

Das Träumen des verlorenen Traums
- Zu H. J. Syberbergs *Demminer Gesänge* und *Nachtgesang*

Arai Hiroshi

0. Einleitung

Hans Jürgen Syberberg, einer der führenden Regisseure des Neuen Deutschen Films, setzt auch im Jahr 2025, im Alter von 90 Jahren, sein schöpferisches Schaffen fort. Obwohl er jener Generation angehört, die gemeinsam mit Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Volker Schlöndorff und Wim Wenders die Erneuerung des deutschen Nachkriegsfilms vorantrieb, blieb Syberberg stets eine isolierte



Erscheinung. Dies liegt daran, dass er nicht nur mit seinen Filmwerken – allen voran seinem Hauptwerk *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977) –, sondern auch in der Gesellschaftskritik seiner Schriften und Tagebücher den normativen Rahmen der deutschen Nachkriegsgesellschaft sprengte und beständig ein umstrittener Außenseiter blieb. In seinem Tagebuch vom 3. November 2025 nennt er sich selbst eine „verfluchte (maudit)“ Existenz, ganz so, wie Paul Verlaine einst Corbière, Rimbaud und Mallarmé bezeichnete. Diese Bezeichnung ist jedoch kein inhaltsleeres Etikett. Sie verweist auf die historische Tatsache, dass seine Kunst wiederholt aus der Mainstream-Filmindustrie und den kulturellen Institutionen ausgeschlossen wurde, und impliziert zugleich, dass eben dieser Ausschluss eine paradoxe Struktur besitzt, welche die Bedeutung seiner Werke vertieft.

In den letzten Jahren hat Syberberg zwei Filme veröffentlicht, die den Massenselbstmord in Demmin, einer Stadt nahe seinem Geburtsort Nossendorf, gegen Ende des Zweiten Weltkriegs zum Thema haben: *Demminer Gesänge* (2023) und *Nachtgesang* (2025). Ersterer wurde von den Internationalen Filmfestspielen Berlin abgelehnt, während der Regisseur letzteren persönlich zu einer Premiere nach Moskau begleitete. Diese beiden Werke verdeutlichen nicht nur inhaltlich, sondern auch hinsichtlich des tatsächlichen Aufführungsortes und ihrer Rezeption prägnant die aktuelle Position Syberbergs als „verfluchter“ Regisseur.

In diesem Vortrag wird versucht, diese beiden Werke in sein gesamtes Schaffen einzuordnen. Konkret soll untersucht werden, wie der Demmin-Zyklus die Syberbergschen Grundthemen des „Trauerns“ und des „Traums“ weiterentwickelt. Darauf aufbauend soll analysiert werden, welche künstlerische „Erlösung“ jener Vision des „Endes der Welt“ entgegengesetzt wird, die mit dem Film *Parsifal* (1982) begann – einer Landschaft aus historischen Katastrophenwunden und kultureller Verödung ohne „Mitte“ –, wobei sein gesamtes Wirken

einschließlich seiner Schriften und Tagebücher in den Blick genommen wird.

Zur Bedeutung des Titels dieses Vortrags sei hier ein kurzes Wort gestattet. Der Ausdruck „Das Träumen des verlorenen Traums“ ist auf drei Ebenen zu verstehen. Erstens verweist die Wendung „einen Traum träumen“ selbst auf eine Metastruktur. Syberberg erzählt nicht direkt von den Tragödien anderer oder von verlorenen Welten, sondern macht sich selbst zum Thema, wie er diese träumt. Das heißt, in diesem Ausdruck ist eine „autofiktionale“ Verdoppelung enthalten: ein Traum über den Traum, eine Trauer über die Trauer.

Zweitens bezieht sich der „verlorene Traum“ nicht nur auf bestimmte Tote oder historische Ereignisse. Er bezeichnet vielmehr, um die Worte des Malers Karl Schlösser zu gebrauchen, auf den später noch eingegangen wird, das einstige Leben und die einstige Kultur selbst, die als „Traumland“ gelebt wurden.

Drittens ist es der Kern von Syberbergs Versuch, diesen Verlust nicht durch rationale Geschichtsschreibung oder direkte Rekonstruktion, sondern durch den spezifischen Erkenntnisakt des „Träumens“ wieder einzufangen. Dieser Vortrag ist auch das Unterfangen aufzuzeigen, wie diese drei Bedeutungsebenen in den konkreten Werken *Demminer Gesänge* und *Nachtgesang* verwirklicht werden.

Wie Syberberg selbst die *Demminer Gesänge* definiert, ist am dichtesten in seinem Tagebuch vom 3. September 2025 festgehalten:

Demminer Gesänge. Es ist die Geschichte des /Jungen, der nach 80 Jahren zurückkommt. / Mit der Kamera in der Hand, all der Jahre dazwischen, / In die Stadt, die damals er brennen sah, in der letzten Schlacht des Krieges 1945 / Ohne Blut mit hunderten von Toten, in einer Welt die seitdem eine andere ist, / Die Stadt, noch immer ohne Zentrum, dieses wieder aufzubauen als Film, / Mit den Bewohnern singend den Fluch zu lösen, über allem. / Als filmisches Poem, in der Küche montiert des Hauses, aus dem er kam.

Diese Selbstdefinition nimmt alle Probleme vorweg, mit denen sich dieser Vortrag befasst – von Syberbergs Rückkehr als Heimatloser, dem Wiederaufbau der verlorenen „Mitte“, der Aufhebung des noch immer ungelösten „Fluchs“ bis hin zur autobiografischen Natur der Montage in der Küche von Nossendorf – und das in nur wenigen Zeilen. Die folgenden Kapitel können als Entfaltung dieser Bestimmung gelesen werden.

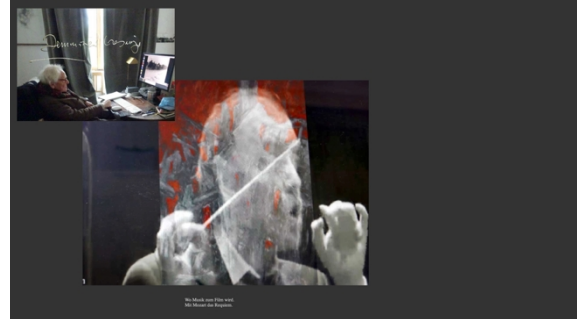


1. Demminer Filme

Demmin ist eine Kleinstadt in Mecklenburg-Vorpommern am Zusammenfluss von Peene, Trebel und Tollense. Anfang Mai 1945, beim Einmarsch der Sowjetarmee im Zuge des Zusammenbruchs der Ostfront, nahmen sich hunderte bis über tausend Bewohner das Leben; die genauen Umstände sind bis heute ungeklärt. Laut Emmanuel Droit, der zur DDR-Geschichte forscht (in seinem Werk *Die Suicides von Demmin*, japanische Ausgabe, S. 27-28), weicht das Ausmaß dieses Ereignisses zwischen den offiziellen Dokumenten und den Augenzeugenberichten voneinander ab. Jedoch zeige „ein Abgleich von Friedhofs- und Standesamtsregistern allein für den Monat Mai“, dass es über 500 Suizide durch „Ertrinken“ oder „Gift“ gegeben habe. Zudem seien „75 % davon Frauen, Heranwachsende und Kinder“ gewesen. Dieser Massenselbstmord war eine von vielen Tragödien, die sich gegen Ende des Krieges im Osten Deutschlands ereigneten, doch wurde er in der DDR aus dem öffentlichen Gedächtnis verdrängt und auch nach der Wiedervereinigung nicht ausreichend thematisiert. Für Syberberg ist Demmin ein Ort, der zutiefst mit persönlichen Erinnerungen verknüpft ist. Sein Heimatort Nossendorf lag nur acht Kilometer von Demmin entfernt. Nach der Niederlage 1945 wurde der väterliche Grundbesitz durch die Bodenreform unter der sowjetischen Besatzung zwangsenteignet und schließlich an Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaften (LPG) umverteilt bzw. neu aufgeteilt (Umverteilung/Neuaufteilung), was einer fundamentalen Zerstörung der gesellschaftlichen Struktur gleichkam. Nach dieser Erfahrung der Entwurzelung war die Familie 1947 gezwungen, nach Rostock überzusiedeln. Für ihn, der als Kind das Chaos und die Angst beim Einmarsch der Sowjetarmee gegen Kriegsende aus nächster Nähe miterlebte, ist die Tragödie von Demmin kein abstraktes historisches Faktum, sondern ein Ereignis, das sich untrennbar mit seinen eigenen Kindheitserinnerungen überschneidet. Eben diese schmerzliche persönliche Verbundenheit sollte ihn später zu seinem künstlerischen Projekt in Demmin führen - zu dem gewaltigen Versuch, die Landschaft der verlorenen Erinnerungen durch die Kunst zu rekonstruieren.

Demminer Gesänge ist ein Film, der um die Installationen kreist, die Syberberg in den Jahren 2015 und 2017 in Demmin realisierte. Um die Spezifik dieses Werkes zu erfassen, ist es notwendig, es aus zwei komplementären Perspektiven zu betrachten.

Erstens gilt es zu untersuchen, wie die beiden Installationen im tatsächlichen physischen „Raum“ umgesetzt wurden. Zweitens ist *Demminer Gesänge* als eine autonome filmische



Erfahrung zu betrachten. Dieses Werk ist nicht einfach ein sogenannter Dokumentarfilm, der lediglich die beiden Installationen aufzeichnet. Daher muss geklärt werden, was uns dieser Film als Film präsentiert. Wir erleben die Bewegung von Licht und Ton, die auf die Leinwand projiziert wird, unmittelbar als ein audiovisuelles „Ereignis“ im Hier und Jetzt. Dies ist nicht bloß eine „Reproduktion der Vergangenheit“, sondern kann als eine „andere Art von Realität“ bezeichnet werden. Folglich bedeutet die Analyse dieses Werkes nicht, die aufgezeichneten Objekte der Vergangenheit nachträglich zu bestätigen, sondern vielmehr offenzulegen, welche gegenwärtige Form das Dispositiv Film dem Thema des „Verlusts“ verleiht und uns vor Augen führt.

Was zunächst die tatsächlichen Installationen betrifft, so handelte es sich dabei um Versuche der Trauerarbeit und räumlichen Regeneration mit dem Marktplatz der Stadt als Schauplatz. Wie Syberberg selbst in seinem Tagebuch anmerkt, war dies eine Praxis, die an Joseph Beuys' Konzept der



„Sozialen Plastik“ erinnert. Das heißt, das Kunstwerk wurde nicht als etwas konzipiert, das im Museum oder auf der Leinwand eingeschlossen bleibt, sondern als ein Akt, der den realen sozialen Raum transformiert. Bei dem Projekt im Jahr 2015 installierte Syberberg Stoffprospekte (architektonische Kulissen) auf dem Marktplatz, um das Erscheinungsbild des einstigen, gegen Ende des Zweiten Weltkriegs zerstörten Platzes zu rekonstruieren. Zu diesem Projekt notierte Syberberg in seinem Tagebuch vom 27. August 2015 Folgendes:

Nach dem Fall der Mauern der Versuch dem / Marktplatz wieder sein Zentrum zu geben in Gestalt / des alten Rathauses, den historischen Grundriss / wieder zu entdecken.

