**University of
Zurich^{UZH}**

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2017

Medialität und Auratisierung : Zur Magie der Schrift in Paul Wegeners Der Golem, wie er in die Welt kam

Beil, Ulrich Johannes

Abstract: Like in other Expressionist movies around the First World War, writing plays a decisive role in Paul Wegener's silent movie

DOI: <https://doi.org/10.1515/iasl-2017-0024>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-207533>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Beil, Ulrich Johannes (2017). Medialität und Auratisierung : Zur Magie der Schrift in Paul Wegeners Der Golem, wie er in die Welt kam. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 2017(2):506-527.

DOI: <https://doi.org/10.1515/iasl-2017-0024>

Ulrich Johannes Beil

Medialität und Auratisierung

Zur Magie der Schrift in Paul Wegeners *Der Golem, wie er in die Welt kam*

<https://doi.org/10.1515/iasl-2017-0024>

Abstract: Like in other Expressionist movies around the First World War, writing plays a decisive role in Paul Wegener's silent movie *The Golem: How He Came Into The World* (1920). The article analyses the complex function of books, inserts and other written documents in the film, points out their medial aspects and exposes in this context also presence effects and moments of self-referentiality.

Worte strömten aus einem unsichtbaren Munde, wurden lebendig und kamen auf mich zu.
Gustav Meyrink, *Der Golem* (1915)

1

Schon bald nach seiner Entstehung im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert, seit etwa 1907/1908, bedient sich der Stummfilm der Möglichkeiten der Schrift. Er bedient sich ihrer nicht nur, um in Zwischentiteln Dialoge zu simulieren, sondern auch, um in sogenannten Inserts – also in Briefen, Zeitungsausschnitten, Visitenkarten, Verträgen, Plakaten etc. – intradiegetisch handlungsrelevante Informationen weiterzugeben. Der Stummfilm, der so ausschließlich auf das bewegte Bild angewiesen scheint, nutzt die Schrift, um den fehlenden Ton zu kompensieren, und riskiert dadurch Brüche im Geschehensablauf, die schon von den frühen Filmtheoretikern als hinderlich angesehen wurden. *Der ideale Film benötigt keine Untertitel*, heißt es bei Friedrich Wilhelm Murnau,¹ Karl Bleibtreu betonte bereits 1913, die Zwischentitel seien „Gift für die Augen“, und Rudolf Arnheim charakte-

¹ Friedrich Wilhelm Murnau: *Der ideale Film benötigt keine Untertitel*. In: *Filmfaust* 12 (1927), S. 30–33.

risierte sie als „störende Einsprengsel in das Bild“.² Da man aber trotz aller naheliegender Einwände nicht auf die Titel verzichten konnte, behalf man sich schon bald damit, „aus der Not eine Tugend [zu] machen“, wie Christine Stenzer hervorhebt,³ den unvermeidlichen Schrifteinlagen eine besondere Gestaltung zukommen zu lassen – und so den Augen mehr zu bieten als nackte Information. Schrift erscheint mit einem Mal als eine Art eigenständige Kunstform innerhalb der bewegten Bilder, als etwas, das nach besonderer Gestaltung verlangt und damit einen integrativen Teil des filmischen Kunstwerks darstellt.⁴

Wenn wir uns nun im Rahmen einer Fallstudie einem bestimmten Stummfilm aus den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg zuwenden wollen, so nicht, um ein beliebiges Beispiel für die Schriftfixierung des Stummfilms vorzustellen, sondern vielmehr, um zu zeigen, dass die Schrift nicht das notwendige Übel darstellen muss, das viele in ihr gesehen haben. Schrift erscheint in Paul Wegeners Film *Der Golem, wie er in die Welt kam* (DE 1920) nicht als lästiges Beiwerk des Streifens, sondern, ganz im Gegenteil, als etwas, das mit dem innersten Anliegen des Werks, seiner Thematik und seiner Handlungsführung, aufs Engste verknüpft ist. Der Golem-Film spielt schon insofern für das Thema Schrift im Stummfilm eine besondere Rolle, als die Titelfigur – der Golem – von vornherein auf Schriftlichkeit hin ausgerichtet ist. Dies gilt in gewisser Hinsicht auch für andere Beispiele der Golem-Konjunktur um 1900, die im Zusammenhang mit neomystischen Bestrebungen in der Kultur der Jahrhundertwende zu sehen ist; man denke nur an den Golem-Roman von Gustav Meyrink.⁵ Einen Golem zu schaffen, setzt (von der jüdischen Tradition her) Gelehrsamkeit voraus, ein spezifisches Bücherwissen, das zugleich Geheimwissen ist und so erst die Konstruktion eines künstlichen Wesens ermöglicht. Bei den Schrifteinlagen im Golem-Film handelt es sich von daher nicht um da und dort eingesetzte Mittel, die lediglich den Fortgang des Geschehens verdeutlichen sollen, sondern um Inserts, die selbst leitmotivisch werden und den Bildern nicht mehr untergeordnet sind: Die Inserts stellen selbst den roten Faden dar, an dem sich die Bilder orientieren, und nicht umgekehrt. Schrift ist also kein nur medienbedingtes und von daher notwendiges Beiwerk,

2 Karl Bleibtreu: Theater und Film (1913), zit. in: Fritz Güttinger: Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Frankfurt/M.: Deutsches Filmmuseum 1984 (Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums), S. 239; Rudolf Arnheim: Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk. Hg. von Helmut Diederichs. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, S. 406. Vgl. auch Christine Stenzer: Kleine Geschichte filmischer Zwischentitel. Zum Gebrauch von Schrift im stummen Film. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL) 42/2 (2017), S. 469–505.

3 Stenzer: Kleine Geschichte filmischer Zwischentitel (Anm. 2), S. 476.

4 Ausführlich dargestellt: Stenzer: Kleine Geschichte filmischer Zwischentitel (Anm. 2), S. 476 ff.

5 Gustav Meyrink: Der Golem. Leipzig: Kurt Wolff Verlag 1915.

sondern entfaltet in diesem Film ihre magischen und mystischen Dimensionen, die sie mit einer entsprechenden Aura versehen. Auf diese Aura wird im Folgenden ebenso einzugehen sein wie auf die intermedialen Relationen, in denen die Schrift im Golem-Film greifbar wird. Intermediale Relationen finden sich allenthalben, insbesondere in jener Szene, in der Rabbi Löw den Golem zum Leben erweckt; und zu den hier infrage kommenden Medien zählen Zauberstäbe und geheime Rituale ebenso wie eine in Rauch sich formierende Schrift. Dieser Reihe liegt, wie unschwer zu erkennen ist, ein erweiterter Medienbegriff zugrunde, der, statt sich auf technische Medien zu beschränken wie bei Friedrich Kittler, im Gefolge von Jean Baudrillard, Paul Virilio, Marshall McLuhan und Dieter Mersch auch alltägliche Phänomene oder Gegenstände zu den Medien zählt, sofern ihnen eine vermittelnde Wirkung zugeschrieben werden kann: „Entsprechend mehrdeutig fällt die Liste dessen aus, was als ‚Medien‘ bezeichnet worden ist“, heißt es bei Mersch.

[K]lassische Kommunikationsmittel wie Körper, Stimme und Schrift, Technologien wie Buchdruck, Holzschnitt, Fotografie oder Schallplatte, ferner Massenkommunikationsmittel wie Radio, Film und Fernsehen oder überhaupt Instrumente, Werkzeuge, Proben, Präparate und Apparate. Marshall McLuhan fasst darunter so disparate Artefakte wie Waffen, Kleidung, Uhren, Geld, Brille, Häuser oder Belüftungssysteme [...].⁶

Es wird also von intermedialen Inszenierungen die Rede sein, Inszenierungen, in denen die Schrift die Hauptrolle spielt und die für den Zuschauer da und dort eine derart starke Intensität des Geschehens evozieren, dass man im Sinne Hans Ulrich Gumbrechts und Christian Kienings von ‚Präsenzeffekten‘ sprechen kann.⁷ Präsenzeffekte zu erzeugen heißt in diesem Sinne, Gegenwärtigkeit zu simulieren, den Zuschauern den Eindruck zu vermitteln, sie seien an den Ort des Geschehens versetzt oder selbst in das Geschehen involviert. Die antike Rhetorik sprach in diesem Zusammenhang von *Phantasia*, einem Begriff, der zwischen Vergegenwärtigung und Überwältigung schwankt.⁸

⁶ Dieter Mersch: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius 2006 (Zur Einführung, Bd. 318), S. 10.

