

MAGISCHE BLÄTTER

CIV. JAHRGANG WINTER 2023

VERLAG MAGISCHE BLÄTTER, RONNENBERG

CV. Jahrgang	Januar 2024	Heft 1
Arbeitshypothese von Wilhelm Bodmershof		295
Weltwende von Theodor Plievier		299
Die Matrix von Werner Erni		302
Das Gespräch Exposé für einen Spielfilm von Ronald Steckel		305
Über das filmische Bild von Fred Kelemen		315
Der historische Jakob-Böhme-Bund und der Jacob-Böhme-Bund der Gegenwart (16) von Organisation zur Umwandlung des Kinos		327
Nachlese Der Dichter des Golem von Joseph Schneiderfranken		349
„Golem“ von Margit Labouchère		357
Hans Poelzig 60 Jahre alt Textauszug von Dr. F. Eckhardt		363
Ernsthaftes Theater von Otto Schlüter		367
Uraufführung am Landestheater Meiningen „Theseus“ von Herbert von Hoerner		374
Briefkasten Einblicke aus der Leserschaft		376
Der Golem erschieden in Der Kinematograph		391
Der Golem und die Tänzerin aus Hamburger Nachrichten		391
Der Golem, wie er in die Welt kam von Fritz Olimsky		395
Der Golem, wie er in die Welt kam von Fritz Engel		396

CV. Jahrgang	Januar 2024	Heft 1
Der Golem, wie er in die Welt kam von W. K.		398
Der Golem, wie er in die Welt kam von Hans Wollenberg		399
Landsbergers „Golem“-Musik erschieden in Lichtbild-Bühne		401
Gustav Meyrink und der Film aus Stuttgarter Neues Tageblatt		402
Der schwarze Meister Kinowerbung in Velberter Zeitung		402
Der zweite und dritte Film von Gustav Meyrink aus Berliner Börsen-Zeitung		403
Dr. Sacrobosko, der Unheimliche aus Deutsche Reichs-Zeitung		403
Symbolik in religiösen Bildwerken Asiens von Rolf Schott überliefertes Bô Yin Râ-Zitat		404
Lebende Buddhas von Dr. Mendel		406
Schluss mit Maag Aus dem Nebelspalter 1958-1959		408
Anmerkungen und Quellen		412



Joseph Anton Schneiderfranken während seiner Tätigkeit als Maler am Stadttheater Frankfurt in den Jahren 1896-1898, wahrscheinlich vor einer selbst gemalten Kulisse

MAGISCHE BLÄTTER

Monatsschrift für geistige Lebensgestaltung

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

CV. Jahrgang

Januar 2024

Heft 1

Arbeitshypothese

von Wilhelm Bodmershof

Im Menschen zeigen sich, allem Tiergleichen zum Trotz, bestimmte Fähigkeiten, die ihn sichtlich vom Tier unterscheiden: sein Vorstellungsvermögen und vor allem sein reflektierendes Bewusstsein. Aber auch seine hochentwickelte Sprache, seine Abstraktionskraft und seine Begriffsbildung sind hier als Merkmale anzuführen, seine Schrift, sein Ausbruch aus der animalischen Instinktbindung. Wer den Weg zum Geist sucht, nimmt an, dass dies alles nicht nur Folge einer natürlichen Mutation, einer blossen Weiterentwicklung des Grosshirns ist, sondern zugleich Ausdruck einer anders gearteten, einer transzendenten Potenz, die im Tierhaften des Menschen verborgen wirkt. Zwischen diesem übergeordneten Kraftzentrum und dem natürlichen, diesseitigen Bewusstsein müsse sich eine fühlbare Verbindung herstellen lassen. Ewiges könne so schon während des irdischen Lebens erfahren werden. Diese Annahmen stehen aber am Beginn meditativer Arbeit nicht als Gewissheit, sondern nur als Arbeitshypothese. Die Praxis soll sie erproben, die gebrauchten seelischgeistigen Organe sollen geweckt und geschult werden, bis der Übende die Wirklichkeit des zuerst nur Vermuteten erfährt.

„Geistig“ bezeichnet hier nicht eine verstandesmäßige Tätigkeit, sondern jene transzendente Spiritualität, in der alle religiöse Mystik wurzelt. Das „Halt“, das dem irdisch gespeisten Denken hier geboten wird, weckt im westlich Gebildeten Misstrauen, denn er hat gelernt, sich vor allem auf seinen Intellekt zu verlassen. Jene andere intuitive Fähigkeit der Einsicht, die sich nur in meditativer Praxis üben lässt, ist verkümmert, so dass man es fast für unmöglich hält, Transzendentes während des Erdenlebens bewusst zu erfahren. Man nimmt sogar an, hinter aller Mystik verberge sich – von allen Täuschungen und Selbsttäuschungen abgesehen – nur der Versuch, den Denkgesetzen zu entfliehen, um im Trüben zu fischen.

Mystik, von Myein abgeleitet, meint aber ursprünglich nichts Verschwommenes, sondern ein geübtes und gekanntes Sich-Verschliessen gegen Aussen und Versenken in das Innere. Der Mystiker verkennt nicht die kritisch erarbeiteten Grenzen rationaler Erkenntnis, er weiss, dass sein Verstand das Transzendente nicht fassen kann. Er steht nur insofern im Gegensatz zu positivistischer Philosophie, als er neben den irdischen noch eine andere Art von „Sinnen“ im Menschen annimmt, eine latente Fähigkeit also, durch geist-seelische Kräfte die transzendente Wirklichkeit wahrzunehmen und zu erkennen. Eben dieses geist-seelische Wahrnehmungsvermögen, das jedem Menschen innewohnt, das aber meist im Unbewussten verkümmert, soll in der meditativen Versenkung entfaltet werden. Der geistig Meditierende negiert nicht das rationale Erkennen, er versucht nur, diese Erkenntnisweise zu ergänzen. Will der Philosoph primär das Erfahrbare aus dem Zusammenhang heraus oder auf ihn hin interpretieren, so sucht der Mystiker dagegen primär die individuelle transzendente Erfahrung als solche und den Weg dahin, er kann dabei auf jede Interpretation verzichten.

Befasst sich geistige Versenkung auch mit dem Irrationalen, so grenzt sie sich doch vom Mythischen ab, da sie weder bei überlieferten Bildern und Symbolen verweilen noch einen neuen Mythos schaffen will.

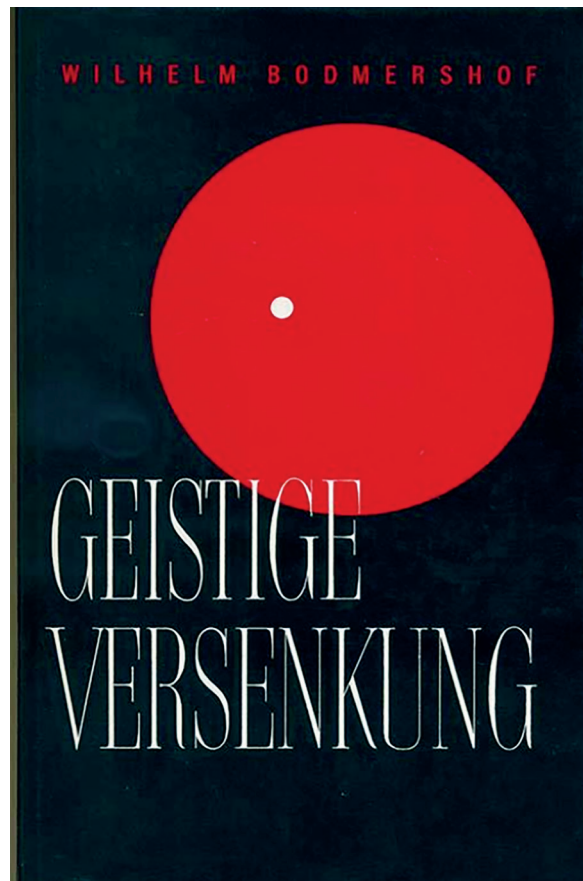
Das Problem des Mythos wird hier nicht in der Alternative von Preisgabe oder Erneuerung gesehen. Die in mythischer Bildersprache überlieferten transzendenten Inhalte und Berichte sollen gewiss nicht rationalem Denken geopfert werden. Wenn aber ein Moderner mythisches Denken übt, vollzieht er es doch in ganz anderer Weise als ein Mensch der Vorzeit. Er entziffert mehr oder weniger verstandesmäßig eine Chiffreschrift, er ist jedoch im Wachen zu weit entfernt von jener traumhaften Bewusstseinslage der Frühzeit, in welcher Transzendentes sich bildhaft niederschlagen konnte, und selbst die Träume sind heute dafür kaum mehr durchlässig genug. Darum strebt die geistige Versenkung weder Ent- noch Re-Mythologisierung an, sondern ein drittes: das unmittelbare übersinnliche Erfahren ohne Einkleidung in mythisches Gewand.

Der Meditierende beabsichtigt nicht, nur traumbewusst in die Bildwelt des Mythos einzudringen. Sein Weg führt ihn aus dem Mythos heraus, aber nicht in die vordergründige Realität, sondern durch das Bild hindurch in die hintergründige Wirklichkeit, hinein in die unmittelbare Erfahrung des Transzendenten, das sich in mythischen Bildern eben nur spiegelt.

Für eine solche neue Aneignung des Unbewussten müsste der nun erreichte hohe Grad rationalen Bewusstseins kein Hindernis sein. Im Gegenteil, die durch wissenschaftliches Denken erworbene Genauigkeit und Konzentrationskraft könnten sich auf den transzendierenden seelischen Fühlakt selbst übertragen lassen. Gewiss sucht der Meditierende beim Einsinken in sein Unbewusstes heute wie ehemals die Grenze irdisch-sinnlicher Wahrnehmung zu überschreiten, aber eben weil er die Irrungen mythischer Träume nicht mehr zu fürchten hat, kann er nun nüchtern vorgehen und die Aussagen von Mythos und Offenbarung über die Struktur des Unbewussten in neuer Weise zu Rate ziehen und nützen. Manches Unvorstellbare lässt sich auch heute noch dem Empfinden am ehesten in mythischer Sprache nahebringen, es wäre überheblich, Sprachweise, Erfahrung und Erkenntnis

vergängerer Jahrtausende unbeachtet zu lassen. Die Rückkehr zu solcher Erfahrung wird jedoch kaum kreisförmig im Ebenen verlaufen, wird nicht bloss frühere Bewusstseinszustände wiederholen, sondern eher einer Spiralbewegung gleichen, die erhöhte irdische Bewusstheit mit wachstem transzendenten Bewusstsein vereint in einem neuen menschlichen Ganz-Sein.

Aus dem Buch „Geistige Versenkung“, Kober'sche Verlagsbuchhandlung, Zürich, 1965. Der Text wurde in Schweizer Schriftdeutsch belassen.



Wilhelm Bodmershof, Geistige Versenkung – Eine Studie, Kober'sche Verlagsbuchhandlung, 2. Auflage, 1978

Weltwende

von Theodor Plievier

Die Zivilisation des Todes hat den Erdball erreicht. Bochum oder Melbourne, Sheffield, Bahia oder Yokohama: überall Rauchsclote, Fabriken, Kasernen, stinkende Städte, überall Parlamente, Kirchen, Bordelle und Schnapskneipen ... Fussballplätze und Boxkampfmeetings. Überall Herden bleicher, gebeugter Sklaven.

Alle sind hörig dem Ungeist, Herren und Knechte, sie alle sind Diener des Todes. Entwurzelte und Verwehte, die die Stätten verlassen, in die Natur und ewige Ordnung sie hineingeboren. Sie wirbeln umeinander im Bannkreis grosser Städte; mit mächtigen Hammern, mit Kolossen von Maschinen, mit Hilfe des Dampfes, des elektrischen Stromes, unter ungeheurer Konzentration von Energien, stossen, bauen und jagen sie den Turmbau moderner Zivilisation in schwindelnde Höhen: Türmen sie das Leichenmonument der Weltepoche.

Kaiserreiche, Republiken, Völkerbünde: Ausgeburten infernalischer Gewalten. Kanonen, dreadnoughts, giftige Gase, fressende Feuer, Zuchthäuser, Galgen, elektrische Stühle: Das sind ihre Früchte.

Staaten produzieren Gesetzbücher, Parteien Programme, Gewerkschaften Tarifverträge.

Maschinen und Mechanismen speien Schlacke und Stoff. Nur Leben gebiert wieder Leben. Mechanische Gesetze und Paragraphenmaschinen aber sind Staaten, Kirchen, Parteien; mechanisch sind alle Organisationen.

Dem Zeitalter der Maschinenzivilisation, der Telegraphenstangenkultur und der Massenorganisation fehlt das warme Blut, das lebendige, pulsierende Herz.

Darum gebeugte Gestalten, Leichenfarbe auf den Antlitzen und das Mal des Tieres auf den Stirnen. Mit Dynamos, Explosionsmotoren, Wahlplakaten und Parlamentsreden stürmt man nicht den Himmel.

Der ist in dir, nur in dir.

Mit Steinen und Eisenblöcken, mit Industriesklaven, Kirchenhörigen und Parteikämpfen errichtet man nur babylonische Türme.

Das Babel unserer Epoche ist getürmt. Der Geist ist verschüttet, die Liebe erstarrt; eingetrocknet sind die Quellen des Lebens.

Die Millionen der Erde haben aufgehört, Mensch zu sein. Die Menschheit hat Sinn und Inhalt verloren.

Verwirrung, Auflösung, Untergang ist die Zukunft. Und nur Einzelne, Heile, Wandelnde können Träger und Planke sein: rettende Planken, die Leben und Seele der Menschheit an die Ufer kommender Gemeinschaft tragen . . .

Die heute lebende Menschheit weiss alles. Sie hat Wissen und Wollen aller Völker und aller Zeiten zusammengeballt in Büchern und Bildern, in Museen, Akademien und Bibliotheken. Aber sie hat die Bindung verloren mit dem Geist der Völker und der Seele dahingegangener Zeiten; sie hat keine Verbindung mehr mit den Kräften der Erde und den Kräften des Weltalls.

Die Menschheit hat Wissen. Was sie nicht hat: ist *Weisheit*.

Die Menschheit hat Kornfelder, Fruchtspeicher, Wolle, Spinnräder, Webstühle, hat Hütten, Tempel und Stätten der Arbeit.

Was sie nicht hat: *ist Liebe*.

Was ihr fehlt: *ist Geist*.

Darum Fabriken und Gefängnisse, Kathedralen und Armenhäuser, Paläste, Mietskasernen, Korn- und Baumwollbörsen. Darum Throne, Altare und Götzenbilder, darum das Kreuz und der Moloch.

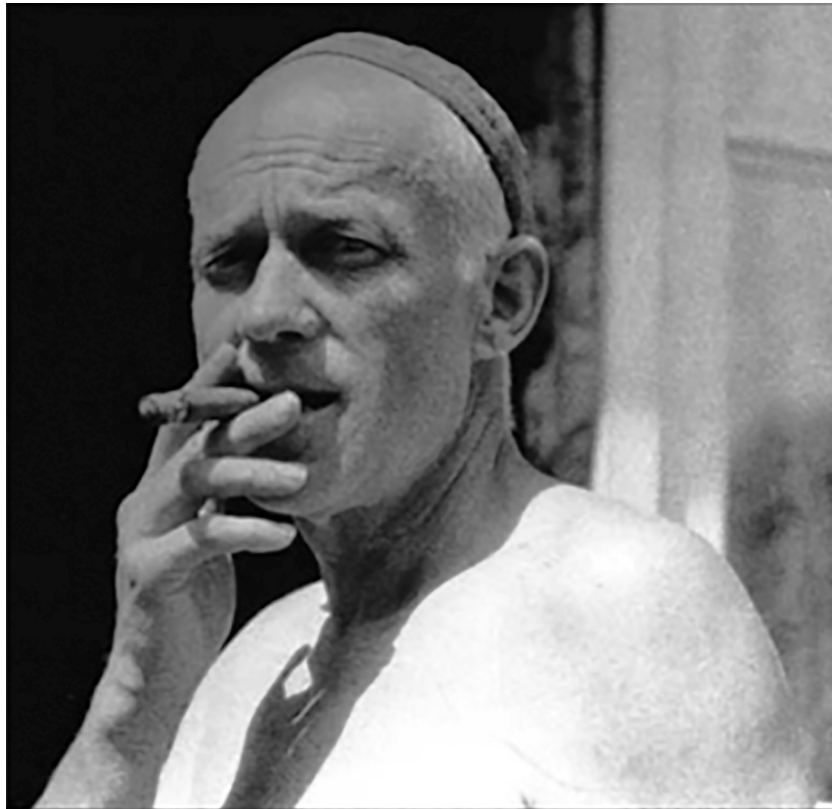
Kreuz und Moloch – Kapitalismus, Kommerzialisierung, Industrialisierung, das goldene Kalb: Formwerdung des Ungeistes: *Schuld*.

Erfüllung der gegebenen Verheissungen: das ist die Forderung der Stunde.

Alle Verheissungen, Namen und Ideale der Menschheit sind Fragen, die heute Antwort wollen, die jeder Einzelne beantworten muss... mit seinen Taten, in seinem Fleische und seinem Leben.

Oder er ist Träger des Unterganges, Anwalt des Todes.

Weltwende, Verlag der 12, Berlin, 1923



Der deutsche Schriftsteller Theodor Plievier im Jahr 1947 in Weimar

Die Matrix

von Werner Erni

Meine Erfahrung hat mir gezeigt, dass wir alle in einer eigenen, subjektiven Welt leben. Da sich viele dieser subjektiven Welten ähnlich sind, glauben wir alle eine Wirklichkeit zu sehen, die sich ausserhalb uns befindet.

Ich bezeichne diese subjektive Welt als „Holodeck“ nach der gleichnamigen Einrichtung in der Serie „Raumschiff Enterprise, The Next Generation“. Auf diese subjektive Welt, dem „Holodeck“ gibt es auch noch eine starke Einwirkung einer kollektiven Welt, eine Art Konsens der Wirklichkeits-sicht, die ich „Matrix“ nenne (nach den gleichnamigen Filmen). Auch diese Matrix wirkt so auf unsere subjektive Welt ein, dass wir an eine bestimmte äussere Welt glauben. Diese Welt ist heute ausserordentlich materialistisch geprägt durch eine „Wissenschaft“ die behauptet und von sich glaubt, objektiv und realistisch zu sein, ohne dass sie es aber in Tat und Wahrheit ist, weil sie längst den Status eine Glaubens, einer dogmatischen Ideologie angenommen hat, bei der nichts als „wirklich“ gilt, was nicht ihrem rein materialistischen Welt-bild entspricht, obwohl es mittlererweile genügend, auch wissenschaftlichen Ansprüchen genügende „Beweise“ gibt, die von einer ganz anderen Wirklichkeit künden. Diese Beweise werden einfach ignoriert und nicht zur Kenntnis genommen. Die Medien sind ganz im Banne dieser Ideologie und servieren der Oeffentlichkeit nur solche Dinge, die diesem Dogma nicht widersprechen. Schafft es doch einmal eine Nachricht, die diesem Dogma widerspricht in die Medien, dann sind sogleich „Experten“ zur Stelle, die irgendwelche Gründe aufführen, weshalb das nicht stimmt, nicht stimmen kann, obwohl die fraglichen Tatsachen gar nicht untersucht und sorgfältig hinterfragt wurden. Wagt es doch einmal ein Wissenschaftler sich dieser Dinge anzunehmen, dann wird er sofort von seinen Kollegen geächtet und ausgegrenzt.

Zusätzlich und nebst dem materialistischen Weltbild ist auch noch eine Tendenz feststellbar, die darauf hinzielt, eine unsichere, schlechte und böse Welt darzustellen, um damit Angst zu erzeugen. Dieses Bild wird von den Medien fast ausschliesslich gepflegt. Eine Journalistin hat mir gesagt, dass die Redaktoren der Zeitungen verpflichtet seien, vorwiegend schlechte Nachrichten zu verbreiten. Die quasi offizielle Rate sei 80% negative und höchstens 20% positive Nachrichten.

Alle diese Tatsachen haben mich veranlasst einen diesbezüglichen Konsens des Willens zu vermuten, der das herrschende Weltbild krampfhaft aufrecht zu erhalten sucht. Dieser Konsens, dieses Dogma, das unter keinen Umständen durchbrochen werden darf, ist etwas, das man nur als Matrix bezeichnen kann, nicht zuletzt auch deshalb, weil sehr starke wirtschaftliche Sonderinteressen dahinter stehen.

In letzter Zeit bröckelt diese Matrix an vielen Stellen immer mehr, es wird aber darum erst recht mit aller Macht versucht sie aufrecht zu erhalten.

Auch die Filme sind meistens ganz im Zeichen und Dienst der Matrix. Da werden immer Thriller gebracht, die Gewalt, Verbrechen und Terror verherrlichen oder mindestens ausgiebig darstellen. Da werden „Ausserirdische“ fast durchgehend als Böse bezeichnet. Da werden interessante Phänomene, die nicht ganz totgeschwiegen werden konnten, wie z. B. die Kornkreise, ebenfalls als von bösen Urhebern verursacht dargestellt.

Nachdem ich, weitgehend aus eigenen Überlegungen, dieses Holodeck und die Matrix erkannt habe, sind mir nun per „Zufall“ Bücher in die Hände geraten, die ganz ähnliche Gedanken darlegen. Da wären zum einen die Bücher „Matrix“ und „Die Wirklichkeitsmacher“, zum anderen das Buch zum Film „What the BLEEP do we know“, (nebst dem gleichnamigen Film) zu nennen (www.bleep.de) sowie die Bücher von Grazy-na Fosar und Franz Bludorf: „Vernetzte Intelligenz“, „Fehler in der Matrix“ und „Zaubergesang“ (www.fosar-bludorf.com), nebst verschiedenen anderen Artikeln und Berichte, die vor

allem im Internet verbreitet werden, da die Medien, wie gesagt, gegen diese „Aufklärungsschriften“ noch weitgehend mauern.

Was mich hier an dieser Stelle interessiert ist, dass viele dieser neuen „Entdeckungen“ Parallelen haben im Lehrwerk von Bô Yin Râ. Mit anderen Worten, diese Entdeckungen bestätigen seine diesbezüglichen Aussagen.

Das Lehrwerk von Bô Yin Râ begleitet mich nun schon mehr als fünfzig Jahre. Obwohl es mich nicht davon abhielt, mich für vieles andere zu interessieren, was mich manchmal auch auf Abwege lockte, bildete es doch für mich eine feste Leitplanke, die ich nie aus den Augen verlor. Es lehrte mich, überall den Spreu vom Weizen zu sondern und beschenkte mich u. a. und viel Wichtigerem, auch mit einem Weltbild, wie es erst heute langsam den kühnsten Köpfen der Physiker wenigstens teilweise dämmert. Ich fasse zusammen:

Das Holodeck.

Dass wir Menschen alle in einer eigenen Welt, in unserer eigenen, von uns konstruierten Realität leben, die nur deshalb so unveränderbar erscheint, weil der gleiche Glaube in diese „Realität“ bei so vielen Menschen wirksam ist:

Dass schon ein Gedanke, geschweige denn eine Tat, oder vor allem ein „Gebet“, die äussere Realität verändern kann.

Die Matrix.

Dass wir in einer Art dunkelen Matrix leben, die von uns unsichtbaren Intelligenzen der physischen Welt aufrecht erhalten wird, um uns auszubeuten und zu beherrschen.

Dass es nur an uns liegt, diese Matrix zu durchbrechen und uns aufzumachen in eine hellere, lichtvollere, bessere und schönere Welt die nicht fern ist, sondern uns ganz nahe, sobald wir uns darauf besinnen, dass die Liebe die stärkste Kraft im Universum ist, uns dieser Liebe öffnen und beginnen, sie nach Aussen zu manifestieren.

Das Gespräch
Exposé für einen Spielfilm,
der auf Texten von Jacob Böhme beruht.

von Ronald Steckel (1994)

Das ganze Wagnis beruht auf einfachen Hypothesen:

Ich gehe davon aus, dass die abendländische Mythologie von Gut und Böse, Gott und Mensch, Licht und Finsternis, wie sie sich in den Texten JACOB BÖHMES darstellt, noch immer Bewusstseinshintergründe und Wahrnehmungsformen der Abendländer bildet und beeinflusst.

Ich bin davon überzeugt, dass aus diesem Grund die Sprache der vierhundert Jahre alten Texte für die heute Lebenden noch decodierbar ist, ähnlich wie die Sprache Shakespeares.

Ich denke, dass wir es bestimmten Figuren unserer Geistesgeschichte schuldig sind, sie zumindest ruhig und aufmerksam wahrzunehmen – und sie (und das Bild des Menschen, das in ihnen zum Ausdruck kommt) auf diese Weise zu ehren.

1. Das Vorhaben.

DAS GESPRÄCH ist die Verfilmung der Dialoge „Vom übersinnlichen Leben“ und „Gespräch einer erleuchteten und einer unerleuchteten Seele“ von Jacob Böhme, geschrieben im Jahre 1622.

Es ist eine Expedition zu den vergessenen geistigen Horizonten Europas – eine Reise in die abendländische Mythologie, die in BÖHMES Texten einen singulären Ausdruck gefunden hat:

- der Mythos von Adam, dem androgynen Urmenschen, dem Ebenbild Gottes und dessen geistigem Fall –

- der Mythos von Luzifer und dem Ursprung des Bösen –
- der Mythos von Christus als dem Überwinder des Falles –
- der Mythos der Sophia als der göttlichen Weisheit
- das All und die Natur als „Leib Gottes“ –
- „das ewige Ringen“ zwischen dem „Himmel des Zorns“ und dem „Himmel der Liebe“ – das Spiel der beiden geistigen Prinzipien der Schöpfung: der feurigen Welt der ewigen Urnatur und der Lichtwelt göttlicher Liebe.

Diese äusserst dramatische und polare Sicht des Universums – die abendländisch-christliche Mythologie – liefert nicht nur den Stoff für immer neue moderne Hollywood-Märchen, sondern beeinflusst und bildet die Hintergründe unserer Wahrnehmung und unseres Verhaltens nach wie vor – auch wenn das moderne Bewusstsein, mehr oder weniger im Bann der mathematisch-naturwissenschaftlichen Weltsicht, wenig Kenntnis von diesen Hintergründen hat.

Insofern ist DAS GESPRÄCH vor allem ein Film über uns – über die Hintergründe unseres eigenen Bewusstseins, unseres Gedächtnisses, unserer Erinnerung, unserer Bilder von der Welt und von uns selbst...

2. Der Autor der Texte.

Jacob Böhme (*1575 in Altseidenberg, †1624 in Görlitz), ist eine der geheimnisvollsten Gestalten der deutschen Geistesgeschichte und vermutlich eine ihrer Schlüsselfiguren. Hegel nannte Jacob Böhme den „ersten deutschen Philosophen“ und Schelling bezeichnete ihn als „eine Wundererscheinung in der Geschichte der Menschheit“.

Böhme, Zeitgenosse Shakespeares, Giordano Brunos, Cervantes und Galileis, lebte als Schuhmacher und Tuchhändler in Görlitz an der Neiße – zu Beginn des

17. Jahrhunderts eine blühende Handelsstadt im protestantischen Kurfürstentum Sachsen. Nach einer Reihe von Erleuchtungserfahrungen verfasste er 1612 für sich selbst als Erinnerungsbuch den Text „Morgenröte im Aufgang“, einen grandiosen Entwurf christlicher Theosophie und Kosmologie, der einen vollkommenen Bruch mit kirchlicher Autorität bedeutete und die Erkenntnisfreiheit des mit freiem Willen begabten ICH in den Mittelpunkt stellte.

Durch einen Zufall geriet der Text in die Hände der orthodoxen Kirchenführung der Stadt Görlitz. Man erteilte dem Autor Schreibverbot, konnte aber nicht verhindern, dass Böhme in den politisch unabhängigen und geistig aufgeschlossenen Kreisen des Schlesischen Adels bekannt wurde. Dort betrachtete man ihn als Propheten und ließ ihm jede erdenkliche Unterstützung zukommen. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er, trotz andauernder Verfolgung durch die lutherische Obrigkeit der Stadt Görlitz, als Gast auf verschiedenen Landsitzen des niederschlesischen Adels, ausschließlich mit der Niederschrift seiner Texte beschäftigt, ein in weiten Teilen Europas als *Philosophus Teutonicus* berühmter Mann. Sein mehrere tausend Druckseiten umfassendes Schriftwerk entstand hauptsächlich zur Zeit des 30jährigen Krieges, und enthält eine visionäre christliche Theosophie und eine eigenständige, bis heute in ihrer Tiefe nicht ausgelotete Kosmologie, Anthropologie und Naturphilosophie.

Was Jacob Böhme von anderen deutschen Autoren christlicher Mystik wie MEISTER ECKHART, SEUSE oder TAULER unterscheidet, ist zum einen die visionäre Anschaulichkeit, das Unspekulative seiner Texte – zum anderen seine vulkanische Sprache, in der sich alchemistische, paracelsistische und kabbalistische Elemente mit eigenen, bildhaften Begriffsschöpfungen zu einem Sprachkunstwerk vereinen, das den geistigen Kosmos des christlichen Europa zu Beginn der Neuzeit – am Vorabend der beginnenden naturwissenschaftlichen Weltbetrachtung – auf facettenreichste Weise spiegelt und an vielen Punkten entscheidend über ihn hinausgeht.

Die deutsche Romantik, die Transzendentalphilosophie und der deutsche Idealismus sind überhaupt erst möglich geworden durch Böhmes untergründigen Einfluss, der in Europa, in Russland und in Amerika besonders im Laufe des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts seine Spuren hinterliess, und welche Geltung die geistige Gestalt Jacob Böhmes in der klassischen Epoche der deutschen Geistesgeschichte hatte, lässt sich auch an der Anekdote ermessen, nach der NOVALIS für Johann Wolfgang GOETHE den Beinamen „der Böhme von Weimar“ erfand.

3. Der Film.

DAS GESPRÄCH erzählt die Geschichte einer Begegnung zwischen zwei Männern – in Form eines Dialoges, der mehrere Tage dauert. Das Gespräch dreht sich ausschliesslich um die „letzten Dinge“. Wie ein klassischer philosophischer Dialog entwickelt es sich aus einem Spiel von Betrachtungen, Fragen, Antworten, Blicken und Schweigen, bis sich eine polyphone Symphonie von Stimmen erhebt.

Denn: Im Laufe des Gespräches wechseln die Protagonisten immer wieder die Positionen – mal fragt der eine und der andere antwortet - dann fragt der andere... etc.

Das Rollenspiel verändert sich während der gesamten Erzählung unablässig und unvorhersehbar – was entsteht, ist ein Vexierspiel, in dem ein Bewusstsein sich wie ein Feld auf mehrere Menschen auszudehnen scheint.

Eine Reihe von anderen Gestalten nehmen an dem Gespräch teil – z. B. eine sehr junge Frau oder ein Mädchen: die Verkörperung der Böhme'schen SOPHIA. Auch sie ist in das Vexierspiel einbezogen, wie die anderen.

Die Protagonisten verraten während des Gespräches nichts von ihrer persönlichen Biographie. Zwei Männer. Intellektuelle? Künstler? Philosophen? Schamanen? Ausserirdische? Lehrer und Schüler?

Man erfährt von ihnen nur das, was sie im Gespräch

und außerhalb des Gespräches wortlos zeigen – also ihre Blicke, ihre Müdigkeiten, ihre kleinen Gewohnheiten, ihre Eigenheiten, ihre Art, sich zu kleiden, zu bewegen, zu sprechen.

Die Begegnung findet außerhalb eines Zeitablaufes statt: DAS GESPRÄCH nimmt seinen Anfang, und als es endet, weiss man nicht, wie viele Tage und Nächte vergangen sind.

Auch der Zeitpunkt der Erzählung ist ungewiss. DAS GESPRÄCH könnte *jetzt* stattfinden – oder *in hundert Jahren* – oder *vor vierhundert Jahren*. Man sieht den Protagonisten nicht immer an, aus welchem Zeitalter sie stammen.

3.1 Das Drehbuch. Die Texte.

DAS GESPRÄCH beginnt mit der Frage:

Wie mag ich kommen zu dem übersinnlichen Leben, dass ich Gott sehe und hören reden?

Die erste Antwort lautet:

Wenn du dich magst einen Augenblick in das schwingen, da keine Kreatur wohnt, so hörst du, was Gott redet.

Die letzte Frage lautet:

Warum lässt es Gott in dieser Zeit geschehen, dass solcher Streit ist?

Das Drehbuch für DAS GESPRÄCH wird im wesentlichen aus zwei von Jacob Böhme 1622 geschriebenen Dialogen entwickelt: „Vom übersinnlichen Leben“ und „Gespräch einer erleuchteten und einer unerleuchteten Seele“. Andere Texte aus Böhmes Werk werden hinzugezogen und in den Dialog eingefügt oder in inneren Monologen artikuliert – so z. B. Texte aus „40 Fragen von der Seele“, „Von der neuen Wiedergeburt“, „De signatura rerum“, „Mysterium magnum“, etc. – weiterhin viele im Werk verstreute „Ich“-Aussagen Böhmes.

Vom Drehbuch her wird also etwas angestrebt, das man BÖHMES MEMORY nennen könnte – eine Evokation des abendländischen Geistes, wie er sich zu Beginn der

Neuzeit im Kopfe eines christlichen Visionärs kristallisierte – dargestellt als klassischer Dialog, wie ihn die Geschichte des europäischen Theaters und der abendländischen Philosophie in vielen Formen und Varianten hervorgebracht hat.

