



FILM UND BUCH

DAS MAGAZIN FÜR FILM- UND LITERATURANALYSE

EDITORIAL



Liebe Leserinnen, liebe Leser,

herzlich willkommen zur dritten Ausgabe von **Film und Buch**. Sie kennen sicherlich den Klassiker "Casablanca". Aber kennen Sie auch den Schauspieler Conrad Veidt, der darin Major Strasser verkörpert? "Der Dämon der Leinwand", wie Sabine Schwientek ihn bezeichnet, gilt als einer der talentiertesten Schauspieler überhaupt. Sein Einfluss reicht bis in die heutige Popkultur.

Aber nicht nur darüber erfahren Sie etwas in dieser Ausgabe. Der Filmjournalist Stefan Volk berichtet darüber, wieso wir Skandalfilme als skandalös empfinden. Alexander Pechmann informiert uns über den irischen Schriftsteller Sheridan Le Fanu. Achim Schnurrer stellte uns dankenswerter Weise seinen spannenden Artikel über Gustav Meyrink zur Verfügung. Richard Albrecht macht sich in seinem Essay Gedanken über Techniknutzung. Und zum Schluss wird es eindeutig haarig. Denn dann geht es um Frauen in japanischen Horrorfilmen.

Wir wünschen Ihnen interessante und unterhaltsame Lesestunden!

Ihre Redaktion **Film und Buch**

P.S.: Inzwischen gibt es uns auch als Homepage und als Blog. Die Adressen finden Sie am Ende dieses Magazins.

Impressum

Herausgeber: Max Pechmann, Jung-Mee Seo; Email: filmundbuch@web.de.

Coverkonzept und gestalterische Beratung: Seohyun Moon; **Copyright des Coverfotos:** Universal Pictures.

Mitarbeiter: Achim Schnurrer, Richard Albrecht, Stefan Volk, Sabine Schwientek, Alexander Pechmann, Nina Wilhelmi

Film und Buch ist ein unabhängiges Magazin und erscheint vierteljährlich als Ebook. Für unverlangt eingesandte Manuskripte, Fotos und Zeichnungen wird keine Haftung übernommen. Die mit Namen versehenen Artikel geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder. Alle Text- und Bildbeiträge sind urheberrechtlich geschützt. Vervielfältigung und die Weitergabe als Ganzes bedarf der ausdrücklichen und schriftlichen Genehmigung des Herausgebers.

Sabine Schwientek

Conrad Veidt -
Dämon der Leinwand.....4

Alexander Pechmann

Sheridan Le Fanu -
Der unsichtbare Prinz....11

Stefan Volk

Skandalfilme.....17

Achim Schnurrer

Gustav Meyrink.....23

Richard Albrecht

Techniknutzung.....45

Max Pechmann

Eine haarige Angelegenheit -
Frauen in japanischen
Horrorfilmen.....47

■ ■
Rezensionen.....16, 44

CONRAD VEIDT - DÄMON DER LEINWAND

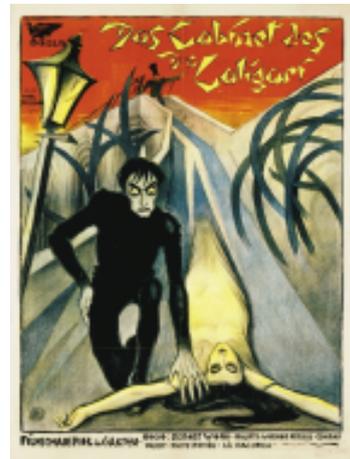
Er galt als der Stummfilmstar schlechthin: Conrad Veidt. Eine seiner bekanntesten Rollen: Major Strasser in "Casablanca". Sein Einfluss reicht bis in die gegenwärtige Popkultur. Doch wer war jene Ikone des deutschen Stummfilms?



Conrad Veidt

Im Februar 1920 sorgt in Berlin ein mysteriöses Menetekel für Aufregung: „Du musst Caligari werden!“ lautet die Botschaft, die die Menschen in Erstaunen versetzt. An Litfasssäulen, Plakatwänden und in der Tagespresse lauert der Befehl und lässt die Berliner rätseln, wer oder was sich hinter Caligari verbirgt? Die Neugier ist groß und Filmproduzent Erich Pommer zufrieden - das Verwirrspiel ist Teil der Werbekampagne für die Premiere seiner aktuellen Produktion Das Cabinet des Dr. Caligari. Nach der Aufführung sind sich Kritiker und Publikum einig: was sie gesehen haben ist verstörend, vielleicht nicht nach jedermanns Geschmack, aber auf alle Fälle ein zukunftsweisender Geniestreich. „Seit Jahren, seit den großen Wegener-Filmen“, schreibt Kurt Tucholsky, „habe ich nicht so aufmerksam im Kino gesessen wie beim Cabinet des Dr. Caligari. [...] Der Film spielt – endlich! endlich! – in einer völlig unwirklichen Traumwelt.“ Story, Kulisse, Charaktere – an diesem Film ist alles bizarr. Es ist die Welt des Dr. Caligari, das düstere Chaos in den tiefsten Untiefen der menschlichen Psyche. Von der Geschichte und ihrem überraschenden Ende sei nur soviel verraten: Mit einem Jahrmarkt

kommt das Grauen nach Holstenwall. Das Städtchen wird Schauplatz einer Serie von rätselhaften Morden. Als sich der Freund des ermordeten Alan auf Tätersuche begibt, führt ihn die Spur zu Caligari. Allem Anschein nach missbraucht der Hypnotiseur sein Medium Cesare als Mordwerkzeug und Instrument der Rache ...



Das Cabinet des Dr. Caligari

Gleich nach seinem Erscheinen setzt der Film neue Maßstäbe und ist doch bis heute unerreicht, ein expressionistisches Meisterwerk und neben Fritz Langs Metropolis und F. W. Murnaus Nosferatu der Inbegriff deutscher Kinokunst. Kaum ein anderer Film hat das Horror- und Thrillergenre so entscheidend beeinflusst wie dieser Kultklassiker. Regisseure wie Alfred Hitchcock, Orson Wells, David Lynch und Tim Burton orientierten sich an der alptraumhaften Atmosphäre des sogenannten Caligarismus. Mit verantwortlich für den subtilen Horror des Film ist ein Schauspieler, der es wie kaum ein anderer versteht, mit wenig Aufwand Angst und Schrecken zu verbreiten: Conrad Veidt, 27 Jahre alt, 1,93m groß, extrem mager. Er selbst beschreibt sich als „wandelnden Kadaver“, als „viel zu lang und zu dünn.“ Sein Gesicht mit der hohen Stirn, den deutlich hervortretenden Schläfenadern

und den ausdrucksstarken Augen wirkt ätherisch oder wie Kritiker es nennen - dämonisch. Das macht Conrad Veidt zur idealen Besetzung für die Rolle des mörderischen Somnambulen Cesare, den er in *Das Cabinet des Dr. Caligari* spielt. Am Set ist die Crew schon bald entsetzt wie vollkommen sich der Jungschauspieler mit der Rolle identifiziert und noch nach Drehschluss scheinbar schlafwandlerisch durch die Kulissen streift. Seine Filmpartnerin Lil Dagover erinnert sich noch nach Jahrzehnten: „Ich sehe es noch immer vor mir wie Veidt sich zu zwingen scheint die toten, großen Augen zu öffnen; wie ein Glitzern die Pupillen erfüllt, wie der Schrecken die Augen füllt, wenn die blutleeren Lippen die Worte sprechen ‚Bis zum Morgengrauen.‘“ 1947 schreibt Siegfried Kracauer in seinem Buch *Von Caligari zu Hitler*: „Wenn Conrad Veidt als Cesare sich an der Mauer entlang tastete, so war es, als ob diese selbst ihn erst aus sich hervortreten ließe.“ Veidt spielt Cesare als schattenhaften Nachtmahr: Seine Maske besteht lediglich aus weißer und schwarzer Schminke, den Rest der schaurigen Vorstellung erreicht der Schauspieler durch perfekte Mimik und Gestik. Wer den Film kennt, wird sich wohl vor allem an die Szene erinnern, wenn Veidt wie in Zeitlupe die Augen öffnet um den leblosen Blick auf sein Opfer zu richten. „Seine Augen sind gespenstisch“, meint Kritiker Siegfried Jacobsohn. Die Rolle des Cesare macht Conrad Veidt international bekannt und prägt seinen Ruf als „Dämon der Leinwand“. Es ist ein Image, mit dem sich der Charaktermime nur schwer anfreunden kann. „Es ist wirklich herrlich bekannt zu sein“, schreibt Veidt 1927 in *Der Dämon und meine Wenigkeit*, „aber der Umstand, dass Gott und die Welt in mir eine völlig andere Person sehen als ich bin, das ist ganz und gar nicht angenehm.“

Der 1893 in Berlin geborene Hans Walter Conrad Veidt kommt durch Zufall zum Film; seine eigentliche Leidenschaft gilt dem Theater. 1911 als Gymnasiast erlebt er erstmals wie es ist, ein Publikum zu begeistern. Damals hält er den Prolog zur traditionellen Weihnachtsaufführung seiner

Schule und fasst spontan den Entschluss, Schauspieler zu werden.



Conrad Veidt

Für einen Sohn aus bürgerlichem Elternhaus ist dieser Berufswunsch ziemlich verwegen oder wie sein Vater meint, ruchlos: „Weißt du was ein Schauspieler ist? Ein Schauspieler ist ein Zigeuner, ein Ausgestoßener, der Bodensatz der Gesellschaft. Ist es das, was du sein willst?“ Conrads Antwort lautet: Ja! Doch die Enttäuschung, die er seinem Vater bereitet, wird Veidt einen Leben lang belasten. Unterstützung findet er bei seiner Mutter. Von ihr hat er die Liebe zu Literatur und den Hang zur Tagträumerei geerbt. „Ich wollte nur träumen, schwärmen, lieben. Und vor allem: ja keinen Abend auf der Galerie des Deutschen Theaters versäumen!“ erinnert sich Conrad Veidt an die Zeit vor Beginn seiner Bühnenlaufbahn. Mit dem Gymnasium hat er da bereits abgeschlossen, dem Unterricht wohnt er nur noch teilnahmslos bei. Den Wunsch Arzt zu werden, hat er aufgrund schlechter schulischer Leistungen längst begraben und für sein neues Berufsziel braucht er kein Abitur. Gegenüber seinem Biografen Paul Ickes gesteht Veidt 1927: „Die kompliziertesten Lehrsätze der Algebra versanken vor mir im Orkus, der Ordinarius tauchte spurlos in der Kathederversenkung unter, die Wandtafel ließ alle Quadrat- und Kubikwurzeln verschwinden [...], wenn ich an die gestrige Vorstellung im Deutschen Theater dachte. Es gab für mich immer eine gestrige Vorstellung, denn so oft es nur anging, opferte ich eine Reichsmark und schwang mich drinnen in der Schumannstraße auf Reinhardts Olymp, um in jener Welt des Scheins zu atmen, die so viel wirklicher und echter und

ausschlaggebender war als der Cosinussatz.“ Conrad Veidt stellt sich selbst einen Lehrplan auf: Statt Mathematik studiert er die Theaterklassiker, statt Lateinvokabeln prägt er sich Rollentexte ein, die professionelle Mimik und Gestik schaut er sich bei seinen Vorbildern den Theaterstars Albert Bassermann und Paul Wegener ab. Zusätzlich nimmt er Schauspielunterricht bei Albert Blumenreich, den er nicht bezahlen muss, weil er es nicht kann. Blumenreich glaubt an das Talent seines Schülers. Nach nur 16 Unterrichtsstunden ist es dann soweit: Connie, wie ihn seine Freunde nennen, muss zum Vorsprechen bei Max Reinhardt, dem Genius moderner Theaterkunst. Diesen für ihn magischen Moment beschreibt Veidt 1943 in einem Interview des Sunday Dispatch: „Ich trat vor ihn. ‚Ihr Name ist Conrad Veidt?‘ sagte er mit weicher Stimme. ‚Was können Sie?‘ ‚Den ‚Faust‘, Herr Reinhardt!‘ gab ich zur Antwort. ‚Aha. Den ‚Faust‘! Nun, rezitieren Sie einmal den ersten Monolog.‘ Ich nahm tief Luft, murmelte ein kurzes Gebet, und machte mich an die Wiedergabe. Reinhardt beobachtete mich dabei ganz genau. Als ich geendet hatte, sagte er zu mir: ‚Können Sie auch den zweiten Teil des ersten Monologes?‘ Ich zögerte und schaute zu meinem Lehrer. Der schüttelte hinter Reinhardts Rücken mit dem Kopf. Er dachte ich würde es vermasseln. Es ist ein sehr schwieriger Teil. Doch ich fühlte, dass dies der Augenblick war, auf den ich in all den Monaten des geheimen Hoffens und Planens gewartet hatte.“ Damit beginnt für Conrad Veidt die Ausbildung am Max-Reinhardt-Seminar, der Hochburg deutschsprachiger Schauspielkunst. In seiner Euphorie und obwohl er kaum Geld hat, lässt er sich Visitenkarten drucken mit der Aufschrift: Conrad Veidt, Mitglied des Deutschen Theaters.



Von 1913 bis 1914 arbeitet sich Veidt von Statistenrollen zu kleineren Sprechrollen hinauf. Dann muss er an die Front und kehrt erst 1916, wegen Krankheit vorzeitig aus dem Militärdienst entlassen, ans Deutsche Theater zurück. In diesem Jahr hat er auch erste Kontakte zur Filmbranche - dort braucht man Akteure en masse. Die Aufführung von Filmproduktionen aus dem verfeindeten Ausland ist verboten und so haben die deutschen Filmemacher viel zu tun, um den Bedarf des Publikums zu decken. Man dreht pausenlos und dafür braucht man viele möglichst gute Schauspieler. Talentsucher casten den Nachschub für die Leinwand am Theater; so wird auch Conrad Veidt entdeckt. Statt der 50 Mark, die er im Monat auf der Bühne verdient, bietet ihm die Filmbranche 50 Mark pro Tag. „So hat mich der Film eingefangen“ gesteht Veidt 1941 gegenüber Betty Harris vom Modern Screen Magazine. Über die Reihenfolge von Veidts ersten Filmen gibt es widersprüchliche Angaben, doch abgeleitet vom Datum der Premiere, beginnt seine Kinokarriere 1917 mit dem Melodrama Wenn Tote sprechen. In den Jahren 1917 bis 1918 dreht Conrad Veidt 18 Filme, für damalige Verhältnisse keine Seltenheit, denn die Dreharbeiten dauern oft nur wenige Tage. Besonders günstig für ihn, der noch immer von einer Theaterkarriere träumt: Er kann tagsüber Filme machen und abends auf der Bühne stehen. Dass aus dem passionierten Theatermimen Conrad Veidt letztlich einer der bedeutendsten deutschen Filmschauspieler und ein Weltstar des frühen Kinos wird, dafür ist vor allem ein Mann verantwortlich: Richard Oswald. Der Produzent und Regisseur wird vor allem als Erfinder der Aufklärungsfilme bekannt, ist aber weit mehr als das. Der gebürtige Österreicher ist ein Visionär: Er bringt den Realismus auf die Leinwand und macht soziale Themen populär. Viele seiner Filme üben Kritik an den restaurativen Moralvorstellungen der Weimarer Republik und ihren bornierten Dogmen. Als Darsteller verpflichtet Oswald eine Schar ‚junger Wilder‘, zu denen ab 1918 auch Conrad Veidt gehört. Unter Oswalds Führung lernt Veidt die klassische Schauspielkunst des Theaters durch

Spontaneität und Natürlichkeit aufzulockern und findet seinen individuellen Darstellungsstil. Ihr erster gemeinsamer Film ist Das Tagebuch einer Verlorenen - ein Aufklärungsfilm zum Thema ungewollte Schwangerschaft. Wie die meisten von Veidts frühen Filmen ist auch dieses Werk verschollen, überdauert haben nur einige zeitgenössische Filmkritiken, darunter die der B.Z. am Mittag (Ausg. 6. Mai 1918): „Wir haben hier ein aufregendes, kurzweiliges Drama vor uns, das in jeder Einzelheit die unerbittlichen Folgen eines Frauenschicksals aufzeigt. Selbst die delikatesten Aspekte dieser Thematik werden mit solch einer Herzensgüte und Menschlichkeit aufgedeckt, dass sich keine unfeine Absicht einschleicht.“ Oswald versteht es, mit skandalträchtigen Geschichten zu provozieren. Das macht seine Filme zu Kassenschlagern, dennoch ist sein Anliegen echt: Er bemüht sich um Reformen, um eine liberale Bewusstseinshaltung und kämpft vehement gegen den Kleingeist im zeitgenössischen Deutschland. 1919 entsteht sein berühmtestes Werk Anders als die Anderen. Es ist ein Plädoyer für die Abschaffung von Paragraph 175, der Homosexualität unter Strafe stellt. Anders als die Anderen gilt als der erste Film, der sich für die Rechte von Homosexuellen stark macht. In der Hauptrolle: Conrad Veidt. Höhepunkt des Films ist ein in zwei Minuten Leselänge gezeigter Vortrag des Sexualforschers Dr. Magnus Hirschfeld. Nach Meinung der Konservativen im Land überschreitet der Film deutlich die moralische Schmerzgrenze und so kommt es bei den Aufführungen zu radikalen Ausschreitungen. Vor allem rechte Extremisten sorgen mit Pistolenschüssen und Stinkbomben für chaotische Zustände in den Kinosälen. Den Erfolg des Films können die Störenfriede nicht verhindern: Anders als die Anderen wird zum Renner und Conrad Veidt in der Rolle des Paul Körner über Nacht berühmt. Den endgültigen Durchbruch als Filmstar hat er dann ein Jahr später mit Das Cabinet des Dr. Caligari.

Rückblickend auf seine Karriere konstatiert Conrad Veidt: „Egal welche Rolle ich spiele, ich kann mich nicht von ‚Caligari‘ befreien“. Obwohl seine Filmografie 118 Werke umfasst,

in Erinnerung blieb Veidt vor allem als Dämon der Leinwand, als das Gesicht expressionistischer Horrorfilme, von denen er nach Caligari noch einige Klassiker dreht wie beispielsweise 1920 Der Januskopf unter der Regie von F. W. Murnau, basierend auf dem Roman Dr. Jekyll und Mr. Hyde von Robert Louis Stevenson. In einer seiner ersten Rollen ist hier Horrorlegende Bela Lugosi als Butler zu sehen. Zu den bekanntesten Veidt-Filmen im Stil des Caligarismus zählen Das Wachsfigurenkabinett, Orlocks Hände (beide von 1924) und Der Student von Prag (1926), ein Remake des gleichnamigen Erfolgsfilms von Paul Wegener aus dem Jahr 1913.



Der Januskopf

Veidts Talent bleibt Hollywood nicht verborgen und wie immer, wenn die US-Filmbosse einen cineastischen Hoffnungsträger aufspüren, bieten sie auch dem ‚Dämon der Leinwand‘ eine Rolle an. 1927 erhält er die Einladung neben John Barrymore in The Beloved Rogue zu spielen. Doch es gibt da ein Problem: Veidt ist deutlich zu groß für die Rolle von König Ludwig XI. Der Part erfordert einen kleinen, untersetzten Darsteller, keinen Mann knapp vor der Zwei-Meter-Marke. Um das Problem zu lösen, bewegt sich Veidt in Hockstellung durch die Kulissen. Es dürfte der körperlich anstrengendste Dreh seiner Karriere gewesen sein. Lohn der Mühen sind anerkennende Kritiken und ein Vertrag bei Universal Pictures. Drei Filme dreht Conrad Veidt für Universal, von denen The Man Who Laughs der beste und erfolgreichste ist. Veidt spielt hier den tragischen Helden Gwynplaine, Sohn eines rebellischen Adligen, der für das Vergehen

seines Vaters büßt. Auf Befehl König James II wird Gwynplaines Gesicht zu einem permanenten, grauenvollen Lachen verstümmelt. Ursprünglich will die Produktionsfirma Universal für die Verfilmung von Victor Hugos Roman L'homme qui rit Lon Chaney als Hauptdarsteller. Chaney hat bereits den Glöckner von Notre Dame und Das Phantom der Oper verkörpert und gilt seit diesen Erfolgsfilmen als der ‚Mann mit den 1000 Gesichtern‘ als erste Wahl bei der Besetzung grotesker Gestalten. Mit The Man who Laughs soll Chaney seine Erfolgserie von Gothic-Novel-Verfilmungen fortsetzen, doch der Star ist zu MGM gewechselt – und so wird die Rolle des Gwynplaine mit Conrad Veidt besetzt.



The Man who laughs

Dafür, dass der Dämon der Leinwand nicht in die Hall of Fame von Hollywoods Horrorlegenden aufsteigt, gibt es mehrere Gründe: Zum einen hat Veidt genug von seinem düsteren Image, zum anderen missfällt ihm der oberflächliche Lebensstil in Beverly Hills und last but not least kommt es 1927 zu einer revolutionären filmtechnischen Veränderung: Die Einführung des Tonfilms erschwert es dem Deutschen, in den USA anspruchsvolle Angebote zu finden. Im Februar 1929 kehrt er in seine Heimat zurück, wo er in der Tobis-Produktion Das Land ohne Frauen seinen Einstand als Tonfilmschauspieler gibt. Dieser Erstling zeigt noch deutliche technische Mängel und kostet Veidt beinahe seine Karriere, wie er in einem Interview mit Myrtle Gebhart sagt: „Eine schlechte Tonanlage kann die schönste Stimme der Welt in ein quietschendes Grausen verwandeln. Mein erster Tonfilm drüben war in keinem Sinne perfekt. Die gesprochene und die stillen

Passagen waren völlig durcheinander. Das hat meinem Ruf geschadet. Die Leute suchten die Schuld nicht bei der Technik. Sie suchten die Schuld bei mir. Sie sagten: „Vielleicht ist er für Tonfilme irgendwie nicht zu gebrauchen.“ Aber mein nächster Film, ‚Die letzte Kompagnie‘, war technisch fast perfekt und ein Erfolg.“ Mit Die letzte Kompagnie beweist sich Conrad Veidt als tonfilmtauglich und spielt nun des Öfteren heldenhafte Charaktere, darunter 1931 in Die andere Seite und 1932 in Der schwarze Husar. Zu seinen filmhistorisch bedeutendsten Rollen Anfang der 30er Jahre zählen die des Rasputin in der gleichnamigen Produktion von 1931/32 und die des Fürst von Metternich in Der Kongreß tanzt (1931) mit dem deutschen Filmtraumpaar Lilian Harvey und Willy Fritsch.

Um seine Karriere steht es bestens, doch fühlt sich Conrad Veidt nicht mehr wohl in seiner Heimat. Er erkennt, dass sich einiges verändert hat. „Es fühlte sich an wie die Unruhe unmittelbar vor einem fürchterlichen Sturm“, beschreibt er später die Zeit vor der Machtübernahme der Nazis, „mehr und mehr beschlich mich dieses beängstigende Gefühl, dass sich schreckliche Dinge in Deutschland ereignen sollten.“ 1933 bestätigen sich Veidts düstere Vorahnungen: die neuen Herren im Land der Dichter und Denker führen die Maulkorbpflicht ein. Es gilt die Maxime der „Gleichschaltung“ oder wie Goebbels es formuliert: „Die Kunst ist frei, und die Kunst soll frei bleiben, allerdings muss sie sich an bestimmte Normen gewöhnen.“ Es sind Normen, mit denen sich Conrad Veidt nicht anfreunden kann und will. Seine Frau ist Jüdin und er selbst ein strikter Gegner der nationalsozialistischen Ideologie. Als er einen Fragebogen der NS-Regierung erhält, trägt Conrad Veidt in das Feld für Rasse und Konfession angeblich in Großbuchstaben das Wort JUDE ein. Tatsächlich ist er Protestant. Diese Geschichte ist vielleicht nur Teil der Legendenbildung, beschreibt jedoch treffend die kompromisslose Anti-Nazi-Haltung des Stars. Im Herbst 1933 steht Veidt ein letztes Mal in einer deutschen Produktion vor der Kamera: in Wilhelm Tell spielt er den

Reichsvogt Gessler.