⁷ Zum Thema Präsenzeffekte vgl. unter anderem Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Zur Produktion von Präsenz*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004; Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002; Martin Andree: *Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute (Simulation, Spannung, Fiktionalität, Authentizität, Unmittelbarkeit, Geheimnis, Ursprung)*. München: Fink 2005; Christian Kiening (Hg.): *Mediale Gegenwärtigkeit*. Zürich: Chronos 2007 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, Bd. 1).

⁸ Vgl. Ulrich Johannes Beil: *Rhetorische ‚Phantasia‘. Ein Beitrag zur Archäologie des Erhabenen*. In: *arcadia* 28 (1993), S. 225–255.

2

In Paul Wegeners drittem und bedeutendstem Golem-Film, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, der neun Monate nach Robert Wienes *Cabinet des Dr. Caligari* (DE 1920) am 29. Oktober 1920 in Berlin uraufgeführt wurde, spielt die Schrift also eine kaum zu unterschätzende Rolle.⁹ Dies nicht nur wegen des dezidiert expressionistischen Designs des Films, sondern auch deshalb, weil Wegener sich auf einen viele Jahrhunderte alten Stoff bezieht: auf das Thema des Golem. Damit ist eine Motivtradition aufgerufen, die in der heidnischen Antike bis zu den Prometheus-sagen und in der biblischen Überlieferung bis zu dem Satz aus den Psalmen „Deine Augen sahen meinen Golem“ zurückreicht (Ps. 139, 16). Über die Jahrhunderte hin fordert sie, vor allem in der esoterischen Strömung des Judentums, der Kabbala, zu einer beachtlichen schriftstellerischen Tätigkeit heraus.¹⁰ Wenn der Begriff des Golem ursprünglich nur auf Adam, den noch unbeseelten Erdkörper (hebräisch *'adama*, deutsch ‚Erde‘), angewendet wurde, so wandelt er sich im Rahmen mittelalterlicher Spekulationen zu einem Symbol für das dem Ebenbild Gottes Mögliche, für die eigenmächtige Schöpfungskraft des Menschen. Dass hierbei immer schon der Sprache und der Schrift eine entscheidende Funktion zukommt, wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass in der jüdischen Tradition, besonders in der Kabbala, Schöpfung von Anfang an mit der Magie von Buchstaben und Wörtern zu tun hat: „Die Buchstaben des Alphabets, um wieviel mehr noch die des Gottesnamens oder gar die der ganzen Tora, die ja das Instrument Gottes bei der Schöpfung war, haben geheime, magische Gewalt“.¹¹ So genügt es keineswegs, eine Figur aus Lehm herzustellen, um einen Golem zu schaffen; man muss vielmehr das entscheidende Wort kennen, das den Klumpen zum Leben erweckt. Und als dieses Zauberwort wird zum Beispiel in einem Kommentar zu dem kabbalistischen Buch *Sefer Jezira* – dem ‚Urtext‘ aller späteren Golem-Versionen¹² – der Begriff *emeth* („Wahrheit“) genannt, den Gott „über das

⁹ Der Film wird auf Basis der *Transit Classic Deluxe Edition* der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, die als restaurierte Fassung mit neuer Musik 2004 in München als DVD erschienen ist, analysiert: *Der Golem, wie er in die Welt kam*. Ein Film von Paul Wegener und Carl Boese. Projektions-AG Union (PAGU), 1920. Für die Stills aus dem Film danke ich Christian Kiening.

¹⁰ Zur heidnischen Überlieferung siehe Moshe Idel: *Der Golem*. Jüdische magische und mystische Traditionen des künstlichen Anthropoiden. Aus dem Englischen von Christian Wiese. Frankfurt/M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 2007, S. 41–48.

¹¹ Gershom Scholem: *Die Vorstellung vom Golem in ihren tellurischen und magischen Beziehungen*. In: G.S.: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1973, S. 209–259, hier S. 219.

¹² Idel: *Der Golem* (Anm. 10), S. 49: „Der einflussreichste Text, der die Mehrzahl späterer Versionen über die Erschaffung des Golem prägte, ist das *Sefer Jezira*.“

Geschöpf als Vollendung seines Tuns ausgesprochen hatte“:¹³ ein Begriff, bei dem es genügt, den ersten Buchstaben, das *'aleph*, zu eliminieren, um den Zauber wieder rückgängig zu machen und das eben geschaffene Wesen sterben zu lassen. Denn das nun übrig bleibende *meth* heißt ‚tot‘.¹⁴ Wenn man sich in der Frühzeit des Motivs mehr für die mystisch-meditative Komponente der Golem-Schöpfung interessierte, so kommt, Gershom Scholem zufolge, in späterer Zeit, also in Spätmittelalter, Renaissance und vor allem dann ab dem 18. Jahrhundert, das praktische Moment dazu, also das Wagnis, sich der Herausforderung, einen künstlichen Menschen zu schaffen, tatsächlich zu stellen.¹⁵ Von da an verbinden sich mit dem Golem-Motiv auch die Momente des Dienens (der Golem fungiert zusehends als Knecht) und der Gefährlichkeit (der Golem bedroht seine Umwelt).

Dementsprechend entwickeln sich auch die Golem-Legenden, die in der Moderne eine Rolle spielen. Eine der bekanntesten und wirkungsreichsten Versionen liefert Jakob Grimm, wenn er 1808 in der *Zeitung für Einsiedler* das Folgende berichtet:¹⁶

Die polnischen Juden machen nach gewissen gesprochenen Gebeten und gehaltenen Fasttagen, die Gestalt eines Menschen aus Thon oder Leimen, und wenn sie das wundertätige *Schemhamphoras* [den Gottesnamen; U.J.B.] darüber sprechen, so muß er lebendig werden. Reden kann er zwar nicht, versteht aber ziemlich was man spricht und befiehlt. Sie heißen ihn Golem, und brauchen ihn zu einem Aufwärter, allerley Hausarbeit zu verrichten, allein er darf nimmer aus dem Hause gehen. An seiner Stirn steht geschrieben *aemeth* (Wahrheit, Gott) er nimmt aber täglich zu, und wird leicht größer und stärker als alle Hausgenossen, so klein er anfangs gewesen ist. Daher sie aus Furcht vor ihm den ersten Buchstaben auslöschen, so daß nichts bleibt als *meth* (er ist todt) worauf er zusammenfällt und wiederum in Ton aufgelöst wird. Einem ist sein Golem aber einmal so hoch geworden und hat ihn aus Sorglosigkeit immer wachsen lassen, daß er ihm nicht mehr an die Stirn reichen können. Da hat er aus der großen Angst dem Knecht geheißen, ihm die Stiefel auszuziehen, in der Meinung, daß er ihm beim Bücken an die Stirne reichen könne. Dies ist auch geschehen, und der erste Buchstab glücklich ausgethan worden, allein die ganze Leimlast fiel auf den Juden und erdrückte ihn.¹⁷

13 Scholem: Die Vorstellung vom Golem in ihren tellurischen und magischen Beziehungen (Anm. 11), S. 233.

14 Vgl. Scholem: Die Vorstellung vom Golem in ihren tellurischen und magischen Beziehungen (Anm. 11), S. 233.

15 Moshe Idel zufolge kann man bereits für die Rabbiner der Antike davon sprechen, dass sie „möglicherweise heidnische Praktiken“ kannten, „mit denen man Statuen beleben konnte“. Idel: Der Golem (Anm. 10), S. 78.

16 Auf diese Erzählung greift wohl als erste Beate Rosenfeld in ihrer Dissertation zurück. Vgl. Beate Rosenfeld: Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur. Breslau: Priebratsch 1934, S. 210f.

17 Jakob Grimm: Entstehung der Verlagspoesie. In: *Zeitung für Einsiedler* Nr. 7 vom 23. April 1808, Sp. 56 (Hervorhebungen im Original).

