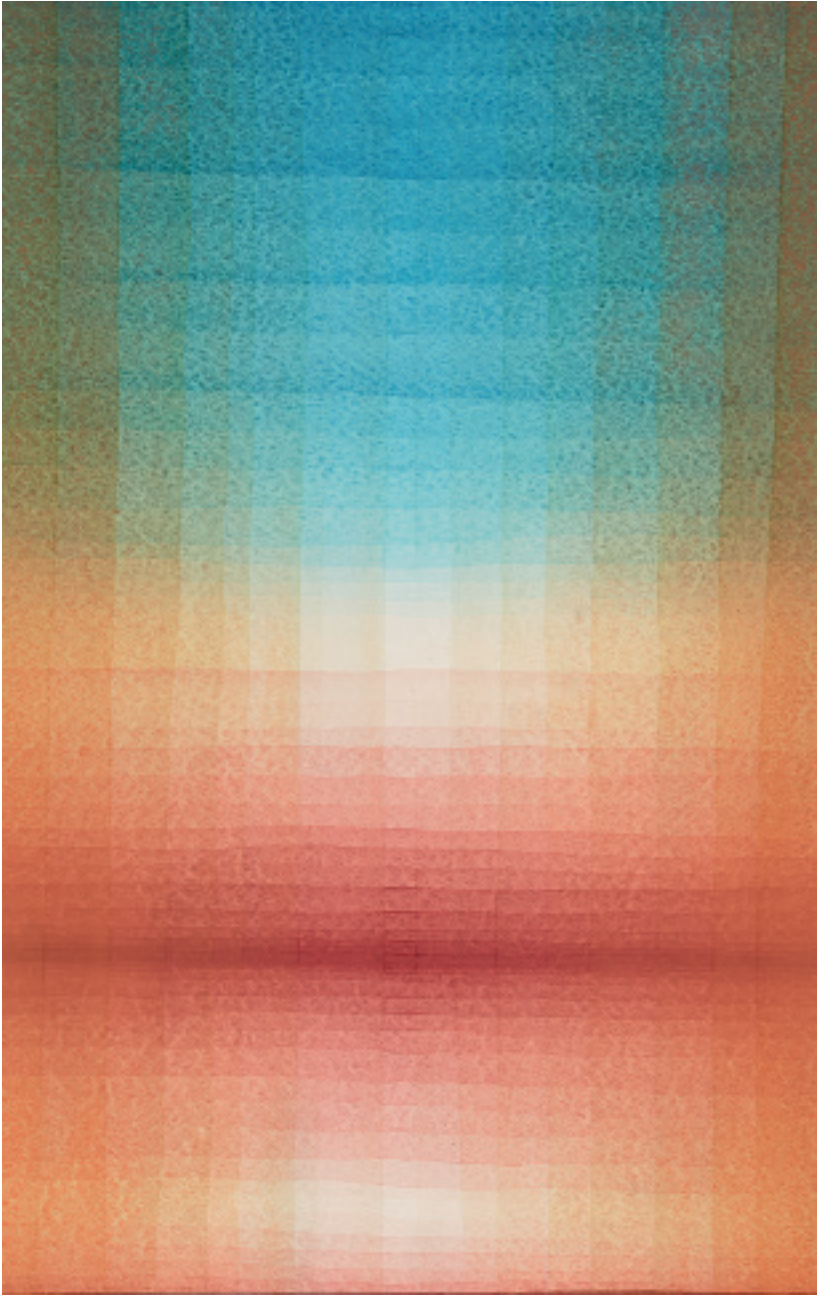


MAGISCHE BLÄTTER

CI. JAHRGANG WINTER 2020

VERLAG MAGISCHE BLÄTTER, RONNENBERG

Macht Filme, aber keine Filme! von Gerhard Büttendender	317
Das geistliche Drama von Paul Hankamer	329
Körper, Seele und Geist im Drama von Franz Spunda	345
Der geistige Raum und die Heldenreise des Zuschauers von Wolf Otto Pfeiffer	349
Kunst, Künstler und Betrachter Analogien im Kunstbild des Malers Bô Yin Râ und des Filmkünstlers Andrej Tarkowskij (2) von Organisation zur Umwandlung des Kinos	356
Im dunklen Spiegel - Von Irrlichtern und Bildern von Fred Kelemen	360
Kunst ist von Andreas Kreymeier	364
Eine Sternschnuppe von Johannes Anker Larsen	367
Der historische Jakob-Böhme-Bund und der Jacob-Böhme-Bund der Gegenwart (Teil 4) von Organisation zur Umwandlung des Kinos	375
Nachlese Bô Yin Râ vergleicht Schüler des Lehrwerks mit Zirkusartisten von Bô Yin Râ	395
Filmhinweis Die Milchstraße von Luis Buñuel von Sector 16	396
Schluss mit Maag Vom Tiefsinn über den Irrsinn zum Schwachsinn	397
Anmerkungen und Quellen	398



Gerhard Büttgenbender, o. T., 1962, Aquarell

MAGISCHE BLÄTTER

Monatsschrift für geistige Lebensgestaltung

Herausgeber: Verlag Magische Blätter, Ronnenberg
Schriftleitung: Organisation zur Umwandlung des Kinos

CII. Jahrgang

Januar 2021

Heft 1

Macht Filme, aber keine Filme!

von Gerhard Büttenbender

DAS LOCH

Wer von Filmklassen an Kunsthochschulen berichtet, der hat – mit wenigen Ausnahmen – von Defizitärem zu sprechen. Im Winter-Semester 1972 /73 haben wir in Braunschweig an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste mit dem Aufbau einer Filmklasse begonnen. Es waren 10 Studenten da, verdrossener Rest eines ebenso kurzen wie hoffnungslosen Debüts von Günter Peter Straschek.

Wir hatten keinen Tisch damals und wir brauchten auch keinen. Auf dem Fußboden markierte ein staubfreies Rechteck den Platz, von dem die Lieferfirma zu Semesterbeginn den Videorecorder wieder weggenommen hatte, weil er nicht bezahlt wurde.

Die Studenten verfaßten Drehbücher, Papier und Flugblätter. Gemeinsam vertrieben wir uns die Zeit mit minutiöser Diskussion undurchführbarer Vorhaben.

Zögernd schleppten Einzelne abenteuerliche Kameras aus dem Elternhaus an. Der Museumswert unserer Erstaussstattung übertraf bei weitem ihren Gebrauchswert. Von der aufgelösten Puppenspielbühne erbten wir einen gestandenen

Stufenlinsenscheinwerfer, die Misere zu beleuchten. Schließlich half uns die Stadtbildstelle mit drei Single-8-Kameras über den ersten Frust. Die Arbeitsgemeinschaft für Medien-erziehung lieh uns (damals noch für 10 Mark) Spielfilme, so wurde in der Braunschweiger Kino-Diaspora erstmals vorgeführt, daß es in der Branche auch schon mal was anderes gegeben hatte, als „Liebesgrüsse aus der Lederhose“.

Die Filmvorführungen haben wir öffentlich gemacht, die Papiere und Flugblätter wurden verteilt und mit den drei Kameras haben wir protzig herumgefuchelt. Das Filmklassenfest tat sein Übriges: nach 2 Semestern waren wir 100. Die Filmklasse ist in der Kunsthochschule dem Fachbereich Kunst integriert. Dank der Einsicht meiner Kollegen – die sie vielen Hochschullehrern andernorts voraus haben – bestand von Anfang an kein Zweifel, daß Film gleichberechtigt neben den klassischen bildenden Künsten als selbständige künstlerische Fachklasse entwickelt werden sollte.

Das ist sehr wichtig: Studenten haben so die Möglichkeit, Film als künstlerisches Hauptfach zu studieren. Studenten der Kunstpädagogik können als künstlerische Praxis Film wählen und nach 8 Semestern in der Filmklasse den praktischen Teil der ersten Staatsprüfung ablegen. Kunststudenten können nach 10 Semestern in der Filmklasse zu Meisterschülern ernannt werden. Diese Seite der Studiensituation wenigstens konnte das Selbstbewußtsein der Studenten etwas stabilisieren.

Zunächst sind wir übereingekommen, nur Studenten der Kunstpädagogik in die Filmklasse aufzunehmen. Anfangs konnten wir nur mit Super 8 arbeiten. Später kamen Dia-Projektoren und etwas Video dazu. Das hat Parallelen zur desolaten Situation an manchen Schulen und die Situation wurde als Einübung in die Verwaltung des Notstands trainiert. Die trotzdem große Zahl der Studenten und vor allem ihr Elan, der Status der Filmklasse als künstlerische Fachklasse, die Unterstützung aller Kollegen in der Fachbereichskonferenz Kunst und die tatkräftige Hilfe der Hochschulverwaltung hat

uns schließlich vor dem Schicksal der Aushutzelnung bewahrt. Durch Investitions- und Sondermittel sowie durch Stiftungen war es uns möglich, brockenweise eine 16 mm Ausrüstung zusammenzuschachern.

Inzwischen läßt es die Ausrüstung zu, daß (seit 4 Semestern) auch Kunststudenten in der Filmklasse studieren können. Es sind jetzt 23 Kunststudenten in die Filmklasse gekommen, gleichzeitig ist die Zahl der Kunstpädagogik-Studenten um etwa 50% zurückgegangen.

Vor drei Jahren konnten wir recht gute Arbeitsräume beziehen. Wir haben etwa 250 qm in einer angemieteten Fabrik neben der Hochschule. Und außerdem ist Sparsamkeit nicht immer und unbedingt ein schöpferisches Prinzip.

Trotz all dieser Mängel besteht der Hauptanteil des Filmstudiums in der eigenen künstlerischen Arbeit der Studenten. Sie arbeiten einzeln oder in kleinen Gruppen. Aufgaben werden nicht gestellt. Arbeitsansätze oder Ergebnisse werden nach Wunsch einzeln mit den Lehrenden oder im Plenum diskutiert.

Die selbständige künstlerische Studienarbeit wird ergänzt durch Lehrangebote: „Analyse ausgewählter Filmbeispiele“, „Einführung in die Produktionspraxis“, „Entwicklung der Filmsprache“, „Elementare Schnittlehre“, „Filmästhetik“ oder „Methoden der Filmanalyse“. Pro Semester werden 2 bis 3 Themen angeboten.

Vier Studenten übernehmen als Tutoren ständige Lehraufgaben für jüngere Semester. Die technische Betreuung der Projekte versehen zwei Hilfslehrkräfte (im Herbst kann ein hauptamtlicher Werkstattleiter eingestellt werden). Pro Semester stehen 1 bis 3 Lehraufträge zur Verfügung. Es gibt derzeit nur eine Hochschullehrerstelle, eine weitere ist beantragt.

Manchmal haben wir die Möglichkeit – auch durch Zusammenarbeit mit Institutionen außerhalb der Hochschule – Filmemacher zu Gastvorträgen und Diskussionen einzuladen. In den letzten Jahren haben (einschließlich Som-

mer-Semester 1978) folgende Gäste mit uns gearbeitet: Dr. Horst Alexander, Heinz Emigholz, Birgit Hein, Sigurd Hermes, Ole John (Paulsen), Erwin Keusch, Gerhard Lechenauer, Brigitte Toni Lerch, Werner Nekes, Wolfgang Richter, Dr. Christian Rittelmeyer, Max Willutzki und Klaus Wyborny. Einige Kollegen und Filmemacher haben uns geholfen, zu dem folgenden konzeptionellen Ansatz zu finden. Übereinstimmende Auffassungen unterliegen aber einem ständigen Wandel durch neue Arbeitserfahrungen, durch Diskussionen und nicht zuletzt durch den Wechsel der Studenten in der Filmklasse.

DIE ZWANGSJACKE – UNWICHTIG

1 Zugleich mit der Entwicklung des Films als Reproduktionsmittel zur Wiedergabe von fotografischen, bewegten, kontinuierlichen Bildern begann auch sein Verwertungsprozeß als Ware. Der Warencharakter bestimmte von Anfang an die Richtung der Filmproduktion. Die Möglichkeiten Einzelner, das industrielle Produktionsniveau des konventionellen Films zu verbessern, bleiben eingeschränkt. Gleichzeitig wird die meist miese Qualität der herkömmlichen Produktionen dem Konsumenten, dem Filmpublikum, angelastet. – Der Zynismus des Marktes.

Die Produkte der Filmindustrie sind Warenwert und dessen Ideologie zugleich: „Film im Kapitalismus ist Kapitalismus im Film.“ (Bitomsky). Mit mehr oder weniger Rohrspatzigkeit setzt der industriell produzierte, erzählende Film herrschende Ideologie ins Bild erstarrter Dramaturgie.

2 Film als Reproduktionsmittel erlaubt die mechanische Verdoppelung der Welt. Die Abbildung im Film verweist auf den abgebildeten Gegenstand in der Realität. Die scheinbare Identität von Abgebildetem und Abbildung schafft beim Betrachter die Wirklichkeitsillusion. Das real inszenierte Ereignis erscheint im Film als Realität. „In der Psychologie gibt es ein Gesetz: wenn eine Gemütsregung eine gewisse Bewe-

gung hervorruft, kann umgekehrt die Nachahmung der Bewegung das entsprechende Gefühl hervorrufen.“ (Pudowkin).

Die Suggestion ist dabei umso vollkommener, je typischer und eindeutiger die Abbildung auf die Realität verweist. Das bedingt, daß die Abbildung weniger dem realen Ereignis (in seiner Vielschichtigkeit) als vielmehr dem Wahrnehmungsmodell des Ereignisses entsprechen muß. Die Darstellung des Ereignisses im Film muß nach dem Muster konventioneller Wahrnehmung inszeniert sein. Nicht der Realitätsbezug bestimmt die Überzeugungskraft der Fiktion, sondern die Eindeutigkeit der Darstellung.

Folgerichtig ist die Erzählform des konventionellen narrativen Films nicht durch die komplexe Realität bestimmt, sondern von theatralischen und literarischen Konventionen abgeleitet.

Klaus Wyborny hat darauf hingewiesen, in welchem Umfang die Struktur des konventionellen Films aus der Form des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts entwickelt ist. „Diese ‚realistische‘ Konstruktion, die in den modernen Romanen nur noch als Karrikatur zu beobachten ist, feiert im narrativen Film eine neue Auferstehung.“

Eng mit dieser Konstruktion einer narrativen Grammatik ist die Verteilung der Handlung auf Haupt- und Nebendarsteller. Jede neue Einstellung wird vom Zuschauer hastig nach dem Erscheinungsbild des Helden abgegrast. Wyborny hat detailliert beschrieben, wie durch das Auftreten des Helden alles vernichtet wird, was an menschlichen Aktivitäten vorher in der Einstellung sichtbar gewesen sein mag. Das Erscheinen des Helden degradiert die Szene zur Staffage. „Eine Grammatik, die einen Helden benötigt, kann prinzipiell Geschichte nur aus der Perspektive eines Helden schildern. Und jeder Versuch, Geschichte als Resultat einer Bewegung von Massen zu beschreiben, scheitert spätestens im Kino. Geschichtsfilme werden dadurch schon von vornherein reaktionär.“ (Wyborny).

Die Zahl möglicher Bilder ist unbegrenzt, ihre Bedeutungen sind mehrdeutig und vielschichtig. Die Zahl der Wör-

ter ist definitiv und eindeutig. Bilder sind Zeichen, die sich selbst bedeuten, sie sind konkret und unsystematisch einander zuordenbar. Wörter dagegen sind Zeichen mit verabredeter Bedeutung, sie sind abstrakt und nur nach den Regeln der Syntax einander zuzuordnen.

Sprache wird benutzt – Bilder werden erfunden. „Sprache ist die Zwangsjacke einer Gesellschaft ... über die Sprache wird erreicht, daß die Gesellschaft im status quo verharrt.“ (Weibel).

Die Vielschichtigkeit möglicher Filmbilder bleibt im konventionellen Film gefesselt an ihre eindeutige Definition durch Sprache: Bilder werden einem abstrakten Zeichensystem quasi als Illustration zugeordnet. Im Stummfilm wird der Hauptstrang der Handlung durch das literarische Inhaltsangabenmodell der Zwischentitel geführt. Mit dem Aufkommen des Tonfilms übernimmt der gesprochene Dialog die Funktion, mehrdeutige Bilder nach dem Muster konventioneller Wahrnehmung eindeutig zu definieren. Pudowkin, der sich mit den Möglichkeiten des Filmtons experimentierend und theoretisch auseinandergesetzt hat und der an einer „kontrapunktischen Organisation des Filmtons“ experimentierte, sah im „naturalistischen Sprechfilm nur ein fotografiertes Theaterstück, ein plattes Nachäffen der Natur“.

Im Dokumentarfilm leistet der hinweisende und interpretierende Kommentar die eindeutige Konventionalisierung. Die Begrenztheit der Sprache zwingt den Film, der in dieser Zwangsjacke steckt, zu einer abstrahierenden, vereinfachenden Darstellung der Vorgänge. Die vielfältigen Möglichkeiten der filmischen Ausdrucksmittel werden auf ein konstruiertes Begriffssystem bezogen, auf das sich nach allgemeiner Übereinkunft alle beziehen können. Dadurch werden die Reaktionen der Benutzer dieses Systems vorhersehbar und kontrollierbar.

„Das Bewußtsein, das sich mitteilen will, wird angewiesen auf soziale, identifizierbare Elemente, an die es sich adjustieren muß, will es verstanden werden. Indem Bewußt-

sein geeicht wird an den Normen der Kommunikation, wird es eingepaßt in und angepaßt an die soziale Wirklichkeit.“ (Weibel).

Die immer und immer wiederholte Verwendung ein-gebrannter Wahrnehmungsmuster führt zu einem falschen – weil auf Ausnutzung zielendes – Einverständnis zwischen dem Filmemacher und den Zuschauern. Das konventionalisierte Darstellungsmodell präsentiert sich selbst nicht mehr als kritisierbar, sondern im Gestus der Überredung. „Da die rituellen Schemata ... dem anderen keine Möglichkeit lassen, dagegen zu intervenieren oder korrigierend tätig zu werden, sind sie auch immer virtuelle Repressionsinstrumentarien.“ (Rittelmeyer).

Daraus kann abgeleitet werden, daß nicht von Belang ist, w a s über die soziale Welt ausgesagt wird, sondern w i e , mit welchen Wörtern und Bildern, die soziale Wirklichkeit beschrieben wird. Zum Beispiel kann der Versuch, ein emanzipatorisches Engagement nach konventionellen Wahrnehmungsmustern im Film zu vermitteln, ins Gegenteil verschlagen, wenn die Struktur der Vermittlung die politische Absicht desavouiert.

3 Der konventionelle narrative Film – die unfreiester aller Künste – demonstriert so die Utopie einer totalitären Gesellschaft. Seine Ästhetik prägt die Beziehung zwischen Produzent und Konsument, zwischen Regisseur und Publikum nach dem Modell von Reiz und Reaktion als Herrschaftsverhältnis.

So produziert die Filmindustrie zugleich mit dem erzählenden Film jenen Typ des Zuschauers, der im Dunkel still – seiner selbst nicht bewußt – ein fiktives Universum für die Wirklichkeit nimmt und seine eigene Realität darüber vergißt. Je stärker die Fiktion, desto schwächer wird sein Bewußtsein vom eigenen Ich. Es entsteht in ihm jene Leere, in die mit Vorliebe der Traum sinkt. „Ist es der Traum der Rolls-Royce-Besitzer, daß die Scheuermädchen davon träumen, zu ihnen emporzusteigen?“ (Krakauer).

ENDLICH: DIE BILDER

Also:

„Es geht nicht um den Film als Träger außerfilmischer Aussagen.“ (Hein).

1 Der Kampf gegen industrielle Produktionsklischees des erzählenden Films begann schon Anfang der Zwanzigerjahre.

Vorwiegend moderne Maler, die in ihrer Arbeitsstrategie bereits konventionelle Schemata überwunden hatten, versuchten durch den Gebrauch „eigentlicher kinematografischer Mittel“ (Richter) das Industrieprodukt Film der eigenen künstlerischen Vorstellung anzunähern. Obwohl die Filmsprache und die Sprache der Malerei grundsätzlich verschieden sind, verband sich erstmals in den Versuchen von Léger, Duchamp, Eggeling, Richter, Man Ray, Picabia, Cocteau und Dali die Tradition der bildenden Kunst mit dem Film.

Ein weiterer Schritt in der Entwicklung des künstlerischen Films wurde durch das New Yorker Bankkapital provoziert, das Hollywood die Produktion sozial relevanter und formal ungewöhnlicher Filme untersagte. Die Standardisierung des konventionellen Filmangebots erschloß unabhängigen amerikanischen Filmemachern ein kleines, interessiertes Publikum. „Künstler gehen in den ‚Untergrund‘, um die eigene ‚Menschlichkeit‘ angesichts einer autoritären Herrschaft, deren Verwaltungsapparat den Kunstraum ebenso wie andere Kommunikationsbereiche kontrolliert, zu erhalten.“ (Schlemmer). Im Zuge der antiautoritären Bewegung wurden, um der „Dehumanisation“ industrieller Produktion und Distribution zu entgehen, Filmmacher-Cooperativen z. B. in New York (1962) und in Hamburg (1968) gegründet. Wieder waren – wie nach dem ersten Weltkrieg – vorwiegend Maler und andere bildende Künstler an diesen Initiativen beteiligt.

Diese Entwicklung des unabhängigen Films neben den (und teilweise gegen die) Interessen der Filmindustrie verstärkte die Verbindung zwischen Film und bildender Kunst. Auch fand

der avantgardistische Film zunächst sein Publikum vorwiegend in Museen und Kunstgalerien, bedingt durch den zwangsläufigen Verzicht der Filmmacher, am gesamtgesellschaftlichen Distributionsprozeß teilzunehmen. Mit der Ausbreitung der Studentenbewegung kamen Hochschulen und Universitäten hinzu. Heute besteht sogar in kommunalen Einrichtungen die Möglichkeit der Vorführung von Avantgarde-Filmen.

Die Einrichtung von Filmklassen an Kunsthochschulen gibt der Arbeit am künstlerischen Film einen angemessenen Ort.

