

**studi  
germanici**



**6**  
**2014**

# Zauberfilme des Expressionismus\*

Gianluca Paolucci

Die Lektüre eines klassischen Romans der deutsch-österreichischen phantastischen Literatur, Alfred Kubins *Die andere Seite* (1908), bestätigt den gewöhnlichen Topos einer unversöhnlichen Trennung zwischen Mystik und Wissenschaft, sowie des Zurücktretens des magischen Denkens vor der Entwicklung der Technik um die Jahrhundertwende. Im Roman Kubins ist das Traumreich im Osten von der «Umwelt abgegrenzt», weil «der Hauptgedanke des Reichs» sich auf die Tatsache gründet, dass sein Stifter Claus Patera «einen außerordentlichen tiefen Willen gegen *alles fortschrittliche* auf wissenschaftlichem Gebiete» hegt.<sup>1</sup> Während in Perla «geschärfte Sinnesorgane ihre Inhaber zum Erfassen von Beziehungen der individuellen Welt» befähigen, «welche nicht vorhanden sind», die Traumleute «in die Tiefe» streben und «nur Stimmungen erleben»,<sup>2</sup> wird ‘der Untergang’ des Reichs am Ende des Romans von der Ankunft des Amerikaners Herkules Bell verursacht. Dem Amerikaner gelingt es endlich, das Volk Perlas von den Vorteilen des Fortschritts, vom Nutzen der «herrlichen Erfindungen unserer neuen Zeit» zu überzeugen, «welche Ordnung und Glück» überall «verbreiten».<sup>3</sup>

Trotz Kubins Analyse dieser konfliktgeladenen Beziehung zwischen Magie, Wissenschaft und Technik an der Schwelle der Moderne, widerlegen das Phänomen der “Wiederkehr der Magie”<sup>4</sup> und

\* Der vorliegende Beitrag stellt eine Erweiterung des Vortrags *Zauberfilme des Expressionismus* dar, den ich im September 2012 beim Istituto Italiano di Studi Germanici im Einleitungseminar des internationalen Forschungsprojekts “Mystik und Wissenschaft in der deutschen Kultur um die Jahrhundertwende” gehalten habe, und dient zu einer Skizzierung des noch laufenden individuellen Forschungsthemas (“Mystik und Medien/Technik”) innerhalb des kollektiven Forschungsprojekts.

<sup>1</sup> Alfred Kubin, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2010, S. 9.

<sup>2</sup> *Ebd.*, S. 10.

<sup>3</sup> *Ebd.*, S. 153.

<sup>4</sup> Vgl. Robert Stockhammer, *Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880–1945*, Akademie Verlag, Berlin 2000.



die Steigerung des Interesses an der Theosophie und dem Okkultismus am Anfang des 20. Jahrhunderts dieses vom österreichischen Autor umrissene Bild. Die neuere Forschung hat gezeigt, in welchem Maße die «Hochkonjunktur des Okkultismus» gerade «unterm Eindruck der beschleunigten Entwicklung von neuen Verkehrsmitteln, Übertragungs- und Speichermedien» stand und wie «eine ganze Reihe von “allgemeinen Theorien der Magie”» dieser Zeit die «Affinität der modernen Technik zur Magie» belegten.<sup>5</sup> In seinem Buch *The Golden Bough* (1922) schrieb z.B. der Anthropologe George Frazer der Magie und der Wissenschaft die gleiche Fähigkeit zu, eine «inflexible regularity in the order of natural events»<sup>6</sup> aufzunehmen und sie wirksam zu machen. Während Carl du Prel 1899 die Magie als «unbekannte Naturwissenschaft»<sup>7</sup> bezeichnete, machte der Astronom Camille Flammarion 1908 die Vorhersage, dass die moderne Wissenschaft in der Zukunft durch neue technische Mittel die von der Magie geahnten Wahrheiten bestätigen würde:

Halten wir nur daran fest, daß alles, was wir beobachten und prüfen wollen, *natürlich* ist; [...]. Das Übernatürliche existiert nicht, alles ist von der Natur eingeschlossen, das Bekannte und das Unbekannte. [...] Das Wunderbare, Ungewöhnliche, Unerklärte nennt man oft übernatürlich. *Unbekannt* wäre der richtige Ausdruck.<sup>8</sup>

Die Okkultisten zeigten sich von der Unvollkommenheit unserer Sinnesorgane überzeugt: Durch andere Mittel oder “Medien”, die noch verborgene Naturgesetze entdecken könnten, würde sich un-

<sup>5</sup> *Ebd.*, S. 4. Zu dem Verhältnis zwischen Okkultismus und Moderne vgl. auch Priska Pytlík, *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur*, Schöningh, Paderborn 2003.

<sup>6</sup> George Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion* (1922), The Macmillan Company, New York 1951, S. 825.

<sup>7</sup> Vgl. Carl du Prel, *Die Magie als Naturwissenschaft. Erster Teil: Die magische Physik*, Costenoble, Jena 1899, S. 14.

<sup>8</sup> Vgl. Camille Flammarion, *Rätsel des Seelenlebens*, deutsche Übersetzung von Gustav Meyrink, J. Hoffmann, Stuttgart 1919, S. 20-21.



seren Augen eine andere, “übersinnliche” Welt offenbaren.<sup>9</sup> Im Bereich des Okkultismus – wie Manfred Kyber 1923 im Buch *Einführung in das Gesamtgebiet des Okkultismus* schreibt – «gibt’s» nämlich

nichts Übernatürliches, wie die Materialisten gewiß richtig behaupten, wohl aber sehr viel Übersinnliches, das heißt solches, was sich mit der rein sinnlichen Wahrnehmung nicht unbedingt erfassen und mit den heute bekannten Naturgesetzen nicht erklären läßt. Da wir nun keineswegs alle Naturgesetze kennen, so ist es gewiß klar, daß es außer dem Erforschten, das niemand leugnen wird, auch ein Neuland gibt und immer geben wird, solange wir auf die Wahrnehmungen des gewöhnlichen Verstands und der Sinne angewiesen bleiben.<sup>10</sup>

Im Folgenden geht es nicht darum zu überprüfen, ob die moderne Wissenschaft die Erwartungen der Okkultisten und Theosophen im Laufe der Zeit erfüllt hat, sondern den präzisen Moment zu bestimmen, in welchem die “neue Mystik” um die Jahrhundertwende die Möglichkeiten der Technik als ihre Erweiterung und Potenzierung betrachtete; die Analyse wird sich als erstes auf einige Praktiken im Kontext der sogenannten “Wiederkehr der Magie” konzentrieren, um als zweites einige Beispiele zu erwähnen, die das Interesse der neuen Mystik an einigen künstlerischen Experimenten deutlich beweisen, die die neuen Reproduktionsmedien im Bereich der Filmkunst am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts ermöglichten. Drittens wird hier vorgeschlagen, diese medialen Experimente in die hermeneutische Kategorie der “Medialisierung des mystischen Erlebnisses” einzuordnen und zu interpretieren, die auch zur Deutung einiger literarischen Phänomene der europäischen phantastischen Literatur um die Jahrhundertwende beitragen könnte.

<sup>9</sup> Vgl. dazu Helmut Zander, *Höhere Erkenntnis. Die Erfindung des Fernrohrs und die Konstruktion erweiterter Wahrnehmungsfähigkeiten zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert*, in *Trancemedien und Neue Medien um 1900: Ein anderer Blick auf die Moderne*, hrsg. von Marcus Hahn - Erhard Schüttpelz, transcript, Bielefeld 2009, S. 17-55.

<sup>10</sup> Manfred Kyber, *Einführung in das Gesamtgebiet des Okkultismus vom Altertum bis zur Gegenwart*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1923, S. 15.