Eine ähnliche Golem-Erzählung in deutscher Sprache findet sich schon rund hundert Jahre zuvor, in dem nur vordergründig judenfreundlichen, de facto aber zutiefst antisemitischen Buch *Jüdische Merkwürdigkeiten* (1714) aus der Feder des Gymnasialrektors Johann Jacob Schudt.¹⁸ Im Unterschied zu Grimm stellt er die Golem-Schöpfung als einen allgemeinen Fall ‚unter Juden‘ dar, in dem man zur Notwehr gegen den künstlichen Menschen den ersten Buchstaben des *emeth*-Wortes auszulöschen versucht.¹⁹

In Grimms Geschichte finden sich gleich mehrere Elemente der Legende, die für die Folgezeit – insbesondere auch für den *Golem* Wegeners – wichtig geworden sind: (1) Der Golem wird durch ein Wort lebendig, das *emeth* lautet; (2) er verrichtet als Diener Hausarbeiten und soll das Haus nicht verlassen; (3) er wirkt bedrohlich auf seine Umwelt und es fällt schwer, ihm das Zauberwort wieder zu entreißen. Romantiker wie Achim von Arnim begeisterten sich für die von Grimm überlieferte Geschichte. So tritt in *Isabella von Ägypten* (1812) ein weiblicher Golem auf, der die Kopie einer wirklichen Frau, eben der Protagonistin Isabella, darstellt und gegen sein Original tätig wird.²⁰ In einem Gedicht Annette von Droste-Hülshoffs begegnet der Golem als derjenige, dem „kein Herz in seines Busens Mitte“ schlägt.²¹ Aber Wegener kann seinen Stoff auch aus zeitgenössischen Quellen bezogen haben, da um und nach 1900 geradezu eine Golem-Konjunktur zu beobachten ist: von Arthur Holitscher etwa, der das Thema in seinem Stück *Der Golem* (1908) bearbeitete;²² oder von Chayim Blochs Prosafiktion *Der Prager Golem* (1920).²³ Insbesondere scheint ihn Gustav Meyrinks Roman *Der Golem* beeindruckt zu haben,²⁴ in dem er der Prager Ghettoatmosphäre begegnen und das Mythisch-Fantastische des Themas nachvollziehen konnte.²⁵

¹⁸ Johann Jacob Schudt: *Jüdische Merckwürdigkeiten*. Frankfurt/M.: Lamm 1714.

¹⁹ Vgl. hierzu Dietmar Pertsch: *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen. Filme zur Geschichte der Juden von ihren Anfängen bis zur Emanzipation 1871*. Tübingen: De Gruyter 1992 (Medien in Forschung und Unterricht. Serie A, Bd. 35), S. 42f.

²⁰ Ludwig Achim von Arnim: *Isabella von Ägypten. Kaiser Karls des V. erste Jugendliebe. Eine Erzählung*. In: L.A.v.A.: Werke in einem Band. Hg. von Karl-Heinz Hahn. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1981, S. 3–123.

²¹ Annette von Droste-Hülshoff: *Die Golems*. In: A.v.D.-H.: *Ausgewählte Werke*. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Clemens Heselhaus. München: Hanser 1979, S. 152f.

²² Arthur Holitscher: *Der Golem. Ghettolegende in drei Aufzügen*. Berlin: Fischer 1908.

²³ Chayim Bloch: *Der Prager Golem. Von seiner „Geburt“ bis zu seinem „Tod“*. Mit einem Geleitwort von Hans Ludwig Held. Berlin: Benjamin Harz Verlag 1920.

²⁴ Meyrink: *Der Golem* (Anm. 5).

²⁵ Vgl. Noah Isenberg: *Of Monsters and Magicians. Paul Wegener's The Golem. How He Came Into the World*. In: N.I. (Hg.): *Weimar Cinema. An Essential Guide to Classic Films of the Era*. New York: Columbia University Press 2009, S. 33–54, hier S. 36f.

3

Aber kommen wir auf den Film selbst zu sprechen. Auch wenn die Grundzüge der Handlung bekannt sein dürften, seien sie doch noch einmal in Kürze rekapituliert. Die Geschichte, die als Chronik ausgegeben wird, spielt in einem imaginären Prag des späten 16. Jahrhunderts. Rabbi Löw, der den Sternenhimmel mit seinem Teleskop erkundet hat, muss erkennen, dass dem Leben im jüdischen Ghetto große Gefahr droht. Daraufhin fasst er den Entschluss, einen künstlichen Menschen aus Lehm zu bauen und ihn mit Hilfe des Zauberwortes *aemaeth*, das er bei einer Geisterbeschwörung erfährt, zum Leben zu erwecken. Laut alten jüdischen Legenden soll der Golem in der Lage sein, Unheil vom Volk abzuwenden. Nur allzu bald wird deutlich, worin das drohende Unheil besteht: Kaiser Rudolf erlässt ein *Dekret wider die Juden*, demzufolge diese aufgefordert werden, wegen ihres falschen Glaubens und angeblicher Untaten die Stadt bis zum kommenden Neumond zu verlassen. Junker Florian wird beauftragt, der jüdischen Gemeinde die Urkunde zu überbringen. Bei dieser Gelegenheit verlieben sich der christliche Junker und die Tochter des Rabbi Löw mit Namen Mirjam ineinander. Rabbi Löw zeigt sich bestürzt über den Erlass und lässt dem Kaiser eine Nachricht zukommen, in der er ihn mit Verweis auf seine früheren Verdienste um eine Audienz ersucht. Der Kaiser gewährt ihm die Audienz im Rahmen des sogenannten Rosenfestes, bei dem er den „seltsamen Gaukler“ bittet,²⁶ doch einige von seinen Kunststücken vorzuführen. Der Rabbi, der mit seinem Diener, dem Golem, auf dem Fest erscheint, erklärt sich in der Tat zu einer Präsentation bereit: nämlich dem höfischen Publikum im Zuge einer Laterna magica-artigen Inszenierung einen Einblick in die Geschichte der Urväter zu geben, wobei die Figur des Ahasver, des ‚ewigen Juden‘, eine besondere Rolle spielt. Als das Publikum, ohne Rücksicht auf des Rabbis Warnung, während der Vorführung zu sprechen und zu lachen beginnt, droht der Palast einzustürzen – und der Kaiser bittet Rabbi Löw um Hilfe. Dieser kann das Schlimmste dank der übernatürlichen Kräfte des Golems verhindern, worauf der Kaiser das Dekret gegen die Juden zurücknimmt.

Während Löw sich in der Kaiserburg aufhält, schleicht Junker Florian unerkannt zu Mirjam ins Haus des Rabbi. Als der Rabbi in sein Domizil zurückkehrt, muss er erkennen, dass ihm der Golem nur noch zögernd und widerwillig gehorcht; daraufhin nimmt er ihm gegen dessen Willen den Schem, den Stern mit dem Zauberwort, von der Brust, woraufhin der Golem umkippt und liegen bleibt. Dann wird der Rabbi zu einer Dankesfeier in den Tempel gerufen. Der Famulus des Rabbi, der das Verhältnis des Junkers zu seiner Geliebten Mirjam beobachtet

²⁶ Der Golem (Anm. 9), 00:52:23.

hat, erweckt aus Eifersucht den Golem wieder zum Leben und gibt ihm den Auftrag, den Junker zu vertreiben. Nach kurzem Kampf wirft der Golem den Junker vom Turm des Hauses. Danach setzt er das Haus in Brand, schleift Mirjam fort und lässt sie in der Nähe des Stadtttores liegen. Inzwischen kann Rabbi Löw durch den Feuerzauber für die Stadt das Schlimmste verhindern. Der Golem bricht unterdessen das Tor der Stadt auf, spaziert aufs freie Feld hinaus und hebt eines der Kinder, die auf der Wiese spielen, zu sich hinauf. Das kleine Mädchen ist von dem Stern auf der Brust des Golems so beeindruckt, dass es ihn kurzerhand an sich nimmt. Daraufhin stürzt der Golem leblos zu Boden. Die versammelte Judenschaft jubiliert und feiert ihre dritte Rettung an diesem einen Tag.

