

# **MAGISCHE BLÄTTER**

CIII. JAHRGANG FRÜHJAHR 2022

---

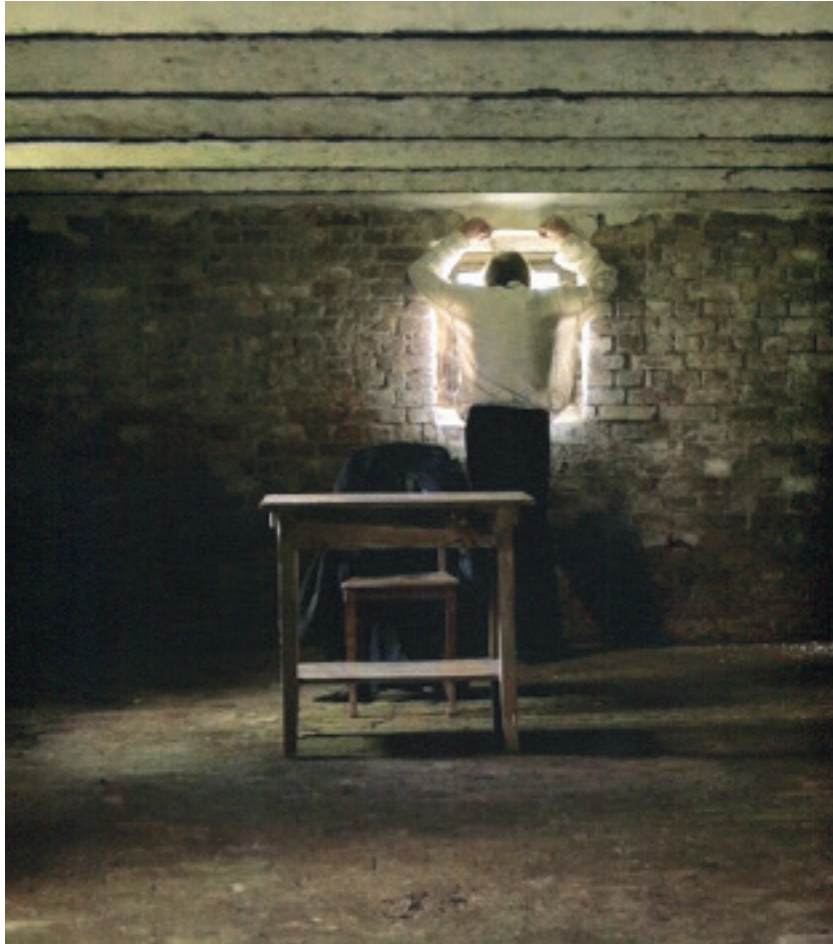
---

VERLAG MAGISCHE BLÄTTER, RONNENBERG



---

CIII. Jahrgang	April 2022	Heft 4
Ein Film ohnegleichen von Gerhard Büttenbender		225
Berlin – Portrait der Metropole in den 20er Jahren von Gerhard Büttenbender		229
Einige Protagonisten des Jakob-Böhme-Bundes gesammelt und ausgewählt von Organisation zur Umwandlung des Kinos		242
Das Buch von Jesus Christus (6) Bô Yin Râs gesammelte Buchtexte aus seinem Lehrwerk zu Jesus ergänzt mit Hinweisen auf Texte der vier neutestamentlichen Evangelien, zusammengefügt unter Verantwortung des Posthumus Projecten B.V., Amsterdam		259
Der letzte Tanz von Fred Kelemen		267
30 Jahre Sector 16 von Sector 16		270
Der historische Jakob-Böhme-Bund und der Jacob-Böhme-Bund der Gegenwart (9) von Organisation zur Umwandlung des Kinos		280
Aus dem Kapitel Friede und Glück von Johannes Anker Larsen		293
Nachlese Vom Jenseits von Bô Yin Râ		298
Nachlese Unveröffentlichte Malereien		302
Österliches Geschehen von Hermann Scheffler		307
Das heilige Zeichen von Rudolf Schott		309
Abend im Spessart von der Schriftleitung		311
Schluß mit Maag Filmtalent		312
Anmerkungen und Quellen		316



*Filmbild aus Morgenröte im Aufgang - hommage à Jacob Böhme,  
nootbeater & Organisation zur Umwandlung des Kinos, 2015*

# MAGISCHE BLÄTTER

Monatsschrift für geistige Lebensgestaltung

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

---

---

CIII. Jahrgang

April 2022

Heft 4

---

---

## Ein Film ohnegleichen

von Gerhard Büttendörfer

„*Morgenröte im Aufgang - hommage à Jacob Böhme*“ ist ein eindrucksvolles Kunstwerk, mit professioneller Sorgfalt um die erleuchteten Worte und Visionen Jacob Böhmes herum gebaut.

Der Zusammenklang von Sinn und Text, Musik und Klang, gesprochenem Wort (und den Pausen) sowie die kunstreiche Organisation der stehenden wie der bewegten Bilder verschmelzen zu einer Einheit von extremer Harmonie. Die sorgfältige Komposition einzelner Einstellungen und die mutige Länge vieler Fahrten geben dem Film seinen ganz eigenen, nirgends entwendeten Charakter.

Gerade die wunderbaren langen Einstellungen und die ruhigen Fahrten erlauben eine große Konzentration auf den Text und helfen dem Verständnis.

Eine großartige Idee, den Film fast ausschließlich in der Natur (von der so viel die Rede ist) spielen zu lassen. Auch die wenigen Innenaufnahmen vermeiden es wohlthuend, Interieurs des 17. Jahrhunderts nachzuäffen. Der fast leere Raum in der Mitte des Films ist in seiner melancholischen Nüchternheit treffend gewählt – gerade auch wieder im Bezug zum Text.

Der Schluss, das letzte Bild („gehe auf eine Wiese ...“) hat dann noch einmal besonderen Eindruck auf mich gemacht. Bei einigen Einstellungen, besonders bei den vertikalen bzw. horizontalen Fahrten oder auch bei besonderen Effekten in der Lichtgestaltung vermute ich eine Menge Equipment, das sich aber nie protzig aufdrängt, vielmehr die Bilder unmerklich unterstützt.

Durch den Blick, mit seiner Mimik und Gestik füllt Klaus Weingarten, nicht etwa als Schauspieler oder als Darsteller, sondern als Persönlichkeit die Figur von Jacob Böhme aus. Das Antlitz eines denkenden Menschen kann man nicht vorspielen; um den Charakter Böhmies sichtbar werden zu lassen, hat er sein eigenes, nachdenkliches Gesicht überzeugend eingesetzt. Das Schauen, das Schreiten, seine Gebärden, alles erscheint total glaubwürdig. Und das trägt vom Bild her den ganzen Film.

Kleine Effekte, wie die ‚rechte Schreibhand‘ (Klaus Weingarten schreibt sonst mit der linken Hand) oder der lange, direkte Blick in die Kamera unterstützen diesen Eindruck. Das Wesentliche aber ist die Persönlichkeit, die der Vorstellung der Figur des Jacob Böhme so nah kommt.

Zweierlei ist mir beim Blick in das Textbuch des Films aufgefallen. Zum einen ist es die enorme geistige Arbeit von Ronald Steckel, aus dem sehr umfangreichen Gesamtwerk Böhmies die (manchmal sehr kurzen) Passagen heraus zu suchen und diese dann – einem Puzzle gleich – zu diesem Text zusammenzufügen, der beim Anhören wie aus einem Guss wirkt.

Zum anderen – so ging es zumindest mir – scheint mir der Text in seiner schriftlichen Form schwerer zu verstehen als derselbe Text, von Max Hopp eindrucksvoll gesprochen. Auch darin mag eine ungeheure Arbeit stecken, durch Sprachrhythmus, Betonung und Pausen den Text als Vortrag so aufzubereiten, dass er sich leichter erschliesst als das geschriebene Wort. – In anderen mir bekannten Fällen

ist es umgekehrt, die gedruckte Fassung ist in der Regel leichter zu entziffern als das flüchtige gesprochene Wort.

Was mich an der *Morgenröte im Aufgang* persönlich am meisten fasziniert, ist die Tatsache, dass Ton und Bild eine harmonische Einheit bilden, ohne im konventionellen Sinn synchron aufeinander bezogen zu sein. Die Bilder illustrieren nicht den Text und dieser erklärt nicht die Bilder; solches ist eher dem Dokumentarfilm vorbehalten. Das ist für mich das Neue, Einzigartige an diesem Film, dass er nicht an einer Abbildung der Wirklichkeit sich orientiert, sondern danach strebt, GEIST erfahrbar zu machen.

Der Begriff »Umwandlung des Kinos« erscheint in diesem Zusammenhang voll gerechtfertigt. *Morgenröte im Aufgang* ist ein Filmkunstwerk von ganz eigener Art, ohne gleichen.

Ich bin glücklich darüber und dankbar dafür, dass ich diesen Film sehen konnte und er mich mit seiner Botschaft mit so voller Wucht erreicht hat. Es hat mich reicher gemacht. Ich wünsche dem fabelhaften Film und damit seinem Gedankengehalt viele Zuschauer, die er ebenso erreicht und packt: „Schlafet nicht, es ist Zeit.“

30. Mai 2015

\*



*Otto Dix, Nacht über der Stadt, 1913, Öl auf Leinwand*

## Berlin – Portrait der Metropole in den 20er Jahren

von Gerhard Büttenbender

Zur Einstimmung in der in den Geist und die Atmosphäre im Berlin der 20er Jahre wird hier zunächst ein kurzer Zusammenschritt dokumentarischer Aufnahmen aus Berlin vor und nach dem 1. Weltkrieg gegeben.

Eingeleitet wird die Sequenz durch ein Zitat aus **Anton Tschechows** Stück *Die drei Schwestern*, das recht genau den enthusiastischen Zeitgeist ausdrückt. Das Bild-Zitat stammt aus der Berliner Inzenierung von **Peter Stein** aus 1984.

### Teil 1 4' mit Ton Video

**Dia** *Fred Goldberg Abschied von Düsseldorf 1924*

Die 20er Jahre sind Jahre der Depression und der Inflation gewesen, Zeiten des sozialen Elends und der moralischen Agonie, das Jahrzehnt fragwürdiger Koalitionen und parlamentarischen Haders, nationaler Putsche und politischer Morde, wirtschaftlicher Zusammenbrüche und gesellschaftlichen Unrechts. Vor allem aber war es die Zeit der Gegensätze zwischen reich und arm, Macht und Ohnmacht, Luxus und Elend, der kalten Verruchtheit und der Unschuld vom Lande.

**Dia** *Otto Dix Streichholzändler 1926*

Der Literaturwissenschaftler **Helmuth Lethen** beschreibt in seinem Buch *Verhaltenslehren der Kälte* den Menschentyp dieser Zeit zwischen den extremen Polen von Panzerung und Entblößung, zwischen ungehemmten Täterphantasien und einer Kreatürlichkeit zum Erbarmen. Stoff, aus dem die großen Romane dieser Zeit entstanden.

**Dia** *George Grosz Metropolis 1916/17*

**Remarque** schrieb *Im Westen nichts Neues*, **Hans Fallada** veröffentlichte *Wolf unter Wölfen*, von **Hermann Broch** erschien die Romantrilogie *Die Schlafwandler* und **Alfred**

**Döblin** zeigt in seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* durch einen neuen ‚Simultanstil‘ die Spezies des neuen Menschen in den Schluchten der Straßen:

**Dia** *Fritz Lang, M – Eine Stadt sucht . . . 1931*

„Was war denn? – Nichts!  
Gewimmel, welch Gewimmel!  
Wie sich das bewegte.  
Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen,  
Destillen.  
Hundert blanke Scheiben, Figuren standen  
in den Schaufenstern in Anzügen, Mänteln,  
mit Röcken, mit Strümpfen und Schuhen.  
Draußen bewegte sich alles,  
aber – dahinter – war nichts!  
Es – lebte – nicht!“

\*

1923 wurde **Bert Brechts** *Im Dickicht der Städte* aufgeführt, es zeigt den Fluch der Isoliertheit der Großstadtmenschen.

So heißt es in **Brecht**’s *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*:

Unter unsren Sädten  
sind Gossen.

In ihnen ist nichts  
und über ihnen ist Rauch.

Wir sind noch drin.  
Wir haben nichts genossen.

Wir vergehen rasch – und  
langsam vergehen sie auch.“

**Dia** *George Grosz, Begräbnis in der Stadt undatiert*

Die urbane Atmosphäre der Weltstadt Berlin zog zahlreiche Künstler an. Unter ihnen auch **Elias Canetti**, der Schriftsteller, – 1981 mit dem Nobelpreis ausgezeichnet –, er war 1928 nach Berlin gekommen und registrierte hier ein neues, gleichsam elektrisch aufgeladenes Umfeld:

„Man möchte aus einer alten Hauptstadt wie Wien kommen, hier fühlte man sich als Provinzler und riß die Augen auf, bis sie sich daran gewöhnten, offen zu bleiben.

**Dia** *George Grosz, Begräbnis, 1917/18*

Es war etwas Scharfes, Ätzendes in der Atmosphäre, das einen reizte und belebte. Man ging auf alles los und hütete sich vor nichts.

Das gräßliche Neben- und Durcheinander, wie es einem auf den Zeichnungen von **Grosz** entgegenschlug, war nicht etwa übertrieben, es war hier natürlich, eine neue Natur, die einem unentbehrlich wurde, an die man sich gewöhnte.

Jeder Versuch, sich abzuschließen, hatte etwas PerverSES, es war das Einzige, was noch als pervers empfunden wurde.

Und wenn es für kurze Zeit gelang, bald juckte es einen wieder und man stürzte sich in den Trubel.

Alles war durchlässig, es gab keine Intimität; wenn es sie gab, war sie vorgemacht und auf das Übertreffen einer anderen Intimität angelegt – und nicht auf sich selber.“

**Elias Canetti**, *Die Fackel im Ohr*, Berlin 1981

\*

**Dia** *Georges Grosz, Tod an der Straße, 1920/21*

Auch dieser **Georges Grosz** war nach dem 1. Weltkrieg nach Berlin gekommen. Er kam direkt aus der „Anstalt für Kriegsirre“, 1917 dort eingewiesen, weil er einen Feldwebel verprügelt hatte. Schon 1908 hatte er in seiner Heimat Pommern die Oberrealschule verlassen müssen, er hatte einen Studienrat geohrfeigt.

**Dia** *Georges Grosz, Stützen der Gesellschaft, 1926*

„Als ich begann, die Welt zu erleben, da entdeckte ich bald, daß es mit der Buntheit und dem Glanz und vor allem

mit meinen Mitmenschen nicht weit her war.

Die Menschen sind Schweine, das Gerede von der Ethik ist Betrug.

Die Menschen haben ein niederträchtiges System geschaffen – ein Oben und ein Unten.

Einige Wenige verdienen Millionen während Abertausende knapp das Existenzminimum haben.

Ich jedenfalls glaube, daß heute noch ein ziemlicher Haufen Mist wegzukarren ist.

Den Unterdrückten die wahren Gesichter ihrer Herren zu zeigen, gilt meine Arbeit. Der Mensch ist nicht gut sondern ein Vieh.“

**Dia** *George Grosz, Im Schatten, 1921*

Neben anderen Auszeichnungen wurde **Grosz** 1920 wegen Beleidigung der Reichswehr zu einer Geldstrafe von 5000 Reichsmark verurteilt.

1923 wegen Angriffs auf die öffentliche Moral zu 6000 Mark und schließlich 1928 wegen Gotteslästerung zu 2000 Mark.

**Günter Anders** sieht in seinem Essay über **Grosz** in dieser dreimaligen Verurteilung die schönste Auszeichnung, die **Grosz** je erhielt; als die Bestätigung letzter Instanz, daß er die Wahrheit getroffen hat.

**Dia** *George Grosz, Sturmtruppen, 1927*

Seinen Lebenslauf teilt **Grosz** mit vielen engagierten Künstlern seiner Zeit:

1933 Emigration nach New York

1937 Teilnahme an der Ausstellung „*Entartete Kunst*“

1938 Aberkennung der Deutschen Staatsbürgerschaft

Nach 23 Jahren kehrt Grosz 1956 aus der Emigration zurück nach Berlin und stirbt dort im gleichen Jahr. Künstler-schicksale zwischen den Kriegen.

**Dia** *Ludwig Meidner, Entwurf für den Film Die Straße*

**Ludwig Meidner**, Dichter und Maler war wie **Kurt Schwitters** Mitglied der Berliner Künstlergruppe *Der Sturm*.

Mit seinen visionären Städtebildern und apokalypti-

schen Landschaften wurde er zu einem bedeutenden Vertreter des Expressionismus. 1923 schuf **Meidner** für den Filmregisseur **Karl Grune** den Szenenentwurf zu dessen Film *Die Straße*.

Für den Film setzte **Meidner** die Dynamik einer nächtlichen Großstadtstraße um in eine Lichtvision.

Schon 1914 hatte **Ludwig Meidner** in expressionistischer Manier seine Anleitung zum Malen von Großstadtbildern verfaßt:

„Malen wir das Naheliegende – unsere Stadtwelt.

Was für Dreiecke, Vierecke, Vielecke stürmen auf den Straßen auf uns ein. Lineale sausen nach allen Seiten – viel Spitzes sticht uns.

Eine Straße besteht nicht aus Tonwerten, sondern ist ein Bombardement von zischenden Fensterreihen, sausenden Lichtkegeln zwischen Fahrzeugen aller Art, Menschenfetzen, Reklameschildern und dröhnenden, gestaltlosen Farbmassen. Was peitscht mich denn so in die Stadt hinein? – Was ras‘ ich verrückt herum, heerstraßenlang?

Die Häuser nahen.

Ihre Katastrophen explodieren aus den Fenstern heraus.

Treppenhäuser krachen lautlos zusammen, Menschen lachen unter den Trümmern.“

## **Teil 2 a 41‘ stumm Video**

Dia *Die Straße von Karl Grune 1923*

**Grunes** Film gilt als Prototyp des Genres der Straßentilme. Die Straße als Ort der Faszination und Bedrohlichkeit wird zum Hauptdarsteller der Spielhandlung, die Protagonisten der Handlung sind ihre Opfer – oder Täter im Schatten der Fassaden.

## **Teil 2 b 3' 13" stumm Asphalt von Joe May 1928/29**

Die Straße im geheimnisvollen Dämmerlicht war der

zentrale, symbolische Ort im Weimarer Kino.

Asphalt von **Joe May** (1928/29) ist vielleicht der bedeutendste Film aus diesem Genre, es ist einer der letzten Stummfilme.

Er zeigt den für die *Straßenfilme* so typischen Zusammenhang zwischen verbotener Sexualität und Kriminalität vor dem Hintergrund der hektischen, sinnlich aufgeladenen Großstadt.

Die große Verkehrsstraße, die hier im Bild zu sehen ist, der Haupthandlungsort des Films, wurde auf einer Länge von 400 Metern im Atelier errichtet.

Ein beredtes Beispiel für den ‚Babelberger Studio-Realismus‘.

**Erich Pommer**, der Produzent dieses Films schrieb dazu:

„Diese Straße ist nichtmehr Umgebung, nichtmehr Hintergrund – eine Kulisse lebt auf.

Ihre Ausstrahlung ändert das Leben der Menschen.

Die Straße wird zu einem Symbol des menschlichen Lebens – ein unendliches Ineinanderfluten von Schicksalen.“

**Siegfried Kracauer**, Soziologe und Literat, zieht in seinen *Berliner Stadtbildern*, die damals in den großen Zeitungen erschienen, verborgene Räume der Stadt an’s Licht, schildert das Leben in den Kaufhäusern, Kinos, Wärmehallen – oder einfach auf der Straße:

„Das Getriebe der Menschen auf der Großstadtstraße gleicht dem Wirbel der Atome, die begegnen sich nicht sondern prallen zusammen, sie treiben auseinander und trennen sich nicht.

Statt daß sie mit den Dingen verbunden wären, sinken sie zu den totbewegten Gegenständen herab:

Zu den Autos,  
den Mauerfluchten,  
die unbekümmert um die  
Zeit sich erhellt und erlischt.

Statt daß sie den Raum erfüllen, ziehen die Menschen ihre Bahn in der Öde; statt daß sie durch Rede sich verständigen, lassen sie ungesagt, was einen oder entzweien könnte.

Liebe ist Paarung,  
Mord ein Zufall –  
Und Tragik ereignet sich nicht.

Ein stummes, seelenloses Nebeneinander der gelenkten Kraftfahrzeuge und der un gelenkten Triebe.“

*Siegfried Kracauer Die Straße, Frankfurter Zeitung 3. II. 1924*

## Teil 2 Ende

**Dia** *Rudolf Schlichter, Portrait E. E. Kisch, 1928*

Exzentriker, Künstler, Literaten und Revoluzzer aus allen Provinzen des Landes strömten in Berlin zusammen.