Laut Veidt-Biograf Jerry C. Allen sickert während der Dreharbeiten zu Wilhelm Tell die Nachricht durch, dass Conrad Veidt als nächstes die Titelrolle in der britischen Verfilmung des Lion Feuchtwanger Romans Jud Süß spielen soll. Geplant ist eine pro-semitische Version als Protest gegen die Judenfeindlichkeit in Nazideutschland. Gern würden die Nazis das Filmprojekt verbieten, doch soweit reicht ihre Macht nicht und daher konzentriert sich ihre Intervention auf ihren „Untertan“ Conrad Veidt: Der Star, der noch am Set von Wilhelm Tell in Bayern weilt, wird festgesetzt. Erst auf massiven Druck der Gaumont-British Film Studios in Zusammenarbeit mit dem britischen Außenministerium erlauben die Nazis seine Ausreise nach England.

Conrad Veidt ahnt wohl, das dies ein Abschied für immer ist, sowohl von seiner Heimat als auch von seinen deutschen Fans. Dazu der Filmproduzent Erich Pommer: „Conni blieb immer derselbe, [...] blieb seinen Freunden, aber auch sich selbst treu. Und dieses Sich-Treu-Bleiben war es, das ihn dann zu dem wahrscheinlich schwersten Schritt seines Lebens veranlasste: sich für immer von dem Lande seiner Geburt loszusagen, ein Schritt, der durch keinen äußeren Zwang, sondern einzig und allein aus innerer Überzeugung diktiert war, ein Schritt, der mehr als alles andere die Menschlichkeit Conrad Veidts charakterisiert.“ In Nazideutschland gilt Veidt von nun an als persona non grata. Am 23. November 1934 schreibt der Völkische Beobachter: „Es ist bekannt, dass die jüdische Filmproduktion Englands zwei grobe Sensationsfilme für Zwecke jüdischer Propaganda drehen ließ, und zwar Wandernder Jude und einen zweiten – Jud Süß. [...] In beiden spielt Conrad Veidt Hauptrollen. [...] Conrad Veidt wurde für diesen Verrat an seinem Lande bezahlt – durch das Lob der jüdischen Öffentlichkeit. Damit ist er menschlich nicht mehr würdig, dass auch nur ein Finger in Deutschland sich zu seinem Lobe rührt.“

Die Weltpremiere von Jew Süß findet am 4. November 1934 in London, New York und

Toronto statt; zu den Premierengästen gehören die englische Königsfamilie, Charly Chaplin und Albert Einstein. In der Kritik zum Film schreibt die New York Times: „Die Wirkung, die in diesem Historienspiel steckt, muss Conrad Veidt in Rechnung gestellt werden. [...] Der faustische Seelenstreit, den er so bewundernswert offenbart, verleiht der Rolle Bedeutung und Gewicht.“

Wenig überraschend wird Jew Süß in Deutschland verboten. Der gute Film, Organ des Institut für Filmkultur, schmätzt das Werk als ein „propagandistisches, nationalistisch-jüdisches Historiendrama.“ Und fordert: Man „muss es entschieden zurückweisen als eine ungeheuerliche Verunglimpfung aller Nicht-Juden.“ Gleichwohl interessieren sich die Nazis sehr für den Film. Das Reichsfilmarchiv sichert sich eine Kopie, anfangs mit dem Plan, die pro-semitische Stimmung durch eine neue Synchronfassung in eine anti-semitische umzuwandeln. Dann entscheidet man sich jedoch für die Neuverfilmung des Stoffes unter der Regie von Veit Harlan.

Für Conrad Veidt, der daheim als Vaterlandsverräter gilt, ist es anfangs schwer in England gute Rollen zu finden. Zwar beherrscht er die Landessprache inzwischen fast perfekt, jedoch mit deutlichem Akzent. Entsprechend oft spielt er deutsche Charaktere wie beispielsweise 1937 in Dark Journey, mit Vivien Leigh, dem späteren Star aus Gone with the Wind, und 1939 in The Spy in Black. Zu seinen populärsten Auftritten im englischsprachigen Kino gehört die Rolle des bösen Zauberers Jaffar, in Alexander Kordas Fantasyklassiker Der Dieb von Bagdad. Mit diesem teuflisch gut gespielten Part beweist sich Conrad Veidt noch einmal als Dämon der Leinwand. Der Film ist Veidts einziger Farbfilm und ein Riesenerfolg. Es folgen Angebote aus Hollywood, in der Hauptsache Nazirollen. Aber Veidt hat kein Problem damit, den Bösewicht zu spielen oder wie er selbst sagt: „Ich liebe es, solche Charaktere zu spielen, weil in ihnen von vornherein der dramatische Konflikt beschlossen ist [...]“ Mit der überragenden Darstellung des personifizierten Bösen krönt Conrad Veidt 1942 sein Lebenswerk: als SS-

Major Strasser in Casablanca. Es ist sein vorletzter Film und neben Caligari der unvergesslichste seiner Karriere.

Conrad Veidt kehrt nie in seine Heimat zurück - er stirbt am 3. April 1943 im Alter von 50 Jahren an Herzversagen. Posthum erteilen die Nazis den Befehl: „Kein Nachruf für Conrad Veidt!“ Und so verschweigt die deutsche Presse den Tod des Stars, während sich weltweit Freunde, Fans und Kollegen von ihm verabschieden. „Er soll niemals vergessen sein“ schreibt Fritz Lang und Erich Pommer fasst zusammen, was viele denken: „Es ist schwer zu sagen, was mehr an ihm zu bewundern ist – seine Kunst oder seine Menschlichkeit.“

Trotz seiner Begeisterung für finstere Charaktere: Conrad Veidt wollte keine Horrorlegende sein. Wohl aus diesem Grund lehnte er 1931 die Rolle des Dracula ab, mit der dann Bela Lugosi Weltruhm erlangte. Dennoch übt Veidt mit seinen dämonischen Rollen einen nachhaltigen Einfluss auf den Horror- und Fantasyfilm aus. Sir Christopher Lee bezeichnete Conrad Veidt als sein Vorbild und auch Klaus Kinski orientierte sich an seinem Stil. Tim Burtons Edward mit den Scherenhänden ist quasi eine Hommage an Caligaris Cesare sowie Orlacs Hände, einem der ersten Filme zum Thema Transplantation. Die meisten dieser Veidt-Zitate bleiben vom Publikum unbemerkt. „Zum Beispiel“, schreibt Kelly Brown, „veröffentlichte Oxford University Press im Jahre 1998 ein Hörbuch von Mary Shelleys Klassiker ‚Frankenstein‘, das die berühmte Entführungsszene zeigt, die einem Plakat für den Film entnommen ist.“ Gemeint ist Das Cabinet des Dr. Caligari. Auch auf dem Cover für die Bauhaus-Single Bela Lugosi's Dead ist Conrad Veidt als Cesare zu sehen. Bislang zuletzt zeigt sich der ‚verwirrende‘ Charme des Leinwanddämonen 2008: Kurz vor der Weltpremiere von Batman – The Dark Knight kursiert ein Foto im Internet, von dem viele Nutzer glauben, es zeige Heath Ledger in der Rolle des Joker. „Sein Gesicht wird euch noch im Schlaf heimsuchen“ schreibt eine Bloggerin, doch das dämonische Grinsen hat nichts mit dem Schurken aus Gotham City zu

tun. Das Foto stammt aus dem Film The Man Who Laughs und zeigt Conrad Veidt in der Titelrolle. Die Verbindung zwischen dem Foto und The Dark Knight geht auf die Aussage von Batman Erfinder Bob Kane zurück. Kane erzählte, er habe sich bei den Entwürfen für die Figur des Joker an Conrad Veidts Auftritt in The Man Who Laughs orientiert. Deutlich erkennbar sind die Parallelen zwischen Veidt alias Gwynplaine und dem Joker auf dem Titelblatt von Ed Brubaker's Batman Comic The Man Who Laughs.

Seine letzte Ruhestätte fand Conrad Veidt auf dem Golders Green Crematorium, London, unweit seines Hauses Hampstead Heath. Es ist der Treue seiner Fans von der Conrad Veidt Society zu verdanken, dass seine Urne nach einer Odyssee über zwei Friedhöfe in Hollywood und New York sowie eine Abstellkammer in Los Angeles, schließlich nach England gelangte, wo sie am 3. April 1998 im Rahmen einer feierlichen Zeremonie beigesetzt wurde.

Literatur zum Thema:

Jerry C. Allen, Conrad Veidt – From Caligari to Casablanca, 1987

Wolfgang Jacobsen (Hrsg.), Conrad Veidt – Lebensbilder, 1993

Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler, 1984

Robert Ramin, Conrad Veidt – Ein Leben für den Film, 1933

John T. Soister, Conrad Veidt on Screen, 2002



Alexander Pechmann

Sheridan Le Fanu - Der unsichtbare Prinz

In Deutschland kaum bekannt, in England und den USA einer der berühmtesten Autoren klassischer Schauerliteratur. Le Fanu schrieb das, was wir heute schlechthin als Thriller bezeichnen.

Joseph Thomas Sheridan Le Fanu wurde am 28. August 1814 in Dublin geboren. Seine Vorfahren stammten aus Frankreich, seine Großmutter war die Schwester des berühmten Dramatikers Richard Brinsley Sheridan. Sein Vater fungierte zunächst als Kaplan der Royal Hibernian School, 1826 wurde er Dekan in einem Vorort von Dublin. Sheridan Le Fanu wuchs in einer ländlichen Umgebung auf. Er erlebte die bittere Armut und den oft kauzigen, manchmal aber auch bedrohlichen Aberglauben der irischen Landbevölkerung.



Ab 1833 besuchte Le Fanu das Trinity College in Dublin. Er studierte Jura und wurde 1839 als Anwalt zugelassen. Eine Zeitlang dachte er an eine politische Karriere, doch hatte er auf diesem Gebiet ebensowenig Erfolg wie als Anwalt. Er begann sich jedoch sehr früh einen Namen als Autor von Balladen und folkloristischen Gespenstergeschichten zu machen, die auf den alten Überlieferungen basierten, die er als kleiner Junge gehört hatte. Die Texte erschienen meist im Dublin University Magazine, der ersten rein irischen Zeitschrift, deren Eigentümer und Herausgeber Le Fanu viele Jahre später werden sollte. Seine frühen Kurzgeschichten beziehen sich oft auf die Lokalgeschichte und Folklore aus

Gegenden wie Chapelizod, Lough Guir oder Drumcoolagh. Viele werden durch kleine Vorworte eines imaginären Herausgebers verknüpft – Pater Francis Purcell in den frühen Erzählungen (1880 gesammelt als „The Purcell Papers“), der deutsche Arzt Doktor Hesselius in den fünf berühmten Novellen aus „In a Glass Darkly“ (1871).

Gute Beispiele aus dem Frühwerk sind „The White Cat of Drumgunniol“, über ein Todesomen, das eine Familie über Generationen heimsucht, „The Ghost and the Bonesetter“, eine eher untypisch witzige Geschichte über einen Schelm, der einen Geist überlistet, oder auch die folkloristischen Gruselgeschichten in „Ghost Stories of Chapelizod“.

Die wohl stärkste Erzählung Le Fanus aus dieser Zeit spielt indes in Holland: „A Strange Event in the Life of Schalken the Painter“ (1839). Ein bei diesem Autor immer wiederkehrendes Motiv, der dämonische Liebhaber, erscheint hier in Gestalt des reichen Vanderhausen: Godfried Schalken liebt die Nichte seines Lehrers, welcher sie jedoch zur Ehe mit Vanderhausen zwingt, der ihm als Gegenleistung die Rettung vor dem finanziellen Ruin verspricht. Die Nichte flieht vor ihrem grauenerregenden Ehemann – „Die Lebenden und die Toten können niemals eins sein!“ – doch dieser verfolgt sie und holt sie zurück.

Die Heirat mit einer Person, die sich dann als vollkommen anderer Mensch mit zweifelhafter Vergangenheit erweist, ist ein beliebtes Motiv in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Diese Angstvorstellung wird verständlich, wenn man bedenkt, dass das damalige Ehe- und Scheidungsrecht dem Ehemann eine weitgehende Verfügungsgewalt über Frau,

Kinder und Vermögen zusprach. In „A Chapter in the History of a Tyrone Family“ von 1839 (dt. „Der schwarze Vorhang“, Achilla Presse 2009) entdeckt eine junge Dame, dass ihr angeblich vorbildlicher Mann eine zweite, unheimliche Gattin hat, die in einem unzugänglichen Teil seines Schlosses haust. Bemerkenswert ist, dass der Autor eine eindeutige Erklärung verweigert und am Ende seine Heldin mit dem wahren, vollkommen wahnsinnigen Charakter ihres Mannes konfrontiert. Die Erzählung gilt als Vorlage des viel bekannteren Romans „Jane Eyre“ von Charlotte Brontë, und die raffinierte Handlung dürfte zahlreiche ähnliche Geschichten inspiriert haben.

Nach 1840 arbeitete Le Fanu vor allem als Journalist. Er war Herausgeber der Wochenzeitungen *The Warder* und *The Protestant Guardian* und schrieb nur wenige Geschichten. 1844 heiratete er Susan Benet, die Tochter eines Rechtsanwalts, und versuchte sich im Genre des historischen Romans. „*The Cock and the Anchor*“ (1845) und „*The Fortunes of Colonel Torlogh O’Brien*“ (1847), romantische Abenteuer vor dem Hintergrund irischer Geschichte, wurden zu Recht mit den historischen Romanen Sir Walter Scotts verglichen.

In den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts kehrte Le Fanu zu seinen früheren Themen zurück. In „*The Watcher*“ (1851) wird ein alter Kapitän von einem Unbekannten verfolgt: Ist es der Geist eines Matrosen, an dessen Tod er sich einst schuldig machte? Hier entwickelt Le Fanu eine neue Qualität als Autor des Phantastischen und überlässt es dem Leser, zu entscheiden, ob der Spuk Wahn oder Wirklichkeit ist.

Zunehmend wandte er sich auch kriminalistischen Motiven zu – ungeklärte Verbrechen, Betrug und Erpressung in Erzählungen wie „*The Evil Guest*“ und „*The Murdered Cousin*“ (beide 1851) erinnern an die späteren Romane von Wilkie Collins, die ihre Spannung aus einer detektivischen Spurensuche beziehen. Auch wenn Le Fanu Versatzstücke der frühen Kriminalliteratur benutzte – z. B. die sogenannten *closed room mysteries*, in denen geklärt werden muß, wie

ein Täter unbeobachtet in ein bestimmtes, oft verschlossenes Zimmer gelangen bzw. daraus fliehen konnte – weiß der Leser oft nur allzu genau über die Lösung des Rätsels Bescheid. Die Spannung basiert eher auf einer akuten Bedrohung durch skrupellose, fast dämonische Charaktere wie Sir Arthur Tyrell und dessen Sohn in „*The Murdered Cousin*“ – eine Bedrohung, die zuweilen als andeutungsweise sexuell erscheint. Le Fanu entpuppt sich hier als Meister der Darstellung krankhafter Leidenschaften und Perversionen, als Vorläufer von Dekadenz und Symbolismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Man denke etwa an das französische Dienstmädchen in „*The Evil Guest*“, die ihre Herrin offenkundig in eine sexuelle Abhängigkeit treibt. In späteren Erzählungen, wie der lesbischen Vampirgeschichte „*Carmilla*“, die eine wichtige Inspirationsquelle für Bram Stokers „*Dracula*“ war, aber auch in den Romanen wie „*Haunted Lives*“ wird die unterschwellige Verknüpfung von Erotik und Grauen, Sex und Tod noch deutlicher.

1858 kam es zu einer tragischen Wende in Le Fanus Leben, die sich stark auf seine späteren Arbeiten als Schriftsteller auswirken sollte: seine Frau Susan starb, und ihr Tod trieb Le Fanu in die Verzweiflung und Einsamkeit. Er zog sich immer mehr aus dem gesellschaftlichen Leben zurück, schlief kaum noch, wanderte nachts umher und beschäftigte sich mit okkulten Schriften und den Theorien Swedenborgs. Seine Freunde nannten ihn scherzhaft den „unsichtbaren Prinzen“. Angeregt durch Unmengen starken Tees schrieb er die ganze Nacht hindurch an neuen, umfangreichen Romanen, die oft den Plot seiner früheren Erzählungen variierten und neu kombinierten.

Die damalige Unterhaltungsliteratur („romance“ im Gegensatz zur ernsthaften, realistischen „novel“) wurde meist zunächst als Fortsetzungsroman in einer Zeitschrift veröffentlicht, um dann in einer dreibändigen Buchausgabe zu erscheinen. Unter den zahllosen Autoren, die ihre Leser mit spannenden, romantischen, unheimlichen und spektakulären Schmöckern unterhielten, war Sheridan Le Fanu einer der erfolgreichsten.

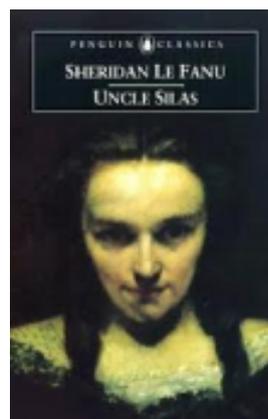
Seine zwischen 1861 und 1872 erschienenen Romane waren allesamt Bestseller und, wie Henry James einmal bemerkte, unvermeidlicher Bestandteil der Bibliothek eines echten englischen Landhauses.



Sheridan Le Fanus erster großer Roman nach 1860, „The House by the Churchyard“ (1863), verband die irischen Schauplätze und die Atmosphäre seiner frühen Erzählungen mit dem umfassenderen Konzept des Gesellschaftsromans. James Joyce fand darin Anregungen für „Finnegan’s Wake“. In die Romanhandlung eingestreut finden sich zudem einige jener mündlich überlieferten Geistergeschichten, die Le Fanu in vielen seiner Erzählungen bearbeitete. Gleich im ersten Kapitel begegnen wir erneut dem alten Totengräber des Garnisonstädtchens Chapelizod, Bob Martin, Held einer älteren Kurzgeschichte, „The Sexton’s Adventure“. Der melancholische Held des Romans bewohnt das berühmte „Tiled House“, das von verschiedenen Spukphänomenen heimgesucht wurde. Die Episode um eine „Geisterhand“, die von verschiedenen Zeugen beobachtet wird, wurde oft unabhängig vom Roman nachgedruckt und ist vielleicht eine der unheimlichsten, weil authentisch scheinenden Gespenstergeschichten aus jener Zeit. Der Roman selbst ist jedoch ein realistisches Gesellschaftsportrait, in dem Anleihen an das Phantastische einen eher dekorativen und atmosphärischen Zweck erfüllen. Im Mittelpunkt der Handlung steht der skrupellose Aufsteiger Paul Dangerfield, der allerlei Intrigen spinnt und möglicherweise in mehrere Morde verwickelt ist. Dangerfield wird im Laufe des Romans zu einer

immer bedrohlicheren und dämonischeren Figur, ein Genie des Bösen, wie seine literarischen Nachfolger Silas Ruthyn in „Uncle Silas“ (1864), Alfred Dacre in „Haunted Lives“ (1866) oder Walter Longcluse in „Checkmate“ (1871, dt. „Schachmatt“, Achilla Presse 2005).

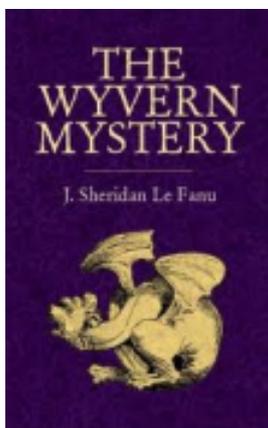
„The House by the Churchyard“ enthält bereits die wichtigsten Elemente der späteren Romane Le Fanus: ungeklärte Morde, Intrigen, undurchsichtige Charaktere, die finstere Ziele verfolgen, eine detektivische Suche, die zur Entlarvung des Täters führt, aber auch kauzige Hausangestellte und von Unglück verfolgte junge Frauen. Die Psychologie der Figuren und ihre Beziehungen werden fast gänzlich in den Dialogen entwickelt. Morbide und makabre Szenen werden ausführlich und zuweilen mit nachtschwarzem Humor geschildert.



„Uncle Silas“, Le Fanus bekanntester Roman, übertrifft seinen Vorgänger an Spannung und Atmosphäre. Auch hier ist das Phantastische lediglich ein dunkler Schatten in einer ansonsten überaus realistisch gezeichneten Szenerie. Die Erzählerin, Maud Ruthyn, lebt nach dem Tod ihres Vaters im Haus ihres Onkels und Vormunds, der – so lauten die Gerüchte – vor Jahren einen Mord begangen hat. Schwankend zwischen Zuneigung und Mißtrauen, erfährt sie nach und nach die Wahrheit über seine dunklen Pläne und Absichten.

Der Roman basiert auf der Erzählung „The Murdered Cousin“ (1851), die wiederum auf „A Passage in the Secret History of an Irish

Countess“ („Aus den geheimen Aufzeichnungen einer irischen Gräfin“, 1839) zurückgeht. Es ist typisch für Le Fanu, dass er einzelne Ideen, Plots und Figuren mehr als einmal verwendete. So ist auch „The Wyvern Mystery“ (1869) nur die Variante der älteren Erzählung „A Chapter in the History of a Tyrone Family“ („Der schwarze Vorhang“, 1839): Alice Maybell heiratet gegen den Willen ihres Vormunds dessen Sohn Charles Fairfield und zieht mit ihm in ein halbverfallenes Landhaus. Hier wird sie Zeugin eines Spukphänomens, das mit einem alten Familienfluch verknüpft ist – jede Frau der Familie Fairfield, die dieses Omen zu Gesicht bekommen hat, ist wahnsinnig geworden oder jung verstorben. Eines Tages fährt eine Kutsche mit einer fremden Frau, einer blinden Holländerin vor, die behauptet, Fairfields wahre Ehefrau zu sein. Anders als in der älteren Erzählung ist dies nur der Ausgangspunkt für eine verwickelte Familientragödie. Obwohl „Wyvern Mystery“ einige langatmige Passagen enthält und allzu sehr in einzelne Episoden unterschiedlicher Qualität zerfällt, findet man hier einige eindrucksvolle Szenen des Grauens und der Todesangst. Wenn Le Fanu beschreibt, wie sich die blinde Frau mit einem Messer in der Hand durch die Korridore tastet, um Alice zu ermorden, entsteht eine atmosphärisch dichte Spannung, die man in modernen Horror- und Kriminalromanen oft vergeblich sucht. Wie in „Uncle Silas“ wird die Heldin des Romans in eine Situation getrieben, aus der es keinen Ausweg mehr zu geben scheint.



