

Wiebke Hölzer

»Der Golem freut sich über seinen Riesenerfolg«

Paul Wegeners und Henrik Galeens Film »Der Golem« von 1914

»Der Golem freut sich über seinen Riesenerfolg, die 100. Vorführung des Films.«¹ So titelte das »Berliner Tageblatt« am 24. Januar 1915, also nur zehn Tage nach der Uraufführung am 15. Januar 1915 im Berliner Union-Theater am Kurfürstendamm, über Paul Wegeners und Henrik Galeens Film »Der Golem«. Und auch ein anonymes Autor zeigte sich im »Deutschen Kurier« begeistert, wenn er schreibt: »Die Zauberszenen waren technisch und künstlerisch wunderbar, der Ball und die Flucht der Gäste, der Kampf im Tanzsaal, das Ringen auf dem Dache Meisterstücke der Regie. Das Publikum nahm die Novität mit starkem Beifall auf. Wie konnte es anders sein? Es ist eine Geschichte, die alle packen und befriedigen muß, die Anspruchsvollen und die Naiven, ja die selbst den Kindern ein ergötzliches Märchen sein wird.«² Doch trotz seiner damaligen Popularität steht dieser 1914 von der Deutschen Bioscop GmbH produzierte Film heute im Schatten der späteren Version »Der Golem. Wie er in die Welt kam« von 1920. Vor allem die schlechte Quellenlage bedingt dieses Problem, denn während die 1920er-Fassung zusammen mit diversen Primärquellen komplett erhalten ist und damit auch ein beliebtes Thema der Forschung³ darstellt, sind von dem Film aus dem Jahr 1914 lediglich zwei Filmsequenzen, Drehbuchtypskripte und wenige bis dato unveröffentlichte Fotografien erhalten. Anhand dieser Materialien rekonstruiert der vorliegende Beitrag den ersten Golem-Film von 1914 und schließt so ein Desiderat der Forschung.

Für insgesamt drei Filme über die Golem-Gestalt schrieb der Schauspieler und Regisseur Paul Wegener das Drehbuch (1914 und 1920 zusammen mit Henrik Galeen) und verkörperte die Gestalt in diesen selbst. Neben dem ersten Film, der 1914 produziert und 1915 uraufgeführt wurde, entstand 1917 eine zweite Version, die am 8. Juni 1917 Premiere feierte. Der Inhalt dieses Films, »Der Golem und die Tänzerin«, ist nur noch durch eine Quelle, eine Vorstufe des Drehbuchs, und wenige Fotos bekannt, weil von ihm keine Sequenz erhalten ist: Die Tänzerin Jela Orsevka hat sich beim Besuch des Films von 1914 im Kino die dort als Attraktion ausgestellte Tonfigur des Golems gekauft. Dies

1 Berliner Tageblatt, 24. Januar 1915.

2 Deutscher Kurier, 15. Januar 1915.

3 Siehe unter anderem Lotte H. Eisner, *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhard*, London 1969; Simone Fleischer, *Vom Mausekeln der Häuser. Paul Wegeners »Der Golem, wie er in die Welt kam« (1920) und die jüdische Welt*, in: *Haus der Geschichte Baden-Württemberg* (Hrsg.), *Antisemitismus im Film*, Heidelberg 2011, S. 55–74; Noah Isenberg (Hrsg.), *Weimar Cinema. An Essential Guide to Classic Films of the Era*, New York 2009; Elfriede Ledig, *Paul Wegeners Golem-Filme im Kontext fantastischer Literatur*, München 1989.

möchte Paul Wegener – sich selbst spielend – nutzen, um sich der Frau zu nähern, in die er sich verliebt hat. Anstatt der Tonfigur lässt er sich, mit einer Golem-Maske verkleidet, zur Tänzerin bringen, die von der lebenden Figur entsprechend überrascht ist.⁴ Am 29. Oktober 1920 feierte schließlich »Der Golem, wie er in die Welt kam« im UFA-Palast am Berliner Zoo Premiere.

Die drei Werke zählen zu der Gattung der Märchenfilme, die Wegeners Schaffen einleitete, denn auch seine anderen, frühen Filme wie »Der Student von Prag« (1913), »Rübezahls Hochzeit« (1916) und »Hans Trutz im Schlaraffenland« (1917) sind Teil dieses Gattungskomplexes.⁵ Sie sprechen die Fantasie der Zuschauer an, indem sie mit Mystik und Magie spielen. Der märchenhafte und fantastische Charakter findet sich außer in den besagten Wegener-Filmen beispielsweise auch in Stellan Ryes »Ein Sommernachts Traum« (1913) und »Das Haus ohne Tür« (1914).⁶ Ab 1910 bis zum Ende der Weimarer Republik ist die Kinoleinwand »bevölkert mit mysteriösen Figuren, Monstern, Vampiren und künstlich produzierten Menschen, die von außen kommend die innere Ordnung stören«.⁷ Doch was rief das Interesse der Filmemacher an all diesen Gestalten hervor?

Faszination künstlicher Mensch

Der Golem erfreute sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts einer wachsenden Popularität, da er zusammen mit Puppen, Homunculi, Androiden und Automaten zur Gattung des künstlichen Menschen gehört. Dieser übte bereits in der Antike eine große Faszination auf den Menschen aus, wie beispielsweise die Geschichte Pygmalions verdeutlicht, der sich eine Frauenstatue nach seinen Vorstellungen schuf, welche Venus schließlich zum Leben erweckte.⁸ Durch den Akt der Schöpfung eines künstlichen Wesens setzt sich der Mensch selbst auf eine Stufe mit Gott. Puppen und Co. bieten sich aber auch als Alter

- 4 E. Ledig, Paul Wegeners Golem-Filme im Kontext fantastischer Literatur (wie Anm. 3), S. 133 f. Drei Fotos befinden sich im Deutschen Filminstitut, Frankfurt am Main. In der Deutschen Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4.4-80/18.3, ist ein handschriftlich verfasstes Textstück, welches die verschiedenen Szenen des Films beschreibt, erhalten. Da Wegener die Handlung dieser zweiten Fassung in die Realität verlagerte, ist sie für das Verständnis der anderen Versionen nicht relevant und wird deshalb in diesem Beitrag nur am Rande besprochen. Eine intensive Erforschung dieses Filmes steht noch aus.
- 5 Bereits Rudolf Harms, Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen, Leipzig 1926, S. 121, rechnet die Filme in die Kategorie Märchen- und Sagenfilme. Jerzy Toeplitz, Geschichte des Films, Bd. 1, 1895–1928, Berlin 1984, S. 137, folgt ihm dabei. Siehe zum »Student von Prag« unter anderem Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, mit 64 Abbildungen, übersetzt von Ruth Baumgarten/Karsten Witte, Frankfurt am Main 1984, S. 35–37, und zu »Rübezahls Hochzeit« Günther Dahlke/Günther Karl (Hrsg.), Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933, Berlin 1988, S. 30 f.
- 6 J. Toeplitz, Geschichte des Films (wie Anm. 5), S. 136.
- 7 So beschreibt Anton Kaes, Professor für Filmwissenschaft, diese Zeitspanne: Anton Kaes, Film in der Weimarer Republik, in: Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Helmut Pronzler (Hrsg.), Geschichte des deutschen Films, Stuttgart 1993, S. 39–100, hier S. 47.
- 8 Schilderung in Ovids Metamorphosen, Buch 10, Verse 243 ff. Für weitere antike Beispiele siehe Pia Müller-Tamm/Katharina Sykora (Hrsg.), Puppen. Körper. Automaten. Phantasmen der Moderne, Köln 1999.

Ego an. Diese Nachahmung fand unter anderem wissenschaftlich-technisch⁹ statt, wie als frühe Beispiele der 1738 von Jacques de Vaucansons gebaute Flötenspieler oder die knapp 50 Jahr später von Wolfgang von Kempelen konstruierte Sprechmaschine verdeutlichen.¹⁰

Die Literatur des 19. Jahrhunderts griff die Idee vom Automaten auf und entwickelte sie weiter: Aus dem wissenschaftlichen Spielzeug wird ein gefährliches Geschöpf. Dies verdeutlichen unter anderem »Die Automate« (1814) und »Der Sandmann« (1816) von E. T. A. Hoffmann, worin die Menschen, die sich von den Automaten angezogen fühlen, dadurch in ihr Verderben stürzen. Mary Shelly hingegen spricht in ihrem 1816 veröffentlichten Roman »Frankenstein« nicht von einer Maschine, sondern schildert die Erschaffung eines Monsters auf magisch-biologische Weise: Professor Viktor Frankenstein setzt Leichenteile zusammen und hält sich dabei an alchemistische Berichte. Großer Beliebtheit erfreute sich auch die von Carlo Collodi erdachte Geschichte der Holzpuppe Pinocchio, welche 1905 erstmals auf Deutsch publiziert und unzählige Male verfilmt wurde. So dienen die künstlichen Menschen den Kulturschaffenden in ihren Medien wie Film, Literatur und bildender Kunst als Mittel, um sich mit Gegensatzpaaren wie »Schein und Sein« sowie »Original und Kopie« auseinanderzusetzen.

Vor allem Filme der 1910er- und 1920er-Jahre bedienen sich mit großer Freude an den künstlichen Menschen, da sich gerade die Mittel und Effekte des neuen Mediums dazu eignen, um die dichterischen Fantasien in die »Realität« umzusetzen. Ein frühes Beispiel ist 1910 die erste von mehreren Verfilmungen von Shellys Frankenstein-Roman. In Otto Ripperts Film »Homunculus« (1916) erzeugt Professor Hansen in einer Retorte den titelgebenden Homunculus. Neben Robert Wiens »Cabinet des Dr. Caligari« (1920) hat es auch Fritz Langs Film »Metropolis« (1925/26) mit der Maschinenfrau Maria zu großer Bekanntheit und Beliebtheit geschafft. All diesen Schöpfungen haftet etwas Zaubenhaftes und Unerklärliches an, Gleiches gilt für den Golem. Für ihn bedeutet die wachsende Popularität jedoch auch gleichzeitig seine Loslösung aus der jüdischen Sagenwelt.