Auch den Maler **Rudolf Schlichter** hatte es in Karlsruhe nicht mehr gehalten. In Damenhosen und Lackstiefeln mit einer dicken Schicht Puder und Schminke im Gesicht, so kam auch er nach Berlin.

Hier trifft er neue Freunde, **John Heartfield** und **George Grosz**, **Bert Brecht** und den ‚rasenden Reporter‘ **Egon Erwin Kisch**.

**Dia** *Rudolf Schlichter, Der Apostel aus der Tauentzienstraße, 1925*

Seine Blätter und Leinwände füllt er mit Themen und Personen, die ihn in diesen Jahren begleiten, mit dem *Apostel aus der Tauentzienstraße* oder mit den Huren Margot und Jenny auf dem Aquarell *Hausvogteiplatz* von 1926. Und er schreibt:

**Dia** *Rudolf Schlichter Hausvogteiplatz, 1926*

„Die Angst beutelt uns, der Schrecken der Vereinsamung, die Ungeheuerlichkeit der Räume, in die wir schauen – und das Schwinden der Liebe aus der Welt.

Das hat uns für immer aus dem Schlaf gerissen.

So taumeln wir dahin zwischen Apokalypse und Paradies, zwischen Sehnsucht und Selbsthaß.“

\*

Mit dem Bordell schließlich ist der Ort repräsentiert, an dem der Körper zu Ware wird – und die Verwandlung selbst, die Transformation des Körpers.

### **Teil 3 a 2' stumm Die freudlose Gasse von G. W. Pabst 1925**

Die besondere Qualität von **Pabsts** Filmen aus dieser Zeit liegt in seiner analytischen Aufmerksamkeit für den Fall, liegt in seiner geschärften Optik für das Verhalten der Menschen, für die Maskeraden im Gesellschaftsspiel, für alle Erscheinungsformen und Verkleidungen des „gepanzerten Subjekts“.

So zeigt er exemplarisch und exakt in *Die Freudlose Gasse*, welche Inzenierungen erforderlich sind, um den Frauenkörper in eine Ware zu verwandeln, in einen ‚Gegenstand‘ quasi, mit dem sich ökonomische Beziehungen herstellen lassen.

Die Garderobe im Etablissement der Frau Greifer in der Freudlosen Gasse ist so eine Schaltstelle der Entfremdung.

Das Georgette-Kleid mit den Straßstickereien, das man Grete Rumford anzuziehen zwingt, ist so tief ausgeschnitten, daß sein Oberteil nur aus bis zur Taille reichenden Trägern besteht. Die engelhaft schöne Greta Garbo ist erst 19 Jahre alt. Die Scham, die Grete Rumford beim Tragen dieses Kleides empfinden soll, brauchte die Garbo nicht zu spielen, sie schämte sich wirklich.

### **Teil 3 b 2' stumm Die Büchse der Pandora von G. W. Pabst 1929**

In den gesellschaftlichen Kältezonen sind es gerade oft die Rituale der Entblößung, die auf die seelische Panzerung der Subjekte verweisen.

### Teil 3 Ende

**Dia** *Jeanne Mammen, Transvestiten-Lokal, 1929*

**Louise Brooks** schreibt in ihren Erinnerungen *Lulu in Berlin und Hollywood*:

„Als wir die Büchse der Pandora drehten, war Sex *das* Geschäft der Stadt.

Im Eden-Hotel, wo ich in Berlin wohnte, bevölkerten die Luxusflittchen die Cafe-Bar. Draußen vor der Tür gingen die Mädchen der preiswerten Kategorie auf den Strich. An der Ecke standen die Mädchen in Stiefeln und annoncierten ihre flagellantischen Dienste.

Der Nachtclub Eldorado präsentierte eine ganze Reihe verlockender Homosexueller in Frauenkleidern.

Im Maly standen Lesbierinnen – feminine und solche in Schlips und Kragen – zur Auswahl.“

**Dia** *Otto Dix, Drei Dirnen an der Straße, 1925*

1923 war über Berlin – wie über ganz Mitteleuropa – die letzte Phase der Wirtschaftskatastrophe hereingebrochen. Es schien, als müsse der Hexenkessel der Inflation überkochen.

In der kapitalistischen Gesellschaft, da das Geld den obersten aller Werte repräsentiert, verfallen mit dem Wert des Geldes auch alle anderen Werte.

„Der Dollar steigt, lassen wir uns fallen!“ höhnte

**Klaus Mann.**

**Dia** *Otto Dix, Baltische Gräfin, 1931*

**Otto Dix** versteht seine Kunst als „Verbindung zur sinnlichen Welt“.

Häufig galt seine Darstellung dem vom Schicksal eines alten Gewerbes, von Laster und Lust ausgezehrten oder aufgedunsenen Körper.

Oft hat er die Namen auf die Blätter geschrieben, Olga, Herata, Mia, Hedwig, Gretel, die kesse Berta und die süße kleine Elly.

\*

**Dia** *Otto Dix, Großstadt, 1928*

Zu dieser Zeit war das Leben in Berlin geprägt von Widersprüchen und Gegensätzen. Wie **Otto Dix** gelang es auch dem Filmautor **Carl Mayer** diesen Antagonismus in überzeugenden Bildern zu zeigen. Mit **Hans Janowitz** zusammen hatte er schon 1919 die literarische Vorlage zu dem expressionistischen Filmklassiker *Das Kabinett des Dr. Caligari* geschrieben.

Auch die Idee zu **Walter Ruttmanns** Film *Berlin – Sinfonie der Großstadt* (1929) stammt letztlich von **Carl Mayer**.

25 von seinen Drehbüchern wurden zu Filmen.

1924 schuf er, zusammen mit dem genialen Regisseur **Friedrich Wilhelm Murnau** und dem hervorragenden Kameramann **Karl Freund** einen der bedeutendsten Filme dieser Epoche. *Der letzte Mann* mit **Emil Jannings** in der Hauptrolle

#### **Teil 4 3' stumm Der letzte Mann von F. W. Murnau 1924**

Mit diesem Filmwerk kommt der Großstadtfilm ganz zu sich selbst.

*Der letzte Mann* ist die erste wirkliche Darstellung der Großstadt im gesamten deutschen Stummfilm.

Hier wird die Stadt nicht als diffuses Ganzes gezeigt, nicht als Organismus, noch als Maschine, weder als Labyrinth, Dschungel, Metropolis, Hölle noch als Ort nebulöser Zukunft.

**Mayer** und **Murnau** zeigen in Berlin zwei von einander getrennte Wohn- und Lebenswelten, in separierter sozialer Topografie.

Der letzte Mann arbeitet in der Luxus-Welt des Hotel Atlantic, im Zentrum der City.

Er wohnt im Hinterhaus einer Mietskaserne im Viertel der Armen. Es werden zwei unterschiedliche soziale Topoi geschildert, zwei verschiedene Welten mit ihren Bewohnern. Der Mann zwischen den Welten zerbricht an diesem Konflikt.

## Teil 4 Ende

**Dia** *Erich Heckel, Kanal in Berlin, 1912*

Beeinflusst vom Denken des Philosophen **Friedrich Nietzsche**, den Bildern von **Edvard Munch** und der französischen Malerschule der **fauves**, vorallem von **Henry Matisse** hatten sich 1905 in Dresden einige junge Maler getroffen, gemeinsam gearbeitet, gelesen und diskutiert. In einer Anlehnung an Nietzsches Begrifflichkeit nannten sie sich die Maler der *Brücke*, es waren zunächst **Ernst Ludwig Kirchner**, **Erich Heckel**, **Karl Schmidt-Rotluff** und **Max Pechstein**, später kamen weitere Künstler dazu – wie – für kurze Zeit – **Emil Nolde** und **Otto Mueller**.

**Dia** *E. L. Kirchner, Gelbes Engelufer, 1912*

Auch sie strebten in die Metropole, 1911 waren sie in Berlin und bestimmten von dort aus nachhaltig den Kunststil ihrer Zeit, den Expressionismus.

**Dia** *E. L. Kirchner, Straßenszene bei nacht, 1926/27*

**Ernst Ludwig Kirchner**, im 1. Weltkrieg als „unfreiwillig Freiwilliger“ eingezogen, brach unter dem Joch des Rekrutendrills psychisch zusammen. 1915 wurde er völlig zermürbt entlassen.

Trotz der Schwere seines Nervenleidens fing er wieder an zu malen. „Ich stelle einen neuen Kirchner auf . . . Kunst ist stets Verwandlung.“

**Dia** *E. L. Kirchner, Die Eisenbahnüberführung, 1913*

In seinem Essay *Expressionismus* (1933) schrieb der Dichter **Gottfried Benn**:

„Das war 1920-25, das war die untergangsgeweihte Welt, der Betrieb, das war der Funktionalismus. Unterernährt aber hochgestimmt: mit 20 Mark in der Hosentasche, reif für den Sturm, der dann kam, aber vorher war nur diese Handvoll von Expressionisten da, diese Gläubigen einer neuen Wirklichkeit und eines alten Absoluten und hielten mit einer Inbrunst ohnegleichen, mit der Askese von Heiligen, mit der todsicheren Chance, dem Hunger und der Lächerlichkeit zu

verfallen, ihre Existenz dieser Zertrümmerung entgegen.“

\*

**Dia** *Das Kabinett des Dr. Caligari, 1919*

Nach dem ersten Weltkrieg, an dem er in der letzten Phase teilgenommen hatte, war auch **Carl Mayer** nach Berlin gekommen. 1919 traf er hier auf den tschechischen Dichter **Hans Janowitz**, gemeinsam schrieben sie ein verwegenes Filmskript, ungewöhnlich für die Zeit, *Das Kabinett des Dr. Caligari*.

Sie fanden einen Produzenten; ein Regisseur wurde beauftragt, schließlich wurden drei Maler und Architekten mit der Ausstattung betraut. Einer der drei, der Architekt **Hermann Warm**, erinnert sich, daß er . . . „beim Lesen des einzigartigen Drehbuchs von dessen bizarrem Stil und der eigenwilligen Formgebung begeistert, erkannt habe, die dekorative Ausstattung müsse abgewandt vom Realen ganz auf phantastische, rein malerische Wirkung gestellt sein.

Bis in die Nacht hinein diskutierten wir drei Maler das vorliegende Drehbuch. Reimann, dessen Bilder zu dieser Zeit expressionistisch beeinflusst waren, drang mit der Absicht durch, daß dieser Stoff in seiner Formgebung expressionistisch sein müsse. Noch in der gleichen Nacht wurden von uns einige Skizzen gemacht.“

**Dia** *Das Kabinett des Dr. Caligari, Szenen-Entwurf Kerker, 1919*

Und die Filmhistorikerin **Lotte Eisner** schreibt in ihrem Standardwerk *Die dämonische Leinwand* über den Caligari-Stil:

„Die absolute Verzerrung, die synthetische Abstraktion des Caligari-Dekors erreicht ihren Höhepunkt bei dem Kerker, in dem schwarze Kanten und Linien, scharf wie Fischgräten, sich nach oben zusammendrängen und den Gefangenen wie Krallen eines Riesenvogels einzwängen.

Der beklemmende Eindruck wird durch die pfeilerartige Verlängerung der Führungslinien am Boden noch verstärkt. Sie richten ihre Spitzen bedrohlich gegen den Kauernenden, fesselbeladenen Gefangenen in der Mitte.

In dieser Höllenge scheint die verschobene Raute eines unerreichbaren Fensters gleichsam eine Verhöhnung.

Die Filmbilder des Caligari haben die absolute Idee des Kerkers in seiner ‚expressiven Expression‘ verwirklicht.“

### Teil 5 3' 30" mit Ton bis Ende



*Robert Wiene, Das Cabinet des Dr. Caligari, Filmbild, 1919*

## Einige Protagonisten des Jakob-Böhme-Bundes

gesammelt und ausgewählt von  
Organisation zur Umwandlung des Kinos



*Fritz Neumann-Hegenbergs Frau Hildegard Freiin von Lyncker war Sängerin und Gesangspädagogin. Das Foto stammt aus dem Besitz von Brita Friedrichs und zeigt die Sängerin im Jahr 1920. Das Foto wurde damals für einen Konzertaushang gemacht.*



*Das letzte Foto von Fritz Neumann-Hegenberg, das im März 1924 aufgenommen wurde. Es stammt aus dem Nachlass der Witwe.*



*Lilli Vetter, Kusthandwerkerin und Künstlerin, 1928, Fotografie*



*Ewald Vetter in seinem Atelier, Maler, Zeichner und Graphiker, Fotografie*



*Die beiden Maler Li Gotami Govinda und Lama Anagarika Govinda*



*Margot Stuckenschmidt (Sopranistin) und Hans Heinz Stuckenschmidt (Musikerkritiker)*



*Der Druckbersteller Yoshijiro Urushibara und seine Frau Takae-san*



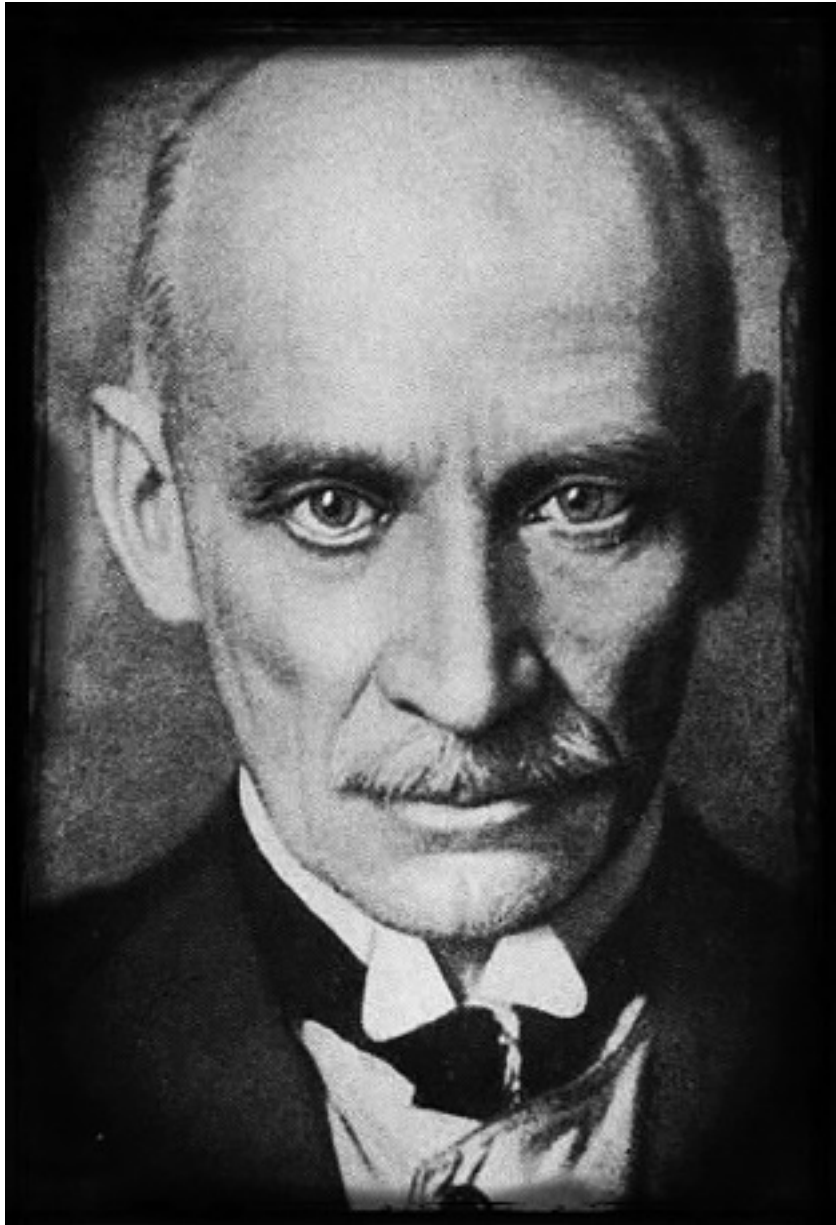
*Theodor Georgii, Bildbauer*



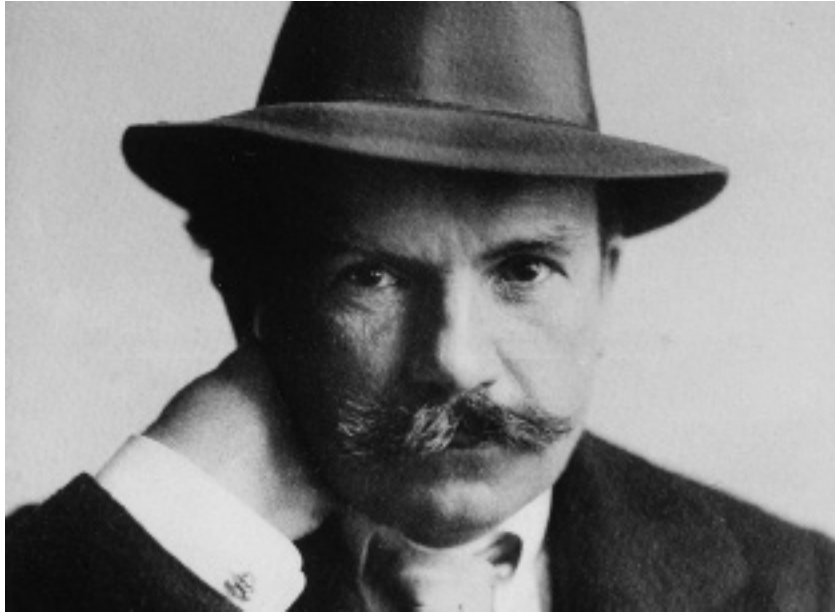
*Richtfest der Villa 1930, Marlene Poelzig (links) Hans Poelzig, (3 v. rechts), Architektenpaar*



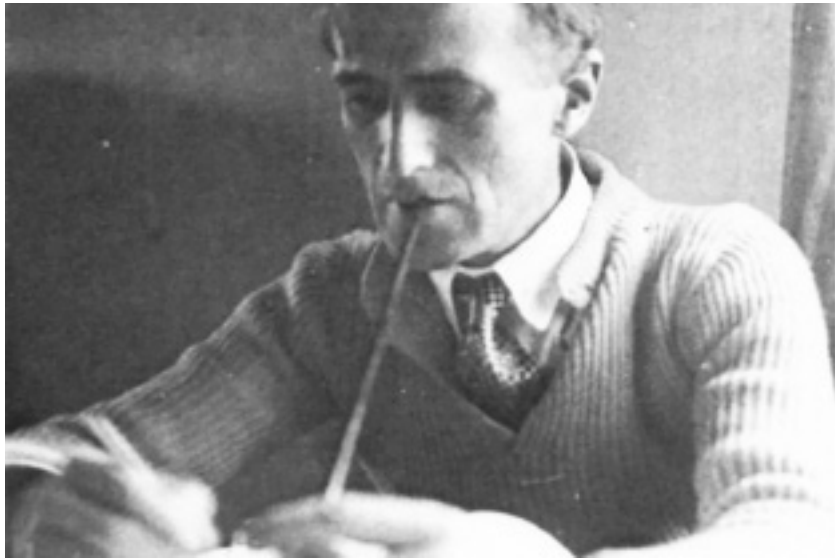
*Die beiden Malerinnen Helene Taussig und Emma Schlangenhausen  
im Haus von Cuno Amiet (1913)*



*Gustav Meyrink, Literat*



*Eugen d'Albert, Musiker*



*Herbert von Hoerner, Literat*



*Georg Fayer, Bildnis Egon Wellesz, Musiker, 1927, Fotografie*



*Lucille Weingartner (Lucille Marcell, Sängerin) und Felix Weingartner (Dirigent), 1915*