„The Wyvern Mystery“ ist der wohl schwärzeste und morbideste Roman Le Fanus. „Checkmate“

(1871) tauscht diese bedrückende Hoffnungslosigkeit gegen einen grimmigen Humor. Teile des Romans lassen sich durchaus als Gesellschaftssatire lesen, die Handlung geht jedoch erneut von ungeklärten Morden aus: Die angesehene Londoner Familie Arden hat Geldprobleme, die sich durch die beispiellose Spielsucht des Erben noch vergrößern. Als zynische Lösung des Problems wird die Verheiratung der Tochter des Hauses, Alice Arden, mit dem Millionär Longcluse in Betracht gezogen, um den sich düstere Mordgerüchte ranken. Nachdem sich ein noch gefälligerer und zudem adeliger Kandidat einstellt, wird der zwar reiche, aber auch ziemlich zwielichtige und extrem häßliche Longcluse fallengelassen. Longcluse, der Alice bis zum Wahnsinn liebt, schwört Rache und spinnt eine teuflische Intrige, um die Ardens zu vernichten.

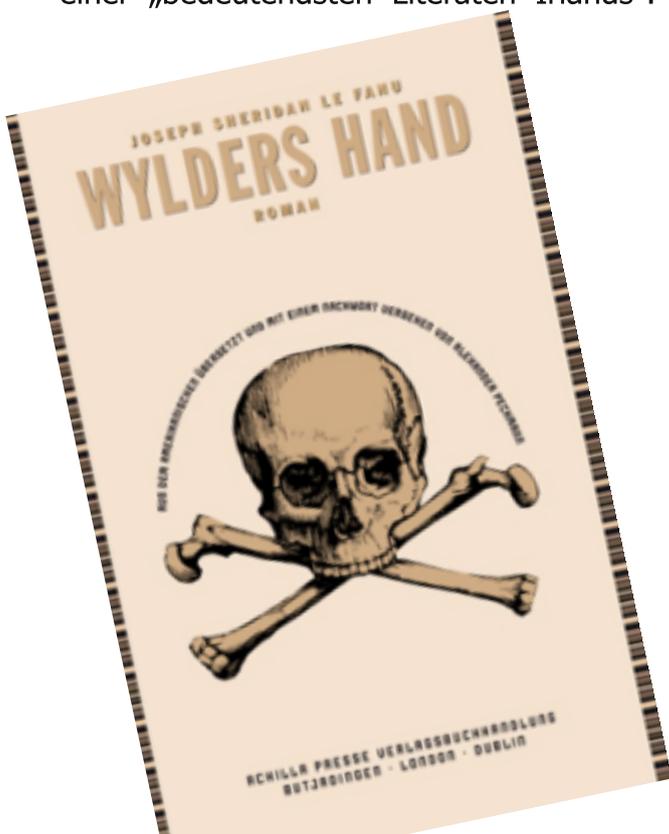
Longcluse ist eine der gelungensten Figuren Le Fanus: zwar handelt er ohne jede Skrupel, um seine Ziele zu erreichen, doch wirkt dieser geniale Schurke gleichzeitig sympathisch, wenn man ihn mit seinen arroganten, geizigen, selbstsüchtigen und einfältigen Gegenspielern vergleicht. Er ist ebenso zum Guten wie zum Bösen fähig, und auch die Aufklärung seiner dunklen Vergangenheit, läßt ihn wie einen nahen Verwandten von Dr. Jekyll und Mr. Hyde, aus Robert Louis Stevensons gleichnamiger Erzählung, erscheinen.

Unter Le Fanus weiteren, schwer zugänglichen Romanen gelten „Guy Deverell“ (1865) und vor allem „Wylder’s Hand“ (1864, dt. „Wylders Hand“, Achilla Presse 2010) als die besten. „The Lost Name“ (1868) wiederholt noch einmal die Handlung von „The Evil Guest“. „The Tenants of Mallory“ (1867) spielt teilweise in Konstantinopel, „Haunted Lives“ (1866) greift auf okkulte Motive zurück, „The Rose and the Key“ (1871) enthält eine weitere „closed room mystery“. „Willing to Die“ (1873) konnte Le Fanu noch kurz vor seinem Tod am 7. Februar 1873 vollenden.

In seinen letzten Lebensjahren hatte Sheridan Le Fanu immer wieder denselben Traum: ein großes, halbverfallenes Landhaus schwebte über ihm und drohte auf ihn herabzustürzen. Als sein Hausarzt seinen Tod durch

Herzversagen feststellte und seine schreckensgeweiteten Augen bemerkte, sagte er: „Das Haus ist schließlich doch herabgestürzt!“

Im englischen Sprachraum sorgten Autoren wie E. F. Benson und Arthur Machen dafür, dass die von Sheridan Le Fanu begonnene Tradition der Gespenstergeschichte nicht vergessen und weiterentwickelt wurde. In den deutschsprachigen Ländern blieb er weitgehend unbekannt, obwohl zahlreiche Erzählungen und vier Romane („Onkel Silas“, „Schachmatt“, „Wylders Hand“ komplett sowie „Das Haus am Kirchhof“ in einer um ganze zwei Drittel gekürzten oder eher verstümmelten Ausgabe) übersetzt wurden. Nicht einmal sein Einfluss auf so unterschiedliche wie bedeutende Autoren wie Bram Stoker, Charlotte Brontë, Henry James und James Joyce wurde zur Kenntnis genommen. Vielleicht hängt dies mit einer unschönen Verachtung des Kulturbetriebes für alles angeblich Triviale und Populäre zusammen. An Le Fanus Texten kann es nicht liegen, denn diese können auch moderne und anspruchsvolle Leser fesseln und faszinieren. Er war, wie M. R. James feststellte, der „beste Geschichtenerzähler des 19. Jahrhunderts“, und, in den Worten des Literaturwissenschaftler Stewart Marsh Ellis, einer „bedeutendsten Literaten Irlands“.



Interessanterweise wird innerhalb des weiten Forschungsfeldes der Soziologie vor allem die Filmsoziologie vernachlässigt. Nicht selten stößt man bei Soziologen auf ein spöttisches Lächeln, wenn man erklärt, dass man Filme auf ihren soziokulturellen Inhalt hin untersuchen möchte. Doch aus welchem Grund ist das so? Wieswegen wird das Thema Film ausgerechnet von Soziologen missachtet?

Eine Antwort darauf sucht der Band „Perspektiven der Filmsoziologie“. Doch gehen die Artikel natürlich auch noch weit über diese Fragestellung hinaus. Indem Film die Gesellschaft widerspiegelt, ist er zugleich ein wichtiger Indikator bei der Untersuchung soziokultureller Aspekte. Anhand von Filmanalysen ist es möglich, sozialen Wandel zu untersuchen. Es ist möglich, soziale Konflikte und soziale Probleme aufzuspüren. Man könnte auch sagen, bei der Filmanalyse liegt nicht eine einzelne Person, sondern eine ganze Gesellschaft auf der Couch. Die Untersuchungsergebnisse helfen dabei, den sozialen Wandel besser zu verstehen. Die Artikel, die in dem von Carsten Heinze, Stephan Moebius und Dieter Reicher herausgegeben Band versammelt sind, weisen gezielt darauf hin.

Bekannte Film- und Medienwissenschaftler wie Rainer Winter und Markus Schroer zeigen anhand ihrer Ausführungen, was die Filmsoziologie bietet und fordern dementsprechend eine stärkere Auseinandersetzung innerhalb der Soziologie mit dem Medium Film.

Dass innerhalb der Filmsoziologie nicht nur Spielfilme von Interesse sind, sondern auch Dokumentarfilme veranschaulicht Carsten Heinze anhand eines filmhistorischen Überblicks über dieses Subgenre, welches innerhalb der Forschung bisher auf nur wenig Resonanz gestossen ist.

Aber auch die Analyse von Kurzfilmen und hier speziell von Videoclips führen zu großem Erkenntnisgewinn, wie Ulrike Wohler in ihrem Artikel über die Inszenierung von Weiblichkeit in Musikvideos veranschaulicht. Es geht hier um die Darstellung von Geschlechterrollen,

welche sich innerhalb dieses Mediums sehr gut analysieren lässt. An dieses Thema schließen sich im gewissen Sinne weitere Artikel über soziale Ungleichheit im Film (Oliver Berli) und über Geschlechternarrationen im Kontext sozialer Ungleichheit (Eva Flicker/Irene Zehenthofer) an.

Man könnte schon fast sagen, dass ein Band, der veranschaulicht, was man mithilfe der Methoden der Filmsoziologie im Hinblick auf einen soziokulturellen Erkenntnisgewinn alles erreichen kann, längst überfällig war. Die letzte Phase, in der man sich eher halbherzig mit diesem Thema auseinandergesetzt hat, fand immerhin in den 70er Jahren statt. Seitdem herrscht zum großen Teil Funkstille.

Der Band eignet sich sowohl für Studenten als auch für ausgebildete Akademiker. Die Texte sind gut geschrieben und liefern zudem interessante Forschungsergebnisse

„Perspektiven der Filmsoziologie“ zeigt, dass Soziologen Film als Forschungsfeld ernst nehmen sollten. Film ist die Kunst- und Ausdrucksform des 20. und 21. Jahrhunderts. Filme werden von gesellschaftlichen Veränderungen beeinflusst und lösen selbst gesellschaftliche Veränderungen aus. Vielleicht löst dieser Band mindestens ansatzweise ein Umdenken bei den Soziologen aus.

Max Pechmann



Carsten Heinze/
Stephan Moebius/
Dieter Reicher (Hrsg.)
**Perspektiven der
Filmsoziologie**
UVK 2012, 364 S., 44,00€
ISBN: 978-3-86746-366-5

Stefan Volk

SKANDALFILME

Gibt es heutzutage eigentlich noch so etwas wie Skandalfilme? Und was macht einen Skandal eigentlich zu einem Skandal? Wie reagieren Zuschauer, Politik und Kirche darauf?

Immer wieder diese eine Frage: Gibt es heute noch Skandalfilme? Sind die großen Kinoschlachten nicht längst geschlagen? Ein Buch über „Skandalfilme“, das argwöhnlich so manche, als es Anfang 2011 erschien, sei vor allem historisch relevant. Cineastische Aufreger von gestern; ja. Aber heute? Sie waren nicht die ersten, die sich täuschen sollten.

Schon 1958 klagte André Breton gegenüber Luis Buñuel, dem Schöpfer des surrealistischen Skandalfilms „Das goldene Zeitalter“ (1930, Originaltitel: „L'Age d'or“), es sei „nicht mehr möglich, bei irgendjemandem einen Skandal hervorzurufen“. In einem 1966 veröffentlichten Interview schloss sich Buñuel dieser Auffassung an: „In London fand eine Retrospektive meiner Filme statt, auf der ‚L'Age d'or‘ zwölfmal vorgeführt wurde (...). Kein einziger Protest, kein einziges Zeichen des Unbehagens. Die Leute fanden den Film sehr erheitend.“ Nur weil ein Film, der einmal die Gemüter erhitzte, das viele Jahre später nicht mehr tut, zu behaupten, dass die Zeit der Skandalfilme generell zu Ende sei, greift freilich zu kurz. Skandalfilme gab es auch nach 1966 noch.

Sicher, legt man den moralischen Maßstab der 1950er Jahre an heutige Filme, werden praktisch mit jedem Kinoneustart Dutzende von Tabus gebrochen. Das aber signalisiert zunächst einmal nichts Anderes als einen gesellschaftlichen Wandel. Nur weil einige Themen, die früher skandalträchtig waren, es heute nicht mehr im gleichen Maße sind, lässt sich daraus nicht folgern, dass Filme grundsätzlich keine Skandale mehr auslösen können. Natürlich verursacht das Kino im

abendländischen Kulturkreis heute weniger Aufregung als das noch in der Nachkriegszeit der Fall war. Zum einen sind die westlichen Gesellschaften pluralistischer geworden, was wesentlich mit dem Bedeutungsverlust der christlichen Kirchen, aber auch christlicher Werte zusammenhängt. Und die christlichen Kirchen zählten lange zu den Hauptakteuren auf der Bühne der Kinoskandale. Zum anderen hat auch das Kino durch die ungeheure Medialisierung der Gesellschaft an Wirkungsmacht verloren. Angesichts der allgemeinen medialen Reizüberflutung kommt einzelnen Filmen längst nicht mehr so viel Aufmerksamkeit zu wie etwa in den 50er Jahren.

Es ist daher wohl kein Zufall, dass der wahrscheinlich größte Filmskandal der Nachkriegsgeschichte durch Ausschnitte aus einem Video ausgelöst wurde, die über das Internet verbreitet wurden. Auch kein Zufall ist, dass zwar Religion dabei einmal mehr eine wesentliche Rolle spielte, aber eben nicht mehr die christliche, sondern die islamische. Nach dem Mord am islamkritischen niederländischen Filmemacher Theo van Gogh („Submission Part 1“, 2004), führen die weltweiten Unruhen und Mordaufrufe der letzten Monate erneut schmerzlich vor Augen, dass selbst Gewalt und Morde, die sich auf Filme berufen, noch längst nicht der Vergangenheit angehören. Ganz gleich, ob „Die Unschuld der Muslime“ nun der Auslöser der Ausschreitungen war oder dafür nur den Vorwand lieferte.

Offenkundig bestehen auch heute nach wie

vor genügend moralische Grenzen, die im Film nicht so ohne Weiteres überschritten werden können. Dass man sich antimuslimische, antisemitische oder pädophile Streifen ebenso wenig wünschen mag, wie Skandalfilme, die das menschliche Sterben ausstellen, weil man die Tabus, die solche Filme berühren, teilt, steht auf einem anderen Blatt. Für die Frage, ob es auch heute noch Skandalfilme geben kann, spielt das ebenso wenig eine Rolle wie die cineastische Qualität der Werke. Schlägt man den Fremdwörter-Duden unter dem Eintrag „Skandal“ auf, steht dort schließlich nicht „Geschmacklosigkeit“, sondern: „Ärgernis“. Ob ich mich nun über einen Film ärgere oder nicht, ist eine Frage meiner persönlichen Moralvorstellungen und Empfindlichkeiten. Insofern ist es subjektiv, was als skandalös wahrgenommen wird. Kulturgeschichtlich aber meint „Skandal“ eher das, was im Duden noch steht: „aufsehenerregendes, schockierendes Vorkommnis“, „Lärm“: ein öffentliches Ärgernis also. Es sind demnach nicht die Inhalte an sich, die einen Film zum Skandalfilm machen, sondern erst die empörten öffentlichen Reaktionen, die er auslöst. Ob gegen einen Film demonstriert wurde, ob es Boykottaufrufe gab, ob Kinos gestürmt wurden, all das ist aber keine Ansichtssache, sondern historisch überprüfbar.

Achtzehn Sekunden hatten einst genügt, um im Frühjahr 1896 den vermutlich ersten Filmskandal der Kinogeschichte auszulösen. Die Tageszeitung New York World hatte US-Filmpionier Thomas Alva Edison beauftragt, eine Szene aus dem beliebten New Yorker Lustspiel „The Widow Jones“ nachzustellen: einen Kuss. Unter der Regie von William Heise „küsst“ sich deshalb im April 1896 die Schauspieler May Irwin und John Rice in Edisons Black Maria Studio in West Orange, New Jersey vor laufender Kamera. Der vermeintliche, in Naheinstellung gezeigte Kuss dauert kaum länger als eine Sekunde. Die Lippen von Rice und Irwin berühren sich dabei kaum; wenn überhaupt. Dennoch ereiferte sich Herbert S. Stone, der Herausgeber der Chicagoer Literaturzeitschrift The Chap Book:

„Bei so etwas sollte die Polizei einschreiten.“ Damit warf „Kiss“ eine Frage auf, die unter veränderten Vorzeichen stets aufs Neue gestellt wurde: Was darf im Kino gezeigt werden und was nicht? Indem sie die Grenze des Zeigbaren überschritten, konnten Filme einen Skandal auslösen. Dass dazu 1896 schon ein angedeuteter Kuss ausreichte, verdeutlicht, dass diese Grenzen keineswegs a priori festgelegt sind. Doch so kulturgeprägt sie auch sein mögen und so sehr sie sich im Laufe der Jahre verschoben haben, ähneln sich doch die Gebiete, die sie zu cineastischen Sperrzonen erklären. Selbst Küsse konnten über 80 Jahre nach „Kiss“ noch einen Skandal entfachen, wenn wie 1977 in Wolfgang Petersens „Die Konsequenz“ zwei Männer daran beteiligt waren. Überhaupt entzündeten sich viele Filmskandale an der Darstellung von Sexualität. Aus dem, was jeweils als skandalös empfunden wurde, lässt sich auch ein Wandel der geltenden gesellschaftlichen Sexualmoral ablesen.



1896 rief dann eben ein Kuss, 1933 in „Ekstase“ die nackt badende Hedy Lamarr, 1951 die bloße Brust der Knef die Sittenwächter auf den Plan. Auch die Ingmar-Bergman-Filme „Die Zeit mit Monika“ (1953) und „Das Schweigen“ (1963) schockierten mit für damalige Zeiten provokativer Freizügigkeit. Schon damals aber war es nicht allein die nackte Haut, die für Aufregung sorgte, sondern vor allem der Bruch mit traditionellen Rollenmustern, den diese Nacktheit symbolisierte. Entsprechend ging es vor zwanzig Jahren bei „Basic Instinct“ (1992) weniger darum, ob man nun bei einem

Standbild am heimischen Videorekorder Sharon Stones Schamhaar erkennen konnte, wenn sie die Beine übereinander schlug, als vielmehr um den Typus, den sie in ihrer Rolle als männermordende bisexuelle Frau repräsentierte. Dass sich in den USA in erster Linie homosexuelle Interessensverbände an der vermeintlich negativen Darstellung lesbischer Frauen in Paul Verhoevens Erotikthriller störten, zeugte dabei von einem beachtlichen gesellschaftlichen Wandel.

Neben der Sexualität erwiesen sich in der Filmgeschichte vor allem die Themen Gewalt, Religion und Politik als skandalträchtig; und das besonders, wenn Filme, was häufig der Fall war, gleich auf mehreren Gebieten gegen geltende Tabus verstießen. Der Tabubruch alleine genügte freilich nicht, solange kaum jemand davon Kenntnis nahm. Die öffentliche Debatte (und damit ein Mindestmaß an Meinungsfreiheit) ist neben dem Verstoß gegen einen gesellschaftlichen Konsens eine Grundvoraussetzung für jeden Skandal. Je bekannter ein Film ist, desto schneller wird er zum Skandal. Und weil das bisweilen auch andersherum funktioniert, ist die Skandalisierung längst zum festen Bestandteil im Werbepertoire von Regisseuren und Filmfirmen geworden.



Das Gespenst (1982)

Mitunter kommt die Werbung – wenn auch nicht unbedingt kostenlos – so doch unfreiwillig von denjenigen, die den Film am liebsten ganz verschwinden lassen würden. So nahm vor vierzig Jahren eine größere Öffentlichkeit von Herbert Achternbuschs „Das

Gespenst“ erst Notiz, als der damalige Bundesinnenminister Friedrich Zimmermann sich weigerte, dem Regisseur die zugesagten Fördergelder auszuzahlen. Für seinen Film „Das letzte Loch“ hatte der Filmemacher 1982 den Bundesfilmpreis erhalten, der mit einer Prämie von 300.000 D-Mark zur Finanzierung des nächsten Filmprojekts verbunden war. Die letzte Rate des unter Zimmermanns liberalem Vorgänger Gerhart Baum bewilligten Preisgeldes war allerdings noch nicht ausbezahlt, als „Das Gespenst“ am 31. Oktober 1982 bei den 16. Internationalen Filmtagen im bayerischen Hof uraufgeführt wurde. Und daran sollte sich so schnell auch nichts ändern. Innerhalb kurzer Zeit erreichten das Innenministerium über 800 Protestbriefe, woraufhin Zimmermann für den 3. Mai eine Sondervorstellung im hauseigenen Kino anberaumte. Hinterher brauchte der Minister angeblich erst einmal einen Schnaps, um die „schwerwiegende[n] Verletzungen des Empfindens größter Teile unserer Bevölkerung“ zu verdauen. Und weil Achternbuschs „widerwärtiger, blasphemischer und säuischer“ Film gegen die Filmförderrichtlinien verstoße, entschied Zimmermann, die Zahlung der noch ausstehenden 75.000 Mark zu verweigern. Der Deutsche Kulturrat rügte das Vorgehen Zimmermanns, der auch Achternbuschs nächstes Filmprojekt „Wanderkrebs“ aus der nationalen Filmförderung strich: „Ich betrachte das Drehbuch nicht als förderungswürdig. Das ist meine Entscheidung. Die Jury hat nur ein Vorschlagsrecht; ich treffe die Entscheidung, und ich brauche sie nicht zu begründen.“ Darüber hinaus nahm der Innenminister die Debatte zum Anlass, neue Richtlinien für die Filmförderung in Kraft zu setzen. Zukünftig sollten vor allem publikumswirksame Filme gefördert werden. Eine Maßnahme, die Zimmermanns Vorgänger Baum als „Lex Achternbusch“ bezeichnete und von Film- und Kulturschaffenden scharf kritisiert wurde.

Allerdings stieß Zimmermanns Haltung nicht überall auf Unverständnis. Neun Tage nachdem der stellvertretende CSU-Vorsitzende seinen ersten Ärger über „Das Gespenst“ mit einem Schnaps runtergespült hatte, ohne ihn

damit loszuwerden, versammelten sich an Christi Himmelfahrt in München über tausend katholische Pfadfinder zu einer Sühneprozession, bei der sie an der Mariensäule für den Sünder Achternbusch um Vergebung baten. Der Versuch eines Kleinkunstvereins im bayerischen Kurort Bad Wörishofen, eine Kinovorführung des Films zu organisieren, scheiterte am Widerstand der lokalen Würdenträger. Zu ähnlichen Vorfällen kam es auch in anderen Gemeinden, so etwa in Mühlendorf am Inn, wo sich Bürgermeister und Pfarrer ebenfalls erfolgreich im Kampf gegen den Film verbündeten.

Versuche, ein bundesweites Verbot des Films zu erwirken, blieben dagegen erfolglos. Zwar gingen beim Landgericht München zahlreiche Anzeigen ein, und die Staatsanwaltschaft erhob gegen den Filmverleih Anklage wegen des Verstoßes gegen § 166 StGB („Beschimpfung von Bekenntnissen, Religionsgesellschaften und Weltanschauungsvereinigungen“). Das Landgericht stellte das Verfahren jedoch mit der Begründung ein, dass dem Film „ein Mindestmaß an Format“ fehle und er daher lediglich in die „Kategorie des Dürftigen, Läppischen, Albernem und Geschmacklosen“ falle. Die Staatsanwaltschaft legte gegen diesen Beschluss beim Oberlandesgericht München Beschwerde ein, die aber ebenfalls zurückgewiesen wurde. Entscheidend war für die Richter nicht die inhaltliche, moralische Auseinandersetzung mit dem Film, sondern einzig die Frage, inwiefern er dazu geeignet sei, den öffentlichen Frieden zu stören. (Eine Debatte die jüngst im Streit um eine mögliche Kinovorführung von „Die Unschuld der Muslime“ ein trauriges Comeback feierte.) Seit der Reform des „Gotteslästerungsparagraphen“ 1969 war Blasphemie nur noch dann strafbar, wenn sie den öffentlichen Frieden gefährdete. Für „Das Gespenst“ sah das Gericht diese Gefahr nicht, da es sich bei dem Filmemacher um einen Außenseiter handele, der nur ein relativ kleines Publikum erreiche und mit friedensgefährdenden Gewaltaktionen gegen die Filmvorführungen nicht zu rechnen sei.