Hier ist es Studenten möglich – den klassischen bildenden Künsten assoziiert – Methoden der Organisation des ästhetischen Materials im Film zu erproben und zu entwickeln, weder durch Erwartungen der Filmwirtschaft oder anderer dominierender Verwertungsinteressen belastet, noch bestimmt durch die Notwendigkeit realistischer Interpretationen.

2 „Ich habe nichts gegen Filme, die zur Berichterstattung benutzt werden, wie Dokumentarfilme, Lehrfilme; ich habe auch nichts gegen Spielfilme, die zur Unterhaltung gedacht sind. Dennoch, wenn Sie diese Art Filme machen, machen Sie sie mit der Klarheit von Berichten. Ich verneine den unschätzbaren Wert des Dokumentarfilms nicht. Unsere heutige Zeit ist undenkbar ohne Fotografie und Dokumentarfilm.

Dennoch lehne ich es ab, zu sagen, daß realistische Filme, die bis heute gedreht worden sind, irgendeinen künstlerischen Wert hätten. – Heute wird die Kamera dazu benutzt, Illustrationen von Romanen oder Inszenierungen literarischer Ereignisse fotografisch aufzunehmen. Im Augenblick ist der Film ein Konglomerat aus allen anderen Medien. Die Oper ist schon ein Konglomerat aus vielen Medien, aber die Oper ist immer noch musikalischer als der Film filmisch ist.“ (Vorkapich).

Die Entwicklung der eigentlichen kinematografischen Mittel bestand zuallererst in der Befreiung des Films von seiner literarischen Zwangsjacke: „Fort aus dem giftigen Dunst des psychologischen Romans, aus den Klauen des Liebhaber-Theaters!“ (Wertow).

Mag auch allgemein angenommen werden, daß die Handlung dem Film erst eine Form gebe, so ist hier eine Tradition belegt, in der Filme ohne Handlung im eigentlichen Sinne eine künstlerische Absicht verwirklichen. Im freien und vieldeutigen Gebrauch der filmischen Mittel entstehen Arbeiten, die Wirklichkeit nicht abbilden, sondern eine eigene filmische Wirklichkeit herstellen. Die Kamera wird eingesetzt, um zu produzieren, nicht um zu reproduzieren.

„Arbeitet mit Zelluloidstreifen – nicht mit Wirklichkeiten.“ (Weibel). Im Unterschied zum abstrakten konventionellen Deutungsschema der Sprache vermag Film eine unmittelbare sensitive Erfahrung zu vermitteln. Unter den verschiedenen Versuchen, Kunst und Gesellschaft zu vermitteln – meint Th. W. Adorno – sei die Behandlung offensichtlicher gesellschaftlicher Gegenstände die oberflächlichste und trügerischste. „Gesellschaftlich entscheidet an den Kunstwerken, was an Inhalten aus ihren Formstrukturen spricht. Kafka, in dessen Werk der Monopolkapitalismus nur entfernt erscheint, kodifiziert am Abhub der verwalteten Welt getreuer und mächtiger, was den Menschen unterm totalen gesellschaftlichen Bann widerfährt, als Romane über korrupte Industrietrusts.“

Die elementaren filmischen Gestaltungsmittel sind Licht und Bewegung. Vorkapich sieht in der Bewegung die größte Kraft des Ausdrucks. Darum fordert er vom Filmmacher einen entwickelten Sinn für Bewegung, eine „kinetische Empfindung“. Ausdrücklich grenzt er aber seine Definition von Film als „Kunst der Bewegung“ ab gegen leeren Formalismus. Er will nicht die Bewegung um der Bewegung willen: „Indem man Bewegungen organisiert und kinetische Melodien schöpft, kommt man über die Berichterstattung hinaus.“ Entsprechendes hatte schon Wertow 1922 formuliert: „Wir suchen seinen (des Films) eigenen, nirgends gestohlenen Rhythmus – und finden ihn in der Bewegung der Dinge. Notwendigkeit, Präzision und Schnelligkeit – drei Forderungen an die Bewegung, die der Aufnahme und Pro-

jektion würdig sind. Filmarbeit ist die Kunst der Organisation der notwendigen Bewegungen der Dinge im Raum, wobei das rhythmische, künstlerische Ganze den Eigenschaften des Materials und dem innern Rhythmus eines jeden Dings angepaßt wurde.“

Diese Auseinandersetzung der Filmmacher mit den Grundlagen ihres Mediums und der Erforschung seiner visuellen Möglichkeiten dauert an. Filmmacher wie Kubelka, Sharits, Conrad, Emigholz und Nekes experimentieren damit, Bewegungswahrnehmungen zu erzeugen, die nicht auf der Grundlage von realer Bewegung zustandekommen. „Es werden Bilder produziert, die nicht auf dem Filmstreifen und nicht auf der Leinwand, sondern nur in der Wahrnehmung der Zuschauer existieren.“ (Hein).

3 Indem das Filmkunstwerk die konventionellen Regeln der Kommunikation erweitert, ist der Betrachter aufgefordert, die Formstrukturen des Wahrgenommenen zu analysieren und durch produktive Interpretation Bedeutungen zu erschließen. Eine produktiv-experimentelle Haltung des Betrachters ermöglicht ihm, eigene Wahrnehmungsfähigkeit zu reorganisieren. Die Erweiterung eigener Erfahrung in der Erkenntnisleistung verweist den Rezipienten auf die eigenen Wahrnehmungsbedingungen. Eine ästhetische Botschaft, die tendenziell den Betrachter aktiviert und einbezieht, bringt menschliche Verständigung auf eine neue menschliche Ebene. Das Betrachten eines Filmes kann so selbst zu einem sozialen Vorgang werden. Sehr treffend scheint mir diese Einstellung bei John Cage formuliert:

„Was nun die nichtintentionale Musik betrifft, so möchte sie dem Hörer mit Hilfe dieser oder jener Mittel klar machen, daß das Hören eines Stückes seine eigene Tätigkeit ist – daß die Musik sozusagen mehr seine eigene ist als die des Komponisten. Und das bedeutet einen Übergang vom Konzipieren, das Sache der total determinierten Menschen ist, zum Perzipieren, das etwas für aktive Hörer ist.“

Braunschweig, 1979



Caspar David Friedrich, Das Kreuz im Gebirge, 1807 / 1808

Das geistliche Drama

von Paul Hankamer

Die dramatische Formgebung, die von der Antike ihrem Wesensgehalt entsprechend gebildet war, blieb dem christlich-deutschen Frühmittelalter fremd. Man kannte wohl einige lateinische Dramatiker, beschäftigte sich angelegentlichst mit den kritischen Bemerkungen antiker Literaten, aber – wie immer – konnte von der Kritik aus die lebensschaffende Kraft nicht gegeben werden. Kritik kann fördern und hemmen, was an geistigem Willen Ausdruck tastend sucht, sie kann bewußt machen – erzeugen kann sie nicht. Man verstand die erklärenden Bemerkungen über die dramatische Form falsch, weil keine geistig-notwendige Wahlverwandschaft zwischen ihnen bestand, ja man las die antiken Dramen episch, ohne Vorstellung des gedachten und gewollten Zusammenhangs dieser Dichtung mit einer Bühnenvergegenwärtigung.

Von literarischen Gebilden stehen die Dialog-Dichtungen der Stiftsdame (nicht Nonne) Rhoswith aus dem reichsunmittelbaren Adelsstift Gandersheim in diesem Vorstellungskreise. Die lateinischen Dichtungen, die eine erfreuliche realistische Unbefangenheit beweisen, wurden von dem literarisch-interessierten Edelfräulein geschrieben in der ausgesprochenen Absicht, den Stiftsdamen Lesestoff zu schaffen, der die Lektüre des erotisch-verfänglichen lateinischen Dichters Ferez erübrige. Von dem Willen, Bühnenwerke zu schaffen, ist nichts zu bemerken. Die Mußestunden des Kreises der Stiftsdamen – den man als mittelalterliche Vorform der späteren literarischen Salons charakterisieren könnte – sollen durch diese Lektüre ausgefüllt werden. Wir haben hier eine erste, produktive Feststellung der eigenen Leistungskraft im Form-Wettbewerb mit der (lateinisch)-antiken Literatur, deren dramatische Form nicht bewußt wurde. Ein ausgesprochenes Erzeugnis der aristokratischen westeuropäischen Bildungsschicht, die von den Adelsstiften des Frühmittelalters in

höchster Form vertreten wird. Vor allem in Frankreich fand es Würdigung.

Daß von hier aus wohl kaum eine bedeutende Einwirkung auf das Entstehen des „geistlichen Dramas“ erfolgen konnte, ist für den klar, der alle Form als Ausdruck seelischen Erlebens zu verstehen gelernt hat. Diese Werke sind als letzte Auswirkung der antiken Kultur zu werten. Viel mehr von dem neuen Weltgefühl mußte sich in der Gestaltung – nicht nur vom Inhalt – aussprechen, um als Beginn eines künstlerischen dramatischen Ausdrucks einer werdenden Kultur wirken zu können. Ganz notwendig wächst die erste Wurzelfaser und erste Blüte der neuen dramatischen Form, in der das Mittelalter sein Weltgefühl äußern sollte, im Bannstreifen der geistigen Kraft, die das Weltbild des Volkes bestimmte, seinen Lebensgehalt formte: Ganz von neuem aus den Voraussetzungen der menschlichen Natur geboren, wurde im Ritus der katholischen Kirchenfeiern zunächst zu Ostern eine darstellende Vergegenwärtigung religiöser Tatsachen geboten. Man hat mit Recht häufiger darauf hingewiesen, daß der Ritus der katholischen Kirche an sich schon stark dramatisch sei. Die dramatische Gestaltung der Messe, wie wir sie vor allem aus der spanischen Literatur kennen, ist nur eine Verschärfung der innersten Form dieser Ritualhandlung, durch die ein einmaliges Geschehen in größter Weite und Höhe des Gedankens zur immer neuen Vergegenwärtigung gelangt. So war es nicht leerer Zufall, daß im Raume der Kirche der Begriff des Dramas, wenn auch nicht gedacht, so doch tatsächlich neu geschaffen wurde. Und wenn auch bald schon der Kirchenraum sich zu eng erwies, das werdende Drama zu fassen, geistig verbleibt das ganze Drama des Mittelalters in diesem Raum.

Die kirchliche Feier des Osterfestes scheint das erste feststellbare dramatische Gebilde zu sein. Aus dem Frage-Antwort-Spiel des gottesdienstlichen Gesanges entwickelt sich ein auch äußerlich erkennbarer Wechselgesang, ein gelungener Dialog zwischen den Christus suchenden Frauen und den Engeln am Grabe, wie Markus (16. Kapitel) es berichtet. Dieser

Dialog spielte sich am Altare in den Eingangsgebeten in der Feier der Messe ab. Der Altar ist der szenische Raum der mimisch wohl kaum angedeuteten Handlung. Dieser dialogisch-dramatische Vorgang wurde auch äußerlich vergegenwärtigt (wie hervorgehoben wurde), um das Volk durch solches sinnliche Nachahmen des gefeierten Vorgangs am Auferstehungstage im Glauben zu stärken. Ein Priester trat in der Rolle des Engels vor das Grab, in das man am Karfreitag ein Kreuz gelegt hatte. Vom Altare schreiten drei Priester in der Rolle der Frauen auf das Grab zu und der „Engel“ beginnt mit den „Frauen“ den Wechselgesang, hebt das verhüllende Tuch weg und zeigt die leere Stätte. Die „Frauen“ werfen das Grabtuch dem Volke zu mit dem jubelnden lateinischen Bekenntnisgesang: „Der Herr ist aus dem Grab erstanden.“ Hier ist das Grab der szenische Raum. In der Verbindung der Szenenmittelpunkte Grab und Altar erweitert sich dann später die Handlung. Die in der Liturgie vorhandenen Motive gelangen in immer größerer Mannigfaltigkeit zu Darstellungen. Die Persönlichkeit Maria Magdalenas tritt – wie in der heiligen Schrift – stärker hervor. Ihr symbolisches Schicksal – der reuige und begnadete Mensch – wird liebevoll sichtbar gemacht. Der Lauf der Apostel Petrus und Johannes zum Grabe, um sich von der Tatsächlichkeit der frohen Botschaft zu überzeugen, durchdringt in realistischer Darstellung den würdesicheren Rhythmus der Zeremonie. An dieser Realistik kristallisiert sich dann vor allem das kosmische Element, das dem mittelalterlichen Schauspiel eine so bezeichnende Note gibt. Die dramatische Formung der kirchlichen Osterfeier rundete sich dann durch die Einführung der Rolle des auferstandenen Heilandes, der in reichstem Schmuck als Sieger über den Tod am Altare seine Auferstehung verkündet.

Neben diesen in der Schrift angelegten und skizzierten Personen und Handlungsmotiven wird in der weiteren Entwicklung des Osterspiels noch aus freier Gestaltungsfreude die Persönlichkeit des Salbenkrämers eingeführt, bei dem die heiligen Frauen die Spezereien kaufen. War die bisherige Dar-

stellung immer noch von dem Zweck beherrscht, eine Vergewärtigung der religiös-wichtigen Tatsachen zur Erhöhung des Glaubens zu bieten, so offenbart sich mit der Aufnahme dieser Szene der reine künstlerische Gestaltungstrieb als das Wesentliche. Hier ist das Spiel, die Freude an dem Schauspiel die zeugende Kraft. Durch biblische Erzählung nicht in bestimmten Umriss gehalten, zeigt sich diese Episode als besonders entwicklungsfähig. Der starke Sinn für Komik setzt wie bei dem Wettlauf der beiden Jünger zum Grab hier sich vor allem durch und sprengt die Ritualform des Opferspiels.

Wie liturgisch die Feier der Auferstehung umlagert ist von einer großen Anzahl vorbereitender und vordeutender Ritual-Feiern, so wurde auch das kirchliche Opferspiel durch eine ganze Fülle kleiner dramatischer Formungen lebendig. So die Palmsonntag-Feier, die Darstellung der Himmelfahrt Christi zurück hinter der Opferspiel-Handlung. In Maria Magdalenas Geschick, Leiden und Freuden war jede seelische Vertiefung möglich. Die Mannigfaltigkeit der Personen ließ eine Individualisierung zu und burleske, stark komische Töne vermochten das Kolorit der Stimmung zu erweitern. Die Weihnachtsfeier als Festzyklus erwies sich gleich fruchtbar. Ihre Entfaltung scheint sich in ungefähr gleicher Weise zu vollziehen. Oster- wie Weihnachtsspiel hatten den Vorzug starker äußerer Bewegung, aber der theatralische Vorzug, den das Fest der heiligen Drei Könige durch seinen Inhalt besaß, scheint zunächst der idyllischen Ruhe der Weihnachtsstimmung überlegen gewesen zu sein. In der Gestalt des Herodes machte sich hier am frühesten der Wille zur Charakteristik bemerkbar und der räumliche Schauplatz erweitert sich in dem Dreikönigsspiel schon über die eigentliche Kirche hinaus. Der Bethlehemische Kindermord wird eingezogen und späterhin auch die Kinderszenen der Geburt Christi – wohl von hieraus ermöglicht – dem Spiel eingefügt. Aus dem Rituale der Weihnacht entwickelt sich in gleicher Art das Prophetenspiel, in dem – ein sehr entwicklungsfähiger Gedanke für das geistliche Drama – die ganze vorchristliche, alttestamentarische

Entwicklung als Vorbereitung und Vordeutung des Heilandes geschaut und lehrhaft verwertet wird. Eine Predigt des heiligen Augustinus bot die Anregung, die sich in erstaunlicher Weise auswirkte. Schon Ende des 12. Jahrhunderts wurde in Regensburg ein Prophetenspiel aufgeführt, das die Geschichte der Welt von der Schöpfung an zu einem Kreis rundete, der in Christus seinen Sinnmittelpunkt hatte. Die Weihnacht, aus deren Feier die Prophetendramen sich ergaben, wurde so als der höchste Punkt des Weltgeschehens sichtbar gemacht. Alles Leben erhielt von hier aus Sinn und Bedeutung. Wenn auch der gestaltende Trieb immer stärker die Einzelbilder ihre Eigenexistenz gewinnen ließ, wenn in wuchernder Fruchtbarkeit auch der Bilderzyklus sich weitete und bereicherte: Christus, der Gott-Heiland blieb die weltformende, gestaltendbindende Kraft dieser künstlerischen Äußerung der neuen Weltanschauung.

Es scheint, daß sich schon früh solche Zyklen-Teile absonderten und als selbständig dramatische Form gewannen. Zwei Daniel-Dramen sind bekannt, das Leben des Patriarchen Isaak. Die ziemlich durchgebildete dramatische Form griff jetzt schon frei in die Stoffmannigfaltigkeit der Evangelien, ohne direkt durch die Form der kirchlichen Feier dazu bestimmt und angeregt zu sein. Das Wunder der Erweckung des Lazarus, die Belehrung des Apostels Paulus, die Verkündigung Mariä werden dramatisiert. Der Charakter des Zyklen-Teiles blieb aber gewahrt. Das Mittelpunkt-Dogma des Christentums war und blieb der Hintergrund, vor dem sich alles abspielte. Ein künstlerisch sehr hochstehendes Spiel von den klugen und törichten Jungfrauen, in dem eine erstaunliche Stimmungsgewalt liegt, führt in energischer Konzentration die Handlung der Allegorie auf dieses Sinnzentrum zurück. Den Höhepunkt dieser Dramengattung stellt das Tegernseer Antichrist-Spiel dar, das 1160 oder 1188 entstand in der Regierungszeit des Kaisers Friedrich Barbarossa. Das Stück faßt in neuer Formung alle Bestrebungen und Tendenzen zusammen, die bisher in den Dramen nach Ausdruck ge-

sucht und Ausdruck gefunden hatten. Neu aus dem Kampf der Zeit geboren ist der starke deutsche und politische Akzent. Der Schauplatz ist die ganze Welt und nach der Weissagung des heiligen Paulus vollzieht sich das Geschehen, das den Jüngsten Tag einleitet. Der Deutsche Kaiser einigt unter seinem Szepter die ganze Welt. Der König von Frankreich, der sich zu widersetzen wagt, wird besiegt. Gegen die christliche Welt erhebt sich der König von Babylon, das Haupt der Heidenschaft. Der Kaiser begegnet dem Heiden und besiegt sein Heer. In den Tempel von Jerusalem, so wie Paulus es weissagte, legte der Herrscher der Welt seine Krone opfernd nieder. Wenn auch das Drama nicht in Szenen eingeteilt ist, wird hier doch deutlich eine Kerbung der Handlung dadurch gezeigt, daß jetzt erst der Antichrist die Bühne betritt. Die reform-süchtigen Eiferer fallen ihm zuerst zu und mit Gewalt, Bestechung und Wundertat gewinnt er die Könige und Völker. Der Dichter des Antichrist, der in den kirchlichen Reformfragen Gegner der Eiferer und Anhänger des Kaisers ist, läßt den König von Frankreich durch Geschenke gewinnen und ihn küßt der Antichrist. Die falschen Wunder überzeugen den Kaiser, das Schwert die Heiden, Überredung die Judenwelt, die in dem Fälscher den Messias verehren. Den Propheten Henoeh und Elias gelingt es, die Judenwelt davon zu überzeugen, daß Christus der wahre Messias sei. Als Märtyrer sterben sie. Siegetrunken ruft der Antichrist die Völker zur Huldigung auf. Sie neigen sich ihm und im prahlenden Stolz verkündet er seine Herrlichkeit. Da wirft ihn göttliche Macht zu Boden und alle seine Diener kehren zur wahren Kirche zurück. Wenn der Dichter auch das Kunstmittel der Allegorie (Synagoge, Häresie, Kirche usw.) zur Deutung und Erklärung ausgiebig benutzt, so wirkt er doch schon stark durch das Kunstmittel der Charakteristik. Der Antichrist und der König von Frankreich sind so scharf gezeichnete Charaktere, wie sie die dramatische Kunst der Zeit sie noch nicht kannte.

Bis in das 13. Jahrhundert hinein vollzieht sich die Ausgestaltung dieser kirchlichen Spiele, die in lateinischer

Sprache verfaßt, dem weiteren Publikum nur durch die äußere Handlung verständlich waren. Aus dem musikalisch-rituellen Wechselgesang entwickelt sich der Sprechdialog. Die internationale Organisation der Kirche mit ihrer übernationalen Gleichform ließ zunächst in der von ihr beherrschten Form keine völkische Sonderart zu. Der nationale Einschlag des Tegernseer Antichristspiels zeigt die neue Kraft wirksam, die nun auch sprachlich sich auswirkt. Das Publikum mit seinem Bedürfnis nach Verständnis des Textes schafft eine eigenartige doppelsprachliche Mischform. Der lateinische Text wird nicht aufgegeben, aber doch übersetzt. Das ist in der Kirche unmöglich. Die starke Tendenz zur volkstümlichen Komik droht die Heiligkeit des geweihten Raumes zu schänden. Das Drama verweltlicht und tritt äußerlich in das Freie. Dieser Übergangszeit scheinen auch die ältesten Dramatisierungen der Passion anzugehören, die von vorneherein anscheinend ohne den engen Zusammenhang mit der kirchlichen Liturgie sich entwickelte. Der Kleriker tritt als Dichter immer mehr hinter den Spielmann zurück und am Ende des ersten Drittels des 14. Jahrhunderts ist die Einmündung des Dramas in die weltliche Spielmanns-Dichtung so gut wie vollzogen. Die Loslösung von der Kirche als Schauspielhaus geht naturgemäß mit einer inneren Lockerung des kirchlich-zeremoniösen Wesens zusammen. Das komische Element bricht jetzt ungehemmt durch und wir haben z. B. in den Osterspielen der Übergangszeit Szenen von so greller Komik, wie sie in den dämmernden Gewölben unmöglich waren, ohne blasphemisch zu wirken. Die schroffe Stellung der kirchlichen Reformer den Schauspielen gegenüber ließ die räumliche Trennung von Kirche und Schauspiel noch schneller erfolgen.

