



Universität Münster

AUTORIN

Maren Plottke

TITEL

„Wer das Wort wüßte?“ – Medienreflexivität und jüdische Fremddarstellung in DER GOLEM,
WIE ER IN DIE WELT KAM

ERSCHIENEN IN

Textualität und Visualität. Die Medienkultur der 1920er-Jahre (= Paradigma. Studienbeiträge zu
Literatur und Film 7/2024), S. 49–54.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Plottke, Maren: „Wer das Wort wüßte?“ – Medienreflexivität und jüdische Fremddarstellung
in DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM“. In: *Textualität und Visualität. Die Medienkultur der
1920er-Jahre* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 7/2024), S. 49–54.

IMPRESSUM

Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film

ISSN 2567-1162

Universität Münster

Abteilung Neuere deutsche Literatur

- Literatur und Medien -

Germanistisches Institut

Schlossplatz 34

48143 Münster

Herausgeber: Andreas Blödorn, Stephan Brüssel

Redaktion: Stephan Brüssel, Niklas Lotz

„Wer das Wort wüßte?“ – Medienreflexivität und jüdische Fremddarstellung in DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM

Maren Plottke

Mit *DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM* schufen Paul Wegener und Carl Boese 1920 einen expressionistischen Film, der die Geschichte einer Golembelebung im jüdischen Ghetto erzählt. Das Setting lässt sich als mystifiziertes Prag des 16. Jahrhunderts fassen, das sich an einigen Stellen historischer Personen und Begebenheiten bedient, diese aber entfremdet und in märchenartige Strukturen überführt (vgl. Dixon 2011: S. 83). Die Jüd*innen, unter der Führung von Rabbi Löw, möchten sich mit der Hilfe eines Golems gegen das kaiserliche Dekret verteidigen, das sie aus dem Lande verweist. Durch die oppositionellen Räume ‚Christentum im Kaiserpalast‘ und ‚Judentum im Ghetto‘ werden die beiden Gruppen kontrastiert. Im Prozess der Erschaffung des Golems und der sich anschließenden Verselbständigung desselbigen wird außerdem der Film als Medium im Vergleich zur Schrift reflektiert.

Die Rolle der Schrift im Stummfilm in Form von Zwischentiteln und Inserts wird in den 1920-ern immer wieder zum Thema von Feuilletonist*innen und Künstler*innen. Während die Verwendung von Schriftbildern in diesem Zeitraum zuerst hauptsächlich als Störfaktor des Bewegtbilds kritisiert und von Produzent*innenseite aus daher auf ein Minimum reduziert wird, erscheint Schrift im Film rückblickend „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“ (Beil 2017: S. 507). *DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM* bietet im Hinblick auf seine Medialität ein besonders diskussionswürdiges Beispiel, da der Film Schrift als Medium zur Belebung des Golems und zur Kommunikation zwischen den beiden Bevölkerungsgruppen relevant setzt und die unterschiedliche Verwendung von Schrift- und Bewegtbild damit semantisiert:

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, nicht umgekehrt. Schrift ist also kein nur medienbedingtes und von daher notwendiges Beiwerk, sondern entfaltet in diesem Film ihre magischen und mystischen Dimensionen, die sie mit einer entsprechenden Aura versehen. (ebd.: 507 f.)

Nachfolgend werden der Schöpfungsprozess des Golems als mystifizierter Akt der Schriftlichkeit und die Aufführung durch Löw vor Kaiser Rudolphs Hofstaat als ‚Film im Film‘ analysiert. Erwartet wird, dass sich die im Untertitel „Bilder nach Begeben-

heiten aus einer alten Chronik“ [00:00:02] angedeutete Relation von Schrift und Bewegtbild in den ausgewählten Szenen wiederfindet. Die Analyse soll von einem kritischen Blick auf die Darstellung jüdischen Lebens begleitet werden.

Der Schöpfungsakt [00:29:15-00:38:58]

Der vor allem in der *Kabbala* immer wieder besprochene Prozess der Golem-Schöpfung ist bereits im *Sefer Jezira* mithilfe des Zauberwortes *emeth* (= Wahrheit) möglich, das auch JHWE über den unbelebten Adam (von *adama* = Erde) gesprochen haben soll (vgl. ebd.: 509 f.). Um einen so belebten Golem wieder zu töten, muss im *Sefer Jezira* nicht das vollständige Wort, sondern nur der erste Buchstabe von dem Wesen entfernt werden, so dass der Golem mit *meth* (= Tod) beschrieben ist (vgl. ebd.: S. 510). Die hergestellte Verbindung zum göttlichen Schöpfungsakt bringt auch ethisch-hierarchische Fragen und den Diskurs über die Gefährlichkeit der menschlichen Ermächtigung zum Schaffen von Leben mit sich. Das Golem-Motiv beschäftigt vor Wegener unter anderem Jakob Grimm, Annette von Droste-Hülshoff, Arthur Holitscher und, besonders prominent, Gustav Meyrink (vgl. ebd.: 510 f.). Welche Quellen Paul Wegener tatsächlich als Inspiration für seine Inszenierung nutzte, ist umstritten.

