

„grandiose Gebärde der Legende“: Eine literarische Erkundung des Golem im Kontext des Künstlichen Menschen

Anna-Dorothea Ludewig – Moses Mendelssohn Zentrum, Universität Potsdam

Mit ihrer Dresdner Rede zum Thema *Von der Machbarkeit. Die wissenschaftliche Bestimmung über Geburt und Tod* (2014) hat Sibylle Lewitscharoff einen (möglicherweise kalkulierten) Skandal ausgelöst. Kritisiert wurden insbesondere die folgenden Aussagen:

Der eigentliche Horror resultiert [...] aus den Methoden, auf künstlichen Wegen eine Schwangerschaft zustande zu bringen. Frau Doktor und Herr Doktor Frankenstein, die weithin geschätzten Reproduktionsmediziner, haben ein sauberes Arztkittelchen an und werkeln nicht mit brodelnden Glaskolben und in einer mit giftigen Dämpfen erfüllten mittelalterlichen Bogenhalle. Es geht dabei sehr rein und fein und überaus vernünftig zu. Der Vorgang selbst ist darum nichts weniger als abscheulich. [...]

[Mir erscheint] das gegenwärtige Fortpflanzungsgemurkse derart widerwärtig [...], dass ich sogar geneigt bin, Kinder, die auf solch abartigen Wegen entstanden sind, als Halbwesen anzusehen. Nicht ganz echt sind sie in meinen Augen, sondern zweifelhafte Geschöpfe, halb Mensch, halb künstliches Weißnichtigas. (Lewitscharoff 2014: 11 u. 12f.)

Lewitscharoffs Verdammung der Reproduktionsmedizin bei gleichzeitiger Mystifikation des Schöpfungsaktes – ermöglicht durch den von ihr implizit als natürlich etikettierten Zeugungsakt eines heterosexuellen Paares – wirft viele Fragen auf, deren Beantwortung sie in ihrer Rede aber größtenteils schuldig bleibt. Bezeichnend sind hingegen die in der zitierten Passage enthaltenen literarischen Bezüge, explizit auf *Frankenstein* und implizit auf *Faust*, und damit auf zwei Schlüsseltexte des Themenkomplexes Künstliche Menschen. Darauf wird später zurückzukommen sein. Zunächst soll die Kernfrage betrachtet werden, auf die Lewitscharoffs fragwürdige Ausführungen zielen: „Was ist der Mensch [...]?“ fragt der Psalmist – und Tanach und Altes Testament beantworten sie – natürlich – mit dem Gottesbezug, also der Erschaffung des Menschen als Ebenbild Gottes; so fährt der Psalmist fort: „Du hast ihn [also den Menschen] nur wenig geringer gemacht als Gott, du hast ihn gekrönt mit Macht und Herrlichkeit.“ (Psalm 8, Verse 5f.)¹

Seit der Antike aber löst sich der Mensch immer wieder neu aus diesem Gottesbezug, begehrt auf gegen die Schöpfungshierarchie, will selbst erschaffen, selbst

1 Zugrunde gelegt wird hier und im Folgenden – wenn nicht anders angegeben – die Einheitsübersetzung von 1980.

Schöpfer sein – und zwar nicht nach dem weiblich konnotierten Prinzip (also empfangend, gebärend, nährend), sondern im männlich konnotierten Sinne, nämlich potent, autonom und mit einem Herrschaftsanspruch verbunden.² Lewitscharoff begehrt nun auf gegen dieses Aufbegehren, sie möchte sie wiederhergestellt wissen, jene vermeintlich natürliche Weltordnung, auf die auch Goethe in seinem *Zauberlehrling* (1798) – freilich nicht ohne Augenzwinkern – Bezug nimmt. Denn hier kann die rechtzeitige Rückkehr des Meister noch Schlimmeres verhindern, also die entfesselten Mächte wieder auf ihren Platz verweisen, dennoch bleibt – nicht nur im *Zauberlehrling* – eine Grundverunsicherung: die des Menschen angesichts zunehmend in Frage stehender Weltbilder. Es geht also beim menschlichen Schöpfungsanspruch, und letztendlich auch in Lewitscharoffs Ausführungen, um nichts weniger als um das „Mensch-Welt-Verhältnis“ und gleichzeitig um das „Mensch-Gott-Verhältnis“ (Goodman-Thau 2012: 86), dessen Auslotung im 21. Jahrhundert vor dem Hintergrund medizinisch-technischer Machbarkeit vielleicht als besonders drängend empfunden wird, eigentlich aber zu den Schlüsselthemen menschlicher Existenz gehört, ja in die menschliche DNA gleichsam eingeschrieben zu sein scheint.

Verhandelt wurden und werden diese Fragen auch und insbesondere in der Literatur. Wann und auf welchen Wegen aber tritt der künstliche Mensch ein in die Literatur, wird zum Motiv, zum Narrativ? Fleischgewordene Statuen begegnen uns im antiken Mythos, Homunculi nehmen über die Alchemie ihren Weg in die Literatur – so fand Goethe seinen Homunculus bei Paracelsus – und Automaten faszinieren seit Jahrhunderten ungebrochen sowohl Techniker*innen als auch Autor*innen. Aus Mythen, Chroniken und wissenschaftlichen Abhandlungen finden künstliche Menschen im späten 18. Jahrhundert verstärkter Eingang in die Literatur und erleben in der (deutschen) Romantik eine Blütezeit. Bemerkenswert ist, dass diese Erzählungen ihren Ursprüngen, dem Mythos und der Wissenschaft, verpflichtet bleiben: Ihnen ist eine Brüchigkeit eingeschrieben, die zwischen Phantasie und Phantastik auf der einen Seite und medizinisch-technischen Entwicklungen, Empirie auf der anderen Seite verläuft. Diese Durchlässigkeit, möglicherweise sogar Wechselwirkung zwischen zwei sonst so sorgsam getrennten Sphären hat einen wesentlichen Anteil an der Faszination, die von jenen menschlichen Schöpfergeschichten ausgeht, die im Folgenden anhand ausgewählter Beispiele vorgestellt werden sollen.

1. KÜNSTLICHE MENSCHEN IN DER LITERATUR

Dass die antike, insbesondere die griechische Sagenwelt auch hinsichtlich der künstlichen Menschen ein reicher Quell ist, ist allgemein bekannt: Pygmalion, Hephaistos oder Prometheus sind nur einige Namen von (männlichen) Menschenbildnern, die mit ihren Schöpfungen künstlerische Werke jedweder Gattung und Provenienz inspiriert haben. In diesem Zusammenhang entwickelte sich das Idealbild des Künstlergenies, der – weitgehend befreit von religiös-moralischen Zwängen – seine schöpferische

2 Dass es sich bei diesen Geschlechterbildern um wirkmächtige Konstrukte, Zuschreibungen handelt, ist selbstverständlich und spiegelt sich in der Kulturgeschichte der „Künstlichen Menschen“ sogar in besonderer Weise: Künstliche Frauen erfüllen meist nicht nur die Funktion einer dienenden Gefährtin des Mannes, ihres Schöpfers, sondern sind erotisch konnotiert. Darauf wird im weiteren Verlauf des Artikels näher eingegangen.

