

Herausgegeben von
Günter Butzer & Katja Sarkowsky

Große Werke des Films III



Eine Ringvorlesung
an der Universität
Augsburg im Studienjahr
2021/2022

Große Werke des Films III

Große Werke des Films III

Eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg im
Studienjahr 2021/2022

Herausgegeben von Günter Butzer und Katja Sarkowsky

Um aus dieser Publikation zu zitieren, verwenden Sie bitte diesen Link:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:384-opus4-1192219>

Der Gesamtband wird von den Herausgeber:innen Open Access unter der Lizenz [CC-BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) veröffentlicht. Alle Text- und Bildzitate sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, einschließlich der Vervielfältigung, Veröffentlichung, Bearbeitung und Übersetzung, bleiben hier vorbehalten.

© 2025 Günter Butzer und Katja Sarkowsky

*Franz Frombolzer, Johanna Hartmann, Linda Hess, David Kerler,
Klaus Maiwald, Nora Weinelt*

Lektorat:

*Günter Butzer, Raphaela Deffner, Tabea Guntermann, Judith Kárpáty,
Victoria Müller, Katja Sarkowsky*

Cover-Abbildung:

*Hans Sachs: Das vierdt Poetisch Buch. Mancherley artliche Neue Stueck schoener gebundener
Reimen in drey unterschiedliche Buecher getheylt. Nürnberg: Heußler, 1578.*

Inhalt

Vorwort.....	7
1. Paul Wegener, <i>Der Golem, wie er in die Welt kam</i> Franz Fromholzer.....	11
2. Leo McCarey, <i>Duck Soup</i> Linda Hess.....	49
3. Billy Wilder, <i>Sunset Boulevard</i> Johanna Hartmann.....	75
4. Eberhard Fechner, <i>Tadellöser & Wolff</i> Klaus Maiwald.....	103
5. Der Horror des Posthumanen: David Cronenbergs <i>Shivers</i> Günter Butzer.....	127
6. Ordnung und Begehren: Claire Denis' <i>Beau Travail</i> Nora Weinelt.....	159
7. David Slade/Charlie Brooker, <i>Black Mirror: Bandersnatch</i> David Kerler.....	185
Zu den Beiträgerinnen und Beiträgern.....	219

1.

Paul Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*

Franz Fromholzer

Ob Franz Kafka einen der Golem-Filme von Paul Wegener gesehen hat, das wissen wir nicht. Scharfsinnige Lektüren von Kafkas *Der Bau* gehen davon aus, fragmentarische Tagebuch-Eintragungen vom 20. April 1916 bezeugen Kafkas Auseinandersetzung mit der Golem-Legende.¹ Der Prager Autor und begeisterte Kinogänger Kafka scheint nur am Rande Notiz genommen zu haben von jener Erfolgswelle an literarischen und filmischen Golem-Bearbeitungen, die sich bei ihm in keiner umfangreicheren produktiven Anverwandlung niederschlug. Die Fülle an seltsamen Wesen, die zu Zeiten des I. Weltkrieges und in den 1920er Jahren im deutschen Stummfilm ihr Unwesen treiben, gestehen dem Golem im Kino jedenfalls keine herausragende Position zu: Vampire, Monster, künstlich produzierte Menschen, mysteriöse Figuren, die die gesellschaftliche Ordnung stören und bis an den Rand des Zusammenbruchs führen. „Krieg und Kriegsende sind für das Kino als Ort der Unterhaltung keine deutlichen Wendepunkte.“² Zu jener Reihe verstörender Wesen der Kriegs- und Nachkriegszeit zählt zweifelsohne auch der Golem, den der Starschauspieler und Regisseur Paul Wegener in seinem Film *Der Golem, wie er in die Welt kam* von 1920 zu Weltruhm führte. Wegener

¹ Vgl. Ebarb, *Investigating Franz Kafka's „Der Bau“*, S. 141. Kafka trägt am 20. April 1916 in sein Tagebuch ein: „Es wurde natürlich bald bekannt, daß der Rabbi an einer Tonfigur arbeitete. Sein Haus, das mit allen Türen aller Zimmer Tag und Nacht offen stand, enthielt nichts Sichtbares, das nicht allen gleich bekannt wurde. Immer wanderten einige Schüler oder Nachbarn oder Fremde die Treppe des Hauses auf und ab, blickten in alle Räume und traten, wenn sie nicht gerade den Rabbi selbst irgendwo antrafen, überall ein, wo es ihnen beliebte. Und einmal fanden sie in einem Waschtrog einen großen Klumpen rötlichen Tons.“ Die fragmentarische Erzählung fährt noch über wenige weitere Absätze fort und ist in der Kafka-Forschung bisher kaum wahrgenommen worden (Kafka, *Tagebücher*, S. 356).

² Stiasny, *Das Kino und der Krieg*, S. 11.

stellt in diesem Film kurz nach dem Ende des I. Weltkriegs die Erschaffung des Golems durch Rabbi Löw im Prag des 16. Jahrhunderts dar und lässt das bedrohliche Menschengeschöpf die Grenzen des Ghettos durchbrechen. Wegeners Stummfilm bietet zahlreiche Möglichkeiten, thematische Zugänge zu entwickeln: die Erschaffung eines künstlichen Wesens durch den sich Gott-gleich wählenden Menschen; die Darstellung von Maskulinität am mit übermenschlichen Fähigkeiten ausgestatteten Golem, der auch als ein erster Superman des Films bezeichnet werden kann; die Bedeutung und die Darstellung des Judentums in diesem Stummfilm, der auch das Verhältnis von jüdischer und christlicher Gesellschaft verhandelt. Ferner wird häufig danach gefragt, inwiefern es sich bei diesem Stummfilm auch um einen Film handelt, der über die Bedingung des Filmemachens in der Frühphase des Films generell nachdenkt, Film im Film-Sequenzen integriert und so die Wirkmacht der Bilder potenziert vor Augen führt. Bei dieser Fülle an Zugangsmöglichkeiten erscheint es sinnvoll, zunächst die Stoffgeschichte kurz vorzustellen, um so die Golem-Faszination während und nach dem I. Weltkrieg, die Wegeners Film wesentlich prägte, konzise in den Blick zu nehmen.

I. Der Golem – Zur Geschichte eines jüdischen Stoffes

Erwähnt wird der Golem bereits in der Bibel, und zwar in der Psalmendichtung. In Psalm 139,16 heißt es: „Deine Augen sahen meinen Golem“ (hebr. *golmi*),³ eine Formulierung, die in der Einheitsübersetzung mit „Deine Augen sahen, wie ich entstand“ wiedergegeben wird. Der Golem meint ursprünglich folglich Adam im nicht vollendeten Zustand, die geformte Erde, die jedoch noch nicht von Gott beseelt worden ist.⁴ Eckart deutet allgemein: „Alles Ungeformte ist im Hebräischen Golem.“⁵ In der Kabbala, der mystischen Tradition des Judentums, wird dieser unbeseelte Körper Adams zusehends zum Thema literarischer Produktion, schließlich zu einem Symbol für das „dem Ebenbild Gottes Mögliche, für die eigenmächtige Schöpfungskraft des Menschen“⁶. Zum Leben erwecken kann der Mensch jenes Golem-Wesen jedoch nur, wenn er auch über die

³ Vgl. Hahn, Narrative des Neuen Menschen, S. 33f.

⁴ Im Talmud wird Psalm 139 als Erinnerung Adams an seine Schöpfung gedeutet, die so von Adam selbst festgehalten wurde. Vgl. Glinert, „Golem!“, S. 79.

⁵ Eckart, „Idee des Künstlichen Menschen“, S. 79.

⁶ Beil, „Medialität und Auratisierung“, S. 509.

göttlichen Worte verfügt, die den Lehmkörper verlebendigen. So findet sich bereits im kabbalistischen Kommentar zum Buch *Sefer Jezira* die Angabe, Gott habe mit dem Wort „emeth“ (Wahrheit) den Golem zu Adam erweckt.⁷ Auf diese Version wird auch Paul Wegener in seinem Film zurückgreifen. Eliminiert man von „emeth“ den ersten Buchstaben, so bleibt „meth“ zurück, was nichts anderes als „tot“ bedeutet. Das „ontologische Vermögen des Wortes als Gottes Privileg“⁸ wird vom Rabbi für den Menschen reklamiert, Schrift als Medium der (theologischen) Wahrheit steht für den göttlichen Akt der Schöpfung ein. Negativ gewendet: Der Golem ist kein Geschöpf Gottes, selbst in seiner Lebendigkeit ist er immer auch „meth“/ tot. Es wird deutlich, weshalb der Golem während und nach dem I. Weltkrieg zu einem Insignum der Zeit werden konnte: Die Labilität der Golem-Lebendigkeit wird so kurz nach dem millionenfachen Sterben zum Faszinosum, indem sich das Kino-Publikum hilflos undurchsichtigen Geschichtsläufen ausgeliefert sieht. Die „Ohnmacht des hybriden Menschen vor Gott“ (nicht vor dem Menschen) wird zum Ausdruck gebracht.⁹ Diese „precariousness“¹⁰ des Golemlebens, immer nur einen Buchstaben vom Tod entfernt, ist seinem fremdbestimmten Schicksal von Anfang an eingeschrieben.

In der jüdischen Überlieferung wird in Spätmittelalter und Neuzeit gerade betont, dass jener geschaffene Golem dem Menschen als Diener untergeordnet werden kann. Der große jüdische Forscher Gershom Scholem machte in seiner Schrift *Die Vorstellung vom Golem in ihren tellurischen und magischen Beziehungen* deutlich, dass insbesondere im 18. Jahrhundert der Golem ganz praktisch als Herausforderung für den Menschen angesehen werden kann, sich einen Diener selbst zu schaffen.¹¹ Jenes Dienen ist Segen und Herausforderung zugleich. Im 19. Jahrhundert entdecken die deutschen Romantiker den Golem-Stoff für sich und der Golem tritt aus der jüdischen Überlieferung heraus in die deutschsprachige Literatur über. Angeführt sei hierzu jene einflussreiche Passage aus der *Zeitung für Einsiedler*, in der Jacob Grimm die Golem-Erschaffung referiert. Hier heißt es:

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Lange, „Die hieroglyphischen Botschaften“, S. 20.

⁹ Pertsch, „Die Legende vom Golem“, S. 44.

¹⁰ Choe, *Afterlives*, S. 161.

¹¹ Vgl. Scholem, „Die Vorstellung vom Golem“, S. 210f.

Die polnischen jüden machten nach gewissen gesprochenen gebeten und gehaltenen fasttügen, die gestalt eines menschen aus thon oder leimen, und wenn sie das wunderkräftige schemhamphoras 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, allerlei 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 denn 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 thon aufgelöst wird.¹²

Bereits bei Grimm lassen sich mehrere Charakteristika hervorheben, die auch Wegeners Stummfilm prägen: Der Golem kann quasi ein- und ausgeschaltet werden – hier durch das Abwischen des ersten Buchstabens (eine Analogie zum Medium Film). Er ist ein Hausdiener und Aufpasser, der zusehends eine bedrohliche Dimension einnimmt. Und schließlich ist er zwar stumm, doch versteht er die menschliche Sprache. Bemerkenswert an der jüdischen Überlieferung, wie sie auch Jacob Grimm wiedergibt, ist hier doch auch, dass der Golem als menschliche Schöpfung mit der Schöpfung Gottes in Einklang steht. Einen Golem zu erschaffen ist in der jüdischen Überlieferung nichts Verwerfliches. „Golem wurde auf Gottes Geheiß geschaffen, und er war hilfreich und gut.“¹³ Dieser Schöpfung fehlt also jenes Moment des Aufbegehrens gegen die göttliche Ordnung, wie sie etwa bei Frankenstein zu finden ist. In der jüdischen Überlieferung verstehen es jedoch die Schöpfer nicht, ihr Geschöpf und ihren Diener auch immer in ihrer Gewalt zu behalten. Noch im 18. Jahrhundert soll nach Gershom Sholem der Golem-Stoff auf den berühmten Rabbi Löw aus Prag übertragen worden sein, der in der jüdischen Tradition als eine Gestalt des Renaissance-Humanismus begriffen wird.¹⁴ Der Rabbi habe es versäumt, seinem Golem auch die Sabbatruhe zu vergönnen und den ersten Buchstaben am Sabbat nicht abgewischt, woraufhin sein Golem ein Eigenleben entwickelt habe und in Prag zu wüten anfang.

¹² Grimm, „Entstehung“, Sp. 56.

¹³ Eckart, „Idee des Künstlichen Menschen“, S. 80

¹⁴ Vgl. Goldsmith, „The Two Judah Loews“, S. 30.

Mit Grimms Veröffentlichung beginnt eine sehr reichhaltige literarische Produktion an Golem-Werken,¹⁵ die bis zum Jahr 1926 wohl über dreißig Texte umfasst.¹⁶ In diesen Kontext ist auch das filmische Schaffen Paul Wegeners einzuordnen.

