

# **MAGISCHE BLÄTTER**

CIV. JAHRGANG FRÜHJAHR 2023

---

---

VERLAG MAGISCHE BLÄTTER, RONNENBERG

---

CIV. Jahrgang	März 2023	Heft 3
Muss eine Kosmologie der Selbst-Schöpfung notwendigerweise tragisch sein? von Basarab Nicolescu		129
Zu den früh erschienenen künstlerischen Arbeiten von Joseph Schneiderfranken von Rudolf Schott		145
Aus dem Traumland Anmerkungen der Deutschen Bô Yin Râ Stiftung		147
Nachlese Aus dem Traumland von Schneider-Franken		149
Nachlese Phantasien von Schneider-Franken		162
A. Schneider-Franken von Dr. Georg Biermann		183
Aus dem Traumland und Phantasien von Schneider-Franken von Richard Schaukal		187
Die Exlibris von Joseph Schneider-Franken von Deutsche Bô Yin Râ Stiftung		189
Eine Theorie zu einem versteigerten Aquarell von Jacob-Böhme-Bund		196
Nimm mich mit – eine illustrierte Schrift der wilhelminischen Ära aus einem Tagungsband aus dem Jahr 2009		198
Frühe Zeichnungen des Joseph Schneider-Franken von Deutsche Bô Yin Râ Stiftung		201
Briefkasten Einblicke auf der Leserschaft		203
Öffentliche Kunstpflege von Hermann Adolf Ginzler		207
Das Reich der Kunst von Hermann Adolf Ginzler		209

CIV. Jahrgang

März 2023

Heft 3

Kunsausstellung in Görlitz 1919 in Dresdner Nachrichten erschienen	210
Schluss mit Maag Von Musik Theatern und anderen Künsten	211
Anmerkungen und Quellen	212



Kupferstich von Michael Andreae aus Jacob Böhm's Werk „Gespräch zweier Seelen“, 1682

# MAGISCHE BLÄTTER

Monatsschrift für geistige Lebensgestaltung

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

---

---

CIV. Jahrgang

März 2023

Heft 3

---

---

## Kapitel Drei:

### Muss eine Kosmologie der Selbst-Schöpfung notwendigerweise tragisch sein?

von Basarab Nicolescu aus seinem Buch „Wissenschaft,  
Sinn und Evolution – die Kosmologie Jacob Böhmes“

Nach Jacob Böhme beginnt alle Schöpfung im Leiden, auf dem „Angstrad“. Sogar Gott muss, um sich selbst zu begreifen, zuerst an sich selbst sterben, damit er geboren werden kann. Dieser „Tod Gottes“ hat gewiss nichts mit dem von den modernen Philosophen erfundenen Ausdruck gemein: Gott stirbt sich selbst, um dann am Leben teilzunehmen, um sich zu zeigen, um alle Kräfte zu offenbaren, die in ihm verborgen sind. Der Kosmos, alle Welten (auch die unsere), alle Geschöpfe müssen die Etappen des siebenfachen Zyklus durchlaufen, der mit dem Leiden beginnt: das ist der Preis, der für das Erscheinen des „Lichts“, der Evolution, bezahlt wird. Bedeutet dies aber, dass die Kosmologie Böhmes deshalb inhärent tragisch ist?

Diese Frage ist aktueller, als es zunächst scheint. Die moderne wissenschaftliche Kosmologie (die nur unsere eigene materielle Welt betrifft), die sich auf die Theorie des Urknalls

stützt, bietet uns ein faszinierendes und verblüffendes Bild von der Entwicklung unseres Universums. Außerdem scheint die verwendete Sprache (vor allem in den so genannten Popularisierungen) sehr oft einem Text von Böhme zu entstammen. Wahrscheinlich war das Universum zu Beginn des Urknalls ein Feuerball, in dem eine infernalische Temperatur herrschte. Eine undifferenzierte Energie belebte eine formlose Masse aus Quarks, Leptonen und anderen Teilchen, beschrieben durch eine einzige Wechselwirkung. Dieser Feuerball enthielt potenziell das gesamte Universum. Durch eine kontinuierliche Abkühlung erfolgten die verschiedenen physikalischen Wechselwirkungen allmählich und führten schließlich zur Entstehung von Galaxien, Sternen, verschiedenen Sonnen, Planeten, Leben und uns selbst. Es ist erstaunlich, dass diese wachsende Komplexität des Universums durch extrem enge „Fenster“ verlief: Es scheint, dass bestimmte physikalische und astrophysikalische Größen (das Alter des Universums, die Werte verschiedener Kopplungskonstanten, die die physikalischen Wechselwirkungen charakterisieren, usw.) starken Beschränkungen unterworfen waren, damit unser Universum überhaupt entstehen konnte. Ich beziehe mich dabei natürlich auf das berühmte „anthropische Prinzip“<sup>1</sup>, das meiner Meinung nach<sup>2</sup> ein Zeichen für eine umfassende Selbstkonsistenz ist, die die Entwicklung unseres Universums zu bestimmen scheint. Darüber hinaus zieht sich die Idee einer spontanen Entstehung des Universums durch viele wichtige Arbeiten, die im Rahmen der Quanten-Kosmologie entstanden sind. Das Universum scheint in der Lage zu sein, sich selbst zu erschaffen und zu organisieren, ohne dass ein Eingreifen von außen erforderlich ist.

Aber die grundlegenden Fragen zum Verständnis dieser Entwicklung des Universums bleiben ungelöst. Wie können wir die Tatsache begreifen, dass unsere Zeit aus der Zeitlosigkeit heraus entstanden ist, dass unser Raum-Zeit-Kontinuum von etwas ganz anderem erzeugt wurde? Welchem Zweck dienen all die sehr feinen und präzisen Anpassungen zwischen

verschiedenen physikalischen Parametern, damit das Universum so sein kann, wie es ist? All das, um zum Tod des physikalischen Universums zu führen, entweder durch fortschreitende Abkühlung (im Falle eines offenen Universums, das sich ständig ausdehnt) oder durch fortschreitende Erwärmung (im entgegengesetzten Szenario eines geschlossenen Universums, das sich am Ende unaufhörlich zusammenziehen wird)? Es liegt auf der Hand, dass einige dieser Fragen als nicht wissenschaftlich angesehen werden und eher in den Bereich der Philosophie gehören. Aber diese Fragen sind unausweichlich vorhanden.

Ein großer Physiker wie Steven Weinberg (der zu den wenigen zeitgenössischen Physikern gehört, die einen Teil ihrer Studien fundierten philosophischen Überlegungen widmen) zögert nicht, das Problem der Absurdität des Universums zu stellen: „Es ist für den Menschen fast unwiderstehlich zu glauben, dass wir eine besondere Beziehung zum Universum haben, dass das menschliche Leben nicht nur ein mehr oder weniger absurdes Ergebnis einer Kette von Zufällen ist, die bis zu den ersten drei Minuten zurückreicht, sondern dass wir irgendwie von Anfang an eingebaut wurden ... Noch schwieriger ist es zu begreifen, dass dieses gegenwärtige Universum sich aus einem unsagbar ungewohnten Frühzustand entwickelt hat und einem zukünftigen Aussterben durch endlose Kälte oder unerträgliche Hitze entgeht. Je verständlicher das Universum erscheint, desto mehr erscheint es auch sinnlos.“<sup>3</sup> Edgar Morin, der Begründer einer Epistemologie der Komplexität, stellt seinerseits die Frage nach dem tragischen Charakter des Universums: „Ist die wachsende Komplexität nicht nur ein Umweg in der allgemeinen Katastrophe eines Universums, das von Natur aus und definitiv tragisch ist?“<sup>4</sup>

Ist das Universum absurd? Tragisch? Vielleicht, wenn man die Rolle des Lebens, des Menschen und seines Bewusstseins außer Acht lässt. Es ist sicher, dass die moderne Wissenschaft allein niemals eine Antwort auf solche Fragen geben könnte: ihre eigene Methodik beschränkt das Feld der Fragen

auf diejenigen, die beantwortet werden können. Eine neue Naturphilosophie, die auf die beachtlichen Errungenschaften der modernen Wissenschaft abgestimmt ist, fehlt schmerzlich. Eine zeitgenössische Lektüre der Schriften von Jacob Böhme könnte uns auf dem langen Weg der Suche nach dieser neuen Naturphilosophie helfen.

#### A: ÜBER DIE NOTWENDIGKEIT EINES SPIEGELS: DIE DOPPELTE NATUR DER NATUR

Das Wort „Natur“ hat in den Werken Jacob Böhmers eine doppelte Bedeutung, und dies zu ignorieren, würde zu einer endlosen Reihe von lästigen Verwirrungen führen. Was Böhme den „Ungrund“ oder die „Große Unbestimmtheit“ nennt, liegt „außer aller Natur“.<sup>5</sup> Wenn diese Große Unbestimmtheit sich bereit erklärt, auf ihren eigenen Wunsch nach Selbsterkenntnis einzugehen, stirbt sie einfach und wird gemäß einer göttlichen Natur wiedergeboren, die durch den siebenfachen Zyklus geregelt wird. Gott erlangt das Bewusstsein seiner eigenen Göttlichkeit, indem er sich auf den siebenfachen Zyklus mit seinen verschiedenen Stufen einlässt: „Der Vater wird alleine ein heiliger GOTT in dem Sohne ... Im Feuer heißet Er ein zorniger GOTT, aber im Licht oder Liebe-Feuer heißet Er der heilige GOTT, und in der finstern Natur heißet Er nicht GOTT.“<sup>6</sup> So bringt sich der Körper Gottes selbst hervor, als die Materialisierung des siebenfachen Zyklus. Es gibt also einen gewissen Grad an Materialität im Körper Gottes, der seiner eigenen Zeit unterworfen ist. Diese „göttliche Substanz, die das himmlische Fleisch im Reich der Weisheit [Sophia] ist“<sup>7</sup> gibt den Hauptschlüssel für den siebenfachen Zyklus im Prozess der Manifestation. Dieser siebenfache göttliche Zyklus wird der Prototyp aller anderen siebenfachen Zyklen sein, die auf verschiedenen Ebenen der Realität wirken. Wenn es aber nicht von Anfang an um eine gewisse Materialität ginge, wäre keine Kommunikation zwischen allen Ebenen der Wirklichkeit möglich. Es ist genau diese Materialität, die den Informationsfluss

zwischen all diesen Ebenen bedingt. Die göttliche Natur wäre in sich selbst verschlossen: „Es sind nur die Eigenschaften der Möglichkeit in der geistigen Welt“, sagt Böhme.<sup>8</sup> Die Offenbarung wäre in diesem Fall nur eine falsche, unentgeltliche und nutzlose Offenbarung. Hier zeigt sich die Notwendigkeit des Spiegels, d. h. das Erscheinen anderer Realitätsebenen, die ihren eigenen Grad an Materialität besitzen und die Erforschung der göttlichen Natur zugänglich machen werden. Die anderen Welten, darunter auch die unsere, werden das göttliche Leben wie in einem Spiegel reflektieren. Aber „Spiegel“ zu sagen, bedeutet auch „Verzerrung“. Das Bild im Spiegel ist nicht das, was man in seinem Spiegelbild sieht. Diese anderen Welten werden also einer anderen Natur entsprechen – der kreatürlichen Natur. Wie Antoine Faivre treffend bemerkt hat: „Es gibt zwei Naturen, die eine ‚unbestechlich‘, die andere nicht. ... Es gibt zwei Selbstoffenbarungen Gottes, die eine ewig und nicht kreatürlich, die andere kreatürlich. Wenn wir diese von Böhme behauptete Unterscheidung nicht machen, fallen wir in den Pantheismus.“<sup>9</sup>

Böhme verwendet also zwei Bedeutungen für das Wort „Natur“, und wir müssen die beiden unterscheiden, wenn es nötig ist. Um genauer zu sein, werde ich daher das Wort in Großbuchstaben schreiben, wenn ich beide Bedeutungen gleichzeitig angeben will – NATUR, die sowohl die göttliche als auch die geschöpfliche Natur umfasst. „Natur“ in Großbuchstaben bezieht sich also auf die Interaktion zwischen *allen* Ebenen der Wirklichkeit.

Die Wechselwirkung zwischen diesen beiden Naturen erklärt die Bedeutung, die Böhme dem „offenbarten Gott“ zuschreibt: „Die Wesen sind seine Offenbarung, und davon haben wir allein Macht zu schreiben, und nicht von dem unoffenbaren Gott, der Ihme doch auch selber ohne seine Offenbarung nicht erkannt wäre.“<sup>10</sup> So wird die Größe unserer eigenen Welt deutlich, und man kann dann verstehen, in welchem Sinne Böhme von den „Wundern der äußern Welt“ in Ekstase gerät.<sup>11</sup>

Alles in dieser Welt wird zu einem „Zeichen“ – einem Zeichen der möglichen Evolution, des kosmischen Zusammenhangs: „Du musst aber deinen Sinn allhie im Geist erheben und betrachten, wie die ganze Natur, mit allen Kräften, die in der Natur sind, darzu die Weite, Tiefe, Höhe, Himmel, Erde und alles, was darinnen ist, und über dem Himmel, sei der Leib Gottes; und die Kräfte der Sternen sind die Quell-Adern in dem natürlichen Leibe Gottes in dieser Welt. Nicht musst du denken, dass in dem Corpus der Sternen sei die ganze triumphierende heilige Dreyfaltigkeit, Gott ... Aber nicht also zu verstehen, dass Er gar nicht sei in dem Corpus der Sternen und in dieser Welt.“<sup>12</sup>