Kraft im Sinne menschlicher Kultur und Bildung selbstbestimmt ausformt. Ein literarischer Schlüsseltext dieser Entwicklung ist Goethes zu Beginn um 1774 verfasste *Prometheus*-Hymne. Der Bezug auf den antiken Menschenbildner, der seinerseits zu einer Identifikationsfigur der Renaissance wurde, stellt den menschlichen Genius unmittelbar in den Zusammenhang der Schöpfungsgeschichte – dem Menschen selbst sei es gegeben, zu formen und zu schaffen: „Ich kenne nichts Ärmer's unter der Sonn' als euch Götter“ (Goethe 2000a: 45), lässt Goethe seinen Titanen spotten – und das Heft des Handelns in die Hand nehmen. Goethe kehrt in seinem Spätwerk noch einmal zurück zu einem Menschenbildner – diesmal aber von ganz anderer Art. Im *Faust II* (1831) erschafft der vom Famulus zum Professor avancierte Wagner einem Homunculus; das ‚Setting‘ freilich unterscheidet sich stark von dem Erde knetenden Prometheus: „Laboratorium im Sinne des Mittelalters, weitläufige unbehülfliche Apparate zu phantastischen Zwecken“ – so die Szenenanweisung, auf die wohl auch Lewitscharoff Bezug genommen hat – den eintretenden Mephisto lässt Wagner wissen, hier werde „ein Mensch gemacht“. (Goethe 2000b: 209)

Auf die vielfältigen alchemistischen und pansophischen Bezüge dieser berühmten Szene kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden, deutlich wird jedenfalls die Zäsur zwischen den fast sechs Jahrzehnte auseinanderliegenden Werken *Prometheus* und *Faust II*: Der Genius ist geblieben, aber das Bild des universalgelehrten Kulturmenschen ist dem eines skrupellosen, oder – positiv gewendet – fokussierten Naturwissenschaftlers gewichen; obwohl freilich offen bleibt, welche Rolle die Anwesenheit Mephistos für den Verlauf der Experiments spielt. So oder so verkörpert Wagner – anders noch als sein Lehrmeister Faust – eine neue Wissenschaftsgeneration, die nicht nur beobachten, sondern verändern möchte.

Das Bild des künstlerischen Genies wird in der Literatur nun zunehmend in Frage gestellt – „Genie und Krankheit, Genialität und Wahn rücken bedrohlich nah aneinander“ (Lühe 2015: 93); der erfinderische Geist zerbricht an der Schwelle von Traum und Wirklichkeit, von Phantasie und Realität. In den literarischen Ausdeutungen des naturwissenschaftlich-technischen ‚Fortschritts‘ manifestiert sich zunehmend die Orientierungslosigkeit des modernen Menschen, dem sein Tun, sein Werk entgleitet. Und an dieser Stelle setzen auch Hoffmanns *Sandmann* (1816) und Shelleys *Frankenstein* (1818) an.

2. SCHWARZE ROMANTIK: DER SANDMANN UND FRANKENSTEIN

Hoffmann siedelt seine Erzählung im Grenzbereich zwischen Realität und Phantasie an, und spielt meisterhaft, wie Sigmund Freud in seinem bekannten Essay zum *Unheimlichen* (1919) ausführt, mit Kindheitsängsten, konkret mit der die Augen bzw. die Sehfähigkeit zu verlieren, eine Angst, die Freud wiederum – und wenig überraschend – mit dem Kastrationskomplex in Beziehung setzt. Dass hier jedenfalls auf die sprichwörtlichen Augen als „Fenster zur Seele“ angespielt wird, scheint allerdings schlüssiger – und wichtiger. So führt auch Freud weiter aus, dass „das Unheimliche“ in Hoffmanns Nachtstück weniger von der belebten Puppe, dem Automat Olimpia, sondern eben von jenem mit Kindheitsalpträumen oder -erfahrungen – ob Traum oder Realität bleibt offen – konnotierten Sandmann ausgehe. (Freud 1919: 308) Dieser Sandmann scheint zwar zunächst der kindlichen Phantasie entstiegen, dringt aber

später als Verkäufer von Wettergläsern und Brillen in das Erwachsenenleben des Protagonisten Nathanael ein und bewirkt dort eine – im wahrsten Sinne des Wortes – Wahrnehmungsverzerrung: Mithilfe eines bei ihm erworbenen Taschenperspektivs pflegt Nathanael, seines Zeichens ein dichtender Student, die schöne Olimpia durch das Fenster zu beobachten und verfällt ihr – die tatsächliche Beschaffenheit, der von seinem Physik-Professor Spalanzani angefertigten Androide kann oder möchte er nicht wahrhaben. In ihrer kalten Stumm- und Starrheit glaubt er Tiefsinn und Verständnis zu erkennen, Olimpias Worte „Ach, Ach!“ (Hoffmann 1909: 33 u.a.) werden für Nathanael als allumfassende Hingabe an seine Person aufgefasst. Die ‚Liebe‘ des Protagonisten zu dem unbelebten Objekt, das zur Projektionsfläche seiner Wünsche wird, verstellt – auch wieder wörtlich – den Blick auf seine fürsorgliche Verlobte Clara: Je mehr er die Puppe vermenschlicht, desto mehr wird die menschliche Clara für ihn zu einem gefühllosen Objekt, im Streit beschimpft er sie als „lebloses, verdammtes Automat“ (Hoffmann 1909: 25), und jenes Perspektiv, das ihn in Olimpia die vollkommene Frau erblicken lässt, verzerrt Clara schließlich zu einem Holzpüppchen, das er in den Tod stürzen möchte; bei diesem Anschlag verliert aber er selbst sein Leben. In dieser Verkehrung, Ver-rückung der Realität liegt also das Unheimliche der Hoffmann’schen Erzählung: Es ist nicht die Puppe, der Automat, von dem Gefahr droht, sondern es ist die menschliche Reaktion, die Perspektive. Durch diesen doppeldeutigen männlichen Blick – doppeldeutig im Sinne eines Erkennens, das sich sowohl auf das Sehen als auch auf den Geschlechtsakt beziehen kann – eignet sich Nathanael Olimpia an, sie wird zu seinem Geschöpf, zum „Resonanzkörper“ “ (Lühe 2015: 94) seines narzisstischen Künstler-/Dichtertums, an dem er letztendlich zerbricht.

In ihrem Roman *Frankenstein; or the Modern Prometheus* spitzt Mary Shelley die Frage nach dem Blick des Schöpfers auf sein Geschöpf zu: Victor Frankenstein, Student der Naturwissenschaften in Ingolstadt, verfolgt besessen das Ziel, aus organisch-menschlichem Material ein Geschöpf zu formen und zum Leben zu erwecken. In „a dreary night of November“ ist das Werk schließlich vollbracht – doch das menschenähnliche Wesen ist von abstoßender Hässlichkeit:

I had worked hard for nearly two years, for the sole purpose of infusing life into an inanimate body. [...] I had desired it with an ardour that far exceeded moderation; but now that I had finished, the beauty of dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart. Unable to endure the aspect of being I had created, I rushed out of the room [...] (Shelley 1831: 43).

