



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Stellvertretender Horror in Gustav Meyrinks *Der Golem*

Zur literarischen Verkörperung gesellschaftlicher Ängste
im Prag des frühen 20. Jahrhunderts

verfasst von / submitted by
Jasmin Fürbach, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna, 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Günther Stocker, Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

ABBILDUNGSVERZEICHNIS	III
ABSTRACTS.....	IV
EINLEITUNG	1
1 SCHAUER = GOTHIC: ABGRENZUNG ODER ÜBERLAPPUNG?	5
1.1 DEFINITIONSVERSUCHE	7
1.1.1 BEGRIFFSDEFINITION	7
1.1.2 GENESE	8
1.1.3 MERKMALE	12
1.1.4 FIGURENINVENTAR	16
1.2 SUBGENRES & SONDERFALL	18
1.2.1 SUBGENRES: GHOST STORY & GEISTERGESCHICHTE	18
1.2.1 SONDERFALL: DER ENGLISCHE SCHAUERROMAN	20
1.3 ZWISCHENFAZIT: HYBRIDITÄT	22
2 MECHANISMEN DES HORRORS	23
2.1 HANDLUNGSaufbau	24
2.1.1 RAHMENHANDLUNG	25
2.1.2 BINNENERZÄHLUNG.....	26
2.2 FIGURENINVENTAR	28
2.2.1 MÄNNERFIGUREN	28
2.2.2 FRAUENFIGUREN.....	30
2.3 SPRACHE	32
2.3.1 SZENERIE, SETTING, STIMMUNG & SINNESWAHRNEHMUNG	32
2.3.2 EMOTIVES VOKABULAR.....	36
2.3.3 FARBEN	38
2.3.4 GLEICHNISSE & METAPHERN	40
2.4 RAUMGESTALTUNG	40
2.5 DAS MONSTRÖSE.....	43
2.6 INTERTEXTUALITÄT	47
2.6.1 ÜBERNAHME ANTIKER MOTIVE.....	48
2.6.2 THEOLOGIE	49
2.7 MOTIVE	51
2.7.1 TRAUM, WAHNSINN & REALITÄT.....	51
2.7.1.1 HYPOTHESE A: DER TRAUM ALS SEKUNDÄRE WELT.....	52
2.7.1.2 HYPOTHESE B: DER TRAUM ALS HALLUZINATION	54
2.7.1.3 CONCLUSIO: HYPOTHESE B	56
2.7.2 UNZUVERLÄSSIGER ERZÄHLER	57
2.7.3 MARIONETTEN	59
2.7.4 DOPPELGÄNGER.....	61
2.8 SYMBOLIK.....	64
2.9 TITELBILDER	68
3 DER GOLEM: SCHAUER ODER GOTHIC?	72

4	<u>DER GOLEM.....</u>	82
4.1	LEGENDE.....	83
4.2	ERZÄHLTRADITION DER GOLEMFIGUR.....	84
4.3	MEYRINK REZEPTION: & KRITIK.....	88
4.4	DER GOLEM ALS STELLVERTRETER.....	91
4.4.1	PRAG: DER SCHMELZTIEGEL.....	92
4.4.1.1	HYPOTHESE 1: PROJEKTION ALS OTHERING.....	96
4.4.1.2	HYPOTHESE 2: MANIFESTATION DER VERFOLGUNG.....	104
4.4.2	ZWISCHENFAZIT: DER GOLEM ALS HYBRID ZWISCHEN BESCHÜTZER UND ZERSTÖRER?.....	105
5	<u>MEYRINKS GOLEM: DER STEIN DES ANSTOßES?.....</u>	108
6	<u>FAZIT.....</u>	112
7	<u>LITERATURVERZEICHNIS.....</u>	118
7.1	PRIMÄRTEXTE.....	118
7.2	SEKUNDÄRLITERATUR.....	118
7.3	NACHSCHLAGEWERKE.....	122
7.4	REFERENZMATERIAL.....	123
7.5	BILDNACHWEISE.....	123

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Horrorliteratur	6
Abbildung 2: Handlungsaufbau <i>Der Golem</i> und <i>Turn of the Screw</i>	25
Abbildung 3: Zirkuläre Struktur	27
Abbildung 4: Figurenmodell Männer	29
Abbildung 5: Figurenmodell Frauen	30
Abbildung 6: Farbgestaltung im Horrorgenre	39
Abbildung 7: Titelbilder	68
Abbildung 8: Schriftarten	69
Abbildung 9: Coververgleich 1	70
Abbildung 10: Coververgleich 2	71
Abbildung 11: Genese des Golems	85
Abbildung 12: Antisemitische Postkarte	95
Abbildung 13: Nationalsozialistische Propaganda	103
Abbildung 14: Der Golem als Stellvertreter	107
Abbildung 15: Positionierung von <i>Der Golem</i>	110
Diagramm 1: Ergebnisse	79
Diagramm 2: Überlappung & Übereinstimmung	80
Tabelle 1: Auswertung	78

Abstracts

Das Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist es, die Mechanismen des Horrors in Gustav Meyrinks *Der Golem* herauszuarbeiten im Sinne eines literatur-historisch motivierten Versuchs, den Horror als literarisches Mittel zur Verkörperung der gesellschaftlichen Ängste des 20. Jahrhunderts sichtbar zu machen. Der Roman wird in Hinblick auf seine Zuordnung zu dem Genre Schauerliteratur oder Gothic Novel überprüft. Im Fokus steht ebenso, wie Meyrinks Golem sich von der Golemtradition abhebt und welche Funktion diese monströse Figur im Roman einnimmt. Mithilfe der Mechanismen des Horrors wirkt der Golem demnach als Stellvertreter, ist Projektion und Manifestation der Angst zugleich, stets gesteuert durch das Moment der Wahrnehmung.

This MA paper aims at analysing the mechanisms of horror Gustav Meyrink makes use of in his novel *Der Golem* on the basis of a literary-historical attempt as to reveal horror as a literary device for embodying social anxieties of the 20th century. The novel will be analysed in terms of its categorisation as either Schauerliteratur or Gothic Novel. Meyrinks Golem and how it exceeds its preceding narratives will be a focal point as well as the Golem's function as a monstrous character within the novel. In conjunction with the mechanisms of horror Meyrink employs, the Golem acts as a substitute; it represents projection and manifestation of anxieties, operated via its being perceived by society.

Einleitung

Dieser Arbeit liegt folgende These zugrunde: Einer Trivialisierung der Horrorliteratur zum Trotz bietet Gustav Meyrinks Roman *Der Golem* eine facettenreiche Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Ängsten der Entstehungszeit und greift somit innerfiktional kritische Themen wie Judenverfolgung und Othering auf. Die Verifizierung dieser These soll im Verlauf von 5 Kapiteln erfolgen, die auf Basis einer Literaturrecherche, eines Close Reading Verfahrens im Sinne einer Textanalyse des Primärtexts und eines Vergleichs mit kanonischen Texten der Horrorliteratur funktioniert.

Der Untersuchung des Primärtexts liegen fünf Forschungsfragen zugrunde, die anhand der Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur und der Erstlektüre des Romans formuliert wurden. Um eine konkrete, zusammenfassende Beantwortung der Forschungsfragen im Fazit zu ermöglichen, wurden die Forschungsfragen mit Nummern versehen.

- **Forschungsfrage 1:** Welche Eigenschaften des Romans *Der Golem* entsprechen eher den Charakteristika der Gothic Novel und welche eher denen der deutschen Schauerliteratur?
- **Forschungsfrage 2:** Welche Elemente der Erzähltradition der Golemfigur fließen in *Der Golem* ein und inwiefern widersetzt Meyrink sich bewusst der Darstellung des Golems als Diener zugunsten der Einführung des Golems als Beschützerfigur?
- **Forschungsfrage 3:** Inwiefern ist *Der Golem* sowohl als Manifestation als auch als Projektion der Angst zu lesen und wie wird das Lesepublikum in seiner Lektüre durch die Schilderungen im Roman beeinflusst?
- **Forschungsfrage 4:** Welche Mittel nutzt Meyrink um den Golem als Figur, eingebettet in seinen Entstehungsmythos, als Stellvertreter für Prozesse wie Othering zu imaginieren?
- **Forschungsfrage 5:** Inwiefern zeigt der Roman mithilfe der Elemente des Horrors gesellschaftliche Problematiken wie die Verfolgung der Juden im deutschsprachigen Raum auf und hinterfragt diese kritisch?

Die Struktur der Arbeit orientiert sich an zwei Punkten, die die Forschungsfragen jeweils aufgreifen: Horror und der Golem als Figur. Dementsprechend ist die Arbeit in zwei Teile gegliedert. Der erste Teil umfasst Kapitel 1-3 und behandelt die Auseinandersetzung mit der Begriffsthematik um das Genre Horrorliteratur. In Kapitel 2 erfolgt ein Close Reading, welches Forschungsfrage 1 zu beantworten versucht. Kapitel 3 fasst als Zwischenfazit die Ergebnisse aus Kapitel 1 und 2 zusammen, indem die in Kapitel 1 exzerpierten Merkmale der vier relevanten Genres auf die in der Textanalyse erarbeiteten Ergebnisse angewendet werden. Ziel ist es festzustellen, welche Mechanismen des Horrors *Der Golem* nutzt, und ob, beziehungsweise inwieweit, der Roman einem Genre eindeutig zugeordnet werden kann.

Um die Analyse zu strukturieren, werden nach der Sichtung der Sekundärliteratur Kategorien erstellt, anhand derer der Primärtext untersucht werden soll. Die Kategorien sind wiederum als *Mechanismen des Horrors* titliert, da sie diejenigen Merkmale darstellen, die die Sekundärliteratur als unabdinglich für einen Text der Horrorliteratur deklarieren. Beispielsweise ist davon auszugehen, dass Horrornarrative ein anderes lexikalisches Feld nutzen als Texte aus dem politischen oder dem romantischen Genre.

Der zweite Teil der Arbeit, Kapitel 4 & 5, setzt sich mit dem Golem als Figur auseinander. Kapitel 4 dient der Beantwortung der Forschungsfragen 2 & 3. Zunächst müssen die Golemlegende und die Genese der Figur untersucht werden, um anschließend Meyrinks Golem im Vergleich zu betrachten. Besonders von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, welche Funktion Meyrinks Golemfigur erfüllt, und wie er von vorangegangenen Golemlegenden oder gar von der Begriffsdefinition abweicht. Um das Potential von Meyrinks Golem zu erfassen, muss erst der Entstehungskontext des Romans diskutiert werden. Das Prag des frühen 20. Jahrhunderts, das oftmals als sogenannter *Schmelztiegel* betitelt wird, bietet den idealen Nährboden für Meyrinks vermeintliches Monsternarrativ. Wie sehr Meyrink die vorherrschende Stimmung seines Umfelds in den Text einbettet, wird in diesem Kapitel ebenso behandelt. Das Ziel ist, Meyrinks Roman dahingehend zu untersuchen, wie der Golem als Figur inszeniert wird und welche Rolle dabei Prozesse wie Othering oder auch Kristevas Konzept der Abjection spielen.

Kapitel 5 widmet sich schlussendlich dem Ausblick auf die Veränderung der Golemfigur nach Meyrink unter dem Gesichtspunkt, dass Meyrink aufgrund seiner Popularität die Golemerzählungen nachhaltig prägte. Der Titel *Der Stein des Anstoßes* wurde auf Basis der These gewählt, dass nachfolgende Adaptionen den Golem ausschließlich als Monster inszenieren und dabei von seiner Ursprungsfunktion so stark abweichen, dass diese vollkommen verzerrt wird. Die nachfolgenden Adaptionen greifen mitunter auf Meyrinks Text

zurück, ohne dabei die ihm implizite Gesellschaftskritik ebenso zu transferieren. In diesem Zusammenhang ist der Text von Starck-Adler besonders relevant, da die Autorin auf die Fortsetzung der Golemtransformation nach Meyrink eingeht. Insgesamt liegt nahe, den Wandel des Golems mit dem von Frankenstein's Monster zu vergleichen, das in einigen Diskursen nicht länger als Verkörperung der Angst vor Künstlichkeit im Zuge der fortschreitenden Industrialisierung verstanden wird, sondern vielmehr zu einem comicartigen Wesen mutiert, das mit der Ursprungsfigur nicht mehr als den Schöpfer teilt. Als Beispiel können Abwandlungen der Figur in *The Addams Family* oder auch *The Frankenstein Chronicles* gewertet werden. Dass der Golem eine ähnliche Verwandlung durchmacht, soll in Kapitel 5 thematisiert werden.

Im Rahmen der Analyse ist es überdies sinnvoll, Vergleiche zu anderen Texten zu ziehen. Eine vollständige Auflistung der in der Arbeit genutzten Texte findet sich im Literaturverzeichnis unter Vergleichsmaterial. Der Sinn hinter dieser Inkorporation anderer Texte besteht darin, aufzuzeigen, dass die Mechanismen des Horrors, die Meyrink benutzt, weder originell noch einzigartig sind. Vielmehr geht es darum, den Roman in den Kontext der bereits vorhandenen Horrornarrative einzubinden. Der Vergleich mit stereotypischen Texten der Horrorliteratur unterstützt darin, diese Mechanismen als für die Horrorliteratur universell gültig aufzudecken. Beispielsweise kann ein Vergleich mit Bram Stokers *Dracula* zeigen, welche sprachlichen Kniffe Autor*innen der Horrorliteratur nutzen, um Monsterhaftigkeit zu generieren.

Zu den Herausforderungen dieser Arbeit zählt, abgesehen von der Undurchsichtigkeit der vorherrschenden Forschungssituation über die korrekte Begrifflichkeit der Genres *Schauerliteratur* und *Gothic Novel*, das Alter der zu Rate gezogenen Quellen. Ein Großteil der aktuellen Forschungstexte bezieht sich auf eine Quelle, die jeweils weit zurückliegt, teilweise bis 1911. Zwar konnten einige neuere Quellen eruiert werden, dennoch ist eine Auseinandersetzung mit den Originalquellen insofern wichtig, da die zu diskutierenden Genres Schauerliteratur und Gothic Novel ebenfalls von 1800 bis 1900 ihre Blütezeit erlebten. Für die vorliegende Arbeit wurde daher die Entscheidung getroffen, wann immer möglich auf aktuelle Quellen zurückzugreifen, jedoch gerade für Kapitel 1 die Originalquellen zu nutzen, da auch zeitgenössische Autor*innen auf diese Bezug nehmen.

Bezüglich des korrekten Gebrauchs gendergerechter Sprache ist dieser Arbeit voranzustellen, dass die gendergerechte Sprache, wenn möglich, durchgehend benutzt wird. Die einzige Ausnahme bilden Begriffe wie *Juden* und *Christen*, da sich innerhalb dieser Arbeit sowie in der auf sie Bezug nehmende Forschungsliteratur, diese Begriffe nicht abändern.

Stattdessen werden sie im Sinne von Glaubensgemeinschaften verwendet, weshalb die weibliche Form nicht angeführt wird. Ist im Text von Juden die Rede, so sind alle Personen gemeint, die sich zu diesem Glauben bekennen. Selbstverständlich intendiert dieser Entschluss nicht den Ausschluss jedweder nicht dem männlichen Geschlecht zugehörigen Personen.

Um den Lesefluss aufrecht zu erhalten und den Text möglichst übersichtlich zu gestalten, wurden einige Zitate aus dem Primärtext in die Fußnote gestellt. Dies soll nicht etwa Textstellen unterschlagen, sondern dient vielmehr dazu, eine Illustration der im Text aufgestellten Behauptung in Form eines Textbeispiels zu ermöglichen, ohne den Fließtext durch die Anhäufung direkter Zitate zu überladen. Ebenso finden sich an ausgewählten Stellen Bezugnahmen auf weiterführende Literatur oder Vergleichs- sowie Referenzmaterial.

Jeder eigene Eingriff in ein direktes Zitat ist durch das Kürzel e.H. in der Fußnote als eigene Hervorhebung gekennzeichnet. Der Fettdruck dient dazu, besonders wichtige Formulierungen hervorzuheben. Findet sich kein Vermerk in der Fußnote, so ist die Hervorhebung in der Originalquelle enthalten.

1 Schauer = Gothic: Abgrenzung oder Überlappung?

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit der Frage, ob es sich bei den Genres *Schauerliteratur* und *Gothic Novel* eher um voneinander abgegrenzte oder einander überlappende Genres handelt. Nach Sichtung der Fachliteratur ist jedenfalls klar: es handelt sich nicht um konterkarierende, eindeutig festgelegte Begriffe. Die in der Sekundärliteratur angeführten Definitionen geben Aufschluss darüber, dass der Stand der Forschung kritisch zu betrachten ist. Eine Abgrenzung der Begriffe voneinander sowie eine kategorische Festlegung der Begriffe kann der Forschung nicht entnommen werden. Murnane & Cusack fassen die begriffliche Unübersichtlichkeit der Forschungssituation folgendermaßen zusammen: „Diese ‘Schauer‘- und ‘Horror‘-Geschichten sind das Ergebnis rascher und unübersichtlicher, ideologisch motivierter Übersetzungs- und Transferprozesse, die nationalliterarische Grenzen verunsichern“¹. Seeger zufolge ist die wechselseitige Beeinflussung der Genres Ursache für die Darstellung als *counterparts*². Selbst das Reallexikon sieht die Gothic Novel als englische Entsprechung der deutschen Schauerliteratur³. Anstelle einer forcierten Abgrenzung der beiden Begriffe, ist der Versuch der Herausarbeitung ihres gemeinsamen Motivinventars im Sinne eines hybriden Genres der Horrorliteratur sinnvoller. Abbildung 1 dient als Leitfaden, um die Genese der Horrorliteratur nachzuzeichnen und die wechselseitigen Beziehungen zwischen den Begriffen festzuhalten.

¹ Murnane, Barry und Andrew Cusack: Der deutsche Schauerroman um 1800. In: Populäre Erscheinungen: Der Deutsche Schauerroman um 1800. Boston: Brill 2011, S.7.

² Seeger, Andrew Philip: Crosscurrents between the English gothic novel and the German Schauerroman. Nebraska: University of Nebraska 2004, S.3.

³ vgl. Braungart, Georg und Harald Fricke u.a.: Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der Deutschen Literaturgeschichte. Bd.III: P-Z. Berlin und Boston: De Gruyter, Inc. 2007, S.366.

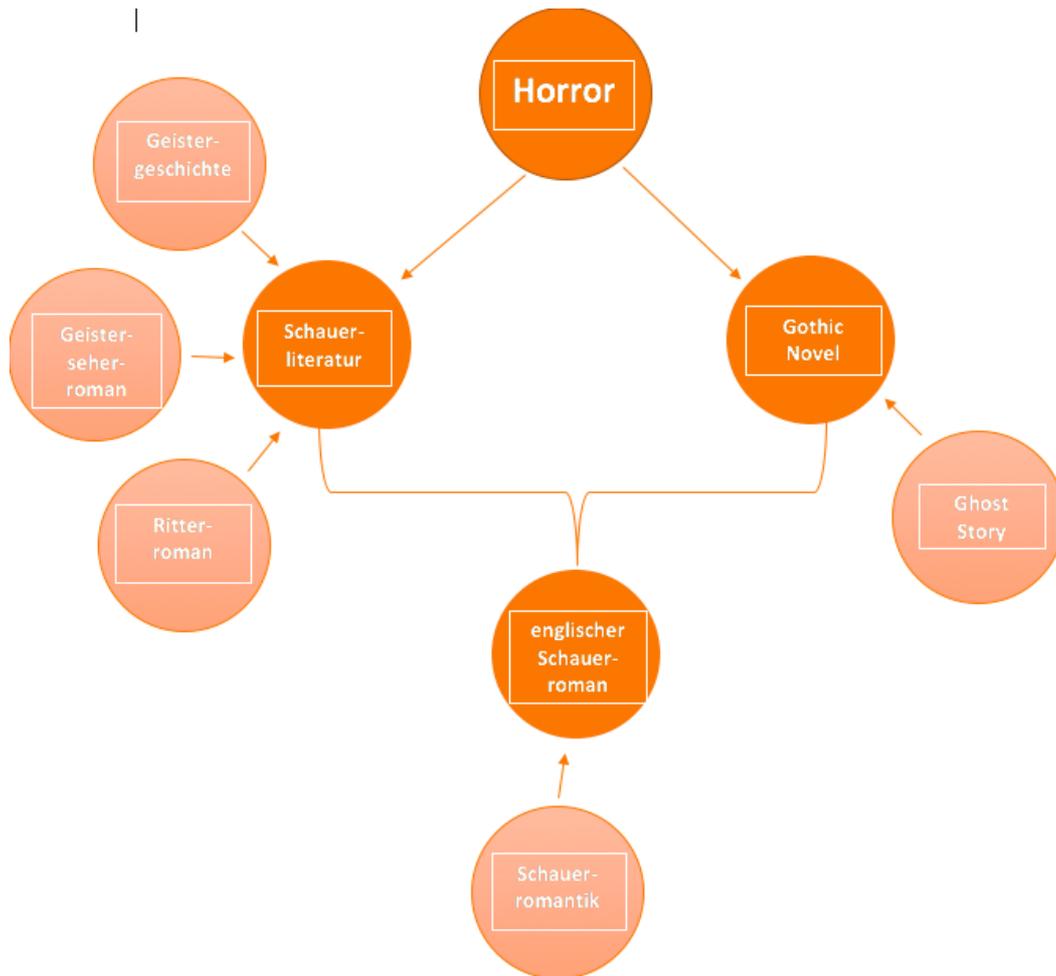


Abbildung 1: Horrorkliteratur

Wie Abbildung 1 zeigt, kann *Horrorkliteratur* als Schirmbegriff festgelegt werden. Darunter befinden sich Schauerliteratur und Gothic Novel als gleichwertige Begriffe auf derselben Ebene, die zwar Unterschiede aufweisen, jedoch nicht voneinander zu trennen sind. Die gegenseitige Beeinflussung, welche in Unterkapitel 1.1.2 Erwähnung findet, ist auch anhand der Ghost Story und der Geistergeschichte ersichtlich. Dabei handelt es sich um Untergenres, die die Schauerliteratur und Gothic Novel jeweils prägen. Dieser Einfluss wird durch die nach innen gerichteten Pfeile dargestellt und in Unterkapitel 1.1.2 behandelt.

Die Schauerliteratur und Gothic Novel stellen in jedem Fall zwei Ausführungen der Horrorkliteratur dar, die aufgrund literaturhistorischer, geographischer und sozio-politischer Distanz Unterschiede verzeichnen, jedoch trotzdem Subgenres der Horrorkliteratur bleiben. Der englische Schauerroman dagegen ist eine Sonderform, die begriffliche Übereinstimmungen mit beiden Genres aufweist und daher einen wichtigen Unterpunkt darstellt.

Die Unklarheiten in der Forschungsliteratur sind in der Erarbeitung zentral, da sie Hinweise darauf geben, dass eine Separation der Genres *Schauerliteratur* und *Gothic Novel*

weder sinnvoll noch durchführbar ist⁴. Im Folgenden soll erarbeitet werden, wie und in welchen Aspekten sich die beiden Genres überlappen und welches Fazit aus dieser Überlappung für die Kategorisierung der Horrorliteratur gezogen werden muss. Die gegenseitige Beeinflussung in der Genese, die jeweils in der Forschungsliteratur angegebenen Merkmale und das Figureninventar stehen im Vordergrund. Der Sonderfall *englischer Schauerroman* ist kritisch zu beleuchten, da dieser, nach Webers Verständnis⁵, eine hybride Kategorie bestehend aus Elementen der Schauerliteratur und Gothic Novel beschreibt.

1.1 Definitionsversuche

Um die eingangs gestellte Frage nach der Zuordnung des Romans *Der Golem* beantworten zu können, muss zunächst Klarheit über die möglichen Zuordnungskategorien herrschen. Der folgende Abschnitt widmet sich der Aufgabe, den aktuellen Forschungsstand über die Begriffe *Schauerliteratur* und *Gothic Novel* sowie ihre Genese, Merkmale und das jeweilige Figureninventar zu erfassen.

1.1.1 Begriffsdefinition

Einer sehr allgemeinen Definition nach ist unter Schauerliteratur Folgendes zu verstehen: „literarisches Genre, das beim Leser Schauer hervorrufen und ihn dadurch fesseln möchte“⁶. Unter den angegebenen Synonymen findet sich in Online-Wörterbüchern nicht nur die Gothic Novel, sondern ebenso die Geistergeschichte, welche sogar an erster Stelle gelistet ist⁷. Der Definition der *Brockhaus Enzyklopädie* nach, ist unter dem *Schauerroman* Folgendes zu verstehen: „bewusst auf Schauereffekte angelegte Gattung der erzählenden Literatur, die durch drastische Darstellung unheimlicher Ereignisse, in die oft übernatürliche Wesen oder Vorgänge einbezogen sind, im Leser Gefühle der Schauderns und der lustvoll empfundenen Angst erzeugen will“⁸. Eine literaturwissenschaftliche Definition fasst das Genre folgendermaßen zusammen: „Genre der Spätaufklärung, das die Erregung von Angst und Grauen durch wiederholte Begegnungen mit dem (vermeintlich) Übernatürlichen anstrebt“⁹.

Für die in der vorliegenden Arbeit angestrebte Textanalyse ist die Betonung des bewussten Effekts auf die Leserschaft als Genremerkmal zu vermerken. Der Begriff *Schauerliteratur* wird im Brockhaus allerdings nicht aufgeführt. Der zitierte Eintrag ist unter

⁴ Vgl. Murnane/Cusack (2011), S.7-22.

⁵ Vgl. Weber, Ingeborg: *Der englische Schauerroman. Eine Einführung*. München/Zürich: Artemis Verlag 1983.

⁶ [wortbedeutung.info: Schauerliteratur](https://www.wortbedeutung.info/Schauerliteratur/). 2021. (URL: <https://www.wortbedeutung.info/Schauerliteratur/>).

⁷ [educalingo: Schauerliteratur](https://educalingo.com/de/dic-de/schauerroman). 2021. (URL: <https://educalingo.com/de/dic-de/schauerroman>).

⁸ *Brockhaus Enzyklopädie Online. Schauerroman*. NE GmbH: Brockhaus 2021. (URL: <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/schauerroman>).

⁹ Baumgart/Fricke (2007), S.365.

dem Suchbegriff *Schauerroman* gelistet. Es stellt sich die Frage, ob der Begriff *Schauerliteratur* als solcher überhaupt existiert. Im Folgenden wird daher *Schauerroman* als Gattungsbegriff verwendet.

Eine eindeutige Definition der Gothic Novel wird durch die Überlappung mit der Ghost Story sowie durch den Einfluss aufeinanderfolgender literarischer Strömungen erschwert. Die Definition der *Brockhaus Enzyklopädie* sieht die Gothic Novel als „in der Frühromantik entstandene englische Variante des Schauerromans“¹⁰. Die Eigenständigkeit der Gattung wird mit dieser Definition vollends aberkannt. Dennoch listet Brockhaus Charakteristika, die denjenigen, der unter Schauerroman angeführten Merkmalen, nicht vollständig entsprechen:

Charakteristisch sind irrationale, groteske und unheimliche Elemente sowie Handlungsverläufe mit Spannungs- und Überraschungseffekten. Zu den ausgeprägtesten Stilmitteln gehören der unheimlich-fantastische Schauplatz des Geschehens sowie die realistische Gestaltung des Dämonischen und Bedrohlichen¹¹.

Den Kern der Gothic Literature festzuhalten, stellt ein schwieriges Unterfangen dar. Unter anderem tragen die große Zeitspanne von mehr als zwei Jahrhunderten sowie die „myriad of regional, national, and historical mutations like British, German, American, Southern, and Victorian Gothic“¹² dazu bei, eine Definition zu erschweren. Während einige Elemente für die Gothic Novel als essentiell gelten, wie „haunted houses, evil villains, ghosts, gloomy landscapes, madness, terror, suspense, horror“¹³, bleibt ihr Kern ungreifbar und flüchtig¹⁴. Seeger versucht dennoch, ihn als Pendelbewegung zwischen „terrifying tales of inexplicable wonder to mysterious tales of rationalized fantasy“¹⁵ zu definieren. Ricks wagt sich an den Versuch einer Definition, den er mit dem Element des Übernatürlichen in Zusammenhang bringt: „Although the relationship between supernatural effect and Gothic architecture, scenery, and weather is strongly stressed in the Gothic story, its most striking characteristic is the supernatural“¹⁶.

1.1.2 Genese

Das der Phantastik zugeordnete Genre *Schauerroman* entstand im Deutschland des späten 18. Jahrhunderts. Während die Gothic Novel bereits um 1700 als solche bezeichnet wurde, fehlt

¹⁰ Brockhaus Enzyklopädie Online. (2021), Schauerroman.

¹¹ Brockhaus Enzyklopädie Online. Gothic Novel. NE GmbH: Brockhaus 2021. (URL: <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/gothic-novel>).

¹² Seeger (2004), S.23.

¹³ Seeger (2004), S.23.

¹⁴ Vgl. Seeger (2004), S.23.

¹⁵ Seeger (2004), S.43.

¹⁶ Ricks, Beatrice: Characteristics of the Gothic historical novel in the works of William Harrison Ainsworth. Vereinigte Staaten: University of Oklahoma 1954, S.59.

1780 im deutschen Sprachraum dezidiert als *Schauerroman* titulierte Literatur vollständig¹⁷. Einige Romane dieser Zeit entsprechen jedoch in Handlung, Figureninventar und Charakteristika dem, was retrospektiv unter Schauerliteratur verstanden wird. Sangmeister geht davon aus, dass das Fehlen einer Romanbibliographie für den Zeitraum von 1781 bis 1814 dazu beiträgt, die Einordnung von Romanen zu dem Genre Schauerliteratur deutlich zu erschweren¹⁸. Im 19. Jahrhundert findet sich ein erster Verweis auf den Schauerroman in Jane Austens *Northanger Abbey*. Isabelle Thorpe spricht in diesem Roman von *Horrid Novels* und eröffnet damit eine Parallele zum deutschen Schauerroman¹⁹. Denn Smith zufolge übten die *Shudder Novels* aus dem deutschen Sprachraum Einfluss auf die Gothic Novel aus: „The shudder novel was a form which influenced the Gothic from other nations, and this illustrates how nationally specific manifestations of the Gothic played a role in shaping the aesthetic considerations of the Gothic in other countries“²⁰. Die *Shudder Novel* wird von Smith als eine dem englischen Raum zu eigene Translation des Begriff *Schauerroman* angesehen. Aus diesem Abschnitt geht auch hervor, dass die Schauerliteratur, wenn auch nicht explizit als solche benannt, der Gothic Novel unbedingt vorausgeht.

Die heute unter dem Begriff *Schauerroman* bekannte literarische Strömung entwickelte sich als „Reaktion gegen den sentimental-bürgerlichen Roman“²¹. Bernauer beleuchtet, dass der Ritterroman ein Subgenre dieser Gattung ist. Als bekannte Vertreter gelten Christian Heinrich Spieß, Joseph Alois Gleich und Ottokar Sturm. Wichtig ist das verbindende Element der Übernatürlichkeit, das in beiden Gattungen prävalent ist. Die Erzähltradition des Schauerromans geht auf gotische Einflüsse zurück und trägt damit die Verbindung zur Gothic Novel bereits im Namen, denn, wie Bernauer angibt: „sei die Inszenierung von Teufelspuk auf gotische Szenerie geradezu angewiesen“²². Als Beispiel wird unter anderem Goethes *Faust* angeführt, dessen Mephisto seinen ersten Auftritt in einem gotischen Zimmer hat. Seeger betrachtet Schauerromane, Schauerromantik und Geister(seher)romane als „gotische Romane“²³. Für den Schauerroman wird im 20. Jahrhundert E.T.A. Hoffmanns Schaffen als

¹⁷ Vgl. Becker, Eva D.: Der deutsche Roman um 1780. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1964, S.68.

¹⁸ Vgl. Sangmeister, Dirk: Zehn Thesen zu Produktion, Rezeption und Erforschung des Schauerromans um 1800. In: Populäre Erscheinungen. Der Deutsche Schauerroman um 1800. Hg. v. Barry Murnane und Andrew Cusack. Boston: Brill 2011, S.158.

¹⁹ Hughes, William: Historical dictionary of Gothic literature. Lanham, Md: Scarecrow Press 2013, S.111.

²⁰ Smith, Andrew: Gothic literature. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, S.4.

²¹ Hughes (2013), S.110.

²¹ Richter, Helene: Geschichte der Englischen Romantik. Erster Band – Die Anfänge der Romantik. Halle: Verlag von Max Niemeyer 1911, S.160.

²² Bernauer, Markus: Gothic< und > Gothic Novel. In: LiLi Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik [151/3] (2008), S.69.

²³ Seeger (2004), S.21.

genredefinierend, wenn nicht gar exemplarisch betrachtet²⁴. Zwar gehen diesem Romane wie Schillers *Der Geisterseher* voraus, jedoch befindet sich Hoffmann mit *Der Sandmann*, sowie anderen seiner Werke, auf dem Höhepunkt des Schauerromans des 20. Jahrhunderts.

Bei der Genese der Gothic Novel handelt es sich um ein auf deutscher Seite gespiegeltes Phänomen. Bernauer sieht, ebenso wie Seeger, Hinweise auf die Einflüsse des deutschen Schauerromans auf den englischen Sprachraum. So gilt ihm die „Verbindung des Unheimlichen mit dem Katholizismus [als] Spiegelung einer allgemeinen Verwerfung des Katholizismus“²⁵ in Europa²⁶. Hughes beschreibt den Zusammenhang zwischen Gothic Novel und Schauerroman als „parallel rather than intimate“²⁷, wobei er diesen Umstand in der selten auftretenden Verwendung des Terminus *gothic* in der deutschen Sprache begründet. Stattdessen geht er davon aus, dass *Schauerroman* und *Sturm und Drang* wesentlich häufiger in literaturbasierten Debatten bezüglich Narrativen mit übernatürlichen Elementen auftreten. Dennoch wurden die Begriffe nicht lediglich durch literarische Veränderungen, sondern auch durch anderweitige Umstände beeinflusst. Eine dieser Parallelen erkennt Hughes in den Ritterromanen, die den Werken von Horace Walpole stark ähneln. Er geht von folgendem Sachverhalt aus:

Recent reprints of translated German works such as *The Necromancer; or, The Tale of the Black Forest* (1794) by Karl Friedrich Kahlert (1765-1813), in a translation of ‘Peter Teuthold,’ have identified issues pertinent to the **Queer Gothic** that parallel issues raised in British works such as *The Monk* by **Matthew G. Lewis**²⁸.

Die Blütezeit der Gothic Novel ist, im Gegensatz zum Schauerroma, die ihren Aufschwung durch E.T.A. Hoffmann im 20. Jahrhundert erfuhr, das 18. und 19. Jahrhundert. Sie galt als das dominierende literarische Genre der 1790er Jahre. Carpi fasst zusammen:

the rise of the Gothic novel [...] was the result of a conflation of extraordinary political and cultural circumstances generated by the clash between Enlightenment rationalism, with its new conception of the relation between the human, the natural and the divine, and the psychological turmoil provoked by the moods, passions and fears generated by the French Revolution²⁹.

In der Victorian Gothic zählten Terror, Mysterium, Wahnsinn und Erblüche zum Tropus der Gothic Novel: „The gloomy atmosphere and persistent melodrama [...] exemplifies the transference of Gothic components into an urban, modern setting“³⁰. Der Handlungsort wird

²⁴ Vgl. Hughes (2013), S.110.

²⁴ Richter (1911), S.160.

²⁵ Bernauer (2008), S.69-70.

²⁶ Vgl. Bernauer (2008), S.68-70.

²⁷ Hughes (2013), S.110.

²⁸ Hughes (2013), S111.

²⁹ Carpi, Daniela: *Monsters and Monstrosity. From the canon to the anti-canon: literary and juridical subversions*. Berlin/Boston: de Gruyter 2019, S.115.

³⁰ The Tufts Libraries: *Gothic Fiction in the Victorian Era*. In: *The Rise of Gothic Fiction in England & the United States* (2021). (URL: <https://researchguides.library.tufts.edu/c.php?g=824030&p=6338054>)

nicht länger in Ruinen oder Schlössern angesiedelt. Stattdessen wird das Unheimliche im Bekannten verortet³¹.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts führt der schwindende Einfluss des viktorianischen Zeitalters zu einer Reklassifizierung des Genrebegriffs. Die Gothic Novel des 18. und 19. Jahrhunderts ist von der des 20. Jahrhunderts zu unterscheiden. Dieser neueren Form der Gothic Novel liegt die Idee zugrunde, dass es sich bei der Welt, und dementsprechend den Menschen in ihr, grundsätzlich um eine maligne handelt³². Besonders diejenigen Autor*innen im Zeitraum nach dem ersten Weltkrieg beschreiben böse Geister. Der meist harmlose Besuch durch das Gespenst als Moment des Horrors steht nicht länger im Vordergrund³³. Die auftretenden Geister stellen erstmals eine reale Gefahr für die menschlichen Charaktere dar und vermögen es, physischen Schaden anzurichten, anstatt die Charaktere lediglich zu erschrecken³⁴.

Es ist davon auszugehen, dass das Subgenre der Ghost Story aufgrund der im 20. Jahrhundert vorherrschenden Skepsis das Genre der Gothic Novel schrittweise ablöste, um es schlussendlich vollständig zu übernehmen³⁵. Dies geht einher mit der Entwicklung des Begriffs *gotisch*. Zunächst war *Gotik* mit einer gewissen Regellosigkeit verbunden, welche durch „keine normative Ästhetik gebändigte[r] Phantasie“³⁶ gekennzeichnet war. Der Begriff war für die schönen Künste reserviert, wozu die Literatur nicht zählte. Erst Walpole übertrug *gotisch* in literarischem Sinne 1764 auf seinen Roman *Castle of Otranto* mit dem Untertitel *A Gothic Story*. Bernauer gibt an, es handle sich bei *gothic* um „ein Genre, das im Deutschen meist Schauerliteratur heißt“³⁷. Die Überlappung beider Genres ist aus dieser Definition erneut ersichtlich. Der Begriff verweist nun lediglich auf „literarische [sic!] erzeugten Schrecken und [...] die literarische Beschäftigung mit dem Übersinnlichen“³⁸ und nicht länger auf „eine mittelalterliche Szenerie“³⁹. Der Bedeutungswandel des Begriffs im 18. Jahrhundert im Sinne einer Verschiebung hin zu „a mere synonym for that grotesque, ghastly, and violently superhuman in fiction“⁴⁰ wird von Ricks betont. Smith verzeichnet einen generellen Umschwung der Bedeutung des Begriffs *gothic* im 20. Jahrhundert. Der Terminus wird graduell durch den Begriff *Horror* ersetzt. Dies suggeriert die Abwendung des Fokus von „formulaic

³¹ Vgl. Tufts Libraries (2021), Victorian Era.

³² Vgl. Smith (2007), S.125.

³³ Vgl. Smith (2007), S.128.

³⁴ Vgl. The Tufts Libraries (2021), Victorian Era.

³⁵ Vgl. Tufts University Libraries: Gothic Fiction in the Early 20th Century. In: The Rise of Gothic Fiction in England & the United States (2021). (URL:

<https://researchguides.library.tufts.edu/c.php?g=824030&p=6338696>).

³⁶ Bernauer (2008), S.66.

³⁷ Bernauer (2008), S.66.

³⁸ Bernauer (2008), S.66.

³⁹ Bernauer (2008), S.66.

⁴⁰ Ricks (1954), S.59.

plots involving aristocratic villains amid ruined castles, set within sublime landscapes”⁴¹, da populäre Schriftsteller wie Stephen King nicht länger dieser Tradition des Erzählrahmens der Gothic Novel entsprechen. Jedoch darf nicht vergessen werden, dass auch diese neueren Romane auf gesellschaftliche Ängste eingehen und diese aufzeigen⁴².

1.1.3 Merkmale

Kennzeichnend für den Schauerroman ist das Einfließen übernatürlicher Elemente. Die Forschungsliteratur greift – von diesem etwas generellen Charakteristikum abgesehen – keine weiteren typischen Elemente des Schauerromans auf. Stattdessen wird von einer gewissen Stimmung des Schauers gesprochen, die jedoch nicht auf Mechanismen, Schauplätzen oder Figuren beruht, sondern durch stilistische Mittel erzeugt wird. Die Wirkung des Übernatürlichen auf die Figuren steht im Vordergrund⁴³.

Übernatürliche Elemente sind auch in der Gothic Novel präsent, wenn nicht gar genredefinierend. Es finden sich „[v]arious other-wordly figures and supernatural elements [which] found their way into English works by way of Germany“⁴⁴. Dieser „cult of terror“⁴⁵ beinhaltet „grotesque diablerie, the use of dream elements, magnetism, metempsychosis, ghosts, the elixir of life“⁴⁶ als grundlegende Handlungselemente. Ebenso wie es sich mit dem Einzug des Übernatürlichen in den Kanon der Gothic Novel verhielt, ist auch hier eine Übernahme der aufgeführten Motive in „English ghostly tales of the generation following the Gothic romance“⁴⁷ zu verzeichnen.

In Smiths Text *Gothic Literature* wird nun erstmals auf das Element des *sublime*⁴⁸ (dt. ‘das Erhabene’) eingegangen. Es handelt sich um ein Schlüsselement der Romantik, welches in der Gothic Novel mit „feelings of Terror“⁴⁹ assoziiert wird. Dieser Terror gilt im Umfang seiner Emotionalität als „the most sublime“⁵⁰. Zurückzuführen ist die ästhetische Theorie des Erhabenen auf Edmund Burkes Werk *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757). Das Labyrinth erfuhr einen Aufschwung zu der

⁴¹ Smith (2007), S.140.

⁴² Vgl. Smith (2007), S.140.

⁴³ Vgl. Braungart/Fricke (2007), S.365-366.

⁴⁴ Seeger (2004), S.101.

⁴⁵ Seeger (2004), S.101.

⁴⁶ Scarborough, Dorothy: *The Supernatural in Modern English Fiction*. New York: Octagon Books, Inc. 1967, S.59.

⁴⁷ Scarborough (1967), S.59.

⁴⁸ *sublime*: „inspiring deep veneration, awe, or uplifting emotion because of its beauty, nobility, grandeur or immensity“ (Quelle: Collins Dictionary: Sublime. 2021. (URL: <https://www.collinsdictionary.com/de/worterbuch/englisch/sublime>)).

⁴⁹ Smith (2007), S.2.

⁵⁰ Smith (2007), S.2.

Konstruktion des Erhabenen, da hier „the disorientation and confusion associated with its artificially manipulated geography“⁵¹ das Erhabene widerspiegeln. Weiters wird zwischen Horror und Terror unterschieden. Bei ersterem handelt es sich um „a state of excess, in which the obvious threat of danger, violence, or annihilation is unequivocally presented to the reader or character“⁵². Terror wird als „suggestive, drawing its rhetorical energies from the reader’s and character’s own imaginations, the character’s own fearful infilling of incomplete information often conveyed in a state of semidarkness“⁵³ beschrieben. Hughes zufolge kann der Einfluss des Erhabenen auf das Narrativ besonders in Werken wie Bram Stokers *Dracula* beobachtet werden. Im 20. Jahrhundert wurde diese ästhetische Theorie von H.P. Lovecraft und Lord Dunsay erneut aufgegriffen⁵⁴. Die ersten Gothic Novels waren außerdem in ihrer Konzeption noch sehr schematisch aufgebaut. Unter anderem musste ein bestimmtes Setting, wie beispielsweise das Schloss als zentraler Handlungsort, gegeben sein.

In seinem Werk *The Early Gothic 1762-1824*, stellt Frank eine Liste zur Verfügung, welche die zehn wichtigsten Merkmale der Gothic Novel beschreibt:

1. Claustrophobic confinement and threatening architecture
2. Underground pursuit and subterranean sexual peril
3. Supernatural encounters and encroachments
4. Extraordinary positions and lethal predicaments
5. Suspension of rationality and morality
6. Spectral and demonic machinery
7. Atmospheric superiority of evil
8. Psychopathic and destructive emotions
9. Genealogical complications, jeopardy and mysteries⁵⁵

In Ricks Analyse der Gothic Novel wird die von Frank postulierte Liste implizit aufgegriffen. So elaboriert Ricks Punkt 3 mit einem Hinweis darauf, dass Begegnungen mit dem Übernatürlichen in phantomartige Erscheinungen verschiedener Art zu unterteilen sind. Ricks deklariert eine Dreiteilung als sinnvoll:

Some [ghosts] are harmless wraiths who ‘return’ to reveal secrets, to give warnings, to comfort, or to expiate their sins. Other spirits, motivated by revenge, return to hound the living or to see that justice is meted out. This class is often merged with diabolic wraiths. The vindictive ghosts, though ‘mouldy from the vault,’ are less appalling than the ‘bodiless voices of women and children.’⁵⁶

Allerdings weist Ricks auf die Oberflächlichkeit der Geistererscheinungen dieser Zeit hin. Wie auch das Figureninventar handelt es sich bei diesen Geistern nicht um psychologisierte, dreidimensionale Personen, sondern um Handlungselemente, deren Zweck einzig dem

⁵¹ Hughes (2013), S.235.

⁵² Hughes (2013), S.235.

⁵³ Hughes (2013), S.236.

⁵⁴ Vgl. Hughes (2013), S.236.

⁵⁵ Frank, Frederick S.: *The Early Gothic, 1762-1824. Horror Literature: A Reader’s Guide*. Hg. v. Neil Barron. New York: Garland Publishing 1990, S.8-9.

⁵⁶ Ricks (1954), S.60.

Evozieren von Terror gilt. Erst im 19. Jahrhundert, wohl im Zuge des bereits erwähnten begrifflichen Wandels, verändert sich das Phantom. Ricks gibt an, es handle sich um ein Additionsmoment: „there is greater realism of gruesome detail and greater emotional stress”⁵⁷.

Unter Punkt 8 der Auflistung von Frank fällt die Auseinandersetzung mit Geistern und Dämonen, wie sie bei Ricks nachzulesen ist. Ricks zufolge stehen diese Wesen im Zentrum des Narrativs und sind daher stets, wenn auch nur peripher, präsent. Die menschlichen Figuren sind „subordinated to the manufacture of incidents”⁵⁸; es wird auf eine gewisse Passivität angespielt.

Punkt 9 wird aufgegriffen, wann immer die menschlichen Antagonisten der Gothic Novel auftreten. Während diese zwar in ihrer Zweidimensionalität gefangen bleiben, können trotzdem die in Punkt 9 aufgeführten Emotionen zu Tage treten. Es handelt sich um Typen, wie „[t]he tyrant of the castle [...] or the fiendish monk”⁵⁹, welche bereits aus ihrer charakterlichen Beschreibung erschließen lassen, dass sie Punkt 9 untergeordnet werden können. Dagegen werden Held und Heldin von Ricks folgendermaßen beschrieben:

The hero is of ‘Radcliffian gloom, a person of vague past and saturnine temper, admired and imitated by Byron.’ The heroine—too much cannot be said of the heroine, for she passes ‘unscathed’ into Victorian romance. In the terror romance she is much ‘given to swooning and weeping, yet always impeccably clad in no matter what nocturnal emergency she is sur-surprised.’ She is no less impeccable in early Victorian literature⁶⁰.