Als gegenwärtiger Zeuge dieser Tendenz, die im Folgenden skizziert wird, könnte man Walter Benjamin erwähnen. In seinem Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) widmete sich Benjamin dem magischen, kultischen, rituellen Charakter der Kunst. Hier wurde die Kunst als ein «Zauberinstrument»,<sup>11</sup> ein «Instrument der Magie»<sup>12</sup> bezeichnet; in ihr – wie schon in Hegels *Phänomenologie des Geistes* – scheint sich das Göttliche zu offenbaren, während der Begriff von “Aura” in Benjamins Analyse mit dem von “Mana” übereinstimmt, d.h. mit der Idee einer fremden Macht, die durch ein “Medium” – wie in einer Zauberoperation – ins Bewusstsein des Betrachters eindringt und Gemütsveränderungen bewirkt.

Laut Benjamin verwandeln die Entstehung neuer Medien – vor allem die Filmkunst – und die Serialität der technischen Reproduzierbarkeit in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts auch die alte, mit magischen und rituellen Elementen verbundene Auffassung von Kunst, sowie das Verhältnis des Betrachters zu ihr, das kritischer, distanzierter, “zerstreuter” wird:

*Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt zu machen und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen zu unterwerfen begann, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfabrungsweisen eroberte. Für das Studium dieses Standards ist nichts aufschlußreicher, als wie seine beiden verschiedenen Manifestationen – Reproduktion des Kunstwerks und Filmkunst – auf die Kunst in ihrer überkommenen Gestalt zurückwirken.*<sup>13</sup>

In der Archäologie der Medien und der Veränderungen, die diese auf die ästhetische Sensibilität des Betrachters im Laufe der Zeit verursacht haben, erwähnt Benjamin jedoch einige Beispiele, in denen die Kunst, die Technik und die Zauber Kunst am Anfang des zwan-

<sup>11</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Dritte Fassung 1936), in *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980, Bd. I, 2. Teil, S. 471-508, hier S. 483.

<sup>12</sup> *Ebd.*, S. 484.

<sup>13</sup> *Ebd.*, S. 475.



zigsten Jahrhunderts ihre Rolle gemeinsam spielten. Vor allem schreibt Benjamin einigen Filmen die «kultischen Elemente» der alten Kunst zu: «Kennzeichnend ist, daß auch heute noch besonders reaktionäre Autoren die Bedeutung des Films in der gleichen Richtung suchen und wenn nicht im Sakralen so doch im Übernatürlichen». Er zitiert Franz Werfel:

Der Film hat seinen wahren Sinn, seine wirklichen Möglichkeiten noch nicht erfaßt... Sie bestehen in seinem einzigartigen Vermögen, mit natürlichen Mitteln und mit unvergleichlicher Überzeugungskraft das Feenhafte, Wunderbare, Übernatürliche zum Ausdruck zu bringen.<sup>14</sup>

Es ist bezeichnend, dass Benjamin eine solche “mystische” Anwendung der Filmkunst in den 1930er Jahren im Auge hat. Wenn wir verstehen wollen, was “moderne Mystik” heißt, sollten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Geburt des Mediums Film richten, wo die Anspielungen auf Magie, Mesmerismus und Hypnose auffallende Konstanten sind. Vom *Studenten von Prag* über *Metropolis*, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, *Nosferatu* und *Dr. Mabuse* bis hin zu *Der Andere*: Die ersten Filme des deutschen Expressionismus sind von Zauberern und Illusionisten, Doppelgängern, Hypnotiseuren und Hypnotisierten, Mesmeristen und Mesmerisierten bevölkert. Im Übrigen kann auch die gezielte Wirkung der Filme auf die Zuschauer als “magisch-mystisch” bezeichnet werden, und das schon in den Absichten der Cineasten und deren Verächter: A. Hellwig sprach z.B. von einer «schädliche[n] Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen». <sup>15</sup> In *Aufschreibesysteme* bemerkt hingegen Friedrich Kittler:

Nicht umsonst behandeln frühe deutsche Stummfilme immer wieder das Doppelgängermotiv. Im *Golem*, im *Anderen*, im *Kabinet des Dr. Caligari*, im *Studenten von Prag* – überall treten Doppelgänger als

<sup>14</sup> *Ebd.*, S. 487.

<sup>15</sup> Albert Hellwig, *Über die schädliche Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen*, in *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*, hrsg. von Albert Kümmel - Petra Löffler, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002, S. 115-128.



Metaphern der Leinwand selber und ihrer Wirkungsästhetik auf. Ein Filmtrick führt vor, was mit Leuten geschieht, die vom neuen Medium erfaßt werden.<sup>16</sup>

Zahlreiche Regisseure, Produzenten und Drehbuchautoren der ersten Filme des deutschen Expressionismus beschäftigten sich mit Themen und Praktiken der Mystik, des Okkultismus und der Theosophie und betrachteten die neuen technischen Medien als eine Möglichkeit, ihre Ziele öffentlich zu verwirklichen, d.h. auch die Kinoszuschauer in mystische Erlebnisse einzubeziehen, die früher nur in Kreisen von Eingeweihten geboten wurden. In diesem Kontext wurden bedeutende Überlegungen zu Charakter und Funktion der Medien artikuliert, die zur Erforschung des Verhältnisses zwischen Mystik, Wissenschaft und Technik um die Jahrhundertwende beitragen konnten.

## Die Neue Mystik im Umriss: Einweihungspraktiken und Evolutionslehre

Zunächst sollten wir uns fragen, was “Magie” und “Mystik” zu Anfang des 20. Jahrhunderts bedeuteten und wie sie vor allem in esoterischen und theosophischen Kreisen praktiziert wurden. Trotz der Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der esoterischen Lehren der Zeit<sup>17</sup> – vom Spiritismus bis zur Theosophie –, kann man einige Konstanten erkennen, die ab hier als “neue Mystik”<sup>18</sup> bezeichnet

<sup>16</sup> Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1990*, Fink, München 1995, S. 311-312.

<sup>17</sup> Vgl. dazu Karl R. H. Frick, *Licht und Finsternis. Okkulte Geheimgesellschaften bis zur Wende des 20. Jahrhunderts* (1975), Marix, Wiesbaden 2005.

<sup>18</sup> Obwohl der Begriff “Mystik” eine Vielzahl verschiedener spiritueller, philosophischer und literarischer Erfahrungen um das 1900 subsumiert (vgl. Uwe Spörl, *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*, Schöningh, Paderborn 1997) und obwohl es keinen allgemeinen Konsens über die Verwendung dieses Begriffs auch für die Bereiche des Okkultismus, der Theosophie und der Esoterik gibt (vgl. Bettina Gruber, *Mystik, Esoterik und Okkultismus: Überlegungen zu einer Begriffsdiskussion*, in *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900 / Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900*, hrsg. v. Moritz Bassler - Hildegard Chatelier, Presses Univ. de



werden; dabei wurde eine experimentelle Physiologie des mystischen Erlebnisses umrissen, die einige besondere Einweihungs- und Initiationspraktiken voraussetzte. In diesem Bereich sollten die im Menschen verborgenen okkulten Kräfte und Energien entwickelt werden, die ihm übersinnliche Wahrnehmungen vermittelten. In diesem Sinne arbeitete die moderne Mystik – vor allem die theosophische Bewegung – auch eine Evolutionstheorie aus: Die inneren Fähigkeiten und Kräfte, die durch esoterische Praktiken entwickelt werden können, sollten zur Entwicklung des ganzen Menschengeschlechts beitragen, das auf diese Weise erneuert werden sollte.<sup>19</sup>

Interessante Hinweise dazu gibt Rudolf Steiner in der Schrift *Die Geheimwissenschaft im Umriß* (1909), wo er sich mit okkulten, übersinnlichen Phänomenen – vom Schlaf bis zum Tod – beschäftigt und «über Nichtsinnliches in derselben Art sprechen will, wie die Naturwissenschaft über Sinnliches spricht».<sup>20</sup> Steiner leitet eine «wissenschaftliche» Annäherung zum Okkultismus ein. Grundlage seiner Reflexionen sind «zwei Gedanken, [...] daß hinter der sichtbaren Welt eine unsichtbare, eine *zunächst* für die Sinne und das an diese Sinne gefesselte Denken *verborgene* Welt gibt, und daß es dem Menschen durch Entwicklung von Fähigkeiten, die in ihm schlummern, möglich ist, in diese verborgene Welt einzudringen».<sup>21</sup> Ferner schreibt Steiner, «daß es eine Versündigung gegen die dem Menschen gegebenen Fähigkeiten sei, wenn er sie veröden läßt, statt sie zu entwick-

Strasbourg, Strasbourg 1998, S. 27-39), wurde das Wort «Mystik» um die Jahrhundertwende oft explizit als Synonym für spiritistische, okkultistische und esoterische Praktiken verwendet, z.B. von Helena Blavatsky, Rudolf Steiner, Carl du Prel (vgl. z.B. du Prels Buch *Die Philosophie der Mystik* - 1885). Auch in der jüngeren Forschungsliteratur wird der Begriff Mystik im Zusammenhang mit diesen Erfahrungen (trotz ihrer Unterschiede) oft erwähnt: vgl. z.B. *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900 / Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900*, hrsg. von Moritz Basler - Hildegard Chatellier, a.a.O., und Priska Pytlik, *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*, a.a.O. Trotz der möglichen Reduzierungsgefahren ist hier das Wort «neue Mystik» in diesem Sinne zu verstehen.