Andererseits wurde im Jahr 2017 das Café Zilm, das sich einst an einer Ecke des Marktplatzes befand, ebenfalls mithilfe von Gerüsten und Prospekten provisorisch wiedererrichtet. Im Rahmen dieses Projekts namens „Café Zilm“ fanden in diesen Räumlichkeiten auch

Filmvorführungen statt. Das Vorführungsprogramm beschränkte sich nicht auf Syberbergs eigene Filme, sondern umfasste Werke wie Fritz Langs *Frau im Mond*, Andrei Tarkowskis *Andrej Rubljow*, Alexander Sokurows *Faust* sowie Aufnahmen des Konzerts des Mariinski-Theater-Orchesters in Palmyra. Ausgewählt wurden Werke, die eine



künstlerische Perspektive bieten, um die Tragödie von Demmin in der Gegenwart neu zu fassen. Dass hierbei mit Tarkowski und Sokurow zwei russische Regisseure ausgewählt wurden, darf nicht übersehen werden. Da der Massenselbstmord in Demmin unmittelbar durch den Einmarsch

der Sowjetarmee ausgelöst wurde, zeugt die Aufnahme russischer Filmemacher - die der Seite der Täter angehören - in das Vorführungsprogramm von der Haltung, die Erinnerung an einem Punkt anzunehmen, der über die simple Binarität von Täter und Opfer hinausgeht. Diese Haltung zieht sich auch konsequent durch Syberbergs spätere Entscheidung, die Premiere von *Nachtgesang* in Moskau stattfinden zu lassen. Im Tagebuch vom 1. Oktober 2017, während der Dauer der Veranstaltung, wird in Bezug auf die Vorführung von Tarkowskis Werk Folgendes notiert:

Aus Russland selbst nämlich Tarkowski/ / Rubliow mit der Geschichte von Krieg und / Vergewaltigung und Kunst, und dann am / Ende auch die FS Übertragung aus gerade / aus Palmyra, dem Kreuzungspunkt Europs / und des Morgenlandes, wo die Russen nun / J.S.Bach als Sieger mitbrachten aktuell. / Putin aber wusste als er nach Palmyra JSB / schickte, dass er den moralischen Sieg von / Stalingrad retten musste.

Der hier erwähnte „Bach in Palmyra“ bezieht sich auf jenes politisch stark inszenierte Konzert im Mai 2016, bei dem das russische Mariinski-Theater-Orchester in den Ruinen von Palmyra in Syrien zur Feier der „Befreiung“ vom Islamischen Staat Bach spielte. Im Anschluss an dieses Zitat aus dem Tagebuch überlagert Syberberg dieses Ereignis mit der Erinnerung an Demmin:

ach wären sie doch damals gekommen mit / Johann Sebastian Bach. Nur, da hätte ich ihn / nicht erkannt. Was alles musste das Leben / danach bringen, das zu verstehen. Aber die / Russen heute haben auch viel gelernt. Selbst / den Hohn aus Deutschland dafür heute zu / ertragen. Wenn sie nun als Sieger von Palmyra / mit Bach kommen.

Das von Tarkowskis *Andrej Rubljow* dargestellte Thema von „Krieg und Vergewaltigung und Kunst“, die politische Inszenierung Bachs in Palmyra und die Erinnerung an die



systematische sexuelle Gewalt durch sowjetische Soldaten in der Umgebung von Nossendorf im Jahr 1945 - all dies wird im Tagebuch vielschichtig miteinander verknüpft.

Dasselbe Motiv wiederholt sich in den Aufzeichnungen über den anderen russischen Film, der gezeigt wurde: Sokurows *Faust*. Syberberg hält im Tagebuch vom 10. Oktober 2017 Folgendes fest:

gestern

ein russischer Faust also - / in Demmin

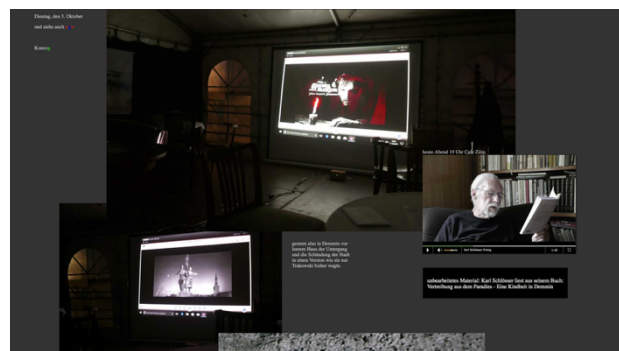
und es war als ob die Stadt noch mal / brenne so rot flammte das Licht durch die /
 offenstehenden Fenster
 in dem die Schändung eines / Mädchens eine zentrale Stelle / einnimmt. Mit teuflischem /
 Pakt.
 der Film folgt Goethes Anmerkungen, der viele Szenen / zwischen Teufel und Faust im
 Gebirge anzusiedeln / empfiehlt, im Theater nicht so eindringlich zu realisieren.
 was die beiden da / auszuhandeln haben, führt zur / Steinigung des Feufels
 so war es wie ein Gericht
 wenn in der Leben zeugenden / Urszene der Teufel sich das / Heilige höhrend und /
 schändend mitmisch
 und ab heute wird die Fassade des Hauses zum Cafe Zilm / wieder montiert. Vormittgas die
 innere / Untergrund-Folie und am Nachmittag dann die / historische Gestalt darüber.
 und wenn das Laub fällt, wird auch / der Turm wieder aus dem Fenster des / Hauses unten
 zu sehen sein.

Hier überlagern sich die Bilder der „Schändung eines Mädchens“ und der „brennenden Stadt“
 aus dem vorgeführten *Faust* - vermittelt durch das rote Licht, das durch die Fenster des
 Veranstaltungsortes in Demmin fällt - mit der Vision des Demmin von 1945, der Stadt, die am
 Vorabend des Massenselbstmords in Flammen stand. Die gegenwärtige Erfahrung der
 Filmbesichtigung wird so aufgezeichnet, als handele es sich um ein „Gericht“ über die
 historische Katastrophe der Vergangenheit. Und diese Beschreibung geht nahtlos über in den
 Bericht über die handwerkliche Arbeit der Gegenwart: den Wiederaufbau der Fassade des Café
 Zilm. Die Erinnerung an die Vergangenheit und das gegenwärtige Handwerk, Albtraum und
 Reparatur, Gericht und Regeneration - all dies wird ungetrennt in ein und dieselbe Handlung
 eingewoben.

Syberberg selbst fasst die Intention des gesamten Demmin-Projekts im Tagebuch vom 3. Oktober
 2017, im Anschluss an seine Beschreibung der Bilder in Tarkowskis Film, wie folgt zusammen:

so gehört es zum kathartischen Prozess / dieses Projekts, dass die Reinigung durch die /
 Schuldigen selbst zu leisten ist. Und wenn / es die anderen es nicht annehm durch /
 mangelndes Verstehen, werden sie noch
 etwas / brauchen, ihren Teil zu verstehen,
 bis die / Stadt wieder leben kann.

Worte wie „kathartischer Prozess“,
 „Reinigung“ und „durch die Schuldigen
 (Betroffenen) selbst“ zeugen von der
 fundamentalen Überzeugung, dass Trauerarbeit



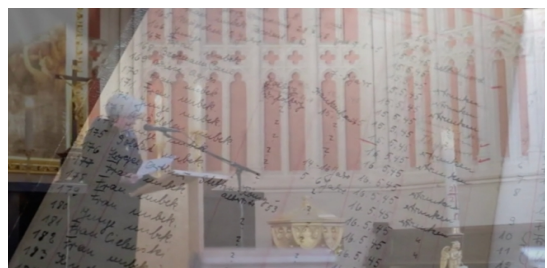
nicht von außen verordnet werden kann, sondern von den Einwohnern Demmins selbst an ihrem eigenen Ort geleistet werden muss. „Bis die Stadt wieder leben kann“ – dieser eine Satz markiert unmissverständlich das endgültige Ziel dieser Reihe von Versuchen, die von den Installationen auf dem Marktplatz über das Filmprogramm bis hin zu den späteren Werken *Demminer Gesänge* und *Nachtgesang* führt.

Syberberg nahm auch den Fernsehfilm *Romy: Anatomie eines Gesichts* (1965) in das Vorführungsprogramm auf. Dies ist eine Wahl, die nicht übersehen werden darf. Denn dieses Werk markiert den Wendepunkt, der die Geburtsstunde des gegenwärtigen „Syberberg“ ankündigt. Syberberg filmte ein Interview mit Romy Schneider für eine Fernsehsendung, doch weil ihr damaliger Ehemann, der tief in ihre Arbeit involviert war, in den Schnitt eingriff, konnte das Werk nicht vollendet werden. Genau diese Erfahrung führte zu Syberbergs Entschluss, ein unabhängiger Regisseur zu werden, der die Rechte an seinen eigenen Bildern besitzt. Die Entscheidung, Romy Schneider in Demmin zu zeigen, birgt die Geste der Rückkehr zum eigenen Ursprung in sich. Man erkennt, dass dieses Projekt bereits hier eine autobiografische Dimension beinhaltet.

Nun, der Film *Demminer Gesänge*, der diese beiden Projekte abbildet, weist inhaltlich eine dreifache Schachtelstruktur auf. Da ist zunächst das Tagebuch, das die Installationen beschreibt – dies kann den Installationen vorausgehen oder auch im Nachhinein reflektiert werden –, dann die tatsächliche Installation selbst, und schließlich Syberberg, der sein Tagebuch filmt. Das formal Spezifischste an diesem Film ist der häufige Gebrauch von Aufnahmen, in denen Syberberg selbst durch sein Online-Tagebuch scrollt. Das Bild von Texten, die über die Leinwand fließen, unterscheidet sich grundlegend von traditionellen filmischen Erzähltechniken und verleiht dem Werk einen autofiktionalen Charakter in dem Sinne, dass der Regisseur sich selbst zu einem Teil des Werkes macht.

Demminer Gesänge wurde bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin (Berlinale) eingereicht, jedoch wurde die Vorführung abgelehnt. Die Gründe für diese Ablehnung wurden offiziell nicht dargelegt. Dennoch wurde in den Medien (FAZ, Die Zeit sowie in der Filmzeitschrift *Artechock*) allgemein Zweifel an der Haltung des Festivals geäußert, das Werk eines Regisseurs, der in die deutsche Filmgeschichte eingegangen ist, so leicht hin zurückzuweisen. Diese Ablehnung liegt auf der Verlängerungslinie eines Musters, das sich in der Rezeptionsgeschichte von Syberbergs Werken stets wiederholt hat. Seine Werke waren aufgrund ihrer ideologischen Komplexität und politischen Ambivalenz oft Gegenstand institutioneller Ausgrenzung. Doch gerade diese Ausgrenzung bestätigte einmal mehr seine Position als „verfluchter“ Regisseur.

Der im Anschluss an die *Demminer Gesänge* veröffentlichte Film *NachtGesang* rückt, während



ersterer sich primär aus der Aufzeichnung der Installationen und Tagebuchbildern zusammensetzte, einen stärker musikalischen und rituellen Charakter in den Vordergrund. Das Werk besteht grob aus zwei Teilen. In der ersten Hälfte überlagern sich Bilder der Totenlisten und Aufnahmen von der Verlesung der Namen der Toten im Inneren der St.-Bartholomaei-Kirche gleich einer Mehrfachbelichtung. Die zweite Hälfte beginnt mit einer Aufnahme, in der Syberberg seine eigenen Hände filmt, wie er in den Totenlisten blättert. Daran schließen sich Bilder der Hitler-Puppe, die in seinem Hauptwerk Hitler, *ein Film aus Deutschland* verwendet wurde, Aufnahmen seiner Frau Helga Syberberg, Bilder der Ausstellung im Lübecker Speicher sowie Monologe von Syberberg selbst an. Selbstzitate der



Installationsaufnahmen aus den *Demminer*

Gesängen, Bilder von Syberberg selbst in seinem Tagebuch, das von Thomas Beck dirigierte Mozart-Requiem, das von Valery Gergiev dirigierte Deutsche Requiem von Brahms und schließlich ein in der Kirche von Nossendorf aufbewahrtes Kruzifix - jenes Zinnoberrot, das dem körperlichen und seelischen Leiden jener Darstellung beigefügt ist, weckt Erinnerungen an das von Karl Schlösser gemalte brennende Demmin, das in den *Demminer Gesängen* erscheint. Diese Bilder überlagern sich, tauchen auf und verschwinden wieder.