II. Wegeners Filmschaffen zwischen abstrakter Kunst und neuromantischem Märchenfilm

Da es sich bei Regisseur und Hauptdarsteller der Golem-Filme um ein und dieselbe Person handelt, soll zunächst Wegeners filmisches Schaffen näher beleuchtet werden, wurden doch die Golem-Filme nur selten bisher in das unter dem Vorzeichen einer Neuromantik stehende Gesamtschaffen Wegeners eingeordnet.

Bereits 1913 hatte Wegener mit *Der Student von Prag* einen höchst erfolgreichen Stummfilm als Hauptdarsteller vorgelegt (Regie führte Hanns Heinz Ewers), in dem er in der Hauptrolle als verarmter Student sein Spiegelbild dem teuflischen Magier Scapinelli verkauft. Die stoffgeschichtlichen Anleihen an die Romantik sind in diesem frühen Stummfilm überdeutlich. Stephen Brockmann stellt dies konzise dar.

Der Student von Prag uses an old Romantic tale: a young, poor student in the city of Prague, in order to get money to impress the wealthy countess he loves, sells his mirror image to an evil sorcerer. It also draws on a number of Romantic motifs: the act of selling part of oneself to an evil power harks back to the most famous German national legend, that of Faust, who sold his soul to the devil and was ultimately damned. The idea of a mirror image recalls Romantic motifs of the *Doppelgänger* or 'double' and people selling their shadow.¹⁷

Romantische Motive werden dabei mit den avancierten Möglichkeiten der Filmtechnik verbunden. Der Film enthält zahlreiche Trickszenen, Kämpfe mit dem eigenen Spiegelbild, so dass Wegeners „Kunst der Kamera“ hier deutlich in Szene gesetzt werden konnte, wie er selbst hervorhebt: „Die Zeit der filmischen Anfänge stand [...] unter der strikten Devise: Kunst der Kamera. Die lebendige

¹⁵ Zur Rezeption in der Romantik, vor allem bei Achim von Arnim, vgl. Dunker, „Der Golem“, S. 104–109.

¹⁶ Vgl. Rosenfeld, *Die Golemsage*, S. 115f.

¹⁷ Brockmann, *A Critical History*, S. 35.

Fotografie war es, die mir die Idee gab, das verlorengegangene Spiegelbild mit mir selbst als Partner zu spielen.“¹⁸ Wegener fasst hier den Film als „lebendige Fotografie“. Die Kamera führte beim *Student von Prag* der berühmte Filmpionier Guido Seeber. Film ist dabei für Wegener programmatisch Absage an die Wortkunst: „Das war es ja gerade, was mich reizte: die Möglichkeit endlich, endlich einmal des Wortes entraten zu können, dieses Wortes, das dem Dichter bisher alles war und ohne welches er gar nicht denkbar schien.“¹⁹ Die Golem-Thematik mit ihrer sprachmystischen Komponente und dem schöpferischen göttlichen Wort wird später zur filmischen Herausforderung werden, bei der das Wort in ein visuelles Medium überführt werden kann. Auch unter anderem Aspekt wird in *Der Student von Prag* auf das neue Stummfilm-Medium reagiert. So ist das im Film dominante Thema des Doppelgängers zugleich eine Reflexion auf das Medium des Films: „the theme of the double [...] expresses cinema’s fascination with the ontology of the image and poses questions concerning the nature of cinematic representation“²⁰, stellt Peucker fest.

Wegener drehte neben den Golem-Filmen, nachdem er aus den Schützengräben von Flandern zurückgekehrt war, mehrere Märchenfilme während des I. Weltkrieges.²¹ Zu nennen sind *Rübezahls Hochzeit*, *Hans Trutz im Schlaraffenland* und *Der Rattenfänger*, in denen der kunstbegeisterte Wegener, der noch dazu in Freiburg Kunstgeschichte studiert hatte, nicht nur Märchen und Sagen in von der Lebensreform-Bewegung Natur begeisterter Manier auf die Leinwand bringt,²² sondern ebenfalls in kleinen Szenen berühmte Gemälde der Kunstgeschichte nachstellt: Pieter Breugels d. Älteren *Schlaraffenland*, Dürers *Bacchanal mit Silen* oder Moritz von Schwinds *Rübezahl* zählen zu den berühmtesten Bildvorlagen des Filmemachers. Lotte H. Eisner zeigt sich von Wegener begeistert, der im Vergleich zu Langs *Nibelungen* dem „Hang zum Edelkitsch“ niemals verfallt.²³ Grünewalds Isenheimer Altar war für Wegener zum Kunsterlebnis schlechthin geworden. Den Besuch in Kolmar und die Besichtigung des Altars schildert Wegener in seiner kurzen autobiographischen Skizze als sein

¹⁸ Zitiert nach Brennicke/Hembus, *Klassiker*, S. 24.

¹⁹ Ebd., S. 24f.

²⁰ Peucker, „German Cinema“, S. 182.

²¹ In der Forschung werden die Golem-Filme immer wieder auch zu Wegeners Märchenfilmen gezählt. Vgl. Hölzer, „Der Golem freut sich“, S. 112.

²² Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 38f.

²³ Vgl. Eisner, *Die dämonische Leinwand*, S. 159.

persönliches künstlerisches Erweckungserlebnis,²⁴ so dass auch aus kunstgeschichtlicher Perspektive das Interesse für die Krisenhaftigkeit des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit bei Wegener als zentral betrachtet werden kann, ein Interesse, das auch den Golem-Film von 1920 prägt. Wegeners neuromantischem filmischen Schaffen während des I. Weltkriegs ist damit auch ein Krisenbewusstsein eingeschrieben, das sich an der Bildersprache der großen Werke der Kunst orientiert.

Neben diesem auffälligen kunstgeschichtlichen Interesse ist Wegener natürlich in erster Linie einer der großen Starschauspieler seiner Zeit, wurde von Max Reinhardt nach Berlin geholt und hatte hier bereits vor seiner Filmkarriere zahlreiche Hauptrollen umjubelt auf die Bühne gebracht. Als Mephisto, König Ödipus, Richard III. oder Macbeth waren ihm viele große Rollen zugesprochen worden.²⁵ Sein wohl erster Biograph Monty Jacobs gesteht Wegener zu, er gehöre „zu den wenigen, die Max Reinhardts Arena, das Riesenhaus, beherrschen können“.²⁶ Doch Wegener bestand immer darauf, nicht als Schauspieler zum Film gekommen zu sein, sondern als Regisseur und Filmemacher. In seinem Vortrag *Die künstlerischen Möglichkeiten des Films* von 1916 hat er sich folglich ausführlich mit dem Unterschied der Schauspielkunst auf der Bühne und der Schauspielkunst im Stummfilm, die ohne Worte auskommen muss, beschäftigt. Diese Ausführungen geben auch einen aufschlussreichen Einblick in Wegeners Darstellungskunst bei der Verwirklichung der Golem-Rolle. Wegener hierzu:

Nur ruhige Bewegungen können im Film wirken, aber der Reiz manches Schauspielers besteht gerade in nervösen zuckenden Bewegungen und schneller, überraschender Mimik. [...] Ein ausdrucksvoller Kopf, eine ruhige Haltung, ein dunkles, sprechendes Auge, eine gewisse Natürlichkeit, eine lässige Art der Geste können im Film plötzlich als große Kunst erscheinen. Der Einwand, der häufig gemacht wird, daß die Schauspielkunst durch den Kinostil verrohen könnte, ist durchaus laienhaft. Zum Film gehören Ruhe, Transparenz und Einfachheit der Mimik. Das Objektiv ist schärfer als das menschliche Auge. Die Vergrößerung des Kopfes und der Hände, die Schärfe des Bildes, die grelle Beleuchtung, der Mangel farbiger Übergänge setzen die Filmschauspieler nahezu unter ein Mikroskop. Dazu kommt die

²⁴ Vgl. Wegener, „Mein Werdegang“, S. 23.

²⁵ Vgl. Möller, „Paul Wegener und seine Gestalten“, S. 70–93.

²⁶ Jacobs, *Paul Wegener*, S. 7.

notwendige Abkürzung der Geste durch die Technik der Aufnahme.²⁷

Wegener vergleicht die Kamera mit einem Mikroskop, so dass gerade der vergrößerte Kopf und die vergrößerten Gliedmaßen auf sorgfältig kalkulierte Wirkung berechnet sein müssen. Ruhe, Einfachheit und langsame Bewegungen erweisen sich für die Stummfilm-Ästhetik nach Wegener als entscheidend. Eine Schauspielkunst der „sparsamen Gesten“ und „vereinfachten Mimik“ hebt denn auch Lotte H. Eisner bereits beim ersten Golem-Film hervor.²⁸ So plädiert Wegener in dem Vortrag *Die künstlerischen Möglichkeiten des Films* für eine phantastische Bildersprache, in der sich Wahrheit und Kulisse vermischen, in der Phantasiewelten mit dem „gegenwärtigen Leben“²⁹ verfließen. Dies sind höchst aufschlussreiche Passagen, lassen sich doch die Märchenfilme Wegeners zu Zeiten des I. Weltkriegs und die Golem-Filme als phantastische Reaktionen auf das gegenwärtige Leben im Krieg und in der Nachkriegsgesellschaft begreifen. Letztlich gilt es nach Wegener, eine phantastische Bildersprache für den Film zu erschaffen, die ganz ins Abstrakte tendiert: künstlicher Dampf, Schneeflocken, elektrische Funken, belebte Flächen sollen zum künstlerischen Erlebnis gestaltet werden, das die Technik über die Schauspielkunst triumphieren lässt, indem komponierte Bilder entstehen, „liberated from the binary link of being and nonbeing to life and death, that is at least in part the object of fascination.“³⁰ Trotz der großen Publikumserfolge seiner Stummfilme plädiert Wegener folglich für den anspruchsvollen, ins Abstrakte tendierenden Kunstfilm, der nicht mit schlichten Effekten und billigen Tricks arbeitet, der nicht auf ein Massenpublikum setzt. Wegener entwirft Filmgeschichte insgesamt in Analogie zur Kunstgeschichte. Der Film hat sich als eigenständiges Medium noch nicht etabliert. Dessen ist sich Wegener schmerzlich wohl bewusst. Im „Kampf gegen den Filmschund“ (so ein Artikel in der *Neuen Preussischen Zeitung* vom 14. Dezember 1919) unterstützte Wegener 1919 die Gründung einer kinoreformerischen *Filmliga*, die sich dafür einsetzte, auch einem gebildeten Publikum erträgliche Filme zu präsentieren.³¹

²⁷ Wegener, „Künstlerische Möglichkeiten“, S. 107.

²⁸ Eisner, *Die dämonische Leinwand*, S. 50.

²⁹ Wegener, „Künstlerische Möglichkeiten“, S. 111.

³⁰ Peucker, „German Cinema“, S. 171.

³¹ Vgl. Nagl, *Die unheimliche Maschine*, S. 133.

Neben Wegener als kunstgeschichtlich versierten Filmschaffenden der Neuromantik und frühen Theoretiker des Stummfilms und der Stummfilm-Schauspielkunst soll hier noch auf einen dritten Aspekt hingewiesen werden, da er für die Golem-Filme ebenfalls von Bedeutung ist. Es handelt sich um Wegeners markante Physiognomik, die den gebürtigen Ostpreußen in der Selbstwahrnehmung und in der Wahrnehmung seiner Zeitgenossen als Nachkommen asiatischer Ahnen erschienen ließ. Wie Monty Jacob 1921 formuliert:

Aber wer Wegener einmal gesehen hat, vergißt diesen Schädel mit seinen breiten Flächen nicht, diese harten Backenknochen, die im Rampenlicht oft einen guten Ostpreußen ins Mongolische umzubern, diesen schmalen, breiten Mund, der soviel Härte zusammenzupressen weiß.³²

Der ins Mongolische umgezauberte „gute“ Ostpreuße, wie Jacobs formuliert, entspricht einer Wahrnehmung des Typus Wegener, die wesentlich zu seinem Erfolg beigetragen hat. In seiner großen Studie zum Rassismus im Weimarer Kino nennt Tobias Nagl prominent den „auf die Darstellung oftmals asiatisch kodierter ‚Triebmenschen‘ abonnierte[n] Paul Wegener“.³³ Obwohl Wegener in seinen Selbstauskünften seine schauspielerische Tätigkeit vor allem intuitiv begreift,³⁴ lässt sich ein wesentlicher Anteil an seinem Erfolg dem Reiz des Exotischen und Fremden zuschreiben, der seiner Erscheinung anhaftete. Zeitgleich mit Wegener beginnen eine Vielzahl an Schauspielerinnen und Schauspielern ihre erfolgreiche Bühnenkarriere, indem sie gerade ihre Herkunft nicht verschleiern, sondern als besonderen Reiz zur Schau stellen: Alexander Cranach, Alexander Moissi,³⁵ aber etwa auch Tilla Durieux. Wegener war in der Folge auf exotische Rollen geradezu programmiert: Er spielte den Holofernes in *Judith und Holofernes* von Hebbel, den Othello, in seinen Filmen den zu Außenseitern und Fremden stilisierten Rattenfänger, den Yoghi, den Großlahma und nach dem Krieg noch im Spätherbst 1945 Nathan den Weisen, wiederum eine jüdische Rolle nach dem Golem. Häufig ist, wie beim *Studenten von Prag*, eine Lust an der Verdopplung festzustellen. „Im *Yoghi* spielt er zwei Rollen, die eines jungen

³² Jacobs, *Paul Wegener*, S. 13.