*Theo Glinz, Maler, 1963, Fotografie*



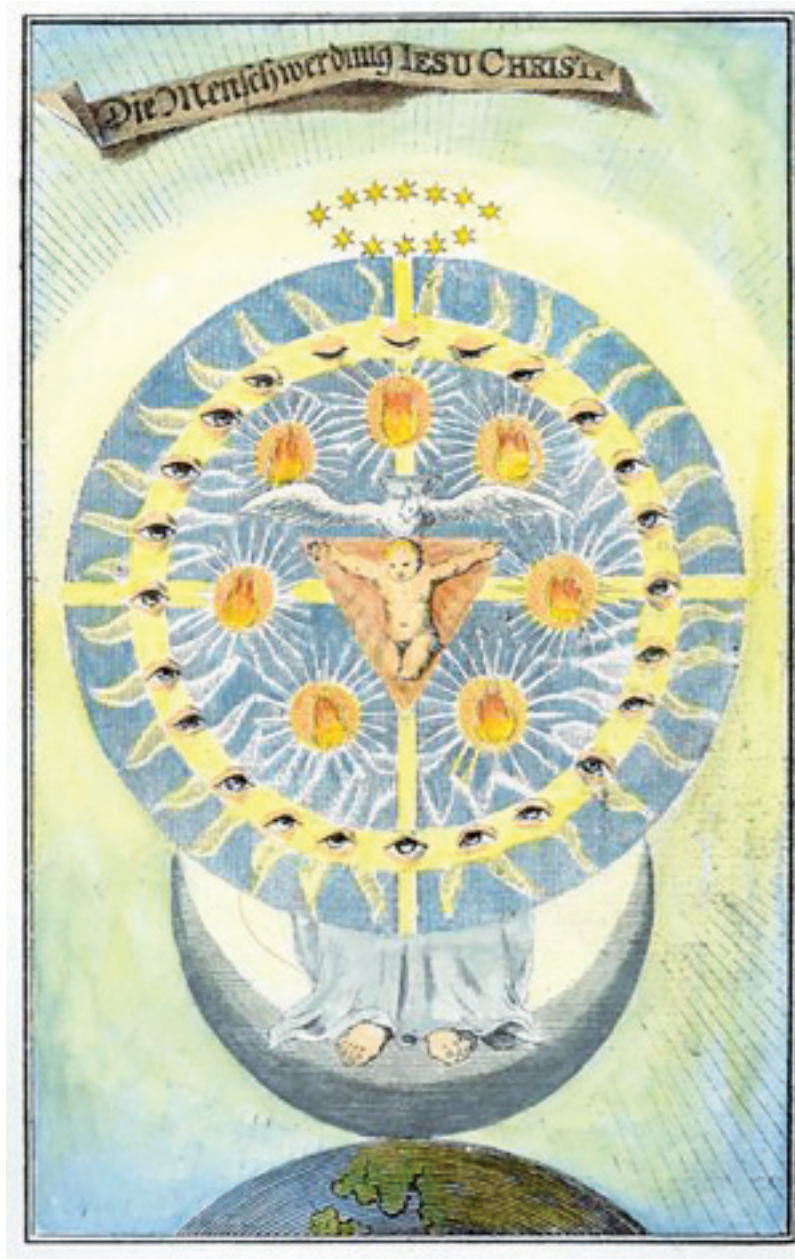
*Walter Deckwarth, Selbstbildnis, 1920, Öl auf Leinwand*



*Willy Krieger, Portrait Hofmann Juan, 1931, kurz vor dem Tod des Malers, Öl auf Leinwand*



*Hugo Erfurt, Portrait Carl Hauptmann, Literat, 1913, Fotografie*



*Später colourierter Titelkupfer, ursprünglich aus:  
Jacob Böhm, Die Menschwerdung Christi, 1682*

## Das Buch von Jesus Christus (6)

Bô Yin Râs gesammelte Buchtexte aus seinem Lehrwerk zu Jesus ergänzt mit Hinweisen auf Texte der vier neutestamentlichen Evangelien, zusammengefügt unter Verantwortung des Posthumus Projecten B.V., Amsterdam

Zwischenspiel

### DAS MYSTERIUM DES BETENS

Nach altgeheiliger Kunde sollen die Schüler des weisen Zimmermanns, des hohen «Rabbi» aus Nazareth, vormalst zu ihm gekommen sein mit der Bitte:

«Herr, lehre uns beten!» (Lukas 11:1)

Darauf, – so sagt uns der alte Bericht, – habe der gottgeeinte Lebenslehrer sie unterwiesen, nun nicht mehr, gleich den Nichterkennenden, die altgewohnten langen Litaneien herzuaplappern, sondern nur jene wundersam schönen, einfachen Worte zu gebrauchen, wie sie jetzt noch auf aller derer Lippen sind, die sich, nach dieser oder jener Glaubensform, zu des erhabenen großen Gottesmenschen liebebeerfüllter Lehre bekennen oder zu bekennen meinen. Dennoch aber wissen bis auf den heutigen Tag nur gar wenige Menschen wirklich zu «beten», und noch seltener wird man einen finden, der da erfaßte, was es besagen will, auf jene heilighohe Weise zu «beten», die der große Liebende befolgt wissen wollte. – –

Man kennt nun zwar die Worte, die er, der alten Kunde nach, seine Schüler gebrauchen hieß, – allein, man «plappert» jetzt auch diese Worte nicht anders her, wie vordem andere, von ihm nicht sonderlich gewertete Gebete. –

Es ändert nichts an der Entweihung, wenn man auch in salbungsvollem Tonfall spricht, – ja selbst das andachtsvolle Nachempfinden des im Denken sich erschließenden Sinnes macht aus dem Nachsprechen jener herrlichen Worte noch keineswegs ein wirkliches «Gebet».

So dürfte es denn wieder nötig geworden sein, zu lehren was das wirkliche «Beten» in Wahrheit ist, – zu lehren, wie aus Worten menschlicher Sprache ein «Gebet» erstehen kann, und was sich an tiefem Geheimnis im Gebete verbirgt!

Die heilige Priesterkunst, «Gebete» zu schaffen und wirklich zu «beten», ist heute fast verloren gegangen, und wo sie etwa noch in Übung steht, dort wird sie mechanisch, lebensentlaugt, oder abergläubisch betrieben. –

Aber dort auch, wo man noch zu beten meint, sieht man im Gebete nur die Bitte an die Gottheit, den Ausdruck des Dankes, oder die Lobpreisung, und weiß nicht mehr, daß alles dieses zwar im Gebete zu finden sein kann, aber mit nichten das Wesen des Gebets ausmacht. – –

Man ahnt nicht mehr, daß auch ein Gefüge herrlichster Worte des Lobes, des Dankes oder der Bitte erst wirklich «gebetet» werden muß, bevor es zum «Gebete» werden kann. –

*Aus: Das Gebet Seiten 9-12*

## **Der Bruder und die Bruderschaft nach der Ordnung Melchizedeks**

Vorspiel

### **Die Leuchtenden des Urlichts**

In heiliger Ordnung waltet das Gesetz des geistigen Geschehens.

Soll das Licht aus dem Wort die Herzen der Menschen erreichen, so muß es zuvor die Farbe der Erde zeigen.

Wir sind nicht das Licht, sondern des Urlichtes Leuchtende!

In uns wird dem Lichte der Ewigkeit die Farbe der Erde!

Vertraue dem Leuchtenden, der dir zum geistigen Führer wird in dir selbst, aber liebe in ihm allein das Licht, das – ihn durchflutend – sich dir nahen will.

Befreie deine Seele von jedem Bilde sterblicher For-

men, wenn du das Licht durch ihn empfangen willst!

Was in dir wirken will, ist nicht der Erdenmensch, durch den des Lichtes Strahlen dir erkennbar werden, sondern das Licht im Wort.

Nennst du den dich Leitenden: – „Meister“, so wisse, daß nur Einer „der Meister“ ist in jedem aus uns!

Wir sind, was wir sind, um euch zu helfen.

Nichts anderes will das Gesetz von uns.

Wir sollen Kräfte in euch erwecken, durch die eure Herzen aller Finsternis entrissen werden: – Kräfte, die in euch selber sind! – Kräfte, die euch zu Bewußtsein kommen müssen, wenn ihr sie gebrauchen lernen wollt!

Wir sollen euch zu euch selber führen!

*Aus: Das Buch der königlichen Kunst Seiten 45-46*

„Wer sucht, der wird finden, und wer anklopft, dem wird aufgetan“: — aber nur stete Beharrlichkeit beim Suchen und Anklopfen im eigenen Innern führt zum Ziele, das der Meister der Evangelien seinen Auserwählten zeigte, als er sagte:

„Wer an mich glaubt, der glaubt nicht an mich, sondern an den, der mich gesandt hat!“

In diesen Worten spricht er für Jeden, der den „Vater“ kennt, mag er in Indien, China, Tibet, oder aber nun im modernen Europa sich in seinem Irdischen offenbaren. Die Worte eines Jeden, der lehrt, wie es ihm der „Vater“ geboten hat, führen hin zu wahrer „Theo-Sophia“, die identisch ist mit dem urregebenen, geheimnisvollen geistigen „Christentum“ aus dem ewigen „Christos“ im Urlichte, dessen erhabenster Tempel auf Erden lange bevor der Meister von Nazareth als ein ihm Eingefügter die ewige Liebe erleben lehrte, im „innersten Osten“ allein gefunden ward. Hier wird er bestehen bleiben bis zum Ende der Tage auf dieser Erde, und mit ihm für (alle Zeiten die ewig Verordneten, die ihm eingefügt sind als „Priester nach der Ordnung des Melchisedek“: — der „Ordnung“, die das Ewige sich selbst im Zeitlichen setzt!

*Aus: Mehr Licht Seiten 146-148*

Erster Teil  
**‘Die Hütte Gottes bei den Menschen’**

Es kam eine stille Kunde schon in alten Zeiten einst von Sonnenaufgang her nach dem Abendlande und stellte in der Bilderweise frommen Christenglaubens eine wunderbare, geistverbundene Gemeinschaft wissend Wirkender vor Augen, – die Menschen des Abendlandes aber wußten nicht zu deuten, was sie solcherart erreichte. – –

Der Sage Schleier wob sich um den „heiligen Gral“ und seine hehre „Ritterschaft“. . .

Ein trosterfülltes Wissen ging in dunkler Mythe unter, – wurde frommer Dichtung sagenhafter Hintergrund. –

*Aus: Das Buch vom lebendigen Gott Seite 15*

Der Ort ihres Wirkens auf dieser Erde aber ist seit der Urzeit, als die ersten Tiermenschen Träger des Geistmenschen wurden, – dort, wo das höchste Gebirge der Erde sich erhebt, – unzugänglich jedem, den sie nicht geistig selbst in ihre Mitte führen.

Hier ist in Wahrheit „die Hütte Gottes bei den Menschen“ dieser Erde! (Offenbarung 21:3)

Hier reicht das Reich des Geistes, durch die Kräfte reinster Geistsubstanz, herein in dieser Erde physisches Geschehen!

Von hier aus gehen Strahlen reinster Geistsubstanz zu allen, die auf dieser Erde wohnen! –

Ich sehe aber nur allzuvielen Menschen dieser Erde noch vergeblich nach dem Geiste suchen, da sie auf falschen Wegen schreiten.

Ich kann diese Vielen nur zur Umkehr mahnen, denn das wirkende Licht aus dem „innersten Osten“ dürfte sie schwerlich erfüllen können, wenn ihre Augen weiter geblendet bleiben von den mancherlei Lichtern aus allen Zeiten, – den Leuchtern und Nachtfackeln, mit denen der in Tierheit gefallene Mensch sich selbst seinen Weg zu erhellen suchte. –

Wahrlich, nur wer ungeirrt durch das Lichtergefunkel der Erde nach „Osten“ blickt, der findet auf hohen Bergen lebendiges Licht!

Wer es gefunden hat, dem wird es leuchten auf seinem Wege, bis er sein Ziel erreicht, – – bis er sein Ziel erreicht! –

*Aus: Das Buch vom lebendigen Gott Seiten: 27-28*

## Zweiter Teil

### **Im Osten wohnt das Licht**

Nur wenige Menschen des „Westens“ ahnen die Wahrheit, wenn sie von den „weisen Männern des Ostens“ hören, von denen alte Überlieferung in stillen Kreisen edler Wahrheitssucher spricht, – und unter denen, die hier dunkel ahnen um was es sich handelt, sind wieder nur Allzuwenige, die sich törichter Vorstellungen enthalten können, sobald sie ihrer „Ahnung“ bildhafte Gestalt zu geben suchen. – –

Im Osten, im Herzen Asiens, wurde das Messer des Gedankens am schärfsten geschliffen.

Hier aber waren auch schon vor Jahrtausenden die Großen, die über allem Denken den klaren Weg zur Wahrheit fanden, der Wahrheit, die nichts anderes als absolute Wirklichkeit ist, und nichts zu tun hat mit gedanklichen Erkenntnisbildern, in denen man gemeinhin das, was man „die Wahrheit“ nennt, zu haben glaubt.

Unter hoher Leitung fanden jene ersten der „Brüder auf Erden“ Weg und Ziel . . .

Seitdem unterweisen sie und ihre Nachfolger die Suchenden, die dazu „reif“ befunden werden, im Geiste durch den Geist.

Sie haben „den heiligen Schutzwall des Schweigens“ um ihre Vereinung gezogen, und nur der findet „Zutritt“ zu ihnen, den sie im Geiste als „reif“ erkennen, ein Erkennender im Geiste zu werden.

Sie wissen, daß ihre Gabe denen nur von Nutzen ist, die das Ende ihrer Mühen auf dem „Pfade“ nahe vor sich

haben. –

Allen aber senden sie aus ihrer Mitte helfende Lehrer, und sie sandten sie zu aller Zeit . . .

Im Westen wie im Osten fanden sich stets solche „wirkende Brüder“.

An keinem äußeren Zeichen sind die Glieder der hohen Vereinigung erkennbar.

Sie allein nur erkennen, wer zu ihnen gehört. –

Ihr geistiges Wesen ist tief verborgen vor den Augen der Menschen.

Keiner der hier Gemeinten wird jemals versuchen, eine Gemeinde um sich zu scharen.

Keiner hat jemals solche Gemeinden begründet oder „gestiftet“!

Was als „Gemeinde“ in der Welt entstand und sich auf die Stimme der „Brüder auf Erden“ oder gar ihrer hohen „Väter“ im Lichte berufen hat, war immer nur das Werk noch ungereifter Seelen, die durch zu früh entfaltete innere Sinne fähig wurden, einiges aus dem Kreise des innersten „Ostens“ zu vernehmen, wie Lauscher, die an Schlüssellochern horchten, und ohne daß ihnen die Kräfte gegeben waren, auch das Erlauschte nun in rechter Art zu deuten. –

Sehr selten nur trat einer der Brüder persönlich und mit klarem Bekenntnis seiner Artung vor seine Mitmenschen im Getriebe äußerer Welt, und für jeden der es tat, wurde dieser Schritt zu einem bitteren Opfer . . .

Wo solche Opfer nicht unbedingt vonnöten sind, sollen sie vermieden werden.

Daher die Verborgenheit, aus der heraus die „weisen Männer des Ostens“ (Matthäus 2:1-2) wirken. – –

Daher die Verschwiegenheit in die sich jedes Glied dieses Kreises hüllt, solange seine Aufgabe ihm nicht den Zwang auferlegt, sei es in symbolischer Umschreibung, sei es in deutlicheren Worten, seine geistige Art zu bekennen, die auch wahrlich nicht leicht sich bekennen läßt...

Die hohe Gemeinschaft der Leuchtenden, von der ur-

alte Tradition ehrfürchtiger Wahrheitssucher als den „weisen Männern des Ostens“ spricht, ist allein durch geistiges Gesetz gebunden.

Ihre Glieder kennen keine Gelübde der Askese und keine „Ordens“-Schwüre.

Die Entfaltung der geistigen Kräfte hängt nicht von solchen Dingen ab.

Was aber durch das „Gesetz“ verlangt wird, dem diese Kräfte gehorchen, das ist weit mehr als härteste Askese und das strengste Büßerleben . . .

Es müssen viele Vorstellungen aufgegeben werden, die zwar auf an sich richtigen Prämissen beruhen, aber nur die niederen Kräfte am Menschen berühren, wenn man wissen will, was ein „Eingeweihter“ dieser Vereinigung in Wahrheit ist. –

Jeder aber, der es ist, wird euch erkennen, unbeirrt durch eure irrtümlichen Vorstellungen.

Sein „Lehren“ tönt auch nicht eurem äußeren Ohr, – selbst wenn ihr ihn „persönlich“ kennen solltet. –

Die Mitteilungen, die ein Geistgeister in der Sprache seines Landes gibt, machen nicht sein „Lehren“ aus . . .

Sie sollen euch nur „Fingerzeige“ sein, damit ihr ihn, oder was seiner Art ist, wiederfindet in euch selbst: – in eurem Innersten.

Auch seine äußeren Worte aber wollen empfunden, nicht „erklärt“, nicht gedanklich zerfasert werden.

*Aus: Das Buch vom lebendigen Gott Seiten 291-298*

\*

**K** Silberner Bär  
**61**  
Großer Preis der Jury

*\*Ein wichtiger und faszinierender Film ...\**

# Das Turiner Pferd

The Turin Horse

mit  
**Erika Bók**  
**János Derzi**  
**Mihály Kormos**  
**Ricsi**

Kamera  
**Fred Kelemen**  
Buch **Béla Tarr**  
**László Krasznahorkai**  
Co-Regie / Schnitt  
**Ágnes Hranitzky**  
Stenobild **Sándor Kállay**  
Musik **Mihály Víg**

*... inspiriert von der Geschichte des Philosophen Friedrich Nietzsche,  
der im Jahre 1889 in Turin versuchte, ein Kutschpferd vor Misshandlung zu schützen ...*

Ein Film von **Béla Tarr**

Produzenten: Gábor Tóth (T.T. Filmstúdió), Marie Perle Macis, Juliette Lepoutre (MPM FILM), Ruth Waldbecker (Vega Film),  
Marta Hagemann (zero-fiction film) Ausführende Produktion: T.T. Filmstúdió - Gábor Tóth  
Executive Producer: West Werk Works - Elisabeth G. Redlitz, Christine K. Weber



medienboard

**Basis-Film**  
Verleih Berlin

*Béla Tarr, Filmplakat, Das Turiner Pferd, 2011*

## Der letzte Tanz

von Fred Kelemen

Die Freundschaft zwischen Béla Tarr und mir begann mit einem Blick. Béla war nach Berlin gekommen, da im Kino Arsenal eine Retrospektive seiner Film präsentiert wurde. Wir saßen, einander unbekannt, zufällig in dem selben Café an entfernten Tischen, doch wir bemerkten einander und unsere Blicke trafen sich. Ein paar Tage später sahen wir uns zufällig wieder im Büro der Filmakademie (dfffb). Wir sprachen miteinander. Das war der Beginn unserer Bekanntschaft, die zu Freundschaft wurde und zu gemeinsamem Arbeiten. Dieser erste Augenblick liegt nun 22 Jahre zurück und ein langer Weg führte uns bis zum letzten Film „The Turin Horse“. Während dieser 22 Jahre gab es mehr Blicke als Worte. Auch beim Drehen vergingen Tage, ohne dass wir viele Worte wechselten; unsere Zusammenarbeit beim Drehen geschah oft viele Stunden lang schweigend. In diesem Schweigen liegt ein Wissen um etwas Gemeinsames, das uns verbindet, um eine Haltung, eine stillschweigende Übereinkunft, einen synchronen Herzschlag, auf den wir uns einlassen in einem geheimen Bündnis, das geheimnisvoller ist, als wir es denken können. So entfaltet sich auch das Schweigen in den Filmen vorangetrieben von einem Herzschlag, der im Einklang verbunden ist mit dem Schweigen einer Welt, die weiss, dass nichts geschieht als das Vergehen der Zeit und das Ringen der Menschen, diesem Vergehen etwas entgegen zu setzen, um in dieser verrinnenden Zeit nicht unterzugehen. Vergeblich. Doch dieses Ringen bringt das Schönste und das Hässlichste des Menschen hervor; seine Kreativität und seine Verzweiflung, sein Leuchten – schrill, grausam, gewalttätig und sanft, heilend, bewahrend. Dieses Ringen gibt dem Menschen Leben, obwohl er ringend doch den Fluss der Zeit entlang treiben und in jenem schwarzen Loch verschwinden muss, in dem alles Zeitliche versinkt.

Die Filme von Béla entwerfen keine Visionen. Sie beschreiben ein Sein. Sie konstatieren eine Bewegung in den Abgrund. Bélas Filme sind ein Reigen des Verschwindens. Béla ist kein Mystiker. Er ist ein Entmystifizierer, ein Anti-Mystiker. Getrieben von jenem Herzschlag, der das Echo der Welt des Verschwindens ist, zerschlägt er die Mythen von Nationalismus, Kapitalismus, weltanschaulichem Absolutismus, die uns als politische, ökonomische, religiöse Ideologien umzingeln und uns den Blicke rauben auf eine freiere, weitere Ebene. Jene Mythen einer Welt, die nichts wissen will vom Klang des Schweigens, das das Fließen der Zeit erzeugt, jenes Rauschen, das als Stille jedem Ton innewohnt, als Dunkelheit den Malgrund des Lichtes bildet, als Tod den Boden bereitet, aus dem das Leben erwächst und in dem es seine Wurzeln schlägt.