Die 12 „Gesänge“ in der Jacob Böhme gewidmeten Komposition „Aurora – hommage à Jacob Böhme“ von 1993 sind bereits Versuche, aus dem Werk Böhmes einen solchen Text-Kosmos zu entwerfen.

3.2 Die Bilder. Die Szenen.

DAS GESPRÄCH findet an drei Orten statt :in einem Landhaus oder einer großräumigen Villa irgendwo im Osten Deutschlands. In der Altstadt von Görlitz, der Stadt Jacob Böhmes, deren Renaissance-Kern wie durch ein Wunder fast vollständig erhalten ist. Im Dschungel einer Metropole, die von den beiden Männern immer wieder in endlosen Wanderungen durchstreift wird. Hinzu kommt, als virtueller Ort, der Bilder-Kosmos manieristischer und alchemistischer Zeichen und Symbole aus der Zeit Böhmes, der beginnenden Neuzeit.

Die Bilder der beiden Männer und des jungen Mädchens (Sophia), die in bestimmten Figurationen immer wieder erscheinen, die miteinander sprechen, die einander betrachten, die in den Räumen des Hauses oder im Freien auf und ab gehen, schweigen, schauen, schlafen, meditieren, mit sich allein sind – schreibend, lesend, Bilder oder Symbole betrachtend.

Die Bilder der Altstadt von Görlitz und der Landschaft der Lausitz, durch welche die beiden Männer von Zeit zu Zeit in langen Wanderungen streifen, während sie ihren Dialog ruhen lassen, stellen im Film den zweiten Ort, die zweite Bildebene, dar. Sie ist non-verbal. Das gilt auch für den dritten Ort, die Metropole.

Im Zentrum des Bilderkosmos steht das Paar, die beiden Männer und das Mädchen. Man sieht sie oft von oben, so dass sie zur Kamera hinaufblicken. Dann wieder sitzen

oder hocken sie vor Wänden, an Türen, sprechen lange Zeit nicht. Zu ihren Füßen die Wiesen, die Böden und Treppen, die Hausflure und Straßen, der Staub und Dreck, die Lichter der apokalyptischen Welt, und dunkle Räume wechseln ab mit hellen; mitunter sind die Räume so dunkel, dass einzelne Partien der Gesichter wie weiße Inseln aus dem Dunkel tauchen, seltsame Landschaften mit Augen, so hell. Dann wieder – immer aus dem Dunkel aufleuchtend, Räume so voll Licht, dass man nur noch Umriße von Gesichtern und Körpern sieht – als Gegenpol zu anderen Portraits, auf denen die Gesichter vor dunklen Hintergründen aussehen wie von Rembrandt gemalt, und diese Gesichter lösen sich auf in Symbole und Zeichen, es bilden sich alchemistische Bild-Konfigurationen von seltsamen Wesen: Junge Frauen und königliche Männer, brennende Dornbüsche und Schwerter... oder auch einfach die Sterne... oder Schriftzeichen, die sich in Scherben oder Baumwurzeln verwandeln... oder in Hände... oder Gesichter auf irgendeinem Grabstein auf dem Nikolaifriedhof in Görlitz.

Und immer wieder Augenpaare, die einander betrachten, lange, still, aufmerksam, sich lesend, sich sehend. „La musica callada“ – die verschwiegene Musik.

Einzelne Menschen, die auf den Straßen stehenbleiben und sich betrachten. Ganze Gruppen, schweigend. Stehen und betrachten schweigend den Abendhimmel. Stehen und betrachten schweigend ein Kind. Stehen und betrachten schweigend ein totes Tier, einen toten Menschen. Stehen mit geschlossenen Augen auf den Dächern der Häuser. Stehen und betrachtend schweigend einen Kranken. Stehen und betrachten schweigend einen Rasenden.

Ein Stück Fleisch in einer Hand... es ist ein Herz.

Das Ritual der Waschung im Licht, das durch einen schmalen Spalt in der Fensteröffnung oder der Tür fällt. Der Mann erhebt sich von seinem Lager, tritt in den Lichtstrahl und fängt mit der Schale seiner Hände das Licht auf, als wäre es Wasser, mit dem er Gesicht und Körper wäscht.

Die beiden Männer auf der Straße. Was sehen sie?

Eine blatternarbige Frau.

Ein Paar, das am Straßenrand sitzt und gerade mit einem Vesperbrot beginnt, einer schlägt das Zeichen des Kreuzes über dem Brot, sie schauen schweigend (tibetische Verhältnisse).

Ein alter Mann in Perücke und Frauenkleidern, eine Einkaufstasche in der Hand, der in seinen hochhackigen Schuhen kaum gehen kann und mit wilden Armbewegungen und knickenden Beinen über die Strasse rudert.

Ein Kind mit großen schauenden Augen.

Ein verwittertes Engelsgesicht in der Fassade eines Hauses.

Ein totes Tier

Zwei Männer im Kampf miteinander.

Begegnung auf einer Straße. Stehenbleiben. Umdrehen. Der Blick. Die Sprache der Liebe. Dann, von fern, eine Umarmung, ein Heben der Hände und Arme. Das Lächeln. Ein Blick. Und sich umdrehen und gehen. Vor einer Mauer, auf und ab gehend. Im Auto. Tanz-Studio. Atelier. Werkstatt. Büro. Nutte. Priester.

Ein alter Mann sitzt vor einem Hauseingang in einer vollkommen leeren engen, nächtlichen Strasse. Er sitzt mit dem Rücken gegen die Hauswand, die Arme vor den hochgezogenen Knien verschränkt. Er schaut in die Kamera und sagt mit brüchiger, kaum vernehmbarer Stimme:

Wo ist denn meine Perle?

Wo ist mein Jungfrauenkind?

Die Nacht ruft dem Tage und der Morgen wieder dem Abend, wann doch aufgehen werde der helle Morgenstern...

Eine vierte mögliche Bildwelt schließt alle „realen“ Landschaften aus. Alle Bilder sind Erfindungen, entstehen aus dem schwarzen Raum und spielen sich im schwarzen Raum ab. Man könnte alle Szenen des Films auf einer Theaterbühne/in einem Studio drehen. Eine Bühne wäre das Beste, eine technisch gut ausgerüstete Bühne. Licht, Bauten etc.... Blicke von oben und von der Seite, Fahrten, Plansequenzen.

3.3 Der Soundtrack.

Überlegungen zum Soundtrack: die Stimmen auf mehrere Schauspieler verteilen: das sind weitgehend noch unerforschte Erzählweisen. Was die vexierspielartige Komposition und Synchronisation der Stimmen angeht, kann das durchaus magische Wirkungen haben – man weiss es nicht, man muss es ausprobieren. Resonanzen.

Man sollte sich wahrscheinlich auch mit der kompositorischen Form von Oratorien beschäftigen, um die Strukturen der Erzählweise zu verstehen, das Verhältnis von Einzelstimmen und Chor etc. Wie ist man bisher mit sakralen Texten umgegangen? Man sollte das zumindest kennen. Regelrechte Gesänge komponieren, vom Text und von den Bildern – klare Formen, eine klare Dramaturgie.

Für die Komposition der Stimmen ist in der „Aurora – hommage à Jacob Böhme“ von 1993 bereits einiges vorgearbeitet, z. B. Sequenzen in unterschiedlichsten Tempi, von einer Vielfalt von Stimmen gesprochen, dazu die zwölf „Gesänge“.

Während des Gespräches wechseln die Protagonisten nicht nur die Rollen, sondern auch *die Stimmen*. D. h. der eine beginnt, mit der Stimme des anderen zu sprechen, dann mit der Stimme einer Frau, eines Kindes, eines alten Mannes etc. Und umgekehrt: ein Kind spricht mit der Stimme eines Mannes oder einer Frau, ein Mann spricht mit der Stimme eines anderen Mannes oder mit vielen Stimmen, ein alter Mann spricht wie eine junge Frau, eine Frau spricht wie ein Chor. Die Menschen werden durchsichtig für das LICHT, das durch sie und aus ihnen spricht.

Die non-verbale Sequenzen der Erzählung werden von einer Klangkomposition strukturiert, die vorwiegend aus Geräuschen und natürlichen Stimmen entsteht. Keine Musik des 16. oder 17. Jahrhunderts... oder wenn, als ferne Reminiszenz. Die Texte. Das Schweigen. Die Musik. Die Geräusche. Eine Vielzahl von Stimmen, ruhig, unmissverständlich und unablässig, ein Strom von Stimmen und Klängen.

Die Erzählweise ist ruhig, unaufgeregt. Zeit, zuzuhören. Zeit, zu denken. Zeit, zu schauen. Zeit, zu erinnern.

4. Die Darsteller.

Zwei Männer, der eine in den 30ern, der andere in den 60ern. Ein junges, bildschönes Mädchen, zwölf oder dreizehn Jahre alt. Statisten verschiedensten Alters, Männer, Frauen, Kinder. Tiere. Bäume. Himmelslichter. Gebirge.

5. Die Produktion.

Ein Film dieser Art wird in der gegenwärtigen deutschen Film-Förderlandschaft kein Interesse und keine Befürworter finden.

Die einzigen beiden Möglichkeiten und Wege der Realisierung eines solchen Vorhabens sind 1. die über eine gewisse Zeit aufrechterhaltene intensive Selbstausschöpfung einer Gruppe von Künstlern, die ein solches Vorhaben gutheißen und verwirklichen wollen und 2. ein Mäzenatentum, d. h. eine bedingungslose Förderung von privater Seite.

**RS, 14. Januar – 12. Februar 1994*

*

Über das filmische Bild

von Fred Kelemen

Ich würde unterscheiden zwischen einem Bild und einer Abbildung. Eine bloße Abbildung ist nichts anderes als eine auf einem Material angefertigte Kopie der Realität, da wir sie einfach „objektiv“ vor Augen haben. Weil wir aber nicht objektiv sehen, wenn wir die Dinge betrachten, sondern selektiv und intellektuell schauen – der Intellekt und unsere Emotionen und unser jeweiliger Standpunkt sind beim Schauen involviert – gibt es keine „objektive“ Darstellung. Wenn wir die Dinge betrachten, sehen wir sie nicht wertfrei und nicht abgelöst von uns, den Betrachtern, wir sehen nicht objektiv wie eine Kamera. Auf der Seite der Kamera, des Apparates, sind keine Emotionen beteiligt. Sie nimmt einfach auf, was von dem ihr zugewiesenen Standpunkt und dem ihr gestatteten Ausschnitt zu erfassen ist. Natürlich trifft die Person, die die Kamera einsetzt, eine Auswahl, denn sie kann nur einen Ausschnitt der sich vor ihr befindenden Welt zeigen. Im Gegensatz zur Malerei ist das photographische Bild ausschließend, es entsteht durch Fortlassung. Die Begrenzung des Bildes an den Rändern führt unweigerlich dazu, daß eine Entscheidung getroffen werden muß, was gezeigt werden soll und was nicht. Das tun unsere Augen natürlich auch, denn wir haben keine 360-Grad-Sicht.

Es ist schwierig zu beschreiben, was das Besondere an einem Bild ist im Gegensatz zu einer Abbildung. Zu einem Bild mag genau das gehören, was auch zum Leben gehört, nämlich unser Intellekt und unser Gefühl. Das heißt, wenn wir unseren Intellekt und unsere Emotionen beiseite lassen und nur die Kamera benutzen, um etwas scheinbar objektiv darzustellen, haben wir nur sein Äußeres auf dem Material – sei es Video oder Film – festgehalten. Aber das ist kein kreativer Akt, der als vollständig zu bezeichnen wäre. Erst wenn das Emotionale und das Intellektuelle mit einbezogen wer-

den und diese Teil des Dargestellten werden, beginnt es, ein Bild zu werden. Das Ding, das abgebildet wird, das tatsächlich existiert, sonst könnte es nicht photographiert werden, ist ohne die Einbeziehung der intellektuellen und emotionalen Seite nichts weiter als die reine Darstellung der Oberfläche und damit noch kein Bild. Die bloße Darstellung der Oberfläche ist nichts anderes als die bloße Darstellung der Oberfläche und führt zu nichts anderem, als zur Darstellung der Oberfläche. Dafür braucht die Kamera nicht eingeschaltet zu werden. Das hat mit Filmkunst nichts zu tun, denn der Oberfläche wird nichts hinzugefügt, sie wird nicht überwunden, nicht transparent und läßt keinen Blick in eine andere, weitere Ebene zu. Erst wenn sich die Seele des filmenden Menschen in das Bild hineinzuschreiben beginnt und sich mit der Seele des Gefilmten verbindet, wenn sich das Dargestellte und der es darstellende Geist, der als Gestaltungswille dahinter steht, zusammenschließen, wird es zum Bild. Eine Darstellung wird erst dann zum Bild, wenn sie über das Materielle hinausgeht und beginnt, Geist zu werden. Dann beginnt die Oberfläche, durchsichtig zu werden, und so bietet sich die Möglichkeit, gleichsam durch das Material hindurchzuschauen und zu sehen, was sich dahinter verbirgt. Um dem nahe zu kommen, müssen alle Mittel genutzt werden, die zur Verfügung stehen. Das sind die Beleuchtung, die Entscheidung bezüglich des Formats, des Blickwinkels, der Komposition und vor allem der Dauer eines Bildes.

Das wesentliche, gestalterische Element des filmischen Bildes im Vergleich mit der Photographie und der Malerei ist die Zeit. Die Entscheidung, wie lange ein Bild zu sehen ist, welche Dauer in ihm präsent ist, ob ein Bild statisch oder bewegt ist, ob die Kamera schwenkt oder fährt – all das ist in der Lage, das Material transparent werden zu lassen, den Blick nicht am Material abprallen zu lassen, sondern durch das transparente Material hindurch zu etwas Wesentlichem zu führen. Die Zeit selbst ist dabei Materie. Sie ist das materielle Werkzeug in der Hand eines Filmhandwerkers oder

einer Filmhandwerkerin, der ein Filmkünstler bzw. die eine Filmkünstlerin immer ist. Die Zeit ist wie eine Flüssigkeit, eine Substanz, die auf die Oberfläche gegeben wird und diese transparent werden läßt. Die blickdichte Oberfläche wird transparent und läßt sichtbar werden, was vorher verborgen war. Was vorher manifest war, wird zu einem lichtdurchlässigen Vorhang. Das erlaubt den Blick durch die durchsichtige Oberfläche in den Raum des Geistigen, und so wird der Blick transzendent. Ein transzendenter Blick. Die Zuschauer haben die Zeit, die der Film ihnen gibt. Es ist eine Einladung zu einer Erfahrung. Transzendenz ist ein Vorgang. Nicht nur die Dauer, das Vergehen und damit die Präsenz der Zeit, sondern mit ihr auch eine Kamerabewegung kann einen Geist vermitteln, den eine statische Aufnahme desselben Motivs in derselben Weise nicht vermitteln würde. Die Kamerabewegung ist in der Lage, die Materialität der Oberfläche zu durchschreiten.

Das Filmbild könnte in der Art verstanden werden, wie orthodoxe christliche Ikonen verstanden werden. Bei ihnen geht es nicht um die oberflächliche, naturalistische Darstellung, nicht um die Farbe, nicht um das Holz, sondern die Ikone ist das Fenster zu einer anderen Welt. Die materiellen Elemente deuten auf etwas, das jenseits von ihnen sich befindet. Mit diesem Jenseitigen und tief in uns Pulsierenden verbindet uns das Kunstwerk mit Hilfe seines sinnlich-materiellen in der Welt Seins. So ist auch das Filmbild, in dem Moment, in dem es zum Bild wird und nicht bloße Abbildung ist, ein Fenster, das einen Blick in eine andere Ebene erlaubt. Der Film bietet diese Möglichkeit, denn der Film ist per se eine visuelle Kunst. Film hat essentiell nicht mit Literatur zu tun. Das grundlegende Element im Film ist der von durchströmender Zeit bewegte Bildfluß und nicht die literarisch-dramaturgische Konstruktion oder der verbale Ausdruck. Die Sprache des Filmes ist komplex und schillernd wie die Lichtreflexe auf der Oberfläche dunklen Wassers. Wenn von dem, was Film sein kann, alles Überflüssige entfernt und nur das Wesentliche übrig gelassen würde, käme man zweifellos zu

dem Schluß, daß Film unbedingt das Bild benötigt. Er braucht keine verbale Sprache, keinen Ton, er braucht keine Geschichte, keine Farben, keinen Schnitt und keine Schauspieler oder Schauspielerinnen, er braucht nichts anderes, als ein Bild in der Zeit, ein Bild, das in der Zeit existiert. Film ist schlicht die Kunst des Bildes in der Zeit, oder der Zeit im Bild.

Was den Film von allen anderen Künsten unterscheidet findet sich im cinegraphischen Moment. Jedes wirklich filmkünstlerische Werk hat mehrere cinegraphische Momente. Ohne dieses ist ein Film noch nicht zu seiner künstlerischen Essenz gekommen. Der cinegraphische Moment, der das Herz der Filmkunst ist, ein Ort jenseits der Worte, kann definiert werden als die Totalität der Poesie der Präsenz von Körper und Zeit im Bild – von Manifestation und Vergänglichkeit, Zerbrechlichkeit und Ewigkeit.

So sollte jede filmische Darstellung mehr sein als nur Abbildung und zum Bild werden. Alles andere ist ein Zurückhalten des Potenzials des Filmes und dessen, was diese Kunst von uns verlangt, wozu sie uns herausfordert. Wenn in etwas ein großes Potenzial steckt, besteht immer die Herausforderung, dieses Potenzial zu nutzen und nicht auf halbem Weg stehen zu bleiben. Das Visuelle nur in Form einer naturalistischen Abbildung zu verwenden, ist eine schmäbliche Verarmung seines Potenzials. Alles, was wir tun, fordert uns heraus, das volle Potenzial auszuschöpfen. Geht es doch darum, von den Menschen und der Welt, in der sie leben, und von der Welt, die in ihnen existiert, in der Tiefe etwas sichtbar werden zu lassen. Und das ist mit der bloß naturalistischen Darstellung der Oberfläche nicht möglich. Das Sichtbare ist immer schon Gestalt. Aber die Gestaltung des Filmbildes hat mit der Metaphysik dieses Bildes zu tun. Diese beinhaltet als grundlegend das Sichtbare, Konkrete als sinnliches und sogar erotisches Element. Diese sinnliche Konkretheit ist für meine Filme das entscheidende Ausgangsmaterial. Die erotische Anziehungskraft der sichtbaren Welt erzeugt das schöpferische Fieber des kreativen Sehens. Das Gesicht eines Menschen, ein

Blick, eine Geste, ein Ort in einem bestimmten Licht usw. kann die dramatische Grundlage der Filmhandlung einer Szene, eines ganzen Films sein. Im Filmbild ist dieser in der Zeit vibrierende und im Kristall des Filmmaterials eingeschlossene Moment von höchster Bedeutung. Wenn dieser Moment die Kraft hat, dauerhaft zu leuchten und damit zugleich sein Erscheinen zu transzendieren, kann man von einem echten Filmbild sprechen. Dieser Zauber, der ein heller oder ein dunkler sein kann, läßt den Blick auf die Leinwand zu einem Blick in eine magische Kristallkugel werden.

Wenn die Realität für das Grundsätzliche, die Wirklichkeit transparent gemacht werden soll, ist es egal, ob es sich um eine Landschaft oder ein geschlossener Raum oder ein menschliches Gesicht handelt. Es kann alles sein. Auch ein Gesicht ist eine geistige Landschaft, so wie ein schneebedecktes Feld eine geistige Landschaft ist. Letzten Endes gibt es keinen Unterschied. Beide sind als Elemente verwendbar, um etwas auszudrücken. Beide können sprechen. Entscheidend ist, was erzählt werden soll.

Natürlich spielt für das einzelne Bild im Gesamtkontext eine wesentliche Rolle, was jemand erzählen will. Es ist nicht unerheblich, wo eine bestimmte Landschaft in einem Film platziert ist, es ist auch nicht unerheblich, um welche Landschaft es sich handelt, und es ist nicht unerheblich, wie sie gefilmt wird. Ein Film ist keine Photoausstellung, sondern ein Zeitfluss, der die einzelnen Bilder, Szenen usw. verbindet. Das entspricht einem Musikstück, in dem jede Note und jede Kombination von Noten, jeder Klang eine Bedeutung hat und nicht einfach isoliert und als einzelne Note aus dem Kontext, dem Zusammenspiel mit den anderen herausgelöst untersucht werden kann. Es wäre sinnlos, eine Symphonie an einem Punkt anzuhalten und zum Beispiel zu fragen, was dieses C unabhängig vom Ganzen bedeutet. Für jede Kunst ist das synthetische Denken grundlegend, das Verbinden von einzelnen Elementen zu etwas Neuem, das wesentlich mehr ist als die Summe der einzelnen Elemente, da sie miteinander inter-

agieren, auch energetisch. Energien wirken sich auch auf die Bilder aus. Es ist nicht unwichtig, welche Energien in den Bildern durch den Schnitt, die Montage der Szenen aufeinander treffen. Jedes Bild hat eine Energie in sich durch die Linien, Formen, die Dauer und die Bewegungen, die stattfinden; es ist es sozusagen aufgeladen. Diese Energien sind miteinander verbunden. Sie können sich ebenso gut gegenseitig stören wie ergänzen. Es ist von wesentlicher Bedeutung bei zum Beispiel der Montage, beim Schneiden, aber auch beim Drehen, welche Energien, welche Spannungen im Bild vorhanden sind. Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich um ein „konkretes“ oder ein „abstraktes“ Bild handelt. Alles Konkrete, das in einem Bild vorhanden ist, kann auch als „abstrakt“ gedacht und gesehen werden, als eine Ansammlung von Formen, Linien und Flächen. Auch ein abstraktes Bild hat eine Spannung, eine Energie. In einem Bild eines abstrakten Gemäldes zum Beispiel, auch wenn keine konkreten, uns bekannten Formen zu sehen sind, gibt es eine Spannung zwischen den Linien und Flächen. Es gibt Bilder mit reinen abstrakten Formen, die den Eindruck von Ruhe vermitteln, während andere den Eindruck von Anspannung oder von Chaos erwecken. Solche Gefühle sind durch reine Formen durchaus vermittelbar. Sie treten auch in einem Bild auf, das etwas „Konkretes“ zeigt. Obwohl eine Landschaft, ein geschlossener Raum, einerseits eine Landschaft oder ein geschlossener Raum sind, sind diese konkreten Dinge natürlich auch gedanklich und optisch zerlegbar in ihre Linien, in helle und dunkle Flächen usw. Sie sind auch Graphiken. Während meines filmischen Arbeitens betrachte ich jedes Bild auf der einen Seite von seinem Inhalt her, von dem, was konkret dargestellt ist und der Funktion der Objekte, auf der anderen Seite entfremde ich es im Kopf von der konkreten Bedeutung seiner Objekte in seine davon befreite Graphik. Bei dieser Graphik spielt das Verhältnis von Licht und Schatten eine große Rolle. Wie dieses sich auf den Inhalt, auf das, was erzählt werden soll, auswirkt, ist grundlegend. Falls eine bestimmte Spannung erzählt werden soll,

und diese Dinge nicht beachtet werden, kann das Bild schlaff werden. Falls diese Spannung nicht transportiert wird, liegt es vielleicht an den Beziehungen der Linien zu einander, am Verhältnis von Licht und Schatten usw. Es sollte nicht vergessen werden, daß jedes Filmbild – egal wie konkret es ist – immer mit diesen so genannten „abstrakten“ Dingen, mit Formen zu tun hat. Ein Gesicht ist auch eine Form. Ein Teller, ein Stuhl und eine Wand usw. sind auch Formen, die bestimmte Linien und bestimmte energetische Beziehungen zueinander haben. Jedes Bild, unabhängig von seinen konkreten Qualitäten, ist also immer auch als eine Graphik wahrnehmbar. Dies beachtend baue ich meine Bilder auf. Das bedeutet, daß die Entscheidung über die Rahmung von der Graphik im Bild abhängt. Es ist für mich nicht wichtig, ob es zum Beispiel ein Kühlschrank ist oder etwas anderes – für mich ist wichtig, welche Art von Graphik, von Linien es hat und ob dann eine bestimmte Linie das Bild begrenzt oder ob ich das Bild ein wenig öffne und andere Linien hineinlasse, die dann wieder etwas anderes ergeben. Aber das geschieht intuitiv und gleichzeitig. Während ich das Konkrete wahrnehme, nehme ich immer auch das Graphische wahr. In dem Moment, in dem die Kamera läuft und ich durch den Sucher schaue, verlasse ich die dreidimensionale Realität, in der wir uns bewegen, und betrete die zweidimensionale Realität der Formen, die durch die vier Ränder des Bildes begrenzt ist: links, rechts, oben, unten. Und alles, was sich in diesem Rechteck abspielt, ist dann Realität; wobei ebenso wichtig ist, was nicht im Bild ist, was außerhalb des Bildrahmens in seiner Unsichtbarkeit erzählt wird. Hier geht es um Linien, um Licht und Schatten, um graphische Spannung. Diese sind essenziell, man kann sie nicht ignorieren. Dazu ist es nötig, sich von der Welt der konkreten Bedeutungen der Objekte zu distanzieren, die auch immer eine Welt der Formen ist, die materiell existieren, und graphisch zu denken, das heißt, die Form von ihrem konkreten Bezug zu trennen, sie zu befreien, und so ein Bild nicht nur auf der Basis literarischer Überlegungen zu gestalten, sondern

auf der Basis seiner inhärenten Bildelemente. Und das ist die Graphik. Das ist die Form. Und die Form ist künstlich. Der Film ist nicht die Wirklichkeit. Er ist ein Artefakt. Und als Artefakt ist er Teil der Realität. Und als spiritueller Reichtum ist er ein Ausdruck jeglicher Art von Wirklichkeit und erlaubt es, in den Bereich der Ideen, der Emotionen, des Geistes einzutreten. Er ist eine Brücke zur spirituellen Welt, oder – wie z. B. die christlich-orthodoxen Ikonen oder die vieldeutigen Buchstaben des hebräischen Alphabets – ein Fenster zur spirituellen Ebene jenseits der materiellen Welt. Um das Bild zu transzendieren, braucht es eine dunkle Passage, die uns über das Sichtbare hinaus zum Bild hinter der Leinwand führt, zu dem Film, der über dem sichtbaren Film weht, wie „der Geist über dem Abgrund“ in der biblischen Erzählung der Genesis bzw. Bereschit der Thora. Diese Passage ist ein Weg, ein zu gehender Pfad, was bedeutet, daß wir uns bewegen und bewegt werden müssen. So spielen die dunklen Teile im Bild, die Schatten, eine sehr wichtige Rolle für diese Bewegung. Die Bedeutung der Dunkelheit korrespondiert mit der Bedeutung des Lichts. Es hat mit Rhythmus und mit Graphik zu tun, mit Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Wenn alles von gleicher Helligkeit wäre, gäbe es keinen Rhythmus. Dann wäre alles monoton und statisch, es gäbe keine bewegte Spannung. Es muss ein Spektrum geben von dunkel bis hell, von Grautönen zwischen absolutem Schwarz und absolutem Weiß. Damit zu arbeiten ist schlicht eine Frage der Fülle. Und es kann auch eine Frage des Inhalts sein. Wie zum Beispiel bei meinem Film „Krisana“ („Glut“), für den mein Konzept von Anfang an war, mit starken Kontrasten zu arbeiten, oder wie es auch mein Konzept für „A londoni férfi“ („Der Mann aus London“ Regie: Béla Tarr) war. Harte Kontraste bedeutet: Es muß sehr helle Stellen im Bild geben und auch sehr dunkle, schwarze Stellen, wo etwas verschwinden oder wieder auftauchen kann. In diesem Bereich findet in gewisser Weise eine Beschwörung statt. Es braucht schwarze Momente im Bild, in etwas verschwinden oder aus denen etwas auftauchen kann wie im Fall

des Zylinders eines Zauberers. Wenn sich die Kamera bewegt, bewegt sie sich in einem Zeitstrom aus Licht und Schatten, und so bekommt ein Bild seinen Rhythmus aus den hellen und dunklen Tönen, seinen Linien. Linien entstehen nur aus Hell und Dunkel; an ihren Grenzen. Wäre alles weiß, gäbe es keine Linien. Ist alles hell, gibt es keine Nuancen, keine Struktur. Das Licht benötigt die Schatten. Schatten vermitteln uns die Plastizität der Gegenstände. Ohne Schatten auf einer Kugel hätten wir den Eindruck, es handele sich um eine Scheibe. Der Schatten bereichert das Ganze um eine neue Dimension, er führt uns zum Beispiel vom Zweidimensionalen ins Dreidimensionale. Das Gleiche geschieht auch auf geistiger Ebene. Die Dunkelheit führt uns auf eine andere Ebene, führt uns in eine neue Dimension. Die Dunkelheit ist ein Teil unserer geistigen Existenz. Und so ist sie auch visuell ein wichtiges Element. Dunkle Emotionen spielen eine wichtige Rolle, was die Charaktere eines Filmes betrifft. Sie haben, wie wir alle, dunkle Bereiche, die notwendig sind, und in ihnen können wertvolle Dinge verborgen sein. Wer den Mut hat, in diese Dunkelheit zu gehen, kann etwas Wesentliches finden. In jedem traditionellen japanischen Haus gibt es eine Bildnische, eine Aussparung in der Wand, in der ein Bild aufgehängt ist und sich so im Halbdunkel befindet. Im Halbdunkel entfaltet das Bild seine ganze Kraft. Wenn es ins Licht gebracht würde, würde es seine Schönheit verlieren. Die Bilder sind so gemalt, daß sie im Halbdunkel in voller Entfaltung sind. Oft sieht man in der Dämmerung mehr als im Tageslicht. Es gibt Schönheit, die nur in der Dunkelheit aufleuchtet. Es ist ein Irrtum zu glauben, daß es hell sein muss, um zu sehen. Es gibt zum Beispiel auch die Vorstellung von der Dunkelheit Gottes, der so unglaublich hell, so unerträglich leuchtend ist, daß wir ihn nur als Dunkelheit wahrnehmen können und in seine Dunkelheit eintreten müssen, um ihn zu sehen. Das ist ein Paradox, aber Paradoxien sind Wahrheiten unserer Existenz, wir entwickeln uns in Paradoxien. Unser Leben ist paradox.

Wir müssen lernen, in der Dunkelheit zu sehen. Dunkelheit erzeugt Angst. Umso mehr, je mehr unüberwindbare, unerklärliche Dunkelheit jemand in sich hat. Die Frage ist, worauf wir unseren Blick richten. Wer in der Angst von der Dunkelheit gebannt ist, sieht das Licht nicht mehr, sondern ist ängstlich auf dieses Dunkle fokussiert. Unter den herrschenden Bedingungen unseres Lebens ist die Dunkelheit das, was bleibt. Das entspricht der Perspektive unserer menschlichen Erfahrung. Und damit entspricht es unserer Angst. Die Angst vor der Dunkelheit, die tief in uns verwurzelt ist, kommt aus der Vorstellung von der permanenten Präsenz der Dunkelheit, in die durch eine Anstrengung, durch Energie, Licht fällt. Es ist quasi eine Anstrengung des Seins. Die Sonne existiert durch das Wirken enormer Kräfte, die in Explosionen Licht und Wärme entstehen lassen. Erschöpften sich diese Kräfte, würde wieder Dunkelheit entstehen. Die Dunkelheit ist der Hintergrund für alles, was wir erschaffen können. Sie ist der Hintergrund der Schöpfung, Sie ist die Leinwand, auf die wir unsere Zeichen setzen, der Malgrund unseres Lebens. Die Angst vor der Dunkelheit ist unsere Realität, weil wir denken, daß sie die ständige Bedrohung für uns und alles Lebendige ist.

Die Dunkelheit zu zeigen, bedeutet, einen Blick auf diese Dunkelheit zu werfen, ohne in ihr gefangen zu sein. Der Blick in die Dunkelheit bringt Licht in diese Dunkelheit. In dem Moment, da man die Dunkelheit sichtbar werden läßt, holt man sie aus ihrer Verborgtheit und macht sie zu einem grundlegenden Element in unserem Leben. Sie ist ein Grundelement unseres Lebens, und sie ist auch ein Grundelement unserer inneren Welt.

Wer Menschen ernst nimmt, kommt nicht umhin, sich auf ihre Dunkelheit einzulassen, ihre Dunkelheit zu zeigen, und damit die Fläche zu verlassen und eine weitere Dimension ihrer Wirklichkeit erfahrbar werden zu lassen. Alles andere ist eine schreckliche Vereinfachung und entspricht nicht der Wahrheit unseres menschlichen Lebens.

Auch die Religionen widmen sich dem Dunklen in der Welt und im Menschen. Sie versprechen am Ende den Sieg des Lichts, und daß die Dunkelheit auf die Art und Weise überwunden wird, wie die verschiedenen Religionen dies vorschlagen. Ein entsprechender Perspektivwechsel, eine Umkehr im Denken wird uns sehen lassen, daß die ständige Gegenwart das Licht ist. Die Schatten fallen nur ins Licht, und mögen sie auch riesig sein und das gesamte Licht bedecken, so sind sie doch so flüchtig und werden vergehen. Die Dunkelheit, vor der wir uns fürchten, in der wir hypnotisch gefangen sind, ist unsere Unwissenheit und erschreckende Distanz zum geistigen Licht, und damit im Grunde zu unserem Herzen und unserer Essenz.