Die Struktur dieser zweiten Hälfte lässt sich als konkrete Realisierung einiger der bisher erörterten Argumente lesen. Erstens stellt die Selbstzitierung der Hitler-Puppe aus Hitler, ein Film aus Deutschland, der Ausstellungsbilder in Lübeck und der Installationsaufnahmen aus *Demminer Gesänge* eine konkrete Verwirklichung jenes doppelten Kreislaufs dar, der zuvor als die „Ringstruktur der Werke seit Parsifal“ und als die „Zirkulation der Selbstbetrachtung innerhalb eines einzigen Werks“ erörtert wurde. Hier manifestiert sich eine Struktur, in der Syberberg seine eigenen vergangenen Werke, Bilder seiner Frau sowie Abbildungen seiner selbst aus dem eigenen Tagebuch innerhalb des Films betrachtet.

Zweitens ist die Verbindung des „Leidens“, die zwischen dem Zinnoberrot des Nossendorfer Kruzifixes und Schlössers Gemälde des brennenden Demmin geknüpft wird, als eine visuelle Veranschaulichung des Parsifalschen Themas vom „Mitleid“ zu begreifen. Das körperliche und seelische Leiden, das die Kreuzigung Christi symbolisiert, sowie die Gluthitze und die „Trauer“, die die Stadt Demmin heimsuchten,



werden durch dasselbe Zinnoberrot miteinander verbunden. Dies ist eine der Antworten, die *Nachtgesang* auf visueller Ebene auf die später zu erörternde Frage der „Erlösung“ gibt. Drittens ist die filmische Bewegung des „Auftauchens und Verschwindens“ eine konkrete

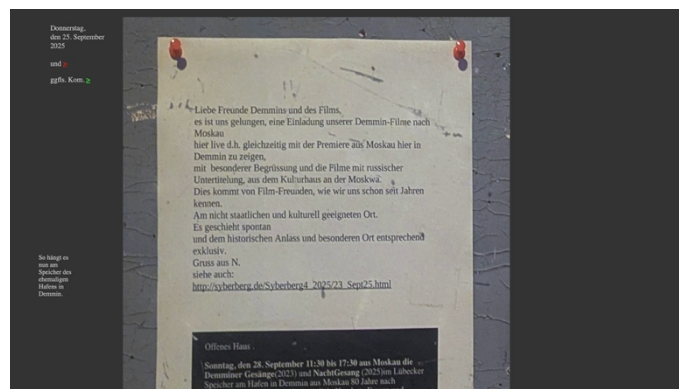
Manifestation der metaphysischen Beziehung zwischen Partitur und Musik sowie zwischen Namensliste und Toten, die später diskutiert wird. Das Bild erscheint auf der Leinwand nicht als fixierte Repräsentation, sondern als fließende Spur, durch die hindurch etwas – die Geschichte, die Toten, die eigene Schaffensgeschichte – evoziert wird. Es ist, als ob der „wache Traum“ selbst, den der Regisseur schaut, in Bilder gefasst worden wäre. Das filmische Wirken als ein „geteilter innerer Raum“ findet hier bereits seine Verwirklichung. Ferner ist bei diesem Werk besonders bemerkenswert, dass Syberberg den Film persönlich für eine Premiere nach Moskau brachte. Der Akt, eine deutsche Tragödie aus der Endphase des Krieges in der russischen Hauptstadt aufzuführen, trägt unverkennbar eine politische Bedeutung in sich. Dies darf jedoch nicht als simple Provokation, sondern vielmehr als ein Akt verstanden werden, der die Demarkationslinien zwischen Täter und Opfer, zwischen Erinnerung und Vergessen bewusst verwischt. Der Kontrast zwischen der Ablehnung der Vorführung in Berlin und der Premiere in Moskau legt nahe, dass die Rezeptionssituation dieser beiden Werke selbst einen Teil der Syberbergschen Problematik darstellt.

2. Der Demmin-Zyklus

Um den Demmin-Zyklus zu verstehen, ist es notwendig, ihn nicht als isoliertes Einzelwerk zu betrachten, sondern ihn innerhalb der gesamten Filmografie Syberbergs zu verorten. Von besonderer Bedeutung ist hierbei die Beziehung zu den zwei Vorläuferwerken *Die Nacht* (1985) und *Ein Traum, was sonst?* (1994).

Die Nacht ist ein etwa sechsstündiges Monolog-Werk, das im Zentrum aus der Rezitation von Edith Clever besteht. Durch die Collage aus Wagners Briefen, *Tristan und Isolde* und anderen Texten wird der kulturelle und geistige Verfall Deutschlands unter der Metapher der „Nacht“ dargestellt.

Ein Traum, was sonst? hingegen ist ein Werk, das 1994, unmittelbar nach der deutschen Wiedervereinigung, veröffentlicht wurde; sein Titel ist einer Replik aus Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* entnommen. In diesem Film, der mit einem fast zwanzigminütigen Schweigen beginnt, werden über das Gesicht von Edith Clever sukzessive Bilder einer idyllischen ländlichen Szenerie, einer in Ruinen liegenden Stadt und alte Fotografien, die an das höfische Leben erinnern, überlagert. Gebrochen wird diese Stille durch das Rauschen, das aus einem Radio dringt: die Meldung über die Besetzung Aachens durch die amerikanische



Armee gegen Ende des Zweiten Weltkriegs, Goebbels' Rede in Görlitz kurz vor Kriegsende, das Dröhnen von Kampfflugzeugen und Fliegeralarm. Das zu Beginn platzierte Bild von Erde und Schaufel evoziert die Vorstellung eines Umgrabens der Geschichte.

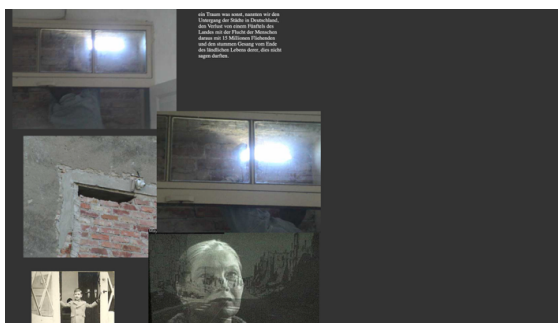


Dieser Film setzt sich aus Zitaten mehrerer Texte zusammen: Euripides' Tragödien *Hekabe* und *Die Troerinnen*, Goethes *Faust* sowie Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, der dem Film den Titel gab. Hekabe, die nach dem Fall Trojas ihren Ehemann und ihre Söhne verliert und als Sklavin verschleppt wird. Eine Mutter, ein Opfer von Krieg und Staatsmacht,

deren Tochter Polyxena am Grab Agamemmons geopfert wird und die mit dem Leichnam ihres jüngsten Sohnes Polydoros konfrontiert wird. Die Figur der Hekabe, von der es in einer Überlieferung heißt, sie habe sich in einen Hund verwandelt, weist zudem eine Kontinuität zu *Penthesilea* auf. Darüber hinaus lässt Syberberg in der von Clever gespielten Frau auch die Gestalt der Antigone innewohnen: Antigone als jene, die es dennoch wagt, die von der Staatsmacht verbotene Klage auf sich zu nehmen. Eine weitere Figur, die sich mit diesen mythischen Frauen kreuzt, ist Marion Dönhoff, die als Komtess auf Schloss Friedrichstein in Ostpreußen geboren und aufgewachsen ist. Sie, die nach dem Krieg als Journalistin für die Zeit wirkte und auch eine Widerstandskämpferin gegen die Nationalsozialisten war, verlor durch Hitlers Krieg ihre ostpreußische Heimat. Dönhoff als Heimatvertriebene ruft zugleich die Erinnerungen Syberbergs selbst wach, dessen Heimat Nossendorf in Pommern, ebenfalls ein Teil Preußens, liegt. Hekabe, Antigone, Dönhoff – was diese Figuren miteinander teilen, ist das „Recht zu trauern“, das heißt der Akt, den Verlust durch den Krieg als Tragödie weiterzuerzählen.

Bemerkenswert ist die Selbstkommentierung, die Syberberg zu diesem Film hinterlassen hat. In seinem Nossendorfer Tagebuch vom 9. Oktober 2003 schreibt er:

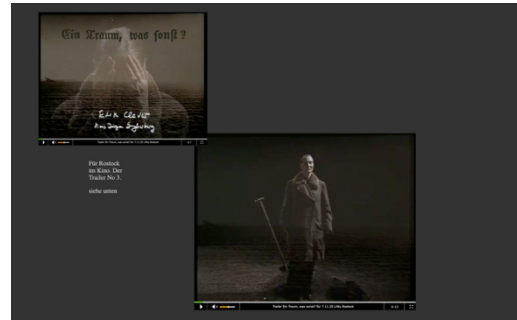
ein Traum was sonst, nannten wir den / Untergang der Städte in Deutschland, / den Verlust von einem Fünftels des / Landes mit der Flucht der Menschen / daraus mit 15 Millionen Fliehenden / und den stummen Gesang vom Ende / des ländlichen Lebens derer, dies nicht / sagen durften.



Was hier als „ein Traum, was sonst“ bezeichnet wird, ist das Problem der Fähigkeit Deutschlands, die selbst erlittene Tragödie zu artikulieren – eine Fähigkeit, die durch den Krieg verloren ging. Wie schon im Vorgängerwerk *Die Nacht* präsentiert Syberberg auch in diesem Werk sich selbst als

Kunstwerk. Denn die Tragödie des Zweiten Weltkriegs ist zugleich seine eigene Erfahrung, da er die Vertreibung aus Nossendorf durchlebte. In diesem Film, der den krönenden Abschluss der „Monolog“-Reihe bildet, wird die Kunst des Verlusts unmittelbar zur Kunst der Erinnerung. Beethovens *Pastorale*, die den gesamten Film durchzieht, fungiert als eine Musik, die das Zeitalter der von der Moderne zerstörten idyllischen Kultur zurückruft, mithin als „die noch einmal beschworene Musik, in der die Erinnerung Kunst werden kann“ (Programmheft zu *Ein Traum, was sonst?*, S. 9).

Die Themen, die Syberberg in *Ein Traum, was sonst?* explorierte – die Erinnerung als ein „Umgraben“ mit Schaufel und Erde, die Stellvertretung des „Rechts zu trauern“ durch mythische Frauen, der „stumme Gesang“ derer, die nicht sprechen durften, der „traumartige Raum“, um die deutsche Tragödie sowohl aus der Perspektive der Täter als auch der



Opfer zu erzählen, und schließlich die Stützung der Erinnerung durch die Musik –, all diese Themen sind ungeschmälert, jedoch auf eine wesentlich konkretere und ortsgebundener Weise in die Praxis des Demmin-Zyklus eingeflossen. Die Rückrufung des einstigen Stadtbildes durch die Stoffprospekte auf dem Marktplatz ist nichts anderes als ebendiese Geste des „Umgrabens“. Die Verlesung der Totenlisten im *Nachtgesang* ist ein Versuch, „denen, die nicht sprechen durften“ – den hunderten Bewohnern, die im April 1945 in Demmin den Freitod wählten –, eine Stimme zu verleihen. Und die Verwendung der Requiems von Mozart und Brahms in demselben Werk ist eine weitere Realisierung von Syberbergs eigener Musik-Film-Theorie von der „noch einmal beschworenen Musik, in der die Erinnerung Kunst werden kann“.

Obwohl der Demmin-Zyklus Selbstzitate aus diesen Vorläuferwerken enthält, rekonstruiert er die beiden Themen „Trauern“ und „Traum“ in einem neuen historischen Kontext. Befanden wir uns in *Die Nacht* noch in der Dunkelheit des historisch-kulturellen Verfalls, so wird im *Nachtgesang* Syberbergs eigene Trauer über konkrete historische und autobiografische Fakten zum Film; wie ein Musikstück wird diese Trauer in unserer eigenen inneren Welt beim Betrachten geteilt und formt dort auf lebendige Weise gleichartige Empfindungen.

Syberberg fasste im Jahr 2025 den Plan, den *Demminer Gesängen* und dem *Nachtgesang* unter Verwendung des Vorspiels zu R. Wagners Oper *Parsifal*, die er 1982 verfilmt hatte, einen neuen Prolog hinzuzufügen. Dieses Vorhaben ist keine bloße editorische Revision, sondern ein Akt der Rekonstruktion des Gesamtbildes seines schöpferischen Wirkens.