Punkte 1 & 2 aus Franks Liste gehen auf einen der wichtigsten Aspekte der Gothic Novel ein: Das Setting. Die Wahl des mittelalterlichen Schlosses als Schauplatz scheint unumgänglich, denn: „So important is the medieval castle in the Gothic genre that ‘were it eliminated the whole fabric of romance would be bereft of its foundation and would lose its predominant atmosphere’”. Derartige Schlösser finden sich in *Castle of Otranto* und *The Old English Baron*. Punkt 2 ist gegeben, da Falltüren und unterirdische Gänge eine tragende Rolle spielen. *Sexual Peril* stellt eine Frage des Ermessens dar. Ricks Beschreibung des Schlosses in *The Old English Baron* belegt Punkt 1 durch die Verwendung bestimmter Adjektive zur Evokation des Schauers exemplarisch: „‘ghost-ridden suite’ and details of interior decoration—decayed furniture, moth-eaten tapestries, an old suit of armor, a blood-stained breastplate—and a further detail, not decorative, but one to become familiar in the genre—the bones of a murdered man”⁶¹. Ein weiteres Element des Settings sind *landscapes*, die in der Kunst des 18. Jahrhunderts eine

⁵⁷ Ricks (1954), S.60.

⁵⁸ Ricks (1954), S.81.

⁵⁹ Ricks (1954), S.81.

⁶⁰ Ricks (1954), S.81.

⁶¹ Ricks (1954), S.104.

„phase of romanticism“⁶² darstellten. Erst im 19. Jahrhundert wurde dieses Element in der Gothic Novel aufgegriffen und weiterentwickelt⁶³.

Punkt 6 entspricht Varnados Analyse der Gothic Novel, wenn er davon spricht, dass bereits der Entstehung der Gothic Novel ein Paradoxon zugrunde liegt. Varnado thematisiert Walpoles Text wie folgt: „At the very time when neo-classicism, liberalism, and scientific inquiry were becoming established among the intellectuals of Europe, Walpole's dark vision of the non-rational appeared, demanding attention and instigating a new movement“⁶⁴. Wenn sich der Punkt in diesem Fall nicht auf den Inhalt der Gothic Novel bezieht, so ist er doch erfüllt, da Frank sich nicht auf die Inhaltsebene beschränkt, sondern den Versuch einer Klassifizierung unternimmt. Ein Verweis auf Punkt 8 ist auch zu finden, da Varnado davon ausgeht, dass in Henry James Narrativen „[t]his sense of unspecified evil“⁶⁵ konstant präsent ist.

Zwei weitere Elemente sind zusätzlich von Bedeutung, die in der Gothic Novel oftmals Einzug halten. Das Doppelgänger-Motiv wird in Hughes *Historical Dictionary of Gothic literature* als „recurrent motif in Gothic fiction“⁶⁶ bezeichnet. Stevenson gilt, laut Hughes, unbestreitbar als Erfinder dieses Motivs⁶⁷. Der Doppelgänger trägt sowohl symbolische als auch psychoanalytische Bedeutung:

In the case of the former, the duplication or division of a character may serve to emphasize polemically the moral dilemmas or social disparities around which a didactic or cautionary narrative may revolve—for example, the fate of one who resists temptation, as opposed to one who succumbs to it [...] In psychoanalysis, the motif may emblemize the polarity of the unrestrained id against its ego and super-ego counterparts. [...] In both symbolic and psychoanalytic incarnations [...] the double may be formed by duplication (where two entities effectively parallel each other's actions) or division (where a character is split, physically or psychologically, into two alternating personalities)⁶⁸.

Die Theory of Abjection, verfasst von Julia Kristeva, ist das zweite Motiv. Kristevas These von der Verwerfung der Binarität kann als Erweiterung des Doppelgängermotivs verstanden werden. Die Doppelung beschreibt eine Separation von Subjekt und Objekt: „Kristeva's theory [...] sees the subject and the object not merely as terms locked in opposition to each other, but also as discrete identities in and of themselves“⁶⁹. Nicht etwa Es, Ich und Über-Ich stehen in konfliktreicher Beziehung, sondern Körper und Geist. Durch die konträren, oftmals

⁶² Ricks (1954), S.108.

⁶³ Vgl. Ricks (1954), S.108.

⁶⁴ Varnado, S. L.: *Haunted Presence. The Numinous in Gothic Fiction*. Chicago: University of Alabama Press 2015, S.20.

⁶⁵ Varnado (2015), S.91.

⁶⁶ Hughes (2013), S.86.

⁶⁷ Vgl. Hughes (2013), S.232.

⁶⁸ Hughes (2013), S.86.

⁶⁹ Hughes (2013), S.19.

oppositionellen, Interessen entsteht ein angespanntes Verhältnis, welches zu schwerwiegenden Traumata führen kann⁷⁰:

The body, as it were, is constantly engaged in abjecting—that is, repelling—substances from out of its illusory wholeness. Yet those substances are, or have been until recently, part of the living tissue of the self and are intimately engaged in its survival or reproduction: their retention in certain circumstances, however, is traumatic, and in many cases pathologically dangerous in a literal or physiological sense. The classical abject excretions of the body include, in no order or precedence, blood (which has long been regarded as subject to religious and moral taboos), tears, saliva, and perspiration⁷¹.

Ob und inwiefern diese beiden Motive in der Schauerliteratur auftreten können, wird in Kapitel 2 anhand der Analyse des Primärtexts ausgearbeitet. Die Forschungsliteratur bietet diesbezüglich wenig bis kaum Anhaltspunkte für eine Beantwortung dieser Fragestellung.

1.1.4 Figureninventar

Das Figureninventar der Gothic Novel, das „aristocrats, monks, and nuns“⁷² beinhaltet und dessen Figuren austauschbar und nicht individualisiert sind, umfasst drei Prototypen. Carpi zufolge sind diese „principal symbolic figures“⁷³, die als „the wanderer, the vampire, and the seeker after forbidden knowledge“⁷⁴ bezeichnet werden. Jede dieser drei Figuren fungiert in ihrer Konzeption als Stellvertreter für eine literarische Auseinandersetzung mit politischen Einflüssen des 18. und 19. Jahrhunderts. Die Verbindung zum Schauerroman, der ebenfalls drei prototypische Figuren aufweist, kann folgender Textstelle entnommen werden:

All three of these figures [...] came into English gothic fiction by way of German works, whether as fictional or non-fictional accounts, folklore or fairy tale. As is the case with ghost-seers and banditti, they were not necessarily original creations of German writers, but it was German sources that directly influenced English writers looking for more sensationalistic, supernatural, and scary elements for their Gothic novels⁷⁵.

Seegers The Wandering Jew „is the central accursed wanderer of Europe“⁷⁶. Wie andere Figuren, geht diese auf eine Legende zurück, deren Ursprung sich im Hamburg des Jahres 1542 zugetragen haben soll⁷⁷. Railo beschreibt diese Legende in The Haunted Castle wie folgt:

this book tells of a certain bishop whose attention was attracted by the appearance of a strange-looking man of about fifty whom he saw in a church at Hamburg, in 1542. He was tall in stature, with hair hanging to his shoulders, barefooted, dressed in torn nether garments and a cloak reaching to the ground. On being questioned he confessed to being Ahasuerus, the shoemaker of Jerusalem, who had forbidden Jesus to rest before his house on the way to Golgatha and had therefore been doomed to wander eternally⁷⁸.

⁷⁰ Vgl. Hughes (2013), S.19.

⁷¹ Hughes (2013), S.19.

⁷² Smith (2007), S.3.

⁷³ Carpi (2019), S.116.

⁷⁴ Carpi (2019), S.116.

⁷⁵ Seeger (2004), S.108.

⁷⁶ Seeger (2004), S.101.

⁷⁷ Vgl. Seeger (2004), S.102.

⁷⁸ Railo, Eino: The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism. New York: Humanities Press 1964, S.193-194.

In der Gothic Novel steht der Wanderer – unter anderem bei Coleridge, Shelley und Lord Byron vertreten – für den „irredeemable outcast, ‘a man who, for an ultimate crime against God [...] is doomed to a perpetual life on earth’”⁷⁹. Carpi beschreibt diese Figur als gefangen in einem liminalen Zustand zwischen sterblich und unsterblich, da er sich von Gott abgewendet hat und Gott dennoch mit Neid betrachtet. Seine Bedrohlichkeit liegt in seinem Potential begründet, die natürliche Ordnung aufzuwühlen und zu stören.

Die Figur des Vampirs vertritt ihre Rolle als prototype Schauerfigur mit Vehemenz in den Werken des Schauerromans. Es handelt sich um eine, dem slawischen Vampir ähnliche, Kreatur, derer es verschiedene Ausgestaltungen gibt: „the Blutsauger [‘blood sucker’], Nachzehrer [‘night waster’], Nachttöter [‘night killer’], or Neuntöter [‘killer of nine’]”⁸⁰. Das Element der Wiederkehr im Sinne der Auferstehung von den Toten scheint prävalent. Auch ist der Vampir gefährlich, da seiner Auferstehung der Angriff auf die Lebenden folgt. Mit dem gleichnamigen Pendant in der Gothic Novel verhält es sich ebenso: Der Vampir stört die natürliche Ordnung, symbolisiert jedoch „an anomaly or disturbance of the natural order, in this case, ‘the perverse union of passion and death’”⁸¹. Er ist, wie der Wanderer, nicht nur in einem liminalen Zustand des Untotseins gefangen, sondern „is both a source of infection and of irresistible attraction and seduction”⁸². Aus diesem Grund steht er als Katalysator für die unterdrückten Triebe der Opfer, welche durch seine Existenz zu Tage gefördert werden⁸³.

Diese Figuren gelten als austauschbar und daher nicht individualisiert. Napier bestätigt Smiths Feststellungen bezüglich des Figureninventars und gibt an: „Characters in the Gothic are often, in fact, so highly generalized or idealized that no truly individual portraits emerge at all”⁸⁴. Die fehlende Psychologisierung und Individualität der Charaktere bringt sie mit der Konstruktion der Handlung in Verbindung⁸⁵: „The more elaborate the plot, the more disposable the characters”⁸⁶.

Sowohl der Vampir als auch der Wanderer sind der Gothic Novel und dem Schauerroman als essentielle Figuren zu eigen. Beide Genres verwenden jeweils einen dritten Typus, der sich nicht überschneidet. In der Gothic Novel handelt es sich um „the seeker of

⁷⁹ Punter, David: *The Literature of Terror*. London/New York: Longman 1980, S.114.

⁸⁰ Seeger (2004), S.105.

⁸¹ Punter (1980), S.117.

⁸² Carpi (2019), S.116.

⁸³ Carpi (2019), S.116. (Anm.: Carpi greift in ihrer Figurenanalyse auf *The Literature of Terror* als Quelle und entwickelt Punters Konzept der Figurenkonstellation der Gothic Novel weiter.)

⁸⁴ Napier, Elizabeth R.: *The Fallure of Gothic. Problems of Disjunction in an Eighteenth-century Literary Form*. Oxford: Clarendon Press 1987, S.35.

⁸⁵ Vgl. Napier (1987), S.35.

⁸⁶ Napier (1987), S.35.

forbidden knowledge“⁸⁷, im Schauerroman um *The Bleeding Nun*. Für das Figureninventar sind zum Großteil konvergierende, lediglich in einem Drittel divergierende, Ergebnisse zu verzeichnen.

1.2 Subgenres & Sonderfall

Während der Auseinandersetzung mit den Gattungsmerkmalen und der Genese der Schauerliteratur und der Gothic Novel, traten zwei Genres auf, die für die Analyse des Romans und seine Einordnung innerhalb der Horrorliteratur von Bedeutung sind: *Ghost Story* und *englischer Schauerroman*. Die folgenden Unterkapitel erfassen die Entwicklung der Ghost Story, beziehungsweise Geistergeschichte, und des englischen Schauerromans und ihren Einfluss auf die übergeordneten Genres *Gothic Novel* und *Schauerroman*.

1.2.1 Subgenres: Ghost Story & Geistergeschichte

Wenngleich der allgemeine Sprachgebrauch keine Unterscheidung zwischen diesen Begriffen vornimmt, sind *Ghost Story* und *Geistergeschichte* keine gleichwertigen Synonyme für *Schauerroman* oder *Gothic Novel*. Sie stellen vielmehr jeweils Subkategorien des Schauerromans und Gothic Novel dar. Das Ausmaß des Einflusses auf die Konzeption der Gothic Novel und des Schauerromans wird in diesem Kapitel dargestellt. Im Vordergrund steht die Argumentation, dass gerade Ghost Story und Gothic Novel nicht voneinander zu trennen sind.

Zunächst dazu eine Auseinandersetzung mit Henry James, der als Erfinder der Ghost Story gilt. Varnado sieht in James den Begründer des Genres, da er einen „distinct body of supernatural literature“⁸⁸ schuf und es nachhaltig prägte. James kreierte „an aesthetic for the numinous story: a set of working principles“⁸⁹. Das Schlüsselement ist der Begriff *numinous*⁹⁰. Dabei handelt es sich um eine ästhetische Form des Erzählens, welche die Reflexion über das menschliche Bewusstsein umfasst, von der James fasziniert war. Varnado gibt an: „Elements of plot, setting, and characterization in his work exist for the sake of the ‘finely wrought consciousness’ or ‘point of view’ James sought to elicit“⁹¹. James Auseinandersetzung mit dem menschlichen Bewusstsein kann unter Punkt 6 von Franks Liste zusammengefasst werden und fällt damit unter die Gothic Novel. Nach Varnados Analyse ist

⁸⁷ Carpi (2019), S.117.

⁸⁸ Varnado (2015), S.77.

⁸⁹ Varnado (2015), S.77.

⁹⁰ *Numinous*: „filled with a sense of the presence of divinity“ (Quelle: Merriam Webster: Numinous. 2021.(URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/numinous>)).

⁹¹ Varnado (2015), S.78.

Punkt 3 ebenso zutreffend, da die Begegnung mit dem Übernatürlichen ein zentrales Element der Ghost Story darstellt. *Turn of the Screw* ist ein Beispiel, um die These zu belegen, dass die Gothic Novel und die Ghost Story Abstraktionen voneinander sind. In diesem Roman arbeitet James scheinbar die von Frank postulierte Liste ab, er

merge[d] the epistemological with the aesthetic question. The ghosts 'exist' but in the larger context of artistic exploration [...] The story reveals as well James's awareness that the ghostly element must be grounded in a realistic, or 'rational,' context. Psychological realism was James's strong point; in his ghost stories he brought the weight of his powers to bear in such a way as to surround the nonrational core with a fully developed rational framework.⁹².

Turn of the Screw wäre demnach als Gothic Novel zu klassifizieren und ist gleichzeitig Ghost Story. Im Vordergrund steht das Empfinden des Subjekts. Die Gouvernante zweifelt an den Vorkommnissen, welche jedes rationalen Gedankens entbehren. Da sie jedoch die Erscheinungen tatsächlich sieht, die Kinder ihre Anwesenheit spüren und rationale Erklärungen von Mrs. Grose als unmöglich enttarnt werden, bleibt die Frage bestehen, ob es sich bei den Geistern um Einbildung oder Realität handelt. Gerade darin liegt der Schrecken der Novelle begründet. James, so Varnado, „is [...] the first major supernatural writer to realise the absolute importance of surface realism“⁹³. James verknüpft demnach Punkt 3 & 6 und legt diese als essentielle Verbindung zur Ghost Story offen. Die Auseinandersetzung mit James als Autor der Ghost Story zeigt, dass diese eine Erweiterung der Gothic Novel darstellt.

Wenn Hughes davon ausgeht, die Ghost Story sei „not invariably Gothic“⁹⁴, bedeutet das, die Ghost Story sei zumindest teilweise der Gothic Novel zuzuordnen. Hughes sieht die größte Abweichung in der variierenden Länge der beiden Genres: Die Ghost Story ist vergleichsweise kurz. In einem Versuch der klaren Definition mit Augenmerk auf die Unterschiede zwischen den Genres, schreibt Hughes:

the ghost story revolves around the anticipation or presence of a ghostly visitor, or the consequences that arise following such a supernatural encounter. The Gothic genre, however, is *not* defined solely by the presence of ghost or similar supernatural beings. Rather, its perceptible identity [...] comprises a multiplicity of structural devices and recurrent themes, any one of which might qualify a work as Gothic. These include a pervasive atmosphere of the **Sublime** and the mysterious, a range of characteristic plots, the presence of a stock **Gothic Hero** or heroine, a concern with sectarian religion or the challenge of the secular, and any one of a number of recurrent geographical or temporal locations⁹⁵.

Die Genres sind demnach artverwandt und miteinander verknüpft. Ein Großteil der Ghost Stories teilt Merkmale mit der Gothic Novel und ist deshalb im Rahmen dieser Arbeit als Subgenre zu bezeichnen. Hughes gibt an, es handle sich bei vielen Ghost Stories um

⁹² Varnado (2015), S.78/83.

⁹³ Varnado (2015), S.83.

⁹⁴ Hughes (2013), S.112.

⁹⁵ Hughes (2013), S.112-113.

Übersetzungen aus der German Gothic⁹⁶. Hierdurch ist die Verbindung zum Schauerroman aufgegriffen, welcher die Gothic Novel im Allgemeinen und die Ghost Story im Besonderen auszeichnet, denn *German Gothic* ist die englische Übersetzung von *Schauerroman*.

Die Geistergeschichte, wenn oftmals als Übersetzung und damit Synonym für die Ghost Story eingeführt, wird in der Forschungsliteratur nicht separat behandelt. Im Verlauf dieser Arbeit wird dieses Subgenre als in den wichtigen Punkten mit der Ghost Story übereinstimmend erachtet. Relevant ist ausschließlich das Element des Übernatürlichen, welches in beiden Subgenres gegeben ist. Unterschiede zwischen den Subgenres sind für die weitere Analyse nicht ausschlaggebend, da sie auch in der Forschungsliteratur nicht angeführt werden.

1.2.1 Sonderfall: Der englische Schauerroman

Webers Einführung zufolge ist Horace Walpole der Begründer des Genres der englischen Schauerromantik. Der englische Schauerroman nach Weber entstand in der Zeit zwischen Aufklärung und Romantik. *The Monk* markiert den Aufbruch aus der Aufklärung. Das Vertrauen darauf, durch eine höhere Macht aus dem Kreislauf des Bösen erlöst zu werden und Schurken einer gerechten Strafe zuzuführen, erlischt⁹⁷. Stattdessen ist eine Hinwendung zur Romantik zu erkennen und damit zu dem, was Karl Maurer als „Schrecken ohne Ende“⁹⁸ bezeichnet⁹⁹. Webers Einführung geht von einer Zwei-Phasen-Entwicklung aus, die von einer Weltordnung der Moral zu einer verwischten Grenze der Moralität führt. Das Böse gewinnt an Faszination¹⁰⁰.

Weber benutzt zwar zum Großteil den Terminus *Schauerroman* oder auch *Schauerromantik*, lässt jedoch ab und an *Gothic Novel* als Begriff einfließen. Der englische Schauerroman wird von Weber als Translation des Begriffs *Gothic Novel* erachtet. Die von ihr definierten Merkmale sind allerdings nicht ausschließlich mit den in dieser Arbeit dargelegten Merkmalen der Gothic Novel konform, sondern vereinen vielmehr Elemente des deutschen Schauerromans und der Gothic Novel unter dem Begriff *englischer Schauerroman*. Da Weber den Fokus auf den Aspekt der Romantik legt, darf hier der englische Schauerroman nicht als Synonym für *Gothic Novel* gelten. Walpole, der Begründer des Genres, setzte sich zum Ziel „zwei Spielarten der Romanze miteinander [zu] versöhnen, [...] die mittelalterliche Ritterromanze [...] und eine moderne Romanzenform, die an der aristotelischen Poetik [und]

⁹⁶ Vgl. Hughes (2013), S.112-113.

⁹⁷ Vgl. Weber (1983), S.83.

⁹⁸ Jauß, Hans Robert (Hg.): Ästhetische Entgrenzung und Auflösung des Gattungsgefüges in der europäischen Romantik und Vorromantik. In: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomen des Ästhetischen 1968, S.333.

⁹⁹ Vgl. Weber (1983), S.93.

¹⁰⁰ Vgl. Weber (1983), S.112.

deren Normbegriffen der Natur und der Wahrscheinlichkeit orientiert war“¹⁰¹. Aus diesem Zitat ist ersichtlich, wie sehr der englische Schauerroman dem deutschen Schauerroman entspricht. Besonders die Einarbeitung der Ritterromanze und das Element der Imagination, sprich des Realitätsfernen, sind eher im deutschen Schauerroman vertreten.

Die wechselseitige Beeinflussung der Spielarten des Schauers *Gothic Novel* und *Schauerroman* münden in dem Genre *englischer Schauerroman*. Weber geht beispielsweise auf die Rolle des Erhabenen ein, welche in der Gothic Novel große Bedeutung hat. Sie unterscheidet zunächst zwischen Terror und Horror:

Zunächst einmal wird Terror die Eigenschaft zugeschrieben, als Auslösereiz des Erhabenen zu fungieren, indem er die Seele sich weiten mache und ihre Fähigkeiten zu intensivem Leben wecke, wohingegen Horror die Bewußtseinskräfte lähme, gar zerstöre, denn Horror bedrohe das Bewußtsein mit der Scheußlichkeit handgreiflicher Schrecken und Gefahren, wo Terror »the dreaded evil« dezent hinter dem Schleier des Ungewissen, Obskuren verberge¹⁰².

Das Erhabene stellt das Leitprinzip allen Terrors dar¹⁰³. An Ann Radcliffs Heldin Emily lässt sich dieser Zusammenhang besonders gut ablesen. So „erlebt sie erstmals den Bewußtseinszustand des Schrecklich-Erhabenen, für den nicht innere Ruhe, sondern Angst die Ausgangssituation bildet“¹⁰⁴.

In der Analyse der einzelnen Werke weist Weber auf das Grundelement der Shudder Novel hin: *die Furcht*. „[I]n Furcht erzittern“¹⁰⁵ ist ein Beispiel dafür. Die Furcht ist stets an den Effekt der Bewunderung geknüpft, woraus der von Edmund Burke sogenannte *delightful horror* resultiert¹⁰⁶. Der *divine horror* hingegen stellt eine Spielart des Horrors dar, welcher die Macht Gottes, das Leben des Einzelnen auszulöschen, zugrunde liegt¹⁰⁷. Die „Emotionen, um die der Schauerroman sich primär bemüht, ja die ihm zu Handlungsträgern werden können, [sind] im wesentlichen [sic!] jene, die wir mit der Nachtseite des Gefühlsempfindens in Verbindung bringen, nämlich Angst und Schrecken, Schmerz und Qual“¹⁰⁸.

Die zum Handlungsträger werdende Furcht ersetzt die Figuren in ihrer Funktion, wodurch deren Bedürfnis nach Dreidimensionalität abnimmt und sie zu Schablonen werden. Trotzdem besitzt der englische Schauerroman ein spezifisches Figureninventar. Der Schurke steht als Archetyp im Vordergrund und weist Merkmale auf, die mit denen des Gothic Villain vergleichbar aber nicht konform sind. Damit ist der Schurke des englischen Schauerromans

¹⁰¹ Weber (1983), S.15.

¹⁰² Weber (1983), S.40-41.

¹⁰³ Vgl. Weber (1983), S.34.

¹⁰⁴ Weber (1983), S.48.

¹⁰⁵ Weber (1983), S.12.

¹⁰⁶ Vgl. Weber (1983), S.22.

¹⁰⁷ Vgl. Weber (1983), S.35.

¹⁰⁸ Weber (1983), S.20.

eine Abwandlung des Gothic Villains und nicht dessen vollständige Entsprechung. Es handelt sich um einen Mann, Mitte dreißig, mit dunklen Haaren, „aber kraftvoller Gestalt, asketischen Gesichtszügen und feurig-dunklen Augen, deren Blick man nicht erträgt“¹⁰⁹. Letzteres Merkmal ist, was den Schurken als solchen auszeichnet und für das Publikum erkennbar macht. Weber zufolge ist „[d]er dämonische Blick [...] das eine Kurzschriftzeichen, das die Autoren benutzen, um ihre Schurken zu Kraftzentren des Unheimlichen zu machen. Ein anderes ist das diabolische Lachen dieser Gestalten angesichts fremden Leides“¹¹⁰. Die Umstände der Geburt des Schurken werden oftmals verschleiert. Dies dient dazu, das Fremdartige der Figur zu unterstreichen, das Unheimliche hervorzuheben und sie als *the other* auszuweisen¹¹¹.

Inhaltlich ist der englische Schauerroman von einem bestimmten strukturellen Muster geprägt. In simplifizierten Worten handelt es sich um die Verfolgung einer unschuldigen Person durch einen „[l]üsterne[n] Schurke[n]“¹¹². Dessen Flucht geschieht mit signifikanter Häufigkeit in labyrinthischen Gängen oder düsteren Schlössern¹¹³. Weber greift damit, wenn auch implizit, das verbindende Element zur Gothic Novel auf.

Zu den Motiven des englischen Schauerromans gehört das Verschwimmen der Grenze zwischen Wahn und Realität. Ein Beispiel dafür ist Ann Radcliffs Emily. Dieses Motiv ist auch in der Gothic Novel zu finden, selten jedoch in deutschen Schauerromanen. Auch die Stimmung des englischen Schauerromans ist von Bedeutung, da sie durch narrative Elemente und Beschreibungen erzeugt wird¹¹⁴. Weber gibt folgendes Beispiel dafür, wie eine exemplarische Konstruktion der düsteren Stimmung des englischen Schauerromans aussehen könnte: „Der Flügelschlag der Fledermaus, der die Stille der Nacht stört; ein Licht, das plötzlich das tiefe Dunkel erhellt, um ebenso plötzlich wieder zu verlöschen; die feierlich-süßen Klänge von Sphärenmusik“¹¹⁵.

1.3 Zwischenfazit: Hybridität

Seeger bestätigt die Analyse der vorangegangenen Kapitel, denn eine separate Begriffsdefinition hält er für unpassend, da die Einflüsse der Genres aufeinander unbestreitbar sind. Stattdessen eröffnet er einen Diskurs über die Möglichkeit, *Schauerroman* als Überbegriff festzulegen, welcher sämtliche anderen Genres beinhaltet¹¹⁶. Ein ähnliches Argument eröffnet

¹⁰⁹ Weber (1983), S.84.

¹¹⁰ Weber (1983), S.85.

¹¹¹ Vgl. Weber (1983), S.86-87.

¹¹² Weber (1983), S.11.

¹¹³ Vgl. Weber (1983), S.11-12.

¹¹⁴ Vgl. Weber (1983), S.71.

¹¹⁵ Weber (1983), S.71.

¹¹⁶ Vgl. Seeger (2004), S.180-182.

auch Bernauer, wenn auch aus architektonischer Perspektive. Er bezieht sich weniger auf die Figurenkonstellation, sondern sieht vielmehr das Setting als begriffsdefinierend: „Selbst in vielen jener Schauerromane, die nicht im Mittelalter, sondern in der Neuzeit angesiedelt sind, [spielen] ›gotische‹ Bauten als Kulissen eine wichtige Rolle; Ruinen, zerfallene Klöster und Spukschlösser sind die beliebtesten“¹¹⁷. Hughes fasst zusammen, was bereits dargelegt wurde: „In practical terms, though, the two German genres overlap a great deal, and much of Schiller’s work, for example, might equally be considered under either genre“¹¹⁸.

Die Interrelation der Genres wird durch motivische Überlappungen, Figureninventar und ihre Genese deutlich aufgezeigt. Seegers Vorschlag, die Begriffe unter dem Schirm der Schauerliteratur zusammenzufassen, ist jedoch nicht ausreichend. Sämtliche Spielarten können und sollen vielmehr unter dem Überbegriff *Horrorliteratur* stehen, wie aus Abbildung 1 zu entnehmen ist. Die Schauerliteratur, beziehungsweise der Schauerroman, und die Gothic Novel stellen zwei gleichrangige Unterkategorien der Horrorliteratur dar, deren Verbindung in dem mündet, was Weber als englischer Schauerroman bezeichnet; einem hybriden Genre, das Merkmale beider übergeordneter Gattungen vereint. Für die Analyse des Primärtexts wird auf Elemente und Figuren des Schauerromans und der Gothic Novel eingegangen, doch im Vordergrund steht die These, dass es sich bei dem Roman um eine hybride Form handelt, die Elemente aus vier Genres vereint: Gothic Novel, Schauerliteratur, Ghost Story und englischer Schauerroman¹¹⁹.

2 Mechanismen des Horrors

Henschens Analyse von Meyrinks Roman fokussiert auf folgende Attribute:

Der Autor zeigt die geheimnisvolle, schlupfwinkelreiche, von versteckten Gängen durchzogene und mit rätselhaften, tückischen, aber auch arglos-reinen Gestalten bevölkerte Welt des Prager Judenviertels zwar als Traumwelt eines Erzählers, der eine Spanne fremden Lebens nachvollzieht, doch büßt die Darstellung bei aller Phantastik nichts an Realistik und klarer Rationalität ein. Dieser unheimliche Stadtteil dient als genau entsprechende Hintergrundfolie für die dunklen Bezirke eines »seelischen Dämmerzustandes«, in dem für den Helden die Grenzen von Ich und Außenwelt zerfließen und zahlreiche »Gänge« und »Gassen« sich auch in die versunkenen Bezirke der eigenen Vergangenheit und eines von schockhaften Ängsten durchzuckten Traumbewusstseins öffnen, das sich selbst, auf alte magische Vorstellungen zurückgreifend, als doppeltes, fremdes [sic!] gegenübertritt¹²⁰.

Aus Henschens Reflexion geht hervor, dass das Einschreiben des Romans in die Tradition der Schauerliteratur als selbstverständlich vorausgesetzt wird. Zu hinterfragen ist, ob Hensch

¹¹⁷ Bernauer (2008), S.68.

¹¹⁸ Hughes (2013), S.112.

¹¹⁹ Anm.: Im Folgenden werden die Begriffe *Schauerroman*, *Ghost Story*, *Gothic Novel* und *englischer Schauerroman* verwendet. Der Schauerroman versammelt die Merkmale, die in Kapitel 1 unter *Schauerliteratur* oder *Schauerroman* gelistet wurden. Die Begriffe werden für die Analyse als Synonyme erachtet.

¹²⁰ Brittnacher, Hans Richard: Kindler Kompakt: Horrorliteratur. Stuttgart: J.B. Metzler Imprint 2017, S.160-161.

Schauerroman und *Gothic Novel* als synonym begreift. Seine Einordnung des Romans schließt eine Einordnung als *Gothic Novel* nicht aus. Hierin wird die Problematik der Zuordnung, welche zu Beginn dieser Arbeit dargestellt wurde, offengelegt. Sie bildet die Basis für die Analyse. Ziel ist es, einen Zuordnungsversuch zu unternehmen, der, den Ergebnissen aus Kapitel 1 nach, insofern scheitern muss, als dass eine eindeutige Zuordnung zu einem Genre nicht möglich ist. Zu erwarten ist, dass der Roman Merkmale der Genres *Gothic Novel*, *Schauerroman*, *englischer Schauerroman* und *Ghost Story* vereint.

Diesem Kapitel liegt folgende Zwischenthese zugrunde: Die Zuschreibung eines Romans zu *Schauerroman* oder *Gothic Novel* basiert auf Mechanismen des Horrors, die sich auf textueller und paratextueller Ebene finden, erfolgt jedoch ungeachtet des Inhalts des Romans. Die Analyse beruht auf der Annahme, dass eine Genrezuordnung allein aufgrund textueller Mittel erfolgen kann; die Handlung ist in diesem Zusammenhang nicht von Bedeutung.

2.1 Handlungsaufbau

Das Handlungsgefüge ist zirkular, wobei, wie sich aus Abbildung 2 entnehmen lässt, die Kreisstrukturen graduell abgestuft sind. Im äußersten Kreis befindet sich die Rahmenhandlung, welche 20 Jahre nach der ersten Binnenhandlung (Kreis 2) stattfindet. Pernaths Geschichte ist im mittleren Kreis (2) erfasst und beinhaltet Nebenhandlungen 1 und 2. Diese sind für die Haupthandlung nur peripher von Interesse und werden daher außerhalb der Kreise 1-3 abgebildet. Der innerste Kreis (3) umfasst die Legende des Golems, welche im Setting einer Geistergeschichte erzählt wird. Nach Beendigung der Erzählung tritt der Golem aus Kreis 3 heraus und in Kreis 2 ein. Dies ist mitunter durch die periodische Wiederkehr des Golems gegeben. Der Ich-Erzähler gibt zur Struktur der Handlung an: „Das Schicksal in diesem Haus irrt im Kreise umher und kehrt immer wieder zum selben Punkt zurück“¹²¹. Wie Abbildung 2 zeigt, sind derartige Strukturen in der Horrorliteratur keine Seltenheit: *Turn of the Screw* verwendet eine ähnliche Herangehensweise. Kreis 2 in Abbildung 2 steht ebenfalls für die Haupthandlung. Ähnlich zu Meyrink leitet James die Geistergeschichte durch eine Gruppe Menschen, versammelt am Kaminfeuer, ein¹²². In *Der Golem* wird dieses Set-up gespiegelt¹²³.

¹²¹ Meyrink, Gustav: *Der Golem*. Ein Roman. Leipzig: Kurt Wolff Verlag 1915, S.96.

¹²² Vgl. James, Henry: *Turn of the Screw*. Minnesota: Lerner Publications 2016, S.1-3.

¹²³ Vgl. Meyrink (1915), S.93.

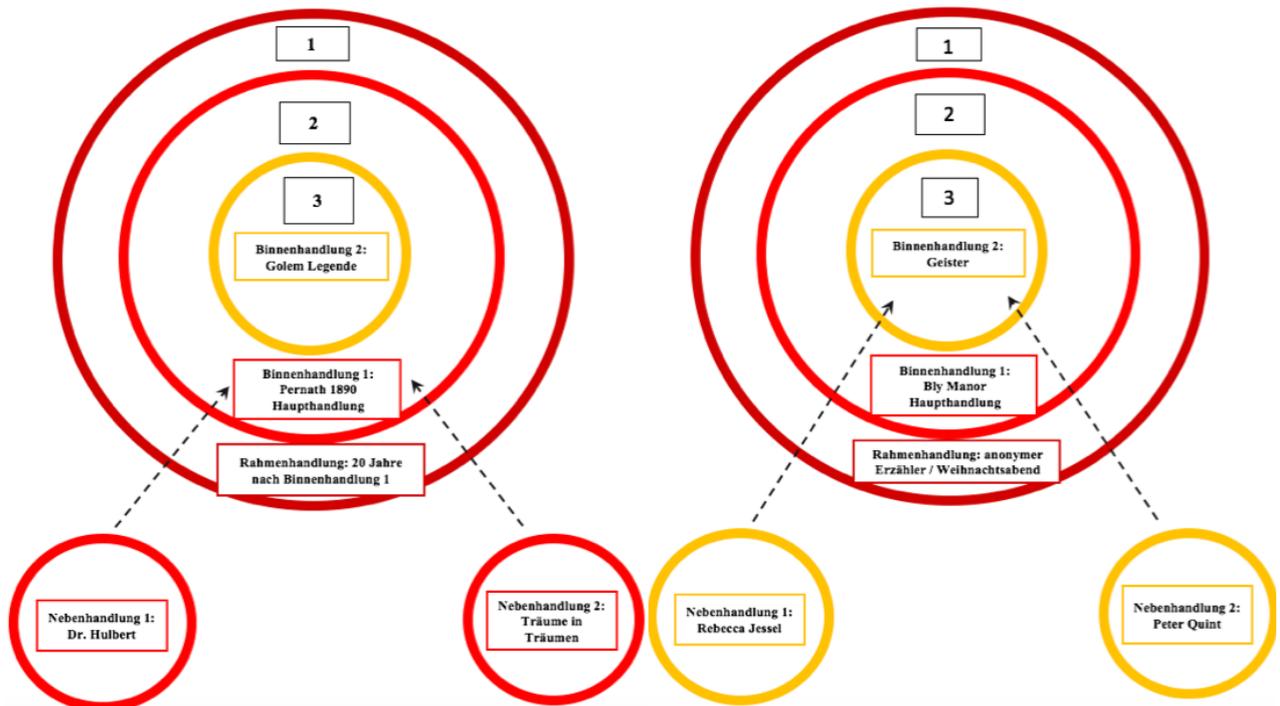


Abbildung 2: Handlungsaufbau *Der Golem* und *Turn of the Screw*

Beide Autoren arbeiten mit jeweils 3 Handlungsebenen und 2 Nebenhandlungen. Die mittlere Handlung ist in beiden Fällen die Geschichte der als Monster titulierten Figur, wobei diese Zuschreibung innerhalb des jeweiligen Werks explizit erfolgt. Die Golem- und Geistergeschichte greift jeweils auf Kreis 2 zurück, wobei zunächst die Geschichte erzählt wird und daraufhin Sichtungen der Figuren in der Haupthandlungsebene durch die Protagonist*innen erfolgen. Die Binnenhandlung tritt jeweils in die Haupthandlung ein und beeinflusst damit die Rahmenhandlung; die Handlung bewegt sich zuerst nach innen und wieder retour nach außen bis jeder Kreis geschlossen ist. Beide Romane beginnen mit der Rahmenhandlung und enden in ihr, sobald alle internen Handlungen aufgelöst wurden.

2.1.1 Rahmenhandlung

Der Golem hat zwei Rahmenhandlungen. Die erste fokussiert auf die Geschichte des Ich-Erzählers, die um Pernaths Geschichte herum geschieht, weshalb sie in Kreis 1 erfasst ist. Sie beginnt mit der Einführung des Ich-Erzählers um das Jahr 1910 und endet damit, dass er wieder aus Pernath heraustritt. Die zweite Rahmenhandlung ist Pernaths Geschichte und bildet den Rahmen für die Einführung der Golemfigur. Exemplarisch für derartige Einleitungen kann folgendes Exzerpt herangezogen: „Seit jener Zeit lebt er hier, bessert Antiquitäten aus und schneidet Gemmen und hat sich damit einen kleinen Wohlstand gegründet“¹²⁴. James eröffnet

¹²⁴ Meyrink (1915), S.99.

seine Binnen- und Haupthandlung wie folgt: „She was the most agreeable woman I’ve ever known in her position; she would have been worthy of whatever“¹²⁵. Derartige narrative Strukturen sind besonders den Gothic Novels des 18. und 19. Jahrhunderts zu eigen. Stoker verwendet eine ähnliche Struktur: „This vampire which is amongst us is of himself so strong in person as twenty men“¹²⁶. Meyrinks Roman ist dem Muster vorangegangener Gothic Novels entsprechend in Binnenhandlungen unterteilt, welche jeweils wiederum durch eine Gruppe von Menschen versammelt um ein Feuer eingeleitet wird¹²⁷.

2.1.2 Binnenerzählung

Kreis 2 beschreibt die erste Binnenhandlung, wobei es sich ebenso um die Haupthandlung des Romans handelt. Die beiden Nebenhandlungen werden in Kreis 2 erzählt, wobei gerade Nebenhandlung 2, die Träume, relevant ist. Hier finden sich erste Elemente des Unwirklichen wieder, wodurch der Roman eine inner-fiktionale Gattungszuschreibung als fantastisch vornimmt. In Zusammenhang damit ist überdies auf die Frage nach Pernaths Bedeutung für die Handlung aufmerksam zu machen. Wenngleich der Ich-Erzähler sein Bewusstsein in das Pernaths projiziert, ist doch die Handlung so gestaltet, dass die Ereignisse in Echtzeit und nicht in Retrospektive geschehen: „Alle Sagen, die es gibt, erlebt dieser Pernath am eigenen Kadaver“¹²⁸. Alle Handlungen sind mit Pernath verbunden, der, wie der Golem, als Ich-Erzähler Jahre später erneut aufersteht. Da der Ich-Erzähler über Pernaths Erinnerungen verfügt, kann von Reinkarnation gesprochen werden. Erst als der Golem in Pernaths Geschichte tritt und Pernath ihn als Teil seiner selbst anerkennt, tritt der Ich-Erzähler aus Pernath hinaus. Abbildung 3 veranschaulicht diese Entwicklung:

¹²⁵ James (2016), S.3.

¹²⁶ Stoker, Bram: Dracula. London: Legend Press 2018, Kapitel 18.

¹²⁷ Vgl. Meyrink (1915), S.273.

¹²⁸ Meyrink (1915), S.358.

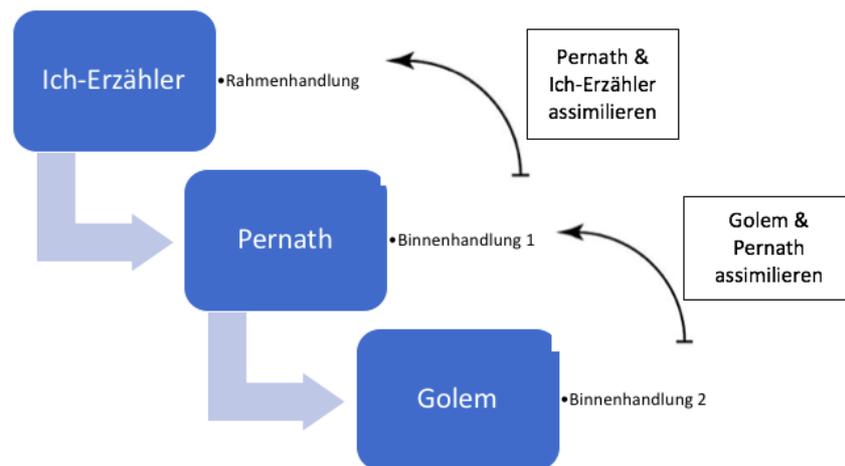


Abbildung 3: Zirkuläre Struktur

Nun zu der wohl wichtigsten Binnenhandlung: Meyrinks Variante der Golemlegende. Zunächst wird diese von einer Figur, die als *der Alte* tituiert wird, eingeleitet¹²⁹. Er nimmt dabei die Funktion des Geschichtenerzählers ein, welche in *Dracula* von Van Helsing und in *Turn of the Screw* von Mrs. Grose übernommen wird. Die Legende wird an dieser Stelle eingeführt und zu einem späteren Zeitpunkt erweitert. Die erste Erzählung liest sich folgendermaßen: „Dann wacht in mir heimlich die Sage von dem gespenstischen Golem, jenem künstlichen Menschen, wieder auf, den einst hier im Ghetto ein Kabbala kundiger Rabbiner aus dem Elemente formte und ihn zu einem gedankenlosen automatischen Dasein berief, indem er ihm ein magisches Zahlenwort hinter die Zähne schob“¹³⁰. Die Benutzung des Wortes *gespenstisch* signalisiert eine Einschreibung in den Kontext der Geistergeschichte. Die zweite Erzählung umfasst eine ausführlichere Schilderung und beinhaltet die Verortung der Erzählung im Genre der Sage. Dieser zufolge tritt der Golem periodisch im Zeitraum von 33 Jahren auf. Die Repetition belegt den zirkulären Aufbau des Narrativs. Innerfiktional schreibt Meyrink, der Golem würde in kreisförmigen Bewegungen zu seinem Ursprungsort zurückkehren¹³¹. Selbiges geschieht auch mit Pernath, dessen Haus in der Rahmenhandlung Ziel und Ausgangspunkt für Pernath und den Ich-Erzähler darstellt. Der Verbindung des Golems zu Pernath wird durch die kreisförmige Bewegung angedeutet. Erst im Moment des Austritts aus der Binnenhandlung offenbart sich die Bedeutung dieser von Meyrink gewählten Taktik. Kapitel 4 befasst sich mit der Frage, was die vielfach angedeutete Verbindung zwischen Pernath und dem Golem aussagt und, wieso sie für den Roman so zentral ist, dass sie die Handlungsstruktur beeinflusst.

¹²⁹ Vgl. Meyrink (1915), S.83.

¹³⁰ Meyrink (1915), S.49.

¹³¹ Vgl. Meyrink (1915), S.79-84.

2.2 Figureninventar

Den jeweiligen Männer- und Frauenfiguren unterliegt eine Abstufung von vermeintlich Gut und Böse, diese beruht auf Freuds Konzept der Dreiteilung der Psyche¹³² und wird im Folgenden erläutert. Die drei sich gegenüberstehenden Frauenfiguren sind Rosina, Angelina und Mirjam. Sie werden in ihren äußerlichen und innerlichen Charakteristika möglichst separat dargestellt. Die Männerfiguren, die näher behandelt werden sind Pernath, der Golem, der Ich-Erzähler, Wasserturm und Charousek. Alle dieser aufgezählten Hauptfiguren verkörpern eine Rolle. Rosina steht beispielsweise für den Vampir und Wasserturm für den Gothic Villain. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Figureninventar erfolgt in den beiden nachgereihten Unterkapiteln.

2.2.1 Männerfiguren

Der Ich-Erzähler trägt große Sorge, Pernath physisch nicht zu beschreiben. Der einzige Hinweis ist der auf die Größe und Form des Kopfes, die Pernath und der Erzähler teilen. Die Verbindung der beiden Figuren, welche sich im Verlauf des Romans manifestiert, wird hier angerissen. Die Doppelung ist ein Mysterium, dessen Aufdeckung zu der Hauptthematik des Romans gehört. Hinzu tritt überdies der Golem, der von Pernath als Monster erlebt wird, den er aber auch in sich selbst sieht. Im Sinne der Intertextualität ist hier der Bezug zu Frankenstein und seinem Monster offensichtlich.

Pernath, der Ich-Erzähler und der Golem stellen dieselbe Figur in unterschiedlichen Stadien dar. Dieser Analyse zugrunde liegt Freuds Modell zur Struktur der Psyche. Der Ich-Erzähler als Endform des Bewusstseins, mit Pernaths Erinnerungen, und als Beobachter und damit nicht aktiv agierende Person, ist das Über-Ich. Pernath stellt das Ich auf dem Erkenntnisprozess zum Über-Ich dar, der erst abgeschlossen ist, als Pernath den Golem (Es) als Teil seiner selbst anerkennt und annimmt. Abbildung 4 fasst diese drei Figuren nach Freuds Modell zusammen:

¹³² Vgl. Freud, Sigmund: General Psychological Theory. Papers on Metapsychology. New York: Macmillan Publishing Company 1963 (Collier Books), S.117-150.