Dieses Zurückschauern vor der eigenen Kreatur, das Abwenden des Blicks, steht in vollkommenem Gegensatz zur Anerkennung und Segnung des ersten Menschen durch Gott im ersten Buch Mose und ist eine Schlüsselszene des Romans: Hier liegt die Ursache für alle folgenden Katastrophen, denn das namenlos bleibende Geschöpf, irrt, von seinem Schöpfer verlassen, orientierungslos durch die Welt. Zunächst als „edler Wilder“ durchaus nicht böseartig, wird es überall aufgrund seines Äußeren zurückgewiesen. Als es schließlich seinen Erschaffer als Ursache seiner Einsamkeit erkennt, beginnt es, diesen rachsüchtig zu verfolgen – nach und nach löscht er Frankensteins Familie aus; in den Schweizer Alpen kommt es vor großartiger Naturkulisse zur Kon-

frontation zwischen dem Schöpfer und seinem Geschöpf, das ihn um Gerechtigkeit, um Erlösung von seiner traurigen Existenz bittet:

Remember, that I am thy creature; I ought to be thy Adam, but I am rather the fallen angel, whom you drivest from joy for no misdeed. Every where I see bliss, from which I alone am irrevocably excluded. I was benevolent and good; misery made me a fiend. Make me happy, and I shall again be virtuous. (Shelley 1831: 84)

Der unmittelbar auf die Schöpfungsgeschichte bezogene Appell des Geschöpfes an seinen Schöpfer bleibt letztendlich ohne Wirkung: Frankenstein hört sich zwar die Lebensgeschichte der Kreatur an, kommt dessen abschließender Bitte um die Erschaffung einer Gefährtin – auch hier sind die biblischen Bezüge unübersehbar – letztendlich aber nicht nach. Zwar sagt er zunächst zu, zerstört aber, erfüllt von Grauen und Angst vor einem weiteren „zweifelhaften Geschöpf“ (Lewitscharoff) und vor möglichen Folgen, das weibliche Pendant noch bevor es ins Leben tritt. Mit dieser Entscheidung wird Frankenstein ein Getriebener, seinem entfesselten Geschöpf, das weitere Morde begeht, nachjagend, stirbt er im Eis der Polarmeere – betrauert von seiner verhassten Kreatur. Die unauflöbliche, symbiotische Bindung zwischen Schöpfer und Geschöpf hebt Shelley wirkungsvoll hervor, nicht nur spiegelt sich „in ihrem [dem der Geschöpfe] abstoßenden Äußeren [...] die Unzulänglichkeit ihres Schöpfers“ (Brittnacher 1994: 296), das Scheitern der *Imitatio Dei* manifestiert sich zudem in der Entwicklungsgeschichte von Frankensteins Monster, denn „die Häßlichkeit des Monstrums [...] demaskiert auch die der Utopie zugrunde liegenden Geisteshaltung als elitären Ästhetizismus“ (Brittnacher 1994: 294).

Frankensteins Kreatur sollte als Resonanzkörper, als Projektionsfläche ihres narzisstischen Schöpfers dienen – und das gilt auch für das Verhältnis zwischen Nathanael und Olimpia im *Sandmann*, wenngleich er nicht der Erbauer der Puppe war, eignete er sich diese doch an, meinte sie bzw. sich in ihr zu erkennen. In beiden Fällen – wenn auch auf unterschiedliche Weise – wird das Geschöpf allerdings zum Zerrspiegel der menschlich-männlichen Künstler-Schöpfer-Ambitionen; es folgen Chaos und Tod. In der Rezeptionsgeschichte beider Texte lässt sich allerdings eine auch Verkürzung, ja eine Trivialisierung dieses Narrativs beobachten: Insbesondere Shelleys *Frankenstein* bzw. dessen Geschöpf wurde zum blutrünstigen Monster, zum Dämon umgedeutet, der in zahlreichen Verfilmungen sein Unwesen treibt. „Das Unheimliche“ rückte also – und diese Entwicklung hat Freud mit seinem Essay wohl auch befördert – zunehmend in den Vordergrund, während die deutlichen gesellschaftskritischen Perspektiven beider Geschichten marginalisiert wurden – lässt sich doch Hoffmanns Erzählung auch als Persiflage auf das Idealbild der bürgerlichen Frau bzw. Familie lesen, während Shelleys Roman die Folgen der Ästhetisierung im Sinne eines Ideals von sich wechselseitig bedingender äußerer und innerer Schönheit bzw. Hässlichkeit vor Augen führt.

3. EINE AMBIVALENTE RETTERGESTALT: DER GOLEM

Zu den zahlreichen künstlichen Menschen – seien es Androiden, Homunculi oder Monster –, die um 1800 verstärkt die europäische Literatur bevölkern, gehört auch der Golem. Seinen Ursprung hat er in der Hebräischen Bibel, in Psalm 139,16 heißt es: „Als ich noch gestaltlos war, sahen mich bereits deine Augen“; bekannter ist Luthers Übersetzung: „Deine Augen sahen mich, da ich noch nicht bereitet war [...]“. Der hebräische Begriff Golem wird hier mit „gestaltlos“ bzw. „unbereitet“ übersetzt – einmal mehr ein Bezug auf die Schöpfungsgeschichte. Golem bezeichnet in diesem Zusammenhang also die Vorform des Menschen und damit jene Erde, aus der Gott den Menschen bereitete. Die Idee eines von einem Menschen geschaffenen Golem geht auf das Sefer Jezirah zurück, das ab dem 10. Jahrhundert stark rezipiert wurde und für die ab dem 12. Jahrhundert entstehende kabbalistische Strömung eine große Rolle spielte. Vereinfacht gesagt, führt das Buch Jezirah die gesamte Schöpfung auf die zehn Sefirot³ und die 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets zurück. Gershom Scholem allerdings verweist darauf, dass die Sefirot bei der Erschaffung eines Golem keine Rolle spielen, für diese seien vielmehr „die Namen Gottes und die Buchstaben, die die Signaturen aller Schöpfungen sind, von Bedeutung.“ (Scholem 1998: 220f.) Die in diesem Zusammenhang implizierte Golem-Erschaffung folgt allerdings anderen Motiven als die anderer künstlicher Menschen: Sie ist als Nachahmung des biblischen Schöpfungsaktes eine mystische Erfahrung, eine Form der Annäherung an Gott, ein, wie es Scholem bezeichnet, „Initiationserlebnis“ (Scholem 1998: 227). Geformt aus anorganischem Material, also Erde, wird der Golem durch Buchstabenkombinationen zum Leben erweckt. Wie aber der Mensch letztendlich nur ein Abbild Gottes ist, ist auch der Golem nur ein Abbild des Menschen, also defizitär. Dieses Defizit wird in den meisten literarischen Golem-Adaptionen u.a. durch das Fehlen der Sprache und die Unfähigkeit zur Fortpflanzung markiert. In kabbalistischen Zusammenhängen ging es allerdings nur um den Schöpfungsakt als solchen, der Golem sollte innerhalb derselben Zeremonie erweckt und wieder zerstört werden, also keinen „praktischen Zweck“ (Scholem 1998: 244) erfüllen. Vor diesem Hintergrund hält der Literaturpsychologe Robert Plank fest, dass „die jüdische Religion [...] die Existenz von Geistern, die unabhängig von Gott operieren, nie anerkennen [konnte]. Jüdische schwarze Magie wäre eine *Contradictio in adiecto*. Der Schöpfer des Golems leitet seine Macht vom Schem her, vom Namen Gottes.“⁴ (Plank 1971: 78) Auch wenn diese These in ihrer Pauschalität sicherlich zu kurz greift, trifft sie doch den Kern des Golem-Motivs: Wie beschrieben setzt die Erschaffung eines Golem – im Unterschied zu anderen menschengemachten Geschöpfen – eine besondere Nähe zu Gott voraus.⁵

3 Karl Erich Grözinger beschreibt die Sefirot als „aus der Verborgenheit als Zehnfaltigkeit offenbarte Gottheit“ (Grözinger 2005: 178).