Bedeutung und Entwicklung des Golem-Begriffs

Denn nicht immer verstand man unter dem Begriff »Golem« eine riesenhafte Gestalt. Der Ursprung des hebräischen Wortes findet sich das erste Mal im Psalm 139,16, in welchem die Schöpfung Adams als ersten Menschen durch Gott geschildert wird: »Deine Augen sahen mich, da ich noch unbereit [golem] war, und alle Tage waren auf dein Buch geschrieben, die noch werden sollten, als derselben keiner da war.«¹¹ Das Wort wird folglich als Adjektiv verwendet und bezeichnet etwas Formloses, noch Unfertiges.¹²

9 Liselotte Sauer, Marionetten, Maschinen, Automaten. Der künstliche Mensch in der deutschen und englischen Romantik, Bonn 1983, S. 11, bildet drei Kategorien für die Schöpfung eines künstlichen Menschen: Neben der technisch-wissenschaftlichen Schöpfung gibt es die auf magisch-biologische Weise und die nach mythologischen Vorbildern, wozu der Golem zählt.

10 Weitere Ausführung bei Horst Bredekamp, Überlegungen zur Unausweichlichkeit der Automaten, in: P. Müller-Tamm/K. Sykora (Hrsg.), Puppen. Körper. Automaten. Phantasmen der Moderne (wie Anm. 8), S. 94–105.

11 Die Bibel, Psalm 139,16.

12 Beate Rosenfeld, Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur, Breslau 1934, S. 1 f. Siehe zu der ursprünglichen Bedeutung des Wortes außerdem den zweiten Abschnitt im

Auch im Talmud, als Sammlung von Ausführungen, Kommentaren und Diskussionen zur Mischna eine der bedeutendsten jüdischen Schriften, benennt »Golem« etwas Ungestaltetes und Unvollendetes. So wird das Wort zum einen für die Beschreibung einer Frau gebraucht, die noch kein Kind geboren hat, zum anderen für ein Gefäß, das nicht poliert wurde. Auch in der talmudischen Adamslegende wird der Begriff verwendet, indem er dessen noch unbeseelten Körper bezeichnet. Diese Schöpfung Adams durch Gott steht in engem Zusammenhang mit der späteren Idee, der von Gelehrten geschaffene Golem sei eine Nachahmung desselben. Auch das Material ist ähnlich: Adam wird aus Erde geformt, der Golem aus Lehm.

Die stete Bemühung der Menschen, das Geheimnis des Lebens zu enträtseln und selbst in die Hand zu nehmen, fand in der jüdischen Mystik reiche Nahrung und Ausschmückung. Laut dem jüdischen Religionshistoriker Gershom Scholem trat Ende des 12. Jahrhunderts der Begriff »Golem« als »durch das magische Vermögen des Menschen erschaffene menschenähnliche Gestalt«¹³ in den Texten der Kabbala auf, in dessen Traktat Sanhedrin wurde Raba als erster Schöpfer eines Golem genannt. Von nun an erschufen Gelehrte durch das Schriftenstudium einen künstlichen Menschen. Dabei half die Überlegung der jüdischen Mystik, durch Buchstabenkombination und die magische Kraft des Namen Gottes die Figur zum Leben zu erwecken.¹⁴ Mindestens zwei Personen waren an einer solchen Schöpfung beteiligt, da laut den Bestimmungen der Mischna, als Sammlung von Lehrsätzen und Bestandteil des Talmuds, eine Kreatur beim Studium der Geheimlehre nicht von nur einer Person geschaffen werden durfte.¹⁵ Gleichzeitig fand eine Verschriftlichung der Sage statt, wobei der Golem in allen Varianten eine mystische Erfahrung und damit ein seelischer Vorgang blieb und nicht in das reale Leben eintrat.¹⁶ Er wurde durch die Worte »aemeth« (Wahrheit) belebt und durch »emeth« (Tod), also das Auslöschung des ersten Buchstabens, wieder zu Staub gemacht. Gelehrte formten ihn aus Lehm und brachten einen Schem, einen Zettel mit dem lebengebenden Wort, an der Stirn des Golems an oder legten es in seinen Mund. Vom Golem selbst ging in der Gedankenwelt der Schöpfer in keiner der Überlieferungen Gefahr aus, vielmehr brachten sie sich durch falsche Formeln oder Handlungen beim Schöpfungsprozess selbst in Gefahr.

Ab dem 14. Jahrhundert befassten sich laut Scholem zunehmend ungelehrte Gesellschaftsschichten mit dem Golem, was zur Veränderung seiner Geschichte führte. Denn er hatte nicht länger einen rein mystisch-spekulativen Charakter, sondern wurde als real existierendes, selbstständiges Wesen verstanden. So wurde er auch zum Gehilfen seines Schöpfers und führte praktische Tätigkeiten wie Holzhacken oder Wasserholen aus, die ihm vorher nicht zugeschrieben wurden. Als im 17. Jahrhundert die Kabbala jüdi-

fünftens Kapitel »Die Vorstellung vom Golem« in Gershom Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich 1960, S. 211–218.

13 G. Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik* (wie Anm. 12), S. 227.

14 *Zur Buchstabenmystik* siehe ebd., den dritten Abschnitt im fünften Kapitel »Die Vorstellung vom Golem«, S. 218–227.

15 Ebd., S. 232–234, 227–238. Als Beispiel siehe auch B. Rosenfeld, *Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur* (wie Anm. 12), S. 35: In einer Golem-Rezeption von Eleasar von Worms wird beschrieben, dass der Rabbi zwei Genossen zu Mitschöpfern des Golems machte. Sie belebten den Lehm, indem sie dreimal um die Figur gingen und dabei Buchstabenzusammensetzungen rezitierten.

16 G. Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik* (wie Anm. 12), S. 239.

sche wie auch christliche Mystiker beeindruckte und durch die Alchemie und Magie die Sehnsucht nach der Bezwingung der Natur mit übernatürlichen Mitteln gesteigert war, erwachte auch die Golem-Sage zu neuem Leben. Beispielsweise schrieb der deutsche Rabbi Jacob Emden 1769 in seiner Biografie, dass sein Vorfahre Rabbi Elijah von Cholm einen solchen Golem besessen habe.¹⁷ An dieser Stelle trat nun auch das gefährliche Moment in die Geschichte ein, indem der Rabbi den Golem durch seine zunehmende Größe darum bitten musste, ihm die Stiefel auszuziehen, damit er sich bückte und ihn der Gelehrte durch Entfernen des »A« auf dem lebengebenden Zettel auf der Stirn zerstören konnte. Dabei fiel der Lehmklumpen allerdings auf den Rabbi und zerquetschte ihn. Von nun an sagte man dem Golem also auch einen gefährlichen, dämonisierenden Charakter nach.

Gershom Scholem datiert die Übertragung der Golem-Legende von Elijah von Cholm auf Rabbi Judah Löw in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dieser war eine reale Person, die unter anderem in Prag lebte und dort 1609 verstarb.¹⁸ Er hatte an einem Sabbat vergessen, dem Golem den Zettel abzunehmen, damit auch er ruhen könne. Daraufhin begann der Golem, in der Stadt zu wüten, und Rabbi Löw unterbrach den inzwischen begonnenen Gottesdienst in der Synagoge, um ihn zu zerstören. Danach wurde das bereits angestimmte Lied wiederholt, was in Prag offenbar noch heute so gehandhabt wird.¹⁹ Obwohl die Fähigkeit, einen Golem zu schaffen, verschiedenen Gelehrten nachgesagt wird, ist die Legende des Rabbi Löw am populärsten.

Die Romantiker des 19. Jahrhunderts verwendeten die menschlichen Automaten zu dichterischer Wirkung, und auch die Golem-Sage war zu poetischer Verarbeitung geeignet. 1808 berichtete beispielsweise Jacob Grimm (1795–1863) in der romantischen »Zeitung für Einsiedler« über den Golem.²⁰ Zunehmend verblasste der jüdische Kern der Sage, es begann für Scholem der endgültige Übergang des Golems als religiöse Figur in moderne Erzählungen, Dramen und Romane. Dies verdeutlicht die umfassende Untersuchung des Golems in der deutschen Literatur von Beate Rosenfeld, welche für den Zeitraum von 1812 bis 1926 insgesamt 30 Werke verschiedener literarischer Formen verzeichnet, die sich mit der Figur des Golems befassten.²¹ Gerade das Interesse der Neuromantiker (circa 1890 bis 1915) wurde durch die Legende geweckt: Nicht nur die Irrationalität der Schöpfung, sondern als verschriftlichte Sage auch die Zugehörigkeit zum alten Legendengut waren hierfür verantwortlich. Darüber hinaus griffen Neuroantiker als Schauplatz ihrer Werke neben der italienischen Renaissance gerne auf das Mittelalter zurück. Auch hier eignete sich der Golem, denn das Prager Ghetto als sein Wirkungsort blieb lange Zeit erhalten.

17 Ebd., S. 255–259.

18 Ebd., S. 257.

19 Ebd., S. 257–259.

20 Der entsprechende Text findet sich ebd., S. 210 f.

21 Siehe hierzu die Übersicht bei B. Rosenfeld, Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur (wie Anm. 12), S. 177, und für beispielhafte Werke aus Romantik und Realismus ebd., S. 46–72, 77–102.