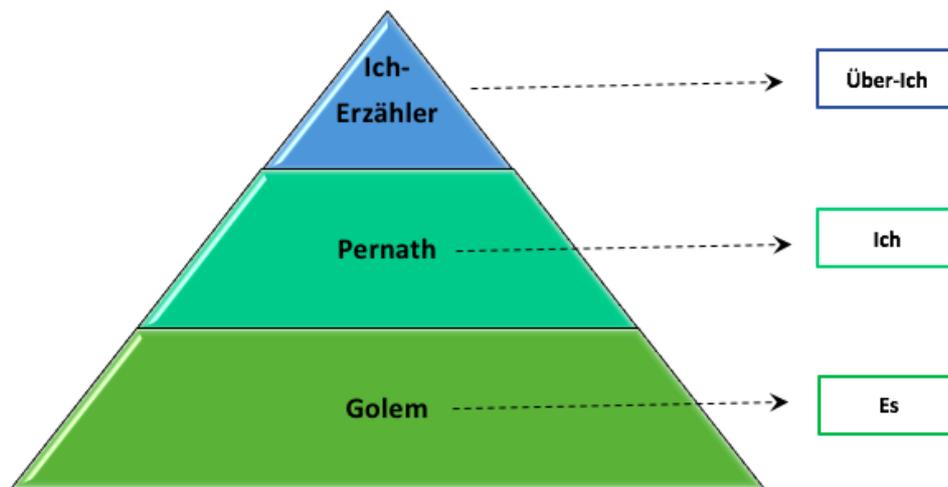


Abbildung 4: Figurenmodell Männer

Die Assimilation, die Abbildung 3 vorwegnimmt, wird im Figureninventar aufgegriffen. Nach Ricks Modell ist Pernath also Protagonist, aber nicht zwangsläufig Gothic Hero, denn in ihm vereinen sich Monster (Golem) und Held (Ich-Erzähler) zu der Kategorie *Mensch*.

Wasserturm kann als Antagonist bezeichnet werden. Er scheint stets Charousek und Pernath entgegen zu handeln. Aktiv geschieht dies jedoch erst spät im Roman. Pernaths Verteufelung von Wasserturm geht dieser Aktion voraus: „hatte das Gesicht des Trödlers Aaron Wasserturm wie eine scheußliche Maske hereingegrinst“¹³³. Wasserturm entspricht dem Gothic Villain insofern, als dass er Ähnlichkeiten zu Walpoles Manfred aufweist, indem er Angelina verfolgt. Pernath fasst zusammen: „Unangenehmes ging von dem Alten aus“¹³⁴. Sein Äußeres geht mit dieser Charakterbeschreibung konform: Wasserturm ist Pernath zufolge hässlich¹³⁵. Wasserturm als Antagonist entspricht außerdem der Superiority of Evil, vor allem in dem Moment, in dem er Pernath überlistet¹³⁶.

Wenngleich Charouseks Vorname Innozenz lautet, so ist sein Verhalten nicht inhärent unschuldig. Pernath bezeichnet ihn als „reiner [...] als irgendeiner von denen, die naserümpfend umhergehen und angelernte Gebote eines unbekanntenen, mythischen Propheten zu befolgen vorgeben“¹³⁷. Nach Pernaths Auffassung ist Charousek nicht beinahe Mörder, sondern vielmehr in seinem Vorhaben gerechtfertigt. Im Gegensatz zu Wasserturm greift Pernath in seiner Beschreibung auf positive Attribute zurück. Laut Ricks Analyse gibt die „hohe, noble Stirn“¹³⁸

¹³³ Meyrink (1915), S.29.

¹³⁴ Meyrink (1915), S.46.

¹³⁵ Vgl. Meyrink (1915), S.299.

¹³⁶ Vgl. Meyrink (1915), S.388-395.

¹³⁷ Meyrink (1915), S.559.

¹³⁸ Meyrink (1915), S.448.

einen ersten Hinweis auf die eigentliche Funktion Charouseks als „aristocratic villain“¹³⁹; sie entspricht den von Ricks festgelegten äußerlichen Charakteristika dieser Figur. Aus zeitgenössischer Sicht kann Charousek als Bösewicht interpretiert werden. Seine Beweggründe sind von zweitrangiger Bedeutung. Der historische Kontext kann demnach bei der Erarbeitung nicht außer Acht gelassen, denn Charousek und sein Umfeld sehen ihn in seinem Ansinnen bestätigt, da Wasserturm sich durch seine Verleugnung des Kindes schuldig gemacht hat und Charousek diese Schuld zu begleichen sucht.

Zu den restlichen Figuren ist zu vermerken, dass diese schablonenhaft gestaltet sind. Eine Psychologisierung entfällt, stattdessen liegt der Fokus auf der Beschreibung äußerlicher Merkmale. Unschwer zu erkennen ist die Parallele zu dem klassischen Figureninventar der Gothic Novel. Ein Großteil der Figuren wird auf ihre Funktion reduziert: „Die andern jungen Adligen oben auf der Estrade“¹⁴⁰. Überdies treten in *Der Golem* eine Vielzahl an aristokratischen Figuren auf: „vornehm gekleideter Herr“¹⁴¹, „[a]ussehen tut er ja wie ein altfranzösischer Edelmann“¹⁴², „berühmter Rechtsgelehrter“¹⁴³.

2.2.2 Frauenfiguren

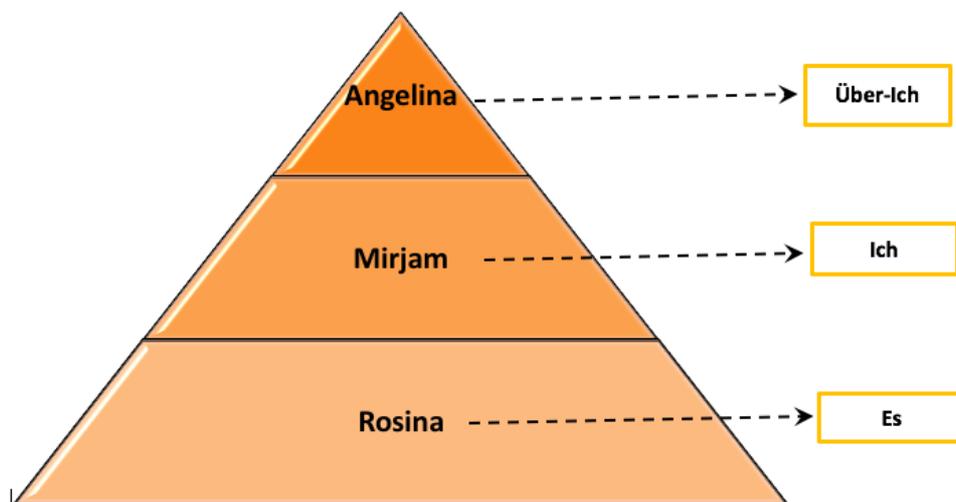


Abbildung 5: Figurenmodell Frauen

Rosina, deren Name und Optik sie als teuflisches Wesen demaskieren, kann dem Typus *Vampir* zugeordnet werden. Wenn sie auch nicht Blut trinkt, so saugt sie doch die Männer in ihrer Umgebung aus: „Jaromir [...] dessen ganzes Denken eine ununterbrochene wahnsinnige Gier nach Rosina erfüllt“¹⁴⁴. Sie stellt in ihrer Reduktion auf das Fleischliche das Es nach Freud dar,

¹³⁹ Smith (2007), S.140.

¹⁴⁰ Meyrink (1915), S.127.

¹⁴¹ Meyrink (1915), S.46.

¹⁴² Meyrink (1915), S.99.

¹⁴³ Meyrink (1915), S.117.

¹⁴⁴ Meyrink (1915), S.24.

wie Pernath beschreibt: „bog sich lüstern zurück“¹⁴⁵. Pernath äußert sich negativ über Rosina, fühlt sich aber dennoch zu ihr hingezogen. Dementsprechend ist Rosina insofern das Es, als dass dieses den Trieb verkörpert. Ihr rotes Haar und ihr Umgang mit den an ihr interessierten Jungen weisen Parallelen zu Stokers Lucy auf.

Rosinas Gegenpart ist Angelina. Ihre Beschreibung ist von Oppositionen zu Rosina geprägt. Angelinas Name deutet auf ihre Engelsgleichheit hin. Rosinas Armut wird in Angelinas Reichtum gespiegelt („Sie war fast ganz verummumt in einen kostbaren Pelz“¹⁴⁶). Begriffe wie *gebannt*¹⁴⁷ suggerieren eine Unantastbarkeit, der Rosinas niedrige Gelüste gegenüberstehen. Angelina wird damit zum Über-Ich erhoben, welches für Pernath ebenso unerreichbar ist, wie Rosina. Wo Rosina Pernaths körperliches Bedürfnis zu stillen vermag, zeigt sich in der Kutschenfahrt mit Angelina, dass Pernath mit ihr an seiner Seite zu Höherem aufsteigen könnte. Doch so wie sein Abscheu gegenüber Rosina, verfliegt Pernaths Anbetung Angelinas, denn sie ist in ihrer Funktion als Über-Ich nicht real, sondern vielmehr eine idealisierte Version der Frau, die Pernath sich vorstellt. Schlussendlich kann Angelina als Parallele zu Walpoles Isabella und damit als stereotype Figur der Gothic Novel gelesen werden: beide Frauen flüchten vor einem älteren Mann und sind stark idealisiert.

Wie aus Abbildung 5 hervorgeht, steht Mirjam zwischen Rosina und Angelina. In ihrem Namen findet sich keine offensichtliche Attribuierung, weder höllisch noch himmlisch. Mirjams Aussehen wird nicht als überirdisch, sondern unirdisch beschrieben, wodurch ausgedrückt wird, dass sie keine idealisierte Frau ist. Wie bei Stokers Mina Harker, handelt es sich bei Mirjam um eine gute Frau, gläubig und von Charakterstärke¹⁴⁸. Sie wird durch die Worte *sonderbar* und *fremdartig* vom Diesseits abgelöst und in ihrer Bedeutung als ewige Kumpanin für Pernath offenbart¹⁴⁹. Als Verkörperung des Ichs verbindet sie all das, wonach Pernath sucht. Eventuell kann Mirjam, Ricks Definition zufolge, als Gothic Heroine gelesen werden, denn sie überlebt „unscathed“¹⁵⁰.

¹⁴⁵ Meyrink (1915), S.15.

¹⁴⁶ Meyrink (1915), S.160.

¹⁴⁷ Vgl. Meyrink (1915), S.161.

¹⁴⁸ Anm.: An dieser Stelle sei auf das viktorianische Konzept des *Angel in the House* verwiesen, welches als Vorlage für Mirjam in jedem Fall aber für Mina dient (Vgl. Rocha, Lauren: *Angel in the House, Devil in the City: Explorations of Gender in Dracula and Penny Dreadful*. In: *Critical Survey* [28/1] (2016), S.30-39.).

¹⁴⁹ Vgl. Meyrink (1915), S.207-208.

¹⁵⁰ Ricks (1954), S.81.

2.3 Sprache

Angstreaktionen können durch die im Text genutzte Sprache evoziert werden. Das folgende Kapitel untersucht, wie Meyrink die Sprache nutzt, um den Roman der Horrorliteratur zuzuordnen. Im Vorfeld wurden diesbezüglich Kategorien selektiert, anhand derer aufgezeigt werden kann, wie Sprache auf das Lesen und sukzessive Einordnen eines Texts Einfluss nimmt. Mithilfe von Beschreibungen, emotivem Vokabular, Farben, Gleichnissen und Metaphern sowie Sinneswahrnehmungen illustriert Meyrink eine Landschaft, die der eines Schauerromans oder einer Gothic Novel entspricht. Das Schüren der Angst und ihre Entfaltung als Emotion, die auf die Leserschaft übertragen wird, stehen im Vordergrund.

2.3.1 Szenerie, Setting, Stimmung & Sinneswahrnehmung

Szenerie

Die im Roman genutzten Beschreibungen erzeugen, gemäß dem Vokabular der Horrorliteratur, eine Szenerie des Schauers¹⁵¹. Besonders beliebt sind Ausschweifungen über das Mondlicht, welches den Raum auf eine Art erleuchtet, die den Protagonisten mit Unruhe erfüllt¹⁵². Bezeichnend für das Genre ist auch eine Prävalenz von düsteren Wetterzuständen. „Die Wasserschauer fegten über die Dächer hin und liefen an den Gesichtern der Häuser herunter wie ein Tränenstrom“¹⁵³ und „unter dem trüben Himmel“¹⁵⁴, „der Nebel“¹⁵⁵ und der „kalte Nachtwind“¹⁵⁶ sind nur einige Beispiele für dieses Mittel der Schauererzeugung. Die Vorahnung des Protagonisten, etwas Schlimmes würde geschehen, wird durch die Beschreibung des Gewitters aufgegriffen. Die Gegenstände um ihn herum erheben sich zu Gestalten („Der abblätternde Bewurf einer alten Mauer nimmt eine Gestalt an, die einem schreitenden Menschen gleicht“¹⁵⁷) und engen ihn ein¹⁵⁸. Die Beschreibungen, die um einen inneren Konflikt herum situiert sind, dienen dazu, die Leserschaft die Stimmung des Protagonisten möglichst eindrücklich fühlen zu lassen. Der Horroreffekt, der in der *Brockhaus Enzyklopädie* angesprochen wird¹⁵⁹, ist in diesen Passagen deutlich stärker greifbar, als beispielsweise in jenen, in denen der Protagonist zu hoffen wagt. Anhand der folgenden Ausschnitte aus *Der Golem* und *Dracula* kann die Ähnlichkeit der Beschreibung abgelesen

¹⁵¹ Vgl. Winter, Bodo: Horror Movies and the cognitive ecology of primary metaphors. In: *Metaphor and Symbol* [29/3] (2014), S.151-170.

¹⁵² Vgl. Meyrink (1915), S.9.

¹⁵³ Meyrink (1915), S.45.

¹⁵⁴ Meyrink (1915), S.47.

¹⁵⁵ Meyrink (1915), S.47.

¹⁵⁶ Meyrink (1915), S.73.

¹⁵⁷ Meyrink (1915), S.88-89.

¹⁵⁸ Vgl. Meyrink (1915), S.88-89.

¹⁵⁹ Vgl. Brockhaus Enzyklopädie Online (2021), Schauerroman.

werden, die zeigt, wie Meyrink sich mithilfe der Szenerie in den existierenden Kanon der Horrorliteratur einschreibt. Selbstverständlich ist es in beiden Fällen Mitternacht, die Stunde, die im allgemeinen Sprachgebrauch auch als *Geisterstunde* tituliert wird¹⁶⁰.

Es mußte Mitternacht sein. Der Vollmond schwebte glanzlos wie ein fahler Messingteller hinter Dunstschleiern. Das Pflaster war mit einer zähen Schicht von Schmutz bedeckt. Ich wankte auf eine Droschke zu, die im Nebel aussah wie ein zusammengebrochenes vorsintflutliches Ungeheuer¹⁶¹.

At last there came a time when the driver went further afield than he had yet gone, and during his absence, the horses began to tremble worse than ever and to snort and scream with fright. [...] but just then the moon, sailing through the black clouds, appeared behind the jagged crest of a beetling, pine-clad rock, and by its light I saw around us a ring of wolves, with white teeth and lolling red tongues, with long, sinewy limbs and shaggy hair¹⁶².

Auch Ähnlichkeiten zu Walpoles Beschreibungen in *Castle of Otranto* finden sich in *Der Golem* wieder:

The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters; and it was not easy for one under so much anxiety to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterranean regions, except now and then some blasts of wind that shook the doors she had passed, and which, grating on the rusty hinges, were re-echoed through that long labyrinth of darkness¹⁶³

Walpole beschreibt die Szenerie durch die Nutzung von Adjektiven wie *awful*. Bei der Leserschaft entsteht zusätzlich durch das Schlagen der Türen aufgrund des heftigen Windes ein Schauerbild. Das Spiel mit der Zusammensetzung der Szenerie durch auditive und erschreckende Momente, erzeugt Schauer, der in *Der Golem* Entsprechung findet. Beschreibungen wie „Spannung in der Luft“¹⁶⁴ rufen nicht lediglich Assoziationen mit anderen Werken aus der Horrorliteratur hervor, sondern manipulieren die Leserschaft auch dahingehend, eine bestimmte Stimmung während des Lesens zu empfinden. Die Beschreibung des Settings als *verrottet* verleiht dem Narrativ eine Nuance des Todes: „Mattrote Decken hingen vor den geschlossenen Türen“¹⁶⁵. Ähnliche Nuancierungen sind in anderen Werken der Horrorliteratur üblich¹⁶⁶. Die „riesigen Spinnweben“¹⁶⁷ tragen dazu bei, den Raum als verlassen, wenig genutzt oder auch als geheimnisvoll zu imaginieren.

¹⁶⁰ Vgl. Kraye-Hoffmann, Eduard und Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin: de Gruyter 2011. (Band 10), S.555.

¹⁶¹ Meyrink (1915), S.491-492.

¹⁶² Stoker (2018), Kapitel 1.

¹⁶³ Walpole, Horace: *Castle of Otranto*. London/Paris u.a.: Seltzer Books 2018, Kapitel 1.

¹⁶⁴ Meyrink (1915), S. 273.

¹⁶⁵ Meyrink (1915), S.350.

¹⁶⁶ Vgl. Stoker (2018), Kapitel 2.

¹⁶⁷ Meyrink (1915), S.348.

Setting

Gewisse Bauten, die in der Gothic Novel prominent sind, sind von Interesse. Der „Hungerturm“¹⁶⁸, die „alte Schloßstiege“¹⁶⁹ und das „Kellergewölbe“¹⁷⁰ sind nur einige Instanzen des Settings, das in „Der Golem“ genutzt wird, um der Leserschaft ein Gefühl von Schauer zu geben. Die Beschreibung des Friedhofs als Ort, an dem der Schleier zwischen der Welt der Toten und der der Lebenden perforiert ist, fungiert als illustratives Beispiel:

eine leise Angst sagte mir, der Morgen rücke dadurch in unerlebbare Ferne. Ich trat ans Fenster: Wie ein gespenstischer, in der Luft schwebender Friedhof lagen die Reihen verschnörkelter Giebel dort oben — Leichensteine mit verwitterten Jahreszahlen, getürmt über die dunkeln Modergrüfte, diese „Wohnstätten“, darein sich das Gewimmel der Lebenden Höhlen und Gänge genagt¹⁷¹.

Das Setting des Friedhofs, die Betonung der Ferne und der Angst, die Gruften und die Attribuierung *gespenstisch* geben bereits Aufschluss darüber, was die Leserschaft bei der Lektüre empfinden soll. Der Ort ist durch seine Beschreibung als Ort des Schauers gekennzeichnet.

Stimmung

Das Gefühl verfolgt zu werden, wird gerne genutzt, um Schauer zu evozieren: „Wenn ich mich nicht getäuscht habe in der Empfindung, daß jemand in einem gewissen, gleichbleibenden Abstand hinter mir die Treppe heraufkommt in der Absicht, mich zu besuchen, so muß er jetzt ungefähr auf dem letzten Stiegenabsatz stehen“¹⁷².

Der *delightful horror*, als Effekt der Bewunderung, ist beispielsweise in jenen Textpassagen präsent, in denen der Golem übersteigert und als überlebensgroß wahrgenommen wird. Pernath gruselt sich und ist doch gebannt von der monströsen Gestalt. Insgesamt ist der Text auch von *divine horror* geprägt. Wiederholt empfindet Pernath Angst vor der Unweigerlichkeit seiner Situation und sieht Gott als treibende Kraft hinter den Geschehnissen, sein Schicksal ist unumgänglich und vorherbestimmt. Die Möglichkeit, dass eine göttliche Macht eingreifen und Leben einfordern könnte, wird in seiner Angst vor Mirjams Tod exemplarisch aufgegriffen¹⁷³.

Bezüglich der Stimmung ist an dieser Stelle noch zu vermerken, dass in einem singulären Moment ein Zeitenwechsel stattfindet, der, im Gegensatz zu der Gesamtheit des Romans, plötzlich das Präsens anstelle des Präteritums verwendet („Ich **reiß**e das Fenster auf.

¹⁶⁸ Meyrink (1915), S.347.

¹⁶⁹ Meyrink (1915), S.346.

¹⁷⁰ Meyrink (1915), S.347.

¹⁷¹ Meyrink (1915), S.175.

¹⁷² Meyrink (1915), S.31.

¹⁷³ vgl. Meyrink (1915), S.512.

Klettere auf das Dach hinaus¹⁷⁴). Der Wechsel wird von Meyrink nicht unbewusst gesetzt. Er findet zu einem Zeitpunkt der Befreiung und Hoffnung statt und erzeugt das Gefühl von höchster Eile. Genutzt wird dieser Wechsel, um eine signifikante Veränderung der Verhältnisse zu signalisieren. Die Leserschaft ist angehalten, an dieser Stelle besonders aufmerksam zu sein.

Sinneswahrnehmungen

Die Emphase des Auditiven macht sich in *Der Golem* bemerkbar. Wenngleich die Leserschaft aufgrund des visuell-haptischen Mediums des Buchs nicht in der Lage ist, Geräusche auf der Textebene wahrzunehmen, so baut Meyrink dennoch eine große Anzahl dieser auditiven Momente ein. „Ein matter Schall, wie wenn ein Wagenschlag zufällt“¹⁷⁵, das Lauschen in die Stille des Kanals¹⁷⁶ und der tobende Sturm¹⁷⁷ werden genutzt, um der Leserschaft eine Möglichkeit zu bieten, die schauerhafte Situation nachzuempfinden. „Totenstille“¹⁷⁸ wird „schnarrenden Klänge[n] einer Harfe“¹⁷⁹ und „Stimmengewirr“¹⁸⁰ gegenübergestellt, um die Spannung, die die Erzählung der vermeintlichen Geistergeschichte begleitet, zu untermalen¹⁸¹. In einem Moment der Traurigkeit und des Gefühls, auf der Welt alleine zu sein, hört Pernath „Töne eines Harmoniums“¹⁸², welche wie „Tränentropfen der Schwermut“¹⁸³ fallen. Die Stimmung ist traurig und rührt durch das Spiel der Töne die Leserschaft an.

Zu anderen Sinneswahrnehmungen zählen Anspielungen auf den Sehsinn („Dann sah ich: Schmale, steile Stufen liefen hinab in tiefste Finsternis“ / „sah schwarze Monumente drohend auftauchen und einsame Schilderhäuser und die Schnörkel von Barockfassaden“¹⁸⁴). Dieser ist so populär, da das Buch ein vorwiegend visuelles Medium ist. Die Leserschaft vermag sich leichter vorzustellen, was der Protagonist sieht, als das was er hört: „,,Wenn ich den Kopf ein wenig vorbog, konnte ich da drüben im vierten Stock mein Fenster sehen, das, vom Regen überrieselt, aussah, als seien seine Scheiben aufgeweicht, — undurchsichtig und höckerig geworden wie Hausenblase“¹⁸⁵.

¹⁷⁴ Meyrink (1915), S.511. (e.H.).

¹⁷⁵ Meyrink (1915), S.159.

¹⁷⁶ Vgl. Meyrink (1915), S.108.

¹⁷⁷ Vgl. Meyrink (1915), S.286.

¹⁷⁸ Meyrink (1915), S.111-112.

¹⁷⁹ Meyrink (1915), S.111-112.

¹⁸⁰ Meyrink (1915), S.111-112.

¹⁸¹ Vgl. Meyrink (1915), S.111-112.

¹⁸² Meyrink (1915), S.156.

¹⁸³ Meyrink (1915), S.156.

¹⁸⁴ Meyrink (1915), S.186/345.

¹⁸⁵ Meyrink (1915), S.46.

Mehrfach wird Kälte als Sinneswahrnehmung genutzt, um die Angst Pernaths für die Leserschaft greifbar zu machen. „Kalte Finger“¹⁸⁶, „eiskalt“¹⁸⁷, „kälter und starrer“¹⁸⁸, „Ich fühlte mein Skelett zu Eis werden“¹⁸⁹ und „mir läuft’s wieder eiskalt über den Rücken“¹⁹⁰ sind nur einige Beispiele für diese Taktik. Das Frösteln wird in jedem Fall als Angstreaktion klassifiziert¹⁹¹.

2.3.2 Emotives Vokabular

Emotives Vokabular ist stets im Kontext des Narrativs zu betrachten. Politische Redner*innen bedienen sich beispielsweise eines anderen semantischen Felds¹⁹² als literarische Texte der Horrorliteratur:

Im Angstvorgang rezipiert der Betroffene aufgrund einer Auslösesituation und seiner eigenen inneren Disposition, dass eine Unlustsituation eintreten wird. Dies äußert sich in bestimmten körperlichen Symptomen. Die erste Art, Angst zu erlesen, vollzieht sich analog zum eben beschriebenen Angstvorgang. Eine semantische Einheit wirkt als Auslösesituation; ein innerer Zustand der Lesersubjektivität übernimmt die Funktion, die die innere Disposition des Betroffenen innehat¹⁹³

Das wohl offensichtlichste Wort in diesem Zusammenhang ist *Angst*. Es wird in verschiedenen Ausführungen benutzt: „Mein Blick sucht voll Angst die Türe“¹⁹⁴ oder „wilde Angst“¹⁹⁵. Damit einher geht auch die wiederholte Nutzung des Wortes *Grauen*¹⁹⁶, das einen ähnlichen Effekt erzeugt. Der prägende Einfluss des Schauerromans auf die Horrorliteratur ist exemplarisch aus folgenden Formulierungen ersichtlich: „schnürt mir die Kehle zusammen“¹⁹⁷, „mich schauderte“¹⁹⁸, „schauerlich“¹⁹⁹, „Sie schauderte plötzlich und zitterte am ganzen Leib“²⁰⁰.

Ruhe und Ruhelosigkeit sowie Lärm und Stille können als Oppositionen positioniert werden, um einen Kontrast zu illustrieren. Beispiele hierfür sind: „[H]atte ich ruhelos mein

¹⁸⁶ Meyrink (1915), S.132.

¹⁸⁷ Meyrink (1915), S.410.

¹⁸⁸ Meyrink (1915), S.116.

¹⁸⁹ Meyrink (1915), S.194.

¹⁹⁰ Meyrink (1915), S.263.

¹⁹¹ „Menschen, die sich [unwohl] fühlen, [...] klagen [oft] darüber, dass ihnen kalt ist. Ihnen ist nicht bewusst, dass das limbische Gehirn in schwierigen oder brenzligen Situationen verschiedene Körpersysteme aktiviert, um sich auf eine nachfolgende Überlebensreaktion vorzubereiten, das heißt also auf Schockstarre, Flucht oder Kampf. [...] Und weil über das Blut die Temperatur an unserer Körperoberfläche gesteuert wird, bewirkt sein Abzug in tiefere Muskelbereiche, dass wir frieren“ (Quelle: Navarro, Joe und Marlina Karlins: Menschen lesen. Ein FBI-Agent erklärt, wie man Körpersprache entschlüsselt. München: mvv Verlag ²³2021, S.109-110.).

¹⁹² Anm.: Exemplarisch sei hier auf Kosmidis, Spyros/Hobolt, Sara B u.a. hingewiesen, die eine umfassende Analyse des politischen emotiven Vokabulars bieten.

¹⁹³ Trautwein, Wolfgang: Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. München: Hanser 1980, S.17-18.

¹⁹⁴ Meyrink (1915), S.131.

¹⁹⁵ Meyrink (1915), S.162.

¹⁹⁶ Vgl. Meyrink (1915), S.63/92/193/198.

¹⁹⁷ Meyrink (1915), S.131.

¹⁹⁸ Meyrink (1915), S.345.

¹⁹⁹ Meyrink (1915), S.155.

²⁰⁰ Meyrink (1915), S.263.

Zimmer durchmessen“²⁰¹ und „[d]ann Totenstille“²⁰². Bestimmte Worte wie *Blut*, *Grausen*, *Schrecken* und *Tod* werden im Kopf der Leserschaft mit Angstnarrativen und Horror assoziiert²⁰³. Auch Meyrink nutzt diese Begriffe in einer Vielzahl von Instanzen, um den Roman konstant als der Horrorliteratur zugehörig zu verorten und eine Angstreaktion bei der Leserschaft auszulösen. Exemplarisch hierfür sind folgende Textpassagen: „Und es zerriß mich in blutende Hälften“²⁰⁴, „Es lag etwas merkwürdig Schreckhaftes in der Abgerissenheit, [...] blitzartig ins Brutale springen“²⁰⁵, „dieses blutlose, furchtbare Lauern nicht mehr fühlen“²⁰⁶.

Besonders Worte mit starker Aussagekraft finden sich in derartigen Narrativen wieder, um die emotionale Reaktion der Leserschaft auf den Text zu steuern: „[Q]ualvoller drosselt mich nachts die Angst“²⁰⁷, „bis zur Todespein gefoltert“²⁰⁸, „und wenn der Tod in alle Ewigkeit nicht kommen sollte und mich erlösen aus dieser Qual“²⁰⁹. Einige prototypische Formulierungen der Angst umfassen: „wurden seine Lippen weiß“²¹⁰, „mir blieb das Herz stehen“²¹¹, „daß mir das Blut in den Adern erstarrte“²¹². Die Nacht²¹³ und das Zwielflicht²¹⁴ dienen ebenfalls dazu, der Leserschaft die Situation als gefährlich auszuweisen. Dies geht mit dem vorherrschenden Glauben einher, Monster könnten durch das Sonnenlicht aufgehalten werden²¹⁵.

Interessant ist, dass das Café Chaos²¹⁶ gerade in einem Moment der Verwirrung aufgerufen wird. Das „schleichende Gift der Suggestion“²¹⁷ demaskiert Charouseks Absicht als maligne, da Gift den Körper langsam erfüllt, ohne dass das Opfer darüber Bescheid weiß. Die Erkenntnis erlangt das Opfer erst am Ende. Charousek gibt demnach zu verstehen, dass das Gift der Suggestion auf Wasserturm wie tatsächliches Gift wirkt, das ihn sukzessive tötet.

Auch wenn es sich bei *Der Golem* nicht um ein explizit als solches ausgeschriebenes Geisternarrativ handelt, finden sich doch Exzerpte, in denen Geister erwähnt werden. Dies trägt

²⁰¹ Meyrink (1915), S.173.

²⁰² Meyrink (1915), S.176.

²⁰³ Vgl. Aguirre, Manuel: „Thrilled with chilly horror“: A formulaic pattern in gothic fiction. In: *Studia Anglica Posnaniensia* [49/2] (2014), S.105-123.

²⁰⁴ Meyrink (1915), S.230.

²⁰⁵ Meyrink (1915), S.305.

²⁰⁶ Meyrink (1915), S.279.

²⁰⁷ Meyrink (1915), S.162.

²⁰⁸ Meyrink (1915), S.225.

²⁰⁹ Meyrink (1915), S.282.

²¹⁰ Meyrink (1915), S.163.

²¹¹ Meyrink (1915), S.324.

²¹² Meyrink (1915), S.310.

²¹³ Vgl. Meyrink (1915), S.400.

²¹⁴ Vgl. Meyrink (1915), S.504.

²¹⁵ Vgl. Meurer, Hans: *Der dunkle Mythos. Blut, Sex und Tod: die Faszination des Volksglaubens an Vampire*. Schliengen: Edition Argus 1996, S.122.

²¹⁶ Vgl. Meyrink (1915), S.499.

²¹⁷ Meyrink (1915), S.382.

nicht nur dazu bei, den Roman im Kontext der Horrorliteratur zumindest als Monsternarrativ zu verorten, sondern ist auf semantischer Ebene ein Mittel, das Narrativ mit übernatürlichen Elementen zu bestücken. So wird der Golem als „Phantom“²¹⁸ bezeichnet, wodurch eine negative Zuschreibung stattfindet. Aktiv greift ein Geist in Pernaths Denkvorgang ein: „derweilen mir der Geist jene sonderbaren Ideen vorgaukelte“²¹⁹, „und ich fühlte: gespenstische Finger, die soeben noch in meinem Gehirn umhergetastet, haben von mir abgelassen“²²⁰. Zwar ließe sich argumentieren, dass dieser Geist auf rein mentaler Ebene eine Metapher für die Gedanken Pernaths darstellt, jedoch gibt Pernath selbst an, er habe die Berührung des Geists als kalt empfunden²²¹.

Anrufungen an Gott sind besonders stark konnotativ besetzt. Horrornarrative, die übernatürliche Elemente beinhalten, nutzen oftmals religiöse Artefakte und den Namen Gottes, um dem Spuk Einhalt zu gebieten²²². Es ist daher kaum verwunderlich, dass auch Pernath „um Jesu Christi willen“²²³ ruft, die Erzählung „über alles Irdische“²²⁴ ging und das Paradies²²⁵ Erwähnung findet, ebenso wie „Gott im Himmel“²²⁶.

Pernaths Beschreibung des Gesichts, das ihm gegenübersteht und die Beschreibung seines eigenen, gibt einen ersten Hinweis darauf, dass Pernath sich unterbewusst im Klaren über die wahre Identität des Golems ist und die grässlichen Taten dieser Abspaltung seines Bewusstseins zuschiebt. So sagt Pernath über die Situation: „So starrten wir uns in die Augen — einer das gräßliche Spiegelbild des andern“²²⁷. Die Attribuierung *grässlich* ist nicht zufällig gewählt, sondern gestaltete die Figur im Kopf der Leserschaft entsprechend.

2.3.3 Farben

Die in den Text eingeführte Farbgebung ist dem Horrorgenre recht häufig zu eigen. Tendenziell werden kalte Farben benutzt, um die Szenerie so zu gestalten, dass bestimmte Emotionen wie *Angst* beim Publikum evoziert werden²²⁸. Meyrink arbeitet beispielsweise mit Formulierungen wie „bläulich leuchtende[r] Mondstein“²²⁹. Diese Farbgebung ist besonders in Horrorfilmen zu

²¹⁸ Meyrink (1915), S. 281.

²¹⁹ Meyrink (1915), S.185.

²²⁰ Meyrink (1915), S.42.

²²¹ Vgl. Meyrink (1915), S.42.

²²² Anm.: Besonders beispielhaft wird diese Methode in *Dracula* demonstriert. Dies liegt darin begründet, dass der Vampir als gottloses Wesen durch religiöse Artefakte gebannt werden kann.

²²³ Meyrink (1915), S.165.

²²⁴ Meyrink (1915), S.282.

²²⁵ Vgl. Meyrink (1915), S.154.

²²⁶ Meyrink (1915), S.210.

²²⁷ Meyrink (1915), S.199.

²²⁸ Anm.: Eine beinahe vollständig übereinstimmende Formulierung findet sich in *Dracula*: „the lights burn blue and dim“ (Quelle: Stoker (2018), Kapitel 11.).

²²⁹ Meyrink (1915), S.224.

beobachten, in welchen Sepiafarben handlungsbetont Grün- und Blautönen gegenübergestellt werden. Aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts wird das bläuliche Mondlicht daher mit den Schauerszenen des Horrorfilms assoziiert²³⁰. Die Gegenüberstellung von Blau und Sepia wie sie aus Abbildung 6 hervorgeht, wird in *Der Golem* genutzt, um Szenen, die Angst hervorrufen, von Szenen, in denen keine Gefahr herrscht, im Kopf der Leserschaft durch die sprachliche Gestaltung und die ihr innewohnenden Konnotationen abzugrenzen. Die Farbe Blau wirkt hier als Signal für die Angstreaktion.



Abbildung 6: Farbgestaltung im Horrorgenre²³¹

Die zweite Farbe, die Meyrink benutzt, um den Roman in der Horrorliteratur zu verorten ist Weiß. Sei es „aschfahl“²³², „leichenbläß“²³³, „weiß wie die Wand“²³⁴ oder der Kalk an selbiger²³⁵, die Farbe ist im Verlauf des gesamten Romans stets präsent. Die zusätzlichen Attribute wie *leichen-* rufen bereits Assoziationen von Knochen und toten Körpern hervor und binden damit die Farbgebung an ein in der Horrorliteratur vielfach genutztes Vokabular²³⁶. Allerdings wird die weiße Farbe in einer Instanz auch positiv konnotiert. Als Angelina ihren Handschuh abstreift wird seine weiße Farbe besonders betont²³⁷. Meyrink nutzt damit die Farbe des Handschuhs, um Angelina in ihrer Engelhaftigkeit und Unschuld noch weiter zu festigen.

²³⁰ Anm.: Für eine detaillierte Analyse der Farbgebung in Filmen sollte der Text *Characteristic Color Use in Different Film Genres* von Chen, I-Ping und Fang-Yi u.a. konsultiert werden.

²³¹ Springer Berman, Shari und Robert Pulcini: *Things Heard & Seen*. Vereinigte Staaten: Netflix 2021.

²³² Meyrink (1915), S.306.

²³³ Meyrink (1915), S.319.

²³⁴ Meyrink (1915), S.372.

²³⁵ Vgl. Meyrink (1915), S. 472.

²³⁶ Anm.: Beispielsweise finden sich ähnliche Formulierungen in *Dracula* („His face was deathly pale“, Quelle: Stoker (2018), Kapitel 3.) und *Frankenstein* („There he lies, white and cold in death“, Quelle: Shelley, Mary Wollstonecraft: *Frankenstein, or, The modern Prometheus: annotated for scientists, engineers, and creators of all kinds*; (OV). Hg. v. David H. Guston/Ed Finn u.a. Cambridge: MIT Press 2017, Vol. 3, Kapitel 7.).

²³⁷ Vgl. Meyrink (1915), S.343.

2.3.4 Gleichnisse & Metaphern

Wenngleich der Text nicht über eine Vielzahl an Gleichnissen und Metaphern verfügt, so sind die vorhandenen Instanzen doch relevant, da sie die Leserschaft zum Erschauern bringen sollen. Die „Ruhe des Erstorbenseins“²³⁸ und „[d]ie Rede des Marionettenspielers war auf mich zugekommen wie ein Schlächter auf ein wehrloses Tier“²³⁹ spielen auf die Wehrlosigkeit Pernaths an, sein Gefühl, der Situation um sich herum nicht länger enttrinnen zu können, seine Resignation und folgende Entscheidung, dem Tod nachzugeben.

Pernath nutzt die Merkmale eines Raubtiers, um seine Angst zu artikulieren und die Gefahr, in der er sich befindet, zu illustrieren. Formulierungen wie „vorstehend wie ein Eckzahn“²⁴⁰ und „starrten mit Raubtieraugen hungrig auf mein Herz“²⁴¹ sind bezeichnend für Pernaths Geisteszustand, in dem er sich in ständiger Gefahr wähnt. Mit der Raubtiermetapher geht das Gefühl der Verfolgung einher, das Pernath durch Menschen, die „wie ein Schatten“²⁴² gehen, beschreibt. Die lautlose, aber ständige Präsenz dieser Menschen ist es, die eine Gefahr für Pernath ausstrahlt.

Pernaths Empfindung des Gefangenseins in einer ewig währenden Schleife wird in folgendem Gleichnis aufgegriffen: „An den Mauerrändern seines Gewölbes hängen unverändert Tag für Tag, jahraus jahrein dieselben toten wertlosen Dinge“²⁴³. Rosinas Ähnlichkeit zu ihrer Mutter und deren Mutter ist nur ein Beispiel für diese Empfindung. Es gibt für Pernath aus dieser Routine kein Entkommen.

2.4 Raumgestaltung

Prinzipiell lässt sich für den gesamten Roman festhalten, dass die Stimmung des Protagonisten den Raum, in dem er sich befindet, beeinflusst. Das Prinzip des gestimmten Raums nach Kalteis greift auf den Raum als Spiegel der Seele zurück. Zwar bezieht sich Kalteis explizit auf die Adoleszenz, dennoch ist ihre Theorie auf die Raumgestaltung des Romans nicht nur anwendbar, sondern bildet auch das Gerüst für die Analyse des Texts unter diesem Aspekt²⁴⁴. Die seelische Enge, die Pernath empfindet, als er seine Umgebung und deren Elend wahrnimmt, wird in seiner Beschreibung widergespiegelt: „da stand ich plötzlich in einem düsteren Hof“²⁴⁵, „dieses

²³⁸ Meyrink (1915), S.168.

²³⁹ Meyrink (1915), S.100.

²⁴⁰ Meyrink (1915), S.47.

²⁴¹ Meyrink (1915), S.36.

²⁴² Meyrink (1915), S.496.

²⁴³ Meyrink (1915), S.19.

²⁴⁴ Vgl. Kalteis, Nicole: Strich Punkt. Zu Bewegung und Geschwindigkeit im Adoleszenzroman. In: Länge mal Breite. Raum und Raumgestaltung in der Kinder- und Jugendliteratur. Hg. v. Heidi Lexe und Lisa Kollmer (2006), S.54-69. (Fokus im Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur der STUBE), S. 54-69.

²⁴⁵ Meyrink (1915), S.S.14.

Bild trug das quälend Eintönige an sich“²⁴⁶. Das Haus, in dem er lebt und das auch Rosina beherbergt – zu der er ein gespaltenes, von Lust und Abscheu geprägtes, Verhältnis hat – ist gekennzeichnet durch „dunkle[...] Winkel[...] und Gänge“²⁴⁷. Den Abgrund, den Pernath sich um die Bewohner*innen seiner Straße auf tun sieht, illustriert er folgendermaßen: „den ganzen folgenden Tag lauerte er [...] auf den finstern Stiegen eines andern halb versunkenen Hauses, das in der Fortsetzung der engen, schmutzigen Hahnpaßgasse liegt“²⁴⁸.

Die Nebulosität der erzählten Geschichte, die Stimmung, die auf ein Mysterium hindeutet, wird durch den Nebel des „beißenden Tabakrauches“²⁴⁹, der um die Tische wabert, aufgezeigt. Der Raum nimmt bereits ein Ereignis vorweg, das noch folgen wird: die Erzählung einer Geistergeschichte. Derselbe Nebel begleitet Pernath auf seinem Heimweg: „Der Nebel war durchsichtiger geworden, sprühte feine Eisnadeln auf mich, war aber immer noch so dicht, daß ich die Straßentafeln nicht lesen konnte und von meinem Heimweg um ein geringes abkam“²⁵⁰. Der Raum greift seine innere Verwirrtheit auf, lässt ihn die Wahrheit nicht sehen, sondern sorgt dafür, dass er sich nicht nur psychisch, sondern auch physisch verirrt.

Als Pernath im Gefängnis sein Dasein fristet, wird seine innere Unruhe und Qual durch seine Umgebung narrativ aufgenommen. Es scheint ewige Nacht zu herrschen²⁵¹, das Erlöschen des Lichts wird als erstes Anzeichen einer sich steigernden Verzweiflung hervorgehoben²⁵² und Pernath beginnt, Gegenständen religiöse Konnotationen zuzuordnen. Die Fensterrahmen erscheinen ihm in der Form eines Kreuzes²⁵³, wodurch sein Sehnen nach Erlösung aufgezeigt wird. Der Raum nimmt die Gestalt dessen an, was sich in seinem Inneren abspielt. Ein besonders negatives Beispiel des Raums als physische Manifestation von Pernaths Seelenwelt ist folgende Textstelle:

Mir war, als starren die Häuser alle mit tückischen Gesichtern voll namenloser Bosheit auf mich herüber, — die Tore: aufgerissene schwarze Mäuler, aus denen die Zungen ausgefault waren, — Rachen, die jeden Augenblick einen gellenden Schrei ausstoßen konnten, so gellend und haßerfüllt, daß es uns bis ins Innerste erschrecken müßte²⁵⁴

Die Assoziation mit dem Höllenschlund²⁵⁵ wird eröffnet, nicht zuletzt unterstrichen durch ein Vokabular, welches Worte wie *tückisch*, *Boshaftigkeit* und *hasserfüllt* umfasst. Das

²⁴⁶ Meyrink (1915), S.S.16.

²⁴⁷ Meyrink (1915), S.S.18.

²⁴⁸ Meyrink (1915), S.S.26.

²⁴⁹ Meyrink (1915), S.S.110.

²⁵⁰ Meyrink (1915), S.S.364.

²⁵¹ Vgl. Meyrink (1915), S. S.400

²⁵² Vgl. Meyrink (1915), S.S.143.

²⁵³ Vgl. Meyrink (1915), S.136.

²⁵⁴ Meyrink (1915), S.69.

²⁵⁵ *Höllenschlund*: „Der Höllenschlund ist in seiner gängigen Definition ein animalischer Kopf mit geöffnetem Maul, das den Eingang in die christliche Hölle markiert“ (Quelle: Polaczuk, Denise und Kristina Göthling-

Imaginieren des Höllenschlunds gibt Aufschluss über die absolute Verzweiflung Pernaths und sein Gefühl, der Hölle auch physisch nah zu sein. Dieses wiederum resultiert aus der Ansprache Charouseks, der Pernath verdeutlicht, er sei von Verbrechern umringt²⁵⁶.

Lichtquellen werden von Pernath unterschiedlich wahrgenommen. Einerseits scheint er, wann immer er sich den Schutz der Dunkelheit wünscht, den Mondschein als zu hell zu empfinden, denn er nimmt Pernath jede Möglichkeit des Versteckens²⁵⁷. In diesen Momenten beschreibt Pernath seinen Gefühlszustand als unsicher; er kann keine Entscheidung treffen und möchte dieser entgehen²⁵⁸. Das Licht des Mondes ist für ihn entlarvend, es setzt ihn unter Druck, indem es ihn sichtbar macht. Auch später ist die Grellheit des einfallenden Lichts tendenziell negativ, denn die Grellheit zwingt Pernath das zu sehen, wovor er Angst hat: Die Schatten²⁵⁹. Andererseits zeigt sein innerer Monolog, dass „[e]rst Licht machen“²⁶⁰ ein Mittel ist, um sich zu schützen, Licht ins Dunkel zu bringen und seine Paranoia zu unterdrücken²⁶¹. Das Licht wird an diesen Stellen als Erlösung wahrgenommen. Pernath sehnt sich danach, die ewige Dunkelheit zu durchbrechen. Dies gelingt ihm erst, als er sich des vollen Ausmaßes der Verschwörung um Wasserturm bewusst wird. Sobald er die Wahrheit begreift, lichtet sich „[n]ach unsäglicher langer Zeit“²⁶² das Dunkel seines Geistes und damit auch des Raums²⁶³.

Im Moment der höchsten inneren Erregung nutzt Meyrink Wettereinflüsse, um Pernaths Stimmung eindrucksvoll zu schildern:

Ich hörte, wie draußen Hagelschauer gegen die Fenster tobten und brüllender Donner die Luft zerriß: Ein Wintergewitter in seiner ganzen besinnungslosen Wut raste über die Stadt hinweg. Vom Fluß her dröhnten durch das Heulen des Sturms in rhythmischen Intervallen die dumpfen Kanonenschüsse, die das Brechen der Eisdecke auf der Moldau verkündeten. Die Stube loderte im Licht der ununterbrochen aufeinanderfolgenden Blitze. Ich fühlte mich plötzlich so schwach, daß mir die Knie zitterten und ich mich setzen mußte²⁶⁴.