Schon im Kellerraum des Rabbi, wo der Golem-Rohling aufbewahrt wird, finden sich Zeichnungen und Notizen an den Wänden. Auch Löws Kopfbedeckung ist mit nicht klar zu identifizierenden Kritzeleien übersät. Der Raum ist vor dem ersten Betreten durch den Rabbi mit einem Schriftband versiegelt gewesen, das mit einer Schere aufgetrennt werden musste – der Bereich der bloßen Schrift wurde durchstoßen (vgl. ebd.: S. 521). Vor dem eigentlichen Beschwörungsprozess informiert der Rabbi sich in zwei Büchern. Eines enthält die Anleitung zur Belebung des Golems, ein zweites, *Nekyomantie* genannt, erläutert die Beschwörung eines Dämons. Im Gegensatz zur *Kabbala*, wo JHWE das Zauberwort einsetzt, hütet in Wegeners Golem-Film der gefallene Engel *Astaroth* das Geheimnis. Dieser wird in der *Ars Goetia* aus dem 17. Jahrhundert mit fauligem Atem und einem Pentagramm¹ im Siegel beschrieben, Elemente, welche von der anschließenden Beschwörungssequenz aufgegriffen werden (vgl. ebd.: 517 f.). Aus *Astaroths* Atem formt sich *aemaet*, das wie eine latinisierte Variante des ursprünglichen *emeth* anmutet. Löw überträgt das Wort mit einem Federkiel auf ein Stück Papier und legt es in den *Schem* (vermutlich von *HaSchem* = das Wort; eine alternative Bezeichnung für JHWE) ein, wodurch der Golem wie im ersten Buch beschrieben belebt wird. Schrift wird innerhalb der Beschwörung also genutzt, um „die Schrift als Schrift hinter sich zu lassen, [...] ihren Bereich in Richtung Pragmatik zu überschreiten und etwas mit ihr zu bewirken, indem die Schrift

¹ Neben den für Schwarze Magie funktionalisierten Pentagrammen rücken im Film auch immer wieder der Davidsstern und der Sternenhimmel als zu deutende Zeichen in den Fokus. Als einander ähnelnde Signifikanten eigentlich unterschiedlicher Signifikate nähern sie das Lesen in den Sternen, Zauberei und das Judentum aneinander an.

sich verkörpert, Schrift Gestalt annimmt“ (ebd.: S. 521). Die schwarzmagische Beschwörung des Golems wird damit auch zur Filmanalogie: In beiden Fällen wird aus einer ‚toten‘, schriftmedialen Vorlage etwas Bewegtes, ‚Lebendes‘ erschaffen. Dabei bleibt der Golem wie die Schauspieler*innen des frühen Films stumm, und seine klaren, ruhigen Bewegungen entsprechen dem von Wegener formulierten idealen Stil für das Filmschauspiel (vgl. Chihaia 2011: S. 228–232). Das Unheimliche des Films operiert damit an jener Schnittstelle zwischen Belebt und Unbelebt an der im Film, zumindest metaphorisch, immer gearbeitet wird (vgl. Beil 2017: S. 525).



Abb. 1-6: Schriftliche Anteile der Golem-Beschwörung (von links nach rechts: 00:21:25, 00:29:21, 00:30:34, 00:33:34, 00:34:51 u. 00:36:29).

Schriftkultur wird über den gesamten Film hinweg als wichtiger Teil jüdischen Lebens markiert; das Ghetto erscheint auch als „Bücherstadt“ (ebd.: S. 515). Die Beschwörung des Golems wird allerdings nicht mehr nach dem Vorbild JHWEs, sondern als Schwarze Magie inszeniert, von der der Rabbi ganz selbstverständlich fundierte Kenntnis zu haben scheint und die einzusetzen nur sein Famulus zumindest kurzzeitig fürchtet. So sanktioniert das Filmende mit dem Angriff des Golems auf das Ghetto und der Übergriffigkeit gegen die unkeusche Mirjam jüdisches Fehlverhalten, und die Bedrohung wird nicht durch Löw, sondern ein spielendes Christenkind beseitigt.