An dieser Stelle nur ein Wort zum historischen Hintergrund, der in verschiedenen Studien erkundet wurde. In dieser Hinsicht strotzt der Film von Unwahrscheinlichkeiten. Nicht nur gilt der hochgebildete Kaiser Rudolf II., der von 1576 bis 1612 in Prag herrschte, als gegenüber der Judenschaft milder und vergleichsweise großzügiger Herrscher. Er interessierte sich für Alchemie, Astrologie und Kabbala und versammelte Intellektuelle wie Tycho Brahe und Johannes Kepler an seinem Hof. Jedenfalls wird die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, in der Rabbi Löw wirkte und seinen Wohnsitz in Prag hatte, von verschiedenen Forschern geradezu als ‚Goldenes Zeitalter‘ der tschechisch-jüdischen Bevölkerung angesehen, zumindest im Vergleich mit den vorangegangenen Jahrzehnten, in denen Juden Pogrome oder Vertreibungen erdulden mussten; auch Verbrennungen heiliger Bücher waren zuvor an der Tagesordnung. Zudem wird es auch als wenig glaubwürdig angesehen, dass ausgerechnet ein renommierter Gelehrter wie Rabbi Löw sich mit Okkultem oder gar Schwarzer Magie beschäftigt und eine Gestalt wie den Golem hervorgebracht haben soll – noch dazu zum Schutz der jüdischen Gemeinde, die sich gerade in diesen Jahrzehnten besonders sicher fühlen durfte. Die entsprechenden Legenden kamen bezeichnenderweise erst hundert Jahre nach seinem Ableben (er starb 1609) in Umlauf.²⁷

27 Vgl. Elizabeth R. Baer: *The Golem Redux. From Prague to Post-Holocaust Fiction*. Detroit: Wayne State University Press 2012, S. 22–24.

Abb. 1: *Der Golem* als bebilderte Chronik. *Der Golem* (Anm. 9), 00:01:20.

Aber zurück zum Film. Schon mit dem Untertitel *Bilder nach Begebenheiten aus einer alten Chronik... Fünf Kapitel* wird von Anfang an die Schriftbezogenheit artikuliert. Der Film soll selbst als bebilderte Chronik, als eine Art von historischer Prosa erkennbar werden. Dafür spricht auch die Einteilung in Kapitel – und nicht wie sonst im Stummfilm üblich, nach dem Vorbild des Dramas, in Akte. Wirft man zunächst einen Blick auf die Zwischentitel, so zeigt sich nicht nur, dass der *Golem* mit einem Drittel weniger Dialoge und Kommentaren auskommt als etwa der *Caligari*-Film, sondern auch, dass dabei statt expressiven Lettern nur leicht taumelnde, bläuliche gotische Schrifttypen verwendet werden. Sie sollen offenbar „dem Zuschauer den Eindruck vermitteln [...], tatsächlich in einem Buch zu lesen“.²⁸ Da nur wenige dieser Titel im Original erhalten sind (der Rest ist in der Münchner Edition mit moderner Schrifttype ergänzt), fällt es nicht ganz leicht, die ursprüngliche Wirkung nachzuvollziehen. Wenn man darüber hinaus berücksichtigt, dass es sich bei den Titeln meist um Dialoge handelt, die im Unterschied zum *Caligari*-Film nicht mit Anführungszeichen markiert sind, so macht auch dies deutlich, „dass die Zwischentitel als originär schriftliche Dokumente verstanden werden sollen, zu dem [sic!] die (Film-)Bilder hinzugefügt sind und nicht andersherum“.²⁹

²⁸ Christoph Kleinschmidt: *Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus*. Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 261.

²⁹ Kleinschmidt: *Intermaterialität* (Anm. 28), S. 261.

Sieht man sich demgegenüber das Vorkommen von Schrift, Büchern, Briefen und sonstigen Dokumenten, also die eigentlichen Inserts, genauer an, so ziehen sich diese von der ersten Szene an geradezu leitmotivisch durch den Film. In der ersten Einstellung – nach einem kurzen Blick auf das nächtliche Firmament und die bizarre Häuserkulisse im Ghetto – sitzt Rabbi Löw auf dem Turm seines Hauses und beobachtet mit einem Teleskop die Sterne.³⁰ Dabei fällt auf, dass Bücher, alte ledergebundene Folianten, neben ihm auf dem Tisch liegen, die ihm offenbar bei der Interpretation des kosmischen Geschehens behilflich sein sollen. So schlägt er, dessen historisches Vorbild man nicht ganz zu Unrecht als „jüdischen Faust“ bezeichnet hat,³¹ unmittelbar nach seiner astronomischen Observation eines der Bücher auf und liest mit sorgenvoller Miene und auffälliger Gestik darin, wie um sich von seiner Ahnung eines schweren Unheils, das der Judengemeinde droht, zu überzeugen. Auch sonst sind in des Rabbis Wohnung an allen Ecken und Enden Bücher zu finden – selbst der Famulus ist über Büchern zu sehen –, was sich den ganzen Film hindurch beobachten lässt: Die Judenstadt ist ganz offenkundig – auch – als eine Bücherstadt inszeniert, ein Ort, an dem, wie Paul Celan einmal von Czernowitz sagte, „Menschen und Bücher lebten“.³²

Eine Reihe von Schriftstücken, zumeist offizielle staatliche Dokumente, wird durch Boten vom Hof in die Judenstadt gebracht. Hierzu gehört zuerst das *Dekret wider die Juden*, eine Schriftrolle mit großer, kunstvoller Initiale, die Kaiser Rudolf mit Unterschrift und einem prächtigen Siegel versehen von einem Junker in das Ghetto überbringen lässt.³³ Weniger feierlich gestaltet ist das zweite Schriftstück, das den Kaiserpalast verlässt: die Einladung des Rabbi Löw zu einer Audienz am Hof. Ebenso das dritte Schriftstück, das vom Kaiser gesandt wird: die Begnadigung der Juden nach der Errettung des Hofes durch den Golem. Ein weiteres Dokument, eine winzige briefliche Botschaft, erreicht Mirjam, die Tochter des Rabbiners, vom Junker des Kaisers, des Inhalts, dass er sich während des Rosenfestes heimlich mit ihr treffen möchte. Dies sind die Schriftstücke, die von der Welt außerhalb des Ghettos abgesandt werden und die Judenstadt erreichen. Alle

³⁰ Der Golem (Anm. 9), 00:03:15. Zur kaum übersehbaren Rolle der Sterne und der Astronomie im Film vgl. Heide Schönemann: Paul Wegener. Frühe Moderne im Film. Stuttgart: Edition Axel Menges 2003, S. 93–95.

³¹ Rosenfeld: Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur (Anm. 16), S. 107. Nicht zufällig wurden denn auch Parallelen zu Murnaus *Faust*-Film gezogen. Vgl. Schönemann: Paul Wegener (Anm. 30), S. 92.

³² Paul Celan: Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen 1958. In: P.C.: Gesammelte Werke. Hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1983, Bd. 3: Gedichte 3, Prosa, Reden, S. 185f., hier S. 185.

³³ Der Golem (Anm. 9), 00:15:46.

anderen schriftlichen Dokumente entstammen dem Ghetto, der ‚Bücherstadt‘, selbst.

Was die vom Kaiserhof gesandten Schriftstücke angeht, so lassen sie sich, vom Liebesbrief einmal abgesehen, nicht als Teil einer umfassenden Buchkultur charakterisieren, sondern als Zeichen der „Macht“, ³⁴ autoritative Dokumente, die Anweisungen enthalten, denen der Adressat Folge zu leisten hat. Ihre mediale Funktion besteht in einer Vermittlung von Botschaften, die zwischen dem Hof und dem Ghetto anfallen, Botschaften, die auf eine konkrete Wirkung zielen. So dient das Dekret nicht nur der Information, sondern auch und vor allem einem pragmatischen Zweck: Die Juden müssen bis zum nächsten Neumond die Stadt verlassen haben, eine Botschaft, die durch das prunkvolle Design der Schriftrolle, die Unterschrift und das Siegel beglaubigt wird. Zugleich ersetzt das Insert einen Zwischentitel, der das Publikum über das Vorhaben des Kaisers unterrichtet. Die übrigen Schriftelemente, die wir bislang angesprochen haben, erweisen sich als Teil der talmudisch-rabbinischen Buchkultur, wie sie im Ghetto zu Hause ist.