<sup>19</sup> Vgl. Helmut Zander, *Höhere Erkenntnis*, a. a. O.

<sup>20</sup> Rudolf Steiner, *Die Geheimwissenschaft im Umriß* (1909), in *Gesamtausgabe*, Rudolf Steiner Verlag, Dornach/Schweiz 1989, Bd. XIII, S. 36.

<sup>21</sup> *Ebd.*, S. 41.





keln und sich ihrer zu bedienen».<sup>22</sup> Nur die Beförderung einer gewissen «Seelenbetätigung» innerhalb des Subjekts, der die schlafenden Kräfte in sich selbst durch gewisse Übungen wiederentdecken und aufwecken soll, würde die evolutionistische Entwicklung des Menschengeschlechts, d.h. die Beförderung des “Lebens” auf der Erde beschleunigen:

Es gibt da einen Weg, auf dem der Mensch zu der Einsicht gelangt, daß er der ganzen Welt und allen Wesen in ihr einen Schaden zufügt, wenn er *seine* Kräfte nicht in der rechten Art zur Entfaltung bringt. Verödet der Mensch sein Leben dadurch, daß er den Zusammenhang mit dem Übersinnlichen verliert, so zerstört er nicht nur in seinem Innern etwas, dessen Absterben ihn zur Verzweiflung zuletzt führen kann, sondern er bildet durch seine Schwäche ein Hemmnis für die Entwicklung der ganzen Welt, in der er lebt.<sup>23</sup>

Damit das “Leben” – in einem biologischen und ontologischen Sinn – sich verbreiten könne, solle sich das Subjekt in Einklang mit dem «Ätherleib» stellen, der «den physischen Körper überall durchsetzt» und der «wie eine Art Architekt des letzteren anzusehen ist», oder mit dem was Steiner «mit Anlehnung an die morgenländische Weisheit» als «Lebensgeist» bezeichnet.<sup>24</sup> Dieser Geist taucht nur während des Schlafs und des Todes völlig auf, während der Lärm, die Verwirrung des Tages sowie die «äußeren Sinneswirkungen»<sup>25</sup> die Wahrnehmung der universellen Harmonie verhindern, die den Einzelnen und das All mittels des Fluidums des Astralleibs verbindet. Wenn der Eingeweihte sich dieser “anderen Seite” bewusst werden will, muss er die geeigneten Fähigkeiten, neue «geistige Wahrnehmungsorgane» entwickeln, um zu einem Zustand zwischen Schlaf und Wachen zu gelangen:

Zu Erkenntnissen in höheren Welten gelangt der Mensch, wenn er sich, außer dem Schlafen und Wachen, noch einen dritten Seelen-

<sup>22</sup> *Ebd.*, S. 44.

<sup>23</sup> *Ebd.*, S. 46.

<sup>24</sup> *Ebd.*, S. 71.

<sup>25</sup> *Ebd.*, S. 300.



zustand erwirbt. Während des Wachens ist die Seele hingegeben den Sinneseindrücken und den Vorstellungen, welche von diesen Sinneseindrücken angeregt werden. Während des Schlafes schweigen die Sinneseindrücke; aber die Seele verliert auch das Bewußtsein. [...] Nun kann ein solcher Bewußtseinszustand hergestellt werden, wenn der Mensch diejenigen Seelenerlebnisse herbeiführt, welche ihm die Geisteswissenschaft möglich macht. Und alles, was diese über jene Welten mitteilt, welche über die sinnliche hinausliegen, ist durch einen solchen Bewußtseinszustand erforscht.<sup>26</sup>

Laut Steiner wird dieser geistige Prozess der Seele insbesondere durch die Betrachtung von Bildern und «ganz bestimmten Vorstellungen» in Gang gesetzt: «Diese Vorstellungen sind solche, welche durch ihr Wesen eine weckende Kraft auf gewisse verborgene Fähigkeiten der menschlichen Seele ausüben».<sup>27</sup> Der Autor schreibt von «weckenden Vorstellungen», von «Mittel[n] der inneren Versenkung», die

das Ziel haben, die Seele von der Sinneswahrnehmung loszureißen und sie zu einer solchen Tätigkeit anzuregen, bei welcher der Eindruck auf die physischen Sinne bedeutungslos ist und die Entfaltung innerer schlummernder Seelenfähigkeiten das Wesentliche wird.<sup>28</sup>

Die “Seelenbetätigung”, die diese Sinnbilder erwecken, soll in der Entstehung eines neuen geistigen Ichs gipfeln, das Steiner als ‘Doppelgänger’ beschreibt:

[...] dieses Wesen ist ein solches von ganz anderen Eigenschaften, als diejenigen sind, welche vorher in der Seele waren. Man fühlt sich zeitweilig außerhalb dessen, was man sonst als die eigene Wesenheit, als *sein* “Ich” angesprochen hat. Es ist so, wie wenn man nun in vol-

<sup>26</sup> *Ebd.*, S. 299.

<sup>27</sup> *Ebd.*, S. 308.

<sup>28</sup> *Ebd.*, S. 314.



ler Besonnenheit in zwei “Ichen” lebte. Das eine ist dasjenige, welches man bisher gekannt hat. Das andere steht wie eine neugeborene Wesenheit über diesem. Und man fühlt, wie das erstere eine gewisse Selbständigkeit erlangt gegenüber dem zweiten; etwa so wie der Leib des Menschen eine gewisse Selbständigkeit hat gegenüber dem ersten Ich. [...] Das zweite – das neugeborene – Ich kann nun zum Wahrnehmen in der geistigen Welt geführt werden. In ihm kann sich entwickeln, was für diese geistige Welt die Bedeutung hat, welche den Sinnesorganen für die sinnlich-physische Welt zukommt. Ist diese Entwicklung bis zu dem notwendigen Grade fortgeschritten, so wird der Mensch nicht nur sich selbst als ein neugeborenes Ich empfinden, sondern er wird nunmehr um sich herum geistige Tatsachen und geistige Wesenheiten wahrnehmen, wie er durch die physischen Sinne die physische Welt wahrnimmt.<sup>29</sup>

Nach dieser Perspektive behauptet Steiner, dass der Mensch im Laufe der Zeit zu immer neuen Bewusstseinszuständen gelangen und immer empfindlichere Sinnesorgane entwickeln kann und soll, um Phänomene wahrzunehmen, die zurzeit wegen seiner unvollkommenen Konstitution unsichtbar sind: Die evolutionäre Entwicklung der Menschheit neigt nämlich zu der Vervollkommnung «der in der Seele keimhaft ruhenden Wahrnehmungsorgane».<sup>30</sup> Der Autor widmet dem Thema der Veränderungen, die sich in der Struktur des Menschen im Prozess der Evolution eingesetzt haben, ein ganzes Kapitel, *Die Weltentwicklung und der Mensch*. Die anthropologische Entwicklung des Menschengeschlechts und seiner innerlichen Geistfähigkeiten wird von Steiner in einer evolutionistischen Skala eingefügt, eine Idee, die vom Darwinismus deutlich geprägt ist. Bekanntlich entwickelt sich und überlebt in Darwins Lehre das Geschlecht, dem es gelingt, seinen Organismus zu verändern und neue funktionelle Organe zu entwickeln, zu spezialisieren und zu vervollkommen, um auf die Herausforderungen der Umwelt zu reagieren. Auf diese Weise – schreibt Davide Tarrizzo – «vermehren die Lebensformen

<sup>29</sup> *Ebd.*, S. 324-325.