Doch Béla und ich wollen etwas wissen vom Rauschen des Seins, jener Dunkelheit und Stille und jenem Boden, aus denen alles kommt und in die alles zurück fällt. Wir wollen sie erforschen, wir wollen Löcher reißen in das illusionäre Gewebe unsrer artifiziellen Zivilisation, um so Durchflusssorte zu schaffen für jene Wirklichkeit, die dahinter verborgen ist wie das Skelett im Fleisch, und die so zu uns hervortreten kann. Die Zeit in Bélas Filmen ist, anders als im Falle Andreij Tarkovskijs, nicht metaphysisch; die Zeit in Bélas Filmen ist existenziell. Sie muss erlitten werden.

Die Sehnsucht nach der Schönheit, nach der Klarheit, Symmetrie und kompositorischen Ausgeglichenheit der Bilder ist möglicherweise Gegenentwurf und Ausdruck einer Wunde, die gerissen wird von einer Welt, die hinfällig und aus den Fugen ist, die taumelnd ihrem Verschwinden entgegenstürzt, wie die einzig wirklichen Helden – die einzigen, denen wir glauben können –, die trunken, ratlos, von Verzweiflung getrieben lebenslang auf Wegen ziehen, die nirgendwo hin führen als zum Ausgangspunkt, zum Urgrund, zu jenem Schweigen, jenem Dunkel, aus dem alle Wege kommen und zu dem sie alle führen.

Und da daran nichts zu ändern ist, hallt uns manchmal auch das heisere Lachen von Sysiphus aus Bélas Filmen entgegen. Und so zieht jene Karawane aller Helden aus Bélas Filmen in jenes schwarze Loch am Ende von „The Turin Horse“, in dem die beiden Charaktere jenes letzten Filmes nach dem letzten Aufscheinen ihres inneren Lichtes, nachdem schon alles Licht verloschen ist, verschwinden; und alle Filme mit ihnen.

So endet unser letzter Film, dessen jede Sequenz, jedes Bild ich auch als Teil meiner visuellen Abschiedsweise für Béla gedreht habe, wie unsere erste Begegnung mit einem Blick; er führt ins Schwarz, ins Schweigen. Die Zukunft ist ein schwarzer Rauch.

*Filmbulletin 4, 54. Jahrgang, Heft Nummer 323, Juni 2012*



*Béla Tarr, Filmbild, Das Turiner Pferd, 2011*

## 30 Jahre Filmwerkstatt Sector 16

von Sector 16

Der heutige Verein mit dem Namen *Organisation zur Umwandlung des Kinos e. V.* wurde vor 30 Jahren, am 2. Mai 1992, von sieben ehemaligen Meisterschülern der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig (HBK Braunschweig), damals noch unter dem Namen *Lichtblick e. V.*, in Hannover gegründet und 1996 in *Sector 16 e.V.* umbenannt. Vor zwölf Jahren wurde die Namensänderung in *Organisation zur Umwandlung des Kinos e. V.* durchgeführt und im Vereinsregister des Amtsgerichts Hannover eingetragen.

Die *Organisation zur Umwandlung des Kinos* verpflichtet sich in ihrer Satzung, „den Unterhalt einer Filmwerkstatt offenen Charakters, die den Namen *Sector 16* trägt, als Basis innovativ unabhängiger Filmarbeit“ zu sichern.

„Erst in den 1990er Jahren taucht die Idee, Labore zu gründen, wieder auf. Im Jahre 1990 sind es drei Studierende aus der Kunstschule Arnheim in den Niederlanden, die es nicht zulassen konnten, dass ihre Schule das Filmmaterial gegen Video eintauscht. Diese Studierenden wollen weiterhin in Super-8 drehen. Sie übernehmen Geräte aus einem gerade schließenden Labor und gründen das ‚Studio Een‘. 1992 sind es Studierende in Braunschweig, welche in Hannover ‚Sector 16 e.V.‘ gründeten. Dies ist der Ausgangspunkt einer ganzen Reihe von derartigen Einrichtungen in Europa.“<sup>1</sup>

Heute gibt es mittlerweile 58 (Stand 2022) von der Industrie unabhängige Filmwerkstätten weltweit. In Deutschland haben sich 2008 *Labor-Berlin* und vor acht Jahren die *Analogfilmwerke* in Hamburg begründet.

Gemeinsames Ziel ist es – angesichts des kommerziellen Rückzugs aus dem Analogfilm – durch diesen Zusammenschluss unabhängiger Labore vereint aus den Möglichkeiten des Zelluloidfilms für die Filmkunst und unsere Gesellschaft weiterhin schöpfen zu können.

Nach der im Jahr 1992 erfolgten Gründung als offene Filmwerkstatt lag der Schwerpunkt zu Anfang auf dem Ausbau und der Einrichtung der 16mm-Filmwerkstatt, die durch ihre professionelle Ausstattung Impulse auf den Teil der Filmkultur ausüben sollte, die Filme ohne primär kommerzielle Verwertungsabsichten schaffen will.

Im Jahre 1996 wurde der Verein in *Sector 16 e. V.* umbenannt. Dieser Name war abgeleitet von der Sektorenbende, die sich im Inneren des Projektors oder der Kamera befindet. Ziel war es, mittels der angebotenen technischen Möglichkeiten das Herstellen von Filmen zu ermöglichen, das dazugehörige Wissen zu vermitteln und mit dazu passenden Workshops in der richtigen Schlagdichte anregende Akzente zu setzen, um über die Region hinaus Filminteressierte mit guten Projekten anzulocken.

Aus dieser Zeit stammt dieses frühe Manifest der Vereinsgeschichte:

„*Sector 16* ist eine Initiative von Filmemachern, die sich zusammengeschlossen haben, um die Bedeutung von Film als Kunstform zu unterstreichen.

Wir verstehen uns als Bildende Künstler. Der künstlerische, unabhängige, von kommerziellen Zwängen befreite, experimentelle, mutige und innovative Film ist für die Kulturlandschaft unverzichtbar.

Wir treten für diese Filmform ein und wollen durch unsere Vereinsarbeit in der Verbreitung, Veröffentlichung und in der praktischen, künstlerischen Filmarbeit Akzente setzen. Gerade weil die Bildästhetik des künstlerischen Films bewusst die Wege des Konventionellen verlässt, um neue Formen des Ausdrucks zu finden, ist uns die Vermittlung ein Anliegen.

Aufgrund unserer eigenen filmischen Arbeiten, die auf internationalen Festivals gezeigt wurden, bestehen vielfältige Kontakte zu Filmemachern und unabhängigen Abspielstätten. Im Gegensatz zu den meisten unserer Studienkollegen, die sich als Einzelgänger in die Metropolen begeben haben, wollen wir mit unserem Zusammenschluss hier in Hannover

ein Zentrum für die unabhängige, künstlerische Filmarbeit bilden. Unsere Vereinsarbeit zeichnet aus, dass sie aus dem Blickwinkel von aktiven Filmemachern betrieben wird. Unsere Bildungsangebote, Filmprogramme, theoretische und praktische Seminare beruhen auf der Erfahrung eigener künstlerischer Arbeit. Wenn wir auch eindeutig Schwerpunkt auf die Filmarbeit legen, sind wir sämtlichen künstlerischen Medien gegenüber aufgeschlossen.“<sup>2</sup>

Carsten Aschmann, damaliges Gründungsmitglied, schreibt in seinem Essay „Quo vadis Sector 16?“ über diese erste Phase:

„Ich konnte Vereinsarbeit und mein persönliches Interesse, auch die eigene Weiterentwicklung miteinander verbinden. Das war super. Ein absolutes Highlight war dann ‚Filmmusik und Sounddesign‘ mit Irmin Schmidt – Mitglied der legendären Band CAN, der sich auch als Filmkomponist schon einen Namen gemacht hatte. Die Anmeldungen kamen bundesweit. Ich mietete das Studio im ‚Institut für Wohlklangforschung‘ an. Heraus kam ein sogenannter MOTHER-TRACK, der für die Nachwelt aufgezeichnet wurde. Alles stimmte. Zu dem Zeitpunkt dachte ich: Es geht doch! Es gab natürlich noch andere Seminare, nicht von mir durchgeführt, die eine Erwähnung wert sind, wie z. B. Diedrich Diederichsens Diskurs über Film oder die Zusammenarbeit mit der Filmwerkstatt Metamkine. Wunderbare Perlen.

So stellte ich mir eine Filmwerkstatt vor. Das Herstellen von Filmen möglich machen, und das dazugehörige Wissen vermitteln, um über die Region hinaus Filminteressierte mit guten Projekten anzulocken. Währenddessen wurde in Hannover sukzessive alles stillgelegt, was halbwegs Kreativität verkörperte, z. B. die Fachhochschule für Kunst. Es waren die Vorboten einer späteren NDR-gelenkten wirtschaftlich orientierten *nordmedia*.

### **1998 Ende Gelände – der Austritt**

Aber alle Anstrengungen hatten am Ende nicht gereicht. Gemessen an der Zeit, die wir zur Verfügung hatten, wurde Sector 16 nicht nachhaltig genug strukturiert. Nach drei bis vier Jahren war dann die Luft raus. Der lange Umbau und das Einrichten der Werkstatt in der Anfangsphase täuschte vielleicht darüber hinweg, dass man für die Zeit danach nicht genügend im Köcher hatte. Die Eröffnungsparty von Sector 16 war noch ein rauschendes Fest, eine Grundfertigkeit, die noch von der Filmgruppe „Kreaturen“ herrühren mochte. Aber vielleicht war schon die allererste Veranstaltung, das Symposium ‚Aufbruch an den Rändern‘, ein Warnschuss – ein Hinweis, dass eine erfolgreiche und lange Vereinsarbeit nicht in Aussicht war. Es kam im Vorfeld zu einem entgleisten Schriftverkehr mit Vlado Kristl. Ihm war unsere Unternehmung zu provinziell. Der Unterzeichner des Oberhausener Manifestes sagte wütend ab. Der erste Dämpfer.

Ende 1997 saugte Sector 16 nur Energie ab, die ich besser für eigene Filmprojekte hätte einsetzen sollen. Zudem hatten sich die Vereinsmitglieder zu unterschiedlich entwickelt und ließen sich nicht mehr harmonisieren. Eine pragmatische Arbeit war immer schwieriger. Alles wurde bleiern. Die Lust war dahin. Die Privatisierung der Räume drang bis in die Werkstatt Räume vor. Eine schleichende Entwicklung nahm seinen Lauf. Ich trat aus dem Verein aus. Was in den Jahren danach war, entzieht sich meiner Erkenntnis. Sector 16 verschwand aus meinem Bewusstsein.

### **2007 Next Generation**

Ich hörte dann viele Jahre nichts mehr, bis Gerhard Büttenbender mir erzählte, dass sich eine neue Generation von Studenten der Filmklasse Braunschweig der Werkstatt neu angenommen hätte. Büttenbender glaubte nach wie vor an Sector 16. 2007 gab es dann erste Kontakte zu Klaus Weingarten und Peter Beyer anlässlich eines ersten Jubiläums. Sector 16 auf dem Sorst-Gelände gibt es nicht mehr. Nun wird

an Ort und Stelle geschwitzt und geduscht in einer Fitnessfabrik – auch keine schlechte Idee. Das Publikum weiß erst dann, was es will, wenn es das, was es will, zu sehen bekommt, sagte einmal Samuel Goldwyn.

Mittlerweile habe ich auch die neuen Räumlichkeiten in Ronnenberg (Region Hannover) und neuen Mitglieder etwas kennengelernt. Es ist eine neue Generation von Leuten, die gänzlich andere Absichten verfolgen als *Sector 16* zu meiner Zeit. Sie wollen mehr als nur eine Filmwerkstatt sein. Nach einer Umbenennung wird Sector 16 in Zukunft Teil einer Organisation sein, die sich mit der Umformung des Kinos beschäftigen möchte. Ich bin gespannt.“<sup>3</sup>

2003 folgte die zweite Generation, wiederum Meisterschüler der HBK Braunschweig, die in der Folgezeit das Thema „Film und Bewusstsein“ in den Mittelpunkt gestellt hat, um die künstlerische Arbeit mit 16-mm-Film zu bereichern. Gerhard Büttendorfer war nicht nur maßgeblich an der Gründung des Filmvereins, sondern ebenfalls an dem Übergang von der ersten zur zweiten Generation beteiligt.

Über die – dank eigenem Labor – unabhängige 16-mm-Filmproduktion hinaus organisierte der Verein nach bisherigem Konzept weiterhin Veranstaltungen, wie z. B. Workshops, Symposien und Filmprogramme im Kino im Künstlerhaus und im Sprengel-Kino in Hannover oder in den eigenen Vereinsräumen.

Neu war hingegen, dass nun junge Studenten ausgebildet wurden, was ein Mitglied der ersten Generation als „Sozialromantik“ bezeichnete. In der Folge gestalteten sich diese Praktika jedoch zu einer wirklichen Herzensangelegenheit des Vereins, für die viel Zeit und Mühe aufgewendet wurde, und durch die der Verein gleichzeitig immer wieder im Austausch frische und belebende Impulse durch die jungen Menschen zurückbekam. Das Hauptziel der Ausbildung im *Sector 16* ist die Lehre des Analogfilmes in Theorie und Praxis, die eigenständige Herstellung eines Kurzfilms auf Zelluloidfilmmaterial. Dies wurde oft so erfolgreich erreicht, dass unsere jungen

Studenten regelmäßig Aufnahme an renommierten Kunst- und Filmhochschulen fanden. Viele Mitglieder des Vereins haben in der Bildenden Kunst speziell Film studiert, wie das etwa an der Kunsthochschule in Braunschweig oder in Hamburg möglich ist, und viele sind heute nach Beendigung ihres Studiums als Filmmacher im Verein für diesen ehrenamtlich tätig.

Wir haben von 2003 bis 2008 Filmprogramme erstellt. Das erwies sich oft als sehr schwierig, da ein Großteil der von uns ausgewählten Filme nicht im Verleih war. Wir beschäftigten uns mit den Lebensläufen der Filmmacher und stellten fest, wie groß der Widerstand war, der ihnen durch Zensur und Entzug ökonomischer Unterstützung entgegenschlug – ganz zu schweigen von unseren eigenen Erfahrungen als gemeinnützigere und auf ehrenamtlicher Arbeit aufbauender Filmverein, der in ökonomisch schwierigen Zeiten seiner Vereinsgeschichte sich praktisch ausschließlich aus der großartigen, existenziell-finanziellen Belastung einiger weniger Mitglieder über so lange Zeit am Leben erhalten konnte. In unserem kapitalistischen Kulturkreis geschieht Zensur in unserem Bereich sehr unauffällig, insbesondere durch die ausbleibende staatliche Unterstützung wesentlicher Filme, Vorhaben und Institutionen.

In den Jahren 2007/2008 entwickelte sich eine ähnliche Krise, wie sie die 1. Generation miterlebte. Die Filmwerkstatt, die für die Mitglieder einen Schutzraum für künstlerische, filmische und menschliche Entwicklung bieten sollte, wurde zum Diskussionsraum ihrer Finanzierbarkeit. Der Gedanke kam auf, dass es eine Dachorganisation geben müsse, die dafür Sorge trägt, dass sich die Filmmacher nicht über finanzielle, sondern über künstlerische Problemstellungen austauschen können. Es kristallisierte sich heraus, dass eine gemeinsame Basis sich nicht ausschließlich über das gemeinsame künstlerische Medium des Analogfilmes schaffen lassen würde, sondern dass die weitere Fortexistenz der Institution sich nur über ein geistiges Fundament erreichen ließe.

Höhepunkt dieser Bemühungen war unser Kolloqui-

um 2008, das sich aus dem Kontext unserer Auseinandersetzung mit „Film und Bewusstsein“ entwickelte, also seine Ursprünge in der Praxis unserer eigenen Arbeit selbst fand.

„Das ‚Kolloquium für GEISTbewegenden Film‘, veranstaltet vom Filmverein Sector 16 e. V., führte die drei international bekannten und mit bedeutenden Preisen ausgezeichneten Film- und Medienkünstler Harald Bergmann, Elfi Mikesch und Ronald Steckel für zwei Tage nach Hannover. An diesen zwei Tagen sollte nicht primär die schädliche Wirkung der Mainstream-Medien angeprangert, sondern vielmehr konstruktive Aspekte für die Herstellung und Verbreitung geistig wertvoller Filme herausgearbeitet werden. Im Vorfeld zeigte das Kino im Künstlerhaus an drei Tagen eine Filmreihe mit Werken der Kolloquiumsgäste bzw. Produktionen, an denen sie maßgeblich beteiligt waren. Der erste Tag des Kolloquiums bestand aus drei Einzel-Vorlesungen im Kino im Künstlerhaus, die sich auf die eigene Arbeit der Künstler bzw. deren subjektive Sicht auf das Feld ‚Film und Bewusstsein‘ bezogen. Die drei Künstler haben sich nach Meinung des Filmvereins Sector 16, der schon lange in diesem Kontext arbeitet, um die Schöpfung einer wahrhaft GEISTigen – nicht mentalen – Kunst verdient gemacht. Am zweiten Tag wollten wir in der verdichteten Atmosphäre einer gemeinsamen Diskussion in der Literatur-Etage im Künstlerhaus Hannover unter Einbeziehung des Publikums Grundlagen für ein Konzept zur Unterstützung des aufbauenden, stärkenden und geistig inspirierenden Films herausarbeiten. Das Kolloquium bildete gleichzeitig den Abschluss der seit 2003 begonnenen Filmreihe ‚Film und Bewusstsein‘.“<sup>4</sup>

Auslöser zu diesem Kolloquium und der späteren Umbenennung des Vereines war vor allem ein Text des deutschen Malers und Autors Joseph Anton Schneiderfranken, der zwischen 1913 und 1936 unter seinem geistigen Namen Bô Yin Râ ein geistiges Lehrwerk veröffentlichte, zum Film.

Ronald Steckel kommentierte diesen Text folgendermaßen: „Das Desaster, das er vorausgesehen hat, ist ja in

den letzten 80 Jahren mit brutaler Wucht eingetreten (wenn man bedenkt: der Text stammt aus den 20er Jahren!): Völlige Deformation, Verzerrung und Realitätsferne menschlicher Phantasietätigkeit durch die geldgierigen Machenschaften der Filmindustrie und die Macht der elektronischen Medienwelt . . . also die ‚Seuche‘ hat den ‚Volkskörper‘ – wenn man diesen durch die Nazis kontaminierten Begriff verwenden will – bereits zerfressen, und es ist kein Innehalten abzusehen.

Und jetzt ist es ganz und gar Sache der Einzelnen, ob sie sich aus diesen unwirklichen Welten, von denen sie täglich berannt werden, befreien oder nicht befreien . . . Überhaupt scheint ja das wirklich Neue an unserer Situation zu sein, dass die Einzelnen mehr als je zuvor auf sich selber gestellt sind – keine Glaubensgemeinschaft, keine Ideologie steuert oder lenkt oder schützt die Bewegungen der Einzelseelen im Sinne einer wirklichen ‚Befreiung‘.

D. h. die Filmkunst, die zur Erhebung des Menschlichen hätte beitragen können, ist – im obigen Sinne – zu einem Hauptgegner des Menschen geworden und wird nicht einmal als solcher erkannt.“

Die Impulse des Kolloquiums führten 2010 zu der Umbenennung des Vereins. Wir haben die von Schneiderfranken in dem Text «KINO», KULTUR UND KUNST gewählte Formulierung „Organisation zur Umwandlung des Kinos“ als neuen Vereinsnamen übernommen. Gleichzeitig wurde in unserer Satzung verankert:

## **§ 2: Zweck und Aufgaben, sowie Ziel des Vereins:**

„Zweck des Vereines ist die Aufgabe, die in jedem Menschen verborgene geistige Quelle für das irdische Wohl nutzbar zu machen.

Im Mittelpunkt steht die Unterstützung, Förderung und Verbreitung geistig wertvoller Filme und anderer visueller Medien, die dem Menschen Hoffnung, Trost und Erhebung geben. Es gilt, Grundlagen für ein Konzept zur Unterstützung des geistig inspirierten Films zu schaffen, die auch tat-

sächlich in die Praxis umgesetzt werden können. Dazu soll eine organisierte, gewaltlose Form des Widerstandes geschaffen werden, die in deutlicher Form Druck auf die bestehende Kinoindustrie ausübt.

Ziel des Vereines ist die Mitformung eines kulturellen Klimas, realistische Produktionsbedingungen für zeitlose Filme zu schaffen, die die menschliche Empfindungsfähigkeit wecken, befreien und stärken.

