen den Touristen wurde „des Königs Drama in Rockerbesetzung" (Hans Jürgen Syberberg) nun mit der Handkamera gedreht.

Karl May – Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies

Spielfilm. Produktionsjahr: 1974. Format/Länge: 35 mm, Farbe, 187 Min. Buch und Regie: Hans Jürgen Syberberg. Produktion: TMS Film GmbH München. Produktionsleitung: Bernd Eichinger. Kamera: Dietrich Lohmann. Ton: Karl Schlifelner. Musik: Frédéric Chopin, Franz Liszt, Gustav Mahler, Charles François Gounod, Johann Sebastian Bach. Klavier: Luben Thomas. Schnitt: Ingrid Broszat, Annette Dorn. Darsteller: Helmut Käutner, Kristina Söderbaum, Käthe Gold, Attila Hörbiger, Willy Trenk-Trebitsch, Mady Rahl, Lil Dagover, Rudolf Prack, Rainer von Artenfels, Leon Askin, André Heller u. a.

„Wir träumen alle von Reisen durch das Weltall in unser Inneres. Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. Die Außenwelt ist nur Schattenwelt, und die Seele ist ein weites Land, in das wir fliehen. […] ich halte Karl May für einen großen Dichter, einen der letzten deutschen Großmystiker, die wir noch haben in der Zeit der untergehenden Märchen, den Schöpfer der einzig wahren Heldenlieder des wilhelminischen Zeitalters." (Hans Jürgen Syberberg)

Karl May (bis zu seinem vierten Lebensjahr blind) schrieb volkstümliche Geschichten, exotische Novellen und Abenteuerromane, in denen er selbst als sein erfundener Held Old Shatterhand auftritt. Der Film beginnt im Jahr 1899: Während seiner ersten Reise an die Schauplätze seiner Phantasien vertreiben den Schriftsteller hinterlistige Angriffe aus der phantastischen Welt seines neuen Erfolgs. Die frühen Romane wurden unter einem Pseudonym mit anstößigen Passagen und erotischen Illustrationen versetzt und mit seinem wahren Namen verlegt. Karl May wird der Obszönität sowie der Falschaussage hinsichtlich seiner religiösen Überzeugung und seiner Position im französisch-preußischen Krieg 1870/71 beschuldigt. Die beginnende Welle von Prozessen und immer neuen Beschuldigungen werden den „Helden des wilhelminischen Zeitalters" bis zu seinem Tod verfolgen und zur lächerlichen Figur machen.

Was sich als biografische Verfilmung andeutet, wird zu ei-

ner Reise durch Wort, Bild und Musik im Kampf um die Wahrheit. Die Requisiten für den Film zeigen gemalte Hintergründe, Tableaux vivants orientalischer Paradiese, tropische Pflanzen in einem Glashaus und viel „deutschen Schnee, der die ‚Arm-Seligkeit' der Kindheit" wachruft. Diese Landschaften, so Syberberg, „sind Projektionen einer inneren Welt"; sie strukturieren den Film, indem sie auf Karl Mays Reise ins eigene Innere und die Welt der Bücher verweisen. (Hitler hat seinen Truppen die Lektüre von Karl May empfohlen, um die Schlachten in Russland zu gewinnen.)

Der Film beginnt langsam und entwickelt entlang seines Themas mehrere Variationen. Karl Mays Leben, die Beschuldigungen, Prozesse, aber auch seine Wirkung werden nicht chronologisch, sondern anhand von Gesprächen zwischen zwei oder drei Personen entfaltet.

Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914–1975

Dokumentarfilm. Produktionsjahr: 1975. Format/Länge: 16 mm, Farbe, 302 Min. Regie: Hans Jürgen Syberberg. Produktion: TMS Film GmbH München in Kooperation mit dem Bayerischen Rundfunk München und dem ORF Wien. Produktionsassistent: Gerhard von Halem. Kamera: Dietrich Lohmann. Schnitt: Agape Dorstewitz. Musik: Richard Wagner.

„Ein Film über den Untergang von Häusern, Gesellschaften und Welten im Hintergrund braucht keine Kniffe wie hineingeschnittene Fotos von Hitler und Winifred Wagner oder Wagnerenkel Wieland im Garten, nur die ruhige Konzeption und konsequente Durchführung – so radikal und pur wie möglich, alle Freiheit für die dialektische Phantasie, mit sanften Kamerabewegungen und aufmerksamen Blicken in ein Gesicht, in dem die Worte und Welten entstehen und untergehen." (Hans Jürgen Syberberg)

Fünf Jahre vor ihrem Tod erzählt Winifred Wagner in diesem monografischen Dokument Syberberg ihre Erinnerungen und die Geschichte des Hauses Wahnfried. Aufgenommen an fünf Tagen im Siegfried-Wagner-Haus, neben dem inzwischen ruinösen Wahnfried, das Adolf Hitler ab 1936 alljährlich während der Festspielzeit bewohnte. In Schwarz-Weiß, ruhig und chronologisch, werden sechzig Jahre deutsche Zeitgeschichte dokumentiert und die Bezüge zum Nationalsozialismus sowie die enge Beziehung Hitlers zum Haus Wahnfried und den Bayreuther Festspielen offengelegt.

Winifred Wagner (1897–1980), geboren in England, Ehefrau von Wagners Sohn Siegfried, war eine der großen Verwalterinnen von Richard Wagners Erbe. Emanzipiert in einer patriarchalischen Männergesellschaft, gleichzeitig aber naiv in ihrem Engagement für das neue deutsche Reich, zeigt sie sich als ungebrochen treue Freundin Hitlers und bekennt sich offen zu ihrer Freundschaft. Eine kritische Sichtweise auf den Diktator lehnte sie ab, vielmehr sah sie in Adolf Hitler den Freund der Familie Wagner und vor allem den Bewunderer Richard Wagners. Über dieses Charakterporträt hinaus gibt der Film am Beispiel dieser besonderen Familie ein „lebendes Zeugnis einer von der Dekadenz des Bürgertums geprägten Epoche" und verdeutlicht, wie die „Villa des Künstlers als Utopie einer heilen Welt" zwangsläufig zum Brennpunkt für „die verhängnisvollen Gäste von Ludwig II. bis zu Hitler" wurde.

Winifred Wagner spricht nach eigenem Konzept zur später hinzugefügten Einleitung und Konklusion. Die dabei entstehenden Pausen, Versprecher, Korrektive und Fehler strukturieren die Geschichte und bezeugen die Authentizität. Was Syberberg mit diesem filmischen Porträt gelingt, bezeichnet die Psychologie als Trauerarbeit: eine leidenschaftslose Bewusstmachung von Schuld. Er klagt nicht und klagt nicht an – „Es ist kein persönlicher Verdienst, nicht in barbarischen Zeiten zu leben und nicht an ausgesetzter Stelle von ihr geprüft zu werden. Es ist verhältnismäßig leicht, kein Nazi zu sein, wenn es keinen Hitler gibt." (Hans Jürgen Syberberg)

Hitler, ein Film aus Deutschland

Spielfilm. Produktionsjahr: 1977. Format/Länge: 35 mm, Farbe, 437 Min. Buch und Regie: Hans Jürgen Syberberg. Produktion: TMS Film GmbH München, WRD Köln, INA Paris, BBC London. Produzent: Harry Nap. Produktionsmanager: Bernd Eichinger. Produktionsassistent: Gerhard von Halem, Michael Sedevy. Kamera: Dietrich Lohmann. Schnitt: Jutta Brandstaedter. Musik: Richard Wagner, Gustav Mahler, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn. Spezialeffekte: Theo Nischwitz, Charly Baumgartner. Marionetten: Barbara Buchwald, Hans M. Stummer. Darsteller: Rainer von Artenfels, Harry Baer, Johannes Buzalski, Alfred Edel, André Heller, Peter Kern, Hellmut Lange, Peter Lühr, Heinz Schubert, Martin Sperr, Amélie Syberberg u. a.

„Syberbergs Film ist ein schönes Monster. Ich sage schön, weil mich das am meisten beeindruckt hat […]. Syberberg ist es gelungen, dieser Geschichte eine gewisse Schönheit zu geben – ohne das zu verdecken, was ihr an Niedrigem, Gemeinem, Alltäglich-Verächtlichem anhaftet. Vielleicht hat er damit das am Nazismus getroffen, was diesen am allermeisten hexenhaft machte: eine gewisse Eindringlichkeit der Niedertracht, ein gewisses Schillern des Mittelmaßes – was ohne Zweifel eine Zaubermacht des Nazismus war." (Michel Foucault)

Nach *Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König* (1972) und *Karl May* (1974) beendet Syberberg mit *Hitler, ein Film aus Deutschland* die „deutsche Trilogie". In knapp dreizehn Stunden Filmzeit stellt er seine Version der deutschen Geistesgeschichte der letzten hundert Jahre dar, die in den drei Hauptfiguren der Filme auf spektakuläre und prekäre Weise ihren Ausdruck findet.

Syberbergs *Hitler, ein Film aus Deutschland* ist weder Biografie noch Historien- oder Dokumentarfilm, sondern ein monumentales Epos, das sich der Figur des Diktators durch eine Mischung verschiedener Stile annähert. Surrealismus und Symbolismus, Brechts Verfremdungstechnik und Wagners Pathos – alle ästhetischen Mittel sind Syberberg recht, um „den Hitler in uns zu stellen".

Der siebenstündige Film – wie Wagners *Ring* in vier Teilen angelegt – widersetzt sich konventionellen Erzählformen und präsentiert sich als ein Kaleidoskop deutscher Geschichte, als eine Montage aus dokumentarischen Bild- und Tonaufnahmen der Nazi-Zeit, biografischen Fragmenten von Hitler, Göring und Goebbels, Zitaten aus der bildenden Kunst, Literatur und Filmgeschichte, musikalischen Zitaten von Wagner, Mahler, Mozart und Beethoven sowie Studioaufnahmen mit eigenen Texten, denen stets un-

verkennbar Artifizielles anhaftet. Vor projizierten Kulissen, allegorischen Requisiten, Pappfiguren und Rückprojektionen erscheinen die Schauspieler manchmal wie in einem lebendigen Panoptikum, verkörpern zum Teil mehrere Rollen. Hitler wird nicht von verschiedenen Schauspielern dargestellt, sondern mit fünf Puppen und einmal „leibhaftig", wenn er, in eine römische Toga gehüllt, aus dem Grab Richard Wagners steigt.

Das wichtigste Gestaltungsprinzip des Films ist die Projektion, denn es geht nicht darum, „die nicht wiederholbare Realität" zu zeigen, sondern „Bruchstücke einer inneren Projektion" zu montieren. Die assoziativen Handlungsstränge werden durch die projizierten Bilder ergänzt, kommentiert und ironisiert. Darüber hinaus fungiert die Projektion als wichtigstes Darstellungsprinzip, das Zeit und Raum auflöst und „das Kino als schwarzes Loch der Phantasie" (Susan Sontag) erlebbar macht. *Hitler, ein Film aus Deutschland* versucht die „Ästhetik eines neuen Mythos" zu entfalten, denn „nur im Mythos als Akt menschlichen Kulturwillens bekommen wir unsere Geschichte in die Hand" (Hans Jürgen Syberberg).