Material zur Rekonstruktion des Films

Als Materialgrundlage für die Rekonstruktion des Films »Der Golem« dienen Primärquellen: Die Theatersammlung des Stadtmuseums Berlin besitzt im Nachlass Kai Möllers, eines engen und langjährigen Freundes und Biografen Paul Wegeners, ein Drehbuchtyposkript. Dieses hat ihm der Regisseur persönlich übergeben, wie durch den handschriftlichen Vermerk auf der ersten Seite deutlich wird: »Originalausgabe von/Paul Wegener erhalten/Sommer 1914/kurz vor Ausbruch des Krieges.«²² Zwei weitere Schriftstücke befinden sich im Schriftgutarchiv der Deutschen Kinemathek in Berlin. Bei ihnen handelt es sich um ein undatiertes Exposé sowie ein weiteres Drehbuchtyposkript.²³ Es trägt das handschriftliche Datum »Dez. 1913«, ferner ist darauf notiert: »An Kai Möller von Frau Salmonova, Dez. 1949./Lyda Salmonova. – Praha – Berlin/Waitzstrasse 21/Hölderlinstr. 8 – Westend.«²⁴ Diese Notiz gibt Aufschluss über die Provenienz des Schriftstücks: Lyda Salmonova, die in dem Film die Tochter des Antiquitätenhändlers spielte, übergab es knapp ein Jahr nach Paul Wegeners Tod an Kai Möller. Dieser sammelte zu diesem Zeitpunkt vermutlich alle greifbaren Unterlagen zu dem Schauspieler für die geplante und 1954 erschienene Biografie »Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen«. Im Laufe der Jahre gab Möller das Dokument an Wegeners Witwe Elisabeth weiter, von welcher die Deutsche Kinemathek das Skript 1975 erwarb.²⁵ Beide Typoskripte sind mit Schreibmaschine getippt und durch handschriftliche Anmerkungen ergänzt. Sie tragen jeweils den Titel »Der Golem./Phantastisches Spiel in vier Akten/von Paul Wegener u. Heinrich Galeen.«²⁶ Da es sich bei dem Film – wie auch bei den Versionen von 1917 und 1920 – um einen Stummfilm handelt, werden die Informationen, die dem Zuschauer für das Verständnis der Handlung mitgeteilt werden sollen, immer in Form eines Textes eingeblendet. In den besprochenen Drehbuchmanuskripten sind diese Texte bereits als kurze Beschreibung oder wörtliche Rede zu finden. Doch in welchem Verhältnis stehen diese Schriftstücke zueinander?

Ein Großteil der Passagen in den Drehbüchern ist identisch, einige Unterschiede gibt es jedoch. Vor allem die Anfangsszene hat sich zwischen den zwei Fassungen geändert. Das Skript aus Wegeners Besitz im Stadtmuseum (im Folgenden Fassung I) richtet den Fokus bereits in der ersten Szene des ersten Aktes direkt auf den »Schatz des Wunder-Rabbi« mit der Beschreibung: »Man sieht ein unterirdisches Gewölbe halb verfallen. Kultgeräte, Truhen, Sabbathleuchter von dem Gerümpel halb vergraben, eine riesige Figur. Der gewaltige Kopf von Spinnenweben halb überdeckt.«²⁷ Erst dann werden die Bauarbeiten geschildert, welche die Gegenstände zu Tage befördern. Die Version in der Kinemathek (im Folgenden Fassung II) bietet durch die Schilderung eines Rutenganges

22 Stiftung Stadtmuseum, Berlin, Theatersammlung, V 70/1626R.

23 Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, Exposé: 4.4-80/18,1, Drehbuch: 4.4-80/18,2. Bei dem Typoskript im Deutschen Filminstitut, Frankfurt am Main, handelt es sich vermutlich um eine Kopie dieses Drehbuchs.

24 Die handschriftlichen Vermerke sind von verschiedenen Personen vorgenommen worden.

25 Auskunft von Gerrit Thies (Deutsche Kinemathek, Berlin, Nachlassarchiv) am 6. Februar 2017.

26 Stiftung Stadtmuseum, Berlin, Theatersammlung, V 70/1626R, und Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4.4-80/18,2, jeweils S. 1. Warum in vielen Zeitungsartikeln (bspw. »Der Golem«, in: Der Kinematograph, Nr. 421, 20. Januar 1915) von fünf anstatt vier Akten die Rede ist, bleibt unklar.

27 Stiftung Stadtmuseum, Berlin, Theatersammlung, V 70/1626R, S. 1.

zwecks Bauarbeiten einen erzählerischen Vorlauf: »Ein Feld, mit einer Stadt im Hintergrund. Mehrere Arbeiter um den Rutengänger herum – verbinden ihm die Augen. Der Rutengänger nimmt die gegabelte Rute in die Hand – setzt sich in Bewegung. Eine andere Stelle auf demselben Felde. Die Rute schlägt aus. Die Arbeiter ziehen ihre Röcke aus – beginnen mit dem Graben. Plötzlich bleibt der Spaten eines Arbeiters in der Erde stecken, um beim nächsten Stich in der Erde zu verschwinden.«²⁸ Erst an dieser Stelle richtet sich der Blick in das Gewölbe mit dem Golem und den anderen Gegenständen. Die Arbeiter wollen die Gegenstände an einen Antiquitätenhändler verkaufen, der von Henrik Galeen gespielt wird. In Fassung I heißt er Schmul, in Fassung II Aron. Dessen Tochter, im Film verkörpert durch Salmonova, lebt mit ihm im Geschäft. Sie und ihr Zimmer werden in Fassung I genau beschrieben, in Fassung II dagegen nicht: »Des Juden Töchterlein. Ein Turmgemach über dem Antiquitätenladen. Fenster zur Strasse. Alte Möbel Antiquitäten, die im Laden nicht mehr Platz fanden. Die Tochter, ein junges blondes Mädchen von 17 Jahren in phantastischer Gewandung aus alten Brokatstoffen mit Ringen und Schmuckketten sieht in den Spiegel und phantasiert für sich einen Tanz.«²⁹ Auch die Szene der Begegnung zwischen dem Arbeiter und dem Händler wurde deutlich gekürzt, denn in Fassung I ist sie zwar noch vorhanden, aber bereits handschriftlich durchgestrichen.³⁰ Ab Szene 13 (Fassung I) bzw. Szene elf (Fassung II) des ersten Aktes verlaufen die Schilderungen größtenteils identisch.

Die bereits angesprochenen Wegstreichungen sprechen dafür, dass die Fassung I der Fassung II zugrunde liegt. Dies wird an weiteren Stellen deutlich: Während in Fassung I die Information, dass der Schatz des Rabbi in den Wirren des Dreißigjährigen Krieges verschollen ist, am unteren Blattrand ergänzt wurde, ist sie in Fassung II schon in den Fließtext integriert. Auch andere, in Fassung I handschriftlich vorgenommene Veränderungen sind in Fassung II bereits mit der Schreibmaschine in den Text eingebunden.³¹ Dass das »Filmprogramm U. T. Lichtspiel«³² in seiner Zusammenfassung des Stücks mit der Schilderung des Brunnenbaus beginnt, spricht ebenfalls für die Fassung II als aktuellere Version. Denn in Fassung I ist von einem Brunnenbau nicht die Rede, sondern nur von Bauarbeiten. Und auch der Rutengang zum Finden einer Wasserader wird nur in Fassung II beschrieben. Außerdem heißt der Händler im Filmprogramm Aron und nicht Schmul. Ein weiterer Aspekt spricht eindeutig dafür, dass Fassung II die Grundlage der Dreharbeiten für den Golem-Film von 1914 war: Lyda Salmonova, aus deren Besitz das Drehbuch stammt, nahm Anmerkungen und Streichungen vor: Einige Absätze strich sie handschriftlich durch. Dies war entweder der Fall, wenn die Szene für sie nicht relevant war, weil ihr Charakter darin nicht vorkam. Andere Szenen hingegen, in denen sie spielte, strich sie durch oder hakte sie ab, nachdem sie abgedreht waren. Oftmals ist das Wort »Tochter« hervorgehoben, neben den Szenen elf (ihre Rolle tritt hier das erste Mal auf),

28 Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4.4-80/18,2, S. 1.

29 Stiftung Stadtmuseum, Berlin, Theatersammlung, V 70/1626R, S. 2. Salmonova mit ihren schwarzen Haaren trifft auf die Beschreibung jedoch nicht zu.

30 Vergleiche Stiftung Stadtmuseum, Berlin, Theatersammlung, V 70/1626R, Szenen zehn und elf, S. 3, und Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4.4-80/18,2, Szene zehn, S. 3.

31 Stiftung Stadtmuseum, Berlin, Theatersammlung, V 70/1626R, S. 7, und Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4.4-80/18,2, S. 8.

32 U. T. ist die Abkürzung für Union-Theater, der 1906 von Paul Davidson in Frankfurt am Main gegründeten »Allgemeinen Kinematographen Gesellschaft Union-Theater für lebende und Tonbilder GmbH«, die innerhalb kurzer Zeit zu Deutschlands erfolgreichstem Kinokonzern wurde.

15, 17 und 22 des ersten Aktes ist am Rand handschriftlich »Lila« zu lesen. Dabei handelt es sich vermutlich um ihren Kosenamen.

