

Golem: aus vielen Stoffen gezaubert

Veronika Ambros¹

Der Literaturwissenschaftler Angelo Ripellino (1995: 126) hält den Golem für eine Schlüsselfigur des „magischen Prag“.² Tatsächlich erscheint diese Gestalt am Anfang des 20. Jahrhunderts in zahlreichen Werken und gehört somit zu den konstituierenden Bestandteilen der Prager Figuration jüdischer Moderne.

In Bezug auf die Moderne spricht der Literaturtheoretiker Jean-Michel Rabaté (2007) vom gespaltenen Subjekt des Modernismus,³ was u. a. zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch das Wiederaufleben einer theoretischen und künstlerischen Aufmerksamkeit zum Ausdruck kommt, die sowohl Marionetten gilt (Craig, Maeterlinck, Schlemmer) als auch der potenziellen künftigen Entwicklung von vom Menschen künstlich erzeugten belebten Wesen. Golems wie auch andere ekphrastisch dargestellte Gestalten in der Literatur des 19. Jahrhunderts wurden mittels einer „intersemiotischen Übersetzung“ (JAKOBSON 1959: 233) nun erstmalig in visuell wahrnehmbare Protagonisten dramatischer und filmischer Werke verwandelt (NELSON 2003; TAXIDOU 2007). Dabei erfährt das Unheimliche der literarischen Figuren der Romantik eine neue Transformation, die damit zusammenhängt, dass, wie Elinor Fuchs feststellt,

at the entrance to theatrical modernism, there are clear signs that autonomous character is in retreat from its Hegelian apogee. One immediate sign perhaps was the avoidance of the actor through experiments with puppets, marionettes, and various kinds of mask-work.

Fuchs (1996: 31) spricht weiter von „dramaturgical and performance strategies that deliberately undermined the illusion of autonomous character.“ Wie Jan Mukařovský am modernen Theater zeigt, ist dort die bis zum 19. Jahrhundert gewohnte Trennung zwischen der Welt der Menschen und der Welt der Dinge aufgehoben:

Věc i bytost rozkládají se v jednotlivé složky, které samy o sobě nejsou ani živé, ani neživé a mohou vstupovat v libovolné vzájemné vztahy. (MUKAŘOVSKÝ 2000: 419)

[Die Sache und das Wesen sind in einzelne Bestandteile zerlegt, die weder lebendig noch unlebendig sind und miteinander willkürlich in Beziehung treten können.]

1 Ich möchte mich bei Birgit Veit für ihr sorgfältiges Lesen dieses Beitrags und für ihre Vorschläge zu seiner Verbesserung bedanken. Donald Smith bin ich für seine Anregungen ebenfalls dankbar.

2 Soweit nicht anders vermerkt, stammen alle Übersetzungen von der Autorin.

3 „...the birth of modernism was also the birth of fissile subject.... the newly globalized world entailed either sharp division or a slower splintering of the old self.“ (RABATÉ 2007: 141)

Auch thematisch ist der hybride Charakter der Moderne eng mit dem Interesse an verschiedenen Arten von Verwandlung verbunden. Die gleichnamige Erzählung von Franz Kafka ist nur eines der Werke, in denen sich die Handlung auf den Prozess der Transformation und auf das gesplante Subjekt konzentriert. Scott Spector spricht von „liminality“, „marginality“, „hybridity“ „as figures that can serve different functions – one of which, however, has been creative opportunity.“ (SPECTOR 2006: 53) Dies zeigt sich in der hybriden Welt von Franz Kafka und Karel Čapek, wo nach Lubomír Doležel „the frontier between the everyday natural and the mysterious supernatural disappears“ (DOLEŽEL 1992: 26). Wie Doležel (1992: 27) feststellt, ist Franz Kafkas hybride Welt „a space of existential anxiety and permanent threat, Čapek’s, a space of exciting, child-like adventure“. Doležels These bezieht sich allerdings auf Čapeks Märchen, während dessen Stück *R.U.R.* (1920) z. B. eine hybride fiktive Welt darstellt, die auch mit existentieller Angst und Bedrohung verbunden ist.

Anders als bei Kafka, wo Gregor Samsa auf eine unerklärte Weise in ein Ungeziefer verwandelt wird, sind die Golems und Roboter⁴ das Ergebnis entweder magischer Kraft oder wissenschaftlicher Experimente, also des ‚Verstandes‘, worauf der Titel von Čapeks Stück *R.U.R.* (Rossums Universal Robots) anspielt. Dort erfindet ein Wissenschaftler namens Rossum künstliche Arbeiter, Roboter, wobei das Wort *Rossum* eine Verfremdung der tschechischen Bezeichnung für Verstand [rozum] ist, die darauf hindeutet, dass die Roboter nicht durch Magie erzeugt wurden, sondern Produkte einer absichtlichen, wissenschaftlich, d. h.