Erster Teil: *Der Gral*
Zweiter Teil: *Ein deutscher Traum*
Dritter Teil: *Das Ende eines Wintermärchens*
Vierter Teil: *Wir, die Kinder der Hölle*

Parsifal

Parsifal von Richard Wagner. Produktionsjahr: 1982. Format/Länge: 35 mm, Farbe, 255 Min. Regie: Hans Jürgen Syberberg. Produktion: TMS Film GmbH München, Bayerischer Rundfunk München, Gaumont Neuilly. Produktionsleitung: Harry Nap, Annie Nap-Oléon. Musik: Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo. Musikalische Leitung: Armin Jordan. Musikaufnahmen: Erato Paris, Michel Garcin, Pierre Lavoix/Jerôme Paillard, Jean-Pierre Brossmann. Mischung Dolby Stereo: Pierre Lavoix/Jerôme Paillard, Mian Bor. Kamera: Igor Luther. Ausstattung: Werner Achmann (Architekt), Rudolf Vincent Rotter (Skulpturen), Atelier Stummer & Buchwald (Puppen), Johann Ploner (Kunstmaler), Flo Nordhoff (Modelle), Peter Dürst, Rüdiger Wagner (Requisite), Veronika Dorn, Hella Wolter, Moidele Bickel (Kostüme), Edwin Erfmann, Brigitte Raupach, Josianne Deschamps (Masken). Studioton: Norbert Lill, Peter Rappel. Standfotos: Natalie Mayer, Hans Peter Litscher. Skript: Gretl Zeilinger. Kameraassistenz: Marian Sloboda, Peter Kalisch. Synchrondirigenten: Bruce Cohen, Michael Zilm. Aufnahmeleitung: Ike Werk. Regieassistenz: Wolfgang Schröter, Helga Asenbaum (Studio), Hanns Kunitzberger (Ausstattung)/Hans Peter Litscher (Paris), Guy Patrick Sainderichin (Paris). Künstlerische Mitarbeit: Bernard Sobel, Jutta Brandstaedter, Marianne Fehrenberg. Darsteller: Armin Jordan (Amfortas/gesungen von Wolfgang Schöne), Martin Sperr (Titurel/gesungen von Hans Tschammer), Robert Lloyd (Gurnemanz), Michael Kutter (Parsifal I/gesungen von Rainer Goldberg), Karin Krick (Parsifal II/gesungen von Rainer Goldberg), Edith Clever (Kundry/gesungen von Yvonne Ninton) u. a.

„Es gilt Richard Wagner nicht zu bedienen oder zu bekämpfen, sondern mit anderen Mitteln fortzusetzen. Es gilt das nie Gesehene hörbar zu machen, wie das nie Gehörte sichtbar." (Hans Jürgen Syberberg)

Richard Wagner ist der Brennpunkt für eine zehn Jahre umspannende Auseinandersetzung, die bereits in *Ludwig* und *Hitler*, vor allem aber in *Winifred Wagner* ihren Ausdruck fand. Die konstante Präsenz des Komponisten erreicht in der eigenwilligen und ästhetisch radikalen Verfilmung von *Parsifal* ihren Höhepunkt. Syberbergs Inszenierung ist kein Film, keine Oper im üblichen Sinn – seine Bühne ist der Kopf von Richard Wagner, in dem sich persönliche Geschichte und Kulturgeschichte zu einem neuen Bildkosmos der Musik verbinden.

Ausschließlich im Studio aufgenommen entwickelt der Film eine enorme Dichte an Bezügen: Caspar David Friedrich, Goya, Dürer, Tizian, Caravaggio und Bramante werden ebenso visuell zitiert wie der Thron Karls des Großen und die Krypta von Saint-Denis. Die Szenerie jedoch wird von Wagners Totenmaske dominiert. Sie ist Ort jeder Handlung. Die Musik für den Film wurde vor der Arbeit im Filmstudio vom Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo unter der Leitung des Schweizer Dirigenten Armin Jordan aufgenommen. Syberbergs Entscheidung, Gesang und Darsteller zu trennen, ermöglichte die Besetzung der Rollen durch ausgewählte Schauspieler und erlaubte gleichzeitig eine größere Interpretationsfreiheit in der Inszenierung. So wird beispielsweise die Figur des Parsifal bei gleichbleibender Stimme in einen männlichen und einen weiblichen Part aufgespalten. „Es geht nicht allein um das Geschlechtliche unserer beiden Pole“, so Syberberg, „es ist, als ob die Elemente, nicht nur die des Weiblichen und Männlichen, sich zusammengetan, um hier zu siegen gegen das Urprinzip der Verführung, die uns so nahe und so lieb ist.“ Dennoch ist die zentrale Figur der Oper nicht Parsifal, sondern Kundry, die Verführerin, Büßerin und Mutter, dargestellt von Edith Clever.

Lange Kameraeinstellungen halten die dramatische Spannung aufrecht, während sich Wagners musikalische Themen langsam entfalten. Dadurch entsteht vor allem im Auftritt Edith Clevers eine Intensität und Unmittelbarkeit, die so nur durch den Film möglich wird. Syberberg stilisiert „die Oper zum kultischen Exerzitium“, indem er die Mythen und Ideologien des 20. Jahrhunderts als Assoziationsmaterial in die Handlung einbezieht.

Die Nacht

Monolog. Produktionsjahr: 1985. Format/Länge: 35 mm, Farbe und Schwarz-Weiß, 360 Min. Buch und Regie: Hans Jürgen Syberberg. Produktion: TMS Film GmbH München, ZDF Mainz, ORF Wien. Kamera: Xaver Schwarzenberger. Schnitt: Jutta Brandstaedter. Musik: Johann Sebastian Bach (*Das Wohltemperierte Klavier*), Richard Wagner (*Tristan und Isolde*, *Götterdämmerung*). Texte: Seattle/Smith, Eduard Mörike, Novalis, Friedrich Nietzsche, Heinrich Heine, Louis-Ferdinand Céline, William Shakespeare, Jean Paul, Heinrich von Kleist, Johann Wolfgang von Goethe, Richard Wagner, Hölderlin, Platon, Samuel Beckett, Friedrich Schiller, Aischylos, Martin Heidegger, Pythagoras, Sophokles, Claudius, Ingeborg Bachmann, Marianne von Willemer und Hans Jürgen Syberberg.
Darstellerin: Edith Clever.

Zunächst als Theaterstück konzipiert, ist *Die Nacht* ein dramatischer Monolog von sechs Stunden – wie schon *Hitler* in vier Teilen angelegt –,

der, obwohl ursprünglich als Film konzipiert, erst nach Aufführungen im Theater als Film produziert wurde. Sechs Stunden verkörpert Edith Clever Gedichte, Prosatexte, Briefe, Reden und dramatische Partien, die Trauer und Abschied, Untergang und Todesnähe beschwören. Die Montage der poetischen Stoffe reicht von Goethe und Kleist, Platon und Hölderlin über Novalis und Jean Paul bis zur Rede des Indianerhäuptlings Seattle und Hans Jürgen Syberberg selbst. Ohne Unterstützung durch sonst für das Theatersystem übliche Hilfen und Absicherungen probten Clever und Syberberg im Wohnzimmer der Schauspielerin in Berlin auf einem schwarzen Teppich, der das Maß für die Spielfläche bleiben sollte: 3 x 3 Meter. Auch im Film verzichtet Syberberg auf die erprobte Ästhetik der früheren Filme. Keine Projektionen, keine Kostüme, das Studio ist leer – nur Edith Clever, ein Stück Fell auf dem Boden, dazu Requisiten, einfache Dinge: eine Kristallkugel, ein Kinderteddy, ein Flakon.

Allein steht Edith Clever vor der Kamera, sitzt, liegt und richtet sich auf, wendet und windet sich, schreitet in rituellen Bewegungen tänzelnd oder balancierend: Ihr Körper ist Instrument für die Worte, Bewegungen und Gesänge. Sie beginnt mit der Rede des Häuptlings Seattle, bevor sie im Folgenden Medium mehrerer Stimmen wird. Der erste Teil des Films konzentriert sich auf Richard Wagner und seine Liebesbriefe an Minna, seine spätere Frau, an Mathilde Wesendonck; an Cosima; an Judith Gautier. Langsam bewegt sich dieser Abschnitt zunehmend hin auf eine Charakterstudie des monströsen Genies, untermalt mit feinsinnig modellierten Bewegungen. Als Kontrast dazu folgt im zweiten Teil Goethes „Buch Suleika" aus dem *West-östlichen Divan*. Im letzten Teil des Films wird durch die Montage vielfältiger Textfragmente (im Besonderen Platons Höhlengleichnis und Syberbergs Kindheitserinnerungen) die „dunkle Nacht" als Zustand der Seele erneut allegorisch vermessen.

Edith Clevers einziger Partner in Wort und Gestus ist die Musik: Syberberg begleitet den Film bis auf wenige musikalische Zitate (aus Richard Wagners *Tristan und Isolde*, der *Götterdämmerung* und *Parsifal*) mit Bachs *Wohltemperiertem Klavier*. Wie eine disziplinierte Gegenstimme fungieren Bachs Präludien und das strenge Kalkül der Fugen, fassen und strukturieren Meditation und Dunkelheit der in Wort und Bewegung imaginierten Räume.

Edith Clever liest Joyce – Der Monolog der Molly Bloom

Monolog. Produktionsjahr: 1985. Format/Länge: U-Matic-Video, Farbe, 180 Min. Regie: Hans Jürgen Syberberg. Produktion: Syberberg Filmproduktion München, ORF Wien. Darstellerin: Edith Clever.

„[…] und ich hab gedacht na schön er so gut wie jeder andere und hab ihn mit den Augen gebeten er soll doch noch mal fragen ja und dann hat er mich gefragt ob ich will ja sag ja meine Bergblume und ich hab ihm zuerst die Arme um den Hals gelegt und ihn zu mir niedergezogen dass er meine Brüste fühlen konnte wie sie dufteten und das Herz ging ihm wie verrückt und ich hab ja gesagt ja ich will Ja." (James Joyce, *Ulysses*, Penelope, 18. Kapitel, Schluss)

James Joyces *Ulysses* – das moderne Gegenstück zu Homers *Odyssee* – begleitet die Figur

Leopold Bloom einen Tag lang, von acht Uhr morgens bis weit nach Mitternacht, auf seiner Wanderung durch Dublin. Die 18 Stunden des 16. Juni 1904, des Tags der Handlung, sind in 18 Kapitel untergliedert, denen Joyce ursprünglich die homerischen Überschriften der *Odyssee* zugeordnet hatte.

In Hans Jürgen Syberbergs Aufnahme liest Edith Clever das 18. und letzte Kapitel von Joyces *Ulysses*, einen inneren Monolog, in ihrer Wohnung in Berlin am Fenster mit Blick auf die S-Bahn und die Züge Leningrad–Paris. Während Joyces *Ulysses* 18 Stunden umfasst, verstreichen während Syberbergs Aufnahme die Stunden bis zum Einbruch der Dunkelheit. Das Moment der Vergänglichkeit wird über die einzige Lichtquelle des Raums, eine Kerze als Vanitassymbol, und den Blick auf die vorbeifahrenden Züge unterstrichen. Edith Clever liest den berühmten Monolog der Molly Bloom unkommentiert, während das Buch sichtbar bleibt. „Es gibt beispielsweise diese Molly Bloom auf dem Theater, von durchaus bekannten Darstellerinnen gespielt, im Bett sich wälzend. Genau das verdeckt aber den Text […]. Ich will die Worte dieses Texts im Gesicht zeigen." (Hans Jürgen Syberberg)

Fräulein Else

Nach der Novelle *Fräulein Else* von Arthur Schnitzler. Produktionsjahr: 1987. Format/Länge: U-Matic-Video, Farbe, 116 Min. Regie: Hans Jürgen Syberberg. Produktion: Syberberg Filmproduktion München, ORF Wien. Darstellerin: Edith Clever.