In welchem Zusammenhang steht diese Erkenntnis mit den jeweils handschriftlich auf den Drehbüchern vermerkten Daten? Keinesfalls stellen sie eine Chronologie dar, weil Fassung I vor Fassung II entstanden sein muss. Die Anmerkung auf Fassung I hat mit allergrößter Wahrscheinlichkeit Kai Möller geschrieben, da er das Manuskript im Sommer 1914 von Paul Wegener erhalten hat. Es kann also anhand dieses Datums keine Aussage über die Entstehung des Schriftstücks getroffen werden. »Dez. 1913« auf Fassung II lässt hingegen solche Ableitungen zu: Da der Film 1914 produziert wurde, wird Salmonova das Manuskript Ende des Jahres 1913 – womöglich von Wegener persönlich – zur Vorbereitung auf die Dreharbeiten erhalten haben. Weil Fassung II auf Fassung I aufbaut, ist Fassung I mit allergrößter Wahrscheinlichkeit im Laufe des Jahres 1913 entstanden.

Das Exposé zum Film trägt kein Datum, das bei seiner zeitlichen Einordnung helfen könnte. Allerdings sind der dritte und der vierte Akt lediglich eine Aneinanderreihung einzelner Worte und kurzer Phrasen und damit keinesfalls so ausformuliert wie die restlichen Szenen. Auch räumt das Exposé im Vergleich zu den Drehbüchern der Liaison zwischen der Tochter und einem Baron deutlich mehr Platz ein. Außerdem zieht sich die Belebung der Golem-Figur ziemlich in die Länge, da der Händler nicht direkt – wie später im Drehbuch – den richtigen Spruch hierfür findet. Es handelt sich beim Exposé folglich um eine erste Ideenskizze, die noch vor Fassung I entstand und dann durch Schwerpunktverschiebung zum Drehbuch ausgearbeitet wurde.

Neben den schriftlichen Quellen haben sich zwei Filmsequenzen für Akt I, Szenen 38 und 39 und Akt IV, Szenen neun bis 16 sowie einige Szenenfotos erhalten, welche die im Drehbuch beschriebene Handlung, die nun zusammengefasst wird, visualisieren.³³

Rekonstruktion des Films

Der Film beginnt, indem Arbeiter beim Bau eines Brunnens auf die leblose Golem-Figur und andere Gegenstände in einem alten Kellergewölbe stoßen. Sie fassen den Entschluss, die Gegenstände dem Antiquitätenhändler Aron zu zeigen und womöglich an ihn verkaufen zu können. Ein Arbeiter macht sich auf den Weg, um ihn zur Baustelle zu holen.

Der Charakter Aron und sein Antiquitätenladen werden im Drehbuch wie folgt beschrieben: »Phantastische Einrichtung. Ein alter gotischer Schrank im Hintergrund, einer grosser Tisch in der Mitte – an den Wänden – Broncen – Waffen – Statuen – Buddhas – von der Decke hängen herab – Kugelfische – ein Schwertfisch – orientalische Ampeln und allerlei merkwürdiges Zeug. Neben dem Schrank eine Truhe. Der alte Aron sitzt mit einer Hornbrille auf der Nase über Büchern – rechnet – schreibt – registriert.«³⁴ Auch

33 Bundesarchiv, Berlin, Filmarchiv, 24534II (Fotos) und BVK 448-1 (Filmsequenz); Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main, Nachlass Paul Wegener – Sammlung Kai Möller, EFG1914 (vier Fotos); Deutsche Kinemathek, Berlin, Fotoarchiv, 1684_07, F1684_01/04, F1684_02, F1684_03, F1684_05, F1684_06, N1684_08, N1684_09. Der Aufbewahrungsort der zweiten Filmsequenz konnte nicht ermittelt werden. Sie befindet sich nicht auf der VHS-Kassette im Bundesarchiv. Die Sequenz ist abrufbar unter: ULR: <https://www.youtube.com/watch?v=dQ6uX8P240s> (Filmsequenz, letzter Aufruf: 1. Juni 2017).

34 Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4,4-80/18,2, S. 3, Szene zehn.



Abb. 1 Szene aus Paul Wegener/Henrik Galeen, *Der Golem*, 1914: Aron (Henrik Galeen, links) und ein Arbeiter bei den gefundenen Gegenständen.

seine Tochter Lydia³⁵ lebt mit ihm im Haus. Als er mit dem Arbeiter den Laden verlässt, um sich den Fund anzusehen, schließt er sie in ihrem Zimmer ein. Während seiner Abwesenheit tauscht sie durch das Fenster mit dem Diener ihres Geliebten Briefe aus.

Eine Fotografie zeigt den ganz in schwarz gekleideten Aron und einen der Brunnenarbeiter im Gewölbe (Abb. 1). Durch das Loch über ihnen, durch das eine Leiter nach unten führt, dringt ein Lichtkegel. Aron hält prüfend einen Kerzenleuchter in der Hand, der Arbeiter blickt zu ihm. In der rechten Bildhälfte liegt der Golem mit dem Kopf zum Zuschauer auf dem Boden, hinter dem Arbeiter schaut ein Holzfass hervor, hinter Aron eine hölzerne Kiste. Nachdem die Arbeiter die Gegenstände aus dem Gewölbe geborgen haben, bringen sie diese zusammen mit Aron in dessen Laden, um über den Kauf zu verhandeln. Eine Fotografie aus dem Deutschen Filminstitut zeigt diese Szene (Abb. 2): Aron steht, mit Kippa, Schal und Weste bekleidet, am linken Bildrand. Er trägt einen Kinnbart und Schläfenlocken und verhandelt mit zwei Arbeitern um die Waren, die auf dem Tisch vor ihnen ausgebreitet sind: Kerzenleuchter, Tücher, auf einem davon ist der Davidstern zu erkennen, womit Wegener das ohnehin schon offensichtliche Judentum des Händlers vermutlich unterstreichen will. Ein dritter Arbeiter rückt die Kleidung des Golems zurecht, der um einen Kopf größer ist als er. Die Figur hat einen sehr eckigen

35 Ihr Name steht nicht im Drehbuch, sondern im »Filmprogramm U. T. Lichtspiel«.



Abb. 2 Szene aus Paul Wegener/Henrik Galeen, *Der Golem*, 1914:
Aron (Henrik Galeen, links) kauft Golem (Paul Wegener).

Haarschnitt, die Augen sind geschlossen. Seine Kleidung ist mit hebräischen Buchstaben verziert, die Hände wirken durch Handschuhe überdimensional groß. Ein kleines Detail fällt ins Auge: Auf der Brust ist eine runde Aussparung zu sehen, die Stelle, wo eigentlich der lebengebende Schem sitzen würde.

Das Bild passt zu folgender Beschreibung im Drehbuch: »Der Antiquitätenladen. Die Sachen liegen ausgebreitet teils auf dem Tisch, teils auf dem Boden, die Tonfigur lehnt mit dem Rücken nach dem Publikum achtlos an der Wand. Die Männer handeln mit dem Juden um die Schätze. Wegen der Gold- und Silbersachen Proberstein etc. Einer der Männer, derselbe, der vorher die Spinnweben vom Gesicht der Figur gewischt hat, dreht die Figur um, sieht sie kopfschüttelnd und lächelnd an. Bei diesem Umdrehen fällt etwas von der Figur herunter. Es ist eine kleine runde Kapsel. Der Mann hebt sie auf, weiss nicht recht, von wo sie herabgefallen ist, und legt sie achtlos zu dem Uebrigen auf den Tisch. Die anderen haben sich währenddessen mit dem Juden geeinigt, der Jude zahlt. Der eine weist auf die Figur. Der Jude zeigt an, dass sie zu nichts nutz wäre. Gibt dann lächelnd noch ein Geldstück für sie zu.«³⁶ Zufrieden mit dem Handel, schenkt Aron seiner Tochter eine wertvolle Decke und präsentiert ihr die Gegenstände.

An dieser Stelle taucht eine weitere Figur im Film auf: Ein alter Gelehrter, »ein phantastisch aussehender Mann mit verwildertem Haar, brennenden Augen und hageren Wangen«, der an einem Buch über »Schwarzkunst und Zauberei des Mittelalters« schreibt.³⁷ Die Rolle wird von Rudolf Blümner gespielt. Aus Hungersnot muss er einige seiner Bücher verkaufen. Während der Gelehrte einige durchblättert, um eine Auswahl zu treffen, erscheint eine Seite, auf welcher eine Zeichnung des Golems zu sehen ist. Seine ursprüngliche Geschichte wird dem Zuschauer an dieser Stelle durch Texteinblendung erzählt: »Im Mittelalter lebte in Prag der hochberühmte Wunder-Rabbi Löw. Er war ein Meister der schwarzen Kunst und der Kabbala, wodurch er sich in aller Welt berühmt machte. Ihm gelang es, eine seltsame Tonfigur, den ›Golem‹ zu beleben, dadurch dass er ihr einen seltsamen Spruch, den ›Schenn‹, in eine Höhlung der Brust senkte. Solange der Golem diesen Schenn in sich trug, war er lebendig wie ein Mensch, gehorsam dem Willen seines Meisters, bis hin zu dem Augenblick, wo der Zauberer das Amulett aus seiner Brust herausnahm. Dann war er wieder nichts wie toter geformter Lehm. Als später Rabbi Löw in seinen letzten Lebensjahren aller schwarze Kunst abschwur, hat er auch den Golem nicht mehr belebt, der mit anderen Schätzen des hohen Meisters in den



Abb. 3 Szene aus Paul Wegener/Henrik Galeen, *Der Golem*, 1914: Aron (Henrik Galeen, rechts) und der Gelehrte (Rudolf Blümner) im Antiquitätengeschäft.