<sup>30</sup> *Ebd.*, S. 301.



ihre Lebensfähigkeiten».<sup>31</sup> In diesem Sinne setzen sich diejenigen Organismen und Lebensformen durch, die die Lebenskraft und ihre Energie im Selbst in höherem Maß zirkulieren lassen.

## Kino und Mystik

Es ist kein Zufall, dass das deutsche Kino in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts von den Motiven des Doppelgängers, des Anderen, des Schattens verfolgt wird. Wenn – wie Friedrich Kittler schreibt – «zwischen okkulten und technischen Medien kein Unterschied besteht»,<sup>32</sup> weil beide auf der Möglichkeit – wie Sybille Krämer behauptet – «der Vergegenwärtigung eines Abwesenden»,<sup>33</sup> d.h. auf «der Präsenz einer Abwesenheit»,<sup>34</sup> auf «der Materialisierung des Immateriellen»<sup>35</sup> basieren, so entsprach das Medium Film der Utopie und den Bestrebungen von Okkultisten und Theosophen: Es ermöglichte dem Menschen neue innere Wahrnehmungsorgane zu entwickeln, um die 'andere' Realität zu betrachten, die ihm bisher verborgen geblieben war; oder – anders gesagt – die Filmkunst ermöglichte eine intensive Seelenbetätigung des Zuschauers innerhalb eines psychischen und rituellen Prozesses, der als regenerierend betrachtet wurde: Dies hätte zur Entwicklung und zur Behauptung des "Lebens" beigetragen. In diesem Sinne scheint es bezeichnend, dass die Filmproduktion von Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu*, 1921 vom Theosophen Albin Grau gegründet, "Prana" hieß, d.h. "Lebenskraft" oder "Lebensenergie" – dieselbe Energie, die wahrscheinlich mittels Wirkungsästhetik des Films im Zuschauer zu erwecken war. Wenn Flavio Cuniberto «von Deutschland als begünstigte[n] Ort für explizite

<sup>31</sup> Davide Tarrizzo, *La vita. Un'invenzione recente*, Laterza, Roma-Bari 2010, S. 116. Sofern nicht anders angegeben, wurden die Zitate vom Autor dieses Beitrags übersetzt.

<sup>32</sup> Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme*, a. a. O., S. 288.

<sup>33</sup> Sybille Krämer, *Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht*, in *Was ist ein Medium?*, hrsg. von Stefan Münkler und Alexander Roesler, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008, S. 65-90, hier S. 84.

<sup>34</sup> *Ebd.*, S. 85.

<sup>35</sup> *Ebd.*, S. 81.



oder verschleierte Schamanenexperimente»<sup>36</sup> geschrieben hat, wäre es denkbar auch die ersten Filme der deutschen Kinoindustrie in diese «Schamanenexperimente» einzureihen. Im Übrigen kannten und praktizierten die damaligen Cineasten solche Schamanentechniken und bemühten sich, diese Praktiken auch außerhalb der esoterischen Kreise zu verbreiten, da sie das Potenzial des neuen technischen Reproduktionsapparats ahnten.

Zudem behauptete schon Walter Benjamin, dass

die technische Reproduktion [...] Ansichten des Originals hervorheben kann, die nur der verstellbaren und ihren Blickpunkt willkürlich wählenden Linse, nicht aber dem menschlichen Auge zugänglich sind, oder mit Hilfe gewisser Verfahren wie der Vergrößerung oder Zeitlupe Bilder festhalten, die sich der natürlichen Optik schlechtweg entziehen.<sup>37</sup>

Inbesondere könne das Medium Film jene “andere” Realität erhellen, die bisher nicht sichtbar war, da sie unter der Oberfläche der alltäglichen Phänomene lag. Benjamin beruft sich hierbei auf Freuds *Psychopathologie des Alltagslebens*. Wie dieses Werk «Dinge isoliert und zugleich analysierbar gemacht hat, die vordem unbemerkt im breiten Strom des Wahrgenommenen mitschwammen», hat der Film «in der ganzen Breite der optischen Merkwelt, und nun auch der akustischen, eine ähnliche Vertiefung der Apperzeption zur Folge gehabt».<sup>38</sup>

Das ist die gleiche Erwartung gegenüber dem Medium Kino wie die von Paul Wegener und Hanns Heinz Ewers, Hauptfigur und Drehbuchautor des *Studenten von Prag* (1913). Ewers und Wegener interessierten sich für Esoterik und Okkultismus, wie die schwarzen Romane Ewers’ (*Alraune* zum Beispiel) und die Faszination der beiden für die magischen und esoterischen Erlebnisse des englischen

<sup>36</sup> Flavio Cuniberto, *La foresta incantata dei simboli. Patologia della Germania moderna*, Quodlibet, Macerata 2010, S. 12.

<sup>37</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a. a. O., S. 476.

<sup>38</sup> *Ebd.*, S. 498.



Zauberers Aleister Crowley zeigen.<sup>39</sup> Wie in einer Zauberoperation machte die neue Filmtechnik im *Studenten von Prag* die bisher verborgene Realität des 'Anderen', des Doppelgängers sichtbar. 1916 erinnert Paul Wegener an die Entdeckung der vom Medium Film gebotenen Kunstmöglichkeiten, die «neuen Kinoziele»:

Als ich vor drei Jahren zum Film ging, tat ich es, weil ich eine Idee zu haben glaubte, die mit keinem anderen Kunstmittel ausgeführt werden konnte. Ich erinnerte mich an Scherzphotographien, wo ein Mann mit sich selber Skat spielte oder ein Bruder Studiosus mit sich selbst die Klinge kreuzte. Ich wußte, daß dies durch Teilung der Bildfläche gemacht werden konnte, und sagte mir, das muß doch auch im Film gehen, und hier wäre doch die Möglichkeit gegeben, E. T. A. Hoffmanns Phantasien des Doppelgängers oder Spiegelbildes in Wirklichkeit zu zeigen und damit Wirkungen zu erzielen, die in keiner anderer Kunst zu erreichen wären.<sup>40</sup>

Wegener spricht hier vom Film als einem neuen «künstlerische[n] Erlebnis, eine[r] optische[n] Vision, eine[r] große[n] symphonische[n] Phantasie», die die Technik verwendet, um gewisse «Wirkungen» auf die Zuschauer zu «erzielen»,

so daß ein Phantasiebild entsteht, das vollständig neue Assoziationen im Hirn hervorzurufen imstande ist. Kommt noch hinzu, daß man mikroskopische Teile in Gärung getretener chemischer Substanzen, kleine Pflanzen usw., in verschiedenen Dimensionen durcheinander fotografieren kann, so daß die Materie, aus der diese Visionen entstehen, gar nicht mehr erkannt wird. So treten wir in eine ganz neue bildliche Phantasiewelt wie in einen Zauberwald ein

<sup>39</sup> Paul Wegener ist Regisseur des Films *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920) und Hauptdarsteller der amerikanischen Filmproduktion *The Magician* (1926), die als Verfilmung des Romans von William Somerset Maugham deutlich auf die Figur Crowleys anspielt. Vgl. Heide Schönemann, *Paul Wegener. Frühe Moderne im Film*, Edition Axel Mengels, Stuttgart-London 2003.