Viele Teile meiner Filme spielen in der Nacht. Die Nacht ist ein anderer Ort als der Tag. Sie ist keine andere Zeit, sie ist ein anderer Ort. An diesem anderen Ort herrschen andere Gesetze und andere Geister als am Tag. Dinge, die am Tag verschüttet sind, vom Licht ausgeblendet, vom Lärm des Tages übertönt, sind in der Nacht sichtbar und hörbar. Wer etwas Bestimmtes sucht, findet es in der Nacht vielleicht leichter als am Tag. Auch visuell ist die Nacht reizvoll, denn in der Nacht ist das Spiel von Licht und Schatten interessanter als am Tag, wenn alles hell ist.

Setze ich die Beleuchtung für einen Drehort, kreierte ich das Licht, indem ich die Schatten schaffe. Ich beginne mit der Dunkelheit. Zuerst war die Finsternis, und dann kam das Licht. In der Genesis oder Bereschith heißt es: „Es wurde Abend und es wurde Morgen: erster Tag...“. Das heißt, der Tag beginnt mit dem Abend oder der Nacht. Er beginnt mit der Dunkelheit. Das Licht der Sonne kommt als etwas Zusätzliches in die Dunkelheit. Und so beginne auch ich mit der Dunkelheit, so wie ich zunächst einmal mit der Stille beginne, mit der Abwesenheit von Licht, so wie ich mit der Abwesenheit von Worten beginne, und überlege, was ich sehen will, was sichtbar sein soll, und mit welcher Intensität es sichtbar sein soll, und was gesagt werden soll. Reicht eine Andeutung?

Oder muss es deutlich sichtbar sein? Die Antwort entscheidet über die Intensitäten von Licht und Schatten. Das Licht wird auf der Grundlage seiner Notwendigkeit eingesetzt. Welches Licht ist notwendig? Was muß ich sehen? Was brauche ich nicht zu sehen? Was muß gesagt werden, und was muß nicht gesagt, was muß verschwiegen werden? Es ist wie in der Musik. Die Abwesenheit jeglicher Art von Klang ist Stille. Wenn niemand ein Instrument spielt, herrscht Stille. Wenn jemand in seine Trompete bläst oder eine Taste anschlägt oder eine Saite zupft, gibt es einen Ton. Das heißt, es ist die Existenz, die in das Nichts kommt. Der schöpferische Akt in der Kunst ist das Hineingeben von etwas in das Nichts. Licht in die Dunkelheit oder Klang oder Sprache in die Stille. Es gibt leises und lautes Licht. Ich sehe Licht auch in akustischer Form. Licht hat tatsächlich einen Klang. Wir können also mit unseren Augen hören und mit unseren Ohren sehen.

Die Frage ist, worauf das Licht fällt. Und worauf es fällt, das wird sichtbar, das hat visuell Existenz. Das ist die visuelle Realität. Durch das Licht tritt es in Erscheinung. Wie es erscheint, so ist es. Dort, wo kein Licht eine Oberfläche berührt, ist Dunkelheit, sind Schatten. Bei der Beleuchtung eines Filmsets verbringe ich mehr Zeit damit, die Schatten zu erzeugen, die Form der Schatten zu bestimmen, als die Helligkeit des Lichts zu setzen, da durch die Schatten die Graphik des Lichts entsteht. Ich beginne mit der Reduktion, mit der Dunkelheit, mit dem Nichts. Das Licht bricht in die Dunkelheit und zieht sich wieder zurück. Ein Lichtreflex erreicht unser Auge und fließt zurück in die Dunkelheit, der er entsprang. Sowohl die Dunkelheit als auch das Licht sind Licht und Dunkelheit im selben Moment auf verschiedenen Ebenen eines Strudels eines metaphysischen und physischen Flusses. Am Ende geht es um das kostbare Licht der Dunkelheit jenseits aller Dunkelheit und allen Lichts und den schönen Klang der Stille jenseits aller Klänge.

*

Der historische Jakob-Böhme-Bund und der Jacob-Böhme-Bund der Gegenwart (16)

von Organisation zur Umwandlung des Kinos

In unserem letzten Beitrag zur letzten Ausgabe der *Magischen Blätter* möchten wir mit einigen szenischen Entwürfen zu dem Film über den Jakob-Böhme-Bund beginnen.

Szene: **Görlitz Stadt, 1919, Außen, abends**

Die Kamera bewegt sich durch die Straßen in Görlitz und fängt die Stimmung der Zeit ein und zeigt den Mangel nach dem Krieg, die wirtschaftlichen Herausforderungen, aber auch den Wunsch nach Veränderung und einem neuen Aufbruch. Plakate und Zeitungsartikel an den Wänden deuten auf politische Unruhen und gesellschaftliche Debatten hin. Die Kamera nähert sich einem alten Buchladen, dessen Fenster mit Büchern von Jacob Böhme gefüllt sind. Die Worte „Fritz Neumann Hegenberg – Stadthalle Görlitz“ sind auf einem Plakat zu sehen, das an der Tür des Buchladens hängt. Ein leichter Windhauch lässt das Plakat sanft hin- und herwehen. Die Kamera gleitet durch die Straßen und nähert sich der imposanten Stadthalle. Von außen sieht man Menschen, die sich vor der Halle versammeln und die letzten Vorbereitungen für die bevorstehende Ausstellung treffen. Die Fassade der Stadthalle ist mit großen Plakaten geschmückt, die die Werke von Fritz Neumann-Hegenberg ankündigen.

Szene: **Stadthalle Görlitz, Oktober 1919, Innen, abends**

Hildegard von Lyncker-Hegenberg (als ältere Frau in der Ausstellung, der Raum bildet einen Erinnerungsraum ab):

„Die Begegnung mit Bô Yin Râ wurde ein elementares Erleben! Joseph Schneiderfranken war 1917 als Dolmetscher an das in Görlitz befindliche Lager internierter Griechen gekommen. Da er Maler war und eine universelle Bildung und Überlegenheit hatte, ergab es sich, dass der Kunstverein für die Lausitz ihn bat, den Vorsitz zu übernehmen.“¹

Hildegard von Lyncker-Hegenberg beginnt ihren festen Punkt zu verlassen, auch die Kamera verlässt die feste Position und erkundet mit ihr den Raum der Ausstellung, die Kamera verliert sie aus den Augen und diese trifft nach einer Fahrt an Bildern vorbei auf Fritz Neumann-Hegenberg, einen Künstler in mittleren Jahren, wie er in sich versunken die letzten Vorbereitungen für seine bevorstehende Kollektivausstellung trifft. Er hängt zwischen Reliefs und Bildhauerarbeiten von Paul Polte große fertige Gemälde an die Wand und platziert daneben sorgfältig Skizzen und Entwürfe, die den Entstehungsprozess der Werke illustrieren. Er ist so vertieft in seine Arbeit, dass deutlich wird, dass Neumann-Hegenberg eine persönliche tiefe Auseinandersetzung mit seiner Kunst sucht.

Hildegard von Lyncker-Hegenberg (aus dem off) über die vorigen Bilder:

„Neumann-Hegenberg arbeitete in dieser Zeit abgeschlossen für sich, ohne sich um die Vereinsarbeit und dergleichen zu kümmern, und bereitete für Oktober 1919 eine Kollektivausstellung seines bisherigen Schaffens vor, wobei er, was bisher noch kaum einer getan hatte, zu den großen fertigen Arbeiten alle Entstehungs-Skizzen und Entwürfe dazu hängte. Alles dies viel mehr, um sich vor sich selbst zu bestätigen, als um Erfolg dadurch zu haben.“²

Im Erinnerungsraum gelangen wir zu der ersten Begegnung zwischen Bô Yin Râ und Fritz Neumann-Hegenberg und seiner Frau:

Hildegard von Lyncker-Hegenberg (aus dem off):

„Schneiderfranken, den wir beide bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht persönlich kannten, kam zur Vorschau der Bilder. Er ging schweigend durch die Säle“³

Bô Yin Râ geht schweigend durch die Räume, betrachtet jedes Werk intensiv und nimmt die Atmosphäre in sich auf. Sein Blick verweilt eingehend bei den Werken von Neumann-Hegenberg, und er scheint von ihrer Tiefe und Ausdruckskraft tief berührt zu sein. Durch eine Lichtveränderung innerhalb der Szene wird eine Zeitverschiebung suggeriert, obwohl die

Szene weiterläuft.

Schneiderfranken tritt an das Podium und wir befinden uns übergangslos am nächsten Abend. Die offizielle Eröffnung der Ausstellung findet statt, der nun im zuvor leeren Raum plötzlich ein großes Publikum sowie auch Fritz Neumann-Hegenberg und seine Frau beiwohnen. Als Schneiderfranken das Podium betritt, spürt Neumann-Hegenberg eine seltsame Vertrautheit in dessen Augen. Hildegard von Lyncker-Hegenberg (aus dem off):

„Tagsdrauf bei der Eröffnung hielt er eine Ansprache, die meinen Mann und mich zutiefst berührte und erschütterte!

„Woher kennt mich denn dieser Mensch?“

Joseph Schneiderfranken:

„Meine Damen und Herren!

Der Kunstverein hat vor kurzem seinen langjährigen und verdienstvollen Vorsitzenden durch den Tod verloren, und mir wird nun die Aufgabe, die für das kulturelle Leben dieser Stadt so wichtigen Aufgabe dieser Vereinigung zu leiten . . .“⁴

Diese Szene aus dem Jahr 1919, dem Tag, als sich Joseph Anton Schneiderfranken und Fritz Neumann-Hegenberg erstmalig begegneten, könnte den Einstieg für den Film zum Jakob-Böhme-Bund bilden. Und sehr wahrscheinlich markiert der Tod von Fritz Neumann-Hegenberg am 2. August 1924, dargestellt durch seine Beerdigung wenige Tage später in der Nikolaikirche, den Schlusspunkt der Görlitzer Künstlervereinigung. Diese beiden Ereignisse bilden den Rahmen für den im Film darzustellenden Zeitraum von 1919 bis 1924.

Bereits im Jahr 1920 wies Joseph Schneiderfranken im Neuen Görlitzer Anzeiger auf manche Kinofilme und ihre deformierende Wirkung auf den Zuschauer hin: „Das gleiche gilt von den, aller Lebenswirklichkeit hohnsprechenden, so sehr beliebten Detektivgeschichten, die noch außerdem oft geradezu wie «Lehrkurse für Verbrecher und solche, die es werden wollen», wirken. Es wäre eine interessante Aufgabe für Kri-

minalisten, bei den Verbrechen Jugendlicher, oder sonst Unbescholtener, einmal nachzuforschen, welcher Prozentsatz da auf eine «erste Anregung» aus dem *Kino* entfällt. – –“⁵

Was sich an Schrecklichem und Leidvollem unter uns abspielt und sich nicht nur in unzähligen Filmen reproduziert, beginnt in der Gegenwart, alles zu überschatten.

Wir wissen heute aus der Medienforschung sehr genau, dass diese Vermutung von Schneiderfranken in Untersuchungen wissenschaftlich bestätigt wird, und doch ignorieren wir gesellschaftlich diese Wurzel der Inflation des Negativen, und die zersetzende Bedrohung wird als solche nicht einmal mehr erkannt.

Heute noch fortschrittlich und aktuell mutet der vor 103 Jahren geschriebene Text von Schneiderfranken an:

„Nun allerdings dämmert es allmählich, und es finden sich (...) immer mehr gewichtige Stimmen im Kampf gegen den «Kinoschund».

Einsichtige sahen zwar längst, welche Seuche sich da in unsern Volkskörper fraß, aber ihr Unwille gedieh nicht zu lautem Einspruch, und wenn je einer es wagte, das Kind beim Namen zu nennen, fanden seine Worte wenig Widerhall.

Auch heute darf man sich nicht dem frommen Glauben hingeben, man hätte die Mehrzahl der ernst zu nehmenden Menschen hinter sich, wenn man auf die Schädlichkeit der Kinodarbietungen hinweist. In weiten Kreisen, von denen man annehmen sollte, daß die psychologische Bedenklichkeit der Kinodramen für sie durchschaubar sei, begegnet man einer unbegreiflichen Laxheit des Urteils. Man glaubt, weil man *selbst* imstande ist, ohne seelischen Schaden die albernsten Absurditäten des Flimmerbildes an sich vorüberziehen zu sehen, es handle sich im Grunde doch nur um eine «recht harmlose Sache», denn man kann, oder mag sich nicht in den Seelenzustand der Jugendlichen oder des nur bedingt urteilsfähigen Volkes versetzen, um so die vergiftende Wirkung der allermeisten Filmspiele zu erkennen. (...)

Die Wirkung ist um so verderblicher, weil ja das Kino

wirkliches Leben vortäuschen will und von dem naiven Beschauer auch ohne weiteres als *genaue Darstellung des Lebens*, wie es wirklich seiner Meinung nach ist, genommen wird. Alles spielt ja in natürlicher Umgebung. Das Leben der Straße spielt mit, wie es sich gerade trifft, wirkliche Gärten und Parks, wirkliche Häuser und wirkliche freie Luft bilden den Hintergrund der Szenen. Unwillkürlich wird auch die «Wirklichkeit» der Innenräume, die nicht wie beim Theater, Kulisse sind, den Eindruck verstärken, man habe es mit *wirklichen Begebnissen* zu tun. – (...)

Die Filmindustrie, die letzten Endes für alle Schäden allein verantwortlich ist, denn der Kinobesitzer nimmt, was sie ihm bietet, weil er ja nichts anderes bekommen kann, tut sich nicht wenig darauf zugute, so *realistisch* wie möglich zu arbeiten. Aber man sehe sich diesen «Realismus» einmal etwas genauer an!

Wo in aller Welt gibt es soviel Tagediebe wie im Kinodrama? Wo in aller Welt leben Menschen der Arbeit, Gelehrte, Erfinder, Kaufleute, Künstler, in der Art und Weise, wie das Kino ihr Leben zu zeigen vorgibt? – Wo in aller Welt können sich normal begüterte Menschen den Luxus des Milieus leisten, der in diesen Kinodramen immer wiederkehrt? – (...)

Was soll der einfache Mann aus dem Volke, der ohnehin schon mit bitteren Gefühlen von einem Leben der «Reichen» träumt, wie es höchstens in seltenen Auswüchsen einmal bei einem Geldprotzen, der aus der Hefe einer Großstadt aufstieg, zur Wirklichkeit wird, – was soll der Jugendliche, der aus ärmlichen Verhältnissen kommt, bei solchen Schilderungen aufnehmen, wenn nicht Haß und Wut auf alle diese reichen Müßiggänger, oder, im besten Fall, eine völlig überspannte Vorstellung von dem Leben begüterter Kreise und angesehener Berufe, und eine ebenso überspannte Sucht, es ihnen nach Möglichkeit bald gleichzutun zu können?! – – –

Hier steckt meines Erachtens die *allerübelste* Wirkung der Kinodramen, übler noch als die Geschmacksverbildung in literarischem Sinn, und übler als alle kitschige Erotik. –“⁶

Angesichts, der völligen Deformation, Verzerrung und

Realitätsferne menschlicher Phantasiefähigkeit im Dienste von Propaganda und Machtinteressen in der gegenwärtigen Zeit ist das eigentlich neutrale Medium Film, das zur Erhebung des Menschlichen hätte beitragen können, zu einem Hauptgegner des Menschen geworden.

Während Joseph Schneiderfranken in seinem Text „Kino, Kunst und Kultur“ auf der einen Seite die verführende und zersetzende Filmwirkung auf den Zuschauer beschreibt, so zeigt Bô Yin Râ auf der anderen Seite in seinem zehn Jahre später erschienenen Buch „Das Gespenst der Freiheit“ auf, dass die Ursachen von Kriminalität mit der Gesellschaft auf das Engste miteinander verflochten sind:

„Alles, was man heute noch «Strafe des Verbrechers» nennt, ist ein übles Unterfangen, denn es geht nicht von der Erkenntnis aus, daß der gesamte Menschheits-Organismus *aufs engste verbunden* ist, und daß die *gesamte Menschheit* die Tat des Verbrechers mit verschuldet haben muss, – sobald sie möglich wird. – Hier wird *höhere Erkenntnis* einst weit *segensreicher* wirken, indem *sie das Verbrechen* unmöglich werden lässt, während man heute noch geradezu das Verbrechen als *naturnotwendige Gegebenheit* nimmt, und nur darauf sinnt, den Verbrecher zu «bestrafen». – – – – –”⁷

„Man sieht, es hat gute Gründe, wenn ernste Männer und Frauen heute mit Sorge das «Kinoproblem» betrachten, wenn man endlich anfängt zu sehen, welche verheerende Seuche da mitten unter uns wütet, und nach Mitteln sucht, sie einzudämmen. – – (...)

Wenn schon die *Jugend*, hier und an andern Orten, sich der Kinofrage annahm, so meine ich, wäre es gar nicht so übel, wenn auch von der Jugend die Bildung einer machtvollen deutschen *Organisation zur Umwandlung des Kinos* ausginge. – Hier wäre jedenfalls ein ausgiebigerer Erfolg zu erwarten, als er jemals von den doch recht daneben hauenden Demonstrationen in Lichtspieltheatern zu erhoffen ist. – An Unterstützung würde es wahrhaftig nicht fehlen. Ist erst ein *Anfang*

gemacht, dann zweifle ich nicht mehr, daß in ein paar Jahren auch gute Filme in genügender Menge hergestellt werden, «der Not gehorchend, nicht dem eigenen Trieb», was die Filmgesellschaften anlangt.»⁸

Diesen im Text angesprochenen Anfang, die Gründung der *Organisation zur Umwandlung des Kinos*, haben wir im Jahre 2010, 90 Jahre nach Erscheinen des Textes als Grundlage unseres filmischen Handelns in der Realität verwurzelt.

So wie wir glauben, dass die vorgefundenen Dokumente und das Lehrwerk den künftigen Film bereits in sich tragen, so sind wir ebenfalls davon überzeugt, dass dort auch die Art und Weise der Herstellung des Films zu finden ist. Im „Buch vom lebendigen Gott“ schreibt Bô Yin Râ:

„Doch, es ist menschliche Art, sich auch *im Reiche der äußeren Erden-Sinne* erkennbar und nahe sein zu wollen, sobald man durch Einstellung auf *das gleiche Ziel* sich einander zugehörig fühlt . . .

Vielen stärkt es auch *Mut* und *Glauben*, wenn sie auf dem „Wege“ von Zeit zu Zeit mit Weg-Genossen reden können . . .

Und es gibt auch noch Gründe höherer Art, die oft *Gemeinsamkeit in sichtbarer Nähe* recht wünschbar machen. –

Der Weg zum geistigen Leben will oftmals leichter sich erschließen, wenn zwei, die ihn betreten haben, auch im Äußeren verbunden sind, und so ihn miteinander wandern können.

Darum wird jeder, der zur Belehrung in diesen Dingen das Recht und die Kraft erhielt, das Wort des hohen Meisters von Nazareth wiederholen müssen: –

„Wo zwei oder drei in meinem ‚Namen‘ versammelt sind, dort bin ich mitten *unter ihnen!*“

Doch niemals seien es mehr als „*zwei* oder *drei*“, die sich, *zum gemeinsamen Austausch ihrer seelischen Erfahrungen durch das Wort der äußeren Sprache*, jeweils zusammenfinden!

Aus guten Gründen wird diese *kleine* Zahl gefordert!

Jede *größere* Gruppe seelisch Verbundener kann nur dann zu segensreicher Wirkung kommen, wenn sie, – was Re-

de austausch über seelische Erfahrung anbetrifft, – in sich gegliedert bleibt als eine vielfache „Zwei- und Dreisamkeit“, und jede solche „Zelle“, gebildet aus Zweien oder Dreien, darf stets nur *aus dem distinktesten Gefühl persönlicher Zusammengehörigkeit* sich bilden, so dass – auch ohne besonderen „Schwur“ – ihre *Unzerstörbarkeit* von Anfang an gesichert ist. – – –

Die Suchenden sollen sich jedoch *niemals* zu einer „Gemeinde“ zusammenschließen, denn keine Gemeinde ist möglich ohne Glaubens-Zwang, und nichts verträgt die seelische Entfaltung weniger, als irgend einen äußeren Zwang. – –

Eine jede „Gemeinde“ bildet nur den Leichenzug ihres toten Glaubens!“⁹

So ist es wohl ratsam, dass auch die Produktion unseres Films aus Zellen von „Zwei- und Dreisamkeit“ hervorgehen sollte, die sich zu Themen wie „Drehbuch“, „Organisation“ oder „Recherche“ konstituieren sollen.

Nach der mit den *Magischen Blättern* entstandenen Text- und Bildsammlung zum Jakob-Böhme-Bund sollte durch eine Recherchegruppe eine Sammlung der Ton- und Filmdokumente entstehen, die zugleich den Filmarbeiten dienlich sein würde.

Wir haben in den Ausgaben der *Magischen Blätter* auf die um etwa 1940 entstandenen Dokumentarfilmaufnahmen eines österreichischen Filmemachers von Joseph Anton Schneiderfranken hingewiesen, ebenso wurden verschiedene filmische Dokumente mit Rolf Schott erwähnt.

Im Radioarchiv des Schweizer Radio und Fernsehen SRF bis 2000 haben wir den Hinweis auf eine Sendung vom 16.3.1957 gefunden: *Otto Maag erzählt Musikanekdoten*. Dieses Dokument kann leider nur lokal bei der zuständigen Institution oder an einer FARO-Web Station konsultiert werden. Leider ist dieser Zugang nur innerhalb der Schweiz verfügbar und wir wären sehr dankbar, wenn ein Leser von dort aus uns diese Daten zugänglich machen könnte.

Diese Sammlung sollte natürlich auch die zahlreichen musikalischen Arbeiten von Felix Weingartner, Eugen d' Albert

und Egon Wellecz und eingeprochene Texte aus dem Archiv der *Magischen Blätter* beinhalten.

Eine besondere Rolle für den Jakob-Böhme-Bund spielt der Film *Der Golem wie er in die Welt kam*, zu dem die Mitglieder Gustav Meyrink als Schöpfer des bekannten Romans *Der Golem* beitrug und zu dem Hans Poelzig die Bauten und Kulissen geschaffen hatte, insbesondere, da zum gegenwärtigen Zeitpunkt dieser Film der einzige ist, der aus dem Kreis des Böhme-Bundes vollständig erhalten ist. Die filmisch realisierten Meyrink-Drehbücher in den Jahren 1919-1923 sowie die Ergebnisse der Görlitzer Drehbuchautorin Elsbeth Ebertin zu ihrem Film *In den Sternen steht es geschrieben*, der Ostern 1925 in den Kammerlichtspielen in München seine Premiere fand, gelten seit dem 2. Weltkrieg als verschollen.

Kurz vor dem Ersten Weltkrieg verfasste der Schriftsteller Gustav Meyrink den Roman *Der Golem*. Meyrinks Golem-Erzählung traf den Nerv der Zeit und hatte durchschlagenden Erfolg. Die Figur des Golem sowie dessen Verortung in Prag wurde dadurch auch bei einem breiten, nichtjüdischen Publikum populär.

Der Roman ist als düster-psychedelischer Jahrhundertwende-Krimi konzipiert. Nur am Rande treibt darin ein geisterhafter Golem sein Unwesen, der alle 33 Jahre durch die dunklen Gassen des Prager Judenviertels huscht. Die schaurigen Lithografien, die den Roman illustrieren, schuf der Künstler Hugo Steiner-Prag.

„Meiner Meinung hatte Meyrink eine mystisch-magische Vorstellung von Zeit. Wenn es gelingt, in die Welt des Unterbewusstseins einzutauchen, dann kann man zumindest in Gedanken in der Zeit reisen. Die Welt, in der Gegenwart und Zukunft ebenso gegenwärtig sind wie die Vergangenheit, liegt nach Meyrink irgendwo außerhalb unserer vordergründigen Realität und kann über das Traumbewusstsein erreicht werden.

Dann kommt es, dass (1) ‚eine seelische Explosion ... unser Traumbewusstsein ans Tageslicht peitscht‘. In der Welt des Traumbewusstseins gilt für Meyrink offenbar nicht eine linear ablaufende Zeit (2): ‚Gräm‘ dich nicht, wenn das Wissen kommt, kommt auch die Erinnerung: Wissen und Erinnerung sind dasselbe.‘ Mit anderen Worten: Wer morgen oder übermorgen zu vermeintlich neuem Wissen kommt, der kann erkennen, dass das Neue schon uralte ist und längst bekannt war. ‚Erinnerungen an die Zukunft...‘ (...)

Ein klein wenig verklausuliert spricht Gustav Meyrink am Ende des Kapitels ‚Wach‘ in seinem ‚Golem‘ von Zeitreisen: ‚So wie ich zurückfinden könnte in die Tage meiner Jugend, wenn ich in der Fibel das Alphabet in verkehrter Folge vornähme von Z bis A, um dort anzulangen, wo ich in der Schule zu lernen begonnen, – so, begriff ich, müßte ich auch wandern können in die andere ferne Heimat, die jenseits allen Denkens liegt.‘

Gibt es jenseits allen Denkens eine parallele Welt, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig präsent sind? Kommt der ‚Golem‘ aus dieser anderen Welt? Ist der Golem der Schatten eines künftigen Golem-Roboters, ausgestattet mit künstlicher Intelligenz?¹⁰

„Zur gleichen Zeit wie Gustav Meyrink beschäftigte sich auch der Schauspieler und Regisseur Paul Wegener mit dem Golem. Gleich drei Mal brachte er die Golem-Legende innerhalb von nur fünf Jahren als Stummfilm auf die Leinwand: 1915, 1917 und 1920.“¹¹

Die erfolgreiche Verfilmung von Gustav Meyrinks Roman *Der Golem* (1914) durch Henrik Galeen, der auch Drehbuchautor von *Nosferatu* (1922) war, und Paul Wegener haben verstärkt phantastische Sujets hervorgerufen; sie umfassten zumeist zwischen drei und fünf Akte. Das Schreiben guter phantastischer Filme gehöre aber „zu den schwierigsten Leistungen auf dem Gebiet der Film-Schriftstellerei.“¹²

Im Jahr 1920 kehrt Poelzig nach Berlin zurück, wo er ein Meisteratelier für Architektur an der Akademie der Kün-

te betrieb. Im gleichen Jahr arbeitet er erstmals für das Kino: Für den Film *Anna Boleyn* von Ernst Lubitsch übernimmt er Ausstattung und Requisite. Als Szenenbildner entwirft er im gleichen Jahr die Bauten zu dem Klassiker *Der Golem wie er in die Welt kam*. In den kommenden Jahren arbeitet er trotz des großen Lobes für seine Leistung bei *Der Golem wie er in die Welt kam* nur noch selten für den Film.

„Paul Wegener beauftragte 1920 den befreundeten Architekten Hans Poelzig mit der Planung der Filmkulissen für den dritten Golem-Film. Poelzig entwickelte in rasch gezeichneten Ideenskizzen eine neuartige, ausdrucksstark-anthropomorphe Formsprache für die Kulissen. ‚Nicht die Wirklichkeit, sondern die Atmosphäre, in der der Golem atmet‘ wurde – so Wegener – durch Poelzigs ‚Stadt-Dichtung‘ erzeugt. Während der Architekt Hans Poelzig Skizzen für die Golem-Filmarchitektur lieferte, entwarf seine Partnerin, die Bildhauerin Marlene Moeschke, die Innenmotive, Requisiten und Kostüme. Sie modellierte zudem später die Kulisse.“¹³

„Paul Wegener bot Poelzig die Chance, einmal mittelalterliche Mystik und Höhlenfaszination miteinander zu verbinden, seiner Phantasie freien Lauf zu lassen. Für den Film ‚Der Golem wie er in die Welt kam‘ schuf er 1920 aus Holz, Pappmaché und Rabetzputz eine komplette Filmstadt, eine reine Stimmungsarchitektur. Hier war er keinen funktionalen Überlegungen unterworfen, hatte mit keinen wesentlichen technischen Problemen zu kämpfen. Er konnte sich ganz darauf konzentrieren, einen Erlebnisraum zu schaffen, der die dramatische Handlung unterstützt und die schauerliche Atmosphäre des mittelalterlichen jüdischen Ghettos widerspiegelt.

Poelzig setzt auch hier auf die Ausdruckskraft gotischer Formen und geschwungener Linien. Die Kulissenstadt wirkt wie eine von engen Gassen zerfurchte modellierte Masse, an der nichts gerade, nichts im Lot zu sein scheint. „Poelzigs Golemstadt hat vom Aspekt einer mittelalterlichen Siedlung nichts und von einem Traum alles: (...) das Abschüssige

der Flächen, die kühnen Kurven der Führungen, Fallen und Steigen der Linien, realisieren eine rhythmisch gefühlte Architektur.”¹⁴ So wie der Golem ein zum Leben erweckter Lehmkloß ist, ein Fabelwesen, das außer Kontrolle gerät, wirkt auch das Ghetto wie ein lebender Organismus. Die krummen und schiefen Gebäude vermitteln das Gefühl der Bedrängung und Bedrohung, beseelte Materie, die in Bewegung gerät. Bauten, Kostüme und Gestik sind aufeinander abgestimmt und steigern sich gegenseitig zu höchster Dramatik. So schreibt Lotte Eisner, eine zeitgenössische Kritikerin: „Die spitzen Judenhüte scheinen die Replik zu den spitzen Giebeln zu sein, alles wirkt fast Greco-haft zackig, zackig wirken die Spitzbärte, die im Wind wehen, zackig die flickernden Gesten, die in die Höhe gestreckten Hände. Ihr Hin- und Herwogen in ewigem Schrecken . . . “¹⁴

Die Innenräume gestalten sich nicht weniger unheimlich. Wie Adern durchziehen labyrinthische Gänge und gewundene Treppen den Stadtkörper. Die Kamera geistert durch ein unübersichtliches Höhlensystem, in dem der Widerschein des Lichtes bizarre Schatten wirft und dem Zuschauer einen lustvollen Schauer über den Rücken rieseln läßt. Das Spiel von Licht und Schatten benutzt Wegener als wichtiges dramatisches Mittel. Die unregelmäßige Grottenarchitektur Poelzigs bietet dabei vielfältige Möglichkeiten gruseliger Beleuchtungseffekte. So vermittelt die Alchemistenwerkstatt des Rabbi Löw das eine Mal ein Gefühl der Geborgenheit, das andere Mal im Schein des flackernden Kaminfeuers erhalten die Höhlenräume eine gespenstige Lebendigkeit, voll von Geheimnis und Magie. Die Undurchdringlichkeit des Raumes setzt beim Betrachter unbewußte Ängste frei, Assoziationsketten von Märchen, Fabelwesen und Dämonen werden ausgelöst. Poelzigs Rezept der Vermischung von Gotik und Höhle, dem noch der Aspekt des Ruinösen beigegeben wird, wurde bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert erfolgreich angewandt, um die Zerrissenheit des romantischen Subjekts auszudrücken. So bilden z. B. die Grottenarchitekturen im

Landschaftsgarten Gefühlsräume, die den Besucher aus seinem Alltag heraus in eine Traumwelt versetzen sollen, wo er mit dem eigenen Ich konfrontiert wird. Ein Unterfangen, das allzu leicht ins Lächerliche abgleiten und zum reinen Schauerstück geraten kann, wie Jean Paul in seinem „Titan“ ironisch beschrieben hat.¹⁵ Der Film besitzt nun im 20. Jahrhundert die Möglichkeit, die alten Mittel aufzugreifen und mit Hilfe von Beleuchtung, Bewegung u. a. zur höchsten Wirkungskraft zu steigern. Siegfried Kracauer hat diesen Rückgriff expressionistischer Filmemacher auf die Romantik schon frühzeitig erkannt und kritisch kommentiert. Er konstatiert, dass alle Filme der Nachkriegsjahre in der „Pathologie der Seele“ schwelgen, Poelzigs Golem-Dekorationen empfindet er als charakteristisches Beispiel. Sie sind für ihn „festgeronnene Halluzinationen“, „eine Architektur im Zerrspiegel, der es lediglich darauf ankommt, exzentrische Gemütszustände zu versinnlichen“, „Räume, die seelische Manifeste sind“.¹⁶ Dieser Eindruck trifft auf die letzte Filmarchitektur zu, die Poelzig 1925 mitgestaltet hat, das nordische Heideschloss in „Zur Chronik von Grieshuus“. Die bewährte Verbindung von mittelalterlich anmutendem Gemäuer und Naturformen bildet die schauerlich-poetische Kulisse für ein Drama voll Leidenschaft, innerer Kämpfe, Schuld und Sühne.

Poelzigs ausgeprägte Neigung zur Esoterik in allen ihren Spielarten ist bekannt. Heuss weist wiederholt darauf hin. In einem Nachruf auf den Freund bezeichnet er ihn z. B. als „homo religiosus“, der sich nicht nur ausführlich mit Astrologie beschäftigte, sondern der auch die ganze Literatur der okkulten Wissenschaften verschlungen hat.¹⁷ Damit steht Poelzig durchaus nicht allein da, und dann erleben verstärkt nach dem Ersten Weltkrieg exotische Geheimlehren und mittelalterliche Mystik einen ungeahnten Aufschwung. Im Zeitalter der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ üben z. B. esoterische Schriften, die Erklärungsmuster für eine unverstandene chaotische Umwelt anbieten, eine große Anziehungskraft aus und werden zu Ersatzreligionen. Das Bedürfnis nach Trans-

zendenz in der modernen Industriegesellschaft sucht sich ein Surrogat im Rückgriff auf die Weltbilder vergangener Zeiten oder ferner Länder und Kulturen.

Naturmystik, Nekromantie, Kabbala u. ä. spielten im „Golem“ eine wichtige Rolle und trugen nicht unwesentlich zu seinem Erfolg bei. 1923 versucht Wegener zusammen mit Poelzig, daran anzuknüpfen.¹⁸

Für einen weiteren Film von Paul Wegener, zu dem zumindest teilweise noch das Filmmaterial erhalten geblieben ist und an dessen Rekonstruktion derzeit gearbeitet wird, schuf Hans Poelzig ebenfalls die Bauten.