Die Erregung geht oftmals mit Kälteempfindungen einher. Pernath bezeichnet sie als „lähmend[...]“²⁶⁵, einen „entsetzliche[n] Frost der mit dem Mondlicht durch das Fenster hereinflöß“²⁶⁶. Sie tritt auf, als Pernath sich mit sich selbst konfrontiert sieht, als er in Savolis

Zimpel u.a.: Vagina Dentata. Eine Interpretation des Höllenschlund-Motivs im mittelalterlichen Europa. In: *Opening Pandora's Box* (2020), S.31.).

²⁵⁶ Vgl. Meyrink (1915), S.67-70.

²⁵⁷ Vgl. Meyrink (1915), S.175.

²⁵⁸ Vgl. Meyrink (1915), S.173-176.

²⁵⁹ Vgl. Meyrink (1915), S.190-192.

²⁶⁰ Meyrink (1915), S.274.

²⁶¹ Vgl. Meyrink (1915), S.274.

²⁶² Meyrink (1915), S.406.

²⁶³ Vgl. Meyrink (1915), S.403-406.

²⁶⁴ Meyrink (1915), S.286.

²⁶⁵ Meyrink (1915), S.194.

²⁶⁶ Meyrink (1915), S.194.

Atelier hinuntersteigt. Der Abstieg durch eine Falltür ist in diesem Fall symbolisch für das Vordringen in das Unterbewusste²⁶⁷.

Die Fremdheit, die Pernath am Ende des Romans empfindet, ist durch die versperrten und geschlossenen Häuser und Läden greifbar. Er hat keinen Zutritt mehr, wird von den Menschen dieser Gegend physisch ausgeschlossen²⁶⁸. Als er sich zu orientieren beginnt, fallen ihm Ruinen auf, die die Straße säumen. Der Raum korrespondiert hier mit Pernaths Seelenwelt, da er Pernath vorführt, was hinter ihm liegt, was vergangen und verloren ist²⁶⁹.

2.5 Das Monströse

Der Begriff *Monster* ist auf das lateinische *monstrum* zurückzuführen, welches zunächst „any uncanny person, creature or thing“²⁷⁰ beschreibt. Monster sind jedoch häufig durch Fehlbildungen gekennzeichnet sowie außergewöhnliche Kraft oder übernatürliche Fähigkeiten. Der wichtigste Aspekt ihres Daseins ist jedoch: „monsters notoriously cross boundaries“²⁷¹. Das Monster präsentiert sich in einer Form, die von der Gesellschaft als Manifestation der eigenen Ängste wahrgenommen wird. Beispielsweise zeichneten sich Monster zur Zeit der Industrialisierung als künstliche, maschinelle Wesen aus, die die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit bedrohten²⁷². Die Essenz des Monsters ist als „terrifying creatures that represent complete alterity and challenge every basic notion of self and identity within a cultural paradigm“²⁷³ zusammenzufassen. Zwar können kulturelle Unterschiede zwischen dem verzeichnet werden, was als monströs gilt, jedoch handelt es sich in jedem Fall um etwas, das die Normen der Gesellschaft übersteigt. In diesem Sinne ist das Monster das Andere, dasjenige, das außen vor, außerhalb der Gesellschaft verortet wird. Die Horrorliteratur zieht daher Nutzen aus dem Monster, um es als *the other* zu imaginieren, das der Gesellschaft gegenübertritt und dabei das Potential hat, diejenigen Personengruppen, die gesellschaftlich ausgeschlossen werden, zu repräsentieren²⁷⁴, so auch in *Der Golem*:

Die Umrisse des Phantoms schleierten schemenhaft in der Dunkelheit, zogen sich kaum merklich zusammen und dehnten sich wieder aus, wie unter langsamen Atemzügen, die die ganze Gestalt durchliefen, die einzige Bewegung, die zu bemerken war. Statt der Füße berührten Knochenstumpen den Boden, von denen das Fleisch — grau und blutleer — auf Spannenbreite zu wulstigen Rändern emporgezogen war²⁷⁵.

²⁶⁷ Vgl. Traeumen.com: Traumsymbol Keller. (URL: <https://traeumen.org/traumdeutung/traeume-von-gebaeuden/traumsymbol-keller>).

²⁶⁸ Vgl. Meyrink (1915), S.494.

²⁶⁹ Vgl. Meyrink (1915), S.495.

²⁷⁰ Murgatroyd, Paul: *Mythical Monsters in Classical Literature*. London: Bloomsbury Publishing Plc 2007, S.1.

²⁷¹ Murgatroyd (2007), S.1.

²⁷² Vgl. Murgatroyd (2007), S.1-2.

²⁷³ Carpi (2019), S.1.

²⁷⁴ Vgl. Carpi (2019), S.1-3.

²⁷⁵ Meyrink (1915), S.281.

Langsam wurde mir endlich klar, daß ein seltsames Wesen vor mir stand [...] Ein graues, breitschultriges Geschöpf, in der Größe eines gedrunen gewachsenen Menschen, auf einen spiralförmig gedrehten Knotenstock aus weißem Holz gestützt. Wo der Kopf hätte sitzen müssen, konnte ich nur einen Nebelballen aus fahlem Dunst unterscheiden. [...] Ein Gefühl vollkommener Wehrlosigkeit raubte mir fast die Besinnung. Was ich die ganze lange Zeit an nervenzernagender Qual mitgemacht, drängte sich jetzt zu Todesschrecken zusammen und war in diesem Wesen zur Form geronnen. Mein Selbsterhaltungstrieb sagte mir, ich würde wahnsinnig werden vor Entsetzen und Furcht, wenn ich das Gesicht des Phantoms sehen könnte, — warnte mich davor, schrie es mir in die Ohren — und doch zog es mich wie ein Magnet²⁷⁶

Aus diesen Beschreibungen des Golems geht hervor, welcher Natur die Kreatur ist: unmenschlich, übernatürlich und unheimlich. Die Nennung des Wortes *Phantom* löst bei der Leserschaft eine negativ konnotierte Assoziation aus, die durch die Optik, wie die Knochenstumpen, und das Hervorheben des Grauens, verstärkt wird. Murgatroyd bestätigt diese Beobachtung, denn ihm zufolge vermögen Autor*innen diejenigen Merkmale des Monsters, die es vom Menschen abheben – es also anders machen – besonders hervorzuheben, um für das Lesepublikum ein Signal des Schreckens zu setzen. Das Monster bedarf keiner expliziten Zuschreibung; es wird durch seine Beschreibung zum Monster gemacht²⁷⁷. In diesem Kontext wird innerfiktional hervorgehoben, dass der Golem „nicht von Müttern geboren“²⁷⁸ ist; er ist unnatürlich.

Meyrink nutzt Anspielungen auf andere der Horrorliteratur typische Monster, wie die Mumie und den Vampir. Einfügungen wie „[d]er Schatten seiner Backenknochen fällt ihm auf die Augenhöhlen, daß es aussieht, als seien sie leer wie die einer Mumie“²⁷⁹ binden die Figur in den Kanon der vorangegangenen Monster ein. Durch den Vergleich mit der Mumie und der Hervorhebung seines schrecklichen Äußeren wird der Golem als Monster dargestellt.

Ebenso verhält es sich mit der Figur des Vampirs – zumindest aber des Wiedergängers – welcher der Golem in seiner Beschreibung ähnlich ist. Den Golem umgibt außerdem ein Geruch des Moders²⁸⁰, er tritt periodisch²⁸¹ in veralteter Kleidung auf²⁸². Die Seelenlosigkeit der Lehmfigur kulminiert in dem Entfernen der Schriftrolle aus ihrem Mund, wodurch sie zu Staub zerfällt²⁸³. Da die Schriftrolle die Buchstaben des Erschaffens abbildet, kann sie als religiöses Artefakt kategorisiert werden, das jedes vampirgleiche Wesen zu zerstören vermag²⁸⁴. Die Erschaffung an sich ist ebenso ein Hinweis darauf, dass der Golem als Vampir

²⁷⁶ Meyrink (1915), S.279-280.

²⁷⁷ Vgl. Murgatroyd (2007), S.23-28.

²⁷⁸ Meyrink (1915), S.48.

²⁷⁹ Meyrink (1915), S.348.

²⁸⁰ Vgl. Meyrink (1915), S.196.

²⁸¹ Vgl. Meyrink (1915), S. 83-84.

²⁸² Vgl. Meyrink (1915), S.83.

²⁸³ Vgl. Meyrink (1915), S.49/68.

²⁸⁴ Vgl. Borrmann, Norbert: Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit. München: Eugen Diederichs Verlag 1998, S.49.

gelesen werden kann. In Vampirnarrativen wie *Dracula* steht der Akt der Schöpfung genauso im Vordergrund wie in *Der Golem*. Die Wichtigkeit dieses Aspekts wird durch seine wiederholte Erzählung aufgezeigt. So wird der Ursprungsmythos des Golems im Roman an drei Stellen ausführlich erzählt²⁸⁵.

Der Golem wird mit Gräueltaten in Verbindung gebracht²⁸⁶. Diese Verbindung des Golems mit einem Mord, der seinem Erscheinen offenbar vorangeht, ist nicht zufällig gewählt. Denn wie Murgatroyd postuliert, ist der Moment der Einführung des Monsters in die Geschichte signifikant²⁸⁷. In diesem Fall zeigt sie, wie die arbiträre Verknüpfung von Ereignis und Figur zu einer falschen Zuschreibung führen kann. Denn selbst innerfiktional wird darauf hingewiesen, dass das Erscheinen des Golems sich nicht durch spektakuläre Geschehnisse auszeichnet: „Ungefähr alle dreiunddreißig Jahre wiederholt sich ein Ereignis in unsern Gassen, das gar nichts besonders Aufregendes an sich trägt und dennoch ein Entsetzen verbreitet, für das weder eine Erklärung noch eine Rechtfertigung ausreicht“²⁸⁸. Vielmehr wird der einmalige Mord, der zufällig zur gleichen Zeit verübt wurde, zu der der Golem erscheint, als exemplarisch erachtet. Diese scheinbare Korrelation ist der Grundstein für die auf Vorurteilen basierende Imagination des Golems als Monster, die sich durch den Roman zieht. Erst Pernath erkennt mithilfe eines Selbstreflexionsprozesses, dass es sich bei dem Golem nicht um ein Monster handelt und die Zuschreibungen diesbezüglich falsch sind.

Dass das Monster zu einem solchen gemacht wird, geht auch aus der folgenden Situation hervor. Schon bevor Pernath des Monsters ansichtig wird, ist ihm klar, dass er ein Monster sehen wird²⁸⁹. Seine Meinung über die Gestalt wird beeinflusst durch die Geschichte, die ihm zuvor zugetragen wurde. Die Beobachtung einer Frau, die den Golem gesehen hatte²⁹⁰, spricht überdies dafür, dass dieser alles Andere als ein Monster ist. Sie erkennt, der Golem könne nur Teil ihrer selbst gewesen sein. Durch Pernaths Angst vor dem vermeintlichen Monster ist es unumgänglich, dass er die Gestalt auch als solches wahrnimmt.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Pernaths Ähnlichkeit zu dem Golem von anderen Figuren erkannt wird bevor Pernath sich dieser bewusst ist. Zusätzlich wird dem Golem eine Gewaltbereitschaft unterstellt²⁹¹, die auch Pernath zeigt („ich haßte die Feile! Wieviel hatte gefehlt, und ich wäre zum Mörder geworden durch sie“²⁹²). Das Lesepublikum ist demnach

²⁸⁵ Vgl. Meyrink (1915), S.43/68/71.

²⁸⁶ Vgl. Meyrink (1915), S.211.

²⁸⁷ Vgl. Murgatroyd (2007), S.26.

²⁸⁸ Meyrink (1915), S.83.

²⁸⁹ Vgl. Meyrink (1915), S.85-86/456.

²⁹⁰ Vgl. Meyrink (1915), S.92.

²⁹¹ Vgl. Meyrink (1915), S.79-80.

²⁹² Meyrink (1915), S.370.

angehalten, zu hinterfragen, was die Ähnlichkeit zwischen Pernath und einem vermeintlichen Monster für die Handlung bedeutet. Meyrink nutzt diese Passage, um zu verdeutlichen, dass das von der Gesellschaft als das Andere wahrgenommene in der Realität nicht von den in der Gesellschaft befindlichen Menschen zu unterscheiden ist.

Die Ungewissheit, die der Geschichte des Golems innewohnt („Wer kann sagen, daß er über den Golem etwas wisse?“²⁹³), kann als Mysterium gewertet werden. Dieses ist einer Vielzahl an Horrornarrativen zu eigen²⁹⁴ und resultiert in einer gewissen Spannung, die den Handlungsbogen erweitert. Des Weiteren weist die Figur des Golems in ihrer Monstrosität Ähnlichkeit zu Geisternarrativen auf, denn auch der Golem wird als Spuk²⁹⁵ beschrieben und zeichnet sich durch seine Fähigkeit des plötzlichen Erscheinens und Verschwindens aus²⁹⁶. Da die Charaktere nicht wissen, wie der Golem dies bewerkstelligt, fügt diese Fähigkeit dem Narrativ ein Element der Ungewissheit hinzu. Die Angst der Charaktere wird gesteigert, worauf wiederum das Lesepublikum mit Angst reagiert.

Das Monströse ist jedoch nicht lediglich auf die Figur des Golems beschränkt. Denn Mirjams Schönheit wird ebenso als andersartig beschrieben. Ihr Aussehen verortet sie außerhalb der Gesellschaft, weist ihr beinahe überirdischen Status zu. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, wie sehr diese Passage einer Beschreibung der Vampirin gleicht, die Jonathan Harker verführt:

Der Golem: Ein Typus, wie ich ihn noch nie gesehen. Eine Schönheit, so fremdartig, daß man sie im ersten Moment gar nicht fassen kann, — eine Schönheit, die einen stumm macht, wenn man sie ansieht, und ein unerklärliches Gefühl, so etwas, wie leise Mutlosigkeit in einem erweckt²⁹⁷

Dracula: The other was fair, as fair as can be, with great wavy masses of golden hair and eyes like pale sapphires. I seemed somehow to know her face, and to know it in connection with some dreamy fear, but I could not recollect at the moment how or where [...] There was something about them that made me uneasy, some longing and at the same time some deadly fear²⁹⁸

Das Element des Anderen ist derart präsent, dass es ein Gefühl des Schauderns evoziert²⁹⁹. Rosner geht darauf ein, dass das Monster im Sinne des Anderen oftmals mit Frauen gleichgesetzt wird, die sich nicht in das Rollengefüge der Gesellschaft einfügen. Mirjam und

²⁹³ Meyrink (1915), S.79.

²⁹⁴ Anm.: Unter anderem verwenden Bram Stoker und Henry James das Moment der Ungewissheit, um ihren Romanen mehr Spannung zu verleihen und die Leserschaft stärker zu ängstigen. Die Angst vor dem Unbekannten beschreibt Murgatroyd in der Abhandlung über the uncanny (Vgl. Murgatroyd (2007), S.23-28.).

²⁹⁵ Vgl. Meyrink (1915), S.89-90.

²⁹⁶ Vgl. Meyrink (1915), S.198.

²⁹⁷ Meyrink (1915), S.207.

²⁹⁸ Stoker (2018), Kapitel 3.

²⁹⁹ Anm.: Wie Rosner angibt, ist das Gefühl, das der Text bei der Lektüre erzeugt, das wichtigste Merkmal der Gothic Novel (Vgl. Rosner, Christine J.: *Grotesque Elements in Selected Prose Works of Gustav Meyrink*. ProQuest Dissertations Publishing 1974, S.81.). Demnach sind derartige Passagen von besonderem Interesse.

die Vampirin – wenn auch auf unterschiedliche Art – entsprechen daher ebenso dem Typus *Monster* nach Murgatroyds Definition.

In *Der Golem* finden sich auch subtilere Momente des Monströsen. So wird Dr. Wassory mit einer Bestie verglichen. Sein grausamer Umgang mit anderen Menschen macht ihn zu etwas, das durch die Zuschreibung im Bereich des Animalischen verortet ist. Er ist schlussendlich mehr Monster als der Golem³⁰⁰. In Kapitel 4 wird die Bedeutung dieser Zuschreibung genauer inspiziert.

2.6 Intertextualität

Wie aus Kapitel 1 hervorgeht, sind Einflüsse seitens Großbritanniens auf deutsche Texte nicht zu unterschlagen. Auch *Der Golem* weist intertextuelle Bezüge zu vorangegangenen Werken auf, teils implizit, teils explizit. Vermehrt wird auf *Dracula* Bezug genommen, beispielsweise durch die Feile, die Pernath – wie Rennfield – als mögliches Mordinstrument entgegen ihrem eigentlichen Zweck imaginiert³⁰¹. Das „Reich des Unverweslichen“³⁰² wird angeführt, ebenso wie der Zustand des Untotseins („Wenn auch nicht in diesem Leben und nicht wie die Toten in jenem Leben, aber an dem Tag, wo die Zeit zerbricht“³⁰³). Eine weitere Parallele zu *Dracula* ist die jeweilige Beschreibung eines schlafenden beziehungsweise toten Mädchens:

Der Golem: Jetzt, wo der Morgen graute, war die Starrheit aus seinen Zügen gewichen und hatte dem Ausdruck seligen Friedens Platz gemacht. So ruhig kann ein Mensch doch nicht schlummern, der einen Mord auf dem Gewissen hat, sagte ich mir³⁰⁴

Dracula: All Lucy's loveliness had come back to her in death, and the hours that had passed, instead of leaving traces of "decay's effacing fingers," had but restored the beauty of life, till positively I could not believe my eyes that I was looking at a corpse³⁰⁵

Pernath verbindet die Nacht mit Grauen und schrecklichen Ereignissen³⁰⁶. Hierdurch wird eine intertextuelle Bezugnahme eröffnet, denn *Dracula* verfährt nach demselben Prinzip³⁰⁷. Durch den Anbruch des Tages schwindet der Einfluss des Bösen; das Sonnenlicht bietet Schutz. Der wohl offensichtlichste Verweis ist jedoch das folgende Zitat: „Es sog mir langsam das Blut aus den Adern“³⁰⁸, wobei es sich um eine Anspielung auf die Figur des Vampirs handelt.

³⁰⁰ Vgl. Meyrink (1915), S.53.

³⁰¹ Vgl. Meyrink (1915), S.370/444.

³⁰² Meyrink (1915), S.368.

³⁰³ Meyrink (1915), S.440.

³⁰⁴ Meyrink (1915), S.464.

³⁰⁵ Stoker (2018), Kapitel 13.

³⁰⁶ Vgl. Meyrink (1915), S.402.

³⁰⁷ Vgl. Stoker, Bram: *Dracula*. Ein Vampyr-Roman. Aus dem Englischen von Heinz Widtmann. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2011, S.378–379.

³⁰⁸ Meyrink (1915), S.387.

Der Werwolf tritt in Textstellen wie „dem schielenden Wolfsblick“³⁰⁹, „mondsüchtig“³¹⁰ und „war er offenbar ein Somnambuler — ein Geschöpf, das unter dem Einfluß des Vollmonds stand“³¹¹ auf. Ähnlich zu anderen Werwolfnarrativen erfolgt eine Schärfung der Sinne: „Mein Ohr war in der langen Zeit der Haft so scharf geworden, daß ich auch das leiseste Geräusch vernahm“³¹².

Andere Elemente aus Geistergeschichten, wie die Geisterstunde aus *The Canterville Ghost*³¹³ fließen ebenso in den Text mit ein³¹⁴. Auf Walpoles *Castle of Otranto* wird Bezug genommen, wenn Pernath angibt: „Kein Zweifel, daß er Hand an sich legen wird, wenn sie ihn nicht rettete“³¹⁵. Eine weitere intertextuelle Nennung, diese jedoch explizit, ist die der Blaubart-Sage: „[D]ie Zeit, wo er mit seinem Marionettenkasten durch die Provinznester zog und [...] den Ritter Blaubart spielte“³¹⁶. Kritisch zu hinterfragen ist allerdings, inwieweit die Nennung dieser Sage den Text beeinflusst. Pernaths Beziehung zu Angelina und seine Bemühungen, sie zu retten, können beispielsweise eine Parallele zu Blaubart darstellen.

2.6.1 Übernahme antiker Motive

Zwei antike Motive können aus *Der Golem* exzerpiert werden. Zunächst wird der Hermaphrodit mehrfach aufgegriffen: „Das aber hatte sich verwandelt in eine einzige Gestalt und saß, halb männlich, halb weiblich, — ein Hermaphrodit“³¹⁷. In Bezug auf die Hauptthematik des Romans ist davon auszugehen, dass die Wahl nicht zufällig auf diese Figur des antiken Griechenlands fiel. Pernath und Mirjam können als zwei Hälften derselben Person gelesen werden, deren Vereinigung im letzten Kapitel gipfelt. Überdies ist der Hermaphrodit eine Figur mit zwei Gesichtern, entspricht also dem Doppelgänger, beziehungsweise der Ich-Spaltung nach Danow³¹⁸. Die Sage geht zurück auf Ovids *Metamorphosen*³¹⁹, welche bereits im Titel das Moment des Wandels, der Veränderung, tragen.

³⁰⁹ Meyrink (1915), S.387.

³¹⁰ Meyrink (1915), S.469.

³¹¹ Meyrink (1915), S.463.

³¹² Meyrink (1915), S.423.

³¹³ Wilde, Oscar: *The Canterville Ghost*. Karin Friedman. Reclam 1986.

³¹⁴ Vgl. Meyrink (1915), S.402.

³¹⁵ Meyrink (1915), S.231.

³¹⁶ Meyrink (1915), S.425.

³¹⁷ Meyrink (1915), S.35.

³¹⁸ Danow, David K.: *The Enigmatic Faces of the Doppelgänger*. In: *Canadian Review of Comparative Literature* [23] (1996), S.457-474.

³¹⁹ Vgl. Raehs, A.: *Zur Ikonographie des Hermaphroditos. Begriff und Problem von Hermaphroditismus und Androgynie in der Kunst*. Frankfurt a.M. 1990. (URL: <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Mythology/de/Hermaphroditos.html>).

Der ägyptische Totengott Osiris wird ebenso erwähnt³²⁰, einmal sogar in Zusammenhang mit dem Hermaphroditen: „das dereinst am Ende der Tage ein Mensch bewohnen wird — besser gesagt ein Hermaphrodit — ein Geschöpf, das sich aus Mann und Weib zusammensetzt. Und der wird das Bild eines Hasen im Wappen tragen, — nebenbei: der Hase war das Symbol des Osiris“³²¹. Das Verschmelzen von antiken Motiven weist große Ähnlichkeit mit dem Verschmelzen aller Ahnenseelen zu einer Inkarnation des Ichs auf, denn Pernath wird mit Mirjam vereint und nimmt den Golem und damit die Seelen der Verstorbenen in sich auf.

2.6.2 Theologie

Zumeist erfolgen Rückgriffe auf die Theologie in Verbindung mit der Golemlegende, jedoch nutzt der Erzähler auch religiös konnotiertes Vokabular, um andere Figuren zu beschreiben. So sagt er über Charousek „feixte er wie der Satan“³²². Die Bibel wird lediglich an einer Stelle namentlich genannt: „Jener Wind, von dem die Bibel sagt: weißt du von wannen er kommt und wohin er geht?“³²³. Die Kabbala, im Sinne der „jüdische[n] Geheimlehre“³²⁴ dagegen findet an einer Vielzahl von Stellen Einzug. Beispielsweise wird die Entstehungsgeschichte des Golems auf sie zurückgeführt („Er hat sich mit Kabbala befaßt und meint, jener Erdklumpen mit den menschlichen Gliedmaßen sei vielleicht nichts anderes als ein ehemaliges Vorzeichen, ganz so wie in meinem Fall der bleierne Kopf“³²⁵). Der Rabbi tritt in seiner Funktion als Oberhaupt der Synagoge nicht aktiv auf; er wird in Verbindung mit dem Element des Geheimnisvollen erwähnt:

„Ich bin nicht ‚Rabbi‘, wenn ich auch den Titel tragen darf. Ich bin nur ein armseliger Archivar im jüdischen Rathaus und führe die Register — über die Lebendigen und die Toten.“ Eine verborgene Bedeutung lag in seiner Rede, fühlte ich. Auch der Marionettenspieler schien es unterbewußt zu empfinden³²⁶

Es steht zu vermuten, dass der Erzähler den Rabbi als „jene[n] mittelalterliche[n] Rabbiner“³²⁷ zu erkennen glaubt, der den Golem erstmals erweckt hatte, mithilfe des „hebräische[n] Buchstabe[n] Aleph, der nach der Form des Menschen gebaut“³²⁸ ist. Dieses *erstmal*s impliziert bereits, dass der Golem in der Tradition der Reinkarnation steht. In *Der Golem* wird die Reinkarnationskette folgendermaßen geschildert:

³²⁰ Vgl. Meyrink (1915), S.530.

³²¹ Meyrink (1915), S.360.

³²² Meyrink (1915), S.377.

³²³ Meyrink (1915), S.77.

³²⁴ Meyrink (1915), S.215.

³²⁵ Meyrink (1915), S.91.

³²⁶ Meyrink (1915), S.214.

³²⁷ Meyrink (1915), S.92.

³²⁸ Meyrink (1915), S.219.

Der Kreis der bläulich strahlenden Menschen, der Sie umstand, war die Kette der ererbten ‚Iche‘, die jeder von einer Mutter Geborene mit sich herumschleppt. Die Seele ist nichts ‚Einzelnes‘, — sie soll es erst werden, und das nennt man dann: ‚Unsterblichkeit‘; Ihre Seele ist noch zusammengesetzt aus vielen ‚Ichen‘ [...] Sie tragen die seelischen Reste vieler tausend Vorfahren in sich [...] Bei allen Wesen ist es so. Wie könnte denn ein Huhn, das aus einem Ei künstlich erbrütet wurde, sich sogleich die richtige Nahrung suchen, wenn nicht die Erfahrung von Jahrtausenden in ihm stäke? — Das Vorhandensein des ‚Instinktes‘ verrät die Gegenwart der Vorfahren im Leib und in der Seele³²⁹

Des Weiteren finden Elemente der Kabbala Einzug, deren Erklärung vollständig entfällt, welche allerdings nicht nötig ist, denn die Konnotation der Worte ist naheliegend. Ein Beispiel hierfür wäre: „Der schemenhafte Habal Garmin, den Sie gesehen haben, der ‚Hauch der Knochen‘ der Kabbala, das war der König“³³⁰. Es bedarf keines theologischen Wissens, um zu erkennen, dass Habal Garmin als König die Figur ist, die Pernath zur Erkenntnis verhilft. Seine Ähnlichkeit zu der Figur des Golems, auf die durch die Optik angespielt wird, gibt einen Hinweis auf die wahre Identität des Golems als Vereinigung aller Ahnenseelen. Der *Hauch der Knochen* steht demnach für das Alter der beiden Figuren, die unendlich und unsterblich sind.

Die Kabbala selbst wird als zweiseitig beschrieben, einerseits magisch, andererseits abstrakt. Es erfolgt der Hinweis, die beiden Seiten wären niemals deckungsgleich, wodurch von einer parallelen Konstruktion ausgegangen werden kann³³¹. Schließlich findet das Tarockspiel Erwähnung, welches Pernaths Aufmerksamkeit auf sich zieht³³². Dieses fällt unter die Kategorie *pseudo-kabbala* und muss daher als intertextueller Bezug gelesen werden.

Scholem erfasst die Einbindung der „Elemente der (lurianischen) Kabbala und okkulte[n] Motive“³³³ in *Der Golem*. Das „Exil der Seele in ihren Wanderungen von Wiederverkörperung zu Wiederverkörperung“³³⁴ steht im Vordergrund des Erlebens des Ich-Erzählers durch Pernath. Diese Wiederholungen greifen auf den sogenannten *Bruch der Gefäße*³³⁵ nach Kabbalist Isaak Luria zu³³⁶. Die Dreiteilung ist ein weiterer Hinweis auf die Kabbala, der sich in der Figurenkonstellation abzeichnet³³⁷:

Die materiell-realistische Sphäre verkörpern Wasserturm, Rosina, Jaromir, Loisa, Angelina und Charousek. Sie sind bis auf Angelina Bewohner des Ghettos und stehen in Verbindung mit dem Protagonisten Pernath. Die natürlich-spirituelle Sphäre repräsentieren Zwakh, Prokop, Vrieslander und Mirjam. Sie stehen dem Spirituellen nicht fremd gegenüber und akzeptieren nicht realistische

³²⁹ Meyrink (1915), S.471-472.

³³⁰ Meyrink (1915), S.478.

³³¹ Vgl. Meyrink (1915), S.321.

³³² Vgl. Meyrink (1915), S.317.

³³³ Gershom Scholem (1960), S.151. zitiert in Lindner Kostadinovska, Elizabeta und Alexander Graeff: Elemente der (lunarischen) Kabbala und okkulte Motive in Gustav Meyrinks Roman *Der Golem*. In: *Okkulte Kunst* [155] (2019), S.149-150.

³³⁴ Gershom Scholem (1960), S.151. zitiert in Lindner Kostadinovska/Graeff (2019), S.150.

³³⁵ *Bruch der Gefäße*: „In diesem Prozess kommt es zur mythischen Vermischung des Guten und des Bösen – ein Vorgang, bei dem die Harmonie der Schöpfung verlorengeht und nach dem sich alle Dinge verändern“ (Gershom Scholem (1960), S.151. zitiert in Lindner Kostadinovska/Graeff (2019), S.150.

³³⁶ Vgl. Gershom Scholem (1960), S.151. zitiert in Lindner Kostadinovska/Graeff (2019), S.150.

³³⁷ Vgl. Hirte, Ricarda: *Gustav Meyrink. Der Golem als anthropologische Lesart*. Brücken: Lidové noviny - Public Paper Publishing House 2012. (Band 20), S.147-150.

Geschehnisse. Mirjam steht an der Schwelle des Eintritts in die spirituelle Welt, was sich im Bild des Hermaphroditen erkennen lässt. Allerdings glaubt sie nur während ihres irdischen Lebens an Wunder und die Macht spiritueller Kräfte.³³⁸

Der lurianischen Kabbala nach wird der Urraum durch das Ghetto aufgegriffen, „als der Raum, in dem die richtenden Gewalten Gottes zurückgelassen wurden“³³⁹.

2.7 Motive

Zunächst ist davon auszugehen, dass eine Vielzahl an Motiven über die Jahrhunderte Einzug in die Horrorliteratur hielt. So wurden ab der Erfindung der Fotografie visuelle Elemente in die Texte eingebaut, um Geister auf Film zu bannen³⁴⁰. Auch in *Der Golem* findet sich eine solche Instanz: „[V]erblichenen Photographien von Frauenzimmern“³⁴¹. Das Motiv des Wiedergängers ist ebenso prävalent in einigen Werken vertreten. Eines der populärsten Beispiele hierfür ist wohl *Dracula*, dessen Existenz an die ständige Rückkehr ins Leben gebunden ist. In *Der Golem* wird Rosina als Wiedergängerin oder auch Reinkarnation eingeführt³⁴².

Das bedeutungsschwerste Motiv ist jedoch der Tod, sei er fremd- oder eigenverschuldet. In *Der Golem* erfolgen einige Nennungen dieses Motivs, so auch im folgenden Zitat, welches überdies das Element des Mysteriums und des Geheimnisvollen, das dieses Motiv stets begleitet, aufzeigt: „Eines Morgens fand man Dr. Hulbert tot auf einer Bank unten an der Moldau. Er wird, denke ich, erfroren sein. Sein Leichenbegängnis sehe ich noch heute vor mir.“³⁴³. Abgesehen von diesen offensichtlichen Bezügen zur Horrorliteratur greift der Roman auch andere Motive auf. Diese werden im Folgenden diskutiert.

2.7.1 Traum, Wahnsinn & Realität

Die Interpretation des Texts vor dem Hintergrund der Traum-Wahnsinn-Realität-Problematik ist deshalb von so nachhaltiger Bedeutung, da auf ihr die Lesart des Romans basiert. Entweder entsprechen die Regeln der innerfiktionalen Welt nicht denen der Leserschaft oder der Text demaskiert Pernath als eine Figur, die dem Wahnsinn verfällt, weshalb seine Wahrnehmung nicht in der Realität fußen kann. Zu untersuchen ist im Verlauf dieses Kapitels, ob Hypothese A: *Der Traum als sekundäre Welt* oder Hypothese B: *Der Traum als Halluzination* zutrifft.

³³⁸ Hirte (2012), S.150.

³³⁹ Lindner Kostadinovska/Graeff (2019), S.150.

³⁴⁰ Anm.: Für die Verwendung einer solchen Fotografie sei *Miss Peregrine's home for peculiar children* empfohlen. Die Buchserie bildet reale Fotografien ab und bettet diese in das fantastische Narrativ ein.

³⁴¹ Meyrink (1915), S.109.

³⁴² Vgl. Meyrink (1915), S.95.

³⁴³ Meyrink (1915), S.123.

Die Gratwanderung zwischen Traum, Realität und Wahnsinn ist in *Der Golem* eine schmale. Die Hinterfragung des Geisteszustands der Protagonist*innen ist in der Horrorliteratur eine gern genutzte Spielart. Ruthner zufolge umfassen Träume eine ganze Spannbreite, die von „nightmarish to hallucinatory as well as traumatic“³⁴⁴ reicht. Besonders aufgrund der inneren Struktur sind die Übergänge in *Der Golem* zwischen Traum- und Wachzustand nicht immer klar zu setzen. Aus der Perspektive des Publikums tritt der Ich-Erzähler beispielsweise über einen Traum in Pernaths Leben ein. Besonders an dieser Stelle ist evident, dass selbst der Ich-Erzähler die Übergänge als fließend wahrnimmt und daher unsicher ist, wo die Grenze zur Realität verläuft. Dem Text zugrunde liegt die Frage, wo Traum beginnt und Realität aufhört, und ob diese Träume ein Indiz, auf das sich langsam manifestierende Abgleiten in den Wahnsinn darstellen. So sagt der Ich-Erzähler gleich zu Beginn: „War es denn nicht heller Tag noch gewesen, als ich soeben hinausging?“³⁴⁵. Wie das *Deutsches Ärzteblatt* festhält, zählt das Verlieren von Zeit zu den ersten Anzeichen veränderten Bewusstseins³⁴⁶.

2.7.1.1 Hypothese A: Der Traum als sekundäre Welt

Die offene sekundäre Welt nach Nikolajeva ist gekennzeichnet durch eine Schwelle, deren Überschreiten physisch oder psychisch sein kann und das mitunter durch eingeweihtes Wissen ermöglicht wird. Die beiden Welten existieren parallel, doch die sekundäre Welt ist abgegrenzt und greift nicht aktiv in die Primärwelt ein. Da es sich bei der sekundären Welt also um eine separate handelt, gelten mitunter nicht die Regeln der Primärwelt³⁴⁷. In Texten wie *Alice im Wunderland* ist die sekundäre Welt eine fantastische. Eine ähnliche Interpretation kann auch in *Der Golem* angenommen werden.

Pernath wird oftmals von einem Anflug von Müdigkeit überwältigt, die durch seine Schwere gekennzeichnet ist und eher dem Verlieren des Bewusstseins als dem Schlaf gleicht: „Eine schwere Müdigkeit legte sich mir über die Augen“³⁴⁸. Diese Phasen werden von plötzlichen scheinbaren Wachzuständen unterbrochen, in denen Pernaths Bewusstsein wandert: „Oft in der Nacht peitschte es mich aus dem Schlaf, und ich stieg auf das Wandbrett und starrte empor zu dem kupfernen Gesicht der Turmuhr und verzehrte mich in dem Wunsch, meine

³⁴⁴ Ruthner, Clemens: Paranoia with a Pedigree: Alexander Lernet-Holenia's Graf Luna (1955) as Austrian Nazi-Trauma Narrative. In: *Journal of Austrian studies*, Austrian Studies Association [52/4] (2019), S.77-96. (Austrian Studies Association)

³⁴⁵ Meyrink (1915), S.40.

³⁴⁶ Anm.: Zu Symptomen eines zunehmend verfallenden Geistes zählen unter anderem auditive Halluzinationen, verwaehrte Kleidung, derangiertes Erscheinungsbild und Auftreten, Wahrnehmungsstörungen, Konzentrations- und Schlafstörungen etc. (Vgl. Linden, M.: *Psychopathologie, Deskription und Diagnostik psychischer Erkrankungen*. In: *Psychiatrie und Psychotherapie*. Wien: Springer 2003, S.1-17.).

³⁴⁷ Vgl. Nikolajeva, Maria: *The Magic Code. The Use of Magic Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1988.

³⁴⁸ Meyrink (1915), S.96.

Gedanken möchten zu Hillel dringen“³⁴⁹. Er klagt über Schlaflosigkeit („Selbst in den Nächten hielt es mich wach. Kaum eine Viertelstunde verbrachte ich im Schlaf. Abend für Abend wiederholte sich haargenau derselbe Vorgang“³⁵⁰) und darüber, nicht zur Ruhe zu kommen („Die ganze Nacht konnte ich nicht zur Ruhe kommen“³⁵¹). Die Wachphasen sind von beinahe psychedelischen Zuständen geprägt. Die Nacht verbringt Pernath in einer Welt, die von der realen abgegrenzt scheint; der Schlaf markiert den Grenzübertritt in diese sekundäre Welt³⁵². Das Erwachen beschreibt den Austritt: „Wer aufgeweckt worden ist, kann nicht mehr sterben; Schlaf und Tod sind dasselbe“³⁵³.

Das Schlafwandeln als Bewusstseinsweiterung im Sinne eines Erkenntnisgewinns („solche Träume in sich dunkle Wahrheiten bergen“³⁵⁴) wird Pernath durch Laponder zugänglich gemacht. Pernath vermag mit ihm zu sprechen und ihm auf diese Art ein Geheimnis zu entlocken. Wiederum ist der Schlaf die Grenze zur sekundären Welt, die durch den Traum geöffnet wird. So sagt Laponder: „Wenn ich vorhin bemerkte, daß ich nicht träume, sondern ‚wandere‘, so meinte ich damit, daß mein Traumleben anders beschaffen ist als das — sagen wir: normaler Menschen. Nennen Sie es, wenn Sie wollen, ein Austreten aus dem Körper“³⁵⁵. Pernath – als außenstehend, weil wach – kann innerhalb des Traums mit Laponder kommunizieren und so auf die sekundäre Welt zugreifen³⁵⁶.

In diesem Zusammenhang ist der Zustand des Halbwachseins von Bedeutung, denn das Erwachen oder Einschlafen stellt die Grenze zur Sekundärwelt des Traums dar. Daher ist im Moment des Übertritts die Sinneswahrnehmung beeinträchtigt: „Ich schlafe nicht und wache nicht, und im Halbtraum vermischt sich in meiner Seele Erlebtes mit Gelesenem und Gehörtem“³⁵⁷. Pernath sieht im Halbschlaf sowohl Elemente aus der realen als auch aus der erträumten Welt. Die klare Separation fällt ihm schwer, da die Grenze keine manifeste ist³⁵⁸.

Sollte es sich bei den Träumen um den Eintritt in eine sekundäre, fantastische Welt handeln, in der die Regeln der primären Welt, die der Leserschaft vertraut ist, nicht gelten, so liegen Visionen im Bereich des Möglichen. Pernath bezeichnet das Gesehene als Vision³⁵⁹ und ahnt, es käme etwas auf ihn zu: „irgend etwas Furchtbares, was ihm oder mir das Leben kosten

³⁴⁹ Meyrink (1915), S.414.

³⁵⁰ Meyrink (1915), S.457.

³⁵¹ Meyrink (1915), S.455.

³⁵² Vgl. Nikolajeva (1988).

³⁵³ Meyrink (1915), S.141.

³⁵⁴ Meyrink (1915), S.49.

³⁵⁵ Meyrink (1915), S.466.

³⁵⁶ Vgl. Meyrink (1915), S.459.

³⁵⁷ Meyrink (1915), S.9.

³⁵⁸ Vgl. Meyrink (1915), S.11/39.

³⁵⁹ Vgl. Meyrink (1915), S.166.

kann³⁶⁰. Dieser Blick in die Zukunft als übernatürliches Element findet nicht selten Eingang in Horrornarrative. Ist also *Der Golem* durch die Träume als ein fantastischer Roman festgelegt, so dienen die Visionen dem Vorantreiben der Handlung. Umgekehrt kann die Vision als fantastisches Element die Träume als ebenso fantastisch bestätigen.

Hirte stimmt dieser Hypothese zu. Seiner Ansicht nach steigert der Traum die erlebte Realität des Alltags mithilfe fantastischer Mittel, wodurch ein Erkenntnisprozess ausgelöst wird: „Die Phantastik ist zum Vehikel in eine spirituelle Welt geworden, in der ein anderes anthropologisches Wissen konzentriert ist. So geht Meyrink davon aus, dass es eine Welt jenseits der Wahrnehmung gibt, also eine Welt, die im Traum erfahrbar ist und zur Realität wird“³⁶¹.

2.7.1.2 Hypothese B: Der Traum als Halluzination

Die Verwirrung der Sinne, fernab von jeder Lebensrealität, ist ein Signal an die Leserschaft, dass die innerfiktionale Welt nicht in der Lebenswelt der Leserschaft verankert ist. Der Satz „Ich spürte den Geruch des Nebels“³⁶² markiert den Text als dem Genre des Übernatürlichen zugehörig. Gleichzeitig weist diese Stelle auf Pernaths Empfindungen hin, die auch während seiner Wachphasen scheinbar so stark beeinträchtigt sind, dass Zweifel bezüglich seiner geistigen Gesundheit aufkommen. Er „tastete sich hin zum Rande des Mondstreifens“³⁶³ und sieht eine „Horde phantastischer Eindrücke und Traumgesichter“³⁶⁴.

Sein Wahn entwickelt sich zu einer regelrechten Paranoia („Im Schlaf und im Wachen verfolgten mich seine schielenden Augen“³⁶⁵), die auch von anderen Figuren dezidiert als solche kategorisiert wird: „Wenn ich nicht irre, galt er seinerzeit für verrückt. — Einmal behauptete er, er hieße — — warten Sie mal, — ja: Laponder! Und dann wieder gab er sich für einen gewissen — Charousek aus“³⁶⁶. Prokop geht überdies davon aus, dass alles, von dem Pernath erzählt, seinen Träumen entsprungen ist³⁶⁷. Prokop zweifelt nicht nur den Wahrheitsgehalt der Erzählung an, sondern verortet sie im Reich der Einbildung. Auch andere Figuren nehmen die Zuschreibung *wahnsinnig* explizit vor: „War er wahnsinnig? Es mußten Fieberphantasien sein, die ihn diese Dinge erfinden ließen. [...] Er hat alles erfunden, geträumt!

³⁶⁰ Meyrink (1915), S.163.

³⁶¹ Hirte (2012), S.143-144.

³⁶² Meyrink (1915), S.107.

³⁶³ Meyrink (1915), S.198.

³⁶⁴ Meyrink (1915), S.144.

³⁶⁵ Meyrink (1915), S.162.

³⁶⁶ Meyrink (1915), S.525.

³⁶⁷ Vgl. Meyrink (1915), S.98.

[...] Er ist schwindsüchtig, und die Fieber des Todes kreisen in seinem Hirn“³⁶⁸. Derartige Zuschreibungen sind nicht zufällig platziert, sondern fungieren als Hinweis an die Leserschaft, Pernath als Erzähler in seiner Zuverlässigkeit zu hinterfragen.

Auch Pernath selbst zweifelt, ob andere sehen, was er sieht („Ob er es auch sieht, wie sich die Mondstrahlen mit schneckenhafter Trägheit über den Boden hinsaugen und wie Zeiger eines unsichtbaren Uhrwerks in der Unendlichkeit die Wand emporkriechen und fahler und fahler werden?“³⁶⁹). Pernath ist es auch, der seine Träume nicht vollständig als solche begreifen möchte, denn er sagt selbst „ich **dachte** ich schlief“³⁷⁰, woraus hervorgeht, dass er sich selbst nicht sicher ist. Nach einer Unterhaltung mit Hillel weiß Pernath nicht mehr: „Träumte ich nicht vielleicht doch? Hatte ich etwa gar nicht mit Hillel gesprochen?“³⁷¹. Die Zweifel, ob das von ihm Erlebte auch tatsächlich geschehen ist, plagen ihn während des gesamten Verlaufs des Romans³⁷². Er verliert jegliches Zeitgefühl („hatte ich die Zeit verträumt“³⁷³), was ein erstes Anzeichen für Schizophrenie³⁷⁴ ist und beschreibt seinen Zustand als „seelischen Dämmerzustand“³⁷⁵, woraus hervorgeht, dass er nicht bei vollem Bewusstsein ist. Mit dem Verlust der Zeit geht auch eine Orientierungslosigkeit einher, ebenso wie ein Erinnerungsverlust – auch als Black-out bezeichnet („Einen Moment, so jäh wie ein elektrischer Schlag, entglitt mir das Bewußtsein“³⁷⁶). Pernath fragt sich: „Warum lebte ich eigentlich hier? Ich konnte es mir nicht erklären, was fesselt dich an das Haus? wiederholte ich mir geistesabwesend. Ich konnte keine Erklärung finden und vergaß einen Augenblick ganz, wo ich war“³⁷⁷. Sein Geist gaukelt ihm Dinge vor³⁷⁸ und er versucht „meine aufgescheuchten Gedanken zu belügen“³⁷⁹. Er stellt fest, seine Wach- und Schlafphasen wären kaum zu unterscheiden („alles in einem Halbschlaf, der doch genau so gewesen war wie ein Wachsein“³⁸⁰), wodurch Hypothese A widerlegt scheint, denn der Übergang in die sekundäre

³⁶⁸ Meyrink (1915), S.67.

³⁶⁹ Meyrink (1915), S.200.

³⁷⁰ Meyrink (1915), S.97. (e.H.).

³⁷¹ Meyrink (1915), S.145.

³⁷² Vgl. Meyrink (1915), S.173.

³⁷³ Meyrink (1915), S.143.

³⁷⁴ Anm.: An Schizophrenie leidende Personen nehmen den Verlauf von Zeit anders wahr, als Menschen, die auf medizinischer Basis als gesund gelten. Diese Wahrnehmungsstörung kann die Einordnung zeitlicher Abfolgen sowie die Einschätzung von Zeitspannen signifikant beeinträchtigen. (Vgl. Deutsches Ärzteblatt: An Schizophrenie Erkrankte haben ungleichmäßiges Zeitgefühl. Berlin: Deutscher Ärzteverlag 2017. (URL: <https://www.aerzteblatt.de/nachrichten/76190/An-Schizophrenie-Erkrankte-haben-ungleichmaessiges-Zeitgefuehl>)).