Parsifal ist einer der international bekanntesten Filme in Syberbergs Œuvre und ein Werk, das durch die Gralslegende hindurch die Frage der „Erlösung“ (Erlösung) in den Mittelpunkt stellt. Indem das Vorspiel dieses Films an den Anfang des Demmin-Zyklus gesetzt wird, bildet die über 40-jährige schöpferische Tätigkeit von 1982 bis 2025 einen geschlossenen Kreis. Das heißt, die im Prolog von *Parsifal* präsentierte Vision des „Weltendes“ wird mit der

konkreten historischen Katastrophe des Massenselbstmords in Demmin verbunden; dadurch vollendet sich ein Zyklus, an dessen Ende – jenseits der Trauer – nach einer künstlerischen „Erlösung“ gesucht wird.

Ein weiteres wichtiges Thema, das Syberbergs Werke durchzieht, ist das Problem von Verlust und Wiederherstellung der „Mitte“ (Mitte). Hierbei ist an das klassische Werk *Verlust der Mitte* (1948) des Kunsthistorikers Hans Sedlmayr zu erinnern, bei dem Syberberg selbst an der Universität München studierte. Sedlmayr leitete in diesem Buch die Diagnose des „Verlusts der Mitte“ als Resultat einer Gesamtschau verschiedener Symptome der modernen Kunst ab. Die Kunst sei in jeglicher Hinsicht „exzentrisch“ geworden und entferne sich vom Menschlichen sowie vom Maß der Mitte. Diese Tendenz beschränke sich nicht nur auf die Sphäre der Kunst, sondern sei nichts anderes als der symbolische Ausdruck einer allgemeinen Abkehr des Menschen von der „Mitte“.

Syberbergs Geste, dem Marktplatz in Demmin wieder ein „Zentrum zu geben“, bewegt sich exakt in der Verlängerung dieser Sedlmayrschen Problematik. Sie erschöpft sich nicht in der Wiederherstellung eines physischen urbanen Raums, sondern ist ein symbolischer Akt, der auf die Rückgewinnung einer kulturellen und geistigen „Mitte“ abzielt.

Dieses Problem der „Mitte“ ist in Syberbergs Tagebüchern eng mit den Reflexionen über den Wiederaufbau des Berliner Schlosses verknüpft. Dem Schloss, das auf dem Gelände des abgerissenen Palastes der Republik in Ost-Berlin als Humboldt Forum wiedererrichtet wurde, steht Syberberg äußerst kritisch gegenüber. In seinem Tagebuch vom 9. April 2022 verurteilt er das wiederaufgebaute Schloss, auch Humboldt Forum genannt, hart als „dem langweiligen Flop No1 eines peinlich gewordenen Schlosses“. Auf dieser Linie fortfahrend, greift er die Wagner-Ausstellung im Deutschen Historischen Museum auf und schreibt Folgendes:

RW ohne Musik / und ohne Raum müsste hier gesagt werden / mehr als was jedes einschlägige Buch wohlfeiler und bequemer kann

Für Syberberg sind sowohl das wiederaufgebaute Schloss als auch die Wagner-Ausstellung Symptome einer institutionalisierten Kultur, die die „Mitte“ keineswegs wiederherstellt, sondern sie vielmehr aushöhlt. Dem setzt er sein eigenes Gegenmodell entgegen:

Abseits der subventionierten Kulturindustrie gehe es darum, „aus der Brache / des Urgrunds die Töne und / Bilder neu finden in zum / höchsten und gereinigten / Anspruch, neu aus den / Endzeiten und des Nichts / beschiedener Epiphanien“.

Zugleich ist daran zu erinnern, dass Syberbergs Interesse am Berliner Schloss kein Interesse ist, das erst in jüngster Zeit plötzlich aufgekommen wäre. In *Die Marquise von O...* (1989) hatte Syberberg bereits das zur



Ruine verfallene Berliner Schloss als Bühnenhintergrund installiert und davor die Schattenschnitte der Standbilder der Schwestern Luise und Friederike (1797) platziert. Wenn er im Tagebuch von 2024 an die verlorenen Gemälde Friedrichs und an Königin Luise erinnert, kehrt er zu Gestalten zurück, mit denen er sich seit mehr als dreißig Jahren kontinuierlich auseinandersetzt. Das Verlangen nach der „Mitte“ war ein beständiges Thema, das sein Schaffen durchzieht.

Andererseits tritt im Tagebuch vom 5. Februar 2024 in Bezug auf dasselbe Schloss eine andere Facette zutage. Syberberg gedenkt der verlorenen Gemälde Caspar David Friedrichs - Werke, die seit 1945 als verschollen gelten - und erwähnt, dass diese einst nach dem Tod der Königin Luise auf Wunsch ihrer Tochter in das Berliner Schloss aufgenommen worden waren. Sodann stellt er die Frage: „Wofür wäre es sonst noch mal gebaut. Uns allen zu Gedächtnis. Auch den Gästen der Stadt.“ Hier wird das Schloss nicht als die physische Kultureinrichtung des Humboldt Forums aufgefasst, sondern als jener Ort, an den die verlorenen Erinnerungen von Natur aus hingehören, mithin als „Mitte“ im wahrsten Sinne des Wortes. Bemerkenswert ist ferner, dass dieser Tagebucheintrag nach Erwähnungen von Kleist und C. D. Friedrich mit folgendem Passus schließt:

Und warum CDF (Friedrich) wieder auftauchte und wann und heute / so wichtig, mit der Markierung in den Seiten mit der / Premierenkarte zu Parsifal in Berlin, der Akademie, vor 40 / Jahren.

Die verlorenen Gemälde Friedrichs, das Berliner Schloss und die Premierenkarte von Parsifal - all dies wird im Tagebuch durch einen Assoziationsfaden miteinander verknüpft. Hierin lässt sich die geistige Wurzel jenes Konzepts erkennen, den *Demminer Gesängen* das *Parsifal-*Vorspiel als Prolog voranzustellen. Die Wiederherstellung der „Mitte“ bedeutet nichts anderes, als die Erinnerungen an die verlorenen Dinge dorthin zurückzurufen, wo sie ursprünglich hingehören. Genau dies war der Akt, den Syberberg auf dem Marktplatz von Demmin zu vollziehen suchte.

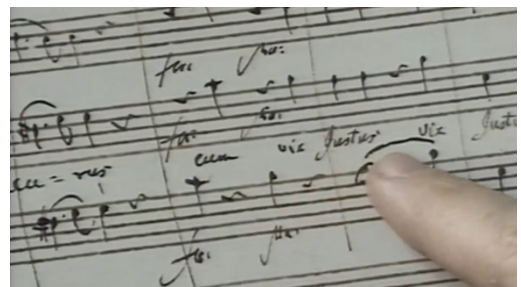
3. Trauern und Traum

Bei der Erörterung des „Trauerns“ bei Syberberg erweist es sich als fruchtbar, die intellektuelle Tradition der „Trauerarbeit“ im deutschsprachigen Raum kurz zu skizzieren. Der von S. Freud in *Trauer und Melancholie* (1917) formulierte Begriff der „Trauerarbeit“ sowie die Fragen, die Alexander und Margarete Mitscherlich in *Die Unfähigkeit zu trauern* (1967) an die deutsche Nachkriegsgesellschaft richteten, bilden einen wesentlichen Hintergrund für das Verständnis von Syberbergs Werk. Gleichwohl lässt sich Syberbergs „Trauern“ nicht auf einen psychoanalytischen Rahmen reduzieren. Vielmehr nimmt es als ein ästhetischer und zugleich politischer Akt eine ganz eigene Form innerhalb des Kunstwerks an. Das Gedenken an die Toten von Demmin suggeriert, dass die „Unfähigkeit zu trauern“ im Nachkriegsdeutschland noch immer nicht überwunden ist, und stellt zugleich den Versuch eben dieser Überwindung dar. Die Verlesung der Totenlisten im *Nachtgesang* ist ein Unterfangen, durch den elementarsten Akt der Trauer – das Rufen der Namen – dem Vergessen Widerstand zu leisten.

Hierbei gewinnt die Verwendung des Requiems eine entscheidende Bedeutung. Die Requiems von Mozart und Brahms sind christliche Gebete für die Verstorbenen und zugleich die erhabensten Formen des Gedenkens in der Tradition der westlichen Musik. Die Kombination aus dem schlichten Akt der Namensverlesung und der hochgradig stilisierten musikalischen Form des Requiems lässt sich als Versuch begreifen, eine Brücke zwischen der Konkretheit der einzelnen Toten und der Universalität des Traueraktes zu schlagen.

Diese metaphysische Dimension ist kein von außen herangetragenener Interpretationsrahmen. In *Die Nacht* lässt Syberberg Edith Clever das Höhlengleichnis aus dem siebten Buch von Platons *Politeia spielen*. Die Gefangenen glauben, die Schatten an der Höhlenwand seien die Realität, doch die wahre Wirklichkeit (die Idee) liegt außerhalb der Höhle. Der Gefangene wird von seinen Fesseln befreit, tritt aus der Höhle und erblickt die wahre Wirklichkeit – indem Syberberg dieses berühmte Gleichnis in sein Werk integriert, macht er das philosophische Fundament seines eigenen Tuns innerhalb des Werks explizit. Aus einer anderen Perspektive betrachtet, ließe sich sagen, dass das Höhlengleichnis auch ein Gleichnis der „Erlösung“ ist. Der Gefangene wird, wenn auch nur flüchtig in der Erinnerung (Anamnesis), von seinen Fesseln befreit und aus der Schattenwelt in die wahre Wirklichkeit geführt. Vor dem

Hintergrund der Verlesung dieses Höhlengleichnisses weist die Kombination von Namensverlesung und Requiem eine strukturelle Gemeinsamkeit mit der Videoarbeit *Mozart Requiem mit dem Finger gelesen* auf, die Syberberg 1997 als Teil seiner Installation *Höhle der Erinnerung* auf der *documenta X* in Kassel schuf.



In diesem Werk sieht man lediglich die Bewegung eines Fingers, der die Partitur des Mozart-Requiems synchron zur erklingenden Musik nachzeichnet. Was hier aufgeworfen wird, ist eine metaphysische Frage. Nämlich die Frage: Wird die Musik anhand der Partitur reproduziert, oder ist die Musik in die Partitur eingeschrieben? Die Partitur ist nicht die Musik selbst, sondern ihre Niederschrift (ihre Spur). Doch wenn wir die Partitur mit dem Finger nachfahren und sie als Musik hören, berühren wir durch die materielle Spur der Partitur hindurch die Musik selbst.

Die Verlesung der Totenlisten im *Nachtgesang* weitet diese Struktur auf die Verstorbenen aus. Jeder einzelne Name, der in der Totenliste verzeichnet ist, ist für sich genommen nur eine Zeichenfolge. Wenn er jedoch durch die Verlesung klanglich artikuliert wird, erhebt sich der Name über ein bloßes Zeichen hinaus zu einer Spur der Existenz eines einst lebenden Menschen. So wie das Mozart-Requiem durch die Partitur hindurch als Musik erklingt, so wird der Name des Toten durch die Liste hindurch wieder als ein menschliches Wesen zurückgerufen. Wo sind die Toten? In dieser physischen Welt existieren sie nicht mehr. Der Name auf dem Papier der Liste ist nicht der Tote selbst. Doch der Akt der Verlesung ruft durch diesen Namen den Toten - das Wesen des Toten selbst - hervor. Es ist exakt dieselbe Struktur, in der die nicht präsente Musik dadurch entsteht, dass man die Noten der Partitur mit dem Finger nachzieht.

Hierin lässt sich ein Widerhall der platonischen Metaphysik ausmachen. Bei Platon wird die wahre Wirklichkeit (die Ideen) nicht direkt durch rationale Schlussfolgerungen begriffen, sondern durch die „Wiedererinnerung“ (Anamnesis) erfasst. Die Seele hat die Ideen einst geschaut, sie aber durch den Eintritt in den Körper vergessen. Die künstlerische Erfahrung ist eben jenes Wirken, das dieses Vergessen durchbricht und die wahre Wirklichkeit wieder in Erinnerung ruft. Ohne Furcht vor Missverständnissen ließe sich sagen: Syberbergs Akt des „Träumens“ ist womöglich eine andere Form dieser platonischen Anamnesis. Wenn wir die Totenliste verlesen oder die Partitur mit dem Finger nachfahren, erinnern wir uns durch die materielle Spur hindurch an eine wahre Wirklichkeit, die über diese Spur hinausgeht. Diese metaphysische Dimension ist unmittelbar mit der Frage der „Erlösung“ verbunden, die später erörtert wird.