Mit dieser Codierung wird den Juden insgesamt eine Rolle als Bewahrer von (Geheim-) Wissen und Kultur zugewiesen, die in scharfem Kontrast zum Gebaren am Kaiserhof steht. So vergnügt sich die Hofentourage in einem rauschhaften Rosenfest und verlangt als Höhepunkt der Veranstaltung nach visuellem Amüsement [...].³⁵

Aber wenden wir uns nun der berühmten Szene zu, in der Rabbi Löw einen Geist anfleht, ihm das Zauberwort für die Verlebendigung des Golems zu verraten – eine Schriftszene ganz besonderer Art. Vollziehen wir zunächst Schritt für Schritt nach, was hier zu sehen ist. Zunächst studiert der Rabbi in einem auf Hebräisch geschriebenen, besonders umfangreichen Buch, das herausnehmbare Pläne und Gebrauchsanleitungen enthält, akribisch die Herstellung des Golem. Gebetsartige Bewegungen begleiten seine Lektüre. Danach verbirgt er das Buch in einer Art Tresor. Wenig später begibt er sich in ein Verlies, das durch ein Schriftband versiegelt ist und sich schon dadurch als eine Art Geheimort der Schrift erweist. Nachdem Löw das Siegel kurzerhand mit einem Messer zerschnitten hat, tritt er in einen dunklen Kellerraum, in dem bereits Wandzeichnungen zu einer klobigen Lehmgestalt existieren, Entwürfe für den zu schaffenden Golem. Löw versucht nun, indem er seinem Schatten folgt, eine längliche, an der Wand lehrende Tonmasse, die schon in groben Umrissen einer Skulptur ähnelt, mit den Händen

³⁴ Christian Kiening: Paul Wegener. Der Golem, wie er in die Welt kam. In: C.K./Martina Stercken (Hg.): SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne. Zürich: Chronos 2009 (Medienwandel, Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven, Bd. 4), S. 430f., hier S. 430. Ein so kurzer wie prägnanter Artikel zum Thema Schrift in Wegeners Film.

³⁵ Kleinschmidt: Intermaterialität (Anm. 29), S. 266.

zu einer menschlichen Gestalt zu formen und ihr ein Gesicht zu geben. In seinen Bewegungen gleicht er einem Bildhauer, der intensiv an der Vervollkommnung einer Statue arbeitet. Nebenbei bemerkt: Das Dekor der Statue wurde von Hans Poelzig aus einer Holzkonstruktion und einer von ihm selbst entwickelten, besonders tragfähigen Draht-Mörtel-Verbindung gestaltet, demselben Poelzig, der auch für die außergewöhnliche expressionistische Architektur des Films verantwortlich ist.³⁶ Wenig später überredet der Rabbi seinen Famulus, mit ihm zusammen in das Verlies hinabzusteigen. Er weiht ihn unter dem Siegel der Verschwiegenheit in das Geheimnis ein und bittet ihn, den gewichtigen Koloss mit ihm zusammen nach oben zu transportieren – was beide dann auch nicht ohne Mühe tun. Bevor er sich nun an das große Werk machen will, liest der Rabbi nochmals in einem Buch nach, einem Buch, das offenbar eine Anleitung zur Verlebendigung des Golem enthält. Diesem zufolge habe schon ein „thessalischer zauberer“ aus dem Altertum eine „figur genannt ‚der golem‘“ hergestellt. Die Anleitung lautet: Man lege in eine „Kapsel in der Brust“ des leblosen Golem das „erweckende Wort“. „Dieses symbolum heisset der ‚Schem‘“, so erfährt man.³⁷ Danach schlägt der Rabbi ein weiteres Mal in einem Buch nach, dessen Titel *Nekyomantie. Die Kunst Totes lebendig zu machen* lautet. Diesem Buch zufolge hütet der Dämon Astaroth ein „lebenspendendes wort“, wie wir lesen können, das „jedwed leblos ding“ zum „leben erwecket“.³⁸ „Wer den schlüssel Salomonis besitzt“, so heißt es mit einer Anspielung auf die *Ars Goetia*, eine okkulte Schrift über Dämonen und schwarze Magie aus dem 17. Jahrhundert, weiter, „und den ‚grossen zauber‘ weiss, kann Astaroth zwingen, das wort zu verraten, so er die günstige konstellation der planeten beachtet“.³⁹

³⁶ Vgl. Matei Chihaia: Der Golem-Effekt. Orientierung und phantastische Immersion im Zeitalter des Kinos. Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 235. Zu Poelzigs origineller Architektur vgl. Schönmann: Paul Wegener (Anm. 30), S. 82–90.

³⁷ Der Golem (Anm. 9), 00:29:20.

³⁸ Der Golem (Anm. 9), 00:30:37.

³⁹ Der Golem (Anm. 9), 00:30:37. Zur *Ars Goetia* vgl. Abdul Alhazred: Das Necronomicon. Die Goetia. Der kleinere Schlüssel Salomonis. Bearbeitet von Friedrich Meyer. Berlin: Richard Schickowski Verlag 1980; Joseph H. Peterson (Hg.): The Lesser Key of Solomon. Lemegeton Clavicula Salomonis – Detailing the Ceremonial Art of Commanding Spirits Both Good and Evil. York Beach: Weiser Books 2001. Seit der Übersetzung durch Samuel Liddell MacGregor Mathers von 1904 wurde das anonyme Werk aus dem 17. Jahrhundert „zu einem der bekanntesten historischen Beschwörungstexte in der gegenwärtigen Populären Religiosität“. Manuel Trummer: Sympathy for the Devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik. Münster: Waxmann 2011 (Regensburger Schriften zur Volkskunde/Vergleichenden Kulturwissenschaft 22), S. 256.

Abb. 2: Blick ins Buch *Nekyomantie. Die Kunst Totes lebendig zu machen*. Der Golem (Anm. 9), 01:03:27.

Sobald uns ein Zwischentitel „Die Stunde ist da!“ signalisiert,⁴⁰ schlägt Löw mit seinem Zauberstab mehrmals in die Luft und zieht dann einen Kreis um sich, der sofort zu Feuer wird und kräftig zu qualmen beginnt. Weitere Lichter tanzen um ihn und den Famulus, den er in den Kreis geholt hat, herum. Daraufhin gestikuliert er mit einem fünfzackigen Stern – Astaroth ist der *Ars Goetia* zufolge ein Dämon, dessen Siegel auch das Pentagramm enthält – und ruft, wie der Zwischentitel mitteilt: „Astaroth, Astaroth erscheine! Erscheine! Nenne das Wort!“⁴¹ In dem Moment taucht der gespenstisch beleuchtete maskenhafte Kopf des Geistes mit seinen beängstigend herausgedrehten Augäpfeln im Hintergrund auf und schwebt auf die beiden zu. Aus dem Mund Astaroths tritt sichtbarer Atem wie Rauch aus, kringelt, verflüchtigt sich. Der *Ars Goetia* zufolge hat der diabolische Engel Astaroth, der über vierzig Legionen gebietet, einen stinkenden, fauligen Atem. Noch einmal ruft Löw: „Im namen des herren der Geister nenne das wort!“⁴² Und da endlich formt sich der Qualm, der aus dem Mund des Geistes dringt, zu einem Wort, das, entsprechend dem kabbalistischen Buch *Jezira*, *AEMAET* lautet und sich im Rauch leicht hin und her bewegt. Und die beiden brechen, während es um sie herum blitzt und funkt, zugleich erschrocken und erleichtert in ihrem Feuerkreis zusammen. Als sie sich wieder etwas beruhigt haben, sagt Rabbi Löw

⁴⁰ Der Golem (Anm. 9), 00:31:22.

⁴¹ Der Golem (Anm. 9), 00:33:29.

⁴² Der Golem (Anm. 9), 00:34:18.

via Zwischentitel zu seinem Famulus: „Das Wort, das furchtbare lebenspendende Wort, ich hab es den dunklen Mächten entrissen. Jetzt weck’ ich den Golem zum Leben“.⁴³ Und schon schreibt er, gegen kurzen Widerstand seitens des Famulus, das Wort *AEMAET* mit Federkiel und Tinte auf einen vorbereiteten kleinen Zettel und steckt dem Golem den Stern mit dem in ihn eingeschlossenen Wort an die Brust. Im selben Moment öffnet das Wesen die Augen – was an das Augenöffnen des Somnambulen Cesare im *Caligari*-Film erinnert –: Man sieht zuerst die Pupillen, dann bewegt der Golem auch andere Partien des Gesichts und blickt den Rabbi und seinen Famulus herausfordernd an. Als er dann auf Geheiß seines Meisters die ersten Schritte macht, leuchtet die Augenpartie grell weiß.

Abb. 3: Niederschrift des Lebenspendenden Wortes. Der Golem (Anm. 9), 00:36:07.