„Als der Text 10 Jahre nach Beginn des 1. Weltkriegs erschien, sagten die Kritiker, er sei altmodisch. Bei den Lesern war er noch ein großer Erfolg. Die Geschichte des Fräulein Else aus Wien wurde von Arthur Schnitzer in der Mitte der 20er Jahre wie ein Untergangsmonolog der österreichischen Monarchie aus der Psyche eines jungen Mädchens verstanden. Zum letzten Mal das alte Drama, der Kampf zwischen Versuchung und Reinheit, jetzt im tiefsten Inneren des Menschen selbst. Das Monodrama der heute verlorenen Unschuld." (Hans Jürgen Syberberg, aus der Einleitung zu *Fräulein Else*)

Der Film beginnt mit fotografischen Bildern aus einem Album von San Martino di Castrozza und zeigt das Hotel Fratazza, den Schauplatz in den Dolomiten, den Arthur Schnitzler für sein *Fräulein Else* wählte. Hans Jürgen Syberbergs Stimme aus dem Off begleitet diese Bilderreise mit historischen Fakten zum Ort, seiner Zerstörung und einleitenden Worten zu Schnitzlers Novelle.

Fräulein Else zählt zu den ersten Werken, in denen Arthur Schnitzler den inneren Monolog als Stilmittel erprobt. Er gibt die Gedanken einer aufgewühlten Neunzehnjährigen wieder, die sich vor einem angeblichen Familienfreund ausziehen soll, um 30 000 Gulden für ihren überschuldeten Vater zu beschaffen. Einerseits fürchtet sie um ihre Selbstachtung, andererseits hält sie es für ihre Pflicht, das Opfer für die Familie zu bringen. Gefangen zwischen familiärer Loyalität und dem Wunsch nach Liebe, versucht Else ihren Handlungsspielraum zu erspüren.

Syberberg bringt Schnitzlers Novelle mit Edith Clever auf die leere Bühne des Pariser Odéon, Théâtre de l'Europe. Es gibt kein Publikum. Während sie den Monolog mit dem Buch in der Hand vorliest, verlagert sich der vorgestellte

Handlungsraum durch die Führung ihrer Stimme von der Bühne in die Phantasiewelt des imaginären Zuschauers.

Penthesilea

Nach dem Theaterstück *Penthesilea* von Heinrich von Kleist. Produktionsjahre: 1987–1988. Format/Länge: U-Matic-Video, Farbe, 240 Min. Regie: Hans Jürgen Syberberg. Produktion: Syberberg Filmproduktion München, ORF Wien. Darstellerin: Edith Clever.

„Alle großen Schauspielerinnen, die sich auf die Rezitation konzentrieren, haben stets davon geträumt, einen ganzen Monolog von Kleist zu spielen. Aber wie die große Musik der Seele des Parsifal in der optischen Maskerade […] keinen Erfolg haben konnte, ebenso konnte dieser Text, der in Wahrheit ein Gedicht lyrischer und dramatischer Natur ist, keinen Erfolg am Theater haben.“ (Hans Jürgen Syberberg)

Der antike Stoff der Amazonenkönigin Penthesilea diente Heinrich von Kleist als Vorlage für sein gleichnamiges Drama. *Penthesilea* behandelt den Liebestod der Amazonenkönigin und des griechischen Helden Achilles auf dem Schlachtfeld vor Troja. Penthesilea tötet Achilles im rasenden Liebeswahn. Zu spät erkennt sie die wahren Zusammenhänge und stirbt durch „ein vernichtendes Gefühl“ an sich selbst.

Syberbergs gleichnamiger Film entstand in Paris am Théâtre des Bouffes du Nord, wo seine *Penthesilea* 1987 uraufgeführt wurde. Während er Wagners Parsifal in einen männlichen und einen weiblichen Teil aufspaltet, werden in *Penthesilea* alle Figuren der „Todesfuge unendlicher Liebe“ in der einen Frauenrolle vereint, die dem Werk seinen Titel verleiht: Penthesilea.

Edith Clever imaginiert auf der Bühne und im Film jene Traumbilder, die Kleist über Wortmetaphern entstehen lässt. Denn „es geht um das innere Leben der Worte, ihrer Handlungen, die uns treiben, von denen wir abhängen. […] Es sind die Worte selbst, die Bewegung werden.“ (Hans Jürgen Syberberg)

Die Marquise von O… (… vom Süden nach dem Norden verlegt)

Monolog. Novelle von Heinrich von Kleist. Produktionsjahr: 1989. Format/Länge: U-Matic-Video, Farbe, 224 Min. Regie: Hans Jürgen Syberberg. Produktion: TMS Film GmbH München, WDR Köln, ORF Wien, La Sept Paris. Kamera: Hans Rombach. Ton: Norman Engel. Musik: Ludwig van Beethoven.
Darstellerin: Edith Clever.

Bereits der erste Satz von Kleists Novelle fasst den Inhalt der Geschichte: „In M…, einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, ließ die verwitwete Marquise von O..., eine Dame von vortrefflichem Ruf, und Mutter von mehreren wohlerzogenen Kindern, durch die Zeitungen bekannt machen: daß sie, ohne ihr Wissen, in andre Umstände gekommen sei, daß der Vater zu dem Kin-

de, das sie gebären würde, sich melden solle; und daß sie, aus Familienrücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten."

Vergewaltigt und geschwängert von dem, der sie im Krieg rettet, überwindet die Marquise von O… die Verletzung durch „wahre Einsicht": Sie vergibt die Gewalttat, indem sie die Gebrechlichkeit der Welt anerkennt und annimmt. Kleist stellt den langsamen Prozess des Verstehens und der Nachsicht als „Akt der Erlösung" dar.

Dieses Drama mit seinen vielen Schauplätzen und Personen an nur einem Ort und mit nur einer Darstellerin aufzuführen war die Intention von Hans Jürgen Syberbergs Film und Theateraufführung der *Marquise von O.…* Der Film entstand in einem Berliner Studio vor Projektionen des zerstörten Berliner Schlosses und jenes Parks (Friedersdorf), den Heinrich von Kleist vor seinem Tod besuchte.

Ein Traum, was sonst?

Monolog. Produktionsjahr: 1994. Format/Länge: U-Matic-Video, Farbe, 130 Min. Regie: Hans Jürgen Syberberg. Produktion: ORF Salzburg, TMS Film GmbH München, Szene Salzburg. Kamera: Dieter Gessl. Lichtregie: Frank Lischka. Spezialeffekte: Bernd Statz. Musik: Ludwig van Beethoven. Darstellerin: Edith Clever.

Der Titel *Ein Traum, was sonst?* zitiert den bekannten Ausspruch Kottwitz' am Ende von Kleists Drama *Prinz Friedrich von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin*. Der Film entstand erst vier Jahre nach der Bühnenfassung. *Ein Traum, was sonst?* beginnt im Frühjahr 1945. Auf ihrem Ritt in den Westen macht Marion Gräfin von Dönhoff Station in Varzin (dem Bismarck'schen Gut bei Königsberg), wo sie auf die gealterte Schwiegertochter des Reichkanzlers Sibylle Gräfin von Bismarck trifft. Auf der Flucht vor den einmarschierenden Russen reitet Marion Dönhoff am nächsten Morgen weiter. Die alte Gräfin bleibt in Erwartung ihres nahen Todes zurück. Das aber ist nur Ausgangspunkt und eine Dimension des Films.

Auf der Bühne eine Frau, Edith Clever – eine Stunde lang kein Text, nur Geräusche und Musik zu den projizierten Bildern. Goebbels Ansprache in Görlitz, Radiogeräusche, Sirenen und detonierende Bomben verschmelzen mit den Überblendungen von zerstörten Städten und den Albumbildern aus Pommern. Nur einmal spricht sie Texte

von Euripides' *Troerinnen* und *Hekabe*.

In der zweiten Hälfte des Films beginnt Edith Clevers Monolog mit Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* und Goethes *Faust II*. Die Musik von Beethovens *Pastorale* begleitet die Bewegungen sowohl der wechselnden Bilder als auch der Schauspielerin und verknüpft so den stummen mit dem gesprochenen Monolog.

Bibliografie (Auswahl)*

* Weiterführende Lektüre von und über Hans Jürgen Syberberg unter www.syberberg.de

Bücher von Hans Jürgen Syberberg

Interpretationen zum Drama Friedrich Dürrenmatts: Zwei Modellinterpretationen zur Wesensdeutung des modernen Dramas, Uni-Druck, München 1965.

Syberbergs Filmbuch, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1976.

Fotografie der 30er Jahre: Eine Anthologie, Schirmer-Mosel, München 1977.

Hitler, ein Film aus Deutschland, Rowohlt, Hamburg 1978.

Hitler: Un film d'Allemagne, Change, Paris 1978.

Die freudlose Gesellschaft: Notizen aus dem letzten Jahr, Hanser, München 1981. Neuauflage als: *Die freudlose Gesellschaft: Notizen aus den letzten Jahren,* Ullstein, Frankfurt am Main 1983.

Parsifal: Ein Filmessay, Heyne, München 1982.

Der Wald steht schwarz und schweiget: Neue Notizen aus Deutschland, Diogenes, Zürich 1984.

Penthesilea, Hentrich, Berlin 1988.

Die Marquise von O… (… vom Süden nach dem Norden verlegt). Von Heinrich von Kleist, Edith Clever und Hans Jürgen Syberberg, Programmheft, Hebbel-Theater, Berlin 1989.

Ein Traum, was sonst? Von Edith Clever und Hans Jürgen Syberberg, Hebbel-Theater, Berlin 1990.

Vom Unglück und Glück der Kunst in Deutschland nach dem letzten Kriege, Matthes und Seitz, München 1990.

Der verlorene Auftrag: Ein Essay, Karolinger, Wien 1994.

Das Rechte – tun,
Kronenbitter, München 1995.

Syberberg. Film nach dem Film:
Künstlerbuch, hrsg. von Hans Jürgen Syberberg, Ursula Blickle/Blickle Stiftung Kraichtal, Gerald Matt/Kunsthalle Wien. Mit Textbeiträgen von Hiroshi Arai, Rochelle Fack, Boris Groys, Ilse Lafer, Gerald Matt, Solveig Olsen, Nürnberg 2008.

Texte, Interviews von/mit Hans Jürgen Syberberg

Bücher

Le film musique de l'avenir: un manifeste esthétique sur la base de mes films,
Cinémathèque Française/Musée Cinéma, Paris 1975.

Heller, André: Es werde Zirkus: Ein poetisches Spektakel, Interview,
Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1976, S. 146–159.

„Hitler artiste de l'État ou l'avant-garde méphistophélique du XXe siècle".
In: *Les Réalismes 1919–1939*,
Ausstellungskatalog, Centre Pompidou, Paris 1980, S. 378–383.

Hitler: A Film from Germany. Vorwort von Susan Sontag, übersetzt von Joachim Neugroschel, Farrar, Straus und Giroux, New York 1982.

„Chapter without title or number".
In: *Reden über das eigene Land: Deutschland*, von Stefan Heym, Hans Jürgen Syberberg, Alexander Kluge, Gerd Bucerius und Günter Gaus, Bertelsmann, München 1983, S. 36–61.

Erica Bilder (Hrsg.): *Hans Jürgen Syberberg*.
Barbar Events, Amsterdam 1983.
Mit den Beiträgen: „Hollywood, Moskou en satellietstaten, en de landen ertussenin", Interview, S. 7–18; „Alweer demokratie!", Interview, S. 19–24; „Hitler in oons, mar niet in de Joden?", Interview, S. 31–34; „We waren drie vrienden in Rostock … en een bleef", Interview, S. 35–46; „Samenzwering of toeval?", Interview, S. 47–60. „Film als muziek van de toekomst", Interview, S. 61–62; „Drie dagen Hollywood". Interview, S. 63–66.