37 So wird der Gelehrte im Drehbuch beschrieben, Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4.4-80/18,2, S. 7.

wilden Zeiten des dreißigjährigen Krieges verloren gegangen ist und vielleicht heute noch irgendwo vergraben liegt.«³⁸

Der Gelehrte macht sich mit einigen Büchern auf den Weg zum Antiquitätenhändler. Ein Foto aus der Kinemathek zeigt die folgende Szene (Abb. 3): Der Gelehrte und Aron befinden sich in einem dunklen Innenraum. Aron sitzt auf einem reich verzierten Stuhl und hat ein aufgeschlagenes Buch vor sich und blickt zum Gelehrten nach links. Dieser hat weißes, struppiges Haar, trägt eine Brille und über einem dunklen Gewand einen karierten Mantel. Auf den Betrachter macht er einen hageren Eindruck, wie ihn auch das Drehbuch beschreibt. Vor ihnen auf dem Tisch liegen lauter Gegenstände, am rechten Bildrand sieht man den Golem im Halbschatten stehen. Aron zeigt erst kein Interesse an den Objekten, bis auch er die Seite mit der Skizze des Golems entdeckt. Deshalb willigt er dem Kauf ein. Aufgeregt versucht er, die Figur zum Leben zu erwecken. Dazu schneidet er den Zauberspruch aus einem der Bücher und steckt ihn in die Kapsel, die er zwischen all den neuen Gegenständen findet. Er steckt die Kapsel in die Brust des Golems und kann ihn so tatsächlich zum Leben erwecken. Mechanisch beginnt der Golem, durch den Raum zu laufen. Schnell bemerkt Aron, dass ihm die Figur gehorcht, und beschließt: »Er soll mein Knecht sein.«³⁹ Dass es sich bei dem belebten Golem um kein natürliches Wesen handelt, wird an verschiedenen Stellen des Drehbuchs durch die Schilderung seiner Eigenschaften deutlich: Er bewegt sich als überlebensgroßer, »tönerner Koloss« »langsam wie eine schwerfällige Maschinerie«. Im Besitz übernatürlicher Kräfte, kann er beispielsweise eine große Bronzegruppe ohne Probleme hochheben.⁴⁰

Eine Fotografie zeigt die Figur, die im Film bis zur Erweckung durch den Schem eingesetzt und von dem Bildhauer Rudolf Belling gestaltet wurde, in einer Gegenüberstellung mit Paul Wegener im Kostüm des Golems (Abb. 4). Das Gewand ist mit hebräischen Buchstaben beschrieben, ein großer Gürtel hängt um den Bauch. An den Händen finden sich große Handschuhe, welche die Riesenhaftigkeit unterstreichen sollen. Lediglich ein kleines Detail gibt Aufschluss darüber, welche Figur der Schauspieler und welche die ihm zum Verwechseln ähnliche Figur ist: In Wegeners Kostüm rechts ist die sternförmige Kapsel für den Schem in die Brust eingelassen, links dagegen fehlt sie noch.

Der Golem kommt bei Aron für Tätigkeiten im Haushalt zum Einsatz. Ein Beispiel hierfür zeigt eine erhaltene Filmsequenz, von der 28 Filmstills abfotografiert wurden, die sich wie ein Daumenkino aneinanderreihen.⁴¹ Filmszene und Fotos zeigen, wie der Golem hinter Aron eine Schmiede betritt. Dort weist ihn der Händler in die Tätigkeiten ein, und er macht es ihm nach. Das Drehbuch in der Deutschen Kinemathek schildert die Szene wie folgt: »Ein schmaler Gang. Jude ängstlich mit Blicken rückwärts. Ganz gross, hinter ihm, automatisch Golem. In dem Gange eine eiserne Tür. Jude öffnet die Tür. Ein gewölbter niedriger Raum mit mächtiger Schmiede-Esse, Seitenlicht durch die offene Tür. Jude tritt an den Riesenblasebald [sic!], hängt sich mit ganzer Kraft an die Kette, zieht ihn schwerfällig einmal hinab. Das Feuer flammt einmal auf. Er bedeutet dem Golem, dasselbe zu tun. Golem tritt an den Blasebald [sic!], zieht spielend leicht den Blasebald [sic!] mehrmals auf und ab, das Feuer lodert empor bis zum Gebälk. Jude

38 Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4.4-80/18,2, S. 7 f. Mit »Schenn« ist der Schem gemeint.

39 Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4.4-80/18,2, S. 12.

40 Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4.4-80/18,2, S. 3 f., 11 f.

41 Bundesarchiv, Berlin, Filmarchiv, Mappennummer 24534II (Fotos), Signatur Film: BVK 448-1.



Abb. 4 Paul Wegener/Henrik Galeen, *Der Golem*, 1914:
Der Golem (Paul Wegener, rechts) neben der von Rudolf Belling geschaffenen Figur.

erschrocken, fürchtet eine Feuersbrunst, geht rückwärts an den Golem, zieht ihm den Schenn aus der Brust. Golem stürzt wie eine tote Masse an die Wand. Das Feuer sinkt zusammen.«⁴² Mit dieser Szene endet der erste Akt.

Der zweite Akt beginnt mit der Einführung eines weiteren Charakters, des Grafen Eberhard, gespielt von Carl Ebert.⁴³ Auf der Jagd erhält er von seinem Diener den Brief der Tochter, in welchem sie berichtet, der Vater müsse für Geschäfte den Laden verlassen. Deshalb eilt er in die Stadt, wo er allerdings doch den Vater antrifft. Er gibt sich als Käufer aus und kann so der Tochter einen weiteren Brief geben, da sie sich ebenfalls im Laden aufhält. Aron entgeht dies jedoch nicht, und so fordert er die Herausgabe des Briefes, als der Edelmann gegangen ist. Da sie sich weigert, geraten die beiden in Streit, und er gibt ihr den Golem als Aufpasser, indem er der inzwischen wiederbelebten Gestalt befiehlt: »Du bist ihr Hüter, sie darf den Raum nicht verlassen.«⁴⁴ So kann er nun für geschäftliche Verpflichtungen aus dem Haus gehen.

42 Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4.4-80/18,2, S. 12. Mit »Blasebald« ist ein »Blasebalg« gemeint, der Rechtschreibfehler findet sich so im Drehbuch.

43 Sein Name steht nicht im Drehbuch, sondern im »Filmprogramm U. T. Lichtspiel«.

44 Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4.4-80/18,2, S. 15. Ein Foto aus dem Deutschen Filminstitut, Frankfurt am Main, Nachlass Paul Wegener – Sammlung Kai Möller, EFG1914, zeigt den Golem und die Tochter zusammen im Laden stehen.

Traurig und trotzig aufgrund der ausweglos erscheinenden Situation, liest die Tochter den Brief: »Geliebte! Wie schade, dass ich dich nicht sprechen konnte. Ich weiss durch meinen Diener, der Alte muss heut nacht in Geschäften fort. Komm heimlich zu einer Maskerade auf meinem Landsitz. Wie werde ich mich freuen, dich endlich, endlich bei mir sehen zu können. Mein Diener bringt dir einen Maskenanzug.«⁴⁵ Währenddessen sucht der Edelmann seiner Geliebten das versprochene Kostüm für den Ball aus und lässt es durch den Diener zum Antiquitätenladen bringen. Von diesem ist der Golem irritiert und versucht deshalb, ihn zu fangen. Da der Diener jedoch deutlich wendiger ist als das schwerfällige Wesen, kann er entkommen. Weil der Golem so zeitweise abgelenkt ist, nutzt die Tochter ihre Chance und verschwindet in ihr Zimmer, wo sie das Kostüm anprobiert. Der Golem jedoch folgt ihr und tritt sogar die Tür ein, um sie wieder nach unten in den Laden zu bringen. Hier beginnt sie nun in der Hoffnung, doch noch das Haus verlassen zu können, mit der Gestalt zu kokettieren und weckt so menschliche Gefühle in ihm: »Sie streichelt Golems Wangen, er noch apathisch. Er trägt sie vor zum Tisch. Sie bringt ihren Kopf nahe an sein Gesicht. Golem schnuppert wie ein Hengst. Seine Züge nehmen eine trunkene Verrücktheit an. Sie bemerkt es listig. Schmiegt ihre Wangen an seine. Ihr Haar umspielt seine Backe. Jetzt nähert sie ihren Mund dem seinen und küsst ihn. Golem lässt sie auf den Tisch gleiten und verbirgt wie in plötzlicher Raserei sein wüstes Haupt in ihrem Schoss. Sie, fast erschreckt, stösst ihn zurück. Golem über sie gebeugt, will sich auf sie legen, sie stemmt den Arm gegen seine Brust, um ihn abzuwehren. Dabei ergreift sie, ohne es zu wissen, den Schenn, der Schenn fällt Golem aus der Brust und rollt über den Tisch auf die Erde; Golem im Wanken ...«⁴⁶

Nachdem die Tochter den Golem im vorherigen Akt deaktivieren konnte, macht sie sich im dritten Akt auf den Weg zum Schloss. In der Zwischenzeit kommt der Gelehrte erneut mit einem Buch zum Antiquitätengeschäft und findet dort voller Erstaunen den leblosen Golem. Er aktiviert ihn durch den Schem erneut und kann ihn nicht davon abhalten, sich auf die Suche nach der Tochter zu begeben. Ein Szenenfoto zeigt, wie er den Laden verlässt (Abb. 5): Alle möglichen Objekte – Büsten, Skulpturen, ein kleines Gemälde – sind um die Eingangstür arrangiert, durch die der Golem gerade getreten ist. Im Drehbuch sind die Szenen acht bis zwölf des dritten Aktes mit »Golems Nachtgang« betitelt: »Golem durchschreitet eine alte Strasse, in einem Fenster ist Licht, er stiert einen Moment hinauf. Golem schreitet über einen kleinen städtischen Platz. An der Ecke kreuzen sich Strassen. Golem bleibt einen Moment stehen. Geht weiter. Golem an einem Parktor. Geht hinein. Geht eine Allee entlang. Ein Hund springt ihn an. Stumpfes Erstaunen. Golem an einem Rosenstrauch oder dergl. Erwachen des Gefühls zur Natur. Golem als Silhouette gegen den Himmel. Breitet die Arme aus und guckt zu den Sternen empor. Ein stiller Teich, dahinter Allee mit Bäumen, Mondschein und Nachtwind. Golem kommt. Tritt an Wasser, sieht mit Erstaunen die Spiegelung, tritt in das Wasser hinein, das aufspritzt, lächelnd. Er geht immer tiefer hinein, dass das Wasser ihm bis zur Brust steigt. Hebt das Wasser mit der hohlen Hand, lässt es durch die Finger laufen. Plötzlich erscheint als Silhouette in der Allee schreitend die Tochter. Golem blickt auf.