Film im Film [00:52:32-00:57:35]

Im 3. Kapitel besucht Rabbi Löw mit seinem Golem den Hof, wo er von Kaiser Rudolph zur Demonstration seiner magischen Fähigkeiten aufgefordert wird. In der sich anschließenden Szene wird mithilfe von Überblendung eine kinoartige Aufführung des Exodus dargestellt: Nach einem Zauber Löws ziehen an dem in Reihen sitzenden Hofstaat Menschen durch die Wüste vorbei. Das zunächst gebannt die Laterna magica-artige Projektion beobachtende Publikum wird vom Hofnarren abgelenkt, bricht in

Lachen aus und macht damit *Ahasveros*, den ewigen Juden, auf sich aufmerksam. Sein wirrer Blick scheint die 4. Wand zu durchbrechen, der Palast stürzt ein und die Colorierung des Filmstreifens ändert sich vom mit dem Christentum assoziierten Rot in das schwarzmagische Grün, das vorher u. a. die Beschwörungsszene begleitet hat.



Abb. 7-9: Die Aufführung am Kaiserhof (von links nach rechts: 00:54:28, 00:55:10 u. 00:57:35).

Die Aufführung dient nicht nur der Möglichkeit Löws, am Kaiserhof die Aufhebung des Dekrets durchzusetzen, sondern auch der metafilmischen Reflexion. Solange Film und Aufführungssituation eine klare Realitätshierarchie aufweisen, unterhält der Film sein Publikum und stellt keine Bedrohung dar. Doch in dem Moment, in dem *Ahasveros* die Grenzen seines Mediums zu überschreiten droht, löst sich die gesamte Projektion in einen Lichtblitz auf, in dessen Anschluss der Palast als Aufführungsort zu bröckeln beginnt. Matei Chihaiia schreibt:

Während die „Raumerweiterung“ sujethafte Immersion suggeriert, weist die „Rauüberlagerung“ auf die drohende Infiltration. Das Verfahren der Doppelbelichtung ermöglicht dabei die Darstellung einer kinematographischen Betrachtungsform: Die Wand wird zur ästhetischen Grenze. So lange Magie das Bild beherrscht, bleibt die Medienseite hinter der wunderbaren Form verborgen. Hingegen drängt sich der „Film im Film“ auf, sobald sich das Wunder der Kontrolle des Rabbi entzieht, als eine Figur den Blick des Publikums erwidert, sich aus der Leinwand lösen und in den Zuschauerraum eindringen will. [...] In dem Augenblick, als er [=Ahasveros] durch die Wand zu treten scheint, erbebt die Wand von einer Explosion, und die Form verschwindet hinter der Form des Mediums Lichtspiel, das in Gestalt des Blitzes vor der Wand sichtbar wird. (Chihaiia 2011: 236 f.)

Weiterhin liefert die Szene eine Möglichkeit, zwischen ‚schwacher‘ Illusionsmagie und ‚echtem‘ Golemzauber zu differenzieren (vgl. ebd.: S. 236). Dem entspricht die Entwicklung des Films von der Wiedergabe einfacher Bewegtbilder wie dem gezeigten Exodus zur eigenständigen Kunstform, wie sie vom Golem repräsentiert wird. Bemerkenswert erscheint weiterhin, dass dem schwächeren Zauber weder schriftlicher Recherchevorgang noch ein belebendes Wort vorausgingen.

Kracauer hingegen interpretiert den Golem in dieser Szene als von der Vernunft instrumentalisierte rohe Gewalt „zur Befreiung der Unterdrückten“ (Kracauer 2021:

S. 122), die sich im Nachgang zu individualisieren versucht und den Film damit in „Halbwahrheiten“ (ebd.) verwickelt.

Fazit

DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM inszeniert Schrift als altherwürdiges Medium, das auch in der diegetischen Gegenwart noch kulturübergreifend zur Kommunikation und Wissensaneignung Verwendung findet. Der Film als ‚belebtes‘ Medium ist jedoch eindrucksvoller und besitzt mehr Einfluss – der Eingriff des Golems verhindert die Durchsetzung des Dekrets. Jedoch entfaltet der Film sein volles Potential nur auf Basis der Schriftlichkeit, wie bereits im Untertitel angedeutet wird.²

