

MAGISCHE BLÄTTER

CIII. JAHRGANG HERBST 2022

VERLAG MAGISCHE BLÄTTER, RONNENBERG

CIII. Jahrgang	Oktober 2022	Heft 10
Poelzig von Theodor Heuss		231
Die Tempelkunst des Künstlers Fidus zitiert von Johannes H. von Hohenstätten		261
Max Thalmann – Der Dom Holzschnitte, 1923		266
Maß und Zahl = Liebe Kapitel: Der Tempel von Erich Poppen		271
Magie des Dramas von Franz Spunda		290
Wegweisender zum „Tempel der Ewigkeit“ Eine Skizze zum 100. Geburtstag von Joseph Anton Schneiderfranken von Erich Mende, gesendet am 21. November 1976 im Bayrischen Rundfunk		293
Das Geheimnis Erster Drehbuchentwurf von Sector 16 aus dem Jahr 2004		305
Der historische Jakob-Böhme Bund und der Jacob-Böhme-Bund der Gegenwart (11) von Organisation zur Umwandlung des Kinos		318
Zum Tod von Jonas Mekas von Saskia Trebing		336
Auszug aus dem Stern-Interview mit Nicolas Cage vom 26.1.2008 von Frances Schönberger		337
Brief an Nicolas Cage von Ronald Steckel		338
Schluß mit Maag Haßgesang auf die Radfahrer		339
Anmerkungen und Quellen		343



Charlotte Behrend-Corinth, Porträt des Architekten Hans Poelzig, 1926, Öl auf Leinwand

MAGISCHE BLÄTTER

Monatsschrift für geistige Lebensgestaltung

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

CIII. Jahrgang

Oktober 2022

Heft 10

Poelzig

von Theodor Heuss

Es ist gut, aber nicht ganz ohne Gefahr, das Bild eines Menschen vor sich aufzustellen, über den man etwas schreiben will. Seine Gegenwart ist prüfende Forderung. Da schauen wir uns schon eine Zeitlang an – seine dunklen Augen blicken sehr fest und sicher, Lichter sitzen auf den Lippen, der Nase, der schönen Stirne, in die die legendäre schwarze Haartolle hereingestrichen ist, die feine und feste Hand hält die dazu gehörige Brasilzigarre, in dem schmalen Mund wartet eine ironische Ungeduld. Ich höre ihn, er versucht es mit einem ermunternden Schwäbeln: »Fang halt amal an, wenn es schon sein soll.«

Hans Poelzig war eine Proteusnatur und spielte gelegentlich den Proteus. Das mußte das Bild seines Künstlertums für den flüchtigen Betrachter verwirren: es steckt so voll von Wandel und Wechsel. Nüchternheit und Phantastik, technisch saubere Wandglätte und wuchernde, schweifende Formmotive, hier eine kantige Kubik und dort das Rund, die Ellipse, in merkwürdiger Begegnung – wer seine Entwürfe durchsieht, und fast alles von den großen Planungen ist Entwurf geblieben, der spürt, wie durch die Jahrzehnte

ein paar große Motive, weil sie nicht zum Bau kamen, wiederkehren, in ganz anderer Umgebung. Sie wachten in ihm, bedrängten sein Unterbewußtsein, bestimmten seinen Rhythmus. So lebte in ihm ein Gesetz, Form, die sich Gestalt erzwang, nicht im graphischen Spiel, sondern in der Bindung an die umgrenzte Aufgabe. Diese allein machte ihn fruchtbar.

Er spielte auch den Poelzig. Die Rolle lag ihm gut. Sie forderte die überraschende Drastik, das mühelos gesetzte Kraftwort, nicht eines, die Fülle, eine wache Bereitschaft zur Groteske, das wirbelte nur so, funkelte und funkte – es ging knapp an der Clownerie vorbei oder auch in übermütiger Laune mitten in sie hinein. Poelzig war sich seines geselligen Rattenfängertums bewußt, auch der Grenzen. Es machte ihm Freude, die Menschen zu verwandeln, einen Kreis durcheinanderzubringen, der bekam diesen, der jenen Einfall aufgestülpt, nun sollte er sich mit einer Rolle zurechtfinden, die ihn löste (und wenn sie ihn nicht löste, mußte es wohl ein unfreier Pedant sein). Die Art seiner Erzählung war sehr pastos, breit und doch bewegt hin gelegte Sätze; zwischendurch geriet er ins Mimische, kopierte eine Stimme, ahmte eine Bewegung nach – dies alles in einer scheinbar strömenden Ausgelassenheit, die aber doch immer eine Probe der Eigenformung blieb. Poelzig brauchte solche Stunden des fröhlichen Unsinns, aber er suchte sie nicht, sondern schnitt sie aus der zufälligen Gelegenheit heraus. Der konnte arg danebenhauen, der ihn zum Übermut »animieren« wollte. Dann mochte völlige Kühle die Antwort sein. Den Grad der Vertraulichkeit zu bestimmen, behielt er sich selber vor, er regulierte selber die menschliche Distanz; wenn ihm etwas wider den Strich ging, wenn er sich mißbraucht fühlte, wenn er unter Renommisterei litt, wehrte er sich mit der offenen Strafe der bewußten und verletzenden Taktlosigkeit. Es war ihm nicht ganz wohl dabei, aber er war sehr für Klarheit der Beziehungen.

Dieser Poelzig des bewegenden Humors, des geistreichen oder »unmöglichen« Einfalls, ist seit Jahren eine Art von Legendenfigur. Er ließ es dabei, es war sein Außengesicht,

und es war ein liebenswertes Gesicht. Er hatte viel nachzuholen an Fröhlichkeit, die seiner Kindheit versagt war. Von der Potsdamer Schulzeit, da er zu einem engen und harten Menschen in die »Pension« gesteckt war, sprach er nur mit einem Grauen, ja einer bitteren Feindseligkeit. Vom zehnten Jahre ab war er verwaist. Auch die frühe Kindheit hatte der mütterlichen Wärme entbehrt – ein alter frommer Dorfkantor war der Ziehvater gewesen, dem blieb ein dankbares Gedächtnis bis zum Ende. Die Dorfkirche, in der der alte Mann die Orgel übte, und das fremde Kind in seiner Ecke lauschte, war das verlorene Paradies. Erste Regungen des Knaben: er versucht Kirchenlieder zu dichten. Derlei ging, das geht nie ganz verloren. Auch der Lärm zynischer Keckheiten kann es nicht ganz verdecken. Nicht als ob diese Anmerkung zu den fröhlichen Zech- und Lachabenden, die gerne in den Morgen währten, eine leicht sentimentale Kinderidylle kontrastieren wollte – doch in ihr hatte sich Liebe angesiedelt, eine keusche Ehrfurcht vor echter Frömmigkeit, auf den späteren Jahren lag ein Haß gegen Schulmeisterei, es hatten sich lauter nicht geglückte Lausbubenstreiche und verbotene Abenteuer gestaut – ein langes Leben ließ sie zu ihrem Recht kommen.

Hat sich wohl jemand unter seinen Schülern die Mühe gemacht (oder die Freude), Poelzig-Anekdoten, Poelzig-Worte zu sammeln? Es würde sich schon lohnen; er war, ohne eigentlich rednerisch zu sein, ein Meister des Wortes, ein Künstler im sprachlichen Paradox – freilich gehörte das in die Pointe gelegte Berlinische des Tonfalls dazu.

Dies eben ist das »nicht ganz Leichte« in der Betrachtung des Menschen, von diesem Vordergrund einer anpackenden Lebenskraft, einer hinreißenden Suggestion, zur Mitte seiner künstlerischen Leistung und denkerischen Haltung zu schreiten und dann vor der Aufgabe, der Versuchung zu stehen, von der seelischen Substanz zu reden, jener Unruhe, die ganz ins Transzendente strebte, von der Problematik des Okkulten bewegt und erregt war – der Wille zögert, das Geheimnis eines einmaligen und großen Menschentums, das sich

dem Markte ver barg, in die dünne Mißverständlichkeit halber Worte zu fesseln. Doch es bleibt seine Lustigkeit und Heiterkeit unbegriffen und unerfühlt, wenn man nichts ahnt von dem Chaos, aus dem seine Visionen aufstiegen, um gebannt zu werden. Die Verantwortung seiner rationalen Einsichten – etwa Grundrißgestaltung –, die verhältnismäßige Straffheit seines im Pflichtenbereiche disziplinierten Beamtentums setzen sich ab von einer schier triebhaften Vitalität.

Wie also soll man von ihm reden? Er hat selber ein Art von Anweisung gegeben oder besser: von Rechtfertigung. In seiner Breslauer Zeit hatte er dem für Schlesien, zumal dessen Hauptstadt, wichtigen Baumeister Karl Grosser die Gedächtnisrede zu halten. Er nahm solche Aufgaben sehr ernst. Grosser gehörte zu jener Generation geschmackvoller Eklektiker, die zu überwinden oder doch abzulösen das Werk der Poelzischen Altersreihe werden sollte. Diesen Gegensatz der Zeitschichten hat Poelzig weder übersehen noch bagatelisiert; aber auch nicht revolutionärer Rechthaberei dramatisiert; es ist ein sehr wesentlicher Zug an ihm, daß er darauf bedacht blieb, gegen jene Männer, bei denen er gelernt hatte, gerecht und dankbar zu sein, wenn sie nur ihr Handwerk als Handwerk ordentlich verstanden und als Menschen Format besaßen (wie etwa sein Lehrer Schäfer). In jener Betrachtung über Grossers Werk, da sie zum Menschen überleitet, steht der Satz: »Man kann nur mit Liebe und Wärme über ihn sprechen, weil er voller Liebe war.« Dies Wort, im Blättern durch einen Stoß von Papieren, Vorträgen, Aufsatzentwürfen, amtlichen Briefen gefunden, traf. Es gilt auch von dem und für den, der es vor ein paar Jahrzehnten niederschrieb.

Als der Deutsche Werkbund im Jahre 1914, wenige Wochen bevor der Kriegsbeginn den Aufwand an Mühe und Erwartung zerschlug, in Köln seine große programmatische Ausstellung eröffnete, hatte er, Vorläufertum und eigenen Beginn rasch historisierend, einen Raum den »zwölf Aposteln« eingerichtet. Das waren Henry van de Velde, Peter Behrens

und so fort, die Männer, an deren frühes Wirken wie an ihre literarische Programmatik die »neue Bewegung« sich anschloß. Poelzig fehlte darunter und mit gutem Grunde. Er gehörte nicht zu den Erneuerern. Er hatte nach dem Studium eine Zeitlang die üblichen Regierungsbaumeistergeschäfte erledigt, war bei dem »Gotiker« Hartung Assistent gewesen – den Einunddreißigjährigen erreichte ein Lehrauftrag an die Breslauer Akademie, 1900; es gehört zu den vielen Verdiensten von Pallat, der damals im preußischen Kultusministerium dies Dezernat verwaltete, daß er die erzieherische Kraft des jungen Lehrers begriff, auch seine organisatorische Unbefangenheit: Pallat setzte durch, daß Poelzig nach kaum mehr als zweijähriger Lehrtätigkeit an die Spitze der Akademie gestellt wurde. Diese Breslauer Jahre waren für eine ruhige Entfaltung wichtig und fruchtbar genug. Aber die Lage und das seltsame Schicksal Schlesiens im geistigen Gesamtrhythmus gaben ihnen einen provinzialen Zug. Die eigentliche Kraftlinie der neuen Versuche war wesentlich süddeutsch und westlich bestimmt: Wien-München-Stuttgart-Darmstadt; spätere Vorposten Weimar und Dresden. Hier entstanden Werkstätten, Ausstellungen, Zeitschriften – der Osten schien davon kaum berührt.

Solche geistige Geographie ist natürlich nicht entscheidend, aber sie ist nicht unwichtig. Poelzig betrachtete das, was im übrigen Reich, was in Österreich vor sich ging, mit wohlwollender Skepsis; in einem seiner Vorträge erzählte er später, daß man es ihm bei einer Besuchsreise durch österreichische Schulen halb übel nahm, daß er die Begeisterung für eine neue Linie, für das antihistorische Rebellentum nicht einfach mitmachte. Der Grund war sehr einfach: er kam vom Bau, die meisten andern kamen vom graphischen Blatt, von der Staffelei. Nicht als ob er sie deshalb »fachmännisch« mißachtet hätte. Er hat später, als das Wort »Jugendstil« nicht mehr eine Fanfare bedeutete, sondern eine peinliche Erinnerung, Anlaß wurde für ein billiges Gelächter, sehr verständige und nachdenksame Worte über dessen historischen Sinn ausgespro-

chen. Gewiß war es ein Mißverständnis (und das richtete sich wohl gegen van de Velde), »aus einer Linie einen Stil machen zu wollen«, aber daß dieses Mißverständnis so seltsame Folgen haben konnte, war letztlich doch Schuld der Architekten selber, die im Formenkanon des akademischen Schulbetriebs erstarrt waren. Nicht die Vertreter der ars magna, wie Poelzig die Baukunst gerne nannte, haben den Durchbruchkampf zu einem neuen Wollen geschlagen, sondern Freischärler, »Außenseiter«. Die Behrens, Riemerschmid, Pankok, Bruno Paul hatten ja alle keine technische Schulung hinter sich, sondern waren Maler gewesen. Poelzig erinnerte daran mit Respekt, vor allem sah er, bei allem Unterschied zu dessen linearem Pathos, in der Behrensschen Leistung und Selbstdisziplinierung ein geschichtliches Verdienst. Und wenn von der jüngeren Generation das Experiment des Jugendstiles als Kitsch verspottet wurde, gab er ihr wohl recht, fuhr aber dann mit dem unangenehmen Hinweis dazwischen, daß vielleicht ein, zwei Jahrzehnte später ihr eigenes Verfahren, das Verfügen über die Technik, als ornamentaler Ersatz, als Marotte empfunden, als Kitsch entlarvt werde. Um so mehr, als er selber auf gute Schulung hielt und in seine Seminartätigkeit reichlich viel Statik-Studium einbezog, blieb er nachdenksam, was die Architektur in einer Wendezeit den »Berufsfremden«, Malern, Graphikern, auch Literaten, den »Laienbrüdern«, verdankte. Die Erinnerung machte ihn skeptisch gegenüber der Berufshuberei, der umfassenden und zugleich abschließenden Zünftertendenz, die bei den Architekten aufkam und schließlich zu einem Sozialkörper von Massencharakter führte – würde an ihm nicht der künstlerische Einsatz Not leiden müssen? Poelzig wußte, daß Kunst mit Fachmenschentum, so unentbehrlich das ist, wenig, nichts zu tun hatte.

Es ist für den Mann bezeichnend und zeitgeschichtlich wichtig, daß Poelzig an den Diskussionen über den »neuen Stil«, wie sie um die Jahrhundertwende geführt wurden, an den ersten Ausstellungen von repräsentativem Sinn, Darm-

stadt 1901, Dresden 1906, München 1908, nicht beteiligt war. In Schlesien hatte er einige Bauten ausführen können, die man später dann auch veröffentlichte, um Poelzigs ›Anfänge‹ zu zeigen – die Dorfkirche in Maltsch an der Oder, der Umbau des Löwenberger Rathauses, Werke von einer anspruchslosen Sauberkeit, fast ein wenig behaglich. Es hätte ihrem Entwerfer passieren können, wenn er nicht inzwischen lebhaft kritische Bemerkungen über die ›Heimatschützerie‹ in der Architektur gemacht und dann einen anderen Weg eingeschlagen hätte, daß er bei einer Rückschau unter die Vorboten der Romantisierung des Bodenständigen geraten wäre. Die Verselbstständigung, die zugleich der Beginn einer bis zum Ende nicht abgebrochenen rationalen Auseinandersetzung mit den Grundprinzipien seiner Aufgabe wurde, kam mit ein paar Aufträgen aus dem Bezirk des sogenannten ›Industriebaues‹: 1910 der Wasserturm in Posen, 1911 die Chemische Fabrik in Luban, in der Nähe dieser Stadt.

Zwei Jahrzehnte danach, in einem Vortrag des Jahres 1931, hat er einen Rückblick auf diese Zeit geworfen: »Gerade die Künstler, die wegen Abkehr vom historischen Stil an die offizielle Baukunst, an die sozusagen vornehmen Bauaufgaben nicht herangelassen wurden, retteten sich in den Industriebau.« Und nachdem er des Beispielhaften gedacht hatte, was in der Berufung von Behrens zum künstlerischen Beirat der AEG lag, fuhr er fort: »Auch ich selbst, freilich als gelernter Architekt, fand damals einen Bauherrn, der mir eine große Fabrikanlage anvertraute, und der das Risiko übernahm, von der Gepflogenheit abzuweichen, entweder von der Zuziehung des Architekten überhaupt abzusehen oder die Fabrikanlagen historisch formal aufzuputzen. Wir waren alle geradezu hungerrig nach einem Felde, das nicht beackert war, wo nicht eine vorgefaßte stilistische Meinung herrschte. Man hatte sich in jener Zeit daran gewöhnt, Synagogen orientalisches, Postgebäude in deutscher Renaissance, Museen und Verwaltungsgebäude in einer Art italienischer Renaissance entstehen zu sehen. Bei Gerichtsgebäuden ging man sogar zum klösterlichen Ba-

rock über. Jeder Versuch, hier Bresche zu schlagen, scheiterte, und wir fanden nur im Industriebau die Linie des geringsten Widerstandes, einem Gebiet, das man uns um so lieber überließ, als es der offiziellen Baukunst unwichtig erschien.«

Ganz so unproblematisch, wie diese Worte vermuten lassen, war die Sachlage auch damals nicht, gewiß aber ist sie für Poelzig, weniger den Bauenden als den Denkenden und ehrenden, in die Mitte seiner Überlegungen gerückt. Noch ehe »die ersten, in diesem Sinne durchgeführten Bauten sofort durchschlugen«, wie Poelzig sich ausdrückt, war eine geistige Atmosphäre für ihre Aufnahme vorbereitet. Die jungen Künstler hatten, bevor sie selber recht ihre Schritte wagten, in Friedrich Naumann einen beredten Herold gefunden; er hatte für sich die eigenwillige und herbe Schönheit der industriellen Zweck-Konstruktion entdeckt und sie mit einer bewußten, höchst wirkungsvollen Einseitigkeit verkündet. Das Wichtige an seinem damaligen publizistischen Auftreten war, daß er, während die Künstler ihre Revolutionen an Stühlen, Tassen, Buchschmuck, Bestecken, Tapeten und Sofakissen vollzogen, seinen Aufruf über den Kleinkram hinweg auf den großen Bau richtete. In der Architektur mußte die Entscheidung fallen, diese Entscheidung aber, wenn es der Gegenwart selber gegeben sein sollte, geschichtsbildend zu sein, mußte radikal antihistorisch sein. Das ging in die jungen Köpfe ein – es war zum Wort gebracht, was ihr Werk versuchte. Und auch in der Predigt vom »neuen Eisenstil« lag eine mitreißende Wucht – nicht nur, daß den Augen der Sinn erschlossen wurde für das Herbe und Spröde und doch Große und Schöne einer nackten unverhüllten Klarheit des reinen Zwecks, man spürte in einer Welt und Zeit, die Stile und Materialien mit dem Reichtumsgefühl des Parvenüs mischte, den Unterton einer puritanischen Ethik.

Als der Enthusiasmus einer frühen Ergriffenheit vorbei war, verhärtete er sich zur Doktrin, aus der Gläubigkeit wurde Dogmatik. Sie erlebte ihre verschiedenen Theologien, die vor dem Krieg rasch absterbende erlebte in den Jahren nach

1919 eine sehr intensive Erneuerung – der Krieg hatte beides vorangetrieben, die technischen Phantasien und die technischen Möglichkeiten: die gute Technik ist die gute Kunst. Man sprach und schrieb von ›der Kunst des Ingenieurs‹. Hier nun, in solchem Zusammenhang, ist Poelzigs eigentümliche Schicksalsstellung für diesen Abschnitt der neuen Baugeschichte zu begreifen. Kunst des Ingenieurs? Das gibt es doch nicht. Das ist doch Mißverständnis, falscher Wortgebrauch, Selbsttäuschung, wenn nichts Schlimmeres: Täuschung.

Es wurde bei dem Rang, den Poelzig nach 1910 in dem Bewußtsein der jüngeren Baumeister einzunehmen begann, pädagogisch sehr wichtig, daß er in dem Kampf der Schlagworte und Manifeste unverwirrt blieb. Das war ihm klar, daß Revolutionen, auch geistige, der vereinfachten Doktrinen bedürfen, leicht faßlich, denen die Gläubigen gerne folgen, um Teilnehmer der neuen Erkenntnis zu sein oder doch als solche zu erscheinen. Jetzt wird er der Warner, damit nicht der Sinn der Kunst entleert und seiner metaphysischen Würde beraubt werde. Nicht jeder begriff dies, und der ›Rebell‹ von gestern konnte sich fast als halber ›Reaktionär‹ behandelt sehen; das war etwa in der Zeit, da Corbusiers törichtes Wort von der ›Wohnmaschine‹ im Schwange war und die Technik ihre Verabsolutierung erfuhr. Er brauchte sich nicht weiter zu wehren, es genügte, auf jene seine frühen Arbeiten hinzuweisen. Es ist lehrreich, sie neben anderen Werken aus jener Pionierperiode des ›Industriebaues‹ zu betrachten. Dann merkt man, daß sie aus einer rein architektonischen Grundempfindung geschaffen waren, dabei von einer solchen Selbstverständlichkeit, daß sie fast ›uninteressant‹ waren. Sie zeigen sich ganz ohne Anspruch, während man bei vielen der Zeitgenossen um 1910 vor die Erinnerung geführt wird: ach ja, das war einmal eine mutige Tat. Sie wartet eigentlich auf eine Erinnerungsmedaille. Die geschichtliche Einordnung muß helfen, daß man über den Krampf wegsieht, der hier ein stilisiertes Pathos des Technischen erzwang oder im Verzicht auf die architektonische Gestaltung ein Verdienst erkannte – der Ruhm

des Erneuerers aus der bewußten Nichtleistung des Könnens bezogen.

Worauf es Poelzig ankam, war dies: im Gedanklichen die klare Scheidung des Wesenhaften zu halten. Er war weltanschaulich durchaus Dualist, der Mensch das Gefäß eines Göttlichen, wohl in die Natur verstrickt, doch zugleich über sie, gegen sie gesetzt.»Durch die Kunst stellt sich der Mensch außerhalb der Natur, in der Technik setzt er sie fort.« Er hat diese Frage in mancherlei Formeln abgewandelt, nicht um einer philosophischen Beruhigung willen, sondern um das künstlerisch Schöpfende und damit Einmalige zu begrenzen gegen das technisch Berechenbare und damit Wiederholbare und von dem Zwang einer weiterrechnenden Ratio der Selbstentwertung, Selbstzerstörung Ausgesetzte. Als er dem Deutschen Werkbund 1919 auf der ersten Nachkriegstagung in Stuttgart, die ihn zum Ersten Vorsitzenden wählte, seine Programmrede hielt, wenn man das sehr persönliche Bekenntnis so nennen darf, nahm er zur Veranschaulichung einen sehr einfachen Vergleich. Aber gerade in seiner simplen Fassung blieb er haften: »Eine primitiv geschnitzte romanische Eichentür ist schön, trotzdem sie rein technisch auf unvollkommener Grundlage steht, sie verliert ihren Wert nicht durch die Herstellung einer technisch besseren Tür, weil ihre Vorzüge lediglich auf handwerklich-künstlerischer Grundlage stehen. Im Gegenteil, ein primitives Kunstwerk kann ergreifender wirken als das technisch vollkommeneren, während das Automobil vom Jahre 1900, das vielleicht unser Erstaunen erregt hat, lächerlich wirkt neben dem vollkommeneren, das später entstanden ist. Es sind eben völlig andere seelische Funktionen, denen die handwerklichen und künstlerischen Schöpfungen ihr Dasein verdanken.« Ins Breitere gedehnt ist der Gedanke wieder aufgenommen in dem Vortrag, den Poelzig zwölf Jahre danach, 1931, auf der Tagung des Bundes Deutscher Architekten gehalten hat. [. . .]

Polemik gegen die Technik? Es sieht nur so aus. Poelzig wird von der doppelten Sorge beherrscht, daß die be-

ängstigende Entwicklung der technischen Möglichkeiten zu einem Spiel mit ihnen führt, zu einem Snobismus, der glaubt, alles was technisch machbar ist, verwenden und auch zeigen zu müssen, das Technische bekommt damit unversehens einen pseudo-dekorativen Wert (und doch ist es so, »daß die vollkommenste technische Anlage die ist, die sich formal am wenigsten aufdrängt, und daß das technische Ideal mit dem Minimum an Materie und Formen übereinstimmt). Und die andere Sorge: es kommt ein Rückschlag in den ästhetisch-traditionalen Formalismus: »Mancher wird sich wohl bald wieder danach sehnen, einmal ruhig im Bett eines historischen Stils schlafen zu können.« Er wittert, was im Anzug steht: »Nicht eine neue Klassik ist uns so bald beschieden, sondern es droht höchstens ein neuer Klassizismus, der die Augen schließt vor den schwierigen Problemen, denen wir noch gegenüberstehen, und die zur Lösung gebracht werden müssen.« Die neue Klassik kommt nicht, weil die »Kunstwissenschaft« die schöpferische und umbildende Naivität zerstört hat, sie hatte schon den Beginn des neunzehnten Jahrhunderts bestimmt, der keine Renaissance, keine »Wiedergeburt« gewesen war: »Der neue Klassizismus wagt wohl nicht mehr recht, in Einzelformen Farbe zu bekennen, seine Pilaster und Säulen haben weder Kopf noch Fuß, das Ornament fehlt, er nimmt eine Art Vorstadtklassizismus zu Hilfe, der aus Armut oder Unkenntnis auf eine differenzierte Ausbildung der Einzelformen verzichtete, er versucht mit einer biederen Trockenheit um den Konflikt herumzukommen.« Jeder spürt beim Lesen dieser Sätze, wie richtig Poelzig die schon 1931 im Anmarsch befindlichen Tendenzen gefühlt hat.

So begriff er seine Stellung als die Aufgabe eines Zweifrontenkrieges, gegen den »Götzen Technik« und gegen den »Götzen Tradition«, und dabei wissend, daß beide notwendig und beide Werte sind: »Wir werden die Tradition nicht los«, heißt es in einem Vortrag, der eine Deutung der Gotik zu einer auch soziologischen Historie werden läßt, »dadurch, daß

wir krampfhaft die Augen und Ohren zu schließen suchen. Wir müssen uns vor ihr retten, dadurch, daß wir sie meistern, daß wir sie geistig und seelisch durchdringen, ganz so, wie der Musiker die alte Musik studiert, sie aufsaugt und dann ungeheuer bereichert seine eigenen Schöpfungen vertieft und differenziert.« Das Meistern ist etwas anderes als das Können. Die intime (und nicht immer bloß intime) Wut Poelzigs gehörte jenem Typ von geschulten könnerischen Baumeistern wie dem ehemaligen Berliner Stadtbaurat Hoffmann. [. . .] In einem privaten Brief aus dem Jahre 1924, da er gebeten war, einige Arbeiten und Pläne von sich selber zu kommentieren – der Adressat glaubte an die Möglichkeit, Poelzig in Amerika einen Auftrag verschaffen zu können und nahm allerhand Bilder mit auf die Reise –, fanden wir die Sätze: »Ich versuche, auf dem Boden der heutigen Konstruktion rhythmisch-musikalisch zum Ausdruck, zur Form zu kommen, ohne fort-dauernd ängstlich darauf bedacht zu sein, irgendwie neu zu wirken oder mit Mühe und Not jeden Anklang an eine sogenannte Tradition zu vermeiden. Im Gegenteil, in einem Falle, bei der Ausstellung in Breslau, habe ich mich mit einer Tradition, der Antike, bis zu einem gewissen Grade auseinanderzusetzen gesucht. Das kam daher, weil das Ausstellungsgebäude der Gedächtnisausstellung 1813 diente und infolgedessen lauter Empire – beziehungsweise Schinkelsche Antike in sich aufnahm. Da aber das Haus in seinen Säulen und Stützen in Beton gestampft werden sollte, so versuchte ich, die Formen auf diese Bauweise umzustellen.«

Die große Anlage, über die dieser Brief schreibt, war nach den Arbeiten für Löwenberg und Maltsch, neben einigen Wohnhäuserblocks in Breslau selber, der erste Auftrag, der, wenn man so will, ins Repräsentative zielte. Für den Architekten war Neuland gewonnen. Nicht als ob er von den industriellen Profanbauten irgendwie gering gedacht hätte – sie schienen ja, wie wir sahen, für die junge Generation als ein Glücksfall, die Erprobung eines eigenen Könnens. (Man darf in der Rückschau nicht vergessen, daß die amtliche Kunst je-

ner Zeit noch für solche Monstrositäten sorgte wie das romanische Kaiserschloß in Posen!) In der Breslauer Anlage nun mochte sich die freie Erfindung und Raumgestaltung an das größere Ziel wagen – es war schon etwas wie ein Sieg, daß die Aufgabe nicht in den Händen der bewährten Traditionalisten blieb. Das Werk hat einen etwas schweren und feierlichen Duktus. Es war Poelzigs Abschiedswort an Breslau.