„Ende der europäischen Zeit". In:
Die Unfähigkeit zu feiern: Der 8. Mai,
hrsg. von Norbert Seitz, Neue Kritik, Frankfurt am Main 1985, S. 59–68.

Eric Rentschler (Hrsg.): *West German Filmmakers on Film: Visions and Voices*,
Holmes, New York 1988.
Mit den Beiträgen: „We Live in a Dead Country", S. 17–20; „Mein Führer – The Meaning of Small Words", S. 141; „Media Response to Fassbinder's *Berlin Alexanderplatz*", S. 162–163; „Homage to Werner Schröter", S. 198; „Pact with a Dead Man", S. 234–241; „The Abode of the Gods", S. 245.

Fiedler, Leonhard M. (Hrsg.): *Kleist in Frankfurt. Kleist im Film. Ein Arbeitsbuch*, M. Lang Verlag 1988.
Mit den Beiträgen: „Nach der *Nacht* und den Videofilmen *Fräulein Else* und *Marquise von O…*", S. 34–48; „San Domingo", S. 56–61; „Rocker-Story nach Kleist-Muster", S. 62–65.

„Penthesilea". In: *Opern und Opernfiguren: Festschrift für Joachim Herz*, hrsg. von Ursula Müller und Ulrich Müller, Müller-Speiser, Anif/Salzburg 1989, S. 211–226.

„Da un'altra Germania". In: *Syberberg*,
hrsg. von Stefano Socci, Il castoro cinema 143, La Nuova Italia, Florenz, 1990, S. 3–13.

„Filmisches bei Wagner". In: *Richard Wagner: Mittler zwischen Zeiten*, hrsg. von Gerhard Heldt, Müller-Speiser, Anif/Salzburg 1990, S. 66–78.

„Mit kleinsten Mitteln sehr Anspruchsvolles offerieren". In: *Kunst machen*, hrsg. von Florian Rötzer und Sara Rogenhofer, Boer, München 1991. S. 172–184.

„Zu einer Definition des Eigenen".
In: *Deutschsein? Eine Ausstellung gegen Fremdenhaß und Gewalt*, hrsg. von Jürgen Harten, Ausstellungskatalog, Meyer, Düsseldorf 1993, S. 105–110.

„Germany's Heart: The Modern Taboo",
Interview von Marilyn Snell. In: *New Perspectives Quarterly* 10, 1, 1993.
Wieder veröffentlicht in: *At Century's End: Great Minds Reflect on Our Times*,
hrsg. von Nathan P. Gardels, La Jolla/Kalifornien 1996, S. 114–124, und als „El corazón de Alemania: El moderno tabú", in: *Fin de Siglo: Grandes pensadores hacen reflexiones sobre nuestro tiempo*,
McGraw-Hill, Mexiko City 1996,
S. 116–127.

„Aus der Zeit der letzten Unschuld".
In: *Drucksache/Berliner Ensemble* 4,
1993, S. 97–116 und S. 117–128.

„1971 – Nach meinem letzten Umzug".
In: *Drucksache/Berliner Ensemble* 4,
1993, S. 141–149.

Nietzsche – Schleef – Syberberg,
Kunstfest, Weimar 1994.

„Eigenes und Fremdes: Über den Verlust des Tragischen". In: *Die selbstbewusste Nation*, hrsg. von Heimo Schwilk und Ulrich Schacht, Ullstein, Frankfurt am Main 1995, S. 124–133.

Interview von Edgar Reitz. In: *Bilder in Bewegung: Essays, Gespräche zum Kino*, hrsg. von Edgar Reitz, Rowohlt, Hamburg 1995, S. 156–162.

„Aus Dionysos' Geschlecht". In:
Einar Schleef, Arbeitsbuch 11, hrsg. von Gabriele Gerecke, Harald Müller und Hans-Ulrich Müller-Schwefe, Theater der Zeit, Berlin 2002, S. 112–115.

„Brechts Inszenierungen waren damals ein richtiger Hammer". Interview von Frank M. Raddatz, in: *Brecht frißt Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert*, hrsg. von Frank M. Raddatz, Henschel, Berlin 2007.

Artikel/Interviews in Zeitschriften

„Théâtre et télévision". Interview von Bernard Sobel. In: *Théâtre/Public* 2, 1974, S. 3–5.

„Donnez-nous notre nostalgie quotidienne". Interview von Jean-Michel Palmier. In: *Les Nouvelles Littéraires*, Februar 1976, S. 10–11.

„Winifred Wagner: Je n'ai jamais fait de politique". In: *Théâtre/Public* 13, 1976, S. 40–43.

„Hitler: A Film from Germany; or, The Greatest Show of the Century". Interview im französischen Fernsehen. Transkribiert für: *Framework* 11, 1977, S. 13–15.

Interview von Ian Christie. In: *Framework* 11, 1977, S. 16–18.

„L'histoire de la musique de Wagner est écrite en lettres de sang". In: *Théâtre/Public* 2, 1978, S. 15–18.

„Wer ist und was macht eigentlich André Heller?". In: *Du*, Juli 1979, S. 68–72.

Cahiers du Cinéma – Syberberg, Sondernummer 6, hrsg. von Serge Daney und Bernard Sobel, Februar 1980. Mit den Beiträgen: „Un album de famille de cinéma", S. 8–29; „Utopies et projets", S. 32–47; „Le métier de cinéaste", S. 50–69; „Du pays mort d'une société sans joie", S. 72–89.

„What Can We Do with Hitler?". In: *Vogue*, Mai 1980, S. 256 ff.

„Form Is Morality: Holocaust, a Symptom of the Biggest Crisis in Our Intellectual Life". In: *Framework* 12, 1980, S. 11–15.

„Au bout du chemin se tient l'enfant". In: *Théâtre/Public* 40–41, 1981, S. 69–73.

„Die Falle ist zu: Notizen aus dem Medienalltag". In: *Medium*, Februar 1982, S. 20–21.

„Nur der Kranke hält es aus: Notizen". In: *Medium*, April 1982, S. 27–29.

Interview von Jean-Claude Bonnet und Michel Celemenski. In: *Cinématographe*, Mai 1982, S. 12–19.

„Wir sollen den anderen ins Gesicht spucken: Notizen aus dem Medienalltag". In: *Medium*, Juli 1982, S. 40–41.

„Sie haben ihn zum lächerlichen Gartenzwerg ihres Selbstmitleids heroisiert: Zu Rainer Werner Fassbinder". In: *Medium*, August 1982, S. 35–37.

„Ohne Neugier und Lust und Informationsredlichkeit: 100 Jahre *Parsifal* in Bayreuth 1982". In: *Medium*, September/Oktober 1982, S. 78–80.

Interview von Betty Erkkila. In: *Literature/Film Quarterly* 10, 1982, S. 206–218.

„Vorführen braucht soviel Energie und Phantasie wie Machen: Eine Bilanz der *Parsifal*-Aufführungen mit Schlußfolgerungen". In: *Medium*, Dezember 1982, S. 31–33.

„Welcher Sumpf von Pseudodemokratie: Mediennotizen". In: *Medium*, Januar 1983, S. 42–45.

„In der Konformität des Vorurteils: Mediennotizen". In: *Medium*, Februar/März 1983, S. 71–73.

„Im Herbst sterben die Eltern nach den Kindern". In: *Wiener*, September 1986.

„*Penthesilea*: théâtre et film". In: *Théâtre/Public* 78, 1987, S. 125–128.

„Sustaining Romanticism in a Postmodernist Cinema". Interview von Christopher Sharrett. In: *Cineaste* 15, 1987, S. 18–20.

„Les chambres obscures du moi". In: *Trafic* 25, 1988, S. 45–47.

„La radio come *Urstimme*". In: *Cinema e cinema* 57, 1990, S. 68–74.

„S'approprier le monde". In: *Cahiers du Cinéma*, Mai 1991, S. 57.

„Briefe über Raum. Letters on Space. Lettres sur l'espace. Brieven over ruimte". In: *Theater-Schrift*, September 1992, S. 154–164.

„Man muß so tief in die Wunde gehen, daß man in Verdacht gerät". Interview von Benjamin Heisenberg, Christoph Hochhäusler und Sebastian Kutzli, in: *Revolver: Zeitschrift für Film* 3, 2000.

„Dionysos aus Deutschland, Ost: Für Einar Schleef". In: *Theater der Zeit*, September 2001, S. 4–5.

„Das Projekt Nossendorf". In: *Sezession* 2, 2003, S. 30–34, und *Syberberg/Paris/Nossendorf*, Centre Pompidou, 2003.

Artikel in Zeitungen

„Ein deutsches Heldenleben: Karl May". In: *Die Zeit*, 18. Oktober 1974.

„Wir leben in einem toten Land". In: *Die Zeit,* 20. Juni 1977. Wieder veröffentlicht als „The Syberberg Statement: We Live in a Dead Land", in: *Framework* 11, 1977, S. 11–12, und als „We Live in a Dead Country", in: *West German Filmmakers on Film: Visions and Voices*,

hrsg. von: Eric Rentschler, Holmes, New York 1988, S. 17–20.

„*Hitler* – noch nicht für Deutschland". In: *Die Zeit*, 13. Jänner 1978.

„Dem Teufel seine Chance geben: Ein Gespräch mit Hans Jürgen Syberberg über *Hitler, ein Film aus Deutschland*". In: *Süddeutsche Zeitung*, 9. Dezember 1978.

„Alpträume akzeptieren: Syberbergs Antwort auf Elfriede Heises offenen Brief". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. März 1979.

„Langer Abschied: Gegen die Gremien-Willkür". In: *Die Zeit*, 28. November 1980.

„An die Kinobesitzer". In: *Die Tageszeitung*, 30. Januar 1984.

„Die enthauptete Kunst". In: *Die Zeit*, 3. Juni 1988.

„Sie hat den Glauben, ich das Bild". Interview von Evelyn Roll. In: *Süddeutsche Zeitung*, 25. Juni 1988. Wieder veröffentlicht in: *Kleist in Frankfurt. Kleist im Film. Ein Arbeitsbuch*, hrsg. von Leonhard M. Fiedler, M. Lang Verlag 1988, S. 91–92.

„Seeing the Light". Kritik von Adolphe Appia und Richard C. Beecham. In: *New Republic*, 3. Oktober 1988, S. 32–36.

„Man will mich töten". Interview von André Müller. In: *Die Zeit*, 30. September 1988. Gefolgt von Syberbergs „Entgegnung", in: *Die Zeit*, 14. November 1988. Wieder veröffentlicht in: *Im Gespräch*, hrsg. von André Müller, Rowohlt, Hamburg 1989, S. 183–203.

„Im Rahmen des Nicht-Mehr". Interview von Klaus Dermatz. In: *Die Tageszeitung*, 14. April 1990.

„Wie man neuen Haß züchtet". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. September 1990.

„Wir stehen fest im Sturm". Interview von Heimo Schwilk. In: *Rheinischer Merkur*, 7. September 1990.

„Eine Strafe der Götter: Hans Jürgen Syberberg über das Ende des Zweiten Weltkrieges, über Umerziehung und seelische Sklaverei sowie den Verlust der Souveränität über die eigenen Bilder". In: *Die Tageszeitung*, 20. Februar 1995.

„Mein Jahrhundertbuch: Buckower Elegien von Bertolt Brecht". In: *Die Zeit*, 15. Juli 1999.

„Ein Preußen ohne Land, in den Lüften". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8. Juni 2000.