³⁷⁵ Meyrink (1915), S.223.

³⁷⁶ Meyrink (1915), S.285.

³⁷⁷ Meyrink (1915), S.260.

³⁷⁸ Vgl. Meyrink (1915), S.185.

³⁷⁹ Meyrink (1915), S.12.

³⁸⁰ Meyrink (1915), S.316.

Welt ist durch die Grenze markiert. Ist jedoch kein Unterschied zwischen primärer und sekundärer Welt feststellbar, so ist davon auszugehen, dass die sekundäre Welt nicht existiert.

2.7.1.3 Conclusio: Hypothese B

Die analysierten Textstellen zeigen, dass Meyrink ein Signal für die Leserschaft setzt, Pernaths Zustand und vor allem seine Schilderung der Ereignisse anzuzweifeln. Schließlich lässt er seinen Protagonisten selbst sagen: „Träumen wir nicht auch zuweilen, wir griffen in tiefes Wasser und fingen silberne Fische, und nichts anderes ist geschehen, als daß ein kalter Luftzug unsere Hände traf?“³⁸¹. Auch ist zu verzeichnen, dass Pernath sich selbst als wahnsinnig³⁸² beschreibt und seine Ideen als wahnwitzig³⁸³. Sein Abgleiten in den Wahnsinn stellt keine Einzelinstanz dar, wie folgende Stelle impliziert: „wurde **wieder** irre“³⁸⁴. Im Verlauf des Romans wird seine Paranoia noch um das Element des Stimmenhörens gesteigert, das besonders Personen, die an Schizophrenie erkranken, zu eigen sein kann³⁸⁵. In Pernaths Fall versuchen diese Stimmen ihn zu Gewalthandlungen zu bewegen: „‘Die Feile! Die Feile!’ hörte ich es in meinem Hirn flüstern“³⁸⁶.

In Kontrast dazu folgende Textstelle: „Der Rhythmus der Gesundheit durchströmte meine Nerven und ordnete meine Gedanken in Reih und Glied wie eine Armee, die nur auf meine Befehle wartete“³⁸⁷. Empfindet er plötzlich seine Gedanken als geordnet und sich selbst als gesund, so impliziert diese Beschreibung einen zuvor konträren Zustand. Denn wären seine Gedanken geordnet gewesen, wäre dieser Zustand unbemerkt geblieben; erst der Kontrast macht die Veränderung bemerkbar. Im Gegensatz dazu spricht Pernath in mehreren Instanzen davon, innere Unruhe³⁸⁸ zu empfinden und „wirre, zusammenhanglose Sätze“³⁸⁹ zu äußern. Entgegen dieser vorherigen Erkenntnis macht Pernath jedoch einen Rückschritt und bezeichnet sich selbst als „nicht irrsinnig. Ich bin etwas ganz anderes, — etwas, was dem Irrsein sehr ähnlich sieht, aber gerade das Gegenteil ist“³⁹⁰. Dieses Verhaltensmuster wird ebenfalls oft bei Patient*innen mit Schizophrenie nach Abbruch der Einnahme von Medikamenten beobachtet³⁹¹.

³⁸¹ Meyrink (1915), S.77.

³⁸² Vgl. Meyrink (1915), S.278/101.

³⁸³ Vgl. Meyrink (1915), S.274.

³⁸⁴ Meyrink (1915), S.202. (e.H.).

³⁸⁵ Vgl. Deutsches Ärzteblatt (2017).

³⁸⁶ Meyrink (1915), S.310.

³⁸⁷ Meyrink (1915), S.143.

³⁸⁸ Vgl. Meyrink (1915), S.184.

³⁸⁹ Meyrink (1915), S.165.

³⁹⁰ Meyrink (1915), S.474.

³⁹¹ Vgl. Deutsche Ärzteblatt (2017).

Pernaths Verständnis von Laponder als Heiligem, nachdem dieser von seiner eigenen Unzurechnungsfähigkeit erzählt, scheint Pernath in seiner Wahrnehmung von sich selbst als geistig gesund zu bestätigen. Denn auch Laponder wurde von der Macht seines Geistes überwältigt und dazu gezwungen, den Lustmord zu begehen: „als ich den Lustmord beging, da hatte ich keine Wahl. [...] Irgend etwas, dessen Vorhandensein in mir ich nie geahnt hatte, wachte auf und war stärker als ich“³⁹²

Die angeführten Textstellen legen die Lesart von Pernath als in den Wahnsinn ableitender Erzähler nahe. Denn der Ich-Erzähler gibt selbst an, „So träumt man nicht“³⁹³, als er Pernaths Identität ablegt. Hirte stimmt dieser Beobachtung teils zu. Er geht davon aus, Pernath, und in einem weiteren Schritt die Leserschaft, „können zwischen Traum- und Realitätsebene nicht mehr unterscheiden“³⁹⁴. Die Analyse brachte mehr Belege für Hypothese B hervor, weshalb der Roman unter folgendem Gesichtspunkt neu zu evaluieren ist: Pernaths Träume stellen Halluzinationen dar. Pernaths Beschreibungen sind dahingehend auf ihren Realitätsgehalt zu prüfen. Das folgende Kapitel beschäftigt sich demzufolge mit Pernath als unzuverlässigem Erzähler.

2.7.2 Unzuverlässiger Erzähler

Da die Horrorliteratur das langsame Aufdecken von Information als Stilmittel benutzt, um Spannung zu erzeugen, ist auch der unzuverlässige Erzähler für das Narrativ von Bedeutung. In *Der Golem* ist die Leserschaft in ihrer Wahrnehmung der Ereignisse vollständig von dem anonymen Ich-Erzähler abhängig, welcher in der Rolle des Pernaths mehrfach seine Unzuverlässigkeit demonstriert. Zumindest Pernaths Geisteszustand wird kontinuierlich in Frage gestellt („Pernath weiß nicht, wie er heißt, wo er wohnt, was er wollte“³⁹⁵). Vrieslanders Ausführungen zufolge befand sich Pernath sogar im „Irrenhaus“³⁹⁶, wodurch die Vermutung aufgestellt werden kann, dass er nicht in der Lage ist, die Ereignisse richtig wahrzunehmen oder wiederzugeben. Daraus resultiert der Schluss, dass seine Schilderung nicht nur fehlerhaft, sondern mitunter völlig realitätsfern ist. Selbiges gilt für den Ich-Erzähler, denn er gibt zu, andere „hielten [ihn] für krank“³⁹⁷.

In den Beschreibungen des Erzählers finden sich oftmals Widersprüche. Beispielsweise meint er, er könne das Zimmer überblicken, während die Kerze ihn blende³⁹⁸, oder aber er

³⁹² Meyrink (1915), S.473.

³⁹³ Meyrink (1915), S.514.

³⁹⁴ Meyrink (1915), S.144.

³⁹⁵ Meyrink (1915), S.78.

³⁹⁶ Meyrink (1915), S.99.

³⁹⁷ Meyrink (1915), S.115.

³⁹⁸ Vgl. Meyrink (1915), S.178.

„bewegte seine Lippen und sprach lautlos einen Satz“³⁹⁹. In beiden Fällen handelt es sich um unmögliche Sachverhalte. Er selbst spricht an, es könnte sich um Sinnestäuschungen gehandelt haben. So ist der Erzähler darüber verwundert, das Geräusch zu hören, das er selbst beim Rütteln des Tisches erzeugt.⁴⁰⁰ Der Erzähler beschreibt seine Wahrnehmung als „Trugbilder“⁴⁰¹, die sein eigener Geist ihm vorgaukelt. Auch findet der Erzähler sich oftmals an Orten, ohne zu wissen, wie er dorthin gekommen war: „Planlos wählte ich die Straßen und ging lange, ohne es zu wissen, im Kreise herum“⁴⁰². Die korrespondierenden Stellen zeigen demnach, dass der Erzähler selbst nicht sicher ist, was er gesehen hat und ob das Gesehene der Wahrheit entspricht. Zweifelt also der Ich-Erzähler an seiner Wahrnehmung, muss sich die Leserschaft diesem Gedankengang zwangsläufig anschließen.

Der Eindruck entsteht, es könnte sich bei dem Golem um etwas Anderes handeln, etwa eine Einbildung seitens des Ich-Erzählers auf Basis der zuvor erzählten Geistergeschichte. Oder aber, der Geist des Ich-Erzählers verweigert die bewusste Wahrnehmung, dass es sich bei dem Golem – dem Mörder, wie er selbst sagt – lediglich um eine Facette seines Ichs handelt. Die Parallelen zu *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* sind in jedem Fall nicht zu übersehen. Die Versuche des Ich-Erzählers, seine Gedanken zu ordnen weisen einige Übereinstimmungen zu Dr. Jekylls Monologen auf⁴⁰³. Der Zwang und das Hinterfragen des freien Willens⁴⁰⁴ sind ebenso als Parallelen zu Dr. Jekyll konzipiert, der das Elixier konsumiert, obgleich er sich der Folgen dieser Handlung bewusst ist.

Schließlich fallen im Text einige Instanzen bewusster Täuschung auf, wie beispielsweise anhand des folgenden Zitats nachvollziehbar ist: „Sie durfte nicht wieder zu sich kommen, nahm ich mir vor“⁴⁰⁵. Hier ist von bewusster Manipulation auszugehen, welche impliziert, dass es sich allein deshalb nicht um eine innerfiktional wahre Begebenheit handeln kann, denn Mirjam – in diesem Fall stellvertretend für das Publikum des Erzählers – ist nicht bei sich. Weiters versucht der Erzähler aktiv seinem Gegenüber etwas zu suggerieren, wenn er davon spricht, der Buchstabe sei ein A, kein I.⁴⁰⁶ Diese Stelle ist dahingehend besonders relevant, da sie das Motiv für die versuchte Suggestion völlig außen vor lässt. Einzig der Erzähler weiß um den Hintergrund, versteht, weshalb er sich Buchstabe A anstelle von I als

³⁹⁹ Meyrink (1915), S.137.

⁴⁰⁰ Vgl. Meyrink (1915), S.275-276.

⁴⁰¹ Meyrink (1915), S.368.

⁴⁰² Meyrink (1915), S.343.

⁴⁰³ Vgl. Stevenson, Robert Louis: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Vereinigte Staaten: Gildan Media LLC 2020, Henry Jekyll's Full Statement of the Case.

⁴⁰⁴ Vgl. Meyrink (1915), S.77.

⁴⁰⁵ Meyrink (1915), S.332.

⁴⁰⁶ Vgl. Meyrink (1915), S.468.

Antwort wünscht. Eine weitere Textstelle ist unter diesem Aspekt von Belang: „ich verriet mich nicht“⁴⁰⁷. Hieraus geht hervor, dass es etwas zu verbergen gibt, das der Erzähler nicht verraten möchte. Ein zuverlässiger Erzähler hätte diese Information jedenfalls offenbart. Dieses Verhalten gipfelt in dem Verhör von Pernath, welcher, nach wohlbedachter Abwägung, betont schüchtern von seiner Unschuld spricht: „Weshalb soll ich denn aus dem Gefängnis ausbrechen?“ wandte ich schüchtern ein, ‘ich bin doch unschuldig’⁴⁰⁸. Wenngleich auf den ersten Blick die Szene als Tatsachenbericht gelesen werden kann, ist die Emphase auf das Wort *schüchtern* ein deutliches Zeichen dafür, dass die Dinge nicht liegen, wie sie scheinen. Überdies ist die Leserschaft zu diesem Zeitpunkt keinesfalls von der Unschuld Pernaths überzeugt, fehlt doch das Zeitfenster des Mordes vollständig in der Erzählung der Ereignisse.

In jedem Fall ist der unzuverlässige Erzähler nicht nur unabkömmlicher Teil der Erzählung, sondern seine Schilderungen der Ereignisse und die Tatsache, dass die Leserschaft deren Wahrheitsgehalt konstant zu hinterfragen hat, tragen unabdingbar zu dem Schauer bei, der beim Lesen entsteht. Der Text ist mitunter unentwegt kritisch zu begutachten. So wie vom Ich-Erzähler wird auch von der Leserschaft die Frage gestellt: Ist das Erzählte real oder Einbildung?

2.7.3 Marionetten

Marionetten oder Puppen werden im Horrorgenre gerne benutzt, um das Publikum zu einer Angstreaktion zu verleiten; besonders eindrucksvoll geschieht dies in Filmen. Romm zufolge liegt diese Reaktion in der Tatsache begründet, dass Menschen nicht in der Lage sind Gesichter zu verarbeiten, welche das Gehirn als „fake“⁴⁰⁹ empfindet. Romms Argumentation folgt dem Konzept des *uncanny*, gemünzt von Masahiro Mori, welches „the space occupied by humanlike things that provoke a sense of unease in actual humans“⁴¹⁰ beschreibt⁴¹¹. Ein ähnliches Argument eröffnet Lu in einem Artikel zu der Frage, weshalb Puppen in Gothic Fiction strategisch zur Evokation des Grusels genutzt werden. Der Autor spricht in diesem Fall von einem „blur[ring of] the boundary between the living and the inanimate, the self and the Not-Me“⁴¹² und nimmt damit implizit sowohl auf Kristevas *Abject* als auch auf den *uncanny* Bezug.

⁴⁰⁷ Meyrink (1915), S.392.

⁴⁰⁸ Meyrink (1915), S.432.

⁴⁰⁹Romm, Cari: Dolls Are Creepy Because Your Brain Can't Handle Fake Faces. In: *The Cut* (2016). (URL: <https://www.thecut.com/2016/10/people-are-scared-of-dolls-because-of-the-uncanny-valley.html>).

⁴¹⁰ Romm (2016).

⁴¹¹ Anm.: Das wohl populärste Beispiel für die Nutzung dieses Stilmittels und gleichzeitig der vermeintliche Grund dafür, dass Puppen im kollektiven Gedächtnis als gruselig eingeschrieben sind, ist sicherlich Stephen Kings *Thinner*.

⁴¹² Lu, Chifen: *Uncanny Dolls and Bad Children in Contemporary Gothic Narratives*. In: *Concentric: Literary and Cultural Studies* [45/2] (2019), S.196. (URL: <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Our%20Female%20Future/8.pdf>).

Die Puppe als unheimliches Objekt, dessen Grusel aus der verzerrten Abbildung des Menschen resultiert⁴¹³, wird in *Der Golem* genutzt, um den Roman im Horrorgenre zu verorten. Zwar spielt die Puppe keine signifikante Rolle, dennoch zeugt ihr Auftreten am Rande der Handlung von einem bewussten Manöver, wodurch der Roman anhand der in ihm vorkommenden Requisiten in das Horrorgenre einzuordnen ist.

Lindner Kostadinovska & Graeff sehen in den Marionetten eine Beziehung zu dem Ursprung des Wortes *golem*, denn es bezeichnet „den Zustand Adams, bevor er beseelt wurde“⁴¹⁴. Die Marionetten, die Pernath zu sehen bekommt und die ihn einigermaßen erschrecken, sind demnach der erste Hinweis auf den Golem, dessen tatsächlicher Auftritt erst später erfolgt⁴¹⁵. Das Beleben der Puppe fungiert als Mittel des Erschreckens: „plötzlich gewannen die Züge des Holzkopfes schreckhaftes Leben“⁴¹⁶.

Die Konnotationen, die einer Marionette anhaften, umfassen überdies das Lenken durch eine andere Person. Dieser Aspekt wird von Charousek aufgegriffen, als er über Wasserturm spricht: „der hängt in der Luft, sage ich Ihnen, wie eine hilflose Marionette an feinen Fäden, — an Fäden, die ich zupfe, — hören Sie wohl, die ich zupfe, und mit dessen freiem Willen ist’s dahin“⁴¹⁷. Das Abhandenkommen des freien Willens beschreibt Pernath in Bezug auf sich selbst in derselben Szene, in der von Marionettentheater und Zwakhs Spiel mit den Marionetten die Rede ist. In diesem Moment fühlt sich Pernath wie eine Puppe, deren Werdegang gerade von fremder Hand inszeniert wird⁴¹⁸. Sein Entscheidungs- und Handlungsvermögen wird hier erstmals als eingeschränkt dargestellt, was sich, wie bereits erläutert, in den Träumen und Wahnvorstellungen manifestiert.

Dasselbe gilt allerdings auch für den Golem, wenn dieser durch einen Schöpfer erschaffen und gelenkt wird. Denn die Ursprungslegende des Golems besagt, dass es sich bei dieser Figur um ein menschenähnliches Wesen aus Lehm handelt, das seinem Schöpfer zu gehorchen hat. Die Willenlosigkeit, die hier impliziert wird, spricht dem Golem jedoch sämtliche Verantwortung an seinen Taten ab. Wenn, wie Zwakh angibt, der Golem tatsächlich die Morde begangen hat, so liegt die Schuld allein bei seinem Schöpfer; der Golem ist nur eine Marionette, die sich dem Willen eines anderen beugt. Um den Sachverhalt mit Günther Anders

⁴¹³ Anm.: Die Beliebtheit der Puppe als Mittel des Grusels ist in anhand ihres häufigen Auftretens in Texten und Filmen des Horrorgenres abzulesen. *The Haunting of Bly Manor*, *The Woman in Black*, *Thinner*, *The Shining* und *The Boy* nutzen Puppen, um die Protagonist*innen und damit das Publikum zu einer Angstreaktion zu bewegen, wengleich die Puppe nicht notwendigerweise die Handlung mitbestimmt.

⁴¹⁴ Lindner Kostadinovska/Graeff (2019), S.154.

⁴¹⁵ Vgl. Lindner Kostadinovska/Graeff (2019), S.154.

⁴¹⁶ Meyrink (1915), S.103.

⁴¹⁷ Meyrink (1915), S.55.

⁴¹⁸ Vgl. Meyrink (1915), S.97.

Worten zusammenzufassen: der Golem ist unschuldig schuldig⁴¹⁹. Wichtig ist, dass der Schöpfer zu keinem Zeitpunkt aktiver Teil der Handlung ist. Er wird zwar namentlich erwähnt, während Zwakh über seine Identität mutmaßt, doch der Golem agiert scheinbar selbstständig, wodurch eine Verschiebung der Schuld stattfindet, die auch in *Frankenstein* zu beobachten ist. Denn auch Dr. Frankenstein verlässt sein Monster direkt nach seiner Erschaffung und übernimmt damit keine Verantwortung für dessen Taten, wenngleich diese die Taten des Monsters erst bedingen. Indem Dr. Frankenstein das Monster verlässt, wird selbiges erst zu einem Monster. Daher könnte der Golem aufgrund seiner Verlassenheit sich ähnlich benehmen⁴²⁰. Auf der Suche nach seinem Schöpfer, von der Gesellschaft aufgrund seines Aussehens verstoßen und uneingeweiht in die gesellschaftlichen Normen, mutiert der Golem zu einem Monster.

2.7.4 Doppelgänger

Die Bedeutung des Doppelgängers für die zugrundeliegende Thematik des Romans wird dann deutlich gemacht, wenn Pernath den Doppelgänger explizit als solchen identifiziert. Wie Lindner Kostadinovska & Graeff festhalten, ist die „zentrale Rolle des Golems im Roman [...] die des Doppelgängers Pernaths“⁴²¹. Auch Schmidt sieht dieses Motiv als zentralen Aspekt in der Erzählung fest verankert. Er präferiert dabei die These der Persönlichkeitsspaltung, die in der Kneipenszene besonders gut zur Geltung kommt und offenbar wird⁴²².

Der Doppelgänger als Spiegelbild Pernaths wird jedoch erst sukzessive enttarnt. Bei dieser Methode handelt es sich um ein beliebtes Mittel der Horrorliteratur, welches unter anderem auch in *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* benutzt wird, um den Spannungsbogen aufrecht zu erhalten. Die vollständige Erkenntnis über die Identität des Doppelgängers als mit dem Protagonisten verbunden, geschieht gegen Ende der Erzählung. Erst erfolgen verdeckte Hinweise, die auf die wahre Identität des Doppelgängers schließen lassen, wie beispielsweise: „Pflanzt sich vor mich hin und blickt in mein Gesicht hinein, als sei es ein Spiegel“⁴²³. Konkreter „stand dann mein Doppelgänger an meinem Bett“⁴²⁴ und wird dadurch noch stärker greifbar in seiner Gestalt und Existenz.

⁴¹⁹ Vgl. Anders, Günther: »Off limits für das Gewissen«. In: Hiroshima ist überall (1982). München: C.H. Beck München 1961, S.210.

⁴²⁰ Vgl. Bernat, Sarah: Wissenschaft in literarischen Bildern: Eine Untersuchung von Science Fiction-Frühwerken des 19. Jahrhunderts. Hamburg: Diplomica 2012, S.42.

⁴²¹ Lindner Kostadinovska/Graeff (2019), S.152.

⁴²² Vgl. Schmidt, Johannes: Seelisches Kunstwerk. Vor 100 Jahren erschien Gustav Meyrinks Roman „Der Golem“. In: literaturkritik.de [5] (2015). (URL: <https://literaturkritik.de/id/20581>).

⁴²³ Meyrink (1915), S.36.

⁴²⁴ Meyrink (1915), S.316.

Bemerkenswerterweise findet sowohl die von Danow definierte Ich-Spaltung, als auch die Ich-Doppelung⁴²⁵ im Roman statt. Einerseits steht Pernath sich selbst gegenüber, sieht also eine Abbildung seiner selbst erst in Hillel, dann im Golem. Wie auch bei Dr. Jekyll und Mr. Hyde ist die Doppelung physischer Natur, sicht- und greifbar. Dies wird textuell in einigen Instanzen belegt. Unter anderem spricht Pernath davon, sein „Ebenbild auf der Schwelle [zu sehen]. Mein[en] Doppelgänger“⁴²⁶.

Andererseits sind vermehrt Hinweise darauf zu finden, dass Pernath selbst der Golem ist, auch in jenen Momenten, in denen dem Golem Monsterhaftigkeit zugeschrieben wird⁴²⁷. Betrachtet man Hyde als eine Erweiterung des Bewusstseins von Jekyll – die beiden Figuren sind zu keinem Zeitpunkt tatsächlich miteinander zu sehen – im Sinne einer Spaltung, die jeweils eine Seite des Geistes unterdrückt, während die andere agiert, so kann auch bei Pernath von einer Spaltung ausgegangen werden. Hirte stimmt dieser Beobachtung zu und gibt diesbezüglich an, Pernath würde versuchen, sich „zu einem Ganzen zu fügen“⁴²⁸. Die Spaltung würde bedeuten, Pernath ginge als Golem den Schreckenstaten nach, von denen er gehört hat, ohne sich dessen bewusst zu sein. Der Augenblick der vermeintlichen Konfrontation ginge mit der steigenden Erkenntnis über Pernaths Identität einher. So findet sich Pernath in „dem Haus, in dem der gespenstische Golem jedesmal verschwand“⁴²⁹ in einer Entwicklung, die stark auf Selbstkonfrontation hinauszulaufen scheint. Die These, der Golem sei eine Facette Pernaths, derer er sich nicht bewusst ist, wird unterstützt durch sein Streben, dem Golem zu folgen. Diese Verfolgung kulminiert darin, dass Pernath dieselben Kleider trägt, die die Menschen glauben lassen, „den ‘Golem‘ vor sich zu haben“⁴³⁰. Der Selbstentfremdungsprozess geht mit einer Verleugnung der Tatsache einher, dass Pernath selbst der Golem ist, den er als Monster imaginiert. Pernath geht so weit, sich im Spiegel selbst nicht zu erkennen, gibt an, ihm schäue ein „fremdes, blutleeres Gesicht“⁴³¹ entgegen. Aus dem zunehmenden Eingeständnis resultiert eine Anerkennung der Ähnlichkeit zwischen Pernath und dem Golem: „Hatte das Gesicht des Mannes nicht eine seltsame Ähnlichkeit mit meinem, dämmerte mir ein Verdacht“⁴³². Diese Ähnlichkeit wird auch von anderen Figuren aufgegriffen, die den Grund in einem

⁴²⁵ Anm.: Die Ich-Doppelung und Ich-Spaltung wurden von David Danow als zwei Facetten des Doppelgängers festgelegt. Eine ausführliche Auseinandersetzung ist in *The Enigmatic Faces of the Doppelgänger* nachzulesen.

⁴²⁶ Meyrink (1915), S.510.

⁴²⁷ Anm.: Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit dieser Lesart des Protagonisten ist Hirtens *Golem als anthropologische Lesart* heranzuziehen.

⁴²⁸ Hirte (2012), S.147.

⁴²⁹ Meyrink (1915), S.198.

⁴³⁰ Meyrink (1915), S.205.

⁴³¹ Meyrink (1915), S.499-500.

⁴³² Meyrink (1915), S.197.

Verwandtschaftsverhältnis sehen⁴³³. Schlussendlich fügt sich die Ich-Spaltung wieder in Pernath zusammen, als er erkennt: „Aber dann war’s eben nur eine Spiegelung des eigenen Bewußtseins und nicht der wahre Doppelgänger“⁴³⁴.

Die Theorie von Pernath als Monster scheint besonders nachvollziehbar im Vergleich mit Urizars Lesart von *Frankenstein*. Wie Urizar angibt, ist Frankensteins Monster eine Erweiterung von Dr. Frankenstein selbst. Der Golem als mörderische Seite Pernaths wird durch diese parallele Lesart noch einmal offensichtlicher. Demnach begeht Pernath selbst die Morde, unterdrückt jedoch die Erinnerung daran, da er die Taten auf bewusster Ebene ablehnt. Unbewusst wird Pernath jedoch von seinem Es gesteuert, welches die Taten begeht und damit seinen Trieben nachgibt. Da das Es die von der Gesellschaft abgelehnten Triebe darstellt⁴³⁵, ist es möglich, den Golem, der für das Andere steht, so zu lesen. Wie in Urizars Analyse⁴³⁶ ist auch in *Der Golem* ein Aspekt in diesem Zusammenhang besonders relevant: Der Golem und Pernath treten nur dann zeitgleich auf, wenn sie einander gegenüberstehen. In diesen Momenten ist Pernath jedoch stets allein; es gibt keine anderen Figuren, die bezeugen können, dass sich tatsächlich zwei Figuren im Raum befinden.

Die Zusammenführung des Doppelgängers und Pernaths zu einem Ganzen wird begleitet durch die explizit angesprochene Demaskierung des Golems als Teil Pernaths selbst⁴³⁷. Pernath vermag nun „mein eigenes Geschlecht, meine eigenen Vorfahren“⁴³⁸ zu sehen. Die Ahnenkette wird ganz zu Anfang eingeführt. Denn wie auch Pernath im Ich-Erzähler erneut zu leben beginnt, so wird auch der Golem alle 33 Jahre erneut ins Leben gerufen. Die Verbindung der beiden Figuren ist demnach durch ihr Auftreten als voneinander abhängig zu kennzeichnen. Der Golem und Pernath können nur Teil eines Ganzen sein und sind daher, wenn nicht Ich-Doppelung, so doch zumindest Ich-Spaltung.

Schlussendlich tritt der Doppelgänger jedoch noch in einer anderen Art auf. Denn, wie der Golem, ist auch Rosina eine Doppelgängerin, die die Ahnenkette in sich trägt und in der Gestalt ihrer Mutter und Großmutter wiedergeboren wird. Pernath beschreibt sie folgendermaßen: „Dieses erstarrte, grinsende Lächeln kenne ich nun schon ein ganzes Menschenleben. Erst die Großmutter, dann die Mutter! — Und stets das gleiche Gesicht, kein

⁴³³ Vgl. Meyrink (1915), S.525.

⁴³⁴ Meyrink (1915), S.220-221.

⁴³⁵ Vgl. Freud (1963), S.117-150.

⁴³⁶ „This concept is evident in the fact that no one in the story has ever seen both Victor Frankenstein and the “monster“ alive in the same place“ (Quelle: Urizar, David: The Real „Monster“ in Frankenstein. In: Arsenal. The undergraduate research journal of Augusta University [1] (2016), S.20-27.).

⁴³⁷ Vgl. Meyrink (1915), S.284.

⁴³⁸ Meyrink (1915), S.283.

Zug anders! Derselbe Name Rosina⁴³⁹. Zwar findet hier keine Benennung als Doppelgängerin statt, doch kann Rosina anhand dieser Beschreibung als Ich-Doppelung gelesen werden. Sie ist der Doppelgängerin ihrer Mutter, die wiederum die Doppelgängerin von Rosinas Großmutter ist. Der Eindruck entsteht in jedem Fall, dass das gesamte Ghetto und seine Bewohner*innen sich in einer sich ständig wiederholenden Zeitschleife befinden, die dieselben Figuren stets neu miteinander interagieren lässt. Die Grenze zwischen Doppelgänger und Reinkarnation ist nicht klar zu ziehen.

2.8 Symbolik

Blut

Das Blut als Saft des Lebens ist in der Horrorliteratur besonders prävalent⁴⁴⁰. Auch in *Der Golem* werden Allegorien genutzt, um mithilfe des Bluts das Leben auszudrücken. Beispielsweise ist das Schlagen des Herzens – das Pumpen des Bluts durch die Adern, in einem Moment der Aufregung – exemplarisch. Im Umkehrschluss steht das Aussetzen des Herzschlags für Ruhe: „Mein Blut wird seltsam still in diesem Reich der Regungslosigkeit. Ein Leben ohne Herzschlag erfüllte den Raum — ein heimliches, geduldiges Warten“⁴⁴¹. Das Blut als Saft des Lebens und seine Bedeutung für den Diskurs um den in Prag sich sukzessive verbreitenden Antisemitismus des frühen 20. Jahrhunderts wird in Kapitel 4 ausführlicher behandelt.

Licht

„Den Morgen abwarten!“⁴⁴² ist eine in Horrornarrativen genutzte Taktik zur Bekämpfung des Bösen. Das Anbrechen des Morgens und das Aufgehen der Sonne stehen für die Erlösung aus den Fängen der Dunkelheit und damit der dunklen Macht. So wird beispielsweise dem Sonnenlicht nicht nur die Fähigkeit der Reinigung von bösem Einfluss zugesprochen, sie vermag außerdem die dunklen Mächte zu bannen⁴⁴³. Die Symbolik des Lichts als Rettung vor der Dunkelheit in Form der Bedrohung von Pernaths Person wird in einem Moment der Anspannung durch „noch immer kein Lichtstrahl“⁴⁴⁴ symbolisch aufgegriffen.

⁴³⁹ Meyrink (1915), S.93-94.

⁴⁴⁰ Vgl. Meurer (1996), S.22.

⁴⁴¹ Meyrink (1915), S.159.

⁴⁴² Meyrink (1915), S.197.

⁴⁴³ Vgl. Borrmann (1998), S.316-317.

⁴⁴⁴ Meyrink (1915), S.186.

Zahlen

Die Bedeutung der Zahlen in *Der Golem* wird besonders dann offensichtlich, wenn explizit auf sie Bezug genommen wird. Die Zahl 3 taucht beispielsweise mehrfach auf.

Zitat 1: und alle drei grinsten wie die Teufel⁴⁴⁵

Zitat 2: Wie ein Trifolium von Toten hockten sie⁴⁴⁶

Zitat 3: Dreifach hat demnach meine Suggestion gewirkt⁴⁴⁷

Zitat 4: Ein Mann hängt an einem Seil zwischen Himmel und Erde, den Kopf abwärts, die Arme auf den Rücken gebunden, den rechten Unterschenkel über das linke Bein verschränkt, daß es aussieht wie ein Kreuz über einem verkehrten Dreieck⁴⁴⁸

In der Numerologie steht diese Zahl für die Dreifaltigkeit von Himmel, Hölle und Erde. Sie steht jedoch auch für das Moment der Wiederholung und für die göttliche Trinität. Dies wird reflektiert in Zitat 1, das die göttliche Zahl aufgreift und mit dem Teufel verbindet. Der Kontrast zwischen den beiden Konnotationen ist so deutlich greifbar, dass der Gesichtsausdruck der drei Begleiter Pernaths allein durch diesen Kontrast bereits beschrieben wird. Die List ihrer Gesichtsausdrücke bedarf keiner weiteren Ausführung oder Vertiefung; sie wird durch die Attribuierung *wie die Teufel* deutlich gemacht. In Zitat 2 wird das Trifolium – der spezifisch dreiblättrige Klee – angeführt. Die Struktur des Blattes gibt dabei die Position der drei Männer im Raum an. Sie sitzen Pernath in Rauch gehüllt gegenüber und weisen in diesem Kontext große Ähnlichkeit zu den Moiren auf. Besonders in ihrer Funktion als Geschichtenerzähler kann hier eine Parallele zu Klotho gesehen werden, die als Spinnerin bekannt ist⁴⁴⁹. In Zitat 3 ist die Wirksamkeit der Suggestion im Sinne einer dreimaligen Wiederholung interessant. Diese spezifische Anzahl an Wiederholungen ist in Märchen ebenso populär⁴⁵⁰ wie in alltäglichen Aufzählungen⁴⁵¹. Zitat 4 greift die Zahl 3 als Dreieck auf, das die Position eines Mannes beschreibt, dessen Körper so arrangiert ist, dass er den Kopf abwärts gerichtet hat. Nicht nur wird auf die Zahl 3 Bezug genommen, sondern auch auf die göttliche Dreiteilung, die dieser Zahl innewohnt. „Die Körperstellung Pernaths steht für den Übergang in eine andere Welt und das ewige Leben“⁴⁵².

⁴⁴⁵ Meyrink (1915), S.357.

⁴⁴⁶ Meyrink (1915), S.349.

⁴⁴⁷ Meyrink (1915), S.443.

⁴⁴⁸ Meyrink (1915), S.318.

⁴⁴⁹ Vgl. Frick, Eckhard: Wen(n) das Schicksal schlägt: Anthropologische und therapeutische Zugänge. In: Psychotherapeut [60/2] (2015), S.135-141.

⁴⁵⁰ Vgl. Limberger, Michaela: „Contos prodixiosos – Wunderbare Erzählungen: Ein Vergleich ausgewählter Volkserzählungen der galicischen und deutschen Sprache“. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien 2012, S.53.

⁴⁵¹ Anm.: Für eine Abhandlung über die historische Entwicklung der Signifikanz der Zahl 3 sei auf den Artikel *The Symbolism and Spiritual Significance of the Number Three* von Michael Eck verwiesen.

⁴⁵² Reichwald, Annika: Das Phantasma der Assimilation. Wien: Vienna University Press 2017, S.74.

Abgesehen von der Zahl 3 werden die Zahlen 7 („den nächsten sieben Raubmördern“⁴⁵³) und 8 („Acht graue, furchtbare Tage auf den Tod sollte ich also warten“⁴⁵⁴) genannt. 7 steht in der Kabbala für die Schöpfung, was durch die Entstehung der Welt in sieben Tagen symbolisiert wird. Die sieben Räuber stehen für das Begleichen der Schuld, die Charousek eingesteht. Er sei es „dem öffentlichen Ärgernis schuldig“⁴⁵⁵, diese Raubmörder durch seine Mittel freisprechen zu lassen. Damit übernimmt er den Akt der Schöpfung, ermöglicht diesen Sieben neues Leben, nachdem sie es jemandem genommen haben. 8 ist „das, was völlig über der Natur und der materiellen Existenz liegt“⁴⁵⁶. Die acht Tage, die Pernath zu warten hat, gehen mit einer Wandlung seiner Figur einher und bedingen seinen Erkenntnisprozess mit. Er begreift durch das Warten etwas Übernatürliches, das ihm zuvor nicht zugänglich war. Überdies wird das Warten für Pernath zu einer Endlosschleife, die durch die liegende 8 symbolisiert wird⁴⁵⁷.

Wasserkrug

Die auf Seite 401 eingeführten Krüge stehen für Wassory und Wasserturm, die bereits in ihrem Namen das Wort *Wasser* erkennen lassen. Pernath erblickt sie in einem Moment der Verzweiflung, in dem beide Männer bereits tot sind. Selbst die Worte sind im Text durch einen Bruch markiert, wodurch auf ihren Tod, ihre Abgrenzung von den anderen Menschen, aufmerksam gemacht wird. Ihre besondere Rolle für Pernaths Gewissen wird durch Abgrenzung vom Text hervorgehoben: „— — — zwei Wasserkrüge — — —“⁴⁵⁸.

Okkult

Im Verlauf des Romans wird eine Spielkarte mit der Nummer 12 besonders hervorgehoben, die Pernath als „der ‘Gehenkte‘ sein“⁴⁵⁹ identifiziert. Die Nennung gerade dieser Karte basiert nicht auf dem Zufallsprinzip. Der Gehenkte steht für einen Erkenntnisprozess, der noch nicht beendet wurde. Aufgrund der Position des Gehenkten – mit dem Kopf nach unten hängend – sind Veränderungen zu erwarten, die die Welt auf den Kopf stellen. Durch das Erbringen gewisser Opfer wird der Erkenntnisprozess in einen Wissensprozess umgewandelt, meist durch einen Perspektivenwechsel⁴⁶⁰.

⁴⁵³ Meyrink (1915), S.447.

⁴⁵⁴ Meyrink (1915), S.385.

⁴⁵⁵ Meyrink (1915), S.447.

⁴⁵⁶ Chabad-Lubawitsch Media Center: Die Zahl 8. In: Jüdische Info. (URL: https://de.chabad.org/parshah/article_cdo/aid/643713/jewish/Die-Zahl-8.html).

⁴⁵⁷ Vgl. Grom, Erwin. Die Acht - Zahlensymbole. In: Unser Münster (2005), S.15-22.

⁴⁵⁸ Meyrink (1915), S.401.

⁴⁵⁹ Meyrink (1915), S.201.

⁴⁶⁰ Vgl. Brumma, Winfried: Tarot – Die Karte Zwölf: Der Gehängte. Tarotkarten und deren Bedeutung. (URL: <https://www.pressenet.info/texte/tarot-12-gehaengter.html>).

Dem Okkulten entspricht auch die Anspielung auf dämonische Präsenz beziehungsweise deren Einfluss. „[S]chwarze mit schwefelgelben Flecken“⁴⁶¹ stehen mit Lucifers Fall in Zusammenhang, da diesem die Verbannung unter die Erde folgte. Das dort brodelnde Feuer wurde durch seine Anwesenheit verunreinigt und sonderte von da an Schwefelgeruch ab⁴⁶². Die schwefelgelben Flecken stellen daher zumindest einen Warnhinweis dar; das Böse ist auf dem Vormarsch und stellt eine reale Bedrohung dar.

Tod

Da der Tod in beinahe jedem Horrornarrativ und daher auch in *Der Golem* omnipräsent ist, wird auf ihn mehrfach Bezug genommen. So symbolisiert die Klippe⁴⁶³ den Abgrund des Todes. Fraglich ist, ob der Pfad, der in diesem Kontext von der Klippe wegführt und der Pfad, „den die Brüder des Todes gehen“⁴⁶⁴ ein und derselbe ist. Wenn dem so ist, wird die Ausweglosigkeit der Situation, in der Pernath sich befindet, durch die Wahl zwischen Klippe und Pfad gesteigert. Beide führen in den Tod, die Wahl ist eigentlich keine solche. Für diese Interpretation spricht auch die zweimalige Attribuierung durch das Wort *dunkel*, das in Kombination mit dem Pfad oder Weg angegeben wird. Der Verdacht liegt nahe, dass dieser dunkle Weg ebenso wenig positiv konnotiert ist wie die Klippe.

⁴⁶¹ Meyrink (1915), S.10.

⁴⁶² Vgl. Ilham, Gadjimuadov und Reinhard Schmoekel: Warum der Teufel nach Schwefel riecht. Die vulkanische Heimat der Hölle. Deutschland: Books on Demand 2016.

⁴⁶³ Vgl. Meyrink (1915), S.149.

⁴⁶⁴ Meyrink (1915), S.245.

2.9 Titelbilder⁴⁶⁵



Abbildung 7: Titelbilder⁴⁶⁶

Die Erstausgabe aus 1915 ist die einzige, die über keine Illustration verfügt. Die Schriftart mutet jedoch stark gotisch an. Gerade der Großbuchstabe weist G eine gewisse Ähnlichkeit mit der Schriftart *Gotische Textura* auf. Die gängige Schriftart zwischen 1900 und 1920 wird als *deutsche Schriftart* bezeichnet⁴⁶⁷ und kann am linken Rand der Abbildung 8 nachvollzogen werden. Im Vergleich dazu, das G der Gotischen Textura sowie das G der Erstausgabe. Eine Ähnlichkeit im Bogen sowie in der Verschlungenheit des Buchstabens ist zu verzeichnen. Einzig die Schlaufe über dem G sticht als andersartig heraus. Sie ähnelt der Edwardian Script, die als Serifenschrift eine romantischere und emotionalere Schriftführung vorsieht. Diese könnte als Hinweis auf die Zuordnung des Romans zum Genre *englischer Schauerroman*

⁴⁶⁵ Anm.: Die Auswahl der zu analysierenden Titelbilder erfolgte basierend auf bestimmten Kriterien. Außer Acht gelassen wurden etwaige in fremde Sprachen übersetzte Ausgaben. Die Erstausgabe wurde auf Basis ihres Status als Original gewählt. Nachfolgende Ausgaben ohne Titelbild wurden nicht berücksichtigt. Die Ausgabe aus 2016 ist nicht in die vorliegende Analyse eingeflossen, da sie keine Illustration, sondern einen Scherenschnitt zeigt. Abgesehen von der Erstausgabe sind die vier weiteren, in Abbildung 7 ersichtlichen, Covers diejenigen, die über Illustrationen verfügen. Aus diesem Grund wurde auch die Ausgabe aus 1981 vernachlässigt. Diese hat eine Sepiafotografie als Titelbild. Die 2011 und 2012 erschienenen Ausgaben wurden gewählt, da in den jeweiligen Verlagen Romane mit vergleichbaren Covers erschienen sind, die einander in der Analyse gegenübergestellt werden.

⁴⁶⁶ Quellennachweis von links nach rechts: ZVAB: Der Golem. Erstausgabe. München: AbeBooks Europe GmbH 2003. (URL: <https://www.zvab.com/buch-suchen/textsuche/gustav-meyrink-der-golem/erstausgabe/>) | Amazon: Der Golem. Gebundene Ausgabe 1972. (URL: <https://www.amazon.de/Golem-Gustav-Meyrink/dp/3784417795>) | Ebay: Der Golem. Gebundene Ausgabe 2006. (URL: <https://www.ebay.de/p/51247302>) | Ebay: Der Golem. Taschenbuch 2011. (URL: <https://www.ebay.de/p/164113950>) | Ebay: Der Golem. Taschenbuch 2012. (URL: <https://www.ebay.de/p/161697293?iid=143858110628>).

⁴⁶⁷ Vgl. Typografie Info: Deutsche Schrift. 1919. (URL: <https://www.typografie.info/3/Schriften/fonts.html/deutsche-zierschrift-r250/>).

interpretiert werden, da die Schriftart die Emotionalität des Protagonisten während seines Kampfs mit sich selbst aufgreift und ausdrückt. Sie ist in der Abbildung rechts erfasst.

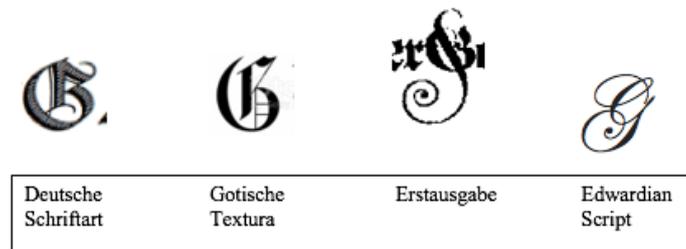


Abbildung 8: Schriftarten⁴⁶⁸

Die rotbräunliche Färbung des Einbandes von Cover 1 erinnert an den Baustoff des Golems: *Lehm*. Abgesehen von diesen Aspekten kann das Cover der Erstaussgabe keinem Genre eindeutig zugeordnet werden.

Anders verhält es sich mit der Ausgabe aus 1972. Die Illustration zeigt ein Gesicht vor dem Hintergrund eines düsteren Schlosses. Die Farbgebung ist in Graustufen gehalten und vermittelt den Eindruck, der Roman würde sich in völliger Finsternis abspielen. Das Gesicht auf dem Einband ist leicht verzerrt und kann nicht eindeutig dem Golem oder Pernath zugeordnet werden. Die Aufmachung des Covers scheint auf eine düstere Stimmung abzielen und wäre dementsprechend eher dem Schauerroman zuzuordnen. Da jedoch das Gebäude im Hintergrund als Schloss der Gotik zugehörig ist, ist hier von einer eindeutigen Zuordnung abzusehen. Schlussendlich kann das Schloss auch der Ghost Story oder dem Ritterroman entsprungen sein, wodurch die Kategorisierung von Cover 2 weiter erschwert wird.

Die Ausgabe von 2006 wählt einen anderen Zugang. Das Bild wird von der Opposition Licht – Schatten beherrscht und schafft damit eine eigene Lichtstimmung. Daraus ergibt sich bereits, dass dieses Titelbild eher dem Schauerroman zugehörig ist. Des Weiteren ist der Schatten auf dem Boden nicht nur überdimensional groß, sondern auch mit Krallen ausgestattet. Diese Illustration des Monströsen und die Bedrohung, die der Schatten auszustrahlen scheint, lassen das Cover wie das einer Geistergeschichte wirken. Die allumfassende Nacht wird durch das Licht unterbrochen und gibt damit den Blick auf das im Schatten lauernde Monster frei, welches mit der Figur verbunden ist. Das Titelbild gibt also zusätzlich einen Hinweis auf das Doppelgänger-Motiv, welches in der Gothic Novel populär ist. Damit beinhaltet das Titelbild Elemente aus zumindest drei von vier Genres und kann nicht eindeutig zugeordnet werden.

⁴⁶⁸ Quellennachweis von links nach rechts: Typografie Info: Deutsche Schrift. 1919. | I-stock Photo: Gotische Schrift. (URL: <https://www.istockphoto.com/de/vektor/gotische-schrift-vektor-alphabet-skizze-festgelegt-gm973314782-264856265>) | ZVAB: Der Golem. Erstaussgabe. München: AbeBooks Europe GmbH 2003. (URL: <https://www.zvab.com/buch-suchen/textsuche/gustav-meyrink-der-golem/erstaussgabe/>) | Linotype. Edwardian Script. (URL: <https://www.linotype.com/de/634/itc-edwardian-script-schriftfamilie.html>).

