

# internationales forum des jungen films

berlin  
25.6. – 2.7.  
1972

13

## NACH MEINEM LETZTEN UMZUG ...

Land	BRD 1971
Produktion	H. Jürgen Syberberg
<hr/>	
Buch, Regie, Kamera	H. Jürgen Syberberg
Kommentar	Prof. Dr. Dr. h.c. Hans Mayer
<hr/>	
Darsteller	
Puntila	Curt Bois
Matti	Erwin Geschonneck
Eva	Regine Lutz
Mutter Wlassowa	Helene Weigel
Faust	P.A. Krumm
Gretchen	Käthe Reichel
Marthe	Angelika Hurwicz
Mephisto	Norbert Christian
<hr/>	
Uraufführung	Berlin, 25. Juni 1972
<hr/>	
Format	35/16 mm
Länge	80 Minuten

## Inhalt

Dieser Film zeigt aufgeblasene 8-mm-Aufnahmen (stumm) von drei Inszenierungen des Berliner Ensembles aus dem Jahre 1953: Bruchstücke von Aufführungen des *Puntila* und der *Mutter*, sowie eine auf der Probe gefilmte, ziemlich ausführliche Aufzeichnung des *Urfaust* (60 Minuten).

„Der Kommentar, den Syberberg dem Film beigibt (...) stellt die Arbeit am *Urfaust* in den größeren Zusammenhang der Brechtschen Theaterarbeit und erläutert dabei ein interessantes, heute kaum mehr bekanntes Kapitel aus der Frühgeschichte des Berliner Ensembles und der Kulturpolitik der DDR.“

Walther Schmieding

„Nach dem *Hofmeister* war es Brechts zweiter und letzter Versuch mit einer kritischen Umfunktionierung der deutschen Klassik. Damit ist er bei der SED ausdrücklich gescheitert und hat keinen neuen Versuch mehr unternommen. Um so eher präsentiert sich aber das vorhandene Material als erster Versuch auf einem Wege, den seit Peter Stein mit *Tasso* nur allzu viele Leute beschreiten oder möglichst gar befahren wollen.“

Hans Mayer

## Über die Entstehung des Films

Nach meinem letzten Umzug fand ich Filme wieder, die ich schon für verloren hielt und die ich vor fast zwanzig Jahren aufgenommen habe, und zwar 1952/53 in Ost-Berlin auf Einladung Brechts im Berliner Ensemble. Es handelt sich um 8 mm-Aufnahmen ohne Ton, die wir jetzt für die Zwecke der Bearbeitung und Herausgabe (mit einem eigens dafür konstruierten Verfahren) auf 35 mm vergrößert haben.

Ich benutzte damals eine Eumig aus der Vorkriegszeit, die ich notwendigerweise im Eigenbau schalldicht machen mußte. Sie verfügt über keine gesonderte Schärfenregelung und über ein nur beschränktes Auflösungsvermögen. Entsprechend sind die Bilder, besonders nach der Vergrößerung, körnig, unscharf und durch den nicht gleichlaufenden, nur mit einer Taschenlampenbatterie betriebenen Motor von der Art jener mit Handbetrieb aufgenommenen Stummfilme der ersten Zeit.

Die *Puntila*-Aufnahmen wurden aus der Proszeniumsloge während der Vorstellung aufgenommen. Die Aufnahmen zum *Urfaust* machte ich während einer der letzten Proben.

Die durch die momentane Technik bedingte Unschärfe und Überbelichtung der Personen rückt diesen *Urfaust* noch mehr in die von Brecht gewünschte Richtung, Puppen- und Kasperltheater. Dazu kommen die harten Schritte und dadurch verursacht Sprünge im Szenen- und Bewegungsablauf. Der *Urfaust* wird zwangsläufig entpsychologisiert. Die Gesichter wirken wie Masken und werden noch mehr als bei der Bühnenrepräsentation, wie von Brecht beabsichtigt, in die Nähe des Volksstücks gerückt.

Für mich sind diese Bilder und Szenen eine Entdeckung, und diese Aufführung würde ich, nun schon seit Jahren nicht mehr im Theater, sofort besuchen. Ich finde in der alten Geschichte einen Geist wieder, der mich und uns alle heute etwas angeht.

Es stellt sich beim Anschauen dieser Filme heraus, wie einfach verständlich der Brechtsche Theaterstil ist. Ohne Ton sind selbst die auf Mithilfe des Worts hin inszenierten Stücke, nicht nur für Spezialisten und Intellektuelle, ganz klar in ihrem Witz und ihrer Naivität, eindringlich und voll Geist.

Dieser Film ist die erste Vorlage der optischen Dokumente; noch mit allen seinen technischen Notdürftigkeiten und subjektiv aus der Sicht des Filmmachers. Man kann immerhin, glaube ich, mehr als aus Fotos, gewisse Bewegungsabläufe, Raumstrukturen, Kostümfragen, Atmosphärisches der Absicht Brechts und seiner Leute ablesen. Man kann ablesen, wie sie eines der wichtigsten Stücke der deutschen Klassik verstanden wissen wollten, für ein Publikum, das sie sich anders wünschten, als das unsere, das bürgerliche Theaterpublikum.

Hans Jürgen Syberberg

## Rückblick auf eine Inszenierung

Von Hans Mayer

Der *Urfaust*, an dem Brecht sehr großen Anteil nahm, obwohl Egon Monk mit ihm die Inszenierung leitete, sollte nach der Bearbeitung des *Hofmeister* von Lenz sein zweiter Streich werden. Im *Hofmeister* hatte Brecht sich im Berliner Ensemble zum ersten Mal kritisch mit der deutschen Klassik und Vorklassik auseinandergesetzt und zwar, wie man das heute nennen würde, 'umfunktioniert! Das, was bei Lenz noch Aufklärung war, Sturm und Drang mit dem Ziel, die bürgerliche Pädagogik an Stelle des feudalen Hofmeisterwesens zu setzen, wurde von Brecht in eine einheitliche Kritik an Feudalismus und Bürgertum umgewandelt. Und der

*Urfaust* sollte nun der zweite Weg sein. Hier sollte eines der berühmtesten Werke der deutschen Klassik und Vorklassik von ihm neu behandelt werden. In dem Sinne, in dem er auch einen Aufsatz gegen die 'Einschüchterung durch Klassizität' geschrieben hat.