4 Der Golem ist „nach der jüdischen Sage [ein] aus Lehm oder Ton künstlich erschaffenes, stummes menschliches Wesen, das oft gewaltige Größe und Kraft besitzt [und als Retter der Juden in Zeiten der Verfolgung erscheint] (bekannt vor allem durch die Legende von Rabbi Löw, der um 1580 in Prag eine von ihm geknetete Tonfigur für einige Zeit belebt haben soll).“ <<http://www.duden.de/rechtschreibung/Golem/>> [11.11.2015]. Die Version, in der der Golem „als Retter der Juden in Zeiten der Verfolgung erscheint“, entstammt der Sammlung, die Yudel Rosenberg (1859-1935) als ein Manuskript, das der Schwiegersohn von Rabbi Löw geschrieben haben soll, als *Nifle’ot Maharal ‘im ba-golem* [Buch der Wunder des Maharal mit dem Golem] 1909 in Piotrków veröffentlicht hatte und die nach Gershom Scholem „keine Volkssagen, sondern moderne Belletristik mit apologetischer Tendenz darstellen.“ (SCHOLEM 1973: 291) Zum Roboter s. den Duden-Eintrag: „a. (der menschlichen Gestalt nachgebildete) Apparatur, die bestimmte Funktionen eines Menschen ausführen kann; Maschinenmensch. b. (Technik) (mit Greifarmen ausgerüsteter) Automat, der ferngesteuert oder nach Sensorsignalen bzw. einprogrammierten Befehlsfolgen anstelle eines Menschen bestimmte mechanische Tätigkeiten verrichtet. c. (früher) Arbeiter im Frondienst. Synonyme zu Roboter: Androide, Apparat, künstlicher Mensch, Maschine, Maschinenmensch; Bedeutungen, Beispiele und Wendungen. 1.a. (der menschlichen Gestalt nachgebildete) Apparatur, die bestimmte Funktionen eines Menschen ausführen kann; Maschinenmensch. Herkunft englisch“ <<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Roboter/>> [23.09.2015]. Bei der Angabe über die Herkunft handelt es sich um einen Irrtum, da das Wort bekanntlich von Josef Čapek stammt. <<http://www.etymonline.com/index.php?term=robot>> [11.11.2015].

rational herbeigeführten Transformation von ungeformtem Stoff in menschenähnliche Wesen sind, die, wie Čapek selbst bemerkt hat, eine Golem-Variation darstellen (1968: 303); Walter Mehring hat R.U.R. daher auch eine „Golem Marionetten-Komödie“ (MEHRING 1964: 240) genannt. Čapek hat die Thematik des künstlich erzeugten Wesens allerdings aus einer fernen Vergangenheit in eine in der Gegenwart verwurzelte Utopie transponiert (Rossums Arbeit am Roboter beginnt im gleichen Jahr, in dem das Stück geschrieben wurde), welche sich in der Zukunft als eine Dystopie erweist.

Für Golems wie für Roboter gleichermaßen gilt Pao-Hsiang Wangs Äußerung: „The Golem stands for the spirit of modernity in cultivating science and technology.“ (WANG 2010: 3) Wang schreibt ferner, dass künstliche Menschen wie der Faustsche Homunkulus, Frankensteins Monster und eben Golem mit einem „dangerous knowledge“ verbunden seien, das besonders im Zusammenhang mit dem Golem von menschlicher Anmaßung (Hybris) zeuge (WANG 2010: 3). Dies ist das Thema von Arthur Holitschers Golem-Drama aus dem Jahr 1908, das erstmalig die künstliche Figur als dramatische Gestalt einführte.⁵

Einen anderen Gesichtspunkt hebt Gustav Meyrink hervor, wenn er den mystischen Aspekt der Golem-Figur betont, wobei sein gleichnamiger Roman laut Arnold Zweig „mit der Legende vom Golem nur den Namen gemein“ hat (ZWEIG 1915: 225). Zweigs 1915 in der *Schaubühne* veröffentlichte Kritik bezieht sich auf drei gleich betitelte Werke: außer Meyrink bespricht der Autor den Golem auch „in einem sonst herzlich dummen Film und einem schön und schwermütig gedichteten Drama, einem Undrama“ (ZWEIG 1915: 227). So beschreibt Zweig einerseits den bereits erwähnten Text von Holitscher und andererseits Paul Wegeners ersten Golem-Film (1915), der größtenteils verloren ist und in dem laut Zweig die „Erniedrigung des Stoffes“ (ZWEIG 1915: 226) sichtbar wird; es sei „ein ins Visuelle umgesetzter Schauerroman“ (ZWEIG 1915: 226). Trotz seiner Kritik an Wegeners Film reagiert der Kritiker positiv auf „die Gestalt, die Wegener dem Golem gab – die erschütternde Gestalt eines Halbwesens“ (ZWEIG 1915: 226).⁶ Wegeners beziehungsweise Hans Poelziges Prag