Die Dresdener holten ihn als Leiter des Stadtbauamtes, 1916. Da war schon bald zwei Jahre Krieg. Die Schule zu verlassen, fiel ihrem Direktor nicht leicht. Zwar war der Schülerkreis geschrumpft, aber Poelzig war noch enger mit ihm zusammen gewachsen. Der Professor saß nicht mehr bloß im Zeichensaal der Akademie mit der Jugend zusammen, sondern drillte sie in Geländeübungen. Dieses halb zivile, aber durchaus soldatisch gedachte Erziehungswerk setzte er mit jungen Leuten in Dresden fort, der Herr Stadtbaurat als Gruppenführer bei Nachtmärschen, beim Entfernungsschätzen und was so dazugehört – diese kleine Geschichte darf bei einem Bild Poelzigs nicht übersehen werden. Nicht deshalb, weil sie vielen unwahrscheinlich ist, allen denen, die irgendein von den Tagespolemiken verzerrtes politisches Bild von ihm herumtragen, sondern weil sie ihm selber wichtig war. Er hat gerne von ihr erzählt, wohl mit einem Unterton von Ironie, es ist nicht zu militärisch dabei zugegangen, und die Gelegenheit zu allerhand Allotria wurde am Schopf gefaßt – für ihn bedeutete es, in dem Drang der Arbeit und Sorge, eine Entspannung.

Über der Dresdner Zeit liegt die Tragik des Krieges und seines Ausgangs. Es waren Jahre von drängender künstlerischer Produktivität. In den Mappen häuften sich die Pläne. Die Stadt mit ihrer außerordentlichen Bautradition regte mächtig an, und der neue Mann schien und war entschlossen, neben die Zeugnisse der Pöppelmann und Bähr kühn und selbstbewußt die Proben eines neuen Könnens zu stellen. Hatte man sich einem Phantasten verschrieben? Der Vorgänger war geschmackvoll und tüchtig, aber gemächlich gewesen. Jetzt mochte es den Mitgliedern des Magistrats und der städti-

schen Kollegien manchmal bänglich werden, wenn sie solche Pläne sahen: das gezogene Rund einer Hauptfeuerwache, mit schattendunklem Bogenmotiv, die gewaltige Silhouette eines Gasometers, die in der ganz einfachen Gliederung fast etwas Elegantes hatte, Schulanlagen, dann das Stadthaus, das wie ein gewachsener Berg im Modell dastand. Konnten bei der Feuerwache Vergleiche in der römischen Antike gesucht werden, bei dem Gasometer in der fernöstlichen Welt; dieser Bau zeigte das, was Poelzigs eigene Handschrift war.

Was war für sie charakteristisch? Das Wort, dem die Abbildung nicht zur Seite steht, führt gewiß in die Gefahr des Mißverständnisses, wenn von einer Kurvierung gesprochen wird. Aber sie zeichnet die interessantesten Entwürfe aus, und es ist nicht weiter verwunderlich, daß hier ein ›barocker‹ Einfluß gefunden werden sollte, zumal ja nun Dresden die Geburtsstätte einiger solcher Arbeiten war.

Die Kurve hat in der modernen Baukunst eine Zeitlang allerhand Unheil angerichtet und ist nach ihrer Verabschiedung durch eine spröde Eckigkeit abgelöst worden. Das Unheil stammt vom Einfluß van de Veldes – jene Linie mit einer funktionalen Spannung, in der Anlage wie im Detail, die interessant war und blieb, aber der Festigkeit entbehrte, den Körper nicht gelassen zusammenhielt, sondern immer irgendwo ausbrach oder in die Bindung Verkrampftes brachte, die Programmatik einer graphischen Idee. Jene Werke Poelzigs, die ganz aus der Kurve heraus ihre Form gewinnen sollten, eben die für Dresden und Salzburg geplanten, sind nicht gebaut worden; andere sind Wirklichkeit im Spiel geworden, so als Paul Wegener den Freund heranzog und der ihm für den Film ›Golem‹ die phantastische Stadt erstellte; man wird, um von einigen großen Plänen für Moskau und Charkow abzusehen, bei den bekanntesten der späteren Poelzigbauten, dem Rundfunkbau und den Messehallen in Berlin, dem Verwaltungsgebäude der I.G. Farben in Frankfurt, dessen bewußt bleiben, daß die Flächenhaftigkeit der einen, die kubische Quaderhaftigkeit der anderen Lösung in der Grund-

rißgestaltung, in den inneren und äußeren Schauwirkungen entscheidend von der Kurve bestimmt wird.

Die Poelzigsche Kurve als Grundrißfigur hat gelegentlich einen überzeugenden praktischen Sinn; sie denkt an das Licht, an die Wanderung der Sonne. Das gilt für ein paar Schulgebäude, gilt auch für das Frankfurter Bürohaus. Weiß auch davon, wieviel angenehmer in den Großanlagen die unvermeidbaren Hausfluren und Gänge wirken, wenn die leichte Schwingung von der harten und endlosen Perspektive der Türpfosten oder dergleichen befreit. Aber das ist natürlich nicht das Wesentliche. In der Bewegung, die aus der Freiheit der Erfindung quillt und in die Bindung der Notwendigkeit zurückkehrt, liegt die tiefe Musikalität des Poelzigschen Schaffens.

Es ist kein Zufall, wenn in seinen Vorträgen immer wieder, manchmal etwas unvermittelt, ein Vergleich mit der Musik vorkommt. Der ist ja nun in der Erfindung gewiß nicht originell – hätte Poelzig die Angst vor dem Banalen oder Banal-Gewordenen, so würde er dem Wort von der »gefrorenen Musik« ausweichen. Er nimmt es ein paarmal auf; es scheint ihm Entscheidendes zu sagen, und zwar läßt er sich nicht nur dem sentimental-pathetischen Klang, der in dem Wort gefangen ist, er sieht, daß es auch Gassenhauer-Architektur, daß es Jazz-Architektur gibt. Nun sind jene Vergleiche zwischen den Künsten, die bestimmte Vorstellungen, Worte, Werte austauschen, oft genug nichts anderes als Lässigkeit der Sprache, Aussagen von grober Unverbindlichkeit – bei Poelzig ist es das Bemühen, für die Kunst »an sich« eine Welt der Werte und Begriffe zu fassen, die von Zweck und Materie am entfernsten. Die Architektur als »Symbol eines Irrationalen, als die Kraft eines »Magischen« – hier ist die Stelle der Berührung. Er hat viel nachgedacht und experimentiert über Akustik und wie das Licht auch den Ton in der unmittelbar raumbildenden Funktion betrachtet – wird die Wissenschaft als Helferin noch entscheidende Erkenntnis bringen? Aber das berührt ja nur die Problematik des Innenraumes. Die Wechselwirkung zwi-

schen Horizontale und Vertikale, zwischen Last und Stütze, diese elementarste Angelegenheit alles Bauens, war ihm wie Harmonie und Kontrast von Massen und Gliedern Ausdruck der Musikalität. (Er hat selber und mit eigenwilliger Begabung musiziert, nicht schulgerecht, doch mit erfindungsreicher Improvisation am Klavier; über einfache Grundmelodien mochte sich eine heiter-verspielte oder eine gehalten pathetische Paraphrasierung aufbauen.)

Dresden mußte ein Zwischenspiel bleiben. Einige Zweckbauten, für Gaswerk, Straßenbahn – gut. Die Aufgaben, die seine Phantasie beschäftigten, waren das nicht. Der Krieg versagte ihm die Lösungen. 1920 übernahm er ein Meisteratelier, das die Berliner Akademie der bildenden Künste ihm schuf. In Berlin hatte er 1918/19 den alten Zirkus Schumann, der auch einmal eine Markthalle gewesen war und an dessen Umgestaltung sich schon ein paar Leute vergeblich bemüht hatten, zu einem Theater verwandelt. Die Art, wie er die Geschichte anpackte, war zum mindesten verblüffend; er wurde mit einem Schlag populär, wenn man darunter verstehen will, daß die eine Gruppe so lebhaft für diesen Versuch war, wie die andere seine ›Romantik‹, seine Bizarrieren ablehnte. Poelzig wurde ein ›Programm‹. Obwohl seine Natur nicht auf Organisationsbetrieb eingestellt war, übernahm er den Vorsitz im ›Deutschen Werkbund‹ – mochte sein Name schon als Fahne dienen, dann sollte sie auch wehen.

Am ›Betrieb‹ lag ihm nichts, das Organisieren an sich, eine Sache hinstellen und in Schuß bringen, das machte ihm schon Freude. Wenn er wollte, war er ein ganz guter Organisator. Das war der Ertrag der Dresdener Zeit. Auch in Breslau hatte er die Schule mit dem Drum und Dran fest in der Hand und meinte dann, etwas zu optimistisch, die Prägung, die er ihr gegeben hatte, werde dauern. (Was dann nicht der Fall war.) Man kann die Stellung als Stadtbaurat in Dresden, unter dem Gesichtspunkt seiner Kritik an dem System der öffentlichen Bauverwaltungen, in der Rückschau fragwürdig finden. Er hat später oft genug vorgetragen, daß die öffentli-

chen Bauämter, so unvermeidbar sie sind für die Verwaltung des staatlichen und gemeindlichen Gebäudebesitzes, für die vorbereitende Planung und wirtschaftliche Durchführung neuer Aufgaben, möglichst wenig selber bauen sollen. Denn er sah in ihnen die Gefahr der Erstarrung, des bequemen Schemas, der Lähmung im laufenden Bürobetrieb. Da man dem Ochsen, der da drischt, nicht das Maul verbieten kann, fand er wohl, daß eine generelle Regelung nicht wohl möglich sei. Doch war seine eigentliche Meinung, daß ein gebildeter frischer ›Laie‹, ein aufgeschlossener Verwaltungsfachmann als Vertreter des Bauherrn besser am Platze sei. Niemand konnte von der Bedeutung des Auftraggebers für die Durchführung seines Werkes größer denken als er; er predigte dazu den Architekten Bescheidenheit, wenn er sie belehrte, wieviel an Ruhm und Verdienst die Baugeschichte mit Recht nicht den Ausführenden, sondern den Anregenden und Auftragenden zuweist, aber auch wieviel an Schuld. (Notiz aus einem Redeentwurf: »Wilhelm II. ruinierte den preußischen Stil.«) Als Poelzig das Stadtbauamt versah, wollte er selber natürlich nicht bloß Repräsentant eines Auftraggebers sein, sondern bauen, bauen. Doch blieb es in der Hauptsache beim Entwerfen und Verwalten. Es sind Poelzigs eigentliche ›Beamten‹-Jahre, für ihn Lernjahre der Menschenbehandlung, Magistrat, Stadtverordnete. Sein Oberbürgermeister von damals hat in einem Glückwunsch zum Sechzigsten Poelzigs »alle Hindernisse spielend bewältigende Schaffensfreudigkeit und die bestechende Art der Verteidigung seiner Pläne« gerühmt, durch die er alle Mitarbeiter gewonnen habe. Er selber hat in der Erinnerung an jene Zeit gelegentlich geseufzt. Bürokrat war er nicht, doch ein guter Beamter, der aus seinen Leuten das Beste herausholte, weil die eigene Unverdrossenheit und die frische Menschlichkeit die Mitarbeiter mitriß. Dieser Beamte, der dafür sorgt, daß die Dinge nicht liegenbleiben, gehört zu seinem Bild so gut wie der alte Soldat, der mit Jungens Manöver macht.

Dabei kann man nicht sagen, daß er ein sehr siche-

rer Menschenkenner gewesen sei. Die Einsicht hat ihn in den letzten Jahren manchmal gequält. Da hatte er, um Rat gefragt, diesen oder jenen zu einer Aufgabe empfohlen, und dann war ein Versager daraus geworden; das machte ihn mißtrauisch gegen sich selber, und einem Lob von gestern folgte ein ungeschminkter Tadel von heute. Dieser Wechsel in temperamentvollen Urteilen hat manchen verwirrt; eine freundschaftliche Anerkennung mochte in der zeitlichen Entfernung dünner werden, dann wieder kräftig klingen – war das sprunghafte Laune? Die Worte wurden kolportiert. Es ist, wenn ich richtig sehe, einfach so, daß Poelzigs Gegenwart die Menschen selber verwandelte, ihre Arbeit auf Touren brachte, ihre Verantwortlichkeit steigerte. Das war der große Reiz seines Menschentums. Er konnte auch Anfälle von einer übertreibenden Wursthaftigkeit haben oder doch mit solcher kokettieren – im Grunde war er, auch als Träumer, von einer außerordentlichen Wachheit, gespannten Gegenwärtigkeit. Die übertrugen sich auf den andern. Dresden wurde für ihn die Schule der Verhandlungskunst. Bei ernsten Zielen hatte er sich die Taktik zurechtgelegt, die Dinge gut vorbereitet – er verbreitete dann, unter Vermeidung alles überflüssigen Geredes, ein Gefühl der Sicherheit. Lag ihm etwas am Erfolg, so vermochte er die Menschen zu bezaubern, in einer geistreichen Nonchalance, die aber den Zweck nicht aus dem Sinn verlor. Als Opponent war er gefährlich – ein tödlicher Witz konnte eine Situation durcheinanderbringen, ein dialektisch gestraffter Einwand irgendeine Halbheit schonungslos entlarven. Leitete er die Verhandlung, so mochte wohl der weiche Stift über ein Blatt Papier spielen und irgendein architektonisches Motiv mit lässiger Sorgsamkeit durchformen – die Aufmerksamkeit war bei der Sache und ließ es nicht zu, daß die Erörterungen sich im Redegelände verliefen.

Das war schön in jener Zeit, mit Poelzig in dem werdenden Bau des Großen Schauspielhauses herumzusteigen. Er schimpfte zwar wohl gelegentlich über den verrückten Auftrag, der die Kuppellösung forderte, und ärgerte sich,

wenn ein Pfosten, ein Träger vom alten Bauwerk, der statisch nicht entbehrlich war, für Raumordnung und Gliederung Schwierigkeiten machte – könnte er doch beseitigt werden, wie ersetzt, wie in den angestrebten Rhythmus einbezogen? Seine Hauptsorge war die Akustik. Er hat sich später einmal in einem Vortrag über ›Festräume‹ zu dem ganzen Fragenkreis geäußert und geglaubt, daß der heutige Architekt ›Sich vor der eigentlichen Kuppelform hüten müsse‹ (Hinweis auf die ›erbärmlichen‹ Erfahrungen mit der Stadthalle in Hannover): »Die vielbesprochenen Stalaktitenformen im Großen Schauspielhaus sind nichts als eine Auflösung der Kuppelform, die als Krönung des Raumes vom Bauherrn gewünscht war, und sie haben erreicht, daß kein Nachhall auftritt, der neben der völligen Verschluckung des Tones der störende Faktor ist.« Er hat damals an diesen Dingen viel herumgebosselt, und die bizarre Lösung hat ihm selber Spaß gemacht, wenn sie ihm auch mehr als eine Improvisation denn als eine endgültige Antwort erschien. Wichtiger war ihm, den Baukörper in großen Linien zusammenzufassen; das ist ihm mit den wenigen einfachen Vertikalen in den starren hohen Wänden vortrefflich gelungen. Die Kurve ist vermieden, ihr gab der begrenzte und festgelegte Bauplatz keine perspektivische Entfaltung, sie kommt dann im Innern zum Leben. Das Wichtigste, wenn wir uns recht erinnern, war Poelzig damals die Beleuchtungsfrage. Die Mittel zur Ausstattung der Foyers waren beschränkt, die Materialien ›kriegsgemäß‹ – was ihn bei diesem Bau zum erstenmal beschäftigte, war das Licht als Element der Raumschöpfung. Er sah in dem elektrischen Licht und der Freiheit seiner Montierung ein Geschenk der Technik, mit dem einmal zu spielen sich wohl lohnen mochte. So formte er seine Säulen, mit dem verdeckten Lichtkranz – er war wohl der erste, der in solchem Sinn das indirekte Licht als Architekturfrage anfaßte. Man sieht noch an dem Gelingen, daß es ein Versuch war; welche Möglichkeiten haben sich daraus entwickelt, hat er selber entwickelt, etwa in dem Innenraum des Berliner Kino-Hauses ›Capitol‹. Er spürte wohl, wie hier für den ge-

schlossenen Innenraum eine neue, auf die große Raumwirkung abgestellte Hilfskraft gefunden war, aus der sich für die Konstruktion, für die Grundrißlogik weitere Folgerungen ergeben mußten. Doch fehlte nicht die Einsicht – er hat sie wiederholt ausgesprochen –, daß sich ein modischer Doktrinarismus heraus bilden könnte. Der mußte mit dem Verzicht auf die sichtbare, schattenwirkende Lichtquelle eine Verarmung bedeuten.

Die großen Aufgaben, auf die er wartete, kamen in den ersten Berliner Jahren nicht, sie sind ihm, im wirklichen Ausmaß seiner Begabung, überhaupt fremd geblieben. Die Wohnungsnot jener Zeit arrangierte einen verblüffenden Einfall: Poelzig bekam großmächtige Räume in einem Communsgebäude angewiesen, draußen beim Neuen Palais in Potsdam. Das war eine etwas abenteuerliche Sache, ein Herrschertum in der Einsamkeit, man konnte in den Notjahren lernen, was Frieren heißt. Hier vergrub er sich oder brach aus, gewaltige Entwürfe entstanden für das Salzburger Haus, immer wieder angepackt, abgewandelt – es war seine Lieblingsschöpfung, eine phantastische Anlage in der Gruppierung der Massen, in dem Fluß der Treppenanlagen, die von den Gängen weg zur Erde, zu den geschwungenen Wandelgängen führten, Wandelgängen, die in der Bedachung heiterstes Bewegungsspiel zeigen. Wir wissen, daß das Wort phantastisch gefährlich ist und daß alle Gefahr beseitigt wird, wenn man dafür phantasievoll setzt – doch dies Werk in seinem großartigen Schwung fordert und erträgt das Wort. Liegt der Eindruck des Blattes vielleicht nur an der satten und kräftigen Führung der Kohle? Das ist immer der Überlegung wert.

Man konnte Poelzig kaum eine größere Genugtuung geben, als wenn man seine bravourösen Perspektiven achtungsvoll auf die Seite legte; daß er das könne, verstehe sich wohl von selber und sei ja bekannt, auch daß er sich die Mitarbeiter erzogen habe, die nun die Geschichte von rechts und links wie von vorne und hinten zeigen können, daß alles wie ein rechter Poelzig aussieht – wie aber ist es mit dem Grund-

riß? Es ist gut mit ihm. Einen verständigeren Grundriß als etwa den für das I.G.-Farben-Haus mag man sich gar nicht ausdenken. Aber das war ja nun keine ›phantastische‹ Sache wie das Salzburger Gedicht in Stein oder wie das ›Haus der Freundschaft‹, das 1917 als Entwurf entstand. Zwölf deutsche Baumeister waren damals, unter der Verantwortung des Werkbundes, aufgefordert, für Stambul ein großes Gemeinschaftsgebäude zu entwerfen: Theater, Klub, Bibliothek, Arbeits- und Vortragsräume, und so fort. (Interessanter, aber wohl nur einmaliger Versuch: die Teilhaber am Wettbewerb waren zugleich die Preisrichter, mit dem erstaunlichen, aber offenbar sehr menschlichen Ergebnis, daß die Vorlage mit dem geringsten persönlichen Profil schließlich den Preis erhielt.) Poelzigs Entwurf war unmöglich. Denkbar, meinte einer, wenn die Deutschen Konstantinopel erobert hätten, ein herrisches Siegesdenkmal, ein Zwinguri, wie es die einfach große, quadratische, in schmalen hohen Fenstern geteilte Fläche in die Silhouette der Stadt schob. War das nicht das Riesenmodell einer Schreibmaschine, einer altmodischen dazu, wie von dem Baukörper Terrassen nach unten gestuft waren? Es ist nicht ausgeschlossen, daß Poelzig, der den Orient damals noch nicht kannte, jenes seltsame, geschichtlich so unscharfe Wort von den ›Hängenden Gärten‹ durch den Sinn ging – hier nun ein Märchen, und wie im Märchen Gewalttätigkeit und Anmut verschränkt. Es genügte, dem Dichter dieses grandiosen, erschreckenden oder verblüffenden Einfalls durch eine der Türen ins Innere zu folgen, und man befand sich, über die Risse wandelnd, in dem Gehäuse der verständigsten Logik: Treppenanlagen, Garderoben, Trennung der verschiedenen Verwendungszwecke und zugleich leichte Verbindbarkeit im sonderlichen Bedarfsfall. War das nun ›von innen nach außen‹ oder ›von außen nach innen‹ gebaut? So schien ja eine Zeitlang die Architekturfrage gestellt und daß sie einmal so gestellt war, hatte einen berechtigten Sinn: Klärung der Zwecke, Besinnung über Lebensformen, wobei die Polemik mit gutem Recht einmal das Innen, einmal das

Außen traf. Im letzten eine zeitlich verständliche, eine im Grundsätzlichen unsinnige Frage: das Außen und Innen ist nicht Entweder-Oder, ist nicht Sowohl-als-auch, sondern ist ein Zugleich. Daß die Frage vor Poelzigs Arbeiten, gab man ihrer Betrachtung die wartende und folgende Geduld, in sich zusammensank, schien mir immer, so banal das klingen mag, als der entscheidende Ausweis seines urtümlichen Baumeisterseins.

Während er auf die großen Bauaufgaben wartete und im letzten umsonst wartete, bewegte ihn oft die Frage, ob diese Zeit die geistigen, seelischen und wirtschaftlichen Voraussetzungen zum gültigen Werk besitze. Zu gut wußte er, daß Architektur keine Angelegenheit des isolierten Individualismus ist. Als er im Jahre 1919 seine Stuttgarter Programmrede hielt, gab er ihr einen wesentlich ethischen Akzent: »Der Werkbund muß das Gewissen der Nation werden. Man muß an ihn glauben . . . Der Krieg hat uns arm gemacht, ärmer als wir jetzt wohl noch übersehen können. Karg wird der Boden sein, auf dem wir pflanzen müssen. Wenn wir den Mut nicht verlieren, kann aber dieser karge Boden zur Gesundung führen, zur Abstoßung alles Krankhaften und allzu Üppigen, das unser Schaffen zu überwuchern drohte . . . Und wenn der Krieg und unsere Feinde uns fast zu Bettlern machen, so wollen wir unseren Stolz bewahren . . .« Der herbe Glaube leidet in der seelischen Wirrnis der kommenden Jahre; seine Festigkeit sieht die experimentierende Hast des Taumels und des Versuches: »Ein gequältes Volk muß Kapriolen schlagen«, heißt es einmal, »Um eine Festfreude zu erzielen, und die Schöpfungen werden ähnliche Sprünge machen. Aber alles Krampfhaftige in der Kunst ist von Übel . . . Es ist recht gut, wenn ein Architekt eine auftauchende Mode auch mal überschlagen kann.«

Am deutlichsten zeigt sich seine Auffassung im Bilde eines historischen Vergleichs, der auch für seine Art der Betrachtung charakteristisch ist: »Als die Römer ihre militärische Kunst zur Vollendung gebracht hatten, traten die Einzelhel-

den zurück, trotzdem mit der Leistung des Ganzen auch die Leistung des einzelnen ungeheuer gesteigert wurde; in ihrer Kunst erreichten sie nur auf dem Gebiete etwas, wo ihre Organisation auch groß war, auf dem sozialen. Die Aquädukte, das Kolosseum, die großen Bäder sind als Ausdruck großer monumentaler Architektur heute noch groß, nicht nur dem Umfange nach. Auf allen anderen Gebieten der römischen Kunst ist nichts verblieben, was sich an dauernder Gültigkeit mit den Schöpfungen der Ägypter, der Griechen und der Gotik sowie auch später der Renaissance messen könnte. Es fehlte hierzu die Organisation auf dem Gebiete der Seele. Sie hatten in der Zeit ihrer größten Macht nicht eine Religion, sondern hundert, und ähnlich wie heute greift der innerlich bedrückte Mensch vielfach nach philosophischen und mystischen Problemen oder religiösen Traditionen der verschiedensten Art. Die großen Schöpfungen der Antike wie der Gotik sind ohne Religion nicht denkbar, sie und ihre Schöpfer wollen niemand dienen als Gott. Alles was an persönlicher Eitelkeit des Auftraggebers oder sonst irgendwie zwischen den Künstler und sein Werk treten konnte, ist, so weit das menschenmöglich ist, ausgeschaltet.«

Er lebte selber durchaus aus der Spannung eines unbändigen persönlichen Freiheitsdranges und dem Wissen um die Gesetze der Bindung. »Die Freiheit der Kunst ist überhaupt ein Danaergeschenk.« »Die Architektur ist das Produkt der seelischen Grundstimmung eines Volkes«, das jämmerliche Bild der letzten Vergangenheiten nichts anderes als der Ausdruck der Zerrissenheiten. Poelzig ist nach seiner Natur alles andere als ein Bußprediger, er hat eine neugierige Freude am Gewimmel, am Auftauchen und Verschwinden abenteuernder Gestalten, er begreift diese Gegenwart der Widersprüche, des Experiments und wird von ihrem Rhythmus bewegt – doch wahrt er sich die überlegene Freiheit des Abstandes gegenüber dem sozialen, gegenüber dem politischen Schlagwort. Wenn er etwas haßte, dann war es die bloß händlerische Gesinnung, die Gesin-

nungswerte als Angelegenheit der Buchhaltung behandelte. Und wenn ihm etwas peinlich war, dann die Künstler, die sich mit ihr abfanden und sich von ihr, realistisch oder snobistisch, tragen ließen. Da mochten noch eher die Doktrinäre Gnade finden, die ihre künstlerische Sterilität hinter lebhaften Manifesten verbargen, obwohl ihm derlei auf die Nerven ging.

Es war wohl Paul Wegener, der Poelzig an Film und Bühne heranbrachte; er ließ sich von ihm für den ›Golem‹ eine ganze ›Stadt‹ bauen. Die Aufgabe machte Poelzig eine große Freude; denn nun konnte er drauflos erfinden in Gassen und Toren und Türmen, und der Stoff kam einem wesenhaften Inhalt seiner Seele entgegen: das gespenstische Geheimnis. Er ist später dann noch einige Male zu Bühnenausstattungen herangezogen worden, für den Lear, für den Don Giovanni – man ist versucht, seine Skizzen mit den verwandten Bemühungen Schinkels zu vergleichen, um ein Stück Theater-, nicht Baugeschichte vor sich zu haben. Poelzig war nicht brauchbar für die Illusionsbühne, aber er konnte auch kein Freund strenger Stilisierungen sein. In die architektonische Gestaltung fährt viel Farbigkeit.

Sprachen wir vorhin vom ›gespenstischen Geheimnis‹, das ihn beim ›Golem‹ lockte und bewegte, so mag man das Wort ›gespenstisch‹ streichen, um den Kern seines Wesens zu prüfen, das Mühen und das Wissen um das Geheimnis. Als Paul Wegener an dem Grabe Abschiedsworte sprach, nannte er den Freund einen ›gotischen Mystiker‹ und erinnerte an einen Satz, den Poelzig, zwei Jahre zuvor, über Ringelnatz' Hinscheiden meditierend, gesprochen hatte: »Mir ist der Tod nichts, ich gehe in einen anderen Raum.« Das Wissen um das Ende, das kein Ende sei, die gelassene heitere Vertrautheit mit dem Tode begleitete dies Leben durch derbe Fröhlichkeit und werkhungrige Schaffenslust; er war sein Nachbar in den Einsamkeiten. Diese Haltung war nicht christlich getönt – allem Konfessionalismus war er fremd, ein Pietäts- und schonen-

des Ehrfurchtsverhältnis, Nachhall eines Kindheitseindrucks, blieb wohl lebendig, die Dogmatik der Kirchen konnte sein transzendentes Bedürfnis nicht ernähren. So war er homo religiosus auf eigene Gefahr – Antinaturalist, Antimaterialist; die Astrologie bewegte ihn und nicht bloß seine Phantasie, eine Zeitlang fraß ihn die ganze Literatur der okkulten Wissenschaften – wenn er in stillen und doch bewegten Stunden davon sprach, von seinem Glauben und seinen Erfahrungen, hatte die Stimme nicht den Ton jener überlegenen Hybris der Eingeweihten, auch nicht der indiskreten Gewißheit der Spielenden, sondern einer ruhigen Menschlichkeit. Den Skeptiker wollte er nicht überreden, beweisen wollte er schon gar nicht – er selber lebte im Geheimnis.