Man muß wissen, daß damals ja von Moskau und von der DDR eher die Aneignung des klassischen deutschen nationalen Kulturerbes gepredigt wurde. Und Brecht war hier der Meinung, daß eine kritiklose Aneignung nicht möglich sei, sondern daß man sich durchaus kritisch mit den Werken der Vergangenheit auseinandersetzen müsse. Er schrieb mir damals und bat mich, vor dem Berliner Ensemble über die Möglichkeit einer Interpretation des *Urfaust* zu sprechen. Ich kam, Brecht leitete, die Mitarbeiter des Ensembles waren anwesend, und ich versuchte zu entwickeln, warum man den *Urfaust* nicht spielen, sondern - wenn schon - dann *Faust I* auf die Bühne bringen müsse. Und Brecht, der ja auch im Privaten eine außerordentliche, scharfzüngige Dialektik praktizierte, nahm das auf und sagte, das sei alles sehr eindrucksvoll und richtig, was Professor Mayer sage, aber es sei für ihn eine einzige Fülle von Argumenten, die ihm bewiesen, daß man jetzt nur den *Urfaust* und nicht den *Faust* spielen könne. Ich gab's dann auf, denn ich merkte, er wollte unbedingt den *Urfaust* gestalten und auf die Bühne bringen.

Er hatte mir damals auch einen Brief geschrieben und entwickelt, wie man etwa in diesem Vortrag und später in der Inszenierung vorgehen müsse. Man müsse kritischen Abstand zu *Faust* gewinnen, man müsse zeigen, warum hier nicht ein Weihewerk der deutschen Klassik und Nationalliteratur gegeben sei, sondern ein Werk, das notwendigerweise wohl von Anfang an scheitern mußte. Er wollte, das war echt brechtisch, nicht eine Identifizierung mit der Gestalt des Faust. Er wollte auch keinen dämonischen Teufel; für ihn war hinter allem immer das Entsetzen über den Gründgensschen Mephisto. Er wollte einen Faust und einen Mephisto zeigen, die so weit wie möglich entgegengesetzt waren vom damaligen Standard, der durch Gründgens geschaffen wurde, und er wollte kein rührendes, deutsches, sentimentales Gretchen, sondern er wollte in allem auch eine sehr konkrete Klassensituation zeigen. Das ist sicherlich der Ausgangspunkt für die Faust-Inszenierung durch Brecht gewesen.

\*

Es gab wohl auch noch zwei besondere private und künstlerische Motive, die Brecht veranlaßten, das Experiment mit dem *Urfaust* zu wagen. Das eine war eine besondere Verkörperung des Mephistopheles. Der ursprüngliche Plan ist in der Besetzung aber nicht durchgehalten worden. Er hatte einen Schauspieler, Gert Schaefer, im Berliner Ensemble, den er sehr schätzte, einen etwas täppischen, damals schwerschrötigen jungen Mann, und den wollte er, wie er vor Beginn der Proben mitteilte, als Mephisto einsetzen. Er sagte, das solle so ein richtiger dummer Teufel aus der Bauernlegende sein, der märchenhaft hin- und herläuft, der immer geprellt wird. Er hatte sich vorgestellt, daß auch im Goethe'schen *Urfaust* der Mephisto dann irgendwelche Kübel schleppen und herbeibringen müsse, immer von Faust angefahren als der Diener, der Subalterne. Das war der ursprüngliche Plan. Das hat er sich denn doch etwas anders überlegt. Norbert Christian ist viel stärker dem Klischee des Mephisto angenähert, aber das Subalterne, daß nicht der Herr der Unterwelt den Teufel spielt, hat Brecht doch sehr stark herausgearbeitet.

Die zweite Motivation war Käthe Reichel. Eine interessante Schauspielerin, mit der Brecht viel gearbeitet hatte. Sie sollte das Gretchen spielen. Und zwar gerade das etwas derbe, dumme, auch nicht ohne Bosheit agierende Mädchen aus den kleinen, niederen Volksschichten, das wollte er haben.

Diese besondere Besetzung des dummen Teufels und der Kleinbürgerin Gretchen, das waren von der Besetzung her Pläne, die Brecht veranlaßten, den *Urfaust* zu bringen, aber wichtiger war natürlich das allgemeine Konzept einer Inszenierung, die sich nicht durch Klassizität einschüchtern ließ.

Bei der Szene in Marthes Stube habe ich an der Probe teilgenommen und erinnere mich genau, wie Brecht vorgespielt hat. Er konnte, wenn er wollte, sich in jede Figur verwandeln. Hier war er nun Frau Marthe. Mit Angelika Hurwicz arbeitete er nun die besonderen Peripetien des ironischen Textes heraus. Der Text ist von Goethe ja nach dem Kaufmann von Venedig gearbeitet. Die beiden Juden Shylock und Tubal handeln miteinander. Tubal teilt Shylock mit, Jessica sei durchgegangen. Immer wieder eine gute und immer wieder eine schlechte Nachricht. So arbeitet auch Mephistopheles: Ihr Mann ist tot und läßt Sie grüßen. Die obligate Trauer, die Frau ist ehrlich erschüttert. Und nun erinnere ich mich genau, wie Brecht zu Angelika Hurwicz sagte: "So, jetzt ist die obligate Trauer zu Ende, jetzt kommt die entscheidende Frage: hat er was hinterlassen." Und nun kommt diese Situation - Mephistopheles gibt einige Hoffnungen, aber sie werden immer wieder enttäuscht. Da sei etwas gewesen, aber das sei alles durchgebracht worden. Diese Peripetien werden sehr genau ausgespielt. Angelika Hurwicz ist eine derbe, böses, besitzgieriges Frauenzimmer. Man kann sich schon vorstellen, warum sich Herr Schwertlein davongemacht hat. Mephistopheles spielt durchaus auf Wunsch von Brecht mit ihr dieses Spiel. Es ist Realität für sie, für Mephistopheles natürlich nicht, aber es ist gleichzeitig auch für sie eine Art von Spiel, das gespielt wird.

Immer etwas geduckt, war Brecht bei diesen Proben in seiner üblichen Haltung. Aber wenn er nun Mephistopheles und Frau Marthe spielte, stand er jeweils an den verschiedenen Seiten des Tisches, wo die Szene arrangiert war und - man muß es doch wohl so sagen - er verwandelte sich. Er verwandelte sich in Frau Marthe und er verwandelte sich, wozu dann nicht mehr sehr viel gehörte, auch in Mephistopheles. Aber in den entscheidenden Augenblicken, die ich da erlebt habe, war er wirklich Frau Marthe, und zwar nicht durch eine besondere Mimik, sondern durch die vollkommene Verkörperung einer konkreten Situation zwischen Leid, Befangenheit und Besitzgier.