„Die Polen sollen das Schloß aufbauen: Nicht von der Fassade, vom Innern her muß gedacht werden". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. Juli 2000.

„Und doch, ich erinnere mich an das Verbrechen, das der Wilhelmstraße widerfuhr". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. August 2000.

„Kinderland: Wozu Heimat?". Interview. In: *Süddeutsche Zeitung*, 9. Oktober 2001.

„Zulieferung für die Narren der Zeit". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. November 2001.

„Syberberg, der geniale *Parsifal*-Verfilmer, lobt die Inszenierung seines Schülers Eichinger". Interview von Hans-Werner Marquardt. In: *Berliner Zeitung*, 2. März 2005.

Publikationen über Hans Jürgen Syberberg und sein Werk

Bücher

Fontana, Manuela: „Hans Jürgen Syberberg". In: *Film und Drang: nuovo cinema tedesco*, hrsg. von Manuela Fontana, Vallechi, Florenz 1978, S. 133–150.

Eder, Klaus (Hrsg.): *Syberbergs Hitler-Film*. Arbeitshefte Film 1, Hanser, München 1980.
Mit den Beiträgen: Sontag, Susan: „Vorwort"; Faye, Jean-Pierre: „Faust, Teil III"; Zagarrio, Vito: „Der Nazi-Tyrann als Vorwand, um von den Dämonen von heute zu sprechen"; Foucault, Michel: „Die vier Reiter der Apokalypse und die alltäglichen kleinen Würmchen"; Oudart, Jean-Pierre: „Verführung und Terror im Kino"; Zimmer, Christian: „Hitler unter uns"; Müller, Heiner: „Die Einsamkeit des Films"; Moravia, Alberto: „Massiert Himmler!".

The New German Cinema, Da Capo, New York 1982, S. 116–131.

Bilder, Erica (Hrsg.): *Hans Jürgen Syberberg*. Barbar Events, Amsterdam, 1983.

Corrigan, Timothy: *New German Film*, University of Texas Press, Austin 1983.

Franklin, James: *New German Cinema: From Oberhausen to Hamburg*, Twayne, Boston 1983.

Berman, Russell A.: „Hans Jürgen Syberberg: Of Fantastic and Magical Worlds". In: *New German Filmmakers: From Oberhausen through the 1970s*, hrsg. von Klaus Phillips, Ungar, New York 1984, S. 359–379.

Deeken, Annette: „Träume eines Geistersehers: Zur Ästhetik eines

Syberberg-Films". In: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft* 1984, S. 44–59.

Bock, Hans-Michael: „Syberberg". In: *Cinegraph: Lexikon zum deutschsprachigen Film*, Edition + Kritik, München 1984.

Silberman, Marc: „The Ideology of Form: The Film as Narrative". In: *Film und Literatur: Literarische Texte und der neue deutsche Film*, hrsg. von Sigrid Bauschinger, Francke, Bern 1984, S. 197–209.

Vaget, Hans Rudolf: „Die Auferstehung Richard Wagners: Wagnerismus und Verfremdung in Syberbergs *Hitler*-Film". In: *Film und Literatur: Literarische Texte und der neue deutsche Film*, hrsg. von Sigrid Bauschinger, Susan L. Cocalis und Henry A. Lea, Francke, Bern 1984, S. 124–155.

Deleuze, Gilles: *L'image-temps*, Bd. 2: *Cinéma*, Minuit, Paris 1985.

Ott, Frederick W.: *The Great German Films*, Citadel, New York 1986.

Kaes, Anton: *Deutschlandbilder: Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, Verlag Text + Kritik, München 1987.

„Mythos Deutschland, revisited: Historie und Post-histoire in Hans Jürgen Syberbergs *Hitler, ein Film aus Deutschland*". In: *Deutschlandbilder: Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, hrsg. von Anton Kaes, Verlag Text + Kritik, München 1987, S. 135–170. Wieder veröffentlicht als „Germany as Myth: Hans Jürgen Syberberg's *Hitler: A Film from Germany*", in: *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*, hrsg. von Anton Kaes, Harvard University Press, Cambridge 1989, S. 37–72.

Naughton, Leonie: „Recovering the 'Unmastered Past': Nazism in the New German Cinema". In: *History on and in Film*, hrsg. von T. O'Regan und B. Shoesmith, History and Film Association of Australia, Perth 1987, S. 121–130.

Tambling, Jeremy: „The Fusion of Brecht and Wagner: Syberberg's *Parsifal*". In: *Opera, Ideology and Film*, St. Martin's, New York 1987, S. 195–212.

Müller, André (Hrsg.): *Im Gespräch*, Rowohlt, Hamburg 1989.

Elsaesser, Thomas: *New German Cinema: A History*, Rutgers University Press, New Brunswick 1989.

Insdorf, Annette: *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, Cambridge University Press, New York 1989.

Reiter, Elfi: *La scena ottica: Cinema e teatro in Germania; il cinema di H. J. Syberberg*, Universität Bologna, Bologna 1990.

Santner, Eric L.: „Allegories of Grieving: The Films of Hans Jürgen Syberberg". In: *Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*, Cornell University Press, Ithaca 1990, S. 103–149.

Coates, Paul: *The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

Hüser, Rembert: „Wale malen". In: *Gelegenheit: Diebe 3x Deutsche Motive*, hrsg. von Dirk Baecker, Rembert Hüser und Georg Stanitzek, Haux, Bielefeld 1991, S. 101–166.

Müller, Ulrich: „Blank, Syberberg, and the German Arthurian Tradition". In: *Cinema Arthuriana: Essays on Arthurian Film*, hrsg. von Kevin J. Harty, New York 1991, S. 157–168.

Sandford, John: „Hans Jürgen Syberberg: Films from Germany". In: *Edinburgh International Film Festival Program*, EIFF, Edinburgh 1992, S. 5–12.

Hursthouse, Annelene: „Hans Jürgen Syberberg: A Retrospective". In: *Edinburgh International Film Festival Program*, EIFF, Edinburgh 1992, S. 18–22.

„Holocaust and the End of History: Postmodern Historiography in Cinema". In: *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, hrsg. von Saul Friedlander, Harvard University Press, Cambridge 1992, S. 206–222.

Kastner, Jörg: *Das große Karl May Buch: Sein Leben, seine Bücher, die Filme*, Bastei Lübbe, Bergisch-Gladbach 1992.

Slater, Stephen Daniel: „The Complicity of Culture with Barbarism: A Study of Thomas Mann's *Doktor Faustus* and Hans Jürgen Syberberg's *Hitler, ein Film aus Deutschland*", unveröffentlichtes Manuskript, phil. Diss., Yale University 1992.

Kiefer, Bernd: „Kulturmontage im Posthistoire: Zur Filmästhetik von Hans Jürgen Syberberg". In: *Montage in Theater und Film*, hrsg. von Horst Fritz, Francke, Tübingen 1993, S. 229–247.

Nattiez, Jean Jacques: *Wagner Androgyne: A Study in Interpretation*, übersetzt von Stewart Spencer, Princeton University Press, Princeton 1993.

Ibañez, Jordi: *Despuéz de la decapitación del arte: Una apología de Hans Jürgen Syberberg*, Destino, Barcelona 1996.

Schneider, Manfred: „Medienpathetiker: Wagner und Syberberg". In: *Das Pathos der Deutschen*, hrsg. von Norbert Bolz, Fink, München 1996, S. 173–188.

Ruckhäberle, Hans-Joachim: „Hans Jürgen Syberberg". In: *Reden über das eigene Land*, hrsg. von Stefan Heym und

Hans Jürgen Syberberg, Bertelsmann, München 1997, S. 35.

Langer, Lawrence: *Facing Hitler, Facing Ourselves: Syberberg's Hitler: A Film from Germany*, Annual 1, Simon Wiesenthal Center, Los Angeles 1997.

Wagner, Gottfried: *Wer nicht mit dem Wolf heult: Autobiographische Aufzeichnungen eines Wagner-Urenkels*, Kiepenheuer und Witsch, Köln 1997.

Lacoue-Labarthe, Philippe: „Syberberg: On Germany after Hitler". In: *Politics – Poetics: documenta X – the Book*, Cantz, Ostfildern-Ruit 1997, S. 480–482.

Fantin-Epstein, Marie-Bernadette: „De Wagner à Syberberg: *Parsifal* ou le masque éclaté". In: *Mises en cadre dans la littérature et dans les arts*, hrsg. von Andrée Mansau, UP Mirail, Toulouse 1999, S. 257–264.

Cultural Recall in the Present, hrsg. von Mieke Bal, Jonathan Crewe und Leo Spitzer, University Press of New England, Hanover 1999.

Kleis, John Christopher: „The Arthurian Dilemma: Faith and Works in Syberberg's *Parsifal* ". In: *King Arthur on Film: New Essays on Arthurian Cinema*, hrsg. von Kevin J. Harty, 1999, S. 109–122.

Citron, Marcia J.: *Opera on Screen*, Yale University Press, New Haven 2000.

Gerecke, Gabriele, Harald Müller und H.-U. Müller-Schwefe (Hrsg.): *Einar Schleef*, Arbeitsbuch 11, Theater der Zeit, Berlin 2002.

Sereny, Gitta: *Das deutsche Trauma: Eine heilende Wunde*, Bertelsmann, München 2002.

Hamann, Brigitte: *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, Piper, München 2002.

Syberberg/Paris/Nossendorf. Mit einer Einleitung von Christian Longchamp, Centre Pompidou, Paris 2003.

Goossens, Guido: *Verloren zonsondergangen: Hans Jürgen Syberberg en het linkse denken over rechts in Duitsland*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.

Huber, Sebastian: „Edith Clever liest Joyce: Der Monolog der Molly Bloom, 1985". In: *Ulysses: Die unausweichliche Modalität des Sichtbaren*, hrsg. von Thomas Trummer, Brandstätter, Wien 2004, S. 20–25.

Hahn, Hans-Joachim: *Repräsentationen des Holocaust: Zur westdeutschen Erinnerungskultur seit 1979*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2005.

Hillman, Roger: *Unsetting scores: German film, music, and ideology*, Indiana University Press, Indianapolis 2005.

Olsen, Solveig: *Hans Jürgen Syberberg and His Film of Wagner's* Parsifal, University Press of America, Lanham/Maryland 2005.

Schwarz, David: *Listening awry: music and alterity in German culture*. University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.

Understanding our Hitler, Facet Cine-Notes, Multi-Media, Chicago 2007.

Artikel in Zeitschriften

„Romy Schneider: Beichte am Berg". In: *Der Spiegel* 2, 1967, S. 94.

Paul, Heiner: „Karl May als Tiresias im Ludwig-Film von Hans Jürgen Syberberg". In: *Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft* 12, 1972, S. 33.

Brock, Bazon: „Er war wirklich Old Shatterhand". In: *Der Spiegel* 44, 1974, S. 186–187.

Pym, John: „Syberberg and the Tempter of Democracy". In: *Sight and Sound* 46, 1977, S. 227–230.

Jaehne, Karen: „Old Nazis in New Films: The German Cinema Today". In: *Cineaste* 9, 1978, S. 32–35.

Andrews, Nigel: „Hitler as Entertainment". In: *American Film* 3, 1978, S. 50–53.

„Syberberg: dramaturgie antinaturaliste et germanitude". In: *Revue du cinéma: Image et son*, 1979, S. 93–106.

Landy, Marcia: „Politics, Aesthetics, and Patriarchy in *The Confessions of Winifred Wagner*". In: *New German Critique* 18, 1979, S. 151–166.