„Die Dreharbeiten zu dem technisch überaus aufwendigen Film *Lebende Buddhas* begannen bereits 1923 und zogen sich bis Anfang 1924 hin. Die Erstzensur vom 28. März 1924 brachte ein Jugendverbot, die Uraufführung fand am 12. Mai 1925 im Theater am Nollendorfplatz statt. Die gegenüber der Erstzensur 1924 gekürzte Fassung von 1925, die schließlich in die Kinos gelangte, war um sechs Minuten kürzer. Der Zensurtitel Götter von Tibet wurde bei *Lebende Buddhas* auch als Zweit- bzw. Untertitel eingesetzt.

Für Paul Wegener war dieser Film, den er auch mit seiner soeben gegründeten Firma produziert hatte, seine vorläufig letzte Regie. Die enormen Produktionskosten, die durchwachsene Kritik und die schwache Resonanz beim Publikum machten weitere Inszenierungen des Schauspielers zu Stummfilmzeiten unmöglich. „Der unter riesigem Aufwand in der Zeppelinhalle Staaken produzierte Film wird ein finanzielles Desaster und bleibt zugleich der einzige seiner Firma und der letzte, den er in der Multifunktion als Autor-Regisseur und Darsteller realisiert.“¹⁹ Erst ein Jahrzehnt später – der Tonfilm hatte sich längst durchgesetzt – begann Wegener wieder Filme zu inszenieren.²⁰

Was die Entwicklung der Filmsprache und die Verwendung neu entdeckter Effekte betraf waren in der Zeit des Jakob-Böhme-Bundes die Filme von Wegener mit den Kulissen von Hans Poelzig und die Drehbuchverfilmungen nach

Gustav Meyrinks Vorlagen für den deutschen Film, der zu dieser Zeit am Beginn seiner einzigen Hochphase stand, führend und richtungsweisend.

„Mit dem Film *Lebende Buddhas* schuf Wegener eine asiatische Variante des abgründigen Spiels um Mystik und Magie.

Wegener tritt hier als sein eigener Hauptdarsteller, Regisseur und Produzent auf. Der Film stellt eine einzige Selbstbespiegelung des Schauspielers und seiner persönlichen Vorliebe für fernöstliche Kunst und Geheimlehren dar. Poelzig entwarf für den Freund die exotische Tempelarchitektur vor der – gemalten – Kulisse des Himalaya, das höhlenartige Innere des Tempels mit den menschlichen Skeletten an der Wand geriet ihm jedoch zum Horrorkabinett. Von der Ambivalenz und Abgründigkeit des Golem ist hier nur noch wenig zu spüren. Das gruselige Schauermärchen fand zunächst keinen Verleih und kam erst 1925 unter dem Titel „Götter von Tibet“ mit mäßigem Erfolg in die Kinos.

Poelzig wendete sich in dieser Zeit wieder vom Film ab. Die Mitarbeit an „Grieshuus“ 1925 bildete einen Endpunkt. Vielleicht war es auch die Entwicklung des Tonfilms, die für Poelzig und seine expressiven Bauten keinen Platz mehr hatte. Doch auch seine Arbeiten für das Theater hörten bald auf. Zwar ließ er sich 1929 noch einmal überreden, für Jessner die Kulisse des „Ödipus“ zu gestalten, doch seine eigentliche Abschiedsvorstellung als Bühnenbildner waren die Dekorationen für die Heidelberger Festspiele 1926. Die drei Dramen, die er ausstattete, spiegelten nochmal Poelzigs theatralische Vorlieben wider: „Munken Vendt“, ein nordisch-mystisches Melodram von Hamsun, der „Urfaust“, die klassische Identifikationsfigur für den Künstler Poelzig, und „Ein Sommernachtstraum“ von Shakespeare, eine Aufführung im Schloßhof, für die er wunderschöne poetische Farblichtspiele entwarf.

Das sozialkritische, realistische Drama, wie z. B. das politische Theater von Brecht, das nun an Bedeutung ge-

wann, blieb Poelzig immer fremd. Theater und Film waren für ihn eine Welt der Träume, auch der Alpträume, doch kein Lernort.“²¹

In dem Görlitzer Gebäude auf dem Untermarkt, das als „Brauner Hirsch“ bekannt ist, wurden bereits Szenen für bekannte Filme realisiert und wir haben dort sehr imposante und für uns dem Golem-Film von 1920 sehr verwandte Kulissen auffinden können, die sich mit selbstgedrehten analogen s/w-Szenen und Originalaufnahmen des Golem-Filmes gut zu einem filmischen Raum verbinden lassen würden.

„Der Braune Hirsch (früher auch Roter Hirsch) ist ein barockes Bürgerhaus in der Stadt Görlitz in der Oberlausitz. Das Eckhaus befindet sich auf der östlichen Seite des Untermarktes und an der Weißstraße, die weiter in Richtung Altstadtbrücke über die Lausitzer Neiße führt.

Der Braune Hirsch gilt als eines der weitläufigsten Häuser in der Görlitzer Altstadt und war lange Zeit einer der vornehmsten Gasthöfe und Brauhäuser der Stadt. Der Bau wurde vielfach umgestaltet und erhielt sein heutiges barockes Aussehen im Jahr 1722 unter dem Generalakzisassessor Johann Christoph Pöbner. An ihn erinnert ein Stein an dem Markt zugewandten Seite des Hauses. (...)

Zu den wohl bekanntesten frühzeitlichen Eigentümern zählt der Görlitzer Bürgermeister Seifrid Goswin um 1475 und der Stadtschreiber Georg Voit um 1490. Michel Schmid, der den Braunen Hirsch um 1545 besaß, verewigte seinen Namen in einem der Schlusssteine.“²²

Kommen wir zurück zu den Drehbuchentwürfen: Die Beerdigung von Fritz Neumann-Hegenberg markiert den Schlusspunkt des Jakob-Böhme-Bundes.

„Das Begräbnis unseres heimischen Künstlers Neumann-Hegenberg fand gestern Nachmittag statt, nachdem am Abend zuvor in der Wohnung des so früh Verstorbenen eine Trauerfeier für die nächsten Angehörigen und vertrauten Freunde vorausgegangen war. Hier hatte dem Toten Dr. Walter Dittmann warme und wertende Worte des treuen Ge-

denkens gewidmet. Die letzte Ehre erwiesen dem Abgeschiedenen Viele, Viele, die ihn, wie es in dem einen seiner Nachrufe so treffend klang, als Künstler bewunderten, als Lehrer schätzten, als Freund verehrten und denen er im Besonderen unvergeßlich bleiben wird. Die eigentliche Totenfeier in der Nikolaikirche gestaltete sich erhebend und ergreifend. Mitglieder des Kanoclubs Stern, dem der Verstorbene angehörte, bildeten Spalier für den mit prächtigen letzten Blumengrüßen überaus reich geschmückten Sarg. Dunkle Musikklänge, geleitet von Hrn. Musikdirektor Kühnel und die Melodien, welche der Tote lieb hatte, wiedergebend, liehen dem Ernst der Stunde den versöhnenden und wohlthuenden Umriß.

Und dann sprach der Geistliche, Hr. Pastor Bornkamm. Er griff zurück auf den Wahlspruch Neumann-Hegenbergs: „Es ahnt es Niemand, wieviel Herzblut es gekostet hat.“ Des Weiteren legte er seiner Rede die Worte Jeremiä zu Grunde, nach denen der immer finden wird, der von ganzem Herzen sucht und die von der rechten Berufung und dem Auserwähltwerden der Suchenden künden. Unter den Trauernden bemerkte man Vertreter des Kunstvereins für die Oberlausitz, des Lausitzer Künstlerbundes, des Kunstgewerbevereins, der Kunstgewerbeschule, auswärtiger Verbände und eine große Anzahl von Künstlern, die dem Verstorbenen im Leben nahe gestanden.“²³

Wir haben versucht, die angesprochenen Texte nach Jeremia, die Pastor Bornkamm in seiner Rede verwendet haben könnte, zu rekonstruieren.

„Und des Herrn Wort geschah zu mir und sprach: Ich kannte dich, ehe denn ich dich im Mutterleibe bereitete, und sonderte dich aus, ehe denn du von der Mutter geboren wurdest, und stellte dich zum Propheten unter die Völker. Ich aber sprach: Ach Herr Herr, ich taue nicht zu predigen, denn ich bin zu jung. Der Herr aber sprach zu mir: Sage nicht: „Ich bin zu jung“, sondern du sollst gehen, wohin ich dich sende, und predigen, was ich dich heiße. Fürchte dich nicht vor ihnen; denn ich bin bei dir und will dich erretten, spricht der

Herr. Ehe ich dich im Mutterleibe bildete, habe ich dich erkannt, und ehe du aus dem Mutterschoß hervorkamst, habe ich dich geheiligt: Zum Propheten an die Nationen habe ich dich bestellt. Und der Herr reckte seine Hand aus und rührte meinen Mund an und sprach zu mir: Siehe, ich lege meine Worte in deinen Mund.“²⁴

„Und ihr werdet mich anrufen und hingehen und mich bitten, und ich will euch erhören. Ihr werdet mich suchen und finden. Denn so ihr mich von ganzem Herzen suchen werdet, so will ich mich von euch finden lassen, spricht der Herr, und will euer Gefängnis wenden und euch sammeln aus allen Völkern und von allen Orten, dahin ich euch verstoßen habe, spricht der Herr, und will euch wiederum an diesen Ort bringen, von dem ich euch habe lassen wegführen.“²⁵

Zum Schluss: Wir haben uns sehr über die Worte gefreut, die unser ehemaliger geliebter Filmprofessor an der Kunsthochschule in Braunschweig, Gerhard Büttendorfer, zu unseren Film „Morgenröte im Aufgang“ gefunden hat:

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

Der Begriff »Umwandlung des Kinos« erscheint in diesem Zusammenhang voll gerechtfertigt. *Morgenröte im Aufgang* ist ein Filmkunstwerk von ganz eigener Art, ohne gleichen.“²⁶

Jens Heisterkamp schreibt zu dem Film: „Zwar ist das Zeitalter des Materialismus sicher noch nicht zu Ende, doch fühlt es sich wie ein Vorbote des vorausgesagten Epochenwandels an, dass heute ein Film wie dieser möglich ist.“²⁷

Im antiken Griechenland, in Teilen der Kultur des Mittelalters und besonders in der italienischen Renaissance finden sich noch Spuren einer grundsätzlich anderen Kunst-auffassung, in welcher die Künstler ihren Zeitgenossen ‚vor-bildeten‘, was diese zu werden fähig wären:

„Genährt vom Kulturwillen ihrer Zeit, stellten alle diese großen Schaffenden das Ideal solchen Kulturwillens sichtbarlich und in höchster Vollendung in ihren Werken dar. Sie zeigten nicht, wie ihre Zeitgenossen wirklich waren, – denn wahrlich gab es zu ihrer Zeit auch des Niedrigen und Gemeinen gerade genug, – sondern wie sich ihre Zeitgenossen gesehen wissen wollten, durchdrungen von dem starken Willen zur steten Erhöhung ihrer eigenwüchsigen Kultur! Nicht ihr Fehlwertiges, nicht das, was erkannt war als ein zu Überwindendes, stellten sie dar, – sondern das Göttliche, dessen Spuren sie auch unter tierischer Hülle zu gewahren wussten. Ihre Werke sprachen mit lauter Stimme: ‚Seht, das ist die Welt, die unsere Besten ahnen!‘ So wirkte ihr Werk auf die Seelen gleichsam als ‚Vor-Bild‘ dessen, was der Mensch aus sich machen könne, was er zu werden vermöge. So holte ihr Werk in den Seelen Kräfte aus der Tiefe, die ohne solchen Erweckungsruf niemals schaffend und zeugend ins Leben eingewirkt hätten, und die Mächtigen der äußeren Gewalt wussten sehr wohl, was sie den großen Bildnern ihrer Zeit zu danken hatten.“²⁸

Als „Künstler“ wurden in diesen Epochen die wenigen bezeichnet, die in der Lage waren, mit künstlerischen Mitteln geistige Werte dazustellen, die den Menschen seelisch erhoben und seinem Geist Nahrung boten. An diesem Punkt möchte die Organisation zur Umwandlung des Kinos anknüpfen und in der Gegenwart neue Formen des filmischen Ausdrucks finden.

Film ist das Medium mit der größten Verbreitung und dem höchsten Wirkungsgrad. Gleichzeitig ist die Filmkunst wie kein anderes künstlerisches Medium fähig, Geistiges sichtbar und erfahrbar zu machen. Das Kino hätte das große Potential, ein Ort zu sein, an welchem dem Ewigen

wieder Raum gegeben werden könnte, im Sinne einer Wiederbelebung unserer inneren seelischen Welten.

Wir sind der Überzeugung, dass das Material zum Jakob-Böhme-Bund eine große Chance für die Entwicklung des geistigen Films in sich bergen könnte.

„Die Entdecker neuer Erdteile glaubten in ihren Herzen, die gesuchten Lande hinter weitgebreiteten Meeren zu finden, und sie fanden das, woran sie glaubten.“²⁹

Das Geistige im Film ist ein noch unentdeckter Kontinent, ein Kapitel der Filmgeschichte, das noch nicht wirklich aufgeschlagen wurde. Um etwas in unserem Leben wahr werden zu lassen, müssen wir es vorher gesehen haben.

Josef Schneiderfranken ließ seinen Text „Kino“, *Kultur und Kunst* mit den Worten enden:

„Man kommt in erster Linie, um bewegtes Leben auf der Leinwand zu sehen. Daß dieses bewegte Leben eminent bedeutend, belehrend, erheiternd, und in höchstem Grade interessant sein kann, *ohne* verderblich zu wirken, steht außer Frage. Aber die prächtigen Möglichkeiten des Filmbildes, das uns alle Wunder der Märchenwelt als Wirklichkeit schauen lassen, und die tiefste ursprüngliche Poesie vermitteln kann, werden niemals in einer andern, als der dem Berliner Nachtkafeehaus angepassten Weise ausgenützt werden, wenn sich nicht in *ganzz Deutschland* eine achtunggebietende Anzahl von Männern und Frauen findet (die männliche und weibliche Jugend rechne ich hier in erster Linie dazu), die wenigstens unsern deutschen Filmgesellschaften einmal *mit aller Deutlichkeit* sagen, wie das deutsche Volk die an sich so wunderbare Erfindung des beweglichen Lichtbildes verwertet wissen *will...*“³⁰

Der Film zum Jakob-Böhme-Bund könnte das große Potential besitzen, dieses zum Ausdruck zu bringen.

Bildseite rechts: Hans Poelzig, Filmarchitektur, Lebende Buddhas (Götter in Tibet), Szenen vor Tempel, 1922-1924, Foto auf Karton





Hugo Steiner-Prag, Titelblatt der Mappe „Der Golem – Prager Phantasien“, 1916

Nachlese

Der Dichter des Golem

von Joseph Schneiderfranken

Es gibt wohl keinen Okkultisten im deutschen Sprachgebiet und weit darüber hinaus, der nicht mit ganz besonderer Verehrung den Namen *Gustav Meyrink* nennt, und außer *Bulwers „Zanoni“* hat wohl noch niemals ein Buch die Saiten des Unterbewußten in den Seelen seiner Leser derart zum Erklingen gebracht, wie die Romane dieses Dichters.

„*Golem*“, „*Walpurgisnacht*“, „*Das grüne Gesicht*“ und „*Fledermäuse*“ – – immer neue, geheimnisvolle Tiefen tun sich bei diesen Namen auf! Die okkulte Weisheit aller Zeitalter ist in ihnen enthalten, sonst völlig Unzugängliches wird in diesen Büchern enthüllt, die wahrhaftig anderes sind, als nur „*Romane*“, Bücher, die hin zu den ewigen Quellen der Geheimnisse des Seins leiten können, und die bereits Tausenden schon den Weg zeigten, den sie vorher vergeblich in der unübersehbaren Wirrnis der okkultistischen Literatur zu finden hofften. –

Freilich, gewisse Voraussetzungen müssen bereits in der Seele des Lesers gegeben sein, will er die Goldbarren und Perlen okkulten Wissens, die in des Dichters Werken verborgen sind, auch zu seinem eigenen Besitz werden lassen, will er die so unvergleichlichen Schätze heben, um die sich in den genannten Romanen und Novellen ein krauses Arabeskengeranke seltsamsten Geschehens schlingt. – Wessen Seele niemals geheimnisvolle Ahnungen einer Überwelt durchzogen, wer niemals die Schauer empfand, die durch das Erkennen des in unsere Alltagswelt hereinragenden Übersinnlichen ausgelöst werden, der mag bei der Schilderung so mancher übersinnlicher Vorgänge, die sich in *Meyrinks* Romanen findet, verständnislos bleiben, oder aber gar zu dem Glauben neigen, alle diese Schilder-

ungen seien lediglich Erfindungen des Dichters, entbehrten jeder realen Grundlage. Der beispiellose Erfolg dieser Bücher beweist jedoch, daß viel mehr Menschen noch in sich die Fähigkeit tragen, Übersinnliches nacherlebend zu empfinden, als der platte Rationalismus des Alltags wahrhaben will; denn wer etwa Meyrinks Werke mit geflissentlicher Überschlagnung des Übersinnlichen lesen wollte, der würde schwerlich auf seine Rechnung kommen, und keinesfalls wäre die ungeheure Verbreitung der Bücher durch solche Leser erklärlich, noch weniger aber hätte sich die weitverbreitete Gemeinde glühender Verehrer des Dichters bilden können, weit über Deutschlands Grenzen hinaus . . .

Bevor der „Golem“ erschien, kannte man Meyrin nur als glänzenden Satyriker, der mit einem köstlichen, skurrilen Humor sich über alles lustig machte, was ihm des Spottes und des Verlachens wert erschien. In meisterhaft geschliffenen kleinen Erzählungen sprühte seine lebendige Sprache gleichsam elektrische Funken aus, die prickelnd sich über die Opfer seines sarkastischen Witzes ergossen, oft mit spitzer Bosheit strafend, aber doch auch wieder, durch eine gewisse gütige Überlegenheit, selbst die Betroffenen zum Mitlachen zwingend.

Wer tiefer sah, der gewahrte wohl auch in diesen Satyren mannigfache Hinneigung zum Übersinnlichen und ein ungewöhnliches okkultes Wissen, obwohl auch die Auswüchse im Okkultismus keineswegs vor Meyrins Spott gesichert waren.

Das Gebiet der schwarzen Magie mußte ihm mancherlei Stoffe liefern, und die scheinbar so überlegene Allerweltsweisheit okkulten Dingen gegenüber wußte er vorzüglich ad absurdum zu führen.

Niemand hätte aber damals vermutet, daß dieser Satyriker bereits seit jungen Jahren mit allen nur erdenklichen okkulten Geheimbrüderschaften der Welt in Verbindung stand, daß er hohe Grade in okkulten Orden bekleidete und stets bereit war, jedem verbürgten okkulten Begebnis nachzureisen, um es auf seine Echtheit hin zu untersuchen. —

Niemand hätte jemals geglaubt, daß dieser sarkastische Spötter ein okkultes Training durchgemacht hätte, dem außer ihm kaum irgend ein Europäer gewachsen gewesen wäre, eine Schulung, wie sie nur besonders entwickelte hohe Lamas in Tibet, oder vielleicht einige Hindus in Indien erfolgreich zu bestehen vermögen. — — —

Unter denen, die sich heute in der okkultistischen Bewegung als Führer gebärden, dürfte schwerlich auch nur einer zu finden sein, der imstande gewesen wäre, diese, alles Bekannte weitaus überragenden, das letzte und die tiefsten Kräfte des Menschen aufwühlenden Übungen zu Ende zu führen, denen Gustav Meyrink seine beispiellose Einsicht in die Regionen des Übersinnlichen dankt. Aber gerade weil er diese tiefen Einblicke besaß, zog er sich von allem zurück, in dem er nur Pseudo-Okkultismus, Irrtum und Selbsttäuschung erkannte, lebte still nach den Gesetzen der geistigen Welt, in der er heimisch geworden war, stets geistigen Wesenheiten nahe, die anderen unerreichbar bleiben, und zeigte sich der Außenwelt nur in der heiteren Maske des Spötters, bis der innere Ruf an ihn erging: von den reichen Schätzen, die ihm an okkulter Erkenntnis geworden waren, auch der Mitwelt wenigstens soviel mitzuteilen, als zur Erweckung, zur Aufrüttelung der schlafenden inneren Sinne nötig erscheinen mochte . . . Diesem inneren Ruf verdanken wir seine okkulten Romane. —

Wie die Lotosblume in dem verwesenden Moder auf dem Grunde heiliger Teiche wurzelt und dennoch rein und weiß ihre Blüte im Lichte der Sonne entfaltet, so läßt er in diesen Romanen das Heiligste sich erheben aus dem Sumpfboden des Gemeinen, aus dem Morast morbider Genußkultur, zeigt, wie alles Niedere dem Höchsten im Menschen dienen muß, sobald nur einmal der ewige Funke in ihm von der Aschenkruste alltäglicher Gedankenlosigkeit, vom Schutt des Allzumateriellen befreit wurde. —

Abgründe menschlicher Verworfenheit bilden in seinen Schilderungen die branstigdunkle Gegenfarbe zu

der strahlenden Lichtesfülle geistiger Geschehnisse, zu denen er seine Leser hinführen will, und alles ist mit einer Meisterschaft gestaltet, die den großen Künstler, aber auch den großen Wissenden verrät, der aus dem Schatz seiner Erkenntnisse stets neues zu geben hat und doch nur das wenige gibt, das er geben darf, so viel es auch denen zu sein scheint, die an andern Quellen die Wasser des Lebens zu schöpfen sich mühten und enttäuscht als Dürstende weiter ihres Weges ziehen mußten. — —

Es liegt in der Natur dieser Dinge, daß die Wirkung der Mitteilung solcher Erkenntnisse durchaus von der geistigen Einstellung des Aufnehmenden abhängig ist. Gift und Honig sind hier in der gleichen Blüte verborgen. —

Wo immer okkultes Wissen gegeben wird, läßt es sich nicht vermeiden, daß dieses Wissen auch mißverstanden werden kann, ja, daß es in teuflischer Art mißbraucht wird. —

Das gleiche Messer, mit dem eine gütige Hand dem Hungernden ein Stück Brot schneiden kann, wird in der Hand eines Jähzornigen zu einer Mordwaffe. — —

So wird es auch stets von der geistigen Einstellung des Lesers abhängen, ob er die hohen okkulten Lehren, die er in Meyrinks Romanen findet, zu seiner geistigen Befreiung oder zu geistiger Bindung gebraucht, ja, es läßt sich denken, daß niedere und gemeine Naturen sich aus dem so Erhaltenen ihr eignes Gericht bereiten, — daß sie an diesen Lehren „verbrennen“ und in die Tiefen des Abgrunds versinken wie erloschene Sterne . . .

„Selig aber die reinen Herzens sind, denn sie werden Gott schauen!“ Ihnen kann Meyrink ein sicherer Wegweiser sein, und Tausenden von ihnen ist er bereits heute Führer aus dem Labyrinth des Unglaubens, des Irrglaubens und des Aberglaubens geworden. — — —

In unsern Tagen wüßte ich in ganz Europa keinen einzigen Menschen zu nennen, der Gustav Meyrink hinsichtlich der völligen Beherrschung aller okkulten Diszi-

plinen, hinsichtlich der Kenntnis aller okkulten Geheimlehren der Welt und in bezug auf eigenes okkultes Erleben an die Seite zu stellen wäre, und ich glaube ein Anrecht zu haben, hier urteilen zu dürfen, ein Anrecht, von dem ich hier nicht näher reden möchte, das mir aber keiner bestreiten wird, der da weiß, weshalb ich darauf hinweisen darf.

Aus diesem Dichter spricht eine Stimme zu der Menschheit der westlichen Erdhälfte, die noch lange nachhallen wird und vielleicht erst ganz verstanden werden mag, wenn diese Menschheit wieder *Z e i t* gewinnt, sich um ihre *ü b e r z e i t l i c h e n* Bedingungen zu kümmern. Man lese nur die Bücher *M e y r i n k s* nach, die lange *v o r* den umwälzenden Begebnissen der letzten Zeiten geschrieben wurden, und man wird in ihm staunend den großen *S e h e r* entdecken! –

Man lese seine Romane nicht mehr als spannende Unterhaltung, sondern prüfe *j e d e s W o r t*, das er schreibt, und man wird endlich erkennen, daß hier ein Weiser spricht, der die tiefsten Tiefen der Seele kennt, vor dem die Überwelt keine Geheimnisse mehr verbirgt, weil er *i n i h r* lebt und *a t m e t*, weil er einer der *S e l t e n e n* ist, die letzte Mysterien entschleiert sehen dürfen, weit hinausgewachsen selbst über das veden-kundige *I n d e r t u m* unserer Tage, den alten *R i s c h i s* und *A r h a t s* gleich, auf deren Pfaden er zu seiner überragenden Geistesherrschaft gelangte.

Aber man glaube nicht, daß dieser *e u r o p ä i s c h e* *Y o g i* etwa ein merkwürdiger Sonderling sei, weltfern und asketisch dem Leben entfremdet! – Wäre er das, dann wäre er ebennicht der, der *e r i s t*, ein durchaus *E c h t e r*, der *s o u v e r - ä n e* Beherrscher der Kräfte, die in ihm wirksam sind. –

Ein *A r i s t o k r a t* des *G e i s t e s* und der *A b - s t a m m u n g*, *A r i e r* reinsten Blutes, aber ferne aller Rassenverachtung, weshalb ihn, den tiefen Kenner *j ü d i s c h e r* *M y s t i k*, einst scheeler Neid der Erfolglosen *a n t i s e m i - t i s c h e r* Hetze auszuliefern versuchte, damit auch das Satyrspiel nicht fehle in diesem geheimnisreichen Dichterleben! –

In seinem stillen, schönen Hause an einem bayrischen Alpensee klingt fröhliches Kinderlachen, die feinsinnige Gattin gibt dem Heim das aristokratische Gepräge ihrer österreichischen Heimat, und im Kreise seiner Freunde, unter denen gar viele mit weltbekannten hohen Namen sind, kennt man den Dichter ebensowohl als echten Mystiker, wie als vollendeten Weltmann und den mit allem Wissen seiner Zeit vertrauten Schriftsteller. Dabei ist der nun Dreiundfünfzigjährige ein leidenschaftlicher Sportsmann, und wer ihn etwa sieht, wie er in seinem Einsitzer mit kräftigen Ruderschlägen die Wellen teilt, der würde wohl kaum auf den Gedanken kommen, daß dieser sehnige, elastische Ruderer der Dichter des „Golem“ sei, dem man eher ein Leben zutrauen würde, ähnlich dem seines „Athanasius Pernath“ im „Golem“, eingesponnen in einer Stube hoch oben im Prager Ghetto und möglichst fern der freien Gottesnatur.

So aber wie Gustav Meyrinks Leben, sieht das Leben eines wirklichen Mystikers unserer Tage aus, eines Okkultisten, der wirklich im Okkulten heimisch ist, eines Wissenden, der tatsächlich von sich behaupten darf, daß die ältesten Mysterien der Welt für ihn kein Geheimnis mehr haben. —

Ein solcher nur konnte die mystischen Romane schreiben, die uns Gustav Meyrink geschenkt hat und die nicht untergehen werden, auch wenn längst fast alles, was unsere heutige Literatur ausmacht, versunken und vergessen sein wird, hinweggefegt von den Wirbeln des Werdens einer neuen Weltgestaltung, die zutiefst in den Regionen wurzeln wird, die man die Welten des magischen Geschehens, das Reich des Okkulten nennt.

*Magische Blätter, 2. Jahrgang, 1921, S. 24-28,
Verlag Magische Blätter, Leipzig*

*



Hugo Steiner-Prag Hugo, Der Golem, Prager Phantasien, Lithographie, 1916

Der Golem

Erster Akt

Eugen d'Albert

Äußerst bewegt

1. u. 2. Trompete in C
 2. Tenorposaunen
 Bassposaune und Tuba
 Violoncelle
 Kontrabasse

1. & 2. Trpt.
 2. Pos.
 Viol.
 K.-B.

Ob.
 Engl. Hr.
 1. & 2. Hörn. P.
 1. & 2. Trpt. C
 Pos. u. Tuba

1. Violinen
 2. Violinen
 Bratschen
 Viol.
 K.-B.

Der Vorhang öffnet sich.

Stufen- und Arbeiterkammer des Rabbi Loew in Prag. Hierauf tritt die dicke Tür, die den Eingang führt, rechts über zum

Eugen d'Albert, *Der Golem*, Opernpartitur, 1923

„Golem“
Der Auftakt zu D' Alberts Operschöpfung
von Margit Labouchère

Viele Sagen beschäftigen sich mit dem Mysterium der Menschwerdung und eine der phantastischsten unter ihnen ist die Legende vom Golem. Rabbi Löw, der Prager Gelehrte und Freund Kaiser Rudolf II., soll ihn vor 350 Jahren aus Ton geformt, zum Leben erweckt und nach einer Woche voller Wunder wieder in Staub verwandelt haben.

Mehrfach schon widmeten sich Künstler der Golem-Figur. Der einzigartige Stoff packte Meyrink und Holitscher, Brchlicky und Leiwik. Auf ganz andere Weise, ja auf kaum minder phantastische Art wie die Legende selbst aber entstand d' Alberts Oper „Golem“.

Fammarion oder Schuré, d'Albert oder seine Opern lagen meinem Lebenskreis völlig fern. Heiter, ohne Philosophie, ohne Gedankenschwere gab ich mich mit meinem Manne dem Lebensgenuß hin. Leidenschaftlich gern tanzten wir. Im Winter trieben wir jeden erdenklichen Sport. Der Sommer fand uns in den Alpen, in den Dolomiten als Hochtouristen. Was dann plötzlich, ohne irgendeine innere oder auch nur äußere Vorbereitung über mich kam, widerspricht dem durchschnittlichen Denken, erscheint unfaßbar und ist dennoch Wahrheit.

Im April 1923 weilte ich fern von meinem Manne im Hause meiner Schwiegermutter in Montreux. Dort ward ich durch mir damals ganz unergründlichen Willen aus meinem bisherigen Sein gerissen. All das rätselhafte Geschehen schilderte ich unmittelbar meinem Manne, Dr. Arthur Labouchère, in meinem Brief vom 26. April 1923.

Ich spazierte, in Gedanken versunken in der Grand' rue. Plötzlich bekam ich einen kleinen Schreck, gucke auf – und sehe einen kleinen Menschen an mir vorbeirasen. Ich drehe mich um und ein Gedanke durchzuckt mich: Eugen d' Albert.

Habe ich mich je intensiv mit Musik beschäftigt? Je daran gedacht, mich irgendwie darin zu vertiefen? Habe ich je auch nur im entferntesten an Eugen d'Albert gedacht, auch nur mit einem Wort ihn erwähnt? Ich entsinne mich nur, daß „Tiefland“, wie ich es zum ersten Male hörte, in Erinnerung an unsere Berge einen starken Eindruck machte, mich dagegen die „Toten Augen“ ganz unbefriedigt ließen.

Also – es gab nichts, und nichts, was ich irgendwie mit dem Menschen, dem Künstler d'Albert gemeinsam hätte. Nun kommt das Merkwürdige. Wieso wußte ich überhaupt, daß der Mensch, der vorbeiraste, Eugen d'Albert war? Ich wußte es aber mit voller Bestimmtheit – ich hatte keine Ahnung, daß er überhaupt hier war. Von diesem Moment an p a c k t e mich ein Gedanke: Eugen d'Albert zu sehen. Stärker, immer stärker. Lächerlich, dachte ich. Wo ich ging und stand war nur der Gedanke: D u m u ß t ihn sehen. Unterbewußt, denn ich – „ich“ – wollte es keineswegs.

Ich ging zum Palace-Sport, setzte mich ganz gegen meine Gewohnheit an einen anderen Tisch und schaute entspannt dem Tanzen zu. Plötzlich wieder ein leichter Schreck – und ich weiß, Eugen d'Albert sitzt hinter mir. Zwei sehr unruhige Augen, ein zerarbeitetes – fast schmerzliches Gesicht und abstoßend.

Ich m u ß t e wieder und wieder hinschauen. Er wird unruhig, ich fühle das, nach einigen Minuten steht er auf und geht fort. Ich blieb bis zum Schluß. Ging nach Hause. Ich lachte über mich – und d o c h unter dem allen das unabwendbare metaphysische Bewußtsein: Du bist dieses Menschen Schicksal.

In der Nacht erwachten in mir Gedanken – viel mehr als Gedanken: Ich fühlte, ich hörte Musik. Mehr und mehr. Bilder standen vor mir auf; nie gesehene Weiten öffneten sich meinem Blick, ich sah mich in der Wüste und vor meinen offenen Augen starrte die Sphinx.

Ich bedeckte meine Augen und rief: Wo bin ich?

Eine Stimme sagte:

Er muß eine Oper schreiben.
Aus deinem Blut, aus deinem Leben ist sie geschaffen.
Durch dich wird ein Geheimnis in seiner Musik gelöst
werden.

Ich sank zusammen und rief, ich – ich weiß nichts.
Erbarmen! Erbarmen!

Meine Hände fielen herab und die Stimme antwortete:
S u c h e .