Es fällt auf, daß sich Käthe Reichel in dem Religionsgespräch bis zur Häßlichkeit verändert, ganz verzerrt. Das ist Absicht. Brecht will hier die keifende Kleinbürgerin zeigen. Er möchte andeuten, warum der Intellektuelle, der berühmte Professor von vier Fakultäten und das Kleinbürgermädchen notwendigerweise eine Mesalliance eingehen. Er steht zwar auf der Seite des Kleinbürgertums und gegen den Professor Faust. Aber er zeigt eben auch die bigotte, durch aller Art religiöser Orthodoxie gehemmte Kleinbürgertochter: Herr Doktor werden katechisiert. Und Käthe Reichel zeigt an dieser Stelle eine mögliche künftige Furie, durchaus nach Absicht von Brecht.

\*

Diese Inszenierung des *Urfaust* war ein ausgesprochener Mißerfolg. Und vor allen Dingen ein entscheidender politischer Mißerfolg. Brecht muß auch damit gerechnet haben. Zunächst erinnere ich mich an die Premiere, man gab sie in einer Matinee, an einem Sonntagmorgen, also nicht in einer großen Abendveranstaltung, und das *Neue Deutschland* war äußerst negativ - die offiziellen Parteifunktionäre lehnten diese Auffassung vollkommen ab. Für sie gab es wahrscheinlich immer noch das Gründgensideal, die klassische Konzeption des Faust-Mephisto Verhältnisses. Und dem widersprach natürlich Brechts Interpretation des *Urfaust* in jeder Weise. Es gab, geleitet von der SED-Bürokratie und dem *Neuen Deutschland*, eine einheitlich negative Rezension. Die Aufführung ist, glaube ich, nur noch wenige Male gelaufen und mußte dann abgesetzt werden. Es ist eigentlich die einzige Aufführung des Berliner Ensembles, an der Brecht selbst entscheidend beteiligt war, - auch wenn er als Regisseur nicht formell zeichnete -, und die abgesetzt werden mußte, was praktisch einem Verbot gleichkam.

Es zeigte sich unmittelbar später, daß *Faust* offensichtlich in der Tat ein neuralgischer Punkt war, einmal gesehen von Brecht und dann von der offiziellen Kulturpolitik der SED. Denn kurz darauf entwarf Hanns Eisler, es wurde gedruckt, seine Fassung des Faust im deutschen Bauernkrieg, *Johann Faustus* nannte er das Werk. Brecht hat an dem Libretto seines Freundes und Musiker-Mitarbeiters selbst entscheidend mitgearbeitet. Auch da habe ich einen Brief von Brecht bekommen, in dem er versuchte, Verständnis für diese

neue antioethische Art einer Faustkonzeption bei mir zu erwirken. Es gab dann einen großen Streit um dieses *Faustus*-Libretto, und Hanns Eisler ist genötigt gewesen, auf die Komposition zu verzichten.

Wir wissen, daß Hans Wolfgang Heinz und Adolf Dresen in neuester Zeit wieder einmal im Deutschen Theater Berlin eine von der Norm abweichende *Faust*-Interpretation gewagt haben und wieder sich die offiziellen Instanzen einschalteten. Ein Beweis mehr für mich, daß damals das Unternehmen des *Urfaust*, das Brecht praktiziert hatte, in der Tat die Alternative, die Möglichkeit einer neuen, anderen Kulturpolitik und Interpretation der klassischen deutschen Literatur mit sich gebracht hätte.

Aus dem Stenogramm des im Film gesprochenen Kommentars von Prof. Dr. Dr. h.c. Hans Mayer

### Die Diskussion von 1953

#### Zur Aufführung von Goethes *Urfaust* durch das Berliner Ensemble

Von Johanna Rudolph

Die Auseinandersetzung über das *Faust*-Problem im Zusammenhang mit der deutschen Geschichte, über die realistische Darstellung des Faust, ist in Gang gekommen. Gegenwärtig diskutiert auch die Deutsche Akademie der Künste den im *Neuen Deutschland* vom 14. Mai und im *Sonntag* vom 17. Mai kritisch behandelten Operntext *Johann Faustus* von Hanns Eisler sowie den darauf bezüglichen Aufsatz von Ernst Fischer. Es gibt jedoch einen weiteren Anlaß, im Kampf um die Verteidigung unseres klassischen Erbes und gegen die Erscheinungen des Formalismus in der Kunst dieser Frage ernste Aufmerksamkeit zu widmen.

Seit geraumer Zeit steht auf dem Spielplan des Berliner Ensembles Goethes *Urfaust*. Er wurde zuerst in Potsdam, dann in einer Neubearbeitung in Berlin gespielt. Der Aufführung liegen eine dramaturgische Auffassung und Regiekonzeption zugrunde, die hauptsächlich von ihrem Ausgangspunkte her - in mehr als einer Hinsicht auffallende Ähnlichkeit mit der Programmatik des Eislerschen Operntextes und dessen Einschätzung durch Ernst Fischer aufweisen. Die Inszenierung muß gleichfalls als ein Versuch angesehen werden, vom klassischen *Faust* abzurücken, hinter ihn zurückzugehen, ihn zurückzunehmen.

Stellt die Konzeption Eisler-Fischer die Gestalt des Faust als eine *Zentralgestalt der deutschen Misere* hin, so erklärt das Berliner Ensemble (laut Programmheft):

“Es ist dem Theater beim *Urfaust* leichter gemacht als beim fertigen Werk, der Einschüchterung durch die Klassizität sich zu erwehren.”

Was sollen wir nach der Absicht der Verfasser unter *Einschüchterung durch die Klassizität* verstehen? Den Maßstab dafür muß man in der Aufführung selbst suchen. *Diese Aufführung kann nur verstanden werden als Absage an die klassischen Traditionen unserer Nationalkultur.*

*Doch wie ist es überhaupt möglich, die Klassik und das Klassische, die schöpferischen Höhepunkte der Kunst des deutschen Volkes, als Einschüchterung zu betrachten? Auf welche Basis will man sich stellen, wenn man der “Klassizität” eine Absage erteilt? Das kann nur eine volksfremde, antinationale Basis sein.*

*Sich der “Einschüchterung durch die Klassizität erwehren” statt an die klassischen Traditionen anknüpfen, bedeutet also, sich auf die Position des Kosmopolitismus zu begeben und den Auflösungs-tendenzen des Formalismus Vorschub zu leisten.* In der Entscheidung des ZK der SED ‘Über den Kampf gegen den Formalismus in der Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Nationalkultur’ vom 15./17. März 1951 wurde festgestellt:

“In der Kunst erfüllt in erster Linie der Formalismus in allen seinen Spielarten die Aufgabe, das Nationalbewußtsein der Völker zu unterhöheln und zu zerstören. Es ist daher eine der wichtigsten

Aufgaben des deutschen Volkes, sein nationales Kulturerbe zu wahren. Vor unseren deutschen Künstlern und Schriftstellern entsteht die Aufgabe, anknüpfend an dem kulturellen Erbe, eine neue deutsche demokratische Kultur zu entwickeln.”