Die Ausgabe 2011 ist diejenige, deren Cover am weitesten von der Handlung entfernt scheint. Die abgebildete Person erinnert an den Puppenspieler Zwakh, der die Geschichte des Golems vorträgt. Andererseits können die ausgestreckten Hände und der schmerzverzerrte Gesichtsausdruck als Pernaths Haschen nach der Wahrheit interpretiert werden. Ist dies der Fall, so ist das Cover dem Schauerroman zuzuordnen, da die Covergestaltung auf das Gefühl der Angst abzielt. Die Leichenblässe der Figur könnte jedoch auch darauf schließen lassen, dass das Cover den Roman als Ghost Story einordnen soll. Im Rahmen der Recherche konnte ein Pendant für dieses Cover gefunden werden. 2008 veröffentlichte derselbe Verlag (Fischer Klassik) eine Ausgabe von *Dracula*. Für den direkten Vergleich ist Abbildung 9 zu konsultieren, die in einem Side-by-Side Verfahren beide Covers abbildet.



Abbildung 9: Coververgleich 1⁴⁶⁹

Eine Ähnlichkeit der Covers ist deutlich erkennbar. Auffällig ist die Betonung der gespenstisch weißen Hände, die an eine Leiche erinnern. Die Farbgebung ist rot, schwarz und weiß und das Cover beschränkt sich auf jeweils ein Motiv.

Das letzte Golem-Cover aus dem Jahr 2012 zeigt eine rote Laterne auf schwarzem Hintergrund. Ein effektheischendes Titelbild, wie dieses, kann zunächst nur dem Schauerroman zugeordnet werden, denn es zielt mithilfe der Blutropfen-Assoziation, die durch das Kerzenwachs entsteht, auf eine Angstreaktion ab. Die Unwirklichkeit der Illustration könnte jedoch ebenso auf die Gothic Novel anspielen, da das übernatürliche Element durch die rote Kerze in den Vordergrund gerückt wird, nicht zuletzt durch ihre mittige Platzierung. Abbildung 10 zeigt den zweiten Coververgleich mit *Frankenstein* (2013). Beide Romane wurden bei dtv gedruckt und sind in ihrer Ähnlichkeit bemerkenswert.

⁴⁶⁹ Quellennachweis von links nach rechts: Ebay: Der Golem. Taschenbuch 2011 | Stoker (2011).



Abbildung 10: Coververgleich 2⁴⁷⁰

Wie bei der *Fischer Klassik Reihe* kann auch hier von einer verlagsintendierten gestalterischen Überlappung ausgegangen werden. In beiden Fällen ist das dynamische Rot im Zentrum des Covers angesetzt. Beide Covers bilden Gegenstände ab, die nicht direkt die Handlung des Buches aufzugreifen scheinen. In *Der Golem* weist die Laterne möglicherweise auf das Finden der Wahrheit hin, welches mitunter nur durch die Bewältigung von gefährlichen Situationen zu bewerkstelligen ist, die durch die rote Farbe symbolisiert werden. Die Laterne könnte jedoch auch auf das Wandeln im Traum anspielen, besonders, da die Laterne als einziges Mittel vermag, die ewige Nacht zu durchbrechen, in der Pernath zu wandeln scheint. Das Erstrahlen von Licht kann mit dem Erwachen aus den Alpträumen Pernaths assoziiert werden. Dieses hat jedoch den Preis, dass Pernath sich seiner selbst zunehmend unsicher wird, was durch das Tropfen des Waxes signalisiert wird. Dieses Cover ist eher dem Schauerroman zuzuordnen. Jedoch könnte aufgrund der Ähnlichkeit zur Frankenstein-Ausgabe davon ausgegangen werden, dass der Verlag mit dieser Gestaltung beide Romane in eine Reihe eingliedern möchte, die eher der Gothic Novel entspricht als dem Schauerroman. Das Verlagsprogramm und die Einheitlichkeit der Reihe sind dabei potentiell einflussreichere Faktoren als die Implikation, die eine Einordnung des Texts als Gothic Novel nach sich zieht.

Für die Cover aus 2011 und 2012 liegt jedenfalls der Schluss nahe, dass die Gestaltung des Covers maßgeblich durch den druckenden Verlag beeinflusst wurde. Die Cover sind von allen diejenigen, die am wenigsten mit der Handlung in Einklang stehen und stattdessen mit dem genussvollen Angstepfinden des Publikums spielen. Dazu trägt vor allem der Kontrast von Rot auf Schwarz bei, ebenso wie das Tropfen der Kerze auf Cover 5 und die Leichenblässe der Figur auf Cover 4.

⁴⁷⁰ Quellennachweis von links nach rechts: Ebay: Der Golem. Taschenbuch 2012 | Amazon: Frankenstein oder der moderne Prometheus. Die Urfassung 2013. (URL: <https://www.amazon.de/Frankenstein-oder-moderne-Prometheus-Urfassung/dp/3423141840>).

3 *Der Golem*: Schauer oder Gothic?

Bereits zu Anfang dieser Arbeit wurde die Frage aufgeworfen, ob und inwieweit eine Zuordnung zu einem bestimmten Genre sinnvoll ist, oder ob nicht vielmehr *Der Golem* unter dem Begriff *Horrorliteratur* zusammenzufassen ist. Die Textanalyse lieferte Ergebnisse, die einen Versuch der Beantwortung dieser Frage ermöglichen.

Zunächst ist jedoch zu untersuchen, wie *Der Golem* von der Leserschaft und Forschung klassifiziert wird. Gershom Scholem macht mit einer einleitenden Bemerkung seinen Standpunkt deutlich, bei Meyrinks Roman handle es sich um einen fantastischen⁴⁷¹. Die *Brockhaus Enzyklopädie* stimmt dieser Feststellung zu und bezeichnet den Roman als eines „der wenigen Meisterwerke fantastischer Literatur in deutscher Sprache“⁴⁷². In Retrospektive sei, dieser Quelle nach zu argumentieren, eine nachträgliche Einordnung des Romans „als Nachklang der Schauerromantik“⁴⁷³ möglich. Da Poe und Hoffmann zu seinen Vorbildern zählten und diese als Romantiker gelten, ist jedoch die Betonung weniger auf den Schauer-, denn auf den Romantikaspekt zu legen⁴⁷⁴. Schmidts Rezension des Romans geht weniger explizit auf dessen literaturwissenschaftliche Zuordnung ein. Dennoch lassen Formulierungen wie, die Geschichte sei „gestaltlos in ihrer mystischen Vieldeutigkeit“⁴⁷⁵, darauf schließen, dass die Fantastik zentrales Erzählmittel ist.⁴⁷⁶

Auffällig ist nach Sichtung der angeführten Auseinandersetzungen mit *Der Golem* die Häufigkeit beziehungsweise Anhäufung des Begriffs fantastisch. Zunächst scheint dieser ein separates Genre bezeichnen zu wollen, jedoch geht aus den Charakteristika des Schauerromans und der Gothic Novel hervor, dass das Einfließen des Unnatürlichen ein absolut unabdingbares Element beider Genres ist. Im Grunde genommen ist demnach nicht jeder phantastische Text Teil der Horrorliteratur, aber jeder Text der Horrorliteratur in zumindest einem Aspekt fantastisch. Zudem geht aus der Sichtung der Sekundärliteratur hervor, dass keine*r der Autor*innen einen Zuschreibungsversuch als Schauerroman oder Gothic Novel unternimmt. Zumeist wird der Roman schlicht dem Genre der Fantastik untergeordnet. Die Analyse in Kapitel 2 steht dieser Ansicht kritisch gegenüber, da der Roman auf Basis der zuvor selektierten Aspekte klar der Horrorliteratur angehört. Da jedoch das Fantastische eine Facette der Horrorliteratur ist, widerspricht die hier postulierte These den vorangegangenen Feststellungen

⁴⁷¹ Vgl. Scholem, Gershom: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Zürich: Suhrkamp 1973 (Wissenschaft 13), S.209.

⁴⁷² Brockhaus Enzyklopädie Online: Golem. NE GmbH: Brockhaus 2021. (URL: <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/golem>).

⁴⁷³ Brockhaus Enzyklopädie Online (2021), Golem.

⁴⁷⁴ Vgl. Brockhaus Enzyklopädie Online (2012), Golem.

⁴⁷⁵ Schmidt (2015).

⁴⁷⁶ Vgl. Schmidt (2015).

nicht vollständig. Stattdessen legt die Analyse der vorliegenden Arbeit nahe, den Roman, ungeachtet dessen Inhalts, als Horrorliteratur und hybride Form zwischen Schauerliteratur, Gothic Novel, englischem Schauerroman und Ghost Story anzusiedeln.

Das übernatürliche Element, welches das zentrale Merkmal des Schauerromans ist, ist auch ohne eine Klassifikation durch andere Autor*innen gegeben. Pernath spricht beispielsweise davon, ihm sei „schon tausendfach Wunderbares geschehen“⁴⁷⁷. Da dieses Phänomen ebenso in der Gothic Novel auftritt, hier aber deutlicher mit dem Überschreiten der Grenzen des Möglichen einhergeht, ist folgende Textstelle eher der Gothic Novel zuzuordnen: „Unmöglich konnte das aber der Trödler von unten aus wahrgenommen haben!“⁴⁷⁸. Hier wird davon ausgegangen, dass die physische Distanz zu groß ist, um das Erlebte wahrzunehmen. Demnach werden die Regeln der Realität in Frage gestellt und als überschritten eingeordnet, woraus ein fantastisches Element entsteht. Das Ertönen einer entkörperter Stimme wird ebenso genutzt, um diese Grenze zu überschreiten: „Von irgendwo aus einer fernen Wohnung klangen leise, verlorene Töne eines Harmoniums in die Abendstille hinaus“⁴⁷⁹. Die Stimme erklingt auch, um Angst zu evozieren („Wieder: ‘Herr Pernath! Herr Pernath!’ Im Flüsterton“⁴⁸⁰), besonders, da sie einen Sinn anspricht, der der Leserschaft beim Lesen nicht direkt zugänglich ist. Diese Stimme, die Pernath als Heimsuchung empfindet und von der eine Gefahr auszugehen scheint („Die Stimme, die nach mir suchend in der Finsternis kreist“⁴⁸¹), ist visuell vom Text abgehoben und dadurch als etwas Besonderes gekennzeichnet⁴⁸².

Das Moment der Wiederkehr beziehungsweise das „periodische Auftauchen des Golem“⁴⁸³ erinnert nicht nur stark an *The Canterville Ghost*, sondern macht den Golem auch zur Figur des Wanderers nach Seeger. Gleichzeitig kann im Sinne der Figurenkonstellation Pernath als *Seeker of Forbidden Knowledge* bezeichnet werden, da erst seine Reflexion über das eigene Ich und die daraus resultierende Selbsterkenntnis die Binnenhandlung abschließt. Pernath kann auch der Figur des Vampirs zugeordnet werden. Zwar ist er kein lebender Toter im kanonischen Sinn, jedoch befindet er sich in einem steten Zustand der Liminalität. Seine Grenzwanderung zwischen Traum und Realität klassifiziert ihn als rastlos. Durch den Ich-Erzähler und den Golem wird das Element der Wiederkehr als Rückkehr von den Toten neu imaginiert. Schlussendlich steht der Vampir für das Erfüllen des Triebes nach Freud. Wie das

⁴⁷⁷ Meyrink (1915), S.293.

⁴⁷⁸ Meyrink (1915), S.21.

⁴⁷⁹ Meyrink (1915), S.158.

⁴⁸⁰ Meyrink (1915), S.365.

⁴⁸¹ Meyrink (1915), S.43.

⁴⁸² Vgl. Meyrink (1915), S.458.

⁴⁸³ Meyrink (1915), S.81.

Kapitel zur Figurenkonstellation erläutert, handelt es sich bei Pernath um eine Figur, die ihrem Es nachgibt, da der Golem freigesetzt im Judenviertel umherirrt und eine von Pernaths Facetten darstellt. Der Vampir wird auch innerfiktional explizit erwähnt: „Alb, der mich zu erwürgen droht“⁴⁸⁴. Der Alb gilt als eine Variante des Vampirs⁴⁸⁵. Da keine der Figur der Bleeding Nun entspricht, konnte eine Überschneidung für zwei prototypische Figuren des Schauerromans und eine dreifache und damit einhundertprozentige Überschneidung für das Figureninventar der Gothic Novel gefunden werden.

Schauer wird erzeugt durch Sprache und Vokabular. Dieser Schauereffekt kann durch explizite Nutzung des Wortes Schauer wie in Kälteschauer funktionieren, oder durch Beschreibungen, die diesen Effekt hervorrufen. Die ewige Nacht oder das Gefühl der Verfolgung zählen zu diesen Beschreibungen. Als gothic kann dagegen folgende Textstelle bezeichnet werden:

Eiserne Türen mit Riegelstangen und kleinen, vergitterten Ausschnitten, über jedem eine Gasflamme, zogen sich in ununterbrochener Reihe die Wand entlang. Ein hünenhafter, soldatisch aussehender Gefangenwärter — das erste ehrliche Gesicht seit Stunden — sperrte eine der Türen auf, schob mich in eine dunkle, schrankartige, pestilenzialisch stinkende Öffnung und schloß hinter mir ab. Ich stand in vollkommener Finsternis und tappte mich zurecht⁴⁸⁶

Die Illustration des Materials der Tür, die Betonung der Dunkelheit und die Gasflamme als Lichtquelle evozieren Bilder im Kopf, die an den gotischen Stil erinnern. Auffällig ist im Kontext der Beschreibungen, dass der Schauer tendenziell auf den Schauereffekt fokussiert, spricht auf Gefühlsempfindungen, während die Gothic eher aus Szenerie und Schauplatz zu entnehmen ist.

Im Sinne der Handlungsorte versammelt *Der Golem* das Kellergewölbe („Er ise sich durch einen unterirdischen Gang in den Laden“⁴⁸⁷ / „in ein unterirdisches, aufgelassenes Kellergewölbe“⁴⁸⁸) und Ruinen⁴⁸⁹ sowie das „Kloster der ‘Barmherzigen Schwestern““⁴⁹⁰. Sie alle sind bevorzugte Orte der Gothic Novel. Da für den Schauerroman lediglich der Aspekt *Stimmung* für ihre Handlungsorte als typisch erachtet wird, ist eine eindeutige Zuordnung zu diesem Genre nur schwer möglich.

In *Der Golem* ist das Erhabene stets präsent: „Ich kann mir nicht helfen: das Übersinnliche ist doch das Reizvollste“⁴⁹¹. Es nimmt, seiner Definition nach, eine Rolle ein, die einen überwältigenden Einfluss auf den Protagonisten ausübt. Zur Einordnung des Romans

⁴⁸⁴ Meyrink (1915), S.163.

⁴⁸⁵ Vgl. Borrmann (1998), S.312.

⁴⁸⁶ Meyrink (1915), S.399.

⁴⁸⁷ Meyrink (1915), S.437.

⁴⁸⁸ Meyrink (1915), S.486.

⁴⁸⁹ Vgl. Meyrink (1915), S.494.

⁴⁹⁰ Meyrink (1915), S.355.

⁴⁹¹ Meyrink (1915), S.361.

kann dieses Element jedoch nicht benutzt werden, da es in allen vier möglichen Genres auftritt. Selbiges gilt für the uncanny. Dieses wird, nach James Auffassung, mithilfe spezifischer Beschreibungen in das Narrativ eingeflochten. Die Nacht zieht sich beispielsweise in die Länge, scheint undurchdringbar und unvergänglich, während Pernath ihr zu entrinnen versucht⁴⁹². Die von Pernath gemachten Beobachtungen und erlebten Sinneseindrücke, die seine Umgebung als unheimlich illustrieren, sind exemplarisch an folgendem Zitat abzulesen:

als ob es gewisse Stunden des Nachts und im frühesten Morgengrauen für sie gäbe, wo sie erregt eine lautlose, geheimnisvolle Beratung pflegen. Und manchmal fährt da ein schwaches Beben durch ihre Mauern, das sich nicht erklären läßt, Geräusche laufen über ihre Dächer und fallen in den Regennischen nieder⁴⁹³

Mit diesen Beobachtungen geht der Ich-Erzähler als unzuverlässiger Erzähler einher. Dieser in der Horrorliteratur gerne benutzte Mechanismus ist beispielsweise aus einer Textstelle ersichtlich, in der der Ich-Erzähler Bekanntes zu Unbekanntem macht und damit die Leserschaft seine Zuverlässigkeit hinterfragen lässt: „Überall lauter wohlbekannte Dinge: Möbel, Truhen, die Lampe, das Bild, die Wanduhr — leblose, alte, treue Freunde. Ich hoffte, sie würden sich vor meinen Blicken verändern und mir Grund geben, eine Sinnestäuschung als Ursache für das würgende Angstgefühl in mir zu finden.“⁴⁹⁴ Der Ich-Erzähler nutzt das absichtliche Paradoxon zwischen *Angstgefühl* und *Freunde*, um die Situation als gefährlich, zumindest aber unheimlich fremd trotz bekannten, eigentlich wohlgesonnenen Umfelds, auszuweisen. Implizit ist das unabhörmliche Gefühl, dass etwas nicht stimmt. Gerade dieses Gefühl ist es, das auch in *Turn of the Screw* oder *Dracula* für Schrecken sorgt⁴⁹⁵ und damit der Ghost Story und Gothic Novel zu eigen ist.

Die Handlungsebenen finden tendenziell eher in der Gothic Novel ihre Entsprechung, weisen jedoch große Ähnlichkeiten zur Ghost Story auf, da die Handlungsstruktur beinahe deckungsgleich ist mit *Turn of the Screw*. Die Auffassung, die Elaboriertheit der Handlung würde in einer Reduktion der psychologisierten Charaktere resultieren, wie für Gothic Novel und Schauerroman gilt, konnte bestätigt werden. Die Figuren entsprechen, wie in Kapitel 2.2 erläutert, eher Prototypen als realen, dreidimensionalen Menschen. Angelina entspricht dem

⁴⁹² Anm.: In *Dracula* wird durch Van Helsing's Betonung der Rettung durch das Sonnenlicht die ewige Nacht erstmals als Narrativ eingeführt. An dieser Stelle des Romans *Der Golem* wird selbiges Motiv aufgegriffen und auf das vorliegende Narrativ angewendet. Hier finden sich demnach sowohl ein intertextueller Bezug, der den Roman in den Kanon der Gothic Novel stellt, als auch ein bekanntes Mittel der Erzeugung der Angst.

⁴⁹³ Meyrink (1915), S.48.

⁴⁹⁴ Meyrink (1915), S.275.

⁴⁹⁵ Anm.: In *Dracula* werden beispielsweise in einer Szene zwischen Jonathan und den drei Vampirinnen deren Stimmen beschrieben. Jonathan kategorisiert das Gehörte als wunderschön aber nicht menschlich, wenngleich es versucht, das Menschliche zu imitieren. Die Stimmen werden, trotz Ähnlichkeit mit menschlichen Attributen, als fremd erkannt: „They whispered together, and then they all three laughed – such a silvery, musical laugh, but as hard as though the sound never could have come through the softness of human lips. It was like the intolerable, tingling sweetness of water-glasses when played on by a cunning hand“ (Quelle: Stoker (2018), Kapitel 3.).

Typus der Gothic Heroine, Wasserturm ist ihr als Gothic Villain entgegengesetzt. Selbst der Ich-Erzähler dient vielmehr dazu, die Handlung voranzutreiben, als dass eine Reflexion über seinen psychischen Zustand im Vordergrund steht. Pernath ist dagegen die einzige Figur, deren Psychologisierung handlungsentscheidend ist. Im Sinne der Ghost Story lässt sich *Der Golem* als Auseinandersetzung mit Pernaths Psyche, was unter anderem im Traum-Wachzustand-Verhältnis wiedergespiegelt wird. Damit einher geht der Schauereffekt, da dieser auf dem Mysterium um Pernaths Verbindung mit dem Golem und seinem steten Traumwandeln basiert.

Für die Klassifizierung als Ghost Story spricht unter anderem die Geistererscheinung, die nach James auf der Empfindung des Subjekts basiert. In *Der Golem* wird in jedem Moment, in dem ein Geist erscheint, der Gefühlszustand Pernaths in den Vordergrund gerückt. So wird das Wort *gespenstisch* mehrfach bemüht, um die Angst des Protagonisten auszudrücken. Wie in Kapitel 2 erfasst, wird der Roman auf Basis dieser Wortwahl in den Kontext der Geistergeschichte eingeschrieben. Da es sich bei dieser um ein in der Gothic Novel eingebettetes Genre handelt, kann davon ausgegangen werden, dass der Roman, wenn er der Ghost Story zugeordnet wird, zwangsläufig Gothic Novel zu sein hat. Auch hier ist jedoch ein voreiliger Schluss auf Basis dieses einen Aspekts nicht sinnvoll oder gar ausreichend.

Der englische Schauerroman wird von Weber auf die Erfahrung des Schrecklich-Erhabenen fixiert. Die Analyse aus Kapitel 2 zeigt, dass dieser Aspekt beinahe im gesamten Text gegeben ist. Ein Beispiel dafür ist Pernaths Angstreaktion auf das Erscheinen des Golems, den er als übermenschlich wahrnimmt. Der Antagonist des englischen Schauerromans kann aufgrund seiner Ähnlichkeit zum Gothic Villain nicht als alleiniger und zuverlässiger Beweis für eine Zuordnung zu einem der beiden Genres gerechnet werden. Im Sinne der Strukturiertheit der Handlung des Schurken, der die Gothic Heroine verfolgt, ist dies maximal für die Nebenhandlung zwischen Angelina und Wasserturm gegeben. Die Haupthandlung entspricht nicht dem Bild des englischen Schauerromans. Dafür ist der Fokus auf Wahn und Realität des englischen Schauerromans und der Gothic Novel zentral für die Thematik in *Der Golem*.

Der Golem ist mit einem Großteil der in Franks Liste postulierten Charakteristika der Gothic Novel deckungsgleich. Die einzige Ausnahme bildet Punkt 7 *Spectral and demonic machinery*, die nicht auftritt. Bei einer in so vielen Punkten übereinstimmenden Überlappung liegt zunächst der Schluss nahe, der Roman sei zweifelsfrei als Gothic Novel zu klassifizieren. Die vollständige Auswertung der Analyse offenbart jedoch eine derart eindimensionale, auf nur einem Modell basierende Einordnung, als unzureichend. Daher werden die Ergebnisse aus Kapitel 2 in Tabelle 1 zusammengefasst.

Schlussendlich wurden die Titelbilder auf mögliche Hinweise für eine adäquate Einordnung untersucht. Dabei stellte sich heraus, dass die Ausgabe aus 2011 der *Dracula*-Ausgabe von 2008 ähnelt. Ebenso ist die Version von 2012 mit der *Frankenstein*-Ausgabe aus 2013 zu vergleichen. In jedem Fall muss angemerkt werden, dass die einander ähnelnden Ausgaben jeweils im selben Verlag gedruckt wurden. Überlappungen in der Illustration sind daher eher als Hinweis auf gestalterische Präferenzen des Verlags zu werten. Dennoch spiegeln alle vier Titelbilder die Stimmung des Romans wider, wenn auch mit anderem Fokus und anderen gestalterischen Mitteln. Das Titelbild ist mitunter nur von peripherem Interesse für die Zuordnung, zeigt jedoch auf, dass die Separation der vier Genres nicht zwangsläufig eine sinnvolle ist. Die Titelbilder können in jedem Fall problemlos unter dem Begriff *Horrorliteratur* zusammengefasst werden. Der Schluss liegt nahe, dass eine Zuordnung zu einem spezifischen Subgenre nicht möglich ist, da bereits auf textueller Ebene eine Zuordnung schwerfällt, die in der Illustration noch weniger klar gemacht werden kann. Dennoch sind die ausgewählten Titelbilder eine positive Bestärkung der dieser Arbeit zugrundeliegenden These, wonach der Roman nicht eindeutig einem der vier Genres zugeordnet werden kann.

Tabelle 1 wurde anhand der in Kapitel 1 angeführten Charakteristika der vier zentralen Gattungen aufgebaut. Ein x in einer Zeile zeigt, dass das jeweilige Gestaltungsmittel im Roman gefunden werden konnte. Die Positionierung des x in den verschiedenen Spalten gibt dagegen Aufschluss darüber, in welchem Genre dieses Mittel typischerweise gebraucht wird. Exemplarisch bedeutet das: ein x für gotische Architektur bedeutet, dass dieses Mittel für die Gothic Novel charakteristisch ist und in *Der Golem* genutzt wird. Im Sinne der besseren Lesbarkeit steht SR für Schauerroman, GN für Gothic Novel, ES für englischer Schauerroman und GS für Ghost Story. Insgesamt wurden in der Tabelle 50 Aspekte ausgewertet.

Tabelle 1: Auswertung

Aspekt		SR	GN	ES	GS
Szenerie	gotische Architektur		x		x
	Landschaft	x	x		
	Kellergewölbe		x	x	
Orte	Friedhof	x			x
	Kirche		x		
	Schloss		x		
	Labyrinth		x		
Uhrzeit	x	x		x	
Effekt		x	x	x	x
Gothic Villain			x		
Gothic Heroine			x		
Bösewicht		x			
übernatürliche Elemente		x	x	x	x
Handlungsstruktur	verschachtelt	x	x		x
	linear			x	
Horror & Terror		x	x	x	x
Beschreibungen		x	x		
Monster		x	x		
Ambiguität		x	x		x
Gegensätze			x		
emotives Vokabular		x	x	x	
gestimmter Raum		x	x		x
Doppelgänger			x		x
The Abject		x	x	x	x
Traum		x	x		
Figuren	schablonenhaft		x		
	dreidimensional	x			
	Typus: Wandering Jew	x	x		
	Typus: Vampire	x	x		
	Typus: Seeker of Forbidden Knowledge		x		
groteske Elemente		x	x		
Stimmung		x	x	x	x
das Erhabene		x	x		x
klaustrophobische Architektur			x		
tödliche Gefahr			x	x	x
Geister	böse		x		x
	harmlos	x			x
Superiority of Evil			x		
psychopatische Emotionen			x		
Mysterium			x		
The Numinous					x
Schrecken ohne Ende				x	
Delightful Horror				x	
Divine Horror				x	
Intertextualität		x	x		x
Titelbild	1915		x		
	1972	x	x		
	2006	x			x
	2011	x			x
	2012	x	x		

Rein prozentual betrachtet konnte anhand der tabellarischen Auflistung nachgewiesen werden, dass für *Der Golem* die meisten Aspekte für eine Zuordnung zur Gothic Novel sprechen. Auf die Gothic Novel treffen die in *Der Golem* benutzten Mechanismen für 39 Aspekte (=78 %) zu. Im Vergleich entspricht der Roman zu 54% dem Schauerroman, zu 24% dem englischen Schauerroman und zu 40% der Ghost Story.

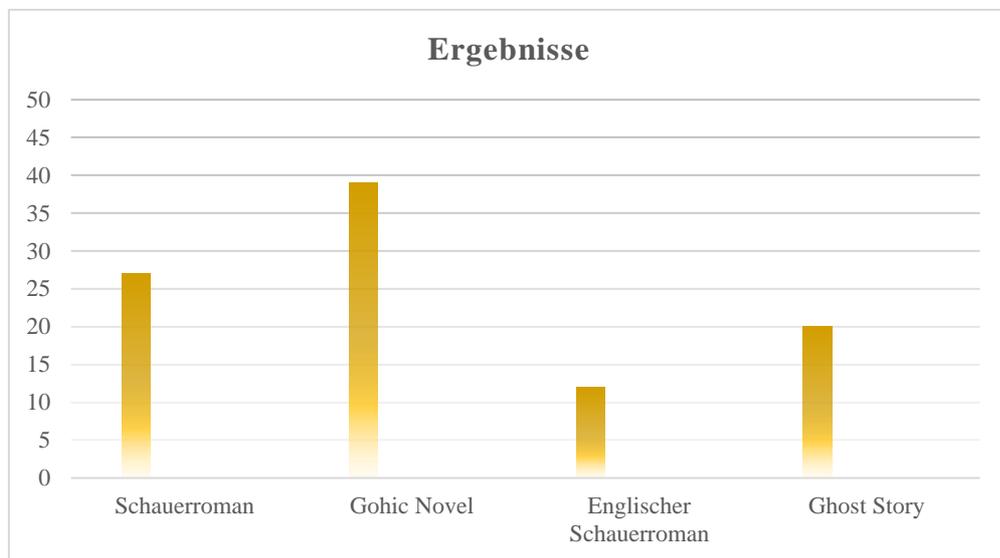


Diagramm 1: Ergebnisse

Diese absolute Häufigkeit, wie Diagramm 1 sie abbildet, ist jedoch nur in einem ersten Schritt repräsentativ. Bei genauer Betrachtung wird offenbar, dass eine Vielzahl der angeführten Aspekte für mehrere Kategorien zutreffen. Beispielsweise gelten 15 Aspekte sowohl für die Gothic Novel als auch für die Ghost Story. Die meisten Überlappungen sind für Schauerliteratur und Gothic Novel zu vermerken. Die beiden Genres überschneiden sich in 20 Fällen. Die in Kapitel 1 vertretene Annahme, die Ghost Story beschreibe eine Unterkategorie der Gothic Novel konnte für diesen Roman mit einer Überlappungsrate von 70% bestätigt werden. Insgesamt konnte für die Ghost Story festgestellt werden, dass sie mit 14 Instanzen die größte Schnittfläche mit der Gothic Novel teilt.

Zu 50% entspricht der englische Schauerroman sowohl der Gothic Novel als auch dem Schauerroman. Tatsächlich hat er nur zu 25% Aspekte, die ausschließlich auf ihn zutreffen. Demnach folgt der englische Schauerroman als Gattung der in Abbildung 1 aufgestellten Hierarchie. Er vereint Merkmale aus den übergeordneten Genres Schauerroman und Gothic Novel, weist aber als hybrides Genre auch andere Aspekte auf, weshalb in ihm die beiden anderen Genres zusammenlaufen. Er ist daher auf der untersten Ebene von Abbildung 1 fixiert.

Die Annahme, dass der englische Schauerroman Elemente aus Gothic Novel und Schauerroman vereint, wird durch die sechsmalige Überlappung mit der Ghost Story unterstützt. Da das Aufkommen der Ghost Story die Gothic Novel nachhaltig beeinflusste, muss

der englische Schauerroman als Hybrid zwischen Schauerroman und Gothic Novel ebenso von ihr beeinflusst werden. Der Prozess setzt sich nach unten gerichtet anhand der Hierarchie fort und prägt das übergeordnete Genre *Gothic Novel* sowie das untergeordnete Genre *englischer Schauerroman*. Es sind also zwischen dem englischen Schauerroman und der Ghost Story Überlappungen zu verzeichnen, auch wenn diese nicht unmittelbar verbunden scheinen. Dieser Umstand wird in der Tabelle aufgegriffen, denn die Ghost Story überlappt nur in einem Element (the numinous) mit keinem der anderen Genres. Zurückzuführen ist diese Tatsache auf die Klassifikation aus Kapitel 1, in dem the numinous ausschließlich und explizit zur Ghost Story zählt, nicht aber zur Gothic Novel. Da wiederum die Ghost Story dennoch Teil der Gothic Novel ist, weist dieser Einzelfall nicht etwa die Ghost Story als unabhängiges Genre aus, sondern vielmehr auf ein Alleinstellungsmerkmal dieses Subgenres hin. Die Überlappungsrate zwischen Ghost Story und Gothic Novel von 95% darf als repräsentativ gewertet werden. In *Der Golem* tritt the numinous in der Figur des Golems auf. Seine Präsenz wird von allen Menschen empfunden, aber erst am Ende als „presence of divinity“⁴⁹⁶ enttarnt.

In vier Fällen trifft der untersuchte Aspekt auf alle Genres zu. Konkret handelt es sich dabei um die Kategorien: *Effekt, Stimmung, übernatürliche Elemente* und *Horror & Terror*. Demnach konnte die Analyse in Kapitel 2 die Beobachtungen aus Kapitel 1 belegen. Denn die angeführten Kategorien sind jene, die während des Definitionsversuchs für alle Genres als unbedingt zugrundeliegend festgelegt wurden. Letztlich basiert auf ihnen auch die These, der Roman sei ein fantastischer.

Diagramm 2 zeigt, wie viele Aspekte für mehr als ein Genre zutreffen und wie viele Aspekte ausschließlich für ein Genre zutreffen.

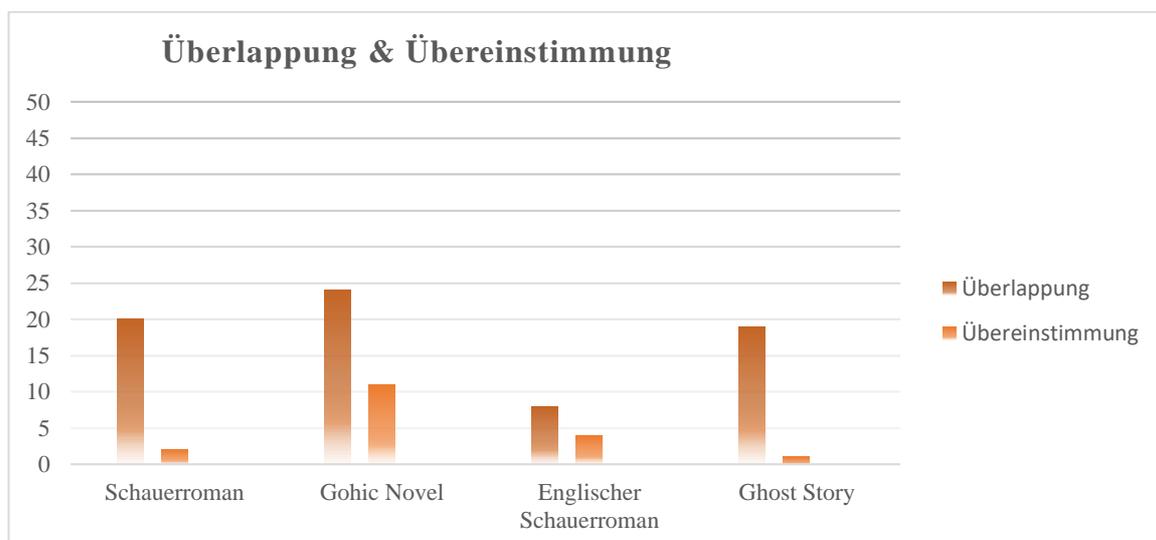


Diagramm 2: Überlappung & Übereinstimmung

⁴⁹⁶ Meriam Webster. Numinous.

Mit einem ungefähren 2:1 Verhältnis ist davon auszugehen, dass etwa die Hälfte aller für ein Genre zutreffenden Aspekte für mindestens ein anderes Genre auch zutreffen. Konkret an einem Beispiel treffen 39 von 50 Aspekten auf die Gothic Novel zu. 24 davon können jedoch auch dem Schauerroman, dem englischen Schauerroman oder der Ghost Story zugeordnet werden. Ausschließlich auf die Gothic Novel treffen nur 11 Aspekte zu. Der zuvor bestimmte Wert für eine Übereinstimmung des Romans *Der Golem* mit dem Genre Gothic Novel muss auf 22% nach unten korrigiert werden. Demnach stimmt der Roman zu 4% mit dem Schauerroman, zu 8% mit dem englischen Schauerroman und zu 2% mit der Ghost Story überein.

Zu vermerken ist jedoch die in Kapitel 1 aufgegriffene Problematik der Forschungssituation, welche den Schauerroman lediglich auf das Kriterium des transportierten Schauereffekts festlegt und dabei Abstand davon nimmt, etwaige andere Charakteristika klar zu benennen. Da die Gothic Novel das Genre ist, welches in der Forschungsliteratur am explizitesten auf bestimmte Elemente festgelegt wird, ist nachvollziehbar, dass die zutreffenden Aspekte aus dem Roman für dieses Genre überwiegen. Im Umkehrschluss schafft die Tabelle jedoch auch Klarheit über die Ähnlichkeiten der angeführten Genres. Die zu Anfang der Arbeit formulierte These, wonach es sich bei *Der Golem* um eine hybride Form im Horrorgenre handelt, konnte damit verifiziert werden.

Die Ergebnisse der Analyse lassen sich auch darauf zurückführen, dass *Der Golem* stark auf den Aspekt *Stimmung* fokussiert und dies mithilfe von Beschreibungen, Handlungsstrukturen und Schauplätzen ausführt. Die in der Tabelle angeführten Ergebnisse konnten anhand der Abgleichung mit Kapitel 1 die zuvor gestellte These belegen, dass der Roman zu keinem der Genres vollständig zugeordnet werden kann. Er bedient sich stattdessen Elementen aus allen vier Gattungen, wodurch er als Hybrid hervortritt. Anhand der Analyse lässt sich demnach verifizieren, dass *Der Golem* exemplarisch für den Kanon der Horrorliteratur zu Rate gezogen werden kann, um zu zeigen, dass eine Auffächerung in Schauerroman, Gothic Novel etc. weder möglich noch sinnvoll ist. Die auf der gegenseitig beeinflussten Genese basierenden Überlappungen konnten anhand des Romans textuell belegt werden.

4 Der Golem

Der Golem als Figur wird von Jacobs in seiner Abhandlung über die jüdische Kultur als Wesen aus Lehm beschrieben, welches mithilfe magischer Mittel zum Leben erweckt wurde⁴⁹⁷.

Karlsböck & Eidherr definieren:

Unter einem Golem versteht man gemeinhin eine durch kabbalistischen Zauber zum Leben erweckte lehmene Diener- bzw. Verteidigergestalt, die durch Magie (meist durch den aus 216 Buchstaben bestehenden Gottesnamen [[1. Dieser Schem ha-Meforasch besteht nach kabbalistischer Auffassung aus 6x6x6 (= 216) Buchstaben, so wie die drei Verse Ex 14,19-21 je 72 Buchstaben haben (also insgesamt 216).]] aktiviert bzw. deaktiviert werden kann⁴⁹⁸

Der Name *Golem* leitet sich aus dem hebräischen Wort für Leibesfrucht ab. Die ursprüngliche Bedeutung wäre dem Wort *GaLaM* entsprechend „Zusammengeknäueltes“⁴⁹⁹, womit gleichzeitig impliziert wird, dass es sich um etwas Unentwickeltes handelt. Da *GaLaM* jedoch sowohl zusammenwickeln, als auch umgestaltet bedeuten kann, ist von begrifflicher Diffusität auszugehen. Im kolloquialen Sprachgebrauch wird *Golem* als Wort „für eine künstliche Figur“⁵⁰⁰ gebraucht⁵⁰¹. Die Parallele zu Frankensteins Monster als archetypische künstliche Figur ist augenscheinlich bereits auf lexikalischer Ebene gegeben.

Im Online-Wörterbuch *Merriam Webster* wird das hebräische Wort mit *shapeless mass* übersetzt. Der Eintrag spricht überdies von Golems, verwendet also den Plural. Diese Golems gehen zurück auf das Mittelalter, wo sie als Diener im Haushalt halfen. Die einzige Schwachstelle der ansonsten perfekten Diener lag darin, Befehle oftmals zu wörtlich zu verstehen. Ab dem 16. Jahrhundert konnte eine Veränderung in Bezug auf die Aufgabe der Golems verzeichnet werden. Die Diener wurden zu Beschützern „in times of prosecution“⁵⁰². Tatsächlich steigerte sich diese Funktion zu einer aggressiveren Form des Schutzes⁵⁰³: „by the late 1800s, golem had acquired a less friendly second sense, referring to a man-made monster that inspired many of the back-from-the-dead creations of classic horror fiction“⁵⁰⁴.

Dem Eintrag der *Brockhaus Enzyklopädie* nach verfügt das Wort *Golem* über zwei Bedeutungsnuancen. Die Reihung dieser beiden Nuancen ist insofern interessant, als dass an erster Stelle „ungebildeter, ungehobelter Mensch“⁵⁰⁵ als Bedeutung angeführt ist. Erst an zweiter Stelle wird die Legende der Gestalt aus Lehm genannt. Im Gegensatz zu der Herleitung

⁴⁹⁷ Vgl. Jacobs, Louis: *A Concise Companion to the Jewish Religion*. Oxford: Oxford University Press 2003.

⁴⁹⁸ Karlsböck Tanja und Armin Eidherr: *Der Golem*. In: *Handbuch jüdische Kulturgeschichte 2014*. (URL: <http://hbjk.sbg.ac.at/kapitel/der-golem/>).

⁴⁹⁹ Karlsböck/Eidherr (2014).

⁵⁰⁰ Karlsböck/Eidherr (2014).

⁵⁰¹ Vgl. Karlsböck/Eidherr (2014).

⁵⁰² Merriam Webster: *Golem*. (URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/golem>).

⁵⁰³ Vgl. Merriam Webster (2021), *Golem*.

⁵⁰⁴ Merriam Webster (2021), *Golem*.

⁵⁰⁵ Brockhaus Enzyklopädie Online (2021), *Golem*.

der Legende, wie sie im Online-Wörterbuch illustriert wird, geht der Brockhaus von dem 11. Jahrhundert als dem erstmaligen Auftritt des Golems aus. Auch ist hier nicht von einer Pluralform die Rede. Der Brockhaus nimmt Bezug auf das „Buch der Schöpfung“, womit die Gestalt zum Leben erweckt werden kann. Rabbi Löws Golem aus dem 16. Jahrhundert wird ebenso aufgelistet wie Grimms Fassung der Legende aus der „Zeitung für Einsiedler“ im Jahr 1808, die Gershom Scholem ebenso erwähnt⁵⁰⁶.

Die hier angeführten Definitionen sollen als Basis dienen, um den Golem als Figur näher zu analysieren. Besonderer Fokus wird dabei auf die Legende des Golems gelegt sowie die Erzähltradition der Figur und schließlich Meyrinks Austausch mit Gershom Scholem. Da Meyrinks Golem kritisch aufgenommen wurde, soll in diesem Kapitel überdies auf die Abweichungen seines Konzepts von denen der Erzähltradition eingegangen werden.

4.1 Legende

Jacobs zufolge wurde die Legende erstmals im Prag des Jahres 1730 erfasst. Der Maharal von Prag soll den Golem als Beschützer des jüdischen Volkes vor einem Pogrom⁵⁰⁷ kreiert haben. Als der Golem sich den Befehlen des Maharals widersetzte, entfernte dieser den heiligen Namen von seiner Stirn, woraufhin der Golem zu Staub zerfiel. Der Legende nach sind die Überreste in Altneuschul⁵⁰⁸ zu finden. Die an Touristen verkauften Souvenirs weisen außerdem eine große Ähnlichkeit zu Frankensteins Monster auf⁵⁰⁹.

Karlsböck & Eidherr wählen einen etwas anderen Ansatz des Nachzeichnens der Legende und legen den Ursprung der Erzählungen über künstliche Menschen in talmudischer Zeit fest. Der Golem ist demnach auf Adam zurückzuführen, der aus Erde erschaffen wurde. Als Evidenz für diese Theorie wird Psalm 139,15f. zu Rate gezogen, in dem die Zeile „Deine Augen sahen mich, als ich noch nicht bereitet war“⁵¹⁰ den Anhang „(*GoL 'Mi rou' ejnejcho*)“⁵¹¹ erhält. Dieses Konzept wird in „mystischen Tradition des *Sefer Jezira* und der lurianischen Kabbala“⁵¹² weiterentwickelt. „Die Bezeichnung ‘Golem‘ taucht erst im 12. Jahrhundert im Schrifttum der deutschen Kabbala auf“⁵¹³. Jedoch sind vom 14. bis zum 17. Jahrhundert

⁵⁰⁶ Vgl. Brockhaus Enzyklopädie Online (2021), Golem.

⁵⁰⁷ *Pogrom*: „Ein **Pogrom** ist eine gewaltsame Ausschreitung gegen Mitglieder einer religiösen, nationalen, ethnischen oder anderen Minderheit (ethnische ‘Säuberung‘)“. (Quelle: Österreichisches Bildungsministerium: Politik Lexikon für junge Leute. Wien: Jungbrunnen Verlag 2008.).

⁵⁰⁸ *Altneuschul*: „der ältesten unzerstörten Synagoge Europas, auf deren Dachboden sich die Überreste des deaktivierten Golems befinden sollen“ (Quelle: Karlsböck/Eidherr (2014)).

⁵⁰⁹ Vgl. Jacobs (2003).

⁵¹⁰ Karlsböck/Eidherr (2014).

⁵¹¹ Karlsböck/Eidherr (2014).

⁵¹² Karlsböck/Eidherr (2014).

⁵¹³ Karlsböck/Eidherr (2014).

verschiedene Golemlegenden im Umlauf. So wird der Golem unter anderem mit Städten wie Worms assoziiert. Karlsböck & Eidherr stützen jedoch Jacobs Annahme, die bekannteste Version der Legende sei auf das Prag des 18. Jahrhunderts zurückzuführen. Das Grab des Maharal – auch Hoher Rabbi Löw genannt – wird heute noch verehrt⁵¹⁴.

4.2 Erzähltradition der Golemfigur

Karlsböck & Eidherr bieten einen kurzen Abriss über die Entwicklung der Erzähltradition der Golemfigur. Die Aufnahme der Golemlegende in die deutsche Literatur geschah durch Jacob Grimm, welcher diese in der *Zeitung für Einsiedler* 1808 veröffentlichte. Unter anderem setzte sich auch E.T.A. Hoffmann mit dem Motiv auseinander sowie Theodor Storm und Paul Celan. Der Golem tritt dabei in facettenreichen Gestalten auf⁵¹⁵: „Je nach Zeitstimmung und Strömung ist der Golem einmal Symbol für einen Doppelgänger, für Scheinexistenz, fungiert als Werkzeug zur Verteidigung der Juden oder wird zum Sinnbild für das Problem des Schöpfungsprozesses, der Funktion des Wortes und der Sprache“⁵¹⁶.

Karlsböck & Eidherr bezeichnen *Der Golem* von Gustav Meyrink aus dem Jahre 1915 als „[d]ie wohl bekannteste literarische Behandlung der Golem-Gestalt“⁵¹⁷. Der Roman galt als derart erfolgreich, dass er zu einem Klassiker der fantastischen Literatur mutierte. Meyrink vermischt publikumswirksam „Elemente[...] des Schauer[s] [mit denen des] Kriminalromans“⁵¹⁸. Die Autor*innen schreiben weiter: „Dieser expressionistisch angelegte Roman präsentiert das düstere Stimmungsbild einer untergehenden Epoche, gespiegelt im räumlichen Verfall und im Zerbrechen menschlicher Beziehungen“⁵¹⁹. Allerdings ist Meyrinks Golem von der Figur des klassischen Golems weit entfernt. Denn Meyrink verknüpft diese eigentliche Figur des Beschützers mit dem jüdischen Ghetto im Prag des 20. Jahrhunderts⁵²⁰.

Eine weitere Ausarbeitung des Motivs ist in *Der Goylem* von H. Leivick zu finden, wobei es sich um den wohl prägendsten Einzug in die jiddische Literatur handelt:

Der Goylem lässt sich [...] allegorisch als Kritik von Totalitarismus, Technologie und Missbrauch von Zaubermächten, über die man die Kontrolle verliert, verstehen. Die Polysemie des Werks schließt aber auch eine kompendienhafte Darstellung jüdischer Traditionen (besonders gottesdienstlicher) und mystischer (besonders kabbalistischer) Konzeptionen mit ein⁵²¹.