Am nächsten Tage sagte ich mir: Wahnsinn, Wahnsinn, ist das alles! Meine Vernunft, mein Verstand rebellierten. Ich lachte mich aus, beobachtete mich, ging in die Berge und fragte mich: Bist du denn auf dem Wege, verrückt zu werden?

Ich litt unsagbar. Ich kämpfte. Ich ging zu Bekannten. Abends zum Kursaal. Ich wollte loskommen von der unheimlichen Macht, die ich eine fixe Idee nannte. Ich kam nicht los.

Um Mitternacht war ich zu Hause. Ich war todmüde und ersehnte nichts, als zu schlafen. Wieder hörte ich die Stimme: Du m u ß t ihm schreiben.

Nein, ich will nicht. Der Kampf ging Stunden. Ich war der Verzweiflung nahe.

Neben mir atmete ruhig Orti, mein Kind. Ich wehrte mich mit der letzten Kraft meines Verstandes, meines sinn-gemäßen Denkens.

Vergebens. – Bis ich endlich sagte: Ja, morgen werde ich schreiben.

N e i n , jetzt s o f o r t .

Ich kann nicht.

Du mußt.

Am ganzen Körper zitternd, schweißgebadet zündete ich das Licht an, nahm Papier und schrieb ohne eine Sekunde zu denken, folgende Worte nieder:

Meister.

Ich muß Sie sehen.

Einmal sprechen.

Ich warte.

Zeit und Ort bestimmen Sie.

Es gibt eine Macht, die außerhalb unseres Seins besteht.
Ihr g e h o r c h e ich.
Schreiben Sie umgehend . . .

Das Ganze war so verzerrt geschrieben. Ich wurde ruhig. Schrieb alles noch einmal. Riß den Bogen durch, damit das Wappen mich nicht verriet.

Tiefste Ruhe, tiefstes Gefühl erfüllter Pflicht umfing mich.

Ich ging erschöpft zu Bett und mit lauter Stimme mußte ich die Worte sagen: Gott ist Geist, und die ihn anrufen, sollen ihn im Geist und in der Wahrheit anrufen.

Am Morgen nahm ich den Brief, ohne auch nur zu überlegen, versiegelte ihn, adressierte ihn: Eugen d'Albert. Palace-Hotel (obgleich ich nicht wußte, ist er noch in Montreal und wohnt er im Palace-Hotel?).

Dann kamen meine Gedanken. „Widersinnig!“ rief ich ein ums andere mal. Mein Intellekt wollte nicht schweigen.

Bist du krank?

Religiös wahnsinnig geworden?

Wie kommst du dazu, diesem Fremden, dir Unbekannten einen Brief zu schreiben?

Bist du größtenwahnsinnig? Wie kannst du dir einbilden, einem Meister wie Eugen d'Albert eine Oper aufzuzwingen.

Ich beobachtete die Freunde, die mit mir waren. Ich fragte, ob man mich verändert finde, ob ich wohl nervenleidend sein könne?

Doch nur ein Lachen war die Antwort, blühend gesund, geistig und körperlich war ich wie vorher.

Die Nacht kam – und alle Zweifel fielen ab.

Neue Wege auf der astralen Ebene wurden mir gezeigt.

Und über dem allen hörte ich die tiefe, drängende Musik des kommenden Werkes . . .

Am nächsten Morgen ging ich ruhig zur Post und fand folgenden Brief:

Wenn Sie nicht weiter von mir hören, erwarte ich Sie Montag 4 Uhr Palace-Hotel.

Schreiben Sie mir nicht, aber sehen Sie Montag vormittag auf der Post nochmals nach; wenn ich verreisen muß, werde ich es Ihnen mitteilen, sonst schreibe ich nicht und erwarte Sie.

Heute ist Sonntag morgen. Ich bin vollkommen ruhig und in mir ist ein Glücksgefühl, wie ich es nicht beschreiben kann.

Ich weiß, was auch kommt, es kommt von Gott. Ich will nicht mehr, was ich will, ich tue, was ich tun muß.

Du kannst mich verurteilen, verdammen, für irrsinnig erklären: Es ist so, wie ich es Dir schreibe. „Ein Wunder ist mir geschehen.“

Was ist aber das Ganze? Wo soll das hin? Ich weiß es noch nicht. Ich lasse mich nur leiten.

Wie wird es werden? So am hellen Tage frage ich mich hundertmal: Bin ich das?

Du bist und bleibst mir innerlich der Gleiche. Ich fühle für Dich das Gleiche, wie ich es bisher tat. Ich hoffe für uns alle das Beste; und wenn ich auch könnte – ich möchte nichts mehr rückgängig machen.

Ich fühle, wie in mir die Oper bewußter wird. Ist das nicht ein Rätsel? Was sind wir für kleine Geschöpfe!

Wider Erwarten traf ein zweiter Brief von d'Albert ein.

„Ich erwarte Sie Montag bestimmt.“

Bedingungslos gehorchte ich jener Macht, die sich mir geoffenbaret hatte; und suchte d'Albert auf. In dem Werk „Eugen d'Albert – ein Künstler- und Menschenschicksal“ schreibt Wilhelm Raupp:

„Der 30. April 1923 bringt d'Albert das Erlebnis, das ihn mit einem Schlage aus den Niederungen seiner Stumpfheit heraus und zu den Höhen eines neubegründeten übersinnlichen Strahlungen entströmenden Lebensmutes emporreißt.“

Der Weg, den ich wies, ward beschritten. Eugen d'Albert umschloß mich wie ein Wunder. Er suchte und fand Kontakt mit übersinnlich denkenden Menschen. Hermann Hesse war der erste, dem er sich anvertraute und erschütternd demütig waren seine Worte: „Lieber Hesse, warum ließ Gott mir, gerade mir ein solches Wunder zukommen?“ Still antwortete Hermann Hesse: „Weil Sie es am meisten brauchen.“

Gustav Meyrink wurde gerufen, Felix von Weingartner eingeweiht. Bô Yin Râ nahm Fühlung mit uns und wurde uns ein verstehender Freund. Unser bisheriges Leben zerbrachen wir beide. „Golem“ entstand. Am 6. November 1925 schrieb mir d'Albert aus Prag unter anderem: „Es ist sonderbar mit dem Golem! Jedenfalls ist es ein bedeutendes, sehr schönes Werk. Und das ist D e i n Werk.“

Nicht mehr frage ich: „Warum?“ Der Weg, der mir gewiesen wurde, war seltsam, ich suchte und ich wartete. Das u r s p r ü n g l i c h e Geschehen wachte auf in meiner Seele, über die Zeit, über Jahrtausende hinweg.

Der Schlüssel zu dem Geheimnis der Mythe „Golem“, liegt in meiner Hand.

Sächsische Dorfzeitung und Elbgaupresse: mit Loschwitzer Anzeiger; Tageszeitung für das östliche Dresden und seine Vororte, Samstag, 18.07.1931, S. 9

*

Hans Poelzig 60 Jahre alt

Textauszug von Dr. F. Eckhardt

Poelzig wurde seinerzeit durch den Umbau des Berliner Schauspielhauses über Nacht sozusagen der berühmteste Architekt Deutschlands. Nicht, daß er vordem weniger Bedeutendes geschaffen hätte, eine Reihe Industriebauten sind vor allem in Schlesien unter seiner Hand entstanden. Wohnhäuser, Villen und Kirchen, aber allen diesen Bauten merkt man es an: Poelzig ist nicht der Mann des Alltags, seine Bauten sind nicht in erster Linie da, um einen nüchternen Zweck zu erfüllen, sie sind Gebilde der Phantasie, der Laune eines Künstlers entsprungen; wenn das Wort nicht heute so verabscheut würde, könnte man von manchen beinahe sagen, sie seien dekorativ. Zum Bau einer Kirche bringt er nicht den traditionellen religiösen Ernst auf, seine Stärke liegt wo anders. Erst wenn er sich in einem sprunghaft emporkletternden Stiegenhaus, sei es eines Industrie- oder sei es eines Wohnhauses, ausleben kann, in Bogenwölbungen mit Durchblicken, wodurch die wirkungsvollen Lichteffekte möglich werden, oder in grotesk-phantastischen Beleuchtungen, dann ist er am richtigen Ort. Ueberhaupt: großgeschwungene oder oft geknickte, lebhaft unruhige Linien, die die ganze Architektur durchziehen, sind seine Stärke, oder auch ähnliche Flächen, kulissenhaft hintereinandergestellt. Immer aber wird alles irgendwie ins Groteske gezogen, entweder durch die Form eines Motivs oder durch Wiederholung desselben. Nach all dem war es eigentlich dem Künstler vorausbestimmt, wo seine Stärke liegen mußte: im Theater. Nach dem Mißglücken des Bauauftrages für das Freundschaftshaus des deutsch-türkischen Vereins in Konstantinopel, das vielleicht sein bester Bau geworden wäre, aber leider nicht über den Entwurf gediehen ist, kommt der Umbau des Berliner Zirkus Renz zum Neuen Schauspielhaus, der Märchengrotte mit den Stalaktitengewölben. Die noch viel großartigeren, phantastischeren Entwürfe zum Salzburger Festspielhaus sind leider nie verwirklicht

worden, bekannt wurde nur die Lithografie des Inneren, die uns einen Theaterraum von märchenhaftem Reichtum schildert. Ungefähr gleichzeitig damit gehen die Dekorationen zum Golem-Film, die das Grotteske des Films so großartig zum Ausdruck brachten. Dann kommen die verschiedensten Theaterinzenierungen, u. a. für Don Giovanni an der Berliner Oper. Dann die Kinos, das Kapitol bei der Gedächtniskirche in Berlin und das Deli in Breslau, bei dem die Beleuchtungskörper wie Sterne an der flachen Decke eingebaut sind, ein Raum, bei dem wir wirklich auf alles Spannende, das wir im Kino zu erleben hoffen, so recht vorbereitet werden.

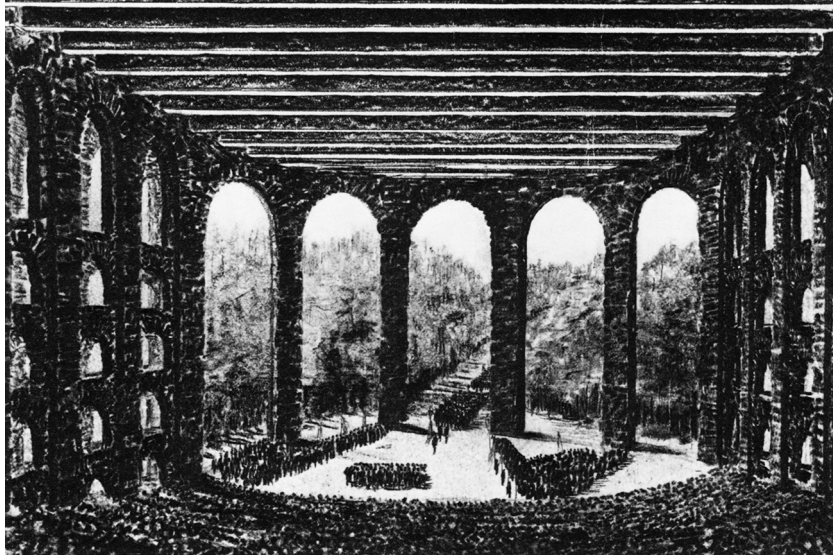
*Auszug aus: Westfälische neueste Nachrichten mit Bielefelder
General-Anzeiger und Handelsblatt, Montag, 29.04.1929, S. 4*



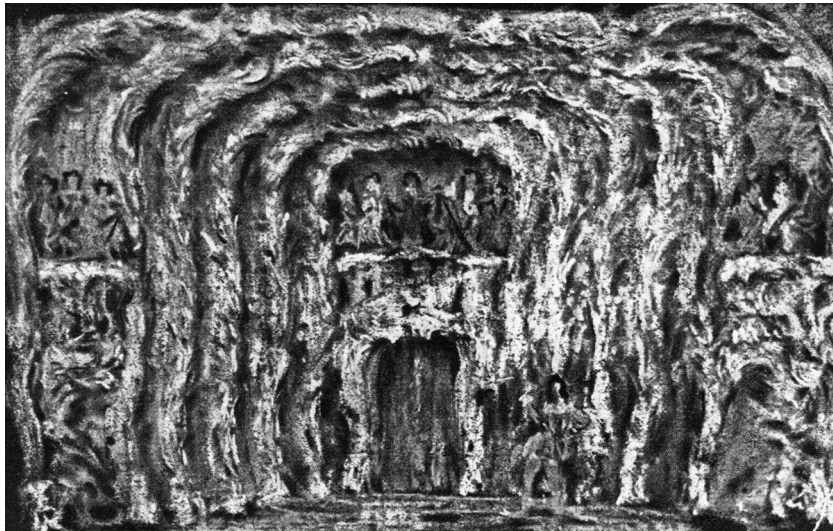
Hans Poelzig, Festspielhaus „Schauburg“, Bad Berka, 1932



Hans Poelzig, König Lear, 1923, Kohle und Pastell auf Tonkarton, 64 x 47 cm



*Hans Poelzig, Die Schauburg, Erste Fassung, 1932,
Zuschauerraum, Kreide auf Transparentpapier, 60 x 85,2 cm*



*Hans Poelzig, Don Giovanni, Festsaal, 1923
Ölkreide auf Tonkarton, 34 x 51,2 cm*

Ernsthaftes Theater

von Otto Schlüter

Theater ist eine Macht, Menschen zu erobern. Leider eine viel mißbrauchte und meist falsch verstandene Macht. Der Irrtum über die Wertung des Theaters geht von einer falschen Einschätzung des Wesens des Theaters aus. Wer sich berufsmäßig mit dem Theater zu beschäftigen, wer dem Publikum über Theater zu berichten hat, dem kann es passieren, daß er von sonst wackeren und nicht unverständigen Leuten gefragt wird: „Weshalb nehmen Sie das Theater eigentlich so ernst? Das Theater ist doch – –“

Ich weiß, antwortet der Gefragte, das Theater ist eine Angelegenheit des Vergnügens, ein angenehmes, leise prickelndes Mittel der Entspannung von des Tages Last und Mühen. Das ist die Meinung der Vielen, und es ist, wie immer bei der sehr ehrenwerten Meinung der Vielen, ein Körnchen Richtiges darin. Nur die Wahrheit ist nicht darin. Schon der Begriff Vergnügen ist in dieser Art Auffassung des Theaters verfälscht, und wirkliche Entspannung ist es nicht, wenn man sie im Theater nur an dem Abend sucht, wo „Hafermanns Töchter“ locken oder – um von modernen, viel gespielten Klassikern zu reden – „Der keusche Lebemann“ gegeben wird, wenn die „Gräfin Marizza“ uns ins Theater verführt oder wenn man sich die „Heilige Johanna“ „auch einmal“ ansieht, weil sie doch so furchtbar interessant und „so ganz anders als bei Schiller“ ist . . .

Alle holden harmlosen und schlimmeren Irrtümer über das Wesen des Theaters sind soweit verbreitet, daß man sie nahezu Gemeingut des Volkes nennen muß. Würde es aber nicht besser sein, wenn nicht die Irrtümer über das Theater, sondern das Theater selber Gemeingut des Volkes wäre?

Um von den Irrtümern über das Vergnügen eines falschen Theater, eines Theater ohne künstlerische und sittliche Kultur, *frei* und um mit der Wahrheit des Wesens eines

ernsthaften Theaters und seiner Kulturaufgabe *eins* zu werden – dazu wird noch ein langer Weg voll Schwierigkeiten und Hemmungen zu überwinden sein. Immerhin: es sind Kräfte am Werke, diesen Weg zu bereiten. Es ist der Gedanke der Theatergemeinde, der auf diesem Weg marschiert. Und er wird mit Erfolg weiter marschieren, – wenn er richtig verstanden wird. Wer den Anschluß sucht an die Theatergemeinde als an eine Gemeinschaft derer, die die Sehnsucht fühlen und die Forderung stellen, das Theater müsse mehr als eine Amüsierversammlung, es müsse eine Stätte der Herzenerbauung, der Erhebung aus platter Alltäglichkeit sein – der ist gewonnen für die Mitarbeit an der wahren Aufgabe des Theaters. Diese wahre Aufgabe ist: Kultur, künstlerische und ethische Kultur zu wecken, zu pflegen, zu verbreiten. Bereicherung an innerer Kultur fließt aus allem, was ein gutes Theater bietet. Wer sich etwa fürchtet, es könne zu traurig dabei zugehen, wer das Theater als ernsthafte Angelegenheit abwehrt in der Furcht, er solle nur Trauerspielen dort ausgeliefert werden, der mag beruhigt sein. Auch das lachende Theater ist Kulturtheater, auch das Lustspiel gehört dazu, wenn es nur drei Kleinigkeiten hat: Geist, Grazie, Herz . . .

Zur Wandlung des Theater von einer „Nur-Vergnügungs-Angelegenheit“ zum Kulturtheater ist selbstverständlich in erster Linie das Theater selber verpflichtet, mit ihm ist das Publikum dazu berufen. Der Einzelne im Publikum kann das Theater nicht wirksam beeinflussen. In der Gemeinschaft der Theaterbesucher aber wird er zur Macht. Besucherorganisationen, wie unsere Zeit sie in starker Entwicklung aufzeigt, sollen als Organisationen der Kulturarbeit das Theater aufwärts führen. Nicht nur ihm mehr Besucher zuführen, damit das Theater „existieren“ kann. Sie sollen durch energische und konsequente Forderungen nach dem Besten unserer dramatischen Dichtung, die Qualität des Spielplanes steigern und die Leistung des Theaters anspornen. Die Leistung des Theaters muß sich in einem bewußt künstlerisch aufgebauten, – nicht in Willkür und Zufälligkeiten auf einzelne „gute

Sachen“ beschränken – Spielplan und in restlos künstlerisch-fertigen, bis ins letzte abgerundeten Aufführungen zeigen. Und noch mehr: Durch ständige und beständige Bemühung um solche Aufgabe, durch seine ordentliche künstlerische Arbeit im Laufe des Spieljahres, die das Publikum zum Verständnis ernsthaften Theaters erzieht, kann das Theater den Boden auch für *A u ß e r o r d e n t l i c h e s* bereiten.

Görlitz hat jüngst den Glanz der *M u s i k f e s t t a g e* neu erlebt. Ich habe in jenen Tagen die Frage gestellt: Warum nur Musikfeste? Laßt auch das Schauspiel in Aktion treten. Schafft dramatische Festspiele in Görlitz!

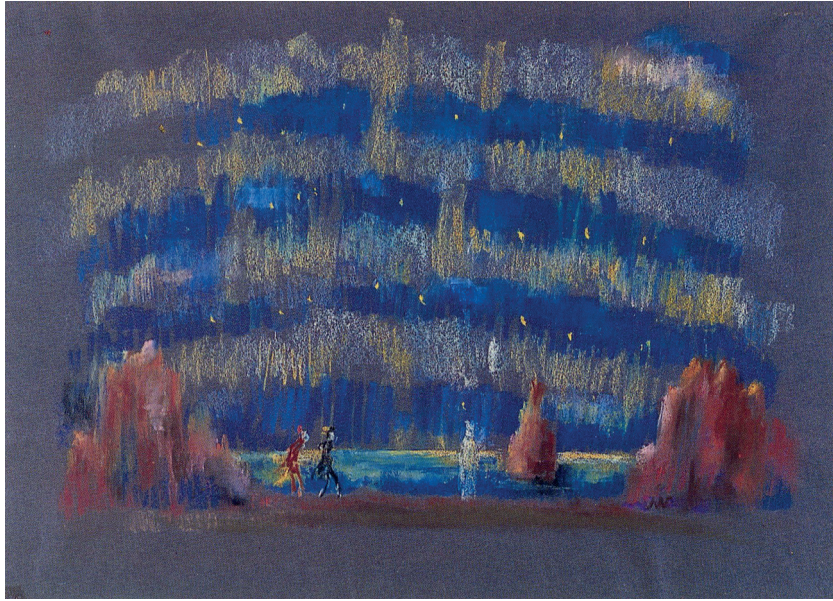
Görlitz erneuert jetzt sein Theater, indem es mehr als eine Million an seine räumliche Erweiterung und an die technisch-vollkommene Neugestaltung der Bühne wendet. Soll das Materielle, das diese Umwandlung in außerordentlichem Maße fordert, nicht auch in außerordentliche künstlerische und kulturelle Tat und Wirkungs ausgemünzt werden?!

Dramatische Festspiele in Görlitz – mit den Schlesischen Musikheften wechselnd in bestimmten Zeiträumen – können und müssen erstehen, und sie sollen gesteigerter Ausdruck der großen Aufgabe werden, die das Theater hat: eine Stätte, nicht des Vergnügens zu sein, an der Mensch hörend und schauend, erschüttert, feierlich bewegt und in heiterem Jubel große Dichtung erlebt und durch die Dichtung – klassische und junge Dichtung – Ewigkeitsgeist erlebt und brausende Gegenwart, Gegenwart, die voll Fragen und voll Zweifel und voll Sorgen ist, die wir aber mit Hoffnung erfüllen müssen.

Es mag befremdlich klingen, in einer Zeit, die voll schwerer wirtschaftlicher Sorgen ist, von neuen Festspielen zu sprechen.

*Jahrbuch 1925, herausgegeben von der Görlitzer Künstlerschaft,
S. 18-21, Graphische Kunstanstalt Hoffmann und Reiber*

*



*Hans Poelzig, Hamlet, 1920, 1. Akt 5. Szene, Hamlet begegnet dem Geist seines Vaters,
Pastell auf Tonkarton, 41 x 58,5 cm*



*Hans Poelzig, Hamlet, 1920, 1. Akt, Terrasse vor dem Schloß,
Pastell auf Tonkarton, 34 x 56,5 cm*

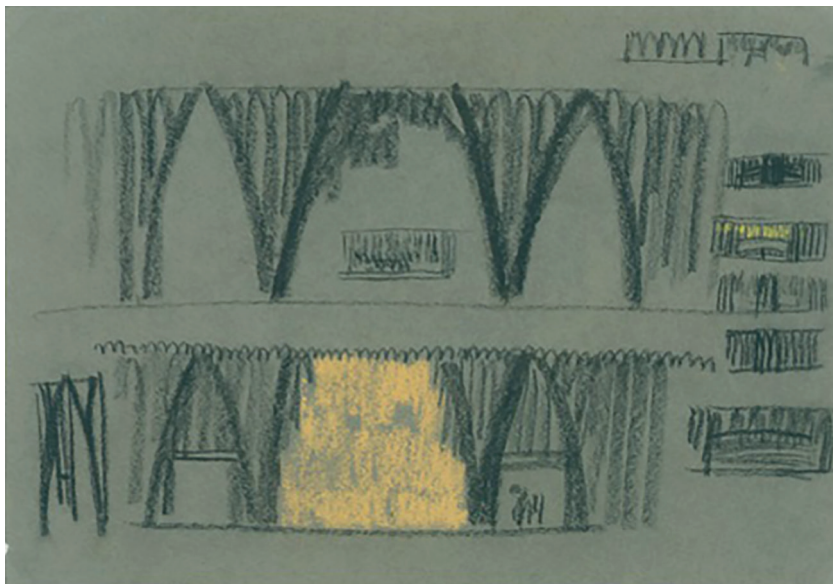


Hans Poelzig, Großes Schauspielhaus, Berlin, Handzeichnung,
Bleistift, Farbstift auf Transparentpapier, 23,8 × 32,5 cm
Abbildung unten: Farbstudie zu einem Konzertsaal für Dresden, 1918

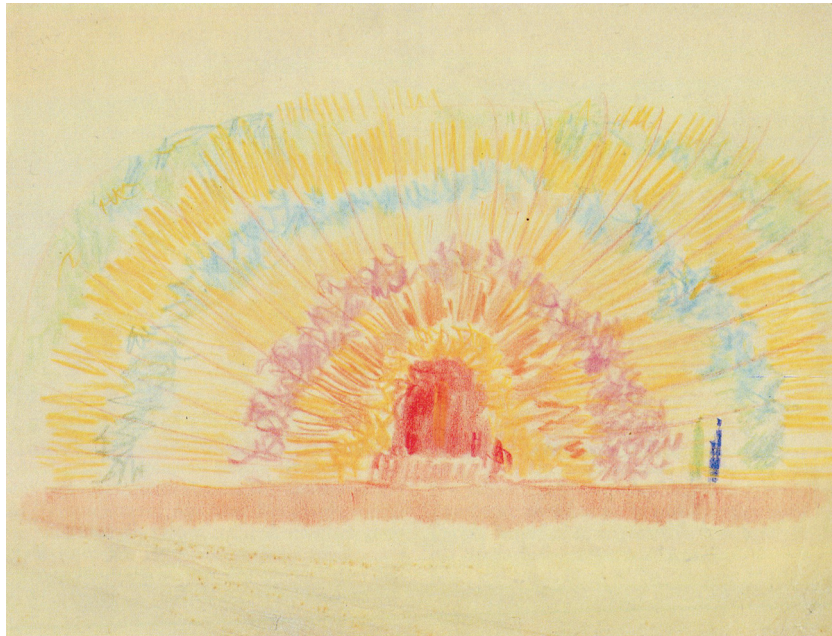




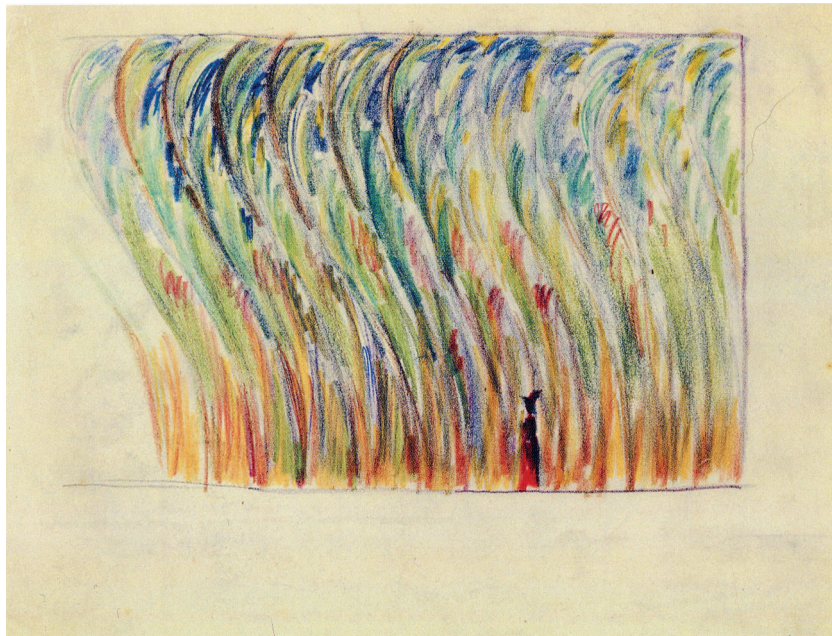
Hans Poelzig, Don Giovanni, Bühnenbild, 1923, Pastell auf Tonkarton, 47 × 63,5 cm



Hans Poelzig, Faust, Bühnenaufbau, Handzeichnung



Hans Poelzig, zwei Zeichnungen: Freier Bühnenentwurf zum Großen Schauspielhaus, um 1920,
Pastell auf Papier, 24,5 x 31,5 cm & Koble und Farbstift auf Papier, 24,5 x 31,5 cm



Uraufführung am Landestheater Meiningen

„Theseus“ von Herbert von Hoerner

Es ist, trotz mancher Bedenken gegen das Stück zu loben, daß der Meininger Intendant Franz Rachbaur den „Theseus“ von Herbert von Hoerner der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat. Es handelt sich um den nicht alltäglichen Versuch, aus einem Stoff der Antike einen Konflikt zu entwickeln, der uns heutige Menschen angeht. Theseus gilt dem Dichter als Symbol der männl. Kultur, die gegen die weibliche asiatische kämpft und über sie siegt. Gewiß ein Thema, das heute aktuell sein könnte, wenn es dem Dichter gelungen wäre, uns an dem von ihm behandelten Spezialfall zu interessieren. Aber leider gibt er statt knapper Formulierung der Idee oft weitschweifige Erörterungen philosophischer Probleme, deren kunstvolle Verwickeltheit das Verständnis seiner Werkes erschwert, wenn nicht verhindert. Es kann nicht die Aufgabe eines Bühnenstückes sein, einen ganzen Komplex von Problemen in symbolischer Gestaltung darzustellen.

Daß Hoerner, vom Ballast der Ideen, die er gestalten wollte, erdrückt, gegen die Fundamentalansätze des Dramatischen verstößt, ist um so betrüblicher, als das Stück trotz seiner verfehlten Anlage starkes Talent verrät. Wenn man sich um den beabsichtigten Sinn des Spiels nicht kümmert, dann sieht man ein balladisches Märchenspiel von Königen und Ungeheuern, das oft starke Spannungsreize besitzt. Die Zeichnung der Charaktere verrät Bühneninstinkt und Sinn für dramatische Kontraste, die Architektur der Szenen ist dramaturgisch zwar nicht immer richtig, aber stellenweise sehr wirkungsvoll. Man ist geneigt, den unfertigen, aber Hoffnung erweckenden Versuchen Hoerners, gegenüber der fingerfertigen Augenblicks-Dramatik, die sich gern modern nennt, trotz alledem den Vorzug zu geben.

Die Aufführung (Regie Willy Stephan) hielt sich auf beachtlichem Niveau. Insbesondere interessieren Anni Kers-

tens als Phaidra, Hans Eysenhardt als Bruder des Theseus, und Emil Filgen in der Titelrolle. Der Beifall war stark; der Autor dankte persönlich.

*Dortmunder Zeitung, Dienstag vom 5.1.1926, S. 10, gez. R. A. S.
Das Stück „Theseus“ verfasste Herbert von Hoerner im Jahr 1923.*

*



Herbert von Hoerner, Schulterstück im Profil nach rechts gewandt, Zeichnung

Briefkasten

Einblicke aus der Leserschaft

Wir möchten hier rückblickend auf eine ausführliche Kritik eingehen, die von gleich drei Absendern unterschrieben wurde und die uns bereits kurz vor Druck des zweiten Buches *Magische Blätter* erreichte. Da einige Bemerkungen darin auch diese letzte Ausgabe erneut betreffen werden, sollen diese als Warnweise hier dienlich sein.

Zu dem Text von Maria Wollwerth Bô Yin Râ – Lao tse in Heft 4 schreiben die Absender: „Achtung!! Es gibt aktuell auf dem Markt gechannelte Bücher von einem Wesen mit Namen Toth, welches über ein Medium spricht. Genau vor solchen lemurischen Wesen warnt Bô Yin Râ in vielen seiner Bücher. Hier könnten Leser auf eine falsche Fährte gebracht werden! Bitte hier den klaren Hinweis reinschreiben als Anmerkung, dass das alte Buch vom leuchtenden „Toth“, welcher im alten Ägypten wirkte, nicht mehr in seiner ursprünglichen Form zu finden ist und dass die aktuell auf dem Markt vorhandenen Bücher darüber von einem sich verstellenden dunklen Wesen gechannelt wurden, also genau in die andere unerwünschte Richtung gehen!

Wenn hierdurch eine Seele auf den falschen Pfad gelangt, wäre das ein sehr großes Vergehen vor der ewig geistigen Verantwortlichkeit. Vielleicht wäre es sogar besser, Toth einfach auszulassen aus dem Text?“

Es stimmt, dass wohl bald jeder Leuchtende des Urlichts mit einem gegenwärtigen Medium negativ besetzt wird, was im Text zu Toth beschrieben wird. Das gilt auch für Melchisedek, über den wir im späteren Verlauf berichtet haben. Uns war es wichtig, möglichst wenig auf die Originaldokumente einzuwirken, damit sie ihre Authentizität bewahren, und es ist aus unserer Sicht der falsche Schluss, diesen gegenwärtigen Charlatanen die Macht einzuräumen, den fast hun-

dert Jahre zuvor erschienenen Text zu verstümmeln – oder dass Toth und Melchisedek aufgrund der beschriebenen Gefahr nun nicht mehr erwähnt werden dürften, es sei denn, sie wären mit einem schauerlichen Warnhinweis – oder wie man heute sagt: einer Triggerwarnung – versehen. Die ganze Problematik ist zugleich mit der Frage verbunden: Für wie hoch erachten wir die Mündigkeit unserer Leserschaft? Aufgrund der bei uns eingegangenen Rückmeldungen schätzen wir sie als sehr hoch ein.

Zum Text „Der magische Dichter“ von Franz Spunda ist weiter zu lesen: „Warum habt ihr diesen Text eines Ekstikers reingenommen? Es geht in der Lehre von Bô Yin Râ um ein Innewerden, also um Enstase, nicht um Ekstase. Jakob Böhme war auch kein Ekstiker. Es schwingt noch vieles stark mit. Es ist kein klares Gefasst-Sein im Inneren, sondern ein großer Wille zum Aufbrausen, zum Aufschäumen in der Seele des Verfassers. . . . Diesen Text würden wir deswegen raus tun.“

In seinem Text zum Jakob-Böhme-Bund schrieb Schneiderfranken, dass es viele Jahre erfordern würde, um eine neue Sakralkunst zu schaffen. Wir müssen uns zusätzlich vergegenwärtigen, dass der erste Weltkrieg gerade erst beendet war und die Zeiten voller Elend und voller Spannungen waren. Da der Bund – anders als ursprünglich erwartet – nur von 1920–1924 existierte, müssen wir uns damit begnügen, dass die angestrebte hohe Entwicklung noch ganz am Anfang stand.