Es ist nicht schwer zu verstehen, daß die Möglichkeit, zur Entwicklung einer neuen deutschen Nationalkultur beizutragen, dort in Frage gestellt ist, wo man das klassische Erbe als ‘Einschüchterung’ hinstellt. Auf diese Weise gerät man, ob man will oder nicht, in eine grundsätzlich falsche Frontstellung, denn die Klassik und das Klassische werden quasi als feindliche Strömungen betrachtet, die der Entwicklung einer fortschrittlichen Kunst im Wege stehen.

Derartige Auffassungen haben ihre Wurzel im sektiererischen pseudorevolutionären Proletkult, vor dem Lenin auf dem III. Konso-molkongreß im Oktober 1920 die Jugend so eindringlich warnte.

Lenin sagte:

“Die proletarische Kultur fällt nicht vom Himmel, sie ist nicht eine Erfindung von Leuten, die sich als Fachleute für proletarische Kultur bezeichnen. Das ist alles kompletter Unsinn. Die proletarische Kultur muß die gesetzmäßige Weiterentwicklung jener Summe von Kenntnissen sein, die die Menschheit sich unter dem Joch der kapitalistischen Gesellschaft, der Gutsbesitzer-Gesellschaft, der Beamten-Gesellschaft erarbeitet hat.” (W.I. Lenin, *Ausgewählte Werke*, Bd. II, Seite 784)

\*

Auf den hier behandelten Fall angewandt, heißt die Formel von der “Einschüchterung durch die Klassizität”, der man sich angeblich erwehren müsse, den großen Entwicklungsgang der Goetheschen *Faust*-Dichtung gewaltsam zerreißt, den organisch gewordenen Zusammenhang aufspalten, der vom rebellischen Protest des jungen Goethe gegen mittelalterlich-feudale Rückständigkeit bis zur prophetischen Sicht im II. Teil des Faust auf jene Epoche reicht, in der das freie Volk auf freiem Grund sich der befreiten Arbeit zuwendet.

Worin besteht der Zusammenhang der verschiedenen Fassungen und ‘Etappen’ der Goetheschen Dichtung? In welchem Verhältnis steht der *Urfaust* zur vollendeten Faust-Tragödie, die “die künstlerische Verdichtung und Verallgemeinerung des Höchstmaßes schöpferischer Kräfte, die im deutschen Volke schlummerten”, (*ND* vom 18. Mai 1953) darstellt?

Der *Urfaust* ist kein Zurückgehen hinter ‘das fertige Werk’, er ist dessen erste Stufe. Gerade das müßte bei einer Aufführung des *Urfaust* sinnfällig gemacht werden.

Der *Urfaust*, die ursprüngliche Fassung des *Faust* (I. Teil), 1772 begonnen, war ein Produkt der Sturm- und Drangperiode. Er wurde zu Lebzeiten des Dichters nicht veröffentlicht. Goethe empfand die Notwendigkeit, die ursprüngliche Konzeption zu vertiefen und weiterzuentwickeln. Im Juni 1797 setzt jener große schöpferische Gedankenaustausch über den *Faust* zwischen Goethe und Schiller ein, den man wahrhaft einen Höhepunkt der ‘Klassizität’ nennen kann.

Täglich wechseln sie Briefe über das Thema. Wir sehen die Übereinstimmung der beiden Genien unserer klassischen Nationalliteratur vor allem hinsichtlich des nationalen und humanistischen Ideengehalts des Dramas. Schiller unterstreicht Goethes Absichten über den ‘wiederauflebenden Faust’. Er gibt ihm zahlreiche Anregungen und bemerkt dabei:

“... weil die Fabel ins Grelle und Formlose geht, will man nicht bei dem Gegenstand stille stehen, sondern von ihm zu Ideen geleitet werden.”

Er unterstreicht, daß der *Faust* ‘zugleich poetisch und philosophisch’ ist, weist auf die Schwierigkeit hin, ‘zwischen Spaß und Ernst durchzukommen’ und ist neugierig, ‘wie die Volksfabel sich dem philosophischen Teil des Ganzen anschieben wird.”

Der *Urfaust* offenbart Goethes Sinn für echte Volkstümlichkeit. Er ist ein Beweis dafür, mit welchem sicherem Griff sich der junge Dichter die positiven, weiterführenden Elemente des ihm zur Ver-

fügung stehenden kulturellen Erbes aneignete, wie er an sie anknüpfte und was er als ungeeignet für seine Konzeption beiseite ließ.

Ebensowenig wie das vollendete Werk ist der *Urfaust* eine dichterische Reproduktion des historischen Faust, der ein Schwarzkünstler, Erzgauner, Saufaus und Betrüger war, mit dem sich das Programmheft des Berliner Ensembles eingehend beschäftigt. Der *Urfaust* stellt auch keine Variation oder Umkehrung des pfäfflich-moralisierenden Christlich-Meynenden reaktionären 'Volksbuches' dar.

Eine solche Umkehrung ins Pathetisch-Moralisierende hat es zwar zur damaligen Zeit gegeben. Der Dichter des 'Sturm und Drang', Maximilian Klinger, schrieb einen *Faust*-Roman, der ein einziger Protestschrei gegen die verrotteten Zustände des in Duodez-Fürstentümer zersplitterten Deutschland war. Klingers Faust, Erfinder des Buchdrucks und Verfasser einer Bibelübersetzung, die ihm niemand abkaufen will, schließt aus Armut einen Pakt mit dem Teufel: doch er verliert ihn. Jedes menschliche Bemühen ist umsonst, die Hölle bleibt Sieger, der Teufel entscheidet alles. Ausfälle gegen den Bauernkrieg und die Revolution bilden die Kehrseite der Empörungstendenzen. So, wie der Autor diesen Faust geschaffen hat, könnte er wirklich zum Modell einer 'Zentralgestalt der deutschen Misere' dienen. Sein Protest bleibt in der Negation stecken, in dem Roman gibt es keinen einzigen positiven Menschen. Das war der Umschlag aus einer Kritik der herrschenden Gesellschaft in den gesellschaftlichen Nihilismus, in die totale Ausweglosigkeit, der mehr als ein Dichter der Sturm- und Drangperiode tragisch erlag. In solchen Werken überwohnt denn auch künstlerisch das 'Grelle und Formlose'. Von dem mit soviel literarischem Radikalismus vorgetragenen spontanen Protest blieb infolgedessen nur das Beharrende übrig, dasjenige, was sich nicht weiterentwickelte und nicht weiterentwickeln konnte. Eine derartige Konzeption hat offensichtlich den Operntext zu *Johann Faustus* von Hanns Eisler beeinflusst.