Und er rang mit ihm, wenn er vor die Staffelei trat, wenn er es in Farbe und Gestalt zwingen wollte. Er hat wohl sein Leben lang gemalt. Einmal, 1917, ließ er es sich beifallen, eine Anzahl Bilder auszustellen, und die Dresdener mochten ein wenig erstaunt sein, daß ihr Stadtbaurat Dantes Wanderung durch die Hölle, daß er Apostel und Propheten malte. Die Bilder jener Zeit hat er später fast alle vernichtet. Sie waren technisch in einem etwas groben Pointillismus gehalten, farbig unfrei, ja trocken, in der zeichnerischen Form kräftig, ein wenig stilisiert, das Literarische, leicht Illustrative klang nach. Das verschwand später völlig. Biblische Motive bleiben, die Apokalypse, die Josefsgeschichte taucht auf, ein paar Bilder gehören dem Macbeth-Kreis, Don Quichote – aber das Motivische entfernt sich von dem Literarischen, und die Form verfällt der Auflösung, die Farbe beginnt zu triumphieren.

Vielleicht ist es indiskret, von dieser Malerei zu reden. Zwar, das hatte man erfahren, Poelzig malt auch – er selber sprach nicht davon. Ein paar Menschen nur hat er die Bilder gezeigt. Es war eine gewisse Keuschheit, die ihn zurückhielt, diese Seite seines Arbeitens und Seins zu offenbaren. Keine »falsche Bescheidenheit«, auch nicht die Sorge, diese Bilder könnten »enttäuschen« – alle diese Begriffe liegen auf einer ganz anderen Ebene. Es ist gar nicht möglich, vor dieser Ma-

lerei mit ästhetischen Kategorien zu manipulieren, und wenn man vor einem Stück mit praller Farbe Nolde sagt und zu einem blauschwarzen Himmel über fahlgrüner Erde Kokoschka, so sind das Verlegenheiten des Einordnungsbedürfnisses. Für Poelzig war das Malen kein Nebenbei der Entspannung, sondern es gab Zeiten, da ihm die wahre Leidenschaft gehörte, zumal in den letzten Jahren der Vereinsamung, und schon dies charakterisiert die Bedeutung, die es für ihn besaß: lauter übergroße Formate, eine Malerei in Quadratmetern. Sie ist schlechthin erschütternd, voll von Dämonien, ungeschlacht, brutal, zerfetzte Häßlichkeit, entlarvte Gemeinheit, breiter Humor, Lebensangst von Mensch und Tier und dann Stücke einer hinreißenden Heiterkeit, einer bezaubernden Farbigkeit – vor allem in den späteren Bildern, großen Landschaften, auf denen das Auge spazieren mag, hat der Pinsel eine breite und souveräne Leichtigkeit und Sicherheit gewonnen. In den späteren Bildern – indem man das so hin schreibt, wird man unsicher, ob das Wort überhaupt angeht. Ich habe Poelzigs Bilder in den zwei Jahrzehnten unserer Freundschaft viermal sehen können, es waren immer dieselben und doch immer wieder andere. Denn er hatte sich nie genug getan – nur einige ließ er in einem Zustand, der ihm selber mehr oder weniger »fertig« schien. Sonst holte er sie wieder vor, kratzte ab, warf neue Massen von Farben drauf – das innere Bild, das er von dem Werk trug, bedrängte ihn, das innere Bild selber wuchs und wandelte sich. Als wir nach seinem Tode die letzte Begegnung mit diesem Werk hatten, war es ein Stück tragischer Selbstbiographie, wie die letzten Jahre ihm die dunkle Farbe in die Hand drückten, daß schwarze Fetzen in Heiterkeit und Harmonie geschleudert waren – das Chaos der bewegten Unruhe drohte den kosmischen Willen zu sprengen. Es wird keine Akademie heute wagen, das Werk eines ehemaligen zweiten Präsidenten auszustellen, und es ist wohl gut so. Der Abstand fehlt, die Erschütterungen einer großen Seele, ihre visionäre Auseinandersetzung mit Zeit und Welt zu ertragen.

Seit 1924 bekleidete Poelzig, bis 1934, eine Profes-

sur an der Technischen Hochschule in Charlottenburg. Seine Schüler haben ihn vergöttert, und manchen Griesgram hat das geärgert; er ließ den Lehrer wohl gelten, hielt sich aber darüber auf, wenn der oder jener der jungen Leute ihm dies oder jenes abzugucken suchte. Das ist natürlich Unsinn. Pöelzig war ein begnadeter Lehrer, weil er Energien wecken und Streben leiten konnte. Seine Autorität lag in der menschlichen unpedantischen Freiheit. Wenn die Schüler vom »Meister« sprachen, lag darin weder hymnisierendes Pathos noch distanzlose Vertraulichkeit, sondern ein Klang wunderbarer, ganz unromantischer Selbstverständlichkeit.

Die letzten Jahre gaben ihm in Deutschland keine Aufgaben mehr. Er mußte sich als persona ingrata empfinden und durfte die schmerzliche Erfahrung machen, daß andere diese Auffassung teilten und ihre Folgerungen zogen. Seine Menschenkenntnis erfuhr eine eigentümliche Ausweitung.

Da schien sich ein neuer Weg für ihn zu öffnen. Bei einem internationalen Wettbewerb für ein Theater in Stambul hatte er den ersten Preis, den Bauauftrag erhalten – eine Berufung schloß sich an: er sollte die Leitung der Bauakademie in Stambul, die Reform der künstlerischen Ausbildung in der Türkei übernehmen. Die Freunde lasen dies mit einer Bewegung der Seele. Darüber mochte man sich freuen, daß der siebenundsechzigjährige Mann, der keine Müdigkeit zu kennen schien, wieder zum Bauen kommen würde – aber war das nicht ein Mißverständnis des Schicksals, die stärkste baukünstlerische Begabung, die Deutschland in diesen Jahrzehnten besaß und die in ihren Instinkten und Verantwortungen so völlig an dies Land und Volk gebunden war, in das Abenteuer einer geistig-kulturellen Fremde zu entlassen? Ihm tat es wohl, sich vor eine Verantwortung gerufen zu sehen, und doch wuchs die Unruhe, als der Tag des Abschiedes nahte. Was würde er an Hoffnungen und an Bindungen zurücklassen! War es der Sinn seines Lebens, den Türken das gute Bauen beizubringen, war es nicht der gewesen, in Deutschland als Revolutionär und Konservativer Mut und Ehrfurcht zu lehren und vorzuleben?

Er nahm den Abschied sehr ernst und starb. Dieser Tod in dieser Stunde erhielt einen symbolischen Zug.

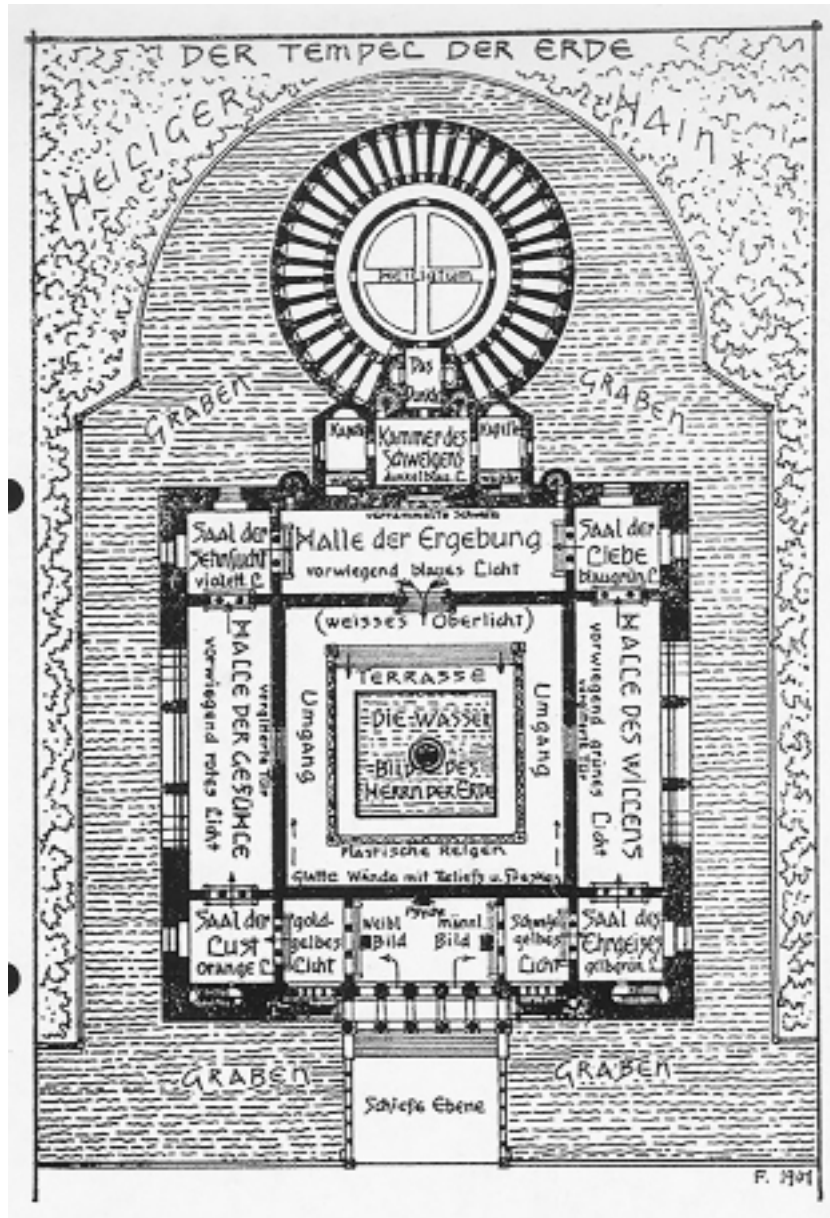
Die Rezensenten von Hans Poelzigs Leben und Werk mögen darüber streiten, ob er »bloß genialisch« war oder der Träger eines Stückes urtümlicher Genialität. Wir sind, neben Max Weber, nur diesem Mann begegnet, da das erste Gespräch Schichten des Bewußtseins traf, bei dem die überkommenen Maßstäbe versagten und das Außerordentliche, das Einmalige, das Inkommensurable über alle Paradoxie hinweg seinen Anspruch meldete. Und was wichtiger ist: die Vertrautheit bestätigte, was erschreckte Freude einer Begegnung gewesen. Es mag erlaubt sein, für den Raum der Kunst, aber nicht bloß für ihn, die schönen Worte zu zitieren, die nach Max Webers Tod Carl Jaspers dem Heidelberger Freunde nachrief: »Seine Gegenwart gab uns das Bewußtsein, daß auch heute der Geist in Gestalten höchsten Maßes existieren konnte. Weil wir ihn sahen, glaubten wir erst recht das Maß der großen Toten, die uns nur als geschichtliche Menschen bekannt werden. In ihrem Reiche sehen wir ihn nun als Ebenbürtigen.«

Hans Poelzig, Gesammelte Schriften und Werke, Herausgegeben von Julius Posener, Schriftreihe der Akademie der Künste, Band 6, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1970

*



Hans Poelzig, Großes Schauspielhaus, Wandelgang, Berlin 1919



Fidus, Tempel der Erde, 1901, Zeichnung

Die Tempelkunst des Künstlers Fidus

zitiert von Johannes H. von Hohenstätten

(. . .) „Unsere Tempel werden herrliche Pflegestätten dieses Geistes sein, die unwillkürlichen, freiwilligen Zufluchtsstätten unserer Seelen. Kein Priestergebot, kein bloßer Brauch, kein Brotgeberzwang wird zu ihnen treiben, sondern das eigene Bedürfnis, die Sehnsucht nach gemeinsamer Seligkeit und Erhebung. Denn diese Tempel werden die Sammelstätten des Willens, der Kraft und der Künste sein . . . Zu Göttern sollen die Menschen emporgelockt werden, nicht durch Sündenangst verwirrt und geknechtet. Das Natürliche wird nicht länger im Streite mit dem Geistigen liegen und der Geist wird es nicht länger vergewaltigen. Unsere Tempelkunst wird alle geistigen Erkenntnisse und Lebendigkeiten in Gesamtkunstwerken sinnlich vorbildlich zu allgemeiner Anschauung bringen.“

Fidus hat eine Stufe durchlaufen, wo er unter indisch-theosophischen Einflüssen eine zukünftige Tempelkultur für die ganze Menschheit erträumte. Auch jetzt noch ist er „mit Glaubensgefährten zielbewusst am Werke, eine solche schaffen zu helfen.“ Überall sieht er die neuen Gemeinden wachsen. Aber er hat numehr auch erkannt, dass Tempeldienst und Schönheit volkhaft erwachsen und dementsprechend sich gestalten müssen. „Es gibt zwar nur eine Religion, und die ist die Verinnerlichung der Menschen aller Völker und Rassen, und nirgends gibt es eine „allein-seligmachende“. Aber ihre Auswirkung in Tempelkultur und Kunst wird in dem Grade volkhaft und landmäßig, als sie echter und starker Selbstbestimmung entwächst und sich von fanatischer Rechthaberei, die man Glauben nannte, von Machtsucht und Gewinnpolitik abkehrt, aus denen stets die Religionskriege entsprangen.“ Deshalb werden auch die künftigen Tempel, wenn sie germanischen Geiste entwachsen, volkliche und stammesmäßige Erhebungsstätten sein und keine internationalen Peterskirchen mit Papstherrlichkeit und Peterspfennigen aus aller Welt . . .

Es sind nun in dem Werke eine Reihe von Tempelentwürfen wiedergegeben, die jedoch durchweg noch die mehr übervölkische Einstellung der Frühzeit des Künstlers ausdrücken, also wesentlich als Vorläufer anzusehen sind und noch das letzte Wort dieses Künstlers bedeuten. Da haben wir den „Tempel der Erde“, einen mächtigen Quader-Bau, den zwei gefesselte Drachen flankieren. Über den sechs Eingangssäulen steht ein Kreissymbol, aus dem sich das reiche Geäst eines Baumes nach den Seiten streckt; eine Flamme lodert aus dem Kreis empor und schlägt zu dem kosmischen Kreuze hinauf, dem ein Adler entsteigt. „Tat“ steht auf dem Querbalken des Kreuzes. Zehn Gestalten halten Wache vor dem Baume, fünf zu Linken, fünf zur Rechten. Im Innenraum des Tempels finden wir auf dem Plane eine „Halle des Willens“, eine „Halle des Ergebung“, und eine „Halle der Gefühle“, alle in verschiedenen Farben gehalten; sodann einen „Saal der Lust“, einen „Saal der Sehnsucht“, einen „Saal der Liebe“ und einen „Saal des Ehrgeizes“. Die Mitte all dieser Räume nimmt das Bild des „Herrn der Erde“ ein. Hat man die innere Haupt-halle durchschritten, so gelangt man durch die – dunkelblau gehaltene – „Kammer des Schweigens“ und durch ein Stück Dunkelheit in das kreisförmig gestaltete Innere Heiligtum. Auf einer Altarwand ist „Die Ausgießung“ dargestellt, die tief-symbolische äußere Wiedergabe eines inneren Vorganges, wie ihn jeder Mystiker kennt. Das Ganze ein gewaltiger Entwurf von grandioser Schönheit. Aber Fidus hat noch andere Entwürfe geschaffen.

Da haben wir den „Tempel der Eisernen Krone“, den „Weißen Tempel“, mit seinen weißen weiblichen und dunklen männlichen Gestalten, die um das Rund des heiligen Wassers stehen und sitzen.

Fürwahr, wenn man diese geradezu wundervollen Entwürfe betrachtet, sich in ihren Schönheiten versenkt oder sich ihre weitere Ausgestaltung ausmalt, so begreift man das Fidus'sche Wort, dass ein jeder Tempel der Zukunft einen rein durchgeführten Seligkeitsgedanken ausprägen soll. In der Tat,

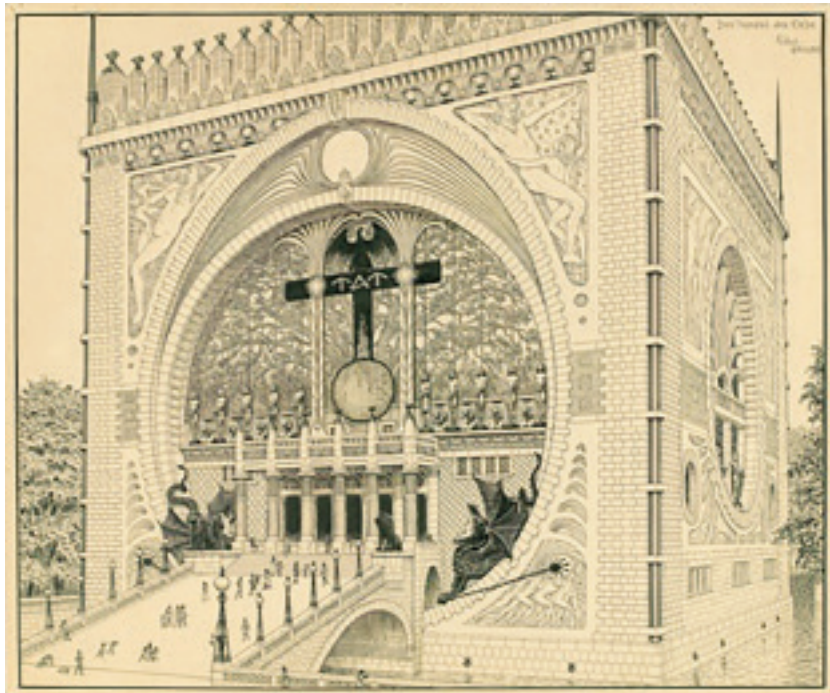
sie werden „sichtbare Seligkeit“ sein und die Menschheit, die zu ihnen herangereift ist, glücklich machen. Und ist dies nicht Zweck und Ziel jeglicher Religion? Soll es nicht ihre erste und letzte Aufgabe sein?!

Bei all diesen Entwürfen ist das alte Kirchenmodell gründlich verlassen, herrliche Säulen und Säle, kreisrunde Formen stehen im Vordergrund, beherrschen das Bild. Da Künstler, wie gesagt, Seher und Vorwegnehmer des Kommen- den sind, ergibt sich die Vermutung, dass die künftigen Tempelformen in der Tat sich diesen Fidus'schen Motiven an- nähern werden. Dies scheint mir umso wahrscheinlicher, als auch andere Begnadete aus diesem Born sich neu gebärender Formen und Bauweisen schöpfen dürfen. So hat z. B. neuer- dings Dr. Walter Colsmann, von Haus aus Jurist, in der jetzt im 2. Jahrgang erscheinenden guten Fach-Zeitschrift „Ok- kultismus“ eine Anzahl eigenartig formschöner Zeichnungen veröffentlicht, die er, nach seiner wohl berechtigten, eigenen Auffassung inspirativ empfangen hat. **Alle echte Kunst, alte wie neue, ist ja Inspiration!** Da sind Rundtempel, Kult- und Versammlungshäuser, Kuppelbauten mit Säulengängen, die – wie Colsmann selbst sagt, und ihm von dem Künstler Schneiderfranken (bekannt als Bô Yin Râ) bestätigt worden ist, auf ganz neue Stilgesetze deuten und vielleicht wirklich – nach Schneiderfrankens Wort – „uns endlich den unserer Zeit erblühenden großen Baustil verheißen“. Auch in diesen Zeichnungen herrscht nun aber das Rundmotiv vor, gewiss kein Zufall, sondern eine Verheißung.

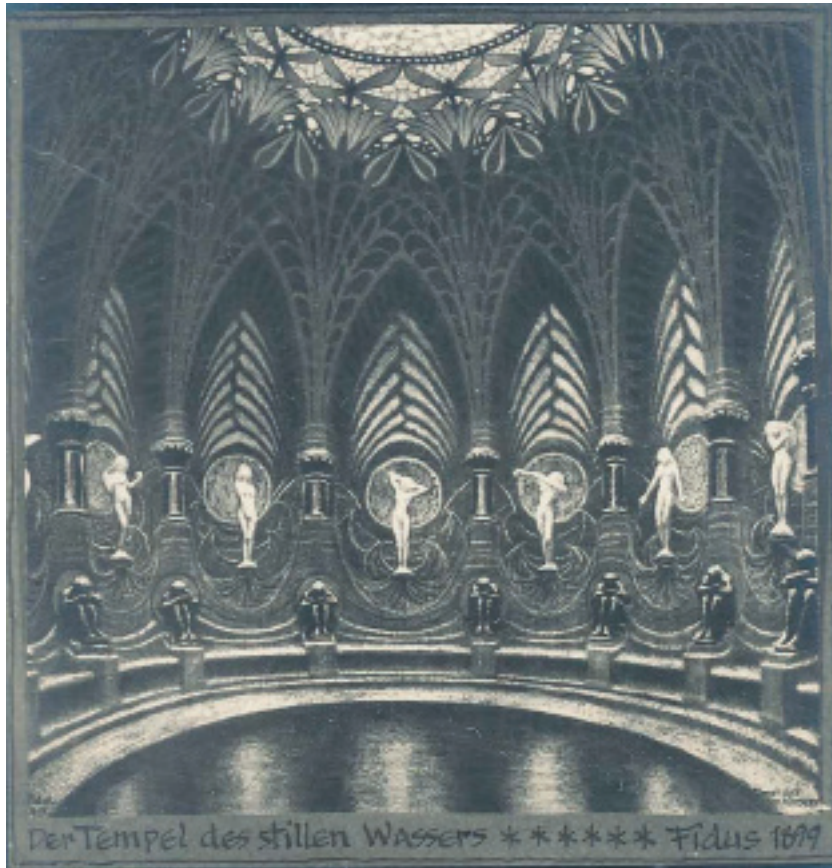
Aussicht auf Verwirklichung haben alle solche Gedan- ken und erste Planungen natürlich erst dann, wenn die Ge- meinde der sie Wollenden groß und geldstark genig ist, um sie verwirklichen zu können. So ist denn bis heute von alle- dem noch nichts in die sichtbar-plastische Erscheinung ge- treten. Der einzig greifbare Versuch, Neues auf diesem Ge- biete zu schaffen, ist vielleicht das Steinersche Tempelhaus, das Goetheanum in Dornach. Aber es steht nicht umsonst in – „Dornach“. Viele Dornen recken sich dem Steinerschen

Werke entgegen. Es ist immerhin bemerkenswert, dass auch bei diesem Bauwerk die Rundform bevorzugt ist. Begrüßen wir also, im Sinne des Kommenden, diese ersten Versuche einer ringenden Menschheitsgruppe, sich für die neue Inneneinstellung auch die angemessene äußere Form zu schaffen. In gegebener Zeit werden andere folgen.(. . .)

*Eine Sammlung sinnreicher okkulten Geschichten, Band XIV,
S. 116 - 119 , Christof Uiberreiter Verlag, Waltrop, 2018*



Fidus, Tempel der Erde, 1901, Tinte auf Kartonage



Fidus, Der Tempel des stillen Wassers, 1899

Max Thalmann – Der Dom



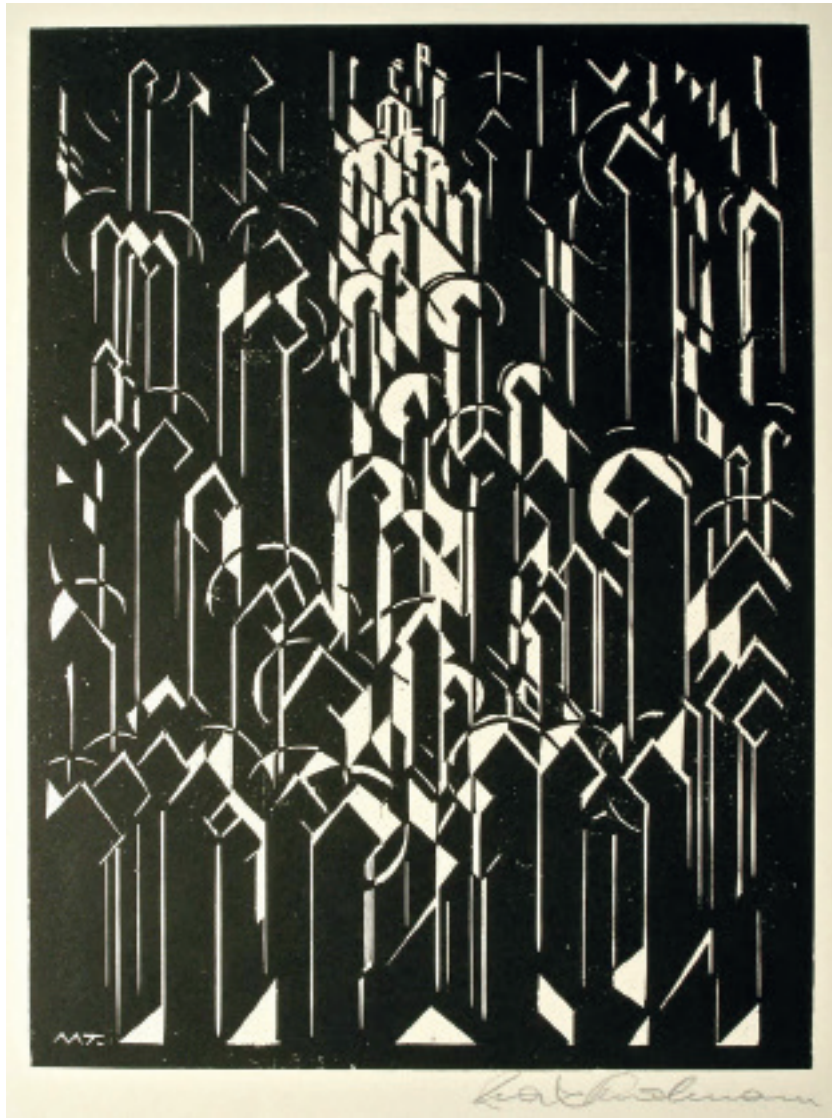
Max Thalmann, Der Dom, 1923



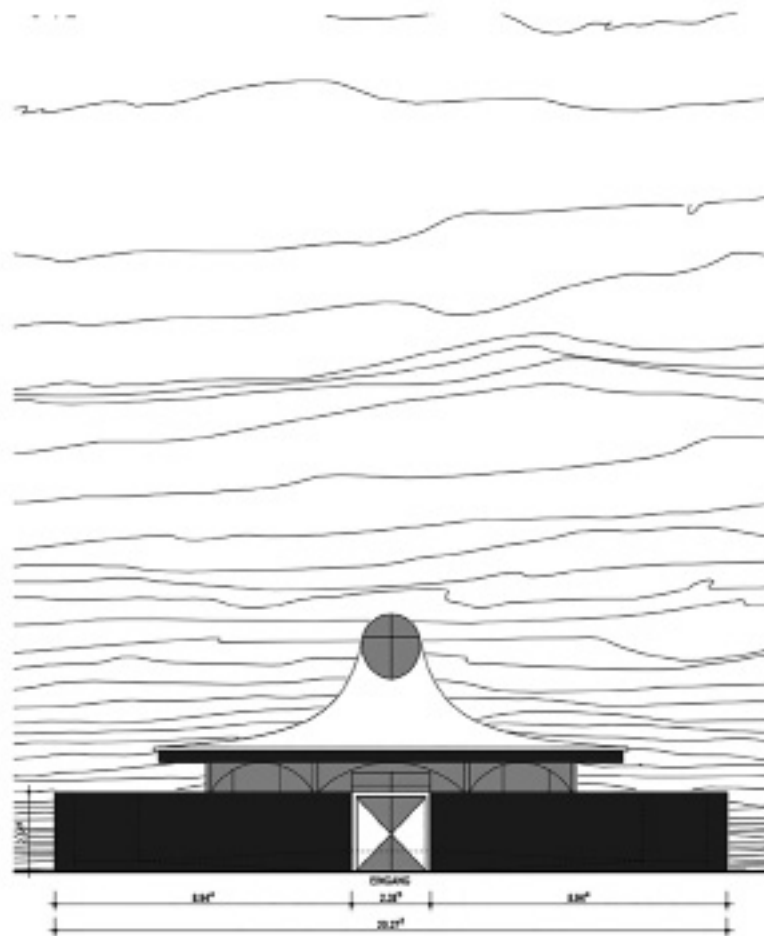
Max Thalmann, Der Dom, 1923



Max Thalman, Der Dom, 1923



Max Thalmann, Der Dom, 1923



EINGANG DER TEMPELANLAGE

Maß und Zahl = Liebe

Kapitel: Der Tempel

von Erich Poppen

Einleitung

Es ist mir wichtig, alle aufzurufen, die den Boden der Spiritualität für die kommenden Generationen mit vorbereiten helfen wollen. So ist es mir ein besonderes Anliegen, mich als Helfender selbst in den Dienst zu stellen. Die Zeit ist nach meiner Meinung reif geworden für ein erweiterndes Bewusstsein. Der Aufruf wird keine Massen mobilisieren! Es wird dabei vielmehr auf jeden Einzelnen ankommen, der imstande ist, den Weckruf zu hören. Diejenigen, die sich noch zu sehr im Außen bewegen und sich überladen lassen von den vielfältigen materiellen Problemen unserer Zeit, und ihr wertvolles Innere noch nicht entdeckt haben, sind mir persönlich aber genau so wichtig und wertvoll und haben deshalb meinen vollen Respekt.