⁵¹⁴ Vgl. Karlsböck/Eidherr (2014).

⁵¹⁵ Vgl. Karlsböck/Eidherr (2014).

⁵¹⁶ Karlsböck/Eidherr (2014).

⁵¹⁷ Karlsböck/Eidherr (2014).

⁵¹⁸ Karlsböck/Eidherr (2014).

⁵¹⁹ Karlsböck/Eidherr (2014).

⁵²⁰ Vgl. Karlsböck/Eidherr (2014).

⁵²¹ Vgl. Karlsböck/Eidherr (2014).

Baer greift in *The Golem Redux* den Entstehungsmythos des Golems als Figur auf. Auch hier wird ein Verweis auf Psalm 139,15f. getätigt, jedoch wird dieser um die Interpretation ergänzt, der Sprecher sei Adam selbst, welcher Gott dafür preise, ihn aus Erde geformt zu haben. Wichtig ist in diesem Zusammenhang: „the word ‘golem‘ also implies the figure of man before he has acquired a soul“⁵²². Golemartige Figuren werden überdies in jüdischen Texten wie dem Traktat Sanhedrin 65b aufgegriffen. Zwar wird der Begriff *Golem* nicht namentlich erwähnt, jedoch handelt es sich bei der folgenden Passage um die erste Aufzeichnung eines Akts der Kreierung, welcher einen Golem als Resultat aufweist⁵²³: „For Rava created a man and sent him to Rabbi Zera. The rabbi spoke to him and he did not answer. Then he said: ‘You must have been made by the companions [members of the Talmudic Academy]; return to your dust‘.“⁵²⁴ Diese Legenden fokussieren jeweils den Akt der Schöpfung, anders als späterer Adaptionen, die die Funktion des Golems in den Vordergrund rücken. Beispielsweise tritt im 17. Jahrhundert in Polen mit Rabbi Elijah Baal Shem of Chelm ein neues Element auf den Plan: „the servant becomes dangerous“⁵²⁵. Dementsprechend kann folgender Verlauf der Entwicklung der Golem-Tradition imaginiert werden⁵²⁶:

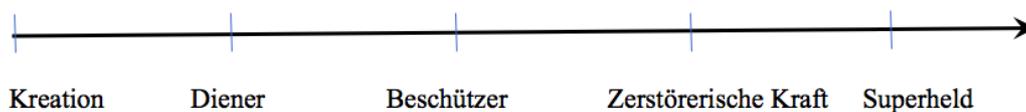


Abbildung 11: Genese des Golems

Baer kritisiert allerdings, dass es sich um Konzepte handelt, die keineswegs zu einer besseren Darstellung der Figur führen. Nach Baer greift die Evolutionstheorie nach Darwin hier nicht. Stattdessen schlägt er eine Anwendung der literarischen Idee des Palimpsests vor, um die Genese der Figur zu erklären: „texts layered upon texts through intertextual gestures that reveal and valorize various emphases at various times“⁵²⁷. Die Legende um Rabbi Löw hielt beispielsweise erst ein Jahrhundert nach seinem Tod (1836) Einzug in die Erzähltradition. Die Absicht Löws, den Golem zu erschaffen, ist außerdem nicht mit einem Bedürfnis, die jüdische

⁵²² Baer, Elizabeth Roberts: *The Golem redux: from Prague to post-Holocaust fiction*. Detroit: Wayne State University Press 2012, S.17.

⁵²³ Vgl. Baer (2012), S.17-18.

⁵²⁴ Baer (2012), S.18.

⁵²⁵ Baer (2012), S.21.

⁵²⁶ Vgl. Baer (2012), S.20-22.

⁵²⁷ Baer (2012), S.22.

Gemeinschaft zu schützen, in Verbindung zu bringen, da zu diesem Zeitpunkt keine Gefahr des Ritualmords bestand.⁵²⁸

Kieval setzt sich in *Pursuing the Golem* mit dem Moment der Schöpfung auseinander. Da die von Rabbi Zera geschaffene Kreatur der Sprache nicht mächtig schien, wurde sie als artifizuell identifiziert. Der Aspekt der Künstlichkeit ist nicht nur von Bedeutung, sondern begründet auch, weshalb der Golem oftmals als Parallele zu Frankensteins Monster imaginiert wird⁵²⁹. Die erschaffene Kreatur trägt überdies – vor allen im polnischen Raum – das Wort *emeth* (‘Wahrheit’) auf der Stirn. Die Kreatur dient dem Haushalt und wächst an, bis ihre Größe die des gesamten Haushaltes übersteigt. Der Golem entwickelt sich zur Gefahr, derer nur Herr wird, wer den ersten Buchstaben des Wortes löscht. Diese Beschneidung macht nicht nur die Kreatur wieder zu einem Haufen Lehm, sondern das Wort selbst wird zu *meth*, was *Tod* bedeutet⁵³⁰.

Auch Glinert befasst sich in *Golem! Making of a Modern Myth!* mit der Transformation der Golemlegende. Zunächst handelt es sich bei dieser Figur um geheimes Wissen von wenigen Personen, welches prozessual zu „the cherished legend of the many“⁵³¹ und schließlich zu „the unspoken terror of the masses“⁵³² wird. Das Theatertück von Leivick fungiert als bestes Beispiel für den Ausdruck dieses Terrors. Hierzu ein Auszug aus dem Text:

I tell you once again, again I warn:
Create me not!
You see: the stars go out, each one.
So will the light go out
In every eye that looks on me;
And where my foot will tread,
A blight will grow upon that place⁵³³

Aus dieser Textstelle geht hervor, dass die Macht des Golems nicht lediglich zu friedliebenden Zwecken genutzt wird. Stattdessen tritt der Golem vermehrt als Beschützer auf. Glinert sieht diesen Trend als „response to a real-life national trauma“⁵³⁴. Im Prag des 19. Jahrhunderts, eine Zeit des Aufbruchs, löste beispielsweise der Mord an einer jungen Frau eine Welle antisemitisch motivierter Morde aus. In Russland und Polen kam es zu Pogromen. Doch, wie aus Adaptionen der Golemlegende aus dieser Zeit ersichtlich ist, gab es einen Unterschied: „the Jewish masses were slowly stirring to the idea of fighting force with force“⁵³⁵. Glinert sieht in

⁵²⁸ Vgl. Baer (2012), S.20-22.

⁵²⁹ Vgl. Kieval, Hillel J: *Pursuing the Golem of Prague: Jewish Culture and the Invention of a Tradition*. In: *Languages of Community* (2019), S.97.

⁵³⁰ Vgl. Kieval (2019), S.97-98.

⁵³¹ Glinert, Lewis: *Golem! The Making of a Modern Myth*. In: *Symposium (Syracuse)* [55/2] (2001), S.78.

⁵³² Glinert (2001), S.78.

⁵³³ Glinert (2001), S.78.

⁵³⁴ Glinert (2001), S.83.

⁵³⁵ Glinert (2001), S.83.

Rosenbergs Golem das Trittbrett für diejenigen Autor*innen, die der Figur des Golems eine neue Aufgabe zuwies. Er nennt unter anderem Kovessy als Beispiel und fasst zusammen: „these were not traditional Golems; these were mutants. The Golem had come to symbolize the Other, the person or nation that is not understood“⁵³⁶. Als hybride Form ist der Golem nun geprägt von christlichen Einflüssen sowie post-christlicher Romantik und jüdischer Folklore.⁵³⁷

Rothstein sieht dagegen den Golem als „counter-myth in which artificial life undermines threats of death: dumb clay leavened with life's breath denies a slander about life's blood in unleavened flour“⁵³⁸. Er legt den Fokus auf den Aspekt des Beschützens. Die Anpassung an vorherrschende Gegebenheiten steht im Zentrum. Ziel ist es, den irrationalen Hass zu bekämpfen, den Terror zu untergraben und seinen Auswirkungen mit Beharrlichkeit entgegenzutreten⁵³⁹. Rothstein formuliert: „Death is the threat; the Golem is the response“⁵⁴⁰.

Auch Gershom Scholem sieht im Golem ein gewisses Gefahrenpotential. Jedoch führt er dieses nicht auf Fähigkeiten oder Kräfte zurück, die dem Golem zu eigen sind, sondern verbindet dieses Potential mit dem Schöpfer. Denn „nicht das Produkt der Schöpfung entwickelt in irgendeiner Art von Verselbständigung gefährliche Kräfte, sondern die im Hersteller selber durch den Prozeß hervorgerufene Spannung ist gefährlich“⁵⁴¹. Der Golem, wie Scholem ihn definiert, fungiert in seinem Wesen als Beschützer oder Diener, jedoch niemals im Sinne der Zerstörung. Erzählungen, die den Golem in den Mittelpunkt und als Auslöser von Gewalttaten rücken, betrachtet Scholem als problematisch. Er zieht in Zweifel, ob diese Erzählungen mit der jüdischen Golemfigur überhaupt in Zusammenhang gebracht werden können. Bei derartigen, neueren Adaptionen handelt es sich um eine „tiefe Verwandlung der ursprünglichen Vorstellung“⁵⁴².

Eine letzte Adaption der Golemfigur sei der Vollständigkeit halber noch genannt. Gelbin zufolge signalisiere „[b]ei Stein, Dischereit und Rabinovici [...] das Golemmotiv die Einschreibungen der tödlichen Vergangenheit in den Körper der jüdischen Nachgeborenen“⁵⁴³.

⁵³⁶ Glinert (2001), S.84.

⁵³⁷ Vgl. Glinert (2001), S.83-84.

⁵³⁸ Rothstein, Edward: A Legendary Protector Formed From a Lump of Clay and a Mound of Terror. New York: The New York Times 2006, S.3.

⁵³⁹ Vgl. Rothstein (2006), S.3.

⁵⁴⁰ Rothstein (2006), S.3.

⁵⁴¹ Scholem (1973), S.245.

⁵⁴² Scholem (1973), S.245.

⁵⁴³ Gelbin, Cathy S. und Angelika Schlimmer u.a.: Das Monster kehrt zurück: Golemfiguren bei Autoren der jüdischen Nachkriegsgeneration. In: Textmaschinenkörper [59] (2006), S.158.

4.3 Meyrink Rezeption: & Kritik

Meyrinks Adaption des Stoffs erkennt Baer als von anderen Erzählungen abweichend an, denn Meyrinks Golem tritt als solcher kaum auf und ist „at best a peripheral figure in the plot“⁵⁴⁴. Meyrink erweitert die Legende überdies um ein periodisches Element der Rückkehr des Golems alle 33 Jahre. Bei dieser Zahl handelt es sich, laut Baer, um eine christliche Konnotation, denn „Jesus Christ is said to have lived for thirty-three years until his crucifixion“⁵⁴⁵. Jedes Erscheinen des Golems ist von Gefühlen des Horrors und der Angst begleitet. Die Idee des Golems als Beschützer verschwindet gänzlich und weicht der Konzeption einer „figure engendering terror, alternately described as a fiend, as a giant“⁵⁴⁶. Meyrinks Golem wird „murderer rather than as the traditional image of a servant or heroic savior of the ghetto“⁵⁴⁷.

Jabs weist auf die Schwierigkeit hin, den Roman einzuordnen, da er in seiner Entstehung (1907-1914) durch zwei Strömungen des rekurrierenden Schauerromans geprägt wurde: die „dekadente[...] Neuromantik einerseits und [die] Phantastik der frühen Moderne andererseits“⁵⁴⁸. Sie geht auch auf den Massenerfolg des Romans ein und hinterfragt, ob dieser eine Trivialisierung des Materials zur Folge hatte. Allerdings ist es nicht das Golem-motiv per se, sondern eher Meyrinks Verarbeitung desselbigen, welche als trivial wahrgenommen wird. Der vermeintlichen Abwertung entgegengesetzt, so Jabs, ist die „im Golem manifestierte Weltflucht“⁵⁴⁹, verbunden mit „den kulturellen Strömungen des Okkultismus und Exotismus um die Jahrhundertwende“⁵⁵⁰. Das Element des Schauerlichen nutzt Meyrink dazu, das vorherrschende Weltbild als bereits demontiert aufzuzeigen. Jabs greift auch Meyrinks Bedeutung für die Nachkriegszeit auf. Die Kritiker*innen dieser Zeit entdeckten Meyrink für sich neu und „[m]an beginnt, Elemente der Erzählkunst im Hinblick auf die Sozialgeschichte zu erklären“⁵⁵¹. Der Schauer ist nicht länger trivial, sondern das „Mittel [...], die bis dahin vorherrschende empirische Realität des traditionellen reproduzierenden Realismus aufzulösen“⁵⁵². Trotz dieses Wandels sind die Meinungen über Meyrinks Roman gespalten. Einerseits wird die Originalität seiner Bearbeitung des Stoffs befürwortet, andererseits „als sensationsheischende[r] Spuk“⁵⁵³ abgetan. Jabs zufolge entfällt die „Assoziation des Golem

⁵⁴⁴ Baer (2012), S.39.

⁵⁴⁵ Baer (2012), S.41.

⁵⁴⁶ Baer (2012), S.41.

⁵⁴⁷ Baer (2012), S.46.

⁵⁴⁸ Jabs, Stefanie: Die Rezeption von Gustav Meyrinks Roman „Der Golem“ als Werk der Trivilliteratur. ProQuest Dissertations Publishing 1998, S.38.

⁵⁴⁹ Jabs (1998), S.39.

⁵⁵⁰ Jabs (1998), S.39.

⁵⁵¹ Jabs (1998), S.43.

⁵⁵² Jabs (1998), S.43.

⁵⁵³ Jabs (1998), S.50.

mit trivialer Schauerliteratur [...] nur dann, wenn der Symbolcharakter des Meyrinkschen Golem er- bzw. anerkannt wird⁵⁵⁴. Anzumerken ist in diesem Zusammenhang, dass eine derart kritische Auseinandersetzung mit dem Potential des Romans erst ab den 1960er Jahren zu verzeichnen ist⁵⁵⁵. Demnach „wird Der Golem immer noch als trivialer Schauerroman bewertet, und zwar hauptsächlich dann, wenn der Stoff des Romans als dessen Hauptinhalt interpretiert wird“⁵⁵⁶. Die Meyrinks Schreibstil innewohnende Ambivalenz ist folgendem Auszug einer Kritik zu entnehmen, welcher sowohl positive als auch negative Elemente hervorhebt:

sein schwülstiger Stil, seine überladenen Motive, die in traumhaften Beschwörungen übereinanderquellen [...] das Überraschungselement im Werk Meyrinks liegt eben in diesem widerspenstigen Nebeneinander von gegensätzlichen Tönen und Farben. Sein Schreiben entfaltet sich in grauenvollen Kontrasten, in einem Mißklang von Unstimmigkeiten, die einem ungebändigt entgegenschlagen, die sich aber letztlich in die expressionistische Poetik des ‘Urschreis’ einordnen lassen. [...] Und die Vorbehalte beziehen sich nicht nur auf die Korrektheit seiner okkultistischen Lehre, sondern auch auf das Schreiben selbst mit seinen Ungereimtheiten, Schlampereien und Nachlässigkeiten, die Meyrink an die Grenzen der Dichtung verweisen. Doch der Haß, der so gewaltig die Seiten seiner Romane durchzieht und zu einem Initiationsinstrument wird, belebt sein ganzes Werk und hebt es so von der Banalität so vieler Beispiele des Ästhetizismus in der Prager Literatur ab. Sein Werk ist phantastische Literatur, Meyrink verwandelt und übersetzt den behandelten Stoff in größtem historisch-kulturellem Interesse und birgt immer noch Überraschendes und Entdeckenswertes. [...] Hinter seiner manchmal schier lästigen Lust am Exzeß und an gewollt auffälliger Pose verwickelt einen die komplexe und verworrene Suche Meyrinks in ein unerkanntes Netzwerk von Verweisen, Bezügen und Mitbeteiligung, in die man durch seine magische Nostalgien und seine aufklärerische Proselytenmacherei²⁷ zu sehr auf Effekte zielenden Schreibstil ab, der nunmehr alle seine Risse und originellsten und lebendigsten Werke des magischen Prag, dessen doppelsinnig dunkles Geheimnis Meyrink in einem surrealistischen und eigenen Zauber zu erfassen wußte, was obendrein das nicht unbedeutende Verdienst für sich beanspruchen kann, den Zugang zur poetischen und kabbalistischen Welt Franz Kafkas geebnet zu haben⁵⁵⁷

Der Autor dieser Kritik, Marino Freschi, so Jabs, stößt sich an den Elementen des Romans, welche „sprachliche Merkmale der Trivilliteratur“⁵⁵⁸ darstellen, wie beispielsweise die „sprachlichen Klischees“⁵⁵⁹, derer Meyrink sich etlicher bedient. Ebenso wirft Freschi Meyrink Ungenauigkeit im Umgang mit theologischen Motiven vor, wie auch mit seinem Schreiben an sich⁵⁶⁰. Eine Rezension von Wolfgang Schuhmann rückt dagegen Meyrinks Inkludierung der Kabbalah sowie des Somnambulismus in den Vordergrund. Ihm zufolge ist Meyrinks Protagonist in seinem Selbstfindungsprozess ideale Materialbasis⁵⁶¹, um „aus dem Zwang, den kleinen, unscheinbaren und doch so zerrüttenden [sic!] Erlebnissen der Erschütterung unseres Selbst durch die Rätsel und Erschreckungen nachzutasten“⁵⁶².

⁵⁵⁴ Jabs (1998), S.50.

⁵⁵⁵ Vgl. Jabs (1998), S.43-50.

⁵⁵⁶ Jabs (1998), S.56.

⁵⁵⁷ Freschi, Marino. „Die Magische Welt Gustav Meyrinks“. In: Die Österreichische Literatur: Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980). Hg. v. Herbert Zemann Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz-Austria 1989, S.825-826. (Band 1).

⁵⁵⁸ Jabs (1998), S.106-107.

⁵⁵⁹ Jabs (1998), S.106-107.

⁵⁶⁰ Vgl. Jabs (1998), S.106-107.

⁵⁶¹ Vgl. Jabs (1998), S.39-40.

⁵⁶² Jabs (1998), S.39-40.

Hirte streicht in seiner Analyse des Romans die Bedeutung Prags nicht nur für Meyrink selbst, sondern auch für den Text heraus. Ihm zufolge hegte Meyrink ambivalente Gefühle gegenüber der Stadt: „Meyrink fasste die Stadt als eine wirkliche und zugleich unwirkliche Realität auf, in deren geheimnisvollen Gassen während des Tages Gespenster auftauchen konnten und wo sich die Wirklichkeit ins Gespenstische konvertierte, wo ein Leben am Rand des Phantastisch-Unwirklichen gelebt wurde“⁵⁶³. Der Roman greift diese „Ambivalenz als Antagonismus“⁵⁶⁴ auf, indem der Aufbau, beispielsweise zwischen Rahmen- und Binnenhandlung, changiert. Das „Bild eines Vexierspiels“⁵⁶⁵ wird imaginiert⁵⁶⁶.

Dieser doch positiv ausfallenden Rezension steht Rosenfelds vernichtende Kritik gegenüber. Zwar, so Rosenfeld, arbeite Meyrink hebräische Termini ein, „die oft mit einem neuen Inhalt erfüllt werden“⁵⁶⁷ und übernehme „Erzählungen aus Bibel und Talmud, die in mystischem Sinn ausgedeutet werden“⁵⁶⁸, jedoch kann hier keinesfalls von einem geglückten Versuch gesprochen werden. Stattdessen, verwendet Rosenfeld den Begriff des „Pseudokabbalismus, der alles Geheimwissen unter dem Namen Kabbala begreift“⁵⁶⁹. Rosenfeld führt diesen Begriff jedoch nicht auf seine potentielle Abneigung Meyrinks Roman gegenüber zurück, sondern auf die Quellen, derer Meyrink sich nachweislich bediente und die tatsächlich der pseudokabbalistischen Tradition zuzuordnen sind⁵⁷⁰. Darunter fallen unter anderem: „die Ausführungen Hillels über den mystischen Ursprung des Tarock, Papus, Die Kabbala und Papus, Le tarot des Bohemiens“⁵⁷¹.

Gershom Scholems Auseinandersetzung mit dem Roman ist dagegen eine zwiegespaltene. Zwar preist Scholem Meyrinks Fähigkeit, die Legende mit einer Tiefe zu versehen, die andere Adaptionen missen lassen, jedoch wirkt dieser positiven Kritik eine tendenziell negativ gestimmte Meinung entgegen. Scholem zufolge verzerrt Meyrink die Gestalt des Golems bis hin zur Unkenntlichkeit. Mitunter geschieht dies mithilfe des Einflusses indischer und größtenteils wirrer Elemente. Die Zeitspanne von 33 Jahren, die den Golem in keiner anderen Fassung begleitet, verbindet Scholem mit der Lebensspanne Christi. Die Gespaltenheit des Golems als Doppelgänger einerseits und die „materialisierte Kollektivseele des Ghettos“⁵⁷² andererseits erfasst Scholem ebenfalls als Alleinstellungsmerkmal des

⁵⁶³ Hirte (2012), S.143.

⁵⁶⁴ Hirte (2012), S.143.

⁵⁶⁵ Hirte (2012), S.143.

⁵⁶⁶ Vgl. Hirte (2012), S.143.

⁵⁶⁷ Rosenfeld, Beate (1934), S.164. zitiert in Lindner Kostadinovska/Graeff (2019), S.4.

⁵⁶⁸ Rosenfeld (1934), S.164. zitiert in Lindner Kostadinovska/Graeff (2019), S.4.

⁵⁶⁹ Rosenfeld (1934), S.164. zitiert in Lindner Kostadinovska/Graeff (2019), S.4.

⁵⁷⁰ Vgl. Rosenfeld (1934,) S.164. zitiert in Lindner Kostadinovska/Graeff (2019), S.4.

⁵⁷¹ Rosenfeld (1934), S.164. zitiert in Lindner Kostadinovska/Graeff (2019), S.4.

⁵⁷² Scholem (1973), S.210.

Meyrinkschen Golems. Die Ruhelosigkeit des Golems wird von Pernaths eigenem Trieb nach Selbsterlösung exponentiell gesteigert, da dieser Golem nicht mehr und nicht weniger als eine Extension von Pernath selbst ist. Seine Selbsterlösung findet Pernath demnach in der mesianischen Reinigung seines Golems. Scholem betont in seiner Kritik von Meyrinks Roman dessen Abkehr von der jüdischen Erzähltradition des Golems. Der Meyrinksche Golem könne mit der Ursprungslegende nur noch peripher in Verbindung gebracht werden⁵⁷³.

Die *Brockhaus Enzyklopädie* sieht in Meyrinks Roman dagegen einen Erfolg, der auf dem Feld der Fantastik im deutschen Sprachraum selten überboten wurde. Begründet liegt diese Popularität in „der effektvollen Kombination spektakulärer und rätselhafter Motive oder an der geschickten Balance zwischen ‘hoher‘ und ‘trivialer‘ Literatur“⁵⁷⁴. Ebenso bediente der Roman das Bedürfnis seiner Entstehungszeit nach dem Versprechen von Erlösung und Heilung. Der Roman greift auf den Wunsch der Bevölkerung zurück, eine alternative Welt betreten zu können. Die Verfilmung des Texts trug zu seiner Beliebtheit bei, die in der *Brockhaus Enzyklopädie* mit einer gewissen Brisanz gleichgesetzt wird.

4.4 Der Golem als Stellvertreter

Der Titel dieser Arbeit *Stellvertretender Horror* bezieht sich auf die Funktion, die die Figur des Golems im Roman als Stellvertreter einnimmt. Bei dieser Funktion handelt es sich zunächst um die Projektion gesellschaftlicher Ängste auf eine Figur. In diesem Fall ist der Golem eine abstrahierte, übersteigerte Figur aus dem fantastischen Realm, die dem Protagonisten zunächst eindeutig als Monster entgegentritt. Denn Pernath bezeichnet den Golem als Monster noch bevor er seiner ansichtig wird; seine Meinung ist vorgefertigt. Dass es sich bei dem Golem also um ein Monster handeln muss, scheint außer Frage zu stehen. Jedoch findet im Verlauf des Texts eine Metamorphose statt, die eng mit Pernaths Prozess der Selbsterkenntnis verknüpft ist. Der Golem wandelt sich von einem Monster zurück zu dem Abbild Pernaths selbst. In diesem Moment verliert der Golem jegliche Monstrosität, wird gar vermenschlicht. Bevor dieses Fazit von Pernath bewusst gezogen wird, finden sich im Text Hinweise auf die eigentliche Identität des Golems. Diesen Hinweisen wird im Verlauf der folgenden Kapitel nachgegangen.

In Zusammenhang mit der kritischen Betrachtungsweise der Golemfigur ist für die Leserschaft von besonderer Relevanz, sich während der Lektüre darüber im Klaren zu sein, von wem beziehungsweise für wen die Geschichte erzählt wird. Die Perspektive wird im Laufe des Romans nicht geändert, auch wenn der Ich-Erzähler schlussendlich aus Pernath austritt.

⁵⁷³ Vgl. Scholem (1973), S.209-210.

⁵⁷⁴ Brockhaus Enzyklopädie Online. Der Golem. NE GmbH: Brockhaus 2021. (URL: <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/der-golem>).

Pernaths Perspektive ist es also, der das Lesepublikum für den Großteil der Handlung folgt. Daher ist von Bedeutung, wie Pernath den Golem beschreibt und wie der Prozess seiner sukzessiven Erkenntnis dazu beitragen kann, das vermeintliche Monster zu vermenschlichen. Der folgenden Auseinandersetzung ist nun die Frage zugrunde gelegt, wie der Golem als Figur gelesen werden kann und welchen Einfluss Perspektive, Darstellung und Handlungsaufbau auf die Vorstellung des Golems in den Köpfen der Leserschaft hat.

Nach Hypothese 1 handelt es sich bei dem Golem um ein Monster. Dieses Monster vereinigt in sich sämtliche Assoziationen Pernaths und anderer Figuren des Romans gegenüber dem jüdischen Volk. Das Monster wird geschaffen, indem es der jüdischen Tradition enthoben und derart entstellt wird, dass es kaum mehr Ähnlichkeit zu seiner Ursprungsfunktion als Beschützer aufweist. Der Golem wird zu einem Monster, dessen Äußerliches den Hass, der dem jüdischen Volk in dieser Zeit entgegenschlägt, widerspiegelt.

Hypothese 2 sieht den Golem als Manifestation jüdischer Ängste, weshalb er als Beschützer des jüdischen Volkes auftritt. Der Roman misst dieser Funktion des Golems zwar auf der Oberfläche keine überwältigende Bedeutung zu, jedoch ist sie stets implizit. Denn die Erschaffung eines Beschützers ist bedingt durch das Empfinden des Jetztzustands als potentiell gefährlich. Dass Juden während der Entstehungszeit des Romans durch Pogrome gefährdet waren, verdeutlicht, wie wichtig es ist, diesen Aspekt der Figur nicht außer Acht zu lassen.

Um jedoch den Golem als Figur zu lesen, gilt es zu erfragen, welche Rolle der Handlungsort für den Roman spielt. Daher widmet sich das nachfolgende Kapitel einer Abschätzung der gesellschaftlichen Ängste des Prags des frühen 20. Jahrhunderts. Aus der historischen Einordnung, der Auseinandersetzung mit Pogromen und den vorherrschenden Zuständen der Großstadt, können Schlüsse bezüglich Meyrinks Golemvorstellung gezogen werden. Es steht zu erwarten, dass Prag als ein Schmelztiegel verschiedener Kulturen, Sprachen und Religionen die Erzählung Meyrinks nicht mitbestimmte, sondern die Erzählsituation vorgab. Der Golem als Figur wird durch seine Entstehungssituation geprägt, weshalb den Kapiteln Othering und Manifestation die Erfassung des historischen Zeitgeistes voranzugehen hat.

4.4.1 Prag: Der Schmelztiegel

Wie Mihailova & Minkova festhalten, ist der Handlungsort niemals zufällig, sondern stets mit Intention gewählt. Die Entstehungszeit eines Texts wird unweigerlich auf narrativer Ebene

aufgegriffen, wenn auch oftmals implizit⁵⁷⁵. In Bezug auf die Geschehnisse in *Der Golem* ist daher das Prag des frühen 20. Jahrhunderts zu analysieren. Dieses wurde oftmals im Sinne eines Schmelztiegels imaginiert, da hier, wie bei einer Vielzahl anderer Großstädte, Kulturen, Sprachen und Religionen aufeinandertreffen, deren Ansichten oftmals konträr ausgerichtet sind. Dennoch ist ein Zusammenleben möglich, da die verschiedenen Menschengruppen im gemeinsamen Lebensraum ineinanderfließen. Großstädte eignen sich daher besonders gut, um konfliktreiche Situationen und „die Entfaltung menschlicher Charaktere“⁵⁷⁶ aufzuzeigen⁵⁷⁷.

Um jedoch die Ereignisse in *Der Golem* und die Prekäre der Situation, in der die Figur des Golems entsteht, nachvollziehen zu können, ist es sinnvoll, die Geschichte Prags als Schmelztiegel zu illustrieren. Diese beginnt im 19. Jahrhundert, welches einen Kampf zwischen der deutschen und tschechischen Sprache sah und dabei besonders das jüdische Volk als Mittler in die Konflikte einbezog. Die bewusste Zurückdrängung des Deutschen hatte Angst vor Verdrängung aus anderen Bereichen zur Folge. Die Frage der Zugehörigkeit wurde besonders deutschen Juden erschwert⁵⁷⁸. Die Ablehnung deutscher Personen zog eine Ablehnung deutscher Juden nach sich, die wiederum in Ablehnung des gesamten jüdischen Volkes resultierte⁵⁷⁹. Die sogenannte deutsch-jüdische Assimilation war zum Scheitern verurteilt⁵⁸⁰.

Herzl fasst zusammen:

Die Juden in Böhmen sind zum weitaus größten Teile von deutscher Kultur erfüllt. Es hätte ihnen daher selbst von anständigen Tschechen nicht verübelt werden können, wenn sie bei aller Reserviertheit ihre Sympathien dem bildungsverwandteren Volksstamme zugewendet hätten. Die Deutschen wieder wären den Juden wohl dankbar gewesen, wenn diese unter Aufrechterhaltung und Betonung ihrer besonderen jüdischen Nationalität ihre Teilnahme an dem Kampf ums Dasein der Deutschen gezeigt hätten⁵⁸¹.

Aus diesem Zitat geht hervor, wie das jüdische Volk plötzlich in den Mittelpunkt der Konflikte rückte und von beiden Seiten – Tschechen und Deutschen – für sich beansprucht wurde. Es kam zu national orientierten Ausschreitungen, in denen „Juden eine Art Gleichgewichtsfaktor“⁵⁸² bildeten. Gerade zu diesem Zeitpunkt war die jüdische Identität in

⁵⁷⁵ Vgl. Mihailova, Antoaneta und Kalina Minkova: "Das mannigfaltige Prag in Werken von Hašek und Konstantinov". *Brücken: Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft* [1+2] (2017), S.163.

⁵⁷⁶ Mihailova/Minkova (2017), S.165.

⁵⁷⁷ Vgl. Mascher, Ulrike: *Interkulturelle Begegnungsräume in literarischen Prag-Darstellungen der Moderne*. *Brücken: Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft* [1+2] (2017), S.173.

⁵⁷⁸ Vgl. Hudabiunigg, Ingrid: Die «Konfliktgemeinschaft» Mitteleuropas im Spannungsfeld zwischen Mono- und Transkulturalität. In: *Brücken: Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft* [1+2] (2017), S.96.

⁵⁷⁹ Vgl. *Sudetendeutsche Landsmannschaft in Österreich (SLÖ): 1817-1912. Die Ursachen des tschechisch-deutschen Gegensatzes*. (URL: <http://www.sudeten.at/1817-1912.html>).

⁵⁸⁰ Vgl. Tvrđík, Milan: *Zionisten gegen Assimilierte. Erweiterungsversuche des Prager jüdischen Kulturraums und das Phänomen des Zionismus am Beispiel der Sammelschrift „Das jüdische Prag“*. In: *Brücken: Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft* [1+2] (2017), S.109.

⁵⁸¹ Herzl, Theodor: *Die Juden Prags zwischen den Nationen*. Aus „Die verschwundenen Zeiten“. In: *Das jüdische Prag. Eine Sammelschrift*. Prag: Verlag der Selbstwehr 1897, S.7

⁵⁸² Tvrđík (2017), S.115.

Prag stärker gefährdet denn je. Ein Versuch, die Feindseligkeiten zu überwinden, scheiterte und konnte auch nachträglich nicht mehr gelingen. Denn deutsche Juden wurden sukzessive mehr ausgeschlossen; eine gewisse Systematik des Ausschlusses zeichnete sich bereits ab⁵⁸³.

Das Prag des 20. Jahrhunderts erlebte zunächst einen Aufschwung und war diesbezüglich durch seinen Beinamen *das goldene Prag*⁵⁸⁴ bereits als Ort des Wohlstands ausgezeichnet. Dieser konnte durch den in Europa vorherrschenden Handel erarbeitet werden. Zeitgleich ging dieser Handel mit steigenden Migrationsraten einher, die wiederum in Rassismus resultierten⁵⁸⁵.

Rassismus, sowie andere Formen der Exklusion, basieren auf der Idee des Anderen. Dieses Andere ist, wie Ahmed es beschreibt, die Grundlage des Kollektivs, denn das Kollektiv imaginiert sich selbst als Gruppe, deren Zutrittsbestimmungen beschränkt sind⁵⁸⁶. Durch die Erschaffung einer Gruppe ist erst die Möglichkeit der Exklusion gegeben. Verachtung, wie Barbu angibt, muss erlernt werden. Durch sogenannte *erlernte Geringschätzung* wird Mitgliedern der Gruppe beigebracht, Nichtmitgliedern systematisch Zugang zu gruppeninternen Gütern zu verweigern. Dabei kann es sich um materielle, emotionale oder auch religiöse Güter handeln. Ein derartiger Ausschluss konnte zwischen Christen und Juden beobachtet werden. Zunächst ist davon auszugehen, dass beide Gruppen einander ausschlossen. Dennoch geht Barbu von einer asymmetrischen Entwicklung dieser Ausschließung aus, die die jüdische Seite stärker betrafen: „There is undeniably a dialectical relationship between the animosity of Jews and Christians [...] but its impact and consequences can only be described as dramatically uneven“⁵⁸⁷. Juden, die an Orten lebten, an denen das Christentum stark verbreitet war, wurden durch antijüdische Gewalt bedroht oder der Blasphemie bezichtigt⁵⁸⁸.

Erste antisemitische Übergriffe wandelten sich von einem Randphänomen zu einer ernstzunehmenden Bedrohung. Der Versuch der Integration des jüdischen Volkes, motiviert durch die neue Prager Herrschaftselite, konnte dieser Entwicklung nicht effizient entgegenwirken. Systematisierte Ausschließung in Form von antijüdischer Gewalt und Propaganda war bereits 1918 deutlich spürbar. Aus Polizeiprotokollen der 1910er Jahre kann entnommen werden, dass ein antisemitischer Grundton in Prag herrschte. Besonders

⁵⁸³ Vgl. Tvrdík (2017), S.111-115.

⁵⁸⁴ Vgl. Mihailova/Minkova (2017), S.168.

⁵⁸⁵ Vgl. Osterhammel, Jürgen: Informationen zur politischen Bildung. Das 19. Jahrhundert (1880-1949). In: Bundeszentrale für politische Bildung [315] (2012). (URL: <https://www.bpb.de/izpb/142137/1880-bis-1914>).

⁵⁸⁶ Vgl. Ahmed Sara: *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2004, S.54.

⁵⁸⁷ Barbu, Daniel: *Feeling Jewish: Emotions, identity, and the Jews' inverted Christmas*. In: *Feeling exclusion. Religious conflict, exile and emotions in early modern Europe*. Hg. v. Giovanni Tarantino und Charles Zika. London/New York: Routledge 2019, S.187.

⁵⁸⁸ Vgl. Barbu (2019), S.186-187.

einflussreich war beispielsweise das Presseorgan der Argrarier, das bewusst gegen Juden hetzte. Schmähartikel wie *Pražské německé židovstvo* (‘Das Prager deutsche Judentum‘), verfasst vom Dramatiker Jaroslav Hilbert, erschienen oftmals direkt nach Straßenausschreitungen. Hilbert zeigte antisemitische Zerrbilder, „wobei er sie auf den Ersten Weltkrieg und die vermeintliche Rolle der osteuropäisch-jüdischen Migranten in Böhmen bezog“⁵⁸⁹. Nicht nur deutsche Juden inszenierte Hilbert als Feindfiguren, er ging auch auf Juden ein, die sich zur tschechischen Nation bekannten. Hilbert betrachtete das gesamte jüdische Volk als national ambivalent. Grund für diese Zuschreibung suchte Hilbert in der Unfähigkeit der Juden, sich für Tschechien oder Deutschland zu entscheiden. Die Identitätssuche des jüdischen Volkes wurde negativ konnotiert⁵⁹⁰.

Zu dieser Zeit begann auch die Verbindung der Begriffe *Jude* und *Wohlstand*. Nach den Verlusten des Ersten Weltkriegs wurden vermehrt Juden für die Armut in der Bevölkerung verantwortlich gemacht. Die Lebensmittelknappheit trug dazu bei, Juden als Wucherer und Schwarzhändler zu verunglimpfen. Abbildung 12 zeigt eine Postkarte, die auf die Juden als Verursacher*innen der Wirtschaftskrise anspielt. Zu erkennen sind drei, durch ihre Kleidung als Juden ausgewiesene, Männer, die dem Glücksspiel nicht abgeneigt sind. Gerade der Gesichtsausdruck des linken Mannes ist von Gier verunstaltet. Der Mann auf der rechten Seite des Bildes zieht dem mittleren Mann etwas aus der Tasche; die Assoziation des Diebes, zumindest aber einer Person, die andere um etwas bringt, ist offensichtlich. Wie Koeltzsch angibt, wurden auf der Rückseite Aufrufe zu Pogromen abgedruckt⁵⁹¹.



Abbildung 12: Antisemitische Postkarte⁵⁹²

Die zunehmend negative Stimmung gegenüber Juden ist bereits während der Entstehungszeit und Publikation von *Der Golem* spürbar. Starck-Adler fasst zusammen: „die jüdischen Golem-

⁵⁸⁹ Koeltzsch, Ines: Antijüdische Straßengewalt und die semantische Konstruktion des ‚Anderen‘ im Prag der Ersten Republik. In: *Judaica Bohemiae* [1] (2011), S.80.

⁵⁹⁰ Vgl. Koeltzsch (2011), S.73-83:

⁵⁹¹ Vgl. Koeltzsch (2011), S.73-83.

⁵⁹² Koeltzsch (2011), S.83.

Legenden aus dem 19. und 20. Jahrhundert [legen] den Akzent auf die notwendige Schutzfunktion inmitten einer immer feindlicher werdenden Umwelt“⁵⁹³. Die folgenden Kapitel setzen es sich zum Ziel, zu untersuchen, wie Meyrink diese Grundsituation nutzt, um Prozesse des Othering in *Der Golem* aufzuzeigen und wie sich der Golem als Figur in diesen Kontext des beginnenden Antisemitismus einfügt.

4.4.1.1 Hypothese 1: Projektion als Othering

Um nachzuvollziehen wie Meyrink den Golem als the other entwirft und dabei das Abject nutzt, um dem Golem und damit dem jüdischen Volk aus Sicht Pernaths alle Menschlichkeit abzusprechen, ist es sinnvoll, darüber zu sinnieren, welches Potential die Horrorliteratur birgt, die gesellschaftlichen Missstände abstrahiert aufzugreifen. Bei dem Prozess des Othering handelt es sich zunächst um eine Ausgrenzung. Diese geht jedoch weit über das Physische hinaus. Wie Hughes angibt, ist the other genauso gefürchtet wie verhasst. Dieser Hass stammt unter anderem aus der Fähigkeit des Anderen, die Gesellschaft zu infiltrieren, sprich sich mit der Gesellschaft zu vermengen, sei es durch Fortpflanzung oder sozialen Aufstieg⁵⁹⁴. Die Angst davor, das Andere in die eigene Gruppe einzulassen, schürt Hass und hat die Betonung vermeintlicher Unterschiede zwischen der Gruppe und the other zur Folge. Darin liegt die Funktion des Golems, wie Meyrink ihn imaginiert begründet. Als Monster wird er von der Gesellschaft – in diesem Fall der Nichtjuden – aufgrund seiner Gewaltbereitschaft, seiner Herkunft und seines Aussehens ausgeschlossen. Anhand dieser Zuschreibungen ist die Betonung des Nichtmenschlichen bereits ersichtlich. Beispielsweise ist der Golem das Andere, da er nicht geboren, sondern erschaffen wurde, also nichtmenschlichen Ursprungs ist. Dieses Element der Künstlichkeit des Golems wird im Text implizit angesprochen. Das vermeintliche Monster entsteht aus leblosem Lehm, wird von einem Schöpfer zum Leben erweckt und kann durch das Entfernen einer Schriftrolle abgeschaltet werden. Dass diese Künstlichkeit – die Frage, was Leben ausmacht – und die Angst vor künstlich erzeugtem Leben auf die vermeintliche Gottlosigkeit des erschaffenen Geschöpfes zurückgeht, wird in *Frankenstein* erstmalig thematisiert. Ähnliche Ablehnungsmomente sind auf Basis der Künstlichkeit in *Der Golem* zu finden. Ein Beispiel ist die wiederholte Betonung der Erschaffung der Figur: Das Monster wurde nicht geboren, sondern gemacht. Es ist widernatürlich und damit gottlos.

Weiters fließt in seinen Adern kein Blut. Da Blut jedoch als Lebenssaft gilt, ist dessen Fehlen ein weiterer Hinweis auf den Status des Golems als Monster, das nicht in den Kreis der

⁵⁹³ Starck-Adler, Astrid: „Des Golems neue Kleider“. In: *Brücken: Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft* [1+2] (2017), S.151.

⁵⁹⁴ Vgl. Hughes (2013), S.28.

Menschen gehört. Er wird durch seine Künstlichkeit als *the other* inszeniert, denn das Fehlen des Blutes resultiert automatisch in der Frage, wie der Golem zu leben vermag. Der Schöpfer, der zu keinem Zeitpunkt aufgedeckt wird, maßte sich gottesähnliche Fähigkeiten an und schuf etwas Widernatürliches, für den vermeintlichen Zweck des Mordes. Das Geschöpf entwickelt jedoch ein eigenständiges Leben. Im kollektiven Bewusstsein entsteht somit das Bild eines künstlichen, menschenähnlichen Wesens, welches durch die Gassen schleicht und Menschen Schaden zufügt. Jedwede Gewalt gegen das Wesen muss scheitern, da es kein Herz, keine Seele und kein Blut besitzt. Der einzige Weg es zu vernichten, ist das Entfernen der Schriftrolle, ansonsten ist es unverwundbar.

Die Frage ist nun, welche narrativen Elemente den Golem im Kontext des Romans zu einem Monster deklarieren. Carpi zufolge handelt es sich bei Monstern um den Inbegriff des Anderen, denn sie verkörpern dasjenige, das nicht den Normen der Gesellschaft entspricht, also abweicht von dem, was als normal imaginiert wird. Nach Foucault bricht das Monster auf zweifache Weise mit den Regeln der Gesellschaft. Zunächst wird *la loi naturelle*⁵⁹⁵ verletzt, da das Monster sich weigert, einer jedweden Kategorie zu entsprechen. Es ist nicht natürlich, was unter anderem in den Ursprungsmythen bekannter Monster oftmals thematisiert wird. Der zweite Verstoß erfolgt gegen *la loi de la société*⁵⁹⁶, denn das Monster provoziert die Auseinandersetzung mit dem Begreifen des Unmöglichen; es beweist auf erschreckende Art die Existenz einer höheren Macht. In jedem Fall ist das Monster auf ein Merkmal, seinen Status als ein Wesen des konstanten Außenstehens, reduziert. Das Monster hat für die Gesellschaft allerdings auch Potential. In ihm ist es möglich, Ängste zu verbildlichen, diese auszuleben und anzusprechen. Denn das Monster ist die Projektion dessen, was die Gesellschaft als furchterregend empfindet.⁵⁹⁷

Wenn Gelbin sich auch nicht auf Meyrinks Golemfigur im Speziellen bezieht, so wird das „Auftreten der Golemtrope als Inbegriff von Juden als ‘Anderen’“⁵⁹⁸ dennoch explizit angesprochen. Laut Gelbin geht diese Verwendung der Figur auf das Jahr 1812 zurück und zeigt damit auf, welche Langwierigkeit diese Projektion mit sich zieht⁵⁹⁹. Zusammenhängend gibt Barzilai an, dass nach dem ersten Weltkrieg verstärkt eine negative Stimmung gegenüber dem jüdischen Volk aufkam. Diese resultierte aus der vermeintlichen Mitschuld der Juden an der Niederlage Deutschlands, die besonders rechtsorientierte Journalisten und Generäle

⁵⁹⁵ *la loi naturelle*: das Gesetz der Natur

⁵⁹⁶ *la loi de la société*: das Gesetz der Gesellschaft

⁵⁹⁷ Vgl. Carpi (2019), S.3-6.

⁵⁹⁸ Gelbin/Schlimmer u.a. (2006), S.146.

⁵⁹⁹ Vgl. Gelbin/Schlimmer u.a. (2006), S.146.

verlautbaren⁶⁰⁰. Ebenso ist der Golem der Inbegriff des Nichtchristlichen; er verkörpert die Kabbala und wird daher von der nichtjüdischen Gemeinschaft als fremd wahrgenommen. Das Gemeinsame der beiden Religionen wird von der christlichen Seite, wie Hirte ausführt, nicht als verbindend wahrgenommen⁶⁰¹. Der Golem ist in jedem Fall stets mit der Identität derer verbunden, die als marginalisiert in Erscheinung treten. Darunter fällt beispielsweise das Verständnis vom Golem als weiblicher Teil, der niemals vollständig in die Kategorie *Mensch* eingeordnet wird⁶⁰². Dass auf das Erscheinen des Golems, dessen Kern für das steht, was nicht menschlich ist, mit Angst und Abscheu reagiert wird, ist demnach zwar nachvollzieh-, aber nicht entschuldbar.