³³ Nagl, *Die unheimliche Maschine*, S. 468.

³⁴ Vgl. Wegener, „Der Schauspieler und seine Rollen“, S. 94f.

³⁵ Zu Moissi vgl. Mayer/Holubarsch, *Alexander Moissi*.

Erfinders und eines alten Inders aus der Sekte der Yoghhis, der sich auf die Kunst des Unsichtbarmachens versteht.³⁶ So wird die fremde Kultur als verstörendes Spiegelbild der eigenen Kultur inszeniert. Der mit viel Empathie vorgeführten Rolle des Fremden, die eine große Faszination ausübt, stehen grundsätzliche Ressentiments vor dem Fremden als dem Unheimlichen und Gefährlichen gegenüber, das Ängste auslöst und von dem Bedrohung ausgeht.³⁷ In der Angst auslösenden Macht des Fremden lässt sich auch – man denke an die exotischen Magier mit ihrem Geheimwissen – eine zeitgenössische „Furcht gegenüber dem Fortschritt von Wissenschaft und Technik“³⁸ rekonstruieren.

Doch die fremde Kultur wirkt nicht immer bedrohlich: Im Stummfilm von 1918 *Der fremde Fürst* spielt Wegener etwa auch mit schwarz angestrichenem Gesicht den exotischen Herrscher über ein Inselreich, der sich in die Tochter eines europäischen Handelsherrn verliebt. Da der Vater eine Ehe für undenkbar erklärt, geht der exotische Herrscher an dieser Liebe zugrunde – er erweist sich der europäischen Gesellschaft gegenüber als menschlich überlegen, der Film kommt dennoch nicht ohne zahlreiche Klischees und Vorurteile aus.³⁹ Als orientalischer Scheich in *Sumrun* (1920) wird ein Filmplakat mit Wegener zensiert, da auf diesem Plakat die weiße Schauspielerin Pola Negri in seinen Armen liegt und somit eine „Rassenvermischung“ verherrlicht werde.⁴⁰ Wegener hat sich auch privat sehr für asiatische Kulturen interessiert, lebte in seinen Berliner Villen umgeben von Buddhas, Teppichen und chinesischen Kunstwerken. Mit dieser Neigung steht Wegener nicht alleine da, er nimmt teil an der Zeitströmung, dem Exotismus. Der Expressionismus imaginierte Ashley Bassie zufolge das Reine, das Authentische, die lebendige Kunst und verband das Exotische mit intuitiven Traditionen und menschlicher Kreativität.⁴¹ In diesem Sinne lässt sich Wegeners Hinwendung zum jüdischen Golem-Stoff durchaus auch philosemitisch deuten.⁴²

Man begab sich „auf die Suche nach einer großen Einheit von innen und außen, Mensch und Kosmos, Körper, Geist und Seele, der fast mystisch zu

³⁶ Möller, „Paul Wegeners ‚Films‘“, S. 118.

³⁷ Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 63f.

³⁸ Ledig, *Paul Wegeners Golem-Filme*, S. 223.

³⁹ Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 68f.

⁴⁰ Vgl. Nagl, *Die unheimliche Maschine*, S. 161.

⁴¹ Vgl. Bassie, *Expressionism*, S. 23.

⁴² Vgl. Spiro, „Containing the Monster“, S. 17.

nennenden Einheit eines allumfassenden Organismus“, wie dies Heide Schönemann formuliert hat.⁴³ In diese Phase des Exotismus fallen Wegeners größte Erfolge. Wegeners Auseinandersetzung mit dem Exotismus ist aber auch eine Auseinandersetzung mit Fragen der Macht, die in der Gestaltung verschiedener Tyrannen und Magier mit geheimnisvollen Fähigkeiten und arkanem Wissen ihren Ausdruck findet.

Wegeners exotisch wahrgenommene Physiognomie war geradezu prädestiniert für Inszenierungen, die ins Monumentale greifen, die seinen Körper mit filmischen Tricks übergroß in Szene setzen, in Nahaufnahmen seinem Haupt riesenhafte Züge verleihen. Solche Verfahren sind in Wegeners Filmen vielfach zu beobachten und finden in den Golem-Filmen ihren Höhepunkt. In *Rübezahls Hochzeit* greift der im Filmtrick als „Zauberspuck“⁴⁴ übergroß projizierte Rübezahl-Wegener von oben herab nach dem Gutsbesitzer, hebt den Zappelnden in die Luft und lässt ihn verschwinden. Es handelt sich um ein Spiel mit der Größe: Vom Riesen über den Bergen wird ein Schabernack mit den hilflos kleinen Menschen getrieben.⁴⁵ Wegener hat diese künstlerische Methode auch später in einem seiner Filme angewandt: In *Lebende Buddhas* erscheint zu Anfang ein gigantischer Kopf bedrohlich über einem Schiff, in dem sich eine geraubte Schriftrolle befindet, und die sich der monumentale Buddha bzw. Großlama zurückholen will.⁴⁶ Mit einer ins Abstrakte tendierenden Filmkunst haben solche beim Massenpublikum beliebten Filmtricks freilich wenig zu tun. Kurt Pinthus schwärmte dennoch: „tolle Tricks, Tricks, die nicht nur mechanisch erzeugt sind und mechanisch wirken, sondern – und das verstärkt die Wirkung – die Unheimlichkeit und Bedeutung jener geheimnisreichen asiatischen Lehren für unsere Augen und Nerven überzeugend fühlbar machen“.⁴⁷ Dabei ist es die Kamera, die den menschlichen Körper verformt, zergliedert, vergrößert und verkleinert. Eine Tendenz des frühen Kinos, den menschlichen Körper zu fragmentarisieren, wird kenntlich.⁴⁸ Bei Wegeners Filmen sind diese monumentalen (Selbst-)Inszenierungen allerdings nicht zu denken ohne Humor, der auch in den täppischen

⁴³ Schönemann, *Paul Wegener*, S. 63.

⁴⁴ Möller, „Paul Wegeners ‚Films‘“, S. 118.

⁴⁵ Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 30f.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 72.

⁴⁷ Pinthus, „Tage-Buch“, S. 121.

⁴⁸ Vgl. Peucker, „German Cinema“, S. 183.

Bewegungen der riesenhaften Golem-Figur oder in den langsam-dümmlichen mimischen Regungen der Golem-Physiognomik nie fehlen darf.

III. Wegeners Golem-Filme – ein Überblick

Es ist nicht Gustav Meyrinks Erfolgsroman *Der Golem* von 1915, den Wegener als Vorlage für seinen Film nutzte. Wegeners Beschäftigung mit der Golem-Thematik geht weiter zurück. Bereits 1908 wurde Wegener Arthur Holitschers Drama *Der Golem* vorgelegt, in dem er die Hauptrolle spielen sollte. Dieses Drama als wichtige Anregung für Wegeners Film wurde in der Forschung zu recht immer wieder in den Blick genommen.⁴⁹ Bei Holitschers Werk handelt es sich um ein dreiaktiges, expressionistisches Drama, das den Golem mit dem Namen ‚Amina‘ als dienendes Geschöpf begreift, bei dem Abigail, die Tochter des Rabbi, im Golem die Sehnsucht nach Liebe und Freiheit erweckt („Ein Mensch sein wie die andern! Freude fühlen! Ein Mensch!“⁵⁰). Schriftmystik spielt bei Holitscher eine zentrale Rolle – rückwärts gelesen wird ‚Amina‘ zum fast gleichklingenden ‚Anima‘ – und das Leben des Golem ist an eine blutrote Pergamentrolle gebunden, die um seine Brust hängt. Rabbi Bennahum, der Schöpfer des Golems, will sich der lebendigen göttlichen Schrift bemächtigen: „Kein Buchstabe von deinem Namen, kein Buchstabe in deiner Schrift, der nicht aussieht, wie ein flammendes Feuer! – Ich werde sie herausreißen, alle!“⁵¹, so der Rabbi bei seinem ersten Auftritt. Die Welterschöpfung Gottes, so die Vorstellung nach der Kabbala, vollzieht sich nach bestimmten Buchstabenkombinationen: Auch Golemschöpfung ist eine Rezitation von Buchstabenkombinationen.⁵² Als der Golem gegenüber dem Rabbi aufbegehrt, Holitschers Golem ist nicht stumm, weist ihn der machtbewusste Rabbi in seine Schranken. Amina löscht am Ende sein Leben selbst aus, indem er sich die Pergamentrolle vom Leibe reißt, da menschliches Leid, der Tod Abigails, sein Empfindungsvermögen übersteigt. Die Sehnsucht nach einem intensivierten Leben steht einer Ghettostadt gegenüber, die bedrückend und geradezu todbringend erfahren wird: „Auch für die Lebenden ist nicht viel Raum zu atmen in der Stadt ... Gitter aus Holz, aus Eisen, Gitter habt

⁴⁹ Vgl. Ledig, *Paul Wegeners Golem-Filme*, S. 284–295. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 96 u. 98.

⁵⁰ Holitscher, *Der Golem*, S. 121.

⁵¹ Ebd., S. 16.

⁵² Vgl. Pertsch, *Legende vom Golem*, S. 43.

ihr gemacht überall, Rabbi, in deinem Haus, die Brust ist mir wie eingemauert in deinem Haus!“⁵³, so Abigails Verehrer Ruben. Die Stadtlandschaft scheint einem Gräberfeld gleich. Holitschers Drama wurde für die Bühne jedoch abgelehnt, Wegener spielte den Golem nicht auf dem Theater.

Für den Film hingegen arbeitete Wegener an gleich drei Versionen des Themas, von denen *Der Golem, wie er in die Welt kam* von 1920 zu einem internationalen Erfolg wurde. Bemerkenswert ist, wie sehr die Figur des aus Lehm geformten und zu Leben erwachten Golem für Wegener zur großen Filmrolle schon während des I. Weltkriegs wurde, den Wegener bis Juli 1915 selbst in den Schützengräben miterlebte. Sein Tagebuch von 1914 veröffentlichte Wegener 1933. Darin schildert er detailliert das Leben im Schützengraben, im Schlammwasser, „verlehmt“⁵⁴ und in Todesangst. Eingetaucht in ein „Lehmwasserbad im Granatloch“⁵⁵, in „verlehmtten Mänteln“⁵⁶ steckend, ja unter Lehm begraben („Ich fühle, wie etwas sehr Schweres auf mir liegt, fasse danach und greife in weichen Lehm.“⁵⁷) hatte Wegener „die verlehmt Uniform“⁵⁸ bei seiner Rückkehr von der Front gegen ein Lehmkostüm getauscht, das auf bedrohliche Weise tödliche Erstarrung und willenloses Gehorchen zugleich veranschaulichte. Parallelen zwischen Kriegsinvaliden und der ungelenkten Gangart des Film-Golems zieht Spiro:

Part of the Golem’s uncanny nature is also due to the automated and staccato way it moves and walks. Quite possibly this characteristic gestures toward the many soldiers who came back from war injured or fitted with artificial limbs. [...] the Golem’s zombielike gait is suggestive of the thousands of men resembling soulless shells as they walked streets upon their return from the battlefield.⁵⁹

Der erste Golem-Film mit dem schlichten Titel *Der Golem*, der 1914 gedreht wurde, setzt bereits auf jene vom Künstler Rudolf Belling geschaffenen Figur, wobei mit der Ähnlichkeit der leblosen Figur und des kostümierten Schauspielers Wegener virtuos gespielt werden kann (vgl. Abb. 1).

⁵³ Holitscher, *Der Golem*, S. 50.

⁵⁴ Wegener, *Flandrisches Tagebuch 1914*, S. 187.

⁵⁵ Ebd., S. 188.

⁵⁶ Ebd., S. 76.

⁵⁷ Ebd., S. 59.

⁵⁸ Ebd., S. 195.

⁵⁹ Spiro, „Containing the Monster“, S. 21.



Abb. 1: Golem-Figur von Bildhauer Rudolf Belling neben Paul Wegener als Golem

Dieser Golem-Film ist eigentlich ein Sequel zum Film von 1920.⁶⁰ Der Fund der Golemfigur landet bei einem Antiquitätenhändler. Zum Leben erweckt, kommt es zu allerlei Liebesverwicklungen, wobei der Golem den Verführungskünsten der Tochter erliegt. „Die schauspielerisch großen Momente waren das Erwachen menschlicher Gefühle in dem überwirklichen Geschöpf aus Ton.“⁶¹ Am Ende des Films verfolgt der Golem die Tochter und ihren Geliebten bis auf einen Turm hinauf. Riesenhaft agiert Wegener hierbei auf Plateauschuhen.⁶² Doch es gelingt, die tönernen Figur hinabzustürzen und den Golem auszuschalten.⁶³ Kinder stehen am Ende vor der zerstörten Figur und betrachten voller Staunen das Wesen.⁶⁴ In seiner unkontrollierten Sexualität erweist sich der Golem im ersten Film Wegeners als „ambiguous metaphor for the destructive consequences of untamed male

⁶⁰ Vgl. Brennicke/Hembus, *Klassiker*, S. 65.