Dieser Zweck wird verwirklicht durch Archivierung, Nachlasspflege und gegebenenfalls die Restaurierung von Filmen, langfristig durch die logistische und finanzielle Unterstützung zur Realisation neuer Produktionsvorhaben, sowie deren Vertriebshilfe.“<sup>5</sup>

Im Rahmen der Gentrifizierung sahen wir uns 2011 dazu gezwungen, den Vereins- und Werkstattort von unserer anfänglich 250 Quadratmeter großen Fabriketage in Hannover-Hainholz an einen Ort außerhalb der Stadt verlegen zu müssen. Nach ausgiebiger und langer Suche konnten wir in Ronnenberg, wenige Kilometer von der Stadtgrenze Hannovers, ein Bauernhaus von 1853 finden, das uns als neuer Ort reizvoll und geeignet erschien. Die Kündigung des Vermieters und das Szenarium, die schweren Maschinen abbauen, transportieren und wieder aufbauen zu müssen, kam anfänglich wie ein Schock, wurde aber zunehmend zum Segen.

Der Schwerpunkt der Arbeit verlagerte sich an dem neuen, dafür geeigneten Ort von der Ausbildung unserer Studenten hin zur Realisation kollektiver Projekte. 2012 entstand der Film „Geistzeit“. Im folgenden Jahr unterstützten wir den Filmemacher Harald Bergmann mit einer künstlerischen Analogfilmarbeit für seinen Film „Der Schmetterlingsjäger“. In einer Zusammenarbeit des Berliner nootheaters und der Organisation zur Umwandlung des Kinos konnte 2010–2015 der Jacob Böhme gewidmete Film „Morgenröte im Aufgang“ realisiert werden, der am 15. Mai 2015 im Gerhart-Hauptmann-Theater in Görlitz seine Welturaufführung erlebte. Gleichzeitig kam es zunehmend zu einer Entspannung der fi-

nanziellen Situation. Einnahmen aus dem Böhme-Film kamen dem Verein zugute, so dass wir das 25-jährige Jubiläum aus eigener Kraft finanzieren konnten und seit unserer Namensänderung keine staatlichen Förderungen mehr beantragt haben.

Im Rahmen unseres 25-jährigen Jubiläums veröffentlichten wir 2017 das Buch „Texte zum Geistigen im Film“, das vor allem unseren Studenten gewidmet sein sollte. Zu gleicher Zeit realisierten wir ein ausgedehntes Veranstaltungsprogramm mit den deutschen Mystikern Meister Eckhart, Johannes Tauler und Jacob Böhme gewidmeten Hörstücken von Ronald Steckel, welche die „Magie des Wortes“ zum Klingen brachten.

Für die 20er Jahre dieses neuen Jahrhunderts widmet sich der Verein nach dem Film zu Jacob Böhme nun dem Maler und Autor Joseph Schneiderfranken und stellt sich in den Dienst der Realisation dieses Vorhabens. Unsere Recherchearbeit zu diesem Projekt dokumentieren und teilen wir seit Februar 2020 in der periodischen Schrift „Magische Blätter“, die wir als Fundament für dieses Vorhaben sehen und die dem gemeinsamen, transpersonalen Schaffungsprozess dienlich sein soll. Für den späteren praktischen Prozess steht keine unmittelbare Ergebniserwartung im Raum, sondern viel mehr das als ein großes Privileg empfundene Gefühl des Glücks, mit diesen geistigen Stoffen arbeiten und an filmischen Lösungen menschlich und künstlerisch wachsen zu dürfen. Wie der Verein einst als Werkstatt zur Findung für die Bilder des Jacob-Böhme-Films diente, soll er zukünftig zu einer Werkstatt für bewegte „Bô Yin Râ-Bilder“ werden. Der Verein „Organisation zur Umwandlung des Kinos“ sieht sich als Ort der Begegnung und des Austausches – und als Bildungs- und Produktionsstätte für dieses Projekt.

Am 2. Mai 2022, an einem Montag, wird der Verein sein 30-jähriges Bestehen feiern. Wir laden alle Leserinnen und Leser der Magischen Blätter, die sich tiefer an diesem filmischen Prozess beteiligen wollen, zu diesem Tag und in diesem Rahmen herzlich ein, dieses Fest mit uns gemeinsam zu begehen.

## Der historische Jakob-Böhme-Bund und der Jacob-Böhme-Bund der Gegenwart (9)

von Organisation zur Umwandlung des Kinos

Wir wollen in diesem Text zum Jakob-Böhme-Bund das Augenmerk auf den Film als Kunstform richten.

Unseres Wissens waren in der Görlitzer Künstlervereinigung keine Filmregisseure oder Filmproduzenten vertreten; die filmischen Zeugnisse von Hans Poelzig und Gustav Meyrink, die sich in ihrer Arbeit – während der Zeit des Bundes – beide auf das Medium Film konzentrierten, verraten jedoch die Bedeutung und Faszination, die das Medium auf den Bund ausgeübt haben muss.

Die Offenheit der Mitglieder für den künstlerischen Aspekt des neuen Mediums spiegelt sich auch in einer Bemerkung Frau Neumann-Hegenberg von Lynckers, die 1956 auf einem Vortrag über ihren Mann, den Mitbegründer des Jakob-Böhme-Bundes sagte: „Neumann-Hegenberg war universal begabt, wie jener; er hatte das ‚Gesetz in sich‘. Poelzig hätte z. B. noch gern einen Architekten aus ihm gemacht, ebensogut hätte er Musiker sein können, zeitweise wäre er mit Begeisterung Schauspieler gewesen. Jede schöpferische Tätigkeit schien ihm Notwendigkeit und Pflicht.“<sup>1</sup>

Während die filmbaulichen Arbeiten, an denen Hans Poelzig beteiligt war, uns weitgehend noch auf Zelluloid erhalten sind bzw. in den letzten Jahren wiedergefunden wurden, scheint das gesamte filmische Schaffen des Drehbuchautors Gustav Meyrink, das in zahlreichen Zeitungs-Rezensionen belegt ist, im 2. Weltkrieg in den Archiven verbrannt zu sein; lediglich eine bedeutende Anzahl von Drehbüchern ist erhalten geblieben. Die Arbeiten und Bauten von Hans Poelzig in „Der Golem“ aus dem Jahr 1920 sind in die Filmgeschichte eingegangen; spätere Filmarbeiten, an denen er maßgeblich beteiligt war, können nach langer und aufwändiger Restaurati-on zunehmend der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Wir haben dieses Kapitel in Heft 6 /2020 „Architektur und Film im Jakob-Böhme-Bund“ ausführlich beleuchtet.

In den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts war die Filmkunst eine noch junge Kunst. Die Erlebnisse im Kinosaal waren neu und aufregend; es gab eine hohe Sensibilität für das neue Medium. Und es gab, wie aus J. A. Schneiderfrankens Text „Kino, Kultur und Kunst“ hervorgeht, bereits die ersten Überlegungen zu einer „Umwandlung des Kinos“, denn die potentielle Macht, die der Film auf die Seelen der Menschen ausüben konnte, war offensichtlich. Man muss sich vor Augen halten, dass die Zuschauer noch fluchtartig das Kino verließen, als 1895 die Gebrüder Lumière in der ersten öffentlichen Filmvorführung der Geschichte die Ankunft eines Zuges im Bahnhof zeigten.

Die Texte zum Film, die sich aus der Frühzeit des Kinos finden lassen, leben oftmals von einer grundlegenden Frische der Betrachtung des neuen Mediums, wie z. B. der euphorisch-prophetische Text des französischen Dichters *Saint-Pol-Roux* aus dem Jahre 1925, der mit „Beginn“ betitelt ist:

„Das Kino (was man Kino nennt), das erst am Anfang steht, wird bis zum Ende seiner Entwicklung das unerhörteste Fundstück der Welt werden, in dem Sinn, daß es vor der Menschheit eine Über-Menschheit errichten wird, so wie im Angesicht der Schöpfung eine Über-Schöpfung. Dieses zukünftige Kino wird die Natur um seine Naturen vermehren.

Das zukünftige Kino wird die herkömmliche Zahl der Wesen um seine Wesen erhöhen.

Das zukünftige Kino wird keine Leinwand haben, denn seine Königreiche bilden das Reich der ganzen Welt.

Das zukünftige Kino wird lebendig sein, denn seine Formen unterstehen außerordentlichen Kräften, die man Tag für Tag neu entdeckt.

Das zukünftige Kino wird nicht mehr „Sonne darüber“, sondern „Sonne darin“ sein. Es wird durch die Welt gehen wie ihr und ich.

Das zukünftige Kino wird Gemälde und Skulptur in

einem sein. Gemeinsam mit diesen Körpern werden damit die Ideen machtvoll in Erscheinung treten.

Mittels dieser doppelten, dreifachen, hundertfachen Phantasiebilder wird der Mensch nicht mehr sterben. Diese Wesen werden unser Hinabsteigen und unsere Wiederauferstehung sein. Das zukünftige Kino ist die Unsterblichkeit.“<sup>2</sup>

Kritischer – und ebenfalls prophetisch – äußert sich der dänische Schriftsteller Johannes Anker-Larsen in seinem Text *Kultur und Religion*:

„Wir leben in einem Zeitalter der Ablenkung und Zerstreuung. Jede neue Zerstreuung ist wie eine Schaufel Sand, die in die Tiefe des Gedankenlebens geworfen wird. Und der Mensch freut sich auch noch darüber – nicht vermutend, daß er sich über seinen eigenen Untergang freut. Das menschliche Gehirn wird zu einem Wirrwarr von Bildern, die sich bewegen wie die Bilder in einem Film. Es ist unmöglich, sie zum Stillstand zu bringen, um Zeit zu bekommen, darüber nachzudenken. Es ist ein Hetzen von Augenblick zu Augenblick, dadurch gibt es keine Ewigkeit mehr. Dieselbe Hetze beherrscht alle menschlichen Angelegenheiten. Und was mit der Religion geschah, passiert auch mit der Kunst. Der Film ist ein Musterbeispiel unserer Tage.

Er ist die mechanische Veränderung der Augenblicke in der Schauspielkunst. Die ganze Gegenwart ist nichts anderes als eine ruhelose Hetze von einem Augenblick zum anderen, zum folgenden und so weiter – bis es keinen folgenden mehr gibt, auf daß im Menschen keine Ewigkeit übrig bleibe.“<sup>3</sup>

Franz Kluxen, ein legendärer Kunstsammler seiner Zeit aus Münster mit Verbindung zum Bund, schreibt 1927:

„Die ‚demoralisierende‘ Wirkung der Lichtspielhäuser scheint uns nicht größer als normal zu sein. Sicher ist sie nicht durch die Natur der Kinematographie bewirkt.“<sup>4</sup>

Zugleich mit der Erfindung des Films zeigten sich seine beiden beherrschenden Tendenzen: die Dokumentation und die Unterhaltung. Erst um 1920, als sich diese beiden

Strömungen – vor allem der Spielfilm – im Lichtspieltheater etabliert hatte, entwickelten Bildende Künstler ein drittes Genre, den „absoluten Film“, der in unserer akademischen Ausbildung an der Kunsthochschule immer als bedeutender Ausgangspunkt galt und seitdem unter zahllosen begrifflichen Doppelgängern wie etwa „unabhängiger Film“ oder „Experimentalfilm“ immer wieder auftaucht.

Es gab zwei künstlerische Institutionen, die schon von der personellen Überschneidung einzelner Mitglieder mit dem Jakob-Böhme-Bund darauf schließen lassen, dass zwischen diesen drei Künstlervereinigungen reger Austausch und eine enge Zusammenarbeit bestand: der „Arbeitsrat für Kunst“ und die „Novembergruppe“. Es war die Novembergruppe, die ein Jahr nach der Auflösung des Jakob-Böhme-Bundes Filmgeschichte schrieb: „Am Sonntag, den 3. Mai 1925, veranstaltete die Novembergruppe mit Unterstützung der Universum AG (UFA) eine Matinee mit dem Titel ‚Der absolute Film‘. Das Programm umfasste sechs Bewegtbild-Projekte deutscher und französischer Avantgarde-Künstler: Ludwig Hirschfeld-Macks dreiteilige ‚Farbersonatine‘ aus seinen Reflektorischen Farbspielen, die abstrakten Animationsfilme ‚Film ist Rhythmus‘ von Hans Richter, die ‚Symphonie Diagonale‘ von Viking Eggeling und ‚Opus II, III und IV‘ von Walter Ruttmann; dazu die französischen Beiträge ‚Images mobiles – Ballet mécanique‘ von Fernand Léger und Dudley Murphy, sowie ‚Entr'acte‘ von Francis Picabia und René Clair. Das UFA-Filmtheater auf dem Berliner Kurfürstendamm mit seinen 900 Sitzplätzen war ausverkauft, was dazu führte, dass die Veranstaltung eine Woche später wiederholt wurde. Eine dritte Vorführung fand auf Einladung der Kestner-Gesellschaft am 22. Mai 1925 in Hannover statt.

Diese Matinee gilt als die erste öffentliche Vorführung des ‚abstrakten Films‘ in Deutschland und zugleich als Höhepunkt der Experimente zum absoluten Film. Rudolf Kurtz charakterisierte den absoluten Film in seinem 1926 erschienenen Buch ‚Expressionismus im Film‘ wie folgt: ‚Geschichte,

Handlung, Ereignis kommen im absoluten Film so wenig vor wie der konventionelle Mensch überhaupt. Mit der grundsätzlichen Ausschaltung der Natur ist alles ausgestoßen, was an die geschichtliche Welt überhaupt erinnert. Die elementaren geometrischen Formen treten in Beziehung zueinander und in dieser Komposition entfalten sich die Dramen des Geistigen.<sup>6</sup>

Viking Eggeling, Hans Richter und Walter Ruttmann gehörten zu den wichtigsten Vertretern dieser neuen Kunstform in Deutschland; alle drei waren auch Mitglieder der ‚Novembergruppe‘. Sie versuchten, die konstruktiven Elemente aus Musik und Malerei unter dem Primat von Bewegung und Zeitverlauf im Medium des Films zu vereinen: Der absolute Film sollte ‚Musik für das Auge‘ (Eggeling), ‚Malerei mit Zeit‘ (Ruttmann) oder ‚optischer Rhythmus‘ (Richter) sein. In ihren Werken verzichteten sie bewusst auf die erzählerischen Strukturen des von Literatur und Fotografie geprägten Handlungsfilms und stellten stattdessen die rein visuelle Wirkung der rhythmisierten Bewegung von abstrakten Formen und Farben in den Vordergrund.<sup>65</sup>

Viking Eggeling, Hans Richter und Walter Ruttmann galten in unserer Filmklasse an der Akademie als die ersten Pioniere der Filmkunst.

Bald nach der Jahrtausendwende – noch vor den ersten Überlegungen zu einem Jacob-Böhme-Film – begannen wir, angeregt durch die Begegnung mit dem Lehrwerk *Bô Yin Râs*, über einen möglichen filmkünstlerischen Zugang zum *Hortus Conclusus* nachzudenken. Es erschien uns in diesem Zusammenhang notwendig, ein klares Bewusstsein der für diese Arbeit wesentlichen menschlichen Fähigkeiten zu entwickeln. Wir alle wissen, was Vorstellungskraft und Empfindungsfähigkeit bedeuten, wenn auch der Grad der Stärke dieser Kraft und dieser Fähigkeit bei jedem Menschen sehr unterschiedlich ausgeprägt ist. Für jeden, der über ein geschultes Denken und über ein lebendiges Gemüt verfügt, ist es nicht all zu schwer, sich irgendetwas vorzustellen und diese Vorstellung mit einem

Empfinden zu erfüllen. Ob wir uns ein Bild, eine Szenerie oder eine Szene vorstellen und diese Vorstellung in ein glückhaftes, schmerzhaftes oder indifferentes Empfinden übertragen, ob unsere Vorstellungskraft uns Klänge vorzaubert und uns freudvoll, friedvoll, leidvoll, schmerzvoll durchschauern lässt – immer übertragen wir Gewohntes und Gekanntes in unsere Vorstellungen und in unser Empfindungsleben und übertragen etwas aus dem Willen in das Gemüt. In unserer alltäglichen Vorstellungskraft und Empfindungsfähigkeit gehen wir immer von physisch bedingten Gegebenheiten aus. Wenn wir Vorstellungskraft und Empfindungsfähigkeit üben, so geht der Weg nicht vom Willen zum Gemüt, sondern von und aus der ewigen Stille in jene leuchtende lebendige Kraft, die, wie Bô Yin Râ so wundervoll sagt, „in dir und mir und allen, sich selber zum Bilde schafft“.

Bei unseren ersten Versuchen, uns dem Lehrwerk und seinen „Erzählungen“ zu nähern, diente der Text „Osternacht“ aus „Das Buch der Königlichen Kunst“ als Vorlage:

### **Im Wald am Fuße des Gebirges. Außen/Tag (Morgendämmerung)**

Ein tiefer, totaler Blick in die Berge, abgesehen von einigen Waldgebieten.

Zwischen den Bäumen sieht man Gestalten aufleuchten, mehrmals sieht man zwischen gewundenen Stämmen einen weißen Fleck aufblinken und wieder verschwinden. *Kamera sehr entfernt.*

Dann treten sie heraus.

Erst einer, dann zwei, bis es vier sind.

Sie tragen etwas.

Es scheint eine schwere, kostbare Last zu sein ...

Alle vier sind in Weiß gehüllt.

Nun sieht man deutlich, dass sie einen Menschen oder Leichnam tragen, der wie sie selbst mit weißem Gewand gekleidet ist. Sie tragen ihn auf einem Tuch, das über die Schultern der Träger gespannt ist. Die beiden vorderen Träger halten

mit beiden Händen das zusammengedrehte Tuch, die beiden hinteren fassen ihn um den Rücken und unter den Armen.

*Analog zu den Totalen und der ruhigen Beobachterperspektive sieht man extreme Nahaufnahmen der Einstellung. Dabei wird auf den Leichnam die Kamera gelegt, sie filmt die Vorangehenden von hinten, sowie die hinten Tragenden von gleicher Position.*

*Dadurch müsste die Beschwerlichkeit des Tragens erhalten bleiben, jedoch das Gehen abgemildert und abgefedert werden. Zur deutlichen Beruhigung sind die Nahaufnahmen in deutlicher Zeitlupe (64 Bilder/ s) gedreht, während die Totalen nur untergründig schneller gedreht sind (32 Bilder/ s).*

*Weißer Gewänder im Vordergrund flattern vor der Bergkulisse, lassen sie erscheinen und verschwinden. Eine kurze Handbewegung des Schweißabwischens, ebenso eine kurze Sequenz, in der die Kamera von unten sieht, wie die Männer den Leichnam über sie hinweg tragen usw.*

*Zurück in die Totale. Aus den Totalen entsteht ein genaueres Bild der Situation als bei den extremen Nahaufnahmen:*

Der Kopf des Leichnams scheint zwischen ihren Schultern gestützt zu sein. Es ist ein schweres Gehen. Nur langsam kommen sie voran. Man sieht sie lange Zeit gehen, bis sie Rast halten, ohne die Lage des Toten zu verändern. Dabei kundschafte sie die Gegend aus. In der Weise, wie sie den Toten tragen, sieht man, wie sehr sie ihn geliebt haben, als er noch am Leben war! (Das soll vermittelt werden. Ansonsten soll die Szene durch die naturgemäße Schwierigkeit des Vorhabens leben.)

Sie gehen weiter, bis man sie als weiße Schemen kaum noch in der Kulisse im Gebirge vermutet, bis sie tatsächlich hinter einem Felsen verschwinden.

Es ist, als ob der Weg niemals beschritten wurde. (Die Totale sollte auf 120-Meter-Rolle gedreht werden. Nahaufnahmen nicht unbedingt.)

Eine dieser Drehbuchskizzen ging in unseren Film „Geistzeit“ (2012) ein. Die folgende Szene, die wir in diesem Film realisierten, entstand in Anlehnung an den Prolog des Kapitels „Die Lehre“ in „Das Buch der Königlichen Kunst“:

### Am Gebirgsbach. Außen/Tag (Dämmerung)

Ein Junge spielt im klaren Wasser eines Flusses mit bunten Steinen. Sein Spiel ist ein *Wählen und Verwerfen*.

Steine, die am Ufer zu Bergen aufgetürmt sind und trocknen, verlieren an Reiz, während die feuchten Steine im See sein Interesse wecken.

Das Kind scheint irgendwann des Spielens müde, umdüstert streifen seine Augen über den Fluss-Sand. Zwischen den Kieselsteinen leuchtet etwas. Schnell wirft der Junge seine bunten Steine zur Seite, um dem Leuchten nachzugehen.

Dort findet er seinen ersten Edelstein.

In seinem Buch „Das Geheimnis“ von 1923 schildert Bô Yin Râ eine Begegnung zwischen Lehrer und Schüler. Um 2004, in der Frühzeit unserer Überlegungen zu diesem Werk, entstanden, angeregt durch die Dramaturgie der Erzählung, umfangreiche Drehbuchentwürfe.