Auch hier kann uns nur die widersprüchliche Logik, die dem symbolischen Denken zugrunde liegt, Zugang zu den Bedeutungen verschaffen, die Böhme vermitteln will. Der Leib Gottes *ist* unsere Natur, aber nur durch eine subtile und alchemistische Operation der Korrespondenzen. Die Wirkungen und Phänomene, die sich in unserer Welt manifestieren, unterscheiden sich sicherlich von den Wirkungen und Phänomenen, die sich in der göttlichen Welt oder in anderen Welten manifestieren. Aber es gibt eine Verbindung zwischen ihnen, die durch das Wirken der verschiedenen siebenfachen Zyklen entsteht, die auf verschiedenen Ebenen der Realität wirken. Der Körper Gottes, der sich in unserer eigenen Welt manifestiert, ist ein entsprechendes *Abbild* des Körpers Gottes, der die göttliche Natur manifestiert. Die Reinheit dieses Bildes hängt von *uns* ab, von unserer Fähigkeit, sowohl unsere eigene Natur als auch die Natur, die „außen“ genannt wird, zu erforschen und zu leben. Böhme verwechselt Einheit und Mannigfaltigkeit auch dann nicht, wenn er sagt, „alle Geschöpfe der Welt sind nur ein und dasselbe Ding“, denn er sagt uns zugleich: „Wann ich einen Stein oder Erd-Klumpfen aufnehme und ansehe, so sehe ich das Obere und das Untere, ja die ganze Welt darinnen, nur dass an einem jeden Dinge etwan eine Eigenschaft die größte ist, darnach es auch genennet wird.“<sup>13</sup> In Anlehnung an die Terminologie von Sté-

phane Lupasco könnte man behaupten, dass für Böhme die Einheit potenziert und die Vielfalt aktualisiert wird, aber das eine ohne das andere nicht existieren kann. Ihr widersprüchliches Zusammenspiel steht im Zentrum der Evolution, sei es unsere eigene Evolution oder die der „äußeren“ Welt. Dieser Widerspruch entspringt der Konfrontation zwischen zwei Zentren, zwei Konzentrationspunkten kosmischer Energien: einem *centrum naturae* oder Naturzentrum, das die Tendenz zur Konkretisierung in den verschiedenen materiellen Formen der Natur ausdrückt, die man sehen, messen und analysieren kann – und einem *Zentrum des Lichts*, das die Tendenz zur Vergeistigung, zur Kommunikation mit den verschiedenen Ebenen der Wirklichkeit ausdrückt. Durch das widersprüchliche Gleichgewicht zwischen diesen beiden Zentren wird der Mensch zum Spiegel des Universums: „Er findet alles in dieser Welt, darzu in sich selber, ja in allem dem, was lebet und webet ... und spieguliret sich die Göttliche Tugend in allen Dingen, wie geschrieben steht: *Das Wort ist dir nahe, ja in deinen Lippen und Herzen.*“<sup>14</sup>

Im vorangegangenen Kapitel wurde der siebenfache Zyklus auf lineare Weise beschrieben, als eine Abfolge von chronologischen Phasen. Wir haben aber auch gesehen, dass sich die Linie im Laufe ihrer Entfaltung in einen Kreis verwandelt, und im Zentrum des Kreises erscheint „das Herze des Lichts, welches die 7 Geister als ein Licht des Lebens immer gebären.“<sup>15</sup>

Die zyklische Natur verdeutlicht uns die Eigenschaften dieser sieben Qualitäten oder Energien, die im gesamten Kosmos wirken. Diese kosmischen Energien oder „Quell-Geister“<sup>16</sup> sind voneinander abhängig: Sie durchdringen einander<sup>17</sup> und „ringen in der Geburt stets miteinander wie in Liebespiel“<sup>18</sup>: „Dieser 7 Gebärungen in allem ist keine die erste, und auch keine die ander, dritte und letzte; sondern sie sind alle 7 eine jede die erste, ander, dritte, vierte und letzte. Doch muss ich nach creatürlicher Art und Weise eine nach der anderen setzen, sonst verstehst du es nicht: denn die

Gottheit ist wie ein Rad mit 7 Räder in einander gemacht, da man weder Anfang noch Ende siehet.“<sup>19</sup> Die sieben Qualitäten oder Energien bringen sich also gegenseitig hervor, wobei jede für sich verschieden bleibt, je nachdem, ob die eine oder andere Tendenz im Prozess der Manifestation überwiegt.

Böhme gelangte so zu einem faszinierenden Bild der Gottheit als Rad: ein Bild, das mit poetischer, symbolischer und rationaler Kraft aufgeladen ist. Man könnte hier ganze Seiten aus der Morgenröte zitieren, aber ich will mich mit einer kurzen Passage begnügen: „Gleich als wenn ein Rad vor dir stünde mit 7 Rädern, da je eines in das andere gemacht wäre, also dass es auf allen Enden gehen könnte, vor sich und hinter sich und quericht, und dürfte keiner Umwendung: Und so es ginge, dass immer ein Rad in seiner Umwendung das ander gebäre, und doch keines verginge, sondern alle 7 sichtlich wären. Und die 7 Räder gebären immer die Naben inmitten nach ihrer Umwendung, dass also die Nabe frei ohne Veränderung immer bestünde; die Räder gingen gleich vor sich oder hinter sich oder quericht, oder über sich oder unter sich. ... und wären die 7 Räder in einander gefälget, wie eine runde Kugel. Da man doch gleichwohl alle 7 Räder, eines jeden Umgang insonderheit sähe, sowohl auch seine ganze Geschicklichkeit mit seinen Felgen und Speichen und mit seiner Nabe. Und die 7 Naben in Mitten wären wie eine Nabe, die sich in dem Umwenden überall hinschickte.“<sup>20</sup>

Dieses Rad, das zu einer „kugelförmigen Kugel“ geschlossen ist, ist auch *offen*. Durch die Wirkung des zweiten und dritten Prinzips in Bezug auf die oben erwähnten Intervalle der *Diskontinuität* enthält das Rad in sich alle anderen Räder des siebenfachen Kreislaufs, die auf verschiedenen Ebenen der Realität wirken. Leben und Informationen fließen zu all diesen Ebenen, aber gleichzeitig wird die Göttlichkeit selbst durch das Leben und die Bewegung dieser Ebenen genährt. Darin liegt die wahre Selbsterkenntnis der Gottheit, in dieser Wechselwirkung zwischen allen denkbaren siebenfachen Kreisläufen, die verschiedenen Graden von Materialität

entsprechen. So wird in Böhmes Kosmologie eine majestätische kosmische Kette skizziert, die sich in einem Zyklus ohne Anfang und Ende in sich selbst schließt. Das Universum erscheint als ein großes Ganzes, eine gewaltige kosmische Matrix, in der sich alles in ständiger Bewegung und energetischer Beziehung befindet. Diese Vision kommt derjenigen erstaunlich nahe, die sich aus dem zeitgenössischen wissenschaftlichen Denken entwickelt, das auf dem Studium natürlicher Systeme beruht.<sup>21</sup> Denker, die sich in irgendeiner Weise auf diesen Weg begeben, finden in den Schriften Böhmes eine große Quelle der Inspiration und Erleuchtung.

Diese Verflechtung aller sieben Zyklen ineinander bestimmt die Unmittelbarkeit und Untrennbarkeit, die in Böhmes Universum wirken. Die Einheit dieser endlosen Verkettung verschiedener Zyklen entzieht sich der Wirkung der Zeit, die auf verschiedenen Realitätsebenen wirkt; die Einheit ist einfach da, außerhalb von Zeit und Raum. In diesem Sinne erscheint das Rad der Gottheit „immer wunderlicher erzeugt in seinem Aufsteigen, und bleibet doch auch nur an seiner Stelle.“<sup>22</sup>

Böhmes Universum zeichnet sich auch durch seine Untrennbarkeit aus. Wenn ein bestimmter siebenfacher Zyklus von den anderen abgetrennt wird, kommt die Bewegung des Ganzen zum Stillstand und degeneriert, als wäre sie behindert. Es wäre sehr interessant zu sehen, inwieweit die überraschende Idee der Quanten-Untrennbarkeit, die sowohl theoretisch als auch experimentell auf dem Gebiet der Quantenphysik entdeckt wurde, philosophisch als „Zeichen“ einer verallgemeinerten Untrennbarkeit interpretiert werden könnte, wie sie Böhmes Kosmologie kennzeichnet. Gewiss darf man die verschiedenen Realitätsebenen nicht verwechseln. Die quantenmechanische Untrennbarkeit ist ein präziser Begriff (im wissenschaftlichen Sinne des Wortes) und daher in seiner Anwendung sehr begrenzt. Bernard d’Espagnat meint: „Wenn die Idee einer unabhängigen Realität für den Menschen einen Sinn haben soll, dann muss eine solche Reali-

tät untrennbar sein. Und unter ‚untrennbar‘ ist zu verstehen, dass, wenn wir uns die Wirklichkeit als aus Teilen bestehend vorstellen, die im Raum lokalisiert werden können, und diese Teile auf bestimmte wohlbekannte Weise interagieren, wenn sie nahe beieinander sind, dann werden sie weiterhin interagieren, egal wie weit sie voneinander entfernt sind, in Übereinstimmung mit der Wirkung von momentanen Einflüssen.“<sup>23</sup> Böhme war außerdem der erste, der uns vor der missbräuchlichen Korrelation des „Gesehenen“ mit Phänomenen anderer Natur warnte. Wenn er von den charakteristischen Eigenschaften der Bestandteile der ersten Triade des Septenars spricht, schreibt er: „Die haben nun die Begreiflichkeit und sind die Geburt der *äußersten* Natur.“<sup>24</sup> Aber wir müssen vermeiden, diese greifbaren Qualitäten mit anderen Qualitäten oder Energien des siebenfachen Zyklus zu verwechseln. Denn dort sind wir selbst voll involviert, durch unsere Sensibilität, durch unser Gewissen, durch unsere Art, mit der Welt umzugehen. Dennoch verbietet nichts, das „Gesehene“ in einem viel komplexeren Zusammenhang, auf der Ebene des Symbols, zu hinterfragen, natürlich unter der Voraussetzung, dass diese Lesart des Symbols kohärent ist und nicht auf oberflächlichen Analogien, sondern auf streng exakten Entsprechungen beruht. Eine solche Lesart ist in einer Kosmologie wie der von Böhme obligatorisch, in der alles ein „Zeichen“ ist, das mit dem Rest des Kosmos in Wechselwirkung steht. Ein „Zeichen“ ist kein „Symbol“, und ein Symbol ist nicht die Wirklichkeit. Aber die *Dynamik* der siebenfachen Zyklen in Böhmes Kosmologie ist ein wunderbares symbolisches Instrument, um die Welt zu entschlüsseln.

### C: EINHEIT IN DER VIELFALT UND VIELFALT DURCH EINHEIT

Es ist schwer zu verstehen, wie Böhme „Einheit“ und „Vielfalt“ in Einklang bringen konnte, wenn man nicht auf seinen Begriff der „Verkörperung“<sup>25</sup> im Sinne des „Körpers“

achtet, der durch die Vollendung des siebenfachen Zyklus entsteht. Aber der Körper eines Kosmos ist nicht derselbe wie der eines anderen, da das Ergebnis eines jeden Zyklus von Gesetzen abhängt, die dem jeweiligen Kosmos eigen sind. Nach Böhme stehen die verschiedenen siebenfachen Zyklen jedoch miteinander in Verbindung: Die verschiedenen Körper sind also miteinander verbunden, ob es sich nun um den Körper Gottes, die Körper der Engel, die Körper der Dämonen oder unsere eigenen Körper handelt. All die verschiedenen Körper bilden also einen einzigen Körper: „Denn in der innersten Geburt ist die Obere und die Untere Gottheit Ein Leib, Eine offene Porten.“<sup>26</sup> Die verschiedenen Konfigurationen oder Formen, die in den verschiedenen Kosmen auftreten, sind zwar nicht miteinander zu verwechseln, aber das Ineinandergreifen der verschiedenen siebenfachen Zyklen lässt eine gewisse Beziehung zwischen diesen Formen und Konfigurationen bestehen: „Eine Welt ist in der andern, und sind alle nur die einige“.<sup>27</sup> Unser eigener Körper enthält potenziell das ganze Universum: „Denn der irdische Leib, den du trägest, der ist ein Leib mit dem ganzen angezündeten Leibe dieser Welt, und dein Leib inqualieret mit dem ganzen Leibe dieser Welt, und ist kein Unterscheid zwischen den Sternen und der Tiefe mit samt der Erden und deinem Leibe, es ist alles ein Corpus. Allein das ist der Unterscheid, dass dein Leib ist ein Sohn des ganzen, und ist wie das ganze Wesen selber.“<sup>28</sup>

Es ist wahr, dass „in derselben Unendlichkeit des Blicks ... in jedem Anblicke vom Ganzen in die Particular, in jedem Gegenblicke wieder das Centrum einer solchen Geburt wie im Ganzen [ist]“<sup>29</sup>, aber gleichzeitig gibt es im Prozess des siebenfachen Zyklus „unmessliche und ohnzahlbare Centra“.<sup>30</sup> Dieser Widerspruch erklärt sich durch die Freiheit und Unbestimmtheit, die in jedem Kosmos zu finden sind. In Böhmes Universum ist nicht alles vorherbestimmt, ganz im Gegenteil. Gott hat nicht einmal den Fall Luzifers vorhergesehen. ... Jeder Kosmos ist eine determinierte/unbestimmte Einheit von Widersprüchen. Die Wahl oder der freie Wille, der in

jedem Kosmos wirkt, ist es, der bestimmt, welche Richtung der siebenfache Zyklus in diesem Kosmos nehmen kann. Die Einheit, von der Böhme spricht, betrifft die Vollendung aller siebenfachen Zyklen, während die Vielfalt im Prozess jedes einzelnen Zyklus mit seinen Schwankungen, Zögerlichkeiten und Verzerrungen erscheint. Einheit und Vielfalt bilden ein widersprüchliches Paar, und es hängt von der Zeit ab, die auf der jeweiligen Ebene abläuft, welche davon tatsächlich wird und welche potenziell bleibt.