Cahiers du Cinéma – Syberberg, Sondernummer 6, hrsg. von Serge Daney und Bernard Sobel, Februar 1980. Mit den Beiträgen: Coppola, Francis Ford: „Vers un Bayreuth du cinéma", Interview, S. 90–92; Sirk, Douglas: „C'est toujours le pays du doute", Interview, S. 92–93; Sontag, Susan: „Aventures dans la tête", S. 93–95; Foucault, Michel: „Les quatre cavaliers de l'Apocalypse et les vermisseaux quotidiens", S. 95–96; Moravia, Alberto: „Massez Himmler!", S. 96; Müller, Heiner: „Solitude du cinéma – à Syberberg", S. 97.

Rose, Barbara: „A Total Work of Art". In: *Vogue*, Mai 1980, S. 256 ff.

Wagner, Dave: „Our Hitler". In: *The Progressive* 44, 1980, S. 51–53.

Pachter, Henry: „Our Hitler, or His?". In: *Cineaste* 10, 1980, S. 25–27. Wieder veröffentlicht als „Unser Hitler, oder seiner?", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. August 1980.

Brunette, Peter: „Ludwig: Requiem for a Virgin King". In: *Film Quarterly* 34, 1981, S. 58–61.

„Myth as the Phantasmagoria of History: Hans Jürgen Syberberg, Cinema and Representation". In: *New German Critique* 24–25, 1981, S. 108–154.

Jeziorkowski, Klaus: „Das Glück der Wurzelbürste". In: *Der Spiegel* 26, 1981, S. 167–170.

Sharrett, Christopher: „Epiphany for Modernism: Anti-Illusionism and Theatrical Tradition in Syberberg's *Our Hitler*". In: *Millenium Film Journal* 10–11, 1981, S. 141–57.

Jameson, Frederic: „In the Destructive Element Immerse: Hans-Jürgen Syberberg and Cultural Revolution". In: *October* 17, 1981, S. 99–118, sowie in: *Signatures of the Visible*, hrsg. von Frederic Jameson, Routledge, New York 1990, S. 63–81.

Sainderichin, Guy-Patrick: „Voyage à München: Hans-Jürgen tourne *Parsifal* ". In: *Cahiers du Cinéma,* Januar 1982, S. 22–29.

Buchloh, Benjamin H. D.: „Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas". In: *October* 22, 1982, S. 105–126.

Chion, Michel: „L'aveu: *Parsifal* de Hans Jürgen Syberberg". In: *Cahiers du Cinéma*, Juli 1982, S. 53–55.

Decaux, Emmanuel: „La nuit de *Parsifal* ". In: *Cinématographe* 79, 1982, S. 68.

Drews, Jörg: „Die verfolgende Unschuld". In: *Merkur* 36, 1982, S. 93–96.

„Hitler, a Script from Germany: The publication of Syberberg's screenplay is an occasion to reappraise his seven-hour antispectacle". In: *American Film* 8, 1982, S. 76–81.

Umbach, Klaus: „Gesalbte Primeln". In: *Der Spiegel* 21, 1982, S. 226–227.
Lardeau, Yann: „La préhistoire du cinéma, à propos de *Parsifal* ". In: *Cahiers du Cinéma*, Juli 1982, S. 50–52.

Sauvaget, Daniel: „Aimer Wagner malgré … *Parsifal* ". In: *Revue du cinéma*, Juli 1982, S. 78–80.

„*Parsifal*: Hans Jürgen Syberberg". In: *Cinématographe* 79, 1982, S. 71–72.

„Syberberg's *Our Hitler*: Wagnerianism and Alienation". In: *Massachusetts Review* 23, 1982, S. 593–612.

„Parsifal". In: *Monthly Film Bulletin* 50, 1983, S. 137.

Persché, Gerhard: „Parsifal". In: *Opernwelt: Die internationale Opernzeitschrift*, April 1983, S. 59–60.

Hamilton, David: „Chéreau's *Ring*, Syberberg's *Parsifal*: Records as By-products". In: *High Fidelity*, Juni 1983, S. 67 ff.

Movshon, George: „Opera: *Guntram* in Concert, *Parsifal* on Film". In: *High Fidelity*, Juni 1983, S. 18–20.

Sahlberg, Oskar: „Wagner heute – Syberbergs *Parsifal* ". In: *Neue Deutsche Hefte* 30, 1983, S. 342–346.

Larsen, Jan Kornum: „Tyskland – et vintereventyr". In: *Kosmorama*, April 1984, S. 18–25.

Schneider, Manfred: „Der ungeheure Blick des Kinos auf die Welt: Die Wissensmächte Musik und Film in Wagner/Syberbergs *Parsifal* ". In: *Merkur* 38, 1984, S. 882–892.

Wapnewski, Peter: „Hymnen an die Nacht". In: *Der Spiegel* 29, 1985, S. 126–129.

Iversen, Gunnar: „Brecht + Wagner = Syberberg". In: *Z Filmtidsskrift* 3, 1985, S. 23–27.

Gommers, Luc: „*Parsifal*: Syberberg en Wagner". In: *Andere cinema* 76, 1986, S. 15.

Stanbrook, Alan: „The Sight of Music". In: *Sight and Sound* 56, 1987, S. 132–135.

„Ich hielt bei Peter Stein um ihre Hand an". In: *Der Spiegel* 15, 1988, S. 218–225.

„Marathon-Monolog". In: *Scala* 5, 1989, S. 20.

Hahn, H. J.: „ ‚Es geht nicht um Literatur': Some Observations on the 1990 'Literatur-Streit' and Its Recent Antiintellectual Implications". In: *German Life and Letters* 1, 1997, S. 65–81.

Karasek, Hellmuth: „Frühling für Hitler?". In: *Der Spiegel* 36, 1990, S. 240 ff.

Matussek, Matthias: „Gefolgschaft erzwingen". In: *Der Spiegel* 43, 1990, S. 260 ff.

„*Die Marquise von O…* – Kleist, (Rohmer,) Syberberg". In: *Cinema e cinema* 57, 1990, S. 97–108.

Schneider, Manfred: „Dal libro al corpo: Hans Jürgen Syberberg e Edith Clever". In: *Cinema e cinema* 57, 1990, S. 80–88.

Socci, Stefano: „Hans Jürgen Syberberg: La frontiera e i sogni del viandante". In: *Cinema e Cinema* 57, 1990, S. 75–79.

Hertmans, Stefan: „Syberberg als Amfortas: een pastorale wonde". In: *Etcetera* 9, 1991, S. 42–43.

Tindemans, Klaas: „ ‚Was ist des Teutschen Vaterland?' De besmette woorden von Syberberg". In: *Etcetera* 35, 1991, S. 46–52.

Diederichsen, Diedrich: „Spiritual Reactionaries after German Reunification: Syberberg, Foucault, and Others". In: *October* 62, 1992, S. 65–83.

„The Trouble with Hitler: Postwar German Aesthetics and the Legacy of Fascism". In: *New German Critique* 57, 1992, S. 5–24.

Göttler, Fritz: „Ein Leitstrahl für Kortner und Brecht: Hans Jürgen Syberbergs Begegnungen mit zwei Großen der deutschen Theatergeschichte". In: *Filmwärts*, Dezember 1993, S. 46–47.

Brockmann, Stephen: „Syberberg's Germany". In: *German Qarterly Review* 69, 1996, S. 48–62.

Fischer, Norman: „Hans Jürgen Syberberg's Opera Film *Parsifal*: Visual Transformation and Philosophical Reconstruction". In: *Film and Philosophy* 3, 1996, S. 145–153.

Sierek, Karl: „La cathédrale: La construction vidéo de Syberberg engloutie dans la documenta X". In: *Trafic* 25, 1998, S. 54–67.

Storm, Misa: „Un sogno: Penthesilea, Kleist e Napoli". In: *Esmeralda: Rivista di letteratura* 3, 2000, S. 10–27.

Hoffman, Donald L.: „Re-Framing Perceval". In: *Arthuriana* 10, 2000, S. 45–56.

Fack, Rochelle: „Hans Jürgen Syberberg – si ta mémoire se venge". In: *Trafic* 48, 2003, S. 70–88.

Artikel in Zeitungen

Weber, J.: „Rocker-Story nach Kleist-Muster". In: *Stuttgarter Zeitung*, 28. August 1970. Wieder veröffentlicht in: *Kleist in Frankfurt. Kleist im Film. Ein Arbeitsbuch*, hrsg. von Leonhard M. Fiedler, M. Lang Verlag, 1988, S. 62–65.

„Wer den Film hat, hat das Leben: Hans Jürgen Syberbergs Selbstbeweihräucherung". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18. Dezember 1976.

Donner, Wolf: „*Hitler* nach Deutschland! Ein offener Brief von ‚Berlinale'-Direktor Wolf Donner an Hans Jürgen Syberberg", In: *Die Zeit,* 23. Dezember 1977.

Janssen, Karl-Heinz: „Wir – zwischen Jesus und Hitler: Mit Vernunft allein läßt sich der Judenmord nicht erklären". In: *Die Zeit*, 7. Juli 1978.

Blumenberg, Hans C.: „Träume in Trümmern: Hans Jürgen Syberbergs *Hitler* in Paris". In: *Die Zeit*, 7. Juli 1978.

Sereny, Gitta: „Building up Defences against the Hitlerwave". In: *New Statesman*, 7. Juli 1978.

Spiel, Hilde: „Skandalon: Streit um Syberbergs *Hitler*-Film". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. Oktober 1978.

Thüna, Ulrich von: „Hitler und kein Ende: Zu Hans Jürgen Syberbergs *Hitler: Ein Film aus Deutschland* ". In: *Neue Zürcher Zeitung*, 28. Dezember 1978.

„Der Hitler in uns: Hans Jürgen Syberbergs Film in Berlin". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. Februar 1979.

Joch, Norbert: „An den Wurzeln des Übels: Zu Syberbergs *Hitler, ein Film aus Deutschland* ". In: *Tagesspiegel*, 17. März 1979.

„Hans Jürgen Syberberg: Germany's Most Feared Film-Maker". In: *Saturday Review*, 28. April 1979, S. 28–32.

Di Matteo, Robert: „*Our Hitler: A Film from Germany*". In: *The Guardian*, 12. Juli 1979. Wieder veröffentlicht in: *Kino, German Film* 1, 1979, S. 72–74.

Stone, Judy: „Seven Hours on Hitler". In: *San Francisco Examiner and Chronicle*, 15. Juli 1979. Wieder veröffentlicht als „A Controversial Film: Seven Hours on Hitler". In: *Kino, German Film* 1, 1979, S. 69–71, und als „Hans Jürgen Syberberg", in: *Eye on the World*, hrsg. von Judy Stone, Silman James, Los Angeles 1997, S. 263–266.

„Eye of the Storm". In: *New York Review of Books*, 21. Februar 1980, S. 36–43. Wieder veröffentlicht als „Syberberg's Hitler", in: *Under the Sign of Saturn*, Random House, New York, S. 137–165, und als „Syberbergs Hitler", in: *Syberbergs Hitler-Film*, Arbeitshefte Film 1, Hanser, München 1980, S. 7–32.

Berg, Robert von: „Deutschland: Ein Film von Hitler. Hans Jürgen Syberberg im Echo der amerikanischen Presse". In: *Süddeutsche Zeitung*, 28. Februar 1980.

Lietzmann, Sabina: „Jedermanns Hitler: Syberbergs Film in Amerika". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. März 1980.

„Madnesses". In: *New Republic*, 23. August 1980, S. 24–25.

„Ein kritisch-aufklärerisches Werk". Brief an den Herausgeber. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. August 1980.

Wiegand, Wilfried: „Die Ausnahme unter den Filmregisseuren". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. Dezember 1980.