<sup>40</sup> Paul Wegener, *Neue Kinoziele*, in *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm: Textsammlung*, hrsg. von Fritz Güttiger, Deutsches Filmmuseum Frankfurt, Frankfurt a.M. 1984, S. 340-350, hier S. 347-348.



und kommen zu dem Gebiet der reinen Kinetik, der optischen Lyrik, wie ich sie genannt habe, die vielleicht einmal eine große Bedeutung gewinnen wird und dem Menschen neue Schönheiten erschließt. Das ist ja schließlich der Endzweck jeder Kunst, und dadurch gewänne das Kino ein selbständiges ästhetisches Gebiet.<sup>41</sup>

Die "Deutsche Bioscop" verkündete das Erscheinen des *Studenten von Prag* mit der folgenden Note:

Hanns Heinz Ewers hat im *Student von Prag* Möglichkeiten ausgenutzt, die nur dem Kino offen standen, dem Theater aber völlig verschlossen waren, er hat phantastische Traumbilder in die Wirklichkeit gezwungen. Das, was die Bühne dem Kino voraus hat, ist das Wort! Es handelt sich also darum, dieses gewiß große Manko zu verdecken, daß man es nicht vermißt, das dem Auge mehr zu geben, was man dem Ohre schuldig bleiben muss.<sup>42</sup>

Wie Rudolf Steiner sich gewünscht hatte, stattet das Kino mittels technischer Innovation den Zuschauer mit neuen spirituellen Wahrnehmungsorganen aus, sodass er seine innere Traumrealität durch die Betrachtung von absoluten, nicht durch Wörter vermittelten Bildern auch im Wachzustand erleben möge. Ewers selbst schrieb über den *Studenten von Prag*:

Was mich reizte: die Möglichkeit, endlich einmal des 'Wortes' entraten zu können, dieses 'Wortes', das dem Dichter bisher alles war und ohne welches er gar nicht denkbar schien. Des 'Wortes' – das dennoch für alle tiefste Empfindung nur ein vages und nie voll ausschöpfendes [sic!] Surrogat war.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> *Ebd.*, S. 349.

<sup>42</sup> Aus dem Programmheft der Deutschen Bioscop GmbH 1913, zit. bei Gerald Bär, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, Rodopi Verlag, Amsterdam 2005, S. 553.

<sup>43</sup> Hanns H. Ewers, *Der Film und ich*, in «Lichtbild-Bühne», Nr. 23, Berlin 7.6.1913, zit. bei *Kein Tag ohne Kino*, a. a. O., S. 11-12.



Daher hob Ewers die Überlegenheit des Mediums Film gegenüber dem Theater angesichts der stärkeren Unmittelbarkeit der Bilder hervor: «Auf der Bühne des Theaters reden die Menschen, zwingen mich, achtzugeben auf das, was sie sagen, ihren Gedanken zu folgen. Im Kinema aber kann ich träumen. Ich lebe in der Welt des Wunderbaren, und diese Welt ist doch nur lebendig durch meine Träume». <sup>44</sup>

Paul Wegener wusste, dass *Der Student von Prag* wegen des Mangels an fortschrittlichen technischen Mitteln schnell veralten würde: «Ein späteres Menschengeschlecht wird auf unsere jungen Bemühungen wie auf ein kindliches Stammeln zurückblicken, davon bin ich auch überzeugt». <sup>45</sup> Eine Verfeinerung der Filmtechnik zeigt sich in *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (1922) von Murnau, einer Produktion von Albin Grau “Prana”, die – wie Luciano Berriatua nachgewiesen hat – in dem gleichen magisch-esoterischen Kontext entstanden ist. <sup>46</sup> Die ‘absoluten’ Bilder und die eindrucksvollen Szenen von *Nosferatu* wurden von Albin Grau entworfen, der schon als Grafiker und Landschaftsmaler gearbeitet hatte. Drehbuchautor des Films war hingegen Henrik Galeen, der sich auch mit Okkultismus und Esoterik beschäftigte (Galeen hatte auch am Drehbuch zu Wegeners *Golem* mitgearbeitet). Auch in *Nosferatu* machte das Medium Film dasjenige sichtbar und wahrnehmbar, was Bram Stokers Roman *Dracula* im Medium Schrift verborgen gehalten hatte, indem sich der Film als eine “Initiationsreise” darbot, die der Zuschauer selbst, zusammen

<sup>44</sup> Hans H. Ewers, *Vom Kinema*, in *Kein Tag ohne Kino*, a. a. O., S. 21. In seiner Studie *Der Doppelgänger* widmete Otto Rank dem *Studenten von Prag* einige Betrachtungen. Laut Rank bewies dieser Film, «daß die in mehrfacher Hinsicht an die Traumtechnik gemahnende Kinodarstellung auch gewisse psychologische Tatbestände und Beziehungen, die der Dichter oft nicht in klare Worte fassen kann, in einer deutlichen und sinnfälligen Bildersprache zum Ausdruck bringt». Otto Rank, *Der Doppelgänger* (1925), zit. bei Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme*, a. a. O., S. 349.

<sup>45</sup> Paul Wegener, *Neue Kinoziele*, a. a. O., S. 350.

<sup>46</sup> Vgl. Luciano Berriatua, *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*, Filmoteca Española, Madrid 1990-1992; Id., *En busca de Albin Grau. Sobre el trasfondo esotérico de Nosferatu*, in «Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre le imagen», 27 (1997), S. 105-126 und Id., *Nosferatu, un fil erótico-ocultista-espiritista-metafísico*, Divisa Red, Valladolid 2009.





mit den Hauptfiguren Hutter und Ellen, unternehmen konnte.<sup>47</sup> Albin Grau, dem der Entwurf der meisten Szenen des Films zuzuschreiben ist,<sup>48</sup> war Mitglied der geheimen Gesellschaft O.T.O. (“Ordo Templi Orientis”) und der deutschen “Theosophischen Gesellschaft”. Mit Aleister Crowley befreundet, gründete er später die “Fraternitas Saturni”.<sup>49</sup> Wenn der Graf Orlok in *Nosferatu* die “saturnische” Seite seiner Opfer hervorzulocken versucht, scheint es als wäre das genau derselbe Effekt, den der Film auf die Zuschauer erzielt. Im Übrigen ist der saturnische Typ in der Tradition der von Luca Crescenzi untersuchten ‘abendländischen Melancholie’<sup>50</sup> der “Genius”, der die Macht der Bilder bei sich aufbewahren kann, da die Einbildungskraft die diskursive Vernunft bei weitem überwiegt, sodass die Seele sich vom Körper trennt und empfindlicher wird: Sie nimmt Dinge wahr, die den Sinnen der Profanen unzugänglich sind. Auch im Fall von *Nosferatu*, aber in stärkerem Maß als im *Studenten von Prag*, wird der Zuschauer – zum ersten Mal in der Filmgeschichte – dazu aufgefordert, sich mit dem kathartischen Schauer des *Horror* und mit der ‘Wirklichkeit’ des Schattens des Vampirs auseinanderzusetzen, welcher mehrmals auf der Leinwand gezeigt wird,<sup>51</sup> d.h. mit jener ‘nächtlichen’ Realität, deren Entdeckung – nach Rudolf Steiners Analyse – zur Beförderung des Lebens – und zur Hervorbringung der “Prana”, des Lebensgeistes – beiträgt. In diese Richtung sind vermutlich das Ende des Films – die “erotische” Opferung Hellens – und der dort dargestellte Wechsel von Finsternis und Licht zu deuten.

<sup>47</sup> Vgl. Massimo Rizzardini, *Elementi di paracelsismo e magia teosofica in «Nosferatu» di F.W. Murnau*, in *L'orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, hrsg. von Manuele Bellini, Civis, Napoli 2007, S. 329-352, hier S. 338-339.

<sup>48</sup> Vgl. Luciano Berriatua, *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*, a. a. O., und Id., *En busca de Albin Grau* a. a. O.

<sup>49</sup> Vgl. John Symonds, *Aleister Crowley. La Bestia 666*, Edizioni Mediterranee, Roma 2006, S. 392.

<sup>50</sup> Vgl. Luca Crescenzi, *Melancholia occidentale. La “montagna magica” di Thomas Mann*, Carocci, Roma 2011.