Die Einheit unserer physischen Welt ist wiederum wie ein „Zeichen“ dieser viel größeren allgemeinen Einheit, die Böhme beschrieben hat. In diesem Zusammenhang ist es interessant, die Verbreitung einheitlicher Theorien in der zeitgenössischen Teilchenphysik zu beobachten, die alle zu einer einzigen Beschreibung aller physikalischen Wechselwirkungen tendieren. In diesen Theorien erscheint unser Universum als ein Ganzes, vom Teilchen bis zum Kosmos. Ich habe diese Theorien an anderer Stelle ausführlich analysiert<sup>31</sup>; hier will ich nur sagen, dass „Einheit“, „Vereinheitlichung“ und sogar „Einzigartigkeit“ Begriffe sind, die in den letzten Jahren in der Physik immer häufiger auftauchen. Interessant ist auch, dass zwei widersprüchliche Aspekte – Einheit und Vielfalt der physikalischen Wechselwirkungen – in ein und derselben Theorie nebeneinander bestehen können. So ist es vielleicht kein Zufall, dass die derzeit angesagteste Vereinheitlichungstheorie – die „Superstring-Theorie“ – ihren historischen Ursprung im „Bootstrap“-Ansatz hat, einem Gesetz der Dynamik, das besagt, dass die Eigenschaften und Attribute einer bestimmten physikalischen Entität das Ergebnis von Wechselwirkungen mit anderen in der Natur existierenden Teilchen sind: Ein Teilchen ist das, was es ist, gerade wegen all der anderen Teilchen, die zum gleichen Zeitpunkt existieren.<sup>32</sup>

Nicht nur in der Physik kommt diese Idee der Vereinigung immer häufiger zum Ausdruck. Auch in anderen Wissenschaften taucht er unter verschiedenen Vorzeichen auf. Als Beispiel sei hier die „Gaia-Hypothese“ von James

Lovelock genannt,<sup>33</sup> eine fruchtbare Spekulation auf wissenschaftlich-ökologischer Ebene, die auch erstaunliche erkenntnistheoretische Implikationen hat.<sup>34</sup> Die Erde wird als ein lebender Organismus betrachtet, der über eine eigene Intelligenz verfügt, um sein Leben zu erhalten. Es scheint wichtig, einen Aspekt dieser beiden Hypothesen in dem hier diskutierten Zusammenhang zu betonen. Wenn man das „Bootstrap-Prinzip“ oder die „Gaia-Hypothese“ in ihrer allgemeinsten Bedeutung versteht, sind sie für die Formulierung einer wissenschaftlichen Theorie oder eines wissenschaftlichen Modells untauglich. Wenn wir sie jedoch als *Teilbedeutungen* betrachten, können sie zu wirklich wissenschaftlichen Ansätzen führen. Alles, was geschieht, scheint zu zeigen, dass das, was mit wissenschaftlicher Methodik erforscht wird, nur ein Teilaspekt einer unendlich reicheren Realität ist: Eine große Anzahl wissenschaftlicher Modelle kann auf ein und derselben Hypothese beruhen, sei es Bootstrap, Unifikation, Gaia oder was auch immer, von denen jede ihren eigenen Wert bei der Untersuchung der Eigenschaften natürlicher Systeme hat. Diese Hypothesen stellen wiederum einzelne Facetten einer allgemeinen Hypothese der universellen Interdependenz dar, wie sie die zentrale These der Böhmeschen Kosmologie ist. Diese sehr allgemeine Hypothese ist auf der unmittelbaren Ebene der wissenschaftlichen Methodik noch unwirksamer: ihre Wirksamkeit findet sich stattdessen in der Formulierung einer Weltanschauung, die über den engen Rahmen der wissenschaftlichen Methodik hinausgeht, ohne von ihr völlig abgekoppelt zu sein. Eine solche Vision bewegt sich auf der symbolischen Ebene, die für die Vorstellungskraft des Wissenschaftlers oder des Laien äußerst anregend sein kann. Ist nicht gerade die echte Vorstellungskraft die Quelle der Entdeckung vieler großer wissenschaftlicher Theorien?<sup>35</sup>

Ein Verständnis von Böhmes Konzept der Materialität eines jeden Kosmos ist notwendig, um die Entsprechungen zwischen seiner Idee der Einheit und der Einheit, wie sie in der modernen wissenschaftlichen Theorie genannt wird, zu

erkennen. Wenn er schreibt: „Die Sonne ist aus allen Sternen geboren oder gemacht, und ist das Licht aus der ganzen Natur genommen, und scheint wieder in die ganze Natur dieser Welt, und ist mir den anderen Sternen verbunden, als wäre sie mit allen Sternen ein Stern.“<sup>36</sup> – so hat man den Eindruck, den Text eines modernen Physikers zu lesen, der mit dem Bootstrap- und dem anthropischen Prinzip vertraut ist und damit eine neue kosmische Bootstrap-Hypothese aufstellt. Die Modernität von Böhmes Denken ist ebenfalls mit dieser Idee verbunden, die in verschiedenen Formen in seinen Schriften immer wieder auftaucht: dass die Natur nicht zufällig ist, sondern existiert, um uns durch unsere Interaktionen mit ihr etwas über uns selbst zu lehren. Edgar Morin verweist auf die moderne Wiedergeburt des Naturbegriffs, der von der Wissenschaft des vorangegangenen Jahrhunderts als „romantisches Phantasma“ vertrieben worden war: „Zur gleichen Zeit, in der das Universum seltsam und geheimnisvoll wird, im Weltraum erstarrt und doch zwischen den Sternen brennend und explodierend, mit seinen furchterregenden schwarzen Löchern, die ihr eigenes Licht trinken, findet die Wiedergeburt einer organischen, komplexen, gebärmutterähnlichen, nährenden und plazentaren Natur statt, die den Menschen gleichzeitig umgibt und in ihm ist.“<sup>37</sup>

Es ist wichtig, sich daran zu erinnern, dass in Böhmes Kosmologie die Qualitäten des siebenfachen Zyklus Energien sind: Sie sind die eigentliche Quelle der Bewegung. Infolgedessen durchflutet ein endloser Energiefluss den gesamten Kosmos, um diese Interaktion zu gewährleisten. Nichts ist „leer“ im Kosmos: „Die ganze Tiefe zwischen den Sternen und der Erde ist voll und nichts leer.“<sup>38</sup>

Die Einheit aller Kosmen entspricht einer Energie, die sich dem menschlichen Verständnis entzieht, sich aber auf allen Ebenen manifestiert: „Der Ort, wo die SONNE ist, der ist ein solcher Ort, wie du *irgend einen* Ort über der Erden erkießen möchtest: so GOTT wollte das Licht durch die Hitze entzünden, so wäre die ganze Welt ein eitel solche SONNE:

denn dieselbe Kraft, darinnen die *Sonne* stehet, ist *überall*.<sup>39</sup>

Ist die gewaltige Energie des unendlich Kleinen, die die Physik des zwanzigsten Jahrhunderts auf der Quantenebene zu entdecken vermochte, auch ein „Zeichen“ dieser Energie der Einheit? Auf jeden Fall ist es eine bekannte wissenschaftliche Tatsache, dass je kleiner das zu erforschende Gebiet ist, desto größer die Energie ist, die zu seiner Erforschung erforderlich ist. Alles deutet darauf hin, dass eine immer gewaltigere Energie an immer kleineren Orten „versteckt“ zu sein scheint (und es ist gut, dass sie „versteckt“ ist, angesichts der mörderischen Torheit der Menschheit). Jeder „Punkt“ ist mit dem gesamten Universum verbunden, er ist wie das Universum im Kleinen. Denn die siebenfache generative Kraft ist überall zu finden, „auch in den kleinsten Circkel, den du erkiesen magst.“<sup>40</sup> Natürlich dürfen wir auch hier ein „Zeichen“ nicht mit der gesamten Realität verwechseln. Die Energie, die im physikalischen Universum zu finden ist, ist nicht die Energie der Einheit. In Böhmes Kosmologie ist es die Liebe [die fünfte Qualität], die die „Quelle der Einheit und der gegenseitigen Verbindung“ ist.<sup>41</sup> Aber die Energie, die die Physiker auf der Skala des unendlich Kleinen zu entdecken vermochten, scheint stattdessen, in Böhmes Sprache, aus der ersten Triade des siebenfachen Zyklus, dem „Angstrad“, zu entspringen.

#### D: RAUM UND ZEIT: REALITÄT UND ILLUSION

Wie bereits gesagt, entfaltet sich jeder siebenfache Zyklus in seiner eigenen Zeit. Aber die Einheit aller siebenfachen Zyklen findet in der Zeitlosigkeit statt. Daher erscheint jeder ganz bestimmte Zeitrahmen als eine Annäherung oder eine Art von Illusion – wie ein Ausschnitt der Zeitlosigkeit: „und stehet die Zeit in der Ewigkeit“,<sup>42</sup> wie Böhme immer wieder betont.

In ähnlicher Weise ist der Raum, der jeden Kosmos kennzeichnet, eine Annäherung, ein Ausschnitt aus der Raumlosigkeit, die die Einheit aller Kosmen kennzeichnet:

„Denn der *rechte* Himmel ist allenthalben, auch an dem Orte, wo du stehst und gehst“.<sup>43</sup> In der vollständigen Einheit sind „nahe und weit ein Ding“.<sup>44</sup> Die gesamte Kosmologie Böhmies spricht zu uns von der Möglichkeit der Entwicklung der menschlichen Seele bis hin zur Aufhebung von Zeit und Raum. Die Seele kann dann „bald droben sein, und auch bald drunten; sie wird von nichts gehalten.“<sup>45</sup> Aber es handelt sich um ein Potential, um eine schrittweise Annäherung, die vollzogen werden muss. Diese Annäherung wird durch den Prozess des sieben teiligen Zyklus beschrieben, der sich selbst in einer bestimmten Zeit entfaltet. Und es ist dieser Prozess, der uns und unser Leben direkt betrifft. Ohne diese schrittweise Annäherung ist es nicht möglich, die Erfüllung zu erreichen. Ohne das Leiden und den Durchgang durch das Angstrad kann das Licht niemals hervorbrechen.

Die Größe Böhmies besteht also darin, dass er den Wert der Zeit anerkennt. Er verachtet die Zeit nicht, genauso wenig wie er die äußere Welt verachtet. Ganz im Gegenteil. Wenn die Außenwelt als versöhnende Kraft zwischen der Welt der Schatten und der Welt des Lichts erscheint, dann ist die Zeit notwendigerweise der Vermittler zwischen der Unbestimmtheit und ihrem spiegelbildlichen Gegenteil. Unsere Welt ist nicht die Welt in Trümmern, sondern eine Welt, die dabei ist, sich selbst zu reparieren. Folglich ist unsere Zeit potenziell eine Zeit des Aufstiegs, eine Zeit der Offenbarung und der Vollendung. Auf der Ebene der Einheit aller Kosmen mag die Zeit als eine Annäherung erscheinen, aber auf unserer eigenen Ebene ist sie eine unvermeidliche Realität, ein notwendiger Durchgang. Die Zeit der Natur, die Zeit der Geschichte, die Zeit unserer eigenen Entwicklung – jede dieser Zeiten hat einen „Sinn“, in der doppelten Bedeutung des Wortes: Bedeutung und Richtung. Ihre Richtung ist ihre eigene Aufhebung, und ihre Bedeutung ist die Möglichkeit der fortschreitenden Erfüllung des siebenfachen Zyklus. Die Zeit ist wirklich in der Ewigkeit zu finden, wie Böhme sagt: die Ewigkeit wird von der Zeit „genährt“.

## Zu den früh erschienenen künstlerischen Arbeiten von Joseph Schneiderfranken

von Rudolf Schott

Der erste Eindruck angesichts der Bilder des Meisters ist Reinheit und Helligkeit. Er ist dem Erlebnis verwandt, das man hat, wenn man zum erstenmal ein Stück Mittelmeer von einer hochgebauten Küste aus gewahrt. Man fühlt sich gleichsam gebessert durch die Nachbarschaft dieser sauberen Kunst und durch die sich alsbald einstellende Vermutung ihrer lichten Herkunft. Schon das Handwerkliche in ihr, von dem noch zu sprechen sein wird, ist immer klar und durchsichtig, ganz unproblematisch, allem Geheimnisvolltuenden abhold. Farbton sitzt sicher, sorgfältig und ohne Ängstlichkeit neben Farbton. Keine der Moderichtungen, die einander in den letzten Jahrzehnten die Türklinke überlassen haben, kann diesen Maler für sich beanspruchen. Sein stets festgehaltener Leitgedanke lautete: völlige Klärung des Bildmotivs; damit befand er sich bereits in einem gewissen Gegensatz zu den Zeitströmungen, die der Verwirrung und dem Chaos nur zu sehr hörig waren. (. . .)

Sein Ziel, das da Ordnung, Einfachheit und Einung im Bildmotiv genannt werden darf, hat er sehr zeitig erfasst, wie schon aus seinen gedanklich merkwürdigen Schwarzweiß-Mappen, beispielsweise dem 1906 herausgegebenen Zyklus «Aus dem Traumland», oder den zarten Pflanzenstudien seiner Skizzenbücher hervorgeht. Die technische Verfestigung seines Talent es musste er naturgemäß wie jeder andere Sterbliche allmählich und mühsam durchführen, Können und Wollen zur Deckung bringen, das bekannte Wort Liebermanns bewahrheitend: «Zeichnen ist die Kunst, wegzulassen». (...)

Im Deutschen Reich interessierten sich Klinger, Boehle und, wie schon gesagt, der edle Thoma für ihn. Dieser innerlich so fromme Künstler förderte ihn zeichnerisch und suchte ihm einen linearen Duktus einzugeben, der voll empfindsamen

Lebens und verwickelter Craqueluren steckte. Diese Art musste Bô Yin Râ, der in Linien und großen Flächen baute und seine Formen im Bauhüttengeist wahrhaft «rechtwinklig an Leib und Seele» zu finden wusste, später beträchtlich für sich umgestalten, wiewohl gerade von Thoma klarsten und beseeltesten Landschaften willkommene und wichtige Anregungen zu ihm kamen. Thoma hat sich dann als alter Mann auf seine Art die Lehre seines einstigen Schülers einbezogen und auch darüber geschrieben. Klinger hingegen begnügte sich damit, den bei ihm Anpochenden in seinem Eigensten zu bestärken. Vielleicht hat er als Graphiker auf gewisse frühe, philosophisch und romantisch gestimmte Schwarzweißzyklen einigen Einfluss ausgeübt.

*Rudolf Schott, Der Maler Bô Yin Râ, S. 27f und S.20,  
2. Ausgabe 1960, Kober'sche Verlagsbuchhandlung AG*



*Hans Thoma, Landschaft im Schwarzwald, 1893, Öl auf Leinwand*

## Aus dem Traumland

Anmerkungen der Deutschen Bô Yin Râ-Stiftung zu der 1906  
erschienenen Veröffentlichung von Schneider-Franken

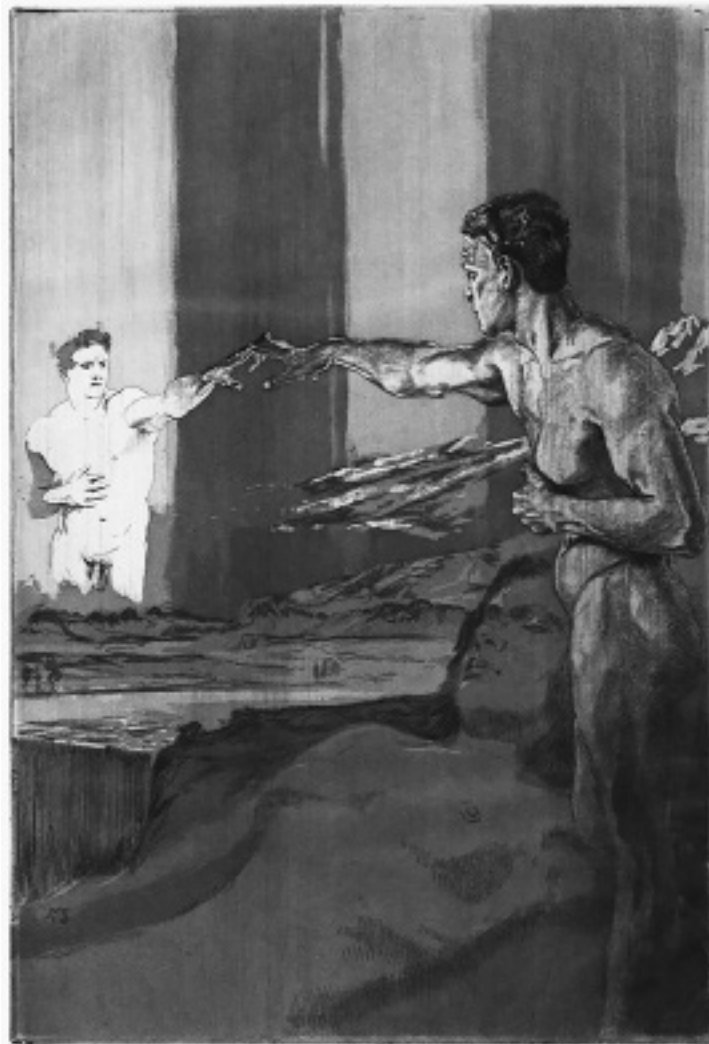
„Aus dem Traumland“ ist ein Zyklus von zehn (höchstwahrscheinlich) Tuschfederzeichnungen<sup>1</sup>, der 1906 im Berliner Verlag zusammen mit dem gedruckten Einstimmungstext und Inhaltsverzeichnis vervielfältigt und veröffentlicht wurde. Die Vorlage für die hier gezeigten Bilder waren allerdings weder die Originalzeichnungen noch die Mappe von 1906, sondern eine photographische Reproduktion frühestens aus den 20er-Jahren des letzten Jahrhunderts, wie eine Papieranalyse ergab. Die weißen Photopapiere sind mit ihrem oberen Rand auf einen DIN A4-Karton geklebt, alles zusammen eingelegt in eine Mappe in der Kartongefärbung.