Irgendwann werden auch sie die immer schnelleren Wirk- und Werdeprozesse überfordern. Die immensen Höchstleistungen, die der stressige Alltag ihnen abverlangt, werden sie zur Umkehr bewegen, denn das wahre Glück und die Liebe kann man nur im Inneren erleben und nicht im Außen! Die Menschen werden umkehren lernen müssen nach Innen, da wo die Seele gefühlt werden kann, um im Außen bestehen zu können! Das Kapitel „Der Tempel“ soll einen Weg aufzeigen, der unbedingt nach innen führt. Es ist in jedem Fall ein sehr persönlicher Weg. Jeder muss für sich selbst entscheiden, ob er schon dazu bereit ist ihn zu gehen. „In den Geist gehen“ kann nicht gedacht werden! Er ist außerhalb unseres Denkens! Deshalb ist es so schwierig ihn zu gehen. Wir, als westliche Gesellschaft, sind konditioniert im Denken und sind dadurch sehr „verbildet“. Wir stehen uns selbst im Wege, wenn es um das rechte „Herzdenken“ geht, das zur

Seele führt. „Der Tempel“ ist von mir als ein *Formungsmittel der Seele* entworfen worden. Doch er muss nicht zwangsläufig gebaut werden! Jeder kann seinen eigenen Tempel in sich selbst aufbauen. Bildekräfte kann man in sich selbst entwickeln. Nicht nur, wenn es um Heilung geht, sondern auch, wenn es z. B. darum geht, sich selbst in der Ewigkeit Gottes geborgen zu fühlen! So geht es mir hier bei der Vorstellung des Tempels vor allen Dingen darum, dir einen möglichen Weg zu dir selbst aufzuzeigen.

Alle Zeichnungen und Hinweise in sicht- und lesbarer Art verlangen auch erfüllt zu werden! Kein einfacher Weg! Wenn du willst, werde ich vorangehen. Doch zunächst von BÔ YIN RÂ aus seinem Buch: „Ewige Wirklichkeit“.

Weg und Ziel

*Den Weg erreichen, den ich zeige,
Heißt das Ziel erkennen,
Das alle Erdenziele hochhin überragt,
Die wunschbeschwerte Träume
Schon „erhaben“ nennen.*

*Hat einer erst den Weg gefunden,
Findet er auch dieses Weges hohes Ziel.
Schon nach den ersten Schritten auf dem Wege
Fühlt er sich gesunden,
Und nicht mehr eingezwungen hörig
Wesenlosem Spiel.*

*Doch: nicht im Wettlauf wird der Weg durchmessen,
Und keiner kann hier Mitbewerber überrennen!
Hier muß der Wanderer
Erst allen Geltungsdrang vergessen,
Nicht eher hört er sich im Ziel bei Namen nennen.*

Das Modul

Nach dieser gefühlvollen Einleitung wird es zunächst sachlich. Also bitte umschalten! Nachfolgend geht es um Zahlen und einfachste Mathematik. Du kannst das lesen, aber du musst es nicht, naja, bis auf den letzten Satz, der ist schon wichtig! Wie schon im Kapitel „Der Stern“ habe ich auch hier ein Modul gewählt. Es ist das gleiche Modul, wie es beim „Stern“ angewendet worden ist, nämlich: 2,385m/sec. Es beginnt mit dem aufsteigenden ersten Rohr des Brunnens in dem Mittelpunkt des Tempels mit dem kleinsten Radius von 0,037m. Das dritte Rohr, $r = 0,074\text{m}$, trägt die oberste Wasserschale und das zweite Rohr, $r = 0,149\text{m}$, trägt die untere Wasserschale. Die oberste Wasserschale, $r = 0,297\text{m}$ und die untere Wasserschale, $r = 0,596\text{m}$ ergänzen die jeweiligen Verdoppelungen. Als Abschluss der Brunnenanlage der gepflasterte Bereich, $r = 1,192\text{m}$. Es folgt der innere Stützenkreis, $r = 2,385\text{m}$, dann der äußere Umfangskreis der Außenwände, $r = 4,77\text{m}$. Die nächste Verdoppelung von $r = 4,77\text{m}$ ist $r = 9,54\text{m}$. Das ist die äußere Begrenzung des Gartenraumes. Als Zwischenschritt, jedoch ohne Verdoppelung, bleibt noch der äußere Stützenkreis zu nennen. Er beträgt $4,77\text{m} + 1,1925\text{m} = 5,9625\text{m}$. Damit bleibt auch er in der Modulgebung. Ich weiß, die Verdoppelungen sind schwer nachvollziehbar im Text, aber dafür sind ja die Zeichnungen zur Vertiefung da, wenn du der Sache auf den Grund gehen willst. Doch das Wichtigste ist:

Der Tempel pulsiert

Die immer größer werdenden Kreise, vom Kreis mit dem kleinsten Radius von 0,037m, bis zum größten Kreis mit dem Radius von 9,54m, zeigen die jeweiligen Verdoppelungen sehr eindrücklich. Wenn man sich nun vorstellt, wie sie durch einen von außen verursachten Impuls nacheinander entstehen, dann passt der Vergleich mit dem Stein, den ich ins Wasser werfe. Das zunächst ruhige Wasser bildet sehr gut den

Impuls in einer Wellenform ab, bis sich die Kraft erschöpft hat und die Wasseroberfläche wieder glatt wird. Der „Steinimpuls“ jedoch wird von der Tempel-Brunnenanlage ständig und ununterbrochen gegeben. Das Quellwasser ergießt sich in die obere Schale, läuft über in die untere Schale und auch sie läuft über auf die Pflasterfläche, die mit einem Gully ausgestattet ist. Auch wenn die oktavierten Kreise nicht auffallen werden, so sind sie doch existent und wirken aus dem Bauwerk heraus bis in den umschlossenen Garten hinein. Das Sichtbare bedingt das Unsichtbare! Das Modul 2,385m pro Sekunde wirkt auch da, wo es nicht erkannt werden kann. Die Schwingungsfrequenz der Erde ist der Maßstab des Tempels. Alles Leben der Erde wird bestimmt von dem Ton 8 Hz. Der Tempel ist „gut geerdet“. Damit ist eine gute Voraussetzung gegeben, wenn „die Seele sich nach Flügeln sehnt“.

Der Brunnen

Er hat eine besondere Aufgabe im Tempel. Die Wassergeräusche sind heilend nach dem Quintengesetz, das ein Proportionsverhältnis von 2:3 innehat. Die Addition der beiden Zahlen ergibt 5. Nach Harald Jordan bedeutet die 5 nicht nur Menschsein, sondern sie steht auch für Selbstentdeckung, Selbsterfahrung und Eigenfindung. Ich kann mir vorstellen, dass in dieser Stimmung das gemeinsame beten, singen oder meditieren gut gelingen kann. Natürlich kann man dort auch nur für sich allein in eine heilsame innere Stille gehen und dem plätschernden Wasser zuhören. Es kommt aus dem Dunkel der Erde und steigt auf in das Licht, vereinigt sich mit dem Licht und fließt aus in den Garten, wo es den Pflanzen hilft zu wachsen. Das „geheimnisvolle“ Wasser dient allem Leben in geradezu „uneigennütziger Art und Weise“. Wir haben es „heilig zu halten“, denn es ist nicht nur eine Lebensgrundlage, sondern es verweist auf den Ursprung allen Lebens. So höre ich in mir, wie der Klang des plätschernden Brunnenwassers mich ganz umgibt, mich reinigt und fortträgt in die Tiefe, da

wo keiner meinen inneren Raum betreten kann. Hier kann ich ganz bei mir sein. Da ist Stille, Frieden und Glück. Das kann ich in der lauten Welt nicht haben.

Das Licht von oben

Das hyperbolisch geformte Dach, es wird später beschrieben, hat eine eiförmige Schrägdachverglasung nach dem Proportionsverhältnis von 5:8. Das ist der Goldene Schnitt. Er ist zugleich ein Wachstums- und Teilungsgesetz der Natur! Die Achse der Verglasung befindet sich lotrecht über dem Mittelpunkt des Tempelbrunnens. Das Tageslicht fällt von oben auf den Brunnen und harmonisiert das Wasser zusätzlich. Aber auch der ganze Innenraum wird von der einzigen Lichtquelle von oben erhellt. Das Licht vollzieht die harmonikale Einspeicherung in das gesamte Bauwerk.

Das Tempelzentrum

Es wird durch eine x- und y- Achse mit dem Punkt Null bestimmt. Darauf steht die gesamte Anlage, der Tempel und der umschlossene Garten des Tempels. Alles ist darauf bezogen. Der gedachte Kreuzpunkt bestimmt die ganze Anlage. Das ist für mich ein spiritueller Verweis, nämlich auf Gott, der nicht beschrieben werden kann. Der Punkt Null, der alle Kreise aus sich offenbart und sie uns dann in unserer dinglichen Welt sichtbar macht, ist schon im Kapitel „Der Stern“ reichlich beschrieben worden. Diesen Punkt müssen wir beachten, erfühlen und durchleben, bis wir ihn als Erfahrung in uns tragen! Dann wird uns Gottesnähe fühl- und fassbar! Ihm ist dieses kleine Bauwerk gewidmet. Doch Gott wird weder dieses Bauwerk, noch den „Gottesdienst“, den wir möglicherweise darin feiern, benötigen! Sondern wir brauchen die Stätte, um unsere *Seelenfähigkeit* zurück zu gewinnen.

Und das ist die eigentliche Aufgabe des Tempels!

Die acht Stützen

Um den Brunnen sind auf einer Kreislinie 8 Stützen angeordnet. Die Stützen nehmen die Dachlasten ab und leiten sie in die Fundamente. Sie beschützen in ihrem Tun den Innenraum mit dem Brunnen und die Menschen, wenn sie sich darin aufhalten. Sie haben mehr als eine nur dienende Funktion! Es ist eine schweigende Demonstration ihrer männlichen Aktivität. Doch alle 8 Stützen weisen auch mit ihrer Zahl 8 auf ihren passiven, weiblichen Charakter hin, den sie innehaben. Sie bewahren und beschützen zugleich alles Leben im Tempel. Alle 8 Stützen sind zwar auf einer Kreislinie, wenn man aber eine Linie von Stütze zu Stütze zeichnen würde, dann wäre auch das unsichtbare Achteck zu erkennen. Dieses Achteck, oder Oktagon, fand in vielen Taufkapellen Anwendung. Dann allerdings mit einem Kuppeldach und nicht wie hier mit einem hyperbolisch geformten Dach, das eine ganz andere Formwirkung hat, die ich später noch beschreiben werde. Nach Harald Jordan ist die Acht ein Zeichen der Wandlung. Das wird sichtbar, wenn man ein „passives“ Quadrat um 45° dreht. Das Achteck entsteht aber nur, wenn das Ursprungsquadrat dazu gezeichnet bleibt. Verbindet man dann alle 8 Spitzen miteinander, entsteht das Achteck. Diese Entsprechung findet sich in der Taufe wieder. Mit dem Vollzug der Taufe beginnt ein „neues“ Leben. Wenn also die Weiterentwicklung des Quadrats das Oktagon ist, dann mag man den Kreis in seiner transzendenten Eigenschaft als die Weiterentwicklung des Oktogons ansehen. Und deshalb stehen die 8 Stützen auf einem Kreis, der in der Bodentextur zu erkennen ist. So kann man sagen, dass die männlich-aktiven Stützen, die in der Anzahl Acht ihren „weiblichen“ Auftrag erfüllen, ihre Last sicher in das weiblich-passive Fundament abtragen. Auch hier ist deutlich zu erkennen, dass weder das Männliche, noch das Weibliche allein Wirkungen entfalten kann. Nur beide Kräfte, wenn auch in den verschiedensten Gewichtungen, stehen unsichtbar hinter dem Sichtbaren.

Alles Leben enthält immer diese beiden Grundwesenheiten, wo immer man hinschaut.

Die Geometrie der Mandorla

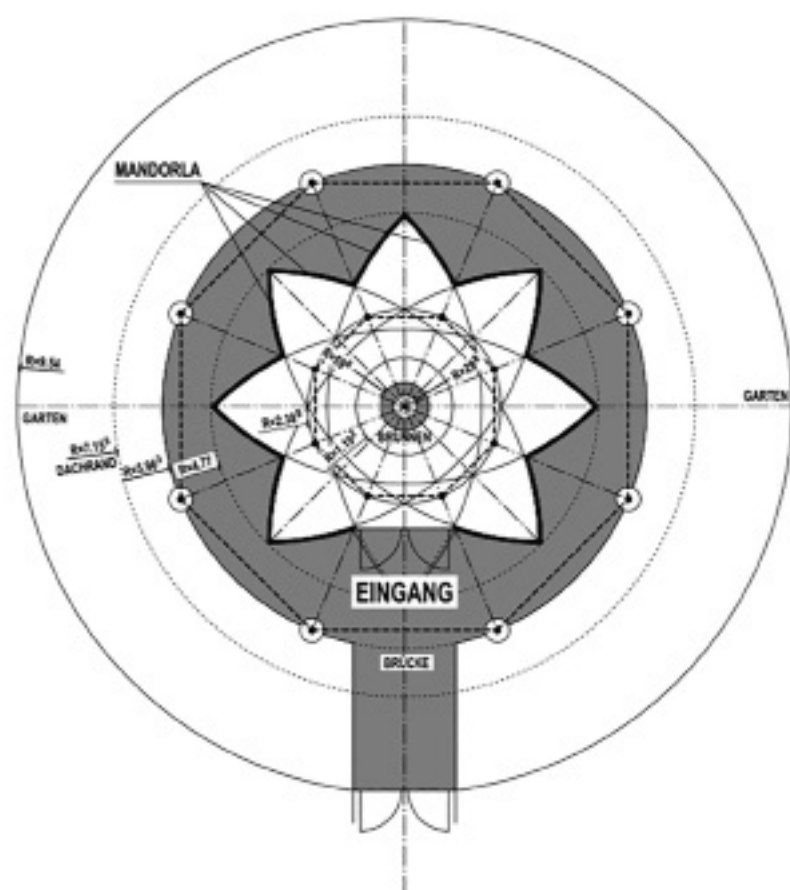
Die Anordnung der Wände kann ich nicht erklären, ohne noch einmal kräftig auszuholen. Die gebogenen Wände sind die Ergebnisse von Mandorlaformen.

Indem man zwei Bögen gleichen Durchmessers auf einer Grundlinie in der Art zeichnet, dass ihre Mittelpunkte eine Überschneidung der beiden Kreise zulassen, dann ergibt das die Figur der Mandorla. Sie wird auch Fischblase, oder Vesica genannt. Die gotische Kathedrale Chartres zeigt uns sehr eindrücklich die Anwendung dieser Figur. Wenn man zwei Eheringe teilweise übereinander legt, hat man auch eine Mandorla erzeugt, wenn auch geometrisch nicht so einwandfrei, wie man sie hätte zeichnen können. Doch daran kann man vieles deutlich machen.

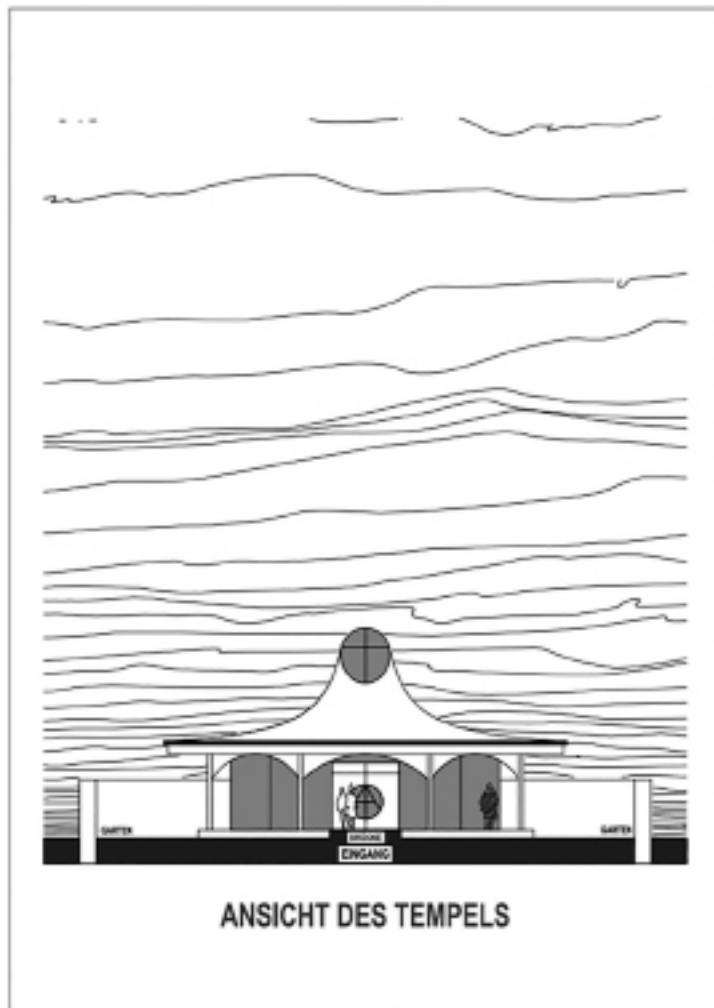
Die Wirkung der Mandorla

Die zwei beschriebenen Kreise gehen eine „Ehe“ ein. Denke an Eheringe! Unterschiedliche Energien durchdringen sich. Aber sie heben sich nicht gegenseitig auf, sondern verursachen eine neue „Spannkraft“, die vorher nicht in dieser Art da war. Das ist eine Prüfung! Jede Ehe wird durch diese Prüfung hindurchgehen müssen. Sie wird bestanden, wenn aus dem Ich ein Du wird und aus dem Du ein Ich.

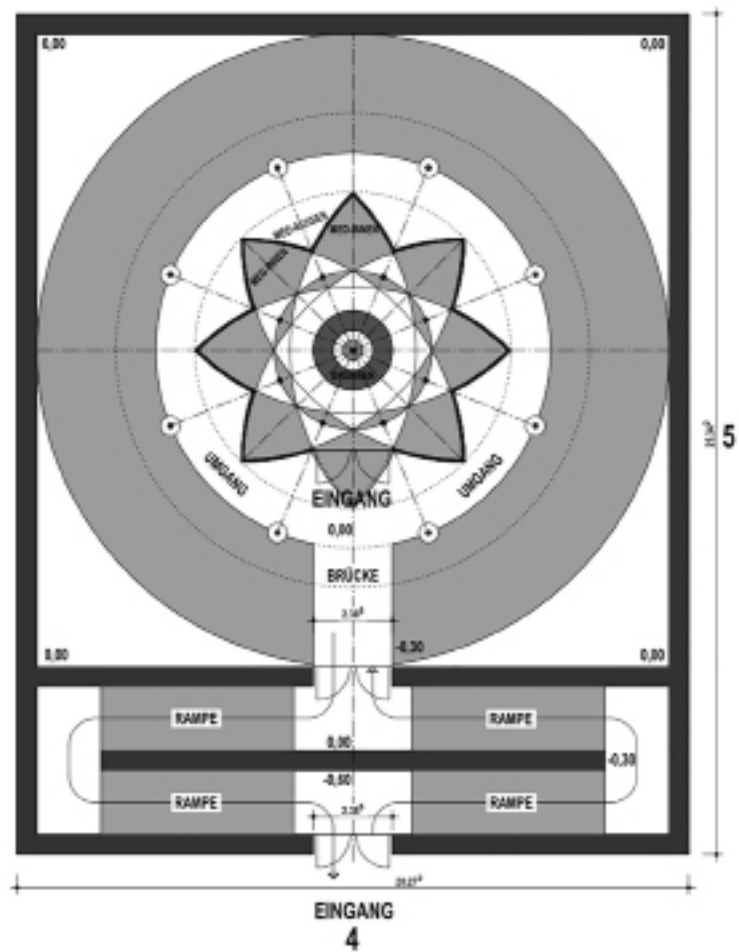
Mit einem Wort, es entsteht: Liebe! Doch auch diese Liebe muss gehalten werden, trotz der Gegensätze! Die beiden Brillanten sollten sich nicht gegenseitig schleifen wollen, sondern sie sollten sich gegenseitig zu putzen verstehen, damit sie zusammen mehr funkeln, als es jeder Einzelne von ihnen fertig gebracht hätte! Und das ist die Weiterentwicklung, wie jeder sie allein für sich nicht haben kann. Liebe ist „Arbeit“ an uns selbst. Sie fällt eben nicht vom Himmel! Die



MANDORLA , ACHECK UND KREISE



ANSICHT DES TEMPELS



GRUNDRISS DER TEMPELANLAGE

Mandorla, hier im Grundriss achtmal eingetragen, symbolisiert eindrücklich das behütende und schützende Element, das es sein kann, wenn man von der darin verborgenen Kraft weiß und imstande ist, sie zu leben. Das ist die Kraft der Liebe!

Mit Blick in den Raum, zum Brunnen, schützen die Mandorla-Wände den Tempelbesucher den Rücken. Gleichzeitig stärken sie ihn aber auch in der weiblich-männlichen, oder auch umgekehrt eingenommenen Rolle, in seinem Werdeprouzess als Mensch, der beides im Irdischen mühsam in sich vereinigen muss. Nochmals wird er von dem „Mittelpunkt“ des Gebäudes unterstützt, da wo die Einspeicherung der Liebe als „Göttliches Prinzip“ seine volle Wirkung entfaltet, da wo der Brunnen steht.

Worauf es ankommt

Lasse alle Logik fallen, hinterfrage nichts, weil du dann vielleicht alles in kleinste Einzelteile zerfasern wirst. Es geht hier nicht um den Verstand, dessen Wichtigkeit hier auch nicht angezweifelt werden soll! Es geht um das Nachfühlen, das Nachsinnen und Loslassen in deinem Inneren. Gehe in die Stille deines inneren Raumes, erspüre deinen Ursprung in Gott! Glaube nicht mir, sondern glaube dir! Dann hast du die rechte Einstellung zu dem, was ich dir so gern vermitteln möchte. Das, was ich dir bisher sagen konnte, ist nur ein „Stammeln“, und so wird es bleiben, weil das, was ich dir sagen möchte, jenseits unseres Denkens und nicht mit Worten beschreibbar ist! Nur erlebbar! Wenn du willst, dann gehe mit mir weiter!

Der äußere Weg ist der innere Weg

Die in der Bodentextur eingetragene Mandorla ermöglicht uns die Kraft der Weiterentwicklung in zweifacher Hinsicht. Zum einen kann ich mich in den geschützten Raum hineinstellen, setzen, oder knien, mit Blickrichtung in die

Raumspitze der Mandorla, also nach außen gerichtet. Vielleicht habe ich dort vorher schon eine Kerze angezündet. Wenn ich es „richtig“ gemacht habe, dann ist es eine kultische Handlung geworden, weil ich den inneren Weg dabei mitgegangen bin. Dieser Schritt ist eine innere Sammlung und eine Vorbereitung nun den zweiten Schritt zu „wagen“. Das ist die Drehung um meine eigene Achse zum Raummittelpunkt, dort wo das Transzendente „mir meine Heimat zeigt“. Der Raum wird meine gewonnene Wahrhaftigkeit dabei unterstützen. Die Bodentextur erinnert im flüchtigen Anschauen an eine Blume. Diese Blume zeigt im Inneren des Stützenkreises eine angedeutete Geschlossenheit auf, mit der Kraftwirkung ihrer auf den Mittelpunkt gerichteten Spitzen. Daher sollte man diesen inneren Kreis zunächst nicht betreten. Die „erste Station“ sollte daher das Betreten der Mandorlaspitzen sein.

Dann erst, wie oben schon beschrieben, erfolgt die bewusste Hinwendung zum Zentrum des Raumes. Dabei „öffne ich die Blume nur“, wenn mein Bewusstsein sich für Gott geöffnet hat. Die Mandorlaspitzen der Bodentextur, die zum Brunnen ausgerichtet sind, helfen mir in recht sanfter Weise mein Schauen nach innen zu wenden. Ich habe meinen ersten Schritt, nach außen, zur mehr aggressiven Mandorlaspitze, „bewusst“ nach innen umgekehrt. Das ist eine Herausforderung, die die Bodentextur für jeden bereithält. Doch diese „Magie“ ist nicht leicht zu haben und wird nicht einfach verschenkt. Der Alltag für jeden von uns wird die Probe sein, ob wir es schon, vielleicht erst nach Jahren einer „richtigen Lebensführung“, erwarten dürfen. Dann aber, wenn die *Seelenfähigkeit* geläutert ist, könnte die Magie des ganzen Tempels zu erspüren sein. Dann ist ein kleines Wunder geschehen: „Die Blume hat sich geöffnet“. Doch auch der, dem dieser „Reifeprozess“ noch nicht gelungen ist, kann einen äußeren Platz, außerhalb des Gebäudes, zwischen den Mandorlaspitzen einnehmen. Er kann sich unter dem beschützenden Dach des Tempels ausruhen und in den Tempelgarten hineinmedi-

tieren. Auch da schon wird er „behütet und geschützt“. Zwar zeigt der Garten, durch seine harte Begrenzung der Natursteinwände, ihm noch seine „eigene Begrenzung“ auf. Doch das Wesen des Gartens lädt ihn ein zum Stillewerden, letztlich zum Innwerden allen Seins. In unserer hektischen Zeit ist das schon ein großer Schritt!

Und nun noch einige Erklärungen zu dem Zugang der ganzen Tempelanlage. Da sind nicht nur die drei Türanlagen in ihrer Bedeutung zu erklären. Es ist auch die Wegeführung von der ersten bis zur dritten Tür. Zunächst: Es ist ein durch Gartenwände umschlossener „heiliger Garten“, der einen großen Schatz in sich birgt, der von „berufenen Gärtnern“ geschützt wird. Ihn können „nur“ Menschen betreten, die in rechter Weise anzuklopfen verstehen! Und das ist auch schon die Bedeutung der ersten Tür. Bitte nicht wörtlich deuten! Habe ich Einlass gefunden, dann habe ich eine erste und dann eine zweite Rampe nach oben zu bewältigen. Zunächst muss ich eine Rechtsdrehung machen, dann folgen zwei Linksdrehungen, um dann vor einer zweiten Tür zu gelangen. Der äußere Weg steht für den inneren Weg! Und der lässt es nicht zu, den direkten geraden Weg zu gehen. Es ist ein vorbezeichneter Weg, der jedoch die Freiheit in sich birgt, an der zweiten Tür vorbeizulaufen. Auch das darf sein! Ich könnte es jederzeit erneut versuchen. Denn ohne innere Arbeit an mir selbst wird die Tür sich nicht öffnen lassen! Man steht vor der Tür des „eigenen Herzens“. Hat man sein „herzloses Leben“ hinter sich gelassen, das egoistische Ich gezähmt, dann ist man auf dem Weg. Sicher habe ich mich noch nicht mit dem höheren Sein geeint! Trotzdem wird sich die Tür öffnen lassen, wenn ich es mit ganzem Herzen will. Und doch: Wenn nur das Wünschen und der Wille für die Tat für mich sprechen sollen, dann bleibt sie für mich geschlossen! Sobald ich aber die Vorbedingungen zum weiteren Zutritt erfüllt habe, öffnet sich die Tür wie von selbst.

Hat sich die Tür für mich geöffnet, kann ich in den „geschützten Garten des Seins“ eintreten.

Hier kann ich die Kraft entfalten, mich selbst noch mehr nach innen zu wenden. Es gilt, in mir den brennenden Willen zu entwickeln, Gott nahe sein zu wollen. Erst dann, wenn ich mit ganzem Herzen und Wollen und großer Aufrichtigkeit an der dritten Tür anklopfe, wird sich zeigen, ob sie sich mir öffnet. Es gibt keinen Pförtner oder Wächter, der mir diese „Prüfung“ abnimmt, ob ich eintreten darf. Habe ich die „*unerbittlichen*“ *geistigen Gesetze* erfüllt, dann wird sich auch die dritte Tür öffnen.