Das Neue, Weiterführende der deutschen Dramatik war eine Steigerung der Bewegung äußerer und innerer Art. Das getragene Tempo war schon durch die Musik gewiesen, deren kirchlicher Charakter streng gebundener Form das Gehaltensein trotz allem erzwang. Der Sprachdialog ermöglichte viel schnelleren Fortgang des Geschehens und damit reicherer

Nuancierung der Einzelmomente äußerer und innerer Handlung. Der volkstümliche Sinn für jäheste Kontraste steigert die seelische Bewegung und wilder Scherz gellt in das Tief-Ernste. Komik und Tragik verschmelzen zu einer stark in sich bewegten Einheit. Das komische Element erweist sich dabei als die fruchtbarste Energie, die zur Charakteristik drängt. Das Eng-Persönliche ist der reichste Born des spottenden Scherzes. Der innere Widerstreit des lebensstarken Volkes gegen die Askese zeigt sich in der liebevollen, wenn auch karikierenden Darstellung des Weltlebens, etwa der sündigen Maria Magdalena. Daß in den erdnahen, lebensverhafteten Gestalten wie der Büsserin, der Soldaten, des Kaufmanns (Salbenkrämers) sich die Charakteristik am fähigsten erwies, ist notwendig und verständlich. Der Teufel wird zu der komischen Gestalt, als welche er durch die mittelalterliche Dichtung spukt, ohne aber seine Dämonie ganz zu verlieren. Ein vielfarbiges lebensbuntes Bild ist in diesen Dichtungen in lässiger Bildung zur Form gefaßt. Der enge Zusammenhang mit dem Volksganzen, die Vergliederung in das lebendige Leben, aus dem diese Kunst erwächst und in das sie zurückfällt, wird durch eine kleine Äußerlichkeit illustriert: im Prolog tritt der Herold auf und erbittet Ruhe für das Spiel. Wir hören das brausende Rauschen der festlich erregten Masse, sehen sie, gebannt von der Kraft des Künstlers, eine Spanne verhalten. Aber ohne gänzlichen Bruch, wie die griechische Tragödie ihn erreichte, gleitet das Werk in das Leben, in das frohe Fest im Spiel von Kraft und Scherz, von Tragik und Komik, wie es dem mittelalterlichen Menschen eignet.

Die Inszenierung dieser Dramen ist nicht eben kompliziert. Wohl immer sind alle Personen des Dramas gleichzeitig auf dem Spielplatz, wohin sie zu Beginn des Stückes in feierlichem Aufzug sich begeben. Die Kostümierung der Personen beginnt sich durchzusetzen und auch darin wird der Sinn für das Charakteristische erkenntlich, daß Frauen in den weiblichen Rollen mitspielen. Hatte sich der ganze Erdenkreis auf den Schauplatz zwingen lassen, so wird jetzt Himmel

und Hölle mit einbegriffen. Das Lebensganze des Mittelalters steht vor uns: Die Welt als zwischen Himmel und Hölle eingespannt, als Kampffeld göttlicher Gnade und teuflischer Verführung. Die Themen der deutschen Spiele dieser Zeit sind ziemlich gleichartig den früheren. Weihnachts-, Passions- und Osterspiele sind uns bekannt. Das schon in Frankreich lateinisch abgehandelte Thema der klugen und törichten Jungfrauen fand mehrfache deutsch-sprachliche Gestaltung. Antichrist und Weltgericht werden abgehandelt, die Prophetenspiele in der Form vor allem der Marienlegende. Aber auch St. Katharinas Leben als Schutzpatronin etwa wird dargestellt und so gefeiert. Die Texte dieser Zeit sind uns nur spärlich übermittelt.

Das endende Mittelalter erweitert den Motivkreis bedeutend. Aus Legenden der Predigtliteratur, den Apokryphen, dem Alten wie Neue Testament wie der Sage werden Vorwürfe entlehnt. Das Spiel verbleibt aber im Großen und Ganzen im Traditionsbann mittelalterlicher Weltanschauung in dem Sinne, daß sowohl die Hauptcharaktere in ihren Grundzügen sich gleich bleiben und der kirchlichen Lehrdeutung entsprechen wie auch darin, daß die Stellung zu Welt, Himmel und Hölle feststeht. Eine eigentliche persönliche Weltanschauung, die der kirchlichen wesentlich widerspräche, finden wir nicht. Sehr spät erst macht sich der Wille bemerkbar, auch die Hauptcharaktere als Persönlichkeiten in Befreiung von der Bildungsprägung zu erfahren, aus dem Typischen herauszugelangen. Die gehaltliche Variation der geistlichen Dramen doch wohl bis zur Renaissance liegt nur in den Einzelheiten, nicht in der Gesamtheit des Werkes. Sie sind Kulturfrüchte, nicht Schöpfungen großer Persönlichkeiten. So sind sie denn auch anonym und eigentlich erst das Renaissance-Drama trägt den Autor-Namen zu Recht. War erst die Kirche, dann die Klosterschule Ort und Pflegestätte der dramatischen Kunst gewesen, so folgt das Drama jetzt immer mehr der allgemeinen Verschiebung des geistigen Schwerpunkts und wandert in die Städte. Das Bürgertum ist nun der Kulturträger und der moralisch-praktische Ton, der stärker als der dogmatisch-lehrende hörbar wird,

drückt diese Wandlung aus. Daß man etwa die Hölle wie ein Domkapitel sich gliedern läßt, erweist die satirische Gegnerschaft zu dem vorher herrschenden Stand. Der Sinn für äußere Pracht und lange Dauer der Feier macht die Aufführungen zu Unternehmungen von Tagen. Eine eigentliche Gliederung und dramatisch-gestrafte Technik wird so nicht erreicht. In ziemlich lose aneinandergeketteten Bildern und Situationen entformen die geistlichen Spiele sich zu ungeheuerlichen Massen und Summen. Wie das ausgehende Mittelalter überhaupt in instiktsicherer Ahnung einer gewissen Vollendung einen Sammeltrieb, eine Sucht zum Registrieren alles Einzelnen hat, so scheint auch das Mysterium¹, wie die geistlichen Spiele damals genannt werden, sich in einer Häufung von Einzelheiten zu gefallen. Diese letzte Phase des geistlichen Spiels im Mittelalter stellt sich als eine Erweichung und Verbreiterung dar. Eine dramatisch formale Vertiefung ist in den seltensten Fällen merkbar. Die Komik entartet oft zur Zote, die freilich diesem Publikum nicht so klang wie uns. Die Mischung von Komik und Tragik bleibt eine der wesentlichen Züge und steigert sich so, daß jetzt vom Klerus aus Anklage erhoben wird. Ein gewisses Sinken des geistigen Niveaus ist festzustellen und innere Zersetzungserscheinungen äußern sich durch das Vorherrschen äußerlicher Theatralik, Schaulust, nicht der Wille zu innerster Vergegenwärtigung scheint die Kraft, die solche Kunst zeugt. Als neuer kirchlicher Festanlaß wird Fronleichnam wichtig, das aber in deutscher Sprache nicht zu großer Form ausreifte. Die Lösung von den kirchlichen Festen wird aber dann so groß, daß man die Spiele – die im Freien aufgeführt wurden – in die gute Jahreszeit verlegte. Man fühlt im weiteren Verlauf der Entwicklung ein Zerbröckeln des Fundaments, auf dem das geistliche Drama ruhte, und mit der Wandlung der Kultur, mit dem Werden des Humanismus ist der innere Zusammenbruch des geistlichen Dramas, des Mysteriums, notwendig gegeben. Schon dadurch war der innige Zusammenhalt zwischen dem Volk und seiner dramatischen Kunst gelockert, daß sich eine Art von Berufsschauspieler he-

rausbildete. Als aber der Humanismus die weltanschauliche Umgestaltung des mittelalterlichen Europas begann, als er mit seinem Willen zur antiken Form auch das Drama angriff, war die so fruchtbare Eigenentwicklung eines christlichen Dramas in Deutschland beendet. Uns fehlte eine Persönlichkeit wie Shakespeare und die jetzt geknüpfte Verbindung des Künstlers mit dem kritischen Gelehrten ließ bis in das 19. Jahrhundert hinein das antike oder sogenannte antike Drama das einzige und absolute Vorbild sein.

Wie es überhaupt die Leistung der Romantik war, die Verbindung der Moderne mit dem Mittelalter aufzusuchen, so auch auf dem Gebiete des Dramas. Das war es, was ihnen Calderon zu bieten schien: eine organische Weiterführung mittelalterlicher christlicher Form, die ihnen in Shakespeares Kunst als gegenüber der antiken berechtigt aufgegangen war. August Wilhelm Schlegel, der den großen Engländer und den großen Spanier als erster nebeneinander nannte, war es, der beide (Calderon leider nur sehr spärlich) meisterhaft in die deutsche Sprache übertrug. In seinen Wiener Vorlesungen hat er zuerst den Versuch einer historischen Klärung und ästhetischen Wertung der christlichen dramatischen Form versucht. Mit genialem Tastsinn für Entwicklungszusammenhänge, der sich seltsam einte mit seinem ästhetischen Wertungsvermögen, hat er vor allem in Calderons Kunst in die Weltgestaltung des katholischen Spaniers das mögliche Bindeglied zwischen dem dramatischen Kunstwillen des 19. Jahrhunderts und dem Mittelalter gefunden. Dessen universale Weltschau, die Stern und Blume, Himmel und Erde vermählte, feiert er als Ziel dramatischen Wollens. Bis in die letzten Tiefen der Metaphysik des Tragischen hat mit ihm Schelling aus des Spaniers Kunst die Grundlagen der neuen Kunst zu suchen sich bemüht. Das Mysterium war die Form, die ihrer Weltschau zu entsprechen schien. Ihr Wille zu einer Fassung und Gestaltung der Welt als materiellen Ausdruck des Geistes, als Verkörperung einer Weltseele, als Selbstoffenbarung des Schöpfers, ließ sie die durchgottete, durchgnadete Welt der mittelalterlichen

Dramatik in nicht flavischer Übernahme neu auch im Bühnenwerk gestalten. Der nach Kleist bedeutendste Dramatiker dieser Generation, Zacharias Werner, hat in einer größeren Anzahl von damals sehr gefeierten Dramen eine neue Form des Mysteriums zu schaffen gesucht. Daß die Dramatik der Tieck, Brentano, Arnim, Fouqué dem Mysterium in äußerer Technik wie im Geiste sich nähern, ist augenscheinlich. Tieck und Werner haben sich eingehend mit dem ästhetischen Formproblem und der philosophischen Grundlage dieser Gestaltung auseinandergesetzt und ihren Wert und ihre Entwicklungsfähigkeit erwiesen. In der Weitung des Faust zum universalen Bilde des Lebens, das nicht im Banne von Zeit und Raum verharrt, an dem die Liebe von oben teilnimmt, hat Goethe dieses Wollen in seiner Form erfüllt.

Mit dem Durchbruch neuer Sehnsucht nach der Durchgeistung der Körperwelt, die als religiöse Bewegung, in der Forderung eines neuen Ethos, wie als expressionistischer Kunstwille sich offenbarte, wurde bewußt historisch und dann auch in notwendiger Wahlverwandtschaft gleicher geistiger Wesenheit der innere Zusammenhang mit den Formulierungen der Romantik und den Gestaltungen des Mittelalters gefunden. Schon das Deutschland vor dem Kriege zeigte diese Tendenz. Mag auch manches aus der künstlerischen Freude an dem Historisch-Merkwürdigen entsprungen sein, mag man auf die Zirkus-Aufführungen der modernisierten Mysterien mit einem gewissen Unbehagen zurückblicken: als Vordeutungen können sie unser Interesse beanspruchen.

Es war ein ahnendes Wissen von dem inneren Drängen unserer Epoche nach neuer Form. Nach neuer Form, nicht nach einfacher Hinnahme festgeprägter und stets zeitlicher Formungen. Gerade solche Gestaltungen biblischer und legendärer Motive, die nicht die äußere Gebung einfach übernahmen, in freier Haltung eigene Form erfahren, sind fruchtbar. Mehr als alle „Mirakel-Spiele“ und „Mysterien“ ist etwa Schmidtbonns eigenwüchsiger „Verlorener Sohn“ fruchtbar und wertig. Die lebendige, gewachsene Sprache, fern von aller

Klügelei historischen Wissens, läßt uns eine neue biblische Welt erleben, neue durch Schicksal und Wesen gottnahe biblische Menschen. Neben neuen Versuchen, etwa Herwigs in enger Anlehnung an die alten „Spiele“ Neuwerk zu schaffen, stehen die Leistungen der durch das Thema hier zu nennenden Werke eines Koffta, eines Wildgans, Nadel, eines Borngräber und Rübling. Alle diese Dramen scheinen vom Gesichtspunkt unserer Betrachtung (die nicht Werturteil sein will) mehr Vordeutung, Versuch und Tasten nach einer neuen Form als Ausdruck neuen seelisch-geistigen Gehalts. In dem Symbol biblischer Personen und Schicksale suchen sie das Ewig-Menschliche zu formen und zu fassen. Die Gottnähe des biblischen Lebens ist es, die sie in den Kreis dieser Leben ruft. Ausgesprochen wie unausgesprochen ist es die Sehnsucht nach dem gläubigen Wissen um eine Vergöttlichung der irdischen Schicksale, ihrer Befreiung vom blinden, lieblosen Gesetz der Natur. Anteilnahme der Liebe von oben ist geheime und offenbare inbrünstige Hoffnung. So sind die Dramen Ausdruck des Willens nach einer Schau des zeiträumlichen Lebens vom Gesichtspunkt des Ewigen, nach einer symbolischen Gestaltung und Wertung des Einmaligen, das die Kunst der Jahrhundertwende als ein Einmaliges sehen wollte.

Der Sturmvogel und Vorbote der neuen Form scheint mir Sorge, der ganz von eigenster Notwendigkeit getrieben, schon in dem „Bettler“ zu einer Darstellungsart gelangt, die bei völliger Verschiedenheit doch dem „geistlichen Drama“ im Innersten entspricht. Dem, der Sinn hat für Entfaltung einer Persönlichkeit, wird der anscheinend so krause Weg vom „Bettler“ zu „Wotanveite“ von erschütternder Zielstrebigkeit. Nicht so, daß etwa in der Form von „Metanveite“ das Letzt-Mögliche für unsere Zeit geboten wäre. Aber e i n e Möglichkeit wird dadurch Ereignis. Er hat das Mysterium in einer Neuform wiedergegeben, nicht übernommen. Der Wille zu einer Wiedergeburt des deutsch-christlichen Dramas wird sich in unendlicher Mannigfaltigkeit äußern, gleichwertig äußern können. Keine Konfession kann da als einzig-notwendi-

ge Voraussetzung etwa genannt werden. Die künstlerische Gestaltungskraft und die menschliche Tiefe des Welterlebens als durchgottet, als durchgeistet, wird entscheiden. Das Weltbild der Mysterien, befreit von aller zeitverhafteten Form, als eine Welt, in die Gott und Geist und vorsehende Liebe einstrahlt, als eine Welt, in der Ewiges Zeit, Gott Mensch ward und in deren Erscheinungen nicht Zufall sich zeigt, sondern geistiger Plan herrscht, tiefer göttlicher Sinn. – Dieses Weltbild bindet den jungen Künstler des Heute mit dem göttlichen Drama des Mittelalters.

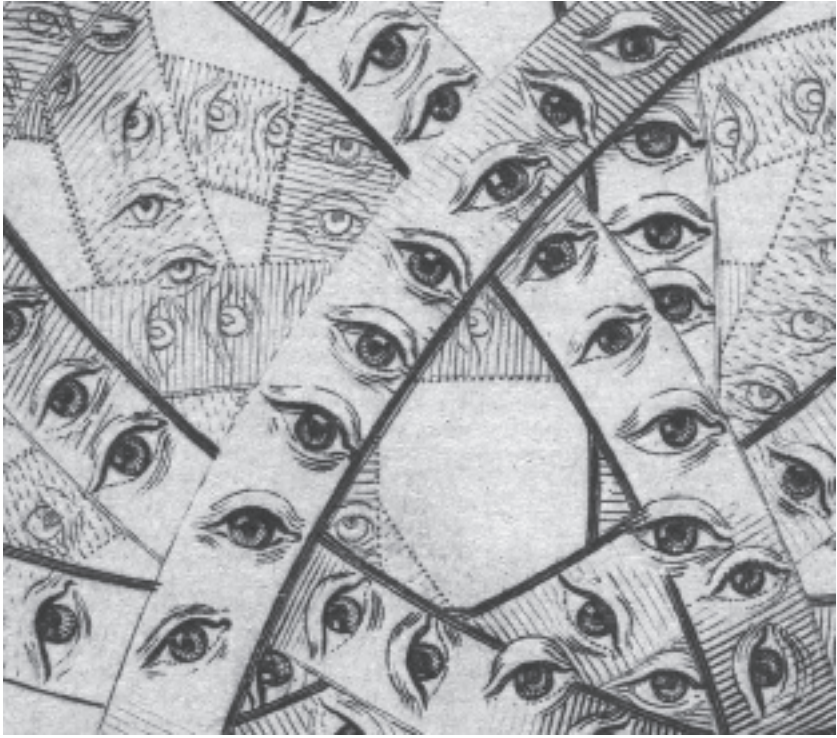
Ein Neues will werden. Ob und wie es reift, kann heute wohl noch nicht gesagt werden. In des jungen Diezschmidts Werk scheinen starke, dichterische, formbringende Kräfte sich zu zeigen. Andere junge Dichter rufen durch ihr Werk uns an. Aber alles geistige Werden offenbart sein Gesetz erst in der Entfaltung. Wir wollen den Glauben halten an diesen Willen und nicht vorwitzig das Werden und das Wissen zwingen. Denn gerade vor werdender wie vor aller Kunst ziemt sich ehrfürchtige Demut... denn es ist der Geist und Gott im Menschen, der sich in ihr offenbart.

Verlag Dr. Filser & Co, Augsburg, 1921

*



William Blake, The Angels appearing to the Shepherds, 1809



Kupferstich der Gesamtausgabe der Werke Jacob Böhmes, Detail, 1682

Körper, Seele und Geist im Drama

von Franz Spunda

Wenn Theater die Welt im kleinen (und noch etwas dazu) ist, so müssen für die Bühne gleicherweise die Gesetze der großen Welt gelten. Die Gesetze der Zahlen, Attraktion und Repulsion, der Zerfall der Atome und der Gang der Sterne wirken ebenso wie am Aufbau der Welt an der Schöpfung eines Dramas mit und können in ihm wieder erkannt werden. Alles Richtige, was jemals über die Welt gedacht wurde, gilt ebenso, nur in einem anderen Koordinatensystem, für das Theater, die Physik ebenso wie die Metaphysik und die Theologie. Es müssen daher, um zu einer wahren Erkenntnis des Dramas zu gelangen, die heiligen Schriften aller Völker herangezogen werden, denn ihre Berichte über die Welt und ihre Schöpfung könnten dann auch als Berichte über das Drama und seine Schöpfung gelten. In diesem Sinn wäre die Genesis als göttliche Dramaturgie für die irdische Dramaturgie maßgebend.

Dem geistigen Auge, das in den Heiligen Büchern sich selbst als Widerschein des Göttlichen erkannte, war es schon in voralexandrinischer Zeit bekannt, daß jedem Satz und jedem Wort der Genesis ein dreifacher Sinn zugrunde liege: ein natürlicher (äußerer), ein seelischer (innerer) und ein geistiger (transzendentaler), denn in dieser Dreiheit hatte sich der dreieinige schöpferische Geist im Weltall manifestiert. Ähnlich sah auch die Kabbalah im Menschen und in jeder menschlichen Handlung eine Dreieinigkeit von Körper (Nepesch), Seele (Ruach) und Geist (Neschamah). Dieses dreifache Erlebnis der Welt lebte gesteigert das ganze Mittelalter hindurch und suchte auf dreifache Weise (naturaliter, allegorice und mystice) dem Unmittelbaren näher zu kommen (vgl. Otfried, Notker). Als exoterisch erscheint dieses System später bei Hegel.

Mit den Augen des Sehers geschaut, muß jedes irdische Drama als Wiederholung der Schöpfung im Hirne des

Dichters eine ähnliche Dreiheit in sich enthalten. Je nach der Einstellung einer Zeit zum Ewigen tritt aber die eine oder die andere Art der Beziehung zu Gott (*natura*, *anima* oder *logos*) als herrschend hervor, wodurch das Drama vor allem in seiner Handlung modifiziert wird. Als äußere Handlung, die der äußeren Natur im Weltgeschehen entspricht, enthält jedes Drama das, was ohne Gestaltung im Wort, durch bloße Aufregung interessiert. Die Seele ist nur rudimentär vorhanden, als Trieb, hebräisch *Nepesch*, sich animalisch gestaltend. Dieses Prinzip waltet bei primitiven Völkern vor in der Darstellung von Jagd und Krieg. In Europa zeigte es sich im *spectaculum* (Spektakel!) und in den Haupt- und Staatsaktionen. Jetzt lebt es noch im Krawall- und Effektstück, ganz kraß und auf Berechnung des Instinkts eingestellt im Kino. Hier herrscht das Spiel der Naturgewalten und Triebe. Die Natur ist nur als *natura naturata* festgehalten, nur ihre Erscheinungsform, nicht ihr Wesen wird erfaßt und gestaltet.

Wenn die äußere Handlung nach innen umschlägt, in der Natur die *natura naturans* aufzeigend und hinter jeder Handlung die Erregbarkeit einer Seele, so entsteht ein Dualismus im Drama, dem das Wort nur unzulänglich gerecht werden kann. Meist läuft die äußere Handlung vor der inneren her. Die Seele steht ratlos dem unbarmherzigen Lauf der Welt gegenüber und wagt nicht Stellung zu nehmen, in ihrer Einfältigkeit bestürzt über die Mannigfaltigkeit der Dinge. In solchen Dramen geht der Mensch zugrunde, weil seine Seele (*natura naturans*) den Zusammenhang mit der Wirklichkeit (*natura naturata*) nicht finden kann. Psyche, das geflügelte Insekt, wird von der rohen Hand eines Titanen erdrückt.