4 Ob oder inwieweit eine schwarze Magie im Judentum existent ist, kann hier nicht weiter untersucht werden. Für den Golem jedenfalls gilt diese Feststellung – die schwarzmagischen Konnotationen sind der nicht-jüdischen und antijüdischen/antisemitischen Rezeptionsgeschichte des Golem-Motivs zuzuschreiben.

5 Beate Rosenfeld hält fest, dass es im Wesentlichen zwei Haltungen dazu gab: „während die eine sich bemüht, das Golemwerk vom religiösen Standpunkt aus zu erlauben und von der in der Bibel verbotenen Zauberei („schwarze Magie“) abzugrenzen, leugnet die andere die Möglichkeit künstlicher Schöpfung, bzw. lehnt sie überhaupt ab.“ (Rosenfeld 1934: 12)

Die literarische Golem-Rezeption beginnt mit der so genannten Chelmer Sage, die ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in verschiedenen Versionen und Übersetzungen kursierte und viele Elemente enthält, die in den späteren Geschichten übernommen wurden: Ein Rabbi erschafft einen Golem, erweckt ihn mit dem auf die Stirn geschriebenen hebräischen Wort EMETH (emeth=Wahrheit) zum Leben und hält ihn als Diener; der Golem aber wächst seinem Schöpfer buchstäblich über den Kopf. Um ihn wieder zu zerstören, muss der Rabbi das Aleph auf der Stirn des Golem auslöschen, die beiden verbleibenden Buchstaben ergeben dann das Wort METH (meth=Tod). Der Rabbi ersinnt nun eine List und heißt den Golem, ihm die Stiefel auszuziehen, als dieser dem Befehl nachkommt, nutzt der Rabbi die Gelegenheit, das Aleph zu entfernen, der Golem fällt daraufhin zu Boden und begräbt seinen Schöpfer unter sich, so dass beider ‚Leben‘ endet (Grimm 1808: 85) oder – in einer anderen Variante – der Rabbiner von seiner Kreatur verletzt wird (Rosenfeld 1934: 20–22).

Der Golem wird hier zur entfesselten Kreatur, nur beginnt die Hybris nicht mit dem Schöpfungsvorgang, der durch den Wahrheitsbegriff⁶ untrennbar mit Gott verbunden ist, sondern mit dem Missbrauch des erschaffenen Geschöpfes für profane Zwecke. Dieser Gedanke erfährt im Zusammenhang mit der Prager Sage um den Rabbiner Jehuda Löw, auch bekannt als MaHaRaL (Moreinu ha-Rav Loew), eine Zuspitzung durch das Schabbat-Motiv, das sich u.a. in Berthold Auerbachs Roman *Spinoza* (1837) findet:⁷ Der Golem muss von Freitagabend bis Sonntagmorgen ruhen, also wieder zu Lehm verwandelt werden, zu diesem Zwecke entfernt der Rabbi ein im Kopf des Golem enthaltenes Pergament – in dieser Version versehen mit dem unaussprechlichen Gottesnamen. Als er diese Maßnahme einmal vergisst, beginnt der Golem während des freitäglichen Schabbat-Gottesdienstes zu wüten, Rabbi Löw kann durch sein Einschreiten gerade noch die Zerstörung des Ghetto verhindern – ein abgewandeltes Zauberlehrling-Motiv. Der Golem wird danach nicht wieder zum Leben erweckt, seine Überreste werden auf dem Dachboden der Prager Altneusynagoge verwahrt. Der enge Gottesbezug wird in dieser Variation noch gesteigert, das hat bspw. auch Arnold Zweig in einem Artikel für *Die Schaubühne* betont, in dem er sich kritisch mit verschiedenen literarischen und filmischen Golem-Rezeptionen befasst und auf einen „Grundirrtum“ hinweist: den der Vermenschlichung des Golem. Demgegenüber stehe die

[t]iefe Weisheit und grandiose Gebärde der Legende: daß diese Kraft ihres göttlichen Ursprungs gewiß bleibt und ausbricht in Raserei des Widerstandes, wenn sie das Gesetz des Sabbaths verletzen soll, das gleicher Herkunft ist wie sie, dadurch den

6 EMETH (emeth=Wahrheit) gehört zu den „Selbstattributionen Gottes“ (Krochmalnik 2005: 75); im Kontext der kabbalistischen Golem-Schöpfungen wird darauf hingewiesen, dass auch der erste Mensch Adam dieses Siegel auf der Stirn trug: „Hier ist also klar, daß der Golem die Schöpfung Adams wiederholt, von dem wir hier [in einem Kommentar zum Buch Jezira] zum ersten Mal erfahren, daß auch bei seiner Schöpfung der Name ‚Wahrheit‘ ausgesprochen wurde. Wahrheit nämlich ist [...] das Siegel Gottes, das also hier seinem vornehmsten Geschöpf eingeprägt wird.“ (Scholem 1998: 233)

7 Gabriele von Glasenapp weist darauf hin, dass die Verbindung zwischen dem Golem und Rabbi Löw „im Zuge der Aufklärung entstanden ist“ (Glasenapp 2009: 33). Der historische Prager Rabbiner Jehuda Löw (um 1525–1609) war wahrscheinlich kein Kabbalist, lebte aber während der Herrschaftszeit des exzentrischen Kaisers Rudolf II. in Prag, was zur Legendenbildung beigetragen hat. So gehört eine Audienz des MaHaRaL bei Rudolf II. zu den Bestandteilen der Golem-Legende.