⁶¹ Möller, „Paul Wegeners ‚Films‘“, S. 117.

⁶² Vgl. ebd., S. 125.

⁶³ Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 131.

⁶⁴ Zur Rekonstruktion des Films von 1914 ausführlich Hölzer, „Der Golem freut sich“, S. 118–128.

desire“, wie Gelbin feststellt.⁶⁵ In diesem Golem-Film von 1914 agieren interessanterweise die jüdischen Figuren nicht als eine hermetisch abgeschlossene Gruppe. Das Happy End, die Hochzeit von Antiquitätenhändlerstochter und Baron, deutet Hölzer als einen „emanzipatorischen Dialog zwischen den Religionen“. ⁶⁶ Das Drehbuch macht im Hinblick auf Wegeners Rolle deutlich: Der Golem bewegt sich „langsam wie eine schwerfällige Maschinerie“, ⁶⁷ so dass Analogien zu einer in der Entwicklung befindlichen Technik hervorgekehrt werden. Der frühe *Golem*-Film erlebte bereits im Januar 1915 seine 100. Vorführung im Berliner Union-Theater. Künstlerisch war dieser Golem-Film, wie die Forschung urteilt, am kommerziellen Ertrag und auf ein Massenpublikum hin orientiert. „Ein Golem also in Liebe entbrannt, geschlechtsgierig, beinahe ein Lustmörder, das machte die Gestalt außerordentlich erfolgreich“, ⁶⁸ so Chana Schütz.

Wegener entschloss sich zu einer komödiantischen Fortsetzung des Films im Jahr 1917, die unter dem Titel *Der Golem und die Tänzerin* erschien. In diesem Film verliebt sich eine Tänzerin in die Golem-Figur des ersten Films, nicht aber in den Schauspieler Paul Wegener, der die Tänzerin verehrt. Paul Wegener spielt in diesem Film Paul Wegener, der verzweifelt versucht, das Herz der Tänzerin zu erobern, die jedoch abweisend nur die Golem-Statue liebt. „Der Film ist stark auf Spiegeleffekte ausgerichtet; große Spiegel stehen im Boudoir der Tänzerin; sie übt einen Tanz, dabei sieht sie im Spiegel den vermeintlichen Golem in naiv-erotischer Freude lächeln.“⁶⁹ Die stark sexuelle Komponente der riesenhaften Figur erscheint in diesem Film überdeutlich: Der hypermaskuline Golem ist dabei zugleich eine Figur der anderen, der verführerischen Kultur.⁷⁰ Als Golem-Statue verkleidet gelingt es Wegener, in die Privatgemächer der Tänzerin zu gelangen. Als sich die Golem-Statue jedoch als echter Paul Wegener herausstellt, bleibt der Tänzerin nichts anders übrig, als in Ohnmacht zu fallen. „Hegemoniale Männlichkeit duldet keine anderen Männlichkeitsmodelle.“⁷¹ Die für die selbstbestimmte Frau auch sexuell verfügbare Golem-Figur wird durch den ‚wahren‘ Mann ersetzt. Dieses scherzhaft-erotische Spiel um Original und Abbild, um

⁶⁵ Gelbin, „Narratives of transgression“.

⁶⁶ Hölzer, „Der Golem freut sich“, S. 130.

⁶⁷ Ebd., S. 122.

⁶⁸ Schütz, „Golem-Filme“, S. 248.

⁶⁹ Schönemann, *Paul Wegener*, S. 18.

⁷⁰ Vgl. Barzilai, *Golem*, S. 13.

⁷¹ Nowak, *Projektionen der Moral*, S. 83.

beherrschbare männliche Puppe und wahren Mann, um Film im Film-Zitate macht deutlich, wie sehr die Golem-Thematik im komischen Verwirrspiel den zeitgenössischen Geschmack bediente, indem scherzhaft mit den Geschlechterrollen der erotisch selbstbestimmten Frau und des starken Mannes gespielt wurde.

Erst nach dem I. Weltkrieg konnte Wegener 1920 den dritten Golem-Film verwirklichen, der nach seinen vorhergehenden filmischen Erfolgen als der aufwändigste und künstlerisch anspruchsvollste bezeichnet werden muss. Nun wird der Golem-Stoff im historischen und jüdischen Kontext verortet. Der Film spielt im Prag zur Zeit Rudolfs II., so dass auf Filmkulissen des Prager Ghettos nicht verzichtet werden konnte. Hierfür gewann Paul Wegener den Architekten Hans Poelzig, der mit einer Reihe von außergewöhnlichen Bauten bereits auf sich aufmerksam machte. Gerade hatte Poelzig für Max Reinhardt das Große Schauspielhaus in Berlin gestaltet und dabei ein „Modell für die Architektur der Massen-, Raum- und Arenatheater bis in unsere Zeit“ geschaffen.⁷² Poelzigs Prager Ghetto ist eine Fantasie-Stadt („Es ist nicht Prag, was mein Freund, der Architekt Poelzig, aufgebaut hat. Sondern es ist eine Stadt-Dichtung, ein Traum, eine architektonische Paraphrase zu dem Thema Golem“,⁷³ so Paul Wegener), die weniger auf Studien zu historischen Ghettobauten beruht denn auf Poelzigs Reisen durch Süddeutschland und folglich seiner Orientierung an altdeutschen Städten wie etwa Rothenburg ob der Tauber.⁷⁴ Poelzigs Architektur ist an einem neugotischen Stil orientiert. Bei der Gestaltung der Innenräume faszinierte, so Paul Westheim,

das Haus des hohen Rabbi Löw mit einer spielerisch lichten Keme-nate und der spitzbogig verwinkelten, geheimnis-düsteren Alchimis-tenwerkstatt, die Synagoge, der barocke Kaisersaal, in dem Poelzig eine phantastische Gotik modelliert hat – etwas von der Art wie die gotische Ägyptik oder die ägyptische Gotik der Doré-Bibel⁷⁵.

Bogenarchitektur, seltsam gestaltete und gebrochene Giebel, ins Organische tendierende Häuserfassaden, Anleihen an Pflanzliches und Tierisches – so entstand eine Filmkulisse, die das Ghetto zur „Märchenwelt“⁷⁶ werden ließ, die damit aber

⁷² Höper, *Max Reinhardt*, S. 73f.

⁷³ Zitiert nach Brennicke/Hembus, *Klassiker*, S. 67.

⁷⁴ Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 82-90.

⁷⁵ Westheim, „Filmstadt von Poelzig“, S. 113.

⁷⁶ Fleischer, „Vom Mauseheln“, S. 73.

auch in einem problematischen Spannungsverhältnis zur historischen Lebenswelt des Judentums steht. Poelzigs berühmte Formulierung, die Häuser dieses Ghettos seien so entworfen, dass sie untereinander „mauscheln“,⁷⁷ trug ihm den Vorwurf ein, es handle sich um eine auch auf antisemitischen Stereotypen beruhende Szenerie, die das Judentum im Verborgenen, Undurchschaubaren und Dunklen agieren lasse oder zumindest ambivalent als „Quelle eines geheimen mystischen Wissens“,⁷⁸ wie jüdisches Leben etwa auch in Karl Figdors Filmen erscheint. Dieses Undurchschaubare der städtischen Filmkulisse konnte andererseits als Leben in Schützengräben verstanden werden. Städtische Kultur erscheint damit als Fortsetzung kriegerischer Kämpfe: Die „Großstadt als Schlachtfeld“⁷⁹ zeigt im unmittelbaren Nachkriegsfilm ihre abgründige Seite. Der Golem-Film wäre demnach „the story to evoke the state of living death caused by war.“⁸⁰

Die Forschung zum Film konnte überzeugend herausarbeiten, wie Orte des Übergangs, der Schwellen und Tore, der Treppen und Brücken wesentlich zur Topographie im Film beitragen⁸¹ – ein Aspekt, der in Holitschers Drama in den Paratexten bereits grundgelegt ist, um die Ghetto-Stadt als Grenzraum zwischen Leben und Tod zu inszenieren.⁸² Jene von Poelzig geschaffenen gotischen Spitzbögenzimmer, Treppen, Säle und Erker fungieren als Rahmung, die über die jüdische Stoffgeschichte hinausführen. Die neugotische Architektur evoziert auch die Eingangsszene von Goethes *Faust*. Wegener hat nicht versäumt, Rabbi Löw als Gelehrten in dieser Traditionslinie zu charakterisieren.⁸³ Die Anklänge an das gotische Studierzimmer („Nacht. In einem hochgewölbten, engen, gotischen Zimmer“⁸⁴) lassen sich folglich mit der impliziten Faust-Thematik des Films in Verbindung bringen.

⁷⁷ Vgl. de Fries, „Raumgestaltung im Film“, S. 116.

⁷⁸ Nagl, *Die unheimliche Maschine*, S. 96.

⁷⁹ Stiasny, *Das Kino und der Krieg*, S. 220.

⁸⁰ Barzilai, *Golem*, S. 9.

⁸¹ Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 84f.

⁸² Vgl. Holitscher, *Der Golem*, S. 10.

⁸³ So in Wegeners Buch zum Film: Rabbi Löw „war im Talmud und der Thora wohl erfahren, trieb aber auch die Philosophia, kannte den Platon und den Aristoteles, Theophrastus und den Meister Eckart, verstand sich auf Arithmetik und Sternkunde und war auch in der Alchimisterei, in weißer und schwarzer Magie kein Neuling mehr.“ Wegener, *Der Golem*, S. 5.

⁸⁴ Goethe, *Faust*, S. 32.

Auch die Golem-Figur von Rudolf Belling kam im dritten Film wiederum zum Einsatz. Die seltsame Frisur des Golems wurde – wie Schönemann deutlich werden lässt – dem Exotismus der Zeit gemäß ägyptischen Königsdarstellungen entlehnt. Die archaisierende Frisur lässt sich kunsthistorisch bereits bei Paul Gauguin und seinem Schülerkreis finden, ist aber durchaus auch mit der zeitgenössischen Pagenfrisur oder der Stilfrisur reformbewusster Gruppen in Verbindung zu bringen.⁸⁵ Wegener selbst beschreibt das Haupt des Golem allerdings als „das eines Tataren oder Mongolen mit flacher Nase, schrägen Augen, scharfen Backenknochen und breitem Maul“⁸⁶ – mit anderen Worten: Es sind Zuschreibungen, die Wegeners Aussehen in seiner Schauspielerkarriere begleiteten. Der Golem ist keine rein jüdische Figur, sondern ein Hybrid.

Der Inhalt des Films sei kurz in Erinnerung gerufen: Durch ein kaiserliches Dekret wider die Juden sollen diese aus ihrem Ghetto in Prag vertrieben werden. Als das Dekret dem Rabbi Löw überbracht wird, lernen sich der Bote und die Tochter des Rabbi, Miriam, kennen und verlieben sich ineinander. Rabbi Löw erschafft nach Kenntnis des Dekrets anhand magischer Schriften unter Anrufung teuflischer Mächte den Golem. Wegener selbst sieht die Golem-Erschaffung politisch motiviert, wie er in seinem Buch zum Film ausführt: „Doch war es nicht nur fürwitzige Lust an Zauberei und schwarzer Kunst, die unseren Rabbi zu seinem Handeln trieb, es war geweissagt, daß diese Figur die Juden einst aus großer Not erretten werde. So war sein geheimes Thun bestimmt durch die Liebe zu seinem geknechteten Volk.“⁸⁷ Bei der Schöpfung ist außerdem Famulus, der Gehilfe des Rabbi, zugegen. Der Golem übernimmt Tätigkeiten im Haushalt, er fungiert als Diener und begleitet den Gelehrten schließlich an den Hof des Kaisers, wo Löw darum bittet, die Juden nicht aus dem Ghetto zu vertreiben. Durch die Hilfe des Golems gelingt dies auch, denn mit seiner Kraft kann er die einstürzende Decke des Saals abstützen und das Leben des Kaisers retten. Während eines Gottesdienstes in der Synagoge – der Rabbi hatte den Golem eigentlich deaktiviert – belebt ihn sein Famulus, um ihn gegen den Liebhaber der Tochter des Rabbis einzusetzen, der gerade bei der Tochter auf dem Zimmer ist. Die Rolle des Golems innerhalb der geltenden Geschlechterordnung wird deutlich, „the Golem finally turns into a tool to reinstate the patriarchal order and its ethnic-

⁸⁵ Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 78.

⁸⁶ Wegener, *Der Golem*, S. 8.