Fast das ganze neunzehnte Jahrhundert steht unter diesem Gesetz. Der Naturalismus zeigte, daß die äußere Natur die innere zu absorbieren imstande ist. Die Freiheit löste sich in Naturgesetze auf. Ihre Blindheit lähmte ein tieferes Schauen. Dadurch wurde zwar eine Einheit des Weltbildes gewonnen, die aber nur so lange dauern konnte, als die Seele sich für die Summe aller möglichen Impressionen hielt, die sie auf

ihren Ausgangsort – die Natur – zurückprojizierte. Sobald sie aber zum Bewußtsein ihrer selbstschöpferischen Kräfte gekommen war, kehrte sich das Weltbild um. Sie suchte nun die äußere Natur durch das Mittel des Symbols nach ihrem Sinne umzudeuten, gelangte aber auch nicht zum Unmittelbaren, da das Mittel eben nur ein Mittel blieb. Die Psychologie glaubte schließlich in der Analyse der Impressionen etwas Wesentliches aufzuzeigen und in der Ergründung aller möglichen Kausalitäten zur Tiefe der Seele vorzudringen. Sie ist die aus dem Liberalismus entstandene Alleswisserei, die gern Dichtung sein möchte, ein Ableger des Naturalismus. Wenn die Seele nur ein Teil der Natur und nichts Selbstständiges ist, so kann sie wie jedes andere Objekt zergliedert werden. Aber überall blieb der Mensch im Kerker der Begriffe Natur und Seele gefangen, da ihm die erlösende Freiheit des Geistes fehlte, auch das Überweltliche und Unmögliche als unmittelbar und identisch mit Natur und Seele zu empfinden.

Erst die Wiedererkennung der Welt im Geiste konnte ein adäquates Weltbild schaffen und den Dualismus lösen: Natur und Seele sind *e i n e s* im Geist. Dieses Erlebnis, nicht als Gehirnfunktion, sondern als unmittelbarer Zusammenhang mit dem Absoluten aufgefaßt, ist unsere wichtigste Erkenntnis. Nie kann das Unsägliche sagbar gemacht werden, aber jenseits von Gestus, Sprache und Drama steht es da, irr noch an sich selbst, gestaltlos aufzuckend wie Banquos Geist. Gelegentlich zeigte es sich schon beim alten Strindberg, da und dort erscheint es bei Georg Kaiser.

Eine Fülle von Möglichkeiten wartet auf uns. Unendlich vielgestaltbar ist die Darstellung, wie sich der Geist durch die äußere und innere Handlung hindurchringt, wie er sich von der Seele, seiner irdischen Schwester, loslöst, um in ihr wieder unterzutauchen, wie er in seiner sternennahen Einsamkeit an sich verzweifelt und sich durch den Opfertod einer neuerlichen Fleischwerdung befreit.

All dies war schon in den eleusinischen Mysterien vorausgeahnt: Die menschliche Seele, Persephoneia, ringt sich

aus dem Gefängnis ihres Leibes zu ihrem Ausgangsort empor, zu Dionysos, dem himmlischen Licht des Geistes, der ihr seit Äonen bestimmter Bräutigam war. Dieser steigt zu Persephoneia auf die Erde herab, wird aber von wilden Titanen (Raum und Zeit) zerstückelt, gebiert sich trotz ungeheurer Leiden in unzähligen Wiedergeburten aufs neue, um seine Braut aus der Umklammerung des Körpers zu erlösen. Er ist das sich involvierende, sie das sich evolvierende Prinzip. In ihrem Berührungspunkt ist die Materie überwunden.

Wir stehen erst am Anfang einer Entwicklung: verwirrt und erschüttert von dem Möglichgewordenen. Geblendet schließt sich noch das Auge vor dem Licht, das keinen Schatten wirft, denn alles leuchtet im gnadenreichen Strahle des Geistes auf, Stein, Körper und Seele . . .

So wurde denn endlich hier die Dreiheit des Menschen gefunden, die uns ermöglicht, ein dem Bau der Welt adäquates Drama zu schaffen. Die Natur bietet die gestaltsame Basis für eine äußere Theatralik dar, die Seele erkennt in jeder Handlung ihr Schicksal und ihre Beziehung zur Welt, jetzt aber durchleuchtet von der Sonne des göttlichen Geistes. Immanenz und Transzendenz sind verschwunden, die Welt flutet im himmlischen Licht.

Das Bewußtsein von dieser Unmittelbarkeit und das Aufsteigen aus der Hölle des Leibes durch das Fegefeuer der Seele in die Himmel geistigen Schauens wird die divina comedia und divina tragoedia der kommenden Zeiten sein.

Der magische Dichter, Wolkenwanderer-Verlag, Leipzig, 1923

*

Der geistige Raum und die Heldenreise des Zuschauers

von Wolf Otto Pfeiffer

Der geistige Raum

Die Poetologie betrachtet Film als ein Gebilde, das der Möglichkeit nach ein geistiges Produkt ist. Wir haben zur Unterscheidung zwischen Filmen, die geistige Produkte sind, und Filmen, die es nicht sind, die profan sind, die Schreibweisen FILM und film eingeführt. Ein film – haben wir gesagt – ist ein Film, der etwas Vorhandenes zeigt oder etwas Geschehenes nachbildet. Ein FILM ist ein Film, der Wirklichkeitsmaterial zu einer Ordnung fügt, welche den Zuschauer dazu bringt, durch eigene Geisteskraft den Film zum FILM zu vervollständigen. Seine Mittel sind Lücke und Schicht.

Während die Geschehnisse eines FILMS in der Zeit ablaufen, werden sie vom Zuschauer – dank ihrer poetologischen Anordnung auf Lücke – durch dessen eigene Geistestätigkeit zu einer kausalen Ereignisfolge zusammengefügt und mit der Erwartung und spekulativen Antizipation an das Kommende verbunden.

Doch ein FILM ist nicht nur der Ablauf eines Geschehens in der Zeit. Er ist zugleich auch das Wachstum eines Gedankens in die Tiefe des geistigen Raums. Und nach Auffassung der Poetologie ist er vor allem das. Der Ablauf der Geschehnisse in der Zeit ist dabei nur ein weiteres Hilfsmittel. Der Ablauf der Geschehnisse in der Zeit ermöglicht es, den Zuschauer in der Zeit festzuhalten, in jener Zeit, die gebraucht wird, um die Tiefendimension des geistigen Raums sich entfalten zu lassen. Die Erzeugung einer solchen geistigen Tiefenentwicklung ist nach Auffassung der Poetologie der eigentliche Sinn des Geschichtenerzählens und der Grund für das, was wir als spezifisches Filmvergnügen kennen: der Zuschauer erfährt sich im Ausnahmezustand der Filmrezeption als geistiges Wesen. Er erfährt sich als Mensch auf eine Art und Weise und

in einer Größenordnung, wie ihm das in seinem alltäglichen Leben niemals möglich ist. Dafür lieben wir FILME!

Die Bestandteile eines Films sind:

Bewegte Bilder,
stehende Bilder,
Schrift,
Sprache,
Geräusche,
Musik.

Die spezifischen Ausdrucksmittel des Films sind:
Bildausschnitt und Montage.

Unter Montage wird üblicherweise die Abfolge einzelner Bilder verstanden. Wir erweitern die Bedeutung des Begriffs und bezeichnen als Montage die Kombination jedweder Bestandteile eines Films. Dabei betrachten wir Montage nicht nur als Abfolge der filmischen Bestandteile in der Zeit, sondern auch als sich überlagernde Schichtung von Bedeutungen im geistigen Raum.

Schichtung besteht nicht nur aus der Überlagerung erzählerischer Bestandteile (etwa Bewegtbild und Musik), sie besteht auch aus der Überlagerung geistiger Bestandteile. So wird in der Poetologie der zweite Akt etwa nicht nur als Fortsetzung des ersten Akts betrachtet, sondern auch als dessen Kommentierung, die zweite Sequenz als Kommentierung der ersten, die dritte Sequenz als Kommentierung der ersten und zweiten und so weiter, die zweite Szene als Kommentierung der ersten und so weiter. Das Vergangene im Sinn des bereits Erzählten bleibt somit gegenwärtig und bildet mit dem jeweils aktuell Erscheinenden ein mehrbödiges Geistesgebilde. Die Verhältnisse der Ebenen einander zuzuordnen und ihre Abstände voneinander mit Bedeutung zu verbinden, wird wiederum zur Geistesleistung des Zuschauers. Er betreibt geistige Tiefenerforschung, die im Verlauf des Erzählens, mit dem Erscheinen jeder neuen Entität an Komplexität zunimmt.

Ein einfaches Beispiel soll verdeutlichen, wie eine Schichtenbildung erfolgt und welche Auswirkungen sie hat. Wir haben im Kapitel über den Aufbau einer Geschichte gesagt, im idealtypischen Fall ist der erste Erzählschritt die Einführung des Themas, „um dem Zuschauer einen geistigen Orientierungspunkt anzubieten“. Wenn der Erzähler das tut, dann wird der Zuschauer die folgende Szene bereits anders „sehen“. Er wird sie nämlich unter dem Aspekt des ihm bereits gegebenen Themas betrachten und bewerten. Die zweite Szene erhält dadurch bereits das, was wir als „Subtilität“ kennen und schätzen. Die Szene enthält etwas, was in ihr selbst gar nicht sinnlich wahrnehmbar ist. Sie enthält – magischerweise – etwas, das über sie selbst hinaus geht. Diese über die Szene selbst hinausgehende Ebene ist die Ebene, die ihr der Zuschauer dank eigener Geisteskraft hinzufügt. Er erhöht die Szene in die Ebene der Bedeutung, die aus nichts anderem besteht als aus seiner eigenen Interpretation der jeweiligen Geschehnisse.

Es ist eine von der „Dramaturgie“ geförderte, naive Auffassung zu glauben, ein Film sei die Summe seiner Ereignisse – also das, was der Zuschauer sieht oder hört. Das mag bei trivialen Filmen, bei filmen, so sein. Im hochwertigen Erzählen, bei FILMEN, ist das mitnichten so. Neben der sinnlichen Ebene besitzt ein filmisches Erzählwerk noch weitere – geistige – Ebenen. Diese sind beim einfachen Geschichtenerzählen Thema, Form und Rhythmik. Das Thema erzeugt im Zuschauer den Samenfluss seines Geistes. Von der Form wird er schlafwandlerisch getragen. Die Rhythmik, die Musikalität des FILMS, dynamisiert sein Erleben und erhöht es zu kosmischer Dimension. Beim magischen Geschichtenerzählen – und das macht den Unterschied zum einfachen Geschichtenerzählen aus – kommt noch eine weitere Ebene hinzu, mit der wir uns abschließend befassen wollen: die Ebene eines *Schicksalsempfindens*.

Die Heldenreise

Das Konzept der Heldenreise nimmt in der „Dramaturgie“ einen prominenten Platz ein. In der Poetologie ist das ebenso. Und doch unterscheiden sich beide Konzepte der Heldenreise fundamental voneinander. Die „Dramaturgie“ beschäftigt sich in ihrem der Nachahmung verpflichteten Selbstverständnis mit der vermeintlichen oder tatsächlichen Heldenreise einer Filmfigur. Die Poetologie hingegen beschäftigt sich mit der Heldenreise des Zuschauers. Sie gestaltet dessen inneres Heldentum. Die Poetologie macht den Zuschauer gefühlt zum Helden. Und das ist gut so! Denn nur das, was im und mit dem Zuschauer geschieht, ist in einem Kommunikationsvorgang von Belang.

Das Konzept der Heldenreise des Zuschauers ist als Wesensmerkmal des Geschichtenerzählens so zentral, dass ihr in der FILMGEIST-Reihe der Poetologischen Stundenbücher ein eigener Text zukommen wird. Wir können an dieser Stelle das Prinzip nur kurz umreißen und schließen damit unsere Einführung in die Grundgedanken der Poetologie des Films ab. Wir schauen uns zu diesem Zweck die Königsklasse der Erzählkunst, das magische Geschichtenerzählen noch einmal etwas genauer an. Es ist diejenige Art des Erzählens, die allen großen, d. h. wirkungsmächtig erlebten und nachhaltig gültigen, im engeren Sinn narrativen Filmen eigen ist.

Wir haben schon gezeigt, wie der Führungsaufbau des Zuschauers in einer einfachen Geschichte erfolgt. Der Führungsaufbau in einer magischen Geschichte erfolgt grundsätzlich auf die gleiche Weise, doch kommt ihr etwas Zusätzliches bei: die magische Geschichte wird – im Unterschied zur einfachen Geschichte – nicht erlebt als reine Erkenntniskette, sondern sie wird erlebt als eine Art Erfahrung einer zweiten

Wirklichkeit. Dies geschieht dadurch, dass dem Zuschauer sein Erleben als quasi schicksalhaft erscheint.

Der Filmzuschauer kennt das als „Sog“, den ein Film in ihm entfaltet. Dieser „Sog“ meint nichts anderes, als dass wir uns dem Film in zunehmendem Maß widerstandslos hingeben. Wir akzeptieren das Schicksal, dem die Erzählung uns aus- liefert.

Das prinzipielle Mittel dafür ist, dass der Erzähler eine schon im ersten Akt angelegte schicksalhafte Entwicklung fortführt. Der Führungsaufbau des Zuschauers wird zu diesem Zweck im zweiten Akt um weitere Schritte ergänzt. Die Poetologie nennt diese Erzähl-/Führungsschritte:

- Unumkehrbarkeit
- Erscheinen des Wunderbaren
- Eintritt in den Heiligen Bezirk.

Die Betonung des Schicksalhaften im Erzählen verschiebt die Erlebensstruktur des Zuschauers. Durch die Betonung des Schicksalhaften der Geschehnisse wird die Erlebensgliederung von der sinnlich wahrnehmbaren Ebene – der Handlung – auf das Erleben eines Schicksalsprozesses, der als Prozess gleichfalls Anfang, Mitte und Ende hat, hin verändert. Wir erhalten dadurch eine zweite Führungslinie, welche kraft des erzählerischen Geschicks des Autors in dem Maße, wie das Schicksalsempfinden zunimmt, die erste Erzähllinie als Führungslinie überlagert und endlich ablöst.

Das Magische des magischen Geschichtenerzählens besteht darin, dass es das Zuschauererleben zu einer quasi-mystischen Reise transzendiert. Das Schicksalsempfinden enthebt den Zuschauer seiner Realitätsverhaftung. Die Geschehnisse des Schicksal ist nicht den Gesetzen der Physik unterworfen. Es ist nicht messbar und nicht errechenbar. Es folgt anderen Gesetzen, deren Prinzipien sich unserer rationalen Fähigkeit

entziehen. Es folgt nicht den Regeln der materiellen Welt. Es folgt den Gesetzen einer geistigen Welt, einer Welt jenseits des sinnlich Wahrnehmbaren.

Eine Idee, welche nun solcherart kommuniziert wird, geht über die Wirkungsmacht und Nachhaltigkeit einer rational sich einstellenden Idee weit hinaus. Denn zum einen vermittelt sich die Idee nicht als Erkenntnis, sondern als Erfahrung, als die Summe von etwas selbst, an der eigenen Seele schicksalhaft Erlebtem. Zum zweiten verbürgt die Verwurzelung des Geschehens im Metaphysischen – jenseits des Materiellen – die Universalität der Idee, im platonischen Sinn ihre ewige Wahrheit.

Doch damit nicht genug! Das Geschichtenerzählen als Erzeugung schicksalhaften Erlebens, wie es in der magischen Variante des Geschichtenerzählens der Fall ist, verschafft dem Zuschauer die Erfahrung eigenen Heldentums.

Ein Held ist jemand, der das tut, was Helden tun. Ein Held ist dadurch gekennzeichnet, dass er den unbesiegbaren Drachen besiegt. Der Sieg über den unbesiegbaren Drachen ist das, was den Mann zum Helden macht. Die in einer magischen Geschichte erzählerisch erzeugte innere Reise des Zuschauers ist die Selbsterfahrung solchen Heldentums. Der Zuschauer wird zum Helden, indem er seinen eigenen, schier unüberwindbar erscheinenden Drachen besiegt – seine falsche „Philosophie“. Er befreit sich im FILMerleben aus seinem selbst geschaffenen geistigen Gefängnis durch die Adoption der Idee, welche das Gegenteil dessen darstellt, wovon er zuvor unverbrüchlich überzeugt gewesen war. Die durch das magische Geschichtenerzählen erzeugte innere, quasi-mystische Reise des Zuschauers wird ihm zur Heldenreise, zur Reise in die Erfahrung seines eigenen Heldentums.

Da die Poetologie es wesensmäßig darauf anlegt, den Zuschauer zu eigener Geistesleistung zu emanzipieren, erlebt dieser sich im poetologisch erzählten Film, also im FILM, selbst als geistiges Wesen. In der magisch erzählten Geschichte erfährt der Zuschauer sich darüber hinaus als des Heldentums fähig. Beides erhöht ihn als Mensch auf atemberaubende und aus dem alltäglichen Leben ungekannte Weise. Beides ist die Quintessenz der Poetologie. Ihr gebührt deshalb das Verdienst, die Grundlage darzustellen für das, was wir als spezifisches Filmvergnügen kennen und was FILM zur Kunst macht. Poetologie ist die Lehre davon, warum, wie und wodurch FILM „bigger than life“ ist. Sie ist die Lehre von der Zauberkraft des Kinos.

*Wolf Otto Pfeiffer, Bigger than Life, Grundzüge einer Poetologie des Films,
aus: Organisation zur Umwandlung des Kinos,
Texte zum Geistigen im Film, S. 80-88, Ronnenberg, 2017*

*

Kunst, Künstler und Betrachter

Analogien im Kunstbild des Malers Bô Yin Râ und des Filmkünstlers Andrej Tarkowskij (2)

von Organisation zur Umwandlung des Kinos

Kunstrezipient

Die Kunstaufnahme erfordert vom Rezipienten keine großen intellektuellen Fähigkeiten, vielmehr ist eine innere, seelische Einstellung als Mitarbeit des Rezipienten gefordert, um „in ein lebendiges Verhältnis zur Kunst zu kommen“. Grundsätzlich ist diese Voraussetzung in jedem Menschen angelegt, variiert jedoch durch die persönlich geprägte und entwickelte Empfindungsfähigkeit. Um das Werk empfindend in sich aufnehmen zu können, ist „Zeit zur Vertiefung in das Gesehene nötig“, um die Bedingung „tiefen Eindringens in das künstlerisch Wesentliche“ zu ermöglichen. Das Resultat dieses Vorgangs ist eine „unbekannte Bereicherung seelischen Lebens zu erlangen“ (Bô Yin Râ).

„Anders aber steht es, wenn wir vom künstlerischen Fühlen sprechen, für das zwar der Künstler von Natur aus mehr Eignung in sich trägt als andere Menschen, und dem er allein nur, kraft seiner Begabung Ausdruck zu schaffen vermag, – das aber durchaus nicht etwa nur ihm allein vorbehalten ist.“¹

„Zur Aufnahme von Kunst ist nur wenig nötig: Man braucht dazu lediglich eine wache, sensible Seele, die offen für das Schöne und Gute, fähig zu unmittelbarem ästhetischen Erleben ist.“²

Wie sich an den Künstler Forderungen stellen, so stellen sich auch an den Kunstrezipienten bestimmte Bedingungen, um in die Kunst eindringen zu können. Die Formeln ästhetischer Maßstäbe allein reichen für die Beurteilung von bildender Kunst nicht aus. Die Bewusstseinschicht, die der Künstler im Betrachter ansprechen will, liegt in erster Linie

nicht im Ästhetischen oder im Intellektuellen. Es wird vielmehr eine Form der Offenheit verlangt, der Rezipient soll mit dem eigenen Empfinden der Kunst einen Schritt entgegenkommen.

„S e h e n , sehen und wieder sehen, – un b e i r r t durch eigene Vorurteile, eigene Vorliebe oder Abneigung, – nur geleitet durch das Bestreben, offenen Auges und mit allen Kräften des Einfühlungsvermögens das innere ‚organische‘ Leben im Kunstwerk entdecken zu wollen, –³

„ ... wird jeder Beschauer erst dann zu einem eigentlichen Kunstgenuß kommen, wenn er von allem gegenständlich faßbaren ‚Inhalt‘ absieht und den Aufbau der Form, wie ihr inneres Leben, zu ergründen sucht.“

„ ... der Wahrheit, daß Kunst nur dem künstlerisch empfindenden Menschen faßbar werden kann.“⁴

„Unabdingbare Voraussetzung für die Rezeption eines Kunstwerks ist die Bereitschaft und die Möglichkeit, einem Künstler zu vertrauen, ihm zu glauben. Aber manchmal ist es schwierig, jenen Grad an Unverständnis zu überwinden, der uns von einem rein gefühlsmäßig zu erfassenden poetischen Bild trennt. Ebenso wie beim wahren Glauben an Gott setzt auch dieser Glaube eine besondere seelische Haltung, ein spezielles, rein geistiges Potential voraus.“⁵

Diese angesprochene Haltung vorausgesetzt, kann der Rezipient sich das Gebiet der bildenden Kunst erschließen und seine seelischen Kräfte stärken. Bô Yin Râ zieht in seiner Betrachtung über den passionierten Betrachter einen Vergleich zur Musik, in der es den Begriff „musikalisch“ gibt, der für eine Person gilt, die zwar kein musikalisches Instrument beherrscht, jedoch die Einfühlungsgabe besitzt, Musik zu empfinden. Er betont, dass für die bildende Kunst begrifflich keine Analogie existiert.

Tarkowskij erachtet den Rezipienten als so wesentlich, dass er in seine Kunst nur das fasst, was für ihn das „Wichtigste und Wertvollste“ ist. Besonders Empfindungsbewusste und

entwickelte Rezipienten, die von Bô Yin Râ als „ideale Verstehende“ und von Tarkowskij als den „idealen Zuschauer“ bezeichnet werden, wie es sie im Bereich der Musik in Form des musikalischen Zuhörers gibt, wären für die bildende Kunst von höchster Wichtigkeit.

„Der ‚Musikalische‘ ist der ideale Verstehende für das schöpferische Werk der Komponisten, – ist befähigt und genügend künstlerisch gebildet, alle Werte und Schönheiten des Werkes empfindend in sich aufzunehmen.“⁶

„Auch die bildende Kunst hat solche ideale Verstehende sehr nötig.

Auch hier braucht der Schaffende die Lebenden: – Einfühlungsfreudige, Einfühlungsfähige, die keineswegs ‚Laien‘ sind, sich aber ebensowenig für ‚Künstler‘ halten.