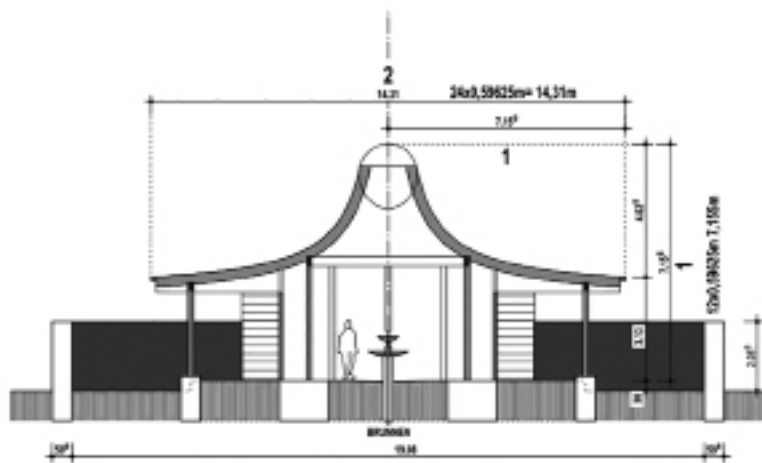
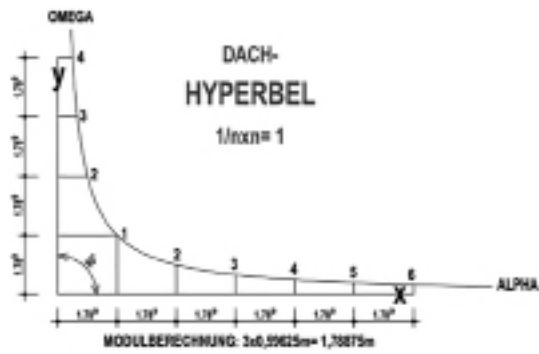
Ich selbst „verursache“ den Einlass, der mir gewährt werden muss, wenn ich mein Denken, Fühlen und Handeln in vielen Jahren geläutert habe. Andernfalls wird die Tür geschlossen bleiben und kein geschickter Anwalt wird für mich die Öffnung erstreiten können. Auch die Naturgesetze kann keiner außer Kraft setzen! Sie werden sich „gnadenlos“ auswirken, wenn wir Menschen die Natur falsch behandeln. Wer noch meint, sein Denken sei doch frei und er könnte doch denken, was er wolle, der irrt hier sehr! Schon *das Gedachte sind „Taten“*, ob sie „gutartig“ oder „schlecht“ sind, sie werden sich nach den geistigen Gesetzen ebenso auswirken! Die Gedanken sind frei, auf jeden Fall, aber jeder trägt allein dafür die Verantwortung! Schicke ich sie im positiv aufbauenden Sinne los, ist das etwas ganz anderes, als wenn ich sie negativ beladen ausbrechen lasse und damit Leid auslöse. Habe ich auch da die Herrschaft gewonnen und weiß Leid auslösen zu vermeiden und weiß Freude zu verbreiten, dann muss ich die „*geistigen Helfer*“ bitten, mir die Tür zu öffnen. Diese „schwere“ Tür kann nur von innen geöffnet werden, wenn ich alle Vorbedingungen dazu erbracht habe. Ist sie geöffnet, dann kann ich in den heiligen Raum hineingehen. Ich werde aber die *geistigen Helfer* weiterhin bitten müssen mir zu helfen, denn allein ohne sie geht es nicht! Wenn ich dann mein „altes Leben sterben lasse“, dann kann ich das ewige Leben schon erahnen. Es ist das Leben in der Liebe Gottes!

Wem das alles zu spirituell und zu hochtrabend erscheint, dem sei gesagt: Die drei Türen sind Wegstationen auf

dem äußeren Weg, den man als einen inneren Weg erfahren kann, aber nicht muss! Es bleibt die Entscheidung eines jeden, ob und wie er diesen Garten mit dem Tempel kennen lernen will. Es sei ihm weiterhin gesagt, dass er der bleiben kann, der er ist. Er wird dann aber leer ausgehen und die „Medizin“ wird nicht wirken! Auch das darf sein!

So bleibt noch anzumerken, dass die Zuwegung mit Symbolen und Hinweisen gestaltet werden könnte, die den Eintretenden sich fragen lassen, ob er schon die Berechtigung in sich verspürt den ganzen Weg zu gehen. Die schon erwähnte dritte Tür, die den Tempeleintritt ermöglicht, sollte nach meiner Auffassung mit dem *Mantrabild* von BÔ YIN RÂ ausgestattet sein. Er wird das Bild „zerstören“, wenn er durch die eine Tür eintreten will, weil das Bild beide Türen abdeckt. Das „vollkommene Bild“ wird gespalten! Ein Verweis auf seine noch bestehende eigene Spaltung, die er überwinden muss in dem unbedingten Willen zur Einung mit sich und seinem Gott! Wenn sich die Tür hinter ihm schließt, dann steht er im Tempel, wo das Vollkommene schon „in aller Ewigkeit auf ihn wartet“!

Der Weg aus dem Tempel zurück ist ein einfacher. Die Ausgangstür wird nach außen aufgedrückt. Dabei wird wieder das *Mantrabild* „zerstört“. Wenn der „innere Tempel“ genügend aufgebaut wurde, dann kann man das Gespaltensein im wahrsten Sinne des Wortes hinter sich lassen und das vollkommene *Mantrabild* stellt sich wieder her, sobald die Tür ganz geschlossen ist. Im Übrigen ist das *Mantrabild* ein *Formungsmittel für die Seele*, das hier zur Anwendung kommen sollte. Dann wird er auf seinen Weg in den Alltag, mit all seinen Pflichten, Problemen und Belastungen, Aufbau und Stärkung erhalten müssen. Das könnte wiederum mit Symbolen und Hinweisen geschehen, die ihn bis zum Ausgang begleiten. Ich weiß nur zu genau, dass der Alltag der Prüfstein mit all seinen „Erleuchtungsfällen“ ist, und die gesamte Tempelanlage „nur ein *Formungsmittel der Seele*“ darstellt. Der innere Weg geht weiter!



SCHNITT DURCH DEN TEMPEL

Das hyperbolisch geformte Dach

Und nun, wie bereits angekündigt, einige Erläuterungen zum hyperbolisch geformten Dach des Tempels mit der eiförmigen Schrägdachverglasung. So kann ich mit einfachen Worten zur inneren Wirkweise dieser äußeren Dachform Folgendes sagen: Aus einer aus dem unendlichen Raum „hergekommenen Waagerechten“, die x -Achse, entsteht eine langsam und stetig anwachsend aufsteigende Kurve, die erst „nach einer Unendlichkeit“ in die y -Achse als Senkrechte einmünden wird. Noch einfacher: Eine „waagerechte Kraft“, die aus der Unendlichkeit kommt, geht in eine nicht mehr vorstellbare senkrechte Unendlichkeit. Die Hyperbole, $1/x \cdot x = 1$, (mathematisches Schulwissen), lässt sich weder in die euklidische, noch in die platonische Geometrie einordnen. Doch diese Form ist aufgrund ihrer transzendenten Eigenschaft, nämlich in ihrer Unendlichkeitsbezeugung, gut geeignet, den Verweis auf das spirituelle Moment zu liefern. So kann man sich sehr gut in diese Kurve hinein fühlen und ihre aufsteigende Kraft nachempfinden. Nach meiner Einschätzung ist sie schon so stark, dass der Schrägschnitt dieses Hyperbolendaches, die zu der typischen Eiform führt, eine wohltuende Eingrenzung erfährt, um nicht die Bodenhaftung zu verlieren. Die nach oben gerichtete Sogkraft dieser Form steht im großen Gegensatz zur Kuppelform, der Halbkugel. Da werden die Kräfte der Kuppel in die senkrecht stehenden Wände nach unten abgeleitet. Dann allerdings entsteht ein wohltuender Kreislauf, weil die Erdkräfte in die Wände und weiter in die Kuppel eingeleitet werden. Ist der Raum dann noch achteckig und überwölbt gebaut, so dürften sich die Menschen darin sichtlich geborgen fühlen. So ein Bauwerk dieser Art schafft durch seine „Eingrenzung“, nämlich den überschaubaren Kuppel-Himmel, für den Menschen eine sichere und stabile innere Haltung, die das Bauwerk in ihm „vorbildet zur Nachbildung“. Doch zurück zur hyperbolischen Dachform. Diese Dachform „zieht“ nach

oben und die acht Stützen werden die Erdkräfte weniger in einen Kreislauf der Kräfte einbinden. Das wird zur Folge haben, dass das Dach „schwebt“, weil man die Ablastung über die schlanken Stützen nicht so „wahrnimmt“. Der Mensch gerät in ein Gefühl von schweben und nach oben gezogen werden, wenn er sich darin aufhält. Das ist die Form, die den Menschen nicht eingrenzt, sondern ihn fordert, das in ihm Unbegrenzte, Ewige, nicht beschreibbare Numinose zu erfahren.

***Das Ziel ist die Aufnahme
in Gottes ewiger Liebe!***

Ich weiß, das wird sicher einige Bewusstseinschritte mehr notwendig machen, doch ich sehe die Zeit dafür reif werden. Immer mehr Menschen werden die Verschmelzung mit ihrem „*lebendigen Gott*“ noch zu ihren „*Lebzeiten*“ wollen. Dieses Bauwerk lädt ihn ein seine inneren Kräfte zu wecken. Es soll ihn als „Werkstatt seines Bewusstseins“ dienen. Er wird nicht mehr von einem bärtigen Gott, thronend im Himmel reden, der Zorn oder Liebe über die Erde schüttet, je nach Verhalten der Menschenkinder. Er wird nicht mehr denken, warum Gott Kriege und hungernde Menschen zulässt. Dafür sind wir Menschen verantwortlich! Er wird schon wissen, dass wir sehr weit von Gott entfernt in einer verdunkelten dinglichen Welt leben und *der „Geist“ nur durch Geist* erreicht werden kann, jenseits allen Denkens! Vielleicht braucht es doch den Menschen mit einer gewissen inneren Reife, nüchternsachlich denkend und ebenso handelnd und gut geerdet, wenn er den Tempel als seine innere Werkstatt aufsucht. Dass in der Mitte des Tempels „das Heiligste“ nicht betreten werden kann, eben durch den Brunnen „verstellt“ ist, mag ihn daran erinnern, dass er nur in sich selbst seine „keimgerecht angelegte Liebe Gottes“ erreichen könnte. Nirgends sonst kann er Gott finden! Die Mitte des Tempels ist nur ein Verweis auf Gott und als ein *Formungsmittel der Seele* geeignet!

Es mag uns allen bewusst werden, dass man nur Früchte ernten kann, wenn man den Acker pflügt, den Samen sät und das Unkraut fernhält!

Schlussbetrachtung

Ich habe dieses kleine Bauwerk sehr detailliert beschrieben. Ich hoffe nur, es bleiben für dich nicht nur Fragen offen, die noch nicht für dich beantwortet sind. Bedenke, jede Frage pocht nur an eine weitere Tür, die zu weiteren Türen führt. Es kommt nicht darauf an, alles zu „verstehen“, logisch-kausales herauszufiltern, nach Beweisen zu suchen, Wissen zu überprüfen. Das *Formungsmittel der Seele* fordert dich nur auf, deine Seelenkräfte zu aktivieren, um dich nach „gesetzter Zeit“ in Gott erkennen zu können. Dabei musst du deinen „*Lebendigen Gott*“ erkennen, weil ich dir meinen „*Lebendigen Gott*“ *in aller Ewigkeit nicht zeigen kann!* Und deshalb kann ich nur um Nachsicht bitten, wenn der Baumensch, der ich bin, dir eher nüchtern und sachlich begegnet mit seinen Worten und Ausführungen. Dichtkunst, Prosa, oder Lyrik ist nicht unsere Sache und das wirst du auch wohl kaum erwartet haben.

So nimm es hin, das kleine Werk. Benutze es, wenn du willst. Forme dich, wenn du willst, und entdecke dich selbst dabei! Du bist „viel mehr“ als du zu denken wagst! Zieh schon mal den Hut vor dir! Und suche nicht die Liebe, sie ist schon in dir! Glaube dir und nicht mir und es wird so geschehen, wie du glaubst!

(Hinweis: Alle Textausschnitte in Kursivschrift weisen auf BÔ YIN RÂ hin.)

*Maß + Zahl = Liebe, Spirituelles Bauen,
Kapitel: Der Tempel, S. 64-84, Schortens, 2021*

*

Magie des Dramas

von Franz Spunda

Daß Handlung allein schon das Drama bildet, wie uns Oberlehrer und Dilettanten gern beweisen, gilt zwar als feststehende Tatsache, aber auch Tatsachen beweisen wenig oder nichts, wenn sie sich nur auf Sinnfälliges stützen. Zum wirklichen Drama muß noch etwas hinzukommen, ein Nicht-Sinnfälliges, Unter- oder Überdramatisches, mit einem Wort das Nicht-Handeln, nicht um des tauglichen Gegensatzes willen, sondern als metaphysisches Prinzip. Wie jedes Positive ein adäquates Negativ seiner selbst in sich enthält, so läuft parallel jeder Handlung im Drama eine Nicht-Handlung, jedem inneren oder äußeren Gewinn ein gleichwertiger Verlust. Erst durch ihre wechselseitige Integrierung und Synthese entsteht Leben, Flutung und Geist, wird Dimension gewonnen, Fläche, Höhe und Tiefe.

Wer es nun verstünde, diese beiden Prinzipie in sich zu integrieren, wäre nicht bloß der vollkommenste Dramatiker, er wäre auch der göttlichste Mensch, der vollkommenste Magier, dem alle Macht gegeben ist, zu binden und zu lösen. Bühne wäre zur Wirklichkeit geworden, jedes Erschauen zum Erleben. Die Esoterik der Kunst wäre gelöst durch zeugende Kraft.

Wo immer sich uns ein großes Kunstwerk offenbart, ist diese wunderbare Magie sein eigentlicher Kern, die Magie, die uns zwingt und uns über unsere Dimension herausschleudert, die Ekstase, die das Entgegengesetzte verbindet und löst. Sie ist der Angelpunkt, um den sich die Achse des zuschauenden Kosmos dreht. Das Erhabene, Pathetische und Tragische sind nur Nebenprodukte, Schlacke und übrigbleibende Asche, wenn die feste Materie der Welt zurückkehrt ins Feuer des Geistes zu neuer Gestaltung und zu neuen Konstellationen.

Der feurige Atem der Welt, wie sie war, ehe sie von uns genötigt wurde, glüht uns noch in den Dramen der Griechen,

die Spruch und Widerspruch, Gott und Mensch, Schicksal und Wille durcheinander wachsen lassen, unwissend und doch bewußt, so daß auf den verzweifelten Schrei der Menschen die Gottheit selbst erbarmend herniedersteigt, um das verstrickte Knäuel von Schuld und Aberschuld zu entwirren und den Wahnsinn der Welt zum Schweigen bringen.

Wie könnte auch der Mensch allein bestehen im Auf-ruhr der Seele, wenn sie erzittert bis zum Nadir der Hölle und Schaum auswirft bis zu den Sternen? Beschwörend tritt der begnadete Mensch als Magier auf die Bühne der Welt, die Geister bannend, die er rief, die er rufen mußte, um ewig Zer-teiltes in sich zu vereinigen. Aber zuviel hat er gezeigt, zu weit den Vorhang des Geheimnisses gelüftet, und beschämt ob sei-nes unzugänglichen Unterfangens zerstört er sein Werk. Man klage nicht, daß es nur so wenig ganz großer Dramen gebe, es darf nur wenige geben. Zuviel am unmittelbaren Miterleben Gottes risse uns aus den gewohnten Dimensionen heraus, was der Osten beweist, dem unser Begriff des Dramatischen abgeht. Übrigens hindert der gut europäische Vorwand, daß alles im Theater nur »Schein« sei, daran, das Drama als meta-physischen Prozeß zu werten. Nur das Sinnfällige springt in die Augen, die Aporia, die Katharsis oder die Peripetie, nicht aber das verbindende metadramatische Fluidum.

Wie ein Mystagoge sagenverschütterter Zeit tritt der große dramatische Dichter aus dem Dunstkreis irdischen Geschehens, gewaltig rührend an das, was seit Äonen in uns schlummert. Er weckt es, und Paradiese erblühen aus seiner Gestaltung, Glorie des Lichtes und Schrecken der Nacht. Licht und Dunkel können vergehen, aber ihr Gleichnis ist kein Vergängliches. Je reicher in uns die Kräfte der Finsternis und des Lichtes geworden sind, desto größer wird auch des Dichters integrierende Kraft, diese Mächte zu binden und zu lösen durch die Magie seines kosmischen Blickes.

Der Magische Dichter, Wolkenwanderer-Verlag, Leipzig, 1923



30 Jahre Sector 16

Programm am 2.5.2022

Hörstücke:

15:00

Welturaufführung

Theologia Deutsch

von Ronald Steckel

16:00

Zum 250. Geburtstag

Novalis träumt

Sprachspiel von Ronald Steckel

Sprecher: Michael König

17:00

Aus der Recherchearbeit

Bö Yin Rā – Tempel der Ewigkeit

1976 gesendetes Hörstück im

Bayrischen Rundfunk von Erich

Mende

Filme:

18:00

Archivarbeit

Film über **Martin Buber**

von Richard R. Rimmel

19:00

Unveröffentlichtes Ma-

terial aus unserem Film

Morgenröte im Aufgang

21:00

Werkstattschau zu

unserem neuen Film

22:00

Arbeiten unserer

Filmlaborabsolventen

Film- und Hörstückprogramm, internes Studium, „30 Jahre Sector 16“ vom 2.5.2022

Wegweisender zum „Tempel der Ewigkeit“

Eine Skizze zum 100. Geburtstag von Joseph Anton

Schneiderfranken von Erich Mende, gesendet am

21. November 1976 im Bayrischen Rundfunk

1. Sprecher
2. Sprecher
- Zitator

1. Sprecher: Gottsucher zu sein, das scheint ein dem Menschen innewohnendes Anliegen, dem sich zu beugen oder zu entrinnen versuchen, nicht ohne Innenkämpfe abzugehen pflegt. Das Ja zu Gott bedarf vielfach einer vorangehenden Hilfe Kundiger, ob sie Ornat, Kutte oder Straßenanzug tragen, besagt noch nichts über ihre Wirkungsmöglichkeit. Neben vielen anderen Eigenschaften charakterisiert den mainfränkischen Menschenschlag die Anzahl der Lehrenden, die dem Suchenden Wegweiser sein wollten, hin zu jenem Haus, von dem der, der sich als guter Hirte der Menschheit bezeichnete, verkündete, es sei seines Vaters und habe viele Wohnungen. Da wären Theologen zu nennen, für die hier Michael Faulhaber, Julius Döpfner und Ignaz Klug als Katholiken, Andreas Bodenstein oder Johannes Drach für das reformatorische Aufbegehren stehen sollen. Es müßten der kindlich fromme Leo Weismantel oder der wortgewaltige Ludwig Darleth für die schreibende Zunft aufzurufen sein, ja selbst Hermann Gerstner fühlt sich mit seinen „Biblischen Legenden“ unter solch innerer Verpflichtung. Weit über diese willkürliche Auswahl erhebt sich im Anspruch Bô Yin Râ, der mit bürgerlichem Namen Joseph Anton Schneider, am 25. November 1876, morgens zwei Uhr in Aschaffenburg geboren wurde.

2. Sprecher: Das frische Erdenleben wurzelte in einem konsequent katholischen Elternhaus, dessen Atmosphäre die Mutter mit mildem Sinn neben schlichter Frömmigkeit, der glutäugige Vater durch Strenge und ein grüblerisches Ge-

müt bestimmten. Dem Main verbunden bleibt trotz baldigem Wohnortwechsel der junge Erdenbürger, dessen Wachsen und Werden bis zu den Mannesjahren im nahen Frankfurt fruchtbaren Boden fand. Hier erfolgte auch die amtliche Änderung des Namens in Schneiderfranken. Auf dem Weg durch die Kindheit und Jugend sind Ereignisse bemerkenswert, von denen zwei ob ihres signifikanten Charakters für dieses Leben biographische Notierung verdienen:

1. Sprecher: Da ist die Weigerung, eines Abends, sich selbst unter Zwang nicht in sein Bett zu begeben. Während die Mutter daraufhin den Knaben einige Zeit bei sich behält, stürzt die Zimmerdecke auf das Kinderbett.

2. Sprecher: An einem Tage Maria Himmelfahrt, geriet der junge Mann in ein Eisenbahnunglück. Er wurde zusammen mit dem von ihm belegten Abteil auf einem Acker gefunden, bewußtlos aber unverletzt.

1. Sprecher: Derartige Ereignisse in Zusammenhang mit glücklichen Fügungen, von denen der Volksmund dann zu sprechen pflegt, lassen sich indes in manchem Lebenslauf nachweisen, nicht jedoch die Besuche, von denen der spätere Autor schreibt:

Zitator: „Der erste Bote jener Gemeinschaft, der ich heute angehöre, kam in mein Leben . . ., als ich noch kaum das Alphabet beherrschte.“

1. Sprecher: Der kleine Joseph hielt den Mann, der da so unvermittelt und wiederholt vor ihm auftauchte, anfänglich für einen Bettler. Mit der Zeit aber . . .

Zitator: „ . . . als er wieder und wieder zu mir kam, bei geschlossenen Türen, und plötzlich vor mir stehend in Feld und Wald, wie ebenso plötzlich verschwand, . . . glaubte ich, jener Bote der hohen Gemeinschaft könne wohl niemand anderer sein, als eben ein ‚Heiliger‘, und gerade der, den ich besonders verehrte . . .“

1. Sprecher: Weder das Kind noch der Heranwachsende erfuhren Näheres über den Gast, doch wird dessen Verhalten sorgsam registriert:

Zitator: „Als ich einige Jahre älter war, wurden seine ‚Besuche‘ . . . immer seltener und blieben schließlich völlig aus . . . ich glaubte nicht anders, als daß meine jugendlichen ‚Untaten‘ dies verschuldet haben müßten.“

1. Sprecher: Das Empfinden, der geheimnisvolle Fremde bleibe ihm nahe, ging dennoch nicht verloren, ja der derart Behütete vermeinte bei äußeren Ereignissen Beifall oder Mißbilligung von daher zu vernehmen, spürte er doch die Erscheinung zunehmend in oder hinter sich.

2. Sprecher: Auf diese Weise gezeichnet und oft von einer als unbegründet empfundenen Traurigkeit durchzogen, reifte das junge Leben heran. Auf den Besuch der Merian-Schule in Frankfurt folgten einige Semester am Städtschen Kunstinstitut, in denen das theoretische und handwerkliche Fundament für die erahnte Berufung als Kunstmaler gelegt wurden. Nach der Tätigkeit als Maler am Stadttheater während der Jahre 1896 bis 1898, kehrte Schneiderfranken zur abschließenden Ausbildung ins Meisteratelier des Institutes zurück, ehe die Wanderjahre den jungen Mann Länder und Städte Europas erleben ließen. Der Gewinn daraus wirkt auf den Menschen wie seine Kunst tief formend.

1. Sprecher: Viel verdankt der Kunsteleve seinem Lehrer Hans Thoma, dessen Einfluß in der größtmöglichen Einfachheit der Darstellungsmittel im Werk des Schülers erkennbar wird. Doch ist da noch eine andere, ein vom Ursprung der Auffassung her stammende Gemeinsamkeit, die Theodor Heuß für Thoma so formuliert:

Zitator: „Thoma hat mit einem unermüdlichem Fleiß gearbeitet, sein malerisches Werk ist, rein statistisch, außerordentlich umfangreich, aber die Fruchtbarkeit seiner Schöpfung ist, scheint mir, nicht überquellendes, naives Wegschenken von inneren Gesichtern oder äußeren Eindrücken, sondern stetes Bemühen, dem Stoff die gespannteste, eine trüchtige Form zu geben.“

2. Sprecher: Trüchtige Form will doch nichts anderes besagen, als das Kunstwerk Leben zeugend, also im Wort-

sinne schöpferisch wirken zu lassen. Das aber gilt in stärkstem Maße für den Maler Schneiderfranken, der sich dem Lehrer ähnlich und doch wiederum ganz anders, als Mensch wie als Künstler stets inmitten eines Geschehens fand, das er darzustellen, zu beseelen und zu interpretieren versuchte. Mit Beseelung und Interpretation jedoch legt er nichts in die dingliche Seite dieser Welt hinein, was nicht schon aus deren geistigem Grund darin vorhanden wäre.

1. Sprecher: Diese Feststellung läßt bereits ein Schlaglicht auf die Lehre des Mannes fallen, der diese unter seinem geistigen Namen Bô Yin Râ vor den Menschen ausbreitete mit der Absicht einer zentrierenden Wirkung auf den Einzelnen. Der Name stellt keine orientalische Modeschöpfung dar, er ist nach Lautwerten ermittelt, die ihm ohne Erdzeitbeschränkung Gültigkeit für den Träger verleihen. Das Komplizierte einer solchen Erklärung mindert sich vielleicht mit der Erläuterung einiger Grundzüge dieser Lehre.

2. Sprecher: Wer hat sich nicht schon angesichts der Leiche eines geliebten oder vertrauten Menschen gefragt, wo denn das Wesentliche dieser Erscheinung Mensch geblieben sei, jenes Charakteristische, das letztlich den einen Menschen in seinem Sosein weitaus mehr bedingte als die verbliebene reglose Form? Dasjenige, was uns aus jedem mitmenschlichen Gegenüber in Lebendigkeit wie Eigenart anspricht, kann doch nicht mit dem Verwehen des letzten Atemzuges einfach vergehen, null und nichtig werden? Eine Energie, die ein Menschenleben durch eine variable Mehrzahl von Dezenien motorisch antreibt in seiner Physis, dieses intellektuell und emotional beflügelt in dem, was mit Psyche zusammengefaßt und umschrieben wird, eine solche Energie kann doch nicht verfliegen wie der Rauch eines Feuers?

1. Sprecher: So wenig wie die in einem Feuer freiwerdende Energie nach Julius Rober Mayers inzwischen längst empirisch bestätigtem Energieerhaltungssatz, geht das geistige agens im Menschen verloren, das die Philosophie nach Aristoteles, unter Einschluß des eigenen Zieles, Entelechie,

die Umgangssprache göttlichen Funken nennt.

2. Sprecher: Bô Yin Râ lehrt als Ursache alles dessen, was gemeinhin als Welt bezeichnet wird, und worunter nicht nur die Erscheinungsseite verstanden werden darf, den Geist in der Form eines Urfeuers, womit das energetische Prinzip seines Seinsgrundes augenfällig vorgestellt wird.

1. Sprecher: In einem anderen Bild seiner stets auf Anschaulichkeit gerichteten Sprache, – da kommt der bildende Künstler dem Lehrenden zu Hilfe, – stellt Bô Yin Râ diesen alles bewirkenden Urgeist als funkensprühende Geistsonne vor, diese ist die . . .

Zitator: „ . . . leuchtende Einheit des Seins, in der kein Bedürfnis nach einem Gott besteht.“

2. Sprecher: Nicht der sonnenhaft funkensprühende Geist ist mithin Gott, dieser ist erst . . .

Zitator: „ . . . das subtilste Destillat des Geistes.“

1. Sprecher: In einer vereinfachten Darstellung muß man sich den Einzelgeist eines Menschen vorstellen als Funken jenes Zentralgeistes. Die Funkengröße differiert, so daß von daher Unterschiede der Menschen bedingt sind, aber auch jene Ausnahmen erklärbar werden, die als Religionsstifter, Heilige oder andere, überdosiert geistig wirksame Menschen, Einfluß auf diesem Erdball gewannen. An der Spitze stehen die Erleuchteten des Urfeuers, die in der Gemeinschaft zu finden sind, von der Schneiderfranken durch jenen frühen Boten auf seine Zugehörigkeit vorbereitet, nach Initiation zum Lehrenden berufen wurde. Das bisher auf Erden wirksamste Beispiel eines derart Erleuchteten stellt sich in Christus dar, dem sich Bô Yin Râ als Bruder geistig verbunden fühlt. Zwei Bilder malt er von ihm, die nicht wie üblich einen Menschen zum Modell haben, sondern aus denen ein zwingendes Antlitz eine Vorstellung vom Gottesmenschen, als Inkarnation einer achtungsgebietenden Ausstrahlung, vermittelt.

2. Sprecher: Neben diesen qualifizierten Ausnahmen fallen kleinere Funken in den aus Materie erwachsenden, doch ihr nicht unterworfenen Körper. Darin bildet das Reich der

Seele das Wirkungsfeld dieses Geistfunkens, dessen Fall in die Materie gleichzeitig den Entzug des Bewußtseins von sich selbst bedeutet, nicht aber den Verlust des Wissens um sein Sein.