⁸⁷ Ebd., S. 10.

religious confines.“⁸⁸ Die Situation eskaliert jedoch: Der Golem tötet den Geliebten durch einen Sturz vom Dach und zieht dann durch das Ghetto, wo er wütet und Häuser in Brand setzt. Die Zerstörung des Ghettos lässt sich dabei auch im Hinblick auf die deutsche Geschichte deuten. „Die einmal entfesselte Gewalt richtet sich in quälender Reminiszenz an den jüngsten Krieg gegen den Verursacher selbst.“⁸⁹ Schließlich verlässt er das Ghettoviertel, indem er das gewaltige Tor aufstößt und trifft auf eine Gruppe spielender Kinder. Aus Interesse hebt er ein kleines, blondes Mädchen hoch, das ihm mit kindlicher Neugier den sternförmigen Schem von der Brust nimmt und ihm so wieder das Leben entzieht. Der Erfolg des Films war enorm, nicht zuletzt auch in den USA. Trotz dieser großen Erfolgsgeschichte ist von *Der Golem, wie er in die Welt kam* keine zeitgenössische deutsche Fassung erhalten. Aus dem belichteten Negativmaterial wurden zwei Originalnegative mit abweichenden Kamerapositionen montiert. Überliefert ist das aus den besten Aufnahmen geschnittene A-negativ in der Cinemathek in Belgien. Für die amerikanische Fassung von 1921 war es durch Umschnitte und Kürzungen stark verändert worden. Die vorliegende restaurierte Fassung der F. W. Murnau-Stiftung beabsichtigt eine möglichst authentische Restaurierung des A-Negativs zur Annäherung an die verlorene deutsche Fassung.⁹⁰

IV. Die Verlebendigung der Schrift im Film

Da sich der Stummfilm als Kunstmedium gegenüber der Schrift noch nicht emanzipiert hat, ist *Der Golem, wie er in die Welt kam* vor allem auch eine Auseinandersetzung mit dem Konkurrenzmedium der Schrift. Schon mit dem Untertitel *Bilder nach Begebenheiten aus einer alten Chronik* wird von Anfang an die

⁸⁸ Gelbin, „Narratives of transgression“.

⁸⁹ Freund, *Deutsche Phantastik*, S. 246.

⁹⁰ Fehlende Teile wurden soweit wie möglich mit Hilfe eines Duplikats der amerikanischen Fassung aus dem George Eastman Museum ergänzt. Weitere Ergänzungen kommen aus einer Kopie der Cinematheque française, die vom B-Negativ gezogen wurde. Die meisten Originaltitel sind im A-Negativ überliefert. Ergänzende Titel stammen vom Gosfilmofond of Russia. Ein Haupttitel vom Museum of Modern Art. Fehlende Titel wurden anhand einer Zulassungskarte in neutraler Schrift dargestellt. Vorlage für die Färbungen in der nun erhältlichen restaurierten Fassung war eine historische italienische Verleihkopie der Fondazione Cineteca Italiana. Vgl. Wilkening, „Neue Restaurierung“, S. 7-11.

Schriftbezogenheit artikuliert.⁹¹ Der Film soll selbst als bebilderte Chronik gelesen werden. Der Film ist in Kapitel eingeteilt und nicht – wie beim Drama – in Akte. Betrachtet man die Zwischentitel genauer, so zeigen sich „leicht taumelnde, bläuliche gotische Schrifttypen“.⁹² Der Eindruck wird erweckt, der Film gleiche einer Buchlektüre: Die Zwischentitel sind dann als originär schriftliche Dokumente zu verstehen, zu dem die Filmbilder hinzugefügt sind und nicht andersherum, wie Christoph Kleinschmidt in seinen Forschungen zur Intermedialität herausgearbeitet hat.⁹³ Es finden sich weitere Schriftwerke, die im Stummfilm wirkmächtig inszeniert werden: die nekromantischen Bücher des Rabbi, die Skizze des Golems mit geheimnisvollen Handlungsanweisungen,⁹⁴ das mit dem Verlebendigungswort beschriftete Papier, das dem Golem eingesetzt wird. Das Dekret wider die Juden, eine Schriftrolle mit großer, kunstvoller Initialen, die Kaiser Rudolf mit Unterschrift und einem prächtigen Siegel versehen hat, wird vom Junker in das Ghetto gebracht. Eine eiserne Hand, auftauchend aus dem Dunkeln, hält dem Publikum das prunkvolle Dekret wider die Juden vor die Augen: „WIDER DIE JUDEN, SO UNSEREN HERRN GEKREUZIGT HABEN, DIE HEILIGEN FESTE MISSACHTEN, IHREN MITMENSCHEN NACH GUT UND LEBEN TRACHTEN UND DADURCH DEN FRIEDEN UNSERER TREUEN UNTERTANEN VERLETZEN.“⁹⁵ Macht artikuliert sich in diesem Film über das Wort. Mit der Überbringung jenes Schriftstücks setzt quasi der Schöpfungsprozess des Golems ein. In der Forschung nicht beachtet wurde dagegen, dass die erste Einstellung des Films einen Sternenhimmel zeigt. Das ästhetisch faszinierende Bild des vor Sternen leuchtenden Nachthimmels verbirgt jedoch einen dunklen Sinn, der wiederum gelesen werden muss: „Der hohe Rabbi Löw liest in den Sternen, daß der Judengemeinde ein schweres Unheil droht.“⁹⁶ Welterschließung, Weltdeutung, aber eben auch die Unterwerfung der Welt wird von Anfang an an das Medium der Schrift gebunden. Die Kenntnis der Schrift ist (überlebens)notwendig. Schrift ist hier zugleich immer auch dupliziert: der leuchtende Sternenhimmel als Text, dem ein Zwischentitel folgt. Die Deutungshoheit über das Filmbild des Sternenhimmels ist dem

⁹¹ Vgl. Beil, „Medialität und Auratisierung“, S. 514.

⁹² Ebd.

⁹³ Vgl. Kleinschmidt, *Intermaterialität*, S. 261.

⁹⁴ Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 00:08:49.

⁹⁵ Ebd., 00:06:49.

⁹⁶ Ebd., 00:02:25.

Zwischentitel inhärent. Der Rabbi studiert denn auch in den folgenden Einstellungen mehrfach die Bücher, wobei zwischen naturwissenschaftlicher Erkenntnis durch das Teleskop und arkanem astrologischen Wissen nicht unterschieden werden kann. Weltliche Macht (Kaiser), Naturwissenschaft und Theologie stützen ihre Position auf das Medium Schrift.

Potenziert wird die Bedeutung der Schrift in der Erschaffungsszene des Golems. Der Rabbi benötigt das geheimnisvolle Wort, das den Golem zum Leben erweckt. Löw erschafft mit seinem Zauberstab einen magischen Kreis um sich, der als brennendes Feuer den Rabbi umgibt. Auch der Famulus tritt in diesen bedrohlich tanzenden Feuerkreis ein. Eisner spricht angesichts solcher Szenen davon, dass im Golem-Film Wegener alle Lichteffekte ausgewertet habe, „die von Reinhardt stammen.“⁹⁷

Für die Anrufung des Dämons ist wiederum ein das Unheimliche steigernder Zwischentitel von Nöten, der die Macht des Wortes demonstriert: „Astaroth, Astaroth, erscheine! Erscheine! Nenne das Wort.“⁹⁸ Der Dämon, visualisiert allein durch eine Maske mit starren Augen, schwebt hinter dem Rabbi hervor und bewegt sich auf die Kamera zu, die die Maske nun in Großaufnahme einfängt. Rauch tritt aus dem Mund der Maske, die nun in einer Seitenansicht links erscheint, so dass sich der Rauch von links nach rechts – analog zum Leseverhalten – rätselhaft über die Leinwand bewegt (vgl. Abb. 2). In der Forschung spricht Combs begeistert davon, dass hier von der Kamera im Licht modellierte Bilder in Erscheinung träten.⁹⁹

⁹⁷ Eisner, *Die dämonische Leinwand*, S. 50f. Eisner konzise: Wegener „paßte Reinhardts Magie der Beleuchtung der Filmvision an.“ (S. 50)

⁹⁸ Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 00:28:51.

⁹⁹ Vgl. Combs, „Golem“, S. 158.



Abb. 2: Astaroth offenbart das lebenspendende Wort

Rabbi Löw tritt nochmals mit einem Stern in der Hand hervor und fordert zur Nennung des Zauberwortes auf. Entsprechend der kabbalistischen Tradition des *Sefer Jezira* tritt aus dem qualmenden Rauch das Wort AEMAET hervor, das für Sekunden im Raum festgeschrieben erscheint.¹⁰⁰ Beil konstatiert hierzu treffend: „Schrift macht Unsichtbares sichtbar, setzt als Atem- und Zauberschrift Unbewegtes in Bewegung, erweckt Totes zum Leben.“¹⁰¹ Der Famulus bricht zusammen, nachdem das Wort offenbart ist, während der Rabbi mit dem Stern in der Hand sich gegen die dämonischen Kräfte zu wehren versucht. Blitze durchzucken die Szenerie. Gott wird – anders als in der jüdischen Tradition – hier nicht angerufen.¹⁰² Schließlich triumphiert der Rabbi. Wiederum ist ein Zwischentitel nötig, um die Bedeutung des rätselhaften Geschehens zu fassen. „Das Wort, das furchtbare, lebensspendende Wort, ich hab‘ es den dunklen Mächten entrissen. Jetzt weck‘ ich den Golem zum Leben.“¹⁰³ Das Wort ist furchtbar und lebensspendend zugleich, die Ambivalenz des Mediums Schrift wird deutlich. Zugleich ist für das Publikum immer auch der Stern in der Hand des Rabbi während des Schöpfungsprozesses sichtbar. Die Sternenschrift, die der göttliche Schöpfer dem Kosmos eingeschrieben hat, ist dem faustischen Rabbi vertraut. Am Beginn des

¹⁰⁰ Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 00:29:50 – 00:29:53.

¹⁰¹ Beil, „Der ‚caligarische Imperativ‘“, S. 4.

¹⁰² Vgl. Baer, *The Golem Redux*, S. 60f.

¹⁰³ Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 00:30:52.

zweiten Kapitels folgt auf ein Bild des Sternenhimmels eine Darstellung des Davidssterns, aus dessen Hintergrund die Golemsfigur hervortritt.¹⁰⁴ Dies ist zugleich programmatisch zu deuten: Schrift ist als Medium der Wahrheit dem Kosmos eingeschrieben. Das Schriftmedium wird vorrangig der jüdischen Kultur zugewiesen, wobei mit der Golemsfigur eine dämonische, defizitäre Schöpfung zu gelingen vermag. In den Erschaffungsszenen führt der Stummfilm Schrift-Bild-Kombinationen vor. Schrift-Präsenz und Bild-Präsenz sind in den Szenen intermaterial fusioniert, „da eine kausale Verbindung zwischen Text und Szene besteht, die Schrift also an das Bild- und Figurenrepertoire gekoppelt ist.“¹⁰⁵ Zugleich wird dem Medium Schrift ein vorausgeklärtes Zeitalter zugeordnet, das technischer Möglichkeiten bedarf, um wieder zum Leben erweckt zu werden. Es ist das Ghetto, in dem die Schrift magisch in Erscheinung tritt. Der Film führt dabei vor, wie die hier jüdische Buch- und Schriftkultur dem neuen Medium Film vorausgeht. Dieses ältere Medium Schrift wird im Film jedoch auch auratisiert. Denn nicht als das überlegene und prestigeträchtigere Medium erscheint hier die Schrift, sondern als das Unheimliche und Gespenstische einer vergangenen Zeit, das dämonisch in die Gegenwart wirkt.¹⁰⁶ Die „Ablösung des Wortes durch das Bild“¹⁰⁷ wird hier im Stummfilm vor Augen geführt. Letztlich verdankt der Stummfilm seine Existenz einer Übersetzungsleistung aus dem Schriftmedium, einer Transzendierung, wie dies Ulrich Johannes Beil gedeutet hat.¹⁰⁸ Wie Rabbi Löw in dieser Szene erweckt der Filmregisseur Wegener Filmrollen zum Leben, tote Körper werden verlebendigt. Das Unheimliche besteht darin, dass die Materie noch nicht vollständig zum Leben erweckt worden scheint, dass der Stummfilm noch wie der Golem Spuren jenes toten Materials zur Schau stellt, aus dem er gemacht wurde.

In einer weiteren berühmten Szene im Film führt Rabbi Löw am Kaiserhof von Rudolf II. eines seiner berühmten Zauberstücke auf. Bereits zuvor hatte der Rabbi dem Kaiser den Golem als seine Schöpfung vorgestellt und damit für Staunen und Bewunderung gesorgt. Dem Kaiser hatte der Golem nicht genügt. Der Rabbi bietet nun eine Art Film-im Film-Vorführung, die in der Forschung mit

¹⁰⁴ Ebd., 00:11:35 – 00:11:41.

¹⁰⁵ Kleinschmidt, *Intermaterialität*, S. 264.

¹⁰⁶ Vgl. Beil, „Medialität und Auratisierung“, S. 525.

¹⁰⁷ Lange, „Die hieroglyphischen Botschaften“, S. 20.

¹⁰⁸ Vgl. Beil, „Der ‚Caligarische Imperativ‘“, S. 4f.

Fausts Beschwörung antiker Gestalten vor dem Kaiser im Volksbuch in Verbindung gebracht wurde.¹⁰⁹ Aber auch in Alois Jiráseks *Alten böhmischen Erzählungen* von 1914 findet sich jene Episode, in der Rabbi Löw dazu aufgefordert wird, die Patriarchen heraufzubeschwören.¹¹⁰ Es handelt sich bei Wegener um eine Laterna magica-artige Projektion bewegter Bilder (vgl. Abb. 3), um einen Film mit Zackenkasch, auf dem der Weg der Erzväter durch die Wüste zu sehen ist (auf zwei Ebenen im Hintergrund und mit Einzelfiguren im Vordergrund).