Es ist erstaunlich, dass dieses „Ergebnis der Nacht“ zeitgleich mit den ersten geistlichen Bildern und mit den ersten Niederschriften der Lehrwerktexte entstand, wie sich aus dem Text unter den Weltenbildern, ergibt.<sup>2</sup> In dem dort zitierten Nachruf auf Max Klinger von 1920<sup>3</sup> schreibt Bô Yin Râ, „dass ich dennoch nur mit zwei Mappenwerken [Anm: Aus dem Traumland, Phantasien] rein symbolistischen Inhalts damals [Anm: 1906] in die Öffentlichkeit zu treten wagte und mit meinen farbensymbolischen [Anm: geistlichen] Werken mich nicht bemerkbar machte ...“. Noch 1922 und 1923 erschienen Zeichnungen ähnlicher Art in der Zeitschrift „Der Türmer“<sup>4</sup>.

Auch in seinem 1932 herausgegebenen autobiographischen Buch „Aus meiner Malerwerkstatt“ werden sie nicht verschwiegen, aber deren Bedeutung relativiert: „... wie ich mich auch zeitweilig darin versuchte, mancherlei mehr dichterischen Stimmungen in Folgen von Schwarz-Weiß-Zeichnungen Formung zu geben. Aber derartiges war immer in kürzester Zeit wieder überwunden und in mir ausgemerzt, auch wenn es mir verhältnismäßig mehr Anerkennung und

Aufmunterung gebracht hatte als mein mir wesenseigenes Streben zum völlig in sich ruhenden, nur in den seelischen Werten seiner Formen und Farben beschlossenen „Bilde“.

*Quelle: [www.bo-yin-ra-stiftung.de](http://www.bo-yin-ra-stiftung.de)*



*Max Klinger, Philosoph (Vom Tode, Zweiter Theil, Opus XI, Blatt 4), 1910, Radierung*

## **Nachlese**

### **Aus dem Traumland**

von Schneider-Franken

Die vorliegenden Bilder sind das Ergebnis der Nacht.  
Sie wollen keine philosophischen Probleme enthüllen  
und keine Rätsel aufgeben.

Vielleicht geben sie aber einen Teil jenes geheimen  
Zaubers der Nacht, dem die nüchternen Sinne machtlos er-  
liegen, der die Gedanken ruhen, und ein Spiel innerlich be-  
wegter Bilder aus unbekanntem Seelenländern aufsteigen lässt.

Es möchten diese Gesichte nur in solchen Stunden  
wiedergesehen werden, in denen allen lauten Lichtes Lärm  
das Auge des Beschauers nur von ferne streift, in denen die  
Seele willig ihre Grenzen weitet, und durch die halbverhüll-  
te Sprache engbegrenzter Bilderzeichen sich von Träumen kün-  
den lassen mag, die dem, der sie erstmals schaute, heller schei-  
nen als der lichte Tag.

Wenn auch die Namen dieser Blätter Richtung geben  
wollen, so sind sie doch in Tagesdunkelheit erst nacherstan-  
den, und niemals können hartgeprägte Worte, schmiegsam  
werdend, das umschliessen, was diese Bilder künden sollen.

Es dürfte aber Jedem eine stille Stunde kommen, in der  
er diese Zeichen sich nach *s e i n e m* Fühlen deuten mag, –  
fern vom ewig kalten Tages-Sinn, von aller Worte nüchternem  
Trug, – empfänglich nur für Traum und Traumeswahrheit. – –

Schneider-Franken.

*Aus dem Traumland, Ein Zyklus von  
Schneider-Franken. Berliner Verlag, Berlin, 1906*

# AUS DEM TRAUMLAND.

Ein Cycles

von

Schneider-Franken.

1. Träumer und Realist.
2. Die Selbstquäler.
3. Müde Seelen.
4. Die stillste Strasse.
5. Der Weg der Fertigen.
6. Der weisse Weg.
7. Zweifel.
8. Am Traumquell.
9. Im Lande des Sichersten.
10. Scherzo infinito.

---

Belle 1900.

Berliner Verlag.

*Aus dem Traumland, Inhaltsverzeichnis der Originalveröffentlichung, 1906*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Träumer und Realist, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Die Selbstquäler, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Müde Seelen, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Die stillste Straße, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Der Weg der Fertigen, Federzeichnung*



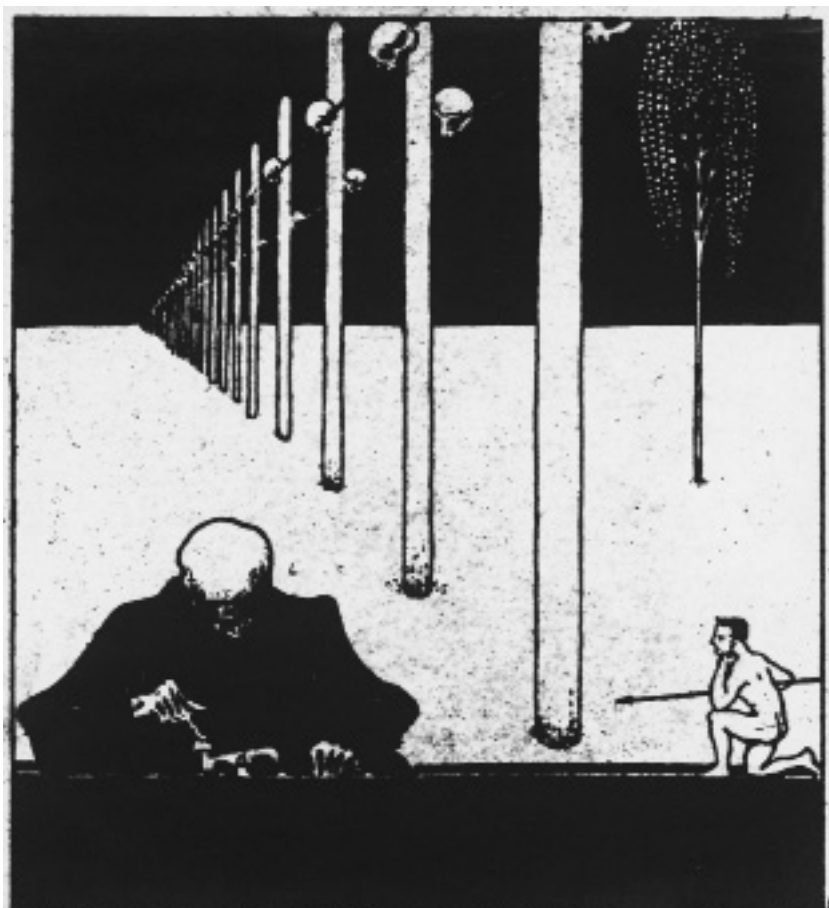
*Joseph Anton Schneiderfranken, Der weiße Weg, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Zweifel, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Am Traumquell, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Im Lande des Sichersten, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Scherzo infinito, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Schicksal, Federzeichnung außerhalb des Zyklus*

## Nachlese Phantasien

von Schneider-Franken

Manche trübe Stunde hat in diesen Blättern Ausdruck gefunden. Zeiten großer Kümmernisse und banger Sehnsucht liegen in ihnen verborgen. Aber auch trosterfüllte Sicherheiten der Seele gaben ihnen ihr Dasein. Empfindungen beim Hören einer Bach'schen Fuge, oder die Ruhe einer stillen Abendzeit, wenn eine heißgeliebte Frauenstimme Märchen alter Zeiten neu belebte.

So sind auch manche dieser „Phantasien“ nur entstanden, weil ich nicht eher ihnen wehren konnte, als bis die Hand sie festzuhalten suchte. Ich bin kein Pessimist, und glaube zuversichtlich an die Kraft der Schönheit und des Lebens Sieg.

Doch sehe ich den Menschen rings umgeben von Gewalt, die nur dem steten Kampf sich beugen und starkem Trotz, und wenn ich dieser Mächte Schrecken zu gestalten suchte, so war das nur – mein Widerstand.

In den „Jahreszeiten“ klingen schwere Klänge. Die Menschen, denen ich das Leben danke, mögen daran Teil haben. Sie waren stetig umdroht von der Natur und sahen oft den Tod über ihre Felder schreiten. Mir ist, als ob ein Teil der Schrecken manchenmal in mir erwachte, die einst in diesen Menschen früherer Vorzeit grell und wirklich waren.

Nun gehen diese Blätter in die Welt. – Wer Mängel sucht darin, der findet sie gewiß, und wer die Seele suchen will, die ihrem Schauen Ausdruck zu gewinnen trachtet, wird auch das Bessere finden.

Schneider-Franken

*KARLSHORST, am Tag der Frühlingssonnenwende 1906.*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Am Meer, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Die Mythe, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Die Waldfrau, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Nocturno (1), Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Schehersad, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Brutalität, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Entscheidung, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Werden, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Orkan, Federzeichnung*



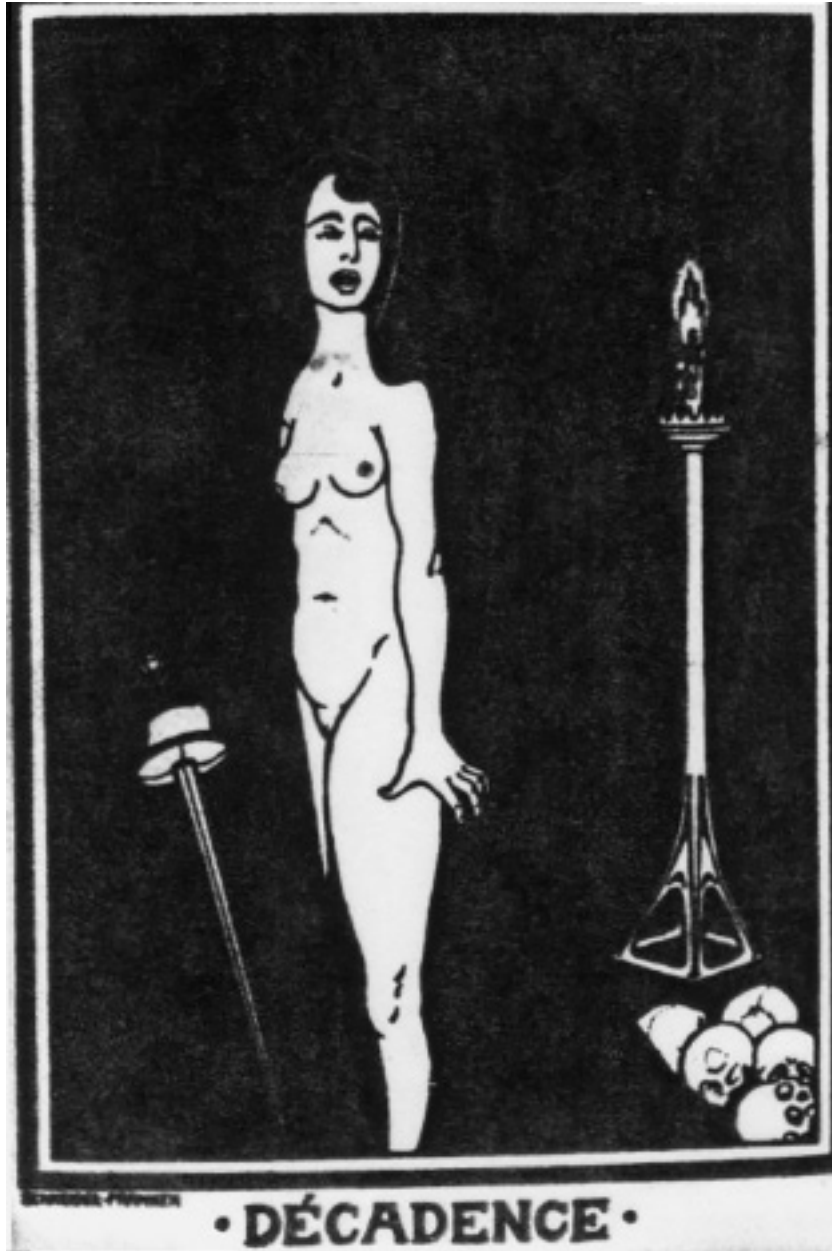
*Joseph Anton Schneiderfranken, Vision, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Nocturno (2), Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Nocturno (3), Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Décadence, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Die alte Tragödie, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Die neue Tragödie, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Der ewige Jude, Federzeichnung (siehe Anmerkungen)*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Frühling, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Sommer, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Herbst, Federzeichnung*



*Joseph Anton Schneiderfranken, Winter, Federzeichnung*

## A. Schneider-Franken

von Dr. Georg Biermann

Im Vortragsaale des Leipziger Kunstvereins sind zum ersten Male eine Anzahl von Bleistift- und Federzeichnungen eines Künstlers ausgestellt, dessen Name in der Oeffentlichkeit bisher so gut wie unbekannt geblieben ist. Eigenartig und in gewissem Sinne neu werden diese Blätter auf viele wirken; ist es doch in der Tat eine Künstlerseele, die jenseits der Grenzen des Natürlichen mehr im Sinne des Metaphysischen nach Ausdruck ringt. Der Kritiker, der es unternimmt, das junge starke Talent in die breite Oeffentlichkeit einzuführen, ist sich dabei sehr wohl der Verantwortung bewußt, die er damit gleichzeitig übernommen hat. Aber selbst gegen starke Widersprüche – und die werden sich bei einem Meister vom Schläge Schneider-Frankens, der eine so eigensinnige künstlerische Note aufweist, sicher geltend machen, – ist er durch seine Ueberzeugung gewappnet, die einem ringenden, jungen Talente, das schon allzu lange im Dunkeln getappt ist, zum Lichte verhelfen möchte. Aus Widersprüchen ist noch jeder große Künstler zu dem geworden, als den ihn die Nachwelt dankbar anerkennt, und daß Schneider-Franken das Zeug in sich hat, über die Mittelmäßigkeit gewaltig emporzuwachsen, künden eben jene zwanzig Blätter, die im Leipziger Kunstverein ausgestellt sind, auch wenn man rein inhaltlich mit diesem oder jenem von ihnen nicht zu sympathisieren vermag.