Die Repräsentation jüdischen Lebens im Film ist von Wissenschaftler*innen in unterschiedlichem Maße als antisemitisch herausgearbeitet worden. Dietmar Pertsch konstatiert u. a., Löw werde „mehr als Astrologe, Astronom und Zauberer vorgeführt denn als Rabbiner seiner Gemeinde“ (Pertsch 2012: 51 f.). Chihaiia interpretiert die Golem-Geschichte in einer strukturalistischen Herangehensweise als konservativ-christliche Aneignung, welche den kulturellen Ursprung des Golem-Motivs mit einer Geschichte christlichen Sündenfalls überschreibe: Der Golem, der als Held im lotmanschen Sinne zunächst die Grenze zwischen Leben und Tod überschreitet, wird für seinen Versuch, auch die Grenze zwischen jüdischem Ghetto und christlichem Palast zu überschreiten, von einem blonden Kind mit Apfel als christlicher Erlöserfigur sanktioniert (vgl. Chihaiia 2011: 221 f.). Noch weiter geht Anton Kaes:

So zeigt Paul Wegeners Film [...] ein Bild von Ostjuden, das eher antisemitischen Stereotypen der frühen zwanziger Jahre als dem Leben der Juden im 16. Jahrhundert entspricht, in dem dieser Film vorgeblich spielt. Die Juden erscheinen hier als das gänzlich fremde und darum furchteinflößende Element innerhalb der christlichen Gemeinschaft [...] Wenn sich am Ende des Films, nachdem ein blondes Christenkind den dunklen Golem durch Zufall entmacht hat, das große Tor des jüdischen Ghettos wie von allein schließt, bleibt die Kamera auf dem Feld davor bewegungslos stehen: Der Spuk ist vorbei, die Juden sind wieder in ihr Ghetto zurückgekehrt, das schwere Tor ist verriegelt, die Begegnung mit dem Fremden unversehrt überstanden. Unheil ist abwendbar, meint der Film, wenn die Grenzen zwischen jüdischem Ghetto und christlicher Stadt gewahrt bleiben. (Kaes 2004: 51 f.)

Bei aller berechtigten Kritik an den im Film genutzten antisemitischen Bildern scheint zumeist nicht beachtet zu werden, dass auch das weltlich orientierte Christentum die meiste Zeit über bestenfalls befremdlich inszeniert wird: Der Kaiser er-

² Das spiegelt auch die Rahmung der Narration durch den einführenden Titel und den als Zierstreifen am Ende einer Geschichte lesbaren Davidstern, der über die Abblende am Filmende gelegt wird. So entsteht der Eindruck, tatsächlich einen Abschnitt aus einer Chronik gelesen zu haben.

scheint ohnmächtig und wankelmütig, der gesamte Hofstaat ergeht sich nur in Amüsement und erotischer Flirterei, und Junker Florian besitzt weder die Selbstbeherrschung, Mirjam zu widerstehen, noch hat er dem Golem irgendetwas entgegenzusetzen. Die Vermischung der Kulturen scheint von christlicher Seite aus so lange unbedenklich, wie sie der Unterhaltung einer christlichen Figur dient. Im Gegensatz zu den Jüd*innen werden die Christ*innen aber am Ende durch ihr unschuldiges Kind beschützt und tilgen damit die Gefahr, die der jüdische Rabbi geschaffen hat. Das im GOLEM entworfene Menschenbild, so könnte man sagen, zeigt beide Gruppen als sündig, jedoch dürfen Christ*innen auf ihren unschuldigen Erlöser vertrauen, wo dem Judentum nur der Pakt mit einem Dämon bleibt.

Filme & Serien

DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM (D 1920, Paul Wegener u. Carl Boese).

Forschungsliteratur

Beil, Ulrich Johannes (2017): „Medialität und Auratisierung“. In: Maximilian Benz u. a. (Hg.): *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 2017, Heft 2*. Berlin, S. 506–527.

Chihaiia, Matei (2011): *Der Golem-Effekt. Orientierung und phantastische Immersion im Zeitalter des Kinos*. Bielefeld.

Dixon, Bryony (2011): *100 Silent Films*. London.

Kaes, Anton (2004): „Film in der Weimarer Republik“. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes u. Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des Deutschen Films*. 2. Aufl. Stuttgart, S. 39–98.

Kracauer, Siegfried (2021): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Berlin/Frankfurt a. M.

Pertsch, Dietmar (2012): *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen. Filme zur Geschichte der Juden von ihren Anfängen bis zur Emanzipation 1871*. Tübingen.