Abb. 3: Rabbi Löw zeigt dem kaiserlichen Hof die Geschichte seines Volkes

Wegener verzichtete in keinem seiner Filme auf Massenszenen, denen in der Tradition des Reinhardt'schen Theaters eine besondere poetische Wirkung zugesprochen wurde. Schließlich kristallisiert sich eine einzige Figur – „Ahasveros, der ewige Jude.“¹¹¹, wie es im Zwischentitel heißt, vergrößert heraus. Das jüdische Volk wandert bei Wegener quer über die Leinwand von links nach rechts – wiederum in Analogie zur Leserichtung. Gruppenszenen wechseln mit Einzelaufnahmen. Teilweise blickt die Kamera in einer Position hinter der kaiserlichen Gesellschaft auf die Vorführung der wandernden Juden, die an die Stelle des

¹⁰⁹ Vgl. Pertsch, *Die Legende vom Golem*, S. 54f.

¹¹⁰ Vgl. Goldsmith, „The Two Judah Loews“, S. 33.

¹¹¹ Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 00:48:43.

kaiserlichen Throns projiziert wird (die Parallelen zur Kinovorführung sind überdeutlich). Dabei steht Ahasverus gleichsam auf dem Kaiserthron.¹¹² Doch diese Vorstellung ist für die kaiserliche Gesellschaft nicht bedrohlich, sondern nur zum Lachen. Die Kontrastierung von wanderndem, entindividualisiertem Volk und kaiserlicher Hofgesellschaft – wechselnde Gruppenaufnahmen, Großaufnahmen von Zweier- und Dreiergruppen, Arrangement der verschiedenen Gesellschaftsschichten – zeigt Wegeners Schulung durch Reinhardts Massenregie, die zeitgenössisch Berthold Held beschrieben hat:

Nicht immer ist die Psyche der Masse ein Vielfaches der Einzelszene, denn in einer Volksmenge werden viele bei ihren Äußerungen willenlos mitgerissen, aber manche psychische Bewegung des einzelnen Menschen kann auch bei einer großen Menge wahrgenommen werden. Plötzliche, unerwartete Nachrichten der Freude oder des Schreckens rufen ein Erstarren, eine Art Lähmung hervor. Die Körper werden bewegungslos, die Stimmen versagen, und erst nach einer Pause der Entspannung löst sich dieser Zustand durch einen Schrei, durch ein plötzliches oder schüchtern beginnendes und bis zur Zügellosigkeit anwachsendes Lachen.¹¹³

Differenziert hat Wegener diese Reinhardtschen Anordnungen anhand der Verhaltensweisen der Hofgesellschaft und der jüdischen Gruppen im Film im Film umgesetzt.

Das jüdische Volk gibt damit ein Spiegelbild von Löws Ghettobewohnern ab, die zum Auszug gezwungen werden sollen.¹¹⁴ Mitten in der jüdischen Prozession erscheint die einsame Figur des Ahasverus, die den Mittelpunkt der Leinwand erreicht und sich plötzlich den Zuschauern zuwendet. In der Rolle des ewigen Juden wird die bärtige Figur zur Personifikation der jüdischen Exilbedingungen, die nun den Prager Ghettobewohnern ebenso droht. Indem hier die Figur des Ahasverus aufgerufen wird,¹¹⁵ erweitert sich auch der Kontext der Golem-Erzählung: Der phantastische Kontext, Golem und Ahasverus als Leinwandereignis, verhandeln hier im Film im Film exemplarische politische Probleme der

¹¹² Ebd., 00:49:14.

¹¹³ Held, *Massenregie*, S. 164f.

¹¹⁴ Bei Holitscher werden Golems zuerst von Juden im ägyptischen Exil geschaffen, die den versklavten Juden wiederum als Sklaven dienen. So wird dem Golem-Stoff eine Geschichte der Versklavung und Unterwerfung eingeschrieben. Vgl. Holitscher, *Der Golem*, S. 52.

¹¹⁵ Zur Ahasverus-Legende vgl. konzise Fleischer, „Vom Mauscheln“, S. 63-65.

Gegenwart. Parallelen zu Hans Karl Breslauer's Film *Die Stadt ohne Juden* von 1924 und Murnaus *Nosferatu* von 1922 wurden in der Forschung gezogen, da auch in Wegeners Film die virulente Frage nach der Vertreibung der ungewollten Bewohner thematisiert werde.¹¹⁶ „In the interwar period the image [of Ahasverus F.F.] also became linked with that of the Jewish refugee.“¹¹⁷ Rabbi Löw hatte davor gewarnt, über die Ereignisse im Film zu lachen, diese ins Lächerliche zu ziehen. Als Ahasverus erscheint, beginnt das höfische Publikum dennoch zu lachen. Der ewige Jude wandert bedrohlich auf das Publikum zu und der kaiserliche Palast beginnt zusammenzubrechen.¹¹⁸ Allein der Golem kann das Einstürzen des Gebäudes verhindern.¹¹⁹ Indem das Publikum die fremde Kultur zurückweist, rückt die Katastrophe näher. Sowohl die Figuren in Rabbi Löw's Kinoshow als auch die Ghettabewohner müssen von ihrer Heimat fliehen. Doch Wegeners Film entwirft eine positive Wendung:

Rabbi Loew zeigt dem Kaiser, was mit seinem Volk über die Jahrhunderte geschehen ist, um Mitleid zu wecken für ihr derzeitiges Schicksal und eine erneute Vertreibung zu verhindern – ein Vorhaben, das letztlich, zwar nicht durch die Projektion, sondern durch die wundersame Errettung der christlichen Hofgesellschaft aus selbst verschuldetem Unheil durch die jüdische Kreatur des Golems dennoch gelingt.¹²⁰

Am Ende des Films durchbricht auch der Golem das Tor des Ghettos und dringt ins Freie vor, so wie Ahasverus die Grenzen der Leinwand zu durchdringen scheint, indem er auf das Publikum zutritt. Die Ambivalenz solcher Szenen zwischen Befreiung und Bedrohung, die sowohl Empathie mit dem jüdischen Volk,¹²¹ aber auch Angst auslösen können, ist wesentlicher Teil der

¹¹⁶ Vgl. Isenberg, „October 29“, S. 386.

¹¹⁷ Spiro, „Containing the Monster“, S. 22.

¹¹⁸ Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 00:49:24.

¹¹⁹ Für Kracauer ist dies eine Schlüsselszene des Films: „Der Kaiser, voller Panik, willigt ein, die Order der Vertreibung zurückzunehmen, wenn der Rabbi die Gefahr abwende; daraufhin bringt dieser den Golem, seinen Diener, dazu, den Einsturz der Mauern und Decken zu verhindern. Der Golem gehorcht mit der automatischen Willfährigkeit eines Roboters. Hier bedient die Vernunft sich der rohen Gewalt als eines Werkzeugs zur Befreiung der Unterdrückten.“ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 139.

¹²⁰ Fleischer, „Vom Mäuscheln“, S. 68.

¹²¹ Vgl. Barzilai, *Golem*, S. 22.

zeitgenössischen Faszination an diesem Film. In New York konnte Wegeners Golem-Film in jüdischen Zeitschriften neben Golem-Theaterstücken (H. Leivicks *Der goylem* von 1921) und -Musicals (Albert Kövessys *Der goylem* von 1921) beworben werden.¹²² Der Film im Film führt modellhaft vor, dass auch Wegeners Golem-Film im mittelalterlichen Gewand als tagesaktueller Umgang mit der jüdischen Kultur in der deutschen Gesellschaft verstanden werden will.

Am Ende durchbricht der rasende Golem das Tor des Ghettos, er tritt ins Freie, nichts scheint ihn mehr aufzuhalten. Als der Golem aus dem beengten Ghetto heraus ins Freie vordringt, erwartet ihn ein blondes Mädchen, das der Golem liebevoll hochhebt.¹²³ Der übermächtige Mann und das kleine Mädchen erscheinen hier als ein Gegenbild zur Madonna mit dem Kind, die sich unmittelbar gegenüber dem Ghettoeingang bereits im christlichen Wohnbereich befindet.¹²⁴ Die Mutter mit ihrem Kind steht für die natürliche, gottgewollte Fortpflanzung des Menschen ein. Das Mädchen bietet dem Golem einen Apfel an (vgl. Abb. 4). Auch hier ist wiederum offensichtlich, dass der biblische Sündenfall von Wegener in Szene gesetzt und invertiert wird. Mit der biblischen Verführungsszene ist nicht zuletzt eine Verführung zum Leben, zur Freiheit und zur Selbstermächtigung angesprochen. Der Golem, so haben Interpreten in der Tradition des Holtscher-Dramas vorgeschlagen, ist dem wirklichen, authentischen Leben schon so nahe gekommen, dass ihm das unschuldige Kind zur Seite gestellt wird, das ihn mit dem Apfel lockt.¹²⁵

¹²² Zu literarischen Bearbeitungen des Golem-Stoffs bei jüdischen Autorinnen und Autoren vgl. Glinert, „Golem!“, S. 84-91.

¹²³ Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 01:12:34.

¹²⁴ Ebd., 01:11.34

¹²⁵ Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 96.



Abb. 4: Der Golem und das Kind

Golem und Kind erkennen sich in einem „act of mutual recognition“.¹²⁶ Der Golem rückt damit selbst in die Nähe des Kindlichen, des Spielerischen, des Nicht-Disziplinierten und Unverdorbene.¹²⁷ Dixon sieht hier eine wirkmächtige Entwicklungslinie grundgelegt: Wegeners Film „first evoked the pathos of the monster as child, which becomes one of the defining features of horror and science fiction.“¹²⁸ Dass für Wegener das Kind auch grausame und abgründige Züge trägt, macht er bei der Schilderung des das Ghetto zerstörenden Golems deutlich, der die ohnmächtige Mirjam an den Haaren gepackt hinter sich herschleift. Wegener hierzu im Buch zum Film: Die „leblose Mirjam zog er an den Haaren achtlos hinter sich wie ein Kind die Puppe.“¹²⁹ So wird kenntlich, dass es dem Golem nicht möglich ist, zwischen Belebtem und Unbelebtem zu trennen,

¹²⁶ Choe, *Afterlives*, S. 163.

¹²⁷ Für Wegener ist der Spiel-Gedanken in seinem Buch zum Film zentral: „Der Golem aber schaute das Kind unverwandt an, sah die feinen blonden Härchen, in denen Sonne und Wind spielten, und staunte über das zarte, fremde Gebild. Und es ging ein Zucken über sein tönernes Anlitz. In diesem Augenblick soll er zum ersten Male ganz still und leise gelächelt haben. Da verlor das Kindlein alle Scheu und lächelte auch ihm freundlich zu und tastete mit den Kinderhändchen an dem tönernen Haupte umher wie an einem Spielwerk.“ Wegener, *Der Golem*, S. 76.

¹²⁸ Dixon, *100 Silent Films*, S. 84f.

¹²⁹ Wegener, *Der Golem*, S. 76.

dass hier ein kindliches Wesen agiert. Der künstlich geschaffene Golem, der bei Holitscher den Rabbi „Vater“ nennt, wird am Ende bei Wegener folglich auch von einem Kind bezaubert (nicht von einer Frau), ein Kind, das nach dem Golem wie nach einem Spielzeug greift und eben nicht nach einem nützlichen Werkzeug. Zwischen belebter und unbelebter, objekthafter Welt kann es kategorisch nicht unterscheiden.¹³⁰ Im spielerischen, kindlichen Zugriff auf den Golem wird das Schöpferische offengelegt, das den Golem ins Leben brachte – und wodurch seine bedrohliche Dimension wiederum gebannt werden kann. Das Potential des Befreiers und Erlösers, das den Golem charakterisierte, ist nun am spielenden Kind offengelegt.¹³¹ Schönemann betont das befreiende Moment des Filmschlusses: „Das Öffnen des Tores, das Aufblicken zum freien Himmelslicht, das Annehmen des Apfels, das Hochleben des Kindes sind Bilder des freien, nicht manipulierten, nicht funktionalisierten Lebens, eines Lebens, das keinen Zweck braucht, sondern seinen Wert in sich selbst findet.“¹³²

Doch hat die Forschung neben diese positive Deutung der Golem-Figur im Sinne der Lebensphilosophie auch auf die antisemitischen Implikationen des Endes hingewiesen. Es ist ein blondes, unschuldiges, christliches Mädchen, das den Golem zu Fall bringt, wozu die jüdische Gemeinschaft in diesem Film nicht fähig ist. Damit, so kritische Interpreten, wird der jüdische Golem-Stoff letztlich christlich überschrieben, in eine christliche Deutungshoheit überführt: Die Macht des jüdischen Geschöpfs endet in einer christlich-deutschen Kultur.