2017, nach der Fertigstellung der *Morgenröte im Aufgang*, schrieben wir in einem gemeinsam mit dem nootheater erstellten Arbeitsbuch zum Film, dem wir den Arbeitstitel *Das Gespräch* gaben:

„Die Anregung und Idee zu diesem Film sind aus der Beschäftigung mit dem geistigen Lehrwerk Bô Yin Râs entstanden, das unter der Metapher *Hortus Conclusus* seit 1936 vorliegt. Wie die „Morgenröte im Aufgang“ eine Hommage an Jacob Böhme war, ist „Das Gespräch“ eine Hommage an Bô Yin Râ.

Es geht – wie bei der „Morgenröte“ – um den Versuch einer filmischen Annäherung an einen großen Geist und an seine Darstellung der heutzutage weitgehend unbekannt *Strukturen der geistigen Wirklichkeit*, deren Spuren in der Überlieferung nur in Bruchstücken aufzufinden sind.

Wie bei Jacob Böhme haben wir es mit einem sprachlich hochgespannten Kosmos und einem durchgehend hohen Ton zu tun. Die Sprache des Lehrwerks ist, wie Bô Yin Râ selbst sagt, geistig „aufgeladen“ mit Bedeutung und Emp-

findung. Und sie ist für das stille Lesen geschrieben – und für das innere Sprechen.

Die *Vokalisierung* dieser Texte ist ein Vorstoß in absolut unbekanntes Terrain. Es ist eine ähnlich schwierige und heikle Ausgangslage wie bei den Texten Jacob Böhmes.

Die *Kamera* sollte 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.

„In diesem Zusammenhang lohnt sich eine Bemerkung über Kamerafahrten, die nicht durch Darstellerbewegungen motiviert sind, in denen einem also der Raum, den man sonst im Film wegen des Schnitts nur häppchenweise zu sehen bekommt, auf einmal in ungeteilter Großartigkeit begegnet. Gelegentlich fühlt man sich gerade bei solch unmotivierten langsamen Kamera- und Kranbewegungen in einer mit Staunen wahrgenommenen Wirklichkeit, deren Erhabenheit ganz in die Nähe einer eigenen Traumvorstellung richtigen filmischen Erzählens kommt. Man bekommt dabei ein derart eindeutiges Gefühl für die Großartigkeit des Gezeigten, daß man sich wundert, warum es überhaupt etwas anderes im Kino gibt. Dieses Gefühl scheint aber nicht lange zu halten, denn Kinofilme greifen nach solchen Fahrten immer schnell auf das Stativ zurück, und das wohl nicht, weil Stativ-ve billiger sind als Kräne. Daß diese Fahrten etwas Tieferes bei uns Wahrnehmenden ansprechen, erkennt man an dem Bedürfnis vieler Regieanfänger, immer dann, wenn sie nicht weiter wissen, Schienen legen zu lassen, um auf ihnen in einer Fahrt den Anschluß an die tieferen Inspirationsmöglichkeiten der Filmkunst wiederzugewinnen.“<sup>6</sup>

Die künstlerische Geschichte des Görlitzer Jakob-Böhme-Bundes bekam erst zwischen 2015 und 2018 in unseren Betrachtungen zur filmischen Arbeit eine zunehmende Bedeutung.

Zuvor überlegten wir, ob wir nicht „Das Geheimnis“,

„Das Buch der königlichen Kunst“ oder „Das Buch der Gespräche“, die alle in der Zeit des Jakob-Böhme-Bundes veröffentlicht wurden, als Vorlage für einen Film verwenden sollten; wir kamen jedoch zunehmend zu der Erkenntnis, dass wir aus dem gesamten Lehrwerk schöpfen sollten. Unsere Stärke als Filmemacher liegt unseres Erachtens nicht darin, einen Bogen von vorgegebenen Aufnahmen abzuarbeiten und zu erfüllen, sondern es gibt gewisse Textsequenzen im Lehrwerk, die uns besonders ansprechen und für die wir glauben, mit unseren Mitteln entsprechende filmische Lösungen finden zu können. Diese uns ansprechenden Bild-Ideen sollten in einem ersten Schritt entwickelt, ausgearbeitet und umgesetzt werden, so dass sich eine Sammlung ergeben würde.

Wie wir 2020 davon ausgegangen sind, dass wir die Dokumente des Jakob-Böhme-Bundes für die *Magischen Blätter* nur aufzufinden hätten, ohne ihnen dabei einen eigenen Stempel aufzudrücken, so glauben wir auch, dass der Film schon „fertig“ im Lehrwerk und den hier vorgelegten Dokumenten eingelagert liegt – und man diesen „nur“ zu erfüllen braucht, ohne dass die Filmemacher dem Film eine betont individuelle Note geben oder den Inhalt des Films in irgend einer Form „brechen“ zu müssen glauben.

Selbst für die Tageszeit der Filmaufnahmen lassen sich im Lehrwerk genaue Hinweise finden: „Gehe mit mir hinaus in die Natur. Nicht in der lauten Mittagshelle, obwohl auch die Stunde, da ‚der große Pan schläft‘, voll der Geheimnisse ist, für den, der sie zu empfinden weiß, – – sondern am späten Abend, wenn alle Laute des Tages ruhen, oder am frühen Morgen vor Sonnenaufgang.“<sup>7</sup>

Die Filmemacher sollten sich bei unserem Vorhaben ganz in den Dienst des Werkes stellen und sich betont zurücknehmen, um die Essenz und das Wesentliche zu erspüren, um dem wirklichen Ausdruck des Jakob-Böhme-Bundes Lebendigkeit und Kraft zu verleihen. Es geht darum, sich „leer“ zu machen, sich als „Werkzeug“ zu bereiten, um anhand der Schriften in farbigen Formen und lebendiger Sprache künst-

lerisch Gültiges zu schaffen.

Es geht uns bei diesem Vorhaben nicht darum, darzustellen, wie der Jakob-Böhme-Bund wirklich war, sondern wie dieser sich gesehen wissen wollte:

„Genährt vom Kulturwillen ihrer Zeit, stellten alle diese großen Schaffenden das Ideal solchen Kulturwillens sichtbarlich und in höchster Vollendung in ihren Werken dar. Sie zeigten nicht, wie ihre Zeitgenossen wirklich waren, – denn wahrlich gab es zu ihrer Zeit auch des Niedrigen und Gemeinen gerade genug, – sondern wie sich ihre Zeitgenossen gesehen wissen wollten, durchdrungen von dem starken Willen zur steten Erhöhung ihrer eigenwüchsigen Kultur! Nicht ihr Fehlwertiges, nicht das, was erkannt war als ein zu Überwindendes, stellten sie dar, – sondern das Göttliche, dessen Spuren sie auch unter tierischer Hülle zu gewahren wussten.“<sup>8</sup>

Wir wollen nun den Blickpunkt vom Kunstbetrachter zum schöpferischen Wesen in das Produktive verlagern. Die in den *Magischen Blättern* vorgelegten Bilder und Bleistiftzeichnungen verwandeln sich zu Skizzen, Szenenbildern und Kullissen für den Film. Geschriebene Texte verwandeln sich zu gesprochenem Material, und dieses bildet eine Symbiose mit gefundenem, originärem Tonmaterial aus der Zeit des Jakob-Böhme-Bundes – nicht nur im Medium Sprache, sondern auch um die Medien Musik und Film erweitert.

Hier könnte die Kenntnis unseres Spezialgebietes – des Analogfilmes – der damaligen Zeit entsprechend hilfreich werden. Wie gelingt es uns, mit den Mitteln des Wortes und schwarz-weißer oder farbiger, bewegter Bildgestaltung das Besondere, Außergewöhnliche, man kann es wohl sogar das Einzigartige nennen, zu formen? Denn: ein „Leuchtender des Urlichts“ hat noch nie eine Künstlergruppe mitbegründet, und eine auch nur annähernd ähnliche künstlerische Konstellation wie der Jakob-Böhme-Bund wird sich innerhalb von sehr langen Zeiträumen der Zukunft nicht wieder ergeben.

J. A. Schneiderfranken schrieb 1920 in Görlitz in seinem Text „«Kino», Kultur und Kunst“:

„Man kommt in erster Linie, um bewegtes Leben auf der Leinwand zu sehen. Daß dieses bewegte Leben eminent bedeutend, belehrend, erheiternd, und in höchstem Grade interessant sein kann, ohne verderblich zu wirken, steht außer Frage. Aber die prächtigen Möglichkeiten des Filmbildes, das uns alle Wunder der Märchenwelt als Wirklichkeit schauen lassen, und die tiefste ursprüngliche Poesie vermitteln kann, werden niemals in einer andern, als der dem Berliner Nachtkaffeehaus angepaßten Weise ausgenützt werden, wenn sich nicht in ganz Deutschland eine achtunggebietende Anzahl von Männern und Frauen findet (die männliche und weibliche Jugend rechne ich hier in erster Linie dazu), die wenigstens unsern deutschen Filmgesellschaften einmal mit aller Deutlichkeit sagen, wie das deutsche Volk die an sich so wunderbare Erfindung des beweglichen Lichtbildes verwertet wissen will . . .“<sup>9</sup>

In der letzten Ausgabe der *Magischen Blätter* haben wir einen Aufruf veröffentlicht, der sich auf die Vokalisierung – das Sprechen oder laute Lesen – der Texte Bô Yin Râs bezieht. Wir wiederholen ihn an dieser Stelle:

„Als erste kreative Anregung zu unserem gemeinsamen schöpferischen Prozess möchten wir unsere Leser bitten, eine Passage aus den *Magischen Blättern* oder dem Lehrwerk Bô Yin Râs für uns über ein Mikrophon in möglichst guter Qualität einzusprechen. Es geht uns um Texte und Passagen, die den Leser oder die Leserin besonders beeindruckt und/oder tief ergriffen haben. Wir bitten, diese Versuche, wesentliche Texte „zum Klingen zu bringen“, als mp3 oder .wav/.aiff – auf CD oder als soundfile – an die Organisation zur Umwandlung des Kinos beim Verlag in Ronnenberg oder an das nootheater in Berlin zu schicken.“

Der Regisseur Ronald Steckel wird sich diesen Aufnahmen widmen und versuchen, ihre Qualität und „Gültigkeit“ zu prüfen. Hintergrund unseres Aufrufes ist, zusätzlich zu unseren filmischen Überlegungen, die geplante Realisierung des *Hortus Conclusus* in Form von Hörbüchern.



*Johannes Anker Larsen, Dänische Erstaussgabe von  
Der Stein der Weisen, Gyldendalske Boghandel, 1923*

## Friede und Glück

Auszug aus dem 54. Kapitel des Buches

„Der Stein der Weisen“ von Johannes Anker Larsen

Das erste halbe Jahr nach der Trennung waren sie schwermütig in ihrem Hause umhergegangen, jedes in seine Grübeleien versunken. Voller Dankbarkeit für die Ordnung, die sie erreicht hatte, bemühte sich Tine pflichtgetreu, alle sehnsüchtigen Träume zu bekämpfen. Wenn Dahls Bild in ihrer Phantasie auftauchte, ging sie zu ihren Kindern, die immer bereit waren, sie mit Beschlag zu belegen. Allmählich verschwand Dahl ganz in das Unwirkliche hinein. Sie verschloß allen Träumen die Tür. Aber damit schloß sie auch die Hälfte ihres Wesens aus. Das Leben wurde zukunftslos, und sie stellte sich darauf ein, bereits alt zu sein. Sie fing an, auf das Leben zurückzublicken. In ihrem Hause lebte der Mann, mit dem sie verheiratet gewesen war, und jetzt, wo sie selbst mit ihren Kämpfen fertig wurde, gewann sie Zeit, auch an die seinen zu denken, und dann war Platz für eine tiefe Dankbarkeit, weil er sie freigegeben hatte. Er verhielt sich still, sprach selten mit ihr; wenn es aber einmal geschah, immer höflich. Er benahm sich überhaupt tadellos, wie ein Fremder, den sie in Kost und Logis hatte. Sie bemerkte wohl, daß er im Laufe der Zeit immer fremder in seinem Wesen wurde. Hin und wieder verfiel sie in Gedanken, und wenn sie erwachte, wurde es ihr klar, daß sie darüber nachgegrübelt hatte, woran Peter wohl denken mochte.

Sie beobachtete oftmals seine Augen, wenn er in Gedanken vor sich hinstarrte. Er war gleichsam ein doppeltes Leben in ihnen, zuerst das, was sie kannte, und dann ein andres, in das sie nicht eindringen konnte und das Peters beunruhigendes Sondereigentum war. Sie verfiel auf den Gedanken, daß, wenn er studiert hätte, gewiß etwas Großes aus ihm geworden wäre.

Einmal kam er wirklich mit ein paar dicken Büchern nach Hause. „Wo hast du die Bücher her?“ fragte sie.

„Vom Pastor,“ sagte er, setzte sich hin und las.

Nach einiger Zeit ward es ihm zur Gewohnheit, abends in das Pfarrhaus zu gehen. „Worüber redet ihr, du und der Pastor?“ fragte Tine.

„Über alles, was einem so in den Sinn kommt,“ antwortete Peter. „Der Pfarrer sagt, es wäre Philosophie – aber das ist wohl nur ein scherzhafter Ausdruck.“

Peter las viel und sprach mit Pfarrer Barnes über das, was er gelesen hatte. Aber hinter all seinem Wissensdrang stand ein tief persönliches Erlebnis, und dadurch wurden alle die Kenntnisse, die er sich erwarb, in ihm lebendig und verliehen ihm ihr Gepräge. Wenn Tine ihn ansah, fühlte sie, daß sie in eine unbekannte Welt sah, die größer war als ihre eigene, und die rief ihre Sehnsucht wach. Aber er sah so aus, als sei darin kein Platz für sie. Über dieser Welt hatte Peter vergessen, daß er jemals verheiratet gewesen war. Daß sie gerade aus dem Verfall seiner Ehe aufgesproßt war, fiel ihr nicht ein. Er sah auch ihre Sehnsucht nicht, die unerwidert zu ihr selbst zurückkehrte und größer wurde. Deshalb war er sprachlos, als sie schließlich nicht mehr schweigen konnte und fast verzagt ihn fragte: „Machst du dir denn gar nichts mehr aus mir?“

Als er nicht gleich zu antworten vermochte, fragte sie weiter: „Willst du dich endgültig scheiden lassen, wenn die Trennungszeit vorbei ist?“

Noch am selben Nachmittag gingen sie zum Kandidaten und teilten ihm mit, sie hätten sich dahin geeinigt, die Trennung aufzuheben.

Der Kandidat trat an die Schatulle, schob etwas Klirrendes, das oben auf dem Schriftstück lag, beiseite, nahm dieses selbst heraus und verbrannte es.

„Damit ist die Trennung also aus der Welt geschafft,“ sagte er.

Darauf holte er aus der Schatulle das heraus, was auf dem Schriftstück gelegen hatte.

„Ich möchte euch gern ein Hochzeitsgeschenk machen,“ sagte er. „Da ich aber nicht weiß, was ihr euch wünscht,

so kauft euch bitte selbst etwas.“

Er übergab Peter das Geld. „Aber das hat doch keinen Sinn –“ begann Peter.

„Wenn ich es nun einmal will,“ unterbrach ihn der Kandidat, „so könnt ihr doch wohl nicht gut nein sagen.“

„Nein, natürlich nicht,“ sagte Peter und steckte das Geld in die Tasche.

Der Kandidat war sehr wortkarg, und sie wollten ja auch selber gern nach Hause. Peter stand auf.

„Dann bedanke ich mich auch für all die Mühe, die Sie gehabt haben, und für all die Hilfe, die Sie – – –“

„Bitte sehr,“ sagte der Kandidat vornehm und zurückhaltend.

Sie verabschiedeten sich. Der Kandidat verbeugte sich.

„Vielleicht mag er nicht, daß wir uns wieder verheiraten,“ sagte Tine, als sie hinausgekommen waren.

„Ich weiß nicht recht,“ sagte Peter. „Daß er uns zum Haus hinaus haben wollte, das ist klar; aber ich weiß nicht, ob er es tat, um sich in aller Ruhe über uns zu ärgern, oder um über uns zu lachen.“

Tine fand, dazu liege kein Grund vor, über sie zu lachen. Peter aber verstummte und verfiel in Gedanken. Er ging so lange in Gedanken, daß ihr eine eifersüchtige Angst vor all dem inneren Leben kam, das seine Aufmerksamkeit in Anspruch nahm. Schließlich sagte sie: „Du bereust doch nicht, daß er das Schriftstück verbrannt hat?“

„Nein,“ sagte Peter mit großem Nachdruck. „Dagegen,“ fügte er zögernd hinzu, „hätte ich das Schriftstück gern noch einmal gesehen, ehe es verbrannt wurde.“

„Warum?“

„Mir ist doch,“ sagte Peter, „als hätte der Kandidat seinerzeit davon gesprochen, daß es beim Rechtsanwalt aufbewahrt werden sollte. Das war also, geradeheraus gesagt, gelogen.“

„Die Hauptsache ist, daß es verbrannt ist,“ meinte Tine.

„Und das Geld, das er uns als Hochzeitsgeschenk ge-

geben hat,“ fuhr Peter fort, „ich konnte es ja nicht gut nachzählen, aber ich glaube, es ist ungefähr dieselbe Summe, die wir damals für das Schriftstück bezahlt haben. Warte einmal, ich habe es ja lose in die Tasche gesteckt.“

Er nahm es heraus und zählte es.

„Siehst du,“ rief er und zeigte ihr ein durchlochstes Zweikronenstück, „das ist mein eigenes Geld! Das Geld, das ich für die Trennung bezahlt habe! Dann ist das Ganze eine Lüge gewesen! Und das Schriftstück, das er so eilig verbrannte! Ich will Gift darauf nehmen, daß er das selbst geschrieben hat. Und du wirst sehen, wir sind überhaupt nicht getrennt gewesen.“

Sie sahen sich an und brachen in lautes Gelächter aus.

Peters Lachen war von kurzer Dauer. Er fühlte plötzlich, daß er ein Mann war.

„Es ist aber doch ein starkes Stück, Leute auf die Weise zum Narren zu halten,“ sagte er. „Wenn ich an den Tag zurückdenke, als ich ihm sein Hühnerhaus ausbesserte, so –“

Er drehte sich um und blickte in der Richtung nach dem Hause des Kandidaten zurück.

„Ich möchte ihn doch darauf aufmerksam machen, daß –“

„Du glaubst, wir sind wirklich nicht getrennt gewesen?“ fragte Tine.

„Nicht die Spur,“ sagte Peter verbittert. „Ich bin fest davon überzeugt.“

„Aber, weißt du was, Peter, ich finde es gerade schön, daß wir immer verheiratet gewesen sind. Für uns selbst und für die Kinder, Peter. Wir haben also nichts zu verheimlichen.“

Ihre tiefen Augen mit den langen, dunklen Wimpern strahlten ihn mit einer Freude an, die alles entschied. Ehe er es wußte, fühlte er, daß sie auch in ihm selbst vor Lachen gluckste.

„Ich glaube beinahe,“ sagte er, „so, wie wir hier lachen, so lacht nun der Fuchs zu Hause. Und wir alle drei lachen über uns beide.“

„Aber wenn wir nun selbst mitlachen,“ meinte Tine,

„dann ist die Sache ja nicht so ernst.“

„Doch,“ sagte Peter, „es ist eine sehr ernste Sache, Tine; und wir mögen getrennt gewesen sein oder nicht, wir wollen doch noch einmal Hochzeit feiern. Und dann soll der Pastor, der vermittelt hat, – ob das auch bloß Komödie gewesen ist, oder ob der Kandidat ihn auch angeführt hat? – dann sollen der Pastor und der Kandidat auch eingeladen werden. Denn ich will ihnen doch – in Scherz und im Ernst – beiden meinen Dank sagen.“

„Glaubst du, sie kommen?“ fragte Tine.

„Der Pastor und ich sind ja gute Freunde,“ sagte Peter mit einer Selbstverständlichkeit, die Tines Herz mit Stolz erfüllte, „und der Kandidat – der kommt gewiß, wenn auch bloß, um sich sein ‚Hochzeitsgeschenk‘ anzusehen. – Dort kommen Hans Olsen und Ellen vom Felde nach Hause. Ja, die beiden sind glücklich.“

„Aber nicht glücklicher als wir,“ sagte Tine.

„So glücklich, wie wir jetzt leben werden, ist doch keiner,“ sagte Peter und nahm ihren Arm.

Am nächsten Sonntag fand das Hochzeitsfest statt.

Beim Braten hielt Peter eine Rede auf den Pastor und den Kandidaten. Tine hörte zu und dachte voller Stolz, daß, bis auf den bäuerlichen Dialekt, keiner von den beiden andern eine wahrere, ernsthaftere und spaßigere Rede hätte halten können.