All diese zuvor genannten Punkte werden von Syberberg selbst bestätigt. In seinem Tagebuch vom 15. September 2025 blickt er auf die konsistente Methodik seines Schaffens wie folgt zurück:

Wenn Winifred Wagner, die alte freund Hitlers, spricht 5 Stunden - ohne Hitler im Bild, / wenn ein Koch erzählt von dem König in den Schlössern Ludwigs - ohne künstliches Licht, / Ein Monolog mit Bomben in den Städten - ohne Bilder der Explosionen. / Parsifal ohne RW wie sonst. / Hölderlin, Kleist ohne nichts / als ihn in dem, was sie hervorbringt, 6 Stunden im Dunkeln >Die Worte selbst.

Hier verdeutlicht Syberberg sein Verständnis, dass seine früheren Werke beständig durch das Wort selbst geformt wurden, ohne jenes „Zentrum“ zu reproduzieren, das visuelle Spektakel erzeugt. Zudem drückt er sich im Tagebuch vom 19. Dezember 2024 über *Die Nacht* folgendermaßen aus: „So wurden die Worte zum Raum und die Töne der Musik zu Bewegungen 5 Stunden und zweimal mit Einführungen in unserer realen Welt vor den zwei Teilen des Ganzen.“ Diese Konsistenz bleibt auch im *Nachtgesang* gewahrt. Im Tagebuch vom 15. September 2025 beschreibt er die Struktur von *Nachtgesang* prägnant wie folgt:

Und nun hunderte von Namen und / die Umstände ihres Todes – gelesen im leeren / Raum einer Kirche, von namenlos sich / abwechselnden Stimmen in der Ferne. Zu / lesen die Umstände ihres Auffindens mit / der Hand geschrieben, und dann Musik / des Todes in Chören. Aus.

Bilder aus unsichtbaren Instrumenten / die das festhalten – einfach so von / verschiedenen Seiten. Aneinander gefügt.

Diese Beschreibung zeigt, dass Syberberg die zuvor erörterte metaphysische Beziehung zwischen Partitur und Musik im *Nachtgesang* selbst in die Praxis umsetzt. Die Formel der „Bilder aus unsichtbaren Instrumenten“ beglaubigt in Syberbergs eigenen Worten die strukturelle Homologie zwischen dem Akt, die Musik durch die Spur der Partitur zu berühren, und dem Akt, die Toten durch die Spur der Namensliste ins Leben zurückzurufen.

Von hier aus möchte ich versuchen, den Demmin-Zyklus mit dem Begriff der „Autofiktion“ als Schlüssel zu entschlüsseln. Mit der Verwendung dieses Begriffs muss jedoch behutsam umgegangen werden. In der Literaturtheorie wird Autofiktion gewöhnlich als eine Form verstanden, die das eigene Leben als Material nimmt und dieser Erzählung fiktionale Operationen hinzufügt. Es ist eine Schreibweise, die die Erfahrung des Autors selbst als Kern hat, während sich auf der Ebene der Ereignisse Fakt und Fiktion vermischen. Das heißt, die Fiktionalisierung autobiografischen Materials bildet ihren Kern.

Betrachtet man den Demmin-Zyklus unter der Prämisse dieser gängigen Definition, scheint sie auf den ersten Blick nicht zuzutreffen. Installationen, Tagebücher, die Teilnahme der Bewohner, die Verlesung der Totenlisten, das Requiem, reale Schauplätze – all dies sind real existierende Materialien; es gibt weder fiktionale Episoden noch erfundene Figuren. Oberflächlich betrachtet trägt das Werk vielmehr einen dokumentarischen Charakter. Hierbei muss jedoch auf einen Punkt aufmerksam gemacht werden. Einst wurde der Film mitunter als ein Apparat verstanden, der die Welt transparent ausschneidet. In der gegenwärtigen Filmtheorie ist diese naive Auffassung des Films jedoch längst widerlegt. Da er durch Montage, Perspektive, Selektion und Ton konstruiert wird, ist selbst der Dokumentarfilm als

solcher ein Unterfangen, das eine eigene Werkwelt konstituiert. Diese Erkenntnis deckt sich vollkommen mit Syberbergs eigenem Filmverständnis - der Auffassung des Films als „inneres Welttheater des Menschen“ -, das später noch ausführlich erörtert wird.

Syberberg selbst nennt den Demmin-Zyklus genau in diesem Sinne eine „Fiktion“. In seinem Tagebuch vom 20. November 2023 stellt er fest: „So ist dieser Film von den Demminer Stimmen eine Fiktion geworden.“ und notiert weiter:

Wenn wir also mit einiger Erfahrung in dem, / was man Dokumentarfilm nennt und was als / Spielfilm gehandelt wird, auch in sich / entwickelnder Form und Technik, also anderen / Möglichkeiten, und wozu, nun uns nochmal / aufmachen zu etwas Anderem und das nun / vorstellen an zentraler Stelle, aus solchen / Vorstufen, braucht es ein paar Worte zu sagen, / was das denn ist.

Wenn er hier von „Fiktion“ spricht, meint er damit keine „Fiktion“ (im Sinne von Erfindung) in der herkömmlichen Bedeutung. Sein Verständnis ist, dass selbst die Aufzeichnung von Fakten als eine Werkwelt in Erscheinung tritt - als eine durch das Innere des Autors selbst rekonstruierte Werkwelt -, und in diesem Sinne eine „Fiktion“ ist. Die Unterscheidung zwischen Dokumentarfilm und Fiktion wird hier nicht auf der Ebene des Materials im Sinne von „Aufzeichnung oder Kreation“ neu gezogen, sondern auf der Ebene der Konstruktion: „Werden Fakten als Fakten aneinandergereiht, oder werden Fakten in eine Werkwelt integriert?“.

Die entscheidende Operation, die diese Transformation in eine Werkwelt ermöglicht, ist das Eintreten des Autors selbst in das Innere des Werks. Solange der Autor in der Haltung verharret, außerhalb zu stehen und Fakten aufzuzeichnen, verbleibt das Werk in der Kategorie des Dokumentarfilms. Doch wenn der Autor selbst in das Innere des Werks eintritt, werden die aufgezeichneten Fakten als eine „durch das Innere des Autors selbst konstituierte Werkwelt“ reorganisiert. Diese Geste ist als die fundamentalste Bedeutung der „Geste der Selbstinklusion“ zu verstehen, die in diesem Abschnitt später ausführlich behandelt wird. Sie ist keine bloße technische Wahl, sondern die entscheidende Operation, die den Dokumentarfilm ontologisch in eine Fiktion verwandelt.

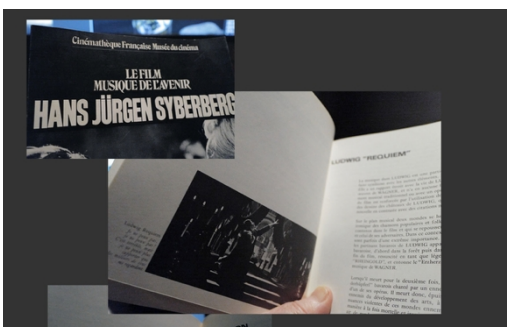
Folglich ist die Autofiktionalität im Demmin-Zyklus nicht als „Fiktionalisierung autobiografischen Materials“ wie in der gewöhnlichen Autofiktion zu verstehen, sondern als eine Operation in entgegengesetzter Richtung: „Fakten als Material zu nehmen und sie als die eigene Werkwelt des Autors zu rekonstruieren.“ Fakten bleiben Fakten, während sie zugleich durch das Innere des Autors hindurch eine Werkwelt konstituieren - diese Dualität macht die Spezifik der Syberbergschen Autofiktion aus. Die folgende Erörterung kann als konkrete Entfaltung dieser Formel gelesen werden.

In seinem Tagebuch vom 20. November 2023 schreibt er zudem:

Das alles wurde gebaut, organisiert, installiert, entstand also geplant wie / geschrieben und aus Kenntnis der Regie und Produktion, in der Küche in / Nossendorf, woher der Verein kam, der das trug, wurde da her zusammen / montiert, aus digitalen Tagebüchern, Erzählungen, dass eine Autofiktion / entstand, dessen, der das erlebte, kannte, barg im Sinn von Alters her, mit / neuen Mitteln der Digitalitäten. Man nennt es nicht einen Spielfilm, denn / niemand wurde besetzt nach Bezahlung und geschriebenen Worten, besetzt / war das mit den Menschen der Stadt und Freunden mit viel Nein oder aus / der Stadt und von den Sendern und ohne Mithilfe der Kirche und auch / dagegen, am Ende aber Hilfen auch.

Hier definiert Syberberg „Autofiktion“ als eine Methode, Materialien wie digitale Tagebücher und Erzählungen zusammenzufügen. In deren Zentrum steht derjenige, „der das erlebte, kannte, barg“ – mithin Syberberg selbst. Noch wichtiger ist, dass er diese Geste klar abgrenzt, indem er festhält: „Man nennt es nicht einen Spielfilm“. Es gibt keinen einzigen gegen Bezahlung besetzten Schauspieler. „Besetzt war das mit den Menschen der Stadt und Freunden mit viel Nein oder aus der Stadt und von den Sendern“. Das bedeutet, Autofiktion wird als eine dritte Kategorie positioniert, die sich sowohl vom Spielfilm als auch vom reinen Dokumentarfilm unterscheidet. Dies deckt sich vollkommen mit der bereits oben festgestellten epistemologischen Doppelperspektive – der Erkenntnis, dass *Demminer Gesänge* kein bloßer Dokumentarfilm ist, der lediglich Installationen aufzeichnet. Über den Ursprung dieser Methodik hinterlässt Syberberg im Tagebuch vom 7. Januar 2024 ein wichtiges Zeugnis.

Da seit 1975 hier in einem Manifest (LE FILM, MUSIQUE DE L' / AVENIR-Film als Musik der Zukunft) erklärt wurde wie sehr Filme dieser / Art eher der Musik ähnlich sind als denen, die erzählen, Geschichten oder / Informationen vermitteln, wird man dies Erzählen hier als ein Komponieren / verstehen. Als ein Fließen, auch mit Wiederholungen, angereichert in / vorigen Bildern zu einem Ziel des Fragens Woher und Wozu das alles und / wir.



Dieses Tagebuch enthält mehrere entscheidende Erkenntnisse. Erstens begreift Syberberg seine schöpferische Methode als etwas, das in seinem Manifest von 1975 (Le film, musique de l'avenir) seinen Ursprung hat. Das heißt, die Konsistenz seiner Methodik über ein halbes Jahrhundert hinweg wird vom Autor selbst explizit gemacht. Zweitens wird das

„Erzählen“ im Film als „Komponieren“ verstanden. Nicht als narrativer oder informationsvermittelnder Film, sondern der Film als ein musikalischer Fluss. Diese Formel schließt direkt an den zuvor erörterten Begriff des „Fließens“ im „inneren Welttheater des Menschen“ an. Für Syberberg wird das „Fließen“ als Kernbegriff seiner Filmtheorie von 1975 bis heute konsequent verwendet.

Drittens setzt dieses Tagebuch das Ziel des Werkes in einer ontologischen Frage an. Es sind die einst in *Hitler, ein Film aus Deutschland* verwendeten Ernst Bloch-artigen Worte: „Woher und Wozu das alles und wir“ – dies ist dieselbe metaphysische Frage, die das zuvor erwähnte Höhlengleichnis in Platons Staat aufwirft. Zudem versieht Syberberg dieses Unterfangen ausdrücklich mit dem Vorbehalt: „Das ist keine Eigenschaft des Alterns“. Er lehnt es ab, dass seine gegenwärtige Methodik als altersbedingte retrospektive Nostalgie oder Repetitionssucht verstanden wird. Auf diesen Vorbehalt wird später noch einmal Bezug genommen.