Goethe suchte im Gegensatz zu Klinger eine optimistische Konzeption. Sein Faust ist stets der Mensch der deutschen Renaissance, der die Natur und die Wahrheit erkennen will. Die Verknüpfung des *Faust*-Problems mit der Gretchen-Tragödie - die es in der alten Volksfabel nicht gab -, ihre Aufnahme schon in den *Urfaust*, die Art ihrer poetischen Gestaltung verleiht der Goetheschen Jugenddichtung die Züge der Volksverbundenheit und des tiefen Humanismus.

\*

Die Gretchengestalt ist ihrem Wesen nach in allen Fassungen des *Faust* immer dieselbe, obwohl im *Urfaust* das 'ist gerettet' noch nicht ausgesprochen wird. Sie ist die poetische Verallgemeinerung des Mädchens, das mit seiner liebenden Hingabe entgegen den unmenschlichen Normen der herrschenden Gesellschaft das Recht auf eine höhere Moral vertritt. Gretchen als Verkörperung des 'ewig Weiblichen', das das werdende Leben hervorbringt, ist es schließlich die im II. Teil der Dichtung Faust die 'Erlösung' bringt, die ihn zur höheren Moralität 'hinzieht'.

In der Gretchentragödie gestaltete Goethe den tragischen Konflikt zwischen der humanistischen Moral des Volkes und den 'moralischen' Normen der herrschenden Klasse. Weil Gretchen die höhere Moral verteidigt, geht sie zugrunde. Dadurch, daß Goethe bei dem Zuschauer das tiefste Mitgefühl mit ihr erregt, zwingt er ihn, Partei zu ergreifen für die Zukunft, gegen die Ordnung, die ein solches Geschöpf tötet.

Die Gretchentragödie als Kern des *Urfaust*-Fragments und eines der wesentlichen Bindeglieder zu den späteren Fassungen des *Faust* muß bei einer Inszenierung des *Urfaust* nicht nur im Mittelpunkt stehen, sie muß auch den aufwühlenden Konflikt klar zur Geltung bringen und den Zuschauer zur Parteinahme herausfordern.

Aber die Inszenierung durch das Berliner Ensemble war, in Abkehr von der klassischen Tradition, auf marionettenhafte Wirkung angelegt, die keine tiefen menschlichen Gefühle auslösen konnte.

Die Regie griff die alte Fabel da auf, wo sie 'ins Grelle und Formlose geht', machte sie noch greller und formloser. Das Bühnenbild war darauf abgestellt, durch gewollte Primitivität ein symbolisches Abbild der 'deutschen Misere' zu schaffen. Der Renaissancegeist, der auch die geistig schöpferischen Deutschen dieser Epoche durchpulste, wurde nirgends sichtbar, sondern schwebte in Gestalt einer symbolistischen Dekoration, die der italienischen Renaissance entlehnt war, im Hintergrund. So entstand der Eindruck, als ob in der deutschen Renaissance nur der Mystizismus, allein in der italienischen Renaissance rationale Klarheit und Vernunft herrschen. Ansätze zu einer realistischen Bühnengestaltung, wie z.B. die Brunnen-Szene, mußten in diesem Zusammenhang als grober Naturalismus wirken.

Der unauslöschliche Drang nach sinnvollem Leben und nach Wahrheit, den der Faust-Monolog atmet, erstickt im magischen Beschwörungszauber. Der geniale Zug des jungen Goethe, Mephisto als einen Diener des Erdgeist auftreten zu lassen, war von der Regie völlig unbeachtet geblieben. Mephisto, obwohl von Norbert Christian begabt gespielt, blieb im Kabarettistischen stecken. Die Regie versuchte nicht, 'zwischen Spaß und Ernst durchzukommen'. Sie machte ausschließlich schlechten Spaß, der so weit ging, daß - am Vorabend des 1. Mai - die betrunkenen Studenten in Auerbachs Keller, mit Stuhlbeinen Takt schlagend, gröhnten: "Der Mai ist gekommen ..." Eine ähnliche Verhöhnung des deutschen Volksliedes war bisher auf unserer Bühne nicht erlebt. Die Szene in Auerbachs Keller war keine Satire, sondern einfach Klamauk. Und doch sind gerade in dieser Szene die bitteren Worte über das verrottete 'liebe heil'ge röm'sche Reich' enthalten, dieses Gegenteil eines deutschen Nationalstaates.

\*

Das auch bei dieser Inszenierung angewandte Brecht'sche Regie-Prinzip der 'Verfremdung' erlaubte nicht, die Theaterbesucher wahrhaft zu erschüttern. 'Verfremdung' heißt praktisch, Trennwände aufrichten, eine künstliche Distanz zwischen Autor und Schauspieler, zwischen den Personen des Dramas und dem Bewußtsein ihrer Darsteller einschalten, im Schauspieler keine restlose Identifizierung mit seiner Rolle aufkommen lassen. Der Theaterbesucher soll vor der 'Illusion bewahrt' werden, als ob er die Vorgänge auf der Bühne wirklich miterlebt.

Gretchen zum Beispiel durfte nach dem Willen des Regisseurs kein Gretchen 'sein'. Für diese 'Figur' war offenbar intellektualistisch ausgeklügelt und konstruiert worden, wie ein Kind aus dem Volke im 16. Jahrhundert 'reagiert', wenn sich ihr ein Herr von hohem Stande nähert. Die von Goethes tiefer Beziehung zu den einfachen Menschen zeugende Schilderung von Gretchens häuslichem, tätigem Leben, die Liebe zum Schwesterchen, das sie aufziehen half, wird hastig, stockend, plappernd vorgebracht. Allem Anschein nach sollten die Worte keinen Sinn ausdrücken, waren sie als bloßer Reflex ihrer Verlegenheit gedacht. Gretchens Unschuld kommt, dem Programmheft zufolge, aus Sinnlichkeit. Mit dieser 'tiefenpsychologischen' Auffassung wird der Gretchen-Tragödie der sozialkritische Inhalt genommen. Die Aussprache zwischen Faust und Gretchen im Garten über Fragen der Weltanschauung - eine der bedeutendsten Stellen der gesamten deutschen Literatur - wird gleichfalls ihres eigentlichen Wertes entkleidet.