V. Ein antisemitischer Film?

Handelt es sich bei *Der Golem, wie er in die Welt kam* um einen antisemitischen Film? Wie das Dekret wider die Juden zu Beginn erklärt, betreiben Juden schwarze Magie und gefährden das Leben der Christen. Rabbi Löw bringt auf unheimliche Weise den roboterartigen Golem hervor und seine Zaubershow vor dem Kaiser führt den Herrscher dazu, sein Dekret ängstlich zurückzuziehen. In der Tat lässt sich im Film die düstere, geheimnisvolle Welt des Ghettos vom heiteren Hof des Kaisers trennen, lässt sich zwischen jüdischer Magie und christlich-deutscher Kultur eine klare Grenzlinie ziehen, die auch die Macht der Juden im

¹³⁰ Vgl. hierzu Choe, *Afterlives*, S. 165.

¹³¹ Vgl. Barzilai, *Golem*, S. 26.

¹³² Schönemann, *Paul Wegener*, S. 98.

Film dem gefährdeten deutschen Staat gegenüberstellt. Die vielfach hervorgehobene Beobachtung, „rassisch und religiös homogen beschriebene[n] Räume des Nationalen“¹³³ seien im Weimarer Kino aufzufinden, lässt sich auch für den Golem-Film verifizieren. Die Darstellung der Juden im Film ist an zeitgenössischen Stereotypen orientiert, so dass die jüdische Identität sich deutlich von der deutschen abgrenzen lässt, wohingegen Spiro zurecht feststellt: „the viewing audience of the 1920s outside world sits and watches in the dark, silently accepting popular racialized stereotypes of Europe’s Jews while ignoring the implications of negative typecasting on the many men and women in their midst who have a Jewish heritage.“¹³⁴ Hinzu kommt, dass Wegener jüdische Massenszenen inszeniert und damit visuell sichtbar macht, was in der deutschen Gesellschaft als latente Bedrohung empfunden wurde: „the ghetto city serves to foreground this new awareness of the Jewish masses.“¹³⁵ Zogen doch nach dem I. Weltkrieg ca. 70.000 Ostjuden nach Deutschland, so dass der Film ein Bewusstsein von der großen Anzahl an Jüdinnen und Juden artikuliert, die im Deutschen Reich leben: „Das sogenannte Ostjudenproblem wurde zum wiederkehrenden Thema der Reichstagsdebatten, die fremden Eindringlinge aus dem Osten waren unerwünscht, selbst bei den assimilierten Juden.“¹³⁶ Die hektische Aufgeregtheit der Juden im Golem-Film, so Kritiker des Antisemitismusvorwurfs, ist Ausdruck expressionistischer Emotionalität, und gibt im Gegenteil die existierende Spannung einer traditionell bedrohten Gruppe wieder.¹³⁷ Ungeschminkt wird jüdische Angst im Film dargestellt: Mit dem Schofahorn wird die Nachricht von der Rücknahme des kaiserlichen Edikts angekündigt, tanzende Juden erscheinen in den Gassen, es sind Szenen voller Lebensfreude und Heiterkeit.¹³⁸ Nicht als bedrohliche Masse werden folglich die Ghettobewohner gezeichnet, sondern als selbst in Angst lebende Gruppe, die sich nach einem Leben ohne Bedrohung sehnen, worauf Interpretationen hindeuten, die das Leben im dunklen Ghetto mit dem Leben in Schützengräben des I. Weltkrieges vergleichen. Auf Wegeners mit viel Sympathie und Respekt gespielte Rolle des Golems wird hier ferner hingewiesen, die nicht allein durch die Faszination am Andersartigen und

¹³³ Nagl, *Die unheimliche Maschine*, S. 13.

¹³⁴ Spiro, „Containing the Monster“, S. 23.

¹³⁵ Isenberg, „October 29“, S. 388.

¹³⁶ Fleischer, „Vom Mauseheln“, S. 73.

¹³⁷ Vgl. Schönemann, *Paul Wegener*, S. 101.

¹³⁸ Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 00:55:30.

Geheimnisvollen erklärt werden könne. Die Verfolgung der Juden im Film ließe sich so auch als Kondition der Fremdbestimmung beleuchten: „Die Existenz des Golems verweist nicht nur semiotisch auf die Fremdbestimmung des menschlichen Seins der jeweiligen Gegenwart durch eine im Körper verzeichnete – vergangene – Äußerlichkeit, für die in dieser Erzählung der Spiegel des Juden steht.“¹³⁹

Andererseits ist gerade das Phantastische im Film auf seine Stereotypik und Klischeehaftigkeit hin durchleuchtet worden. Die vielfach argumentativ vorgebrachte Unwirklichkeit, die die Ghettoszenen im Film auszeichnen soll, ist folglich von Antisemitismus-Forschern auch bestritten worden. Vielmehr verfestigte der Golem-Film ein Bild des Judentums, das bereits in der Weimarer Gesellschaft vorhanden war („The Golem had come to symbolize the Other, the person or nation that is not understood.“¹⁴⁰). Politische Macht und Geheimwissen wird den Juden im Film zugesprochen, exotische Praktiken und dunkle, obskure Lebensräume. In der Tat sind in diesem Film Juden die Städtebewohner par excellence, werden die pulsierenden Metropolen doch zusehends als bedrohlich wahrgenommen, so dass der Golem auch als Inbegriff einer städtischen Kultur gedeutet wurde, die das Leben künstlich hervorzubringen verstehe. Ängste vor den Fortschritten in Wissenschaft und Technik scheinen auf.¹⁴¹ Besondere Aufmerksamkeit hat in diesem Kontext auch das Verhältnis der Tochter von Rabbi Löw, Mirjam, zum deutschen Junker Florian gefunden. Gerade der Junker Florian, der das Edikt gegen die Juden überbringt, ist es, in den sich die klischeehaft heißblütige, leidenschaftliche Mirjam verliebt, „intertwining sex and politics“.¹⁴² Der Golem ist als Wächter über die Tochter vom Rabbi eingesetzt, doch Mirjam beginnt dennoch eine Liebesbeziehung zum deutschen Junker.¹⁴³ Der Golem dringt als Wächter in die Kammer Miriams ein, als sich auch Florian bei ihr befindet, er verfolgt diesen bis auf einen hohen Turm hinauf und wirft schließlich

¹³⁹ Dunker, „Der Golem“, S. 105.

¹⁴⁰ Glinert, „Golem!“, S. 84.

¹⁴¹ Vgl. Ledig, *Paul Wegeners Golem-Filme*, S. 223.

¹⁴² Combs, „Golem“, S. 158.

¹⁴³ Wegener führt im Buch zum Film als Tochter des Rabbi ein, die sich nach der christlichen Kultur sehnt: „Mirjam, ein seltsam schönes Mägdelein, das in dem stillen Heim verschollen lebte, das Herz heimlich erfüllt von Träumen nach der fremden Welt der Christen mit ihren lauten Festen und ritterlichen Spielen.“ Wegener, *Der Golem*, S. 6.

den deutschen Junker vom phallisch in den Himmel ragenden Turm herab.¹⁴⁴ Die Liebe zum jüdischen Mädchen wurde in dieser Hinsicht mit dem Tod bestraft. 1918 war Artur Dinters Bestseller-Roman *Die Sünde wider das Blut* erschienen und warnte das deutsche Volk vor einer ‚Mischung der Rassen‘, wie sich Dinter ausdrückte. Bemerkenswert ist allerdings auch, dass etwa das Stereotyp des reichen Juden, die Verbindung von Geld und Macht, in diesem Film nicht vorzufinden ist. Generell kann auch die Welt des Christentums, der Kaiser in seiner Macht, die höfische Gesellschaft, als kaum eindeutig positiv bewertet werden. Dass dem dunklen Ghetto die helle und heile Welt des christlichen Kaiserhofes gegenüberstehe – diese Kontrastierung kann bei Wegeners Film keine Gültigkeit beanspruchen.

Betrachtet man die zahlreichen Vergleiche, die in der Forschung zwischen der Erschaffung des plumpen Golems und der nur mühsam und unvollkommen einsetzenden Produktion von Stummfilmen gezogen wurde, so würde das Verdikt, Juden könnten nur misslungene Golem-Kreaturen hervorbringen, hier auch als Selbstzuschreibung der Stummfilm-Branche in Szene gesetzt sein. „It is also interesting to note that the first movie adaptations of the golem story (1915-1920) can be interpreted as a meta-project whereby the story of giving life to a creature (the golem) is being duplicated through technical mis-en-scène of humans.“¹⁴⁵ Der Golem fungiert folglich als Allegorie des Stummfilms.¹⁴⁶ Das Medium Stummfilm erscheint als Verachteter unter den Künsten. In diesem Sinne wäre Rabbi Löw nicht nur eine faustische Erscheinung, sondern ebenso ein Pionier der Stummfilm-Geschichte.

¹⁴⁴ Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 01:03:04.

¹⁴⁵ Thorstensen, „Creating Golems“, S. 155.

¹⁴⁶ Vgl. Choe, *Afterlives*, S. 147.

Filmographie

- Der Student von Prag*. Produktion: Deutsche Bioscop Gesellschaft, Regie: Hanns Heinz Ewers, Deutschland 1913.
- Der Golem*. Produktion: Deutsche Bioscop Gesellschaft, Regie: Henrik Galeen, Deutschland, 1915.
- Der Golem und die Tänzerin*. Produktion: Projektions-AG „Union“ (PAGU), Regie: Paul Wegener, Deutschland 1917.
- Der Golem, wie er in die Welt kam*. Produktion: Projektions-AG „Union“ (PAGU), Regie: Paul Wegener, Deutschland 1920.

Literaturverzeichnis

- Baer, Elizabeth R: *The Golem Redux: From Prague to Post-Holocaust Fiction*. Detroit 2012.
- Barzilai, Maya: *Golem. Modern Wars and Their Monsters*. New York 2016.
- Bassie, Ashley: *Expressionism*. New York 2008.
- Beil, Ulrich Johannes: „Der ‚caligarische Imperativ‘. Schrift und Bild im Stummfilm“. *Pandaemonium germanicum* 14:2 (2009): 1–14, letzter Zugriff am 27.08.2023, www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum.
- Beil, Ulrich Johannes: „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* 42:2 (2017): 506–527.
- Brennicke, Ilona, Joe Hembus: *Klassiker des deutschen Stummfilms*. München 1983.
- Brockmann, Stephen: *A Critical History of German Film*. Rochester, New York 2010.
- Choe, Steve: *Afterlives. Allegories of Film and Mortality in Early Weimar Germany*. New York u.a. 2014.
- Combs, Richard: „Golem, wie er in die Welt kam, Der (The Golem)“. *Monthly Film Bulletin* 46:540 (1979): 157f.
- de Fries, Heinrich: „Raumgestaltung im Film“ [1920/21]. *Der dramatische Raum. Hans Poelzig. Malerei Theater Film*. Museum Haus Lange. Krefeld 1986. 115f.
- Dixon, Bryony: *100 Silent Films*. London 2011.
- Dunker, Axel: „Der Golem, wie er in die Welt kam: Performative und poesieallegorische Komponenten eines monströsen Stoffes“. *How to make a Monster. Konstruktionen des Monströsen*. Hg. Sabine Kyora, Uwe Schwagmeier. Würzburg 2011. 103–113.

- Ebarb, Andrea: *Investigating Franz Kafka's „Der Bau“*. Towards an Understanding of his late narrative in a Jewish context. Berlin, New York 2023.
- Eckart, Wolfgang U.: „Die Idee des Künstlichen Menschen. Prometheus, Monster, Puppe“. *Universitas. Orientieren! Wissen! Handeln!* 73:867 (2018): 67–89.
- Eisner, Lotte H.: *Die dämonische Leinwand*. Hg. Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. Frankfurt a. M. 1980.
- Fleischer, Simone: „Vom Mauscheln der Häuser. Paul Wegeners ‚Der Golem, wie er in die Welt kam‘ (1920) und die jüdische Welt“. *Antisemitismus im Film. Laupheimer Gespräche 2008*. Hg. Haus der Geschichte Baden-Württemberg. Laupheimer Gespräche Band 9. Heidelberg 2011. 55–74.
- Freund, Winfried: *Deutsche Phantastik. Das Phantastische deutschsprachiger Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*. München 1999.
- Gelbin, Cathy: „Narratives of transgression, from Jewish folktales to German cinema. Paul Wegener's *Der Golem, wie er in die Welt kam* (*The Golem: How He Came into the World*, 1920)“. In: *Kinoeye* 11:3 (2003), letzter Zugriff am 29.08.2023, <https://www.kinoeye.org/03/11/gelbin11.php>.
- Glinert, Lewis: „Golem! The making of a modern myth“. *Symposium* 55 (2001): 78–94.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Texte*. Hg. Albrecht Schöne. Frankfurt a. M., Leipzig 2003.
- Goldsmith, Arnold L.: „The Two Judah Loews: Historical and Legendary“. Ders.: *The Golem Remembered, 1909-1980. Variations of a Jewish Legend*. Detroit 1981. 21–37.
- Grimm, Jacob: „Entstehung der Verlagspoesie“. *Zeitung für Einsiedler* Nr. 7 (1808): Sp. 56 (23. April 1808).
- Hahn, Hans-Joachim: *Narrative des Neuen Menschen. Vom Versprechen einer besseren Welt*. Berlin 2018.
- Held, Berthold: Massenregie. *Reinhardt und seine Bühne. Bilder von der Arbeit des Deutschen Theaters*. Hg. Ernst Stern und Heinz Herald. Berlin 1920. 160–167.
- Hölzer, Wiebke: „Der Golem freut sich über seinen Riesenerfolg“. Paul Wegeners und Henrik Galeens Film ‚Der Golem‘ von 1914“. *Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin* (2017): 111–133.
- Höper, Susanne: *Max Reinhardt: Theater – Bauten – und Projekte. Ein Beitrag zur Architektur- und Theatergeschichte im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*. Göttingen 1994.
- Holitscher, Arthur: *Der Golem. Ghettolegende in drei Aufzügen*. Berlin 1908.