Hierzu vorweg eine kulturgeschichtliche Bemerkung: Sieht man sich den Verlauf der Szene flüchtig an, so scheint sie in sich konsequent gemäß der kabbalistischen Tradition gestaltet. Das Zauberwort *AEMAET* entspricht den Überlieferungen, wie sie schon im Buch *Jezira* aufgezeichnet sind, und der Rabbi – nicht irgendeiner, sondern Rabbi Löw! – bedient sich alter hebräischer Schriften zur Schaffung seines Golem. Wie Elizabeth Baer gezeigt hat, lässt sich aber bei genauerem Hinsehen eine entscheidende Differenz zur jüdischen Tradition konstatieren. Denn dort ist in die Beschwörung immer Gott involviert, nimmt man etwa die Darstellung Chayim Blochs, in der Rabbi Löw in Schlaf fällt und im Traum an Gott eine Frage richtet. In der Regel kommt es nicht vor, dass aus-

⁴³ Der Golem (Anm. 9), 00:35:38.

gerechnet das mit Gott und seinen Schöpfungen verbundene Wort *aemaeth* von einem Dämon geäußert wird, einem Dämon, der die ganze Aktion damit der Schwarzen Magie zuweist. Hieraus zu schließen, wie Baer es tut, dass sich hinter einer solchen Transformation ein antisemitischer Hintergrund verbergen könnte, erscheint von daher nicht ganz abwegig – auch wenn im sonstigen kulturellen Design des Films wenig auffällige Anhaltspunkte für einen solchen Vorwurf existieren mögen (wobei die holzschnittartige Stilisierung der Ghettojuden mit ihren typisierten Eigenschaften durchaus zu denken geben sollte). Sicherlich ist es den Filmemachern bei ihrer Transformation auch um das okkulte, schwarz-künstlerische Image ‚des Juden‘ gegangen, für das man bei einem deutschsprachigen Publikum um 1920 durchaus Interesse erwarten konnte.⁴⁴ Ein nichts als frommer Rabbi hätte wohl zu wenig Aufsehen erregt, und die Dämonie des Golem wäre zu wenig glaubwürdig gewesen. Hierzu passt nicht zuletzt, wie Matei Chihaia festgestellt hat, dass im Hinblick auf die Gesamtstruktur des Films das christliche Modell „von Sündenfall und Erlösung die Topologie der Kabbala ersetzt“.⁴⁵ Diese Hypothese liegt nahe, sofern man sich dazu entschließt, die ‚Erlösung‘ vom Golem durch das Kind, das ihm den ‚Schem‘ entwendet, mit der Muttergottes und dem Jesuskind zu assoziieren, die außerhalb des Stadttors an der Brücke zu sehen sind – eine Statue, die offenbar den Übergang vom jüdischen in den christlichen Bereich markiert. Für den Schriftbegriff besagt dies, dass letztlich nicht die traditionelle jüdische Buchkultur, die für die Herstellung des Golem mitverantwortlich ist, den Sieg davon trägt, sondern die christliche Kultur der durch Boten übermittelten Schriftstücke, die nach dem Schema Beschuldigung/Verzeihung/Liebe funktioniert.

4

Kehren wir nun zu den medialen Implikationen der Beschwörungsszene zurück. Es gilt, zunächst den Blick auf die intermediale Inszenierung zu lenken, auf die verschiedenen Schritte, in denen die Szene sich aufbaut.

(1) Da wäre zuerst die mehrfache Buchlektüre, das Sich-Vergewissern des Vorgangs der Golem-Schöpfung anhand seit Langem überlieferter Schriften. Damit kommt vor aller Aktion schon die Schrift ins Spiel, und zwar zum einen die altherwürdige Buchgelehrsamkeit der jüdisch-kabbalistischen Tradition; zum an-

⁴⁴ Vgl. Baer: *The Golem Redux* (Anm. 27), S. 60f. Dagegen betont Pertsch: „Eine karikatureske, diffamierende Judendarstellung wusste Wegener zu vermeiden“. Pertsch: *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen* (Anm. 19), S. 53f.

⁴⁵ Chihaia: *Der Golem-Effekt* (Anm. 36), S. 222f.

deren eine Schrift aus einer okkulten Überlieferung, im Stil der *Ars Goetia*, jener Dämonenkunde aus dem 17. Jahrhundert, die dem zeitbedingten Interesse an Teufeln und Versuchern entgegenkam. Der Titel *Nekyomantie* verweist traditionell auf die Kunst, einen Verstorbenen wiederzubeleben.⁴⁶ Mit dem altherwürdigen Moment verbindet sich also das Moment des Okkulten, Unheimlichen, einer Kunst, die die Schrift benutzt, um etwas dem Menschen im Grunde Verbotenes herzustellen – und die menschliche Gottähnlichkeit bis zum Äußersten zu strapazieren. Zugleich dient sie dazu, die Schrift als Schrift hinter sich zu lassen, sie nicht nur für meditative Zwecke zu verwenden, sondern ihren Bereich in Richtung Pragmatik zu überschreiten und etwas mit ihr zu bewirken, indem die Schrift sich verkörpert, die Schrift Gestalt annimmt. Dass für diese Konkretisierung der Film gegenüber der Literatur – die ja noch dort, wo sie halluzinieren lässt, im ausgesprochen Zweidimensionalen verbleibt – das geeignetere Medium ist, das will Wegener mit seinem Golem vorführen und beweisen.

(2) Der zweite Schritt: Rabbi Löw begibt sich in das Verlies, wobei er vor dem Öffnen der Türe ein Schriftband zerschneidet. Damit deutet sich einerseits an, dass man nun in einen besonderen, versiegelten, sakralen Bereich eindringt, zu dem nur autorisierte Personen Zugang haben, andererseits auch, dass es im Folgenden zwar um Schrift geht, der bloße Bereich der Schrift aber durchstoßen, transzendiert werden muss.

(3) Ein dritter medialer Schritt wäre das handwerklich-bildhauerische Tun, das Formen der Figur des Golems, insbesondere seines Gesichts – womit das Ursprüngliche des Golem-Begriffs, die Hardware Lehm sozusagen, in den Blick gerät, und damit auch nach der Schrift des Buches das Moment der Skulptur. Bemerkenswert an diesem Schritt ist aber nicht nur die bildhauerische Tätigkeit, die als künstlerisch ambitionierte Aktion vorgeführt wird, sondern auch die Anspielung auf die berühmte Pliniuszene vom Ursprung der Malerei. Sie kommt durch den nosferatuartigen Schatten des Rabbi ins Spiel (für den er erst die Lichtverhältnisse herstellen muss), einen Schatten, der sich langsam auf die Lehmfigur zubewegt und aus dem Löw gewissermaßen die Golem-Skulptur herausarbeitet.⁴⁷ Die Schöpfung eines Golem wird damit nicht nur zu einem okkulten Ritual, sondern auch und vor allem zu einer Schöpfung der Kunst – mit der sich, den weiteren Fortgang des Geschehens mitgedacht, ein zweiter Kunstmythos verbindet, nämlich der von Pygmalion: von jenem Künstler, dessen Skulptur sich plötzlich zu regen, mit Leben zu erfüllen beginnt.⁴⁸ Die Zusammen-

⁴⁶ Der Golem (Anm. 9), 00:30:18.

⁴⁷ Vgl. Chihaia: Der Golem-Effekt (Anm. 36), S. 235.

⁴⁸ Vgl. Victor I. Stoichita: Eine kurze Geschichte des Schattens. Aus dem Französischen von Heinz Jatho. München: Fink 1999.

führung dieser beiden Mythen mag in mehrfacher Hinsicht signifikant sein, sie verdeutlicht aber vor allem eines: dass hier ein Maestro des Kinos auch sein eigenes Tun als genuin künstlerisches ins Bild setzt – als das In-Bewegung-Bringen toter Figuren, als das Zum-Laufen-Bringen lebloser Zelluloid-Materie.