<sup>51</sup> Vgl. Silke Arnold-de Simine, *Lichtspiel im Königreich der Schatten. Geisterphotographie und Vampirfilm*, in *Dracula Unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*, hrsg. von Christian Begemann - Britta Herrmann - Harald Neumeier Rombach, Freiburg 2008, S. 241-262.



In diesem Sinne wird der schamanisch-magische Zweck des Mediums Film in Arthur Robisons *Schatten. Eine nächtliche Halluzination* (1923) noch deutlicher. Der Film, der von einer Idee Albin Graus und seiner Filmproduktion "Pan-Film" entstand, ist mit denselben Schauspielern wie *Nosferatu* besetzt. *Schatten* erzählt die Geschichte eines reisenden Illusionisten und Mesmeristen – Alexander Granach, "Knock" in *Nosferatu* –, der chinesische Schattenspiele betreibt und als Gast eines adeligen Hauses das Ehepaar und seine Gäste hypnotisiert, um sie in eine halluzinierende, sie von ihren innerlichsten Trieben befreiende Reise einzubeziehen. Wenn der Ehemann von der Eifersucht wegen der Beziehung zwischen seiner Frau und einem Gast – Gustav von Wangenheim, "Hutter" in *Nosferatu* – betrübt ist, bewirkt die Darstellung auf der Leinwand von ihrer 'Schattenseite', d.h. von dem, was geschehen würde, wenn jeder sich seinen Leidenschaften hingeben würde, die Versöhnung des Paares am Ende des Films. *Schatten* bietet – wie im *Lexikon des internationalen Films* zu lesen ist – «ein abgründiges Selbstporträt des Mediums Film, das virtuos mit der Erotik, aber auch der Psychoanalyse spielt»,<sup>52</sup> eine intelligente und raffinierte Überlegung zum 'magischen' Potenzial des Kinos zu Anfang des 20. Jahrhunderts, das hier einen Schamanen- und rituellen Prozess mittels Filmtechnik bewirken soll. Auch in diesem Fall, sowie in *Nosferatu*, wird die Entfesselung von Gefühlen, der 'nächtlichen' Schattenseite der Zuschauer, von einem Illusionisten, d.h. einem Bildermacher hervorgerufen, und hat einen präzisen kathartischen Zweck. Hier scheint es eindeutig, dass das künstliche Medium des Lichts die 'andere' Realität des Schattens hervorbringt, die in diesem Fall mit der Evidenz des Körpers und des Fleisches verbunden ist, d.h. ein Objekt, das sich den menschlichen Augen nur mittels eines dritten Elements, eines Mediums, offenbaren kann.

Der halluzinierende Film *Schatten* wirkt auf seine Zuschauer eindeutig wie eine "Laterna Magica", die Athanasius Kircher schon Mitte des siebzehnten Jahrhunderts als «Großkunst von Licht und

<sup>52</sup> Zit. bei *Klassiker des deutschen Stummfilms, 1910-1930*, hrsg. von Ilona Brennicke - Joe Hembus - Robert Fischer, Goldmann, München 1983, S. 103.



Schatten» lobte. Kircher hatte sogar vor, das neue Medium zur Propaganda des Glaubens im Krieg der Konfessionen zu nutzen:

Es ist aber diese Vorstellung der Bilder und Schatten in finstern Gemächern viel fürchterlicher als die / so durch die Sonne gemacht wird. Durch diese Kunst könnten gotlose Leute leichtlich von Begehung vieler Laster abgehalten werden / wenn man auff den Spiegel des Teufels Bildnuss entwürffe und an einen finstern Ort hinschläge.<sup>53</sup>

## Literatur und Mystik um die Jahrhundertwende

Am Rande dieses Beitrags seien einige Betrachtungen vorgeführt, die zu einer besseren Illustration der Untersuchung des oben umrissenen Phänomens der “Medialisierung des mystischen Erlebnisses” innerhalb des Rahmenprojekts “Mystik und Wissenschaft in der deutschen Kultur um die Jahrhundertwende” dienen sollen. Es wurde schon vermerkt, dass die oben zitierten Cineasten Anfang des 20. Jahrhunderts die Phantasien ihrer Lieblingsautoren und Schriftsteller durch das Medium Film verwirklichen wollten: Belege dafür sind Paul Wegeners Aussagen über E.T.A. Hoffmann. Wenn man einige Schritte zurücktritt, kann man sich die Frage stellen, ob auch der Roman schon vor der Erfindung der Filmkunst als “*Laterna Magica*”<sup>54</sup> oder genauer, als Medium mystischen Erlebnisses, angesehen werden kann, indem – wie die heutige Forschung behauptet – die Medien «die Erzeugung neuer Wirklichkeiten und das Ermöglichen neuer Wahrnehmungsoptionen»<sup>55</sup> des Subjekts bewirken. Das ist z.B.

<sup>53</sup> Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, zit. bei Winfried Ranke, *Magia naturalis, physique amüsante und aufgeklärte Wissenschaft*, in *Laterna magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt*, hrsg. von Detlev Hoffmann - Almut Junker, Frölich und Kaufmann, Berlin 1982, S. 11-54, hier S. 17.

<sup>54</sup> Vgl. dazu Friedrich A. Kittler, *Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien*, in «Athenäum. Jahrbuch für Romantik», IV (1994), S. 219-237.

<sup>55</sup> Natascha Adamowsky, *Eine Natur unbegrenzter Geschmeidigkeit. Medientheoretische Überlegungen zum Zusammenhang von Aisthesis, Performativität und Ereignishaftigkeit am Beispiel des Anormalen*, in *Was ist ein Medium?*, hrsg. von Stefan Münker - Alexander Roesler, a. a. O., S. 53.



bei E.T.A. Hoffmann der Fall. Der Herausgeber seines Romans *Die Elixiere des Teufels* kündigt an:

Als ich mich einst in diesem Kloster einige Tage aufhielt, zeigte mir der ehrwürdige Prior die von dem Bruder Medardus nachgelassene [sic!], im Archiv aufbewahrte [sic!] Papiere als eine Merkwürdigkeit, und nur mit Mühe überwand ich des Priors Bedenken, sie mir mitzuteilen. Eigentlich, meinte der Alte, hätten diese Papiere verbrannt werden sollen. – Nicht ohne Furcht, du werdest des Priors Meinung sein, gebe ich dir, günstiger Leser! nun das aus jenen Papieren geformte Buch in die Hände. Entschließe dich aber, mit dem Medardus, als seist du sein treuer Gefährte, durch finstre Kreuzgänge und Zellen – durch die bunte – bunteste Welt zu ziehen und mit ihm das Schauerliche, Entsetzliche, Tolle, Possenhafte seines Lebens zu ertragen, so wirst du dich vielleicht an den mannigfachen Bildern der Camera obscura, die sich dir aufgetan, ergötzen.<sup>56</sup>

Wenn man zudem die Aufmerksamkeit auf die europäische Literatur um das Ende des neunzehnten Jahrhunderts richtet, die von Autoren geschrieben wurde, die die von Steiner geschilderten “animistischen” Praktiken gut kannten und ausübten, kann man außerdem erkennen, dass der Wille, neue Sinnorgane in einer evolutionistischen Perspektive zu entwickeln, damit der Mensch seine andere, noch verborgene Seite wahrnehmen könne, von vielen Schriftstellern geteilt wurde.

In der Erzählung *The Great God Pan* (1894) von Arthur Machen, der Mitglied des englischen “Hemetic Ordens of the Golden Dawn” war, führt der Doktor Raymond ein gewagtes Experiment von “transcendental medicine” an einer jungen Frau durch: Ein gehirnchirurgischer Eingriff ermöglicht Mary, ihr inneres Auge zu erwecken, um den Gott der Natur, Pan, zu schauen. Im diesem Experiment ist Doktor Raymond von dem Wunsch getrieben, den Schleier aufzudecken, «that hides the real word from our eyes»:

<sup>56</sup> Zit. bei Friedrich A. Kittler, *Die Laterna magica der Literatur*, a. a. O., S. 219-220.