Es handelt sich nur um durch und durch künstlerisch gebildete, feinempfindende Menschen, – und wie die ‚Musikalischen‘ Begabte des Gehörs sind, so braucht die bildende Kunst Begabte des Auges!“⁷

„Doch kehren wir nun zu jener Publikumsminderheit zurück, die vom Kino trotz allem ästhetische Eindrücke erwartet. Also zu jenem idealen Zuschauer, auf den unbewusst jeder wirkliche Filmkünstler setzt und in dessen Seele er nur dann ein Echo finden wird, wenn der Film eine von seinem Autor tatsächlich erlebte und erlittene Erfahrung widerspiegelt. Ich achte den Zuschauer so sehr, dass ich ihn einfach nicht betrügen kann: Ich vertraue ihm und habe mich deshalb entschlossen, ihm nur von dem zu erzählen, das für mich das Wichtigste und Wertvollste ist.“⁸

Diametral entgegengesetzt zum idealen Rezipienten verliert ein Großteil der Menschen im Verlauf des Lebens den Bezug zur Kunstaufnahme und die latent vorhandene Empfindungskraft verkümmert fortschreitend.

„Daß hier die Eröffnung des noch Verschlossenen erlangt werden könne durch Anwendung eigenen Einfühlungsvermögens, – durch eine Erweckung des eigenen Auges, – kommt nur Wenigen in den Sinn.“⁹

„Diese falsche Einstellung hält viele, die sich einst innerlich angetrieben fühlten, das Reich der bildenden Kunst ihrem eigenen Seelenleben zu erschließen, zeitlebens von jeder echten künstlerischen Empfindung fern, und läßt die seelischen Organe allmählich verkümmern, die zu künstlerischer Einfühlung nötig sind.“¹⁰

„Auf jeden Fall muss mit eindeutiger Gewissheit auch festgehalten werden, dass die Durchschnittsnormen des Kommerzfilms und die gängige Fernsehproduktion das Publikum auf geradezu unverzeihliche Weise verderben, da sie es aller Kontaktmöglichkeit wirklicher Kunst berauben.“¹¹

„Der entscheidende, ja tragische Unterschied liegt darin, dass ein künstlerischer Film bei seinem Publikum Emotionen und Gedanken weckt, während das Massenkino mit einer besonders eingängigen und unwiderstehlichen Wirkung auch noch die restlichen Gedanken und Gefühle seines Publikums endgültig und unwiederbringlich erlöschen lässt. Menschen, die schon gar kein Bedürfnis mehr nach dem Schönen und Geistigen haben, benutzen den Film wie eine Coca-Cola-Flasche.“¹²

(wird fortgesetzt)

*

Im dunklen Spiegel - Von Irrlichtern und Bildern

von Fred Kelemen

Ich möchte zwei Zitate voranschicken:

„Ein Menschenwerk ist nichts anderes als ein langes Unterwegssein, um über die Umwege der Kunst die zwei oder drei schlichten und großen Bilder wieder zu finden, durch die sich das Herz zum ersten Mal geöffnet hatte.“ *Albert Camus*

„Wir sehen jetzt durch einen Spiegel ein dunkles Bild; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise; dann aber werde ich erkennen, wie ich erkannt bin.“ *Paulus 1. Kor. 13,12*

Wenn wir angesichts der heute inflationär in einem nicht abreißenden Strom um die Welt und durch unsere Köpfe kreisenden überwiegend digitalen, sich bewegenden Bilder über ihre „Interkulturalität“, ihre den Einblick in jeweils andere Kulturen, Lebenswelten und Existenzweisen öffnende oder verschleiernde Form und Absicht sprechen oder auch nur darüber nachdenken, setzen wir das Sehen voraus. Denn was wir sehen, sind Bilder. Bilder sowohl der sich uns visuell vermittelnden Realität, als auch Bilder, die von Menschen geschaffen wurden, doch gleichsam Teil unserer visuellen Realität sind. Wir setzen also das Sehen voraus. Nun gibt es aber Menschen, die blind sind; sogar von Geburt an. Führt die Abwesenheit des Visuellen, der Bilder zur Abwesenheit der Realität? Sicher nicht. Da die Abwesenheit der Bilder nicht auch die Realität verschwinden läßt, sind die Bilder offensichtlich nicht identisch mit der Realität und nicht notwendig an sie gebunden. Es gibt Realität jenseits der Bilder, unabhängig von ihnen.

Wenn nun aber die Bilder nicht die Realität sind, was sind sie? Soweit sie wahrhaftig Bilder sind, sind sie visuelle Manifestationen der Realität, sie deuten auf eine solche hin.

Ansonsten sind sie Irrlichter, die auf nichts hindeuten und uns im Sumpf ertrinken lassen. In einer Welt der Inflation zirkulierender, von Menschen geschaffener Bilder ist allerdings möglich, dass wir nichts mehr sehen, da die Bilder nichts mehr zeigen, auf nichts mehr hindeuten, keine jenseits von ihnen sich befindende Realität mehr zeigen, sondern diese verschleiern, zudecken, irrlichternd im Unsichtbaren, Unbemerkten verborgen halten und von ihr ablenken.

Weder die Realität des Eigenen noch des Fremden wird in ihnen sichtbar, weder das Eigene, die eigene Erfahrung, das eigene Befinden, das eigene In-Der-Welt-Sein mit all seinen Facetten, Spannungen, Sehnsüchten und Kämpfen erscheint in den Irrbildern, noch kann das In-Der-Welt-Sein des Anderen darin gesehen oder gar erkannt werden. Es gibt die Bilder, aber es vibrieren in ihnen keine Welt und ihr Geist. Der Grund dafür sind die Strukturen und Zwecke der Fabrikation der Bilder selbst. Sollen die Bilder global zirkulieren und reibungslos konsumiert werden, d. h. heute, auch schnell erfaßt werden, so sind sie auf die eine Dimension der schnellen Aufnahme einer oberflächlichen Information reduziert; statt des Befindens zeigen sie bestenfalls den Befund, sie erklären, doch sie erzählen nicht. Denn das Erzählen gilt dem Befinden und nicht dem Befund, es muß demnach erlitten und erlebt werden. Erzählen als Hüter der Zeit ist auch Erzählen als Heilung, wie Walter Benjamin es nennt in „Erzählen und Heilen“. Gelingendes Erzählen ist Öffnen – nicht Verschließen. Damit Bilder erzählen können, braucht dieses Erzählen andere Bilder als die Wiederholung von Klischees und formelhaften Bildmustern mit einer geglätteten, makellosen, dichten Oberfläche, die beim Betrachter nur einen beabsichtigten Reflex auslösen wie bei einem pawlowschen Hund, aber keine Reflexion oder echte Empfindung, keine Erschütterung, ob positiver oder negativer Art, und so kein Schauen einer Wirklichkeit. Wie also läßt sich zu Bildern gelangen, die etwas erzählen, die etwas sagen – über mich selbst oder den anderen und in einer tieferen Ebene über uns beide, über

unser Menschsein –, die auf eine Realität wahrhaftig hinweisen und den Blick in sie öffnen? In diese anderen Bilder muß fraglos jene Wirklichkeit, auf die sie hinweisen, hinein strahlen. Und das Bild muß transparent genug, durchlässig genug sein, dieses Strahlen zum Betrachter hindurch zu lassen, an ihn weiter zu geben. In einer leichten Abwandlung eines Zitates von Paul Ricoeur läßt sich sagen, der Sinn, der metaphysische Inhalt – nämlich jenes Strahlen – der Erzählung eines Bildes muß sich erraten lassen können. Es ist die Legende, die der Betrachter dem Bild in kreativer Weise beistellt. Und auf diese Legende, die von der Wirklichkeit erzählt, auf die das Bild hinweist, kommt es an. Sie kann eine komplexe Erzählung oder eine Emotion sein, die etwas vom Menschsein erzählt, oder gar eine nur schwer in Worte zu fassende ontologische Ahnung, die nur in jenem kristallinen Moment eines Bildes beschwörend aufscheinen kann.

Der wesentliche Aspekt der Strahlung, die ein wahres Bild im Gegensatz zu einem Irrbild abgibt und die Oberfläche durchdringt, ist die Schönheit. Damit ist nicht die ästhetische Erscheinung eines Fashion-Magazins gemeint, sondern jene Schönheit, die laut Fjodor Dostojewski die Welt retten wird, und von der André Bréton sagt: „Schönheit ist erschütternd, oder sie ist nicht“, wozu Susan Sontag in ihrem Buch „Das Leiden anderer betrachten“ schrieb: „Aber in einer Kultur, die durch die zunehmende Verbreitung kommerzieller Wertvorstellungen von Grund auf umgemodelt wurde, zeugt die Forderung nach grellen, schrillen, verblüffenden Bildern eher von solidem Realismus und gesundem Geschäftssinn. Wie anders soll man Aufmerksamkeit auf das eigene Produkt, die eigene Kunst lenken? Wie anders soll man bei Leuten einen Eindruck hinterlassen, die einer ununterbrochenen Flut teils neuer, teils ständig wiederkehrender Bilder ausgesetzt sind? Das Bild als Schock und das Bild als Klischee sind zwei Seiten des gleichen Phänomens.“ Das Bild als Schock kann nur sein Absinken in das Klischee vermeiden, wenn es, wie zuvor erwähnt, einem Strahlen durchlässig Erscheinung gibt, das auf die hinter ihm

seiende Wirklichkeit hinführt, eine Schönheit erfahren läßt, die schrecklich, die, wie Fjodor Dostojewski sagt, ein Rätsel ist, die den Betrachter erschüttert, ihn trifft und aufbricht für etwas, das jenseits des Bildes ist, das über etwas spricht und von etwas anderem erzählt, das tief in uns als Wirklichkeit – der einzigen, die es gibt – verborgen ist und im dunklen Bild jenes Spiegels strahlt, von dem der Apostel Paulus spricht. Dort verwirklicht die Schönheit, bei der es sich auch um eine ethische Dimension handelt, die Bedeutung ihrer Herkunft aus dem Sanskrit, *Bet-El-Za*, das bedeutet „der Ort, an dem das Göttliche scheint“. Bilder, die auf es hinweisen, führen uns in jene Wirklichkeit jenseits der dunklen Bilder im Spiegel der Oberfläche unserer visuell wahrnehmbaren Welt, führen uns zum Rätselraum der Schönheit und in uns hinein und zum Anderen, zum Menschen, über den Sophokles sagen läßt: „Unheimlich ist vieles, doch nichts ist unheimlicher als der Mensch.“ In diesem Sinne könnte uns die Schönheit die Welt retten, jene Welt, die Schönheit, inneres Auf-Leuchten, Er-Leuchten ist durch Mit-Leiden, Mit-Fühlen, Liebe, was nur den wahrhaftigen Bildern möglich ist, während die Irrlichter uns verloren gehen lassen – uns selbst und einander.

Eine derart inwendig aus den allen Menschen gegebenen „Funken im Herzen“ gestaltete Filmkunst würde ausstrahlen über den Horizont der längst brüchigen materialistischen Weltsicht unseres apokalyptischen Zeitalters mit seinen umfänglich destruktiven, alles Lebendige verwundenden Mechanismen und verzweifelten, aussichtslosen Versuchen ihrer Aufrechterhaltung, und einen post-apokalyptischen Film bereiten; eine filmkünstlerische Expressivität, die einem dann veränderten Bewußt-Sein der Menschen begegnete nach dem Zerschneiden der verdunkelnden Spiegelfläche der dualistisch-materialistischen Ansicht von der Wirklichkeit der Welt.

*Bearbeitete Fassung der „Jonas Mekas Lecture“ an der
Johannes-Gutenberg-Universität Mainz vom 27. Januar 2015*

Kunst ist

von Andreas Kreyemeier

Rudolf Schott schreibt in der Einleitung zum Buch „Bô Yin Râ - Griechenlandskizzen“ diese so treffenden Worte über die Bilder: „Sie bedeuten nicht etwas, sondern sie sind

Der die Kunst Erlebende hat die Möglichkeit etwas zu sehen oder zu hören, was bisher noch nicht gesehen oder gehört oder mit wasfürimmer Sinnen erlebt wurde. Der Satz „was hat der Künstler damit gemeint“ ist für viele der gängige Umgang mit Kunst und gibt jeder Angewohnheit des Betrachtenden Vorrang vor dem was tatsächlich das Kunstwerk mitteilt und was jenseits der Angewohnheiten vorhanden ist. Das Kunstwerk ist nichts was interpretierbar ist. Die Möglichkeit besteht, sich durch die Wahrnehmung des Kunstwerkes zu bereichern. Deswegen ist Kunst unerlässlich. Sie öffnet Türen zum bisher Unbekannten und ist – für alle Menschen – ein Mehr an Lebensqualität. Kunst ist nicht etwas nur für Sonntags oder ein Luxus, sondern ist die Notwendigkeit welche Not wendet, an jedem Tag.

„Was hat der Künstler damit gemeint“ ist auch so ein Satz aus der Stube der Bequemlichkeit oder aus einer intellektuellen Erziehung heraus, die durch Denken dahinter kommen will, was das Kunstwerk bedeutet. Als ob der Künstler mit seinem Werk etwas meint oder erdenkt und man mit Verstandesarbeit das Kunstwerk erkennen kann, um es seinem Intellekt und seinem gewohnten Denkschema einzuordnen. Erst wenn der Betrachtende mit all seinen inneren und äußeren Sinnen das Kunstwerk aufnimmt, dann kann dies Erkennen seinem Denken zugeführt werden, um so für sich zu einer weiteren Vertiefung zu gelangen durch Gedanken oder Sprache. Vom Künstler her ist seine Kunst kein Ergebnis der Fantasie, sondern sie ist die Arbeit der Einsicht und des Erlebens, und mit den handwerklichen Fähigkeiten kann

der Künstler und kann die Künstlerin diese Wirklichkeit den anderen Menschen zeigen und erlebbar machen. Wie gesagt, durch echte Kunst werden Türen geöffnet, die sonst verschlossen blieben und Menschen brauchen die Information darüber, was hinter der Realität des Materiellen in der Wirklichkeit der Seele und des Geistes, des gesamten Lebens ist.

Deswegen die Notwendigkeit der Kunst des Dichtens und Schreibens, des Malens und Fotografierens, des Komponierens und der Musik, des Theaters und des Films, des Tanzes, der Architektur und Bildhauerei überhaupt des Formens aus der inneren Wirklichkeit heraus in die äußere Realität hinein. Welch ein Reichtum der Sprache die zwei Worte: Heraus und Hinein. Die Sprache, eine Äußerung der Liebe.

Musik bedeutet nicht etwas, sondern sie ist das Hörbare, sonst Unhörbare stets Anwesende. Musik IST. Viele hören Musik und denken gleichzeitig darüber nach „was sie hören“. Von einem Bekannten wurde mir gesagt, er habe mit Musik Schwierigkeiten, weil er sie nicht verstehen könne. Vom Künstler komponierte Musik ist nicht interpretierbar. Es gilt den Schatz in der Komposition zu heben und sich hörbar zu machen. Denn dieser Schatz spricht die inneren lebendigen und wirkenden Lebensvorgänge des Hörenden an und nicht die Hör-Gewohnheiten. Ein Beispiel: Die Arbeit des Dirigenten Celibidache ist eine Arbeit der Treue zur Komposition, zur Musik und damit ein Hinüberreichen (durch das dirigierte Orchester) einer Wirklichkeit, die für viele Menschen sonst unhörbar und nicht erlebbar bliebe.

Das Symbol steht nicht für einen Vorgang und „symbolisiert“ ihn, sondern es IST schon ein Teil dieses Vorganges ist jenes Teil vom gesamten Vorgang welches zu uns ins Sichtbare und Hörbare hineinragt, in die Außenwelt unserer Körpersinne hinein. Wir sehen es, wir hören es, wir haben das Glück, das Symbol als Schlüssel zu benutzen, um eine Tür ins eigene Innere zu öffnen.

Mit Dank, Berlin im Oktober 2020



Emma Schlangenhäuser, Bergpredigt, 1920, Holzschnitt

Eine Sternschnuppe

von Johannes Anker Larsen

»Jetzt hast du einen kleinen Bruder bekommen, und da ist es das Beste, du gehst in die Schule«, sagte der Küster, und so kam Jens in die Schule.

Da saß er nun eine lange Reihe von Tagen, während eines Sommers mit beständig klarem Wetter, der für ihn immer der eigentliche, der richtige Sommer blieb.

Er liebte die Stunden, in denen die großen und die kleinen Schüler zusammen Schreiben hatten; er bekam nicht viel fertig in diesen Stunden, betrachtete aber die andern von seinem Platz auf der hintersten Bank.

Da war Pfarrers Christian, der seinen Namen mit einem C schrieb, der in der vordersten Reihe bei den Jungs saß und nach den Worten des Küsters selbständig denken konnte. Da war Annine Clausens Niels Peter, der entweder gar nichts konnte oder gleich alles auswendig wusste. Da war Holger, der so schrecklich stark war und der behauptete, er könne seine Aufgabe immer »inwendig«, sie aber nie aufsagen konnte, jedenfalls nur in Bruchstücken, die ganz verkehrt zusammengesetzt waren. Und dann war da Kristian Mogensen mit dem K, auf dessen Rücken immer Fliegen krabbelten, sicher weil er so gutmütig war, dass selbst die Fliegen es merkten. Seine Augen waren sanft und seine gedämpfte Stimme ließ Jens immer glauben, er wolle einem etwas Gutes erzählen. Das waren die Jungen, die ihn am meisten interessierten. Ja, und dann auch sein Nachbar, der kleine Hans Olsen, den sie damit aufzogen, dass er und Ellen Nielsen verlobt seien, was Hans die Wangen färbte, aber wahrscheinlich hatte er seine stille Freude daran.

Drüben auf der Mädchenseite saßen auf den beiden vordersten Plätzen Tine, die alle so schön und apart fanden, und Schreiners kleine Hansine, die nach Jens Ansicht dem Sonnenfleck auf dem Fußboden vor dem Fenster glich. Ihre Augen sahen aus wie zwei Vergissmeinnicht, auf die die Sonne

scheint, und in den Wangen saßen Grübchen, die die Eigenschaft hatten, Jens froh zu machen, wenn sie hervorkamen, wenn sie etwas zu ihm sagte.

Wie die Grübchen langsam aus Hansines Gesicht verschwanden, wenn sie ernst wurde, glitt auch die Sonne unmerklich aus den Tagen, und schließlich ging Jens mit Fausthandschuhen und Wintermantel. An einem kalten und blauschwarzen Winternachmittag bekamen die Schüler frei, weil ein bekannter Prediger in die Gegend gekommen war, der im Gemeindehaus sprechen sollte. Die Mütter wünschten, ihre Kinder sollten dabei sein, denn »dann haben sie ihn doch gehört, wenn sie mal erwachsen sind«, sagten sie. Der Küster gab nur ungern seine Einwilligung; soweit Jens verstehen konnte, hatte sein Vater keine richtige Lust, den berühmten Prediger zu hören. »Er hat nicht studiert«, sagte er und sah so aus, als werfe er dem Prediger vor, dass er nicht an der Erfindung der Buchdruckerkunst beteiligt gewesen sei; und Pastor Barnes gegenüber wiederholte er mit einem Lächeln wie der Primus in der obersten Klasse, wenn er abgefragt wurde: »Was er sagt, mag ja ganz gut sein, der Fehler ist nur, dass man merkt, dass er nicht studiert hat.« Pastor Barnes lächelte wie der Lehrer, wenn der Primus richtig geantwortet hatte. Er sagte nichts, schien aber mit dem Küster einer Meinung zu sein.

Der berühmte Name des Predigers hatte das Versammlungshaus gefüllt; Leute aus der Gemeinde und Leute aus der Provinzstadt saßen dicht gedrängt zusammen und wurden bald zu einem willenlosen Werkzeug für die Gedanken des Redners.

Er war ein großer, stämmiger Mann, von mächtigem Wuchs, aber noch mächtiger im Geist. Er hatte eine lebhaft Phantasie, und wenn sie von seinen heftigen Gefühlen durchglüht wurde, schuf sie Bilder von Himmel und Hölle, die den Zuhörern wie persönlich Erlebtes erschienen. Die Gesichter leuchteten vor Verlangen nach der Herrlichkeit des neuen Jerusalems, er versetzte sie in eine Ekstase, die, solange der

Rausch anhielt, sie zu Märtyrern ihres frohen Glaubens machen konnte. Aber als er dann plötzlich mit erhobener Stimme rief: »Doch — da ist noch ein anderer Ort!«, die Luft mit Donner und Blitz, mit brennendem Schwefel und Seelenpein füllte, da spiegelten die Gesichter alle Qualen der ewig Verdammten wider und gleichzeitig eine fürchterliche Todesangst.

Nur der Küster, der Pfarrer und der Kandidat schienen sich der allgemeinen willenslosen Unterwerfung zu entziehen. Der Pfarrer und der Küster sahen missvergnügt aus, und der kleine Jens Dahl erinnerte sich daran, dass der Prediger ja nicht studiert hatte. Das hatte dagegen der Kandidat, der den Blick aufmerksam von einem zum andern schweifen ließ, bis er bei einem kleinen Mädchen Halt machte, dessen erschreckte Seele ganz vorn in ihren Augen saß. Jens kannte sie gut; es war ja die kleine Helen Strømstad aus dem Ort, die, von der die Leute niemals sprachen ohne zu bemerken, wie lieb und wohlerzogen sie sei, worauf sie regelmäßig hinzufügte: »Das muss man der Mutter ja lassen, ihr Kind hat sie gut erzogen, aber sonst muss man ja eigentlich — «Was man nun eigentlich musste, kam nie zum Vorschein, wenn Kinder dabei waren. Die kleine Helen war erschrocken darüber, was einem Menschen alles nach dem Tod passieren konnte, und ängstigte sich, weil die Erwachsenen neben ihr weinten. Sie schmiegte sich an ihre Mutter, eine schöne, üppige Frau, die der Kleinen zuzulächeln versuchte und einen scheuen Blick nach dem Lotterieeinnehmer aus der Provinzstadt hinüberwarf. Diesem standen große Schweißperlen auf dem dünn behaarten Schädel; er zerrte nervös an dem herabhängenden Schnurrbart und sah aus, als wolle er sagen: »Was haben wir hier auch zu suchen? Haben wir nicht sowieso schon genug zu tragen?«

Die kleine Helen wurde immer bleicher, und Jens hätte ihr am liebsten ins Ohr geflüstert: »Lass ihn doch reden; er hat ja nicht studiert.« Aber er saß festgeklemmt zwischen den Hüften der Frau des Bürgermeisters und der Schmiedsfrau

Kirsten, die auch fett war; er konnte nicht hinaus. Da döste er ein und erwachte erst, als sie alle draußen auf dem offenen Platz standen, wo die frische Luft und die durch das sanfte Herabschweben der großen weißen Schneeflocken noch verstärkte Stille nach dem erregten, überfüllten Versammlungssaal so überwältigend wirkten, dass niemand imstande war, ein Wort zu sagen oder sich zum Weggehen aufzuraffen.