In diesen Tagen erscheint von dem jungen Meister im Berliner Verlag unter dem Titel „Aus dem Traumland“ ein Zyklus von 10 Blättern, dessen erstes Exemplar in Mappe mir vorliegt. Die Originale zu ihnen sind unter den im Kunstverein gezeigten Zeichnungen zu sehen. Eine kurze Einleitung aus der Feder des Künstlers beginnt mit den Worten: „Die vorliegenden Blätter sind das Ergebnis der Nacht. Sie wollen keine philosophischen Probleme enthüllen und keine Rätsel

aufgeben. Vielleicht geben sie aber einen Teil jenes geheimen Zaubers der Nacht, dem die nüchternen Sinne machtlos erliegen, der die Gedanken ruhen, und ein Spiel innerlich bewegter Bilder aus unbekanntem Seelenländern aufsteigen läßt . . .“

Wunderbare Traumgebilde ringen auf diesen Zeichnungen nach Ausdruck. Mit Worten lassen sie sich kaum umschreiben, ebensowenig wie sich ein Traum nacherzählen läßt, dessen wirre Bilderfolge der erwachende Morgen verwischt. Und doch hat ihnen der Künstler Titel vorgesetzt, die vielleicht eine Handhabe geben für die Enträtselung der Gestalten: Träumer und Realist – Die Selbstquäler – Müde Seelen – Die stillste Straße – und so fort.

Ich bin offen genug, einzugestehen, daß mich diese Federzeichnungen ihres Inhaltes wegen nur sehr oberflächlich berühren. Das Dämonische, was vielleicht in diesem oder jenem der Blätter selbst verborgen liegt, vermag nur auf metaphysisch veranlagte Naturen – um mich gelinde auszudrücken – Eindruck zu machen; was aber bewundernd bei jeder dieser Zeichnungen impulsiv in den Bann zwingt, ist die zeichnerische Größe, das eminent Technische, das hier mit den einfachsten Mitteln einen nahezu grandiosen und überwältigenden Ausdruck sich erringt. Ein Künstler, der – ganz abgesehen von den tiefen seelischen Momenten seiner Kunst – mit solchen Blättern sich als Meister der Linie ausweist, hat Anspruch auf Beachtung und wird jederzeit, auch losgelöst von Metaphysik und Traumsymbolismus, weit größere Aufgaben spielend lösen können und vielleicht eines Tages über den Zeichner auch dem *Maler* zum Siege verhelfen. Drei Blätter sind unter den ausgestellten, die nach dieser Richtung hin besonders viel versprechen, Bleistiftzeichnungen, die ohne Farbe wie Gemälde wirken und ein Naturgefühl verraten, das ebensogroß im Gestalten friedlichen Sonnenzaubers wie in der Wiedergabe wildbewegten Elementes ist. Ein duftiges Blatt „Am Grunewaldsee“ beweist das Erste. Wie es der Stift verstanden hat, hier eine Landschaft zu bannen, über die der helle Sonnenzauber eines Sommertages ausgebreitet ruht, wie

tiefer Frieden, nie gestörte Stille ringsum atmen, das ist von einem überwältigenden und einzigartigen Reize. Die Silhouette des Waldrandes, der sich im See widerspiegelt, die kraftvoll aufragenden, mit einer Sicherheit für den malerischen Effekt wiedergegebenen, dunklen Fichtenstämme, dazwischen zwei schweigende Gestalten, die weißen Wölkchen am klaren Firmament, an deren Rändern Reflexe der Sonnenstrahlen sich abheben, das ist mit einer Intensität, einem Gefühle gesehen und empfunden, wie es nur ganz große Meister der Landschaft auf ihren besten Gemälden in ähnlichem Maße offenbart haben. Dann ein anderes Blatt: Zwischen jähren Felsenriffen, vor denen ein schmaler Sandweg in gewundenen Linien den Meeresstrand andeutet, steht gierig auf Opfer der Tod, lauernd, fest angeschmiegt. Oben pfeift der beginnende Orkan durch einige sich unter der Wucht des Windes beugende Baumstämme. Draußen kräuselt sich die See; ein unheilvoller Totentag hebt an. Und noch ein Blatt, auch eine Zeichnung, eine Mondscheinsinfonie voll mitternächtlichen Märchenzaubers. Ein einsam ragender Baum, dahinter die Sichel des Mondes. Unten schreitet in weitem Gewande eine Gestalt daher. Dies Blatt wirkt wundervoll dekorativ in reinem Sinne, mutet japanisch an in seinem eigenwilligen Zauber. In diesen drei Blättern erkenne ich den Meister der Zukunft, den deutschen Künstler, dessen Seele dem tiefen Zauber der Landschaft weit geöffnet ist und dessen malerischer Blick in einer frappierenden zeichnerischen Technik eine gewaltige Handhabe besitzt. Nur auf das rein Zeichnerische hin suche man auch die übrigen Blätter zu begreifen, unbeachtet des oftmals grauisigen Symbolismus, der von nächtlichen Spukgestalten träumt. Da ist unter anderen noch ein köstliches Blatt, eine Federzeichnung. Am Wege, der einen Hügel hinanführt, sitzt ein nackter Knabe. Vermummte Gestalten ziehen des Weges, Schicksalsnormen: schweigend ziehen sie vorüber in gemessenen Abständen. Mit wenigen Strichen ist alles gesagt; nur Umrisse sind gegeben, die aber einen vollendeteren Eindruck geben, als es bis ins Detail ausgeführte Bilder könnten. Aus solchen

Proben spricht – möchte man sagen – reines Illustrationstalent, das nur der Aufgaben harret, um sich in reichem Maße zu betätigen. Zwei Exlibris, ebenfalls Federzeichnungen, sollen noch erwähnt werden, weil sich in ihnen der dekorativ veranlagte Meister verrät, der ein Gefühl für rhythmische Stilgestaltung offenbart, das unter den modernen Buchkünstlern seinesgleichen sucht.

Genug, was diese bis heute noch unbekannte Schöpferkraft für die Zukunft verspricht, ist vielverheißend. Ehe Schneider-Franken, der ein Selfmademan künstlerisch ist, dessen Stil rein äußerlich Verwandtschaft mit Aubrey Beardsley verraten könnte, obwohl der Künstler diesen Meister erst ganz vor kurzem kennen lernte, sich vollauf mit seiner Persönlichkeit durchgesetzt hat, werden wohl noch einige Jahre harten Schaffens vergehen. Aber wenn er nur halbwegs hält, was er heute verspricht, wird es uns wahrlich nicht reuen, für ihn zuerst mit Ueberzeugung in der Oeffentlichkeit gesprochen zu haben.

*Morgen-Ausgabe, Leipziger Tageblatt und Handelszeitung,  
Nr. 125, Sonnabend 10. März 1906, 100. Jahrgang*



*Joseph Schneiderfranken, Henkelkreuz*

## Aus dem Traumland und Phantasien von Schneider-Franken

von Richard Schaukal

*„Aus dem Traumland.“ Ein Zyklus von Schneider-Franken. Berlin 1906, Berliner Verlag. – Schneider-Franken: „Phantasien.“ Berlin, Verlagsanstalt Buntdruck Wilhelm Kraus.*

Ein junger Künstler zeigt in diesen Blätterfolgen ungleichwertige Proben einer weniger mit dem Technischen als mit dem Seelisch-Überzeugenden ringenden, nicht geringen Begabung. Dem Unbegreiflichen, dem Rätselvollen, der Nacht wie dem Kreislauf der Jahreszeiten, den Qualen der Selbstbesinnung und der Ohnmacht vor dem Geschehen wird in manchmal recht hartlinigen und konstruiert anmutenden Kompositionen stimmunghafter Ausdruck zu geben unternommen. Ein eigener Ton schwingt, wenn auch nicht stark schwellend, doch deutlich vernehmbar, durch das Werk, das Goya, Callot, Kubin und Behmer mehr die allgemeine Anregung als Elemente der Wirksamkeit verdankt. Bleiben die zehn Stücke des „Traumlands“ als unrettbar steif und monoton fast ohne jegliche Wirkung – sie operieren durchaus mit Abstraktis, betonen zu viel die „literarische“ Deutung und erstarren so auch außerhalb des rein Zeichnerischen; stille Bäume und groteske Tiere, oft glücklich die bloße Perspektive der Ferne erzeugen immerhin etwas wie eine unmittelbare künstlerische Empfindung – so sind dagegen aus den „Phantasien“ mehrere Blätter um ihrer geschlossenen starken Einheit willen mit unbedingter Anerkennung auszuzeichnen: „Werden“, „Die Waldfrau“, „Decadence“ in erster Reihe. Nach diesen und einigen anderen möchte man Schneider-Franken gern als verheißenden Illustrator begrüßen. Sein phantastisches Märchentum begibt sich nicht der Klarheit des energischen Strichs, sein (in anderen Stücken strauchelnder) Geschmack sichert dem rein raummäßig Bildhaften energisch den ihm gebührenden ersten Platz. Und so könnte er uns,

gleichzeitig gegen das Bag-Symbolisierende wie gegen das Platt-Anekdotische mit Erfolg sich wehrend, eine treffliche Begleitung schaffen zu manchen Dichtungen, die eine Parallelgestaltung neben ihrem eigensten Material vertragen. Heute experimentiert er noch und „kommentiert“ sich selbst.

*Aus dem Traumland und Phantasien von Schneider-Franken, in:  
Wiener Zeitung, Nr. 168, Beilage „Wiener Abendpost“,  
S. 5, Literarische Notizen vom 24. Juli 1906.*



*Joseph Schneiderfranken, Exlibris Kraus*

## **Die Exlibris von Joseph Schneider-Franken**

von Deutsche Bô Yin Râ Stiftung

### **EXLIBRIS KRAUS**

Maße: 10,0 x 6,7

Blattgröße: 11,7 x 7,9

Aufnahmedatum: 6.12.2021

Dieses Exlibris ist im Exlibrisverzeichnis des Mainzer Gutenbergmuseums unter der Nummer 10027 beschrieben, wodurch die Autorschaft belegt ist. Zudem findet sich in der unteren linken Ecke ein Monogramm des Künstlers. Dem ursprünglichen Druck, der hier photographisch reproduziert wurde, könnte eine Radierung des Künstlers zu Grunde liegen. Über die Berliner Verlagsanstalt Wilhelm Kraus veröffentlichte Schneiderfranken im Jahre 1906 den Zyklus Phantasien, bestehend aus 20 symbolischen Federzeichnungen, und wir gehen wohl nicht fehl in der Annahme, wenn wir die Entstehung des Exlibris ebenfalls zu dieser Zeit vermuten.

### **EXLIBRIS CRAMER-KLETT**

Maße der Zeichnung: 10,1 x 7,6

Blattgröße: 14,1 x 10,5

Aufnahmedatum: 27.4.2022

Ein Exlibris (Bucheignerzeichen) ist ein in ein Buch eingeklebter Zettel zur Kennzeichnung des Eigentümers. Exlibris kamen schon bald nach Erfindung des Buchdrucks auf und inspirierten im Laufe der Jahrhunderte namhafte Künstler zur Gestaltung. Um 1880 wurde diese Kunstrichtung u. a. durch Max Klinger wiederbelebt.



*Joseph Schneiderfranken, Exlibris Cramer-Klett*



*Joseph Schneiderfranken, Exlibris Cramer-Klett*



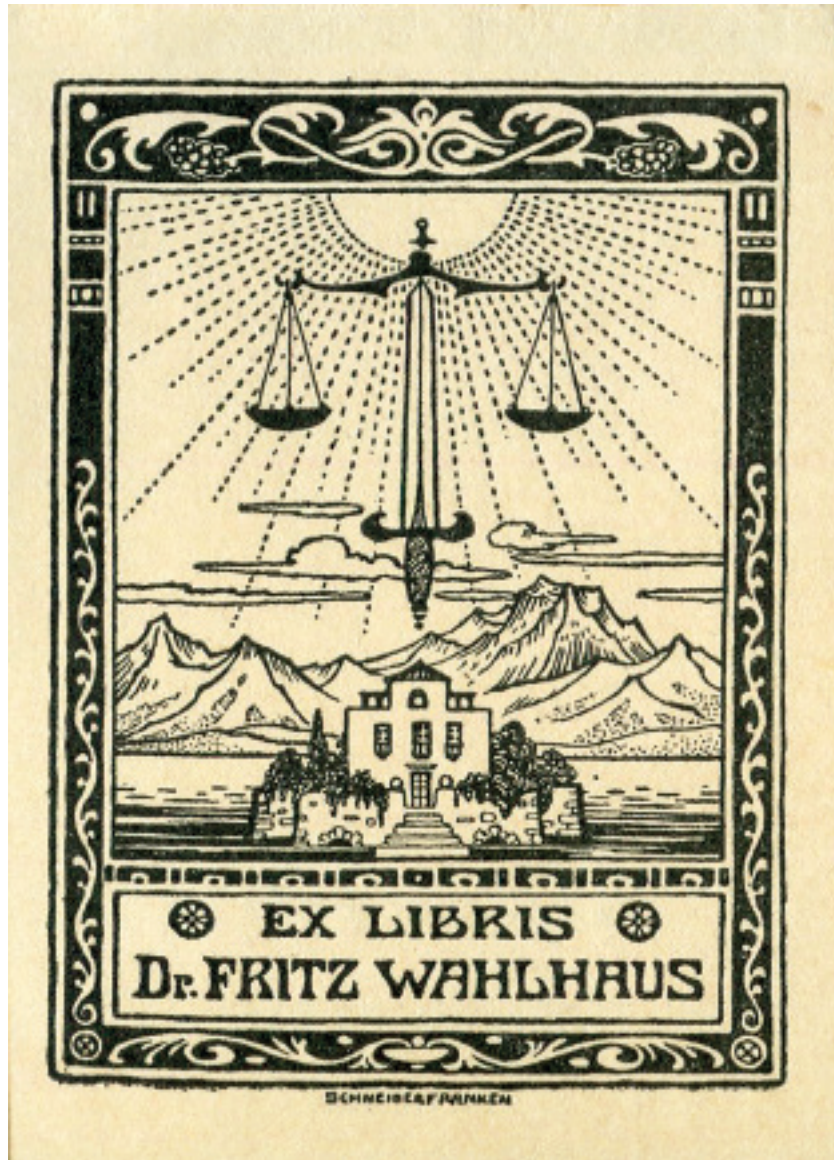
*Joseph Schneiderfranken, Exlibris Marković*