1. Sprecher: Das erklärt des Menschen Kenntnis von der Realität seines Seins, nicht wißbar ist ihm dagegen das Woher und Warum. Manches ist auf intellektuellem Wege erfahrbar, das Wissen um seine Abstammung kann dem Menschen jedoch nur im Reich der Seele bewußt werden als der Heimat jenes Geistfunkens. Erst wenn in der Stelle sich das nach Gott verlangende Geistion (Geist-Ion) aktiviert, wenn die Sehnsucht nach Gott, als dem innersten Kern des Geistes, den Menschen bestimmt und er sein Leben in die Zügel dieses unabdingbaren Wollens nimmt, offenbart sich ihm seine eigene Göttlichkeit.

2. Sprecher: Damit wird in der Lehre des Bô Yin Râ der Mensch klar auf sein eigenes Innere verwiesen. Ein Weg, den schon die Romantik mit den Worten von Novalis zeigte:

Zitator: „Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten.“

2. Sprecher: Der Einzelgeist des Mensch ist als quasi Atom des Urgeistes Teilhaber an dessen Ewigkeit. Diesen Schatz in der Seele zu erkennen, wird der Mensch von Bô Yin Râ aufgerufen. Was aber läge dem Menschen näher als seine Seele als Wirkungsfeld dieses Geistes?

Zitator: „Wir sind, was wir sein wollen! Wir sind nur solange Spielbälle des Schicksals, so lange wir das Schicksal mit uns spielen lassen. Alles Glück der Erde ist das Glück des Schaffenden.“

1. Sprecher: Der Glückliche ist der sich Selbstschaffende, lehrt mit diesen Worten Bô Yin Râ, da Glück oder Unglück in des Menschen Hand gegeben sind, die hier symbolisch für den Willen gilt. Diesen Willen fest auszurichten auf das aus Selbsterkenntnis erfahrbare, je individuelle Ziel des Menschen, ist die unmittelbare Absicht der Lehre. Während sich dem Willen auf Erden Widerstände aus der physischen

Bindung des Geistes entgegensetzen, die vom Menschen überwunden werden müssen, will er zum Einklang mit sich selbst, zur Harmonie finden, gibt es auf der geistigen Seite der Welt, die durch das Tor des Todes erreichbar ist, derartigen Widerstand nicht mehr.

2. Sprecher: Dort, auf der geistigen Seite der Welt, liegt der Tempel der Ewigkeit, der mehr als ein Symbol, zugleich ein geistiges Bauwerk ist, an dem die Geistwesen zeitlos schaffen.

1. Sprecher: Daß ein solcher Tempel auch anderen Menschen als Ahnung vorschweben kann, beweist Goethe, der im zweiten Teil des Faust den Astrologen im Rittersaal beschreiben läßt:

Zitator:

„Durch Wunderkraft erscheint allhier zu Schau,
massiv genug, ein alter Tempelbau.
Dem Atlas gleich, der einst den Himmel trug,
stehn reihenweis der Säulen hier genug:
sie mögen wohl der Felsenlast genügen,
da zweie schon ein groß Gebäude trügen.“

1. Sprecher: Solche Säulen hat Bô Yin Râ in Griechenland gemalt, als er das alte Hellas mit Seele und Pinsel suchte. Der Maler begnügt sich jedoch nicht mit der Wiedergabe von Säulen als Symbole der Trägerschaft eines Bauwerkes, womit er in Analogie auf die Funktion seiner Gemeinschaft verweist, er malt den Tempel der Ewigkeit, wie ihn sein geistig begabtes Auge erblickt. Das schemenhaft, sonnenlichte Heiligtum fordert geradezu die Ergänzung der geistigen Architektur durch Musik. Sagt das nicht ebenfalls Goethe in der Fortführung seiner Tempelschau:

Zitator:

„Aus luftigen Tönen quillt ein Weißnichtig,
indem sie ziehen, wird alles Melodie.“

Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt,
ich glaube gar, der ganze Tempel singt.“

1. Sprecher: Carl Gustav Carus verglich einmal die Musik Bachs mit der himmelwärts strebenden, in Stein eingefangenen Bewegung der gotischen Kathedrale. Eine Gedankenverbindung, die sich angesichts dieser gemalten Tempelvision als unmittelbar sinnvoller Bezug erweist.

2. Sprecher: Dieser Tempel muß nicht nur ein phantastischer Gedanke sein. Daß Realität nicht an die Dingwelt gebunden ist, erkannte schon die Philosophie mit dem Begriff des ‚Ding an sich‘. Damit wird nach Kant das wahre Sein bezeichnet, von dem der Mensch nur die Erscheinung, also das Gegenständliche wahrnehmen kann. Seine irdische Ausstattung erlaubt dem Menschen im Normalfall nicht, das hinter der Erscheinung liegende, deren Wesen begründende, zu erkennen.

1. Sprecher: Diese Fähigkeit zu besitzen, rühmt sich Bô Yin Râ. Wem das an Überheblichkeit und Anmaßung zu grenzen scheint, darob unglaubwürdig wirkt, der sei an das Höhlengleichnis von Platon erinnert.

2. Sprecher: Der Philosoph sieht darin die Menschen gefesselt in einer Höhle sitzen. Die Dinge dieser Welt sehen sie von dort aus nicht in ihrer wahren Erscheinung, sondern lediglich als Schatten, die durch ein Feuer verursacht werden. Da sie nie die Wirklichkeit sehen, nehmen sie die Schatten als Realität. Wenn ein Mensch aber einmal, seiner Fesseln ledig, die Höhle verlassen könnte, um hinaufzuschauen, und die wahre Welt zu erkennen, dann glaubten ihm die Zurückbleibenden seine Berichte nach Rückkehr nicht.

Zitator: „... würde er da nicht ein Gelächter veranlassen, und würde es nicht von ihm heißen, weil er hinaufgegangen wäre, sei er mit verdorbenen Augen zurückgekommen, und es sei nicht der Mühe wert, nur den Versuch zu machen, hinaufzugehen? Und wenn er sich gar erst unterstände, sie zu entfesseln und hinaufzuführen, – würden sie ihn nicht ermorden...?“

2. Sprecher: Der Gefahr, die hier verbal heraufbeschworen wurde, erlag Jesus knapp vierhundert Jahre, nachdem Platon dies schrieb.

1. Sprecher: Bô Yin Râ begegnet dem Vorwurf der Anmaßung, den er selbst wiederholt gegen vorgebliche Heilsbringer erhebt, indem er die Suchenden zur Prüfung seiner Lehre in ihrem Inneren anhält. Die Gewißheit von daher wird den Geistfunken im Menschen seine urewige Heimat im Allgeist deutlich werden und sein Leben danach ausrichten lassen.

Zitator: „Bist du auf dem Wege, der zur Vereinigung mit dem ewigen wesenhaften Geiste führt, so wirst du in wahrlich anderer Weise deine Bestätigung erhalten. In deinem äußeren Leben muß sich nicht das geringste ändern. Sei fröhlich mit den Fröhlichen, und traure, wo du Trauer empfindest. Genieße den Tag auf solche Weise, daß du vor keinem deiner Nebenmenschen die Verantwortung zu scheuen hast! Stehe mit beiden Füßen auf dieser geliebten Erde Boden, aber läute auch nicht erst alle Glocken, wenn du dich anschickst, deine Hände zu den Sternen zu erheben! – – Es ist nicht nötig und nicht einmal gut, daß man allerorten von dir weiß, als einem, der den Weg zum Geistes beschritten hat!“

2. Sprecher: Das klingt anders, als eine marktschreierisch verkündete Heilsbotschaft. Es werden nicht Askese oder spiritistisches Schnüffeln, weder Weltentsagung noch ein Büßergewand verordnet. Was der Mensch als Epigone dieser Lehre braucht, findet er alles in sich. Der Lehrende bildet das Vorhandene nur aus oder beseitigt Hemmnisse wie die immer mehr um sich greifende Angst.

Zitator: „Es gibt mehr Opfer der Angst in der Welt, als je eine mörderische Seuche an Menschenopfern für sich forderte.“

2. Sprecher: Damit wird ein zentrales Anliegen vieler Menschen offengelegt. Die Existenzangst gebar schon eine ganze Philosophie und treibt noch immer Menschen zur Suche.

Zitator: „Wir stehen inmitten einer Zeit des Suchens

nach dem Geistes, auch wenn zugleich noch allenthalben der brüske Tiermensch billige Triumphe feiert. – Für diese . . . Suchenden schreibe ich . . ., als einer, der nur von Dingen redet, die ihm vertraut sind, wie sie nur selten einem Erdemenschen vertraut werden können.“

1. Sprecher: Der Mann, der das sagt, schreibt nicht nur ein geistiges Lehrwerk im Umfang von zweiundreißig Bänden, das noch heute aufgelegt wird, er beräte und hilft nicht nur im Gespräch und per Brief, er läßt die Dinge, die ihm wie nur wenigen vertraut sind, auch in seinen Bildern erstehen. Aus dem Landschaftsmaler, dem sie wohl jedem visuell empfänglichen Menschen, das Erlebnis des Lichtes am Mittelmeer tief ins Gefühl drang, wird der Maler der Welten. In dieser Schaffensperiode entstehen Bilder, die neben durchaus vertrauten Themen, wie . . .

Zitator: Raum und Zeit, Urzeugung, Sodom, Labyrinth . . .

1. Sprecher: auch Titel aufweisen, denen wohl noch kein Maler seine Palette verpflichtete:

Zitator: Weltenkeime, Werdende Welten, Astrallicht, Drang zur Gestaltung.

2. Sprecher: Am Abend des 14. Februar 1943 verließ Bô Yin Râ die irdische Form des Joseph Schneiderfranken. Den Menschen, seinem Garten und der Musik galt seine große Liebe neben der Kunst. Was er für die Erweiterung des menschlichen Bewußtseins ist, entspricht dem von Goethe gewiesenen Gang zu den Müttern des Seins. Mancher Grundzug seiner Lehre ist seit langem bekannt:

1. Sprecher: Der zitierte Urgeist ist dem philosophischen Denken von Platon bis Schelling als Weltseele vertraut, ja selbst das eindeutig energetische Prinzip darin wird bereits von Schelling erkannt, von Physikern aufgegriffen, führt es zu Entdeckungen, ohne die unsere elektronische Welt nicht existierte. Neuere Verbindungen dieses energetischen Grundprinzips lassen sich zur Zellenlehre der Biologie, dem Begriff des Feldes in der Physik und der Aura-Photographie

von Kirlian aufzeigen.

2. Sprecher: Letztere zeigt uns eine Erscheinung, von der seit Jahrhunderten gesprochen, aber bisher nichts gesehen wurde. Aura oder Od, als jene vermutet individuelle Energiestrahlung der Körper, ist erst durch des Russen Lichtbilder in die Erscheinungswelt getreten. Ein Beweis mehr für Shakespeares Wort aus Hamlet, das wohl gut als Marginale den Lehrbüchern von Bô Yin Râ zugefügt werden kann:

Zitator: „Es gibt mehr Ding’ im Himmel und auf Erden, als Eure Schulweisheit sich träumt, . . .“

Ausstrahlungstermin: Sonntag, 21. November 1976, 12.05 - 13.00 Uhr, Bayern 2



Bô Yin Râ, Griechische Landschaft (10), 1929, Öl auf Leinwand



Joseph Anton Schneiderfranken, Griechische Landschaft (13 und 12), Öl auf Leinwand

Das Geheimnis

Erster Drehbuchentwurf von Sector 16 aus dem Jahr 2004

1. Einleitung Tag/Aussen

Ein Flug über die Stadt. Der Off-Text fungiert nur scheinbar als Gedankenstimme, vielmehr ist er eine Erzählebene in einer anderen Dimension des Films.

Off-Text: *„Es war in jener großen Stadt, in der ich seelisch zerrüttet, ja an aller geistigen Erkenntnismöglichkeit verzweifeln, nun aufs neue zu studieren begann und alle Energie aufzubieten hatte, um bei solcher Seelenverfassung den Anforderungen meines Studiums zu genügen und mich von der so weitaus jüngeren Kommilitonen nicht beschämen zu müssen.“*

2. Der junge Mann Tag/Innen

Personen: Ein junger Mann

Die Kamera fliegt in ein Zimmer, ein etwa dreißigjähriger Mann sitzt in Büchern vertieft in einem stilvoll eingerichteten, kleinen Zimmer, die Kamera fliegt über einige Gegenstände und über die lesende Person, das Objektiv auf das Fenster gerichtet, an den Ende des Raumes.

Off-Text: *„Ich hatte in ziemlicher Nähe des Polytechnikums ein Zimmer gefunden, und da ich es vorerst fast nicht ertrug unter Menschen zu sein, so suchte ich stets auf dem schnellsten Wege aus den Vorlesungen in den Bereich meiner vier Wände zu gelangen, und die berühmten Sehenswürdigkeiten der Stadt waren für mich so gut wie nicht vorhanden.“*

Der Mann legt sein Buch weg und schaut, wie eine große Anzahl löwenzahnähnlicher Flugsamen im Strahl der Sonne einen Lichttanz vollführen, er steht auf und schreitet langsam zum Fenster und schaut herunter, wie er selbst das Haus verlässt.

Über Parklandschaften dringt er ins Freie, erst belebte Plätze, dann Plätze, die zunehmend einsamer und naturwüchsiger werden. Verschlungene Wege an Wasserläufen entlang,

an kleinen Seen vorbei, dann Wiesen- und Waldlandschaft. Die Person schließlich in Landschaft der Einsamkeit. Das Aufgehen in der Natur.

3. Die Begegnung Dämmerung/Aussen

Personen: ein junger Mann und ein alter Greis

(Die Begegnung bis zum ersten Dialog dauert drei Minuten)
Auf seinem Weg bemerkt er plötzlich, dass er verfolgt wird und die Person nur etwa zehn Meter entfernt ist. Er wartet und lauscht den Geräuschen der leisen Schritte im Wald, das Zerknacken von Holz. Beim Wenden nach dem Verfolger fliegt die Kamera in die Subjektive und entdeckt eine schemenhaft hohe dunkle Gestalt, für einen Moment ist ein weißer Bart zu sehen. Er versucht zu flüchten. Im Kameravordergrund Äste, Büsche und Baumstämme, die das Tempo erhöhen, wechseln mit Kamerastandpunkten aus Wipfeln von Bäumen ab. Das beschleunigte Knacken der Äste. Die Kamera geht nach oben durch die Baumwipfel, durchstrahlt von Sonne. Er läuft, schaut sich um, doch die Gestalt ist nicht abzuschütteln, die durch den Wald zu schweben scheint. Er hält inne und er schaut nach oben. Die Kamera dreht sich subjektiv durch die Baumwipfel himmelwärts, die Sonne strahlt durch die Äste. Kurz entschlossen macht er kehrt und geht direkt auf die Gestalt zu.

Er geht auf einen gütigen, schönen, tiefgebräunten Greis zu, der ihm offen entgegentritt, als würde er ihn kennen. Der Greis spricht:

„Ich grüße Dich, Otto Maag!“

Großaufnahme der Augen des Greises, die in der hereinbrechenden Dämmerung leuchten.

Es ist für einen Moment die Stille wie vor der Verfolgung.

Schließlich sagt der Junge:

„Sie vergaßen Ihren Namen zu nennen?“

Der Greis antwortet:

„Ich glaube Ihnen gerne, dass Sie mich noch niemals

gesehen haben, aber wie sich Ihnen jetzt zeigt, sind Sie mir trotzdem nicht unbekannt und wenn Sie noch mehr Beweise wollen, sollen sie Ihnen werden!“

Der Junge schaut verwundert. Der Greis setzt seine Rede in beruhigendem und freundlichen Ton fort:

„Wie ich sah, wollten Sie doch in die Stadt zurückkehren, und wenn Sie es erlauben, möchte ich Sie begleiten?“

Ich habe Ihnen einiges zu sagen und bitte um Vergebung, wenn ich Sie durch mein Nachschreiten auf Ihren Wegen beunruhigt haben sollte!“

Ruhe - Das Gesicht des Jungen, nach einer Weile willigt der Junge ein und nickt.

Off-Text im Sinne einer inneren Stimme: *„Ist er ein Bekannter meines Vaters? ..., hat er mir mal zugehört, ... ich kenne doch keinen in der Stadt...“*

Dann synchron zu seinem Mund mit bestimmter Stimme:

„Wie ist Ihr Name?“

Der Greis (mit bedeutungsvollem Ausdruck):

„Wenn Sie einen Namen brauchen, so nennen Sie mich wie sie wollen, aber verzeihen Sie vorerst, wenn ich Ihnen meinen Namen nicht eher nenne, als bis Sie von mir gehört haben – wer ich bin –.“

Der Greis bleibt stehen und sagt:

„Sie waren bereits Seelsorger einer Gemeinde frommen Glaubens, bevor Sie hierher kamen, um aufs neue zu studieren, aber Sie haben gut getan, Ihren damals schon erreichten Beruf aufzugeben, denn ich werde Ihnen beweisen können, dass Sie trotz aller gut bestandenen theologischen Examina doch herzlich wenig von dem wussten, über was sie andere belehren sollten, und dass ihnen die Wunder der Seele noch ein Buch mit sieben Siegeln sind bis auf den heutigen Tag!“

Der junge Mann ist sichtbar ein wenig aufgebracht.

Off-Text (wie zuvor): *„Er kennt mich also doch nur dem*

Äußerer nach“

Der Greis bricht in den Gedanken:

„Unterlassen Sie lieber alle Kombinationen, die Sie sich vielleicht zurechtlegen mögen, wenn Sie meine Vertrautheit mit Ihrem Lebensschicksal gewahren!“

Der Alte schaut ihm offen in die Augen und setzt fort:

„Sie werden sonst heute Abend noch sich überzeugen müssen, dass alle Ihre Vermutungen irrig waren und dass es wirklich noch Dinge zwischen Himmel und Erde gibt, von denen sich die Schulweisheit nichts träumen lässt – – wenigstens die eurer westlichen Lehrer nicht!“

Der Junge mustert das Gesicht des Alten, das von dunklerer Hautfarbe ist. Der Greis in Großaufnahme.

„Sie dürfen mich tatsächlich nicht unter den Menschen Ihres Landes unterbringen wollen!

Ich bin hier völlig fremd, und nur hierhergekommen, weil ich einen Auftrag auszuführen habe, der – – Sie betrifft – – –.“

Der Alte setzt den Weg fort und kehrt wieder zu seiner bestimmten Art zurück.

„Ich komme vom Aufgang der Sonne her und muß so schnell wie nur möglich wieder zurückkehren. Es ist nur Pflicht, die mich zu der mir sonst wenig erfreulichen Reise nach Europa bewog –.“

Das Erstaunen des jungen Mannes wächst ins Grenzenlose.

Off-Text: „Was sollte denn nur um des Himmels Willen ein Orientale mir für einen ‚Auftrag‘ auszurichten haben?! Das ist ja heller Wahnsinn!“

Wieder wird der Gedankenschwall vom Alten unterbrochen:

„Es sind Dinge, die ich ihnen zu sagen habe, von denen Sie noch nichts wissen können. Mäßigen Sie Ihr Erstaunen und hören Sie mir ruhig zu!“

4. Läuterung Nacht/Außen

Personen: der junge Mann und der Greis

In der Folge auf- und abklingende Satzketten, die sich überlappen und manchmal hinter und über dem Off-Text liegen, teilweise synchron gesprochene Passagen des Alten. Die Schnittfrequenz (der Puls des Films) erhöht sich und die Realität des Parks löst sich auf.

Der Alte spricht:

„Ich bin Glied einer geistigen Gemeinschaft, die mitten in Asien ihren Hauptsitz hat, aber ihre unsichtbaren Fäden über die ganze Erde zu spinnen weiß und jeden Menschen erreichen kann, der aus tiefster Inbrunst nach Gott sucht. Wir wissen dort längst von Ihnen auf geistigem Wege und sie sind durch eine Art naturgegebene psychophysische Begabung dazu bestimmt, in eine ganz besonders nahe Verbindung zu unserer Gemeinschaft zu treten.“

Off-Text: *„Dann erzählte er mir geradezu meine eigene Lebensgeschichte und ließ mich erkennen, dass er beinahe mehr von mir wissen musste, als ich selbst, obwohl er in äußerlichen Details dabei offenbar unsicher war, aber um so sicherer seelische Momente enthüllte, die mir noch kaum selbst zu Bewusstsein gekommen waren.“*

Mich überlief es eiskalt und ich wäre am liebsten geflohen, um nur zuerst wieder Herr meiner eigenen Gedanken zu werden . . .

Ich hörte da von Dingen, die mir so fremd waren, dass ich sie kaum noch fassen konnte, und zu gleicher Zeit wurde mir mein inneres, das ich vor aller Welt verborgen glaubte, in solcher unbegreiflichen Klarheit gezeigt, wie ich es selbst noch nicht gesehen hatte.

Dabei ward mir das alles in einer so gütigen und völlig ruhigen Weise gesagt, als sei es die Unterweisung eines jahrelang bekannten Lehrers, und als handle es sich um die allerselbstverständlichsten Angelegenheiten.

Kaum wusste ich mehr ob ich träume oder wache...“

Die Schnittfrequenz wird wieder ruhiger.

Die Mimik des Jungen scheint verzweifelt, aber hellt sich in der Folge zunehmend auf.

Die Gedanken werden durch den Alten mit ruhiger, besänftigender Stimme unterbrochen:

„Halten Sie mich bitte nicht für allwissend, wenn ich Ihnen da so manches aus Ihrem Innenleben heraushole und aufzuhellen suche!

Wenn ich auch vielleicht einiges weiß, was nicht allen Menschen offenbar ist, so bleibt mein Erkennen dessen ungeachtet doch sehr begrenzt.

Sobald aber einer der Unseren einen derartigen Auftrag empfängt, wie er mir Ihnen gegenüber wurde, löst man ihm auch vorübergehend gewisse Fesseln der Wahrnehmungsfähigkeit, und so ist es mir nun im Augenblick möglich, mehr von Ihnen zu wissen als mir normalerweise zu wissen gegeben wäre. –

Es ist das alles nichts Wunderbares! . –

Sehen Sie bitte in mir nur einen Menschen, der Sie über Geistiges ebenso zu belehren sucht, wie die Lehrer Ihrer Hochschule Sie in bezug auf irdische Gesetzmäßigkeiten aufklären.

In diesem, wie in unserem Falle gibt ein Mensch nur das Wissen weiter, das er selbst erworben hat, damit es einer erwerbe, der danach verlangt...“

Der Realitätsbezug des Raumes kehrt zurück und sie nähern sich auf Ihrem Weg der Stadt und gelangen an den Ausgang des Parks.

Die Helligkeit der ersten Straßen taucht auf, als der Alte plötzlich sagt:

„Für heute ist es genug.

Erwägen Sie, was Sie heute hörten, in Ihrem Herzen und kommen Sie morgen zu jenem kleinen Tempel am Eingang des Parks, wenn Sie danach verlangen sollten, mehr von mir zu hören! Ich erwarte Sie zu der Stunde, in der sie gewöhnlich sich hier zu ergehen pflegen!“

Der Alte verabschiedet sich und verschwindet in einer Seitenstraße.

Der zurückgelassene Junge blickt ihm nach bis der

Greis sein Blickfeld verlässt, dazu aus dem Off:

„Es kostete mich alle Überwindung, ihm nicht heimlich zu folgen, aber irgend etwas Unerklärliches hielt mich davon zurück. Ich weiß nicht, wie ich an diesem Abend meine Wohnung kam.“

5. Der Traum Innen/Nacht

Personen: der junge Mann, seine Mutter und der Greis

Von innen: Zu Hause angelangt, schließt der Junge seine Tür auf, schlägt sie zu, bleibt kurz an der Tür stehen und fällt dann der Länge nach auf seine Schlafstätte. Satzketten des Gesprächs wiederholen und vermischen sich, plötzlich steht die verstorbene Mutter des jungen Mannes neben ihm am Bett, an der Hand den geheimnisvollen Greis. Sie spricht zu dem Alten:

„Bitte segne ihn!“

Der Alte hebt die Hände über den Kopf des jungen Mannes, kommt näher, wird immer deutlicher, doch im nächsten Moment ist die Erscheinung verschwunden. Der junge Mann schreckt in seinem Bett auf und schaut sich nach den Gestalten um. Schließlich zündet er das Licht an, um sich zu vergewissern.

Off: „Ich versuchte die Erscheinung durch eigene Willensanstrengung aufs neue hervorzurufen, allein, es wollte nicht gelingen. Ich lösche das Licht und verfiel in einen tiefen, völlig traumlosen Schlaf.“

6. Das zweite Treffen Außen/Tag

Personen: der junge Mann, der Greis und Statisten

Der Greis antwortet auf den „Off-Text“ des Jungen vor der Kulisse des „Tempels“ am nächsten Tag:

„Sie haben da im Bilde einen gewissen geistigen Zusammenhang erkannt, denn die Voraussetzungen, die es ermöglichen, dass ich Ihnen dies vermitteln kann, haben sie tatsächlich ihrer Mutter zu danken, in deren Ahnenreihe allmählich die physischen Körperzellen jene Umwandlung er-

fahren haben, durch die Sie aufnahmefähig zu werden vermögen für das praktische Erkennen, dem ich Sie zuführen soll.“

Großaufnahme des Greises:

„Hüten Sie sich aber im allgemeinen vor solchen Bildern, die ohne Ihren Willen und Ihr Zutun sich aus Kräften gestalten, die Ihnen innewohnen, und die Sie erst völlig beherrschen lernen müssen, bevor Sie erst völlig sicher sein können, vor gröblichen Täuschungen bewahrt zu bleiben!

Seien Sie vorerst froh, dass Sie dieses, aus Ihnen selbst herausgetretenes Bild wenigstens diesmal nicht betrogen hat!“

Der junge Mann sieht enttäuscht aus, ebenfalls in Großaufnahme und langer Einstellung:

Off: *„Diese Erklärung wirkte natürlich auf mich wie ein kalter Wasserstrahl –*

Gerade weil ich vorher noch niemals derartige Erscheinungen hatte, war ich doch sehr versucht gewesen, der Sache eine große Bedeutung zu geben, ja, ich konnte mich von dem Gedanken nicht losmachen, dass mein neuer Bekannter die Vision verursacht haben müsse, indem er bereits so auf mich eingewirkt habe, dass ich fähig geworden sei, einen ersten, kurzen Blick in eine der geistigen Regionen zu tun, von denen er zu mir gesprochen hatte.“

Die Großaufnahme verlassend, wandeln die beiden nun durch Ruinen alter Tempel. Der Greis spricht weiter:

„Wenn ich Sie solchen Phantasmagorien ausgeliefert sehen wollte, hätte ich mir die weite Reise hierher zu Ihnen ersparen können und es wäre nicht nötig gewesen, dass ich Sie im physischen Körper aufsuchte.

„Seher“ dieser Art gibt es genug, und nicht wenige unter ihnen glauben gar, sie stünden mit uns Leuchtenden des Urlichts in Verbindung. Sie müssen aber wissen, dass es für uns – trotzdem wir es auch anders ermöglichen können, wo es nur vorzubereiten gilt – bindendes Gesetz ist, denen, die unsere ausdrücklichen Schüler werden sollen, dann auch in unserer physisch wahrnehmbaren Gestalt zu nahen, die nicht anders beschaffen ist, als die anderer Menschen, während wir denen, die nicht für diesen Weg bestimmt sind, – niemals ir-

gendein sichtbares Zeichen senden, sondern sie nur durch geistige Ströme leiten, sofern sie sich selbst für solche Leitung bereit machen! –

Sie werden mich zwar, nachdem ich längst zurückgekehrt bin in meine irdische Heimat, auch in einer Gestalt sehen, die nicht wie dieser Leib hier (er zeigt an sich herunter) und diese Kleidung (er fühlt die Kleidung), aus irdischer Materie gewoben ist; – allein nicht eher werden Sie mich so erblicken, als bis Sie jene Kräfte, die Visionen gleich dieser am gestrigen Abend liefern, restlos bezwungen haben. –

Wäre es nötig gewesen, und hätten wir Sie dazu fähig befunden, solches in Ruhe hinzunehmen, so wäre ich Ihnen vielleicht heute kein Fremder mehr, und Sie würden mich in meiner Geistgestalt schon von Kindheit an kennen; aber auch dann hätte ich jetzt im äußeren Erdenleibe zu Ihnen kommen müssen, nachdem Sie ausersehen sind, in reguläres geistiges Schülerverhältnis zu mir zu treten.