- Isenberg, Noah W.: „October 29, 1920. Paul Wegener's ‚Der Golem: Wie er in die Welt kam‘ debuts in Berlin“. *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096-1996*. Hg. Sander L. Gilman und Jack Zipes. New Haven, London 1997. 384–389.
- Jacobs, Monty: *Paul Wegener. Der Schauspieler*. Eine Monographiensammlung Band 6. Berlin 1921.
- Kafka, Franz: *Tagebücher 1910-1923*. Hg. Max Brod. Frankfurt a. Main 1967.
- Kleinschmidt, Christoph: *Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus*. Bielefeld 2012.
- Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Hg. Sabine Biebl. *Werke*. Band 2.1. Hg. Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, Berlin 2012.
- Lange, Sigrid: „Die hieroglyphischen Botschaften der Golem-Legende“. *Der Deutschunterricht* 56:3 (2004): 15–21.
- Ledig, Elfriede: *Paul Wegeners Golem-Filme im Kontext fantastischer Literatur*. München 1989.
- Mayer, Mathias, Marco Holubarsch(Hg.): *Alexander Moissi. Ein Schauspieler als Schnittfläche der Klassischen Moderne*. Baden-Baden 2018.
- Möller, Kai: „Paul Wegener und seine Gestalten, Charakteristiken und Urteile“. *Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn*. Eingerichtet v. Kai Möller. Hamburg 1954. 70–93.
- Möller, Kai: „Paul Wegeners ‚Films‘“. *Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn*. Eingerichtet v. Kai Möller. Hamburg 1954. 114–123.
- Nagl, Tobias: *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*. München 2009.
- Nowak, Kai: *Projektionen der Moral. Filmskandale in der Weimarer Republik*. Göttingen 2015.
- Pertsch, Dietmar: „Die Legende vom Golem in Literatur und Film. Über den Stummfilm ‚Der Golem, wie er in die Welt kam‘ und das mittelalterliche Ghetto“. Ders.: *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen. Filme zur Geschichte der Juden von ihren Anfängen bis zur Emanzipation 1871*. Tübingen 1992. 42–62.
- Peucker, Brigitte: „German Cinema and the sister arts: Wegener's The Student of Prague“. *Traditions of experiment from the Enlightenment to the present*. Hg. Nancy A. Kaiser. Ann Arbor 1992. 167–185.

- Pinthus, Kurt: „Das Tage-Buch“. *Der dramatische Raum. Hans Poelzig. Malerei Theater Film*. Museum Haus Lange. Krefeld 1986. 121.
- Rosenfeld, Beate: *Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*. Breslau 1934.
- Scholem, Gershom: „Die Vorstellung vom Golem in ihren tellurischen und magischen Beziehungen“. Ders.: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. 6. Aufl. Frankfurt a. M. 1989. 209–259.
- Schönemann, Heide: *Paul Wegener. Frühe Moderne im Film*. Stuttgart, London 2003.
- Schütz, Chana: „Die Golem-Filme 1915, 1917, 1920“. In: *Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt*. Hg. Irene Stratenwerth. Berlin 2004. 247–251.
- Spiro, Mia: „Containing the Monster. The Golem in Expressionist Film and Theater“. *The Space between* 9 (2013): 11–36.
- Stiasny, Philipp: *Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914-1929*. München 2009.
- Thorstensen, Erik: „Creating Golems: Use of Golem Stories in the Ethics of Technologies“. *Nanoethics* 11 (2017): 153–168.
- Wegener, Paul: *Flandrisches Tagebuch 1914*. Berlin 1933.
- : „Die künstlerischen Möglichkeiten des Films“ [1916]. *Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn*. Eingerichtet v. Kai Möller. Hamburg 1954. 102–113.
- : *Der Golem, wie er in die Welt kam. Eine Geschichte in fünf Kapiteln*. Berlin 1921.
- : „Der Schauspieler und seine Rollen“ [1927]. *Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn*. Eingerichtet v. Kai Möller. Hamburg 1954. 94–97.
- : „Mein Werdegang“ [1928]. *Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn*. Eingerichtet v. Kai Möller. Hamburg 1954. 13–37.
- Westheim, Paul: „Eine Filmstadt von Poelzig“ [1920]. *Der dramatische Raum. Hans Poelzig. Malerei Theater Film*. Museum Haus Lange. Krefeld 1986. 110–115.
- Wilkening, Anke: „Neue Restaurierung, neue Erkenntnisse, neue Rätsel“. *Der Golem, wie er in die Welt kam*. Booklet zur Blu-ray Disc. Hg. Murnau Stiftung. Wiesbaden 2019. 6–12.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: DIF/Nachlass Paul Wegener-Sammlung Kai Möller,
<https://www.filmportal.de/bild/der-golem>

Abb. 2: Paul Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 00:29:52

Abb. 3: Paul Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 00:49:09

Abb. 4: Paul Wegener, *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 01:12:38

Zu den Beiträgerinnen und Beiträgern

Günter Butzer ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft / Europäische Literaturen an der Universität Augsburg. Seine Forschungsgebiete reichen von der kulturwissenschaftlichen Gedächtnis- und der literaturwissenschaftlichen Symbolforschung über die physiologische Poetik und die Theorie der inneren Rede bis zur Mediengeschichte von Literatur und Telegrafie sowie der Theorie und Geschichte des Horrorfilms. Gegenwärtig arbeitet er an der kommunikationstheoretischen Differenzierung von Comic und Graphic Novel. Seine Publikationen umfassen die beiden Monographien *Soliloquium: Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur* (2008) und *Feblende Trauer: Verfahren epischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (1998) sowie zahlreiche Herausgeberschaften, zu denen das *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (3. Auflage 2021, mit Joachim Jacob) sowie zwei Bände der *Großen Werke des Films* (2015, 2019, mit Hubert Zapf) zählen.

Franz Fromholzer ist Akademischer Oberrat a.Z. am Lehrstuhl der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. Seine Forschung konzentriert sich unter anderem auf die Themen Frühe Neuzeit (Renaissance, Barock, Humanismus, und Aufklärung), Literatur im 20. und 21. Jahrhundert (vor allem Exilliteratur und Literatur seit 1945), Disziplingeschichte der Germanistik, Expressionismus und neue Sachlichkeit sowie Intertextualität, Interkulturalität, Theaterwissenschaft, Hermeneutik und Literaturtheorie, Historische Kulturwissenschaft, und Poetik und Ästhetik. Abseits seiner Monographien *Gefangen im Gewissen: Evidenz und Polyphonie der Gewissensentscheidung auf dem deutschsprachigen Theater der Frühen Neuzeit* (2013) und *Die Sprache der Physis: Friedrich Nietzsche und die Heraufkunft der Theatrokratie* (2022) zählen zu seinen Publikationen zahlreiche Herausgeberschaften, etwa *Nanotextualität: Ästhetik und Ethik minimalistischer Formen* (2017) mit Mathias Mayer und Julian Werlitz und *Lose Leute: Figuren, Schauplätze und Künste des Vaganten in der Frühen Neuzeit* (2019) mit Julia Amslinger und Jörg Wesche. 2024 sollen seine Herausgeberschaften *Aufklärung zwischen Praxis und Utopie: Das literarische*

Schaffen Johann Pezzls (1756-1823) mit Johann Kirchinger und Manfred Knedlik sowie *Geschichte in Geschichten: Katharina Hackers literarisches Oeuvre* mit Corinna Schlicht erscheinen.

Johanna Hartmann ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin für Amerikanische Literaturwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Amerikanisches Drama und Theater seit dem 19. Jahrhundert, literarische Visualität und Intermedialität (vor allem Literatur und Malerei, Bildhauerei, Fotografie oder Musik), Literatur und Formen der Unfreiheit (u.a. Zensur, Exil, Captivity Narratives, Slave Narratives, Prison Novels) sowie Literatur und Umwelt. Neben der Monographie *Literary Visuality in Siri Hustvedt's Works: Phenomenological Perspectives* (2016) hat sie zahlreiche Herausgeberschriften publiziert, darunter *Censorship and Exile* mit Hubert Zapf (2015), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays* mit Christina Marks und Hubert Zapf (2016), *Reflections on the Tragic in American Drama and Theatre* zusammen mit Julia Rössler (*JADT*, 2019) und *Theater & Community* zusammen mit Ilka Saal (*JCDE*, 2024). Die von ihr herausgegebene Special Issue „The Body in/of Don DeLillo's Plays“ wird 2025 in *TSSL* erscheinen.

Linda Hess ist Akademische Rätin am Lehrstuhl für Amerikanistik an der Universität Augsburg. Sie forscht zu Environmental Studies/Ecocriticism, Queer Studies und Gender Studies, Age Studies, Populärkultur und Comedy sowie zu Modernismen. Ihre Publikationen umfassen unter anderem die Monographie *Queer Aging in North American Fiction* (2019) und die Herausgeberschriften *Exploring the Fantastic: Genre, Ideology, and Popular Culture* mit Ina Batzke, Eric C. Erbacher und Corinna Lenhardt (2018) sowie *Life Writing in the Posthuman Anthropocene* mit Ina Batzke und Lea Espinoza Garrido (2022).

David Kerler ist Akademischer Rat am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. In seiner Forschung befasst er sich mit Literatur- und Kulturtheorie (insbesondere phänomenologische Hermeneutik, Poststrukturalismus und Intertextualität/Intermedialität, Materielle Kultur, Psychoanalyse sowie Raumtheorien), Trauma in der Literatur, Zeitgenössischer Literatur und Film, Postmodernismus, der Literatur der englischen Romantik und Lyrik. Seine Publikationen umfassen die Monographien *Postmoderne Palimpseste:*

Studien zur (meta-)hermeneutischen Tiefenstruktur intertextueller Erzählverfahren im Gegenwartsroman (2013) und *British Romanticism and the Archive: Loss, Archives and Spectrality* (2022), sowie die Herausgeberschaften *Poem Unlimited: New Perspectives on Poetry and Genre* mit Timo Müller (2019) und *Romantic Ecologies* mit Martin Middeke (2023).

Klaus Maiwald ist Inhaber des Lehrstuhls für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Augsburg. Seine Forschungsschwerpunkte sind literarisches Lernen und Mediendidaktik, insbesondere Film Didaktik. Seine Publikationen umfassen neben zahlreichen Aufsätzen Monographien wie *Literarisierung als Aneignung von Alterität. Theorie und Praxis einer literaturdidaktischen Konzeption zur Leseförderung im Sekundarbereich* (1999), *Wahrnehmung – Sprache – Beobachtung. Eine Deutschdidaktik bilddominierter Medienangebote* (2005) oder *Vom Film zur Literatur. Moderne Klassiker der Literaturverfilmung im Medienvergleich* (2015); daneben eine Reihe Herausgeberschaften, z.B. *Verfilmte Kinderliteratur. Gattungen, Produktion, Distribution, Rezeption und Modelle für den Deutschunterricht* (2010) mit Petra Josting oder *Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik* (2019).

Nora Weinelt studierte Komparatistik, Kunstgeschichte und Italianistik in München und Paris. 2020 schloss sie an der HU Berlin ihre Promotion zur modernen Denkfigur des Versagens ab, die durch ein Stipendium der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien (FU Berlin) gefördert und mit dem Merkur-Preis 2021 ausgezeichnet wurde. Seit 2021 ist sie Akademische Rätin a. Z. an der Universität Augsburg. Publikationen u.a.: *Figuren des Versagens. Poetik eines sozialen Urteils*, Berlin 2023; *Minimale Männlichkeit. Figurationen und Refigurationen des Anzugs*, Berlin 2016.

130 Jahre nach den ersten öffentlichen Vorführungen ist der Film längst als eigenständige Kunst anerkannt, die ihre ‚Großen Werke‘ ebenso hervorgebracht hat wie die Literatur, die Musik oder die bildende Kunst. Über die Epochen- und Genre­grenzen hinweg hat sich ein Kanon von Werken herausgebildet, der als Bezugsgröße für die Einordnung und Beurteilung von Filmen fungiert, der aber auch immer wieder aufs Neue befragt und revidiert werden muss. Die Reihe *Große Werke des Films* will diesen dynamischen Prozess mitgestalten, indem sie etablierte Filme neu interpretiert und aktuelle Filme für den Kanon vorschlägt.

Der dritte Band der Reihe präsentiert Werke von Paul Wegener (*Der Golem, wie er in die Welt kam*), Leo McCarey (*Duck Soup*), Billy Wilder (*Sunset Boulevard*), Eberhard Fechner (*Tadellöser & Wolff*), David Cronenberg (*Shivers*), Claire Denis (*Beau Travail*) und David Slade/Charlie Brooker (*Black Mirror: Bandersnatch*).