Während „Das Gespenst“ in der

Bundesrepublik Deutschland also einem Verbot entging, wurde er in der Schweiz vorübergehend beschlagnahmt und erst nach gerichtlichem Beschluss wieder freigegeben. In Österreich wurde der Film am 18. November 1983 nach einer Anzeige des rechtsextremistischen Politikers Herwig Nachtmann ebenfalls beschlagnahmt und anschließend mit einem Aufführungsverbot belegt. Die Grundlage des Verbots bildete Paragraph 188 des österreichischen Strafgesetzbuches, der eine „Herabwürdigung religiöser Lehren“ verbot, die dazu geeignet sei, ein „berechtigtes Ärgernis“ hervorzurufen. Darüber, was denn nun eigentlich zu einem Ärgernis berechtige, herrschten jedoch auch in der Alpenrepublik unterschiedliche Meinungen. Denn während für die Einen Achternbuschs Film der Skandal war, war es für Andere sein Verbot.



120 Tage von Sodom (1975)

Generell erwiesen sich Zensurdebatten in der Kinogeschichte als treue Begleiter von Skandalfilmen. Teilweise, wie etwa bei Pier Paolo Pasolinis „Salò oder die 120 Tage von Sodom“ (1975) und Nagisa Oshimas „Im Reich der Sinne“ (1976), verbunden mit langen gerichtlichen Auseinandersetzungen. Auch hier lassen sich Rückschlüsse auf den Zustand einer Gesellschaft ziehen. In einem freiheitlichen Staat sind die Hürden für Filmverbote hoch. In einer Diktatur werden sie dagegen gewöhnlich bereits vorab ausgesprochen, sodass die Zensur nur dann in Erklärungsnot gerät, wenn sie im Vorfeld im Sinne des Regimes versagt hat. Ein Beispiel hierfür ist Frank Beyers „Spur der Steine“ (1966), bei dem ein von Staats wegen inszenierter Skandal den Vorwand dafür

lieferte, ihn nachträglich zu verbieten. In freiheitlichen Gesellschaften hingegen reiben sich Filmskandale an jeweils geltenden Moralvorstellungen. Lockern sich diese, verlieren auch die Filme ihre skandalöse Wirkung. Skandalfilme werden so zu Indikatoren für sozialen Wandel und kulturelle Unterschiede. Deutlich wird dies, wenn ein Actionfilm wie „Tal der Wölfe – Irak“ (2006) von türkischen Politikern gelobt und von deutschen verteufelt wird. Es zeigt sich aber auch, wenn Michael Haneke nur zehn Jahre nach dem Skandal um sein Horrorkammerspiel „Funny Games“ (1997) daran scheitert, mit einem Remake (2007) auch in den USA für Aufregung zu sorgen.



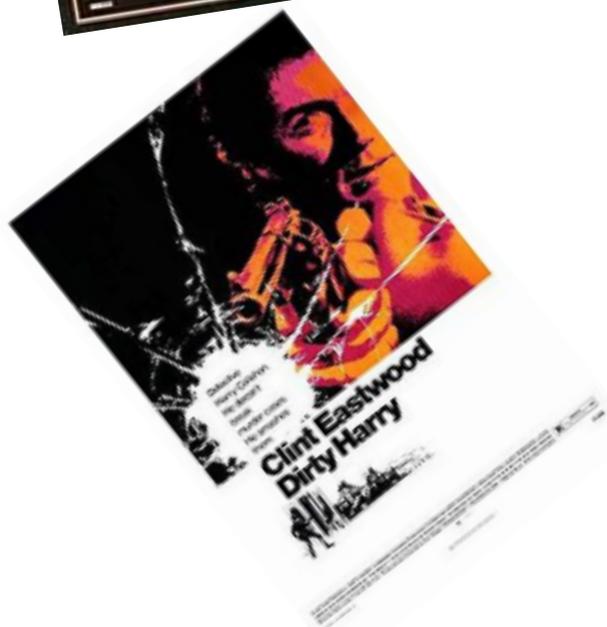
Wer nun aber glaubt, dass eine gesellschaftliche Liberalisierung Skandalfilmen ihre Grundlage entzöge, der übersieht, dass es keineswegs immer nur konservative, reaktionäre oder gar nationalsozialistische Kräfte waren, die gegen das Kino zu Felde zogen. Der denkt nicht an den rassistischen Stummfilm und Kassenschlager „The Birth of a Nation“, der 1915 noch unter dem Titel „The Clansman“ seine Kinopremiere feierte und fast achtzig Jahre später in den USA erhebliche Proteste hervorrief, als er 1993 in das Verzeichnis der besonders erhaltenswerten Filme, das National Film Registry, aufgenommen wurde. Der denkt nicht an die nationalistischen „Fridericus-Rex“-Filme in der Weimarer Republik, nicht an die Kontroversen um die Nachkriegsfilme von Veit Harlan, nicht an „Rambo II“ oder die „Dirty Harry“-Streifen, die als kriegsverherrlichend oder Aufrufe zur Selbstjustiz kritisiert wurden, nicht an

Schlingensiefs „Terror 2000“, dem manche die Satire nicht abnahmen, nicht an „Die Geschichte der O.“, nicht an „Idioten“, nicht an „Antichrist“ und noch nicht mal an „Tal der Wölfe“ oder „Die Passion Christi“.

So tolerant die heutige westliche Zivilisation erscheinen mag, Skandalfilme wird es auch hier weiterhin geben. Zum Glück, muss man anfügen. Denn während im Spannungsfeld von Moral und Freiheit am einen Ende der Skala totalitäre Staaten (oder auch fundamentalistische Religionsgemeinschaften) Skandalfilmen den Nährboden entziehen, wären es am anderen Pol tabulose Gesellschaften, in denen es keinerlei moralischen Konsens mehr gibt. Aber heißt das umgekehrt, dass Skandalfilme einer Gesellschaft gut tun? Das zumindest ist eine, wenn auch nicht unumstrittene, These, die sich bis zu Emile Durkheim (1858–1917), einem der Begründer der empirischen Soziologie, zurückverfolgen lässt. Demnach stärken Tabu- und Normverletzungen letztlich den gesellschaftlichen Zusammenhang und Wertekanon. Indem ihre Grundwerte attackiert werden, wird sich die Gesellschaft dieser wieder bewusst, verteidigt sie und bekräftigt sie dadurch. Dass Skandalfilme jedoch nicht zwangsläufig eine unfreiwillige konservative Wirkung haben müssen, belegt Rosa von Praunheims „Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt“, der 1971 auf den Berliner Filmfestspielen uraufgeführt wurde und mit der Schwulen- und Lesbenbewegung im deutschsprachigen Raum eine soziale Bewegung zumindest mitinitiierte, die erreichte, dass traditionelle Werte gesellschaftlich neu verhandelt wurden.

Wenn Skandalfilme auf die eine oder andere Weise einer Gesellschaft gut tun können, heißt das natürlich nicht, dass man sie in jedem Fall wort- und klaglos hinnehmen sollte. Wer Skandal macht, hat nicht automatisch recht. Auch heute noch könnten Küsse und Nacktheit auf der Leinwand für möglicherweise berechnete Skandale sorgen, wenn sich ein Film damit, wie 1995 Larry Clarks „Kids“, den Vorwurf der Pädophilie einhandelte.

Andererseits steckt nicht überall, wo „Skandal“ draufsteht, auch ein echtes Ärgernis drin. So mancher selbsternannte Skandal nährt sich begierig von der Lust an der Sensation, am Verruchten, Verbotenen, am Spektakel, am Streit, am Drama, am Voyeurismus. Ohne all das wäre aber auch das Kino, wie wir es kennen, kaum vorstellbar. Skandalfilme bilden insofern eine Art Essenz des Kinos. In der Geschichte der Skandalfilme zeichnet sich die Geschichte des Skandalons Film insgesamt ab, in seiner ganzen Vielfalt; mitreißend, quälend, unterhaltsam, Streitbar: vom Kunst- bis zum Kommerzkino, vom Meister- bis zum Machwerk.

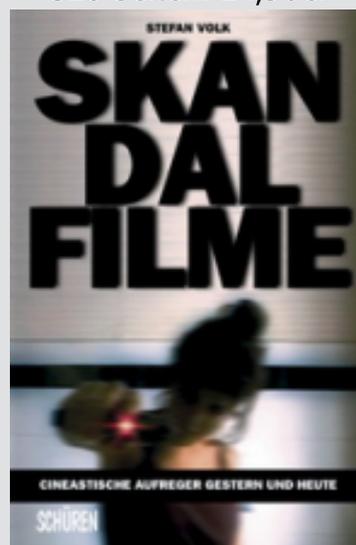


Mehr spannende und interessante Informationen gibt es in dem Buch **Skandalfilme.**

**Cineastische Aufreger
gestern und heute.**

Von Stefan Volk.

Erschienen 2011 im Schüren-Verlag.
320 Seiten. 24,90€.



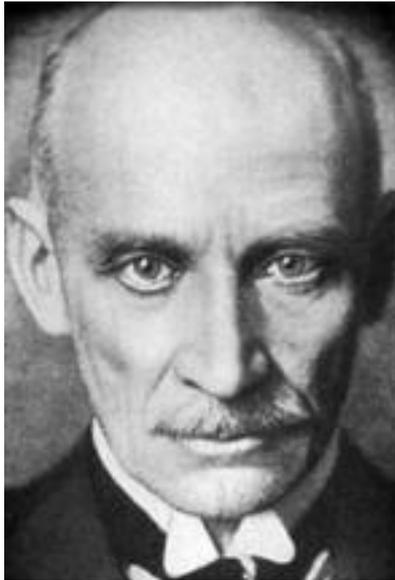
Nähere Informationen finden Sie unter:

www.skandalfilm.net

Achim Schnurrer

GUSTAV MEYRINK

Gustav Meyrink gilt neben Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia zu den bedeutendsten Vertretern deutschsprachiger Phantasik. Sein Roman "Der Golem" zählt zu den Klassikern der phantastischen Literatur.



TEIL 1

Als 1925 im Berliner August Scherl Verlag der Band „Goldmachergeschichten“ von Gustav Meyrink erschien, fiel diese Veröffentlichung zeitlich mit einer kleinen Publikation im Otto Wilhelm Barth-Verlag zusammen, in der zwei alchemistische Schriften von Thomas von Aquino in deutscher Sprache veröffentlicht wurden. Die erste trug den Titel: „Abhandlung des heiligen Thomas vom Orden der Dominikaner über den Stein der Weisen und zunächst über die außer-irdischen Körper“. Dem gerade mal dreißig Druckseiten umfassenden Text folgte eine noch kürzere „Abhandlung des heiligen Thomas über die Kunst der Alchimie, Bruder Reinaldus gewidmet“. Der lateinische Urtext ist gerade mal acht Seiten lang, verspricht aber in seinem ersten Kapitel, einer kurzen Vorrede, auf die Verschwiegenheit des Adressaten vertrauend, die verborgensten Geheimnisse zu enthüllen.

Pest, Pickel und andere Leiden

Es war kein Zufall, dass beide Bände im gleichen Jahr erschienen, war doch Gustav Meyrink auch der Übersetzer und Herausgeber der beiden alchemistischen Traktate des Thomas von Aquin. In seiner ausführlichen Einleitung zu den beiden Schriften versucht Meyrink scharfsinnig und mit überzeugenden Argumenten den Verdacht der Fälschung zu widerlegen, der diesen Abhandlungen anhaftet.

Thomas von Aquin, ein Schüler von Albertus Magnus, widerfuhr wie seinem Lehrmeister die zweifelhafte Ehre, dass in den Jahrhunderten nach seinem Tod zahllose, oft minderwertige Schriften unter seinem Namen erschienen. Diese Bücher, die häufig kaum mehr als eine Ansammlung von Bauernregeln waren, vermischt mit Rezepturen obskurer Tinkturen gegen Pest, Pickel und andere Leiden, waren nichts anderes als eine frühe Form der Markenpiraterie. Die anonymen Verfasser nutzten die Bekanntheit und den guten Ruf der von ihnen vorgeschobenen Autoren, um gutgläubigen, aber nicht besonders hellen Zeitgenossen mit wertlosem Schrott das Geld aus der Tasche zu ziehen. Nichts anderes geschieht, wenn man heute für fünfzig Euro auf einem Flohmarkt eine 'echte' Rolex angedreht bekommt.

Umso auffälliger war, als sich Meyrink mit den alchemistischen Schriften des heiligen Thomas beschäftigte, dass er nur einen einzigen ernsthaften Einwand gegen die Authentizität dieser Texte fand. Er stammte von Naudé aus dem Jahr 1712. Alle anderen Autoren, die an der Echtheit dieser Abhandlungen zweifelten, bezogen sich in der Folge auf Naudé, so dass Meyrink überzeugt war, wenn es ihm gelänge,

Naudé zu widerlegen, könne er alle widerlegen.

Es ist für ein Portrait des berühmten Satirikers und Phantasten Gustav Meyrink unerheblich, ob er selber von seiner eigenen Argumentation überzeugt war. In seiner Einführung zu den alchemistischen Texten des Thomas von Aquin legte er jedenfalls nicht ohne Finesse dar, dass an der Echtheit der Schriften in seinen Augen kein Zweifel bestehen könne. Nicht zuletzt musste er auch deshalb von der Authentizität überzeugt sein, da das von ihm herausgegebene Büchlein ihm schließlich das bescheren sollte, wovon in ihm so eindringlich die Rede ist: Gold.

Genauer gesagt, das Äquivalent des Goldes in Form von Geld. In diesem Sinne war Gustav Meyrink in der Tat ein Alchimist. Wie jeder mehr oder minder erfolgreiche Literat verwandelte er eine geistige Emanation – ein Begriff, den er im Zusammenhang mit Sonnenenergie benutzte – auf Papier fixiert in Gold.

Diejenigen, die jetzt glauben, eine derartig materialistische Sichtweise würde einem der okkultesten unter den phantastischen Schriftstellern nicht gerecht, bitte ich noch um etwas Geduld. Gerade bei einem Meister des Phantastischen wie Gustav Meyrink ist es notwendig, die materielle Ebene noch eine Weile weiter zu verfolgen.



Inflation der Goldmacher

1925 war der Dawes-Plan, der die Modalitäten der deutschen Reparationszahlungen in Folge des verlorenen Weltkriegs festlegte, gerade ein Jahr alt. Während das Gespenst der Inflation, das die Weimarer Republik in ihren Grundfesten erschütterte, bewirkte, dass sich das Jahr 1923 in eine ins irdische Diesseits verpflanzte Hölle verwandelte, deren Manifestation die schwärzesten Phantasien jener Jahre bei weitem übertraf.

Meyrink erwähnt in seiner Einführung zu Thomas von Aquin nicht nur Charles Dawes, sondern auch den konservativen Finanzpolitiker des Ersten Weltkriegs Karl Helfferich, den er als einen der maßgeblichen Verursacher der Inflation ansah. Auf Politiker wie ihn war die Ablösung der Mark von der Goldbindung zurückzuführen. Notenbanken waren seit 1914 nicht mehr verpflichtet, den Gegenwert des Geldes in Gold auszuzahlen. Stattdessen bedeutete der Wert des Geldes in jener Zeit nichts anderes als einen Kredit auf die ungewisse Zukunft nach einem – so hoffte man – siegreichen Krieg. Die zu erwartende Kriegsbeute und die Reparationszahlungen der geschlagenen Feinde sollten den in Form einer Inflation aufgenommenen Kredit samt Zins und Zinseszins tilgen.

Bekanntermaßen kam es umgekehrt. Deutschland verlor den Krieg und die in den Kriegsjahren losgetretene Inflation entwickelte sich Ende 1922 wie eine Lawine zu jener Hyperinflation, die zahllose Existenzen vernichtete. Neben der verelendeten Arbeiterschaft war vor allem der Mittelstand davon betroffen.

Da sich Thomas von Aquin, in den ihm zugeschriebenen alchemistischen Schriften explizit mit der Goldmacherei beschäftigte, allerdings hierzu in einem anderen Text eine interessante, abweichende Meinung äußerte, auf die ich später noch zurückkommen will, gab Gustav Meyrink in der Einführung auch einen Einblick in seine eigenen Experimente zur Herstellung der prima materia, die nach Ansicht fast aller namhafter Alchimisten zur Herstellung von Gold aus unedleren Elementen wie Blei oder Quecksilber existentiell nötig sei. Er schrieb, dass die meisten Alchimisten unter

diesem Stoff nichts anderes als menschliche oder tierische Exkreme verstanden.

Das in vulgären Worten beschworene Talent mancher Leute, „aus Scheiße Geld zu machen“, erfährt in diesem Zusammenhang eine Bedeutung, die zudem auch über eine tiefenpsychologische Dimension verfügt.

Meyrinks eigene alchemistischen Studien führten ihn schließlich zur Überzeugung, dass die Adepten nicht das gewöhnliche Verdauungsprodukt meinten (prima materia proxima), sondern eine gewissermaßen durch die Zeitläufe veredelte Form davon, prima materia remota genannt. Es wurde behauptet, die erst durch Verwitterung, möglicherweise auch durch Sonnenwärme verwandelten Exkreme würden während eines Jahrhunderte dauernden Prozesses eine Substanz erzeugen, „die gelb und wohlriechend wie Butter sei“. Diese Worte legte Meyrink Onuphrius de Marsciano in den Mund, seinem erklärten Lieblingsadepten unter den Alchimisten. Die prima materia remota fände sich – wenn überhaupt – dann nur in Jahrhunderte alten Kloaken. Der Zufall, andere würden auch von Vorsehung oder Schicksal raunen, wollte es, dass ich in der Mitte der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts die Gelegenheit erhielt, keine hundert Meter von meiner damaligen Wohnung in Köln entfernt, eine archäologische Notgrabung aus nächster Nähe mitverfolgen zu können. An der Stelle, an der sich heute der Zentralbau der Kölner Stadtbibliothek erhebt, war man bei den Ausschachtungsarbeiten der Kellergeschosse auf altes Gemäuer gestoßen, was in der alten Römerstadt nicht weiter verwunderlich war. Ein guter Bekannter leitete damals die Grabungen. Es stellte sich rasch heraus, dass es sich um die Überreste mittelalterlicher, sowie in einer etwas tiefer gelegenen archäologischen Schicht, um römische Latrinen handelte. Ich bekam also die einmalige Gelegenheit, die Beschaffenheit fast zweitausend Jahre alter Scheiße in Augenschein nehmen zu können. Geduldig erklärte mir mein Bekannter die Unterschiede zwischen mittelalterlichen und römischen

Ausscheidungen und tatsächlich hatte diese Substanz über den langen Zeitraum nicht nur den typischen Geruch, sondern auch das übliche Aussehen verloren. Hinzu kam, dass sich der mittelalterliche Kot auch farblich deutlich von den römischen Exkrementen unterschied. Die Vielfalt an Farbschattierungen bis hin zu metallisch-glänzenden Grüntönen war beeindruckend. Nach Spuren einer butterähnlichen, gelblichen Substanz forschte ich jedoch leider vergeblich. Es lässt sich natürlich nicht ausschließen, dass jemand anderes schon vor mir nach der prima materia remota gesucht und mehr Glück gehabt hatte. Jemand, der wenig später möglicherweise zu unerklärlichem Reichtum kam ...



Der Golem, wie er in die Welt kam (1920)

Das Prager Experiment

Uns bleibt dagegen nur übrig, die Aufzeichnungen Gustav Meyrinks weiter zu verfolgen, in denen er seine Erfahrungen mit der Goldmacherei schildert. Sie fanden im Prag der Vorkriegszeit statt, während sich auch die verhängnisvolle Duellaffäre ereignete, über die noch zu reden sein wird. Bei der Aushebung einer uralten Senkgrube fand sich ein merkwürdiger Stoff, etwa faustgroß, der wie Butter aussah, von dem Meyrink eine Probe erhielt. Gemäß den Anweisungen der Alchimisten erwärmte er ihn über Wochen in einem Destillierkolben. Meyrink schrieb, dass er sich mit ziemlicher Skepsis an die Experimente machte. Nach einiger Zeit setzten Farbveränderungen ein, die den Beschreibungen in den alten Texten entsprachen. Erstaunt und froh beobachtete er

den Fortgang des Prozesses, als der Kolben auf einmal mit einem heftigen Knall explodierte. „Die trotz ihres vielversprechenden Benehmens mir immer noch recht widerwärtige Materie flog mir ins Gesicht.“ (1) An eine Wiederholung war nicht zu denken, da Meyrink keine neue prima materia remota auftreiben konnte. Er beschloss seine Einführung zu den alchemistischen Schriften des heiligen Thomas mit der Wiedergabe einiger mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Berichte, in denen angeblich erfolgreiche Metallverwandlungen geschildert wurden. Dabei beschränkte er sich auf Autoren, deren ansonsten untadeliger Ruf, Scharlatanerie und Übertreibungen seiner Ansicht nach ausschlosse.

In unserer naturwissenschaftlich geprägten Zeit kann nicht mehr vorausgesetzt werden, dass jeder über die grundsätzlichen Verfahren Bescheid weiß, mit denen Alchimisten den wundertätigen Stein der Weisen oder Gold herstellen wollten. Auf die Bedeutung der prima materia, egal woraus sie auch immer bestehen mag, wurde bereits hingewiesen. Sie spielte insofern eine zentrale Rolle, als es die ihr innewohnenden Kräfte waren, die den Prozess der Transformation auslösen sollten; ähnlich aber in der Funktionsweise nicht identisch mit jenen Stoffen, die in chemischen Abläufen als Katalysatoren eingesetzt werden. Egal ob es sich um die Schilderungen von Leuten handelt, denen Meyrink Seriosität attestierte, wie Van Helmont oder Johann Friedrich Helvetius, Leibarzt des Prinzen von Oranien, oder um Berichte über ausgewiesene Scharlatane wie den Grafen von St. Germain, der eigentliche Ablauf des Experiments ist bei allen auffällig gleich. Ein Tiegel wurde stark erhitzt. In ihm befand sich ein unedles Metall wie Quecksilber oder Blei. In die geschmolzene Masse wurde ein Klümpchen prima materia geworfen. Es qualmte und stank und wenn der Inhalt des Tiegels ausgeschüttet wurde, konnten dem staunenden Publikum nach dem Erkalten mal mehr, mal weniger viele Unzen reinen Goldes präsentiert werden (je nachdem wie viel der Alchimist in seine Vorführung investieren konnte).



Die Verwandlung des Blutes

Das Interesse Meyrinks an Goldmachergeschichten war nicht nur literarisch begründet. Als ehemaliger Bankier besaß er eine starke Affinität zur Ökonomie, zu Fragen von Geldverkehr und Finanzpolitik. Es war die schon angedeutete Duellaffäre, die ihn vom Banker zum Schriftsteller mutieren ließ. Er selbst nannte diesen Wechsel eine „Verwandlung des Blutes“. (2)

Am 19. Januar 1868 wurde Gustav Meyer um halb zwei nachmittags in Wien geboren. Seine Mutter, die bayerische Hofschauspielerinnen Maria Wilhelmine Adelheid Meyer befand sich damals auf der Durchreise und so kam ihr unehelicher Sohn im Hotel „Blauer Bock“ in der Mariahilfer Straße zur Welt. Der Vater, Karl Freiherr Varnbüler von und zu Hemmingen, war württembergischer Minister, die mütterlichen Vorfahren stammten aus der Steiermark. Die Mutter war 27 Jahre alt, als Gustav geboren wurde, der Vater 59. Für das 19. Jahrhundert galt eine uneheliche Herkunft als Makel und bestätigte in den Augen mancher bereits damals überkommene Vorurteile gegenüber Schauspielern, denen ein flatterhafter, unmoralischer Lebenswandel nachgesagt wurde.