Trotzdem kam selbst bei einer so enttäuschenden Aufführung, wie dieser *Urfaust* es war, streckenweise etwas ganz anderes heraus. Die Tiefe und Schönheit der Goetheschen Dichtung, ihre Humanität und ihre so ganz und gar nicht lehrhafte soziale Anklage, waren wohl daran 'schuld', daß die Schranke der 'Verfremdung' zeitweilig durchbrochen wurde, daß wir plötzlich lebendige Menschen auf der Bühne sahen. Wie Angelica Hurwicz als kupplerische Marthe Gretchens Schmuck aus dem Kästchen nimmt, Kette und Ohringe anlegt, wie sie in ihrem ersten Gespräch mit Mephisto in manchen Augenblicken ein runder, vollblütiger Mensch wurde - ließ jeden wünschen, daß sie ihr bedeutendes schauspielerisches Talent nicht einzuengen brauchte. Auch Käthe Reichels Gretchen, zu Beginn brav den falschen Regieanweisungen folgend, ein wenig dümmlich und gemacht reizlos, warf schließlich die schauspielerische Zwei-

gleisigkeit beiseite und erschütterte in der Kerkerszene aufs tiefste. Legt den gewollten Primitivismus, die künstlerische Kargheit ab - fürchtet euch nicht vor Gefühl, fürchtet euch nicht vor dem Jasnagen zu den besten künstlerischen Schöpfungen unserer Vergangenheit, und ihr werdet großes und wunderbares Theater spielen.

\*

Es könnte eingewandt werden, daß es sich hier um eine Studio-Aufführung handelt, die den Charakter eines Experiments besitzt. Dem steht entgegen, daß der *Urfaust* sowohl in Potsdam wie in Berlin in zahlreichen Wiederholungen gegeben wurde. Die Karten für diese sogenannten geschlossenen Vorstellungen wurden an Betriebe und Organisationen, wie z.B. an die Gewerkschaft Lehrer und Erzieher, verkauft. Wir meinen, daß es nicht redlich wäre, hier von Studio-Aufführungen und geschlossenen Veranstaltungen zu sprechen.

Es wird vielleicht eingewandt werden, der Regisseur dieser Aufführung, Egon Monk, sei noch jung und wenig erfahren. Wir möchten nicht diesem jungen Regisseur die Hauptverantwortung für die falsche dramaturgische Behandlung und unrealistische Regie-Konzeption zusprechen. *Wir glauben sagen zu müssen, daß die jungen Mitarbeiter des Berliner Ensembles, von denen viele sehr begabt sind und mit denen - im Gegensatz zu manchem anderen Theater - erzieherisch viel gearbeitet wird, durch methodische Prinzipien in eine falsche Richtung geführt werden, die Bertolt Brecht als künstlerischer Leiter des Berliner Ensembles bei der Bearbeitung von Klassikern anwendet. Der Regisseur Monk richtete sich nach Vorbildern, wie wir sie im 'Hofmeister' und 'Zerbrochenen Krug' kennengelernt haben. Auch diese sind fatalistisch-pessimistische Zustandsschilderungen, bei denen es nur einen negativen 'Helden' gibt: die 'deutsche Misere'. Auf diese Art wurde auch der *Urfaust* inszeniert. Auch darin drückt sich eine Parteinahme aus - aber de facto gegen das kulturelle Erbe, gegen die deutsche Nationalkultur, die wir heute im Ringen um die Einheit Deutschlands aufs äußerste verteidigen müssen, und ohne die eine Entwicklung unseres neuen demokratischen Kulturlebens undenkbar ist.*

\*

Auf der Stanislawski-Konferenz ließ Bertolt Brecht mitteilen, daß er sich mit dem Studium der Methode Stanislawski beschäftige und daß er eine Aussprache über Berührungspunkte und Unterschiede zwischen seiner Methode und der Stanislawskis wünsche.

Welche Berührungspunkte mit der Stanislawski-Methode es auch immer geben mag, sie bleiben technischer Natur, solange man glauben machen will, daß die 'Klassizität' eine Einschüchterung sei, deren man sich erwehren müsse. Alle Fragen des Realismus auf der Bühne, alle Erörterungen ästhetischer Art fallen ins Uferlose, solange über die ideologische Voraussetzung, die Beziehung zum klassischen Erbe, keine Übereinstimmung erzielt wird. Die Pflege der demokratischen Elemente des nationalen Kulturlebens gehörte zu den wichtigsten Aufgaben, die sich Stanislawski gestellt hatte. Ohne ihre Verwirklichung hätte er das sowjetische Theater nicht auf die unerreichte Höhe heben, hätte er den Weg des sozialistischen Realismus nicht beschreiten können. Bertolt Brecht würde die großen künstlerischen Potenzen und die Ziele seines eigenen Lebenswerkes zerstören, wenn er den Weg der Negierung des nationalen kulturellen Erbes weiter beschritte.

Bertolt Brecht und Hanns Eisler, die sich zur Zeit mit dem *Faust*-Problem befassen, sollten sich vergegenwärtigen, in welcher Situation das deutsche Volk sich befindet, welche Aufgaben vor ihm stehen. *Faust* ist ein Spiegelbild des Besten im deutschen Volk. Die Verteidigung dieser großen Schöpfung unserer Nationalkultur, der Kampf gegen die Verfälschung des Klassischen sollte jedem humanistischen Schriftsteller unserer Zeit Bedürfnis sein. Patriotismus und Verteidigung unserer Nationalkultur sind keine taktischen Winkelzüge, sondern ein untrennbarer Bestandteil des Kampfes für eine höhere gesellschaftliche Ordnung in Deutschland.

Johanna Rudolph, *Weitere Bemerkungen zum 'Faust'-Problem - Zur Aufführung von Goethes 'Urfaust' durch das Berliner Ensemble*. In: Neues Deutschland, Berlin, Nr. 121, 27. Mai 1953, S. 4 (Hervorhebungen im Text durch die Redaktion).

## Die Diskussion von 1953

### Zwei Antworten von Bertolt Brecht

#### Humor und Würde

Liebe Kollegen vom technischen Stab!