Meyer, Claus Heinrich: „Wider die Demokratie der Mittelmäßigen: Hans Jürgen Syberberg stellte sein Buch *Die freudlose Gesellschaft* vor". In: *Süddeutsche Zeitung*, 2. Mai 1981.

Hamm, Peter: „Syberbergs Kampf: Der Regisseur des *Hitler*-Films als Autor". In: *Die Zeit*, 31. Juli 1981.

Anz, Thomas: „Die Wut des Hans Jürgen Syberberg: Seine Notizen aus dem letzten Jahr über *Die freudlose Gesellschaft* ". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. August 1981.

Neunzig, Hans A.: „Der standhafte Filmsoldat Hans Jürgen Syberberg: Des Regisseurs Notizen aus dem letzten Jahr: *Die freudlose Gesellschaft* ". In: *Stuttgarter Zeitung*, 7. November 1981.

Camartin, Iso: „Ein Verletzter wehrt sich". In: *Neue Zürcher Zeitung*, 13. November 1981.

„Die deutsche Mythologie: Ein Gespräch über Hans Jürgen Syberbergs *Parsifal*-Film". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. April 1982.

„Endzeit und Erlösung: Hans Jürgen Syberbergs *Parsifal*-Film in Paris uraufgeführt". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. Mai 1982.

Herbort, Heinz Josef: „Erlösung in der Totenmaske". In: *Die Zeit*, 21. Mai 1982.

Holloway, Ronald: „Non-Competing at Cannes: *Parsifal* ". In: *Variety*, 26. Mai 1982, S. 16.

Wild, Andreas: „Wimpel im Nasenloch". In: *Die Welt*, 2. Juni 1982.

„Der Unlustknabe und das Sex-Symbol: Syberbergs *Parsifal* und Ferreros *Marilyn* in Kassel". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25. Juni 1982.

Holloway, Ronald: „Exhibition Formula for Syberberg's *Parsifal* Follows 'Epic' Scenario". In: *Variety*, 20. Oktober 1982, S. 88.

Rockwell, John: „Hans Syberberg's Adaptation of *Parsifal* ". In: *New York Times*, 23. Januar 1983.

Walsh, Michael: „Through the Looking Glass: Fantastic imagery abounds in two new films of Wagner". In: *Time*, 24. Januar 1983, S. 84.

Denby, David: „Marx and Freud Meet Wagner". In: *New Yorker*, 31. Januar 1983, S. 54–56.

Kroll, Jack: „Cinematic *Parsifal* ". In: *Newsweek*, 31. Januar 1983, S. 49.

„Narrenfreiheit?". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. Februar 1983.

Kauffmann, Stanley: „Far from Bayreuth". In: *New Republic*, 14. Februar 1983, S. 24–26.

Porter, Andrew: „By Compassion Made Wise". In: *New Yorker,* 21. Februar 1983, S. 112 ff.

Hoberman, John: „His Parsifal: Following the Syberbergenlied". In: *Village Vice*, 22. Februar 1983, S. 60 ff.

Loney, Glenn: „Parsifal". In: *Opera News*, 12. März 1983, S. 42–43.

Clements, Andrew: „Grail Chase". In: *New Statesman*, 25. März 1983.

Schwab-Felisch, Hans: „ ‚Wo liegt Deutschland?' Reden über das eigene Land: Zu einer Vortragsreihe in München". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. Dezember 1983.

Kosler, Hans Christian: „Augenmensch mit Schaum vorm Mund: Hans Jürgen Syberbergs neue Notizen aus Deutschland". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11. Dezember 1984.

Kaps, Angelika: „Das Gesicht der Edith Clever: Hans Jürgen Syberberg drehte in Berlin *Die Nacht* ". In: *Tagesspiegel*, 23. Dezember 1984.

Hanimann, Joseph: „Die Königin: wer sonst?". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. November 1987.

Markgraf, Hendrik: „Liebesgeflüster und Kriegsgeschrei: Hans Jürgen Syberbergs *Penthesilea*-Inszenierung mit Edith Clever im Großen Haus". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18. April 1988.

„Sehnsucht nach Größe: *Penthesilea* und der Kampf gegen eine ‚verkommene Kultur' ". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4. Mai 1988.

Kuhlmann, Andreas: „Auf dem Abstellgleis: Ein Kongreß über die ‚Frankfurter Schule' in Rotterdam". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. Dezember 1988.

„Mein lieber Schwan". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. April 1989.

Rohde, Gerhard: „Ruinenromantik und Abschiedsschmerz". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5. Juni 1989.

„Streiter gegen Kulturbarbarei: Hans Jürgen Syberberg spricht in der Aula der Universität". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. Juni 1989.

Nenning, Günther: „Auf deutschem Ross: Die deutsche Kunst ist groß, und Syberberg ist ihr Prophet". In: *Die Zeit*, 27. Juli 1990.

Fuld, Werner: „Hitler neu bedenken? An Syberbergs Unwesen soll die Welt genesen". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. August 1990.

Schirrmacher, Frank: „Anmerkungen zu einem Ärgernis". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. August 1990.

Mommert, Wilfried: „Ein arischer Gartenzwerg mit Tränen wie im

Wahnsinn: Heftige öffentliche Debatte um den Filmemacher und Buchautor Hans Jürgen Syberberg". In: *Frankfurter Rundschau*, 16. Oktober 1990.

Schaper, Rüdiger: „Der deutsche Frühschoppen: Eine Syberberg-Diskussion in der Ost-Berliner Akademie". In: *Süddeutsche Zeitung*, 16. Oktober 1990.

Schmitter, Elke: „Der Deliquent als Privatpatient". In: *Tageszeitung*, 16. Oktober 1990.

„Angst ist die Botschaft: Eine Syberberg-Debatte in der Akademie im Osten Berlins". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. Oktober 1990.

Zimmer, Dieter: „Die Farbe Braun: Ignorant oder Wahnsinniger – zur Debatte um Hans Jürgen Syberberg in der Ost-Berliner Akademie". In: *Die Zeit*, 19. Oktober 1990.

Wirsing, Sibylle: „Deutsche Kisten: Ein Traum, was sonst: Syberbergs Berliner Nachkriegsmesse". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. Dezember 1990.

Buruma, Ian: „There's No Place Like Heimat". In: *The New York Review*, 20. Dezember 1990, S. 34 ff.

Baier, Lothar: „Eine ungeheuerliche Neuigkeit? Nachfragen zur Debatte um den Pamphletisten Syberberg". In: *Neue Rundschau* 102, 1991, S. 117–130.

Ross, Jan: „Der Dichter ist den Germanisten ausgeliefert: ‚Kleist, die deutsche Nation und die Kunst heute'. Ein Symposium in Frankfurt an der Oder". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. Oktober 1991.

„The Re-Emergence of an Elusive Director: Hans Jürgen Syberberg shows his past work and ponders his future". In: *New York Times*, 2. September 1992.

Helm, Siegfried: „Ein aristokratischer Kohlhaas im Kunstbetrieb auf der Suche nach seiner verlorenen Zeit". In: *Welt am Sonntag*, 6. September 1992.

Glotz, Peter: „Die Bewaffnung mit Identität: Eine Analyse des deutschen Normalisierungs-Nationalismus am Beispiel Hans-Jürgen Syberbergs". In: *Frankfurter Rundschau*, 22. Januar 1994.

Schümer, Dirk: „Pferdemist: Syberbergs Nietzsche in Weimar". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. Juni 1994.

Kilb, Andreas: „O Mensch! Gib acht! Deutsche Szene: Hans Jürgen Syberberg feiert Friedrich Nietzsche in Weimar". In: *Die Zeit*, 24. Juni 1994.

Koch, Gerhard R.: „Bußprediger als Mimose: Deutschestes Raunen – der Regisseur und Schriftsteller Hans Jürgen Syberberg wird sechzig Jahre alt". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8. Dezember 1995.

Douin, Jean-Luc: „19 mai 1982: La nuit messianique de Parsifal". In: *Le Monde*, 10. Mai 1997.

Detje, Robin: „Taugt der Text noch? Taugen wir? Hans Jürgen Syberberg stellt im Hamburger Bahnhof aus und filmt im Keller". In: *Berliner Zeitung*, 17. Oktober 1997.

Klümper, Kirsten: „Brecht-Haus: Nächte mit Denkern". In: *Berliner Zeitung*, 12. Februar 1998.

Kunckel, Susanne: „Pommern". In: *Welt am Sonntag*, 28. Oktober 2001.

Meyer, Michael: „Virtueller Weg nach Hause". In: *Ostseezeitung*, 26. Oktober 2001.

Voss, Katharina: „Filme für die freudlose Gesellschaft". In: *Tageszeitung*, 28. Mai 2003.

Winkler, Willi: „Unsere kleine Farm". In: *Süddeutsche Zeitung*, 3 Juni 2003.

Gest, Christina: „Nossendorfer Kirche ist live im Internet". In: *Demminer Zeitung*, 2. März 2004.

Holle, Gert: „Aus den Landeskirchen – 25. 02. 2004". In: *Glaube Aktuell*, 7. Mai 2004.

Weiterführende Webseiten

Paralipomena

aus Platzgründen entfallene Seiten und Webquellen	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2007/3.oktober.html

Parsifal

Das Ende des vielseitig verwendbaren Kundry-Kleides	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2006/11_November.html
Entwurfsvarianten DVD-Cover	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2006/23_Maerz.html
Kontakte Probenfotos	http://www.syberberg.de/Syberberg4/24_Maerz4.html
„und lachte"-Text	http://www.syberberg.de/Syberberg4/24_Maerz2.html

Die Nacht

Die Nacht I	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2006/3_November.html
	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2006/4_November.html
	http://www.syberberg.de/Syberberg3/J__P__Faye/Alles_Vergangliche/alles_vergangliche.html
Die Nacht II	http://www.syberberg.de/Syberberg1/Projekt_Nossendorf/N_als_poetischer_Ort/Nacht_II/hauptteil_nacht_ii.html
Die Nacht III	http://www.syberberg.de/Syberberg1/Projekt_Nossendorf/N_als_poetischer_Ort/Nacht_III/hauptteil_nacht_iii.html
Scheune	http://www.syberberg.de/Syberberg2/Berlin_1984_4.html
Bett	http://www.syberberg.de/Syberberg2/Berlin_1984_5.html
Kinderlieder	http://www.syberberg.de/Syberberg2/Die_Nacht_KinderliederQT.html
Die Nacht IV	http://www.syberberg.de/Syberberg1/Projekt_Nossendorf/N_als_poetischer_Ort/Nacht_IV/hauptteil_nacht_iv.html
Premiere beim Festival d'Automne	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2005/10_Maerz1.html
spielendes Paar	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2006/13_November.html
	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2007/20_oktober.html

Ein Traum, was sonst?