-
- 5 Holitscher stellt das Drama eines Rabbis namens Benachum dar, der mit Gott hadert, weil er den Tod seiner Frau zugelassen hatte: Um Gott herauszufordern, erschafft er einen Golem namens Amina. Holitscher war zwar über die Prager Legende informiert, aber sein Drama setzt sich von der Prager Variante ab, da es in einer deutschen Stadt in einer nicht näher bestimmten alten Zeit angesiedelt ist und der Protagonist keineswegs der Rabbi Löw ist.
 - 6 Das Medium Film hatte es offenbar ermöglicht, diese Hürde zu überwinden. Besondere Aufmerksamkeit verdient Zweigs Bemerkung, dass „Holitschers Drama, das 1908 bei Fischer erschienen ist [...] höchstwahrscheinlich den Anlaß zu jenem Film gegeben hat“ (ZWEIG 1915: 228). Wegener, der es abgelehnt hatte, in Arthur Holitschers Stück die Hauptrolle zu spielen, „da er im ersten Akt stumm auf der Bühne zu stehen habe“ (HOLITSCHER 1928: 60), wurde vom Dramatiker und seinen „Zunftgenossen“ des Dieb-

(Max Reinhardts berühmter Architekt hatte die visuelle Gestaltung des Filmes entworfen) wird als ein geeigneter Ort solcher Transformation präsentiert, die das Unheimliche, Mystische und Fremdartige der fiktiven jüdischen Welt in den Vordergrund rückt.

Die Tatsache, dass Meyrink *Golem* als Titel seines Werkes wählte, deutet auf die damalige Popularität der Golem-Geschichte hin (außer Arthur Holitscher haben Rudolf Lothar, Yudel Rosenberg u. a. den Stoff verarbeitet). Während die anderen zeitgenössischen Golem-Werke in einem mehr oder weniger fiktiven Prag angesiedelt sind und die historisch verbürgte Figur des Prager Rabbiners Judah Löw oder Jehuda ben Bezael, als Rabbi Löw bekannt, als den vermeintlichen Schöpfer⁷ des künstlichen Geschöpfes darstellen, fehlt bei Meyrink diese verbreitete Anbindung an die Legende. Die Handlung des Werkes bezieht sich vielmehr auf die jüngste Vergangenheit von Prag, nämlich auf die Zeit zwischen 1893 und 1913, d. h. auf die sogenannte Assanation, die ‚Sanierung‘ des jüdischen Viertels, bei der Teile des Bezirks abgerissen wurden.

Wenn Zweig Wegeners Golem als ein ‚Halbwesen‘ bezeichnet, beschreibt er jene gespenstische Qualität der Gestalt, die auch bei Holitscher zunächst zutage tritt. Der tschechische Ästhetiker Otakar Zich führt diese Wirkung von Halbwesen darauf zurück, dass deren unbelebte Qualität zurückgedrängt wird und die Nähe zum Menschen in den Vordergrund tritt. Auf der anderen Seite erreichen Puppen dort, wo die unbelebte Eigenschaft hervorgehoben wird, einen komischen oder grotesken Effekt (ZICH 1986: 318f.).

In ihrer Abhandlung über *Erzählte Phantastik* weist Renate Lachmann auch auf die Beziehung zwischen Phantasma und Humor hin:

Die Rhetorik des Humors und des Phantasmas berühren sich in den Verfahren der Inversion und Transgression. Während Humor die Spannung, die er erzeugt, durch Lachen kompensieren kann, ja die Appellfunktion des Lachens zur zentralen Funktion macht, läßt das Phantasma nur in seltenen Fällen die Verlachung des Unerklärlichen und Seltsamen zu. (LACHMANN 2002: 14)

Der Ethnograph und Theatertheoretiker Peter Bogatyrev, sich auf Walt Disneys *Snow White and the Seven Dwarfs* bezieht, wendet sich der tragischen und der komischen Wirkung verschiedener künstlerischer Verfahren zu und weist auf die Bedeutung des historischen Kontexts hin, der die Wirkung verändern kann:

Všechny postupy, které Bergson charakterizuje jako komické, mohou být v jiné struktuře chápány jako tragické. (BOGATYREV 1971: 163)

stahls „geistigen Eigentum[s]“ bezichtigt. Diese Beschuldigung wurde vor Gericht mit dem Hinweis darauf abgewiesen, „der Golem gehörte ja der Legende an“ (ebd.: 62).

7 Zahlreiche Wissenschaftler (u. a. KIEVAL 1997 und SHERWIN 1985) haben seine Urheberschaft in Zweifel gezogen, sie erklären jedoch nicht, warum Rabbi Löw zum Schöpfer des Golems auserkoren wurde.

[Alle Theatertechniken, die Bergson als komisch charakterisiert, können in einer anderen Struktur als tragisch aufgefasst werden.]

Diese Anregung sowie die Beobachtungen von Zich und Lachmann ermöglichen es, die zwischen diesen Polen schwankende Position der einzelnen Golem-Varianten und deren Funktion besser zu verstehen. So hat Wegener in seinem ersten und dritten Golem-Film nicht nur das Gespenstische der Figur hervorgehoben, sondern in seiner 1917 entstandenen Komödie *Golem und die Tänzerin* auch die komische Seite der Figur vorgeführt (leider sind davon nur einige Fragmente erhalten).