Ihr habt Bedenken über die Gestaltung zweier Szenen des Goetheschen *Urfaust* durch den jungen Regisseur Egon Monk. Es handelt sich um die Schülerszene und die Szene in Auerbachs Keller, und Ihr findet den Humor zu drastisch, mehr angemessen Carows Lachbühne als dem Deutschen Theater. Ich freue mich über Eure Kritik, da sie zeigt, daß Ihr Euch für die Aufführungen an Eurem Theater verantwortlich fühlt, und ich habe dem Regisseur geraten, zwei Einzelheiten abzuändern, aber im übrigen und hauptsächlich kann ich mich Eurer Meinung nicht anschließen. Warum nicht?

Die erste der beiden Szenen, die Schülerszene, zeigt, wie der Teufel einen schlechten Professor spielt, das heißt, einen Professor von der Art, wie er sie gelegentlich und nicht zu selten in Goethes Zeiten in die Hände bekam. Der Mann 'belehrt' einen wissensdurstigen Schüler, indem er alles tut, die kleine Flamme der Wißbegier bei ihm gründlichst auszutreten. Dieser Lehrer ist nur interessiert an den Einnahmen, die er direkt oder indirekt von seinen Schülern ziehen kann, spricht nur zynisch von den Wissenschaften und rät dem jungen Mann, auch seinerseits einmal seine Wissenschaft, die Medizin, nur als zu melkende Kuh zu betrachten. Goethe zeigt dann noch, wie der junge Mann, naiv und im angelesenen Respekt vor dem 'Lehrer', dem Appell an seine niedrigsten Instinkte begeistert folgt und beglückt weggeht, kuriert von Wissensdurst und befreit von Gewissen. Goethe läßt seinen Teufel die scharfe Kritik des Leerlaufs und der Habsucht des bürgerlichen Universitätsbetriebs in der Form frecher Späße üben. Das Theater muß da Phantasie anwenden und die Teufelsspäße dürfen nicht feine, schalkhafte Späße sein, sondern Späße der groben Art; hier gehört ein grober Keil auf einen groben Klotz. Die Späße müssen allerdings alle dazu dienen, den Schüler zu verwirren und seinen Eifer für die echte Wissenschaft zu vernichten. Von ähnlicher Art und wieder eine scharfe Satire am Universitätsbetrieb ist die berühmte Sauferei in Auerbachs Keller. Mißleitet von einer Regieanweisung 'Zeche lustiger Gesellen', vertuschen die Theater für gewöhnlich all die Roheit, den Stumpfsinn und die Verkommenheit der Kumpane. Es ist die niedrigste Form der Kurzweil, die Faust angeboten wird, die billigste 'Sozietät'. Jede Beschönigung und Verniedlichung hier tut der Größe dieses Werks Abbruch. Das Theater darf das Häßliche im Leben, das es nicht verbergen darf, nicht in häßlicher Weise darstellen: es darf bei der Darstellung des Gemeinen nicht selbst gemein werden. So hat es viele Kunstmittel entwickelt, das Böse und Niedrige so darzustellen, daß das gute und hohe Ziel immer im Auge des Zuschauers bleibt, nämlich: durch die Aufdeckung des gesellschaftlich Minderwertigen und Schädlichen in der Gesellschaft, vertreten durch die Zuschauer, die Kräfte der Abwehr zu stärken. Im vorliegenden Fall, bei der Darstellung der schlechten Vergnügungen, der geistlosen und verrohenden Kurzweil, kann das Theater, damit es selbst geistvoll und kurzweilig bleibe, seine Kritik an dem gesellschaftlichen Zustand spaßhaft und gutgelaunt vorbringen - alle seine Scherze sind so lange erlaubt, als sie die Kritik enthalten. Vielleicht betrachtet Ihr einmal die Scherze in der Schülerszene und der Szene in Auerbachs Keller daraufhin, auf die gesellschaftliche Kritik hin und nicht einfach als Scherze um der Scherze willen, als gehaltlose Clownerien!

Einige werden fragen: Was, Scherze im *Urfaust*, der Skizze zu *Faust*, der Tragödie erster Teil, also einer Tragödie? Ja, Scherze in der Tragödie! Als der junge Goethe den *Urfaust* schrieb, stand er unter einem großen künstlerischen Erlebnis: er hatte Shakespeare gelesen.

Und beim Shakespeare gibt es die berühmte Mischung von Ernst und Spaß, gibt es die Rüpelzenen und die Narrenszenen in den Tragödien, die seine Werke so lebendig und realistisch machen. Die Schülerszene und die Szene in Auerbachs Keller sind die Rüpelzenen Goethes, und sie sind Kostbarkeiten in seinem großen Werk und in der deutschen Literatur überhaupt. Es ist zweifellos die berühmteste deutsche Misere, die uns die Lustspiele gekostet hat die

Goethe hätte schreiben können. Selbst auf den *Faust* hat sich in den letzten hundert Jahren in der Spielweise unserer Theater zentnerweise Staub niedergelassen. In den tragischen Partien ist das Zarte niedriglich, das Großartige großtuerisch, ist die Verzweigung repräsentativ, das Stürmische dekorativ geworden. Die lustigen Partien sind, der 'Würde des Ortes' (nämlich des meist staatlichen Theaters) entsprechend und Rechnung tragend der 'Bedeutung eines Klassikers', matt, trocken und vor allem ideenlos geworden. Der wahre Respekt vor den klassischen Werken muß aber der Größe ihrer Ideen und der Schönheit ihrer Formen gelten, und er wird auf dem Theater dadurch gezollt, daß die Werke produktiv, phantasievoll und lebendig aufgeführt werden. Zwischen Würde und Humor besteht kein Gegensatz. In den großen Zeiten erschalle vom Olymp herab Gelächter. (1953)

Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Band 17, Schriften zum Theater 3, Frankfurt am Main 1967, S. 1278 ff.