There is a real world, but it is beyond this glamour and this vision, beyond these ‘chases in Arras, dreams in a career’, beyond them all as beyond a veil. I do not know whether any human being has lifted that veil; but I do know, Clarke, that you and I shall see it lifted this very night from before another’s eyes. You may think this all strange nonsense; it may be strange, but it is true, and the ancients knew what lifting the veil means. They called it seeing the god Pan.<sup>57</sup>

Raymonds Wissenschaft hat einen deutlichen, stark performativen Charakter: Um Mary dieser höheren Sphäre teilhaftig werden zu lassen, um ihr die Überschreitung dieser geheimnisvollen Schwelle zu ermöglichen, benutzt der Professor eine wissenschaftliche Methode, denn er ist «of the possible functions of the nerve-centers» überzeugt:

With a touch I can bring them into play, with a touch, I say, I can set free the torrent, with a touch I can complete the communication between this world of sense and – we shall be able to finish the sentence later on. Yes, the knife is necessary; but think what that knife will effect. It will level utterly the solid wall of sense, and probably, for the first time since man was made, a spirit will gaze on a spirit-world. Clark, Mary will see the god Pan!<sup>58</sup>

Doktor Raymonds Erwartungen in Arthur Machens Erzählung werden vom Protagonisten in Guy de Maupassants *Le Horla* (1886-1887) geteilt, der von der Präsenz eines “Anderen” in seinem Leben und in seiner eigenen Identität, (*le horla*, der “Andere”, “der Unbekannte”) gequält wird, d.h. von einer Präsenz, die er erahnen, aber wegen der jetzigen Unvollkommenheit seiner Sinnesorgane nicht wahrnehmen kann:

Comme il est profond, ce mystère de l’Invisible! Nous ne le pouvons sonder avec nos sens misérables, avec nos yeux qui ne savent aper-

<sup>57</sup> Arthur Machen, *The Great God Pan* (1894), in *The House of Souls*, Alfred A. Knopf Inc., New York 1922, S. 167-244, hier S. 170.

<sup>58</sup> *Ebd.*, S. 173.



cevoir ni le trop petit, ni le trop grand [...]. Ah! si nous avions d'autres organes qui accompliraient en notre faveur d'autres miracles, que de choses nous pourrions découvrir encore autour de nous!<sup>59</sup>

Maupassants Erzählung endet mit einer Prophezeiung über den Anbruch «eines neuen Wesens», d.h. der künftigen Durchsetzung eines mit empfindlicheren und verfeinerten Sinnen ausgestatteten Menschengeschlechts, das in der Zukunft imstande sein wird, diese vom Protagonisten geahnte Alterität in sich selbst zu integrieren:

Un être nouveau! pourquoi pas? Il devait venir assurément! pourquoi serions-nous les derniers! Nous ne le distinguons point, ainsi que tous les autres créés avant nous? C'est que sa nature est plus parfaite, son corps plus fin et plus fini que le nôtre, que le nôtre si faible, si maladroitement conçu, encombré d'organes toujours fatigués, toujours forcés comme des ressorts trop complexes, que le nôtre, qui vit comme une plante et comme une bête, en se nourrissant péniblement d'air, d'herbe et de viande, machine animale en proie aux maladies, aux déformations, aux putréfactions, poussive, mal réglée, naïve et bizarre, ingénieusement mal faite, œuvre grossière et délicate, ébauche d'être qui pourrait devenir intelligent et superbe.<sup>60</sup>

Einige Jahre zuvor hatte Edward Bulwer-Lytton in seiner Erzählung *The Coming Race* (1871) dieses neue Menschengeschlecht dargestellt, das seine Empfindlichkeit, seinen Verstand und sein Erkenntnisvermögen entwickelt hatte, um die lebendige, magnetische Kraft des "Vril" auszunutzen und sie in sich selbst zirkulieren zu lassen.

Hier wäre auch Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924) zu erwähnen, in dem die "Bildung" von Hans Castorp – wie Luca Crescenzi im Buch *Melancholia occidentale* bewiesen hat<sup>61</sup> – von der Wahrnehmung seiner "anderen" Seite, oder – besser gesagt – des "Negativbildes"

<sup>59</sup> Guy de Maupassant, *Le Horla*, Paul Ollendorff, Paris 1887, S. 6-7.

<sup>60</sup> *Ebd.*, S. 57-58.

<sup>61</sup> Vgl. in Luca Crescenzi, *Melancholia occidentale*, a. a. O., das Kapitel *Imparare a vedere*, S. 129-138.



des Lebens (der Liebe, des Eros und des Tods) beschleunigt wird. Auch bei Mann geht es darum, neue Wahrnehmungsorgane zu entwickeln, wie Behrens Wörter bestätigen:

Erst müssen die Augen sich gewöhnen [...]. Ganz große Pupillen müssen wir erst kriegen, wie die Katzen, um zu sehen, was wir sehen wollen. Erst müssen wir uns mal die Augen mit Finsternis waschen, um so was zu sehen, das ist doch klar. Den hellen Tag mit seinen fidele Bildern müssen wir uns erst mal aus dem Sinn schlagen.<sup>62</sup>

Und könnte genau das die performative, “mystische” Funktion des Romans sein, wenn – wie Luca Crescenzi behauptet hat – Thomas Manns *Zauberberg* «als einer der von der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts unternommenen schwierigsten Versuche, über die Bedeutung und die Funktion des Romans nachzudenken»,<sup>63</sup> betrachtet werden kann?

In diesem Kontext ist interessant zu bemerken, dass viele Autoren um die Jahrhundertwende, die esoterische Interessen hegten, die Literatur explizit als Medium mystischer Erfahrung betrachteten. In Arthur Machens Aufsatz *Hieroglyphics; A Note Upon Ecstasy in Literature* (1902) werden z.B. Kunst und Literatur mit dem Konzept von *ecstasy* assoziiert. Angesichts der modernen Trennung zwischen «two solutions of existence; [...] the materialistic or rationalistic» und «the spiritual or mystic»,<sup>64</sup> soll die Literatur laut Machen nicht die Wirklichkeit treu und realistisch darstellen, sondern sie soll «rise above the level of life, or rather, [...] penetrate beneath the surface of life».<sup>65</sup> «Proclaiming the presence of the unknown world»,<sup>66</sup> kann die Literatur das verborgene und unsichtbare «“other-consciousness” of man» zum Ausdruck zu bringen,

<sup>62</sup> Thomas Mann, *Der Zauberberg* (1924), in *Gesammelte Werke in Einzelbänden: Der Zauberberg*, Fischer, Frankfurt a.M. 1981, S. 306.

<sup>63</sup> Luca Crescenzi, *Melancholia occidentale*, a. a. O., S. 247.

<sup>64</sup> Arthur Machen, *Hieroglyphics; A Note Upon Ecstasy in Literature* (1902), Mitchell Kennerley, New York 1913, S. 79.

<sup>65</sup> *Ebd.*, S. 34.

<sup>66</sup> *Ebd.*, S. 62.



d.h. «the presence of that shadowy, unknown, or half-known Companion who walks beside each one of us all our days»<sup>67</sup> nachweisen. In diesem Sinne hebt der Autor auch damit die performative, mystische Funktion der Kunst hervor, also ihre Fähigkeit «to withdraw a man from the common life and the common consciousness, [...] taking him from the dust of the earth, sets him in high places, in the eternal world of ideas».<sup>68</sup>

Auf ähnliche Weise artikulierte Hanns Heinz Ewers seine Reflexionen über die mystische Natur der Kunst in den Aufsätzen *Rausch und Kunst* (1906) und *Edgar Allan Poe* (1909).<sup>69</sup> Bei Ewers ist bemerkenswert, dass geradezu ekstatische Erlebnisse im Mittelpunkt seines ersten Romans *Der Zauberlehrling, oder die Teufelsjäger* (1909) stehen. Hier inkludiert der Protagonist Frank Braun die Mitglieder der religiösen Sekte der “Teufelsjäger” in Val di Scodra sowie seine Frau Teresa in ein wissenschaftliches und massenpsychologisches Experiment, um die “andere”, atavistische Natur des Menschen wiederzuerwecken, die vom Zivilisations- und Evolutionsprozess bezähmt worden ist:

Nun aber war das gerade der Kern aller Ekstase: dass das Bewusstsein des ekstatischen Menschen ein verändertes war. War es also möglich dieses andere zu finden, irgendwo auf der langen Stufenleiter der Entwicklung? [...] Wie viel Dinge barg der menschliche Körper, die langsam erstarben, aber doch durch Jahrtausende nutzlos fortlebten, rudimentäre Erinnerungen aus uralter Zeit! Or-

<sup>67</sup> *Ebd.*, S. 39.