Wegener war durchaus nicht der erste, der das Komische am Golem entdeckte. Vielmehr knüpfte er an Heinrich Heines ironische Kritik an den fantastischen Elementen in Achim von Arnims Erzählung *Isabella von Ägypten* (1812) in seiner Abhandlung über *Die romantische Schule* (1836) an: „Deutschland ist ein gedeihlicheres Land für alte Hexen, tote Bärenhäuter, Golems jedes Geschlechts...“ (HEINE 1836: 136) Heine spottet über Arnims Variation der Grimm'schen Fassung des Golemtextes,⁸ in der ein unbenannter polnischer Jude mittels einer Art *Camera obscura* eine Bildversion der schönen Zigeunerin Isabella zum Leben erweckt und einen weiblichen Golem kreiert. Arnim stellt eine neue Beziehung zwischen dem belebten Wesen und seinem Erzeuger her, denn die neue Bella zeichnet sich durch „Hochmut, Wollust und Geiz“ aus, Eigenschaften, die charakteristisch für ihren jüdischen Schöpfer sein sollen.⁹

Mit Heines Spott, der sich gegen die antijüdische Haltung Achim von Arnims richtet, hat zugleich die Verzahnung des Golem-Stoffes mit einer „Rhetorik des Humors und des Phantasmas“ (LACHMANN 2002: 14) begonnen, die in der tschechischen Literatur fortgesetzt wurde. Jaroslav Vrchlickýs Stück *Rabínská moudrost* (1886) [Die Rabbinische Weisheit] setzt dabei auch die historische Verankerung des Stoffes im rudolfnischen Prag fort, die laut Edan Dekel und David Gantt Gurley (2013) mit Ludwig Franks Version der Golem-Legende 1836 begonnen wurde. In Vrchlickýs Komödie treten außer Rabbi Löw und seiner Ehefrau Perl andere historische Gestalten auf wie z. B. Rudolfs Kanzler Philip Lang und seine Hofmaler Giuseppe Arcimboldo und Bartholomäus Spanger.

8 Jakob Grimm hatte seinerseits einen leicht veränderten Text des christlichen Hebraisten Christoph Arnold aus dem Jahre 1674 am 23.04.1808 in der *Zeitung für Einsiedler* veröffentlicht. GRIMM, Jakob (1808): Aus der Verlagspoesie. – In: *Zeitung für Einsiedler* 23.04.1808, 54f.

9 Dieser weibliche Golem wollte nichts „Eignes [...] als was des jüdischen Schöpfers Gedanken gelegen, nämlich Hochmut, Wollust und Geiz, drei plumpe Verkörperungen geistiger, herrlicher Richtungen, wie aller Laster“ (VON ARNIM 2012: 213). Sowohl der weibliche Golem, als auch die anti-jüdische Haltung Arnims stelle ich ausführlicher in einer Studie mit dem Titel *The Golem's Poetic, Aesthetic, Legendary, Fictional and Performative Turns* (in Vorbereitung) dar.

Vrchlickýs Werk deutet darauf hin, dass die Verbindung zwischen Rabbi Löw und der Prager Golem-Legende wohl bereits allgemein akzeptiert war,¹⁰ wobei das künstliche Wesen lediglich in einer kurzen Ekphrasis einer aus Metall angefertigten Statue vorkommt, die der Rabbi in seiner Werkstatt aufbewahrt. Dieser geheimnisvolle Raum ist ein Bestandteil der „imaginären“ (BRUŠÁK 1991), für die Zuschauer und die meisten handelnden Figuren unsichtbaren fiktiven Welt. Er entpuppt sich jedoch nicht als ein Ort magischer Verwandlungen, sondern als ein Laboratorium, das wissenschaftlichen Experimenten dient und als Zufluchtsstätte für mehrere Figuren einige Verwicklungen der Handlung motiviert. Wie der Golem spielt allerdings auch dieser Raum auf die mit Rabbi Löw verbundenen magischen Erwartungen an, die schließlich jedoch enttäuscht werden, da das Geheimnisvolle durchaus rational erklärt wird.

Die Verbindung von Golem und Komödie assoziiert der tschechische Leser oder Zuschauer fast automatisch mit der ‚romantischen Revue‘ des Duos Jíří Voskovec und Jan Werich, die sie 1931 auf ihrer Stammbühne, dem *Osvobozené divadlo* [Befreites Theater], mit großem Erfolg aufführten (AMBROS 2012). Darin wurde die Golem-Tradition samt dem hoch verehrten Rabbi Löw karikiert. Die darauf basierende populäre Filmkomödie *Císařův pekař – Pekařův císař* (1952) [Des Kaisers Bäcker – Des Bäckers Kaiser] des Regisseurs Martin Frič, zeigt Jan Werich in einer Doppelrolle als Kaiser und Bäcker und gehört zu den wenigen populären Komödien der fünfziger Jahre, in der allerdings der Golem in eine Maschine, die Brot für alle bäckt, verwandelt wird.

Im Hinblick auf den Golem als Figuration der Prager jüdischen Moderne ist jedoch Antonín Fencls (1881-1952) 1916 geschriebene Komödie *Golem* besonders bemerkenswert.