*Joseph Schneiderfranken, Exlibris Schneiderfranken*



*Joseph Schneiderfranken, Exlibris Przyszkowski*



*Joseph Schneiderfranken, Exlibris Wahlhaus*

## Eine Theorie zu einem versteigerten Aquarell

von Jacob-Böhme-Bund

Am 4. November 2022 fand im Auktionshaus Dobiaschowsky in Bern die Versteigerung eines Aquarells statt, welches laut Angebot von Joseph Schneiderfranken signiert sei. Ausgehend von der Kenntnis der später erschienenen Werke und der in keiner anderen Arbeit verwendeten Technik des Aquarells fällt es auf den ersten Blick schwer, die Arbeit Joseph Schneiderfranken zuzuordnen. Hinzu kommt, dass die rückseitige Signatur des angebotenen Bildes sich von anderen Arbeiten unterscheidet. Nach unserer Theorie könnte dieses Aquarell Teil einer Bewerbungsmappe gewesen sein, derer Schneiderfranken wohl mehrere in seinem Leben an staatlichen Kunstinstitutionen einreichen musste. Diese Mappen werden für lange Zeit in der Akademie aufbewahrt. Die von uns damals eingereichten Bewerbungsmappen lagern heute noch an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig und man nannte es zu Zeiten unseres Studiums „künstlerische Eignungsprüfung“. Innerhalb dieser Prüfungen werden klare Anweisungen gegeben, in welchen Techniken Arbeiten eingereicht werden sollen, so dass sich damit die einzigartige Verwendung der Aquarelltechnik erklären lassen könnte. Auch Diplom- und Meisterschülerarbeiten, es gibt dort lange gesetzliche Aufbewahrungsfristen (ähnlich wie bei Magisterarbeiten), werden über lange zeitliche Perioden archiviert. Auf Arbeiten dieser Art wird der Name und die Matrikelnummer von fremder Hand übertragen, so dass es sich in unserem angenommenen Fall, nicht wie vom Auktionshaus angegeben, um eine Original-Signatur von Schneiderfranken, sondern um eine regelgerechte, juristisch-bürokratisch notwendige Bezeichnung und Zuordnung des akademischen Lehrbetriebs auf einer von Schneiderfranken geschaffenen Arbeit handeln könnte und die auf der Bildrückseite dieses potentiellen Frühwerks zu findende Nummer seine Matrikelnummer an der von uns nicht einzuschätzenden Akademie gewesen sein könnte.



*Joseph Schneiderfranken zugeschrieben, Weite Landschaft, Aquarell*

## Nimm mich mit – eine illustrierte Schrift der wilhelminischen Ära

aus einem Tagungsband aus dem Jahr 2009

Im September 1904 (vier Wochen vor Ullsteins erster B. Z. am Mittag) erschien eine neue Illustrierte mit zum Kauf auf der Straße geradezu herausforderndem, im Vergleich zu allen anderen Zeitschriften, mit dem Titel *Nimm mich mit* – und gleich darunter: für 5 Pfennig, die 5 dick und rot gedruckt. Fünf Pfennige – das war nur wenig Geld für eine Illustrierte, nach heutiger Kaufkraft schätzungsweise 30 Eurocents. Es war auch ein Kampfpfeis, *Nimm mich mit* war zwar weniger umfangreich, aber sie war doch noch um die Hälfte billiger als Ullsteins ohnehin wohlfeile *Berliner Illustrierte Zeitung*. (. . .)

Außerdem wollte die neue, immer montags erscheinende Illustrierte so aktuell wie möglich sein. Im Herbst 1904 hatte der russisch-japanische Krieg begonnen, und so war es höchst aktuell, wenn die Illustrierte gleich im September mit einem dramatischen Titelbild von den Kampfhandlungen vom 29. August aufwarten konnte (. . .)

Mehrere Zeichnungen und vor allem Vignetten sowie der Titel der Neujahtsnummer im 1. Jahrgang im Jugendstil, sind mit „Schneider-Franken“ signiert. Bei einer weiteren, die auf reizvolle Weise den Stil japanischer Farbholzschnitte mit dem europäischen Schlachtenmalerei zu vereinen versucht, heißt es: „Nach dem Gemälde eines japanischen Künstlers“, und wir erkennen im Ergebnis eine Querverbindung zum Jugendstil, mehr noch: einen Vorläufer heutiger japanischer Mangas.

*Arbeitskreis Bild Druck Papier, Seite 157/159/173,  
Waxmann Verlag, Münster, 2009*

\*



*Der Kampf am Schabo, Nach dem Gemälde eines japanischen Künstlers, in: Nimm mich mit (1904/05) Heft 27*



*Joseph Anton Schneiderfranken, E. v. Steinle, Zeichnung, 1893*

## Frühe Zeichnungen des Joseph Schneider-Franken

von Deutsche Bô Yin Râ Stiftung

**E. v. Steinle**

Maße: 35 x 29

Diese Zeichnung des 16-Jährigen von 1893 zu Beginn seiner Ausbildung am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt ist die früheste uns bekannte Arbeit des werdenden Künstlers. Hinsichtlich der technischen Ausführung scheint es sich um schwarze und weiße Kreide auf hellbraunem Pappkarton zu handeln. Der Namenszug E. v. Steinle, vermutlich der Abgebildete, wurde nachträglich mit Bleistift aufgebracht.

**Sonneninsel**

Maße: 23 x 32

Abbildung in Magische Blätter, August 2022, Seite 88:  
Melchior Lechter, geboren 1865 in Münster, lebte abgesehen von mehreren Reisen seit 1884 als bildender Künstler in Berlin. Ein Schwerpunkt seines Schaffens waren Graphiken und Glasfenster.

Sachverständige, die die Kunst gerne in Rubriken einteilen, rechnen seine Werke wie diejenigen Max Klingers dem Symbolismus zu. Eine nähere Bekanntschaft mit dem jungen Joseph Anton Schneider in seiner Berliner Zeit, wie die Zueignung nahelegt, ist unseres Wissens bisher noch nirgends erwähnt worden.

Ebenso unbekannt dürfte diese Bleistiftzeichnung sein. Sie war in den 1990er-Jahren von einer Münchner Sammlerin aus dem Nachlass Melchior Lechters auf Capri erworben worden, gelangte im November 2021 aus dem Hunsrück zur Versteigerung, besuchte für die Bildaufnah-

me wieder ihren Entstehungsort Berlin und ist dadurch nun erstmals einem größeren Kreise zugänglich. Ein Name des Bildes wurde nicht überliefert und der hier vergebene soll nur das Offensichtliche ohne Deutung benennen.



*Joseph Anton Schneiderfranken, Köhler mit Spaten, Zeichnung*  
© [www.bo-yin-ra.ch](http://www.bo-yin-ra.ch)

## Briefkasten Einblicke aus der Leserschaft

Vom Kulturforum Görlitzer Synagoge erhielten wir in Bezug auf unseren Antrag für die geplante Ausstellung des Jacob-Böhme-Bundes im Juni 2023 leider eine Absage:

„Vielen Dank für Ihre Geduld. Wir haben Ihren Ausstellungsvorschlag intern eingehend geprüft. Die Ausstellung und die damit verbundenen Veranstaltungen sind zweifelsohne interessant, aber passen leider nicht in die Jahresplanung unserer eigenen Veranstaltung für 2023. Wir glauben, dass sie für die Görlitzer Sammlungen besser geeignet sein könnten. Wenn dieser Vorschlag für Sie von Interesse ist, leiten wir die Details gern weiter.“

Nachdem unsere erste Ausstellung im Jahr 2021 in der Stadthalle in Görlitz schon Corona weichen musste und die für 2023 geplante dort aus Gründen des Umbaus nicht umzusetzen ist, scheint es sich anzubahnen, als wäre unser großer Wunsch, in Görlitz ausstellen zu können, ergebnislos. Der ursprüngliche Plan des neu gegründeten Jacob-Böhme-Bundes war es gewesen, zeitlich um genau hundert Jahre versetzt zu den beiden Ausstellungen des Jakob-Böhme-Bundes im Jahr 1921 und 1923 an dessen künstlerische Bedeutung zu erinnern.

Joseph Schneiderfranken schrieb 1921 in seinem Text „Der Jakob-Böhme-Bund“:

„Da die Arbeit dieser kommenden Jahre aber fruchtlos werden würde, geschähe sie sozusagen „hinter dem Rücken des Publikums“, so ergab es sich von selbst, daß jährliche Ausstellungen in Görlitz und in den wichtigen Kunstzentren beschlossen wurden, . . .“

So werden wir uns auch weiterhin unvermindert in Görlitz um eine Ausstellungsmöglichkeit bemühen . . .

Herr K., der gerade an einer Biographie des Kunstsammlers und Kaufhausbesitzers Franz Kluxen arbeitet, ver-

rät uns, dass Kluxens Engagement für Joseph Schneiderfranken „meines Erachtens 1921 begonnen haben könnte“.

Herr H. schrieb uns zur Winterausgabe 2022/2023:

„Ich bin begeistert über die Schilderungen von Kober Press sowie der Schwedischen Stiftung, damit wird wirklich noch einmal sehr veranschaulicht, dass es weltweit eine große Herausforderung war und ist, das Lehrwerk und angrenzende Schriften in Umlauf zu bringen. Es sind immer nur wenige, die wissen damit etwas anzufangen und sich wirklich angesprochen fühlen. Doch gerade auch vor diesem Hintergrund denke ich an die Verantwortung der Magischen Blätter in Bezug auf das Lehrwerk und die Menschen, die dazu finden. Du erinnerst dich sicher lebhaft an unsere Debatten diesbezüglich, ich finde das wirklich ganz außergewöhnlich, dass die Entwicklung in anderen Ländern jetzt durch die Magischen Blätter so plastisch greifbar wird und gleichzeitig aber auch die Herausforderungen so deutlich dargestellt sind.“

Herr K. schreibt unter der Überschrift: „Gedanken zu Eurem Filmvorhaben“:

„Was sucht Ihr? . . . Das Selbst. (Worte aus dem Film ‚Morgenröte im Aufgang‘)

Das Ende des Artikels über den Jakob-Böhme-Bund auf Seite 351 von Magische Blätter-Winter 2022 lautet . . . ‚beim Bau dieses filmischen Domes‘.

Ich setze fort: . . . der filmische Dom.

Dieser Dom hat, wie jedes Bauwerk, ein Fundament. Dieses Fundament sind die Filmemacher selber und ihr Verstehen der Lehrtexte von Bô Yin Râ. Daraus der Ton und das Bild für den Film, lebendiges Geschehen.

Wie ich das Filmvorhaben verstehe:

Der Kern der Handlung ist der Jakob-Böhme-Bund, seine Gründung und die dem Bunde verbundenen Menschen, Künstler und Künstlerinnen.

Eines will ich in diesem Zusammenhang zur Sprache bringen:

Etwas schon vorher Empfundenes, und es wird jetzt

- Winter 2022 - im Briefkasten auf Seite 100 von Herrn S. am Ende seines Briefes geschrieben: „Diese jetzt noch eruierbare Apostelgeschichte wird in späteren Jahrhunderten sehr geschätzt werden. Ich danke euch allen dafür“.

Mit einer solchen Formulierung ( Vielleicht im Anklang an Jesus und seine Jünger und andere Meister und deren Jünger) . . . Kurz gesagt: Sie stimmt nicht.

Bô Yin Râ hatte und hat Schüler und Schülerinnen und keine Jünger und Apostel!

Bezüglich Griechenland und dem ‚Alten Wahren‘ einige Gedanken:

Ihr habt in Euren Monatsschriften die Bilder von Bô Yin Râ ‚Bucht von Argos‘ und ‚Meer am Felsengebirge von Argos‘ gezeigt. Argos ist der Name der Stadt dort, aber auch der Name des Erbauers vom Schiff namens Argos; dessen Besatzung die Argonauten genannt wurden. Die Fahrt der Argonauten kennzeichnet den Beginn der Griechischen Kultur, die im Wesentlichen mit dem Lehrer Cheiron verbunden ist.

Unser in Griechenland mit Familie lebender Freund Roussos übersetzte mir auf Anfrage das griechische Wort ‚entelechia‘. Es bedeutet: „en .. innen / tel ..Vollkommenheit / echia .. ich habe“.

Der Freund Roussos und seine Frau Evelin heißen mit Familienname Kyrannos. Sie haben mit dem Kober Verlag einen Vertrag zur Übersetzung.

Roussos übersetzt in die griechische Sprache Bücher von Bô Yin Râ.

Bisher sind diese vier Bücher in Griechenland erschienen: Das Buch vom Glück --- Worte des Lebens --- Das Buch vom lebendigen Gott --- Das Buch vom Jenseits.

Das Buch „Der Weg zu Gott“ sollte demnächst im Verlag in Athen in deutscher und griechischer Sprache erscheinen. Die beiden Sprachen immer sichtbar gegenüber.“

Herr V. schreibt uns kurz vor Redaktionsschluss:

„Sie sehen: es hat mir die Sprache verschlagen. Jetzt, nach dem nochmaligen Sehen des Filmes (dem Ersten in

2023), will ich Ihnen meinen Respekt aussprechen: Eindrucksvoll, ergreifend, zeitlos und schön dieser Film, ein wie ich finde wichtiges Werk, das unter die Leute gehört.

Vielen Dank auch für die Zusendung des wunderbaren Böhme-Buches und der Audios.

Die Texte und auch der Film: ja, sie machen etwas mit dem, der sie hört und sich einlassen kann darauf.

Inzwischen bin ich etwas eingestiegen in die Materie, auch dank Ihrer dankenswerterweise frei zugänglichen Magischen Blätter, lese den Ausstellungs-Katalog 2017 aus Dresden, etwas Sekundärliteratur und seit gestern auch in der 1715er Amsterdamer Gesamtausgabe des Meisters.

Es gab neulich auch den Impuls, mich Ihrem Bunde anzuschließen, Zögern, den Wunsch, mich jenseits der Konsumentenbeziehung zu verorten in diesem sich eröffnenden Kosmos der Böhme-Freunde. Merke, wie ich gern von Böhme erzähle und damit durchaus Interesse erwecke.

Andererseits: Ich bin Laie, kein Künstler, verstehe nur bruchstückhaft das Zusammenspiel von nootheater, atmanproject, Kino-Umwandlungs-Organisation, Transatlantik, Verlag Magische Blätter usw., will mich im Grunde nicht institutionell binden. Verstehen Sie das?

Oder bin ich vielleicht schon drin in einem geheimen Zirkel und komme da nicht mehr heraus?

Ich möchte daher frei heraus fragen, ob wir in den nächsten Tagen dazu einmal ein Viertelstündchen sprechen können. Wenn das nicht in Ihrem Sinne ist, bin ich auch vollkommen einverstanden.