Plötzlich wurde die schweigende Stille von Helens dünner, heller Stimme durchschnitten.

»Mama, was ist eigentlich Schnee?«

Der Prediger näherte sich mit einer Erklärung, aber der Kandidat, der gerade neben dem kleinen Mädchen stand, schnitt ihm das Wort ab und sagte, sich zu ihr herabbeugend: »Das sind Wattebäuschchen, die dem lieben Gott aus den Ohren fallen, mein liebes Kind!«

Sie sah ihn verwundert an und fragte:

»Wozu hat er denn all die Watte in den Ohren?«

»Damit er nicht zu hören braucht, wie hässlich die Menschen seinen Namen missbrauchen«, sagte der Kandidat.

Diese Erklärung wirkte gewaltig auf die Gemüter, die vorhin bei der Beschreibung der Höllenqualen völlig die Herrschaft über sich verloren hatten. Frauen wie Männer lachten jetzt ungefähr genauso laut, wie sie vorhin im Saal geschluchzt hatten.

Der Prediger, der sein Werk gefährdet glaubte und noch vor ekstatischer Erregung bebte, trat vor den Kandidaten und rief: »Hüten Sie sich, dass Gott Sie nicht hört, wenn Sie spotten. Denn Gott ist ein mächtiger Gott und ein unbarmherziger Gott. Gott kann die Kraft Ihres Armes lähmen! Gott kann Sie in diesem Augenblick vor diese meine Füße zu Boden schmettern! Zu ewiger, niemals aufhörender Qual kann Gott Ihre Seele verdammen. Gott kann Ihr Leben zu einem ewigen, nie gestillten Schmerzensschrei machen.«

Schon gewann er wieder Gewalt über die lauschende Schar, aber der Kandidat sagte nur ganz ruhig zu dem kleinen Mädchen, während er in die Luft zeigte:

»Sieh nur, jetzt hat es aufgehört zu schneien. Du kannst ja wohl verstehen, dass der liebe Gott jetzt seine Watte selbst braucht.«

Der Prediger sah das Lächeln, das die Lippen der Männer umspielte. Da durchglühte ihn ein Feuerstrom, und weil die Wut seine Zunge lähmte, fuhr die Hitze aus seinen Gliedern hinaus, er hob den Arm, um dem Kandidaten mit seiner gewaltigen geballten Faust ins Gesicht zu schlagen. Was dann geschah, ging so schnell vor sich, dass niemand es genau verfolgen konnte. Einige sahen die linke Hand des Kandidaten in die Höhe schnellen und den rechten Arm des Predigers auffangen; andere sahen ihn »wie der Blitz« vorgehen und den linken Arm packen. Alle aber erinnerten sich genau, wie er die Handgelenke seines Gegners fest umklammert hielt.

Der Kandidat sah dem Prediger lächelnd in die Augen und sagte, indem er bei jedem »selig« dessen Arm eine kleine, kunstgerechte Drehung versetzte:

»Selig sind die Sanftmütigen, denn sie werden das Erdreich besitzen.

Selig sind die Barmherzigen, denn sie werden Barmherzigkeit erlangen.

Selig sind die Friedfertigen, denn sie werden Gottes Kinder heißen.« Und das eine Auge zukneifend und seine Muskeln spannend, schloss er:

»Selig seid ihr, wenn euch die Menschen verfolgen.«

Während der letzten harten Drehung ging der Prediger mit einem eher unseligen Schmerzensschrei zu Boden, und der Kandidat steckte die Hände in die Taschen und ging nach Hause.

Ein paar Männer hoben den geschlagenen Hünen auf und brachten ihn hinüber ins Pfarrhaus. Die Menge stand einen Augenblick unsicher da, konnte sich über das, was sie gesehen und gehört hatte, nicht recht klar werden; aber plötzlich sagte einer, er sei hungrig. Da atmeten alle erleichtert auf und sagten, das seien sie auch, worauf sie sich trennten und jeder zu sich nach Hause ging.

Holger Enke stand neben Anninens Niels Peter und Jens Dahl. Er starrte dem Kandidaten mit großen Augen nach.

»Er hat ihn untergekrigelt«, sagte er leise. »Er hat ihn untergekrigelt, und er ließ ihn ruhig liegen. Er war nicht einen Augenblick außer sich.«

»Nein, er lachte die ganze Zeit«, sagte Niels Peter. »Und seine Bergpredigt, die konnte er.«

»Sei still!«, sagte Holger und sah zum Himmel hinauf, wo eine Sternschnuppe ihren weißen Streifen zog. Der große Junge faltete die Hände und sah der Sternschnuppe mit feuchten Augen nach.

»Was hast du?«, fragte Niels Peter, als Holger die Hände wieder in die Hosentaschen steckte. »Hast du gebetet?«

»Man sagt«, meinte Holger, »was wir uns wünschen, wenn ein Stern fällt, geht in Erfüllung.«

»Was hast du dir denn gewünscht?«

Wenn Holger nicht so furchtbar stark gewesen wäre, würde Niels Peter himmelhoch gelacht haben, denn Holger Enke sah aus wie ein ganz kleiner Junge, als er mit leiser Stimme aufrichtig antwortete: »Ich habe darum gebeten, dass ich mal wie der Kandidat werde.« —

Drüben im Pfarrhaus bekam der Prediger eine Massage für sein Handgelenk. Die Pfarrersfrau rieb und Christian sah zu. Der Pastor ging im Zimmer auf und ab und fragte, ob es immer noch schmerze. Jedes Mal, wenn er dem Prediger den Rücken zukehrte, kniff er den Mund zusammen und schloss die Augen. Christian war fest davon überzeugt, dass sich sein Vater ein Lachen verbiss. Zweifellos hatte der Pastor an dem, was dem Prediger passiert war, im Stillen seine Freude.

*Viertes Kapitel aus „Der Stein der Weisen“, der
erstmalig 1924 in deutscher Sprache erschienen ist.
Die deutschen Rechte liegen beim mYm-Verlag, 2003*

*



Johannes Anker Larsen, 1874 - 1957



Yoshijiro Urushibara, Die Pinien Holzschnitt, 1928

Der historische Jakob-Böhme-Bund und der Jacob-Böhme-Bund der Gegenwart (Teil 4)

von Organisation zur Umwandlung des Kinos

„Urushibara Yoshijirô wurde 1888 in Tokio geboren und studierte als junger Mann Mokuhan (die Kunst des Holzschnitts). 1908, im Alter von neunzehn Jahren, reiste er nach London, wo er zu einer Gruppe von Holzschnitt-Handwerkern gehörte, die auf der anglo-japanischen Ausstellung von 1910 Drucktechniken demonstrierten. Nach der Ausstellung blieb er in London, restaurierte Drucke, fertigte Reproduktionen von Drucken an und montierte Schriftrollen im British Museum. 1912 verwendete das British Museum Urushibara, um genaue Kopien eines berühmten chinesischen Schriftrollengemäldes von Gu Kaizhi (ca. 344–406 n. Chr.), der Admonitions Scroll, anzufertigen.“¹

Die Galeristin Irene M. Zacke schreibt: „Sein langer Aufenthalt in Europa und seine Kontakte zu Künstlern machten ihn auch mit Bô Yin Râ bekannt. Dieser war ein Maler und Schriftsteller mit dem bürgerlichen Namen Joseph Anton Schneiderfranken, Schüler von Thoma, 1943 in Lugano gestorben. Da er sich viel mit Zen und Zenga befaßte, mögen damit vielleicht gegenseitige Interessen angeregt worden sein. Der Holzschnitt von Urushibara richtet sich ganz getreu nach einem Gemälde von Bô Yin Râ, das die frühe Nachtstimmung mit der Mondsichel in ruhigen Flächen, kaum Formen und dunkel-gedämpften Farben ausbreitet. Urushibara kommen die Flächen natürlich entgegen, mit seinem Holzschnitt gelingt ihm fast noch mehr Reinheit der Stimmung. Ein für die Zeit und für diesen Künstler sehr typisches Fukusei Hanga, das mit allen Raffinessen der Holzschnittechnik ein Gemälde wiedergibt.“²

Rudolf Schott weist auf die Schwächen der Reproduktion des Originalgemäldes von Bô Yin Râ hin und schreibt: „Das Waldtal im Spessart“, eine versonnene deutsche Nacht-

landschaft, die Goethes Lied an den Mond in dessen beiden Fassungen in Erinnerung bringt, ist mit äußerster Sparsamkeit der Mittel geformt. Ebenso kontinuierliche Linienzüge wie kohärente Farbmassen, beides einander fast streng in Schach haltend, so dass eine Spannung entsteht, die freilich auf unserer Abbildung (und auch auf dem bekannten, kühler gehaltenen Holzschnitt des Japaners Urushibara nach diesem Bilde) dumpfer wirkt als auf dem so überraschend schönen und reifen, in warmen braungrauen Farbklingen schwingenden Original in Zürcher Privatbesitz. So formt sich das verhaltene Pathos dieser schon durch die rosigen Töne im Gewölk durchlichteten Nachtstimmung, welche an die sehnsüchtige und wehmütige Phantasie eines Caspar David Friedrich und die ganze unerlöste Tiefe deutscher Romantik zwar anzuklingen scheint, aber sie gleichzeitig überwindet, vor allem deswegen, weil diese Landschaft ganz und gar zu malerischer Bildform von wundersam geistiger Einfachheit geworden ist und, trotz der an Goethe gemahnenden Gestimmtheit des literarischen Beigeschmacks enträt, der die Reinheit vieler Kunstwerke deutscher Romantiker und Nazarener wie auch englischer Präraphaeliten beeinträchtigt. Das Bild stellt jene entscheidende Spätstunde dar, wenn der verklingende Tag wie ein Gebet die Nacht durchtönt. In seinen breit horizontalen Lamellenformen mutet es als den geistlichen Kompositionen des Meisters sehr verwandt an.“³

Auch andere Gemälde Bô Yin Râs wie „Die Säulen des Parthenon“ wurden durch Urushibara in farbigen Holzstichen wiedergegeben und so entstanden in den 20er Jahren etwa eine Handvoll dieser Holzstiche nach Gemälden von Bô Yin Râ. Die durch die Zusammenarbeit entstandenen Drucke wurden von beiden Künstlern gemeinsam signiert. Die erste gemeinsame Arbeit, der Holzstich „Das Glöcklein“ ist auf das Jahr 1920 datiert, das Gründungsjahr des Jakob-Böhme-Bundes. Dieses Beispiel – es werden weitere folgen – soll belegen, dass die Künstlergruppe sich nicht in lokale oder nationale Grenzen gebunden sah. Goethes „Weltbürgertum“ bezeichnet

den innersten Impuls des Bundes am besten. Über ein geistig geeintes Europa, über alle nationalen Grenzen hinausgehend, sollte die Sakralkunst des Bundes einen gemeinsamen Himmel schaffen, der sich nicht über Deutschland, nicht über Europa, sondern über die gesamte Menschheit der Erde wölben sollte (Die Renaissance entdeckte zwar den Menschen, aber noch nicht eigentlich die Menschheit.). Die Künstlergruppe wollte die geistige Krise überwinden, ein Verantwortungsbewusstsein schaffen und ein neues Gemeinschaftsgefühl stiften, um allen dafür bereiteten Suchenden mittels der Kunst den Weg zurück in ihre eigene geistige Heimat zu weisen.

Dieses Kraftzentrum in Görlitz war so einzigartig, dass diese Bewegung starke Reaktionen des Widerstands erfahren musste. Während die Görlitzer Zeitungslandschaft in ihrer Kritik anfangs weitgehend auf die jungen Mitglieder des Jakob-Böhme-Bundes abzielte und der Jakob-Böhme-Bund bereits 1923 innerhalb von Görlitz eine große Akzeptanz erfuhr, sah sich Bô Yin Râ in der überregionalen Wahrnehmung oftmals Schmähungen von beißendem Spott ausgesetzt. In seinem Text „Vom neuen Görlitzer Mystiker – BoYin Ra“ greift ihn Dr. G. Lomer, ein Gefolgsmann von Franz Bardon, im Jahr 1922 an:

„Er heißt Schneider-Franken und ist seines Zeichens Kunstmaler. In der Öffentlichkeit trat er als Bô Yin Râ auf, nach gewisser Orden eines besonderen Namens sich bedienend. Eine ganze Schriftenreihe liegt bereits von seiner Hand vor, die Zeitschrift ‚Die Magischen Blätter‘ verbreiten seinen Ruhm, in dem sie begeisterte Gedichte von Anhängerinnen veröffentlichen, und seine Gemeinde schart sich zu seinen Füßen, schwärmerisch den Meister verehrend, der von sich selber mit solchem überzeugungsvollen und manche zweifellos überzeugenden Pathos zu sprechen weiß.

Man denke, – einer der ‚Leuchtenden des Urlichts‘ ist höchstselbst herabgestiegen, um die Menschheit auf den rechten Weg zu führen. Durch ein Gelübde ist er verpflichtet, so lange immer wieder von neuem wiederzukehren, bis auch der

letzte seiner irdischen Brüder den Weg des Lichts gegangen ist. Außer ihm ist es sozusagen keinem gegeben, der Menschheit ihre Hochziele zu weisen. Zwar spricht er gelegentlich von Christus als dem großen Meister, vergisst aber nie, sich und sein Werk deutlich daneben zu setzen.“⁴

Auch aus der Kunstwelt blies dem Jakob-Böhme-Bund ein eisiger Gegenwind entgegen. In der Münchener Kunstzeitung „Cicerone“, die der „Sturm“-Bewegung nahestand, ist 1923 zu lesen:

„Dort hat einstens Jakob Böhme geschustert. Aber mit Pfriem und Ahle. Nicht mit der Feder und dem Pinsel, wie das die zu einem ‚Jakob-Böhme-Bund‘ zusammengeschlossenen Geistesjünger jener löblichen Stadt (mitnichten aber Jakob Böhmes) tun. Da zu befürchten ist, daß sie ihren reichlich großen Anspruch nicht nur nach Dresden, sondern in alle Welt hinaustragen, muß hier entgegen getreten werden. Wir kennen Bô Yin Râs Bücher. Nun kennen wir auch seine Bilder, recht blutlosen Abklatsch dessen, was vor 15 Jahren geisterfüllt und voll Feuer Kandinsky und seine Freunde versuchten. Jene aber verbrämten ihr Streben nicht mit mystischem Geheimkult und dergleichen, bekannten sich als Künstler und waren als solche fromm. Hier aber wird gepredigt und geflüstert, ‚Erleuchtungen‘ und ‚Offenbarungen‘ nicht nur geschaut, sondern auch gezeigt – und wird demgemäß riskiert, daß andere solches weder als Offenbarung noch als Erleuchtung empfinden, sondern als nicht ganz talentlose Pseudokunst ablehnen. Von den Gefolgsnamen, unter denen man ungern den in mancher Hinsicht begabten Hoffmann-Juan bemerkt, gilt Gleiches wie vom Führer, einige Plastiken heben sich erfreulich heraus.“⁵

Der im Text erwähnte Fritz Hofmann-Juan war der Münchener Kunstszene bekannt, denn er gehörte nach seiner Rückkehr aus Frankreich 1910 der Künstlergruppe Sema an, die in München ihren Wirkungsmittelpunkt hatte.

Es fällt in den hier abgedruckten Texten der Mitglieder und in den Stimmen der Gegner aus den 20er Jahren immer-

wieder auf, dass die besondere bzw. in anderen Augen zu Unrecht proklamierte geistige Sonderstellung Bô Yin Râs offen und öffentlich thematisiert wird, immer wieder Parallelen und eine geistige Bruderschaft zu Jesus aufzeigend. In den Texten der 30er Jahre, besonders nach dem Verbot der Schriften von Bô Yin Râ durch die Nationalsozialisten, geht dieser Aspekt in der öffentlichen Diskussion zunehmend verloren und wird auch nach dem 2. Weltkrieg nie wieder offen und unbefangen formuliert.

Wir möchten mit dem Jakob-Böhme-Bund die künstlerischen Entwicklungen darstellen, die die Künstler-Apostel im Schwingungsfeld eines Leuchtenden des Urlichts vollzogen haben. Und das bringt uns auch Jacob Böhme nah, der anders als Jesus oder Bô Yin Râ kein „Leuchtender des Urlichts“ war. Er zeigte der Menschheit vielmehr auf, dass ein Mensch aus eigener Kraft mit der rechten Einstellung in der Nachfolge Christi an die „Quelle“ gelangen kann. Böhmes geistige Offenheit und die ungeheure Tiefe seiner Aussagen über die Göttliche Wirklichkeit ist wohl auch dadurch begründet, dass er durch kein Gelübde zur Zurückhaltung bestimmter geistiger Erkenntnisse verpflichtet war.

Im Jahr 2001 lernten wir bei einem von uns in der HBK in Braunschweig veranstalteten Symposium zu dem Thema „Film und Bewusstsein“ den Berliner Künstler Ronald Steckel kennen, und in den Jahren darauf vertiefte sich unser Austausch immer mehr. Am 11. August 2007 widmete er Jacob Böhme in unserer Filmwerkstatt „Sector 16“ einen ganzen Abend und versuchte uns den Görlitzer Visionär nahezubringen. Im Jahr 2010, als er als Anregung für eine gemeinsame Arbeit ein „Jacob-Böhme-Filmbuch“ vorlegte, war es dann so weit: wir begannen die künstlerische Zusammenarbeit mit dem Berliner nootheater, um einen Jacob-Böhme-Film zu drehen und lernten dadurch den Schauspieler und nootheater-Mitbegründer Max Hopp kennen und schätzen.

Auf unserer ersten gemeinsamen Recherche-Reise nach

Görlitz im April 2011, die auch zur Einstimmung auf das Vorhaben dienen sollte, einen Film weniger über, sondern viel mehr von Jacob Böhme zu realisieren, in dem ausschließlich er selbst zur Sprache kommen sollte, wohnten wir im Hotel Tuchmacher. Der für die Darstellung Jacob Böhmes vorgesehene, mit uns befreundete Schauspieler war ebenfalls anwesend, doch es hatte sich schon bei den Vorbesprechungen das Problem gezeigt, dass er für diese Rolle zu korpulent war und eigentlich fünfzehn Kilo abnehmen musste. Nun saß er vor uns und es schien, als habe er dieses Gewicht nicht absondern zugenommen. Es wurde uns jäh bewusst, dass wir keinen Darsteller hatten. Dass es im Prinzip unmöglich ist, Jacob Böhme „darzustellen“, war uns bereits während der Vorgespräche in Berlin klargeworden; aber wir wollten in den Bildern des Films einen Menschen sehen; die Gestalt des „schreibenden Mannes“ als Projektionsfläche war ein wesentlicher Bestandteil unserer Überlegungen. Eine erste Krisensituation zeichnete sich ab. Was dann geschah, war wie ein Leitmotiv unserer gesamten filmischen Arbeit: Krisenmomente, gleich welcher Art, waren immer nur kurz; innerhalb kürzester Zeiträume fanden sich Lösungen, die „vom Kosmos“ zu kommen schienen, so dass wir uns während des gesamten Projektes in dem geistigen Kraftfeld um Böhme stets wohl aufgehoben fühlten. In einem ganz ähnlichen Schwingungsfeld muss der Jakob-Böhme-Bund gearbeitet haben. In unserem Fall entdeckten wir kurz nach unserer Ernüchterung in einer Ecke im Foyer des Hotels eine Stellwand, an der für Görlitz-Touristen Informationen zu Jacob Böhme angebracht waren, noch im gleichen verstaubten Zustand wie bei einem ersten gemeinsamen Besuch in Görlitz drei Jahre zuvor. Wir blickten auf die Stellwand, an der einige fotokopierte Darstellungen Jacob Böhmes mit Reißnägeln befestigt waren, schauten dann plötzlich auf ein Mitglied unserer Gruppe, dann wurde erneut das Bild gemustert. Alle sahen, dass einer von uns eine gewisse physiognomische Ähnlichkeit mit dem Bilde hatte. Den ganzen Abend ließ man den potentiellen Darsteller nicht mehr

aus den Augen, und noch vor Mitternacht war es beschlossene Sache. Eben noch waren wir verzweifelt, weil wir keinen Darsteller hatten – aber es gab eigentlich keinen Grund zur Verzweiflung, weil der Darsteller stets anwesend war.

Wir haben in den 90er Jahren an der Kunsthochschule damals in Braunschweig in der Filmklasse noch unter dem in Darmstadt geborenen und ganz wunderbaren Professor Gerhard Büntenbender studiert. Man wird dort in allen Bereichen der filmischen Arbeit ausgebildet; kritische Stimmen sagen, dort lernt man alles oder nichts. Nur Schauspiel wurde dort nicht angeboten. Zunächst befremdete der Gedanke, einen Nicht-Schauspieler vor eine derartig „unmögliche“ Herausforderung zu stellen; eigentlich wollte dieser als Filmemacher seine Kraft dafür einbringen und darum ringen, dass der Film in seinen Bildern und Erzählweisen den Texten von Böhme standhalten konnte. Eine paradoxe Konstellation tat sich auf: Max Hopp, der die Texte Böhmes sprechen würde, stand plötzlich hinter der Kamera und Klaus Weingarten, der als Regisseur gewohnt war, hinter der Kamera zu arbeiten, auf der anderen Seite; der Schauspieler nahm das Bild auf, dem er mit seiner eigenen Stimme Leben einhauchen würde. Unsere Entscheidung stellte auf jeden Fall sicher, dass uns der Darsteller stets zur Verfügung stand und nicht nach der Hälfte der Dreharbeiten von Bord gehen würde.