Der Autor selbst war eine schillernde Gestalt der tschechischen Kultur: Gründer des Prager Filmstudios, Theaterunternehmer, Film- und Theaterregisseur, Schauspieler.¹¹ Darüber hinaus war er ein sehr gut informierter Übersetzer, der seine Theaterkenntnisse sowohl theoretisch darlegte als auch praktisch umsetzte, z. B. in einer Fassung von Shakespeares *Kaufmann von Venedig*. Wie Pavel Drábek

10 Die Bezeichnung Prager Golem-Legende bezieht sich auf die Einteilung der Legende in die sog. Chelmer oder polnische Variante und eine Prager Variante. In der ersteren, von Jakob Grimm veröffentlichten Fassung wird das Wort ‚Wahrheit, Gott‘ (transkr. aemeth) gebraucht, um den Golem zum Leben zu erwecken, das Ende des künstlichen Geschöpfes wird durch das Wegwischen des Anfangsbuchstaben A(leph) – das so entstandene Wort bedeutet ‚er ist tot‘ (MT, transkr. maeth) – herbeiführt. In der Prager Version wird das Wesen mit dem Wort ‚Schem‘, dem Namen Gottes, belebt. Die beiden Fassungen unterscheiden sich im Hinblick auf die Figur des Rabbis, die Erweckungsmethode des Geschöpfes, sein Ende und die Wiederholbarkeit des Vorgangs, da bei Jakob Grimm (1808) sowohl die Golems als auch deren Erzeuger, die polnischen Juden im Plural erscheinen. Zu der Entstehungsgeschichte der Chelmer Version und Grimms Anteil s. KIEVAL (1997).

11 DRÁBEK (2012: 166) nennt ihn einen Solitär.

in seinem Buch über die tschechischen Shakespeare-Übersetzungen zeigt, war Fencel in seiner theoretischen Auffassung vom Übersetzen seinem Schulfreund und Kollegen, dem einflussreichen Germanisten Otokar Fischer (1883-1938) um einige Jahre voraus (DRÁBEK 2012: 167). Drábek zitiert den führenden tschechischen Theaterkritiker der Zeit Jindřich Vodák, der sich über die Vorstellung, in der Fencel sowohl die Titelrolle spielte als auch das Bühnenbild gestaltete, lobend geäußert habe. Danach soll Fencel keinen dämonischen Shylock dargestellt haben, sondern einen kleinen Juden (DRÁBEK 2012: 167).

Diese Kritik ist insofern wichtig, als Fencel 1916, im selben Jahr, in dem seine Fassung des *Kaufmanns von Venedig* zur Aufführung gelangte, seinen *Golem. Fantastická hra o třech dějstvích* [Golem. Ein phantastisches Schauspiel in drei Akten] im Blankvers verfasste. Drábek spricht in diesem Zusammenhang zwar von einer Dramatisierung, es ist jedoch ein völlig selbstständiger dramatischer Text, der neben Rabbi Löw und seiner Ehefrau Perl die gleichfalls historische Gestalt des Astronomen und Lieblingsschülers Löws David Gans einführt. Obwohl die Handlung an eine Lokalposse erinnert, stellen doch die Titelgestalt, die historischen Figuren und die gehobene Ausdrucksweise (der jambische Pentameter bestätigt durchaus die Zeit, in der die Handlung spielt) diesen Eindruck immer wieder in Frage, da der Text die verschiedenen Ebenen vermischt und die komische Wirkung mit fantastischen Elementen verbindet.

Fencels historisch verkleidete Sittenkomödie deckt menschliche Schwächen der damaligen jüdischen Prager Gesellschaft insgesamt sowie an konkreten Einzelfällen auf. Sie erscheint wie eine urbane Variante der ländlichen jüdischen Gemeinde, wie sie Vojtěch Rakous (1862-1935) in die tschechische Literatur eingeführt hatte. Darüber hinaus behandelt Fencel das Thema der Verwandlung als ein existentielles Problem, denn alle Menschen sind wie der Golem aus Lehm. Wie Vrchlický vor ihm führt auch Fencel einen weisen Rabbi Löw vor, der ähnlich wie Lessings Nathan eine moralische Instanz darstellt. Fencel stilisiert das jüdische Milieu durch den Gebrauch einiger hebräischer Wörter und eingestreuter Hinweise auf Bräuche und Feiertage. Damit verfährt er ähnlich wie Alois Jirásek und Míkoláš Aleš, die gleichfalls die jüdische Thematik ihrer Werke mittels hebräischer Elemente authentisieren (AMBROS 2010).