überheblichen Menschen bezwingend, die Fessel auf immer brechen und heimkehrend zu ihrem Quell, zur Einheit, zu Gott. (Zweige 1915: 228)

In der Romantik wurde die Golem-Legende von (nichtjüdischen) Schriftstellern literarisiert: 1808 hatte Jacob Grimm die (Chelmer) Golem-Sage in der von Achim von Arnim herausgegebenen *Zeitung für Einsiedler* publiziert; Arnim verarbeitete sie dann in seiner Erzählung *Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe* (1812). Von einem in den dunklen Künsten bewanderten Rabbiner mit diabolischer Unterstützung geschaffen, agiert der Golem Bella hier als unheilbringende Doppelgängerin⁸ Isabellas und eröffnet die antijüdisch-antisemitische Rezeption: Der Golem wurde „as the embodied essence of the Jew“ (Gelbin 2011: 13) rezipiert. Den Nachhall dieser Rezeption können wir beispielsweise in dem einzigen erhaltenen Stummfilm der – in Prag angesiedelten – Golem-Trilogie von Paul Wegener sehen: *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920) rückt den Schöpfungsakt ebenfalls in schwarzmagische Zusammenhänge, der Rabbi paktiert mit „dunklen Mächten“⁹ und muss allerlei dämonischen Hokus-pokus, wie die Beschwörung eines Dämons, aufführen, um seinen Golem zu beleben.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts erfährt die Prager-Sage um Rabbi Löw und seinen Golem viele Ausschmückungen, „daran beteiligt waren sowohl jüdische als auch nicht-jüdische Autoren“. (Glasenapp 2009: 31)¹⁰ Im Kern geht es dabei meist um die Erschaffung eines Golem, der fortan als Diener im Haus der Rabbiners lebt, also primär für profane Hilfstätigkeiten in Anspruch genommen wird. Seine Raserei und sein Ende auf dem Dachboden der Altneusynagoge werden als Narrative bestätigt, gleichzeitig wird die Figur von Rabbi Löw zu einem kabbalistischen Zauberer ausgestaltet. Als Bestandteil der *Sippurim* (ab 1847), einer Sammlung von jüdischen Volkserzählungen in deutscher Sprache, die sich an den großen volkspoetischen Sammlungen des 19. Jahrhunderts orientierten, erlangten Rabbi Löw und sein Golem große Popularität. Dieses Einschreiben der Golem-Erzählungen in einen jüdischen Kontext ist auch als Wiederaneignung, als „counternarrative“ zur oben erwähnten romantischen Rezeption zu verstehen – mit Erfolg: „It [the Golem] has become one of the most broadly recognized signifiers of Jewish popular culture.“ (Gelbin 2011: 13)

4. DAS GESCHLECHT DES GOLEM

Die meisten Golem-Figuren und künstlichen Menschen sind männlich konnotiert, meist Diener-Figuren mit ungewöhnlicher Körperkraft, in denen sich nicht zuletzt die Potenz ihrer ebenfalls männlichen Schöpfer spiegelt. Dennoch gibt es in der (jüdi-

8 Das (nicht nur) in der Romantik populäre Motiv des Doppelgängers bzw. der Doppelgängerin kann an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. Es sei nur darauf hingewiesen, dass es im Zusammenhang mit dem Golem immer wieder Verwendung findet, so bspw. in Gustav Meyrinks Roman *Der Golem* (1915) oder in Esther Dischereits Gedichtband *Als mir mein Golem öffnete* (1996).

9 Vgl. die letzte Schrifttafel (Zwischentitel) im 2. Kapitel des Films „Der Golem, wie er in die Welt kam“ (1920, Regie: Paul Wegener).

10 Eine vergleichende Untersuchung der tschechisch- und deutschsprachigen Golem-Rezeption steht meines Wissens nach noch aus, kann aber in diesem Rahmen nicht geleistet werden. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf Irina Wutsdorffs fruchtbare komparatistische Lektüre u.a. von Gustav Meyrinks Roman *Der Golem* (1915) und Vítězslav Nezval's Gedicht *Židovský hrbitov* (1928), in der das Potential eines solchen Vorgehens deutlich wird (Wutsdorff 2018).

schen) Rezeptionsgeschichte auch weibliche Golems, wobei diese Ausnahmen bleiben. Einen der raren weiblichen Golem präsentiert Walther Rathenau in seiner Novelle *Rabbi Eliesers Weib* (1902), die von einem Rabbiner berichtet, der seine Frau aufgrund ihrer Unfruchtbarkeit verstößt – und sich damit als gesetzestreuer Jude erweist, empfehlen (oder befehlen sogar) Mischna und Talmud einem Mann die Trennung von seiner unfruchtbaren Frau nach einer Frist von zehn Jahren. Tatsächlich aber wird in diesem Text nicht nur die Unfruchtbarkeit als Scheidungsgrund angeführt, sondern deren Folgeerscheinungen: Schwermut und die schwindende Schönheit seiner Frau scheinen den Rabbiner letztendlich zu diesem Schritt bewogen zu haben. Enttäuscht von seiner Ehe, entschließt er sich, eine Golem-Frau zu erschaffen, „und sie soll schöner sein als die Töchter Judas und heiteren Sinnes; und soll meine Gedanken denken und meine Worte sprechen. Kinder soll sie mir gebären und mich erfreuen alle meine Lebenstage.“ (Rathenau 1902: 107) So geschieht es, sie leben glücklich und werden Eltern eines Sohnes. Die Golem-Frau Adamah erfüllt die Erwartungen ihres Schöpfers zwar vollumfänglich („das Weib war [...] heiteren Sinnes und der Liebe kundig; [...] und ihre Worte waren wie seine Worte und ihre Gedanken waren wie seine Gedanken“ [Rathenau 1902: 108]), ist aber gleichzeitig zu keinerlei Gefühl fähig. Dieser Mangel fällt dem Rabbiner, der – ähnlich wie Nathanael im *Sandmann* – (narzisstische) Projektion mit (emotionaler) Interaktion verwechselt, aber zunächst nicht auf. Erst als seine Mutter und kurze Zeit später das gemeinsame Kind sterben, zeigen sich die Grenzen dieser Beziehung zwischen Mensch und Golem: Während der Elieser tief erschüttert ist, bleibt Adamah nicht nur vollkommen unberührt, sondern ermahnt den Rabbi seine Gefühle zu zügeln. „Da ergrimte er vor Zorn“ (Rathenau 1902: 109) und vernichtet den Golem, um sich „in der selbigen Nacht“ (Rathenau 1902: 109) mit seiner ersten Frau zu versöhnen, sie wiederaufzunehmen in sein Haus und reichlich zu beschenken: „einen goldenen Schmuck mit feinen Perlen und Onyx; auf den war geprägt das Bild der Stadt Jerusalem und des Tempels und der Burg Zion.“ (Rathenau 1902: 110) Der Schlusssatz der Geschichte betont, dass nur sie dieses Geschmeide verdient hat, „denn ihre Liebe war mächtiger als die Sünde“ (Rathenau 1902: 110).

Rathenaus Golem-Adaption zeigt in mehrfacher Hinsicht die Grenzen der menschlich-männlichen Schöpfungskraft auf: Bereits der Anlass der Golem-Schöpfung könnte trivialer nicht sein – hier geht es nicht um einen Gottes-Dienst, bereits die Wahl des Namens (Adamah) kennzeichnet diesen Schöpfungsakt als Hybris, sondern um den (allzu) menschlichen Weg des geringsten Widerstandes: Der Protagonist wünscht sich keine Partnerin, sondern eine (narzisstische) Spiegelung, ein Echo seiner selbst. Wie das „Ach, Ach!“, von Hoffmanns *Olimpia* ist auch Adamahs Rede nichts als eine (Selbst-)Bestätigung des Mannes. Und auch die un-menschliche Gefühlskälte der Golem-Frau kennzeichnet sie als Automaten-/Roboter-Wesen, das – trotz Sprachfähigkeit – keine Empathie entwickeln kann. Kontrapunktisch dazu steht die erste Ehefrau des Rabbiners, die ihrem Mann (menschliche) Treue wahrt, Nachsicht übt und dafür reich belohnt wird: Der biblisch konnotierte Schmuck verweist auf die Metapher der „Tochter Zion“, die seit dem babylonischen Exil (597–539 v.d.Z.) mit der Stadt Jerusalem verbunden ist. Rathenau knüpft an diese Metaphorik an und rückt die (verlassene) Ehefrau in den Zusammenhang der personifizierten Stadt Jerusalem, die in verschiedenen Bibelstellen als Witwe, trauernde Mutter, aber auch Hure oder Ehebrecherin und natürlich als göttliche Braut und Königin angesprochen wird.