Spunda gelingt es, in „Der magische Dichter“ dem Leser die radikale und auch ekstatische Aufbruchstimmung nach dem Krieg nahezubringen, die auch eine Erklärung dafür geben kann, warum die Faszination, die vom Jakob-Böhme-Bund ausging, so stark gewesen sein muss. Franz Spunda war mit seinen Texten in Magische Blätter auch vor hundert Jahren vertreten, und die Rezensionen zu seinen Büchern fielen durchweg positiv aus. Aus diesen Gründen sehen wir ihn als einen Kandidaten, der zum schriftstellerischen Bereich des Böhme-Bundes gezählt haben könnte. Das war der Beweggrund für den Abdruck. Wir wollten das relevante Ma-

terial zum Jakob-Böhme-Bund unvoreingenommen in seiner Gesamtheit erfassen – und dabei nicht ausfiltern oder einen Stempel aufdrücken, was wir davon subjektiv für Wert oder Unwert erachteten. Das gilt auch für Gustav Meyrink.

Der Leserbrief fährt fort: „*Gustav Meyrink* von Maximilian Aurich: Habt ihr übrigens gewusst, dass Meyrink sich magisch einen wirklichen Golem geschaffen hatte, der ihn beschützen sollte und den Bô Yin Râ auflösen musste, weil er sich früher oder später gegen Meyrink selbst gewendet hätte . . . Meyrink sehen wir als nicht so wichtig an, auch wenn er viele Bücher verkauft hat. Er hatte beides: einen Hang zum dunklen Okkultismus, aber auch einen Willen zum Licht. Dieses Dunkle kann man in eurer Ausgabe der magischen Blätter übrigens in dem Text und besonders den Bildern zum Film *Der Golem* nicht nur sehen, sondern auch spüren.“

In dieser Ausgabe findet sich der Text „Der Dichter des Golem“ von Joseph Schneiderfranken, der im Jahr 1921 in *Magische Blätter* veröffentlicht wurde und der Gustav Meyrink und seine Bedeutung als Mystiker und als Literat in höchsten Worten lobt. Wir schließen uns dem an und schätzen Meyrink künstlerisch als Meister des Wortes ein. Wir konnten während unserer Recherche belegen, dass die angesprochenen Unstimmigkeiten zwischen Bô Yin Râ und Meyrink erst nach dem Ende des Böhme-Bundes auftraten. Wir vermuten, dass dies etwa um das Jahr 1926 gewesen sein muss. Da sehr gut belegt ist, dass Meyrink zugleich als Mitglied des Böhme-Bundes und als Mitglied der Bruderschaft angenommen wurde, gehörte er „zum inneren Zirkel“, wie Lama Anagarika Govinda sich ausdrückte.

Die Beurteilung Gustav Meyrinks ist vielleicht vergleichbar mit der Einschätzung, die Bô Yin Râ im Jahre 1917 über Rudolf Steiner niederschrieb und die 1924 in der Zeitschrift *Theosophie* abgedruckt wurde: Ab einem bestimmten Zeitraum ist den Aussagen dieser sehr talentierten und hoch ambitionierten beiden Menschen kein Vertrauen mehr

zu schenken, weil sie auf Abwege geraten waren, aber das schmälert nicht, was sie zuvor zum Ausdruck gebracht haben.

Auch der Architekt Hans Poelzig, der für die Kulissen in dem Film *Der Golem* verantwortlich war, gehörte dem Jakob-Böhme-Bund an. Viele seiner ehemaligen Studenten aus Breslau fanden sich in der Künstlergruppe wieder, und auch er stellte sich uns als ein wesentliches Fundament des Bundes dar. Schönheit, Freude und Heiterkeit sind nicht die alleinigen Maßstäbe für Kunst, sondern aus dem Kontrast aus beiden Qualitäten entsteht Kunst, wie Jacob Böhme schreibt: ohne Schatten kein Licht. Oder Bô Yin Râs Aussage in „Das Geheimnis“, das auch einen Ansatz zum Verständnis der Verwendung von Poelzigs höhlenartigen Kulissen bieten könnte, die wir in *Der Golem* abgebildet sehen:

„Es ist doch sonderbar, daß diese Menschen, denen Gott im Lichte sich bezeugte, Grotten im Gestein der Erde wählten, die Mysterien zu feiern, aus denen ihnen Lichtenkenntnis werden sollte, und nicht statt dessen draußen in des Lichtes Fülle ihre Liturgien übten! –“ (...)

„Nicht umsonst wurden die Mysterien der Alten, je heiliger sie ihnen schienen, fast stets in Krypten und Felsen grotten begangen, und selbst die Weihetempel, deren Säulenwald den Heutigen unverständlich scheint, wurden noch symbolisch als Innenräume der Erde empfunden.“

In der weiteren Folge der ausführlichen Leserkritik werden auch lobende Worte zu einzelnen Artikeln geäußert, doch der Raum ist nicht gegeben, die gesamte Zuschrift wiederzugeben.

Zu *Im Wandel und in der Verwandlung der Zeit* von Erika von Watzdorf-Bachoff ist zu lesen: „Persönliche Erlebnisberichte sowie Gesprächsnotizen über und mit Bô Yin Râ geführte Gespräche haben auch immer eine subjektiv geprägte Farbe des Erzählers. Diese Berichte würden wir deswegen nicht veröffentlichen. Natürlich wäre hier das Gegenargument, dass man Bô Yin Râ damit näher kommen könnte, aber warum nur die zweite Hand nehmen, wenn die erste: das

Lehrwerk doch viel besser ist?! Bô Yin Râ hat sich übrigens nie etwas aus seinem körperlichen Werkzeug hier auf Erden: Josef Anton Schneiderfranken, gemacht. Der Text von Erika von Watzdorf-Bachhoff ist eigentlich auch nichtssagend, also kein besonderer Inhalt. Warum dann veröffentlichen? Wir würden diesen Text rausnehmen.“

In Anbetracht von Schneiderfrankens Buchkritik zu *Nachklang* von Erika von Watzdorf-Bachhoff, die 1922 in *Magische Blätter* abgedruckt und in *Nachlese II* wiederveröffentlicht wurde, fanden wir es – nach Kenntnis dieses überaus lobenden Textes zu ihrer Lyrik – durchaus interessant zu erfahren, dass auch sie ihn in ihrem Tagebuch erwähnt hat wenn auch nicht in lyrischer Form und wir freuten uns, zu erfahren, wie und auf welche Weise sie diese Begegnung mit Bô Yin Râ erlebte, da zudem Schneiderfrankens Text mitten in den Zeitraum des Jakob-Böhme-Bundes fällt. Und: Haben nicht alle Darstellungen „eine subjektiv geprägte Farbe“? Und: Wäre es auch möglich, tief in das Lehrwerk einzudringen und zugleich die historischen Hintergründe dazu zu kennen? Das ist das Handwerk der Recherche, die versucht, Verbindungen zwischen Menschen in einer Künstlervereinigung herzustellen.

Im Anhang auf Seite 123 druckten wir zwei für uns wichtige Dokumente ab: die Titelblätter der Bücher, die Fritz Neumann-Hegenberg und Willy Schmidt als Mitglieder des Jakob-Böhme-Bundes, vergleichbar mit ihren Titelbildern für „Die Lebenden“, für den Verlag Magische Blätter geschaffen haben. Auf der einen Seite konnten beide durch diese Aufträge finanziell profitieren, auf der anderen Seite kann mit diesen aus unserer Sicht wichtigen Dokumenten eine reale Verbindung zu dem Verlag, in dem *Magische Blätter* erschienen, gezogen und belegt werden. Die von uns wiedergegebenen Abbildungen fanden den folgenden Kommentar: „Warum diese hässlichen Fratzen? Finden wir total unnötig. Würden wir rausnehmen.“

Es war stets unsere Intention, den Jakob-Böhme-Bund so darzustellen, wie er wirklich gewesen sein könnte. Was wir

im Verlauf unserer Recherche finden würden, konnten wir im Voraus nicht absehen und wollten auf diesem Weg unserer Forschung gegenüber unsere Unvoreingenommenheit und Offenheit bewahren. Die gefundenen Buchtitel zu unterschlagen, hätten wir als verfälschend empfunden. Dazu gehörte auch, dass wir nicht ausschließlich positive, sondern auch kritische Stimmen über Bô Yin Râ zur Veröffentlichung gebracht haben, damit sich ein Gesamtbild aus der damaligen Zeit, ein Mosaik aus subjektiven Darstellungen, zusammenfügt.

Es sei hier noch ein weiterer Kritikpunkt wiedergegeben, der den Text *Mysterium magnum – das große Geheimnis* von Dr. Wolfgang Beck betrifft:

„Die Vereinigung der Rosenkreuzer Sivas ist unserem persönlichen Empfinden nach eine sehr fragwürdige Vereinigung. Wir raten strengstens davon ab, diesen Text zu veröffentlichen! Nicht, dass es keine gute Zusammenfassung von Böhmes *Mysterium magnum* wäre, sondern die Frage ist hier nicht was wird gesagt, sondern wer genau sagte es? Auf keinen Fall würden wir ganz unten im Text erwähnen, dass dieser Text bei einer Zusammenkunft der Rosenkreuzer Sivas vorgelesen wurde, da manch ein ehrlicher Sucher vielleicht diese Vereinigung googeln oder aufsuchen könnte und sich in deren Hände ‚verfangen‘ könnte.“

Wir konnten uns vor Abgabe der Druckunterlagen bei Google noch davon überzeugen, dass die Rosenkreuzer Sivas zu dem Zeitpunkt der Zuschrift nicht mehr aktiv waren. Aber abgesehen davon ändert dies nichts an der historischen Tatsache, dass der Text für dieses Ereignis vorgetragen und später von den Rosenkreuzern Sivas auch im eigenen Verlag publiziert wurde. Der Text ist nicht nur eine Zusammenfassung von Böhmes *Mysterium magnum*, sondern in unseren Augen ein beachtlicher Versuch der Vermittlung von Bô Yin Râs Sichtweise auf Jacob Böhme, die vielen Lesern und Zuhörern eine ganz neue Perspektive eröffnen kann. Zu der Frage, wer genau sagt es? Dr. Wolfgang Beck trug diesen Vortrag als Vorstandsmitglied der Deutschen Bô Yin Râ-Siftung vor und

gehörte selbst nicht den Rosenkreuzern Sivers an, aber die Expertise ergibt sich aus der Lektüre des Textes selbst.

Wir wollen und können nicht beurteilen, ob die oben getroffene Aussage zu der Vereinigung zutrifft oder nicht. Wir können der anscheinend ehemaligen Gemeinschaft gegenüber nur positiv konstatieren, dass sie offensichtlich die Bereitschaft und Offenheit besessen hatte, sich den Lehren Bô Yin Râs und Böhmes widmen zu wollen.

Schließen möchten wir mit einem letzten Kritikpunkt:

„Wir müssen klar und deutlich zwischen der äußeren Person Josef Anton Schneiderfranken und dem Leuchtenden Bô Yin Râ eine Trennlinie ziehen. In den *Magischen Blättern* wurde bislang alles in einen Topf geworfen und das kann Suchende, die nicht schon lange mit dem Lehrwerk vertraut sind, auf eine falsche Fährte locken. (...) Für neue Interessenten gehört das dann alles zusammen und gibt ein völlig falsches Bild des wahren geistigen Weges, wie ihn Bô Yin Râ uns lehrt. Da die *Magischen Blätter* auf der Internetseite des Verlages veröffentlicht werden, ist die Verantwortung für die Inhalte und deren Zuordnung unfassbar groß!“

Nehmen wir das oben schon angesprochene Beispiel von Erika von Watzdorf-Bachhoff, die in ihrem Tagebuch von einem Treffen mit Bô Yin Râ berichtet, obwohl sie hätte schreiben müssen, dass sie sich mit Joseph Anton Schneiderfranken getroffen hatte. Dies zeigt als ein Beispiel von vielen, dass die Trennlinie zwischen der irdischen Gestalt Joseph Anton Schneiderfranken und der geistigen Instanz Bô Yin Râ schon zu Anfangszeiten nicht gezogen oder nicht wahrgenommen wurde. Wir wollten, soweit dies möglich war, die Zitate im Original wiedergeben und sie nicht verwischen. Erst kürzlich haben wir darauf hingewiesen, dass in den beiden Nachlese-Bänden im Kober-Verlag eine große Anzahl von Texten unter dem Namen Bô Yin Râ publiziert wurden, die im Original ursprünglich unter dem Namen Josef Schneiderfranken veröffentlicht wurden. Wir schätzen allerdings trotzdem den Wert der Veröffentlichung der beiden

Nachlese-Bände – eine sehr wichtige Säule für die Erforschung des Jakob-Böhme-Bundes – als unermesslich hoch ein.

Hierbei ist noch gar nicht die Unterscheidung des späteren bürgerlichen Namens *Joseph Anton Schneiderfranken*, dem Namen *Josef Schneiderfranken*, mit denen er seine publizierten Texte zeichnete, seinem Geburtsnamen Joseph Anton Schneider und der Bezeichnung Schneider-Franken mitbedacht. Wir fanden ebenso einen Text, der *A. Schneiderfranken* betitelt war.

Wir möchten uns sehr herzlich für die aufwändige kritische Beschäftigung im Vorfeld des Druckes des zweiten Buches und die sehr ausführlichen Kommentare der Autorengruppe bedanken. Das Schreiben erreichte uns leider erst unmittelbar kurz vor Abgabe der Druckunterlagen. Es war uns in den drei verbliebenen Tagen, auch in Anbetracht der laufenden Korrekturarbeiten, nicht mehr möglich, die Ausgabe unter den genannten Kriterien noch überarbeiten zu können. Es kam die Überlegung auf, ob wir ein zweiwöchiges Moratorium schaffen sollten, um die vorgebrachten Einwände in Ruhe überdenken zu können. Auf der anderen Seite hatten wir uns mit unserem Wort verpflichtet, in Kürze die Druckunterlagen mit einer verbindlichen Seitenzahl zu versehen, auf die sich unser Drucker in seiner Arbeitsplanung fest eingestellt hatte und wollten unsere Leser nicht enttäuschen, dass wir gleich zu Anfang verspätet erscheinen. Wir hatten zu diesem Zeitpunkt unsere erste Krise zu meistern, in deren Verlauf wir uns entschieden, aus oben genannten Gründen den von uns eingeschlagenen Weg fortzuführen, d. h. in diesem Fall auch die Option wählen zu können, einen Vorhang zwischen den ausführenden Künstlern und Autoren innerhalb der Redaktion und dem Publikum zu ziehen.

Aufgrund der sehr vielen Zuschriften, in denen zum Ausdruck gebracht wurde, dass die Leser und Leserinnen sich klar zum Lehrwerk bekennen, doch es gleichzeitig als Verlust und Isolation erleben, dass sie sich in ihrer unmittelbaren Umgebung mit niemanden darüber austauschen können, haben wir uns an die Deutsche Bô Yin Râ -Stiftung gewandt, die sich mit einem „Gruß der Deutschen Bô Yin Râ -Stiftung“

vom 24. August 2023 speziell an unsere Leser wendet:

Liebe Leser der „Magischen Blätter“,
vier Jahre Neuherausgabe der Magischen Blätter neigen sich entsprechend der ursprünglichen Planung dem Ende zu.

Offenbar hat sich in dieser Zeit für deren Leser ein gemeinsamer Resonanzraum gebildet, der auf irgendeine Art weitergeführt werden will:

von mehreren Seiten ist der Wunsch geäußert worden, sich auf dem individuellen geistigen Weg jedes Einzelnen auch mit Gleichgesinnten auszutauschen, zu unterstützen, eine Form von Gemeinsamkeit zu finden ohne Gemeindebildung, Glaubensbekenntnisse, Dogmenbildung und Religionsbeamtentum.

Ganz in diesem Sinne haben sich in den Niederlanden seit einigen Jahren regelmäßige Lesertreffen etabliert, die uns als Vorbild dienen können.

Wegen der größeren Ausdehnung, des Reiseaufwandes und Bevölkerungszahl würden sich für Deutschland wohl eher mehrere regionale Treffen anbieten.

Unsere Deutsche Bô Yin Râ-Stiftung wäre bereit, hierzu die Startvoraussetzungen zu schaffen: über unsere Webseite können Sie unter **KONTAKT > RUNDBRIEF** diesen nach Mitteilung ihrer E-Mailanschrift bestellen und würden zukünftig über Zeit und Ort von Regionaltreffen informiert werden.

Damit wir abschätzen können wo, wann, in welcher Zahl Interesse an einem ersten Treffen besteht, haben Sie die Möglichkeit unter **KONTAKT > REGIONALE KONTAKTE** oder direkt unter info@bo-yin-ra-stiftung.de uns Ihre Kontaktdaten, also Name, Wohnort mit Postleitzahl, Straße, Hausnummer, evtl. Telefonnummer mit dem Hinweis „Lesertreffen“ mitzuteilen.

Dabei wäre es gut, uns wissen zu lassen, ob Sie bereit wären, sich an der Organisation von Treffen zu beteiligen, z. B. einen geeigneten Raum vor Ort zu finden oder deren inhaltliche Ausrichtung mitzugestalten.

Auf Dauer wäre eine von der Stiftung losgelöste Selbst-

organisation solcher Treffen sinnvoll und der Rundbrief würde lediglich als Informationsdrehscheibe dienen. Soweit zur Möglichkeit von Lesertreffen.

Auf unserer Webseite ist weiterhin der Menüpunkt ZEITUNG zu finden.

Während der Rundbrief Ihnen nach Bestellung automatisch kostenlos als Mail zugesandt wird, suchen Sie die ZEITUNG selbst auf.

Sie will kein Forum zum Gedankenaustausch sein und sich eher auf das Lehrwerk und daran orientierte Sekundärliteratur beziehen.

So manches in den MB Publierte hätte gut in die ZEITUNG gepaßt und Ähnliches könnte zukünftig – wenn gewünscht – hier erscheinen . . .

Sollten Sie als Leser dieser letzten Ausgabe der „Magischen Blätter“ noch Fragen, Wünsche oder Vorschläge an unsere Stiftung senden wollen, sind Sie willkommen unter info@bo-yin-ra-stiftung.de.

Mit den besten Wünschen und Dank an Herausgeber und Leser grüßt Sie die

Deutsche Bô Yin Râ-Stiftung

Ergänzend möchten wir hier den Auszug aus dem Rundbrief der Deutschen Bo Yin Ra-Stiftung vom 26. August von Dr. Manfred Werner anfügen:

„Immer wieder werden wir angesprochen, ob es eine Möglichkeit für Leser gibt, sich persönlich auszutauschen, sich zu vernetzen und gemeinsam „den eigenen inneren Weg“ zu gehen?

Bisher waren wir in dieser Hinsicht sehr zurückhaltend, da Bô Yin Râ ja ausdrücklich vor einer Gemeindebildung warnt („Buch vom lebendigen Gott“). Aber vielleicht sind wir in dieser Hinsicht etwas zu vorsichtig gewesen. Im „Buch vom Jenseits“ zum Beispiel wird beschrieben, wie die aus dem Urlicht Leuchtenden zu jeder Zeit „als inspiratorische Quelle für jede Menschenvereinigung, deren erhabentes Ziel die Erreichung höchster Menschenwürde bildet“,

wirksam waren auf der Erde.

In den Niederlanden gibt es schon seit vielen Jahren regelmäßige, halbjährlich stattfindende Treffen von interessierten Lesern, ohne dass es durch diese Art der ‚Menschenvereinigung‘ zu einer Art Gemeindebildung gekommen wäre.

Martin Wackerle von der Deutschen Bô Yin Râ-Stiftung teilt aktuell mit:

Ich selbst konnte im Juni an einem dieser ungefähr vier Stunden dauernden Treffen teilnehmen. Es gab einen schönen, feierlichen Rahmen, einen interessanten Vortrag, eine Kleingruppenarbeit zu einem Text aus dem Lehrwerk und ganz wichtig: viele herzliche Begegnungen und Gespräche bei Kaffee und himmlisch guten Kuchen . . .

Daher haben wir beschlossen, als Stiftung solche Zusammenkünfte anzustoßen und zu initiieren, welche dann mittelfristig eigenständig von den regionalen Lesern organisiert werden können.

Als ersten Schritt würden wir gerne von Ihnen erfahren, ob für Sie Interesse an einem solchen Treffen besteht, welcher Ort oder welche Region für Sie günstig wäre, ob Sie bereit wären, diese Treffen mitzugestalten oder ob Sie gar schon einen guten Veranstaltungsort kennen.

Aktuell stellen wir uns vor, die Treffen alle sechs Monate an drei verschiedenen Orten in Deutschland, zum Beispiel im Süden (z. B. München), in der Mitte und im Norden (z. B. Berlin) zu etablieren. Gerne würden wir dabei als Stiftung unterstützen, hoffen aber auch auf regionale Leser und Leserinnen im Organisationsteam.

Wir freuen uns schon auf Ihre Gedanken und Rückmeldungen zu dieser Idee mit dem Betreff „Lesertreffen“ an die Mailadresse (info@bo-yin-ra-stiftung.de) und werden Sie selbstverständlich im Rundbrief und auf unserer Internetseite über alle Neuigkeiten informieren.“

Wir möchten unsere Vereins-Räumlichkeiten in der Häkenstraße 4 in 30952 Ronnenberg gerne für solche Treffen zur Verfügung stellen, wenn ein(e) Leser(in) dieses orga-

nisieren möchte.

Mit dem Eintritt in die neue Schaffensphase der Realisierung des Films zum Jakob-Böhme-Bund möchten auch wir, wie dies bereits schon zweimal geschehen ist, „Lesertreffen“ organisieren, die schöpferisch und auf die gemeinsame Zielstellung der Umsetzung des Films konzentriert sein sollen. Eine weitere Möglichkeit einer solchen Zusammenkunft und des Kennenlernens bietet sich am Freitag, den 22.12.2023 ab 15 Uhr. Noch während des Zeitrahmens der letzten laufenden Ausgabe von *Magische Blätter* möchten wir mit unseren Lesern den Ausklang unserer Publikation und den Übergang in den jetzt beginnenden filmischen Schaffensprozess gemeinsam in den Vereinsräumen der *Organisation zur Umwandlung des Kinos* in großer Dankbarkeit feiern.

Eine weitere, aber ganz andere Möglichkeit einer wunderbaren Zusammenkunft in Form eines „Lesertreffens“ wird sich für alle im kommenden Jahr am Samstag, dem 4. Mai 2024 ergeben können, wenn im *Kaisertrutz* in Görlitz das *Kulturhistorische Museum* die erste Retrospektive zum Jakob-Böhme-Bund eröffnet. Es bietet sich dann für ein halbes Jahr bis zum 17.11.2024 die Möglichkeit, die Ausstellung zum hundertjährigen Bestehen der Künstlervereinigung zu schauen. Damit ist für uns ein großer Wunsch in Erfüllung gegangen.

Wir freuen uns darüber hinaus, dass die überregionale Bedeutung des Jakob-Böhme-Bundes im Jahr 2025 in Amsterdam bei einer folgenden abgewandelten Ausstellung zu der Künstlergruppe in der *Bibliotheca Philosophica Hermetica* gewürdigt werden wird – dem Ort der weltweit größten Sammlung von Manuskripten und gedruckten Büchern, die für die hermetische Tradition relevant sind. Ein Sammlungsschwerpunkt neben Alchemie und Hermetik ist die Christliche Mystik mit besonderem Augenmerk auf Meister Eckhart und Jacob Böhme.

Eine zweitletzte Bitte an unsere Leserschaft: Es ist bedauerlich, dass im Kulturhistorischen Museum Görlitz keines der geistlichen Bilder *Bô Yin Râs* gezeigt werden kann, ob-

wohl der „Welten-Zyklus“ 1921 hier erstmals ausgestellt wurde und viele der geistlichen Bilder, wie auch das Jesus-Bildnis, hier entstanden sind. Heute befinden sich Bô Yin Râs Gemälde größtenteils im Privatbesitz in Westdeutschland oder in der Schweiz, und Görlitz ist somit von seinen bedeutenden kulturellen Wurzeln vor hundert Jahren abgeschnitten. Zu Unrecht ist der Jakob-Böhme-Bund heute nahezu vergessen. Es zeigt sich jetzt, dass es für das Kulturhistorische Museum schwierig ist, Gemälde Bô Yin Râs für die Ausstellung im kommenden Jahr auszuleihen, und wir appellieren von ganzem Herzen an unsere Leserschaft, jede noch so kleine Möglichkeit mit dem Kurator der Ausstellung und stellvertretenden Direktor der Görlitzer Sammlungen für Geschichte und Kultur, Kai Wenzel (Untermarkt 6–8, 02826 Görlitz, Tel. 03581 67-1352, k.wenzel@goerlitz.de) zu besprechen. Ein angemessenerer, diskreterer Zugang zu Bô Yin Râ als in dieser Ausstellung ist eigentlich kaum denkbar. Wir konnten uns davon überzeugen, dass sich die dort befindliche Sicherheitsausstattung auf höchstem Niveau befindet. Der Transport von Leihgaben erfolgt stets durch professionelle Kunstspeditionen unter Aufsicht des museologischen Fachpersonals der Görlitzer Sammlungen. Die letzte Ausstellung, auf der Gemälde Bô Yin Râs zu sehen waren, liegt nunmehr 47 Jahre zurück, und wir haben uns so sehr gewünscht, dass die Görlitzer Ausstellung ein weiteres „Fenster“ auf die geistlichen Bilder öffnen würde. Es wäre zutiefst bedauerlich, wenn diese einzigartige Gelegenheit ungenutzt vorübergeht.

Eine weitere, dritte Form eines „Lesertreffens“ möchten wir in der ersten Augustwoche des nächsten Jahres realisieren. Wir wollen, genau hundert Jahre nach der Beerdigung eines der beiden Gründungsmitglieder des Jakob-Böhme-Bundes, Fritz Neumann-Hegenberg, dieses Ereignis in der Nikolaikirche filmisch neu beleben. Die Beerdigung markiert den Endpunkt des Bundes und lässt sich durch historische Dokumente sehr gut belegen. Wir haben uns mit der verantwortlichen Leitenden, Frau Speer, bereits organisatorisch

abgesprochen. Fritz Neumann-Hegenberg verstarb am 2. August 1924, und wir wollen dieses Ritual am Sonntag, den 4. August 2024, am gleichen Ort wie vor hundert Jahren neu inszenieren. Dies wird nur mit Hilfe unseres Leserkreises und der Görlitzer Bürger gelingen können. Das wichtigste Kriterium für das Gelingen dieses Vorhabens ist, dass alle Beteiligten Kleidung im Stil der 1920er Jahre tragen. Nach der Totenfeier möchten wir in einer letzten Außeneinstellung drehen, wie sich die Prozession über den Berg des Nikolai-friedhofs in Richtung des Städtischen Friedhofs bewegt. Wir drehen somit, könnte man sagen, „ureigene“ Görlitzer Filme – und wir hoffen, dass der Kosmos diesem Unternehmen gewogen sein wird.

Am 20. Mai 2023 haben wir in unserem dreistündigen Lichtbildvortrag-Vortrag „100 Jahre Jakob-Böhme-Bund“ im Bahnhof Görlitz versucht, das geballte Ausmaß des Schaffens der Künstlervereinigung in allen künstlerischen Bereichen zu erfassen. Begleitend zu der Ausstellung im nächsten Jahr werden wir in weiteren kürzeren Vorträgen einzelne Gebiete wie Malerei, Literatur, Film oder Theater beleuchten. Stets aktualisierte Informationen zu den Jakob-Böhme-Gedenkjahren werden Sie auf der Webseite der Jacob Böhme-Gesellschaft www.jacob-boehme.org erhalten.

Noch in diesem Jahr, am 18. November 2023 von 10:30–13:00 Uhr, werden wir mit dem Vortrag *Das Gedenken an Jacob Böhme in Görlitz – Chronik der Feierlichkeiten seit 1875* unter der Fragestellung *Jacob Böhme - einer der unsrigen?* beginnen. Am gleichen Tag werden wir von 17:30–19:30 Uhr den Vortrag mit *Die filmische Dimension der Görlitzer Künstlergruppe Jakob-Böhme-Bund (1920-1924)* mit Anschauungsmaterial fortsetzen. Beide Veranstaltungen finden im KulTourPunkt Gleis 1 im Bahnhof Görlitz statt, innerhalb des Rahmens der Jacob-Böhme-Akademie.

Auch auf der Webseite www.ideenfluss.com können alle endgültigen Termine der Böhme-Feierlichkeiten in Erfahrung gebracht werden.



Der Golem, Filmplakat

Der Golem

erschienen in Der Kinematograph

„Der Golem“, ein aus den Ateliers der Deutschen Bioskop-Gesellschaft hervorgegangenes phantastisches Filmspiel in fünf Abteilungen, behandelt einen gerade für die kinematographische Darstellung sehr geeigneten Stoff, eine altjüdische Sage, welche einer von Menschenhand geschaffenen Gestalt durch geheimnisvollen Zauber Odem einhauchen lässt. Diese seltsam groteske, mittelalterliche Gestalt, von ihrem Entdecker und Meister zum Hüter seiner eigenen liebesfrohen Tochter bestellt, tritt, selbst von menschlichen Empfindungen angewandelt, als Schreckgespenst in das moderne Leben hinein und verbreitet Grauen und Entsetzen, bis der Zauber sich löst und sie in jähem Sturz in der Tiefe zerschellt... Die Handlung steht und fällt mit dem Träger der Titelrolle – und es konnte kein Besserer für sie gewählt werden als Paul Wegener, der in seiner eindringlichen, und konsequent festgehaltenen Darstellung das Spukhafte und Übernatürliche der Erscheinung packend zur Geltung bringt. Lydia Salmonova war ihm eine treffliche Partnerin, und ein besonderes Lob verdient noch die ausgezeichnete Aufmachung, die vor allem in den Naturaufnahmen aus dem alten Hildesheim Bilder von wundersamem Reiz bietet.

Der Kinematograph, Nr. 421, 20.1.1915

*

Der Golem und die Tänzerin

aus Hamburger Nachrichten

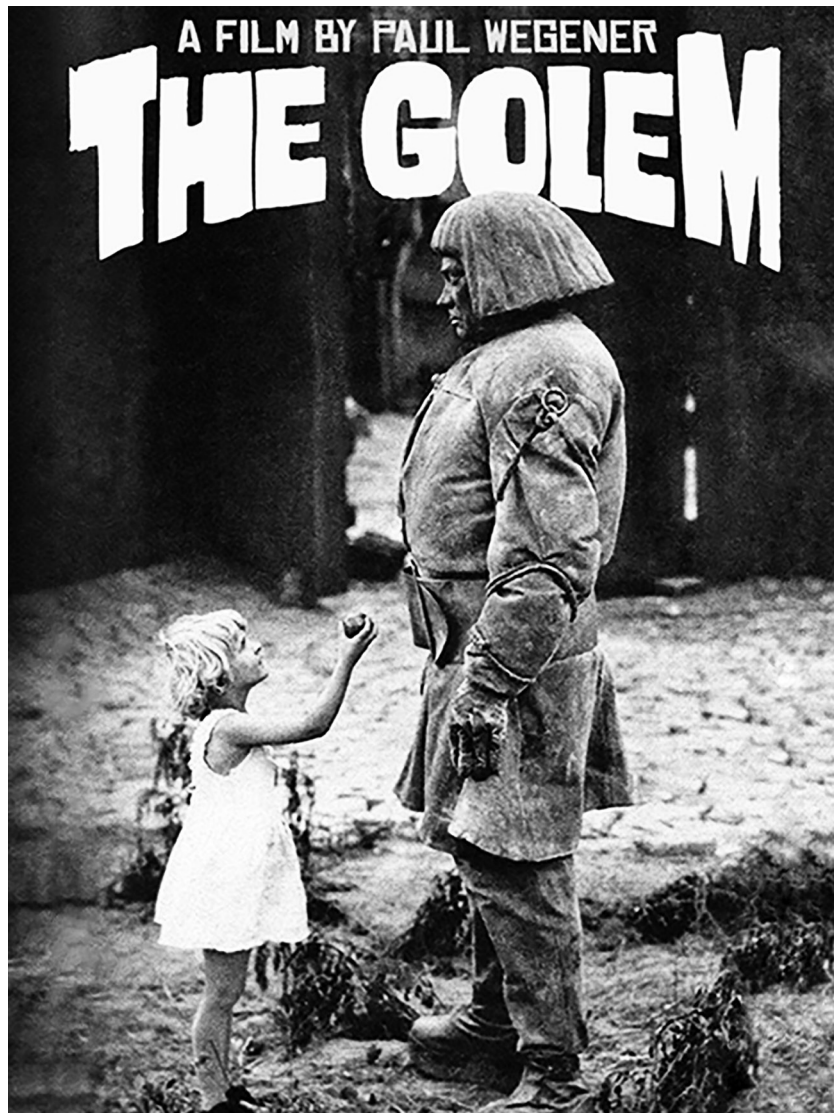
Man entsinnt sich ja noch seines Aufsehen erregenden, unheimlich-abenteuerlichen Films „Der Golem“. Aus diesem Film hat hier Paul Wegener einen Schwank gemacht und stellt

seine ganz eigene mimische Kunst in den Dienst des heiteren Spiels ohne jedoch seine fesselnde, phantastische Eigenart, seine Meisterschaft in der Erzeugung gruseliger Stimmung, zu verleugnen. Natürlich spielt er selbst wieder eine Doppelrolle: hier Paul Wegener, hier den ungeschlachten, unheimlichen Golem. Und seine Kunstgenossin Lydia Salmonowa ist ebenfalls berufen, eine Doppelrolle durchzuführen – mit außerordentlichem Gelingen. Auch in diesem Film feiert das bedeutende Wegenersche Geschick, das die Möglichkeiten der Filmtechnik bis aufs äußerste erschöpft, einen wahren Triumph. Ob in Ernst und Grauen, ob in Scherz und Ulk – Paul Wegener bleibt sich immer treu.