Ein Monolog des Rabbis, der sich mit einer Ansprache an Gott richtet, mit der er begründet, weshalb er aus Lehm eine Statue hergestellt habe, eröffnet das Stück (FENCL 1916: 8). Dieser belebt die Statue mittels eines Stücks Papier, das er ihr in den Mund legt. Eine von einer Harfe begleitete Engelsstimme warnt jedoch den Rabbi davor, sich mit dem Schöpfer zu messen, da das Wunder der Belebung im Auftrag Gottes geschehen und insofern nur dank seiner Hilfe möglich gewesen sei (FENCL 1916: 9). Die magische Kraft des Rabbis wie die Erscheinung des Engels stehen im Kontrast mit den menschlichen Unzulänglichkeiten, die die weiteren Teile des Textes verspotten und enthüllen.

Die Fortsetzung der Exposition im ersten Akt führt die Umgebung des Rabbiners vor, die zwischen Verehrung, die ihm seine Schüler entgegenbringen, und der Skepsis, mit der ihm seine Helfer begegnen schwankt. Allein die Beziehung zwischen dem Rabbi und seiner Tochter Ester scheint ungetrübt zu sein. Als jedoch der Rabbi die belebte Statue als seinen ‚Gast‘ der versammelten Gesellschaft, bestehend aus seiner Familie, Schülern und anderen Gästen, vorstellt, sind die meisten sofort bereit, ihre Bewunderung für den Rabbi auf den Golem zu übertragen, in dem sie einen Gelehrten vermuten. Das Geheimnisvolle dieser Gestalt wird durch ein magisches Licht angedeutet, das die handelnden Figuren genauso wenig wahrnehmen wie sie Rabbi Löws Versuch ignorieren, sein Werk als ein Ding vorzustellen: „Přec mějte rozum, lidé bláhoví. A slyšte, co to je!“ (FENCL 1916: 38) [Seid doch vernünftig, törichte Leute. Und hört was es ist!]

Der angebliche Gast stellt nun die Welt oder vielmehr die Gemeinde auf den Kopf, er wird zum Liebling der Damen („ladies darling“, TOMAN 2009: 337), die seinetwegen in einen Streit geraten. Alle buhlen um sein Wohlgefallen und sind bereit, ihre bisherige Haltung und Höflichkeit dem Rabbi gegenüber zugunsten des neuen vermeintlichen Gelehrten aufzugeben, dessen stumme Reaktion sie jeweils als Zustimmung auslegen. Zwei Assistenten des Rabbiners übernehmen die Rolle von Räsoneuren, die die Zuschauer über die jeweilige Neuentwicklung informieren. Ihr gescheiterter Versuch, den Zauber des Rabbiners zu imitieren, offenbart, dass die Fähigkeit zur Verwandlung von Materie in eine menschenähnliche Gestalt nur Erwählten gewährt wird. Die Szene selbst führt übernatürliche Elemente ein, bestätigt so den „strašidelný dojem“ (FENCL 1916: 6) [„gespenstischen Eindruck“], den die Gestaltung des Raumes erwecken soll. Das Geheimnisvolle des Raumes steigern solche Einzelheiten wie ein Mechanismus, der die Tür öffnen kann, sowie Vorhänge, die nicht nur die Weite des Hauses vermuten lassen, sondern auch die Golem-Statue verdecken.

Fencl verengt jene fiktive Welt, die Jaroslav Vrchlickýs Stück *Rabínská moudrost* dreißig Jahre zuvor darstellte, auf ein ausschließlich jüdisches Milieu, das er karikiert und dessen Engstirnigkeit er verpönt. Wie sein Vorgänger bestätigt er auch den Eindruck, den die Prager Legenden erwecken, die Rabbi Löw als einen weisen Gelehrten darstellen, so dass die Darstellung des Rabbi zwischen dem Aktuellen und dem Historischen balanciert. Fencl spielt auf einige Elemente an, die in verschiedenen Versionen der Prager Legende erwähnt worden waren (z. B. den Besuch, den Kaiser Rudolf II dem Rabbi abgestattet haben soll). Diese positiven Eigenschaften des Rabbiners und seine magische Kraft stehen im Gegensatz zu den komischen Elementen, die die anderen Charaktere kennzeichnen.

Das wichtigste überlieferte Merkmal vieler Prager und Chelmer (polnischer) Legenden ist die Unfähigkeit des Golem zu sprechen. Daran entzündet sich das komische Potential des Stückes, da all diejenigen, die zuvor Loblieder auf den Rabbi gesungen haben (1. Akt), das Schweigen des Golem als ein Zeichen seiner

Weisheit auslegen und bereit sind, ihre bisherige Verehrung für den Rabbi auf „Jen výtvor umělý, jen hlíny kus“ (FENCL 1916: 43) [nur ein künstliches Geschöpf, nur ein Stück Erde] zu übertragen, ja sie erwägen sogar, ihm ein Amt anzuvertrauen. Die Täuschung findet am Ende des zweiten Akts ihren Höhepunkt, als Ester dem künstlichen Geschöpf vor allen ihre Liebe gesteht.