45 Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4,4-80/18,2, S. 16.

46 Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4,4-80/18,2, S. 18 f.



Abb. 5 Szene aus Paul Wegener/Henrik Galeen, *Der Golem*, 1914:
Golem (Paul Wegener) verlässt das Antiquitätengeschäft.

Erstaunt, Tochter verschwindet. In ihm dämmert die Erinnerung auf, plötzlich rast er wie ein Nilpferd durch das hochspritzende Wasser hinterdrein.«⁴⁷

In Akt vier gelangt er schließlich zum Schloss, wo der Ball mit unzähligen Maskierten in vollem Gange ist, und findet die Tochter und den Geliebten auf der Terrasse. Die beiden fliehen vor ihm in den Tanzsaal, doch der Golem folgt ihnen, indem er einfach das Fenster durchbricht. Wie eine weitere Fotografie zeigt, zieht der Golem nun die volle Aufmerksamkeit der Gäste auf sich (Abb. 6). Zwei Männer halten ihn jeweils links und rechts an den Armen fest, der Rest der Anwesenden versammelt sich fast schon neugierig um ihn, jedoch blicken alle etwas skeptisch. In seiner Brust steckt bereits der Dolch des Dieners, was ihm jedoch nichts anhaben kann. Sehr gut lässt sich auf diesem Foto erkennen, wie beim Filmen die Größe des Golems erreicht wurde: Wegener trägt für seine Rolle Plateauschuhe. Eberhard und die Lydia sind am rechten Bildrand zu erkennen: Er

47 Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4.4-80/18,2, S. 21 f. Drei Fotos aus der Deutschen Kinemathek, Berlin, Fotoarchiv, beziehen sich auf diese Szene: Auf 1684_07 ist der Golem in Nahaufnahme zu sehen, hinter ihm eine ziegelgedeckte Wand. Links vor ihm ein Rosenzweig. Auf F1684_05 geht der Golem eine Straße entlang und blickt auf ein kleines Kind herab, das vor einer Tür sitzt. Auf N1684_08 ist der Golem einige Schritte weitergelaufen, sein Schritt wirkt schwerfällig. Die Fotos visualisieren, dass die Szene nicht bei Nacht aufgenommen wurde, wie das Drehbuch vermuten lässt, sondern tagsüber. Dies gilt auch für die restlichen erhaltenen Szenen.



Abb. 6 Szene aus Paul Wegener/Henrik Galeen, *Der Golem*, 1914:
*Golem (Paul Wegener, mittig) im Schloss beim Maskenball, rechts der Graf Eberhard
 und die Tochter Lydia (Carl Ebert, Lyda Salmonova).*

trägt einen schwarzen Anzug mit weißer Weste und hält sie – ebenfalls in Schwarz mit Hut und weißem Kragen gekleidet – schützend im Arm.

Die nun folgende Szene ist durch die zweite erhaltene Filmsequenz dokumentiert:⁴⁸ Entsetzt und panisch fliehen die Gäste aus dem Tanzsaal durch den Garten. Die Tochter und der Graf flüchten sich auf einen Turm, wo sie sich in Sicherheit wiegen. Doch der Golem mit dem Dolch in der Brust folgt ihnen und gelangt ebenfalls auf den Turm.⁴⁹ Sofort geht er auf den Geliebten los, doch gelingt es der Tochter, die Aufmerksamkeit des Golems auf sich zu ziehen. Eine Fotografie aus der Kinemathek zeigt das Ende des Kampfes (Abb. 7): Lydia, Eberhard und der Golem sind auf dem Turm zu sehen. Eberhard hat sich leicht gebückt, um den Golem zu packen und über die Brüstung zu schieben. So kann er den Golem vom Turm werfen und damit deaktivieren. Just in diesem Moment taucht der Vater auf, der nach seiner Rückkehr in den Laden nur den verwirrten Gelehrten vorgefunden und sich auf den Weg zum Schloss gemacht hatte. Alle drei blicken erleichtert vom Turm herab und umarmen sich. Es folgt die Texteinblendung: »Natur wirkt immer

48 ULR: <https://www.youtube.com/watch?v=dQ6uX8P240s> (Filmsequenz, letzter Aufruf: 1. Juni 2017).

49 Ein Foto in der Deutschen Kinemathek, Berlin, Fotoarchiv, F1684_04, zeigt den Golem, wie er aus dem Gestrüpp mit suchendem Blick und dem direkt neben dem Schenn in der Brust steckenden Dolch auftaucht.

tief, so innen wie auswendig, und alles lebt in den Tod, und tot ist es lebendig. (Angelus Silesius).«⁵⁰ Vom Schlussbild ist nur noch ein Teil erhalten: Man sieht den Garten und eine Steinmasse, bei der es sich um den teils von Pflanzen überwachsenen Körper des Golems handelt. Ab nun gibt wieder ausschließlich das Drehbuch Aufschluss über den Inhalt der letzten Szene: Ein Kind entdeckt die Steine beim Spielen im Garten und ruft seine Eltern herbei, nämlich die Tochter des Händlers und den Grafen. Das Kind »zieht die Mutter an der Hand heran. Der Vater folgt. Sie sehen den Kopf des Golem in stummer Rührung. Das Kind kniet im Grase vor dem Kopf, das Bild blendet langsam ab.«⁵¹

Was berichtet Kai Möller, der das Material einst zusammengetragen hat, in der Biografie über Wegener zu dem Film? Er gibt umfassend Information über die Besetzung, die in keiner der Primärquellen gänzlich benannt wird: »[Guido] Seeber war wieder der phantasievolle und trickreiche Kameramann, Henrik Galeen teilte sich mit Wegener in Manuskript und Regie und spielte auch den Händler. Die annähernd hundert Schauplätze des Films entwarf in sorgfältigen kleinen Modellen der junge Rochus Gliese, der künftig in allen Wegener-Filmen als Szeniker, Kostümbilder oder Regisseur sein treuer Helfer bleibt. Carl Ebert spielte den Grafen, Lyda Salmonova, Wegeners dritte Frau, war



Abb. 7 Szene aus Paul Wegener/Henrik Galeen, *Der Golem*, 1914: Der Graf (Carl Ebert) wirft Golem vom Turm, rechts die Tochter Lydia (Lyda Salmonova).

50 Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4.4-80/18,2, S. 28.

51 Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4.4-80/18,2, S. 28.

auch die Partnerin in diesen Filmen. Die Gassen des Films waren die des alten Hildesheim, der Turm der des Pfingstbergs in Potsdam.«⁵²

Verschiedene Begrifflichkeiten in den Dokumenten lassen das Bild der Stadt entstehen, in welcher die Handlung spielt: Die alte Stadt hat, »in Türmen und Toren, das Bild ihrer mittelalterlichen Vergangenheit bewahrt«.⁵³ Immer wieder ist auch von »alten Straßen« die Rede.⁵⁴ Da in dieser Stadt Rabbi Löw, der Schöpfer des Golems, lebte, dessen Besitz in den Wirren des Dreißigjährigen Krieges verschollen ging, kann man davon ausgehen, dass die Handlung in Prag spielen soll. Der Stadtname wird jedoch in den Texten nicht benannt. Allerdings konnte der Ort nicht an allen Stellen seinen alten Charme bewahren, denn im Exposé steht auch: »Das alte Ghetto der Stadt wird abgerissen. Neue, moderne Straßenzüge sollen das Gässchengewirr ersetzen, auch die mittelalterliche Synagoge ist niedergelegt«.⁵⁵ Spannenderweise wurde das Prager Ghetto (später auch Josephstadt genannt) zwischen 1893 und 1913 wirklich saniert, alte Wohnhäuser wurden abgerissen und durch Jugendstil-Bauten ersetzt. Doch in einem Punkt liegen Wegener und Galeen falsch: Die Altneu-Synagoge, wo Rabbi Löw tatsächlich wirkte, gibt es immer noch. Einer Sage nach sollen sich auf dem Dachboden noch heute die Überreste des Golems befinden. Folglich nehmen die Autoren in ihrem Film Bezug zu zeitgenössisch stattfindenden Ereignissen. Doch in welchem zeitlichen Zusammenhang steht die im Film von 1914 geschilderte Handlung mit der Version von 1920?