Da Sie aber nicht von Jugend auf an reale geistige Gestaltung gewohnt sind, muß ich Sie jetzt vor sich selber schützen, denn Sie müssen nun erst lernen, wahrhaft Geistiges von Trugbildern zu unterscheiden.“

Diese erste Drehbuchskizze beruht auf dem von Bô Yin Râ in erzählerischer Form verfassten Buch „Das Geheimnis“ aus dem Jahr 1923.

*



*Hauke Jobanna Gerdes, Nacht in Görlitz I, 2007,
s/w Photographie, Silbergelatine Baryt-Abzug*



*Hauke Johanna Gerdes, Nacht in Görlitz II, 2007,
s/w Photographie, Silbergelatine Baryt-Abzug*



H. J. Gerdes, Nacht in Görlitz III, 2007, s/w Photographie, Silbergelatine Baryt-Abzug



H. J. Gerdes, Nacht in Görlitz IV, 2007, s/w Photographie, Silbergelatine Baryt-Abzug

Der historische Jakob-Böhme-Bund und der Jacob-Böhme-Bund der Gegenwart (11)

von Organisation zur Umwandlung des Kinos

Nach den Kriegsjahren vermochte die Stadt Görlitz wichtige Künstlerpersönlichkeiten anzuziehen und auch zu halten. Ludwig Feyerabend, Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums, bat den Maler Joseph Schneiderfranken, Arbeiten aus seinem künstlerischen Schaffen vorzustellen, und 1919 stellte dieser dort deutsche und griechische Landschaften, sowie Blumenstilleben aus. Zwischen beiden entwickelte sich ein reger Austausch und eine enge Freundschaft. Feyerabend war schnell von dem hohen Potential Schneiderfrankens überzeugt, und es heißt, er solle während einer Erkrankung Feyerabends sogar die Leitung des Museums für eine Zeit lang kommissarisch übernommen haben.

In der direkt auf diese Ausstellung folgenden Zeit als Vorstandsvorsitzender des „Kunstvereins für die Lausitz“ stellte Joseph Schneiderfranken zwischen 1919 und 1921 die Weichen für das erstaunliche Erstarken der Stadt als Kunstmetropole in den 20ern und Anfang der 30er Jahre des letzten Jahrhunderts. In seiner Zeit als Vorstandsvorsitzender nimmt die Anzahl der Mitglieder des Kunstvereins um 150 Personen zu. In einer ersten Einzelausstellung des Kunstvereins stellt Schneiderfranken 1919 die malerischen Arbeiten von Otto Wilhelm Merseburg aus.

Es folgt noch im gleichen Jahr die Ausstellung von Fritz Neumann-Hegenberg und dessen Freund, des Bildhauers Paul Polte aus Dresden. Es kommt in der Folge zu einer engen Zusammenarbeit zwischen Schneiderfranken und Neumann-Hegenberg, die zur Gründung des Jakob-Böhme-Bundes führt, einer Künstlervereinigung, die in allen Formen und Medien der Kunst den Geist und das Schwingungsfeld Jacob Böhmes auf dem Weg zu einer Sakralkunst zum Ausdruck bringen will. In seiner seltenen Art Mensch, in dem sich Geistiges derart

manifestiert sehen wollte wie in Schneiderfranken, war er zugleich eine Art Tresor für geistige Schätze.

Markus Winzeler beschreibt die damalige kulturelle Situation in seinem Text „Malerei der Zwischenkriegszeit in Görlitz“:

„An erster Stelle ist der hoch geschätzte, früh verstorbene Expressionist Fritz Neumann-Hegenberg zu nennen, der sich zusammen mit Joseph Schneiderfranken – später als Bô-Yin-Râ bekannt – um eine neuerliche Wiederentdeckung Jacob Böhmes verdient gemacht hatte. Aber auch Otto Engelhardt-Kyffhäuser und Edmund Bautz, die beide eher konservativ-gediegene Tendenzen in ihrer Malerei vertraten, gehörten zu den prägenden Gestalten. Eine besondere Rolle spielten die etwas älteren Wilhelm Schulze-Rosen und Otto Wilhelm Merseburg: Während sich Schulze-Rosen in der Görlitzer Künstlerschaft nicht engagierte, war Merseburg als Berater und Lehrer ein besonders aktives Mitglied und zudem führender Kopf der Görlitzer Malschule. Hatten die genannten Görlitzer Maler in Berlin, Dresden und Weimar ihre Ausbildung erhalten, so spielte für andere die Breslauer Akademie eine prägende Rolle. Dort hatte Walter Rhaue studiert, dessen Schüler wiederum Bernhard Gasde war. Nach Breslau zog es zudem Willy Schmidt, der als Schüler Otto Muellers den Expressionismus in Görlitz heimisch machte, sowie Arno Henschel, der die Meisterklasse von Carlo Mense und Alexander Kanoldt besuchte und neben Johannes Wüsten als wichtigster Vertreter der Neuen Sachlichkeit in der Oberlausitz gelten darf. Wüsten selbst, der – ohne eigentliche akademische Ausbildung – neben seinen Tätigkeiten als Künstler, Unternehmer, Organisator und Publizist auch als Lehrer wirkte, prägte seinerseits eine Reihe von Freunden und Schülern, allen voran seine Frau, Dorothea Koeppen-Wüsten, aber auch den talentierten Apotheker Alois Kosch und auch die Malerin Dora Kolisch. Dem Einfluss Wüstens und Henschels folgte schließlich auch Joseph Silvester Schrammek, der ebenfalls Lehrer war und zeitweilig eine eigene Kunstschule unterhielt.

Seit langem gehören die Werke dieser Künstlerinnen und Künstler zu den Höhepunkten der Görlitzer Kunstsammlungen. In einer repräsentativen Auswahl, ergänzt um malerisch behandelte Keramiken, wird die „Kunststadt Görlitz“ der 1920er und frühen 1930er Jahre erlebbar. Es zeigt sich, dass das 20. Jahrhundert neben aller Tragik und allen Verlusten in Görlitz auch Kunst von hohem Rang hinterlassen hat, die es neu zu entdecken gilt.“¹

Ein bedeutender Teil und begünstigend für das hohe kulturelle Klima in Görlitz dieser Zeit waren sicherlich die steten unermüdlichen Anstrengungen des Museumsdirektors Ludwig Feyerabend:

„Die eigentliche Initialzündung für den Beginn einer modernen Museumsentwicklung in Görlitz erfolgte aber erst im Jahre 1903 mit der Einstellung Ludwig Feyerabends als Direktor des neu begründeten Kaiser-Friedrich-Museums. Für dessen Unterbringung wurde 1902 auf dem Ostufer der Neiße die sogenannte ‚Ruhmes-‘ oder ‚Gedenkhalle‘ gebaut. Den pompösen wilhelminischen Zentralbau errichtete man zu Ehren der Reichseiniger Wilhelm I. und dessen Sohn, des so genannten ‚99-Tage-Kaisers‘ Friedrich III. Die Finanzierung des Baues erfolgte über Privatspenden Görlitzer und Oberlausitzer Bürger sowie aus Lotteriegewinnen. Der 1855 geborene Oberlehrer Feyerabend hatte sich bereits durch Gründung der Gesellschaft für Anthropologie und Urgeschichte der Oberlausitz im Jahre 1888 vor allem um die archäologische Erforschung der Region verdient gemacht. Innerhalb eines einzigen Jahres brachte er eine mehr als ausreichende Anzahl ausstellungswürdiger musealer Gegenstände zusammen, so dass das Museum bereits am 1. Juni 1904 feierlich eröffnet werden konnte. Bereits in der Stadt vorhandene Sammlungen wie die umfangreiche archäologische Sammlung der Anthropologischen Gesellschaft, die im Haus Neißstraße 30 der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften untergebracht war, sowie die Bestände des Museums für Alterthum und Kunst waren Grundstock für die Sammlung und Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums.

Großzügige private Schenkungen und gezielte, durch Mäzenatentum realisierte Ankäufe ließen den Fundus schnell anwachsen. Im Kaiser-Friedrich-Museum richtete man eine archäologische Abteilung, eine kulturgeschichtliche und eine kunstgewerbliche, sowie eine Abteilung für bildende Kunst und Volkskunst ein. Des Weiteren gab es dort ein numismatisches Kabinett zu besichtigen.

Schon zum Zeitpunkt der Eröffnung zeichnete sich jedoch ab, dass sich der großzügig angelegte Memorialbau als zu beengt erweisen würde. Feyerabend bemühte sich daher um eine Erweiterung. Schon bis 1917 war durch erneute Geldsammlungen eine erhebliche Summe dafür zusammengekommen. Die Geldinflation und die Folgen der dieser vorangegangenen Weltkriegsniederlage machten jedoch die ambitionierten Museumsplanungen zunichte.

Erst 1932 erfolgte unter der Leitung des Kunsthistorikers Ernst Polaczek, der nach dem Ableben Feyerabends im Jahre 1927 die Museumsleitung übernommen hatte, die notwendige Erweiterung. Man baute den Görlitzer Kaisertrutz zum Museum aus. Bei dem Gebäude handelt es sich um eine westlich der Stadtmauer vorgelagerte, mittelalterliche Kanonenbastion, die erstmals im Jahre 1490 in den Stadtbüchern erwähnt wird. Bereits nach nur anderthalb Jahren Bauzeit wurde das Haus am 14. Oktober 1932 feierlich der Öffentlichkeit übergeben. Aus dem sanierungsbedürftigen Baudenkmal, das seit 1848 als Lagerraum und Wache der Reichswehr genutzt wurde, war ein für die damalige Zeit hoch moderner Museumsbau entstanden. Je eine Etage des Rundbaues nahm die stadtgeschichtliche und die ur- und frühgeschichtliche Abteilung auf. Ein weiteres Geschoss dient bis 2006 als Depot für die umfangreiche archäologische Sammlung.

Presse und Görlitzer Bürger waren bei ihrem ersten Besuch gleichermaßen von der Helligkeit und Größe der Ausstellungsräume begeistert. Soviel Licht vermutete man damals „hinter diesen Gemäuern“ nicht. Besondere Belobigung fand die „strenge und wissenschaftlich exakte Systematik“ sowie die

besonders für den Laien „übersichtliche Anordnung“ der Ausstellungsstücke. Für deren Präsentation wurden eigens neue Vitrinen angefertigt, die bis in jüngste Zeit im stadtgeschichtlichen Rundgang des Kaisertrutes in Funktion geblieben sind.

Dem eigentlichen Bau gingen damals jahrelange Diskussionen voraus, so dass sich ein Kommentator im ‚Neuen Görlitzer Anzeiger‘ – an die Kritiker gewandt – zu folgender, sehr modern anmutender Äußerung genötigt sah: ‚Da heißt es immer, man möge für Arbeit sorgen, und wenn es dann tatsächlich geschieht, dann gibt es Leute, die nicht damit einverstanden sind. Unsere Tage sollten doch wahrhaftig eine andere Lehre erteilen, als durch Sparen immer ärmer zu werden. Und darüber hinaus: Für wen wird denn der Kaisertrutz gebaut? Doch für uns alle!‘²

Nun waren die Samen, die Schneiderfranken nach dem Krieg gesät hatte, in der Künstlerschaft und in der Kunst und Kultur von Görlitz in Fülle aufgegangen, und endlich konnten in Görlitz nun Kunstwerke auf moderne Weise in repräsentativer und adäquater Umgebung zur Ausstellung gebracht werden, wie es sich für eine Kunstmetropole gebührte. In dieser Zeit der aufgehenden Ernte der Arbeit türmten sich am Horizont die dunklen Wolken des Nationalsozialismus auf, gerade in einer Zeit, in welcher die Bücher von Bô Yin Râ auf sehr beachtliche Auflagen im deutschsprachigen Raum stiegen und sich sein geistiges Lehrwerk in Form von Übersetzungen über die ganze Welt verbreiteten konnte.

Im Jahr 1935 wurde Bô Yin Râ in der national-sozialistischen Kampfzeitung ‚Der Judenkenner‘ als Jude bezeichnet. Die Anhänger Bô Yin Râs gerieten dadurch auf den Index, weil man ihnen zutraute, dass sie von dem im Ausland lebenden ‚Juden‘ Anweisungen politischer Art erhalten könnten, und ehe 1937 seine Bücher endgültig verboten wurden, wurde nun bereits in den deutschen Sortimenten der Buchläden schon zuvor, ganz in aller Stille, aber desto wirksamer, die Bücher als ‚negativ‘ in Bezug auf die neue ‚Weltanschauung‘ des Nationalsozialismus sowie als ‚unerwünscht‘ erklärt, da Bô Yin Râ

„einer Sekte“ angehöre, deren „Arbeit“ den maßgeblichen Stellen als „bedenklich“ erscheine und diese mit dem schroff antichristlichen Kurs Rosenbergs unvereinbar und unmöglich in Einklang zu bringen war.

Bô Yin Râ war 1937 schockiert von dem Verbot seiner Bücher und drückte aus der Schweiz sein tiefstes Bedauern für seine deutschen Landsleute aus, machte aber zugleich deutlich, dass sich dadurch an dem geistig bestimmten Gang der Dinge sich nicht das geringste ändern würde.

„Nun darf man aber nicht von dieser Erde verlangen, was man nur im Geistigen Erfüllung finden kann, und vor allem muss man sich dadurch geistig bewähren, dass man nicht Romantikerträumen an frühere ‚herrliche Zeiten‘ nachhängt, sondern die Zeit bewältigen lernt, in die man – nicht ohne Grund – hineingeboren ist.“

Als einen wichtigen Beitrag des neu gegründeten Jakob-Böhme-Bundes sehen wir die Umsetzung der filmischen Arbeit zu Bô Yin Râ und dem historischen Jakob-Böhme-Bund. Zum Einstieg in dieses Projekt wollen wir eine Reise durch den deutschen Film der letzten hundert Jahre unternehmen, beginnend zu der Zeit des Görlitzer Böhme-Bundes. Eine Reise, auf der wir ganz ähnliche Entwicklungen wie im beschriebenen Kulturklima der Stadt Görlitz festmachen können, die verdeutlichen, dass der enorme Verlust und die Auswanderung jüdischer und vom Nationalsozialismus verfemter Künstler und Förderer der Kultur niemals wieder kompensiert werden konnte und auf welche Weise sich dies im heutigen Kulturklima und in den gegenwärtigen Produktionsbedingungen im Film in Deutschland niederschlägt.

Unser ehemaliger Filmprofessor Gerhard Büttendorfer beschreibt die Zeit des expressionistischen Films zur Zeit des Böhme-Bundes wie folgt:

„Mit dem Ende des ersten Weltkriegs waren die Illusionen einer deutschen Übermacht geplatzt, das Selbstbewußtsein vieler Deutscher war zerstört.

1919 bis 1924, fünf Jahre, in denen Deutschland an den Kriegsfolgen litt, von Aufständen und militärischen Interventionen, von Arbeitslosigkeit, Geldentwertung und Hungersnot geschüttelt wurde, waren die künstlerisch reichste Zeit des deutschen Films.

Die Entwertung der Reichsmark hatte es ermöglicht, deutsche Filme im Ausland zu konkurrenzlosen Preisen anzubieten. Der deutsche Film erlebte eine kurze wirtschaftliche Scheinblüte. So wurden in Deutschland 1922 vierhundert-siebzig Spielfilme produziert, soviel wie später nie wieder.

Im deutschen Film der zwanziger Jahre zeigte sich erstmals das seltsame Phänomen, daß Krisenzeiten die künstlerische Entwicklung dieses Mediums vorantreiben. Einige unter den jüngeren Regisseuren sahen im expressionistischen Stil die Möglichkeiten einer spezifischen künstlerischen Ausdruckssteigerung für den Film.

Bereits seit 1905 hatten bildende Künstler mit pathetischer Heftigkeit ihre ästhetischen Maximen einer neuen emotionalen Subjektivität formuliert. Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein, Otto Mueller, in der Künstlergruppe ‚Brücke‘ vereint, wollten die Welt nicht mehr abbilden, sondern neu formen nach ihren Ideen und Vorstellungen. Ihr Credo verbrannte den Traditionalismus, naturalistische wie auch impressionistische Ausdrucksformen. Mit expressionistischer Lyrik und Prosa folgten die Dichter. Herwart Waldens Zeitschrift ‚Sturm‘ wurde um 1910 das Zentralorgan ihrer programmatischen Äußerungen.

Nach seiner Uraufführung im Februar 1920 hielt der expressionistische Film ‚Das Cabinet des Dr. Caligari‘ von Robert Wiene die Welt in Atem. Die New Yorker Premiere dieses ‚ersten Filmkunstwerks‘ löste eine leidenschaftliche Diskussion aus: ‚Der erste Versuch eines kreativen Geists, sich im Medium der Kinematographie auszudrücken‘ (Rotha) – oder ‚Der Film läßt den Geschmack von Asche im Mund zurück.‘ (Amiquet).

Übereinstimmend aber war die Bewunderung der ausdrucksvollen Filmarchitektur und der phantastischen Aus-

leuchtung der Szene, die dem Film seine Atmosphäre gaben. Französische Kritiker prägten den Ausdruck ‚Caligarisme‘. Unter diesem Einfluß entstanden die gelungensten Filme jener Jahre in Deutschland, allesamt Visionen der Tyrannei und des Terrors. Dem ‚Cabinet des Dr. Caligari‘ folgten Murnaus ‚Nosferatu‘, Langs ‚Der müde Tod‘ und ‚Dr. Mabuse‘ sowie ‚Der Golem‘ von Wegener.

‚Der Film gilt besonders wegen Hans Poelzigs Bauten als der expressionistische Film schlechthin. Sein mittelalterliches-jüdisches Städtchen mit Gassen, Fassaden und Treppen ohne rechte Winkel erinnert auch an Jugendstil und Art nouveau. Poelzig baute als erster Filmarchitekt eine vollkommen plastische Stadt mit Fassadenreihen und Innenräumen, verwinkelt, verbogen: physischer Ausdruck eines Ghettos in Angst.‘ (Lothar Schwab, Metzler Filmlexikon, 1995).

Erst Georg Wilhelm Pabst, mit dem Film ‚Der Schatz‘, noch ein Epigone des Expressionismus, löst sich in späteren Arbeiten vom Formenkanon des Nachkriegsfilms. Dadurch wird er zum Wegbereiter einer ‚Neuen Sachlichkeit‘.

Aber auch der klassische sowjetische Film nutzte Stil und Technik, wie sie hier entwickelt worden waren. Selbst in der Atmosphäre undefinierbaren Grauens, das in der ‚Schwarzen Serie‘ herrscht, in jenen Hollywood-Produktionen der 40er Jahre, ist noch der Einfluß des deutschen Filmexpressionismus spürbar.

So war die Zeit nach 1919, in der Deutschland an den Folgen des 1. Weltkrieges litt, in der die Menschen von Arbeitslosigkeit, Inflation und Hungersnot erschüttert wurden, zugleich die reichste Zeit der deutschen Filmkunst.³

‚Zu dieser Zeit war es allgemein üblich, auf den deutschen Film zu blicken, um den wahren Gebrauch des filmischen Mediums zu sehen.‘⁴

Fred Kelemen, ein für uns sehr bedeutender deutscher Filmemacher und Kameramann schildert die Entwicklung des deutschen Nachkriegsfilms in seinem Text ‚60 Jahre DEFA‘ aus dem Jahr 2006:

„Der DEFA-Film nimmt nach meiner Auffassung innerhalb der deutschen Filmgeschichte eine wesentliche und noch immer unterschätzte Rolle ein, da er nach 1945 einen anderen Weg ging als der Film der BRD, der vorrangig kommerziell orientiert war. Diesem kommerziellen Druck war der DEFA-Film nicht ausgesetzt, wodurch es trotz staatlicher Zensur Möglichkeiten gab, filmkünstlerisch orientiert zu arbeiten.

Ich erkenne in vielen DEFA-Filmen eine Ernsthaftigkeit der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und ethischen Fragen, die im Film der BRD so nur ausnahmsweise zu finden war.

Gerade auch die Weise der Darstellung von Menschen hat etwas angenehm Unaffektiertes und besitzt in ihrer oft erzielten Nüchternheit jene Spuren von Wahrhaftigkeit und Wirklichkeit, die ich schätze. Obgleich ein unzensierter Blick in die alltägliche Wirklichkeit durch die Leinwand wohl kaum oder gar nicht möglich war, eignet vielen DEFA-Filmen eine Aufrichtigkeit im Ringen mit den Ausdrucksmöglichkeiten, die darin dann doch wieder viel Wirklichkeit sichtbar macht.

Ich denke, dass der heutige und auch der zukünftige künstlerische Film in Deutschland, sofern es ihn gibt oder geben sollte, ebenso an den deutschen Film vor 1933 wie an den DEFA-Spielfilm anknüpfen kann. Der künstlerische Film wurde in den Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft abgeschafft, und mit der UFA wurde der deutsche Film für propagandistische und kommerzielle Ziele benutzt. Diese Tradition wurde nach 1945 von den Besatzern der Westteile Deutschlands fortgesetzt und die künstlerische Tradition konnte kaum fortgesetzt werden, die einseitig kommerzielle Ausrichtung blieb bestehen. Bis heute ist das Künstlerische in Deutschland im Film verpönt, wird der künstlerische Gestus eher bestraft als gefördert, sind künstlerisches Ringen und der Versuch, das Wirkliche zu fassen, eher selten. Und da wäre ein Bewusstsein für eine neben dem Kino der alten BRD ebenso existente Tradition des deutschen Films, zu dem auch der westdeutsche Autorenfilm des so genannten Neuen Deutschen Films gehört,

hilfreich, um einen neuen, nicht ausschließlich kommerziell orientierten Weg im deutschen Film einzuschlagen.“⁵

Am Anfang eines Filmes sollte man sich vergegenwärtigen, in welchen gewaltigen Strudel von Problemen man gerät, sobald man einmal die Produktionsverhältnisse in Deutschland, die unseren Filmemacher-Alltag bestimmen, hinterfragt. Edgar Reitz, der dritte Unterzeichner des Oberhausener Manifestes, den wir hier in den Blättern zitieren, skizziert die Lage unter Anwendung des Begriffs „Gremienfilm“, in die der deutsche Film der Gegenwart gekommen ist:

„Der deutsche Film ist anders als die Filme der übrigen Welt. Er stellt sich, von außen betrachtet, als eine eigene deutsche Filmgattung dar, die vielen Filmfreunden der Welt seltsam erscheint. Diese Filmgattung nenne ich hier in Ermangelung einer besseren Bezeichnung den ‚Gremienfilm‘. Der deutsche Film ist durch seine nur in diesem Lande übliche Herstellungsweise durch Gremien bestimmt und bildet sie unbewusst ab. Wie sieht das in der Praxis aus? Alle für das Kino bestimmten Produktionen durchlaufen eine Reihe von dramaturgischen Eingriffen in den Fernsehanstalten, alle werden von Förderungs-Gremien geprüft, alle müssen sich bürokratischen und/oder gut gemeinten ‚Abnahmen‘ und Eignungsprüfungen unterziehen, alle werden in vorauseilender Anpassung an das Förderungswesen geplant, geschrieben, diskutiert und schließlich zur Einhaltung ihrer Vorsätze verpflichtet.

Kein deutscher Film ist auf die Einnahmen an der Kinokasse angewiesen, denn die Produzenten, Filmschaffenden und filmtechnischen Betriebe haben allesamt ihr Auskommen bereits bei der Herstellung der geförderten Filme gefunden und rechnen bei der Veröffentlichung nur noch mit Prestige-Gewinnen, nicht aber ernsthaft mit Rückflüssen aus den Verwertungswegen wie Kino, TV, Video oder Internet, denn diese Rückflüsse werden vom System schon vor Drehbeginn kassiert. Professionalität bedeutet im deutschen Film, sich mit einer ungeheuer widersprüchlichen und komplizierten Förder-Maschinerie auszukennen. Das System zu bedienen heißt

zwangsläufig, dass einem das Publikum herzlich gleichgültig wird, denn es entscheidet in keiner Weise, was produziert werden kann oder was förderwürdig wäre. Bezeichnend ist, dass die Studierenden der deutschen Filmschulen nicht mehr ins Kino gehen und dass eine Dramaturgie, die das Miterleben der Zuschauer zum Maßstab macht, nicht mehr populär ist. Es ist ein merkwürdiger, vom Kinobesuch völlig losgelöster Erfolgsbegriff entstanden.

Die ‚öffentlichen Hände‘ Deutschlands investieren jedes Jahr über 600 Millionen Euro (geschätzte Summe!) in die Filmwirtschaft. Man sollte meinen, dass damit viel für die Filmkultur getan würde. Das Gegenteil ist der Fall, denn dieses Geld wird nicht für die Entfaltung einer freien Kreativität im Lande wirksam, sondern es dient selbstreferentiell der Erfüllung der Förderungsrichtlinien und ihrer Bürokratie mitsamt allen ihren kulturell irrelevanten Nutznießern. Haben Sie einmal überlegt, wie viele deutsche Kino-Filmprojekte jedes Jahr nur zustande kommen, damit Förderungsfunktionäre und leitende Angestellte der Rundfunkanstalten über den Roten Teppich gehen können? Geleitet von dem falschen Gedanken, dass Film ein Wirtschaftsgut sei, das deswegen auf Bundesebene nur als Wirtschaftsbereich zu fördern sei, hat die Politik von Anfang an zu einer fatalen Selbsttäuschung der Branche geführt. Der Zwiespalt zwischen Kultur und Geschäft wurde mit erheblichen staatlichen Mitteln eher zementiert als gelöst. Immer noch spukt in den Köpfen die Legende der 1960er Jahre, dass Erfolg und Kunst Widersprüche seien und dass ein künstlerisch ambitionierter Film zwangsläufig zur Pleite führe. Es helfe da auch nicht, wenn er als zeitloses Kunstwerk gelte und deswegen weltweit Anerkennung finde. Ein saublöder Branchenspruch der frühen Jahre sagte: ‚Je preiser gekrönt, umso durcher gefallen.‘ Das komplette deutsche Filmförderungssystem trägt diesen Denkfehler in sich. Das Ergebnis ist ein Zwitterwesen, das weder als Wirtschaftsgut noch als Kulturgut überzeugen kann. Die deutsche Filmgattung ‚Gremienfilm‘ ist deswegen so schwer zu vermitteln, weil sie diesen

Zwiespalt wie ein Kainsmal auf der Stirne trägt.

Das System, in 60 Jahren gewachsen und verknöchert, lässt sich nicht mehr durch Korrekturen und Ergänzungen in eine Basis für die Filmkunst verwandeln. Es gehört komplett abgeschafft, um durch ein neues Konzept ersetzt zu werden. (...)

Die deutschen Fernsehsysteme haben im Laufe der Jahrzehnte ihr Verhältnis zum Film, insbesondere zur Filmkunst grundlegend verändert. Noch in den 1990er Jahren herrschte in den Fernsehanstalten eine gewisse Liebe zum Kino, verbunden mit dem Bedürfnis, an den innovativen und künstlerischen Potentialen der neuen Filmemacher-Generationen teilzunehmen und so eine gemeinsame kulturelle Aufgabe an der Spitze der Kinoproduktion mitzugestalten und für das Fernsehsystem Maßstäbe zu setzen.

Diese Zeiten sind vorbei, seit das Fernsehen inflationär in unzählige Kanäle aufgespalten wurde und wegen der technisch überlegenen neuen Online-Medien um seine eigene Zukunft bangen muss. Eine deutlich erkennbare Reaktion ist der Kampf um die Quote, der die Kunst bereitwillig geopfert wird. Oft hat man den Eindruck, dass das Interesse der Fernsehanstalten darin besteht, ihre eigenen Ambitionen mit Hilfe von Subventionen, die ursprünglich für den Kinofilm bestimmt waren, entscheidend zu verbilligen. Es wird sogar argumentiert, besondere künstlerische Qualitäten könnten sich die Fernsehanstalten ohne die öffentlichen Subventionstöpfe auch nicht mehr leisten. So entstand zugunsten der ehrgeizigen Redakteure ein unschönes Abkassieren der Fördersysteme durch die Fernsehanstalten. Es ist zur festen Regel geworden, ambitionierte Fernsehproduktionen als Kino-Spielfilm getarnt durch die Gremien zu schleusen.