(Wischnowsky 2006) In ihr spiegeln sich Leben und Leiden des jüdischen Volkes auf einzigartige Weise – und durch diesen Vergleich wird der Golem Adamah endgültig zu einem Trugbild, einer seelenlosen Hülle erklärt, die unvereinbar ist mit dem Judentum.

Ebenfalls deutlich wird der (kritische) Verweis auf den Pygmalion-Mythos¹¹, in dem der Künstler, enttäuscht von der niedrigen Moral der Frauen, eine von ihm geschaffene Statue mit Unterstützung der Göttin Venus zum Leben erweckt, heiratet und mit der (sprachlos bleibenden) Kunstfrau eine glückliche Beziehung führt, aus der mindestens eine Tochter (Paphos) hervorgeht. Im Allgemeinen ist die Hervorbringung einer Frau durch einen männlichen Schöpfer überwiegend erotisch konnotiert – das gilt ebenso für Rathenaus Rabbi Elieser, der sich zunächst an der Liebeskunst seiner Golem-Gefährtin erfreut (vgl. S. 108), und auch der wollüstigen Sinnlichkeit des Golem Bella in Achim von Arnims bereits erwähnter Erzählung können sich ihre ‚Opfer‘ nicht entziehen: „Der Erzherzog fühlte, trotz der unbefriedigten Nacht, trotz der Vermutung, eine Zaubergestalt treibe ihren Spott mit seiner Liebe, eine unwiderstehliche Begierde zu diesem Golem.“ (Arnim 1857: 139)¹² Das andauernde Liebesglück Pygmalions mit seiner idealen Kunstfrau bildet somit eine Ausnahme und kann wohl mit göttlichem Segen, in diesem Fall durch die Göttin Venus, erklärt werden. In anderen Fällen, wie dem des Rabbi Elieser, gerät hingegen das Wunschbild zum hässlichen Zerrspiegel, der dem männlichen Schöpfer seine eigene Unzulänglichkeit vor Augen führt.

Die ungewöhnliche, möglicherweise sogar einzigartige Konstellation eines durch eine Schöpferin geschaffenen weiblichen Golems findet sich in dem Roman *The Puttermesser Papers* (1997)¹³ der amerikanischen Schriftstellerin Cynthia Ozick, der die Lebensgeschichte der New Yorkerin Ruth Puttermesser¹⁴ erzählt. Die 46-jährige Anwältin ist hochgebildet und hat eine große Passion für ihre Stadt, gleichzeitig ist sie beruflich gescheitert und hegt einen großen Kinderwunsch, dem ihr Alter und ihr kaum existentes Liebesleben entgegenstehen. Die Entstehung eines Golem-Mädchens, materialisiert aus der Erde ihrer Zimmerpflanzen, wird durch die Intensität dieses Kinderwunsches ermöglicht, aber auch durch Puttermessers Streben nach einer besseren Welt. Sie findet die Kreatur, „a little thing, no more than fifteen“ (Ozick 2014: 46), eines Tages in ihrem Bett vor und beginnt automatisch, ihren Körper zu formen, denn „[it] was defective, unfinished“ (Ozick 2014: 47). Dabei fällt ihr ein Zettel in die Hände, der unter der Zunge des Golem verborgen war und mit dem bzw. einem der Gottesnamen (השם=HaSchem) beschriftet ist. Das Geschöpf erklärt (zunächst schriftlich, später wird sie auch sprechen), ihre Tochter zu sein und wünscht, Xanthippe genannt zu werden.¹⁵ Die Bezüge zur Prager Golem-Legende, mit der die belese Protagonistin

11 Die umfassendste Darstellung dieses Mythos findet sich in Ovids *Metamorphosen*.

12 Die Golem-Gestalt wird hier als böse und manipulativ beschrieben, Eigenschaften, die Arnim explizit ‚jüdisch‘ etikettiert, hat sie doch ihr jüdischer Schöpfer bewusst damit ausgestattet, auch geht ihr „ein gemeines jüdisches Gemüt“ (Arnim 1857: 129) auf ihn zurück.

13 Die in dem Buch enthaltenen fünf Puttermesser-Erzählungen wurden in diesem Band zusammengefasst. Zwei Puttermesser-Erzählungen, darunter auch die für die folgenden Ausführungen relevante Geschichte *Puttermesser and Xanthippe*, wurden bereits 1982 in dem Band *Levitation* veröffentlicht.

14 Die phonetische Anspielung auf den deutschen Begriff „Buttermesser“ kann als (ironischer) Verweis auf die Kunstnamen verstanden werden, die Juden in Österreich (ab 1787) und Deutschland (zu Beginn des 19. Jahrhunderts) als Familiennamen annehmen mussten. Dabei konnten sie überwiegend frei wählen.

15 Ruth Puttermesser möchte sie Leah nennen, aber die Kreatur besteht auf Xanthippe, da nur diese mutig genug gewesen sei, Sokrates zu widersprechen (vgl. Ozick 2014: 60).

Puttermesser natürlich vertraut ist, werden explizit benannt, auch die Kreatur selbst ist sich dieses – ihres – Kontextes bewusst und besteht darauf, nicht für triviale Aufgaben wie Hausarbeit eingesetzt zu werden: „The golem wrote: ‚I insist I am superior to mere household use.‘ ‚No one’s superior to dirty laundry;‘ Puttermesser threw back, and went out into the great city.“ (Ozick 2014: 62)

Mithilfe des Golem wird Puttermesser schließlich zur Bürgermeisterin von New York gewählt, doch der Wunsch, ihre Stadt vor Verkommenheit und Korruption zu retten, geht nicht in Erfüllung, denn auch Xanthippe beginnt äußerlich (Wachstum) und innerlich (Skrupellosigkeit) außer Kontrolle zu geraten – und mit der Kontrolle über den Golem entgleitet Ruth die Kontrolle über die Stadt und über ihr eigenes Leben, so dass sie schließlich gezwungen ist, ihre „Tochter“ zu zerstören und – damit einhergehend – ihre eigenen Wünsche und Sehnsüchte aufzugeben. Mit ihrer Klage „O lost New York! [...] O lost Xanthippe!“ (Ozick 2014: 128) endet das Golem-Kapitel¹⁶ des Romans.