Vergleich mit der Version von 1920

Der Film von 1920 ist die bekannteste der drei Fassungen und schildert die ursprüngliche Sage des Golems im Prager Ghetto. Rabbi Löw erschafft ihn anhand magischer Schriften. Bei der Schöpfung ist außerdem Famulus, der Gehilfe des Rabbi, anwesend. Der Golem übernimmt Tätigkeiten im Haushalt und begleitet den Gelehrten außerdem an den Hof des Kaisers, wo Löw darum bittet, die Juden nicht aus dem Ghetto zu vertreiben, wie es ein »Dekret wider der Juden« zu Beginn des Films gefordert hat. 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 Freudengottesdienstes in der Synagoge – der Rabbi hatte den Golem eigentlich deaktiviert – belebt ihn Famulus, um ihn gegen den Liebhaber der Rabbi-Tochter Miriam einzusetzen, der gerade zu Besuch ist. Die Situation eskaliert jedoch: Der Golem tötet den Geliebten durch einen Sturz vom Dach und zieht dann durch das Ghetto, wo er nun wütet und Häuser in Brand setzt. Schließlich verlässt er das Viertel und trifft auf eine Gruppe spielender Kinder. Aus Interesse hebt er ein kleines, blondes Mädchen hoch, das ihm mit kindlicher Neugierde den sternförmigen Schem von der Brust nimmt und ihn so tötet. »Der Golem, wie er in die Welt kam« wird aufgrund verschiedener Merkmale wie der fantasievoll

52 Kai Möller, Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen, Hamburg 1954, S. 117 f. Auch ein Artikel im »Kinematograph« (Der Golem, in: Der Kinematograph, Nr. 421, 20. Januar 1915) sowie ein Beitrag in der »Lichtbild-Bühne« (»Der Golem« und Paul Wegener, in: Lichtbild-Bühne, Nr. 3, 16. Januar 1915) bestätigen Hildesheim als Drehort.

53 Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4,4-80/18,1, S. 1.

54 Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4,4-80/18,2, S. 21.

55 Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4,4-80/18,1, S. 2.

vom Architekten Hans Poelzig gestalteten Bauten, einem effektvollen Spiel mit Licht und Schatten sowie übersteigter Gesten des Filmpersonals als expressionistischer Film charakterisiert.

Da der Film von 1920 die ursprüngliche Golem-Legende schildert, erzählt er inhaltlich die Geschichte, welche sich vor der Wiederentdeckung des Golems im Film von 1914 zugetragen hat. Somit ist die Version von 1920 als letzter Teil gedreht worden, steht erzählerisch jedoch am Anfang. Dagegen folgt die bereits kurz angesprochene Version von 1917 nicht nur chronologisch, sondern auch erzählerisch der von 1914. In diesem Film rutscht die Handlung in die Realität, wenn sich Paul Wegener selbst als Golem verkleidet, um eine Tänzerin von sich beeindrucken zu können.

Obwohl die Fassung von 1914 in einer anderen Zeit angesiedelt ist als die Version von 1920, gibt es trotzdem wiederkehrende Erzählmomente und Charaktere. Neben dem Golem selbst, der in beiden Fassungen durch die Kostümierung identisch aussieht und von Wegener verkörpert wird, sind dies die Tochter des Händlers bzw. des Rabbi – immer von Lyda Salmonova gespielt – und deren Geliebter, mal als Edelmann, mal als Bote des Kaisers. Die Kraft des Golems wird in den zwei Filmen unter anderem deutlich, wenn er einen Blasebalg benutzen soll, nur dass es 1920 dazu dient, den Ofen für eine Pfanne anzuheizen, und nicht, um zu schmieden. Ein weiteres gemeinsames Element sind die aufflammenden Gefühle des Golems: Während der 1914er-Film dies in »Golems Nachtgang« ausführlich schildert, thematisiert der späte Film es in einer Szene, in welcher dem Golem eine Rose übergeben wird und er daran riecht. Beide Male regen sich auch Gefühle für die Tochter, 1914 jedoch von dieser bewusst durch einen Flirt angezettelt. Einer der wohl wichtigsten Unterschiede ist der Grund, warum der Golem belebt wird: In dem Film von 1920 erschafft Rabbi Löw den Golem, um ihm bei der Abwendung des Unheils durch das »Dekret wider die Juden« des Kaisers zu helfen. Eher beiläufig übernimmt er Hilfstätigkeiten wie Holzhacken oder Einkaufen. Aron belebt den Golem dagegen aus purer Neugier, da durch Zufall sowohl die Figur als auch der notwendige Spruch in seinen Besitz gelangen. Nach und nach erkennt er die Vorzüge der Gestalt und setzt sie deshalb auch als Hüter für Lydia ein. In beiden Filmen wird der Kampf zwischen dem Golem und dem Liebhaber der Tochter geschildert, wobei 1920 der Golem den Geliebten von einem Turm schmeißt und es im 1914er-Film gerade andersherum ist. So kommt es in diesem durch die Familienszene am Schluss zu einem Happy End. Zahlreiche Wissenschaftler deuten »Der Golem, wie er in die Welt kam« unter anderem wegen des Endes antisemitisch: Das blonde Mädchen wird als Symbol für das Christentum verstanden, das durch die Zerstörung des Golems über das Judentum siegt.⁵⁶ Auch die Verwendung jüdischer Stereotype – der gelehrte Rabbi als »Ostjude«, die Tochter, übertrieben gestikulierende Ghettobewohner – regt zu dieser Diskussion an. Zu welchem Ergebnis führen solche Überlegungen im Hinblick auf die Fassung von 1914?

56 Siehe dazu unter anderem Chana Schütz, *Die Golem-Filme: Wie der Golem in den Film kam*, in: Irene Stratenwerth/Hermann Simon (Hrsg.), *Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt*, Berlin 2004, S. 247–251; Dietmar Pertsch, *Jüdische Lebensweisen in Spielfilmen und Fernsehspielen. Filme zur Geschichte der Juden von ihren Anfängen bis zur Emanzipation 1871*, Tübingen 1992, S. 42–62; S. Fleischer, *Vom Mausekeln der Häuser* (wie Anm. 3).

»Der Golem« als antisemitischer Film?

Die Überlegung, ob »Der Golem« als antisemitischer Film verstanden werden kann, lässt sich aufgrund der Quellenlage – nur zwei Sequenzen und einige Szenenfotos sind erhalten – nicht ausschließlich durch das visuelle Material durchführen. Also muss auch das Drehbuch als Textquelle in die Betrachtung mit einbezogen werden, obwohl Worte einen anderen Eindruck hervorrufen können als Bilder und es für den damaligen Kinobesucher logischerweise nicht greifbar war. Also kann lediglich eine Tendenz und keine endgültige Aussage für den gesamten Film getroffen werden.

Für die Protagonisten ihres Films »Der Golem« greifen Wegener und Galeen wie auch bei der späteren Version auf Stereotype zurück. Aron beispielsweise besitzt einen Antiquitäten- und Kuriositätenladen, in dem er merkwürdiges Zeug verkauft. Mehr als offensichtlich schildert das Drehbuch, dass er sich über das gute Geschäft freut, das er mit den Arbeitern eingegangen ist. So stellt er den Typus des jüdischen Händlers dar. Wie die Fotos zeigen, verweisen Peot und Kippa auf seinen Glauben, doch stehen sie im Kontrast zur restlichen Kleidung, die der Zeit der Filmaufnahme entspricht. So deutet sich in diesem Bild gleichzeitig seine Assimilierung an. Auch seine Tochter Lydia lässt sich stereotyp als die »schöne Jüdin« verstehen.⁵⁷

Auch dem Gelehrten als »phantastisch aussehenden Mann mit verwildertem Haar, brennenden Augen und hageren Wangen«⁵⁸ weisen sie stereotype Merkmale zu: Er arbeitet gerade an einem Werk über Schwarzkunst und Zauberei des Mittelalters. So formt sich beim Lesen des Textes schnell das Bild eines Gelehrten, wie es auch auf Rabbi Löw im dritten Golem-Film zutrifft: Lange Haare und Bart und ein Gewand bis zu den Knöcheln, was stereotyp an osteuropäische Juden erinnern soll. Doch an dieser Stelle zeigt sich, wie der Text trügen kann: Denn sieht man den Gelehrten auf einem Szenenfoto (Abb. 3), entsteht das Bild eines alten und hageren Mannes, der keinesfalls stereotyp wie ein jüdischer Gelehrter aussieht. Der Bezug zur ursprünglichen Sage des Golems bleibt hingegen stereotyp konnotiert: Löw wird als »Wunder-Rabbi« bezeichnet, der ein »Meister der schwarzen Kunst« war.⁵⁹

Aus dem Drehbuch lässt sich allerdings nicht die starke Unterscheidung zwischen jüdischer und christlicher Lebenswelt wie beim 1920er-Film herauslesen: Hier ist das Ghetto durch Mauern umgeben, die Tag und Nacht geschlossen sind. Erst als ein christliches Mädchen – aus Neugierde – dem Golem den Schem von der Brust nimmt, ist sein Wüten beendet. Diese starke Differenzierung wird hingegen im Film von 1914 nicht vorgenommen. Zwar sind die Hauptschauplätze der Antiquitätenladen und das Schloss, die jedoch nicht durch Ghettomauern voneinander getrennt zu sein scheinen. Keinesfalls werden die jüdischen Charaktere als eine hermetisch abgeschlossene Gruppe dargestellt, sondern agieren ohne Einschränkungen. Außerdem kann man das Ende des Films als einen emanzipatorischen Dialog zwischen den Religionen verstehen, da Tochter und Baron heiraten und eine Familie gründen. Ganz klar schließt der Film mit einem positiven Ende für die menschlichen Hauptfiguren.

57 Siehe zu den stereotypen Bildern Julius H. Schoeps/Joachim Schlör (Hrsg.), *Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*, München und Frankfurt am Main 1995, vierzehntes Bild: »Die Jüdin«, einundzwanzigstes Bild: »Der Kapitalist« und für den Film-Gelehrten achtzehntes Bild: »Der Ostjude«.