Hamburger Nachrichten vom 26.8.1917



Paul Wegener posiert hier im Golem-Kostüm neben seinem Puppen-Doppelgänger für den ersten Golem-Film von 1915



Filmplakat zu Der Golem, 1920



Der Golem, Filmplakat

Der Golem, wie er in die Welt kam

von Fritz Olinsky

Paul Wegener hat mit diesem Werk seinem bisherigen Schaffen auf dem Gebiete des Kunstfilms die Krone aufgesetzt. Was wir zu sehen bekamen, war nicht nur bisher absolut unübertroffen, sondern auch für lange Zeit hinaus unübertreffbar, es sei denn, daß Wegener späterhin über sein Meisterwerk hinauswächst. Alles war so gewaltig, diese Bildersprache von einer so eindringlichen Wucht, daß Worte hier eigentlich viel zu schwach sind, um den Eindruck wiederzugeben, den der „Golem“ auf einen macht. Ich habe auch nicht einen einzigen gehört, der es gewagt hätte, das eine oder andere daran kleinlich zu bekritteln, und das will immerhin schon allerhand heißen, wenn man bedenkt, daß bekanntlich die liebe Konkurrenz besonders bei allen auch nur halbwegs guten Filmen sich nur zu gern in der lieblichen Tätigkeit des Miesmachens übt.

Die Geschichte jenes rätselvollen Wesens, Golem genannt, das auf Grund von in uralten Schriften gefundenen Angaben von Menschenhand geschaffen, den Prager Juden durch ein Wunder die Befreiung, die Gleichberechtigung bringt. Es ist unerhört, wie Paul Wegener diesen Stoff zu gestalten wußte, und vor allen Dingen, wie er die Hauptfigur selbst spielte. Das ist schauspielerisches Können, wie es ihm keiner nachmachen dürfte, eine ganze Welt mit ihren Höhen und Tiefen liegt in dem Mienenspiel dieses Golemgesichts, man muß diesen Golem gesehen haben, wie er mit breitem Grinsen seines irdischen Schöpfers lacht, muß ihn gesehen haben, wie er gigantisch im Kaisersaal den Deckeneinsturz aufhält, muß ihn gesehen haben, wie er mit übernatürlicher Kraft den Blasebalg in Bewegung setzt, wie er die Liebenden in der Kammer überrascht, wie er fackelschwingend Brand und Verheerung verbreitend die Straßen hindurchheilt und gleich darauf, wie er sich mit mildem freundlichen Lächeln

zu den Kindern neigt u. a. m. All das sind schauspielerische Glanzleistungen, die schlechthin vollendet sind.

Einen einzigartigen Rahmen für diese Handlung schuf Prof. Poelzig. Diese malerischen Gassen und Gäßchen mit ihren krummen Stiegen, den verräucherten Häusern, die in ihrem ganzen Ausmaß mit den kleinen Fensterchen und den winkligen Ziegeldächern etwas wiedergeben von der Gedrücktheit, in dem ihre Bewohner lebten, all das war schlechthin der Rahmen für diese Handlung, in jedem anderen wäre sie beinahe unmöglich gewesen, hier wirkte sie wie selbstverständlich, alles zerschmolz in eine einzige große Einheit, die gewaltige Szene der Erschaffung des Golem mit ihrem übernatürlichen Höllenspuk ebenso wie die Vision der Erzväter, die Synagogenszenen wie überhaupt die ganze Ausmalung des Prager Ghetto. Nicht zuletzt war es aber auch die Kunstphotographie von Karl Freund, die in Verbindung mit wundervollen Beleuchtungseffekten (so z. B. gleich im ersten Akt der besternte Himmel und die Synagogenbeleuchtung) eine bis dahin unerreichte Stileinheit schuf. Störend wirkten die zwar stilvollen (soweit deutsche gotische Schrift als stilvoll jüdische Schrift bezeichnet werden kann) aber dafür sehr oft völlig unleserlichen Titel. – Dieser Film ist eine Errungenschaft, die uns mit freudigem Stolz erfüllen kann.

*Berliner Börsen-Zeitung, 23.10.1920, zit. nach
Film und Presse, Nr. 17, 6.11.1920*

*

Der Golem, wie er in die Welt kam

von Fritz Engel

Wegeners neuer „Golem“, schon im Entstehen von Reklame bekränzt, ist trotzdem eine ausgezeichnete Arbeit. Die Liebesszenen, äußerlich ins Shakespearische hinüber-

spielend, sind so abgestanden, wie sie immer im Lichtspiele bleiben werden. Die Nuance, die vom gesprochenen Wort tausendfältig ausgeht, ist auch durch veredeltes Mienenspiel nicht zu ersetzen. Aber der Grundgedanke und seine Ausführung, beides packt und reißt mit. Hans Poelzig's Kulissen, dieses Ghetto, diese Burg, halb Wirklichkeit, halb Traum, spinnen uns leicht in die Legende ein. Das Märchen steigt dann in kühnen Umrissen auf. Der hohe Rabbi Löw, von dem ausdrucksvollen Steinrück mehr mönchischen als rabbinischen Aussehens gespielt, zieht uns rasch in seinen geheimnisvoll umwitterten Kreis. Wir verstehen, daß arme Juden, jahrhundertlang gequält und darum Verkündigungen erhoffend, versenkt ins Mystische, weil ihr wirklicher Tag voll Angst und Grauen war, sich an dem Prager Nekromanten verzückten und aufrichteten. Beinahe sehen wir ihn hier mit ihren Augen. Beinahe glauben auch wir, daß er gleich Gott dem Herrn verstand, einen Tonklumpen zu beleben. Aus seinen Händen wächst der Golem, riesengroß, dumpf, plump; Wegener selbst spielt ihn, ein wildes, klotziges Gespenst, ein östlicher Roland. Er dient dem Rabbi und hilft ihm, Not von seinem Volke abzuwenden. Dann erdreistet sich der Knecht. Er wird zuletzt durch ein Kind gezügelt. Das ist eine sehr liebliche, aufatmende Szene. Einzel- und Massenbilder sind von besonderer Schönheit. Da ist die Erscheinung Astaroths, das Bild der Erzväter, die Beter in der Synagoge und immer wieder der Golem selbst. Neben Wegener und Steinrück zeigen sich Lyda Salmonova, Ernst Deutsch und Lothar Müthel dem Sinne des Spiels ganz gewachsen.

Der Vorzug des „Golem“ ist, daß er im Wundersamen Klarheit bewahrt. Gebt Erstaunendes, Schauerndes, aus dunklen Tiefen Geholtes, aber gebt es einfach! Das ist das Rezept, wenn ihr die Menge, die euch zahlen soll, ins Haus locken wollt!

Berliner Tageblatt, 31.10.1920, zit. nach Film und Presse, Nr. 17, 6.11.1920

*

Der Golem, wie er in die Welt kam

von W. K.

Paul Wegener, der beste Filmschauspieler der Gegenwart, hat uns mit seinem „Golem, wie er in die Welt kam“ den besten Film beschieden. Wegener ist Autor, Regisseur und Hauptdarsteller dieses Werkes und somit ist sein determiniertes Interesse, daß dieser Film ein Markstein im Kinowesen werde, begründet. Ein Markstein ist der neue Golem insofern, als er ein reiner Kunstfilm ist. Fragt sich nur, ob das Publikum, das nun einmal für die kitschigen Kinodramen er- und verzogen wurde, an der neuen Richtung Geschmack finden wird. Es wäre zu wünschen, damit auch mal die Gebildeten, unter denen die kampflustigsten Kinogegner zu finden sind, begreifen lernen, daß im Film kulturelle Werte stecken – können! (...)

Es liegt etwas Bezauberndes, Erschütterndes und Gewaltiges in diesem Werk, das den Zuschauer von der ersten bis zur letzten Szene in atemloser Spannung hält. Was der Faust auf der Bühne, ist der Golem auf der Leinwand. Der erste Film einer vielleicht anbrechenden Sturm- und Drangperiode im Kinowesen und auch darum ein Markstein.

Wegener führte die schwierige aber dankbare Rolle des Golem mit einer dramatischen Kraft durch, die höchste Bewunderung hervorruft. Wie er zum Leben erwacht, als Diener des Rabbi durch die Welt stapft, mit einer übernatürlichen Kraft im Palast des Kaisers die Balken bersten läßt, wie er brandstiftend durch das Prager Ghetto zieht, mit einer unheimlichen Gleichgültigkeit die Tochter des Rabbi an den Zopfsträhnen durch die Straßen hinter sich herschleifend – das alles konnte nur ein Wegener darstellen. Seinen Blick, seine Mimik, seine automatischen Bewegungen muß man gesehen haben, um die Verinnerlichung dieses schemenhaften Lehm-Menschen begreifen zu können.

Albert Steinrück, dessen Spiel erst kürzlich im „Rich-

ter von Zalamea“ großes Können zeigte, ist im Golem als Rabbi Löw wieder unübertrefflich. Sein Kostüm als Rabbi ist indessen nicht ganz vollständig.

Ernst Deutsch als Famulus zeigte in der Auffassung seiner Rolle echte Innigkeit und Lothar Müthel war ein flotter Junker Florian, der seine Liebe zu Mirjam (Lyda Salmonova) nicht nur erotisch kolorierte. Leider war seine schöne Partnerin typisch kein Ghettokind; sie vermochte das Salonmäßige nicht abzustreifen. Otto Gebühr als Kaiser in Maske und Spiel wie immer einwandfrei.

Die Regie erfreute besonders durch den zielsicheren Willen Wegeners nach vereinfachtem Stil und stark wirkender malerischer Geschlossenheit.

Professor Hans Poelzig, welcher die Bauten schuf, wird hoffentlich weiterhin dem Film seine Kunst geben.

Dr. Hans Landsbergers Musik paßt sich dem Rahmen dieses eigenartigen Films gut an.

Die Union-Film-Gesellschaft wird mit diesem Fabrikat das Ausland auflauschen lassen, und die uns boykottierenden Staaten werden vielleicht bald zu der Einsicht kommen, daß dem deutschen Film in diesem Gewande die Türen geöffnet werden müssen.

Film und Presse, Nr. 17, 6.11.1920

*

Der Golem, wie er in die Welt kam

von Hans Wollenberg

Nun haben wir Wegeners „Golem“ erlebt. Zwei Stunden lang war die Welt um uns her versunken; zwei Stunden war unser Ich aufgelöst in einer Sphäre, die aus brausenden Bächen uns überströmte. Wir haben in tiefster Seele gezittert,

wir haben gejauchzt, geknirscht, Wunder bestaunt und vor Gott gebetet – nicht um unsertwillen, sondern weil wir – wie in einem Traum – einer anderen Welt zu eigen gehörten, die uns packte, die uns schüttelte, die uns zwang.

Unmittelbar nach der Wucht eines solchen Erlebnisses gibt es keine Analyse, keine klug ausgedachten Worte. Nur eine Frage drängt sich auf unsere Lippen: Ist so etwas möglich? Ist es dann denkbar, dem Filmband eine solche Gewalt – eine Zaubermacht, die allein höchsten Kunstschöpfungen innewohnt, einzuhauchen?

Paul Wegener hat es vollbracht. In seinen kurzen Worten vor Beginn des Spiels erzählt er uns, wie er immer wieder auf den Golem-Stoff zurückgekommen sei, weil er die Gestalt des Golem lieb habe. Nur seine Liebe, das Herzblut, das ein großer Mensch und Künstler in diesen Film hat strömen lassen, konnte ein solches Werk zustande bringen.

In der Tat: Dieser Film ist Wegeners leibliches Kind. Er spiegelt alle Eigenheiten seiner Gestalt, seines Wesens, seiner darstellerischen Individualität getreu wieder. Die Schöpfung kann ihren Vater nicht verleugnen; sie hat die Wegenerschen Charakterzüge: gedrängteste Wucht, monumentale Knappheit, äußerste, zwingende Expression im Bau der Handlung, der Bilder, im Spiel der Künstler Wegener, Lyda Salmonova, Steinrück, Deutsch und jedes einzelnen. Nirgends ein Jota zu viel oder zu wenig; jede Einzelheit so, daß sie anders, besser nicht denkbar wäre.

Und als wir aus den jagenden Visionen wieder zum irdischen Dasein erwachten, als wir rund um uns hundert Gesichter sahen – ein jedes wohl bekannt in Kunst-Berlin und im Film-Berlin, da jauchzte in unseren Herzen das sieghafte Wissen: im Wettstreit der Völker um die flimmernde Kunst ist das blue ribbon für diesmal unser . . .

Auf die prachtvolle Golem-Musik Dr. Landsbergers, die ein hoher Genuß für sich war, wird unser Musikkritiker im nächsten Heft ausführlich eingehen.

Landsbergers „Golem“-Musik

Von unserem musikalischen Mitarbeiter

Paul Wegeners „Golem“ hat in Hans Landsberger einen Komponisten gefunden, der ernst genommen sein will. Mindestens ist sich Landsberger der Bedeutung der ihm gestellten Aufgabe gründlich bewußt. Er hat über das kaum je recht erkannte oder doch wohl (auch vom Nachdenklichen) unterschätzte Problem der Filmmusik klug theoretisiert und tritt mit wohlthuender Entschiedenheit für „neue und geeignete Musik“ ein, „die sich auf sinfonischem Boden bewegen und so das Milieu des Films heben, anstatt es zu erniedrigen.“ Man ersieht schon aus der rein programmatischen Formulierung, daß Landsberger von dem bequemen Verfahren der Kapellmeister, die ihre Partituren behelfsmäßig aus Entlehnungen zusammenstellen, durch reinere und ehrgeizigere Grundsätze abrückt; er will mit der Klitterung (dem Potpourri) aufräumen und das Mosaik durch logisch verknüpfte Klanggebilde von sinfonischem Eigenleben ersetzen. Er ließ der Kritik nun die Tat folgen, und man muß sagen, daß ihm dieser erste Versuch gelungen ist. Freilich – eine volkstümliche Sprache spricht Landsberger nicht; er schuf eine groß angelegte sinfonische Dichtung, die die Mittel neuzeitlicher Harmonik mit den Instrumentationskünsten letzter Herkunft paart. Aber eben dies – die edle, allem Billigen und Schlagerhaften abgewandte Führung seiner Partitur – ehrt das (zum Aufstieg bereite, zum Verzicht auf Popularität willige und zum Guten, ja, zum Besten fähige) Künstlertum ihres Urhebers.

Die Filmleinwand kann solche Männer brauchen, Persönlichkeiten, die geistige Schmiegsamkeit genug besitzen, der sprunghaften Gebärdenkunst des Films zu dienen, und doch Rückgrat genug, aus diesem Dienst am Film nicht Liebedienerei zu machen. (Sonst Kunst – ade!) In diesem Sinne begrüßen wir die aufrechte Tat Hans Landsbergers.

–a. (Autor), *Lichtbild-Bühne*, Nr. 46, 13.11.1920

Gustav Meyrink und der Film

aus Stuttgarter Neues Tageblatt

Gustav Meyrink will eine Reihe von Filmdramen schreiben, die aber nicht etwa bloße Umarbeitungen seiner bekannten Romane sein sollen, sondern eigens für den Film erfunden und szenisch bearbeitet werden. Bei Meyrinks phantastischer Begabung könnte dabei etwas Neues und für das Kino Umwälzendes zustande kommen. Meyrink hat das alleinige Aufführungsrecht seiner Filme der „Münchener Lichtspielkunst“ übertragen, die unterstützt von einem künstlerischen Beirat und dem literarischen Leiter, Graf Scapinelli, die künstlerische Hebung der Filmkunst anstrebt.

Stuttgarter neues Tagblatt: südwestdeutsche Handels- und Wirtschafts-Zeitung von Donnerstag, 17.10.1918

*

Der schwarze Meister

Aus den Regionen des Uebersinnlichen
in 4 Akten und 1 Vorspiel von Gustav Meyrink

Dieser Film führt den Beschauer ins Land der Zauberer nach Asien; in gewaltigen Felsklippen spielt sich die Tragödie eines bildschönen Weibes ab, welches in die unheimliche Gewalt des „schwarzen Meisters“ fällt und dennoch im letzten Augenblick durch ihre eigenen spiritistischen Kräfte den Zauberer unschädlich macht.

Kinowerbung in Velberter Zeitung; Nevigeser Volkszeitung; Heiligenhauser Zeitung, Samstag, 06.03.1920, S. 4

*

Der zweite und dritte Film von Gustav Meyrink aus Berliner Börsen-Zeitung

Der zweite Gustav Meyrink-Film „Das ganze Sein ist flammend Leid“ (nach der gleichnamigen Novelle des bekannten Autors) ist in den Aufnahmen bereits fertiggestellt. Die Verarbeitung für den Film hatte Dr. Alfred Schirohauer, die Regie Ottmar Oftermayr übernommen, in den Hauptrollen Fritz Greiner, Alice Matay und A. E. Rüdert. Der dritte Gustav Meyrink-Film betitelt sich „Der Mann auf der Flasche“.

*Berliner Börsen-Zeitung, Morgen-Ausgabe
von Sonntag, 01.02.1920, S. 4*

*

Dr. Sacrobosko, der Unheimliche aus der Rubrik Lichtspiele im Stern

Gustav Meyrink schrieb zu diesem inhaltlich nicht besonders interessanten, nicht einmal originellen Film das Manuskript. Wer Meyrinks Hauptsehnsucht, der E. T. A. Hoffmann oder Edgar A. Poe unserer Zeit genannt zu werden, kennt, der weiß so ziemlich Bescheid. Sehr interessant dagegen ist das Technische, obwohl die Photographie teilweise sehr nachlässig ist. Bisher waren in Zauberszenen, Spukverwandlungen u. dgl. die Paul Wegener-Filme das Meisterhafteste. Sie werden hier übertroffen. Der Film bringt da ganz wunderbare Szenen; hinter die „Tricks“ ihrer Entstehung kann der Laie ja nicht kommen. Dr. Sacrobosko ist ein böser, mit geheimen Kräften begabter Mensch, der im Kampfe um ein schönes Patrizierkind diese Kräfte anwendet, natürlich aber unterliegt, weil die hübsche Agathe den jungen Jap bekommen muß. Die Darstellung (in mittelalterlichem Kostüm) ist ganz hervorragend.

Symbolik in religiösen Bildwerken Asiens

von Rolf Schott überliefertes Bô Yin Râ-Zitat

Es sind hier wahrhaftig Darstellungen zu finden, die selbst auf einen, allem asiatischen Religionsgut fernen Europäer ergreifend und seelisch erhebend wirken, aber noch viel zahlreicher andere, in denen er nur teuflische Fratzen zu erkennen meint. Nun sind aber diese anscheinend so höllischen Gestalten, ganz abgesehen von dem, was sie für den religiösen Asiaten bedeuten, doch nur Auswüchse einer durch wilde Einöden, Dschungeleinsamkeit und grauenerregende meteorologische Erscheinungen aufgepeitschten Phantasie, die sich nicht genug tun kann an der Erfindung von Scheußlichkeiten, deren Aufgabe ist, in Anderen Angst zu erzeugen. ‚Teuflisch‘ erscheinen diese Monstrositäten dem Europäer vor allem deshalb, weil sie nach der vielfältigen Berührung zwischen asiatischer und europäischer Kultur seit dem dreizehnten Jahrhundert, mehr und mehr in den Formenschatz europäischer Maler übergangen, die in diesen Götterdarstellungen der fernen, vermeintlich den Teufel anbetenden ‚Heiden‘ authentische ‚Portraits‘ des Satans und seiner höllischen Gesellen gefunden zu haben glaubten. In Wahrheit zeigt sich jedoch eine Art Götterpolizei, die nur den bedroht, der sich als ‚Feind der Religion‘ betätigt, oder unbefugt sich in ein Heiligtum einzudrängen wagt. Daneben aber handelt es sich in ältester wie in jüngerer Zeit – im Orient wie in Europa – um ein Paralisieren und Abreagieren der im eigenen Blute verspürten Grausamkeitstrieb durch mögliche Übersteigerung von erschreckenden, zumeist der Tierwelt entnommenen, als drohend empfundenen Formen, und deren Betrachtung. Daß in Asien auch abstrakte religionsphilosophische – ja mitunter gar physikalische – Lehren, Erkenntnisse und Axiome bei der Weitergabe an den zur Enthüllung des Symbols Berechtigten durch Grausenerregendes ‚gesichert‘ wurden, sei nur nebenbei erwähnt. (163/164)



*Hans Poelzig, Lebende Buddhas, Buddhistische Figurenstudien,
1923-1925, Kohle auf Transparentpapier*

Lebende Buddhas

Rezension des zwischen 1923 und 1925
entstandenen Spielfilms von Dr. Mendel

Ein literarisch und filmisch hochinteressantes Experiment bleibt Paul Wegeners letztes Opus auf jeden Fall, selbst wenn man sich mit dem fertig vorliegenden Resultat nicht restlos einverstanden erklären will. Man muß das künstlerische Bestreben Wegeners hoch anerkennen, der im Film vor allem einmal das Medium sieht, Phantastik und Symbolik zu vermitteln. Der Stoff, den er und sein Berufskollege Hans Sturm diesmal bearbeitet haben, läßt nun üppig wuchernder Phantasie und exotischer Fremdheit nichts zu wünschen übrig: Das Land geographischer, ethnologischer und religiöser Wunder bildet den Hintergrund für die Geschichte zweier Forscher, die grausige Abenteuer bei einer Sekte von Lamas erleben, welche der „schrecklichen Göttin“ noch Menschenopfer zu bringen pflegen. Eine Fülle religiöser Wunder, größtenteils auf Suggestion und Hypnose beruhend, gibt nun dem Kameramann prächtige Gelegenheit zu Beweisen seiner Trickkünste. – Dieser Stoff barg also rein Filmisches in solcher Menge in sich, daß seine Wirksamkeit eigentlich gesichert erschien, zumal er auch nebenbei schöne Belehrung über Land, Leute und Kultur des „verbotenen Landes“ hätte vermitteln können. Leider ist den Verfassern aber die blühende Phantasie durchgegangen; sie mengen die grundverschiedenen Kulte des hochethischen Buddha in Tibet und der roh-grausamen Bhawani in Indien so bunt durcheinander, daß der kulturelle Wert fast vernichtet wird. Offenbar haben die mörderischen Thugs aus Retcliffs „Neha Sahib“ als unmögliches Vorbild für diese Lamas gedient, von denen uns pechöser Weise erst unlängst „Zum Gipfel der Welt“ bessere Meinung und ein völlig anderes Bild der Landschaft beigebracht hatte. Schließlich hat Wegener ja aber keine Kulturabteilung, er will geistreich unterhalten. Das ist ihm größtenteils geglückt. Besonders



Hans Poelzig, Filmprojekte, Lebende Buddhas

wer das Gruseln lernen will, wird durchaus auf seine Kosten kommen: Auch an der Ausstattung mit echten Kostümen und Requisiten sowie an bewegten Massenszenen kann man ehrliche Freude haben. Dagegen schleppt das Tempo, häufen sich Flüchtigkeiten der Logik und – leider muß es gesagt sein – der Photographie, die ein innerliches Mitgehen mit der phantastischen Handlung unmöglich machen, die manche Traum- und Wunderszenen sogar beinahe an die Grenze leiser Komik brachten. Und das ist angesichts so ernstesten Strebens und so ausgezeichneten Darsteller wie Wegener, Sturm, Ebert, Schroth, Kühne, Pohl, Käthe Haack, vor allem aber Asta Nielsen und Grigorij Chmara, die übrigens fast alle viel zu wenig zu spielen hatten, jammerschade! – Trotzdem muß man den Film, der so stark an die Nerven und die Phantasie des Publikums appelliert, der eine so aparte Note hat, für ein gutes Geschäft halten.

Dr. M-l (= Dr. Mendel), Lichtbild-Bühne, Nr. 72, 13.5.1925

*

Schluss mit Maag Aus dem Nebelspalter 1958-1959

Herr Neureich

Wenn man ihm genügend bezahlte, wäre er sogar imstande, dafür anständig und ehrlich zu sein.

Reichtum

Yves Mirande (1875-1957) soll einmal gesagt haben: Der große Vorteil des Reichseins ist, daß man Schulden machen kann.

Der Leumund

Leider hängt der gute Ruf fast immer von den Leuten ab, die selber einen schlechten haben!

Schieber

„Woran ist er gestorben?“ - „Man weiß es nicht ... Man weiß übrigens auch nicht, wovon er gelebt hat.“

Südamerika

Revolte. Eine aufständische Bande handelt nicht nach Befehl. „Was sagen Sie denn dazu?“ fragt einer den aufständischen General. Und dieser antwortet: „Ich bin ihr Anführer; ich muß ihnen folgen, sonst sind sie ohne Kopf.“

Gute Nachbarn

„Ich habe Ihren Mann angetroffen; aber er hat mich nicht erkannt.“

„Ja, er hat's mir erzählt, als er heimkam.“

Karges Mahl

Die Hausherrin hält dem Gast die Zigarren hin und fragt: „Rauchen Sie?“ - „Nein, danke“ sagt der Gast, ohne etwas Böses zu denken, „ich rauche nur, wenn ich sehr gut und viel gegessen habe.“

Anderer Leute Kinder

Frau Modern hat lange hin und her gemacht. Schließlich hat sie sich doch entschlossen, ihren Goldschatz-Schnuggibuggi-Fritzli in den Kindergarten zu geben, aber nicht ohne die nötigen Anweisungen für die Kindergärtnerin: „Wüssed Si, de Fritzli isch halt e son en finfüülige! Schimpfed Si nöd mit em. Gänd Si lieber emal sim Nachbar e Ohrfyge, wänns mitenand dumm tüend; das macht em immer große Idruck!“

Kindlicher Stolz

Tante Anna hütet die Kleinen. Hansli hat soeben das Tischgebet gesprochen. Die Tante: „Ich habe gar nicht gewußt, daß du schon so schön beten kannst.“ Hansli: „Du muesch dänn erscht luege, wien ich schön chan gurgele bim Zähputze!“

Nachhilfe

Hansli ist ein schlechter Rechner. Sein Vater hilft nach: „Sieh, hier hast du zwei Birnen, und jetzt legst du noch zwei dazu: wieviel sind's jetzt?“

Hansli: „Ich weiß nicht; in der Schule rechnen wir halt immer mit Aepfeln.“

Rechenunterricht

Die Lehrerin gesteht dem Inspektor, daß der kleine Hansli gar nicht rechnen kann. Da will der Inspektor seine Künste zeigen. Er streckt zehn Finger auf und fragt: „So, Hansli, wieviel Finger streck ich auf? Das weißt du sicher?“ Hansli: „Alli, Herr Inschpäcker!“

Aufsatzthema: Unser Lehrer

Unser Lehrer ist immer fröhlich, weil er noch nicht verheiratet ist. Am Samstag ist er am allerbesten aufgelegt.

Gesundheitslehre

Hans schreibt in der Prüfungsarbeit: „Unsern Augen müssen wir besonders Sorge tragen, denn es sind die einzigen Organe, mit denen wir sehen können.“

Moderne Entschuldigung

Sehr geehrter Lehrer, mein Sohn Hans konnte gestern seine Aufgaben nicht machen. Unser Radio ist kaputt, und ohne Musik kann er nicht arbeiten.

Moderne Ferien

„Und du, wo bist du in den Ferien gewesen?“ „Ich weiß nicht, der Vater löst halt immer die Billette.“

Moderne Kriegsführung

Ein Rekrut beklagt sich beim Zeughausverwalter über die gefaßte Uniform: „Ich sehe ja aus wie eine Vogelscheuche!“ „Sehr gut“, erwidert dieser, „ein Soldat muß dem Feind Furcht einjagen.“

Die Zeiten ändern ...

Freundin: „Dein Mann hat sich seit Deiner Verheiratung nicht stark geändert, finde ich.“ Sie: „Nein. Damals sprach er von seinem Herzen. Jetzt spricht er von seiner Leber.“

1:1

Er: „Wie kannst du das einen Hut nennen, was du auf dem Kopf hast?“

Sie: „Und du, wie kannst du das Kopf nennen, was du unter deinem Hut hast?“

Eine schöne Frau ...

Eine schöne Frau ist das Paradies für die Augen, die Hölle für die Seele und das Fegefeuer für das Portemonnaie des Mannes.

Reminiszenz

Heiri, Jahrgang 1917, erzählt einem Ferienbekannten sein Leben: „... und da han ich ghüratet und e paar Tag schpöter isch de Chrieg usbroche ...“ Der Bekannte unterbricht und sagt verständnisvoll: „Ja, das isch a vilne Orte eso.“

Presse

Ein Bischof war bei einem großen offiziellen Bankett und gab einige lustige Geschichten zum besten, die er an einer folgenden Gesellschaft nochmals aufzischen wollte, weshalb er den Journalisten bat, sie nicht zu veröffentlichen. Anderntags las der erstaunte Geistliche in seinem Leibblatt: „... darauf erzählte der Bischof einige Geschichten, die wir leider in dieser Zeitung nicht veröffentlichen können.“

Bildung

Professor: Von Sophokles sind leider viele Tragödien verlorengegangen, darunter solche, die für einen gebildeten Menschen ganz unentbehrlich sind.

*

Anmerkungen und Quellen

Weltwende

Ein Vierteljahrhundert später schreibt Theodor Plievier:

(...) Die geistigen Grundlagen sind uns gegeben.

Und wenn wir das uns Gegebene – beginnend mit den zehn Geboten vom Berge Sinai und endend mit den Thesen der Atlantic-Charta – von den Fesseln des Papiers befreien und alle sittlichen Gebote und die gegebenen bürgerlichen Freiheiten und Rechte des Menschen in das tägliche Leben und die alltäglichen Beziehungen der Menschen untereinander übertragen, und wenn Intoleranz und Rassenwahn und Sklaverei nicht nur auf dem Papier, sondern in der Wirklichkeit beseitigt sein werden, wenn alle uns gegebenen sittlichen Prinzipien nicht nur Angelegenheiten feierlicher Staatsakte und Inhalte kirchlicher Sonntagspredigten, sondern Gesetze auch auf den Gebieten der Gesellschaft und der Wirtschaft geworden sind, dann haben wir das Revolutionärste vollbracht, das Menschen überhaupt zu vollbringen vermögen, und haben doch nur erfüllt, was die Menschheit von weit her begleitet und bis hierher zusammengehalten und lebend erhalten hat!

Aber da klafft die Lücke — zwischen Theorie und Praxis. Doch bis hierher und nicht weiter! Wir haben die Linie erreicht, die nicht zu überschreiten ist. Die gesellschaftserhaltenden Prinzipien ließen sich lange verleugnen und nun nicht mehr.

Tiefe Not hat die Menschheit vor einen entscheidenden Schritt, vor den Anbruch eines neuen Zeitalters gestellt, und es kann nur ein Zeitalter der Toleranz und Humanität und sozialer Gerechtigkeit sein. Dieser Weg ist zu beschreiten, alles andere wäre Abweg und Sturz und Zurückfallen in unvorstellbare Finsternis.

Solchermaßen ist das Entweder – Oder!

Und ich glaube damit zugleich angedeutet zu haben, daß das Dilemma, in dem wir uns nach der überstandenen Völkerkatastrophe befinden, kein ausschließlich deutsches ist – und es gibt auch keine ausschließlich deutsche Lösung und kein gesondertes deutsches neues Werden.

Ein neues Deutschland kann nur im Verein und in Abstimmung mit allen anderen Nationen erstehen, und zwar mit allen Nationen ohne Ausnahme.

Es handelt sich also bei der Entwirrung unserer heutigen Nöte um einen die ganze Menschheit berührenden Fragenkomplex. Aber „Die Menschheit“ ist ein großes Wort und ein weiter Begriff und wird in unserer Anschauung sehr leicht zu einer bloßen Abstraktion. Für den Einzelnen erhält dieser Begriff nur konkreten Inhalt im Erleben und in der Anschauung des eigenen Volkes, und wenn wir uns umblicken und dabei nicht an der Oberfläche haften, wächst die Erkenntnis, daß bei uns mehr als Wohnhäuser und Fabriken und Städte zerstört wurden, daß die massenhafte äußere Vernichtung lediglich Ausdruck einer vorangegangenen Vernichtung immaterieller und geistiger Werte ist.

Von solchen Erkenntnissen und von unserem Willen zu umfassenden Lösungen wird unsere weitere Existenz als Volk abhängen, und gerade weil wir heute am geschlagensten und am bedürftigsten sind, könnten wir Lösungen am nächsten sein und haben wir jedenfalls umso ernster und entschlossener um ein Neuwerden zu ringen!

Natürlich ist die praktische Erneuerung Deutschlands eine Aufgabe der wirtschaftlichen, der politischen und aller gesellschaftstragenden Kräfte. Aber nicht nur mit Hammer und Pflug, auch mit der Feder wird das deutsche Schicksal geschaffen, und zu allererst und vornehmlich ist die Erweckung der Seele des Volkes zu neuem Leben die Aufgabe der Dichtkunst und auch der übrigen Künste.

„Ohne die Dichtkunst“, sagt Jakob Grimm einmal, „würde die letzte Kraft der Menschheit sich längst verzehrt haben und ermattet sein.“ Und in der Tat, wer sonst als die Kunst hat die Menschheit immer wieder vor der Gefahr des Alterns der Seele gerettet und sie mit Kräften der Verjüngung ausgestattet. Und man kann sagen, daß sich die Höhe der Kultur eines Volkes nach dem Ansehen bemessen läßt, das der Dichter und Künstler in dem betreffenden Lande genießt.