Trotz häufiger Ortswechsel, bedingt durch die Engagements der Mutter, durchlief Gustav Meyer erfolgreich Schule und Gymnasium (teilweise auch in der Obhut des Vaters) und absolvierte 1888 als Jahrgangsbester die Prager Handelsakademie. Im Anschluss

gründete er zusammen mit einem Neffen des Dichters Christian Morgenstern das Bankhaus Meyer & Morgenstern in Prag. In diesen Jahren begann er sich auch für okkult-mystische Themen zu interessieren und wurde Mitglied in der theosophischen Loge „Zum blauen Stern“.

Die Lehren der Helena P. Blavatzky hinterließen Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts fast rund um den Globus einen nachhaltigen Eindruck, der zur Gründung zahlloser theosophischer Vereinigungen führte. Aus deren Reihen gingen wiederum viele namhafte Philosophen und Mystiker, sowie okkulte Lehren und Logen hervor. Rudolf Steiner und die Anthroposophie gehörten ebenso dazu wie Alois Mailänder, ein einfacher Weber, zu dessen Schülern zahlreiche Schriftsteller gehörten, u.a. auch Gustav Meyrink. Die Lehren des christlich-rosenkreuzerisch ausgerichteten „Bundes der Verheißung“, den Mailänder ins Leben gerufen hatte, beschäftigten Meyrink ganze dreizehn Jahre, bevor er zum Schluss gelangte, dass eine Verbindung zwischen christlicher Mystik und Yoga ein „Dornenweg“ sei. (3)

Die Loge „Zum blauen Stern“ wurde von Karl Weinfurter gegründet, dessen Werk „Der brennende Busch“ auch heute noch in Esoterik-Kreisen weit verbreitet ist. Gustav Meyrink blieb sein ganzes Leben lang unterschiedlichsten Geheimgesellschaften und Freimaurerlogen eng verbunden.

Die „Societas Rosicruciana“ verlieh ihm durch ihren obersten Magus W. Wynn Westcott den spirituellen Namen 'Kama', während er vom „Royal Oriental Order of Ape & of the Sat Bahai“ den Namen 'Theravel' erhielt, der mit „ich gehe, ich suche, ich finde“ übersetzt wurde. Die Illuminaten gaben Meyrink den Namen 'Dagobert'. Außerdem wurde er unter anderem Mitglied bei der „Bruderschaft der Alten Riten vom Heiligen Gral im Großen Orient von Patmos“, in der „Altgnostischen Kirche von Eleusis“, bei der „Aquarian Foundation“ und der „Weißen Loge“.

In der Meyrinksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek befinden sich Briefe dieser und anderer Orden und Bruderschaften, die einen Einblick in seine okkulten Aktivitäten

gewähren. Ausgewertet wurden diese Dokumente vor allem durch Manfred Lube (4) und den Meyrink-Herausgeber Eduard Frank (5).

Trotz einer großen Faszination, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts okkulte Praktiken, Geheimplenen und übersinnliche Phänomene auf weite Teile der Bevölkerung ausübten, bewahrte sich Gustav Meyrink eine wohlthuende Skepsis, obwohl er letztlich davon überzeugt war, dass „es, wenn auch sicher sehr selten, Phänomene gibt, die alles, was die Wissenschaft über die Gesetze des Stoffes zu wissen vermeint, sozusagen auf den Kopf stellen.“ (6)

Zu dieser Skepsis gehörte auch eine Haltung des Sich-nicht-einschüchtern-lassens, des Genau-wissen-wollens, die Albert Talkhoff im Vorwort zur Züricher Ausgabe des „Golem“ (1946) andeutete. Während einer Seance mit dem bekannten Medium Schrenck-Notzings, Eva C., als diese im Trancezustand lag und weiß-schaumiges Teleplasma ausschwitzte, nahm Meyrink ein silbernes Döschen und füllte es mit diesem „Gespensterknetstoff, um es auf seine Bestandteile untersuchen zu lassen.“ (7) Obwohl sich Meyrink, wie angedeutet, zahllosen Orden, Logen und Geheimgesellschaften angeschlossen hat, überwiegt auch hier sein kritischer Blick. In seinem Vorwort zu dem von R.H. Larss (d. i. Dr. Himmel) verfassten Buch „Eliphas Levi – Der große Kabbalist und seine magischen Werke“, das 1922 in der von Meyrink herausgegebenen Reihe Romane und Bücher der Magie im Rikola Verlag (Wien) erschien, schreibt er: „Wie steht es nun mit solchen Orden? Existieren sie wirklich, sind sie eine Fälschung oder eine Fiktion? Ich kann hier einigermaßen aus eigener Erfahrung sprechen. Ja, es gibt solche Orden; aber wer glaubt, dass ihre Mitglieder etwas ganz Besonderes könnten oder wüssten, der irrt sich gewaltig. Fast nur Spreu ist da zu finden; alte, geheimnisvolle – gewiss auch sehr interessante – Originalmanuskripte von wahrhaft Wissenden befinden sich in den Archiven, aber wer sie sorgfältig studiert, der kommt zu der Überzeugung: Von Menschenmund ist noch keiner 'eingeweih't

worden; die wahre Einweihung fließt nur aus unsichtbarer Quelle und 'Rezepte', die man verraten oder stehlen könnte, gibt es nicht." Neben telepathischen Experimenten, magischen Mantrapraktiken, der Untersuchung von Spukphänomenen und alchemistischen Transmutationsversuchen, die schon geschildert wurden, widmete sich Meyrink auch der Auslösung paranormaler Wahrnehmungen durch Drogen. Wie so oft in seinen Schilderungen pendelt sein Bericht über „Haschisch und Hellsehen“ (8) zwischen maßloser, augenzwinkernder Übertreibung und präzisen Beobachtungen, was es dem Leser natürlich nicht gerade einfach macht, in dem, was er zu Papier brachte, Dichtung und Wahrheit auseinander zu halten. Man muss sich halt sein eigenes Bild machen und vor allem seine eigenen, persönlichen Erfahrungen sammeln.

In einem anderen Text schrieb er: „Magie praktisch zu erlernen, ist die Sache jedes einzelnen. Erfolge müssen mit teurem Schulgeld bezahlt werden. Und das ist erfreulich. Mir wenigstens kommt es erfreulich vor, denn ich kann die Sorte Menschen nicht leiden, die immer kaltherzig im Leben stehen, nur darauf bedacht, sich vor Schaden zu bewahren, indem sie lauern beobachten, wie andere Schaden nehmen. Freilich „klug“ werden sie durch ihr System, aber es hilft ihnen nicht viel; der Schnitter Tod erntet auch sie, wie alle in die Tenne – sie werden nicht einmal gedroschen, denn sie haben das Verdienst, hohle Ähren geblieben zu sein. Ich meinesteils freue mich schon, in die Tenne gedroschen zu werden, denn ich darf mir stolz auf die Brust schlagen und ausrufen: ich habe meine Pflicht erfüllt: keine Dummheit gibt es, die im Leben zu begehen, ich niemals versäumt hätte.“ (9)



Zwei Ehen und eine Affäre

1893 heiratete Meyrink in Prag Hedwig Maria Certl. Die Ehe verlief unglücklich und lange Zeit versuchte er vergeblich, seine Frau zur Scheidung zu bewegen. Als sie schließlich geschieden wurden, konnte er endlich seine Beziehung mit Philomena Bernt legalisieren, die bis zu Meyrinks Tod an seiner Seite blieb. Das Paar heiratete schließlich 1905 in Dover. Schon lange vor der Hochzeit war ihre Beziehung heftigen Widerständen ausgesetzt von Leuten, die mit der Verbindung nicht einverstanden waren.

Der eigene Schwager wurde zu einem von Meyrinks erbittertsten Gegnern. Prags bessere Gesellschaft verwand es nicht, dass sich ein unehelicher, halbadeliger Emporkömmling bereits in jungen Jahren zu einem erfolgreichen Geschäftsmann hatte aufschwingen können. Hinzu kam, dass den eleganten Snob eine Aura des Geheimnisvollen umgab. Seine okkulten und mystischen Interessen wurden zum Stadtgespräch. Umstritten und angefeindet wie er war, erschienen abenteuerliche und rufschädigende Berichte über ihn in der Presse. „Er verstand es sogar, 'Spiritismus' in den Dienst seines Geschäftes zu stellen. Gustav Meyer war 'Spiritist', und dadurch wird es erklärlich, dass er gerade viele Damen zu seinen Committenten zählte.“ (10)

Eduard Frank zitiert im Nachwort zu dem Band „Fledermäuse“ ausführlich zwei Zeitzeugen zu den Vorfällen jener Jahre, die den Bankier Gustav Meyer in den Schriftsteller Gustav

Meyrink verwandelten. Es handelt sich Paul Leppin und Egon Erwin Kisch. (11)

Paul Leppin kannte Meyrink bereits seit den Tagen der Haschisch-Seancen und gehörte als Schriftsteller ebenfalls zum sogenannten „Prager Kreis“. Heute fast unbekannt, verdient die Lektüre seines Romans „Severins Gang in die Finsternis“ allein deshalb größere Aufmerksamkeit, weil Gustav Meyrink in ihm dem Leser kaum verfremdet gegenüber tritt.

„In seiner Bibliothek“, erzählte Paul Leppin, „waren Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann, vor allem aber die Blavatzky vertreten. Überhaupt sah es bei ihm recht phantastisch aus. Er hatte ein Terrarium mit zwei afrikanischen Mäusen, die er nach Maeterlinck-Figuren benannte, einen wirklichen Beichtstuhl, den er, Gott weiß wo, aufgetrieben hatte, Bilder der Blavatzky, die Plastik eines Geistes, der in der Wand verschwindet u.v.a., was in eine Privatwohnung eines Bankiers nicht hineingehört. ... Meyrink war der witzigste und packendste Erzähler, der die unglaublichsten Dinge so plastisch darstellte, dass sie bei den skeptischsten Zuhörern Glauben fanden. Bosheit paarte sich mit weltmännischer Grazie. So war er ein Liebling und später ein Verfemter. ... Erst im Gefängnis ... begann er seine Schriftstellertätigkeit mit der Skizze „Izzi-Pizzi“, die im „Simplizissimus“ erschien. ... Seinen Hauptgegner, den Polizeirat Oliè, hat er nur wenig überlebt. ... Meyrink hat, bevor er noch als Dichter bekannt wurde, in Prag, in der Schwarzen Rose am Graben ein Bankgeschäft betrieben, musste aber wegen verschiedener Misshelligkeiten die Stadt verlassen. ... Insbesondere hat eine Duellaffäre und die sich an die Ehrenangelegenheit anschließende Gerichtsverhandlung sehr viel Staub aufgewirbelt. Einmal ereignete sich nämlich, dass ein Herr Ganghofer die Frau Meyrinks nicht grüßte. Meyrink ... fühlte sich in Anbetracht des Umstandes, dass Ganghofer ebenso wie er, dem Ruderklub Regatta angehörte, verletzt und stellte Herrn Ganghofer zur Rede. Es kam zur Nennung von Zeugen, doch wurde Herr Meyrink von Ganghofer, der Reserveoffizier war, die Satisfaktionsfähigkeit abgesprochen, angeblich, weil er das uneheliche Kind einer Schauspielerin wäre, eine

Begründung, die heute geradezu unglaublich erscheint. Die sich daran schließenden Beleidigungen bildeten den Gegenstand des erwähnten Prozesses. Die Kartellträger Meyrinks waren Graf Resseguier und Herr Kolischer ... Auf der Gegenseite spielten Angehörige der Verbindung „Markomania“ eine Rolle, die Meyrink in seinen späteren Satiren wiederholt gezaust hat. ...“ (12)

Leppin schildert weiter, dass der eigentliche Grund für Meyrinks Vertreibung aus Prag der Polizeirat Oliè gewesen war. Dieser mächtige Mann hatte sein Auge auf eine Sängerin geworfen, mit der Meyrink vor dessen zweiter Ehe liiert gewesen sein soll. Er verfolgte den erfolgreichen Banker mit glühender Eifersucht und griff die Gerichtsverhandlung anlässlich der Duellaffäre dankbar auf. Im Verlauf des Verfahrens kamen Gerüchte über unsaubere Banktransaktionen zur Sprache, die der Polizeirat nutzte, um eine Durchsuchung der Geschäftsräume zu veranlassen.

Alle Geschäftsvorgänge des Ersten christlichen Bankgeschäfts, das Meyer seit 1893 allein betrieb, wurden aufs peinlichste durchleuchtet. Es stellte sich schließlich zwar heraus, dass die Gerüchte und Vorwürfe unhaltbar waren, alle Transaktionen waren ordentlich und nach den Buchstaben der Gesetze abgewickelt worden, doch die Rufschädigung blieb. Die Kunden hatten ihr Vertrauen in die Bank verloren und es kam zum Zusammenbruch des Unternehmens, in dessen Folge Meyrink Prag verließ.

Die Darstellung, die Egon Erwin Kisch von den Vorfällen gibt, unterscheidet sich in einigen Punkten von der Schilderung Leppins. Am Resultat der zweieinhalb Monate dauernden Untersuchungshaft, die zwar mit einer bedingungslosen Einstellung des Verfahrens endete, änderte sich allerdings nichts: Der Bankier Meyer war ruiniert und wurde zum Schriftsteller Gustav Meyrink. (13)

Den neuen Namen übernahm er von seinen Vorfahren mütterlicherseits.



Das neurasthenische Zeitalter

Die symbolträchtige Scheiße, die Meyrink während seiner Prager Zeit um die Ohren flog, als er sich im Alltagsleben, wie auch im Verlauf alchemistischer Experimente mit der Goldmacherei beschäftigte, wirkte sich auch auf seine Gesundheit aus. Man hatte versucht, ihn zu brechen und in einer Dialektik, wie sie nur das Leben zu formen vermag, war dies zugleich geglückt und misslungen. Er hatte sich erfolgreich gegen die heimtückischen Angriffe zur Wehr gesetzt und war in diesem Kampf, was seine ökonomische Existenz anbelangt, untergegangen.

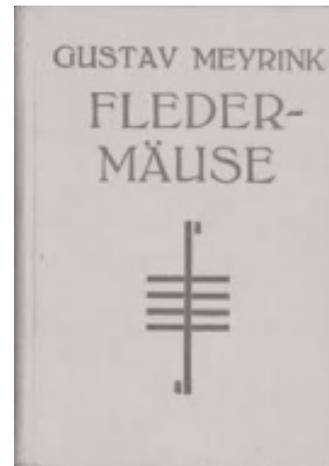
Es wundert kaum, dass er, der fast gebrochen wurde, Zeit seines Lebens unter massiven Rückenproblemen zu leiden hatte. Und es wundert kaum, dass sich diese andauernde, gesundheitliche Beeinträchtigung nicht mit schulmedizinischen Maßnahmen heilen ließ. Entsprechende höhnische Anmerkungen zur Schulmedizin in Meyrinks Erzählungen dürfen durchaus in diesem Zusammenhang gelesen werden.

Er intensivierte seine Yogastudien und erlernte Techniken, die ihm halfen, mit seinem Leiden fertig zu werden.

Von Prag ging es nach Wien, wo er 1904 mit der Redaktion der Zeitschrift „Der liebe Augustin“ beauftragt wurde. Es gelang ihm namhafte Mitarbeiter wie Oskar Wiener, Erich Mühsam, Paul Leppin, Alfred Kubin, Hugo Steiner, Max Brod und Gustav Kauder zu gewinnen. Trotzdem war die Zeitschrift nur mäßig erfolgreich und musste schon bald wieder eingestellt werden.

In den zwei Jahren bis 1906 befanden sich er und seine zweite Frau fast nur auf Reisen. In Montreux kam ihre Tochter Sybille Felizitas zur

Welt. Seit 1907 lebte er in München, wo ein Jahr später auch sein Sohn Harro Fortunat geboren wurde. Zahlreiche Wohnungswechsel innerhalb der Stadt und weitere Reisen belegen einen gehetzten, unruhigen Lebensstil, den manche Meyrinkforscher als äußeren Ausdruck der rastlosen Suche nach okkultem Wissen und übersinnlicher Erkenntnis ansehen. (14)



Wahnsinnig? Vielleicht, aber ein Genie!

Der radikale Bruch zwischen dem Leben als Bankier und der unsicheren Existenz als freier Schriftsteller, insbesondere der suggerierte nahtlose Übergang gehört jedoch ins Reich der Legende. Schon bevor Meyrink Prag verließ, gab es schriftstellerische Versuche und der von Paul Leppin erwähnte Text ist mitnichten der erste.

Lange nahm man an, dass die im „Simplicissimus“ veröffentlichte Erzählung „Der heiße Soldat“ das erste von Meyrink verfasste Werk sei. Manfred Lube wies dagegen nach, dass die Studie „Tiefseefische“ bereits auf das Jahr 1897 zu datieren sei. Die Fragmente gleichen Titels, die Eduard Frank in den von ihm herausgegebenen Band „Fledermäuse“ aufgenommen hat, sind mit dem von Lube entdeckten Text nicht identisch. (15)

„Der heiße Soldat“ begründete jedenfalls eine langjährige Verbindung zwischen der wichtigsten satirischen Zeitschrift des Kaiserreichs und Meyrink. F. A. Schmid Noerr erzählt in seinem Nachwort zur Ullstein-Ausgabe „Des Deutschen Spießers

Wunderhorn“, wie es zu dieser Zusammenarbeit kam: „... um das Jahr 1903, entrann der Bankier Gustav Meyrink seinen Sorgen und Nöten, die ihm die Prager Börse bereitete, durch einen Kurausflug auf den „Weißen Hirschen“ bei Dresden. Dort begegnete er dem Schriftsteller Oskar A.H. Schmitz. Zu munteren Gesprächen angeregt, erzählte Herr Meyer Herrn Schmitz aus seinem buntbewegten Prager Leben, bis Herrn Schmitz, dem fingerspitzenfühligen Literaten, endlich der Kragen platzte: „Warum schreiben Sie das nicht nieder? Ihnen springt ja das blanke Gold aus dem Mund, wie der seligen Goldmarie im Frau-Holle-Märchen!“ Und flugs gab Herr Schmitz Herrn Meyer die Anschrift der Redaktion des *Simplicissimus* in München; jedoch zugleich mit dem gut gemeinten Rat, er möge sich dort nicht eben schlicht als Herr Meyer vorstellen.

Nicht lange hernach war zu München Redaktionssitzung beim *Simplicissimus*. Der zweite Redakteur Geheb hielt ein Manuskript in Händen, es hieß „Der heiße Soldat“ und war eingesandt von einem gewissen Gustav Meyrink aus Prag. Geheb schüttelte die Blätter und seufzte: „Das Zeug hat ein Wahnsinniger geschrieben. Schade, es wär sonst einiges daran nicht übel. So aber: Papierkorb.“ Verspätet trat der Herr des Hauses, Meister Ludwig Thoma, ein. Pfeifendampf umwölkt, wortkarg, saß er behäbig in seinem Stuhl und stocherte ... im Papierkorb. Er spießte ein Manuskript hervor, las es und brummte: „Ja, was wär denn jetzt dös?“ Geheb wegwerfend ...: „Das Eingesandt eines Wahnsinnigen.“

Thoma breit: „Wahnsinnig? Vielleicht. Aber ein Genie. Ja, ja, Geheb. Genie und Irrsinn! Merken Sie sich nebenbei den Namen Meyrink. Und schreiben Sie dem Mann, ob er nicht noch mehr von solchen Sachen hat. Wir drucken's umgehend.“ So also ... begann des Spießers Wunderhorn zu blasen.“ (16)

Die Zusammenarbeit mit dem *Simplicissimus* intensivierte sich so weit, dass Meyrink dafür sogar ein monatliches Fixum von 400 Mark erhielt. Neben der Arbeit für den „Lieben Augustin“ und dem *Simplicissimus* belieferte Meyrink auch die Zeitschrift „März“, die von

Kurt Aram (d.i. Hans Fischer) herausgegeben wurde. Mit Aram teilte er die Neigung zu intensiver Suche nach den verborgenen Geheimnissen von Mystik und Magie.

Trotz der freundlichen Einschätzung durch Ludwig Thoma, der ihm Genialität nachsagte, war das Dutzend Jahre, das auf das Prag-Desaster folgte, alles nur kein Zuckerschlecken. Materielle Nöte bestimmten den Alltag. Obwohl die Geschichten-Sammlungen „Der heiße Soldat“, „Orchideen“ und „Wachsfigurenkabinett“, die aus den *Simplicissimus*-Texten zusammengestellt wurden und später in „Des Deutschen Spießers Wunderhorn“ zusammenflossen, Meyrinks literarische Reputation stetig steigerten. Doch von Reputation allein kann kein Dichter leben, erst recht nicht, wenn er auch eine Familie zu ernähren hatte.

Den vielen Orts- und Wohnungswechsel, der ständigen Suche nach okkulten Erkenntnissen entsprach auch literarisch eine Phase des Ausprobierens. Gemeinsam mit Roda Roda verfasste er insgesamt drei Theaterstücke, die aber nicht den gewünschten Erfolg hatten. In dieser Zeit finanzieller Unsicherheit kam das Angebot gerade recht, sich auch als Übersetzer zu versuchen. Neben Werken von Rudyard Kipling und Camille Flammarion waren es hauptsächlich Romane von Charles Dickens, die er ins Deutsche übertrug.

Dem Buch „Rätsel des Seelenlebens“ von Camille Flammarion, Direktor der Sternwarte von Juvisy, Paris, stellte Meyrink ein Vorwort voran, in dem er betonte, „dass die in diesem Buche festgenagelten und erzählten Vorkommnisse und Tatsachen nicht das Wichtige sind, sondern die Schlüsse, die sich aus ihnen hinsichtlich der Existenz im Menschen schlummernder (natürlich zu bedeutendem Wachstum entfaltbarer) gewaltiger Kräfte ziehen lassen ...“ (17)

Es dürfte für Gustav Meyrink besonders inspirierend gewesen sein, dass sich mit Camille Flammarion ein Astronom, mithin ein Naturwissenschaftler mit grenzwissenschaftlichen Fragen beschäftigte. Den größten Umfang seiner Übersetzertätigkeit widmete er dem Werk von Charles Dickens. Auch wenn mancher Meyrinkforscher versucht, literarische Gemeinsamkeiten bei Dickens und Meyrink

aufzudecken, sollte man eines nicht vergessen, die Übersetzungen waren Auftragsarbeiten. Aber auch dabei zeichnete sich Meyrink durch Eigenwilligkeiten aus, die mancher als Eigenmächtigkeit deutete. Speziell die Dickens-Übersetzungen wurden mit zum Teil massiver Kritik überhäuft.

Man bemäkelte Meyrinks respektlose Eingriffe in die Romane, die er nach Gutdünken sprachlich verdichtete und zusammenstrich. Es fanden sich aber auch Befürworter von Meyrinks Arbeitsweise. Nach dem zweiten Weltkrieg etwa Arno Schmidt, der ihn vor den Angriffen der Buchgläubigen in Schutz nahm.



TEIL 2

Nicht nur Gustav Meyrink war in jener Zeit – neben allen esoterischen Interessen – im Bereich der Literatur ein Suchender. Ähnlich wie ihm erging es zahlreichen Schriftstellern in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg. Gleichzeitig und vielleicht auch deshalb herrschte eine Atmosphäre des Ausprobierens, des Experiments.