<sup>68</sup> *Ebd.*, S. 115-116.

<sup>69</sup> Vgl. Wilfried Kugel, *Die Phantastik des Hanns Heinz Ewers und des Erik Jan Hanussen*, in *Phantastik, Okkultismus, (Neo-)Mystik*, hrsg. von Jörg Krappmann - Ingeborg Fiala-Fürst, Univerzita Palackeho v Olomouci, Olomouc 2004, S. 133-153. Zum Werk von Hanns Heinz Ewers vgl. den neulich erschienenen Sammelband *Zwischen Popularisierung und Ästhetisierung. Hanns Heinz Ewers und die Moderne*, hrsg. von Barry Murnane - Rainer Godel, in Zusammenarbeit mit Erdmut Jost, Aisthesis, Bielefeld 2014. Zum Motiv der Mystik in der Literatur und Philosophie des 20. Jahrhunderts vgl. Uwe Spörl, *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*, a.a.O.; *Profane Mystik? Andacht und Ekstase in Literatur und Philosophie des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Wiebke Amt-hor - Hans R Brittnacher - Anja Hallacker, Weidler Buchverlag Berlin, Berlin 2002.





gane, die früher einen Zweck erfüllten, den sie längst verloren und die nun, scheinbar belanglos, nur da waren, um Grund zu geben zu irgendeiner Erkrankung. Aber wenn sie, wie der Blinddarm, pathologisch auf dem Gesamtorganismus schädlich wirken konnten – war es nicht möglich, dass sie auch in anderer Beziehung unter gewissen Umständen Einfluss ausüben konnten? Vielleicht war die Zirbeldrüse der Ueberrest eines alten Sinnesorganes –. Nun schloss sich die Kette. Ein Glied noch fehlte ihm: die Möglichkeit zu ergründen, dass sich das menschliche Bewusstsein ändern konnte für Augenblicke, dass es zurückgreifen konnte auf frühere Stufen. Er brauchte nicht lange zu suchen, jeder Tag brachte ihm da viele Beispiele. – Wollust, Wut oder Schreck, boten sie nicht immer wieder das rudimentäre Auftreten von uralten tierischen Instinkthandlungen mit jenem Bewusstsein, das diese einst begleitete? So eng war hier die Verbindung zwischen körperlichem Vorgang und dem Bewusstseinszustand, dass beide nicht zu trennen waren: nur aus ihrer engsten Gemeinschaft wuchs der Affekt. [...] Hunger – Durst – Kasteien waren stets Mittel für den grossen Zweck. Panischer Schreck oder Berserkerwut – wie oft gingen sie Ekstase voraus. Und Musik und Rausch und alle Mittel zum Affekte mussten auch hier ihre Dienste tun. So war die Ekstase die Spitze – – oder vielmehr sie war der letzte Grund. Brachten die Affekte das Bewusstsein des Menschen zurück zum Tiere, so war es die Ekstase, die am tiefsten hinab führte: dorthin, wo das Bewusstsein der Einheit von Ich und Aussenwelt lag. Frank Braun atmete tief, nun hielt er den Kern in spitzen Fingern. Die Ekstase war ein Rückfall in den Zustand des niedersten Tieres, bei dem die Reize nicht die Veranlassung zur Bildung von Vorstellungen gaben, sondern sofort die Reaktion auflösten. War ein atavistisches Ereignis, ein Kind mit einem Wolfsrachen, ein Pferd mit drei Hufen an jedem Fuss. Es war ein Zustand, in dem Wille und Vorstellung ungeschieden, bei dem alle Grenzen zur Aussenwelt verwischt waren. Es fehlten die Merkmale der Vorstellung von Raum und Zeit, es fehlte das Bewusstsein des individuellen Wollens. Es fehlte die Einwirkung des Nicht-Ich auf das Ich und die andere des Ich auf das Nicht-Ich: so fehlte Vorstellen und Wollen. Und so geschah es, dass das Ich das Nicht-Ich



aufnahm und zum reinen Ich wurde. Es wurde zu Gott: das war der letzte Atavismus, den es gab.<sup>70</sup>

Der Roman Ewers', der durch die Lektüre auch den Leser in dasselbe physiologische Experiment verwickeln will, endet mit der Entdeckung von Seiten des Protagonisten des Kinos, das Frank Braun als «der echte Alchimist» bezeichnet, «der schlägt in Stücke, was die Vernunft predigt und ist der einzige Zauberer der Welt».<sup>71</sup>

### 'Remediation' des mystischen Erlebnisses

Wenn die heutige Forschung die geschichtliche Entwicklung der Medien (von der Literatur bis zum Film), d.h. das Phänomen der *Remediation* im Lichte der Evolutionslehre betrachtet,<sup>72</sup> geht es innerhalb des Forschungsprojektes "Mystik und Wissenschaft in der deutschen Kultur um die Jahrhundertwende" darum, die Genealogie einiger literarischer und künstlerischer Experimente zu untersuchen, die der heuristischen Kategorie von "Medialisierung des mystischen Erlebnisses" entsprechen und die starke Beziehung zwischen Mystik, Esoterik, Wissenschaft und Medien um das 1900 bezeugen. Wir haben gezeigt, dass eine "wissenschaftliche" Physiologie der Mystik um die Jahrhundertwende in okkultistischen Kreisen umrissen wurde und dass viele Autoren und Schriftsteller der Zeit, die esoterische Interessen teilten, die Literatur und die neuen medialen Künste, vor allem den Film, als eine wertvolle Möglichkeit verstanden, quasi-wissenschaftliche und mystische Experimente auf die Leser und die Zuschauer zu üben. In diesem Kontext artikulierten sich bedeutende Überlegungen zu dem Charakter und der Funktion der Medien.

<sup>70</sup> Hanns Heinz Ewers, *Der Zauberlehrling, oder die Teufelsjäger*, Georg Müller Verlag, München 1920, S. 364; S. 367-370.

<sup>71</sup> *Ebd.*, S. 507.

<sup>72</sup> Vgl. Jay David Bolter - Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 2000 und Carlos A. Scolari, *Media Evolution: Emergence, Dominance, Survival, and Extinction in the Media Ecology*, in «International Journal of Communication», VII (2013), S. 1418-1441.



Das Heuristikum der “Medialisierung des mystischen Erlebnisses” könnte daher zu einer neuen Interpretation der Gattung des Phantastischen um das 1900 nach neuen Medien-, Performance- und Kognitiven Studien beitragen und neue unbekannte Aspekte (das okkultistische Milieu der Zeit) berücksichtigen, sowie zur Erweiterung der heutigen Definition der Medien dienen, die – wie Hartmut Böhme schreibt – «aus einem ursprünglich magischen und kultischen Erbe» stammen und keine «einfache[n] Übermittler von Botschaften», «sondern Vermittler von spirituellen Kräften» sind: «Sie dienen nicht nur der Distribution von kulturellem Wissen zwischen Sendern und Empfängern, sondern führen zum Erlebnis einer Transformation der Beteiligten im Vollzug kultureller Praktiken».<sup>73</sup>

<sup>73</sup> Hartmut Böhme - Peter Matussek, *Die Natur der Medien und die Medien der Natur*, in *Was ist ein Medium?*, hrsg. von Stefan Münker - Alexander Roesler, a. a. O., S. 91-111, hier S. 95.