Es besteht keine Not, jedoch der Wunsch nach etwas mehr Klarheit darüber, ob und wie ich mich in der Sache engagieren kann.“

Es war ein sehr schönes und gutes Telefongespräch mit Herrn V.

\*

## Öffentliche Kunstpflege

von Hermann Adolf Ginzel

Görlitzer Kunstpflege. Schlesiens zweitgrößte Stadt war von jeher sehr konservativ und zähen, kaum wandelbaren Geistes. Der schlesische Dickschädel wurzelt fest in der Bodenständigkeit, im einfachen Charakter des Landes, da war kein Raum für Kunstentwicklung, wie sie bis zu einem gewissen Grade Breslau aufzuweisen hat. Eine schlichte Volkskunst können wir feststellen. Sie erstreckt sich jedoch mehr nach der Seite des Kunstgewerblichen, und ist zumeist älteren Datums. In den Dörfern der Lausitz finden wir herrliche alte Schreinerarbeiten (mit typischer Bauernmalerei) und Keramiken. In der bildenden Kunst waren bisher das naheliegende Bautzen und Zittau lebhafter tätig als Görlitz. In dieser Stadt war von einem planmäßigen Kunstleben lange Zeit hindurch kaum die Rede. Die Stadt der Pensionäre, der Beamten und des Militärs hatte naturgemäß andere Interessen. Der sogenannte „Kunstverein“ ließ sich aus Berlin „beste“ Familienkunst en gros senden. Das nannte man dann „Große Kunstausstellung“.

Erst seit 1918 (das ist nicht etwa auf das Konto der Revolution zu schreiben) machte sich ein starker Wandel, der aus innerer Notwendigkeit heraus geboren wurde, bemerkbar. Museumsdirektor Prof. Feyerabend begann in einigen Räumen der Gedenkhalle Ausstellungen zu arrangieren. Es waren zumeist Oberlausitzer Künstler, denen er Gelegenheit gab, mehr oder minder gute Werke zu zeigen, bis es ihm gelang, eine äußerst repräsentative Ausstellung einer Reihe von Werken des Münchner Malers Josef Schneiderfranken zu veranstalten. Schneiderfranken wird den Münchner und Berliner Kunstkreisen nicht unbekannt sein. Es erübrigt sich also, näher auf ihn einzugehen. Nur so viel. Seine an Puvis de Chavannes' monumentale Art gemahnende Landschaften zeigten, daß er ein Künstler von

Rang ist, der Persönliches zu geben hat. Schneiderfrankens Initiative ist nun die weitere Entwicklung des hiesigen Kunstlebens zu verdanken. Der Kunstverein, dessen Vorsitzender gerade gestorben war, bot ihm das Präsidium an, das Schneiderfranken auch annahm. Er stellte das Ausstellungswesen des Vereins sofort auf eine andere Basis. Eine Reihe guter Ausstellungen kamen zustande. Leider mangelte es (auch jetzt noch) an geeigneten Ausstellungsräumen. Man mußte sich mit dem kleinen Bankettsaal der Stadthalle begnügen, dessen Lichtverhältnisse nicht gerade allzu günstig sind. Zu den markantesten bisherigen Ausstellungen zählte die Jahreschau Görlitzer Künstler (Neumann-Hegenberg, Schneiderfranken, Haupt, Dora Kolisch, Lafeld u. a.), das graphische Oeuvre Lovis Corinth, eine Kollektivschau Neumann-Hegenberg und eine Ausstellung des Graphikers Merseburg.

Im Juli 1920 gründete Schneiderfranken den Jakob Böhme-Bund. Die namhaftesten heimischen Künstler gehören ihm an (Neumann-Hegenberg, A. Haupt, Schneiderfranken, Rhau u. a.) Die erste Ausstellung erzielte einen äußerst zufriedenstellenden Erfolg. Die Arbeiten werden binnen kurzem eine Wanderfahrt durch einige Kunstzentren Deutschlands antreten.

Zu erwähnen ist noch die Ausstellung graphischer Blätter Bruno Seeners (Dresden), die augenblicklich in der Gedenkhalle (Städt. Museum) zu sehen ist. Seener, ein Autodidakt, steht noch in der Entwicklung. Ansätze sind da, die weiterweisen. Seine Art ist äußerst sinnfällig, manchmal zu sehr intellektuell.

*Kunstchronik und Kunstmarkt, Wochenschrift für  
Kenner und Sammler, 1920/1921, S. 786 f.,  
herausgegeben von Gustav Kirstein, Berlin-Wien*

\*

## Das Reich der Kunst

von Hermann Adolf Ginzel

*Das Reich der Kunst. Ein Vademekum für Kunstfreunde und bildende Künstler. Von Bô Yin Râ. München 1921, Verlag der Weißen Bücher, 170 S. Geb. MR 21,60.*

Der Autor dieses Buches ist ausübender Künstler. Es ist nicht immer wertvoll, oder gar notwendig, die Schriften bildender Künstler über bildende Kunst zu lesen, und es sind Ausnahmefälle, wenn ein Künstler in zwei Disziplinen gleichzeitig Wertvolles schafft. Gern und mit Gewinn hat man in letzter Zeit Gauguins Aufzeichnungen, van Goghs Briefe und Franz Marcs Tagebuchblätter und Briefe studiert. Weniger erfreulich waren die Exaltationen vieler junger Künstler über ihre Formzertrümmerungen, so bemerkenswert an sich vielfach ihre Arbeiten waren. – Das Buch Bô Yin Râs zähle ich zu den Schriften, deren Lektüre durchaus erfreulich ist. Der Autor schreibt nicht über das eigene Kunstschaffen, sondern über mancherlei zeitgemäße Fragen. Er beleuchtet das Thema „Kunst als Lebensfaktor“, untersucht die „Grenzen der Malerei“, behandelt die Frage „Ist Kunst Luxus?“, streift in der Untersuchung „Das Übersinnliche im Kunstwerk“ sein eigentliches Schaffensgebiet und versucht in einer Reihe anderer Themen dem Grundsatz zu folgen, nicht für oder gegen eine Richtung zu kämpfen, sondern aufzuzeigen: „welches die wertgebenden Elemente sind, die das Werk des bildenden Künstlers erst zum Range eines Kunstwerks erheben, einerlei, welcher Kunstauffassung dieses Werk seine Formung dankt.“

Das Buch wird vor allem in den Händen von kunstinteressierten Laien seinen Zweck erfüllen.

Saarbrücken

Hermann Adolf Ginzel

*Das Literarische Echo, Halbmonatsschrift für Literaturfreunde, 24. Jahrgang, Heft 20, Seite 1269, Deutsche Verlags-Anstalt, Berlin, 15. Juli 1922*

## Kunstaussstellung in Görlitz

1919 in Dresdner Nachrichten erschienen

Man schreibt uns aus Görlitz: Ein erfreuliches Streben berufener Stellen, der bildenden Kunst hier eine dauernde Pflegestätte zu schaffen, hat in jüngster Zeit eingesetzt. Kürzlich stellte eine Schülerin Schneiders (Weimar) und Feldbauers (München), Fräulein Dora Kolisch, Portraits aus. Nunmehr wurde eine Ausstellung Schneider-Franken eröffnet. Der Künstler studierte in Wien, München und an der Akademie Julian, Paris. Er bildete sich dann weiter in Italien, Schweden und Griechenland. In zwei Sälen sind etwa 66 Werke Schneider-Frankens untergebracht. Es sind zumeist in Tinte und Farbe gleich großzügige griechische Landschaften, daneben deutsche Winterstimmungen und einige Blumenstücke.

*Dieser Ausschnitt erschien unter der Rubrik Kunst und Wissenschaft in Dresdner Nachrichten, Nr. 280, S. 3, Donnerstag, 21. August 1919*

Dora Kolisch (1887–1962) war eine der ersten Frauen, die 1905 an der Großherzoglichen Kunstschule in Weimar zum Studium zugelassen wurde und im Anschluss daran von 1910-1912 an der Akademie München, hier unter den Künstlern Albert Weißgerber und Max Feldbauer, ihr Studium fortsetzte. 1914 unternahm sie eine Studienreise nach St. Petersburg. Seit 1918 war sie freischaffend in Görlitz tätig, wo sie Anschluss an den Jakob-Böhme-Bund und die aktive Görlitzer Künstlerschaft fand. Dora Kolisch galt als ein frühes Beispiel für die damals zunehmende Anzahl von Frauen, die sich in der Kunstwelt etablieren konnten.

\*

## Schluss mit Maag Von Musik, Theater und anderen Künsten

Ein reiches Feld für komische Zwischenfälle sind die sogenannten Improvisationen. Hier nur ein Beispiel von einer angesagten, aber nicht zustande gekommenen Improvisation. Als einer der berühmtesten Schauspieler als Franz Moor an einem kleinen sächsischen Theater gastierte, holte er sich den alten Kollegen, der den Diener Daniel zu spielen hatte, vorher heran und machte ihn darauf aufmerksam: In meiner letzten Szene habe ich eine wirksame Nuance, um meinen Wahnsinn deutlich zu machen: Ich packe Sie, schmettere sie zu Boden und spucke Ihnen ins Gesicht. Worauf sich der sächsische Daniel vernehmen ließ: Da habe ich ooch eene wirksame Nuance – ich haue Ihnen eene runter!

\*

Gustl Waldau sprang einmal für einen erkrankten Kollegen in einem Stück ein, dessen Text er kaum kannte und wo er vollkommen auf die Souffleuse angewiesen war. Aber da gab es eine Szene, die spielte auf einer Gartenterrasse, die sich ganz hinten auf der Bühne befand und auf der Gustl mit seiner Partnerin Platz nehmen mußte, da es im Garten regnen sollte. Also weit weg von der Souffleuse. Da stand Waldau auf, ging an den Rand der Terrasse, streckt prüfend die Hand aus und sagte: Gnädige Frau, es hat aufgehört zu regnen, wir können im Garten sitzen; sprach's, nahm zwei Stühle und stellte sie unmittelbar vor der Souffleuse auf.

Von dem Schauspieler Eugen Klöpfer erzählte man sich, daß er einmal aus dem Text gekommen, vergeblich auf die Souffleuse, einer Frau Wesenmeyer, wartete. Als die den Text nicht fand, wandte sich Klöpfer ruhig an seine Partnerin: Was ich Sie fragen wollte, wie geht es eigentlich der Frau Wesenmeyer? Ist sie krank? – Warum? fragte die nur mit Mühe ernst bleibende Partnerin zurück. – Ich habe so lange nichts mehr von ihr gehört.

## Anmerkung und Quellen

### Muss eine Kosmologie der Selbst-Schöpfung notwendigerweise tragisch sein?

1. Für eine gute Popularisierung des anthropischen Prinzips siehe John Barrow und Frank Tipler, *The Anthropic Cosmological Principle* (Oxford: Clarendon Press, 1986).
2. Basarab Nicolescu, *Nous, la particule et le monde* (Paris: Le Mail, 1985), S. 54-58.
3. Steven Weinberg, *The First Three Minutes* (New York: Bantam Books, 1979), S. 143-144.
4. Edgar Morin, „La Relation anthropo-bio-cosmique“, erscheint in der *Encyclopedia philosophique* (Paris: P.U.F., in Vorbereitung).
5. *Mysterium Magnum*, 7, 6.
6. *Mysterium Magnum*, 7, 14.
7. Pierre Deghaye, „Psychologia Sacra“, in Jakob Boehme (Paris: Albin Michel, Collection Cahiers de l'Hermétisme, 1977), S. 222.
8. *Mysterium Magnum*, 10, 7.
9. Antoine Faivre, *La Critique boehmienne de Franz von Baader*, in: Jakob Boehme, *Anmerkungen zu einem Kolloquium des Centre d'Études et de Recherches Interdisciplinaires de Chantilly (C.E.R.I.C.)*, (Paris: Vrin, 1979), S. 141
10. *Mysterium Magnum*, 5, 10.
11. *Mysterium Magnum*, 8, 7.
12. *Morgenröte*, 2, 16–18.
13. *Mysterium Magnum*, 2, 6.
14. *Von den drey Principien Göttliches Wesens*, 8, 1.
15. *Morgenröte*, 16, 8.
16. *Morgenröte*, 9, 34.
17. *Morgenröte*, 13, 106.
18. *Morgenröte*, 23, 45.
19. *Morgenröte*, 23, 18.
20. *Morgenröte*, 13, 71–72.
21. Siehe z. B. die ausgezeichnete Studie von Ervin Laszlo, *Le Systémisme - vision nouvelle du monde* (Paris: Pergamon Press, 1981).
22. *Morgenröte*, 16, 11.

23. Bernard d'Espagnat, *A la recherche du réel* (Paris: Gauthier-Villars, 1981), S. 26.
24. *Morgenröte*, 21, 102.
25. *Morgenröte*, 16, 6.
26. *Morgenröte*, 19, 50.
27. *Mysterium Magnum*, 2, 10.
28. *Morgenröte*, 24, 67.
29. *Von den drey Principien Göttliches Wesens*, 16, 5.
30. *Von den drey Principien Göttliches Wesens*, 4, 74.
31. Basarab Nicolescu, *Nous, la particule et le monde*, Kapitel drei.
32. Ebd., Kapitel Zwei.
33. James E. Lovelock, *Gaia - Ein neuer Blick auf das Leben auf der Erde* (Oxford: Oxford University Press, 1982).
34. Für eine aktuelle Diskussion dieser erkenntnistheoretischen Entwicklungen siehe die Artikel in *Lettre Science-Culture du Groupe de Réflexion Interet Transdisciplinaire*, Nr. 26 (June-July, 1987).
35. Gerald Holton. *L'imagination scientifique* (Paris: Gallimard, 1981).
36. *Morgenröte*, 3, 21.
37. Morin.
38. *Mysterium Magnum*, 8, 11.
39. *Morgenröte*, 25, 63.
40. *Morgenröte*, 23, 61.
41. Alexandre Koyré. *La Philosophie de Jakob Boehme* (Paris: Vrin, 1971).
42. *Mysterium Magnum*, 6, 10.
43. *Morgenröte*, 19, 24.
44. *Morgenröte*, 2, 22.
45. *Morgenröte*, 19, 49.

#### **Aus dem Traumland**

1. siehe Anmerkung: Tuschezeichnung und Federzeichnung
2. Dort wird u. a. der Artikel des Künstlers im *Görlitzer Anzeiger* vom 5.6.1921 (*Magische Blätter*, April 2020, S. 140) zitiert.
3. *Nachlese II*, Kober-Verlag, S. 63ff.
4. *Magische Blätter* Juli 2022, S. 335 und S. 337

Zur Begriffsklärung: Tuschezeichnung und Federzeichnung:

„Die kleinen Unterschiede zwischen der Tusche- und Federzeichnung werden an den Bezeichnungen deutlich: Die Tuschezeichnung bezieht sich auf das verwendete Zeichenmaterial und die Federzeichnung auf das gebrauchte Zeichengerät.