(4) Nach den Medien Buch, Siegel und Skulptur kommt anschließend eine vierte mediale Komponente ins Spiel, die man als Ritual bezeichnen könnte. Rabbi Löw stößt mit seinem Zauberstab mehrmals in die Luft, und zwar in die vier Himmelsrichtungen. Er zeichnet dann einen imaginären Kreis auf den Boden, der die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits markiert – und der sogleich zu einem Flammenring mutiert.⁴⁹ Während er nicht mehr den Stab, sondern den fünfzackigen Stern, das Pentagramm, in der Hand hält, ruft er Beschwörungsformeln aus – wie wir in den Zwischentiteln lesen können –, die alle an Astaroth gerichtet sind und die Bitte enthalten, das geheime Wort zur Golem-Belebung mitzuteilen. Der Mimik des Rabbi, dessen Gesicht von Rauch umhüllt erscheint, kann das Flehentliche, Dringliche der Beschwörung abgelesen werden – eine Bildfolge, die zugleich die Spannung zum Äußersten treibt.

(5) Schließlich stellt der Erfolg sich tatsächlich ein: der fünfte und entscheidende Schritt. Auch hier wird noch einmal mit einem Suspense-Effekt gearbeitet, wenn der Kopf des Dämons sich zeigt, wenn die weiße, von übergroßen Augäpfeln beherrschte Maske von dessen Gesicht auf den Meister zuschwebt – und wenn weißer rauchiger Atem aus seinem Mund aufsteigt. Ehe man sich versieht, verliert sich die Gestaltlosigkeit des Rauchs, er nimmt Kontur an, formt sich allmählich zu einer Buchstabenfolge, die als *AEMAET* entzifferbar wird, als das traditionell-kabbalistische Zauberwort für die Golem-Schöpfung. Abgesehen davon, dass man sich bei dieser Szene an Etienne-Gaspard Robertsons *Laterna magica*-Projektionen auf Rauch erinnern kann,⁵⁰ lässt sich mit Mario Grizelj ein basales medientheoretisches Moment beobachten: nämlich die Tatsache, dass „das Lesen von Schrift auf *Schrift-Bild-Kombinationen* aufgebaut ist“, da schließ-

⁴⁹ Der Golem (Anm. 9), 00:32:21–00:32:30. Vgl. zur Grenzziehung Elfriede Ledig: Paul Wegeners Golem-Filme im Kontext fantastischer Literatur. Grundfragen zur Gattungsproblematik fantastischen Erzählens. München: Schaudig, Bauer, Ledig 1989, S. 198f.

⁵⁰ „Als Projektion erinnert der Schriftzug an Vorfahren des Kinos, die Nebelbilder der *Laterna magica*; in seiner Wirkung, die den Golem ‚in Bewegung versetzen wird‘ verbindet es sich mit dem Kinematographen“. Joachim Paech: Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften. In: Gustav Ernst (Hg.): Sprache im Film. Wien: Wespennest 1994, S. 23–40, hier S. 29. Zur technischen Realisierung der Szene siehe Christine Stenzer: Hauptdarsteller Schrift. Ein Überblick über Schrift in Film und Video von 1895 bis 2009. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010 (Epistemata Literaturwissenschaft, Bd. 693), S. 62: „Das Wort wird offensichtlich mithilfe eines Projektors direkt auf die helle Nebelwolke vor dem dunklen Hintergrund projiziert“, wodurch sich auch das Changieren und Flackern des Schriftzugs erkläre.

lich „in *jedem* Text Schrift-Bild-Kombinationen eine Rolle spielen“.⁵¹ Eben eine solche Kombination führt der Film exemplarisch vor, und zwar so, dass das visuelle Moment das semantische zu übertreffen sucht. Entgegen der Annahme von Aleida Assmann, der zufolge man dazu verurteilt ist, entweder zu lesen beziehungsweise zu dechiffrieren oder zu starren und sich in „die Materialität der Zeichen“ zu verstricken,⁵² kann man in dieser Szene allerdings davon ausgehen, dass beides zugleich möglich ist: dass man also die Kunst der Schriftinszenierung wahrzunehmen und zugleich auf den Sinn der Schrift zu achten – und das Wort *AEMAET* auf die kabbalistische Tradition und die Bedeutung ‚Wahrheit‘ zu beziehen – vermag. Dies natürlich nur, sofern man in der entsprechenden Tradition und Sprache halbwegs bewandert ist. Da Wegener nicht damit gerechnet haben wird, dass sein deutschsprachiges Publikum in jedem Fall des Hebräischen mächtig ist, spielt er hier sicherlich mit dem Moment des Geheimnisses. Das heißt, er überwältigt sein Publikum zuerst und vor allem mit der Magie des Nebelhaften, mit der optischen Epiphanie des Zauberworts, über dessen Änigmatik hinaus man nur über die Funktion Bescheid wissen muss: dass es nämlich Rabbi Löw dazu befähigt, den Golem zum Leben zu erwecken. Insofern überwiegt in dieser Szene der überraschende optische Eindruck, und die Suche nach Sinn und Bedeutung des Wortes tritt hinter diesen Eindruck zurück.

Was aber meint die Rede von der Überwältigung des Publikums? Sieht man sich die Inszenierung der Beschwörung mit ihren verschiedenen Schritten Buch-Siegel-Skulptur-Ritual-Rauchschrift noch einmal genauer an, so zeigt sich, dass sich mit dem Versuch der Überwältigung des Publikums, den schon die antike Rhetorik, etwa eines Pseudo-Longinus, im Auge hatte,⁵³ so etwas wie ein Präsenzeffekt verbindet – dass also mit den verschiedenen medialen und intermedialen Momenten der Inszenierung auf eine Gegenwärtigkeit des Erlebens abgezielt wird, die die komplexe Medialität des Ganzen, wenn nicht vergessen machen, so doch kurzzeitig einklammern soll.⁵⁴ Der Präsenzeffekt kommt deshalb so überzeugend zustande, weil in der Rauchschriftszene die zuvor gebrauchten Medien

51 Mario Grizelj: Dissidente Medialität, oder die gespenstische Form des frühen Films. In: Bernd Scheffer/Christine Stenzer (Hg.): *Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung*. Bielefeld: Aisthesis 2009 (*Schrift und Bild in Bewegung*, Bd. 16), S. 141–166, hier S. 150.

52 Aleida Assmann: *Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose*. In: Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1988, S. 237–251, hier S. 238; vgl. Grizelj: *Dissidente Medialität, oder die gespenstische Form des frühen Films* (Anm. 51), S. 151.

53 Vgl. Beil: *Rhetorische ‚Phantasia‘* (Anm. 8).

54 Den Präsenzeffekt schildert Lotte Eisner mit folgenden Worten: „Das phosphoreszierende Antlitz des Dämonen mit den traurig leeren Augen fließt wie im Nichts daher, wird plötzlich an dem Rand der Leinwand zu einer gigantischen Asiatenmaske, zu einer packenden Drohung – die

noch einmal zusammengeführt und übereinander geblendet werden: Die Maske der Skulptur, der Rauch des Rituals, die Schrift der Kabbala treten, auf eine einzige Bildfolge verdichtet, hier noch einmal gebündelt in Erscheinung – wobei die Schrift-Bild-Kombination den letzten und entscheidenden Schritt darstellt. Es ist, als ob die Schrift ihren notorischen Absenzcharakter aufgeben und über das andere Medium, das Bild, sich in die Gegenwart des Erlebens einschreiben würde, und dies auch noch, indem sie ein drittes, im Stummfilm notorisch abwesendes Medium, die Stimme, simuliert – als ob die Stimme des Dämons via Rauchatem sichtbar würde und als geschriebenes Wort Einzug hielte in diesen Film. Indem die ganz zum Film-Bild gewordene Schrift Präsenz erzeugt, erzeugt sie Unmittelbarkeit medial. Und sie gibt zugleich auch und vor allem der Schrift die Aura des gespenstisch-dämonisch Gesagten zurück: Das Wort *AEMAET* kommt wie eine uralte kryptische Weisheit direkt aus dem Mund des Dämons. Der Mund entlässt den Rauch aus sich und diktiert die magischen Buchstaben in die Leere des Raums, Buchstaben, deren weichen, vibrierenden Rundungen – die an die esoterische Schrift des Georgekreises erinnern – noch die Materialität des rauchigen Atems anzuhaften scheint.

Abb. 4: Verdichtung von Bild und Schrift. Der Golem (Anm. 9), 00:34:27.

Macht der Vision ist hier bis zum Äußersten gesteigert“. Lotte H. Eisner: Die dämonische Leinwand. Hg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. Frankfurt/M.: Fischer 1980, S. 51.