58 Deutschen Kinemathek, Signatur 4.4.-80/18,2, S. 7.

59 Deutschen Kinemathek, Signatur 4.4.-80/18,2, S. 7.

Außerdem muss beachtet werden, dass Wegener und Galeen nicht die Einzigen sind, die sich im Zusammenhang mit der Golem-Sage an stereotypen Beschreibungen orientieren, denn dieser bedient sich vor allem die zeitgenössische Literatur. So ist beispielsweise Reb Löw, die Hauptfigur in Johannes Hess' Drama »Der Rabbiner von Prag« (1914) in einen pelzbesetzten Samtmantel mit Samtkappe gekleidet, der Rabbi in Arthur Holitschers Drama »Der Golem. Ghettolgende in drei Aufzügen« (1908) wird mit wallendem Bart, in einem angetragenen Kaftan beschrieben, und auch die anderen Protagonisten tragen Kaftane mit gelben Ringen und spitze Hüte.⁶⁰ Da die Autoren die Imagination ihrer Leser nur durch Worte ansprechen können, greifen sie auf die Stereotype zurück, welche ihren Lesern geläufig sind – ganz klar durch Antijudaismus und modernen Antisemitismus.

Ähnliches gilt auch für »Der Golem«: Hier müssen die Filmemacher wiederum vor allem auf Bilder zurückgreifen, die den Zuschauern bekannt sind, da sie im Stummfilm mit nur wenigen eingblendeten Erklärungen auskommen müssen. Aus diesem Grund spielen auch gerade eine durchaus überspitzte Mimik und Gestik eine bedeutende Rolle. Wie in den eingangs genannten anderen Wegener-Filmen erwartete das Publikum auch bei »Der Golem« eine magische und märchenhafte Vorführung und wollte sich unterhalten wissen, was für eine kommerzielle Filmproduktion nun einmal ein entscheidendes, zu erreichendes Ziel ist. Diese Erwartungen versuchten Wegener und Galeen mit ihrem Film zu erfüllen und griffen deshalb auf Stereotype zurück, ohne damit eine antisemitische Intention zu verfolgen.

Vorlagen des Films – Der Film als Vorlage

Paul Wegener und Henrik Galeen waren die ersten, die den Golem auf die Leinwand brachten. Gleichzeitig gab es bis 1914 bereits zahlreiche literarische Bearbeitungen des Themas, die ihnen als Orientierung gedient haben könnten. So stammt aus der ursprünglichen Prager Sage die Idee des Golems als Schöpfung des Rabbi Löw, die durch Buchstabenmystik belebt werden kann.

Vor allem ein Blick in die zeitgenössische Literatur lohnt, denn wie Beate Rosenfeld in ihrer Untersuchung des Golems in der deutschen Literatur herausarbeitet, behandeln allein zwischen 1900 und 1915 neun Werke das Thema. Viele neuromantische Schriftsteller haben Interesse an den Abgründen der Seele, was dazu führt, dass der Golem in einigen Romanen ein Bewusstsein entwickelt. In Johannes Hess' Buch »Der Rabbiner von Prag« beispielsweise wird ihm klar, dass der Rabbi durch den Schem über sein Leben bestimmen kann.⁶¹ Bereits Arthur Holitscher verarbeitet diese Idee in seinem 1908 im Berliner Fischer-Verlag erschienenen Drama »Der Golem. Ghettolgende in drei Aufzügen«, wenn der Golem dem Rabbi gegenüber den Wunsch äußert, ein Mensch zu werden, und sich sogar dessen Befehlen widersetzt. Die Tochter des Rabbi hegt außerdem Gefühle für den Golem, der im Haushalt der Familie als Gehilfe tätig ist. Durch die ihm entgegengebrachte Liebe wird der Golem zu einem fühlenden Wesen. Diese Idee findet sich

60 Johannes Hess, *Der Rabbiner von Prag (Reb Löw)*. Kabbalistisches Drama in vier Akten. Nach einer Prager Legende, Karlsruhe und Leipzig 1914; Arthur Holitscher, *Der Golem. Ghettolgende in drei Aufzügen*, Berlin 1908.

61 Siehe J. Hess, *Der Rabbiner von Prag* (wie Anm. 60).

auch im Film »Der Golem« wieder, wenn die Gestalt Gefühle für die Tochter entwickelt, nachdem sie begonnen hat, ihm zu schmeicheln.

Doch Wegener und Galeen gehen bezüglich der Empfindsamkeit des Golems sogar noch einen Schritt weiter und charakterisieren ihn als fühlendes Wesen, indem sie ihn während des Nachtgangs die Natur erleben lassen. Er nimmt den Duft einer Blume wahr, ist erstaunt über die Spiegelung im Wasser, lächelt über spritzende Tropfen.⁶² Dieses Gefühlserwachen lenkt den Golem für kurze Zeit sogar von seiner Suche nach der Tochter ab, auf die er die ganze Zeit fixiert war.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Holitscher dem Regisseur Paul Wegener vorwarf, sich für seine Golem-Filme wesentlich an seinem Roman orientiert zu haben, den er dem Intendanten Max Reinhardt zur Aufführung am Deutschen Theater angeboten hatte. Chana Schütz argumentiert, dass es jedoch zu keiner Aufführung kam, da sich ausgerechnet Paul Wegener, der den Golem auf der Bühne verkörpern sollte, weigerte, einen Akt lang stumm zu stehen.⁶³ Juristisch hatte der Plagiatsvorwurf Holitschers jedoch keine Konsequenzen für Wegener. Vergleicht man Holitschers Text mit der Handlung des Films, welche im vorliegenden Beitrag rekonstruiert wurde, kann man Wegener ohnehin ganz klar von diesem Vorwurf freisprechen.

Auch die filmische Idee, den Golem als Aufpasser für die Tochter einzusetzen, damit sie nicht den Baron besuchen kann, findet sich in dem 1914 und damit im gleichen Jahr wie Wegeners Film veröffentlichten Drama »Der Rabbi von Prag«. Darin setzt der Rabbi den Golem dazu ein, die Jüdin Lea zu beschützen, welche wegen ihrer Schönheit vom Kaiser begehrt wird. Hier ist also eine weitere Parallele zwischen Film und Literatur zu erkennen. Auf eine dem Golem sehr oft zugewiesene Funktion verzichten Wegener und Galeen in der ersten Version ihres Filmes hingegen komplett und bedienen sich erst in der Fassung von 1920 daran: Die Gestalt wird nicht dafür eingesetzt, Juden vor Anschuldigungen von Christen zu schützen. Beispielsweise in Yudl Rosenbergs »The Golem and the wondrous deeds of the Maharal of Prague« von 1908 erschafft der Rabbi zusammen mit Gehilfen den Golem, um die jüdische Gemeinde vor Unterdrückung und Übergriffen zu schützen. So können Anschuldigungen des Ritualmordes durch Rabbi und Golem zurückgewiesen werden.⁶⁴

Befasst man sich mit der Gestalt des Golems in der Literatur, kommt man außerdem um Gustav Meyrinks Roman »Der Golem« von 1915 nicht herum. Da der Autor bereits 1913 die einzelnen Abschnitte in der Zeitschrift »Die weißen Blätter« veröffentlichte, könnte die Erzählung auch für den Golem-Film relevant gewesen sein. Allerdings ist der Golem in dem Roman – anders als der Titel vermuten lässt – nur eine Randfigur. Er bleibt ein Phantom, von dem die anderen Charaktere lediglich sprechen. Denn eigentlich erzählt Meyrink die Geschichte des Gemmenschneiders Athanasius Pernath und dessen teils unerklärlichen Erlebnisse in Prag. Demnach spielt Meyrinks Roman keine Rolle für die Golem-Filme, obwohl dies fälschlicherweise oft behauptet wird.

Folglich orientierten sich Henrik Galeen und Paul Wegener mit ihrem Drehbuch zum Film »Der Golem« an einigen Aspekten, die literarisch bereits verwendet wurden, sie bearbeiten mit der Geschichte des Golems ein Thema, das zu ihrer Zeit sehr populär war. Gleichzeitig setzen sie sich im Großen und Ganzen über die geläufigen Erzählmuster

62 Deutsche Kinemathek, Berlin, Schriftgutarchiv, 4.4-80/18,2, S. 7 f., 21 f.

63 C. Schütz, Die Golem-Filme (wie Anm. 56), S. 248.

64 Yudl Rosenberg, *The Golem and the wondrous deeds of the Maharal of Prague*, translated from the Hebrew and edited and with an introduction and notes by Curt Leviant, New Haven 2007.

hinweg und erschaffen so einen Film, der zu seiner Zeit dem Publikum etwas vollkommen Neues präsentierte. Denn sie lösten sich – im Gegensatz zum 1920er-Film – von der Handlung der traditionellen Sage, ließen den Golem wie durch Zufall bei Bauarbeiten auftauchen und transportierten die Geschichte damit in ihre Gegenwart, womit sie eine Neuinterpretation des Themas vornahmen. Wie Kai Möller in der Wegener-Biografie schildert, geschah diese Aktualisierung jedoch nicht ganz freiwillig: Eigentlich war bereits für 1914 die historische Schilderung angedacht, doch wollte die Deutsche Bioscop GmbH einen solchen »Kostümfilm« nicht verantworten.⁶⁵ Erst 1920 förderte dann die UFA die Umsetzung der mittelalterlichen Sage. Gerade die Figur des Golems, wie sie sich schwerfällig über die Kinoleinwand bewegte, prägte das Bild des Golems nachhaltig und wurde so zur Vorlage für viele andere Kulturschaffende.

65 K. Möller, Paul Wegener (wie Anm. 52), S. 117.