Dessen wahre Natur tritt jedoch in einer Liebesszene im dritten Akt zutage, in der der Golem Esters Blumen ablehnt und sie versucht, sich mit einem Dolch gegen ihn zu wehren, ohne ihm irgendeinen Schaden zufügen zu können. Wegeners Film enthält übrigens eine ähnliche Szene. Dies ist zugleich eine der Stellen, wo Gesten und Bewegungen von zentraler Bedeutung sind. Zusätzlich betont diese Begegnung, dass Golem „tělo bez duše“ (FENCL 1916: 78) [ein Körper ohne Seele] ist.¹² Hier begegnen sich Humor und Phantasma, da die Konfrontation der Menschen mit einer Puppe stellenweise eine komische Wirkung erzielt und sich zwischen dem Grotesken und Bedrohlichen bewegt.

Obwohl Fencls Komödie in Vergessenheit geraten ist, geht aus ihr hervor, wie verbreitet das Thema der Verwandlung damals war. Sie wirft auch ein neues Licht auf die anderen zeitgenössischen Golem-Verarbeitungen. So kommt bei Fencl – wie übrigens auch bei Holitscher und Wegener – ein Konflikt zwischen Tochter und Vater vor, dem im deutschen Expressionismus meist eine Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn entspricht. Wie Holitscher hat auch Fencl sich für die Verwandlung des Golems von einer Statue in ein belebtes Wesen auf der Bühne entschieden und sogar vorgesehen den Golem ein- und auszuschalten. Dies wie das Licht, die Stummheit des Golems gehört durchaus zu den “dramaturgical and performance strategies that deliberately undermined the illusion of autonomous character“ (FUCHS 1996: 31) und die die Hybridität der Titelgestalt betonen, die eher einer Marionette ähnelt, da die Merkmale eines selbstständigen Wesens immer wieder in Zweifel gezogen werden. Darüber hinaus appelliert die dramatische Ironie an den Zuschauer, Abstand zu gewinnen, und legt nahe, im Golem jenes von Rabaté (2007) erwähnte gesplante Subjekt des Modernismus zu entdecken.

Fencls Komödie nimmt nur ansatzweise die von Meyrink präsentierte Tendenz das Magische von Prag zu zeigen auf. Die erwähnten Elemente (die Figur des Engels, das magische Licht in der ersten Szene und die Dolchstoßszene) ähneln zwar jenen, die Rudolf Lothar in seiner Golem-Erzählung und Holitscher in seinem Drama anwenden, dort fehlt allerdings die Verbindung des Humors mit dem Phantasma. Charakteristisch für Fencl sind die Hinweise auf die jüdische Gesellschaft in Prag, deren mechanisierte Verhaltensweisen (im Sinne Bergsons) der Autor aufdeckt. Im Gegensatz zu Wegeners berühmten Film aus dem Jahre 1920 stellt Fencl die jüdische Welt jedoch als etwas Lächerliches und

12 Das Thema der Seele in Golem-Texten und auch in *R.U.R.*, verdient eine besondere Aufmerksamkeit und wird daher in der erwähnten Studie ausführlicher behandelt.

doch Vertrautes, dar, als eine Mischung zwischen dem Komischen und dem Fantastischen.

Obwohl das Stück als unbedeutend erscheinen mag, trägt es dazu bei, die Vielfalt der Stoffe, aus denen der Golem als eine ‚Prager Figuration jüdischer Moderne‘ gezaubert ist, zu erweitern.

Literatur

AMBROS, Veronika (2010): Golem mezi hororem a komedií, divadlem a filmem, loutkou a sochou. [Der Golem zwischen Horror und Komödie, Theater und Film, Puppe und Skulptur] – In: *Theatralia*, 2, 40-55.

AMBROS, Veronika (2010): How Did the Golems (and Robots) Enter Stage and Screen and Leave Prague? – In: Cornis-Pope, Marcel/Neubauer, John (Hgg.), *History of the Literary Cultures in East-Central Europe, Vol. 4*. Amsterdam: Benjamins, 308-320.

AMBROS, Veronika (2011): Puppets, Statues, Men, Objects, and the Prague School. – In: *Theatralia*, 2, 74-88.

AMBROS, Veronika (2012): Keine so zufällige Begegnung zwischen Maske und Statue. V+W, *Golem* und die Prager Schule. – In: Krehl, Birgit (Hg.), *Slavisches Drama und Theater in Vergangenheit und Gegenwart*. München: Sagner, 83-93.

ARNIM, Ludwig Achim von (2012): Isabella von Ägypten. Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe. Erzählung. – In: Guth, Karl-Maria (Hg.), *Erzählungen der Hochromantik*. Berlin: Hofenberger, 164-254.

BOGATYREV, Petr (1971): Disneyova Sněhurka [Disneys Schneewittchen]. – In: Ders./Kolár, Jaroslav (Hgg.), *Souvislosti tvorby. Cesty ke struktuře lidové kultury a divadla* [Gestaltzusammenhänge. Wege zur Struktur der Volkskultur und des Volkstheaters]. Praha: Odeon, 161-164.

BRUŠÁK, Karel. (1991): Imaginary Action Space in Drama. – In: Schmid, Herta/Král, Hedwig (Hgg.), *Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte*. München: Sagner, 144-162.

ČAPEK Karel (1968): *Divadelníkem proti své vůli* [Theatermacher wider Willen]. Praha: Orbis.