Und welch eine Freude, zu sehen, wie die drei Männer nachher beim Kaffee miteinander plauderten, als seien sie alte Kameraden.

*Der Stein der Weisen, Seite 380 - 385, Grethlein & Co, Leipzig, Zürich, 1924*

\*

## **Nachlese**

### **Vom Jenseits**

von Bô Yin Râ

Was jemals auf der Erde für die Materialisation eines Verstorbenen gehalten wurde sowie jede p h y s i s c h e Materialisation, die einem solchen etwa zugeschrieben werden könnte, war nichts anderes als das Werk von Wesen, die in dem euch noch unbekanntem, weil u n s i c h t b a r e n Teil der p h y s i s c h e n Erscheinungswelt leben, hervorgebracht durch die dem Menschen unbekanntem Kräfte, über die diese Wesen der unsichtbaren, physischen Welt verfügen.

Du hast keinerlei Grund, dir solche Erscheinungen zu wünschen, denn es gehört schon sehr hohe Kritikfähigkeit in derlei Dingen dazu, eine echte Erscheinung zu unterscheiden von einer bloßen Halluzination oder Einbildung, und es ist gewiß kein erstrebenswertes Erlebnis, einen „Geist“ zu sehen, von dem man nicht weiß, ob man ihn nicht selbst geschaffen hat.

„Jeder durchgeföhlte Gedanke, jedes euch ganz durchdringende Gefühl wird auf der anderen Seite vernommen wie hier das gesprochene Wort, und ebenso vernehmt auch ihr, wenn ihr in der Stille und feinföhlig genug dazu seid, die Äußerungen derer, die auf der geistigen Seite der Welt leben als l e i s e Gedanken und wie von außen in euch e i n d r i n g e n d e Geföhle, die bei einiger Übung ganz sicher von eigenen Gedanken und Geföhlen zu unterscheiden sind.“ ( Buch vom Jenseits, Seite 61 )

Wir müssen lernen zu lauschen, zu lauschen auf das, was im Bereich unserer Seele vorgeht, aber nicht mit krampfhaftem Erzwingen-Wollen, sondern mit ruhiger, v e r t r a u e n d e r H i n g a b e . Nicht gleich wird es gelingen. Ist es aber auch gelungen, so bilde man sich ja nicht ein, daß jetzt sofort die „Geisterstimmen“ zu sprechen beginnen würden. In allem, was den Weg betrifft, schreibe man die Worte: G e -

duld, Beharrlichkeit und Vertrauen auf die Tafel seines Bewußtseins. Oft wird es scheinen, als könnten wir keine Erfolge erzwingen und oft wird das daran liegen, daß wir uns zuviel, nicht aber, dass wir uns zu wenig Mühe gegeben haben! Auch das richtige Maß von Kräfteinteilung anzuwenden, gehört zum wirksamen Schreiten auf dem Weg unseres Lebens.

Wir sollen dem Tod ruhig ins Auge sehen. Weder ihn fürchten noch herbeisehnen! Ihn zu fürchten, hat keinen Sinn, weil wir ihm in unserem Körperdasein unrettbar verfallen sind. Mit dem ungestümen Herbeisehnen aber stumpfen wir uns die Möglichkeit ab, jeden Augenblick unseres Daseins so zu nützen, daß er nicht nur unserem diesseitigen, sondern auch unserem jenseitigen Leben zugute kommt. Und tatsächlich wird jeder gutgenützte Augenblick dieses Lebens für das jenseitige von Wichtigkeit sein. Noch im höheren Alter können wir eine geistige Erkenntnis gewinnen, deren wir in unserem ganzen bisherigen Leben nicht teilhaftig geworden sind. Es ist daher unsere Pflicht, den physischen Körper mit allen Kräften solange zu erhalten, bis weisere Einsicht, als wir sie besitzen können, ihn von uns nimmt.

Der Satz „jeder lebt in seiner eigenen Welt“ gilt nicht nur für das Diesseits, sondern auch für das Jenseits. Unzählige geistige Welten gibt es und alle liegen einander durchdringend am gleichen Ort. Die Einstellung des Ich ist es, dort wie hier, die den Rangunterschied schafft. In Heiterkeit und Zuversicht bereit sein, das andere Ufer des Daseins für die Dauer und ohne die Möglichkeit einer Rückkehr zu betreten, ist der geforderte Zustand des Gemütes, der unerläßliche Bedingung ist, wollen wir den Gefahren entgehen, die uns am anderen Ufer drohen. Die Strandreiche sind die Welten derer, die als Geist ins Geistige gerieten, ohne vollbewußt sich zu den schöpferischen Höhen des Geistes erheben zu können. Es sind Erfüllungswelten für im Irdischen verhaftete Wünsche und Bestrebungen, mögen diese auch mit großer Glaubenskraft erfüllt sein. Gerade die Gemeinsamkeit

und die Heftigkeit solcher Bestrebungen verbürgen die Existenz und eine längere, wenn auch keineswegs ewige Dauer dieser Strandreiche, die wir uns mit unserer physischen Erscheinungswelt im magischen Kontakt verbunden denken müssen; eine Verbindung, die nicht rein geistiger Art ist, sondern der noch etwas vom Physischen anhaftet, da sie durch mentale Kräfte bewirkt wird. Eine Art von Fanatismus finden wir hier – er beherrscht sowohl das Erkennen wie das Wollen der Beteiligten – in mannigfachen Abstufungen in religiösen, politischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Kreisen.

Zwar strecken sich ihm helfende Hände höherer Wesen entgegen; er vermag aber nicht, sie zu ergreifen!

So pflanzt sich dieser freudlose und trotz der krampfhaften Anstrengung, mit der er aufrecht gehalten wird, doch fruchtlose Zustand innerhalb der niederen Gebiete unserer Erde ins Geistige fort und wirkt von dort aus wieder zu uns zurück: darum sterben religiöse Unduldsamkeit, nationaler Hader, Vorurteile und viele von Geschlecht zu Geschlecht sich fortschleppende Überzeugungen und sonstige gedankliche Hemmungen nicht aus. Alles, was hier auf der euch bekannten Erde ernstlich geglaubt oder gewollt wird, hat im Geistigen seine Welt! Durch Wechselwirkung erhält eins das andere. Als Träger dieser Wechselwirkung erkennen wir jene lemurenhafte Wesen, die keineswegs stets eines ausgesprochenen „Mediums“ bedürfen, sie kennen auch andere Wege! Was unser geistiges Fortkommen erschwert, Mißtrauen an der eigenen Kraft, Zweifelsucht, Schwäche des Glaubens und Vertrauens, quälende Wahnvorstellungen, Hysterie, Selbstmordgedanken, endlich dauerndes Abweichen vom bereits beschrittenen rechten Pfad. Alles dies ist auf die unermüdlige Tätigkeit dieser unheimlichen Wesen zurückzuführen!

Wir sind Menschen der Erde und sollen uns als solche fühlen. Wir müssen uns betätigen mit allen unseren Fähigkeiten. Wir sollen die Erde lieben und willig, wenn auch mit Beherrschung unseres „Ich“ genießen, was sie uns im Ir-

dischen schenkt! Aber wir sollen auch imstande sein, nicht nur etwa die sinnlichen Freuden, sondern auch die unseres Berufes, künstlerische Erhebungen, das Leben in der Familie und alle jene zahlreichen Dinge, an denen unser Herz bewußt und unbewußt hängt, jederzeit willig entbehren zu können!

Dieses Können ist nicht so leicht zu erlangen, denn ist es mit Abneigung gegen das irdische Leben verbunden, so ist es Schwäche und kein Können! Können ist Stärke, und in diesem starken Entbehren-Können liegt die Kunst des Sterbens!

Im Tode werden uns nicht nur die Leiden, sondern auch die Freuden der Erde rettungslos genommen. Der Geist wird dadurch reif für ein höheres Leben, in welchem die irdischen Dinge nichts mehr gelten, wenigstens nicht in ihren diesseitigen Formen.

Wen die Dinge des physischen Erdenlebens so festzuhalten vermögen, daß er ihrer nicht entraten zu können meint, der wird schwerlich die Kunst des rechten Sterbens lernen. Richtig und froh zu leben, versteht aber erst der Mensch, der den Zustand der Bereitschaft zu sterben täglich und stündlich willkürlich in sich zu erzeugen vermag, frei von Angst und jeder Traurigkeit!

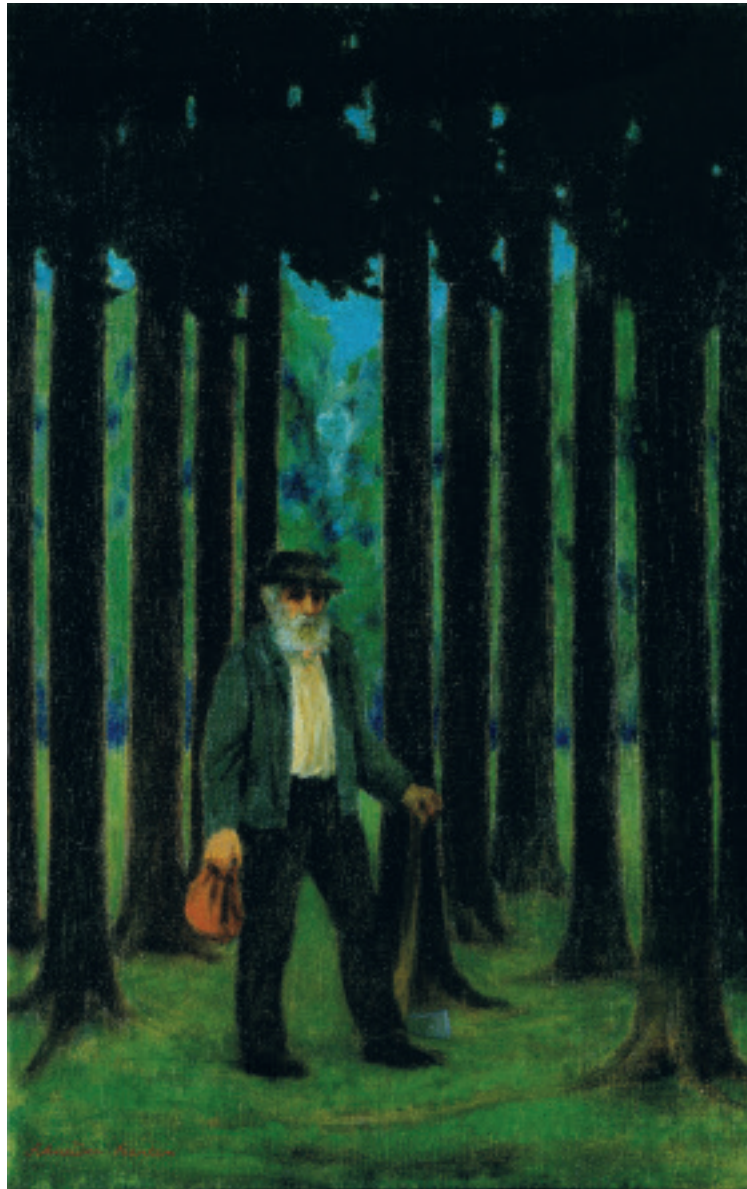
Jeder einzelne Mensch ist eine einmalige und einzigartige Emanation des Urwillens, des ungeformten, ewigen Meeres der Gottheit, in sich selbst dazu bestimmt, zur individuellen Formvollendung zu gelangen.

Die Lehre von der Reinkarnation entspricht also keineswegs dem normalen Geschehen, so wenig wie die Selbstentlebung oder der Tod im frühen Kindesalter als das Naturgegebene anzusehen ist.

*Aus dem Nachlass des Dirigenten und Komponisten Felix Weingartner*

\*

**Nachlese**  
Unveröffentlichte Malereien



*Joseph Schneiderfranken, Holzfäller im Walde, 1896, Öl auf Leinwand*



*Joseph Schneiderfranken, Blick nach Sonvico, Öl auf Leinwand*



*Joseph Schneiderfranken, Schwarzwaldlandschaft (1), Öl auf Leinwand*



*Joseph Schneiderfranken, Kirschgarten, Öl auf Leinwand*



*Joseph Schneiderfranken, Gelbe Margeriten, Öl auf Leinwand*



*Joseph Schneiderfranken, Hortensie, Öl auf Leinwand*



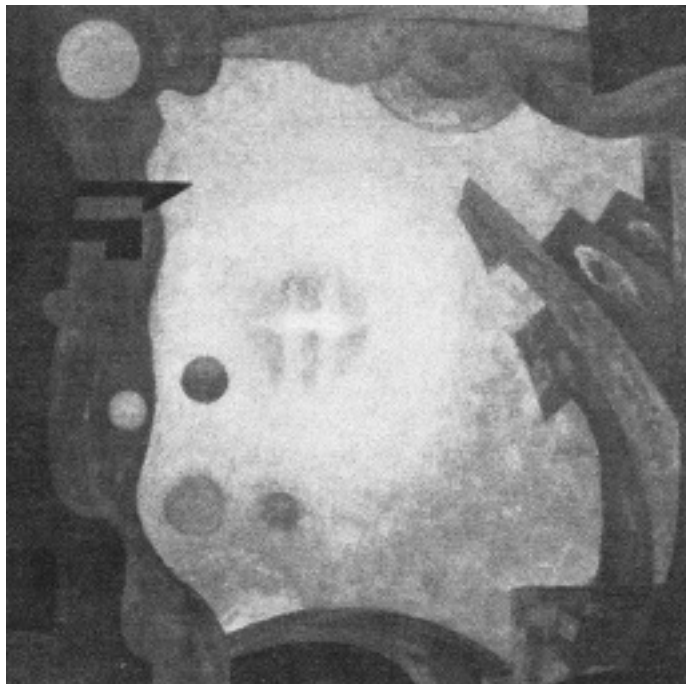
*Joseph Schneiderfranken, Rote Tulpen, Öl auf Leinwand*

## Österliches Geschehen

von Hermann Scheffler

Wer das „urtiefe Geheimnis aller Geheimnisse“ durch die Lehre des Leuchtenden im Urlicht, Bô Yin Râ, in sich zu entdecken vermochte, kann nicht verstehen, daß die Menschen so viel Interesse zeigen, hinter die Geheimnisse des Weltalls zu kommen, dabei aber nach wie vor sich selber ein Geheimnis bleiben. Und das wäre wohl nötiger, besonders in der gegenwärtig so ernsten Zeit, als vor allem das Geheimnis „Mensch“ zu ergründen, einer Menschheit wegen, die das Göttliche zu offenbaren bestrebt ist und durch Erkenntnis ihres wahren Seins, dem mitgebrachten Erbe aus dem Reich des Geistes, der Urseinsliebe, von Habsucht, Herrschsucht, Haß und Feindschaft frei zu werden trachtet und nicht von Frieden redet, sondern ihn als Selbstverständlichkeit besitzt! Erst dann die Erdtrabanten, Kernforschung, Stratosphärenflüge zum Wohl der ganzen Menschheit! Denn bei aller Achtung vor den Ergebnissen der Wissenschaft und Technik, der Grund des Erdenleidens: – die Unkenntnis von des Menschen wahren Sein und Wesen – ist dadurch nicht beseitigt worden. Nein! – Hier kann nur das Geheimnisvolle, das Seelische des Menschen aufgerufen werden, um ein Werk zu vollbringen, das der Erde ein anderes Antlitz schafft, und damit steht man vor der harten Tatsache, daß nur eine Wandlung von außen nach innen, von geistlichen Denken und Streben zum seelischen Erfühlenkönnen die Voraussetzung für das Gelingen dieses magnum opus ist! Es ist das Schwerste, was dabei in Frage kommt, denn es geht auch über ein „Golgatha“! Das „Stirb und Werde“ bleibt keinem erspart, der zum wahren Leben erwachen will! – Nach langem Ringen wird dann des „Menschentieres“ Vorherrschaft und Strebensrichtung überwunden, was den Geistesfunken in der Seele zum Erglühen bringt. Das Ewig wird seiner selbst als Licht bewußt, das auch den Alltag mit erhellt. Und das durch hohe

Hilfe aus des Geistes lichtem Reich! – Wer diesen Sinn des Daseins nicht erkennt, der läßt die große Chance seines Erdenlebens ungenutzt vorübergehen. Aber gesegnet ist die gegenwärtig und in aller Zukunft lebende Menschheit! Denn ihr erstand in diesen unseren Tagen der Leuchtende des Urlichtes, Bô Yin Râ, durch dessen Lebenswerk diese Wandlung von außen nach innen, zum innersten Wesenskern, dem ewigen Ich bin, und damit zu Gott im Menschen für jeden möglich ist! Was dieser hohe Leuchtende für alles Menschtum bedeutet, ist noch den meisten unbekannt. Doch alle, die schon heute mit ihm leben, verdanken ihm das höchste Glück und den größten Reichtum, den es geben kann, weil durch seine Lichtbotschaft das „urtiefe Geheimnis aller Geheimnisse“ ihnen vertraut und der Strahl aus der Geistessonne, das ewige Ich ihr bewußtes Sein und Leben und damit ihre Auferstehung ward!



*Bô Yin Râ, Das heilige Zeichen, Öl auf Leinwand*

## Das heilige Zeichen

von Rudolf Schott

. . . begegnet man einer ebenso überraschenden wie überzeugenden Sonderform, auf die wiederum der Bildtitel selbst hinweist: „Das heilige Zeichen“. In einer mit unseren malerischen Mitteln fast nicht mehr ausdrückbaren Helligkeit steht das strahlende Doppelkreuz in seiner leuchtenden Sphäre, deren Sinn und Wesen es offenbart. Nun ist dieses Doppelkreuz nicht so gestaltet, wie wir das etwa an alten, auch byzantinischen Umhängekreuzen oder am sogenannten Lothringer Kreuz gewahren, wo jeweilig ein Steilbalken von zwei Querbalken geschnitten wird und die Symbolik wohl auf geistige Überwindung und Zügelung des physischen und des seelischen Bereichs hindeutet, sondern es stehen zwei Lotrechte nebeneinander, durchkreuzt von einer Waagrechten. Es handelt sich also offenkundig um etwas ganz anderes, nämlich – so wagen wir zu sagen – um die hochheilige Bipolarität der göttlichen Einheit. Der sie offenbarende und damit auch gestaltende und individuierende Geisthauch verwirklicht derart sofort das Grundgesetz der Weltallstruktur als Walten der Gegensätzlichkeit in der Einheit, mithin als zeugende Väterlichkeit und empfangende Mütterlichkeit zugleich und zunächst und im Ursprung. Viele Religionen und alle echten Mysterien sind von dieser Urwahrheit durchdrungen. Auch im Dogma der römischen Kirche kommt das immer mehr zum Vorschein.

In dem uns beschäftigenden Bilde überwältigt die erhabene Erscheinung des göttlichen Doppelkreuzes, des eingeborenen Zustandes des hieros gamos, der heiligen Hochzeit, die Rahmenkräfte, so daß sie sich in Demut neigen . . . (und) auf dem Bilde „Das heilige Zeichen“ von innerem Lichte aufglimmen und sonst an Helle zunehmen.

*Textauszug aus dem Buch von Rudolf Schott „Der Maler Bó Yin Rá“ S.185-187*



*Joseph Schneiderfranken, Abend im Spessart (1) (Waldtal im Spessart)*  
*Joseph Schneiderfranken, Abend im Spessart (3), Öl auf Leinwand*

## Abend im Spessart

von der Schriftleitung

*Abbildung S. 310, links oben:* Bô Yin Râ, Abend im Spessart (1): Das Gemälde wurde im Atelier des Künstlers bei einem Wasserschaden zerstört. Die Abbildung stammt aus der ersten Auflage (1927) von Rudolf Schotts Buch „Der Maler Bô Yin Râ“ und der Maler äußerte sich:

„Das in Schotts Buch reproduzierte Original ist seiner Zeit durch Wasserschaden in meinem damaligen Atelier fast ganz zerstört worden und das Fragment davon, das ich damals noch retten konnte, ist längst nicht mehr in meinem Besitz. Obwohl es mir sonst stets widerstrebte, ein Bild zu wiederholen, kam für dieses, da es eben nicht mehr existierte, doch mehr und mehr das innere Drängen zu einer Neugestaltung, und zwar in beträchtlich größerem Format.“

Die zweite Fassung von „Abend im Spessart“ (1928) ist in der zweiten (1960) und dritten (1997) Auflage von Schotts Buch „Der Maler Bô Yin Râ“ abgebildet und im Kober-Verlag als Kunstdruck erhältlich.