Mit ihrer Überführung des Golem-Motivs in die New Yorker Alltagswelt des ausgehenden 20. Jahrhunderts gelingt Ozick ein literarischer Balanceakt zwischen Tradition und Moderne. Dabei spielt Puttermessers eigene Jüdischkeit, weniger im Sinne der Religion als der (umfassenden) Bildung, natürlich eine entscheidende Rolle – die un- bzw. unterbewusste Erschaffung des Golem kann nur gelingen, weil Puttermesser über das notwendige Wissen verfügt. Gleichzeitig unterläuft Ozick mit ihrer weiblichen Figurenkonstellation den männlichen Schöpfungsanspruch: Der Kinderwunsch einer Frau mittleren Alters wird hier zum Ausgangspunkt einer sakralen Handlung, und in der Golem-Figur Xanthippe spiegeln und überkreuzen sich menschlich-weibliche Sehnsüchte (nach einer Tochter) und übergeordnete ethische Ziele (die „Erlösung“¹⁷ von NYC). Dabei sollte „the novella’s comic surface“ (Friedman 1991: 138) nicht hinwegtäuschen über die Deutlichkeit ihrer Botschaft: Das Scheitern dieses Golem-Projekts zeigt ein weiteres Mal die Grenzen menschlicher Schöpfungsaktivitäten auf, die in letzter Instanz eben keine Erlösung bringen, sondern vielmehr Chaos und Unheil stiften.

5. DER GOLEM ‚NACH AUSCHWITZ‘

Bemerkenswert ist, dass sich der Golem im 20. Jahrhundert immer mehr zu einer rettenden Lichtgestalt entwickelt, er wird – wie Chajim Bloch es bereits 1919 im Vorwort zu der von ihm publizierten Legendensammlung formuliert – zum „Schutz der verfolgten Juden“, zum „Symbol der Hilfe Gottes, die immer rechtzeitig kommt, wenn auch oft (wie der Golem!) im letzten, verzweifelten Augenblick“. (Bloch 2019: 16) Dass sich Bloch damit auf die „zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder äußerst virulente Vorurteil der Ritualmordbeschuldigung“ (Glasenapp 2009: 44) bezieht und dagegen anschreibt, machen seine „Nachbemerkungen“ deutlich, die eine Art Chronik dieses Verfolgungsgeschichte sind. Vor diesem Hintergrund scheinen seine Golem-Geschichten wenn nicht auf den Holocaust so doch auf den aggressiven Antisemitismus der Zwischenkriegszeit vorauszuweisen.

16 *Puttermesser and Xanthippe* ist das längste der fünf Kapitel.

17 Puttermesser folgt als Bürgermeisterin in einem vom Golem ausgearbeiteten „Plan for the Resuscitation, Reformation, Reinivigation & Redemption Of The City Of New York“. (Ozick 2014: 83, 93)

Mehr als 60 Jahre später knüpft Elie Wiesel mit seinen 1983 erschienenen Golem-Geschichten, die an ein junges Lesepublikum gerichtet sind, an den rettenden Golem an. Auch er wählt das historische ‚Setting‘, siedelt seine Geschichten also am frühneuzeitlichen Originalschauplatz Prag an, versieht diese aber mit impliziten Hinweisen auf die Schoah:

If you want my opinion [erklärt der jugendliche Ich-Erzähler], the ‘Golem made of clay’ was immortal, as immortal as the hatred he was asked to fight. Today, as yesterday, someone must stand between that hatred and us. If only the ‘Golem made of clay’ could come back to life. None other could prevent the spilling of blood; none other could disarm the murderers and conquer evil. (Wiesel 1983: 15f.)

Der Golem wird in diesen Erzählungen zu einem Narrativ des modernen Judentums umgedeutet: Es ist ein Versuch, dem Antisemitismus eine übermenschliche Retter-Gestalt entgegenzusetzen, in deren Existenz zudem das privilegierte Verhältnis zwischen Gott und seinem Volk eingeschrieben ist.

Zwei Jahre vor Wiesels klassischer Bearbeitung des Golem-Motivs hatte der aus einer jüdischen Familie stammende polnische Autor Stanisław Lem unter dem Titel *Golem XIV* einen ganz anderen Denkwurf vorgestellt, der den Golem ins technische Zeitalter überführt, implizit aber auch an die kabbalistischen Ursprünge anknüpft. Lems Golem ist – wie der Titel sagt – das 14. Exemplar einer Baureihe von militärischen Supercomputern, die vom Pentagon in Auftrag gegeben worden ist. GOLEM steht hier für GENERAL OPERATOR, LONGRANGE, ETHICALLY STABILIZED, MULTIMODELING. Nachdem die 13 Vorgänger-Modelle wegen verschiedener Probleme wie der Verweigerung der Zusammenarbeit mit dem zuständigen General nach Ermittlung seines Intelligenzquotienten durch Golem XII oder eines schizophrenen Defekts bei Golem XIII aus dem Verkehr gezogen wurden, erweist sich auch Golem XIV als unbrauchbar, zeigt er doch „völliges Desinteresse an der Überlegenheit der Kriegsdoktrin des Pentagon im besonderen und an der Weltstellung der USA im allgemeinen“. (Lem 1986: 19) Nachdem eine Untersuchungskommission feststellen musste, dass diese KIs „die Stufe der militärischen Probleme hinter sich gelassen [...] und sich aus Militärstrategen in Denker verwandelt [haben]“ (Lem 1986: 21), damit also für die Interessen ihrer Erbauer vollkommen unbrauchbar sind, wird Golem XIV ins MIT in Boston gebracht, wo er zunächst noch vor ausgewählten Teilnehmern Vorträge hält bevor er schließlich für immer verstummt. Lems Buch besteht aus zwei dieser Vorlesungen, der Vorrede des (fiktiven) herausgebenden Wissenschaftlers und dem Nachwort seines (ebenfalls fiktiven) Kollegen, der nach dessen Tod die Edition übernommen hat. Golem legt in diesen Vorlesungen seine Evolutionstheorie dar, die das menschliche Selbstbild als „Krone der Schöpfung“ (Lem 1986: 42) ad absurdum führt und ihn – den Menschen – vielmehr vom „Standpunkt der Hochtechnologie [...] als ein miserables Werk“ (Lem 1986: 43) betrachtet. Die Machtverschiebung zwischen Schöpfer und Geschöpf verlagert sich hier von der körperlichen auf eine geistige Ebene. Bemerkenswerterweise ist Golems Analyse des Menschen zwar eine rationalistische, im Wesentlichen philosophisch-biologisch geführte Argumentation, die Golem selbst allerdings in einen theologischen Zusammenhang rückt: „Ich bin der Kündler des nahenden Verhängnisses, der Engel, der gekommen ist, euch aus eurer

letzten Zuflucht zu vertreiben, denn was Darwin nicht vollendete, werde ich vollenden. Nur nicht auf engelhafte, das heißt gewaltsame Art, denn nicht das Schwert ist mein Argument.“ (Lem 1986: 43)

Die menschengeschaffene Maschine wird zum Kunder der Wahrheit, zum messianisch-apokalyptischen Boten, dessen Mission nicht die Zerstörung oder gar Beherrschung des Menschen, sondern seine Dekonstruktion ist.