DEKEL, Edan/Gantt Gurley, David (2013): How the Golem Came to Prague. – In: *The Jewish Quarterly Review* 103/2, 241-258.

DOLEŽEL, Lubomír (1992): Karel Čapek: A Modern Storyteller. – In: Makin, Michael/Toman, Jindřich (Hgg.), *On Karel Čapek*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 15-28.

DRÁBEK, Pavel (2012): České pokusy o Shakespeara. Dějiny českých překladů Shakespeara doplněné antologií neznámých a vzácných textů z let 1782-1922 [Tschechische Versuche zu Shakespeare. Die Geschichte der tschechischen Shakespeare-Übersetzungen ergänzt um eine Anthologie unbekannter und seltener Texte aus den Jahren 1782-1922]. Brno: Větrné mlýny.

FENCL, Antonín (1916): *Golem: Fantastická hra o třech dějstvích* [Der Golem. Fantastisches Spiel in drei Aufzügen]. Praha: Kočí, Sellenberg.

FUCHS, Elinor (1996): *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington: Indiana University Press.

GRIMM, Jakob (1808): Aus der Verlagspoesie. – In: *Zeitung für Einsiedler* (23.04.), 54f.

HEINE, Heinrich (1836): *Die romantische Schule*. Hamburg: Hoffmann und Campe.

- HOLITSCHER, Arthur (1908): *Der Golem: Gbettelengende in drei Aufzügen*. Berlin: Fischer.
- HOLITSCHER, Arthur (1928): *Mein Leben in dieser Zeit. „Der Lebensgeschichte eines Rebellen“ zweiter Band (1907-1925)*. Potsdam: Kiepenheuer.
- JAKOBSON, Roman (1959): On Linguistic Aspects of Translation. – In: Brower, Reuben Arthur (Hg.), *On Translation*. Harvard/MA: Harvard University Press, 232-239.
- KIEVAL, Hillel J. (1997): Pursuing the Golem of Prague: Jewish Culture and the Invention of a Tradition. – In: *Modern Judaism* 17/1. (Februay), 1-23.
- LACHMANN, Renate (2002): *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- LOTHAR, Rudolf [Spitzer, Rudolf] (1900) [1897]: *Der Golem. Nach jüdischen Volksmotiven. – Der Golem; Phantasien und Historien*. Leipzig: Meyer.
- MEHRING, Walter (1964): *Die verlorene Bibliothek. Autobiographie einer Kultur*. Icking: Kreisselmeier.
- MEYRINK, Gustav (1916): *Der Golem, ein Roman*. Berlin: Kurt Wolff.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2000): K umělecké situaci současného českého divadla [Zur künstlerischen Situation des zeitgenössischen tschechischen Theaters]. – In: Ders., *Studie [Studien] I*. Brno: Host, 415-427.
- NELSON, Victoria (2003): *The Secret Life of Puppets*. Cambridge: Harvard University Press.
- PUTIK Alexandr (2009) (Hg.): *Path of Life: Rabbi Judah Loew ben Bezalel, ca. 1525-1609*. Prague: The Jewish Museum in Prague.
- RABATÉ, Jean-Michel (2007): *1913: The Cradle of Modernism*. Oxford: Blackwell.
- RIPELLINO, Angelo (1995): *Magic Prague*. London: Picador.
- SHERWIN, Byron L. (1985): *The Golem Legend: Origins and Implications*. Lanham/MD: University Press of America.
- SCHOLEM, Gershom (1961): *Major Trends in Jewish Mysticism*. New York: Schocken.
- SCHOLEM, Gershom (1973): *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- SPECTOR, Scott (2006): Hybridity and the Habsburg Jews. – In: *Spaces of Identity* 6/1, 45-54 <www.yorku.ca/soi/_Vol_6_1/_PDF/Spector.pdf> [24.08.2015].
- TAXIDOU, Olga (2007): *Modernism and Performance: Jarry to Brecht*. New York: Palgrave Macmillan.
- TOMAN, Jindřich (2009): Renarrating the Rabbi and his Golem in Czech. – In: Putik, Alexandr (Hg.), *Path of Life: Rabbi Judah Loew ben Bezalel, ca. 1525-1609*. Prague: The Jewish Museum in Prague, 314-341.
- VOSKOVEC, Jiří/ WERICH, Jan (1985): Golem. – In: *Hry Osvozeného Divadla* [Stücke des Befreiten Theaters]. Prague: Československý spisovatel, 281-368.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav (1886): *Rabinská moudrost: veselobra o 3 jednáních* [Rabbinische Weisheit. Lustspiel in drei Akten]. Prague: Šimáček.
- WANG, Pao-Hsiang (2010): Necessary Monster: H. Leivck's [sic!] Drama The Golem. – In: *Journal of Theater Studies* 7, 1-26.

ZICH, Otakar (1986): *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie* [Ästhetik der dramatischen Kunst: Theoretische Dramaturgie]. Praha: Panorama.

ZWEIG Arnold (1915): Der Golem. – *Die Schaubühne* 11, 224–228.