### Einschüchterung durch die Klassizität

Der lebendigen Aufführung unserer klassischen Werke steht viel im Wege. Das Schlimmste ist die Denk- und Fühlfaulheit der Routiniers. Es gibt eine Tradition der Aufführung, die gedankenlos zum kulturellen Erbe gezählt wird, obwohl sie das Werk, das eigentliche Erbe, nur schädigt; das ist eigentlich eine Tradition der Schädigung der klassischen Werke. Es fällt sozusagen durch Vernachlässigung mehr und mehr Staub auf die großen alten Bilder, und die Kopisten kopieren mehr oder minder fleißig diese Staubflecken mit. Hauptsächlich verlorengelassen dabei die ursprüngliche Frische der klassischen Werke, ihr damalig Überraschendes, Neues, Produktives, das ein Hauptmerkmal dieser Werke ist. Die traditionelle Aufführungsart dient der Bequemlichkeit der Regisseure und Schauspieler und des Publikums zugleich. Die Leidenschaftlichkeit des großen Werks wird ersetzt durch das Bühnenteilnehmertum, und der Bildungsprozeß, der dem Publikum gemacht wird, ist, dem kämpferischen Geist der Klassiker entgegen, ein lauer, gemächlicher und wenig eingreifender. Natürlich entsteht dadurch mit der Zeit eine schreckliche Langeweile, die den Klassikern ebenfalls ganz fremd ist. Dagegen nun richten sich die Bestrebungen oft talentierter Regisseure oder Schauspieler, neue, bisher nicht gesehene, sensationelle Effekte auszudenken, die jedoch rein formalistischer Art sind, das heißt dem Werk, seinem Inhalt und seiner Tendenz aufgesetzt und aufgedrängt werden, so daß es zu sogar noch schlimmeren Schädigungen kommt als bei den traditionsgebundenen Aufführungen; denn hierbei wird Inhalt und Tendenz des klassischen Werks nicht nur verdunkelt oder verflacht, sondern direkt verfälscht. Die formalistische 'Erneuerung' der klassischen Werke ist die Antwort auf die traditionsgebundene, und es ist die falsche Antwort. Das schlecht konservierte Fleisch wird sozusagen nur durch scharfe Gewürze und Saucen wieder schmackhaft gemacht.

Wenn wir an die Aufführung eines klassischen Werks herangehen, müssen wir all das wissen. Wir müssen das Werk neu sehen, wir dürfen uns nicht an die verkommene, gewohnheitsdiktarte Art halten, in der wir es auf dem Theater einer verkommenen Bourgeoisie gesehen haben. Und wir dürfen nicht rein formale, äußerliche, dem Werk fremde 'Neuerungen' anstreben. Wir müssen den ursprünglichen Ideengehalt des Werks herausbringen und seine nationale und damit seine internationale Bedeutung fassen und zu diesem Zweck die geschichtliche Situation zur Entstehungszeit des Werks sowie die Stellungnahme und besondere Eigenart des klassischen Autors studieren. Dieses Studium hat seine eigenen Schwierigkeiten, über die oft gesprochen wurde und noch lange gesprochen werden wird. Ich will darauf im Augenblick nicht eingehen, da ich noch auf ein Hindernis zu sprechen kommen will, das ich die Einschüchterung durch die Klassizität nenne.

Diese Einschüchterung kommt zustande durch eine falsche, äußerliche Auffassung von der Klassizität eines Werkes. Die Größe der klassischen Werke besteht in ihrer menschlichen Größe, nicht in einer äußerlichen Größe in Anführungszeichen. Die Tradition der

Aufführungen, lange Zeit an den Hoftheatern 'gepflegt', hat sich auf den Theatern des niedergehenden und verkommenden Bürgertums immer mehr von dieser menschlichen Größe entfernt, und die Experimente der Formalisten haben da nur noch nachgeholfen. An Stelle des echten Pathos der großen bürgerlichen Humanisten trat das falsche Pathos der Hohenzollern, an Stelle des Ideals trat die Idealisierung, an Stelle des Schwungs, der eine Beschwingtheit war, das Reißerische, an Stelle der Feierlichkeit das Salbungsvolle und so weiter und so weiter. Es entstand eine falsche Größe, die nur öde war. Der wunderbare Humor Goethes in seinem *Urfaust* paßte nicht zu dem würdevollen olympischen Schreiten, das man den Klassikern zuschrieb, als ob Humor und echte Würde Gegensätze wären! Die herrlich erfundenen Handlungen wurden nur dazu benutzt, zu effektvollen Deklamationen zu kommen, das heißt sie wurden völlig vernachlässigt. Die Verfälschung und Entleerung ging so weit, daß - um wieder am *Urfaust* zu demonstrieren - so wichtige Vorgänge der Dichtung wie der Pakt des großen Humanisten mit dem Teufel, der doch für die Gretchentragödie Bedeutung hat - ohne den Pakt würde sie anders verlaufen oder nicht geschehen - einfach 'weggespielt' wurden, da man anscheinend der Ansicht war, daß ein Held nur Heldisches tun kann in einem klassischen Werk. Selbstverständlich kann der *Faust*, auch der *Urfaust* nur gestaltet werden mit dem gewandelten und geläuterten Faust am Ende des zweiten Teils im Auge, dem Faust, der den Teufel besiegt und vom Unproduktiven, durch den Teufel bereiteten Lebensgenuß zum Produktiven übergeht, aber wo bleibt diese großartige Wandlung, wenn die Stadien des Anfangs übersprungen werden? Wenn wir uns einschüchtern lassen durch eine falsche, oberflächliche, dekadente, spießige Auffassung von der Klassizität, werden wir niemals zu lebendigen, menschlichen Darstellungen der großen Werke kommen. Der echte Respekt, den diese Werke verlangen können, fordert es, daß wir den scheinheiligen, lippe-dienersischen, falschen Respekt entlarven. (1954)

Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, a.a.O., S. 1275 ff.

### Zur Person

Hans Jürgen Syberberg, geboren 1935 in Vorpommern. 1952 - 53 intensive Beschäftigung mit dem deutschen Stummfilm. 1953 Aufnahmen beim Berliner Ensemble auf 8 mm stumm (*Puntilla, Mutter Courage, Die Mutter, Urfaust, Don Juan*). Seit Herbst 1953 in der Bundesrepublik. Dissertation über Friedrich Dürrenmatt. Regieassistent an den Münchener Kammerspielen. Ab 1963 Fernsehfilme für das Bayerische Regionalprogramm (ca. 100 von 3 bis zu 30 Minuten Länge). Ab 1965 eigene Filmproduktion. 1971 Experimente mit Video (AKAI).

### Filme:

- 1953 Aufnahmen beim Berliner Ensemble auf 8 mm stumm
- 1965 5. Akt, 7. Szene - *Kortner probt Kabale und Liebe*
- 1965 *Kortner spricht Monologe*
- 1966 *Romy*
- 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 Aufnahmen im Münchener Altersheim St. Joseph (Video)  
Aufnahmen von Dr. R.C. Barzel auf der Internationalen Berliner Funkausstellung 1971 für das ZDF (Video)  
NACH MEINEM LETZTEN UMZUG  
(Nach 8 mm Aufnahmen von 1953)
- 1972 *Ludwig - Requiem für einen jungfräulichen König*  
*Untertänigster Diener - Theodor Hierneis oder wie man ehemaliger Hofkoch wird* (In Arbeit)

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: b. wollandt, berlin 30