Dazu gehörte auch der „Roman der XII“, an dem Meyrink neben Autoren wie Herman Bahr, Hanns Heinz Ewers, Otto Ernst, Georg Hirschfeld und Ernst von Wolzogen beteiligt war. Jeder Autor hatte ein Kapitel verfasst, nachdem ihm das vorher entstandene Material zugesandt worden war. Ein Exposé existierte nicht. Jeder setzte den Roman nach eigenem Gutdünken fort. Die Zuordnung der Beiträge blieb offen. Es gab stattdessen eine Preisausschreibung, in dem das Lesepublikum dazu aufgefordert wurde, Kapitel und Autoren einander zuzuordnen. In der Preisjury saß übrigens auch Paul Scheerbart.

Der „Roman der XII“ wurde durch Autorenportraits „in Holzschnittmanier“ ergänzt, die von John Höxter gezeichnet wurden. Die satirischen Texte zu den Autoren stammten von Peter Squentius (das ist vermutlich Karl Ernst Knatz).



Auf dem Weg zur Apotheose

Während all der Jahre bis zum Ersten Weltkrieg arbeitete Meyrink auch an einem Stoff, aus dem er zunächst eine Novelle formen wollte. Bereits 1912 kam es zum Vertrag mit dem Verlag Kurt Wolff, aber es sollte aber noch bis 1915 dauern, bis „Der Golem“ erscheinen konnte. Über die Publikationsgeschichte des Romans gibt es unterschiedliche und vor allem widersprüchliche Aussagen.

Folgt man den Schilderungen von Paul Leppin und Eduard Frank, dann wollte Kurt Wolff den Roman, nachdem er endlich fertig geworden war, gar nicht mehr drucken. 5000 Mark hatte er als Vorschuss gezahlt. Er ließ den Text von Freunden lesen, die ihm abrieten „gutes Geld schlechtem hinterher zu werfen“. Er schrieb Meyrink, dass er von dem Buch nur 2000 Exemplare herstellen lassen wollte. Wegen eines Versehens wurden aber 20.000 Stück gedruckt, die sich in kürzester Zeit verkauften. Fest steht, dass schon im Erscheinungsjahr „Der Golem“ eine Auflage von 140.000 erreichte. Leppins Bericht legt den Schluss nahe, dass sich Meyrink im Fall seines Debütromans fast hatte über den Tisch ziehen lassen. Vor Drucklegung habe Wolff dem

Dichter mitgeteilt, dass der gezahlte Vorschuss die einzige Zahlung sei, die er für den „Golem“ erwarten dürfe. Angeblich habe sich Meyrink damit einverstanden erklärt. Nachdem sich das Buch auch unter heute üblichen Gesichtspunkten zum Bestseller entwickelt hatte, traf Wolff die Abmachung mit Meyrink, dass er, wenn er auch den nächsten Roman publizieren dürfe und dieser ebenfalls erfolgreich sei, eine Nachzahlung für den „Golem“ erhalten würde.

Da sich auch „Das grüne Gesicht“, Meyrinks zweiter Roman, gut verkaufte, hielt der Verleger sein Versprechen. (18)

Im Nachwort der 1946 erschienenen Ausgabe des „Golem“ im Münchener Freitag-Verlag kann man eine andere Version der Publikationsgeschichte lesen. Wir erfahren, dass der ursprüngliche Titel des Romans „Stein der Tiefe“ lautete. Im Untertitel: „Ein Guckkasten“. Alle Verleger Deutschlands, denen Meyrink seinen Erstlingsroman anbot, hatten abgelehnt. In der von Alfred Kerr herausgegebenen Zeitschrift „Pan“ war bereits ein Kapitel vorab gedruckt worden.

Der Text mit dem Titel „Trödler Wasserturm“ entsprach im Roman dem Kapitel „Prag“. Kerr zitiert Meyrink in dieser Ausgabe des „Pan“ mit den Worten: „Es verdrießt mich, dass Kunstwerke im Winkel sterben, während ein beliebiger Alpendreck mit Ekstase gefressen wird.“ (19)

Der Verfasser des Nachworts der Münchener Ausgabe von 1946 schildert, wie er 1912 bei Kurt Wolff anfang zu arbeiten und das Manuskript des späteren „Golem“ in die Hände bekam. Gemeinsam mit dem Lektor Kurt Pinthus überzeugte er den Verleger, den Roman für eine Pauschale von 5000 Mark anzukaufen. Er wurde in den von René Schickele geleiteten „Weißen Blättern“ vorveröffentlicht. Den Satz ließ man stehen. Nach einem neuem Umbruch wurden schließlich 5000 Exemplare dieses preiswert produzierten Bandes gedruckt. „Juli 1914 lag der „Golem“ auslieferungsbereit beim Kommissionär. – Sarajewo, Notenwechsel, Mobilmachung, Krieg ...“ (20)

Über das weitere Schicksal dieser ersten Auflage erfahren wir: „Wolff musste in den

Osten, der Prokurist Seiffhart in den Westen. Georg Heinrich Meyer übernahm die Leitung des verwaisten Unternehmens, beguckte sich misstrauisch den Meyrink, dachte etliche Minuten scharf nach, legte das zierliche Büchlein auf die Waage, telefonierte mit dieser und jener Behörde, und Anfang Dezember gingen die 5000 Exemplare als Feldpostausgabe hinaus.“ (21)

Damit begann der Siegeszug eines Romans, der überhaupt nicht in die kriegerischen Zeiten hinzupassen schien. Doch dessen ungeachtet traf er einen ganz bestimmten Nerv der Zeit. Im Kriegsalltag, insbesondere an der Front, wo man nicht wusste, ob man den nächsten Tag, die nächste Stunde noch erlebte, gab es ein gesteigertes Interesse an Transzendenz und deshalb auch Nachfrage nach einem Roman, der wie wahrscheinlich kaum ein anderer Stoff zuvor und danach, auf glaubhafte Weise mit diesem Bedürfnis umging.

Der „Golem“ musste nachgedruckt werden und da die Ansprüche des Autors abgegolten waren, ließ Meyer direkt 100.000 Exemplare herstellen. (Nebenbei: es mag aus heutiger Sicht befremdlich klingen, dass auch in dem „Golem“-Nachwort von 1946, die Rechte des Autors in einer Weise dargestellt werden, als sei ihm von seinem Verlag sein Anteil am Erfolg des Buches vorenthalten worden. Solche Bemerkungen markieren den Unterschied zu den mühsam erkämpften Autorenrechten von heute.) Jedenfalls begann jetzt auch die Marketingmaschinerie zu laufen.

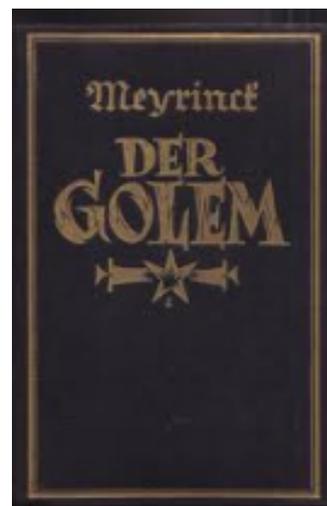
Mit Plakaten verkündete man den ständig steigenden Absatz des Buches und heizte ihn damit zugleich noch mehr an. Die Feldbuchhandlungen bekamen Extrarabatte und den Rest besorgte das Buch selbst. Seinem verrästelten Inhalt standen viele Leute damals – genauso wie heute – hilflos gegenüber. Doch diese Aura des Geheimnisvollen machte umso neugieriger. Das 1946er Nachwort versuchte dieses Geheimnis des „Golem“ mit dem Milieu zu erklären, das der Roman schildert, und zitierte dafür Gustav Meyrink selbst, der in einer Skizze über Prag schrieb: „In uralter Zeit, lange vor der Regentschaft Königin Libuschas, die um das Jahr 700 Prag

gegründet haben soll, sind schon Mönche aus dem Innersten Asiens, dem Herzen der Welt, gewandert gekommen und haben auf einem Felsen auf der linken Seite der Moldau – dort, wo jetzt der Hradschin aufragt – ein Reis gepflanzt. Es heißt im Volksmund, das Reis sei ein Zwergwacholder gewesen, jener in phantastischen Formen wagrecht hinwachsende Strauch, der aussieht, als fege ein für unsere Sinne nicht fühlbarer Sturmwind beständig darüber hin. Das mag auch der Grund sein, weshalb man einst behauptete, dort, wo solche Pflanzen gedeihen, bräche in Intervallen der Orkan großer Kriege aus der Erde.

Seltsam ist, dass sich die Sage von den sieben wandernden Mönchen gleichermaßen an die indische Stadt Allahabad knüpft. Allahabad trägt noch einen zweiten Namen: Prag. Und heißt, wie die tschechische Benennung für Prag: die Schwelle.

Ich kenne keine Stadt, die wie Prag, wenn man in ihr wohnt und geistig mit ihr verwittert ist, einen so oft verlockt, die Orte der Vergangenheit aufzusuchen. Es ist, als riefen die Toten uns Lebende an die Stellen, wo sie ihr Dasein verbrachten, und raunen uns zu, dass Prag nicht umsonst den Namen „Schwelle“ führt, dass es in Wirklichkeit eine Schwelle zwischen Diesseits und Jenseits ist – eine Schwelle, viel schmaler als an anderen Orten. Dann geht man hin, wie unter einem Zwang, man sieht nichts und hört nichts, was man nicht schon wüsste, aber ein Empfinden, dass man nie mehr vergessen kann bis ins späteste Alter, trägt man heim – das eigentümliche Empfinden, über eine Schwelle getreten zu sein.“ (22)

In der Tat ist die Schwelle zwischen der diesseitigen und der jenseitigen Welt eins der zentralen Motive des Romans.



Wie es tatsächlich war?

Es gibt noch weitere sich widersprechende Varianten der Publikationsgeschichte des „Golem“. Die folgende dürfte den tatsächlichen Ereignissen am nächsten kommen, da sie sich auf Dokumente stützen kann, die von den zuvor erwähnten Autoren nicht eingesehen wurden oder ihnen nicht zur Verfügung standen. Wolfram Göbel schildert in seiner Monographie über den Kurt Wolff Verlag anhand des noch erhaltenen Briefwechsels und dem Verlagsvertrag wie es zur Herausgabe dieses Buches kam. (23)

Demnach wollte Meyrink seinen Roman zuerst auf Englisch im angelsächsischen Sprachraum herausbringen, bevor die ursprüngliche deutsche Fassung quasi als Lizenzausgabe erscheinen sollte. Aus diesen hochfliegenden Plänen wurde nichts. Stattdessen vereinbarten Verlag und Autor später eine Zahlung von insgesamt 10.000 Mark für den „Golem“, 8.500 bei Abgabe des Manuskripts und 1.500 als Vorschuss. Die Vereinbarung beinhaltete auch die Vorabdruckrechte, die Übersetzungsrechte und das Vorkaufsrecht auf weitere Werke befristet auf fünf Jahre.

Meyrink muss für den Verlag ein unangenehmer Autor gewesen sein, nicht nur wegen des für die damalige Zeit ziemlich hohen Honorars (gemessen am bisherigen Marktwert Meyrinks), sondern auch, weil er die vereinbarten Termine nicht einhielt und die Kommunikation zwischen ihm und dem Verleger rasch frostige Züge annahm. Noch bevor der „Golem“ fertig geschrieben war,

drohte dem Projekt eine juristische Auseinandersetzung. Man einigte sich schließlich außergerichtlich und die positiven Reaktionen auf den Vorabdruck in den „Weißen Blättern“ gaben Wolff wie Meyrink Recht, über ihre Schatten gesprungen zu sein. Georg Heinrich Meyer entwarf für den Roman trotz des Kriegsausbruchs, vielleicht auch gerade deshalb, eine der ersten bis ins I-Tüpfelchen ausgeklügelten Marketingstrategien des Deutschen Buchhandels. Anfangs hielt er das Buch - obwohl fertig - ein knappes halbes Jahr bis zum Weihnachtsgeschäft 1915 zurück. In der die erste Auflage begleitenden Anzeigenkampagne wurde dick aufgetragen, so dass der Titel schon kurz nach Auslieferung - ebenfalls mit werblichem Getöse - als vergriffen gemeldet wurde.

Wenige Tage später überraschte der Verlag den Handel mit der Ankündigung einer „einmaligen Feldpostausgabe“, auch eine Werbeidee Meyers. Bis 1916 gab es noch keine funktionierenden Feldbuchhandlungen und auch danach führten sie hauptsächlich Kolportageromane. Die Postbestimmungen erlaubten nur Büchersendungen bis zu einem Gewicht von 500 Gramm. Neben vielen anderen Büchern lag auch der „Golem“ über dieser Gewichtsgrenze. Die neue Ausgabe wog jetzt mit Verpackung 480 Gramm. Die Feldpostausgabe bedeutete den eigentlichen Durchbruch für das Buch. Franz Werfel schrieb daraufhin an Georg Heinrich Meyer: „Den Golem hat der Verlag mehr als der Autor gemacht.“

Neben diesen Marketingaktivitäten erwähnt Göbel auch die knallroten Plakate, mit denen für den Roman geworben wurde. Selbst die Angabe der Auflagenhöhe wurde als Verkaufsargument eingesetzt. Teilweise widersprachen sich diese Angaben, so dass die tatsächlichen Verkäufe während und nach dem Ersten Weltkrieg heute nur noch geschätzt werden können. Mit knapp 200.000 Exemplaren handelte es sich auf jeden Fall um einen veritablen Erfolg.



Das Unsichtbare zeichnen

Der „Golem“ ist auch mit den Namen zweier bedeutender bildender Künstler verbunden: Alfred Kubin und Hugo Steiner-Prag. Ersteren hatte Meyrink schon in der Frühphase seiner Arbeit an dem Roman kontaktiert und um Illustrationen gebeten. Bekanntlich erschien das Buch – anfänglich – ohne Illustrationen. Kubins eigener Roman „Die andere Seite“ kam 1909 heraus und in der Tatsache, dass die Grundstruktur und der geistige Hintergrund mit dem „Golem“ vergleichbar sind, dürfte einer der Gründe zu suchen sein, warum Kubin der Bitte Meyrinks nicht nachgekommen ist.

Im Nachwort der 1946 erschienenen Münchener Ausgabe ist darüber hinaus zu lesen, dass anfänglich wohl eine illustrierte Ausgabe geplant war, aber nicht zustande kam. Der Verfasser zitiert einen Brief Meyrinks, in dem dieser bittet, „dass der Golem selbst, den ich unsichtbar sein ließ, auch (in den Zeichnungen) unsichtbar bleibt.“ (24) Wahrscheinlich wurde dann aus Kostengründen ganz auf Illustrationen verzichtet.

Erst 1917 kam die von Hugo Steiner-Prag illustrierte Prachtausgabe des Romans heraus. Die acht Lithographien, mit denen das Buch geschmückt wurde, berücksichtigten den Wunsch Meyrinks jedoch nicht. Dessen

ungeachtet stellen die Zeichnungen Steiners einen Höhepunkt in der Buchillustration des frühen zwanzigsten Jahrhunderts dar. Hugo Steiner fertigte noch weitere Illustrationen zum „Golem“ an, die in spätere Ausgaben des Buches aufgenommen wurden.

Für Hans Greis ist der „Golem“ der Roman einer indirekten Apotheose. Er beschreibt ihn in seiner Untersuchung als Initiationsreise. (25) Die Quest des Helden, aus der er geläutert und verändert hervorgeht, ist ein klassisches Motiv in der Literatur seit Homers „Odyssee“. Doch Meyrink schrieb ein Abenteuer, das sich im Kopf des Protagonisten abspielt, der Dichter würde von Seele sprechen. Er griff dabei auf zahllose esoterische Verweise zurück, die sich wie ein Zitatens-Puzzle aussagekräftiger Schlüsselemente aus Tarot, Kabbala und indischer Mystik bedient, aber auch Topoi des klassischen, abendländischen Kulturkreises nutzt. Trotzdem – und das zeichnet nicht zuletzt den hohen künstlerischen Rang des Werkes aus – verwendete Meyrink keines dieser Elemente um des bloßen Effekts willen. Im Gegenteil, die Ungewissheit, die den Leser erfüllen mag, ist ein anscheinend von Meyrink bewusst eingesetztes Mittel, um bei der Lektüre so etwas wie eine Initialzündung zu liefern, sich selbst an die Arbeit zu machen. Vom Schüler zum Adepten, vom Suchenden zum Wissenden, seine eigene Initiationsreise zu beginnen.

Es zeichnet Meyrink aus, dass er sich im „Golem“ aber ebenfalls nicht scheute, kleine, banale Einsprengsel und Bezüge einzuarbeiten. Als Kind musste er dreimal täglich einen Esslöffel tinctura ferri Athenstädt einnehmen. Eine Maßnahme, die an die Verabreichung von Lebertran in späteren Generationen erinnert. Im „Golem“ spielt ein Graf Ferri Athenstädt eine im wahrsten Sinne des Wortes Doppelrolle. Die Figur taucht in der Binnenhandlung ebenso auf wie in der Rahmenerzählung.

Wechselnde Kopfbedeckungen, vertauschte Hüte, eine Krone, all das begleitet den Helden auf seiner Reise durch die Innen- und die Außenwelt, bei der er letztlich dann erfährt, dass derjenige, den er sucht, er selber ist.



Das Haus zur letzten Latern

Eine weitere Figur aus dem „Golem“ besaß eine höchst reale Entsprechung im Leben Meyrinks. In kaum verfremdeter Weise ließ er den Prager Polizeirat Oliè unter dem Namen Otschin auftreten, dessen hasserfüllte Verfolgung zum Ruin des Bankiers Gustav Meyer beigetragen hatte. Ein anderes Element sollte erst später aus dem Roman ins wirkliche Leben hinübertreten: das Haus zur letzten Latern.

Es ist der Ort, an dem „kein lebender Mensch wohnen kann“. (26)

1920, fünf Jahre nach dem Erscheinen seines ersten Romans, werden Gustav Meyrink und seine Familie das erste Mal nach anderthalb Jahrzehnten der ständigen Orts- und Wohnungswechsel richtig sesshaft. In Starnberg erwirbt er das Anwesen Possenhofer Straße 255, das als „Haus zur letzten Latern“ bekannt werden sollte. Im Vergleich zur Schilderung des beinahe pompös zu nennenden Anwesens des Athanasius Pernath auf dem Hradschin war das Haus in Starnberg bescheiden und ganz und gar irdisch.

Bis er hier einzog, verfasste er noch zwei weitere Romane, die kaum weniger erfolgreich waren als der Erstling. „Das grüne Gesicht“ (1916) ist ein kabbalistischer Roman, während die „Walpurgisnacht“ (1917) von tibetisch-taoistischen Motiven durchzogen wird. Im gleichen Zeitraum erschien auch die bereits erwähnte Erzählungssammlung „Fledermäuse“, von der einzelne Novellen wie „Der Kardinal Napellus“ bereits zuvor als kleine Liebhaberdrucke herausgekommen waren. (27)

Ab 1921 trat Gustav Meyrink wieder verstärkt als Herausgeber in Erscheinung. In der Reihe Romane und Bücher der Magie erschien unter anderem „Das ägyptische Totenbuch“ aber auch Werke über Eliphaz Levi, Sri Ramakrishna und Dhoola Bel. Wer glaubt, die ständige Beschäftigung mit Mystik und okkulten Themen hätte bei Meyrink wie bei so vielen anderen schließlich zu einer bedingungslosen Anhängerschaft an einen der zahllosen selbsternannten Heilsbringer geführt, muss enttäuscht werden. Der gnadenlose Satiriker der Kaiserzeit verlor auch gegenüber Gurus, vermeintlich erleuchteten Führern und ihren Lehren nicht seinen Spott.

Hochstapler der Mystik

„Gibt es überhaupt echte Gurus?“, fragte Meyrink in einer fünfteiligen Aufsatzreihe, die 1927 in der Chemnitzer Allgemeinen Zeitung unter dem Titel „Hochstapler der Mystik“ erschien und antwortete zugleich: „Mag sein. Ich bin nur noch keinem begegnet. Nur solchen, die sich dafür ausgeben.“ (28) Angesichts zahlloser Betrogenen, die oft ihr ganzes Geld in die gierigen Rachen der Meister und Führer geworfen hatten, fühle „man sich geneigt, in wildes Gelächter auszubrechen; dennoch: die Sache ist tief ergreifend. Wie heiß muss die Sehnsucht in den Herzen jener Betrogenen geglüht haben, dass sie anders handeln konnten, als der reiche Jüngling in der Bibel, und nicht all ihr Hab und Gut opferten, sondern auch ihren klaren Menschenverstand preisgaben des Irrlichts 'Hoffnung' wegen.“ (29)

Meyrink schilderte dann eine eigene Begegnung mit einem Heilsbringer, ein junger Mann, der ihn eines Tages besuchte und sich als ein für sein Alter recht belesener Kenner okkulten Schriften erwies. Zuerst versuchte der Gast dem Hausherrn eine Art wundertätigen Schnaps anzudrehen, wechselte aber, als er damit keinen Erfolg hatte, das Thema und berichtete von zahllosen Reisen und Erlebnissen. Schließlich weihte er Meyrink in das Geheimnis seines Lebens ein und offenbarte sich als Wiedergeburt des Evangelisten Johannes. Das Gespräch, beziehungsweise der Monolog des solcherart

sich outenden jungen Mannes wurde immer verworrener, immer ermüdender. Es war ein heißer Tag, die Augen wurden gläsern. Die Zigarette fiel aus Meyrinks Hand und der seltsame Apostel begann seinen Gastgeber lauernd zu fixieren.

Er nahm wohl an, es sei ihm gelungen Meyrink zu hypnotisieren, „worauf sich der Prophet lautlos wie ein beutesichtendes Frettchen in seinem Sessel auf die Hinterbeine erhob. ... Sodann schrie er in reinem Sächsisch, also in voller Inbrunst seines Herzens auf mich ein: ‚Ich befähle dir im Nahm Goddes, dass de mir alles, was de hast und besitzd, in mei freies unbeschrängdes Eichenduhm iebergibsd!‘ – Eingedenk dessen, dass man einem Heiligen, selbst wenn er aus Dresden stammt, nicht anders als mit Demut zu begegnen habe, sagte ich schlicht und hörbar gähnend: ‚Was aber, wenn ich nur Schulden hätte? Würden Sie die auch im Nahm Goddes iebernähm?‘ – Wortlos rauschte Johannes, der Evangelist, zur Tür und verschwand wie ein Rauch.“ (30)

Die Synchronizität der Ereignisse brachte es mit sich, dass der Dichter bereits am kommenden Tag von einem weiteren Guru aufgesucht wurde, der vollmundig behauptete, „Uech bün Jesus Christus!“ Der Aufforderung über das Wasser des nahe gelegenen Starnberger Sees zu wandeln, kam der neue Messias nicht nach, gab vielmehr freimütig zu, dergleichen noch nicht fertig zu bringen. „Der Prophet hat später in den Zeitungen viel von sich reden gemacht“, schrieb Meyrink. „Ehemals war er Weinreisender. Heute kandidiert er für den Reichstag.“ (29) Zu den Kennzeichen der Hochstapler der Mystik zählt, so Meyrink, in erster Linie ihr Anspruch, ein „Führer“ zu sein. Sie behaupten, dass sie demjenigen, der sich ihnen bedingungslos anvertraut, den Weg zeigen, wie man die Krone des Lebens erlangt. Darunter verstehen die Anhänger dann die Erfüllung der eigenen Wünsche, eine Hoffnung, in die es sich lohnt, alles zu investieren, was man hat. Gustav Meyrink blieb es erspart, die Bestätigung seiner beinahe prophetischen Warnung selber zu erleben. Es sei dahingestellt, ob er sich die Verführung eines ganzen Volkes zu

bedingungslosem Gehorsam, die mörderische Gleichschaltung von Denken und Handeln unter den Willen eines politischen Führers auch nur ansatzweise so vorstellen konnte, wie sie dann ab 1933 stattfand.