	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2006/13_November.html
S-Bahn	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2006/9_November.html
Traumsequenzen	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2006/10_November.html
alles Vergängliche …	http://www.syberberg.de/Syberberg3/Alltag_2001/Februar/februar.html
	http://www.syberberg.de/Syberberg1/Projekt_Nossendorf/N_als_poetischer_Ort/n_als_poetischer-ort.html
	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2005/Parislinks.html
vom Öffnen von Fenstern und Türen	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2007/23_November.html

Verwandte Webseiten

Küche

Küche 2000	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2003_1/6_Januar.html
Scotti bäckt in der wiedererstandenen Küche	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2005/4_Dezember.html

Weg zur Schule = Konsum-Abriss = Befreiung des Hofs

11., 12., 14., 15., 19. März	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2003_1/Maerz_Index.html
	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2003_1/18_Maerz.html
Das Pflaster	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2003_1/29_Maerz.html
Ansicht zur Kirche historisch	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2004/1_Mai.html
Hof – Vergleiche	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2007/26_Okt1.html
Hof – frei	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2003_1/3_April.html
Hof 2007 – grün	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2007/Hof-Weg.html

Kinderzimmer wiederhergestellt

	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2003_1/23_Oktober.html
Treppe	http://www.syberberg.de/24_Oktober.html

Monologe

Ausstellung Madrid: Un monólogo de 20 horas: 10 años, 5 libros, 1 mujer	http://www.syberberg.de/6_Maerz.html
	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2007/8_August.html
Monologebox fertig	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2006/13_Dezember.html

Oskar Werner

	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2003/Oskar_Werner1.html
letztes Polaroid	http://www.syberberg.de/Syberberg4_2003/14_Oktober.html
Homburg: Nun o Unsterblichkeit …	http://www.syberberg.de/Syberberg4/13_April3.html
Homburg: Ich will auf meine Güter gehen am Rhein	http://www.syberberg.de/Syberberg4/Homburg_OW.html

Empfohlene Webseiten

Nossendorf Estate

http://www.syberberg.de/Syberberg4_2006/11_Februar.html
http://www.syberberg.de/Syberberg4_2004/4_oktober.html
http://www.syberberg.de/Syberberg4_2004/4_Oktober1.html
bis http://www.syberberg.de/Syberberg4_2004/4_Oktober5.html
http://www.syberberg.de/Syberberg4_2004/9_Oktober04.html
Plakate http://www.syberberg.de/exibitionposter.html

Paris 2003: Syberberg – Paris – Nossendorf

http://www.syberberg.de/Syberberg4_2005/Parislinks.html
Öffnen des ersten Fensters http://www.syberberg.de/Syberberg4_2003_1/11_Mai.html
Paris und N. http://www.syberberg.de/Syberberg4_2003_1/13_Mai.html
Öffnen Fenster nach hinten HJS http://www.syberberg.de/Syberberg4_2003_1/10_Juli/10_juli.html

Kaphofentfernung (LPG) 2005 ehemaliger Park

http://www.syberberg.de/Syberberg4_2005/Oktober_Index.html
Die neuen Anlagen http://www.syberberg.de/Syberberg4_2005/16_Oktober05-vor.html
Das Fest http://www.syberberg.de/Syberberg4_2005/16_Oktober05-fest.html
N. als Versuch H. zu besiegen http://www.syberberg.de/Syberberg4_2005/16_November05.html

Neuhardenberg 2002/ Schleef-Hommage

http://www.syberberg.de/Syberberg4/EinarSchleef/einarschleef.html
http://www.syberberg.de/Syberberg4/26_August/26_august.html
http://www.syberberg.de/Syberberg4/September_Index.html
http://www.syberberg.de/Syberberg4/2_September.html
http://www.syberberg.de/Syberberg4/8_September1.html
Vergleich Neuhardenberg/ Nossendorf http://www.syberberg.de/Syberberg4/12_September1.html
http://www.syberberg.de/Syberberg4/10_September.html
http://www.syberberg.de/Syberberg4/11_September.html

Wini und Wolf

http://www.syberberg.de/Syberberg3/Winifred-Wagner/winifred-wagner.html
http://www.syberberg.de/Syberberg4_2007/24_Oktober07.html
http://www.syberberg.de/Syberberg4_2007/18_oktober.html
http://www.syberberg.de/Syberberg4/17_Juli.html
http://www.syberberg.de/Syberberg4/17_Juli1.html

Erstes Weihnachten wieder N. 2003

http://www.syberberg.de/Syberberg4_2003/19_Dezember.html
http://www.syberberg.de/Syberberg4_2003/2o_Dezember.html
http://www.syberberg.de/Syberberg4_2003/23_Dezember.html

Jahreswechsel nach Wiedererwerb 2002/03

http://www.syberberg.de/Syberberg4_2003_1/31_Dezember.html

Museum – Film 2007

http://www.syberberg.de/Syberberg4_2007/17_Dezember.html
http://www.syberberg.de/Syberberg4_2007/18_Dezember.html

Filme im Netz

Hitler/Nietzsche – Schleef http://www.syberberg.de/Syberberg2/Events_2003/uncut.html
sonstige Ausschnitte http://www.syberberg.de/Syberberg2/Syb2_index.html

Webcams im Netz

http://www.syberberg.de/Syberberg2/Nossendorf_Kirche/cams-march2004-off.html
http://www.syberberg.de/Syberberg4_2004/Maerz04_index.htm

Impressum

Herausgeber: Hans Jürgen Syberberg, Ursula Blickle Stiftung, Ursula Blickle/Kunsthalle Wien, Gerald Matt
Redaktion: Ilse Lafer
Gestaltung: Hans Jürgen Syberberg und MVD Austria – Michael Rieper, Christine Schmauszer, Mareile Tritthart
Texte: Gerald Matt, Hans Jürgen Syberberg, Hiroshi Arai, Rochelle Fack, Boris Groys, Ilse Lafer, Solveig Olsen
Recherche: Barbara Egger, Ilse Lafer
Webassistenz/www.syberberg.de: Martina Gessner
Übersetzung: Helga E. Syberberg, Hans Jürgen Syberberg, Manuel Chemineau, Theresa Haigermoser (Franz. – Dt.)
Lektorat: Wolfgang Astelbauer, Ilse Lafer

Schrift: Adobe Caslon
Papier: Munken Lynx 150 g/qm
Bildbearbeitung: MVD Austria – Michael Rieper, Christine Schmauszer, Mareile Tritthart
Druck: Holzhausen, Wien
Auflage: 2000 Exemplare

© 2008 Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal
Kunsthalle Wien
Hans Jürgen Syberberg, Nossendorf
Verlag für moderne Kunst Nürnberg
© 2008 für die abgebildeten Werke beim Künstler
© 2008 für die abgedruckten Texte bei den Autoren

Erschienen im
Verlag für moderne Kunst Nürnberg
Luitpoldstraße 5
D-90402 Nürnberg
Tel.: 0049-911-240 21 14
Fax: 0049-911-240 21 19

Alle Rechte, auch die der Übersetzung, der fotomechanischen Wiedergabe und des auszugsweisen Abdrucks, vorbehalten.

Printed in Austria
ISBN: 978-3-940748-12-6

Cover: Hans Jürgen Syberberg

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Vertrieb Großbritannien
Cornerhouse Publications
70 Oxford Street, Manchester M1 5 NH, UK
Tel.: 0044-(0)161-200 15 03, Fax: 0044-(0)161-200 15 04

Vertrieb außerhalb Europas
D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., New York
155 Sixth Avenue, 2nd Floor, New York, NY 10013, USA
Tel.: 001-(0)212-627 19 99, Fax: 001-(0)212-627 94 84

Ausstellungen

Ursula Blickle Stiftung: *Syberberg. Aus der Wagnerbox*
17. Februar – 30. März 2008

Ursula Blickle Stiftung

Ursula Blickle Stiftung
Leitung: Ursula Blickle
Kurator der Ausstellung: Gerald Matt
Kuratorische Assistenz/Projektleitung: Ilse Lafer
Presse: Katja Schroeder

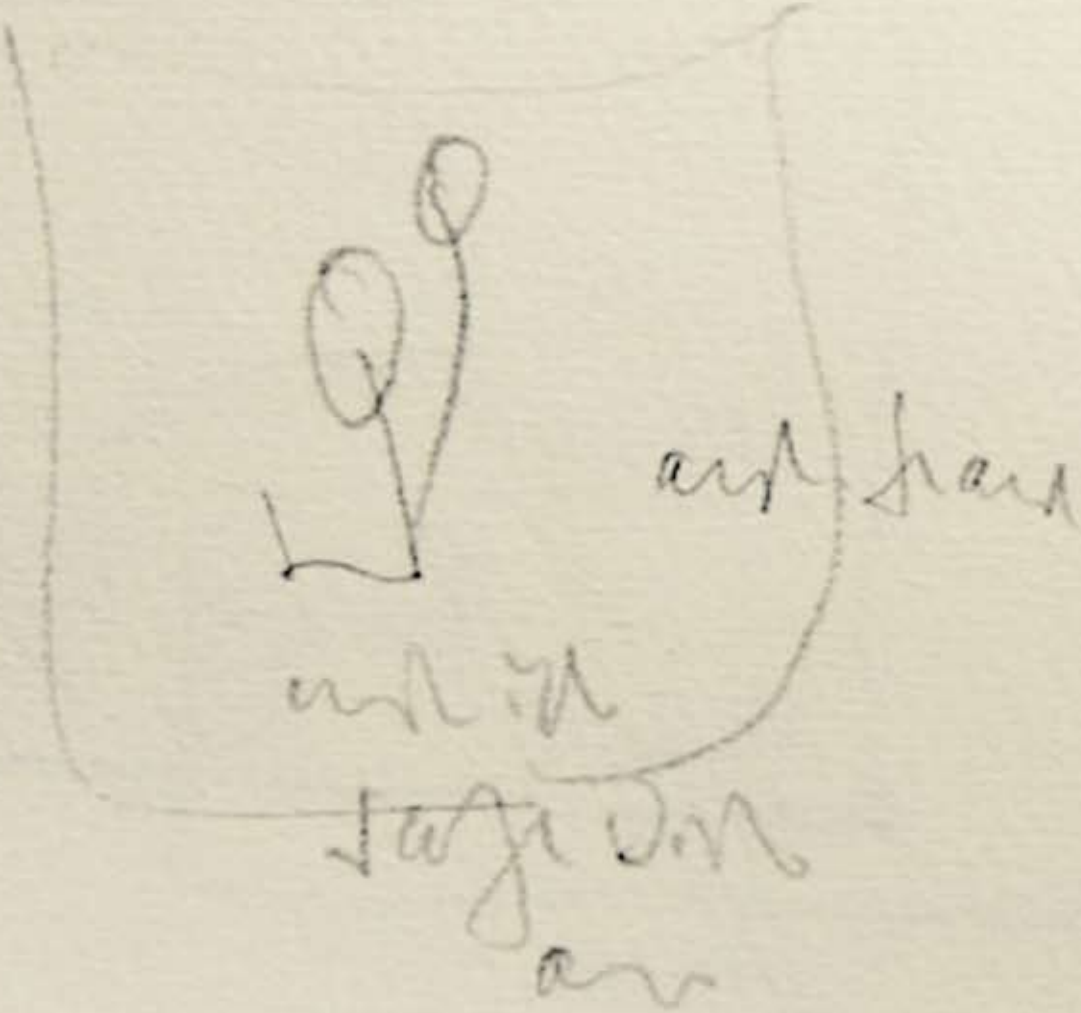
Kunsthalle Wien: *Syberberg/Clever. Die Nacht. Ein Monolog*
19. Februar – 30. März 2008

KUNSTHALLE wien

Kunsthalle Wien
Kurator: Gerald Matt
Kuratorische Assistenz/Projektleitung: Ilse Lafer
Produktionsleitung: Sigrid Mittersteiner
Technik: Johnny Dibosky
Presse/Marketing: Claudia Bauer & Team
Kunstvermittlung: Judith Silberer & Team
Ausstellungsgrafik: MVD Austria – Michael Rieper, Christine Schmauszer, Mareile Tritthart

Direktor: Gerald Matt
Geschäftsführung: Bettina Leidl
Leitender Kurator: Thomas Mießgang

Die Kunsthalle Wien ist die Institution der Stadt Wien für moderne und zeitgenössische Kunst und wird durch die Kulturabteilung MA 7 unterstützt.



http://www.sylvorberg.de/sylvorberg4_2004/4_dia.html

Tod