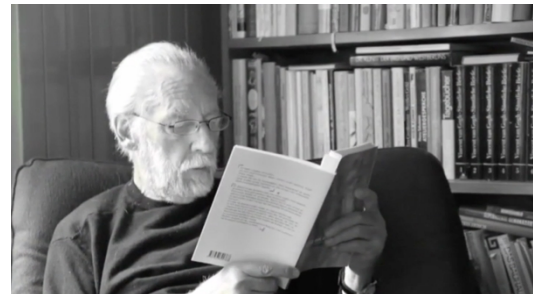
Das in den *Demminer Gesängen* häufig verwendete Scrollen von Tagebuchbildern steht in direktem Zusammenhang mit dem Problem „das Träumen des verlorenen Traums“, dem Titel dieses Vortrags. Der Text, der über die Leinwand fließt, ist ein Ort, an dem in der Vergangenheit geschriebene Worte als gegenwärtige visuelle Erfahrung reproduziert werden; er schafft einen Raum, in dem die Grenzen zwischen Erinnerung und Gegenwart, zwischen privater Aufzeichnung und öffentlichem Ausdruck verschmelzen.

Hierin findet sich eine Ähnlichkeit mit der dem „Traum“ eigenen Struktur. Im Traum werden Fragmente vergangener Erfahrungen im gegenwärtigen Bewusstsein neu angeordnet, wodurch neue Bedeutungen entstehen. Syberbergs Tagebuchbilder sind ebenfalls ein Akt der Neuordnung von Fragmenten in der Vergangenheit geschriebener Texte innerhalb des gegenwärtigen Mediums Film und können in diesem Sinne als das visuelle Äquivalent des „Träumens“ betrachtet werden. In den *Demminer Gesängen* bleibt dieses Thema des „Traums“ nicht auf die visuelle Form beschränkt, sondern tritt innerhalb des Werks auch als Wort in Erscheinung. Besonders hervorzuheben ist die Szene, in der der Maler Karl Schlösser (Karl Schlessler) aus seinen Memoiren liest. Schlösser schildert seine kindliche Erfahrung im Demmin des Mai 1945 wie folgt:

Ich sah Maria beten. Ich stand umgeben von Leichen. Um mich herum brennende Häuser stürzten in sich zusammen, Frauen schrien, Kinder. In welche Zeit war ich hineingefallen, ohne Vorbereitung? Ich dachte bisher, es gäbe nur das Traumland, aus dem ich kam, mein schwereloses Leben im großelterlichen Paradies.

Der Fluss war eigentlich eingehüllt in Rauch. Meine Augen brannten und tränkten, so viel sah ich noch, verschleiert und scharf. Die Brücken vor mir lagen zerstört. Wie oft bin ich über sie gegangen mit den Großeltern in den Wald, der vertraut war bis ins Letzte. Das ging jetzt nicht mehr. Es gab kein Vorwärtskommen.

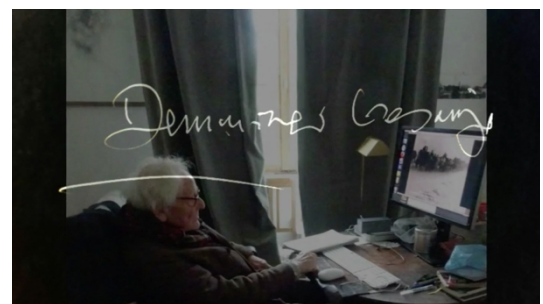
Was hier geschildert wird, ist der Moment, in dem das „Traumland“ als das Paradies der Großeltern eines Tages plötzlich durch Gewalt verloren geht. Diese Lesung zeigt auf, dass der Titel dieses Vortrags „das Träumen des verlorenen Traums“ keineswegs bei einer abstrakten Formel stehen bleibt, sondern ein konkretes, im Inneren des Films bezeugtes Wort ist. Verloren ging nicht bloß eine geografische Heimat oder eine historische Vergangenheit. Es ist der Zustand selbst, in dem es möglich war, ein „schwereloses Leben“ zu führen.



Noch bemerkenswerter ist, dass Schlösser die Situation vor seinen Augen als „unbegreifliche Willkür“ formuliert. Der Feind rettete einige von ihnen. Warum? Auf die anderen feuerte er. Warum? Für diese Willkür gibt es keinen Grund. Diese Formel steht in einem spiegelbildlichen Verhältnis zur Logik der „Assoziation durch Ähnlichkeit“, die im Fazit dieses Vortrags erörtert wird. Für eine Tragödie gibt es keine absolute Begründung. Genau deshalb ist es notwendig, dass jede Tragödie als Tragödie betrauert wird. Schlössers Worte beglaubigen diese Logik aus dem Inneren des Films heraus.

Noch wichtiger ist die Dualität, die in dem Ausdruck „das Träumen des verlorenen Traums“ enthalten ist. Erstens bedeutet er, die verlorene Geschichte – die Toten von Demmin, die vertriebene Heimat, das zerstörte kulturelle Zentrum – zu träumen, das heißt, den Akt, das Unwiederbringliche durch die Einbildungskraft zurückzurufen. Zweitens bedeutet er jedoch auch den Verlust und die Wiedererlangung des „Träumens“ selbst. Ist es nicht so, dass in der rationalisierten Welt der Moderne die Fähigkeit zu träumen selbst im Schwinden begriffen ist? Syberbergs Film ist auch ein Versuch, diese verlorene Fähigkeit zurückzugewinnen.

Der autofiktionale Charakter der *Demminer Gesänge* beschränkt sich nicht auf das visuelle Verfahren des Scrollens von Tagebuchbildern. Fundamental betrachtet liegt er in der Geste Syberbergs, sich selbst als Regisseur, der sich bis dato außerhalb des Werks befand, in das Innere des Werks hineinzuholen. In den früheren „Monolog-Werken“



wurden Syberbergs Herkunft und seine Bezüge zur Kindheit durch den Körper der Schauspielerin Edith Clever als Medium vermittelt erzählt. Syberbergs eigene Stimme war nicht direkt zu hören. Im Demmin-Zyklus jedoch wird diese Vermittlung aufgehoben. Das Tagebuch fließt als sein eigenes über die Leinwand,

und die Arbeit an der Rekonstruktion der Fassade des Café Zilm wird als sein in der Gegenwart fortschreitendes Leben dokumentiert. Die Vorführung des früheren Werks *Romy: Anatomie eines Gesichts* ist ebenfalls eine Geste, die den eigenen Ausgangspunkt als Regisseur in das Innere des Werks zurückruft. Auf diese Weise transformieren die *Demminer Gesänge* Syberbergs über mehr als 60 Jahre andauernde schöpferische Tätigkeit, alles, was er gesehen und erfahren hat, als einen einzigen „Traum“ in das Werk hinein. Hinsichtlich dieser Geste hat Syberberg selbst im Tagebuch vom 19. Oktober 2025 eine klare Selbstreflexion hinterlassen. Darin stellt er den „vollkommenen Autorenfilm“ neben „das, was in der Literatur autofiktionales Erzählen genannt wird“ und beschreibt seinen erreichten Punkt wie folgt:

nämlich nach / dem Filmen / mit dem Stift / und Papier in / der Hand nun / mit der / Kamera / selbst dazu / und selbst / davor auch / zuweilen das / zusammenzufügen, / was dann / Welt und / Leben und / sich selbst / zur Linie und / Frabe und / Körper mit / Raum macht, / ohne Spiel / und / Dokumentation / und zu einer / neuen Einheit / wird. Als / Film.

Was hier explizit ausgesprochen wird, ist die Geste „mit der Kamera selbst dazu und selbst davor auch zuweilen“ – das heißt jene Geste, die wir soeben festgestellt haben: sich selbst als Autor in das Innere des Werks einzubeziehen. Besonders bemerkenswert ist zudem, dass Syberberg am Ende des Tagebucheintrags desselben Tages dieses Werk an den Begriff des „Epos“ bindet.

(...) Aus tief Erfahrenem / und hoch gehalten. Hier des hohen Tons, aus / dem Profunden kommend. Mit Stoff der / Geschichte. Am eigenen BeiSpiel.

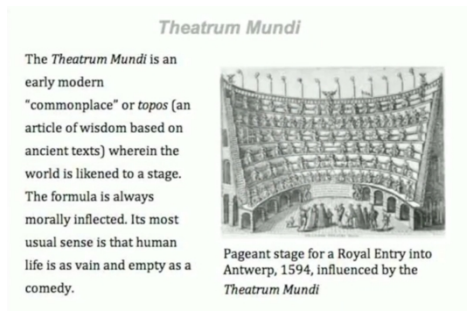
Diese Formulierung, „Am eigenen BeiSpiel“ unter Verwendung des Stoffs der Geschichte, ist äußerst aufschlussreich. Das deutsche Wort „Beispiel“ kann sowohl als Exempel verstanden als auch in „Bei-Spiel“ zerlegt werden – im Sinne eines „daneben platzierten Spiels/Schauspiels“. Syberberg bietet sich selbst als ein der Geschichte „daneben platziertes“ Beispiel dar. Dies ist nichts anderes als Syberbergs eigene Selbstdefinition für jene Geste, „sich selbst als Trauernden zum Werk zu machen“, die später erörtert wird. Diese selbstinkludierende Geste bringt in den *Demminer Gesängen* eine neue Struktur hervor. Nämlich die Struktur, dass die Betrachtung der von Syberberg selbst aufgenommenen Tagebuchbilder und seiner früheren Werke innerhalb des Films durch Syberberg selbst erfolgt. Hier erscheint Syberberg zugleich als derjenige, der das Werk dreht, und als derjenige, der innerhalb des Werks seine eigenen vergangenen Werke betrachtet. Es ist nicht nur die Geste, dass der Autor, der eigentlich außerhalb des Werks stand, in das Werk einbezogen wird. Hier

konstituiert sich ein selbstreferenzieller Kreislauf, in dem das Werk den Autor, der sich eigentlich außerhalb seiner befand, in sich birgt, während jener Autor wiederum auf eben dieses Werk Bezug nimmt.

Es ist von entscheidender Bedeutung, dass die Struktur dieses Kreislaufs isomorph zur zuvor aufgezeigten Ringstruktur der Werke seit Parsifal ist. Der Plan, den *Demminer Gesängen* das Vorspiel zu *Parsifal* als Prolog hinzuzufügen, war eine Geste, die 44-jährige Schaffensgeschichte von 1982 bis 2026 als einen Ring zu schließen. Andererseits ist die Zirkulation der Selbstbetrachtung innerhalb der Demminer Gesänge eine Geste, die die Beziehung zwischen Autor und Werk innerhalb eines einzigen Werks als Kreis strukturiert. Ein makroskopischer Kreis (Selbstreferenz der gesamten Schaffensgeschichte) und ein mikroskopischer Kreis (Selbstreferenz innerhalb eines Werks). Diese beiden isomorphen Kreisläufe verwirklichen sich im Demmin-Zyklus simultan. Die Autofiktionalität Syberbergs „vollendet“ sich innerhalb dieses doppelten Kreislaufs.