Die Tuschezeichnung ist eine grafische Zeichentechnik, die mit Tusche auf Papier umgesetzt wird. Meist wird sie mit der Zeichenfeder gezeichnet. Sie kann aber auch mit dem Pinsel (Tuschemalerei) oder Bambusrohr entstehen.

Die Federzeichnung wird mit der Zeichenfeder und meist ebenfalls mit Tusche ausgeführt. Federzeichnungen können aber auch mit Tinte, flüssiger Acryl- oder Aquarellfarbe gezeichnet werden.

Detaillierte Tuschezeichnungen sind arbeitsintensiv, da sie Strich für Strich gezeichnet werden. Mit Wasser vermalte Tusche bezeichnet man als lavierte Tuschezeichnung.

Anwendung findet die Tuschezeichnung als grafisches Ausdrucksmittel, um nur mit Linien das Wesentliche zu erfassen. Die Tuschezeichnung besitzt durch den Hell-Dunkel-Kontrast, die Schraffuren und die Bildwirkung große Ähnlichkeit mit Druckgrafiken wie Radierungen, Lithographien und Stichen.

Die verwendete Zeichentechnik der Tuschezeichnung ist das Schraffieren. Tonwertverläufe können nur mit Hilfe von Schraffuren oder Punktierungen dargestellt werden. Entsprechend wichtig für die Bildgestaltung ist der Hell-Dunkel-Kontrast und die gelungenen Mittelöne.

Der Tusche-Strich bildet auf glattem Papier im Gegensatz zum Bleistift und zur Zeichenkohle eine saubere Linie und gleicht die Papierstruktur völlig aus. Die Genauigkeit des Zeichenstrichs ist hervorragend.

Die Tusche trocknet gut auf dem Zeichenpapier auf und kann nicht verwischt werden. Je nach verwendeter Tusche ist die Tuschezeichnung sogar wasserfest.

Eine beliebte Mischtechnik ist die kolorierte Tuschezeichnung. Die fertige Tuschezeichnung wird mit Aquarellfarben ankoloriert. Aber auch die Kombination mit Bleistift, Buntstift und vor allem mit Copic-Markern ist ausdrucksstark.“ ([www.kunst-malerei.info](http://www.kunst-malerei.info))

Für diejenigen, welche sich für den technischen Hintergrund interessieren, hat die Deutschen Bô Yin Râ-Stiftung auf Wunsch der Redak-

tion, die folgenden Informationen freigegeben:

Da die Originalzeichnungen nicht verfügbar waren, stand die Frage nach der Technik im Raum, mit der die uns vorliegenden Traumlandzeichnungen damals vervielfältigt worden waren. Noch schwieriger war die Frage zu beantworten, wie der Künstler die Vorlage zur Vervielfältigung gezeichnet hatte. Hier das Ergebnis eines Besuchs bei einer Restauratorin, Spezialgebiet Papier und Fotografie, in ihren Arbeitsräumen in der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur:

Die Frage nach der Technik, mit der die uns vorliegenden Traumlandzeichnungen damals vervielfältigt worden waren, konnte die Spezialistin mit ziemlicher Sicherheit beantworten. Sie wurden photographisch reproduziert auf Silbergelatinepapier. Die auf den Zeichnungen zu erkennenden Aussilberungen im Schwarz sind ein Alterungseffekt. (Vor allem am Bildrand, siehe z. B. „Der Weg der Fertigen“)

Hier sind zwei Fälle zu unterscheiden. Ab etwa 1890 wurde Auskopierpapier verwendet, auf das ein Negativ im Mittelformat direkt aufgelegt und das unter Sonnenlicht ausbelichtet wurde. Hierbei fand anschließend keine Entwicklung des Bildes in einem Bad mit Entwicklerchemikalien statt, sondern das Bild wurde nur noch fixiert. Mit dieser Technik konnte das Bild nur in gleicher Größe wie im Negativ wiedergegeben werden.

Ab etwa 1920 (Erfindung der Kleinbildkamera 1924) verbreitete sich als Photopapier das sog. Entwicklungspapier. Dieses wurde in der Dunkelkammer durch das Negativ belichtet, das sich in variabler Entfernung vom Photopapier befand und Vergrößerungen ermöglichte. Das Entwicklungspapier musste anschließend in drei aufeinanderfolgenden Bädern mit Entwickler-, Stopper- und Fixierflüssigkeit entwickelt werden.

Bei unserer Mappe handelt es sich eindeutig um Entwicklungspapier, auch bei den beiden Textblättern, d. h. unsere Reproduktion der Traumlandzeichnungen ist nicht 1906 entstanden, sondern ab 1920, wahrscheinlich vor dem Krieg.

Als weiterer Anhaltspunkt stand uns eine Photokopie neueren Datums des Inhaltsverzeichnisses mit Widmung von Bô Yin Râ zur Verfügung. Es liegt nahe, dass Bô Yin Râ die Widmung einer Originalausgabe seiner 1906 herausgegebenen Mappen beigegeben hat. Der Vergleich dieses Inhaltsverzeichnisses mit demjenigen unserer Mappe zeigt zwar

die gleiche Schriftaufteilung und -größe, die Buchstaben unserer Mappe, die als Vorlage den Aufnahmen für das Bildarchiv der Deutschen Bô Yin Râ-Stiftung zugrunde lag, erscheinen bei ansonsten gleichem Schrifttyp jedoch dicker. Auch dieses legt nahe, dass es sich bei der hier verwendeten Vorlage um eine weitere (spätere) Ausgabe der Zeichnungen „Aus dem Traumland“ handelt.

Nach dem oben über Photos auf Entwicklungspapier Gesagten ist nicht von vornherein klar, ob unsere Reproduktion von nach 1920 gleich groß wie diejenige von 1906 ist. Die Inhaltsverzeichnisse, gemessen von der obersten zur untersten Schriftzeile, sind allerdings bis auf 1 mm Abweichung, die auch durch die Photokopie zustande gekommen sein können, gleich groß. Es ist höchstwahrscheinlich, dass dies dann auch für die Zeichnungen gilt und dass es sich schon 1906 um eine Mappe etwa im DIN A4-Format handelte.

Schwieriger ist die Frage zu beantworten, wie der Künstler die Vorlage zur Vervielfältigung erstellt hat, weil uns die Zeichnungen nur als photographische Reproduktion vorlagen. Die Restauratorin konnte für die Zeichnungen anhand der Striche – auch unter Zuhilfenahme eines Mikroskops – fast ausschließen, dass die Vorlage ein Hochdruck, z. B. ein Holzschnitt, war. Alles spricht für Tuschfederzeichnungen, d. h. Zeichnungen mit einer Feder, die in flüssige Tusche eingetaucht wurde. Ein Indiz dafür ist das Zulaufen einiger sehr feiner weißer Linien durch die flächige schwarze Tusche (siehe z. B. die Äste in „Die stillste Straße“). Die Restauratorin nahm an, dass unsere Mappe eine photographische Reproduktion der originalen Zeichnungen, nicht der veröffentlichten Mappe von 1906, sei.

Die beiden Textseiten, bei uns photographisch reproduziert, sind im Original sicher ein Hochdruck des Berliner Verlags von 1906. An den Schrifttypen des Inhaltsverzeichnisses und mehr noch an der Schlangenlinie darunter sieht man, dass unsere photographische Reproduktion bei den Schriftseiten genau die Ausgabe zur Grundlage hatte, auf die Bô Yin Râ seine Widmung geschrieben hat. Dies ist kein Widerspruch zu der Annahme, dass die Zeichnungen in unserer Mappe von den originalen Tuschfederzeichnungen reproduziert wurden, denn für die Textseiten gab es kein Original, nur den Druck des Berliner Verlags von 1906.

Es stellt sich schließlich noch die Frage, ob unsere höchstwahrscheinlich später entstandene Reproduktion eine zusätzliche Unschärfe

in die Zeichnungen gebracht hat. Der Vergleich der Inhaltsverzeichnisse scheint dies zu bejahen. Andererseits sind in den Zeichnungen äußerst feine Punkte und Linien enthalten, siehe z. B. „Der Selbstquäler“ oder die winzigen weißen Punkte in „Zweifel“, die kaum feiner in einer Tuschkfederzeichnung zu realisieren wären. Die Restauratorin meinte denn auch, dass eine zusätzliche Unschärfe durch das photographische Verfahren in den Zeichnungen nur unter dem Mikroskop, nicht mit bloßem Auge, zu erkennen sei.

Insgesamt sah sie die Digitalisierung der Mappe ([www.bo-yin-ra-stiftung.de/werkverzeichnis](http://www.bo-yin-ra-stiftung.de/werkverzeichnis)) als eine ausgesprochen gute Reproduktion an.

Abschließend die Originalgröße der Zeichnungen (Abmessung des weißen Papier), Höhe x Breite in cm x cm:

Träumer und Realist	16,1 x 14,9
Die Selbstquäler	19,1 x 15,8
Müde Seelen	16,1 x 16,4
Die stillste Straße	16,8 x 16,5
Der Weg der Fertigen	17,0 x 17,7
Der weiße Weg	17,1 x 16,9
Zweifel	18,2 x 16,9
Am Traumquell	16,9 x 18,2
Im Lande des Sichersten	16,6 x 15,2
Scherzo infinito	14,1 x 13,4

### **Phantasien**

Zu der Zeichnung „Der ewige Jude“:

In der heutigen Zeit, die zu Recht mit allen Aussagen zu Judentum und jüdischem Leben sehr vorsichtig ist, wirkt der Bildtitel „Ewiger Jude“ wahrscheinlich auf viele befremdlich. Es handelt sich hier jedoch um eine etwa 800 Jahre alte Volkssage bzw. Legende, die seit ihrem Aufkommen bis in die heutige Zeit von einer großen Zahl an europäischen Dichtern, Malern und Filmregisseuren aufgegriffen wurde. Dies geschah dann leider auch wieder durch die Nationalsozialisten rund 34 Jahre nach Veröffentlichung von Schneiderfrankens Zeichnung, war aber eben keineswegs eine Erfindung dieser Zeit. Bei Wikipedia ([de.wikipedia.org](http://de.wikipedia.org)) wird ein längerer Artikel zu diesem Stichwort wie folgt eingeleitet:

„Der Ewige Jude (auch Wandernder Jude) ist eine Figur aus christlichen Volkssagen, die im 13. Jahrhundert entstand. Die Erzählungen thematisierten ursprünglich einen Menschen unbekannter Herkunft, der Jesus Christus auf dessen Weg zur Kreuzigung verspottete und dafür von diesem verflucht wurde, unsterblich durch die Welt zu wandern. Das anonyme deutschsprachige Volksbuch vom Ewigen Juden, gedruckt erschienen in Leiden 1602, machte aus dieser Figur einen Juden und gab ihm den Namen Ahasveros (Ahasverus, eine Anspielung auf einen persischen König). Diese Variante verbreitete sich in ganz Europa. Die Leidener Legende geht auf ältere Vorbilder zurück: In den ältesten Versionen war jedoch noch nicht von einem Juden die Rede: Dort hieß der ewige Wanderer Cartaphilus und soll ein – wahrscheinlich römischer – Torwächter des Pilatus und einer der Soldaten gewesen sein, die Jesus zur Kreuzigung führten. Die Figur des ewig durch die Zeiten wandernden Juden ging in den verschiedenen Ländern unter verschiedenen Namen (Cartaphilus, Buttadeus, Mattathias, Paul Marrane und andere) in die Volkssagen ein. In Frankreich ist der Name Isaac Laquedem geläufig, sowohl aus Legenden als auch aus einer Novelle von Alexandre Dumas.“

Die Leser der Magischen Blätter wissen, dass Joseph Schneiderfranken 1903 in Wien in eine jüdische Familie eingeheiratet hatte (Magische Blätter, März 2021, S. 172ff und 256f), was schon zu dieser Zeit eine beachtliche Überzeugung und Stehvermögen gegenüber gesellschaftlichen Nachteilen voraussetzte. Beispielsweise sah sich der Komponist Gustav Mahler 1897 im Hinblick auf seine Bewerbung in Wien gezwungen, vom Judentum zum Katholizismus zu konvertieren. 1922 schrieb Bô Yin Râ über Jesus in seinem Buch der Liebe: „Der weise Lehrer, der da sein Land durchzieht, ist J u d e und will zuerst nur von J u d e n verstanden sein.“

1931 fügte Bô Yin Râ in der endgültigen Ausgabe des Buches in mehr als deutlichen Worten hinzu:

„An dieser Wahrheit kann auch manisch-irrer Rassenhaß in aller Ewigkeit nichts ändern, wie immer man versuchen mag, den größten Sohn des Judenvolkes seinem Stamme abzusprechen!“

Es ist dies eine der ganz wenigen Stellen des geistigen Lehrwerks, wo Bô Yin Râ auf zeitgeschichtliche Entwicklungen Bezug nimmt. Die 1906 veröffentlichte Zeichnung „Der ewige Jude“ mag mehrere Auslegungen zulassen, aber sicherlich keine antisemitische!

Wir verweisen in diesem Kontext auch auf Teil 10 von „Der historische Jakob-Böhme-Bund und der Jacob-Böhme-Bund der Gegenwart“ hin, erschienen in *Magische Blätter*, CIII. Jahrgang, Juni 2022, S. 198-205.

#### **A. Schneider-Franken**

1907 gründete der Autor Georg Biermann mit Werner Klinkhardt den Verlag Klinkhardt & Biermann in Leipzig. In dem Verlag, der auf Kunst und Kunsthandwerk spezialisiert war, erschienen auch die Zeitschriften *Monatshefte für Kunstwissenschaft* (1908–1920) und *Cicerone*, Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler (1909–1932), deren Herausgeber Biermann war (siehe zum *Cicerone* auch *Magische Blätter*, Januar 2021, S. 378).

#### **Eine Theorie zu einem Aquarell**

Wegen der im Text genannten Merkmale hielten die Vertreter der Deutschen Bô Yin Râ-Stiftung als auch andere von uns Befragte dieses Aquarell nicht für authentisch. Das Auktionshaus hat nach eigenen Angaben das Blatt aus einer guten Schweizer Privatsammlung mit dieser Autorschaft erhalten, wohin es durch Erbschaft gekommen sei. Im Matrikelbuch der Akademie der Bildenden Künste in München ist am 3.11.1909 ein Anton Schneider im Fach Zeichnen unter der Matrikelnummer 03831 genannt. Zu der rückseitig des Aquarells angebrachten Zahl 01689 konnten wir keine passende Matrikelnummer einer anderen Institution oder eine Bestandsnummer zuordnen.

#### **Schluss mit Maag**

Otto Maag, *Von Musik Theater und anderen Künsten*, S. 69-71, Kober'sche Verlagsbuchhandlung, Basel, 1958