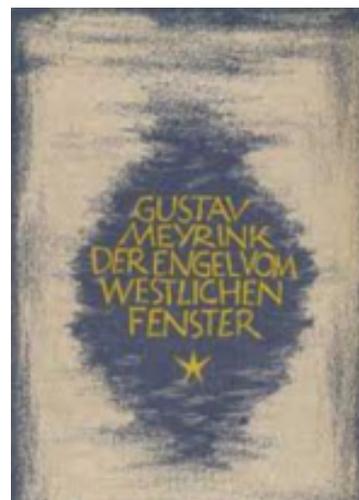
Die starke okkult-mystische Basis der Nazi-Diktatur und ihre weit verzweigte Verstrickung in magische Geheimgesellschaften und völkisch-esoterische Zirkel ist zwar satzungsbekannt, aber innerhalb der historischen Forschung ein Stiefkind. Das ist im Zusammenhang mit Meyrinks Text über die „Hochstapler der Mystik“ auch deshalb interessant, weil unter hundert Arbeiten, die sich mit dem Thema der okkulten Wurzeln des Nazismus beschäftigen, höchstens eine zu finden ist, die sich auf ernstzunehmende Weise damit auseinandersetzt.

Meyrink schrieb in seinem Aufsatz, dass sich viele dieser falschen Propheten als Sendboten einer mystischen Bruderschaft ausgeben, vornehmlich der „Weißen Loge“. Die Hochstapler verorten diese Loge für gewöhnlich in Tibet. Dankenswerterweise klärt Meyrink seine Leser darüber auf, dass diese Gemeinschaft jüngerer Datums sei und im angelsächsischen Raum entstanden sei. Wie nebenbei – und solche Bemerkungen machen den eigentlichen Wert seiner Schriften aus – erfährt man dann, was Swedenborg über die „Weiße Loge“ behauptet hatte. Eingeweihten Mongolen sei noch heute, also zu Swedenborgs Lebenszeit im 18. Jahrhundert, das Geheimnis des ‚Verlorenen Wortes‘ bekannt.

Die Suche nach diesem Wort ist der eigentliche Sinn von Kabbala, Magie und Alchimie. Ein in seiner Universalität wunderschönes Bild für die geheimen Kulturtechniken – diese mit Fleiß und Ausdauer betriebene Suche nach dem unbekanntem, verborgenen Namen Gottes. Meyrink gehörte zu den wenigen, die davon überzeugt waren, dass die beiden Antagonismen, die aus dem Humanismus sich abspaltenden Strömungen von Magie und Mystik einerseits und die Rationalität der Aufklärung andererseits in eins zusammen fallen.

Er schrieb abschließend: „Wie nun auch die Sehnsucht jener beschaffen sein mag, die sich

zu dem geheimnisvollen Gebiet des Okkultismus mit Macht hingezogen fühlen: eine Erfüllung winkt ihnen niemals – nur bittere Enttäuschung –, solange sie Hilfe und Rat bei anderen suchen, als bei sich selbst und der eigenen Seele! ... Und darum möchte ich denen, die da suchen aus Sehnsucht, zurufen: hüte dich vor den sogenannten 'Führern'!“ (31)



Ein dämonisches Lebenselixier

1927 erschien mit dem „Engel vom westlichen Fenster“ der letzte Roman, der noch zu Meyrinks Lebzeiten publiziert wurde. In dem nachgelassenen Romanfragment „Das Haus des Alchimisten“, das in einer Bearbeitung von Dr. Julius Böhler, dem Enkel Meyrinks, den Auftakt zu dem Band „Das Haus zur letzten Latern“ bildet, findet der Leser eine beinahe noch eindringlichere Vision und Warnung vor den oben erwähnten falschen Führern. Der dämonische Protagonist des unvollendeten Werks ist ein junger, reicher, anfänglich gütig und hilfsbereit erscheinender Wissenschaftler, der besonders an den unbewussten Funktionen der menschlichen Seele interessiert ist. Immer vollkommener beherrscht er die Klaviatur der seelischen Befindlichkeit seiner Mitmenschen.

„Sein Hauptfeld ist die sogenannte Psychoanalyse“, beschrieb Meyrink den Charakter seines Protagonisten in dem Exposé des Romans, „nur verwendet er sein Wissen darin nicht zum Wohle seiner Mitmenschen,

sondern im Gegenteil dazu, „Komplexe“ - seelische Verwirrungen – in seinen Opfern zu erwecken. Blasiert in geradezu schrecklicher Weise kennt er nur noch eine Erregung: immer neue Methoden geistig-sadistischer Art zu ersinnen und in die Praxis umzusetzen, um die Seelen der Menschen in das „Nichts“ zu stürzen. Das ist für ihn das Lebenselixir.“ (32)

Neben der düster-prophetischen Schilderung bietet das Romanfragment samt dem erhalten gebliebenen Exposé einen ausgezeichneten Einblick in die Schreibwerkstatt Meyrinks. Da für ihn der Akt des Schreibens nur ein notwendiges Übel darstellte, arbeitete er seine Romanideen im Vorfeld äußerst sorgfältig aus. Dabei beschränkte er sich nicht nur auf ein Handlungsgerüst, sondern widmete – wie oben gesehen – den Charakteren ausführliche Beschreibungen. Aber nicht nur die Figuren wurden klar definiert, auch die hauptsächlichen Örtlichkeiten, wie Bauten, Häuser und Stadtviertel legte er penibel fest.



Grab des Rabbi Loew

Nachsterben

1932 erlebte Gustav Meyrink eine Erschütterung, von der er sich nicht mehr erholen sollte. Während einer Skitour verunglückte sein Sohn Harro. Er brach sich das Rückgrat und war in Folge dieser Verletzung querschnittsgelähmt. Der junge Mann hatte eine glänzende Karriere in Aussicht. Eine amerikanische Ölgesellschaft hatte ihm eine Stelle als Geologe angeboten. Angesichts des erlittenen Schicksalsschlages

glaubte er, nicht mehr weiterleben zu können und beging Selbstmord.

Gustav Meyrink, der selber seit Jahrzehnten unter den Folgen einer Rückenmarksquetschung litt, musste miterleben, wie ein böses Schicksal seinen Sohn an der Stelle zerbrach, wo er selber am schwächsten war.

Eine der Folgen des Rückenleidens bestand in einer Blasenstörung, die er bereits in der autobiografischen Skizze „Die Verwandlung des Blutes“ beschrieb. Urämie hat eine schleichende Selbstvergiftung des Körpers zur Folge. Damit wird deutlich, dass Meyrink einen Titel wie „Die Verwandlung des Blutes“ selten nur in einer Hinsicht verstanden wissen wollte.

Als er am 4. Dezember 1932 starb, lautete die offizielle Todesursache Urämie. Seine Frau Mena schilderte zwei Jahre später die letzten Stunden ihres Mannes auf ergreifende Weise. „Am 2. Dezember um 11h nachts sagte er mir wörtlich: Ich werde jetzt sterben, bitte rede es mir nicht aus, die Ablösung ist viel zu groß und wichtig – und bitte gib mir, falls ich noch so viel leiden sollte, keinerlei Betäubungsmittel – ich will aufrecht und bewusst hinübergehen.“ (33)

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 zog sich 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 ...“ (34)

Den Brief von 1934 beschließt Mena Meyrink mit den Worten: „Gustl ist aus Sehnsucht zu seinem Kind den Liebestod gestorben – er wäre jedem einzelnen von uns nachgestorben – er hat uns zu stark geliebt. - Diese seine große Liebe wird Ihnen vielleicht mehr seinen Weg beleuchten, als andere Beispiele.“ (35)

Der Dichter hatte seiner Frau in dem Roman „Das grüne Gesicht“ ein Denkmal gesetzt: „Wenn es aber einem Menschen gelingt, über die Brücke des Lebens hinüberzuschreiten, so ist es ein Glück für die Welt ... Nur etwas ist vonnöten: er braucht dazu eine Gefährtin ...

Nur durch eine Verbindung männlicher und weiblicher Kräfte ist es überhaupt möglich. Darin liegt der geheime Sinn der Ehe, der der Menschheit seit Jahrtausenden verloren gegangen ist.“ (36)



Josefsstadt (Prag)

Meyrink der Magier

In vielen Nachrufen wie auch in anderen Artikeln, die nach Gustav Meyrinks Tod von Bekannten oder Freunden verfasst wurden, erlebte der Magier Meyrink einen mitunter wundersamen Nachruhm. Obskure, angeblich miterlebte Begebenheiten unerklärlicher Art wurden zuhauf geschildert und trugen das ihre dazu bei, den Dichter zu mystifizieren, der Zeit seines Lebens sein tiefes Interesse an grenzwissenschaftlichen Themen zwar nie geleugnet, aber stets ein höchst skeptisch-kritisches Verhältnis dazu bewahrt hatte. Der Simplificissimus-Illustrator Thomas Theodor Heine beteiligte sich ebenso daran, wie Kemil Oraj (d. i. Jaro Limek). Letzterer lieferte zumindest einen Verständnisschlüssel, indem er über Meyrink schrieb: „Mit sichtlichem Vergnügen bezeichnete er sich selbst als Magier oder noch lieber als „Zauberer“. Nach seinen Angaben zauberte er auch wirklich öfters, wenn man auch bei einem Charakter, wie es der seinige war, nie recht wusste, ob man ihn ernst nehmen sollte oder nicht.“ (37) Es bleibt demzufolge jedem selbst überlassen, ob er Oraj die folgende Begebenheit abnimmt oder nicht. Meyrink bat ihn um das Jahr 1923, als er hörte, dass Oraj geschäftlich nach Vorderasien reisen wolle, einen versiegelten

Umschlag mit magischen Schriften mitzunehmen und einem Seyed, einem heiligen Mann in Bagdad auszuhändigen, mit dem er, Meyrink, in okkultem Kontakt stünde. Der Post wolle er derart wertvolle Dokumente nicht anvertrauen. Da Oraj in Russland, wohin er zuerst gereist war, länger als erwartet aufgehalten wurde, dauerte es ein halbes Jahr bis er nach Persien kam. Auch hier kam es zu Verzögerungen, die ihn in Teheran aufhielten. Während der ganzen Zeit hatte er den Umschlag sorgfältig in einem Koffer verwahrt. Eines Abends, als er danach schaute, war das versiegelte Päckchen verschwunden. Oraj vermutete Diebstahl, bezichtigte die Diener, schaltete die Polizei ein und war gerade im Begriff einen Brief aufzusetzen, in dem er Meyrink über den Verlust der Dokumente informieren wollte, als ein Besucher dringend bat, zu ihm vorgelassen zu werden. Ein langbärtiger Greis mit Turban, gekleidet in arabischer Tracht, betrat den Raum. Er entschuldigte sich wortreich, dass er nicht früher gekommen sei.

„Er bringe mir die Grüße eines Freundes, des Seyed aus Kasimen, der in Erfahrung gebracht habe, dass ich seit zwei Tagen das Päckchen des 'Müsjöh Meröng' – so sprach er den Namen aus – suche. Dieses sei bereits völlig richtig in den Besitz des Seyeden gelangt, und man bedauere nur lebhaft, dass durch ein Versehen meine Benachrichtigung zu spät erfolgte, wodurch man mich umsonst beunruhigt habe. Ein Diebstahl liege keinesfalls vor, mein Koffer sei vollständig unberührt geblieben. Da das Dokument in Bagdad plötzlich sehr dringend benötigt wurde, die Post von Teheran dahin mindestens zwölf Tage laufe, sei der Seyed, sein hochverehrter und ehrwürdiger Freund, gezwungen gewesen, es sich rasch auf einem besonderen Weg zu verschaffen. Ich möge nochmals entschuldigen.“ (38)

Oraj schildert weiter, dass es ihm unerklärlich gewesen sei, wie der Fremde etwas über den versiegelten Umschlag erfahren hatte und woher er Meyrinks Namen kannte. Er selber habe zu keiner Zeit zu irgendjemandem über das Päckchen gesprochen und auch nach der Entdeckung, dass es verschwunden war, nichts

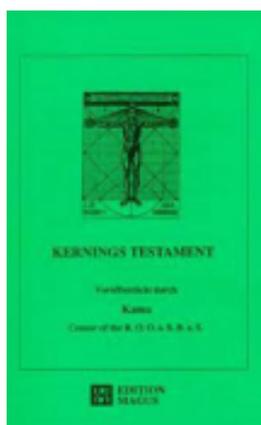
vom Inhalt erwähnt oder den Absender genannt.

Als er später wieder bei Meyrink auf der Terrasse saß, versuchte er vergeblich zu erfahren, wie sich der Vorfall erklären lasse. „Aber er sagte mir nichts, lächelte nur verschmitzt und beruhigte mich, da sein Kuvert ja im richtigen Moment in die Hände des Seyeden von Bagdad gelangt sei und darüber sei er schon seit längerer Zeit benachrichtigt ...“ (39)

Der unbekannte Meyrink

Alle diese Episoden haben den - wie man will - Vor- oder Nachteil nicht viel mehr als Geschichten zu sein, die bestenfalls unterhalten, aber tatsächlich kaum in der Lage sind, an der Oberfläche dessen zu kratzen, was Meyrinks magisches Selbstverständnis gewesen sein mag. In dieser Hinsicht hat Meyrink nur wenig veröffentlicht und das, was er dazu geschrieben hat, ist selbst unter Meyrink-Kennern kaum bekannt und in seinem allgemein zugänglichen literarischen Werk nicht vertreten.

1907 erschien im Verlag Max Altmann die einzige bis dato bekannte Schrift Meyrinks, die sich auf konkrete Weise mit einem Teilbereich der Magie auseinandersetzte, der für den Schriftsteller auf mehreren Bedeutungsebenen wichtig war. Unter dem Logennamen „Kama“ veröffentlichte er das lediglich fünfundzwanzig Seiten starke Bändchen „Kernings Testament“, eine auf der Arbeit J.B. Kernings aufbauende Studie zur Buchstabenmagie. Es handelt sich um eine praxisorientierte Einführung in diese Thematik, die 1993 in der Edition Magus (Verlag Ralph Tegtmeier Nachf.) in einer fotokopierten Kleinauflage neu herausgebracht wurde.



Wissen und Erinnern sind dasselbe

Meyrink begriff den suchenden Menschen und damit auch sich selbst als eine Art janusköpfige Existenz. In einem posthum in der deutschsprachigen Prager Zeitung Bohemia am 19.9.1935 veröffentlichten Aufsatz unter dem Titel „Unsterblichkeit“ verriet Gustav Meyrink einige elementare Einsichten, die seinem Denken und seiner Arbeit zu Grunde lagen.

„Der Mensch ist nicht ein Einzelwesen, er ist ein Doppelwesen, das, um ein Beispiel zu gebrauchen, in einem Wagen sitzt: der eine, der Lenker, mit dem Blick nach vorwärts – in die Zukunft –, der andere, der „Erdenmensch“, mit dem Gesicht nach rückwärts – in die Vergangenheit – und aus diesem Grunde nicht imstande, die Zukunft zu wissen. Der Lenker treibt den Wagen, wohin es ihm gutdünkt; der andere ist nur Passagier. Er wähnt, im Glauben, der Wagen gehöre ihm, allein fahren zu können, wohin es ihm beliebt. Sein Unglück ist, dass er meint, er selbst sei der Kutscher. Den wahren Lenker kennt er nicht. Würde er ihn plötzlich erblicken, er würde glauben – Gott gefunden zu haben, und wäre von der rechten Erkenntnis dann noch weiter entfernt, als jemals zuvor.“ (40)

Der Zweck des wahren Yoga bestünde darin, dass aus Lenker und Passagier eine Einheit, ein vereintes Wesen werde. Meyrink verglich in diesem Aufsatz den Weg des Yoga mit dem der Alchimie. „Es ist die Kunst aus 'Blei' etwas Besseres zu machen, nämlich 'Gold'.“ (41) Bewusst setzte er die beiden Elemente in Führungszeichen, denn „eine Missgeburt dieses Strebens war die alte Goldmacherkunst, die ihrerseits die heutige Wissenschaft der Chemie ins Leben rief. Die wahre Alchimie hat dergleichen nie beabsichtigt; ihr Ziel war, dem Menschen eine eigentümliche Art Unsterblichkeit zu geben.“ (42) Das, was der Mensch nicht glauben könne, schrieb Meyrink, lehne er ab. Würde er sich aber die Mühe machen, den wahren Charakter der alchemistischen Rezepte zu erforschen, dann würde der Suchende erkennen, dass es sich um nichts anderes als einen Schlüssel zum Yoga handelt. „Um das Geheimnis, eine Form

zu gewinnen, die nicht kerkerartig beschaffen ist, wie der gewöhnliche Menschenleib, und nicht den Elementen untertan, sondern ähnlich dem, was das neue Testament unter „Auferstehungsleib“ versteht.“ (43) Das ist nicht nur wesensverwandt mit manchen Aussagen des Thomas von Aquin, sondern wurde von diesem auch mit vergleichbaren Worten ausgedrückt: „Die Alchimisten machen etwas dem Golde ähnliches, was nämlich die äußern Erscheinungsformen anbelangt; aber wirkliches Gold stellen sie nicht her, denn das Gold verdankt seine wesentliche Gestaltung nicht dem Feuer und seiner Glut, dessen sich die Alchimisten bedienen, sondern dem Wärmeeinfluss der Sonne, deren Kraft an einem bestimmten Orte sich offenbart. So hat denn auch das von den Alchimisten bereitete Gold nicht die Fähigkeiten, die seinem Scheine entsprechen.“ (44)

Lassen wir uns blenden? Die Welt ist entdeckt, die weißen Flecken wurden frisch von den Karten getilgt, doch die grenzenlosen Räume hinter den Mauern des Gettos, jenseits vom Ich, in den Tiefen Schichten unterm Alltag versprechen Loslösung und Befreiung der gepeinigten Seele. Der Weg dorthin ist lang und labyrinthisch, voller Fallstricke und falscher Versprechungen, das Ziel kaum zu erahnen, geschweige denn mit Gewissheit zu erreichen.

Anmerkungen:

- (1) Thomas von Aquino, Abhandlung über den Stein der Weisen, hrsg. und übersetzt von Gustav Meyrink, Leipzig, Zürich, Wien, München-Planegg, 1925. S. XXXI
- (2) Gustav Meyrink, Fledermäuse, München, Wien, 1981. S. 205ff (siehe auch Anmerkung 11)
- (3) Gustav Meyrink, Fledermäuse, a.a.O., S. 225
- (4) Manfred Lube, Beiträge zu einer Biographie Gustav Meyrinks und Studien zu seiner Kunsttheorie. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Karl-Franzens-Universität, Graz, 1970
- (5) Gustav Meyrink, Das Haus zur letzten

Latern, hrsg. von Eduard Frank, München, Wien, 1973, S. 8ff

(6) Gustav Meyrink, Magie im Tiefschlaf, Das Haus zur letzten Latern, a.a.O., S. 274ff

(7) Geschildert nach Eduard Frank, Einleitung, Das Haus zur letzten Latern, a.a.O., Anm. 5

(8) Gustav Meyrink, Haschisch und Hellsehen, Das Haus zur letzten Latern, a.a.O., S. 245ff

(9) Gustav Meyrink, Magie und Hasard, Das Haus zur letzten Latern, a.a.O., S. 257f

(10) Bohemia, 19.01.1902

(11) Gustav Meyrink, Fledermäuse – Erzählungen, Fragmente, Aufsätze, hrsg. von Eduard Frank, München, Wien, 1981. Es handelt sich bei dieser Ausgabe um das stark erweiterte „Geschichtenbuch“ gleichen Titels, das 1917 erstmals beim Kurt Wolff Verlag, Leipzig erschien.

(12) Zitiert nach: Eduard Frank, Nachwort in Gustav Meyrink, Fledermäuse, a.a.O., S. 421ff

(13) Vgl. Anm. 43, Eduard Frank, Nachwort zu Fledermäuse, a.a.O.

(14) Vgl. Hans Greis, Gustav Meyrinks Golem: Untersuchung zur Struktur unter Berücksichtigung des Modells der 'Initiations-Reise', Magisterarbeit, Fakultät der neueren Literaturgeschichte, Universität Köln, 1988

(15) Manfred Lube, Tiefseefische. Der erste (und bisher unbekannt) Text von Gustav Meyrink. In: Österreich in Geschichte und Literatur, 15, 1971; vgl. Hans Greis, Gustav Meyrinks Golem ..., a.a.O., S. 9

(16) F.A. Schmidt Noerr, Der Dichter Gustav Meyrink, in: Gustav Meyrink, Des deutschen Spießers Wunderhorn, West-Berlin, 1958, S. 186

(17) Gustav Meyrink, Vorwort des Übersetzers, in: Camille Flammarion, Rätsel des Seelenlebens, Stuttgart, 1909, S. IX

(18) Vgl. Eduard Frank, Nachwort: Fledermäuse, a.a.O., S. 424f

(19) H.R., Nachwort in: Gustav Meyrink, Der Golem, München, 1946, S. 257

(20) a.a.O., S. 259

(21) a.a.O., S. 259

(22) a.a.O., S. 260f

(23) Wolfram Göbel, Der Kurt Wolff Verlag 1913 - 1930, Frankfurt am Main, 1977, Spalten

729 bis 737 (Sonderdruck aus dem „Archiv für Geschichte des Buchwesens“, Band XV, Lieferungen 3 und 4 und Band XVI, Lieferung 6)

(24) a.a.O., S. 259

(25) Hans Greis, Gustav Meyrinks Golem, a.a.O., S. 98ff

(26) Gustav Meyrink, Der Golem, Leipzig, 1915, S. 345

(27) Gustav Meyrink, Der Kardinal Napellus, München, 1915. Das 16-seitige Bändchen erschien als Band 11 der von Berthold Sutter herausgegebenen Liebhaber-Drucke in der Süddeutschen Verlagsdruckerei in einer limitierten Auflage von 750 Exemplaren.

(28) Gustav Meyrink, Das Haus zur letzten Latern, a.a.O., S. 353

(29) a.a.O., S. 357

(30) a.a.O., S. 359

(31) a.a.O., S. 364f

(32) a.a.O., S. 133

(33) Mena Meyrink in: Das Haus zur letzten Latern, a.a.O., S. 464

(34) Mena Meyrink nach Eduard Frank, Nachwort in: Fledermäuse, a.a.O., S. 420

(35) Mena Meyrink in: Das Haus zur letzten Latern, a.a.O., S. 464

(36) Zitiert nach Eduard Frank, Nachwort in: Fledermäuse, a.a.O., S. 419

(37) a.a.O., S. 427

(38) a.a.O., S. 431

(39) a.a.O., S. 433

(40) Gustav Meyrink, Unsterblichkeit in: Fledermäuse, a.a.O., S. 295f

(41) a.a.O., S. 296

(42) a.a.O., S. 296

(43) a.a.O., S. 296

(44) Sancti thomae Aquinatis in quatuor libros sententiarum Petri Lombardi, 1659, zitiert nach: Thomas von Aquino, Abhandlung über den Stein der Weisen, hrsg. und übersetzt von Gustav Meyrink, Leipzig, Zürich, Wien, München-Planegg, 1925, S. XVI



Filme kann jedermann leicht verstehen. Doch werden ihre Inhalte auch richtig verstanden? Filme beinhalten soziokulturelle Codes. Beim Rezipieren müssen die Zuschauer diese Codes entschlüsseln, um die Motivationen, Gefühlsregungen und Zitate, welche sich auf andere Werke beziehen, erkennen zu können. Zum einen ist dies leicht, da Filme mit direkten Symbolen arbeiten. Allerdings beinhalten Filme auch diverse indirekte Symbole, was eine Decodierung schwierig macht. Diese kann nur gelingen, wenn man das richtige Instrumentarium zur Hand hat, welches es dem Rezipienten ermöglicht, diese indirekten Symbole zu entschlüsseln.