Andererseits ist das Verantwortungsgefühl des künstlerisch Schaffenden für die Gesamtheit entscheidend, und das Ansehen, das er genießt oder hinnimmt, ist nur mit umso größerer Ernsthaftigkeit und dem Gefühl größter gesellschaftlicher Verantwortung zu vereinbaren.

Kein Gestaltender lebt in einem abstrakten Himmel. Das tägliche Leben, die Nöte, das Schicksal des eigenen Volkes ist das, was er zum Ausdruck bringt. Das tut der Schriftsteller unabhängig vom Sujet, das er wählt, schon deshalb, weil er die Sprache, in der er schreibt, lebendig erhält. Und

im besten Falle gelangt er über die bloße Wiedergabe der Wirklichkeit hinaus zu Deutungen, kommt die Materie, die er zusammenballt, ins Glühen, wird Leben und zeugt neues Leben.

Die Dichtung ist nicht nur die eigentlich idealbildende Kulturmacht; die innerliche Schau des Dichters ist nicht nur der Ausgangspunkt aller Bereicherung und Vertiefung der Wirklichkeit — von der Dichtung wie überhaupt von der Kunst gehen auch wichtigste Impulse in der praktischen Politik aus.

Luthers Choral: „Ein feste Burg ist unser Gott“, Rouget de Lisle's „Marseillaise“, Beethovens „9. Symphonie“ – wer könnte die politischen Wirkungen dieser Gesänge in ihrer ganzen Tragweite auch nur ermessen!

Diese hervorragenden Beispiele seien angeführt, um anzudeuten, was ich unter der politischen Wirksamkeit von Dichtern und dichterischem und schriftstellerischem und überhaupt gestaltendem Schaffen verstanden haben möchte. (...) (Theodor Plievier, Einige Bemerkungen über die Bedeutung der Freiheit, Rede zu „100 Jahre 1848“, Frankfurt, 1948)

Nach Kriegsende begründete Theodor Plievier zusammen mit Raichle und Gog die lebensreformerisch ausgerichtete „Kommune am Grünen Weg“ bei Urach. Beeinflusst durch die Ideen und Theorien von Peter Kropotkin, Leo Tolstoi und Friedrich Nietzsche vertrat Plievier anarchistische Ideen. Er begründete den „Verlag der Zwölf“ in Berlin und veröffentlichte 1919 seine erste Broschüre „Anarchie“ unter seinem richtigen Namen „Plievier“.

Plievier gehörte ebenso wie Ewald und Lilli Vetter zum Freundeskreis von Käthe Kollwitz und wurde von ihr gezeichnet. Sie fertigte für ihn auch das Vorblatt (Titel: Hunger) für seine vierseitige Flugschrift „Hunger“, das er auf seinen Vortragsreisen durch Deutschland verteilte und mit dem er Geld für Hungernde in Russland einwarb.

„Den Lebensunterhalt verdiente sich der deutsche Schriftsteller Plievier bis 1926 als Gelegenheitsarbeiter, Komparse an Berliner Theatern, als Fotograf und als Betreiber einer russischen Teestube, in der er anarchistische und anarchosyndikalistische Literatur verkaufte und in der man auch gegen eine kleine Gebühr übernachten konnte. Dort lernte er u. a. anarchistische Exilrussen kennen, wie Nestor Machno und Volin. In der Rigaer Straße 68 in Berlin-Friedrichshain führte er Anfang der 1920er

Jahre eine kleine Verlagsbuchhandlung.

Bekannt wurde er 1930 durch den Roman *Des Kaisers Kulis* über die Kriegsmarine des Ersten Weltkriegs sowie ab 1945 durch seine Romantrilogie über die Kämpfe an der Ostfront des Zweiten Weltkriegs, bestehend aus den Werken *Stalingrad*, *Moskau* und *Berlin*. Die schonungslose Darstellung des elenden Lebens und Sterbens der Soldaten im Krieg beeindruckte viele Leserinnen und Leser.“ (Wikipedia)

Über das filmische Bild

Aus einem unveröffentlichten Interview geführt von Erika Richter im Jahr 2007 für das unveröffentlichte Buch „Die Rückseite der Sonne – Fred Kelemens Filmkunst des Poetischen Kompressionismus“. Bearbeitet und ergänzt für diese Ausgabe der „Magischen Blätter“

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

- 1 Schreibmaschinen-Manuskript zu dem Vortrag „Fritz Neumann-Hegenberg, seine Bilder und seine Bindungen an Bô Yin Râ“ gehalten im Januar 1956 in Marburg im Hause des Herrn Sethe.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd.
- 4 Josef Schneiderfranken, Ansprache zur Eröffnung der Kunstaussstellung Neumann-Hegenberg, in: Nachlese Band II, S. 31 - 36 , Koberseche Verlagsbuchhandlung, Bern, 1990
- 5 Josef Schneiderfranken, „Kino“, Kultur und Kunst, in: Nachlese Band II, S. 53 - 62 , Koberseche Verlagsbuchhandlung, Bern, 1990
- 6 Ebd.
- 7 Bô Yin Râ, Das Gespenst der Freiheit, S 47 f., 1930
- 8 Josef Schneiderfranken, „Kino“, Kultur und Kunst, in: Nachlese Band II, S. 53 - 62 , Koberseche Verlagsbuchhandlung, Bern, 1990
- 9 Bô Yin Râ, Das Buch vom lebendigen Gott, S. 162 f.
- 10 Walter-Jörg Langbein, Monstermauern, Mumien und Mysterien, Band 16, Kapitel 27. September 2020, 2 Uhr und eine Minute, NIBE Media, Würselen, 2022
- 11 Anna-Carolin Augustin, Der Golem, Von Mystik bis Minecraft, Jüdisches Museum, 2016

- <https://www.jmberlin.de/der-golem-von-mystik-bis-minecraft>
- 12 Frank Testor: Film-Ideen. Wie man sie schreibt und erfolgreich verwertet! Ein Hilfsbuch für Film-Schriftsteller und die, die es werden wollen. Magdeburg, Burg-Verlag, 2019
- 13 Anna-Carolin Augustin, Der Golem, Von Mystik bis Minecraft, Jüdisches Museum, 2016
- <https://www.jmberlin.de/der-golem-von-mystik-bis-minecraft>
- 14 Rudolf Kurz, Expressionismus und Film, Berlin 1926 (Reprint 1965), S. 83 Eisner, S. 51
- 15 Vgl. Jean Paul, in: Jean Paul, Werke in drei Bänden, herausgegeben von Norbert Miller, München 1976, Bd. II, S. 234
- 16 Es handelt sich um eine rückblickende Filmkritik von 1939, abgedruckt in: Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler, Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt a. M. 1979, S. 579 f.
- 17 Vgl. den Bericht von Theodor Heuss
- 18 Der dramatische Raum, Hans Poelzig – Malerei, Theater, Film. S.16-18., Krefeld, 1986
- 19 CineGraph: Paul Wegener, Lieferung 11, D 3
- 20 Wikipedia Lebende Buddhas6
- 21 Der dramatische Raum, Hans Poelzig – Malerei, Theater, Film. S.16-18., Krefeld, 1986
- 22 Wikipedia Brauner Hirsch (Görlitz)
- 23 Görlitzer Anzeiger vom 5. August 1924, Das Begräbnis unseres heimischen Künstlers Neumann-Hegenberg
- 24 Jeremia 1:5-9
- 25 Jeremia 29:12-14
- 26 Gerhard Büttenbender in seinem Beitrag „Ein Film ohnegleichen“ vom 30. Mai 2015
- 27 Jens Heisterkamp, Jakob Böhme – ein deutscher Prophet, in: info3-verlag.de., 2017
- 28 Bô Yin Râ, Das Reich der Kunst, Basel-Leipzig, S. 19 f., 1933
- 29 Bô Yin Râ, Das Buch vom lebendigen Gott, S. 116
- 30 Josef Schneiderfranken, „Kino“, Kultur und Kunst, in: Nachlese Band II, S. 53 - 62 , Kobersehe Verlagsbuchhandlung, Bern, 1990

Der Dichter des Golem

„Ergreifend war schließlich die Schilderung vom Sterben Meyrinks durch seine Witwe: In der Nacht vor seinem Tode sagte er zu ihr: „Wir wollen uns nicht belügen. Ich sterbe jetzt. Ich will mit vollem Bewußtsein sterben. Ich möchte noch einmal baden. Meinst du, daß es gehen wird?“ Der Wunsch ließ sich nicht mehr erfüllen. Da dankte er für das gemeinsam genossene Leben und nannte es schön. Dann sagte er: „Geh nur schlafen. Ich werde mit dem Übrigen schon alleine fertig. Ich muß den Kreuzweg zu Ende gehen.“ Er saß in seinem Lehnstuhl und schwieg. Als der Morgen dämmerte, schob er sich selbst im Stuhl dicht zum Fenster. Von nun ab schaute er unverwandt dem Sonnenaufgang entgegen. Er streichelte noch ein paarmal die Hände der Seinigen. Dann spürten sie seinen Wunsch, alleingelassen zu werden . . . Sie begaben sich in den Nebenraum, der durch verhängte Türscheiben ein Beobachten des Schlafzimmers gestatte. Jetzt zog sich der Sterbende das Hemd vom Leib und saß mit nacktem Oberkörper. Er breitete die Arme aus und atmete tief, regelmäßig und ruhig. Sein Blick fing die ersten Sonnenstrahlen auf. Fast unmerklich atmete er aus . . . (Gustav Meyrink, Erzählungen, Fragmente, Aufsätze, S. 420, herausgegeben von Eduard Frank, Langen Müller, München, Wien, 1981)

„Golem“

Die hier im Zeitungsartikel geschilderte Entstehungsgeschichte könnte ein ganz eigenes, spannendes Kapitel aus der filmischen Darstellung gerade des musikalischen Bereichs des Böhme-Bundes darstellen.

Ergänzend sei deswegen dem Zeitungsartikel hier ein Zitat des Biographen von Eugen d'Albert aus gleicher Zeitung und dem gleichen Jahr angefügt:

„Hilde Fels ist ein besonders tragisches Kapitel. Eugen d'Albert, der durch seine Opern „Tiefland“, „Der Stier von Olivera“, „Mareike von Ronnwegen“, „Revolutionshochzeit“, und „Die toten Augen“ weltberühmt geworden war, lebte in der Angst, nicht mehr komponieren zu können. Er spielte nur noch am Klavier, bis er am 30. April 1923 ein Erlebnis hatte, das er selbst als „transzendent“ bezeichnete. An dem genannten Tage erschien in seinem Hotel Margit Labouchère und erklärte ihm, daß sie im Banne einer höheren Macht stehe und ihn unbedingt hätte

aufsuchen müssen. Dieses Erlebnis gab Eugen d'Albert wieder Vertrauen zu sich selbst und damit neue Schaffensfreude, denn Hilde Fels hatte ihn künstlerisch überhaupt nicht angeregt. Der Komponist schrieb seinem Freund in Bezug auf seine Ehe mit Hilde Fels und sein Erlebnis mit Margit Labouchère: „Bei meiner Frau habe ich keine Note komponiert, jetzt liegt der erste Akt einer neuen Oper vor“. Margit war die letzte Frau, die Eugen d'Albert inspirierte, ihr ist die Entstehung des „Golem“ zu danken.“ (Wilhelm Raupp, „Eugen d'Albert, das Wunderkind“ in Sächsische Dorfzeitung und Elbgaupresse: mit Loschwitzer Anzeiger; Tageszeitung für das östliche Dresden u. seine Vororte, Samstag, 05.03.1932). In den Werkdaten der Oper „Der Golem“ wurde Margit Labouchère gemeinsam mit Ferdinand Lion unter „Libretto“ genannt. Die Oper wurde am 20. Oktober 1925 in Morcote bei Lugano vollendet.

„Der Golem ist ein Musikdrama in drei Akten von Eugen d'Albert. Das Libretto verfasste Ferdinand Lion nach einem Drama von Arthur Holitscher. Die Uraufführung der Oper war am 14. November 1926 am Opernhaus Frankfurt. Es sangen Elisabeth Kandt (Lea), Julius vom Scheidt (Rabbi) und Jean Stern (Golem), Dirigent war Clemens Krauss, Regie führte Lothar Wallerstein.

Erster Akt

Rabbi Loew hat den Stein – den Golem – wiedergefunden und ausgegraben. Dieser Golem, der von den Hebräern beim Auszug aus Ägypten einst begraben wurde, kann durch magische Praktiken belebt werden. Der Rabbi hat gemeinsam mit seinem Jünger den Stein in sein Haus geschafft. Nachdem Lea, Loews Adoptivtochter, weggeschickt wurde, beginnt die Prozedur der Erweckung des Golem.

Der Rabbi wird in seinem Tun unterbrochen durch den unerwarteten Besuch Kaiser Rudolfs II., in dessen Begleitung sich auch der Astronom Tycho Brahe befindet. Der Monarch erhofft sich, beim Rabbi Antworten auf die letzten Fragen zu erhalten. Auf seinen Wunsch hin beschwört der Rabbi – mittels einer Laterna magica – eine Vision herauf: die Begegnung König Salomons und der Königin von Saba. Der Herrscher erkennt freilich nicht den verborgenen Sinn dieser Vision und bricht, ohne von seiner Schwermut geheilt zu sein, wieder auf.

Loew kann jetzt sein Werk vollenden: Der Golem wird wieder zum Leben erweckt. Rabbi Loew jedoch, weit davon entfernt, die geistige

Botschaft zur Geltung zu bringen, die jener repräsentiert, will aus ihm lediglich seinen Famulus machen.

Als Lohn für seine Hilfe bei der Erweckung des Golem bittet der Jünger um die Hand von Lea, welche er nie zuvor gesehen hat. Der Rabbi willigt ein, warnt aber den Jünger: Lea, ein Findelkind, sei vielleicht keine Jüdin, sie sei zugleich Kind-Frau und Über-Frau, gleichzeitig zutiefst mit ihrer Umgebung verwachsen und doch der Welt der Menschen entrückt. Der Rabbi stellt seine Tochter dem Jünger vor. Lea macht sich über den jungen Mann lustig. Ihre Aufmerksamkeit wird dann von jener seltsamen Kreatur gefesselt, die ihr Vater ihr gegenüber als einen stummen Diener ausgibt.

Rabbi Loew und der Jünger verlassen das Haus. Lea, die sich dem Bann des Golem nicht entziehen kann, bemüht sich, diesem die Sprache beizubringen. Tatsächlich gelingt ihr dies, doch flüchtet sich der Golem, der darunter leidet, Mensch zu werden, in die Eintönigkeit seiner Arbeit.

Zweiter Akt

Zur Zeit des Laubhüttenfestes beklagt der Rabbi das Schweigen Gottes angesichts der Ratlosigkeit der Gemeinde. Er begibt sich in die Synagoge und lässt Lea und den Golem, der die Sprache der Menschen vergessen zu haben scheint, allein. Der Jünger macht Lea den Hof, indem er ihr den Reiz eines ruhigen und gottesfürchtigen Ehelebens in verlockenden Farben ausmalt. Aber Lea, nach wie vor von dem Golem fasziniert, erreicht, dass ihr der Jünger im Austausch gegen einen Kuss die Identität des Golem enthüllt, und bemüht sich dann eifrigst, den Jünger fortzuschicken.

Beim Anblick dieser Szene erwacht im Golem die tierische Begierde. Er, ganz Körper, fühlt sich von Lea, ganz Geist, genauso angezogen wie sie sich von ihm. Doch seine unbeholfenen Annäherungsversuche drohen zur Vergewaltigung, ja zum Mord zu werden. In ihrem Schrecken erleidet die fallsüchtige Lea einen epileptischen Anfall. Der Golem, den ihre Reglosigkeit an seine eigene Leblosgkeit erinnert, als er im Boden ruhte, empfindet Mitleid für Lea. Dieses Mitfühlen verleiht ihm Seele. Aus der Maschine wird Tier, dann Mensch. Er verwandelt sich ganz so wie Lea, als sie wieder zu Bewusstsein kommt. Sie bilden nun nur noch ein Wesen in Symbiose: Zwischen Lea, der sich sinnbildlich das deutsche Schicksal verbindet, und dem Golem, der Projektion des jüdischen Volkes, hat eine Verschmelzung stattgefunden.

Eine Gruppe aus Spanien vertriebener Juden, die Rabbi Loew zu

sehen wünschen, wird von dem Golem empfangen, dem Lea geheiß hat, die Kleider ihres Vaters anzulegen: der falsche Führer der Gemeinde gebietet ihnen, sich in ihrem neuen Refugium niederzulassen, wo er sie beschützen wird und wo ihr Exil ein Ende haben soll.

Als der Rabbi zurückkehrt, bemerkt er, dass sich Lea und der Golem verwandelt haben. Er führt Lea mit sich fort und befiehlt dem Golem, in seine ursprüngliche Knechtschaft zurückzukehren. Der Golem lehnt sich gegen diese Gefühllosigkeit auf und droht der Stadt Prag mit Zerstörung.

Dritter Akt

Der Rabbi ist aus Prag geflohen und hat Lea in das Observatorium Tycho Brahes verschleppt. Doch seine verängstigte Gemeinde strömt ebenfalls diesem Orte entgegen und sammelt sich um ihn, während man in der Ferne das verwüstete Ghetto den Flammen zum Opfer fallen sieht. Mütter und Greise ergeben sich dem Schrecken, die Mädchen der Resignation, die jungen Männer des Ghettos bereiten sich vor, gegen das Ungeheuerliche zu kämpfen.

Um jene zu retten, die sie einst als Fremde aufgenommen haben, lockt Lea den Golem durch ihren Gesang an und opfert damit ihn und sich selbst. Die beiden aufs Neue vereinten Wesen vergessen die Welt um sich her. Der Rabbi zelebriert das Bündnis der beiden Wesenheiten. Ihre Verschmelzung ist tödlich, für den Golem wie auch für Lea. Als das Volk den Golem, diesen Boten, der die Erinnerung an Verfolgung und Heimatlosigkeit wachgerufen hat, steinigen will, greift der Rabbi ein: Der Golem war der Wächter, der ihnen die Bedingungen des Menschseins – das Exil – ins Gedächtnis zurückgerufen hat. Der Rabbi gibt den Golem der Trägheit der Materie zurück, während das Volk seinem Schicksal entgegengeht.“ (wikipedia)

Die Oper wurde in jüngerer Zeit wiederentdeckt und 2010 in Bonn neu aufgeführt:

„D'Albert hatte weder Angst vor großen Gefühlen noch vor großer Show. Bonns Generalmusikdirektor Stefan Blunier, der das Stück dem Vergessen entreißen will, dirigiert es auch so: Er lässt seine Musiker die Effekte auskosten, treibt sie mitunter zu dynamischen Exzessen an, als lägen die Noten von Strauss' „Elektra“ auf den Pulten.

Auf der anderen Seite hat er aber auch den Mut, sich ganz den

Gefühlen hinzugeben, selbst wenn die Kitsch-Zone erreicht ist. Man erlebt großes Kino für die Ohren. Auf die Veröffentlichung des Mitschnitts, den das CD-Label Dabring & Grimm von der Premiere gemacht hat, darf man sich schon jetzt freuen. (Bernhard Hartmann, Oper „Der Golem“ feiert in Bonn umjubelte Wiederauferstehung, Mystische Inszenierung der Geschwisterliebe, Gernerl-Anzeiger, 26.01.2010)

„Die Musik kommt oftmals sehr tonmalerisch daher, erinnert, wenn sie parallel zu entsprechenden Textstellen Feuer, Wasser oder Pferdgalopp nachahmt, durchaus an die Musik der Stummfilmzeit.“ (Ebd.)

2010 veröffentlichte das Label Dabringhaus und Grimm die Liveaufnahme der Oper mit den Sängern Mark Morouse (Golem), Alfred Reiter (Rabbi Loew), Ingeborg Greiner (Lea), dem Chor des Theaters Bonn und dem Beethoven Orchester Bonn unter der Leitung von Stefan Blunier.“

Während der Zeit der Entstehung der Oper lebten der Sohn von Margit Labouchère und ein Sohn von Eugen d’Albert bei Margarete und Gerhart Hauptmann. Ein langer Briefkontakt ist in der Staatsbibliothek Berlin zwischen Eugen d’Albert und Gerhart Hauptmann, sowie zwischen Margit Labouchère und Margarete Hauptmann erhalten, hier ein Brief vom 24.3.1926, der ihren Dank für die Betreuung der Kinder zum Ausdruck bringt:

Liebe sehr verehrte gnädige Frau

„Verzeihen Sie mir gütigst, dass ich Ihnen nicht schon eher schrieb, aber ich fand bei meiner Rückkehr nach Lugano, und Einzug in das Morcotener Heim soviel Arbeit vor, das ich einfach nicht die Ruhe fand.

Ich möchte Ihnen mit diesem Brief nochmals von ganzen und aufrichtigen Herzen danken, für all die Liebe, Sorgfalt und Pflege, die Sie und Ihr so verehrter Gatte unsern Kindern zuteil werden liessen. Ich glaube Ihnen versichern zu dürfen, dass unauslöschlich in Orti diese bei Ihnen verbrachte Zeit, fortleben wird. Er wird Ihnen bei seinem anhänglichen und tiefen Gemüte zeitlebens in Liebe und Verehrung zugetan sein. Seien Sie und Ihr Gatte dessen versichert, Orti vergisst nie was man ihm Gutes erwies. Auch von Wilfi glaube ich das annehmen zu dürfen. Wir vermissen Wilfi jetzt sehr, aber da wir bereits am Sonntag die Fulda-Tochter Desi in’s Haus bekommen wird Orti nicht so einsam sein.“

Ernsthaftes Theater
Zum 75 jährigen Jubiläum des Görlitzer Stadttheaters
von Stadtschulrat Dr. Mayrhofer

Am 2. Oktober 1926 werden es 75 Jahre, daß die Kunststätte am Demianiplatz mit Schillers „Don Carlos“ zum ersten Male ihre Pforten der Bevölkerung von Görlitz öffnete. Der Neubau bedeutete in seinen Ausmaßen und in seiner inneren Einrichtung für die damalige Zeit eine Großtat. Die Generation von 1851 war offenbar schon von der Überzeugung durchdrungen, daß die Bühnenkunst keine Privatangelegenheit und kein Luxus, sondern eine kulturelle Ehrenpflicht ist, die im Interesse des geistigen Lebens der Bürgerschaft auch mit großen Opfern erfüllt werden muß. So konnte unter Aufwendung erheblicher Mittel ein Musentempel entstehen, der in seinem einfachen und gefälligen, harmonischen Formen noch heute die Anerkennung namhafter Theaterarchitekten gefunden und in seinen Raumverhältnissen viele Jahrzehnte bis in die neueste Zeit den Bedürfnissen eines viel größer gewordenen Görlitz genügt hat. Auch der jetzige Erweiterungsbau läßt den Kern des alten 75jährigen Hauses unberührt, das somit weiterhin als ein Wahrzeichen weitschauen der und opferwilliger städtischer Kunst- und Kulturpflege aus fernen Tagen in eine hoffentlich immer lichtere Zukunft hineinragt. Die heutige Generation bemüht sich, das Erbe der Väter treulich zu verwalten. Nach den schweren Zeiten des Krieges in dem schlimmsten Jahre der Inflation (1925) haben die städtischen Körperschaften zur wirtschaftlichen Sicherstellung des Theaters im vollen Bewußtsein der neuen schweren Verpflichtung den Beschluß gefaßt, das bisherige Unternehmertheater in städtische Verwaltung zu übernehmen und sind jetzt gewillt, der Kunststätte mit großen finanziellen Opfern nicht nur die nötige Betriebs- und Feuersicherheit zu geben, sondern darüber hinaus räumlich und technisch alle Voraussetzungen zu schaffen für eine großzügige, tiefreichende Wirkung. Damit ist ein neuer Abschnitt in der Geschichte unserer Bühne eingeleitet, der hoffentlich zu künstlerischen Höhepunkten führt. In dieser Zeit großer wirtschaftlicher Not erscheinen die steigenden Ausgaben für das Theater wohl manchem bedenklich. Zahlenmäßig läßt sich die Verzinsung dieses in geistigen Werten angelegten Kapitals zwar nicht nachweisen, aber die tiefe Weisheit des Bibelwortes, daß der Mensch nicht vom Brot allein lebt, hat sich in der Geschichte der Deutschen immer wieder bewahrheitet. Gerade in Schick-

salsjahren unseres Volkes war die Sehnsucht nach dem Idealen, nach hoher und edler Kunst besonders stark. In dem aufreibenden Kampf von heute um die Lebensnotwendigkeiten des Daseins soll die Schaubühne die ganz besondere Pflegstätte des Idealen und damit eine Kraftquelle sein für den Aufstieg aus dem Dunkel zum Licht. Kein Opfer kann für einen solchen Zweck zu groß sein. Daß unser Theater, von dem schon so reiche, fruchtbare Anregung ausgegangen ist, seine hohe Sendung für die Bevölkerung unserer Stadt erfüllen möge, das ist der Wunsch und die Hoffnung der Stadtverwaltung, der Theaterleitung und der Künstler an dem Jubiläumstage. Wir begehen ihn in dankbarer Anerkennung vieler guter Leistungen, in der sicheren Erwartung eines weiteren Aufstiegs, stolz und zuversichtlich in einem Hause, das nach seiner Vollendung nicht nur eine Zierde unserer Stadt sein wird, sondern auch ein wuchtiges Denkmal für den unerschütterlichen Lebenswillen und den Zukunftsglauben unserer Bürger, für ihre opferwillige Liebe zur Kunst in schwerster Zeit. Der Theaterleitung und allen, die die Freude haben, in unserem Musentempel zu wirken, gilt unser Gruß und Glückwunsch. Möchten sie das erreichen, was sie, wie ich weiß, mit allen Kräften erstreben: sich durch Leistungen, die des neuen Hauses und der gebrachten Opfer würdig sind, die Anerkennung aller Theaterfreunde, die Liebe und Wertschätzung der ganzen Bürgerschaft zu erringen. (Görlitzer Stadttheater 1851-1926, Zum 75. Geburtstag des Görlitzer Stadttheaters, Festschrift, Hoffmann & Reiber, Görlitz)

Dr. Sacrobosco, der Unheimliche

Deutsche Reichs-Zeitung, Tinnjo-Verlag, Bonn, 16.04.1924, S. 3

Schluss mit Maag

Nebelspalter, Schweizerische humoristisch-satirische Wochenschrift, 1958-1959, E. Löpfe-Benz AG., Graphische Anstalt, Rorschach.

FRANZ HANESTAENGL MÜNCHEN

JESUS

GROSSE FARBIGE WIEDERGABE DES IN DIESEM
BUCH ENTHALTENEN BILDNIS JESU

FARBENLICHTDRUCK 49,5 × 41,5 cm RM. 12.—

„Ich staune über diese Vollkommenheit der Wiedergabe! Ich selbst muß gestehen, daß die Reproduktion des Originals fast bis zur Täuschung diesem gleichkommt.“

Bô Yin Râ

*

PHOTOGRAPHISCHE GESELLSCHAFT BERLIN

TEMPEL DER EWIGKEIT

GROSSE FARBIGE WIEDERGABE
NACH DEM GEMÄLDE VON BÔ YIN RÂ

FARBENLICHTDRUCK 80 × 58 cm RM. 40.—

„Es ist mir Bedürfnis, Ihnen zu sagen, daß ich aufs freudigste überrascht bin, und Ihnen von Herzen zu diesem prächtigen Resultat zu gratulieren.“

Bô Yin Râ

*

Anzeige des Verlags Franz Hanfstaengel, München, 1927

PhiloVortrag

20. Mai 2023

100 Jahre Jacob-Böhme-Bund

**Klaus Weingarten
und Jan Korthaeuer**

Im Juni 1920 gründeten der deutsche Maler und Schriftsteller Joseph Schneiderfranken gemeinsam mit dem Maler Fritz Neumann-Hegenberg in Görlitz den Jakob-Böhme-Bund (1920-1924) als eine Vereinigung bildender Künstler – mit der erklärten Intention, sich dem hohen Geist des Görlitzer Visionärs Jacob Böhme (1575-1624) künstlerisch und menschlich zu verbinden und eine neue Sakralkunst aus allen Kunstrichtungen und in allen Medien erstehen zu lassen. In der Zeit des Jakob-Böhme-Bundes, der ein offenes geistiges Klima in die Stadt trug, wurde Görlitz, einmalig in seiner Kulturgeschichte, zu einer viel beachteten Kunstmetropole Deutschlands.

Nach Studium der Filmklasse an der HBK Braunschweig führten Jan Korthäuer und Klaus Weingarten das Filmlabor Sector 16 und sind im Vorstand der seit 2010 nach einem Text von Joseph Schneiderfranken benannten Organisation zur Umwandlung des Kinos in Hannover. Mit dem Berliner nootheater entstand 2015 der Böhme-Film „Morgenröte im Aufgang“.

Die bürgerschaftlich organisierte
Jacob-Böhme-Akademie
ist in Trägerschaft des

ideenfluß
e.V.

ideenfluß e.V., Bahnhofstraße 76, 02826 Görlitz
info@ideenfluss.com

Philosophie-Vortrag veranstaltet von Jacob-Böhme-Akademie am 20. Mai 2023

In den vier Jahrgängen der *Magischen Blätter* von 2020-2023 finden sich Abbildungen aller heute bekannten Zeichnungen und Gemälde von Bô Yin Râ, die nicht schon in den drei Büchern „Welten“ (Bô Yin Râ), „Der Maler Bô Yin Râ“ und „Griechenlandskizzen“ (beide von Rudolf Schott) enthalten sind. Damit ist nun, 100 Jahre nach Bô Yin Râs Wirken in Görlitz, erstmals sein künstlerisches Gesamtwerk, soweit nicht verschollen, in frei verfügbaren Quellen erhältlich, zumindest in einer Qualität, wie sie die existierenden Vorlagen und das Buchformat zulassen. Es wird die Herausforderung der kommenden Jahre und Jahrzehnte sein, einen möglichst großen Anteil dieser Kunstwerke in solchen Bildaufnahmen zu sichern und zugänglich zu machen, die die in den Gemälden verborgenen Werte in vollem Umfang erleben lassen. Die Kunstdrucke, die zurzeit schon über den Verlag Magische Blätter bezogen werden können, sind ein ermutigender Schritt in diese Richtung.

Impressum:

Verlag Magische Blätter, Häkenstr. 4, 30952 Ronnenberg
Geschäftsführung: Klaus Weingarten

Schriftleitung und Schlussredaktion: Organisation zur Umwandlung des Kinos, vertreten durch Hauke Johanna Gerdes, Jan Korthäuer und Klaus Weingarten.

Redaktion (Konzept und Vetorecht): Hauke Johanna Gerdes (Gestaltung und Typographie), Heiko Krämer, Jan Korthäuer, Marcelle de Michiel (Gestaltung der Verlags-Netzseite), Johannes Myhr, Oliver Höhns, Anne Staab, Ronald Steckel, Dr. Eberhard Thom (Veröffentlichte Texte der Netzseite der Deutschen Bô Yin Râ-Stiftung und Auswahl der meisten Bô Yin Râ-Bilder), Klaus Weingarten.

Einen besonderen Dank an alle uns unterstützenden Kräfte, ohne deren enthusiastischen Einsatz dieses künstlerische Projekt unmöglich zu realisieren gewesen wäre:

Anita und Thomas Atzinger, Herbert Sax Baerlocher, Alfred Bast, Birgit Beltle, Prof. a. D. Gerhard Büttgenbender, Eckhard Boelger, Abed Boukich, Cynthia Bourgeault, Helga und Robert Cathomas, Arno Caprez, Doreen Cramer, Ans und Bertus ten Doeschot, Simone Eck-Knaust, Werner A. Krebber, Werner Erni, Ramona

Faltin, Gunter Friedrich, Klaus Fuchs, Andreas Gauger, Mati Gotzmann, Sarah Hannah, Annika Hippler, Dörte Heckhoff, Johannes Heisig, Dr. Christian Hintz, Rob van der Hoeden, Max Hopp, Maik Hosang, Dr. Maria Graf, Anita Gramer, Klaus Giese, Thomas Isermann, Heidrun Jachmann, Eveline Krug, Fred Kelemen, Almut und Esteban Kleist, Kazimiera und Jan Juengling, Winfried Knappe, Thomas Köhling, Andreas Kreymeier, Wolfgang Kück, Frank Kühne, Dick Krijt, Prof. Dr. Ernst-Heinz Lemper, Johan Vlok Louw, Christine Myhr, Carola Opitz, Dr. Roland Pietsch, Dr. Taco van der Plaats, Dr. Thomas Regehly, Bernd Rodenhausen, Anja und Sven Tetzlaff, Gudrun und Frank Saß, Gisela Schäfer-Liebert, W. H. R., Jenni Ruege, Prof. Dr. Hermann Speth, Veit-Johannes Stratmann, Eric Strauss, Louis Swagerman, Ad Swinkels, Enrico Viets, Rafael Vogel, Kai Wenzel, Dr. Manfred Werner, Dr. Christine Wolbrandt, Otto Zestermann, Zhou Fei, Dr. Otto Zsok.

Mit großer Freude haben wir den stets konstruktiven und fruchtbaren Austausch mit unserer Leserschaft genossen und freuen uns, nach der Arbeit an den *Magischen Blättern* auf die weitere schöpferische Zusammenarbeit an dem Film zum Jakob-Böhme-Bund.

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

Jedes Einzelbuch der Reihe *Magische Blätter* ist derzeit noch zum Preis von 20 € beim Verlag erhältlich.

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

VERLAG MAGISCHE BLÄTTER / HÄKENSTR. 4 / 30952 RONNENBERG