In Schotts Buch heißt das Motiv in allen drei Auflagen „Waldtal im Spessart“. Das ist wohl auch die erste Bezeichnung gewesen, aber Bô Yin Râ spricht es in seinem Buch „Aus meiner Malerwerkstatt“ (1932), S. 28, als „Abend im Spessart“ an.

*Abbildung S. 310, links unten:* Bô Yin Râ, Abend im Spessart (3): Dritte Fassung dieses Motivs, zu der er 1929 schrieb: „So ist das Bild dann auch im Äußeren entstanden, und so ‚aus einen Guss‘, daß ich es zum Besten zähle, was ich jemals hervorbrachte.

. . . denn gerade dieses Motiv scheint sich von allen Seiten her großer Beliebtheit zu erfreuen, und noch einmal kann ich es nun ganz gewiß nicht mehr malen . . .“

## Schluss mit Maag Filmtalent

Eine Freundin will haben, ich soll zum Film. Aber nicht als bärtiger Bösewicht, was so ungefähr mein Fall wäre, sondern als Held und Liebhaber. Richtig auf schön und verführerisch, auf „Gott wie süß“, – sodaß die Backfische das Augenwasser nicht mehr halten können. Und dann möchte sie der neben ihr sitzenden Freundin sagen: „Gäll, dä isch haarig schön - ‘s isch au e Fründ vo mir!“ Ich habe mir die Sache also überlegt; es hat gewisse Vorteile. Die schlanke Person, der ich jeden Morgen begegne, mit den melodiosen Beinen und dem Belcanto in der Kniekehle, sie würde die stille Huldigung meines Blickes holdselig erwidern, na ja, und so weiter. Also es lohnte sich und ich hab’s ernstlich überprüft. Es geht nicht. Ich habe mir ein paar Dutzend Filme angesehen, um zu wissen, was man so braucht als Filmheld – es langt nicht. Den Kitsch brächte ich zur Not zusammen: so den Kopf am Schreibtisch schmerzdurchwühlt auf den nagelneuen Cut-away-Ärmel legen, daß man nur noch den bebenden Kragen sieht, dann Großaufnahme der leidgeschüttelten Schultern, aus denen ganze Bassins von Weh herauslaufen, dann das inzwischen mit Glyzerin mild betränte Antlitz empor, einen Tropfen auf die Photographie einer erfolgreich ausgeschnittenen Dame im Goldrahmen und erneutes Pumpen aus dem Schmerzreservoir. – Oder einem armen, von allen grundlos, aber energisch mißhandelten Zigeunermädchen über den gläubigen Augenaufschlag streicheln, ihr eine funkelnagelneue Hundertdollarnote in die tiefschwarz geschminkte Hand drücken und bescheiden den Dank der Erschütterten abwehrend davonschweben, jeder Zoll ein verschämter Wohltäter – das könnte ich. Auch die dauernde Autofahrerei, das elastische Aus- und das etwas tappigere Einsteigen, wäre zu machen und vollkommen auf der Höhe wäre ich beim Zigarettenrauchen. Das habe ich jetzt lange genug geübt und ich kenne den

obersten Filmregiegrundsatz: keine Gemütsbewegung ohne den Griff zum Etui. Denn was tut der Mensch, wenn ihm mitgeteilt wird, der Vater sei ermordet, die Geliebte entführt und das Geschäft pleite – ein Unglück kommt ja selten allein, zumal im Film – was also tut er? Er greift zuerst nach seiner Zigarette und dann nach seinem Kopf. Der Letztere kann so leer sein wie er will, solange das Etui noch gefüllt ist, ist Polen nicht verloren. Und diese schöne Ruhe teilt sich wohl-tätig dem Publikum mit; es weiß: ein solcher Mann kann nicht untergehen; er wird die Geliebte befreien, das Geschäft wieder in die Höhe bringen und den Vater mit Anstand und in einem bezaubernden Trauerdresß begraben. Also das ginge alles. Aber jetzt kommt der große Haken – das Schreiben! Haben Sie schon bemerkt, wie viel und wie schnell Ihr Filmliedling schreiben muß? Da steht der Diener und wartet auf Antwort, keine Zeit zu überlegen, dabei handelt es sich um Tod und Leben, von der Antwort hängt die Weltgeschichte ab, aus ihr ergibt sich, ob die Dumma Puti im nächsten Bild im Badeanzug oder im Brautkleid erscheinen muß, ob die Flenny Portwein unter die Räuber und Mörder oder nur in angstvolle Zweifel zu fallen hat, kurz, die Augen einer Welt und zweier westöstlicher Divas sind auf ihn gerichtet. Und er schreibt. Ohne sich einen Augenblick zu besinnen, ohne die leiseste geistige Anstrengung zu verraten – die verbirgt er überhaupt meisterlich – fliegt er nur so mit dem Federhalter übers Papier und – daran werd ich ewig scheitern – dann kann man es auch noch mühelos lesen! Der Mann schreibt in dieser Geschwindigkeit vollkommen deutlich; eine Sekunde später erscheint der Brief auf der Leinwand, nicht etwa gedruckt oder in Maschinenschrift, nein, handgeschrieben! Und was für eine Handschrift! Jeder Bankkomis wird violett vor Neid, älteste Schönschreiberinnen können sich nicht erinnern, je so talentierte Schüler gehabt zu haben und man steht tief erschüttert vor der Offenbarung eines gottbegnadeten Talents. Aber damit nicht genug. Die ganze Zeit über hat er deutlich sichtbar englisch gesprochen, man sah die „Yes“ und „Wells“ nur so wie kleine

Stückchen Kautabak zwischen den Goldkronen herumrollen und nun schreibt er mit einemmal in zwei fremden Sprachen gleichzeitig und jede in einer anderen Handschrift. Man sitzt schlechthin vor einem Rätsel. Ich habe einmal, um hinter die Quelle dieser Begabung zu kommen, einem Graphologen eine Photographie solchen Briefes zur Prüfung übergeben. Der Bescheid lautete: „Schreiber gehört den geistig minder bemittelten Ständen an, übt einen untergeordneten, aber einträglichen Beruf aus; die großen Buchstaben deuten auf ein mittleres Delikatessengeschäft, die kleinen machen eher den Verkauf von Strumpfbändern wahrscheinlich“ – was halt so an Tiefsinn in einem graphologischen Gutachten steht. Das beweist gar nichts. Denn daß in der Schreiberei der ausschlaggebende Punkt für das wahre Filmtalent liegt, verrät mir auch die Häufigkeit und Ausführlichkeit, mit der gerade diese Produkte vorgeführt werden. Also der Süße hat einen Brief geschrieben, er war lange genug zu lesen, daß ihn ein mittlerer Schwachkopf auswendig lernen konnte, nun sieht man, wie er zugesiegelt dem Boten überreicht wird, und wie dieser ihn schon im nächsten Bild der schön harrenden Bébé oder Bibi, wie grad die Zaubrische heißt, übergibt. Sie erbricht ihn (ich mich, du dich, sie ihn) mit zitternden Fingern und siehe da, er erscheint wieder in voller Ausführlichkeit. Ein Meisterstotterer hätte Zeit, ihn laut vorzulesen und die reine klare Schrift wirkt von neuem tief beglückend. Hier ist die Grenze meiner Begabung. Selbst wenn mir das Inhaltliche gelänge, selbst wenn ich den seltsam fremden Stil, in dem alle diese Briefe abgefaßt sind, etwa durch regen Verkehr mit der Courthsmahler oder nach längerem Aufenthalt in einem Analphabetenheim herausbekäme, – diese schöne Schrift in solcher Schnelligkeit – hier muß ich schlicht bekennen: das kann ich nicht! Die Freundin wird nie mit mir renommieren können, – denn daß ich mit Jannings einmal gefrühstückt habe, reicht selbst bei der filmfrommsten Mädchenseele nur für die ersten vier Wochen zur Lackierung des Nimbus – die Schöne mit den graubestrumpten Märchenbeinen wird freundlich auf

diesen und jenen, aber nicht auf mich blicken; ich werde mich in die Einsamkeit – beata Solitudo – zurückziehen müssen und der einzige Versuch, der mich begehrenswert zu machen mir noch übrig bleibt, wird die Erlernung des Saxophons sein.

*Die gepanzerte Nachtigall oder Wir wollen dennoch singen,  
Verlag der National-Zeitung A. G. , Basel 1928*

\*



*Postkarte, beschriftet: Bäckerei u. Rest. Otto Maag, Arn-Horgen, Zürich*

## **Anmerkungen und Quellen**

### **Ein Film ohne Gleichen**

In diesem Zusammenhang eine bislang unveröffentlichte Reaktion von Haro Senft, Initiator und Mitautor des „Oberhausener Manifest“ (1962), auf den Film „Morgenröte im Aufgang“ aus dem Jahr 2014 kurz vor seiner Premiere im darauf folgenden Jahr in Görlitz:

„Ein Team im Gleichklang und Harmonie – ein Team mit gemeinsamem Mut zum Wagnis und zur Ruhe. Dem Mut etwas mit film-eigenen Mitteln darzustellen, was eigentlich gar nicht geht. Es geht nur, wenn man es macht: Ein einziger Mensch – ein Mensch bei der nur in ihm selbst stattfindenden, wahrhaftigen Tätigkeit der Suche nach dem Letzt-  
endlichen, der dabei Entdeckungen macht und sich bemüht, dafür Worte zu finden. Die einzige Hilfe dabei ist das unentwegte Aufschreiben des Entdeckten und so erleben wir ihn nur schreibend in jeder Lebenslage und dabei umgeben von überwältigenden Räumen der freien Natur oder einem leeren Gemäuer aus einfachen Backsteinen – vor sich nur einen kleinen Schreibtisch erfährt er so das ganze Dasein und mehr und mehr enthüllt sich seine Schönheit. Und mehr und mehr wird jede neue Szene zur Aufforderung unserer Aufmerksamkeit: ‚Wer Augen hat, der sehe und wer Ohren hat, der höre!‘ Das ganze Geheimnis liegt offen vor uns. Danke für die hundert Überraschungen in den scheinbar unbewegten Bildern wie die Jahresringe in der Tischkante, das kleine Pelztier in dem leeren Raum und den Jaguar im Menschen, der ein Weilchen sicheren Schlaf auf einem fast waagerechten Ast findet. Danke für die Feinheiten der Sprache, die aus der Seele kommt. Danke für diesen Flug durch das Weltall so nah an der Erde – was für ein Abenteuer!“

Der bedeutende deutsche Filmregisseur, Drehbuchautor und Filmproduzent Haro Senft verstarb am 4. Februar 2016 in München.

### **Berlin – Portrait der Metropole in den 20er Jahren**

Dieses Berlin-Portrait erschien uns in unserem Rahmen passend, da Joseph Schneiderfranken bis 1916 in Berlin lebte und es zugleich verdeutlicht, dass es ihm gelang den Expressionismus über den Weg der angestrebten Sakralkunst in Görlitz zu kultiveren und auf eine Ebene zu heben, die nicht selbstzerstörerisch auf den Künstler zurückwirkte, son-

dern diese viel mehr künstlerisch und geistig bestärkte, was sich in den Lebensläufen des Jacob-Böhme-Bundes spiegelt, die sich als Künstler auch den materiellen und irdischen Herausforderungen gegenüber gewappnet sahen.

Zu dem Autor des Textes, unserem damaligen Filmprofessor und zu seiner Verabschiedung in den Ruhestand erschien unter dem Titel „Kein Professor, kein Status, kein Lametta“ mit dem Untertitel „Nach 31 Jahren nimmt der HBK-Lehrer Büttendender Abschied von Braunschweig – und Europa“ am 5.7.2003 in der Braunschweiger Zeitung der folgende Zeitungstext von Michael Kaiser:

„Gerhard Büttendender ist Sozialist. 1970 wohnt er in einem besetzten Haus in Kassel. Die 68er-Zeit, auch eine Zeit der radikalen Infragestellung der Kunst: Malerei ist reaktionär! Künstler sind Hofnarren der Gesellschaft! Raus aus den Ateliers, die Werktätigen bewegen, mit einem Massenmedium, dem Film! ‚Durch die Revolution kam ich zum Film‘, sagt Büttendender heute.

August 2003. Zwei Autostunden südlich von Bangkok sitzt ein älterer Herr allein auf seiner Veranda und genießt seinen Ruhestand. Er hat in einem kleinen Dorf ein Häuschen am Meer gemietet. Es ist der emeritierte HBK-Professor Gerhard Büttendender. Auf dem Weg von Kassel nach Thailand ist einiges passiert.

Er hat Kino- und Fernsehfilme gedreht, bekam 1970 den ‚Großen Preis der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen‘, gründete 1972 die Filmklasse der HBK, zum ersten Mal wurde Film als Kunst an einer Hochschule etabliert. Im gleichen Jahr holte ihn Harald Szeemann zur documenta 5, Büttendender wählte dort das erste Filmprogramm aus. 1978 wurde er Rektor der HBK. Seine Studenten sind inzwischen Professoren (Uli Plank) oder international bekannte Videokünstler (ein Star unter vielen: Björn Melhus).

#### Buddhistische Gelassenheit

Preise, Auszeichnungen, Kommissionen, Jurys, Vorlesungen und Seminare von Manila bis Tel Aviv - einer der ganz Großen verlässt nach dem Sommersemester 2003 die HBK. Fällt der Abschied schwer? ‚Nein‘, sagt Büttendender entschieden, ‚31 Jahre sind genug. Ich bin froh, jetzt aufzuhören, mit klarem Kopf und gesunden Beinen.‘

Der 64-Jährige sitzt in seinem Atelier, einem der schönsten der HBK: Sonnendurchflutet, große Fenster, mitten im Raum führt eine Wendeltreppe zu einem offenen zweiten Geschoss. Er zündet ein Räucherstäbchen an. Es gibt Tee aus feinem chinesischem Porzellan. An der Wand hängt das Foto eines buddhistischen Abts. Seit zehn Jahren verbringt Büttendender jede freie Minute in Thailand. Er schwärmt von den friedvollen Menschen und ihrer Gelassenheit. Geduld und Toleranz habe er dort gelernt, und dort will er auch seinen Lebensabend verbringen. ‚Da bin ich nichts und alles, einfach Mensch, ganz und gar. Kein Professor, kein Status, kein Lametta, nur ein geduldeter Mensch.‘

Seine Autorität als Lehrer hatte nie mit seinem Titel zu tun: ‚Früher war ich der Kumpel, heute der väterliche Freund‘. Er sah sich als Dienstleister, der das Licht an- und ausmacht und technisches Gerät bereitstellt. Das klingt recht bescheiden und man glaubt es ihm, aber natürlich war er für die Studenten sehr viel mehr und man merkt es, wenn Büttendender so liebevoll wie kaum ein anderer von seinen ‚akademischen Lehrlingen‘ spricht, von denen er so viel gehabt habe und für die er immer einen Schutzraum für ‚uneffektive Verrücktheiten‘ schaffen wollte. ‚Künstlerische Äußerungen sind tastende Schritte, Zeugnisse auf dem Weg zu sich selbst. Ich wollte nie Kunst lehren, sondern für junge Künstler ein menschenfreundliches Energiefeld aufbauen, in dem ihre Fähigkeiten geweckt und aktiviert werden.‘

#### Sozialistische Empörung

Behutsam nach innen, Streitbar nach außen – Büttendender gerät in Rage, wenn es um Hochschulpolitik geht, schimpft über Dezimierung demokratischer Rechte und die nivellierende Globalisierung. Seine Horrorvision: ‚Gleichgeschaltete Kunsthochschulen werden nach den Gesetzen des Marktes wie Wirtschaftsunternehmen geführt‘ und produzieren nur noch isolierte, marktkonforme Konkurrenten. Kämpferisch wie eh und je formulierte er diese Empörung auch bei seinem letzten großen Auftritt, dem Festvortrag ‚40 Jahre HBK‘ im Mai. Sprach vor den versammelten Honoratioren vom Turbo-Kapitalismus und der nationalsozialistischen Vergangenheit des ersten HBK-Rektors Wollermann.

Es geht – manchmal – also doch: Über 30 Jahre im Staatsdienst und trotzdem unangepasst bleiben, sich nicht verbiegen lassen. Gerhard

Büttenbender ist immer noch Sozialist.“

Im Jahr 2020 erhielten wir von unserem Professor seinen künstlerischen Vorlass bzw. Nachlass zu Lebzeiten. Bis Ende 2024 wollen wir diesen in eine archivierte Form bringen, so dass alle Dokumente auch für die Öffentlichkeit zugänglich und nutzbar sind. Ein kleiner Bestandteil dieses Materials besteht aus Einführungsvorträgen zu Filmen oder Filmreihen sowie Texte, die sich mit Kunst befassen. Aus dieser Sammlung schöpften wir bereits in der Ausgabe Magische Blätter Sommer 2020. Es war für uns während unserer Studienzeit immer wieder ein beeindruckendes Erlebnis, Gerhards ausgesprochenene Gabe, mittels seiner angenehmen und stattlichen Stimme Einführungsvorträge zu halten, mit denen er sein tiefes Wissen und die Faszination für die ausgewählten Filme in eine vollendete Form brachte und das immer wiederkehrende Wunder, wie er diesen Funken auf die Zuschauer überspringen lassen konnte, miterleben zu dürfen. Wir konnten am Ende der Vorführungen stets begeisterte und vollkommen verwandelte Zuschauer bestaunen, die ohne seine Einführungen ganz sicher schon nach fünf Minuten lautstark die Vorstellung verlassen hätten.

### **30 Jahre Filmwerkstatt Sector 16**

- 1 Nicolas Ray - „Die Dunkelkammern der Filmkünstler“ in: Starting from Scratch, Handprocessing Film & Lab Collectives, International Film Fest Rotterdam, 26. Januar - 1. Februar 2008.
- 2 Manifest zur Namensänderung des Filmvereins in Sector 16 e. V., 1996.
- 3 Carsten Aschmann, SECTOR 16 – Quo vadis?, 2012
- 4 Sector 16, Kolloquium für GEISTbewegenden Film, Hannover, 2008
- 5 §2 der Satzung der Organisation zur Umwandlung des Kinos e. V. seit 2010.

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

- 1 Hildegard Freiin von Lyncker-Hegenberg, Schreibmaschinen-Ms. zu einem Vortrag, gehalten im Januar 1956 in Marburg, im Haus Sethe.
- 2 Saint-Pol-Roux, Beginn, 1925 aus: Lebendiges Kino, S. 7, Werkausgabe Saint-Pol-Roux, Band 15, Verlag Rolf A. Burkart, 1993.
- 3 Johannes Anker Larsen, Kultur und Religion, 1927, in: Vom wirklichen Leben, S. 28, mym-Verlag, 2004.

- 4 Franz Kluxen in der Rubrik *Briefkasten*, Die Säule, S.267, Richard Hummel Verlag, Leipzig, 1927.
- 5 Isabel Wünsche, Die Novembergruppe schreibt absolute Filmgeschichte, S. 188 f. aus: Freiheit, Die Kunst der Novembergruppe 1918-1935, Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Prestel, München, London, New York, 2019.
- 6 Klaus Wyborny, Film und/oder Video, Vortrag in der HFBK-Filmklasse am Dienstag, dem 19.10.1993 in Hamburg.
- 7 Bô Yin Râ, Das Mysterium von Golgatha, S. 57, Kober'sche Verlagsbuchhandlung AG Bern, 1953, Erstausgabe: Verlag Magische Blätter, Leipzig 1922.
- 8 Bô Yin Râ, Kino, Das Reich der Kunst, Kunst als Lebensfaktor, S. 3 f., Verlag der Weißen Bücher, München, 1921.
- 9 Bô Yin Râ, «Kino», Kultur und Kunst, 1920 in: Nachlese Band II, S. 62, Kober'sche Verlagsbuchhandlung, Bern, 1990.

Einen besonderen Dank an die Redaktion von „Magische Blätter“ und allen unterstützenden Kräften, ohne deren enthusiastischen Einsatz dieses künstlerische Projekt unmöglich zu realisieren wäre.

Mit großer Freude haben wir den stets konstruktiven und fruchtbaren Austausch mit unserer Leserschaft genossen und hoffen auf zwei weitere kreative Jahre der Zusammenarbeit und über diese Zeit hinaus.

Ein Hinweis an alle unsere Leser in hundert Jahren, die uns bei unserer Arbeit sehr am Herzen liegen, unsere Konzeption maßgeblich bestimmen und die die von uns vorgebrachten Dokumente richtig zu werten wissen werden. Alle Ausgaben von „Magische Blätter“ werden an folgenden Orten archiviert: Deutsche Nationalbibliothek, Frankfurt, Niedersächsische Landesbibliothek, Hannover und Lausitzische Bibliothek der Wissenschaften, Görlitz.

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

VERLAG MAGISCHE BLÄTTER / HÄKENSTR. 4 / 30952 RONNENBERG

---