Die Beteiligung der Fernsehanstalten trägt ganz besonders zu der seltsamen Filmgattung des Gremienfilms bei. Man erkennt den camouflierten Fernsehfilm unter den 120 deutschen sog. Kinofilmen, die jedes Jahr entstehen, sofort an seiner thematischen Überspanntheit und der Instrumentalisierung der Handlungs-Figuren als Ideenträger oder Be-

deutungsschablonen. Wir müssen uns also fragen, warum trotzdem jeder deutsche Kinofilm in Koproduktion mit dem Fernsehen entsteht. Die Antwort ist ebenso einfach wie aberwitzig: Das Filmförderungssystem, in dem ausnahmslos jeder deutsche Film seinen Platz finden muss, zwingt die Kinoproduzenten dazu, mit ihren Projekten zuerst in einer Fernsehanstalt vorstellig zu werden. Erst wenn es eine vertraglich bindende Koproduktionszusage einer Fernsehanstalt für das Projekt gibt, verfügt der Produzent über die sogenannten ‚Eigenmittel‘ von mindestens 40-50% der Herstellungskosten, die er nachweisen muss, um überhaupt mit öffentlichen Geldern gefördert werden zu können. Es ist also nicht so, dass ein deutscher Filmmacher und sein Produzent einfach zu den Förderungs-Institutionen gehen könnten, um Geld für die Filmherstellung zu beantragen. Nein: Man muss bereits über die Hälfte der Gelder verfügen, um antragsberechtigt zu sein. Natürlich hat niemand im Lande so viel Bares herumliegen, dass er in einen Kinofilm Millionen investieren könnte. Es gibt aber nur wenige Geldquellen, die von den Gesetzgebern als ‚Eigenmittel‘ anerkannt werden. Es muss sich immer um die Investition von Erlösen handeln, die der Film erwirtschaftet, wenn er fertig ist. Die Koproduktions-Beteiligungen der Fernsehanstalten gelten als solche Erlöse, weil der Sender ja die Senderechte erhält. So kommt es, dass alle zu den reichen Fernsehanstalten laufen müssen, bevor sie überhaupt an einen Produktionsbeginn denken können. Dieser Mechanismus ist allen bekannt, wird aber durch den Begriff ‚Eigenmittel‘ verschleiert. ‚Eigenmittel-Nachweis‘ klingt schließlich wirtschaftlich und vernünftig.

Die Redaktionen sind faktisch die alleinigen Eigenmittel-Lieferanten im Sinne der Förderungsgesetze. Damit sind sie allein Entscheider, welcher Film im Lande produziert wird und welcher nicht. Die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, die selber keine Wirtschaftsunternehmen sind, sondern von Gebühreneinnahmen, also von einer Spezialsteuer leben, sind die mächtigsten Produzenten des deutschen Ki-

nos. Sie haben die gesamte Selektion in Händen, ohne sich dafür rechtfertigen zu müssen. Ich benutze bewusst dieses skandalöse Wort ‚Selektion‘ für diese über Leben und Tod der meisten deutschen Filmemacher angewendete Auslese! Wehe, wenn ein Filmemacher bei diesen neuen Feudalherren in Ungnade fällt.

Damit ist aber der Missstand noch längst nicht ganz umrissen. Die Fernsehanstalten haben sich in ihrer Rolle des Superproduzenten an ihre Macht derart gewöhnt, dass sie sich bei der Gestaltung der Verträge mit den Filmherstellern immer gieriger und unverschämter gebärden. Sie sichern sich Kontrollrechte in allen künstlerischen Belangen, sie mischen sich in alle Entscheidungen der Filmemacher ein und setzen nicht nur ihre Darsteller und Besetzungslisten durch, sie mischen sich auch in die täglichen Geschmacksentscheidungen ein, bestimmen Drehorte, Motive, Kostüme, Kameraeinstellungen, die Filmmusik oder den Schnitt. Es ist offensichtlich, dass manche Redakteure mit den Filmemachern künstlerisch konkurrieren und eine gewisse Genugtuung darin empfinden, ihre heimlichen Ambitionen auf diese Weise durchzusetzen.

In den Verträgen werden Ratenzahlungen vorgesehen, die den Produzenten zwingen, Drehbuch und Filmmaterial in allen Phasen der Produktion zur Abnahme durch die Redaktionen vorzulegen, bevor das dringend benötigte Koproduktions-Geld ratenweise auf das Produktionskonto überwiesen wird. Man kann sich vorstellen, welches Angstgebilde eine solche Kino-TV-Koproduktion für alle Produzenten und die Kreativen in einem Team ist. Das Auftreten eines Fernsehredakteurs am Set wird gefürchtet, weil sie die Macht haben, die Abnahme zu verweigern – und damit die Auszahlung der Koproduktionsmittel zu verhindern.

Die Fernsehanstalten lassen sich in den Koproduktionsverträgen nicht nur die Senderechte in ihrem Sendegebiet übereignen, sondern sie horten Rechte, die sie weder selbst nutzen noch verwerten können. Sie nutzen die Schwäche der Produzenten hemmungslos aus und nehmen ihnen nahezu

jegliche spätere Verwertungsmöglichkeit ihrer Filme im In- und Ausland weg. Es sind nicht nur internationale TV-Rechte, die sich die Sendeanstalten auf Halde legen, sondern insbesondere auch die modernen Online-Rechte und Dutzende von kleinen und größeren Nebenrechten, die in den von ihren Hausjuristen ausgearbeiteten Listen aufgeführt werden. Produzenten, die mit dem Fernsehen koproduzieren, werden regelrecht enteignet. Es bleibt ihnen kaum eine Chance, durch Verkäufe und Verwertungen des fertigen Films, etwas an ihrer Arbeit zu verdienen. Damit wird erreicht, dass die Produzenten auch mit erfolgreichen Filmen, die z. B. Preise auf den großen Festivals gewinnen oder in viele Länder exportiert werden, nicht genug verdienen können, um z. B. in Zukunft einmal einen Film ohne Fernsehbeteiligung finanzieren zu können. Durch das Rechtebunkern erreichen die TV-Anstalten, dass die Produzenten in Abhängigkeit von ihnen bleiben.“⁶

Dies führte uns in unserer Filmpraxis z. B. zu folgenden Umständen. Das Kollektiv, in dem unser Professor arbeitete, das sich Büttendörfer und Winkelmann nannte und dessen innerster Kern die beiden mit Namen bezeichneten Ehepaare waren, zeigte 1969 im WDR drei Folgen unter dem Titel „Das andere Kino“ mit einer Länge von jeweils 30 Minuten. Für eine Werkschau sollten diese Dokumente in der Gegenwart wieder zur Aufführung gebracht werden. Der WDR verlangte für die einmalige Kinopufführung dieser 90 Minuten eine Lizenzgebühr von 600,- Euro. Diese hohe finanzielle Hürde ist für den Kinobetreiber nicht leistbar, so dass wir insgesamt, gesellschaftlich gesehen, zwar über eine Menge sehr interessanter Medien verfügen, doch in der Praxis sind durch die hohen Lizenzzahlungen ein auch nur annähernd ökonomisch rentabler Zugriff schon im Vorhinein verstellt und unmöglich gemacht, so dass es in der allgemeinen Praxis erst gar nicht zu derartigen Aufführungen kommt.

„Das Kino ist gekennzeichnet durch die physische Anwesenheit der Besucher bei der Vorführung von Filmen im öffentlichen Raum. In diesem Punkt unterscheidet sich das

Kino von jeder bisher bekannten Form der Vermittlung und Verbreitung von audiovisuellen Programmen, insbesondere von Fernsehen, Homevideo und Online-Diensten. Kino bezeichnet als Einrichtung einen sozialen Ort. Es ist erwiesen, dass die psychische Beteiligung am Geschehen auf der Leinwand kollektiv viel intensiver erfahren wird und dass die Erfahrung des gemeinsamen Erlebens einer künstlerischen Darbietung eine ‚höhere Gestimmtheit‘ im Menschen erzeugt, die überhaupt erst den Übergang vom Äußeren Spektakel zum Inneren Begreifen ermöglicht, ein Vorgang, den man seit der Antike ‚Katharsis‘ nennt.

Das Kino als Ort des kollektiven Filmerlebnisses ist für die Weiterentwicklung der Filmkunst in Zukunft unverzichtbar, denn von hier aus können sich erst Maßstäbe für die Wirkungsweise des Mediums Film entwickeln und verbreiten. Ohne das physische Kino wird die Erzählkunst Film untergehen, bzw. sich in andere multimediale Formen zurückziehen. Ich aber glaube, dass es ein in langer Evolution entstandenes Verlangen der Menschen gibt, gemeinsam, d. h. in ritualisierter Versammlung die große öffentliche Erzählung zu erleben. Das Kino der Zukunft wird das m. E. neu erkennen. (Beispiele, die ich aufführen könnte, mehren sich.) (...)

Die Filmgeschichte ist ca. 120 Jahre alt. Das ist nicht viel, wenn wir an die übrigen Künste denken, die es seit Jahrtausenden gibt. Dennoch hat die Filmgeschichte in allen Teilen der Welt unvergessliche und in die Tiefe der menschlichen Seele leuchtende Werke hervorgebracht, was alle übrigen Künste beeinflusst hat. Die Kenntnis dieser Kulturgeschichte gehört zwingend zum Bildungsstandard einer zivilisierten Gesellschaft. Erst wenn wir die schönsten und wichtigsten Werke der Kinogeschichte kennen, sind wir in der Lage, Qualität im Kino zu erkennen. Wer nur die Filme der Saison besucht, erhält keine Vergleichsmöglichkeiten, versteht schließlich nichts von Qualität im Kino und wird kein Aficionado. Deswegen würde selbst massenhafter Besuch der Saisonknüller auch nach Jahren nichts zur Filmkultur beitragen.

Auch hier sei das französische Modell als Vorbild genannt. Frankreich hat seit den 1980er Jahren unter dem damaligen Kulturministers Jack Lang eine beispiellose Initiative für das Kino ergriffen und große Anstrengungen unternommen, die Kino- und Filmgeschichte als nationales Kulturgut zu pflegen und in allen Schulen des Landes als Pflichtfach zu lehren. In Anbetracht dessen, dass die Mehrzahl der Zeitgenossen in Literatur, Lesekultur und Sprache unterrichtet wurden, nach Beendigung der Schulzeit aber nicht mehr lesen, sondern Tausende von Filmen konsumieren, ist es nicht verantwortbar, die Menschen als audiovisuelle Analphabeten zu entlassen, die über keinerlei Kriterien zur Unterscheidung von Qualität verfügen. Es mangelt an ausgebildeten Lehrern, an guten Lehrmitteln und an der Bereitschaft, die knappe Unterrichtszeit mit einem neuen Pflichtfach ‚Film‘ zu belasten.“⁷

Und wir sprechen hier vom künstlerischen Film – die Voraussetzungen und Vorbedingungen für die Vermittlung eines vorwiegend geistig inspirierten Films schätzen wir als noch schwieriger ein.

Bei der Einreichung auf Förderung unseres nicht geförderten Filmes *Geistzeit* wurde uns von dem Fördergremium der Index von Wörtern verraten, die in einem Antrag auf keinen Fall vorkommen sollten. An dieser Stelle seien zumindest die Spitzenreiter der dringend nicht zu verwendenden Worte in einem Förderantrag für Film genannt: Oben auf Platz 3 der ungünstigsten Worte in einem Antrag wurde „östliche Philosophie“ genannt, auf Platz 2 stand „Bewusstsein“ und schließlich ganz oben auf Platz 1 wurde das Wort „Bewusstseinsweiterung“ positioniert.

Und dies in einer Diskussion, in der wir uns innerhalb der Gruppe die Frage stellten, ob, wie bisher, die geistige Überlieferung von einer zur nächsten Generation wie sie früher mündlich und später über das Buch transformiert wurde oder ob wir gerade in einem Übergang begriffen sind, in dem diese Weitergabe künftig über das Filmmedium erfolgen wird.

Es ist aus den im Text beschriebenen Umständen si-

cherlich nachzuvollziehen, dass wir uns mit dem Projekt unseres Filmvorhabens im Geiste Bô-Yin-Râs nicht in derartige „Förderstrukturen“ und in ein undurchdringliches Netz von Abhängigkeiten und Fremdbestimmung begeben dürfen.

Es war uns eine große Freude am 2. Mai 2022 an unserer Feier zum 30-Jahres-Jubiläum unserer Filmwerkstatt *Sector 16* in die Thematik unseres geplanten Films einzudringen und an diesem Tag erste Skizzen einem offenen Publikum und künftig Unterstützenden vorführen und uns darüber austauschen zu dürfen. Gerne würden wir daran weiter anknüpfen. Leider war es uns aus gebührenrechtlichen Gründen verwehrt, unser Programm dieses Tages, in dieser Ausgabe auf Seite 292 zu finden, bereits im Vorhinein öffentlich ankündigen zu können.

Fortsetzung folgt

*



Gerhard Büttendörfer, o. T., um 1962, Zeichnung

Zum Tod von Jonas Mekas

von Saskia Trebing

Am 23. Januar 2020 starb der US-amerikanische Filmmemacher Jonas Mekas. Geboren am 24. Dezember 1922 in Litauen, 1944 von den Nazis inhaftiert, lebte er nach dem Krieg zunächst in Lagern für „displaced persons“ und studierte dann in Mainz Philosophie, bevor er 1949 in die USA emigrierte, wo er mit seinen experimentellen Filmen zu einem Begründer des Avantgarde-Kinos wurde und u. a. mit Andy Warhol zusammenarbeitete. In einem Interview aus dem Jahr 2018 erzählte er von seinen Erinnerungen an die Stadt Kassel:

Als ich 1946 dort war, gab es kein Kassel. Die Stadt war von dieser Erde ausradiert. Alles war zerbombt und eine einzige Ruine. Aber es gab eine Bibliothek, wo ich deutsche Dichter gelesen habe. Das heutige Kassel interessiert mich nicht. Neue Städte sind immer langweilig. Aber ich habe Deutschland immer geliebt. Ich liebe die Deutschen Dichter. Die Mystiker Meister Eckhart und Jakob Böhme sind meine Lieblingsmenschen auf dieser Welt.

Und auf die Frage: „Verfolgen Sie, wie heute in den USA über Einwanderung gesprochen wird?“ antwortet er (zugleich das Ende des Gesprächs):

Ich verfolge die Politik nicht, weil die Mafia und die Kriminellen die Politik gekapert haben. Ich will daran einfach keine Energie verschwenden, um etwas zu verstehen. Meine Politik ist die Politik von Minnesängern, Troubadouren und Sufis. Ich folge der Politik der Göttlichkeit. Meister Eckhart und Jakob Böhme sind die großartigsten Politiker, die ich kenne.

Quelle: Monopol-Magazin, Film wird niemals verschwinden. Zitiert aus: Böhme Studien 5, Beiträge zur Philosophie und Philologie, Mystik aus Fankfurt, Die Theologia Deutsch, Internationale Jacob Böhme Gesellschaft im Auftrag von Günther Bonheim und Thomas Regebly, S. 5, Weisensee Verlag, Berlin, 2020

Auszug aus dem Stern-Interview mit Nicolas Cage vom 26.1.2008

von Frances Schönberger

Das Filmemachen liegt ihm im Blut. Nicolas Cage, Neffe des US-Regisseurs Francis Ford Coppola, im Interview mit Stern:

Wie kam es dazu, dass Sie sich in Deutschland ein Schloss gekauft haben?

An meinem Geburtstag, dem 7. Januar, wollte ich mit meiner Frau nach Deutschland reisen, weil mich der Philosoph Jakob Böhme fasziniert. Also besuchten wir seine Heimatstadt Görlitz und reisten danach weiter durch Deutschland. Wir feierten meinen Geburtstag, fuhren durch den verschneiten Wald, hörten Musik von Bach und plötzlich sah ich ein kleines Schloss auf einem Hügel. Ich erkundigte mich, und es war tatsächlich zum Verkauf ausgeschrieben. Es war nicht sehr teuer. Wer will schon ein verfallenes, altes Schloss kaufen, mitten im Wald, weit weg von allem?

Was haben Sie mit dem Schloss vor?

Ich werde es renovieren – das könnte allerdings ein paar Jahre dauern. Aber ich finde es gut, wenn man versucht, alte Gebäude zu erhalten anstatt sie abzureißen. Das Schloss wurde um 800 gebaut, später zerstört und um 1300 wieder aufgebaut. Es erinnert mich an die Märchen der Gebrüder Grimm.

Der Hollywoodstar war 2006 nach Görlitz gereist und hatte Wohnhaus und Grab von Jacob Böhme aufgesucht.

*

Brief an Nicolas Cage

von Ronald Steckel

Berlin, am 28. Dezember 2017

Lieber Herr Cage,

dieser Film ist ein spiritueller Gruß an Sie – von Jacob Böhme. *Morgenröte im Aufgang* wurde von vier unabhängigen deutschen Filmemachern, allesamt Böhme-Liebhaber, gedreht und produziert.

Der Film ist kein Dokumentarfilm – und wir haben Böhmes dramatisches Leben nicht als Geschichte genommen. Wir wollten ihm nur Gehör verschaffen – denn wir sind überzeugt, dass er auch für unsere Zeit geschrieben hat.

So haben wir versucht, einen filmischen Raum zu schaffen, in dem Jacob Böhmes schöne prophetische Sprache der eigentliche Protagonist ist – in der deutschen Originalfassung von 1730.

Der Film ist sehr ruhig, sehr einfach und ziemlich ungewöhnlich.

Es gibt englische Untertitel – damit Sie sehen können, was von Böhmes Worten uns angemessen erschien, um seinen Geist der modernen Welt zu präsentieren.

Ich muss gestehen, dass ich seit vielen Jahren – seit ich gehört habe, dass Böhme Ihnen geistig nahe steht – von einem „großen“ Jacob-Böhme-Film träume, gedreht in Görlitz und Schlesien: mit Ihnen als Hauptdarsteller.

Wäre das nicht ein wunderbarer Anstoß für unsere Zeit?

Aber das ist nur ein Traum ... und ich bin froh, dass ich Ihnen wenigstens diesen Film schicken kann, mit großem und dankbarem Respekt für Ihre künstlerische Leistung.

Mit freundlichen Grüßen und besten Wünschen aus Berlin!

Schluss mit Maag Haßgesang auf die Radfahrer

Eigentlich gibt es keinen Haßgesang – trotz Lissauer und Konsorten – singen kann man, wenn man liebt: siehe Frösche, Katzen und Auerhähne, aber wenn man haßt, dann singt man nicht, dann bringt man nur unartikulierte Laute heraus. Nur bei solch inbrünstigem Haß aus voller Seele, wie dem meinem, ist es vielleicht möglich, daß er sich, verbunden mit dem Angstschrei der gequälten Kreatur, ins Dithyrambische steigert und klingt wie Gesang.

Versuchen wir es also. Ich weiß, es wird mein Schwannengesang sein; denn diese auf körperliche und seelische Vernichtung ihrer Mitmenschen hartnäckig bedachte Gilde wird sich gegen mich vereinigen, sie werden in Rudeln über mich herfallen, sie werden mir über den Mund fahren, nicht bildlich, nein wörtlich, sie werden mich Rädern, sie werden mir auf die Pedale trampeln, sie werden mir den Freilaufpaß geben und mir mit der Rücktrittsbremse in den Rücken treten.

So muß dem Wild des Waldes zu Mute sein, hinter dem die Meute der seelenvollen Hunde und der seelenlose Jäger her ist. Oh Ihr noch übrigen Fußgänger, Ihr wenigen, die Ihr noch ungefähr nach dem Ebenbilde Gottes und nicht als Spukgestalt technischer Teufelsphantasie geschaffen seid, hört meinen Verzweiflungsruf, reicht Euch über meiner Leiche die Hand und schwört Fehde dieser strampelnden Menschheitsplage. – Keiner von Euch soll hinfort ein radfahrendes Wesen grüßen, sprechen, heiraten bis ins dritte und vierte Glied. Streut Glasscherben, spannt Bindfäden und stoßt ihnen Nägel ins Fleisch der Pneus, denn es handelt sich um Eure Existenz: sie oder Ihr – für beide hat die Erde nicht Raum.

Nicht als ob ich die Autos und Motorräder nicht auch tief widerwärtig fände, ihr brutales und obszönes Getute als Lästerung Gottes und ihr knatterndes Gestinke als Schändung der Natur ansähe; aber ihre brüllende kilometerfressende

Existenz ist mir nicht so von Grund aus verhaßt, wie die dieser Flöhe des Stadtbildes, dieses lautlosen Radfaherschreckens. Ist ihr Charakter nicht schon in ihrer Haltung gekennzeichnet? Was kann von einem Menschen erwartet werden, der nach oben einen Buckel macht, während er nach unten tritt? Die Autos und Motorräder bedeuten den Krieg mit Pauken und Trompeten, die Radfahrer aber sind wie Bazillen, sind warnungsloser Ueberfall, sind schrecklicher wie Krieg, sind Seuche und Pestilenz. –

Ein Auto, das einen Menschen überfährt, bleibt stehen und bringt sein Opfer entsprechend den Gesetzen der Kriegführung ins Spital. Der Motorradfahrer saust unaufhaltsam weiter über den gefällten Feind zu neuem Angriff auf das nächste Opfer. Was aber macht der Radfahrer, wenn er dich zu Fall gebracht hat? Er fällt nochmals über dich her und – beschimpft dich! Sein Ausrottungstrieb ist unersättlich, sein Vernichtungswille kennt keinen Halt. Wehe Euch, wenn Ihr ihn verklagt. Hier gibt es nicht Recht, noch Gesetz. Denn er hat immer einen Zeugen, einen anderen Radfahrer, der seine Unschuld beschwört – denn: alle Zeugen sind Radfahrer! –

Es muß geheime Gesetze unter dieser Zunft des organisierten Ueberfalls geben. Zum Beispiel beim Klingeln. Entweder sie klingeln überhaupt nicht, oder erst unmittelbar hinter der zu überfahrenden Person. Die Wirkung ist ähnlich wie bei der schrecklichen Heuschrecke, der Gottesanbeterin, die durch plötzliches Entfalten ihrer furchtbaren Embleme das Opfer zum tödlichen Stoß reif macht. Ferner das Tempo. Langsam fahren scheint ihnen nur auf menschenleeren Freien Landstraßen erlaubt zu sein. Sobald sich eine Ecke oder Biegung zeigt, Kreuzung oder Mündung in andere Straßen, muß offenbar nach ihrem geheimen Ritus das Tempo zur Höchstgeschwindigkeit gesteigert werden. Ebenso bei Menschenansammlungen; denn hier scheint es der Ehrgeiz jedes organisierten Strampfers zu sein, zwei Fußgänger auf einmal zur Strecke zu bringen, also das, was der Jäger eine Doublette nennt.

Psychoanalytische Erklärungsversuche, wie, daß es sich um die Kompensation der eigenen Minderwertigkeit durch Erhöhung des Sitzes, der Langsamkeit im Denken durch Behendigkeit des Strampelns, der Angst vor der sicheren Hölle durch Erschreckung frommer Mitmenschen handelt, reichen nicht zu, denn sie setzen das Vorhandensein einer Seele voraus. Der Radfahrer aber hat keine Seele, sondern an ihrer Stelle eine Klingel; er hat der Liebe nicht, er ist ein tönendes Erz mit einer klingenden Schelle. Und nur eine Kategorie unter ihnen gibt es, auch sie nicht ganz ungefährlich, aber doch die harmloseren: das sind die, die zwar klingeln, aber nicht Radfahren können. Manchmal träume ich, wenn ich dem Radlerschreck einmal wieder heil entkommen noch im Nachgefühl der ausgestandenen Angst und Pein in meinem jeder Radlerei unzugänglichen Bett liege, ich sei Diktator der Welt und habe mich im besonderen mit den Fragen des Verkehrs – jeglichen! – zu befassen. Wenn ich dann mit den Hunden und ihren Besitzern abgerechnet habe, wovon ich jetzt leider nicht sprechen kann, kommen die Radfahrer dran und das ist der einzige Fall, wo mir die Leute manchmal leid tun können, – denn ihr Los ist fürchterlich. Es ist bei meiner angeborenen Gutmütigkeit möglich, daß ich einen Motorradler, einen Brautomobilisten, wenn das Sidecargirl, die unvermeidliche Hintenaufsitzerin recht schön bittet, nicht hinrichten lasse, sondern nur zur Deportation ins Pfefferland verurteile; – die Radfahrer aber haben weder Gnade noch Barmherzigkeit zu erwarten, auch die weiblichen nicht, auch wenn sie noch so hübsch sind – die einzige Entschuldigung, die sie früher hatten, daß sie ihre Beine der Allgemeinheit zugänglich machten, fällt heute weg, da dafür überhaupt gesorgt ist –. Also ich sage nur soviel: die Dante'sche Hölle ist ein erstklassiges Vergnügungsetablisement gegen das Institut, das ich zur Strafe dieser irrsinnigen Flohzunft erfunden habe.

Vielleicht begegnen mir doch einmal beim Entkorken einer Flasche jener mächtige Djinn aus Tausendundeiner Nacht, der mir für seine Befreiung einen Wunsch gewährt.

Ich wünschte nichts für mich, ich wünschte nur, daß jeder Wunsch, den hinfort einer der frommen, armseligen und geplagten Fußgänger gegen diese gespenstischen Klingelseelen, Leisetreter, Freiläufer und Rücktrittsbremser ausspricht oder denkt, in Erfüllung ginge! Ich glaube, das würde genügen, das Radfahren zu einer ebenso peinlichen Angelegenheit zu machen, wie es heute das Fußgehen ist.

*„Die gepanzerte Nachtigall oder Wir wollen dennoch singen“;
S. 101-104, Verlag der National-Zeitung A. G., Basel, 1928*



Joseph Anton Schneiderfranken, Griechische Landschaft (02), Öl auf Leinwand

Anmerkung und Quellen

Die Tempelkunst des Künstlers Fidus

Der Künstler Fidus hieß mit bürgerlichem Namen Hugo Reinhold Karl Johann Höppener und war ein deutscher Maler, Illustrator und bedeutender Vertreter der Lebensreform, der von 1868 bis 1948 lebte.

Das Geheimnis

Dieser Drehbuchentwurf zu *Das Geheimnis* von Bô Yin Râ stellt unseren allerersten Versuch vor 18 Jahren dar und ist in dieser Form hier abgedruckt.

„Daß jedes Wort dieses Buches sich immerhin an t a t s ä c h l i - c h e s E r l e b n i s hält, sei aber dennoch ausdrücklich betont!

Die drei Männer des Buches wurden dem Autor nur zu Tr ä - g e r n solchen Erlebens und gaben ihm Anlaß hier ein Bild zu schaffen, dem sich manche Farben einfügen ließen, die nicht wohl verwendbar gewesen wären, hätte er nur versuchen wollen, das reale Urbild dergleichen Erlebens nachzuzeichnen.

Gleichwohl aber ist auch dies an vielen Stellen geschehen, wenn auch der ö r t l i c h e H i n t e r g r u n d, wie der U m r i ß der sprechenden Personen Veränderung erfuhr, da nur solcher Verzicht auf „realistische Zeichnung“ es dem Autor erlaubte, dem Erlebten immerhin Ausdruck zu vermitteln. Es schien ihm auch nicht erforderlich, die drei Sprechenden dieses Buches mehr als andeutend zu charakterisieren, denn es sollte ja nicht M e n s c h e n s c h i l d e r u n g gegeben werden, sondern ein B i l d d e r L e h r e. –“ (Nachwort von Bô Yin Râ, *Das Geheimnis*)

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

1 Malerei der Zwischenkriegszeit, in: Informationen des Sächsischen Museumsbundes e. V., S. 141, Dresden & Chemnitz, November 2006.

2 Jasper von Richthofen, Kulturhistorisches Museum Görlitz „Museum im Aufbau“. Traditionsreiches Museum mit neuer Perspektive, in: Informationen des Sächsischen Museumsbundes e. V., Dresden & Chemnitz, November 2006.

3 Gerhard Büttner, Die Geometrie des Phantastischen, Seminar

zum Expressionismus in Malerei, Literatur und Filmkunst, Hochschule für Bildende Künste, Braunschweig, 1. Juli 1997.

4 Paul Rotha & Richard Griffith, *The Film Till Now*, London, 1960.

5 Fred Kelemen, *60 Jahre DEFA*, Berlin, 11. Mai 2006.

6 Edgar Reitz, *Vier Thesen zur Filmkultur in Deutschland*, 12. Juni 2018.

7 Ebenda.

Schluss mit Maag

Es genügt von Otto Maag zu wissen, dass er seiner Zeit, als Stadtvikar von Heidelberg, mit Majorrang und Gehalt als Feldprediger hätte ins Heer eintreten sollen, das aber ausschlug, um als gemeiner Soldat kein Vorrecht vor Anderen zu haben.

Draußen wurde er allerdings dann Offizier, machte aber das Schlimmste durch bis er Lungenkrank in das Offizierserholungsheim Davos kam, wo er dann zum Fazit gelangte, dass sein Christentum Bankrott gemacht habe und er nicht mehr Prediger sein könne. (Er ist ein hervorragender Kanzelredner gewesen!)

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 fünf weitere Ausgaben der kreativen 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 die Oberlausitzische Bibliothek der Wissenschaften, Görlitz.

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

VERLAG MAGISCHE BLÄTTER / HÄKENSTR. 4 / 30952 RONNENBERG