Als wir im Frühsommer 2012 mit den ersten filmischen Skizzen für den Film begannen, war das Vor-der-Kamera-Stehen am ersten Tag für den Darsteller ein hartes, aber heilsames Initiationsritual: jeder seiner Versuche, etwas zu scheinen oder Jacob Böhme zu „spielen“, wurde von der Kamera gnadenlos entlarvt. Es war schlichtweg unmöglich, Jacob Böhme „darzustellen“. Ronald Steckel zitierte an diesem Tag den zur Jahrtausendwende verstorbenen französischen Regisseur Robert Bresson: „Man soll weder einen anderen noch sich selbst spielen. Man soll niemanden spielen.“ Der Darsteller begriff, dass er weder als Schauspieler noch als Darsteller zum Ziel finden würde, sondern nur als „Modell“ im Sinne Bressons: über die

pure „leere“ Anwesenheit, über das „Sein“.

Dabei war die Versenkung in Jacob Böhmes Schriften ein erster Schlüssel. Bei der Vorbereitung hatte das intensive Lesen in den alten Originalausgaben von 1682, 1715 und 1730 viele Freuden bereitet; die Entzifferung der alten Texte ergab für uns genau das richtige entschleunigte Lesetempo, den Worten Böhmes folgen zu können. Während der Dreharbeiten, schreibend am Tisch, versuchte der Darsteller dann, die gelesenen Texte schriftlich zu erinnern und niederzuschreiben. Für die „Nicht-Darstellung“ des schreibenden Mannes und ebenso für das Sprechen der Texte war wesentlich, dass beides „durchscheinend“ sein musste: weder das „Modell“, das als Projektionsfläche für die Worte dienen sollte, noch der Sprecher der Texte durften sich störend zwischen Jacob Böhme und den Zuschauer stellen. Ein Text kann zum Beispiel frömmelnd, anständig, belehrend, religiös, andächtig, gepredigt, behauptet oder schwärmerisch gesprochen und inszeniert werden – wie ungleich schwerer ist und wieviel länger braucht es, sich aller Schauspielerei beim Sprechen zu enthalten und die Worte durchscheinend zu formen, so dass die Sprache „sich selber spricht.“

Ein zweiter Schlüssel für ein wachsendes Verständnis der Schriften Jacob Böhmes war Bô Yin Râs Text „Wer war Jakob Böhme?“, der über die Quelle der Inspirationen Böhmes Auskunft gibt. Kein anderer Autor als Böhme befasst sich so tief mit dem „Fall“ des Menschen aus der geistigen Lichtwelt, den Auswirkungen dieses kosmischen Dramas und dem damit verbundenen Paradiesmythos, den wir aus der Bibel in der Erzählung von Adam und Eva im Garten Eden und der Verführung durch die Schlange kennen. Was Böhme über die Gestalt Lucifer aussagt, ist in der menschlichen Überlieferung einzigartig. Seine Lehre vom Fall des androgynen Geistmenschen, der weiblich und männlich in einer Entität vereinigte, aus der ursprünglichen geistig-göttlichen Natur in die „äußere“ Welt, eine ihm fremde und ungemäße Daseinsverfassung, in der er von Kräften beherrscht wird, die er eigentlich be-

herrschen sollte, wird noch in tausend Jahren eine Quelle der Erkenntnis sein.

Das „Finstere“ und „Luziferische“ haben wir in dem Film „Morgenröte im Aufgang – hommage à Jacob Böhme“ weitgehend versucht auszusparen, denn wer heute vom Teufel spricht, erntet Verstörung und Unverständnis. Es ist dem Teufel auch sehr genehm, dass keiner an seine Existenz glaubt, denn so hat er leichtes Spiel. Wer den Teufel für die Gestalt eines alten verstaubten Mythos hält, der höre sich Himmlers Posener Rede von 1943 an. Im Menschen findet der Teufel seinen Helfer, denn „das alles, was der Teufel im äußern Reiche nicht thun kann noch darf, das tut ihm der Mensch gerne zu gefallen...“⁶ Wir sind der Ansicht, dass der Mensch von der Existenz des Teufels wissen sollte, so wie wir auf der anderen Seite auch von der Existenz der „Leuchtenden des Urlichts“ wissen sollten.

Was für uns eher sichtbar und nachvollziehbar ist, sind die Auswirkungen des Teufels im alltäglichen Leben und im Alltag des Menschen, die wir ja alle kennen und die uns das gemeinsame Miteinander enorm erschweren.

„Was soll ich aber von dir schreiben, du irdische Babel? Siehe, (...) du rühmest dich ein Kind Gottes: Aber dein Herze ist ein Mörder und Dieb. Du trachtest nur nach weltlicher Ehre und Reichtum. Und wie du das magst an dich bringen, da fraget dein Gewissen nicht nach.“⁷

Schau nur die Welt bei dem hellen Lichte an, so wirst du befinden, dass jetzo alle vier neuen Söhne, welche der Teufel hat geboren (...), als (1) Hoffahrt, (2) Geiz, (3) Neid, (4) Zorn: diese regieren jetzo die Welt, und sind des Teufels Herze, seine animalische Geister.“⁸

„Die Welt meineth wohl, sie stehe jetzt im Flor, weil sie das helle Licht hat über sich schweben; aber der Geist zeigt mir, dass sie mitten in der Höllen stehe. Denn sie verlässet die Liebe und hanget am Geize, Wucher und Schinderei, es ist keine Barmherzigkeit bei ihr.

Ein jeder schreiet: Hätt ich nur Geld! der Gewaltige

sauget dem Niedrigen das Mark aus den Beinen und nimmt ihm seinen Schweiß mit Gewalt.

In summa, es ist nur Lügen, Trügen, Morden und Rauben, und heisst wohl recht des Teufels Nest oder Wohnhaus.“⁹

Das heilige Licht ist jetzo nur eine Historia und Wissenschaft. Der Geist will darinnen nicht arbeiten. Oh du blinde und törichte Welt!“¹⁰

Jacob Böhme unterscheidet „Hoffahrts-Teufel, Geiz-Teufel, Neid-Teufel, Zorn-Teufel, Lügen-Teufel, Zauber-Teufel, und dergleichen sehr viel andere.“ Die „teuffischen“ Regungen sind uns bekannt, obwohl sie sich zum Teil hinter recht unschuldig klingenden Namen zu verstecken wissen. Sie lassen sich beschreiben als Kräfte, die eine Einseitigkeit der Lebensführung bewirken, die das Ich vom Du, Gott vom Menschen ewig zu trennen versuchen. Sie heißen Egoismus, Materialismus und Intellektualismus, um die Gefährlichsten mit ihren unserer Zeit entsprechenden Bezeichnungen zu nennen. Sie alle dienen der einseitigen Verherrlichung des Stofflichen zum Nachteil geistiger Werte. "Luzifer verkörpert bei Böhme den in Versuchung geratenen freien Willen.", schreibt Ernst-Heinz Lemper.¹¹

Der Anfang unseres Böhme-Films zeigt, wie einflussreich die Position des Lichts sich auf das Modell eines Films auswirkt. Es scheint, als würden wir in der Folge der Bilder nicht eine, sondern verschiedene Personen wahrnehmen, obwohl durchgehend nur eine Person in unterschiedlichem Licht dargestellt ist. Das Licht bestimmt die Erscheinung der äußerlichen Gestalt. Es ist dies auch ein inneres Bild des Menschen und seines Ringens mit den unterschiedlichen Seelenkräften, die auf ihn einwirken und seine Persönlichkeit und seinen Charakter bestimmen. In jedem Menschen ist ein seelisches Chaos im Widerstreit um die Vorherrschaft. Wie selten treffen wir einen Mitmenschen an, der sein wandelloses Ich kontinuierlich aufrecht zu erhalten weiß! Daraus ergibt sich auch, dass die Kämpfe des inneren Menschen – eines Menschen, der „an sich arbeitet“ – noch unerbittlicher sein können als die

Kämpfe in der äußeren Welt und lassen erahnen, auf welche Weise unsere inneren Kämpfe in die äußere Welt gelangen.

Böhme wählt das Wort „Gefängnis“, um ein Bild für das Dilemma unserer irdischen Lage nach dem „Fall“ zu finden, das wir im Film atmosphärisch mit einer Gewitterstimmung verwoben haben. Im Film haben wir in dieser Textszene den sogenannten Flickerfilm eingesetzt, der in den 60er Jahren im Kunstfilm aufkam (und 1943 erstmals in der Filmgeschichte auftauchte), indem wir die Beleuchtung in schnellen Rhythmen für kurze Momente unterbrochen haben. So entsteht ein starker Kontrast aus schnell wechselnden hellbelegten und schwarzen Bildern. Man kann diesen Wechsel über längere Zeit mit einem konstanten Impuls einsetzen, da sich die Frequenz im Gehirn des Zuschauers dauerhaft auf die vorgegebene Wellenlänge einschwingt und sich die Gehirnfrequenz anpasst. Verwenden wir eine Frequenz von z.B. 40 Hertz, neigt der Zuschauer zu Euphorie, wendet man 8 Hertz an, also acht Bilder gleichmäßig verteilt mit 16 schwarzen Einzelbildern auf die 24 Bilder pro Sekunde, ist der Betrachter geneigt, die ihm vermittelten Botschaften kritikloser in sein Bewusstsein einfließen und einsickern zu lassen. Wird der Zuschauer über längere Zeit einem Bildimpuls von 4 Hertz ausgesetzt, also vier Einzelbilder auf eine Sekunde, soll sich die Wahrscheinlichkeit einer außerkörperlichen Erscheinung deutlich erhöhen. Diese Erkenntnisse lassen sich auch auf akustische Schwingungen übertragen.

In der „Morgenröte im Aufgang“ ist eine Aufnahme, die uns sehr wichtig erschien, erst ganz am Ende der Dreharbeiten gelungen. Sie findet sich ziemlich am Ende des Films: Das „ekstatische Schreiben“ Böhmes, welches nicht einzelnen ausgeklügelten Überlegungen folgt, sondern sich in einer „gesteigerten“ Bewusstseinsverfassung ereignet, in welcher der gesamte Text bereits vor der Niederschrift präsent und vor dem inneren Auge vorhanden ist. Es gibt einen Text Friedrich Nietzsches über „Inspiration“, in welchem er beschreibt, wie in den Augenblicken gesteigerten Bewusstseins der ganze

Leib vom Scheitel bis zu den Sohlen von einer deutlich empfindbaren, pulsierenden, strömenden Energie ergriffen wird, so dass dem Schreibenden die Haare zu Berge stehen, während er in weitläufigen Rhythmen, die sein Geist ihm vorgibt, den Text niederschreibt. Auch bei den Dreharbeiten zu dieser Szene war es vollkommen unmöglich, in irgend einer Form zu „spielen“ oder irgendetwas „darzustellen“; wir konnten nur versuchen, in den tatsächlichen Zustand selbst einzudringen.

Jacob Böhme hat in seinen Schriften das Mysterium der erdenmenschlichen Doppelnatur auf das Ausführlichste dargestellt, und Nikolai A. Berjdjajev schreibt: „Der Mensch ist nicht nur natürliches Wesen, sondern auch übernatürliches Wesen, ein Wesen göttlicher Herkunft und göttlicher Bestimmung, ein Wesen, welches zwar in ‚dieser Welt‘ lebt, aber ‚nicht von dieser Welt‘ ist.“¹²

Böhme leitet das Wort »Mensch« von dem Wort »Mesch« und von »mischen« ab (Morgenröte, 3,13) — er wird zu einem Mischwesen, zu einem Bürger zweier Welten.

Das Leben im tierischen Körper ist zwar leidvoll, hat aber einen tiefen Sinn. Der Tierkörper – das „Kostüm aus Fleisch und Knochen“ – in dem wir hier nach kosmischer Irrfahrt gelandet sind, ist für den Menschen Formgeber und gleichzeitig Resonanzkörper. Er dient uns, alle Empfindungen und inneren Prozesse mit großer Intensität zu erleben, um den „gefallenen“ Menschen (der vielleicht immer noch fällt), zur Erkenntnis seiner Lage zu bringen, auf dass er innehält und ihm die Einsicht und die „Umkehr“ – die christliche Metanoia – möglich werden. Bô Yin Râ schildert, in welcher Form der Mensch sich seinem eigenen „Tier“ gegenüber verhalten sollte, wenn sein Leben nicht durch das Dilemma der Doppelnatur beherrscht sein soll:

„So, wie ein Unerschrockener,
Der seines Lebens Unterhalt
Sich dadurch zu erwerben weiß,

Dass er die wildesten der wilden Tiere
unter seinen Willen zwingt,
So muss sich jeder Mensch der Erde mühen ohne Ungeduld,
Das „Tier“ in sich zu bändigen,
Zu zähmen und zu lehren,
Soll es nicht seine wilden Kräfte Gegen seinen Eigner kehren.

Und so, wie keiner, der ein wildes Tier
Sich willenshörig machen will,
Des Tieres Willen besser, als durch Güte zwingt,
So ist auch keinem noch auf Erden
Bändigung der eigenen Tiernatur gelungen,
war er nicht zur Erkenntnis durchgedrungen,
Daß aller Zwang sein Tierhaftes nicht zwingt,
Wenn nicht der Liebe zu der eigenen Tiernatur
Des Tieres Bändigung gelingt.¹³

Mit dem Erdenkörper ist der Mensch der Erde verhaftet und als schöpferischer Geist dem Geiste. Er steht, wie Böhme sagt, in drei Prinzipien, in drei Welten,
1. die Finsterwelt / das Zornfeuer / der Zorn Gottes / der Wille des Vaters / die Urseinskräfte (unsere Seelenkräfte) - das schöpferische Chaos – und dann
2. die Licht-, Form- und Liebeswelt des Sohnes – und
3. der aus diesen beiden Prinzipien ausgehende Geist, der alles schafft, die ausgesprochene Welt der Erscheinungen – das All, in dem wir leben.

Alle drei Welten in Einheit ist GOTT und alle diese Kräfte wirken im Menschen. Die Welt der Erscheinungen ist von der Finster- und der Lichtwelt durchsetzt, so dass der Mensch ständig Einflüsse aus beiden Welten empfängt. „Neigt er mit seinem Denken der Tiefe zu, verfällt er ihr. Strebt er aber zum Lichte, so kann er sich und seinen Gott erreichen. In den drei Welten sind – nach Jacob Böhme – die gleichen Kräfte und in der gleichen Ordnung tätig, aber immer abgewandelt, den negativen oder positiven Strebungen dieser Welten ent-

sprechend. Im Menschen ist der physische und geistige Organismus wie ineinander und gleichgebaut: „Den physischen Kräften (Denken, Fühlen, Empfinden, Wille, Gestalten usw.) entsprechen geistige, so dass der Geist, wenn er geistgemäße Lebensformen vorfindet, sich durch sie ausdrücken kann. Wenn man sich bei Böhme in diesen Komplex vertieft, ahnt man, dass durch den Mythos hindurch die Stimme der Ewigkeit zu uns spricht, um die Erinnerung an das verlorene Paradies in ‚bereiten‘ Seelen wieder zu Bewusstsein zu bringen“.¹⁴

„Machen wir einen Engel aus uns, so sind wir das; machen wir einen Teufel aus uns, so sind wir das auch: wir sind allhier im Machen in der Schöpfung, wir stehen im Acker.“¹⁵

Der Mythos ist keine „Historia“, wie Böhme sagen würde, sondern findet im Hier und Jetzt statt. In der Zeitung lesen wir tagtäglich, dass Kain Abel erschlagen hat. Deswegen verlegt der Mitbegründer des Jakob-Böhme-Bundes, Fritz Neumann-Hegenberg, auch die Kreuzigung Jesu in einen verschneiten Wald bei Görlitz. Es findet alles hier und jetzt statt.

Im Kind leben Gefühl und Verstand zu Anfang noch in glücklicher Gemeinschaft; es ahnt noch nichts von Gut und Böse, von Sünde und Schuld. Darum weilt es noch im Paradies, bis es früher oder später plötzlich vor dem dem Baum der Erkenntnis steht, um von seinen Früchten zu essen, was keinem Irdischen erspart bleibt. Gleich wie das Kind seine Gottesverbundenheit bei seinem Eintritt in die Welt in reiferen Jahren eintauschen muss gegen die Erkenntnis dessen, was gut und böse ist, um sich so in eigener freier Willensentscheidung sich zum höchsten Gut durchzuringen, so musste auch ein Teil der Geistesmenschen jenen Fall in die Materie unternehmen. Wie das Kind sich vor dem Dunkel fürchtet, trotzdem dieses neue ein „Nichts“ ist, das dem „Etwas“, dem Lichte weichen muß, so fürchtet sich der Erwachsene vor dem Dunkel seiner Seele, bis es endlich vom Licht des Geistes erhellt wird.¹⁶

Die in der christlichen Welt verbreitete und undeutlich gewordene Vorstellung vom „Sündenfall“ muss überwunden werden. Nicht um den biblischen Mythos zu entwerten

– es geht um eine Deutung aus unserem eigensten inneren Erleben heraus. In diesem Zusammenhang ein letztes Zitat von Bô Yin Râ:

„Der ‚Fall‘ des Menschengeistes aus reiner, substantieller Geisteswelt in die Einwirkungszone des absoluten ‚Nichts‘, geschah nicht etwa nur in einer fernen Urzeit, sondern ereignet sich immerdar seit Ewigkeiten und in alle Ewigkeit, wie denn auch der physisch materielle Kosmos in all seinem steten Werden und Vergehen dennoch als Ganzes urewig, zugleich mit dem Reiche ewigen Geistes als dessen – ‚äußerste Gegenwirkung‘ besteht und bestehen wird ...

Immerdar aber gibt es auch einige wenige Geistmenschwesen, die dem ‚Falle‘ nicht erliegen und ihren Gott in sich nicht ‚verlieren‘. (...)

Man will nichts anderes von dir, als dass du heute, an deinem Erdentage, zur Erkenntnis kommen mögest, woher du ausgegangen bist und wohin du zurückkehren kannst. – –

Man will dir den ‚Weg‘ zu dieser Rückkehr zeigen.

Man will dich zurück zu deinem Gotte führen, mit dem du dich erneut vereinen sollst. – –

So tief du auch gefallen bist, so sind doch jene Kräfte, aus denen sich, – von ihrer chaotischen Wirkungsform bis zu ihrer höchsten Darstellungsart, – unablässig die Gottheit selbst gestaltet, in einer sehr hohen Wirkungsform in dir am Werke ...

Immer noch blieb auch ein ‚Funke‘ geistigen Bewusstseins, wenn auch deinem Gehirnbewusstsein noch nicht verschmolzen, in dir verborgen zurück, als hoher Lenker dieser Kräfte, – und: – als dein ‚Gewissen‘ ...

Du kannst diesen ‚Funken‘ nie verlieren, wie tief du auch noch in deinem Erdenleben sinken könntest!

Selbst wenn du seelisch ihm ‚erstorben‘ bist, muss er verhüllt dennoch in dir verharren, bis zu deinem letzten

Atemzug ...

Er ist es auch, und nur er allein, der dein ‚Karma‘ kennt ...

Du kannst dieses ‚Karma‘ verbessern oder verschlechtern, – nur – auslöschen kannst du es nicht eher, als bis du die vielen Willen in dir geeinigt hast, die jetzt noch in dir chaotisch nebeneinander wirken. – –

Wenn sie sich alle in dem Funkenlichte geistigen Bewusstseins, das dein wahrer, substantieller, ewiger ‚Menschengeist‘ in dir ist, – vereinen, dann wird dein Gott aus Geist in dir ‚geboren‘, und dann bist endlich du befreit von deinem ‚Karma‘, – von deiner Urtat-Folgenkette, – als ein neu zurückgekehrter Mensch der Ewigkeit.
– – –

Wohl dir, wenn dies hier auf Erden schon dir gelingt!

Gelingt es dir nicht dann wirst du, auch nach dem Ablegen dieses Erdenkörpers, nicht eher zur dir selbst in deine ‚Ruhe‘ kommen, als bis du deine ‚Ruhe‘ in deinem Gott gefunden hast, geeinter Seelenkräfte bewußt und ihr all-einiger Wille geworden ...

‚Dort‘ aber kann es gar lange währen, bevor du so weit bist, denn alsdann kannst du dein ‚Karma‘ nicht mehr verändern, nicht verbessern, – und eher wirst du keinesfalls dann ewiges Licht in dir erleben, als bis auch die letzte Folge deiner Ur-Tat sicher schöpfen konnte. – – –¹⁷

Nach der Premiere der „Morgenröte im Aufgang“ am 15. Mai 2015 in Görlitz sind wir mit dem Film „Morgenröte im Aufgang“ bei etwa 150 insgesamt gut besuchten Veranstaltungen in verschiedenen Kinos und kulturellen Aufführungspunkten in Deutschland aufgetreten und haben uns im Anschluss der Vorführungen oft in langen Gesprächen mit den Zuschauern ausgetauscht. Wir waren erstaunt über die Aufmerksamkeit des Publikums und beeindruckt von dem deut-

lich spürbaren und tiefem gesellschaftlichen Bedürfnis, sich über geistige Dinge auszutauschen. Die für uns sehr schöne Erfahrung, dieses geistig offene Klima zu spüren, war sicherlich ein Faktor, der uns 2020 nach der Tournee des Films zu der Wiederbelebung der „Magischen Blätter“ und der Dokumentation des Jakob-Böhme-Bundes bewogen hat.