Hier drängt sich eine Frage auf: Gehört ein Traum nicht von vornherein nur dem Träumenden selbst? Es müsste doch eigentlich stets unmöglich sein, dass wir den Traum eines anderen teilen. Wenn dem so ist, auf welche Weise kann Syberbergs Film dann als das Unterfangen, „verlorene Träume zu träumen“, für den Zuschauer Bedeutung erlangen? Hier erweist sich die Kunstdefinition des Ästhetikers Arthur C. Danto als überaus aufschlussreich. Danto definierte Kunst durch zwei Begriffe: als „verkörperte Bedeutung“ (embodied meaning) und als „wachen Traum“ (wakeful dream) (A. C. Danto, *What Art Is*, New Haven/London 2013, S. 48 - 49). Während der gewöhnliche Traum nur im Schlaf entsteht und nur der Träumende selbst ihn erfahren kann, kann das Kunstwerk als „wacher Traum“ geteilt werden, während der Betrachtende sich im Wachzustand befindet. Die dem Traum innewohnende Logik - dass etwas in der Realität nicht Existierendes als existierend erscheint, dass Vergangenheit und Gegenwart sich überschneiden, dass Verlorenes als lebendig in Erscheinung tritt -, all dies realisiert sich vor dem Zuschauer als einem Anderen. Wenn der Demmin-Zyklus die verlorenen Toten, das verlorene Zentrum der Stadt und die verlorene Heimat träumt, so ist dies kein Traum, der in Syberbergs persönlichem Inneren verschlossen bleibt, sondern wird zu einem „wachen Traum“, der gemeinsam mit dem Zuschauer geteilt werden kann. Dasselbe gilt für das „Trauern“. Obwohl es prinzipiell unmöglich ist, ungebrochen an der Trauer eines anderen teilzuhaben, verwandelt das Kunstwerk diese Trauer in etwas Teilbares. Hierin liegt das feste Fundament, das die Möglichkeit einer künstlerischen „Erlösung“ im Demmin-Zyklus anleitet.

Bevor auf das Problem der „Erlösung“ eingegangen wird, ist es unabdingbar, Syberbergs eigenes Verständnis vom Film zu betrachten. Für ihn ist der Film weder eine Aufzeichnung der äußeren Welt noch ein kognitives Objekt, das der Zuschauer von außen betrachtet. Er ist „das innere Welttheater des Menschen“ und ein „Fließen“, das den Ort des Denkens des Zuschauers selbst einnimmt. Das Filmverständnis, das Syberberg 1992 in seinen Briefen über Raum



formulierte, besagte: „Er [Der Film] holt die Welt zusammen, schneidet Realitäten in Versatzstücken aneinander, unsere Projektionen, an den Ort unserer Gedanken im Kopf...“ (Briefe über Raum, in: Theater Schrift, Heft 4, S. 154). Das heißt, der Film ist kein Objekt, das der Zuschauer von außen analysiert, sondern ein Ort, an dem die Welt im inneren Raum des Zuschauers

generiert wird. Dieses Filmverständnis wird auch im Demmin-Zyklus konsequent durchgehalten. Wenn das Tagebuch über die Leinwand scrollt oder die Namen der Toten im Klang des Requiems verlesen werden, liest der Zuschauer dies nicht als „Repräsentation“ von außen, sondern wird in den Akt der Trauer selbst hineingezogen. Sowohl das „Trauern“ als auch das „Träumen“ vollziehen sich erst in diesem geteilten inneren Raum.

An diesem Punkt wird ersichtlich, dass die zuvor erörterte Struktur des doppelten Kreislaufs auch in Bezug auf den Zuschauer eine einzigartige Konsequenz in sich birgt. Syberbergs Werk ist in seinem Kreislauf von Autor und Werk „vollendet“ (geschlossen). Diese „Vollendung“ bedeutet jedoch nicht, dass sich das Werk nach außen hin verschließt. Im Gegenteil: Gerade weil es ein vollendeter Kreislauf ist, kann der Zuschauer in diesen Kreislauf eintreten. Ein offenes, nach außen gerichtetes Werk verbleibt dabei, dem Zuschauer lediglich „von außen präsentiert“ zu werden. Ein Werk jedoch, das in sich selbst geschlossen zirkuliert, kann nur dadurch erfahren werden, dass der Zuschauer in diesen Kreislauf „eintaucht“. Um Syberbergs eigenen Ausdruck zu borgen: Der Zuschauer nimmt das Werk als ein musikalisches „Fließen“ auf und überlässt sich diesem Fluss. Es ist keine Haltung, die das Werk als ein räumliches Objekt betrachtet, sondern eine, die an dem Werk als einem zeitlichen Fluss teilhat.

Hier bestätigt sich noch einmal die Bedeutung des soeben diskutierten Filmverständnisses vom „inneren Welttheater“. Der Zuschauer analysiert das Werk nicht als externes Objekt, sondern tritt in seinem eigenen inneren Raum in jene Welt ein, die innerhalb des Autors zirkulär vollendet ist. Dort vermag der Zuschauer Syberbergs Trauer, Syberbergs Traum und seine gesamte Schaffensgeschichte von innen heraus zu teilen. Der Zuschauer wird zu einem internen Betrachter und verschmilzt physisch mit dem Fluss des Werks. Dass das „Trauern“ und das „Träumen“ mit dem Zuschauer geteilt werden können, geschieht genau durch diesen Eintritt in den Kreislauf, und auch die Möglichkeit der „Erlösung“ im Demmin-Zyklus setzt diese Teilhabe des Zuschauers zwingend voraus.

Dieses Filmverständnis verleiht dem autofiktionalen Charakter im Demmin-Zyklus eine weitere, tiefere Implikation. Das Gedenken an eine historische Tragödie übersteigt eigentlich die Kräfte eines Einzelnen. Der Massenselbstmord in Demmin, der Freitod von fast tausend Menschen – wer hat das Recht, darüber zu „trauern“? Wenn jemand, der kein direkt Betroffener ist, über die Tragödie anderer sagt: „Ich trauere“, wie kann dieses Wort seiner eigenen Anmaßung entgehen? Insbesondere im Kontext des Nachkriegsdeutschlands, das lange vom Diskurs der „Unvorstellbarkeit“ beherrscht wurde, ist das Gewicht dieser Frage nicht zu ignorieren.

Syberbergs Antwort darauf ist einzigartig. Er betrauert die historische Tragödie nicht frontal, sondern bietet „sich selbst, wie er vor dieser Tragödie trauert“ als Werk dar. Er verfilmt nicht das „Trauern um den Massenselbstmord in Demmin“, sondern „sich selbst im Angesicht des Massenselbstmords in Demmin trauernd“. Das heißt, indem er den Umweg über die Autofiktionalität seiner eigenen „Trauer“ nimmt, versucht er, das historische Ereignis ausschließlich durch sich selbst anzunehmen. Und eben diese persönliche Annahme begreift er als eine Art von „Erlösung“. Gegenüber der Dichotomie von Darstellbarkeit oder Unvorstellbarkeit oder der ethischen Frage, „ob man legitimiert ist zu sprechen oder nicht“, eröffnet Syberberg einen dritten Weg. Er behauptet weder, er sei „legitimiert zu sprechen“, noch verharret er im Schweigen, weil er „nicht legitimiert“ sei; vielmehr bietet er „die Tatsache, dass er selbst trauert“ als Werk an.

Auf Grundlage dieses Verständnisses wollen wir zum Problem der „Erlösung“ zurückkehren. In Wagners *Parsifal* wird die Erlösung durch das „Mitleid“ verwirklicht. Parsifal stellt das zerstörte Galsreich wieder her, indem er das Leiden des Anderen als sein eigenes annimmt. Syberbergs Verfilmung hat dieses Thema der „Erlösung durch Mitleid“ übernommen und es im modernen Medium Film rekonstruiert.

Welche Form nimmt diese „Erlösung“ im Demmin-Zyklus an? Hier müssen wir vorschnelle Antworten vermeiden. Die Verlesung der Totenlisten oder die Verwendung des Requiems „erlösen“ die Toten nicht per se. Wenn diese Handlungen jedoch einen Raum des „Trauerns“ eröffnen und die Namen der dem Vergessen anheimgefallenen Toten in die Gegenwart zurückrufen, lässt sich dann nicht sagen, dass dort eine bestimmte Art künstlerischer „Erlösung“ entsteht? Und diese Erfahrung konstituiert sich, wie bereits erwähnt, erst dadurch, dass der Zuschauer die Bildwelt teilt.

Dass das Vorspiel zu *Parsifal* als Prolog zum Demmin-Zyklus hinzugefügt wird, verleiht dieser Frage nach der „Erlösung“ eine neue Dimension. Es bedeutet, dass das Verhältnis von Kunst und Geschichte selbst neu befragt wird, indem die Erzählung der „Erlösung durch Mitleid“ nach Art des *Parsifal* mit der historischen Realität des Massenselbstmords in Demmin verknüpft wird. Was kann die Kunst angesichts der Vision des „Weltendes“ bewirken? Diese Frage durchzieht Syberbergs gesamte schöpferische Tätigkeit, und der Demmin-Zyklus scheint die bis dato tiefste Antwort auf diese Frage zu sein.

Um noch etwas hinzuzufügen: Man darf nicht vergessen, dass diese selbstinkludierende Geste die eines Künstlers ist, der am Kulminationspunkt eines langjährigen Schaffens steht. Für einen Autor, der das 90. Lebensjahr vollendet hat, sind der Demmin-Zyklus, der Plan, diesem das *Parsifal*-Vorspiel als Prolog hinzuzufügen, und die Requiem-Form im *Nachtgesang* – all dies sind Gesten, die sein eigenes Leben und Schaffen in Richtung einer einzigen „Vollendung“ lenken. Diese „Vollendung“ besitzt eine Dualität. Sie ist die Vollendung als Werk und zugleich das Verlangen danach, dass sein eigenes Leben selbst als ein Kunstwerk vollendet wird. Sich selbst in den Film einzubeziehen, sich selbst als Trauernden zum Kunstwerk zu machen – dies sind vielleicht Vorbereitungen des Künstlers, sich selbst in die historischen Gestalten hinein zu überführen.

Allerdings müssen wir uns hier an Syberbergs eigenen Vorbehalt aus dem zuvor zitierten Tagebuch vom 7. Januar 2024 erinnern. Er mahnte darin ausdrücklich an, dass seine gegenwärtige Methodik „keine Eigenschaft des Alterns“ sei. Das heißt, die hier erwähnte Geste der „Vollendung“ darf nicht so verstanden werden, als erschöpfe sie sich in der retrospektiven Nostalgie oder Repetitionssucht eines betagten Künstlers. Vielmehr ist sie als notwendiger Endpunkt einer seit 1975 konsistent durchgehaltenen Methodik zu begreifen, oder als Antwort auf die ontologische Frage: „Woher wir kommen, wozu wir da sind und warum wir überhaupt sind.“

Fazit

In dieser Präsentation wurde versucht, Syberbergs *Demminer Gesänge* und *Nachtgesang* innerhalb des Zyklus seines über 40-jährigen schöpferischen Wirkens zu verorten. Im ersten Kapitel wurden der historische Hintergrund des Massenselbstmords von Demmin sowie ein Überblick über die beiden Werke dargelegt; dabei wurde festgestellt, dass die Problematik der Rezeption – die Ablehnung durch die Berlinale und die Premiere in Moskau – einen integralen Bestandteil der Werkbedeutung konstituiert. Im zweiten Kapitel wurde die Beziehung zu Vorläuferwerken wie *Die Nacht*, *Ein Traum, was sonst?* und *Parsifal* nachgezeichnet, wobei erörtert wurde, dass der Demmin-Zyklus einen Kreis im Schaffen Syberbergs vollendet. Insbesondere der Plan, das Vorspiel zu *Parsifal* als Prolog hinzuzufügen, besitzt eine entscheidende Bedeutung für die Formung einer Ringstruktur, die von 1982 bis 2026 reicht. Im dritten Kapitel wurde untersucht, wie die beiden Themen „Trauern“ (Trauer) und „Traum“ (Traum) im Demmin-Zyklus eine transformative Darstellung erfahren, und es wurde nach der Möglichkeit einer künstlerischen „Erlösung“ (Erlösung) gefragt.

Abschließend möchte ich aus einer breiteren Perspektive auf die Bedeutung eingehen, die diese beiden Werke in der Gegenwart besitzen.

Das „Trauern“ bei Syberberg ist ein Akt, der ein Modell entwirft, indem er einer historischen Begebenheit ähnliche Tragödien überlagert. Der Massenselbstmord von Demmin ruft assoziativ die Erinnerung an andere Kriegstragödien und andere Formen kollektiver Gewalt hervor. Im gegenwärtigen Moment des Erinnerns überlagert sich die eigene tragische Erfahrung mit anderen, ähnlichen Tragödien. Entscheidend ist dabei, dass diese „Assoziation durch Ähnlichkeit“ nicht als eine Schmälerung der Unabhängigkeit oder des Ausmaßes der jeweiligen Ereignisse missverstanden werden darf. Es geht nicht darum, Tragödien vergleichend zu rangieren, sondern um die Überzeugung, dass jede Tragödie als Tragödie betrauert werden muss – eine solche Denkform und den darauf basierenden emotionalen Ausdruck präsentiert Syberberg in der Gestalt des Kunstwerks.