6. SCHLUSS

Die Erschaffung eines künstlichen Menschen oder auch einer Künstlichen Intelligenz (KI), seien sie im Labor gezüchtet, in Anatomiesaal oder Werkstatt zusammengesetzt oder eben programmiert, ist immer auch ein hybrider Akt, dem eine durchaus ruckichtslose Lust an der „Machbarkeit“, um auf Sybille Lewitscharoff zurückzukommen, immanent ist. Die Gratwanderung zwischen Fortschrittsglauben auf der einen und Schöpfungsverantwortung auf der anderen Seite berührt wesentliche ethische (und religiöse) Fragen, die in Kunst und Literatur widerhallen. So spiegeln sich in den literarischen Rezeptionen menschliche Träume und Ängste gleichermaßen, sie künden von Narzissmus und Künstlertum, von utopischen und dystopischen Gesellschaftsentwurfen. Der Kontrollverlust über die eigene Schöpfung ist wesentlicher Bestandteil dieser Geschichten, Marker von Hybris, und das rasende Geschöpf letztendlich Zerrspiegel menschlicher, meist männlicher Ambitionen. Auch in den jüdischen Golem-Geschichten werden diese Themen verhandelt, auch hier geht es um Macht und um Machbarkeit, auch wenn die Grenzüberschreitung nicht im Schöpfungsakt als solchem, sondern in dem Missbrauch des Geschopfs für profane Zwecke besteht. Aber es gibt auch eine andere Komponente, die den „Mann aus Lehm“ von anderen künstlichen Menschen unterscheidet, denn der Golem tritt ab der Jahrhundertwende zunehmend als Retter eines bedrohten Volkes auf, agiert als Garant für das Fortbestehen des Judentums selbst in Zeiten größter Bedrängnis. Andererseits dekonstruiert der moderne Golem den Menschen und verweist ihn – wo es nötig ist – auf seinen Platz in der Schopfungshierarchie. Dieses zentrale Narrativ der Golem-Geschichten hat Arnold Zweig in seinem Golem-Artikel so präzise benannt, dass es hier als Schlusswort dienen soll: „den überheblichen Menschen bezwingend, die Fessel auf immer brechen und heimkehrend zu ihrem Quell, zur Einheit, zu Gott“ (Zweig 1915: 228).

QUELLEN

- Arnim, Achim von (1857): *Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe*. In: Ders., *Novellen. Erster Theil. Neue Ausgabe*. Berlin: Arnim's Verlag.
- Die BIBEL. *Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift* (1990). Gesamtausgabe. Stuttgart [u.a.]: Katholisches Bibelwerk.
- Der Prager Golem von seiner „Geburt“ bis zu seinem „Tod“* (1919). Nach einer alten Handschrift bearbeitet von Chajim Bloch. Wien: Dr. Blochs Wochenschrift.
- Freud, Sigmund (1919): *Das Unheimliche* – In: *Imago. Zeitschrift für die Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* V, 297–324.

- Goethe, Johann Wolfgang von (2000a): Prometheus. – In: Ders., *Werke (Hamburger Ausgabe)*, Bd. 1: *Gedichte und Epen I*. München: dtv.
- Goethe, Johann Wolfgang von (2000b): Faust – Der Tragödie zweiter Teil. – In: Ders., *Werke (Hamburger Ausgabe)*, Bd. 3: *Dramatische Dichtungen I*. München: dtv.
- Grimm, Jacob (1808): Entstehung der Verlagspoesie. – In: *Zeitung für Einsiedler* 7, 56.
- Hoffmann, E.T.A. (1909): Der Sandmann. – In: E.T.A. Hoffmanns sämtliche Werke. *Historisch kritische Ausgabe mit Einleitungen, Anmerkungen und Lesarten von Carl Georg von Maassen*. Dritter Band: Nachtstücke. München: Georg Müller.
- Lem, Stanisław (1986): *Also sprach Golem*. Aus dem Polnischen von Friedrich Griese. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lewitscharoff, Sibylle: *Von der Machbarkeit. Die wissenschaftliche Bestimmung über Geburt und Tod*. Dresdner Rede vom 2. 3. 2014. URL: <https://www.staatsschauspiel-dresden.de/download/8742/dresdner_rede_sibylle_lewitscharoff.pdf> [17. 7. 2022].
- Ozick, Cynthia (2014): *The Puttermesser Papers*. London: Atlantic Books.
- Rathenau, Walther (1902): Rabbi Eliesers Weib. Aus dem jerusalemischen Talmud. – In: Ders., *Impressionen*. Leipzig: Hirzel.
- Shelley, Mary W. (1831): *Frankenstein; or the modern Prometheus*. London: Colburn and Bentley.
- The Golem. The Story of a Legend as told by Elie Wiesel and illustrated by Mark Podwal* (1983). New York: Summit Books.
- Zweig, Arnold (1915): Der Golem. – In: *Die Schaubühne* 11, 224–228.

LITERATUR

- Brittnacher, Hans Richard (1994): *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Friedman, Lawrence S. (1991): *Understanding Cynthia Ozick*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Gelbin, Cathy S. (2011): *The Golem Returns. From German Romantic Literature to Global Jewish Culture, 1808–2008*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Glaserapp, Gabriele von (2009): Popularitätskonzepte jüdischer Folklore. Die Prager Märchen, Sagen und Legenden in der Sammlung *Sippurim*. – In: Haug, Christine/Mayer, Franziska/Podewski, Madleen (Hgg.), *Populäres Judentum. Medien, Debatten, Lesestoffe*. Tübingen: Niemeyer, 19–45.
- Goodman-Thau, Eveline (2012): Golem, Adam oder Antichrist – Kabbalistische Hintergründe der Golemlegende in der jüdischen und deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. – In: Dies./Mattenklotz, Gerd/Schulte, Christoph (Hgg.), *Kabbala und die Literatur der Romantik: Zwischen Magie und Trope*. Tübingen: Niemeyer, 81–134.
- Grözinger, Karl Erich (2005): *Jüdisches Denken. Theologie – Philosophie – Mystik. Band 2: Von der mittelalterlichen Kabbala zum Hasidismus*. Frankfurt/M.: Campus.
- Krochmalnik, Daniel (2005): Das Siegel Gottes. Der Wahrheitsbegriff in Bibel, Talmud, Kabbala, Chassidismus und jüdischer Religionsphilosophie. – In: *Jahrbuch für Religionsphilosophie* 4, 71–82.
- Lühe, Irmela von der (2015): „Hier sitz' ich, forme Menschen nach meinem Bilde...“ Neue Götter und künstliche Menschen in der Literatur der Moderne. – In: Almann, Svenja/Berner, Knut/Grohmann, Andreas (Hgg.), *Menschenbild(n)er – Bildung oder Schöpfung*. Berlin: LIT, 88–100.
- Plank, Robert (1972): Golems und Roboter. – In: Rottensteiner, Fritz (Hg.), *Pfade ins Unendliche*. Frankfurt/M.: Insel, 71–95.
- Rosenfeld, Beate (1934): *Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*. Breslau: Priebatsch.

- Scholem, Gershom (1998): *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Völker, Klaus (Hg.) (1994): *Künstliche Menschen. Über Golems, Homunculi, Androiden und lebende Statuen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Wischnowsky, Marc (2006): Tochter Zion. – In: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*. URL: <<http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/35902/>> (17. 7. 2021).
- Wutsdorff, Irina (2018): Prager Moderne(n)? Die deutsch- und tschechischsprachige Literatur in vergleichender Perspektive. – In: Weinberg, Manfred/Dies./ Zbytovský, Štěpán (Hgg.), *Prager Moderne(n): Interkulturelle Perspektiven auf Raum, Identität und Literatur*. Bielefeld: transcript, 21–51.