Jens Heisterkamp schreibt 2017 in der Zeitschrift Info3 zur „Morgenröte“: „Eine Dokumentation darf man nicht erwarten, nicht um das Leben und jene Schwierigkeiten geht es, die Böhmes Sehertum für ihn mit sich brachte, sondern darum, den mystischen Inhalt in Szene zu setzen. Ein geradezu hymnischer Film ist das, der meditativ verfasst ist und meditativ gesehen (und gehört) werden will. Für die Anfangssequenz wurden herrliche Gedanken Böhmes zur Erschaffung Adams, des Ur-Menschen gewählt, sie sind ganz durchzogen von theosophischer, ja anthroposophischer Geistesart, weil sie das Menschentum auf eine höchste Höhe heben. Alle Texte Böhmes werden behutsam und wach gesprochen, und wer dafür empfänglich ist, wird schon nach wenigen Minuten vollkommen in den Bann des immer wiederkehrenden Dreiklangs von Gott, Natur und Mensch gezogen. [...] Zwar ist das Zeitalter des Materialismus sicher noch nicht zu Ende, doch fühlt es sich wie ein Vorbote des vorausgesagten Epochenwandels an, dass heute ein Film wie dieser möglich ist.“¹⁸

Fünf Jahre haben wir uns während der filmischen Arbeit an der „Morgenröte“ – auf Jacob Böhme ausgerichtet – in einem ähnlichen Schwingungsfeld befunden wie vor hundert Jahren der Jakob-Böhme-Bund. Ronald Steckel beschreibt im booklet der Suhrkamp-DVD-Ausgabe die Einwirkungen dieses „Kraftfeldes“ auf uns:

„In den folgenden Monaten, die uns vor allem mit der Auswertung der Bilder und der Suche nach „unsinkable units“ (eine Kubrick'sche Metapher für in sich geschlossene Szenen) beschäftigt sahen, entwickelte sich in den Gesprächen das Bewusstsein und die Empfindung, dass wir allein durch die Entscheidung, diese Arbeit zu beginnen, auf einen besonderen

und sehr privilegierten Weg geraten waren: Es war eine Pilgerfahrt, die wir angetreten hatten, und das strahlende Zentrum, der von uns verehrte Mann, dem wir uns langsam näherten, bestärkte uns, wies uns den Weg und steigerte uns. Jacob Böhme ist, wie Nikolai Berdjajew schrieb, ein herber und unsentimentaler Geist; aber die tiefe Liebe seines klaren Blicks auf die Schöpfung und auf den Menschen schien sich auf uns zu übertragen und gipfelte schließlich in dem Augenblick, in dem einer von uns während der Arbeit am Schneidetisch sagte: „Ich fange an, stolz darauf zu sein, dass ich ein Mensch bin.“¹⁸

Unsere Filmwerkstatt „Sector 16“ ist auf Analogfilm spezialisiert. Für den Film „Der Schmetterlingsjäger“ von Harald Bergmann, der im Jahr 2014 erschien, hat Sector 16 ein Konzept zur Erstellung von Analogfilmmaterial erarbeitet, das entsprechende Filmmaterial ausgewählt und die Kamera zur Verfügung gestellt. Die entstandenen Aufnahmen wurden im eigenen Labor, das Negativ mit Ultrafine in der Spule im Entwicklungstank und das Positiv von Hand im „Eimer“ mit Dokumol entwickelt. Ziel war es, dass das belichtete Material wie Familienaufnahmen aus der Anfangszeit des Films wirken und dementsprechende Altersspuren aufweisen sollte. Etwa zehn Minuten Material sind in die endgültige Fassung des Films als Leitmotiv eingegangen.

Der Tagesspiegel schieb dazu: „Allein schon ein kleines Kunststück ist dabei der wie ein hundertjähriger Fund eingespielte kurze Schwarz-Weiß-Streifen, flimmernde Bilder, die im Garten vor einer alten Villa eine Familie aus einer anderen Zeit zeigen“¹⁹

Die über mehrere Jahrzehnte lange erlernte und weitervermittelte Praxis der Analogfilmtechnik möchten wir für das künftige Filmprojekt nutzbar machen und mit dem Momentum realer Dokumentarfilmaufnahmen und selbst erzeugter Filmstreifen, die wie hundert Jahre alt wirken, spielen.

Es wäre sicher reizvoll, auf originales Filmmaterial zurückgreifen zu können. Die Recherche wird sich also über das bisherige Textarchiv auf Musik, Filmausschnitte und Tondo-

kumente ausweiten. Wenn man Originalquellen dieser Art aus der Zeit des Jakob-Böhme-Bundes in Archiven auffinden sollte, müssten die Ansprüche der Familienangehörigen der Schöpfer verjährt sein und somit rechtsfrei erfolgen. Zuerst fallen uns dabei die drei Filme ein, für die Hans Poelzig zwischen 1920 und 1925 die Bauten geschaffen hat. Von Rolf Schott gibt es beispielsweise unter dem Titel „Ein Lebensmeister“ eine Tonaufnahme auf Schallplatte zu Bô Yin Râ. Von dem Dirigenten Felix Weingartner finden sich frühe Konzertaufnahmen und eigene Kompositionen.

Von hohem Interesse ist für uns das um 1940 entstandene Filmmaterial eines österreichischen Filmemachers, das vermutlich das einzig vorhandene Filmmaterial von Bô Yin Râ darstellt. Es zeigt Bô Yin Râ mit seiner Gattin im Garten der Villa Gladiola in verschiedenen Einstellungen in einer Länge von einer Minute und vierzig Sekunden. Die uns vorliegende Kopie in mäßiger VHS-Qualität zeigt weiterhin Videomaterial des Sohnes des Filmemachers, der zu wesentlich späterem Zeitpunkt die Töchter in der Villa Gladiola besucht hat. Es wäre in unseren Augen von hohem Wert, wenn es gelingen könnte, das Material von Bô Yin Râ für kommende Generationen zu bewahren. Die Filmaufnahmen bekunden, dass Bô Yin Râ dem Medium des Films gegenüber sehr interessiert, offen und aufgeschlossen war. Wir halten es auch für durchaus möglich, dass Tonaufnahmen von ihm existieren könnten.

In unserem ersten Arbeitsbuch steht: „Wie die ‚Morgenröte im Aufgang‘ eine Hommage an Jacob Böhme war, ist ‚Das Gespräch‘ eine Hommage an Bô Yin Râ. Es geht also – wie bei der ‚Morgenröte‘ – um den behutsamen Versuch einer filmischen Annäherung an eine weitgehend unbekannte geistige Wirklichkeit. Die geheimnisvolle Begegnung der beiden Männer, ihre Wanderungen und ihre Gespräche – die telepathisch (also aus dem Off) geführt werden – sind der dramaturgische Reaktor des Films. Wie Pasolini sich in ‚Das Evangelium nach Matthäus‘ wortgetreu an die Texte des Neuen Testaments gehalten hat, sind in diesem Arbeitsbuch einige Original-Zitate

aus dem Lehrwerk Bô Yin Râs zu finden, um die Sprache und „Musik“ des Originals keinesfalls aus den Augen verlieren. „Das Werk (Pasolinis) überrascht durch die kompromisslose Umsetzung der biblischen Vorlage, ohne zusätzlich erdachte Personen, Handlungsstränge oder Dialoge, die nicht in der Bibel überliefert sind (Wikipedia).

Auch im Film „Das Gespräch“ werden wir die Textdramaturgie strikt auf die Worte des Hortus Conclusus beschränken. Das Textmaterial des Films bezieht sich dabei zunächst auf das gesamte Lehrwerk Bô Yin Râs. Für den Film sind es aber vor allem die drei Bücher „Das Geheimnis“, „Das Buch der königlichen Kunst“ und „Das Buch der Gespräche“, die sprachlich und in ihrer Bilderwelt von besonderer Bedeutung für den Film sein werden.

Die Vokalisierung dieser Texte ist ein Vorstoß in unbekanntes Terrain – es ist die gleiche schwierige und heikle Ausgangslage wie bei den Texten Jacob Böhmes. Wir können nicht wissen, ob es gelingt, akustisch-kompositorisch-stimmlich die Intimität und Stille zu erzeugen, durch die erfahrbar oder zumindest empfindbar wird, wovon die Rede ist.

Die Kameraführung sollte vom Ideal her ein subjektives Empfinden von verlangsamter Bewegung, von Schönheit und Anmut schaffen. Die Zeit scheint oft stillzustehen, sie läuft wie in Zeitlupe ab, wie schwebend im Raum, obwohl nichts gleichbleibend und an einem festen Ort ist. Ständig in Fluss entwickelt sie sich in einem vollkommen koordinierten Tanz, alles ist lebendig und strahlend."

Die drei genannten Bücher entstanden alle in dem Zeitraum des Jakob-Böhme-Bundes in Görlitz. Die von dem Film unabhängig begonnene Recherche begann sich zunehmend mit unserem Filmvorhaben zu überschneiden.

Einer dritten großen Spende, diesmal von einer Leserin aus Berlin, ist zu verdanken, dass die Blätter sich in dieser Ausgabe erneut auf dem hohen Seitenumfang entfalten konnten.



*Fritz Neumann-Hegenberg, Monatsstreifen,
Druckgrafik, Schlesischer Kalender, 1914*

Nachlese

Bô Yin Râ vergleicht Schüler des Lehrwerks mit Zirkusartisten

von Bô Yin Râ

Sie müssen ihre Darbietung in den Griff bekommen. Nicht nach zehnfacher oder hundertfacher Übung können sie die Fertigkeit erlangen, die notwendig ist, um sich dem Publikum zeigen zu können, sondern sie müssen 500 mal, 1000 mal, ja auch 10 000 mal üben, bis sie so weit sind.

In ähnlicher Lage befindet sich der Schüler, der nach den Weisungen des Lehrwerks seinen Weg ins Geistige beschreitet.

Schwächen, die seinen Weg hemmen, Gier, Geltungstrieb und die immer wieder durchbrechende Eitelkeit, Hemmungen, Furcht und Angst und anderes mehr muß er in den Griff bekommen.

Zuerst muß er sie erspüren.

Das wird geschehen, wenn er seine Empfindungsfähigkeit durchgebildet hat.

Er wird dann, wenn er im Strudel des Alltags wieder seinen Schwächen verfällt, jedes Mal innerlich aufmerken, aber in hundert, ja tausend und mehr Fällen wird er rück-

fällig sein, bis die Scham hierüber so stark wird, daß sie die ewigen Willensimpulse zur Unterlassung und zum Anderssein bewegt.

Dann hat er wieder eine neue Stufe erstiegen.

Franz Kluxen berichtet von einem Gespräch um 1928 mit Bô Yin Râ, in dem Bô Yin Râ ihm erklärte, warum er Zirkusartisten so hoch geschätzt hat.

*

Filmhinweis

Die Milchstraße von Luis Buñuel

von Sector 16

Die Protagonisten, Paul und Jean, zwei Landstreicher, treten die Wallfahrt nach Santiago de Compostela an. Eine Reise durch Zeit und Raum beginnt: christliche Fanatiker treten auf, die Inquisition tut ihre blutige Arbeit. Von mittelalterlichen Folterkammern über biblische Szenen bis zu einer Autobahn der Gegenwart. Eine Reise, auf der die beiden Pilger einer ganzen Reihe von bekannten und weniger bekannten Persönlichkeiten begegnen: Gottvater, der Jungfrau Maria, dem Marquis de Sade, Priestern und Mönchen, dem Satan, Nonnen und Prostituierten und schließlich dem Meister selbst, Jesus.

Luis Buñuel, Sohn eines wohlhabenden Gutsbesitzers, wurde in einem Kollegium für Jesuiten erzogen. Davon blieb ihm ein scharfer, aufbegehrender Geist und eine abgrundtiefe Skepsis gegenüber dem Katholizismus und seinen Hierarchien. Buñuel war Atheist. Zeitlebens jedoch kam er vom streitbaren, oft bitterbösen Disput um religiöse Fragen nicht los. Das bezeugt intensiv das parodistische Wallfahrtsdrama „La voie lactée“, das er im reifen Alter von 68 Jahren schuf. Über 70 Schauspieler engagierte der Regisseur für seine traumhafte,

bunte Bilderfolge, die den Zuschauer quer durch die Kirchengeschichte führt.

Die Milchstraße, Luis Buñuel, Frankreich, 1963, 105 Minuten. Diesen Film führten wir am 15.12.2004 im „Kino im Künstlerhaus“ im Rahmen unserer Filmreihe „Film und Bewußtsein“ in Hannover auf. Aus: Sector 16, Winterprogramm 2004 / 2005, Film und Bewußtsein, Hannover, 2004.

*

Schluss mit Maag Vom Tiefsinn über den Irrsinn zum Schwachsinn

Schließlich ging es dann so weit, daß – in meiner Studienzeit in Berlin in einem lustigen Cabaret des Nordens, „Folies caprice“ genannt, Serenissimus-Szenen gespielt wurden, wo Serenissimus von einer Loge aus die Bühne betrat, feierlich empfangen wurde und sich erkundigte, wie man das nenne, wo er jetzt stehe: Das ist die Bühne, Königliche Hoheit! – Und da unten, wo die vielen Leute sitzen? – Das ist der Zuschauer-raum. – Sagen Sie mal, das ist ja eigentlich kolossal praktisch, daß der Zuschauerraum gerade gegenüber von der Bühne angebracht worden ist! – Am Schluß seiner Unterhaltung hielt er eine kleine Rede, zu der ihm sein Adjutant Kindermann zunächst den falschen Text zu einer Denkmalseinweihung ein-sagte: Die Hüllen sind gefallen. Erstaunt dreht sich der Fürst herum, betrachtet die Primadonna, sagt: Stimmt ja gar nicht, und erwartet weiteren Text. Diesmal klappt es mit einer Rede aufs Theater, die mit der Aufforderung schließt, einzustimmen in den Ruf: – Kindermann leise: Hoch! – Serenissimus laut: Hoch! – Das wiederholt sich, aber beim dritten Mal wendet sich Serenissimus mit Empörung um und schnauzt seinen Adjutanten an: Das dritte Hoch weiß ich doch alleine!

Anmerkungen und Quellen

Das geistliche Drama

1 Die Bezeichnung kommt von dem lateinischen ministerium, d. h. eine ordnungsgemäße Handlung.

Kunst, Künstler und Betrachter

Analogien im Kunstbild des Malers Bô Yin Râ

und des Filmkünstlers Andrej Tarkowskij (2)

1 Bô Yin Râ, Das Reich der Kunst - Ein Vademekum für Kunstfreunde und bildende Künstler, Künstler und „Laie“, S. 98, Basel, Leipzig 1933

2 Andrej Tarkowskij, Die versiegelte Zeit - Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, VI. Zum Verhältnis von Künstler und Publikum, S. 198, Berlin u. a. 1988

3 Bô Yin Râ, Das Reich der Kunst, Kunst-„Erklärung“, S. 43, Basel, Leipzig 1933

4 Bô Yin Râ / Das Reich der Kunst, Das Kunstwerk und seine „Technik“, S. 118, Basel, Leipzig 1933

5 Bô Yin Râ, Das Reich der Kunst, Künstler und „Laie“, S. 99, Basel, Leipzig 1933

6 Andrej Tarkowskij, Die versiegelte Zeit - Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, II. Die Kunst als Sehnsucht nach dem Ideal, Berlin u. a., 1988

7 Bô Yin Râ / Das Reich der Kunst, Künstler und „Laie“, S. 100, Basel, Leipzig, 1933

8 Bô Yin Râ / Das Reich der Kunst, Künstler und „Laie“, S. 100 Basel, Leipzig 1933

9 Andrej Tarkowskij, Die versiegelte Zeit - Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, VII. Von der Verantwortung des Künstlers (Berlin u. a. 1988) – S. 208 f.

10 Bô Yin Râ, Das Reich der Kunst, Kunst-„Erklärung“ S. 38, Basel, Leipzig 1933

11 Bô Yin Râ, Das Reich der Kunst, Kunst- „Erklärung“, S. 39, Basel, Leipzig 1933

12 Andrej Tarkowskij, Die versiegelte Zeit, Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, VI. Zum Verhältnis von Künstler und Publi-

kum, S. 192, Berlin u. a., 1988

13 Andrej Tarkowskij, Die versiegelte Zeit - Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, VII. Von der Verantwortung des Künstlers, S. 206, Berlin u. a., 1988

Die Sternschnuppe

Der Austausch mit Frau Gramer vom mYm-Verlag ist eine große Freude. Hier ein kleiner Auszug: „Ein fremder Prediger ist zu Gast in der Gemeinde. Der Pfarrer, der Kandidat und der Küster sind skeptisch, denn der Mann ‚hat ja nicht studiert‘. Es ist eine Show, die der Prediger dort abzieht und mit den Emotionen der Leute spielt. Die kleine Helen Stromstad fragt draußen ihre Mutter: ‚Mama, was ist eigentlich Schnee?‘ Der Kandidat antwortet ihr: ‚Das sind Wattebäuschchen, die dem lieben Gott aus den Ohren fallen!‘ (S. 37 ff.) ‚Warum hat er denn all die Watte in den Ohren?‘, fragt das Kind. ‚Damit er nicht zu hören braucht, wie hässlich die Menschen seinen Namen missbrauchen!‘

Das sind wirklich bildgewaltige Szenen, die Larsen schildert. Es ist ja oft fast filmisch, wie er erzählt. Ich finde auch Larsens Naturschilderungen beeindruckend. Sie spiegeln ja immer auch die Verfasstheit der Figuren. „Der Held korrespondiert mit seinem Wetter!“ würde man in der Textanalyse sagen.

Eine Verfilmung des ‚Stein der Weisen‘ wäre natürlich die ‚Krönung‘! Ich wüsste auch schon, mit welchem Schauspieler ich die Rolle des Kandidaten besetzen würde: Viggo Mortensen.

Ich glaube, es war 2011, als wir in Berlin Ronald Steckel und Max Hopp trafen und auch über das Thema einer Larsen-Verfilmung sprachen. Leider sind viele Ideen und Gedanken von damals untergegangen. Ich war wohl selbst auch nicht in der Lage, mich weitergehend mit Themen wie Hörbuchfassung des ‚Steins‘ oder ähnlichem zu befassen.

Ich denke aber, eine Verfilmung müsste ganz in der Tradition des großen dänischen Erzählkinos stehen. Zwei Filme von 1987 sind mir da im Kopf, die zu meinen absoluten Lieblingsfilmen gehören und auch beide Oscar-prämiert wurden: ‚Babettes Fest‘ mit Stephane Audran und ‚Pelle, der Eroberer‘ mit dem großartigen Max von Sydow."

Dazu fällt uns der Film „Das Wort“ von Carl Theodor Dreyer aus dem Jahr 1954 ein. Von diesem dänischen Regisseur gibt es übrigens ein nicht

realisiertes Drehbuch zu einem Jesus-Film, das er kurz nach seinem weltbekanntem Film „Die Passion der Jungfrau von Orléans“ aus dem Jahr 1928 schrieb und posthum veröffentlicht wurde (Carl Theodor Dreyer's Jesus: A Great Filmmaker's Final Masterwork, Delta Books, 1973). Allein der reichhaltige und kraftvolle Stoff von Johannes Anker Larsen könnte eine große Inspiration für eine junge Filmemacher-Generation bedeuten.

Der historische Jakob-Böhme-Bund und der Jacob-Böhme-Bund der Gegenwart

- 1 Wikipedia Urushibara Yoshijirô
- 2 Abgerufen im Internet unter www.zacke.at
- 3 Rolf Schott, Der Maler Bô Yin Râ, S. 40, Kober, Zürich 1960
Erstausgabe: 1927
- 4 Vom neuen Görlitzer Mystiker - Bô Yin Râ, Dr. G. Lomer, Zum Licht, 1922, zitiert aus: Der Hermetische Bund teilt mit, Ausgabe Nr. V, 2014, S. 68, Castrop Rauxel, 2014
- 5 O.S. Dr., in Cicerone, XV, S. 394 - 395, 1923
- 6 Jacob Böhme, Sex Puncta Theosophia 6. Cap. 10,7
- 7 Jacob Böhme, Beschreibung der Drey Principien Göttliches Wesens, 19, 48-49
- 8 Jacob Böhme, Morgenröte, 20, 9
- 9 Jacob Böhme, Morgenröte, 20, 11-13
- 10 Jacob Böhme, Morgenröte, 20, 14-15
- 11 Ernst-Heinz Lemper Jakob Böhme – Leben und Werk", S. 168, Berlin 1976.
- 11 Nikolai A. Berdjajew, Der Sinn des Schaffens, 1925
- 12 Bô Yin Râ, Ewige Wirklichkeit, S. 75, Kober, Basel, 1934
- 13 Die neue Menschheit, 3. Folge (Vierteljahresschrift), Juli 1976, S.14, Graefe-Verlag, Berlin
- 14 Jacob Böhme, Von der Menschwerdung Jesu Christi II, 9,2
- 15 Eugen Link, Betrachtungen über den Sündenfall, Magnum Opus, 1. Jahrgang (Monatsschrift) , S. 275, Freiburg, 1927
- 16 Bô Yin Râ, Das Buch vom lebendigen Gott, S. 179 ff., Bern, 1927
- 17 Jens Heisterkamp: Jakob Böhme – ein deutscher Prophet. In: info3-verlag.de. 2017
- 18 Morgenröte im Aufgang, Hommage à Jacob Böhme, DVD in der Film-

edition Suhrkamp, Begleitheft, S. 55

19 Peter von Becker, Der Weitertäumer, Im Kino: Der Schmetterlingsjäger, Der Tagesspiegel, Berlin, 17.7.2014

Die Milchstrasse von Luis Buñuel

Der Regisseur Luis Buñuel hat ebenfalls einen Film geschaffen, der den gleichen Titel trägt wie eines der Bücher von Bô Yin Râ: Der Film „Das Gespenst der Freiheit“, der im Jahr 1974 entstand.

Schluss mit Maag

„Vom Irrsinn zum Schwachsinn ist nur ein kleiner Schritt – und mit Kummer stellen wir fest, daß der Schwachsinn häufig bei höchsten und allerhöchsten Herrschaften anzutreffen war. Ein berühmtes Beispiel ist der sogenannte Serenissimus – als dessen Urbild ein Großherzog von Weimar galt, wie mir ein Onkel erzählte, der ihn noch gekannt hat, mehr aus Verlegenheit als aus wirklichem Schwachsinn geflossen seien. So wenn er seinen Adjutanten fragte: Den wievielten haben wir heute? – Den zwanzigsten, Königliche Hoheit. – Dieses?“ (Otto Maag, Wer weiss ob worr is, S. 76, Kober, Zürich, 1948)

*

Wir danken der Druckerei Unidruck / Hannover für die ausgezeichnete Zusammenarbeit bei allen Ausgaben von „Magische Blätter“.