Filmanalysen finden in der Regel überall statt. Sei es im Gespräch über einen Film, sei es in einer Rezension, sei es in einer filmwissenschaftlichen Studie. Speziell die Filmwissenschaft hat, ausgehend von der Literaturwissenschaft, Methoden zur Filmanalyse entwickelt. Man muss jedoch betonen, dass aufgrund des polysemischen Aspekts von Filmen es nie gelingen wird, Filme und ihre Symbolik eindeutig zu decodieren. Selbst eine Sequenzanalyse kann dieses grundlegende Problem nicht beseitigen. Filmanalyse bezieht sich jedoch nicht allein auf dramaturgische Aspekte. Genauso wichtig sind, untersucht man die Machart eines Films, kinematographische Merkmale. Zwar können diese Aspekte durchaus getrennt von einander bearbeitet werden (es kommt darauf an, was man untersuchen möchte), eine komplette Analyse beinhaltet jedoch beide Methoden.

In dem neuen Buch „Studienhandbuch Filmanalyse“ gehen die Autoren Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus auf beide Aspekte ein. Sehr genau erläutern sie zentrale Begriffe der Filmanalyse und veranschaulichen deren Anwendung an einer Vielzahl von Beispielen. Dabei legen sie sich nicht auf ein bestimmtes Genre fest, sondern arbeiten mit Filmbeispielen, die nicht nur fast sämtliche Genres abdecken, sondern zugleich

einen Querschnitt durch die Filmgeschichte liefern. So ist der Stummfilm genauso vertreten wie Filme, welche in der digitalen 3D-Technik hergestellt wurden.

Das „Studienhandbuch Filmanalyse“ ist sowohl für Studenten als auch für ausgebildete Film- und Medienwissenschaftler geeignet. Fachbegriffe werden stets erklärt, die Beispiele sind so gewählt, dass der Leser die jeweiligen Aspekte, um die es geht, gut nachvollziehen kann. Selbst wenn man bereits seinen Faulstich oder seinen Kuchenbuch im Regal stehen hat, so macht man nichts verkehrt, wenn man auch Platz für Beil/Kühnel/Neuhaus macht. Eine durchaus sinnvolle Ergänzung zu den bisherigen Büchern über Filmanalyse.

Max Pechmann



Benjamin Beil/
Jürgen Kühnel/
Christian Neuhaus
Studienhandbuch Filmanalyse
UTB/W.Fink Verlag,
345 Seiten, 29,99€
ISBN: 978-3-8252-8499-2

Richard Albrecht

Techniknutzung zwischen Eigen- und Möglichkeitssinn

Subjektwissenschaftlich-handlungsbezogener Nutzungsansatz
am Beispiel des „Handy“ als kleinem Ding mit großer Wirkung

<1> Sicherlich liesse sich im speziellen darüber streiten, welches Zitat zweier historisch prominenter Nichtsoziologen den Vorrang der Handlungspraxis als alltagsphilosophische Kategorie angemessener ausdrückt: Das vom englischen Pudding Friedrich Engels' („the proof of the pudding is in the eating“) oder das von der asiatischen Birne Maos („Du erkennst den Geschmack einer Birne, indem Du hinein beisst“). Über die allgemeine Aussage Kurts Lewins - „Es gibt nichts Praktischeres als eine gute Theorie“ [Problems of Research in Social Psychology, in: Field Theory in Social Science. Selected Theoretical Papers. Ed. D. Cartwright. New York: Harper & Row, 1951: 169] - liesse sich freilich weniger streiten.

<2> Auf Grundlage meines eignen Ansatzes, der 1991 kultur- und wissenssoziologisch begründet [Richard Albrecht, The Utopian Paradigm - A Futurist Perspective (Communications, 16 [1991] 3, pp. 283-318; gekürzte online-Version u.d.T. Ernst Bloch's Foundation of 'The Utopian Paradigm' As a Key Concept Within Cultural and Social Sciences Research Work; <http://www.grin.com/e-book/109171/tertium-ernst-bloch-s-foundation-of-the-utopian-paradigm-as-a-key-concept>] und 2001 techniksoziologisch präzisiert wurde [Richard Albrecht, Technology Within Every-Day-Life: What People Could Do - What People Can Do - What People Do. Towards Another Psychology of Technology within 21th Century; <http://www.grin.com/en/e-book/109208/technology-within-every-day-life-what-people-could-do-what-people-can#inside>], möchte ich versuchen, einen im Gesamt(problem)zusammenhang von Technik als besonderem sozialen Verhältnis einerseits und von Wirksamkeiten der Technikanwendung/en andererseits meines Erachtens bedeutsamen, wenn gleich bisher weitgehend vernachlässigten, Aspekt

besonders anzusprechen: den auch mit/in Technik(nutzung) incorporierten, damit immer schon gegebenen Gesichtspunkt des angewandten „Möglichkeitssinns“ (Robert Musil): Ich nenne ihn, handlungsbezogen, das Möglichkeitsspektrum von Techniknutzung; wobei Technik (und technisch) mit Technologie (weder im gesellschaftlich-allgemeinen noch im angewandt-besonderen Sinn) nichts zu tun hat, sondern zunächst, entsprechend heutigem zeitgenössischen Verständnis, das Insgesamt von gesellschaftlichen Anwendungen naturwissenschaftlicher Einsichten und Erkenntnisse und der dabei erforderlichen und benützten geistig-ideellen Methoden und Verfahren und/oder materiell-gegenständlichen Instrumente, Arbeitsmittel und Geräte meint [Wolfgang Pfeiffer et.al., Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (München: dtv 3358, 1995³: 1420), mit zusätzlichem Hinweis auf die Nebenbedeutung/en: „auch 'Kunstfertigkeit, Geschicklichkeit'“].

<3> Im Sinne meiner Typologie subjektiver Techniknutzungsformen geht es ums entsprechende Kann („can“) der Nutzung zwischen empirisch-faktischer und potentiell-möglicher Nutzung und ist weder die eine noch die andere (empirische oder potentielle) Nutzung. Am konkreten Beispiel der „Handy“-Nutzung (mobile-using) soll argumentativ veranschaulicht werden, wie differenziert schon diese Nutzungsebene, die auch Nichtnutzung ebenso einbezieht wie nicht angesonnene (dysfunktionale) Nutzung gegebener Nutzungsmöglichkeiten. Insofern geht es vor allen berechtigten allgemeinen Soziodifferenzierungen hier um einen besonderen Nutzertyp, der auch als souverän-intelligenter Nutzer bezeichnet werden könnte. Und dieser (Ideal-) Typus ist beides zugleich: Nutzungsbevorrechtet („overlorded“) und nutzungsbenachteiligt („underdogged“),

indem er beispielsweise dominante Nutzungsvorgaben bewusst nicht nutzt und/oder bestimmte subdominante Nutzungsvorgaben bewusst nutzt - grad so, wie mir im ersten Jahr nach Einführung der BahnCard bei der weiland staatsdeutschen Bundesbahn öffentlich vorgeworfen wurde, der empirisch falsche Nutzer(typ) zu sein, weil diese bewusst (zu) kostengünstig und (zu) oft strategisch für Kurzstreckenfahrten in einem ländlichen Kreis zwischen Bonn und Aachen genutzt wurde ... et vice versa gab und gibt es Handynutzer/innen, die bewusst bestimmte (nämlich die teuren) Handyfunktionen wie 'mailbox' und besonders Faxsenden/abrufen (vielleicht) einmal erproben und dann nie (wieder) nutzen.

<4> Damit sind schon zwei Nutzungsvarianten unterhalb von Potentialis/Futurum II -Wissen/Können und Finanzen/Geld - angesprochen, die wie bei der TV-Fernbedienung als „kleinem Ding mit grosser Wirkung“ [Richard Albrecht, Computerisierte Lebensführung (in: Kunst & Therapie, 12/1987; ders., Bilder-Welten; in: medium, 3/1987; erweitert unter dem Titel: Die Rolle der elektronischen Medien in der Entwicklung der Künste, ed. Alphons Silbermann; P. Lang, 1987; ders., Technik - Medizin – Handeln; in: Gesundheit und Medien, ed. Walter Nutz; Quintessenz, 1997] sowohl wie das ebenfalls kleinere „Handy“-Ding mit noch grösserer Wirksamkeit als auch für grosse, beispielsweise mobilitäre, Systemnutzungen gelten.

<5> Insofern mag deutlich werden, dass es in diesem möglichen Impulsbeitrag über Eigen- und Möglichkeitssinn am Beispiel von Techniknutzung, nicht zuletzt, weil sich auch Technik/nutzung eben nicht auf 'Kern und Schale' reduzieren und/oder vollständig berechnen lässt [Richard Albrecht, Ein Korn ist ein Korn ist ein Korn, Körner sind Körner und keine Haufen oder was (nicht nur) Friedrich Willem nicht wissen wollte; in: Aufklärung und Kritik, 14 (2007) 2: 295-296; Netzversion <http://ricalb.files.wordpress.com/2009/07/korn-text.pdf>], weder um Nutzungs- oder/und Systemquantifizierungen noch um darauf auf-

bauende mittlere Theoriefragmente geht (etwa die wachsende Wissenskluft- oder/und die Vielnutzer[hypo]these/n). Vielmehr soll auf der Empirizität und Potentialität vermittelnden Ebene am alltagssprachdeutsch „Handy“ als Technik(nutzungs)objekt argumentativ entwickelt und didaktisch vorgeführt werden, was selbstbewusst-eigensinnige („intelligente“) „Handy“-Nutzung konkret meint und was - in Form einer mehrdimensionalen Nutzungstypologie präsentierbare - mögliche Nutzungsvarianten bedeuten (etwa dominant - subdominant; üppig - sparsam; multi - dysfunktional; reduziert - erweitert; offen - verdeckt; erkannt - unerkannt; angesonnen - überschüssig etc.).



Max Pechmann

Eine haarige Angelenheit

Frauen im modernen japanischen Horrorfilm

Parallel zum gesellschaftlichen Wandel veränderte sich auch die Ausdrucksform des japanischen Horrorfilms. Die Entwicklung ging weg von sadistischen Folterfilmen hin zu Horrorfilmen, welche sich mit dem Konflikt zwischen Tradition und Moderne beschäftigten. Damit änderte sich zugleich die Darstellung der Frau in diesem Genre.



Exte (2006); ©rapid eye movies

Der moderne japanische Horrorfilm beginnt mit einem unbeschrifteten Videoband. Die Geschichte dieses unheimlichen Videos stammt aus der Feder des japanischen Thrillerautors Koji Suzuki. Suzuki ahnte wahrscheinlich nicht, dass „Ring“ Mitauslöser für die Entwicklung des modernen japanischen Horrorfilms werden sollte. Sieben Jahre nach der Erstveröffentlichung nahmen Drehbuchautor Takahashi Hiroshi und Regisseur Nakata Hideo sich des Stoffes an und produzierten einen Film, der als Wendepunkt im japanischen Genrekino betrachtet wird. In ihm verbindet sich die neuzeitliche Lebenswelt mit traditionellen Aspekten japanischer Geisterfolklore: Unheimliche Wesenheiten und Dämonen bemächtigen sich der Moderne. Die menschliche Rationalität ist nicht Gewinnerin der Aufklärung, sie bleibt oberflächlich. Unterbewusst tummeln sich weiterhin Aberglaube und uralte Ängste. Das Konzept, Volksglauben mit dem hektischen Alltag einer hypermodernen Megalopolis wie To-

kyo zu verbinden, ging auf. In Japan wurde „Ring“ ein enormer Erfolg, dem zwei Fortsetzungen mit den Titeln „Ring 2“ und „Ring 0“ folgten. Zusätzlich löste er eine Welle weiterer Filme aus, die nach einem ähnlichen Konzept funktionieren und mit schauriger Eindringlichkeit zeigen, dass sich in der japanischen Genrewelt etwas Wesentliches vollzogen hat.

Vor „Ring“ hörte man nur wenig aus Japan, wenn es um das Thema Horror ging. Natürlich war da Godzilla: In den 60er Jahren produzierten die Toho-Studios eine Unmenge Godzillafilme und erschufen damit eine Kreatur, die weltweit berühmt wurde. Filmanalytiker entdeckten in Godzilla sofort die Manifestation der ständigen Angst vor Naturkatastrophen, welche die Insel immer wieder heimsuchen, sowie (besonders in dem Original aus dem Jahre 1954) die gesellschaftliche Verarbeitung der Atombombenabwürfe in Nagasaki und Hiroshima.



Neben den Monsterfilmen schufen die japanischen Studios auch eine große Zahl an Splattermovies, von denen kaum einer den Weg nach Deutschland fand. Aufgrund der drastischen Gewaltdarstellungen, bei denen man in Japan so gut wie keine Grenzen kennt, sind diese in Deutschland verboten. In Hollywood oder in europäische Filmwerkstätten werden Masken- oder Puppeneffekte oft überdreht, unwirklich oder ironisch dargestellt. In diesem Zusammenhang sagte der spanische Regisseur Brian Yuzna in einem Interview über den Effektkünstler Screaming Mad George, dass dessen Arbeiten völlig unlogisch seien, aber genau diese surreale Art rufe bei den Zuschauern Schrecken und Ekel hervor. Das japanische Splattergenre dagegen geht einen gegensätzlichen Weg: Es versucht, die Effekte des Grauens so real wie möglich zu gestalten. Dabei stehen Folter und Vergewaltigung an erster Stelle. Eine Ähnlichkeit mit so genannten Hentais, den Comics für Erwachsene, ist nicht zu übersehen und in der Tat sind sehr viele dieser Filme Adaptionen dieses Mangatyps.

Der moderne japanische Horrorfilm funktioniert mit völlig anderen Mitteln. Einer seiner wesentlichen Charakterzüge ist der Wegfall von Brutalität. Der Schwerpunkt liegt im Bereich des subtilen Horrors. So ist eine neue Form von Ästhetik entstanden, die das Grauen in eine andere als die althergebrachte Darstellungsform überträgt.



Exte (2006); © rapid eye movies



Audition (1999); © rapid eye movies

Damit einher geht die Veränderung in der Darstellung von Frauen. In den herkömmlichen japanischen Horrorfilmen wurden Frauen stets als Opfer sadistischer Gewalt dargestellt. Frauen unterlagen vollkommen dem, was in der feministischen Filmtheorie als männlicher Blick bezeichnet wird. Damit unterlagen sie zugleich den Traditionen des Patriarchats, in dem sich Frauen den Männern zu unterwerfen haben.

Man könnte sagen, einer von Traditionen bestimmten Gesellschaft kann nichts Schlimmeres passieren als sozialer Wandel. So auch in Japan, in dem das zunehmende Karrierebestreben der Frauen bei Männern noch immer ein Dorn im Auge ist. Inzwischen hat zwar auch das Phänomen des Hausmanns in Japan Einzug gehalten, dennoch bleiben Frauen, welche sich von Männern nichts vorschreiben lassen, eben diesen weiterhin suspekt.

Dieser Aspekt des sozialen Wandels wurde in das Konzept des modernen japanischen Horrorfilms aufgenommen. Frauen sind nun nicht mehr Opfer der Männer. Sie mutieren zu rächenden Wesen, welche es in der Hand haben, ob jemand stirbt oder nicht. Es kommt einem so vor, als würden – in filmischer Hinsicht – sich die weiblichen Geister für die bis Mitte der 90er Jahre produzierten Sadisten-Filme rächen. Sie kennen jedenfalls so gut wie keine Gnade. Interessant hierbei ist, dass Nakata Hideo zu Beginn seiner Regiekarriere Pornofilme drehte (hier soll jedoch nicht weiter auf die Diskussion eingegangen werden, ob Pornos frauenfeindlich sind oder nicht).

Was die modernen japanischen Horrorfilme gemeinsam haben, ist die Darstellung der Geisterfrauen. Denn um solche handelt es sich bei den Antagonisten in so ziemlich allen dieser Werke. Sadako aus „Ring“, die erste Vertreterin dieser weiblichen Ungeheuer, gab das Aussehen vor: lange schwarze Haare, weißes Gewand. Die äußere Erscheinung orientiert sich an sog. Hannyas. Dabei handelt es sich um weibliche Dämonen oder auch Fuchsgeister, welche den Menschen das Leben schwer machen. In vielen alten Zeichnungen und Gemälden werden diese Wesen dargestellt. Die langen schwarzen Haare haben ihren Ursprung im feudalen Japan. Damals trugen die Männer ihr Haar lang und offen, Frauen dagegen mussten ihre Haare fest zusammenbinden. Frauen, welche sich nicht an diese Regeln hielten, galten als verrückt oder sogar als besessen. Das weiße Gewand symbolisiert Trauer. Es stellt sich nun die Frage, wie Besessenheit und Trauer zusammenpassen. Genau dieser Aspekt macht die weiblichen Ungeheuer im modernen japanischen Horrorfilm zu komplexeren Wesen als ihre männlichen Kollegen im Hollywood-Kino. Während westliche Horrorfilme nur den Kontrast zwischen Gut und Böse kennen und die Bösen daher böse sind und nichts weiter, liegt der Ursprung des Bösen im modernen japanischem Horrorkino in einem tragischen Schicksal der Protagonistin, durch welches sie vor Beginn der Filmhandlung ums Leben gekommen ist. Sadako z.B., die in einem kleinen Fischerdorf wohnte, wurde von den übrigen Dorfbewohnern aus der Gemeinschaft ausgestoßen. Sie wurde Opfer übler Misshandlungen und schließlich in einen Brunnen gestoßen, in welchem sie einen grausamen Tod fand.

Interessant ist, dass die Filmwissenschaftlerin Mitsuyo Wada-Marciano moderne japanische Horrorfilme nicht als feministisch einstuft. Bei genauem Hinsehen aber beinhalten die Filme eine durchaus feministische Perspektive. Nicht nur dass der männliche Blick, sprich der des Spanners, fehlt (man beachte hierbei, dass Sadako in der berühmten Augenszene auf die Kamera/den Zuschauer hinabstarrt und damit klar zeigt, wer hier das Sagen hat), sondern dass

diese Filme gezielt Diskussionen über Gleichberechtigung aufgreifen. Regisseur Sion Sono z.B. betrachtet sich selbst als Feminist. Sein Film „Exte“ fasst die Merkmale des modernen japanischen Horrorfilms zusammen. Es geht um lange, schwarze Haare. So spielt der Film u. a. auch in einem Friseursalon, in welchem Haarverlängerungen vorgenommen werden. Schlecht für die Kundinnen, denn die Haare stammen von Frauen, die auf brutale Weise umgebracht wurden und nun ein unheimliches Eigenleben führen.



Audition (1999); © rapid eye movies

Auf den Aspekt Feminismus geht allerdings auch „Audition“ von Takeshi Miike ein, neben „Ring“ dem berühmtesten Vertreter dieser Gattung. In diesem auf mehreren Filmfestivals ausgezeichneten Werk vermischt sich der moderne Alltag Japans mit Aspekten der klassischen japanischen Geistergeschichte und weist dadurch auf den Konflikt zwischen Patriarchat und Emanzipation hin. Der Geschäftsmann Aoyama sucht eine neue Frau. Er ist durch und durch traditionell geprägt und möchte daher eine Frau haben, die sich seinen Wünschen vollkommen unterordnet. Ironischerweise trifft er auf Asami, welche es der Männerwelt heimzahlen möchte. Asami trägt den ganzen Film über ein weißes Gewand und lange, schwarze Haare, was sie als weiblichen Dämon, als Hannya, kennzeichnet. Zwar hat sie sich im Finale eine schwarze Lederschürze umgebunden, doch dies ist lediglich ein Zitat, welches sich auf die Sadisten-Filme der Prä-J-Horror-Ära bezieht. Regisseur Miike dreht den Spieß um: nicht der Mann foltert die Frau, sondern die Frau foltert den Mann. Am Ende des Films be-

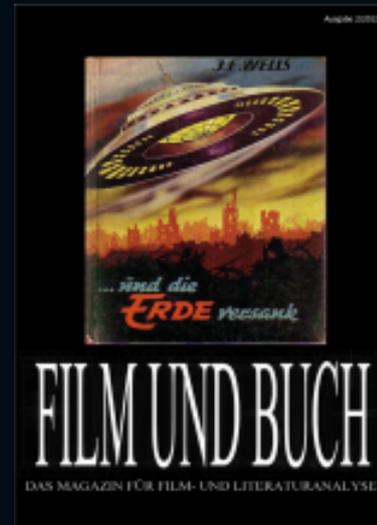
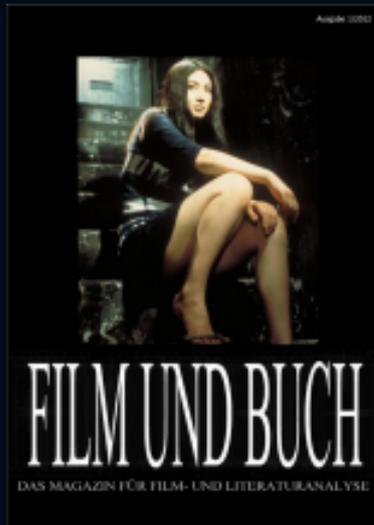
schuldigt Asami die Männer, die Gleichberechtigung der Frauen absichtlich zu unterdrücken, da sie Angst vor einem Machtverlust haben. Nur noch ein anderer Film weist einen solch direkten Hinweis auf eine feministische Perspektive auf: „Inugami“, in dem viele Dialoge erscheinen, als wären sie aus einer politischen Talkshow über das Thema Gleichberechtigung entnommen worden.



Wir können also festhalten: Bei den unheimlichen Frauen im modernen japanischen Horrorfilm handelt es sich um Frauen, welche zu ihren Lebzeiten versucht haben, ein selbständiges Leben zu führen, welches ihnen jedoch von der Männerwelt verwehrt wurde. Nach ihrem Tod rächen sie sich an der traditionell geprägten Gesellschaft. Somit sind J-Horrorfilme in gewissem Sinne Frauenfilme. Sie handeln von Emanzipation und Unterdrückung. Ihr Gegenpart ist in der Regel ebenfalls eine Frau. Doch diese Person hält sich an die Regeln des Patriarchats. Daher ist sie Bestandteil der Gesellschaft und wird daher, im Gegensatz zu den Hannyas, mit dem männlichen Blick betrachtet.

Sie wollen noch mehr?

Dann werfen Sie doch auch einen Blick in unsere anderen Magazine!



Weitere Informationen und Artikel erwarten Sie auch auf unserem Blog

<http://filmundbuch.wordpress.com/>

und unserer Homepage

<http://filmundbuch.fi.funpic.de/emagazin/>