Diese Geste lässt sich als eine überaus besonnene Antwort auf die Institutionalisierung des Geschichtsbildes im Nachkriegsdeutschland lesen. Im „Historikerstreit“ (1986–87) wurde von Positionen aus, die Jürgen Habermas nahestanden, kritisiert, dass ein Vergleich der NS-Verbrechen mit anderen historischen Gewalttaten deren singuläre Schwere verwische und sie „relativiere“. Diese Norm – „man darf die deutsche Vergangenheit nicht relativieren“ – wurde zur Grundlage des historischen Diskurses im Nachfolgedeutschland. Eine ähnliche Logik wirkte im Bereich der Filmwissenschaft: Die Debatten um die „Unvorstellbarkeit“, vertreten durch Figuren wie Saul Friedländer oder Claude Lanzmann, nahmen eine Haltung ein, die die Darstellung des Holocaust prinzipiell untersagte; Syberberg wurde mit *Hitler, ein Film aus Deutschland* bisweilen als jemand kritisiert, der diese Norm verletzte.

Blickt man jedoch vom heutigen Standpunkt aus zurück, so zeigt sich Raum für Zweifel an

dieser Habermas' schen Normativität und an der Logik der Friedländer' schen „Unvorstellbarkeit“. Tatsächlich hat eine Geschichtsauffassung, nach der man nicht von eigenen Interessen geleitet sein darf, es erschwert, über andere historische Tragödien zu sprechen – über das Leid der Deutschen, die Vertreibung, die Luftangriffe und den Massenselbstmord von Demmin. Ein bestimmtes Ereignis als privilegiertes, „nicht zu relativierendes“ Objekt sozial zu erhöhen und alles andere zu historischen Fakten zweiter Klasse herabzustufen – diese Entwicklung als selbstverständliche Norm zu akzeptieren, ist nicht ohne Einfluss auf unsere Empfänglichkeit für Tragödien, die wir heute in anderen Teilen der Welt erleben, insbesondere für die gegenwärtige Tragödie im Nahen Osten.



In diesem Kontext muss Syberbergs Haltung als eines der kraftvollsten Gegenmodelle zu jenem Denken bewertet werden, das – beginnend mit dem Diskurs der „Undarstellbarkeit“ – „nur ein einziges Ereignis privilegiert“. Die Neigung, ein spezifisches Ereignis willkürlich herauszugreifen, ihm eine exklusive Singularität zu verleihen und alles andere

auszuschließen, wurde durch die „unbedachte Gerechtigkeit“ vieler im Kulturbetrieb Tätiger verbreitet. Wozu dies führen kann, sehen wir in der heutigen Welt, vor allem in der Situation im Nahen Osten. Dass Syberberg als „verfluchter (maudit)“ Regisseur aus institutionellen Rahmen ausgeschlossen wurde und dass er sich dennoch Themen wie dem Leid der Deutschen widmet – einem Sujet, über das in Deutschland lange Zeit nicht gesprochen werden durfte –, muss in diesem Zusammenhang neu bedacht werden.

Zu dieser Problematik hat Syberberg selbst in seinem Tagebuch vom 3. November 2025 bedeutende Reflexionen hinterlassen. Er weist zunächst auf die historische Tatsache hin, dass der Verlust seiner Heimat Nossendorf und die Gründung des Staates Israel im selben Jahr stattfanden, und reflektiert diese beiden Ereignisse „als Verlust- und Gewinnrechnung einer persönlichen Geschichtsperspektive der Geschichte“ in ihrem Zusammenhang. Für Syberberg sind das Leid der Deutschen und die heutige Situation im Nahen Osten keine abstrakten Kontraste, sondern Schnittpunkte zweier Geschichten, die in seiner persönlichen Erfahrung wurzeln.

Am Ende desselben Tagebucheintrags definiert er den Begriff des „Maudit“ (des Verfluchten) neu, indem er ihn nicht als Resultat eines institutionellen Ausschlusses hinnimmt, sondern aktiv umdeutet:

Manchmal ist das / Schicksal des Richtigen / maudit zu sein. Vor den / Beharrlichkeiten des / Falschen alltäglicher faks / auf den ersten Seiten.

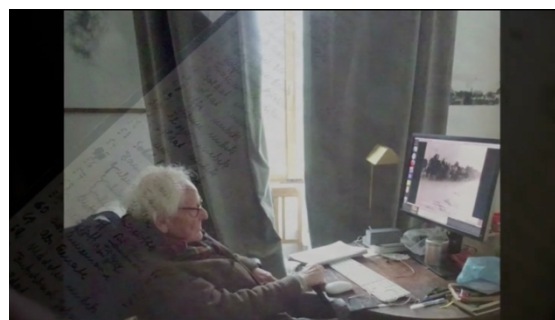
Hier definiert Syberberg das „maudit“-Sein nicht als passiven Zustand, sondern als das

„Schicksal des Richtigen angesichts der Beharrlichkeit des alltäglichen Fakes“. Diese Formel weitet die Bezeichnung „maudit“ über die bloße Einordnung Syberbergs im deutschen Nachkriegsdiskurs hinaus in eine erkenntnistheoretische und ethische Dimension. Das „Verfluchte“ ist das Schicksal, das jenen notwendigerweise auferlegt wird, die sich dem herrschenden Fake nicht beugen, also jenen, die der Wahrheit verpflichtet sind. Es ist gerade diese Konstellation, in der die Erforschung der deutschen Kulturwissenschaft aus einem Kulturkreis außerhalb des Herkunftslandes ihre Bedeutung gewinnt. Im Herkunftsland verfällt man mitunter einem „Deutschland-Zentrismus“ oder kann aufgrund spezifischer historischer Tabus der Nachkriegszeit nicht sprechen. Wir, die wir die deutsche Kultur von Japan aus erforschen, können eine Position einnehmen, die relativ frei vom Kraftfeld dieser heimischen Diskurse ist. Wir befinden uns in der Lage, Fragen zu stellen: Warum wurde ein „verfluchter“ Regisseur so behandelt? Gibt es Möglichkeiten der Bewertung außerhalb der heimischen Rahmenbedingungen? Die daraus gewonnenen Erkenntnisse können wir wiederum in unsere eigene Kultur zurückfließen lassen.

Syberberg selbst setzt die Arbeit fort, Vergangenheit und Gegenwart durch „Assoziation durch Ähnlichkeit“ zu verknüpfen. In seinem Tagebuch vom 4. November 2025 erwähnt er die Ankündigung einer Vorführung von *Ein Traum, was sonst?* in Rostock und berichtet davon, wie Sibylle von Bismarck, eine alte Freundin der Gräfin Dönhoff, 1945 angesichts des Herannahens der Roten Armee den Freitod wählte. Er schlägt daraufhin den Bogen zum Tod in Kleists *Prinz von Homburg* und jener Szene, in der dieser den Tod als „Traum“ begrüßt:

In dem Trailer dazu sehen wir die beschriebene / Szene nicht. Aber dafür den Tod des Prinzen / von Homburg bei Kleist, wie ihm nochmal / das Leben geschenkt wird und wie er es begrüsst / als einen Traum. Sehr nachdenklich, als ob er / wüsste warum. Wir wissen es nun täglich.

„Wir wissen es nun täglich“ – dieser Satz lässt sich als indirekter Hinweis auf die gegenwärtigen historischen Tragödien lesen. Die Freundin Dönhoffs, die 1945 den Tod wählte, die Szene bei Kleist, in der der Prinz den Tod als Traum begrüßt, und das, was wir heute in der Welt täglich erfahren müssen – all dies wird durch die



Logik der „Assoziation durch Ähnlichkeit“ miteinander verbunden. Syberbergs Geste bleibt nicht nur im Demmin-Zyklus, sondern auch in seinem täglichen Denken gewahrt. Die Vergangenheit beleuchtet die Gegenwart, und die Gegenwart ruft erneut die Vergangenheit. In diesem Hin und Her liegt die Kraft, die die Kunst des Films in der Gegenwart besitzen kann.

Syberberg versucht nicht, das Verlorene zu „reanimieren“, denn das ist nicht mehr möglich. Was er betreibt, ist die Arbeit, den Verlust der Kunst durch eine „Kunst des Verlusts“ neu anzunehmen. Die Toten kehren nicht zurück, die verlorene Heimat wird nicht wiedergewonnen, und die kulturelle „Mitte“ lässt sich nicht so einfach zurückholen. Dennoch: Die Namen der Toten zu rufen, einen Raum für die Trauer zu öffnen und dem Verlorenen durch das Träumen eine



Gestalt zu geben – wenn dies die „Erlösung“ ist, die Syberbergs Kunst bringt, dann ist es keine abgeschlossene Erlösung, sondern eine Erlösung als ein sich immerfort wiederholender Akt. Dass das „Träumen verlorener Träume“ ein noch nicht abgeschlossenes Unterfangen ist – dafür legt der Demmin-Zyklus Zeugnis ab.

Nachtrag – Zum Prolog

Nach Abschluss des vorliegenden Manuskripts wurde mir von Herrn Syberberg die Vorabfassung des neu entstandenen Prologs zum Demminer Zyklus zur Verfügung gestellt. Damit war es mir möglich, jene zyklische Struktur, die im vorliegenden Vortrag erörtert wird – den 44-jährigen Schaffenszyklus, der sich von *Parsifal* (1982) bis zum Demminer Zyklus (2023/2025) erstreckt und gerade durch diesen Prolog geschlossen wird –, tatsächlich als Bewegtbild zu erfahren. Die folgenden Zeilen sind als kurze Antwort darauf dem Vortrag beigelegt.

Vor allem hat mich die paradoxe Struktur zutiefst beeindruckt, dass ein gesamter Zyklus ausgerechnet durch einen „Prolog“ abgeschlossen wird. Dass das Ende zum Anfang wird und der Anfang das Ende bereits in sich trägt – ist dies nicht genau jene mythologische Zeitstruktur, die Syberberg seit seinen Monolog-Filmen verfolgt? Es ist kein linearer historischer Zeitverlauf, sondern ein „Traumraum“, in dem sich alle Ereignisse in der Erinnerung wiederholen und ständig verwandeln. Es scheint, als würde sich in diesem Prolog eine solche Zeit erneut öffnen. Gegenüber den sich wiederholenden Tragödien scheint hier die Erlösung durch die künstlerische Trauerarbeit bereits im Voraus versprochen zu sein; Zerstörung und Erneuerung werden als ein einziger Kreislauf dargestellt.

Das „Ende der Welt“, das Syberbergs *Parsifal* verkündet, der Verlust der einstigen Geistigkeit in *Die Marquise von O...* und die Bezugnahmen auf seine eigene Vergangenheit in *Die Nacht* – all dies schichtet sich übereinander und erzeugt das Gefühl einer Epiphanie, in der man den Verlust auf allen Ebenen von innen heraus erfährt. Dies erscheint nicht als bloßes Zitat oder bloßer Rückblick, sondern als die Geste des Erinnerns im Sinne eines „Umgrabens“. Die vergangenen Werke liegen wie Erdschichten übereinander, und indem man diese

Schichten durchdringt, erscheinen sie im Hier und Jetzt als neue Bedeutung. Es lässt sich spüren, wie die in *Ein Traum, was sonst?* präsentierte Idee, dass erst das Erinnern zur Kunst wird, in diesem Prolog eine neue, kristalline Form gefunden hat.

Dieser Prolog blickt auf Syberbergs bisheriges Werkensemble zurück und kündigt zugleich die Trauer und Erlösung für die kommende Tragödie von Demmin an. Er ist ein seltenes Vorspiel, das sich gleichzeitig der Vergangenheit und der Zukunft öffnet.