5

Mit diesem Präsenzeffekt ist es aber noch nicht getan. Schon wenig später wird eine Art Doppel des Effekts inszeniert, wenn die Schrift, die aus dem Gesicht/Körper des Geistes Astaroth geflossen ist, wieder – via Schrift – in einen Körper zurückkehrt und ihn zum Leben erweckt. Eben dies geschieht mit dem Golem. So gelingt dem Film ein weiteres Mal das, was wir Präsenzeffekt nannten. Dieser ereignet sich in dem Moment, in dem der Rabbi, der das Wort *AEMAET* aufgeschrieben und in die sternförmige Kapsel eingefaltet hat, den Schem an die Brust des noch toten Golem heftet und nun – mit den Zuschauern – beobachten kann, wie dieser alsbald die Augen öffnet und wie Bewegung in das Gesicht kommt: ein Prozess, der von äußerster Spannung begleitet wird und der schließlich in die – unheimliche – ‚Erlösung‘ mündet, sobald das Gesicht des Monsters sich zu regen beginnt.⁵⁵ Das Aussehen des Golem verstärkt diese Wirkung noch:

Die markante Haarform, die dem Kopf seinen archaischen, urtümlichen Charakter gibt, ist altägyptischen Königsdarstellungen nachgebildet. Unmittelbare Vorläufer gehören in eine Reihe von Paul Gauguin (*Selbst* 1889) und seinen Schülern [...] über die Entwicklung des kubistischen Porträts im Umkreis von Pablo Picasso bis zur Plastik der frühen zwanziger Jahre (William Wauer, *Porträt Herwarth Walden*; Will Lammert, *Mutter Erde*, 1925–27).⁵⁶

Über den Präsenzeffekt hinaus ist hier zusätzlich ein metafilmischer Aspekt beobachtbar: Denn der Golem setzt sich wie auf Knopfdruck in Bewegung, so wie man auf den Knopf des Projektors drückt, um die toten Zelluloid-Bilder der Schauspieler in Bewegung zu setzen. Mit anderen Worten: Wie Rabbi Löw in dieser Szene erweckt der Filmregisseur tote Körper zum Leben, wobei dem lebendig gewordenen Körper im *Golem*-Film noch das Rohe, Ungeschlachte seiner Herkunft deutlich sichtbar anhaftet. Das Unheimliche am Golem besteht genau darin, dass die tote Materie noch nicht vollständig zum Leben erweckt zu sein scheint, dass selbst das Leben noch von dem Toten zeugt, aus dem es gemacht ist. So wäre das Unheimliche genau an jener Schnittstelle Tod/Leben zu verorten, mit der im Film pausenlos – und zumeist ohne dass man es merkt – gearbeitet wird.

55 Der Golem (Anm. 9), 00:37:08.

56 Schönemann: Paul Wegener (Anm. 30), S. 78.

Abb. 5: Zug der Urväter durch die Wüste. Der Golem (Anm. 9), 00:54:38.

Dies ist aber nicht die einzige metafilmisch zu verstehende Stelle. Metafilmisch funktioniert mehr noch eine andere Szene – jene Szene am Kaiserhof Rudolfs II., in der der Rabbi Löw im Rahmen der Feierlichkeiten beim Rosenfest ausdrücklich die Erlaubnis erhält, eines seiner berühmten Kunststücke vorzuführen. Dabei handelt es sich, wie bereits erwähnt, um eine *Laterna magica*-artige Projektion bewegter Bilder, genau genommen um einen Film mit Zackenkasch, auf dem der Zug der Urväter durch die Wüste zu sehen ist und auf dem sich schließlich eine einzige Figur – „Ahasveros, der ewige Jude!“, wie es im Zwischentitel heißt⁵⁷ – vergrößert herauskristallisiert. Da diese Szene in der Forschung oft kommentiert wurde, sei hier nur auf einen besonderen Aspekt geachtet, nämlich den der Schrift. Bislang wurde die Sequenz meines Wissens noch nicht mit dem Thema Schrift in Verbindung gebracht – aber es mag kein Zufall sein, dass der Wüstenzug der Urväter aus winzigen schwarzen Gestalten besteht, die wie Buchstaben untereinander in Zeilen angeordnet sind. Geht man davon aus, dass nicht nur jede Schrift ein Bild ist, sondern dass umgekehrt auch jedes Bild Schriftartiges enthält, so liegt es nahe, in diesem Fall von Mensch-Buchstaben wimmelnde Zeilen zu erkennen, die schwarz auf weiß den Eindruck eines in sich bewegten Schriftstücks machen. Wenn, wie Moshe Idel schreibt, in der Kabbala die Thora und Gott und Israel eine Einheit bilden, sofern die Gläubigen die Thora um ihrer selbst willen studieren,⁵⁸ so haben

⁵⁷ Der Golem (Anm. 9), 00:54:56. Zur Ahasver-Figur siehe Schönemann: Paul Wegener (Anm. 30), S. 100f.

⁵⁸ Moshe Idel: Die laut gelesene Tora. Stimmengemeinschaft in der jüdischen Mystik. In: Friedrich Kittler/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur

die Gläubigen in diesem Sinne auch am buchstäblichen Wesen der Thora Anteil und lassen sich selbst als eine Art Schrift denken. Einen noch schlagenderen Hinweis auf die Buchstäblichkeit der Gläubigen im esoterischen Denken des Judentums bietet Gershom Scholem in seinem bereits zitierten Golem-Aufsatz. Ihm zufolge haben die Safeder Kabbalisten im 16. Jahrhundert die ungefähr 340.000 Buchstaben, die die Thora enthält, durch komplizierte Spekulationen auf die Zahl 600.000 erhöht, eine Summe, die der Gesamtzahl der Seelen, die aus Ägypten auszogen und die Thora am Sinai empfangen, entspricht: Demzufolge „besäße jeder Einzelne in Israel einen Buchstaben in dieser mystischen Tora, an den seine Seele gebunden ist [...]“.⁵⁹ Wie sich in der Rauchschriftszene Schrift und Bild zur einer komplexen Einheit zusammenschließen, so scheinen auch die wandernden Israeliten für den Augenblick der Film-„Lektüre“ zu Schrift, zu wandelnden Lettern zu werden und sich damit als substanzielles Element ihrer Buchreligion zu erweisen.

Schrift ist bei Wegener, so lässt sich abschließend sagen, nicht lediglich Komparse des Films oder Teil seiner Kulisse. Auch ist sie nicht nur expressionistisches Dekor. Vielmehr wird sie in ein Schrift-Bild-Paradigma eingespannt, in dem mit der Aufhebung der Differenz zwischen Skripturalem und Visuellem gespielt und ein Präsenzeffekt generiert wird, in dem sich das Eigene des Films, das Bildwerden von Schrift, sinnfällig reflektiert. Insofern rückt mit der Schrift, wie schon im *Caligari*-Film, eine metafilmische Ebene in den Blick, die sich besonders gut beim „Anschalten“ des Golems durch den Schem wie auch in der Palastszene beobachten lässt; in Letzterer wird nicht nur ein „Film-im-Film“ vorgeführt,⁶⁰ sondern auch eine Schrift-im-Film-im-Film-Inszenierung präsentiert. Schrift dient damit in metafilmischer Hinsicht einerseits der Auratisierung des älteren Mediums gegenüber dem jüngeren, vor allem in der Ausstellung der jüdischen Buch- und Schriftkultur. Andererseits dient sie auch als Möglichkeit, die Genese des neueren (filmischen) Mediums zu reflektieren – und zu zeigen, dass es sich letztlich einer Übersetzung aus einem älteren Medium, einer Art Transzendierung verdankt: einer Transzendierung, durch die sich die Alterität des Transzendenten, das Unheimliche und Gespenstische des vergangenen Mediums und seiner Protagonisten, besonders eindrucksvoll vor Augen führen lässt. Auch in diesem Sinne kann der frühe Film nicht ohne Schrift gedacht werden.

Kultur- und Mediengeschichte der Stimme. München: Akademie Verlag 2002, S. 19–54, hier S. 43.

⁵⁹ Gershom Scholem: Der Sinn der Tora in der jüdischen Mystik. In: G.S.: Zur Kabbala und ihrer Symbolik. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1973, S. 49–116, hier S. 89f.

⁶⁰ Friedrich Kittler: Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgängergeschichte. In: F.K.: Draculas Vermächtnis. Technische Schriften. Leipzig: Reclam 1993, S. 1–104, hier S. 99.