Meyrink gibt damit folgender Problematik eine Bühne für die kritische Betrachtung: Der Golem als Figur des jüdischen Glaubens tritt als Monster in Erscheinung und vereint damit in sich sowohl negative Gefühle dem jüdischen Volk gegenüber als auch gesellschaftliche Ängste der Entstehungszeit des Romans. Starck-Adler zufolge „vereint [er] alle ‘jüdischen Laster‘ in sich“⁶⁰³. Der Golem fungiert demnach als Projektion der Ängste auf das Volk der Juden, wodurch Abscheu vor dem jüdischen Volk, die bereits implizit vorlag, nun konkretisiert wird. In der Figur des Golems sehen die nichtjüdischen Charaktere des Romans die Verkörperung aller negativen Gedanken gegenüber dem jüdischen Volk. Der Golem mutiert regelrecht zu etwas Monströsem, da er die abstrahierte Form der von der Gesellschaft gefürchteten Sachverhalte darstellt. Gleichzeitig geschieht durch die Projektion ein Othing des jüdischen Volks. Denn da der Golem für das jüdische Volk ebenso stellvertretend ist wie für die gesellschaftlichen Ängste, wird sein Ausschließen mit dem Ausschluss der Juden aus der Gesellschaft als etwas vermeintlich Fremdes gleichgesetzt.

Wie dieser Vorgang des Othing vonstatten geht, wird im Folgenden erörtert. Dazu zunächst zu einer Analyse von Behnke, die sich einem ähnlichen Vorgang aus dem Roman *The Italian* widmet. Behnke beschreibt zunächst, wie eine Figur, in diesem Fall ein geisterhafter Mönch, von dem Radcliffe als das Fremde illustriert wird⁶⁰⁴. Wahlweise können auch Orte mit negativen Gefühlen assoziiert werden, die wiederum mit der Figur verbunden sind. Behnke schreibt:

Es erfolgt also eine Konditionierung von Romancharakteren und Lesern. Das Unbehagen, das vor dem Mönch empfunden wird, überträgt sich auf den eigentlich nicht angsterregenden Torbogen. Der Torbogen war anfangs ein neutraler, un konditionaler Stimulus, der keine spezifische Reaktion bei Protagonisten

⁶⁰⁰ Vgl. Barzilai, Maya: *Golem: modern wars and their monsters*. New York: New York University Press 2016, S.69-70.

⁶⁰¹ Vgl. Hirte (2012), S.153-154.

⁶⁰² Vgl. Berzak, Adam Jamie: „Two beings unite and enrich the world“: Creation, control, and the body in contemporary golem fiction. Miami: ProQuest Dissertations Publishing 2016, S.7-8.

⁶⁰³ Starck-Adler (2017), S.149.

⁶⁰⁴ Vgl. Radcliffe, Ann: *The Italian*. Oxford: University Press 1968.

und Lesern hervorgerufen hat. Durch die Verknüpfung in zeitlich kurzem Abstand mit dem geisterhaften Mönch, der Unbehagen auslöst, wird der Torbogen zum konditionalen Stimulus, er vermag die konditionierte Reaktion der Angst jetzt auch schon ohne das Erscheinen des Mönchs auszulösen⁶⁰⁵

In *Der Golem* ist ein ähnlicher Kunstgriff zu beobachten. Zunächst verknüpft Meyrink das Erscheinen des Golems mit einem Mordfall und schafft damit eine vermeintliche Korrelation von Gewalt und einer Figur der jüdischen Religion. Daraus resultiert, dass Pernath, wie in Kapitel 2.5 erfasst, dem Golem mit Angst begegnet, ohne seiner je ansichtig geworden zu sein. Wenn dazu Charaktere treten, die den Golem und Gott einander bewusst gegenüberstellen, indem sie Gott anrufen, um vor dem Golem geschützt zu sein („Dann sah ich mit einem Male Zwakhs aufgeregte Mienen und hörte seine Worte: um Gottes Willen, das ist ja der Golem!“⁶⁰⁶), ist offensichtlich, welche Emotionen dem Golem gegenüber evoziert werden sollen. Denn schließlich situiert Zwakh mit dieser Anrufung Gottes den Golem als eine von Gott ferne Figur und kontrastiert somit Christen- und Judentum. Der Legitimitätsanspruch einer Religion wird durch die Verfremdung der anderen gestärkt.

Ähnlich verfährt Pernath auch mit seiner Abscheu gegen das jüdische Volk, welche er konstant zu rechtfertigen versucht. Dies geschieht beispielsweise durch Feststellungen wie „die Bewohner Prags hatten von jeher triftigen Grund, das Tageslicht zu scheuen“⁶⁰⁷. Auch hier wird etwas Fremdes imaginiert. Das Scheuen des Tageslichts ruft Assoziationen an Wesen der Finsternis hervor; der Vampir wird implizit angesprochen. Mit dieser Beschreibung spricht Pernath den Bewohnern Prags, vornehmlich Juden, nicht nur menschlichen Status ab, er illustriert sie als abgekehrt von Gott, als Monster ohne Seele. Pernaths Begegnung mit dem jüdischen Volk ist also, wie auch seine Begegnung mit dem Golem, durch seine präexistierende Einstellung vorherbestimmt. Bollnow beschreibt diese Reaktion wie folgt:

Wie ich mich einem Ding zuwende und wie es mir erscheint, ist von vornherein durch die Stimmungslage bedingt, in der ich mich befinde. Nur in ängstlicher Stimmung begegnet mir Bedrohliches und nur in heiterer Gemütsverfassung kommen mir die beglückenden Erlebnisse wie von selbst entgegen⁶⁰⁸

Ein Beispiel für diese Bedingung kann folgender Textstelle entnommen werden: „Was ist dabei für ein immerwährendes, schreckhaftes Lauern in diesen Geschöpfen! Niemals sieht man sie arbeiten, diese Menschen, und dennoch sind sie früh beim ersten Leuchten des Morgens wach und warten mit angehaltenem Atem, — wie auf ein Opfer, das doch nie kommt“⁶⁰⁹.

Pernath nutzt negativ konnotierte Begriffe wie *schreckhaft* und *lauern*. Er bezeichnet die Juden als *Geschöpfe*, empfindet ihre Anwesenheit als bedrohlich, denn seiner Auffassung

⁶⁰⁵ Behnke, Katja: Der inszenierte Schrecken. Darstellungsstrategien der Angst im englischen Schauerroman. Inauguraldissertation. Bielefeld: Universität Bielefeld 2002, S.82.

⁶⁰⁶ Meyrink (1915), S.104.

⁶⁰⁷ Meyrink (1915), S.187.

⁶⁰⁸ Bollnow, Otto Friedrich: Das Wesen der Stimmungen. Frankfurt am Main: Klostermann 1956, S.55.

⁶⁰⁹ Meyrink (1915), S.50

nach, würden sie auf ein Opfer warten, dessen sie habhaft werden können. Es bedarf keines gedanklichen Aufwands, um Pernaths Empfindungen mit dem gesellschaftlichen Tenor seiner Zeit in Einklang zu bringen. Besonders in monetären Belangen wurde Juden eine gewisse Habgier und Grausamkeit im Umgang mit weniger Vermögenden zugeschrieben, die die Angst der Gesellschaft vor Armut noch verstärkte⁶¹⁰. Pernaths Vergleich der Juden mit lauernden Raubtieren fügt sich in diesen Kontext ein. Pernath nimmt auch Bezug darauf, wie sich das Vermögen der Juden in den Köpfen anderer exponentiell vergrößert und im Umkehrschluss deren Abneigung den Juden gegenüber anwächst. „Leben? Wovon? Mancher unter ihnen ist ein Millionär!“⁶¹¹ und „die Gier nach Gold“⁶¹² sind nur zwei Beispiele für diesen Gedankengang. Selbst die Intaktheit der Kleidung mancher Mitglieder des jüdischen Volkes betont Pernath besonders („Weiße Manschetten, blitzende Ringe“⁶¹³), sodass ein gewisser Neid in seinen Worten spürbar wird. Zudem beschreibt Pernath exemplarisch einen der jüdischen Kaufmänner „wie eine Spinne, [die] jeden Menschen in der Stadt kannte und bis ins kleinste seine Beziehungen und Vermögensverhältnisse erriet und durchschaute“⁶¹⁴.

Auch unterstellt Pernath der Gesamtheit des jüdischen Volks, korrupt zu sein. Er beobachtet eine Gestalt, die durch ihre vornehme, schwarze Kleidung, ohne sie direkt zu benennen, als Jude ausgewiesen wird, wie sie, Pernaths Meinung nach, den Kommissar besticht⁶¹⁵. Dass die Bestechung nicht explizit erwähnt wird, ist irrelevant, denn durch Pernaths Beschreibung wird bereits darauf angespielt, dass nur diese Handlung stattgefunden haben kann und die einzig schlüssige Erklärung für das Gesehene ist. Pernaths Beschreibung lässt dabei absichtlich keine Schlüsse auf die Identität der Person zu. Einzig wichtig ist: sie ist Jude. Damit wird nicht nur das jüdische Volk, unter dem Blickpunkt alle seien gleich und sehen gleich aus, zu einer identitätslosen Masse degradiert, sondern es geschieht eine Form von Othering. Pernath distanziert sich zusätzlich durch die Bezeichnung *Gestalt* und der Handlung des Bestechens von der Person und erhebt sich selbst zu etwas Besserem. Problematisch ist dabei, dass Pernath das gesamte jüdische Volk miteinbezieht, anstatt die Handlung personenspezifisch aufzunehmen. Damit wird die Einzelhandlung einer Person stellvertretend zur typischen Handlung eines gesamten Volkes erhoben.

⁶¹⁰ Anm.: Folgende Quelle erfasst die Ausuferungen der Judenfeindlichkeit, die sich beispielsweise auch als das im Text angeführte Vorurteil von Juden als grausam und habgierig äußert: Ginzel, Günther: Antisemitismus: Erscheinungsformen der Judenfeindschaft gestern und heute. Köln: Verlag Wiss. u. Politik 1991.

⁶¹¹ Meyrink (1915), S.51.

⁶¹² Meyrink (1915), S.247.

⁶¹³ Meyrink (1915), S.125.

⁶¹⁴ Meyrink (1915), S.64-65.

⁶¹⁵ Vgl. Meyrink (1915), S.172.

Mehrmals schließt Pernath von einer Person auf alle und geht auf die vermeintlich undurchsichtigen familiären Beziehungen des jüdischen Volkes ein. Er schenkt einem Gerücht Glauben, Rosina und Wasserturm seien verwandt, wenngleich es keinerlei Anzeichen dafür gibt, allein auf Basis des Hörensagens und, weil Pernath überzeugt ist, alle Juden seien insgeheim verbrüder⁶¹⁶ („Alle Juden sind Bürgen füreinander?“⁶¹⁷). Die Sinnhaftigkeit dieser Beobachtung stellt Pernath zwar selbst in Frage, bleibt jedoch bei seiner Meinung⁶¹⁸.

Charousek denkt, um Wasserturm begegnen zu können, müsse er sich auf sein Niveau herabbegeben. Seinen Sieg begründet er damit, selbst im Ghetto aufgewachsen zu sein. Es entsteht eine Verknüpfung, die signalisiert, dass Juden nur besiegtbar wären, wenn ihnen mit denselben Tricks auf gleicher Ebene entgegengetreten wird: „Ich aber wuchs ebenfalls im Ghetto auf, und auch mein Blut ist mit jener Atmosphäre höllischer List gesättigt, und so vermochte ich ihn zu Fall zu bringen“⁶¹⁹. Wie negativ aufgeladen dieser vermeintliche Schritt hinab ist, wird durch die Phrase *höllische List* signalisiert.

Wasserturm selbst fungiert dagegen als Verkörperung aller negativer Vorurteile über das jüdische Volk⁶²⁰. Er beherrscht kein akzentfreies Deutsch⁶²¹, wenngleich dafür in Prag keinerlei Notwendigkeit herrscht, ist unansehnlich und besitzt eine Verbrechernatur. Pernath gibt selbst an, er ekle sich vor Wasserturms Schmeichelei⁶²². Mirjam zufolge ist Wasserturms Geschäft der Inbegriff dessen, was in seiner Seele zu finden ist: Habgier und Chaos, Grausamkeit und List⁶²³. Er verkörpert somit auch *Superiority of Evil* nach Frank. Die negativen Gefühle Wasserturm gegenüber kulminieren in Hass, der von Charousek sehr bezeichnend artikuliert wird:

Haß ist kein Ausdruck. Das Wort, das meine Gefühle gegen ihn bezeichnen könnte, muß erst geschaffen werden. — Ich hasse, genau genommen, auch gar nicht ihn. Ich hasse sein Blut. Verstehen Sie das? Ich wittere wie ein wildes Tier, wenn auch nur ein Tropfen von seinem Blut in den Adern eines Menschen fließt, — und“ — er biß die Zähne zusammen — ‘das kommt ‚zuweilen‘ vor hier im Ghetto⁶²⁴

Wie Charousek selbst bemerkt, ist der Hass eigentlich nicht auf Wasserturm persönlich gerichtet. Es handelt sich vielmehr um Hass gegenüber Juden und den ihnen zugeschriebenen Attributen. Diese Textstelle ist das beste Beispiel für die Mechanismen des Othering, die den zweiten Weltkrieg überhaupt erst begründeten. Das jüdische Volk sieht sich, wie anhand der

⁶¹⁶ Vgl. Meyrink (1915), S.17-18.

⁶¹⁷ Meyrink (1915), S.310.

⁶¹⁸ Meyrink (1915), S.18.

⁶¹⁹ Meyrink (1915), S.65.

⁶²⁰ Vgl. Meyrink (1915), S.299-300.

⁶²¹ Vgl. Meyrink (1915), S.301.

⁶²² Vgl. Meyrink (1915), S.303.

⁶²³ Vgl. Meyrink (1915), S.327.

⁶²⁴ Meyrink (1915), S.237.

ausgewählten Textstelle ersichtlich ist, mit Hass konfrontiert, der ebenso arbiträr ist, wie er auf realen gesellschaftlichen Ängsten basiert.

In diesem Sinne ist auf Kristevas Konzept des *Abject* Bezug zu nehmen. Das Zitat von Charousek geht darauf ein, dass er das jüdische Blut verachtet. In einem Plottwist offenbart Meyrink jedoch Charouseks Abstammung als Sohn Wasserturms. Damit ist gegeben, was Kristeva als *Abject* bezeichnet, nämlich: „the human reaction (horror, vomit) to a threatened breakdown in meaning caused by the loss of the distinction between subject and object or between self and other“⁶²⁵. Charousek äußert diese Angst selbst, wenn er Gefühle des Ekels dem eigenen Blut gegenüber ausdrückt. Zwar bezieht er diesen Ekel stets auf Wasserturm und nicht auf sich selbst, dennoch ist davon auszugehen, dass Charousek, da er sich der familiären Beziehung zu Wasserturm bewusst ist, schlussendlich auch sich selbst meint, wenn er beispielsweise sagt: „von seinem eklen Blut — nun ja, Pernath, — warum sollen Sie’s nicht wissen: er ist mein Vater! — da wurde mir klar, wo die Wurzel lag“⁶²⁶. Charousek fürchtet um das Verschwimmen des Anderen mit sich selbst, woraus eine Angstreaktion und daraufhin Abscheu resultiert. Er verkörpert damit Hughes Interpretation des Anderen, die gerade das jüdische Volk in den Mittelpunkt des Prozesses des Othering rückt: „The cultural fear of the Jew, in a sense, vocalizes fears for the integrity of the Gentile self“⁶²⁷.

Pernaths allgemeine Abscheu Juden gegenüber kann auch aus den von ihm gewählten Adjektiven erschlossen werden. Unter anderem ist auffällig, wie häufig Pernath *satanisch* attribuiert⁶²⁸ und mit welcher Häufigkeit Vergleiche mit Tieren gezogen werden. „[A]ffenartige[...] Geschwindigkeit“⁶²⁹ und *Spinne* und *Bestie*⁶³⁰ sind nur eine Auswahl an Beispielen. Besonders schwerwiegend ist allerdings folgende Textstelle: „Gleich darauf raste die Menge mit geschwungenen Stöcken und geifernden Mäulern schreiend“⁶³¹. Pernath spricht mit dieser Beschreibung der Menge sämtliche Menschlichkeit ab und macht sie nicht nur zu Tieren, sondern zu triebgesteuertem, unkontrolliertem Vieh. Dies ist gerade in Retrospektive auf die Propaganda des Zweiten Weltkriegs insofern problematisch, als dass diese besonders gerne Juden mit Tieren verglich, um das Empathiegefühl der restlichen Bevölkerung ihnen gegenüber zu schmälern. Exemplarisch bildet Abbildung 13 eine solche Propaganda ab:

⁶²⁵ Felluga, Dino: „Modules on Kristeva: On the Abject“. Introductory Guide to Critical Theory. In: Purdue U. 2002. (URL: <http://www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/kristevaabject.html>).

⁶²⁶ Meyrink (1915), S.243.

⁶²⁷ Hughes (2013), S.28.

⁶²⁸ Vgl. Meyrink (1915), S.310/235.

⁶²⁹ Meyrink (1915), S.115.

⁶³⁰ Vgl. Meyrink (1915), S.64-65/66.

⁶³¹ Meyrink (1915), S.205.

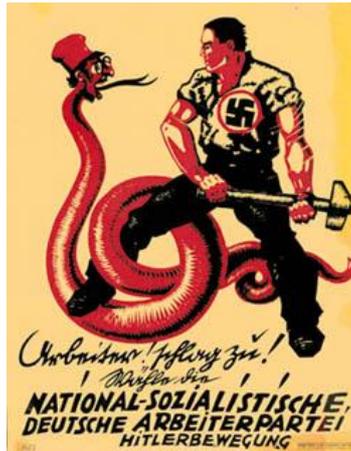


Abbildung 13: Nationalsozialistische Propaganda⁶³²

Meyrinks Roman zeigt durch Pernath die wachsende Abscheu gegenüber Juden auf, die in Pernaths Aberkennung des Status *Mensch* das jüdische Volk dort positioniert, wo Nationalsozialisten später anknüpften. In diesem Zusammenhang ist auch der Satz „reg’ dich nicht auf, es is doch bloß ein toter Jud“⁶³³ von Relevanz, denn dieser illustriert mit eindrucksvoller Präzision, wie gering das Leben eines Juden bereits zu diesem Zeitpunkt geschätzt wurde.

Die Abscheu vor dem jüdischen Volk äußert sich zudem in Pernaths Beschreibungen des Ghettos. Mehrfach wird negativ konnotiertes Vokabular bemüht, wie „[d]er fein, vergiftete Staub [...] schäumte der Fluß voll Haß“⁶³⁴. Aber auch *seltsam* und *sonderbar* wird gerne genutzt, um das Judenviertel als andersartig zu illustrieren, in seiner Fremdartigkeit aufzugreifen und damit implizit mit dem, was Pernath als normal betrachtet zu kontrastieren⁶³⁵. Das Viertel wird überdies als kein guter Wohnort für Pernath ausgewiesen. Er ist angehalten in eine „menschenwürdige Gegend [zu] siedeln“⁶³⁶. Aus dieser Stelle kann entnommen werden, dass Pernath in einem Viertel lebt, das keines Menschen würdig ist. Im Umkehrschluss erkennt sein Gesprächspartner damit diejenigen Juden, nach denen das Ghetto benannt ist, nicht als Menschen an, denn sie leben hier nicht nur, sondern durch sie wird die Gegend maßgeblich geprägt⁶³⁷. Dieser Unterhaltung implizit ist die Warnung, Pernath solle sich von den Juden nicht nur körperlich, sondern auch geistig distanzieren und in die Gesellschaft zurückkehren, zu der er gehört.

⁶³² Mehany-Miterrutzner Christa: Vom Vorurteil zur Verfolgung. Die Verfolgung der österreichischen Juden. In: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes.

(URL: <https://www.doew.at/erkennen/ausstellung/1938/die-verfolgung-der-oesterreichischen-juden/vom-vorurteil-zur-verfolgung>).

⁶³³ Meyrink (1915), S.436.

⁶³⁴ Meyrink (1915), S.156-157.

⁶³⁵ Vgl. Meyrink (1915), S.121/191/207/331.

⁶³⁶ Meyrink (1915), S.336.

⁶³⁷ Vgl. Meyrink (1915), S.336/368/515.

All diesen Mechanismen des Othering wird nun der Golem als Figur vorangestellt. Denn in ihm verdichten sich die von Pernath und Charousek getätigten Aussagen und der von ihnen empfundene Abscheu vor dem jüdischen Volk zu einer Figur des Monströsen. Der Golem fungiert als Verkörperung jedes Vorurteils, jeder gesellschaftlichen Angst und jeder negativen Erfahrung mit dem jüdischen Volk. Sein Aussehen ist eine Übersteigerung der stereotypischen Judengestalt, seine Gestalt erscheint als überdimensional groß, so wie die Präsenz der Juden im Judenviertel als *überall* wahrgenommen wird:

Mit einem Schlage begriff ich diese rätselhaften Geschöpfe, die rings um mich wohnten, in ihrem innersten Wesen: sie treiben willenlos durchs Dasein von einem unsichtbaren magnetischen Strom belebt — — so, wie vorhin das Brautbukett in dem schmutzigen Rinnsal vorüberschwamm. Mir war, als starrten die Häuser alle mit tückischen Gesichtern voll namenloser Bosheit auf mich herüber, — die Tore: aufgerissene schwarze Mäuler, aus denen die Zungen ausgefault waren, — Rachen, die jeden Augenblick einen gellenden Schrei ausstoßen konnten, so gellend und haßerfüllt, daß es uns bis ins Innerste erschrecken müßte⁶³⁸

Denn der Golem spukt, wie Zwakh es ausdrückt, und „zieht eine unheimliche Gefolgschaft hinter sich her“⁶³⁹. Selbst davor, den Golem als geistige Epidemie⁶⁴⁰ zu beschreiben, schreckt Zwakh nicht zurück.

Abschließend ist zusammenzufassen, dass Figuren wie Pernath ihre eigene Angst vor dem Fremden auf den Golem projizieren und damit aus einer beschützenden Gestalt ein Monster erschaffen, das in seiner Existenz die ursprüngliche Funktion nicht nur aufhebt, sondern konträr zu dieser handelt. Der Beschützer wird zu einem Zerstörer gemacht.

4.4.1.2 Hypothese 2: Manifestation der Verfolgung

Aufgrund der in Prag vorherrschenden Antipathie dem jüdischen Volk gegenüber, ist die Metamorphose des Golems nicht länger unverständlich. Zunächst wandelte sich der Golem von einem Diener zu einem Beschützer. Der Schritt von einem Beschützer zu der zerstörerischen Kraft, der die Leserschaft in Meyrinks Roman begegnet, ist kein Einzelphänomen. Kapitel 5 widmet sich der Entwicklung des Golems nach Meyrink.

Nun wird diese frühere Funktion des Golems als Beschützer in Meyrinks Roman nur sehr peripher aufgegriffen. Dennoch geht aus den in Kapitel 2 bearbeiteten Textstellen auch hervor, dass der Golem als Beschützer stets präsent ist, wenngleich auch niemals explizit. Denn, die während der Entstehung des Romans stattfindenden Pogrome sowie die im Roman vorherrschende Angst vor den Juden und die negative Auffassung all dessen, was jüdisch ist, resultiert in der Notwendigkeit einer Beschützerfigur für das jüdische Volk. Wie Hughes angibt,

⁶³⁸ Meyrink (1915), S.69.

⁶³⁹ Meyrink (1915), S.213.

⁶⁴⁰ Vgl. Meyrink (1915), S.87.

wurde der Golem als Schutzwall der Verteidigung „to defend his congregation from Christian malice“⁶⁴¹ ins Leben gerufen. Nichts Anderes geschieht in *Der Golem*. Jedoch wird die Intention des Golems aufgrund der vorherrschenden gesellschaftlichen Ängste missverstanden. Die Figur wird einer ihrer Ursprungsfunktionen beraubt. Dennoch lassen sich in manchen Instanzen Hinweise darauf finden, dass Meyrink sich der Beschützerfunktion nicht nur bewusst war, sondern diese implizit in den Roman einarbeitete. Beispielsweise geht dem Erscheinen des Golems stets ein Ereignis voraus, das dessen Auftreten auslöst⁶⁴². Dieses Ereignis wird durch „gewisse grauenhafte Vorzeichen“⁶⁴³ angekündigt. Diese werden zwar nicht näher erläutert, dennoch ist folgender Schluss zulässig: Die sich verschlimmernden Zustände im Judenviertel lösen das Erscheinen des Golems aus, dessen Auftreten die Angst vor dem jüdischen Volk verstärkt, wodurch seine Wiederkehr gegeben ist, da die Ausschreitungen Juden gegenüber aufgrund der Angst vor dem Golem zunehmen.

Der Golem steht in diesem Fall für die Manifestation der jüdischen Ängste vor Verfolgung. Das jüdische Volk erschuf einen Beschützer, um dem wachsenden Hass zu begegnen. Dieser musste dementsprechend größer erscheinen, stärker sein, als das Individuum. Der Golem, als überlebensgroße Gestalt, fungiert als Schutzwall zwischen der wachsenden Aggression der Masse und dem jüdischen Volk, welches sich, der Bedrohung bewusst geworden, durch die Erschaffung des Golems von der Gefahr abzuschirmen versucht. Schließlich weist auch Hillel daraufhin, dass Pernaths Auffassung der Golemfigur möglicherweise von seinen eigenen Ängsten bestimmt war: „Nimm an, der Mann, der zu dir kam und den du den Golem nennst, bedeute die Erweckung des Toten durch das innerste Geistesleben. Jedes Ding auf Erden ist nichts als ein ewiges Symbol in Staub gekleidet!“⁶⁴⁴.

4.4.2 Zwischenfazit: Der Golem als Hybrid zwischen Beschützer und Zerstörer?

Der Golem als eine Figur im Zwist von Lesarten wird von Meyrink bewusst zunächst als Monster inszeniert. Besonders stark beruht diese Kategorisierung durch die Leserschaft auf der Erzählperspektive. Diese beeinflusst die Wahrnehmung der Leserschaft und vermag sogar, diese zu manipulieren. Nimmt Pernath den Golem als Monster wahr, so wirkt, auf Basis seines Status als Erzähler und damit der ihm innewohnenden Autorität, seine Wahrnehmung besonders stark auf die Leserschaft. Es steht zu erwarten, dass die Leserschaft mit dem Erzähler

⁶⁴¹ Hughes (2013), S.119.

⁶⁴² Vgl. Meyrink (1915), S.79-83.

⁶⁴³ Meyrink (1915), S.88.

⁶⁴⁴ Meyrink (1915), S.140.

konform geht, vor allem, wenn kein Perspektivenwechsel zu einer anderen Erzählfigur stattfindet.

Wichtig ist allerdings zu erkennen, dass der Golem, wie Meyrink ihn schreibt, zugleich Monster und Beschützer ist. Anhand von Pernaths Erkenntnisprozess findet auch ein Perspektivenwechsel statt, der es der Leserschaft ermöglicht, den Golem in seinen beiden Facetten zu sehen. Erst in dem Moment, in dem Pernath den Golem nicht länger als Monster empfindet, ist es der Leserschaft möglich, dasselbe zu tun. Anhand ausgewählter Textstellen ist dieser Wandel Pernaths besonders gut nachvollziehbar. So beschleichen ihn bereits zu Beginn Zweifel ob der Richtigkeit seiner Wahrnehmung, in Bezug auf den Golem aber auch auf das jüdische Volk. Sagt Pernath „doch bin ich überzeugt, daß kein einziger einen Grund für solche Vermutungen anzugeben vermöchte“⁶⁴⁵ so meint er seine vorgefertigte Meinung dem jüdischen Volk gegenüber nicht begründen zu können. Er gibt damit zu, von Vorurteilen geleitet zu sein. Bestätigt wird er in seiner Erkenntnis, als er sich bewusst wird, dass er völlig unbegründet Hass gegen Wasserturm hegt, denn Wasserturm hätte ihm nie zuwider gehandelt: „Nie hat mir Wassertrum auch nur das geringste angetan“⁶⁴⁶.

Pernaths Gefühle der jüdischen Figuren gegenüber wandelt sich im Verlauf des Romans. Diese Veränderung zeichnet sich langsam ab und kulminiert auf den letzten Seiten, wo dem Ich-Erzähler gegenüber erwähnt wird, Pernath habe schlussendlich eine Jüdin geheiratet⁶⁴⁷. Erst in dem Moment, in dem Pernath seine Wahrnehmung der Juden als vorurteilsbehaftet erkennt, fällt jede Monstrosität von der Figur des Golems ab.

⁶⁴⁵ Meyrink (1915), S.18.

⁶⁴⁶ Meyrink (1915), S.241.

⁶⁴⁷ Vgl. Meyrink (1915), S.525.

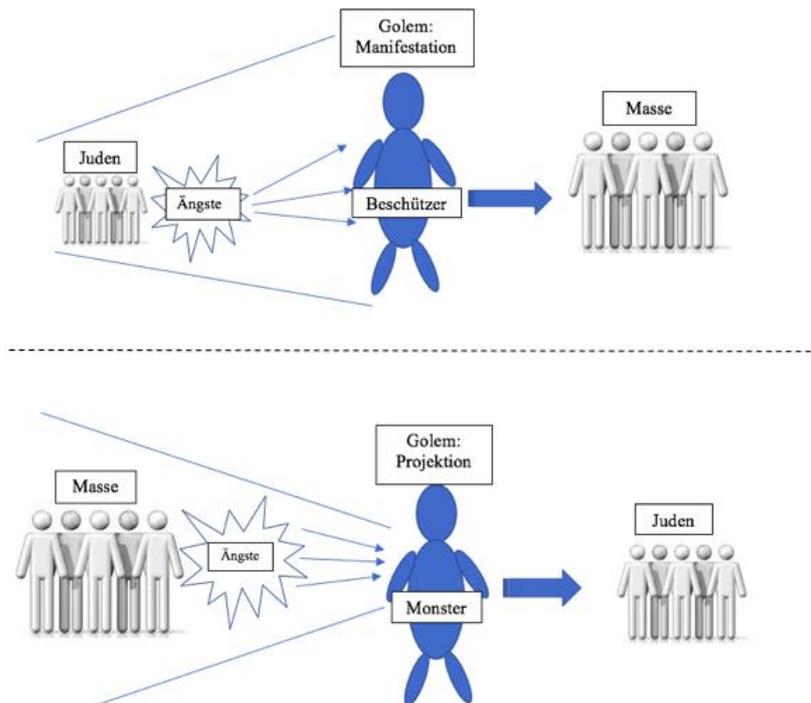


Abbildung 14: Der Golem als Stellvertreter

Bevor jedoch dieser Wandel stattfindet, ist von zwei Formen des Golems auszugehen: Beschützer und Monster. Bei Abbildung 14 handelt es sich um den Versuch, diese beiden Facetten des Golems aufzuzeigen. Die obere Hälfte zeigt den Golem als Manifestation jüdischer Ängste vor dem Othering durch die Masse. Der Golem wird zu einem Beschützer von übermenschlicher Größe, der sich vor das jüdische Volk stellt, um der Masse zu begegnen, die von den Juden als größer wahrgenommen wird. Umgekehrt zeigt die untere Hälfte den Golem als Monster. Wieder ist der Golem übermenschlich groß, denn in ihm versammeln sich alle negativen Assoziationen über das jüdische Volk. Die Masse projiziert also ihre Ängste auf den Golem, wodurch er zu einem überlebensgroßen Monster anschwillt. Im Roman schwingt implizit zwar konstant die obere Hälfte mit, die untere Hälfte ist jedoch explizit präsent und damit offensichtlicher.

Der entscheidende Moment für das Kippen der Erzählperspektive ist der, in dem Pernath den Golem annimmt und mit ihm verschmilzt. Wie Berzak durch den Titel seiner Auseinandersetzung *Two beings unite* zu verstehen gibt, passiert hier jedoch mehr als das simple Verschmelzen zweier Individuen. Der Golem wird zu Pernath, Pernath zum Golem und damit wird das, was zuvor als the other eingeführt wurde, vertraut gemacht. Der Akt des Verschmelzens steht für das Zusammenführen zweier Facetten Pernaths. Er ist nunmehr die Summe seiner Teile. Das Ghetto ist nicht länger die Judenstadt, die Pernath zuvor als bedrohlich und verdorben wahrgenommen hat und auch der Golem ist nicht mehr the other. Sobald also Pernath sich seiner Identität bewusst wird und die vermeintlich fremde Seite annimmt und anerkennt, verliert der Golem seine Monstrosität. Da der Golem für das Jüdische steht, kann

dieser Prozess als ein Signal an die Leserschaft verstanden werden. Pernath versteht, die jüdische Bevölkerung ist Teil von ihm und er Teil von ihr. The other wird aus seiner Position befreit und in die Gesellschaft integriert. Der Golem verschwindet, da er weder als Manifestation der Angst der Juden noch als Projektion gesellschaftlicher Ängste auf Juden noch weiter Funktion hat. Der Ich-Erzähler trägt mit seinem Heraustreten aus Pernath dessen Geschichte von einer Wiedervereinigung mit in die Gegenwart und zeigt somit das aktuelle Bedürfnis nach Frieden zwischen Juden und Nichtjuden auf.

5 Meyrinks Golem: der Stein des Anstoßes?

Um Meyrinks Golem einordnen zu können, bearbeitet das folgende Kapitel die Fragestellung: Wie grenzt sich Meyrinks Golem von bisherigen Darstellungen ab und wie trägt er dazu bei, nachfolgende Darstellungen dieser Figur zu beeinflussen? Wie Scholem ausführt, greift Meyrink auf den Stoff der Kabbala zurück, verändert diesen jedoch so nachhaltig, dass die Ursprungsaspekte der Figur vollständig verworfen werden. Ähnliche Metamorphosen des Golems finden sich allerdings auch bei Grimm, Arnim und Hoffmann. Der Golem hat in allen Fällen das Potential, die Angst der Autor*innen aufzugreifen und abzubilden. Eine stärker ausgeprägte Aggressivität der Figur ist daher nicht verwunderlich, denn Angst und Ausdruck starker Emotion, die in Gewaltbereitschaft resultieren können, gehen oftmals miteinander einher⁶⁴⁸.

Die Ursprungslegende des künstlichen Menschen, der in seiner Schöpfung mit Frankenstein's Monster gleichzusetzen ist⁶⁴⁹, wird in *Der Golem* kaum mehr greifbar. Dennoch ist das Element der Künstlichkeit Teil dessen, was den Golem anfangs scheinbar zu einem Monster macht. Einzig die Wichtigkeit des Akts der Schöpfung wird sukzessive relativiert, da zwar Rabbi Löw erwähnt wird, aber der Schöpfer des Golems nie aktiv in die Handlung eingreift. Dass Meyrinks Golem als Monster unschuldig schuldig ist, wurde in Kapitel 2.7.3 erläutert.

Anhand von Meyrinks Text kann das oftmals unterschlagene Potential der Horrorliteratur aufgezeigt werden. Bereits der Begriff *Horrorliteratur* zieht eine Wertung nach sich, die mit Fast Food vergleichbar ist, da sie vermeintlich schnell und einfach zu konsumieren ist. Wie Jabs festhält ist Horrorliteratur jedoch nicht ausschließlich auf ihren Nervenkitzel beschränkt. Sie umfasst vielmehr die Infragestellung von Normen und konstruierter Wirklichkeit und diejenigen Inhalte, die im Alltag verdrängt werden, wie Tod und Verfall, die

⁶⁴⁸ Vgl. Scholem (1973), S.209.

⁶⁴⁹ Vgl. Hughes (2013), S.119.

sich explosiv ins Bewusstsein drängen⁶⁵⁰. Auch James geht davon aus, dass Horrorliteratur ein gewisses Potential birgt, das aufzudecken, was politisch unbewusst ist⁶⁵¹. Mayer beschreibt die Bedeutung der Horrorliteratur für die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Ängsten wie folgt: „Was in der Realität der erzählten Welt nicht erreicht werden kann, schafft sich der Erzähler durch den Erzählakt selbst“⁶⁵².

Der Trivialisierung von Horrorliteratur kann in jedem Fall ihre Popularität entgegengestellt werden. Denn durch sie wohnt der Horrorliteratur die Möglichkeit inne, ein großes Publikum zu erreichen und kritische Inhalte so zu verpacken, dass sie auch für weniger anspruchsvollen Leser*innen verständlich aufbereitet werden. Meyrinks Roman setzt sich in jedem Fall mit relevanten Themen seiner Entstehungszeit auseinander und abstrahiert gesellschaftliche Ängste so, dass sie von einem Millionenpublikum konsumiert und damit auch hinterfragt werden können. Die Popularität von *Der Golem* als einer der am meisten gelesenen Fantastikromane des 20. Jahrhunderts, ermöglicht die Zugänglichkeit des von ihm thematisierten Stoffes für eine breite Masse. Meyrinks Roman wird von Starck-Adler sogar als Meilenstein bezeichnet, der „für die Verbreitung des Themas in Literatur und Film einen entscheidenden Platz [einnimmt]“⁶⁵³. Der Titel dieser Arbeit greift dieses Potential auf. Meyrink abstrahiert die realen Probleme seiner Zeit in der Form eines fiktionalen Texts. Das vermeintliche Monster entsteht nicht, sondern wird aufgrund des anschwellenden Hasses Juden gegenüber erschaffen und prompt in seiner Beschützerfunktion missverstanden.

Hirte begründet die Bedeutung von Meyrinks Roman mit dem Aufzeigen kulturell erlernter Vorstellung davon, was das Andere ist. Die Begriffe *Ausgrenzung* und *Tabuisierung* prägen die Epoche des frühen 20. Jahrhunderts. Wie Hirte es ausdrückt, birgt gerade die Fantastik eine Möglichkeit, einer Kultur des Vergessens den Spiegel vorzuhalten. Die Kabbala stellt für das Christentum das Fremde dar, ihre Vertreter*innen werden ausgeklammert und als das Andere klassifiziert. Durch den Golem werden jedoch christliche und jüdische Tradition einander angenähert, „da er in der Genesis, als das anthropologische Urwesen der Menschheit steht“⁶⁵⁴. Gerade dieses Zusammenführen geschieht in Meyrinks Roman, denn erst durch Pernaths Vereinigung mit dem Golem wird dieser in seiner Harmlosigkeit und seiner Bedeutung für die Gesellschaft als Ich anerkannt⁶⁵⁵. Der Golem wird zu seiner Funktion als

⁶⁵⁰ Vgl. Jabs (1998), S.34-36.

⁶⁵¹ Vgl. Jameson, Frederic. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act.* Cornell UP 1981.

⁶⁵² Mayer, Franziska. *Wunscherfüllung: Erzählstrategien im Prosawerk Alexander Lernet-Holenias.* Bohlau 2005, S.17.

⁶⁵³ Starck-Adler (2017), S.150-151.

⁶⁵⁴ Hirte (2012), S.154.

⁶⁵⁵ Vgl. Hirte (2012), S.153-154.

Bindeglied zwischen Christen und Juden zurückgeführt, als Pernath das Jüdische als einen Teil seiner Identität annimmt. Pernath ist damit Stellvertreter für die Gesellschaft der Christen. Er geht mit gutem Beispiel voran und wagt einen Annäherungsversuch an eine Religion, die im Prag des 20. Jahrhunderts zu einem Außenseiter gemacht wurde. Um diesen Golem noch besser im historischen Kontext einordnen zu können, wird ein weiteres Mal Abbildung 11 aus herangezogen. Die angepasste Version der Genese des Golems ist in Abbildung 15 zusammengefasst.

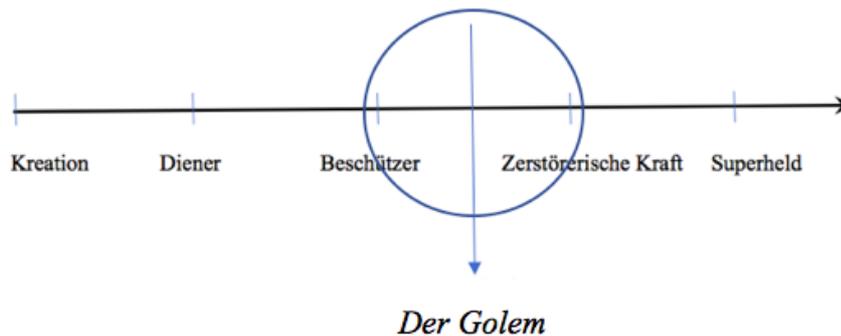


Abbildung 15: Positionierung von *Der Golem*

Der Golem, wie Meyrink ihn schreibt, ist entlang dieser Achse zwischen Beschützer und zerstörerischer Kraft zu fixieren. Er vereint in sich sowohl beschützende als auch zerstörerische Tendenzen und ist somit gleichzeitig beides: Beschützer und zerstörerische Kraft. Meyrink schafft diese Gratwanderung durch Pernaths Sinneswandel und seinen Erkenntnisprozess, welcher einen Perspektivenwechsel nach sich zieht. Die Leserschaft ist dazu angehalten, mit Pernath gemeinsam der Spur des Golems nachzugehen und dabei seine Metamorphose von einem Monster zu einem Beschützer des jüdischen Volkes zu erkennen. Meyrink nutzt also das Moment der Angst vor der jüdischen Bevölkerung Prags, um in Pernath eine Angstreaktion auszulösen, die den Golem übermenschlich erscheinen lässt. Erst als Pernath das Jüdische annimmt, ist es ihm möglich, den Golem als harmlos und hilfreich zu erkennen. Damit greift Meyrink den wichtigsten Aspekt des Othering auf: er imaginiert ein Monster, das stellvertretend für eine von der Gesellschaft ausgeschlossene Personengruppe steht und zeigt, dass durch Annäherung an diese Gruppe, durch Verständnis oder Selbsterkenntnis, die Angst abfällt. Wie Trautwein angibt, handelt es sich bei Angst um nichts Geringeres als die Reaktion auf Unbekanntes⁶⁵⁶. Wird das jüdische Volk aktiv in die Gesellschaft zurückgeholt, also der Vorgang der Entfremdung revidiert, so fällt auch die Angst der Gesellschaft den Juden gegenüber ab. Der Golem ist nun genauso ungefährlich wie das jüdische Volk.

⁶⁵⁶ Vgl. Trautwein, (980), S.17-18.

Meyrinks Golem verkörpert das, was aus der Gesellschaft ausgeschlossen ist. Zwar bezieht Meyrink, wie der Analyse in Kapitel 4 zu entnehmen ist, dieses Other auf das Jüdische, doch andere Autor*innen, wie Berzak, sehen im Golem eine Repräsentation des Weiblichen⁶⁵⁷. Dieses Potential des Golems, die Gleichstellungsproblematik unter dem Gender-Aspekt aufzuzeigen wird in späteren Adaptionen des Stoffs aufgegriffen. Beispielsweise wird in Peter Ackroyds *Dan Leno and the Limehouse Golem* eine Mörderin als Golem betitelt. Der Roman ist mit Meyrinks Anfangsvorstellung des Golems teils kompatibel; der Golem ermordet Juden und bewegt sich dabei als Monster außerhalb der Gesellschaft. Das von Meyrink inszenierte Golemmonster wird als Serienmörderin reimaginiert und ist damit the other auf zwei Arten. Da der Roman selektiv Elemente von *Der Golem* aufgreift, der Horrorliteratur zugehörig ist und Meyrinks Golem nachempfendet, indem er den Golem als Monster inszeniert, steht zu vermuten, dass Meyrink Ackroyd aufgrund seiner Popularität beeinflusste.

Meyrink führt erstmals den Golem als Doppelgänger ein, der sowohl Teil des jüdischen Ghettos als auch Pernath selbst ist, und weist somit die Golemfigur insgesamt als dual aus. Sie wandelt zwischen den Welten und führt schließlich Christen und Juden zusammen, indem Pernath „sich selbst als einen Anderen erkennt“⁶⁵⁸. In jedem Fall ist der Golem als Pernaths Doppelgänger automatisch von seiner Zuschreibung als Monster befreit. Handelt es sich bei ihm um einen Doppelgänger Pernaths, so ist er menschlich und damit kein Monster.

In späteren Adaptionen entfällt jedoch eine Vielzahl der gesellschaftskritischen Aspekte, die Meyrink bewusst in das Narrativ einbettet. Die Popularität der Figur sorgt dafür, dass sie aus ihrem religiös behafteten Rahmen entnommen wurde, um als Monster im Horrorgenre zu spuken. Zwar wird der Golem bereits in Meyrinks Text durch den Rahmen der Geistergeschichte von der Tradition der Kabbala losgelöst, dennoch beruft der Roman sich stets auf Elemente der Kabbala. Darauf folgende Adaptionen verzichten jedoch vollständig darauf, den Ursprung des Golems und seine intendierte Funktion aufzugreifen. Das Resultat ist die Darstellung des Golems als Monster ohne gesellschaftskritische Komponente. Beispielsweise wurde auch der Prager Tourismus, sowie Merchandise, durch Meyrinks Roman angeregt. Starck-Adler beschreibt den Golem sogar als „Wahrzeichen der in der Renaissance für ihre Alchemisten und Astrologen berühmten Stadt Prag“⁶⁵⁹. Nachfolgende Adaptionen des Golems treten bevorzugt in Computerspielen und Filmen auf, wobei er die Funktion des Kämpfers einnimmt. Seine Herkunft ist nicht länger von Belang. Stattdessen wird der Golem zu einer

⁶⁵⁷ Vgl. Berzak (2016), S.7-8.

⁶⁵⁸ Bernhard, Andreas: Gustav Meyrink „Der Golem“. Untersuchung zur Erzählstruktur. Frankfurt am Main: Johann Wolfgang Goethe Universität 1992, S.101.

⁶⁵⁹ Starck-Adler (2017), S.141.

Janusfigur, die sowohl nach der Analyse in Kapitel 2 als auch der Analyse von Starck-Adler nach mit Jekyll und Hyde zu vergleichen ist⁶⁶⁰. Gelbin geht davon aus, dass Autor*innen den Golem seit etwa 200 Jahren nutzen, um Missstände der Gesellschaft aufzuzeigen und zu benennen. Ab 1989 symbolisiert die Figur⁶⁶¹ „die breitere Wiederbelebung jüdischer Kulturen“⁶⁶². Dieser neue Fokus entspricht am ehesten der Funktion *Superheld* in Abbildung 15.

Schlussendlich ist die eingangs gestellte Forschungsfrage damit zu beantworten, dass zwar neben Meyrink auch andere Autor*innen den Golem als Mörder inszenierten, jedoch weder Grimm noch Hoffmann mit ihren Texten ein derart breit gefächertes Publikum erreichten. Der Titel dieses Kapitels *Der Stein des Anstoßes* beschreibt, wie Meyrinks Text in die Tradition der Golemerzählungen einzuordnen ist. Fest steht, dass dieser Roman eine Welle an Adaptionen nach sich zog, die von der Ursprungsfunktion des Golems Abstand nehmen und ihn auf seine Wesenhaftigkeit des Monsters reduzieren.

6 Fazit

Folgende These wurde zu Beginn der Arbeit aufgestellt: Einer Trivialisierung der Horrorliteratur zum Trotz bietet Gustav Meyrinks Roman *Der Golem* eine facettenreiche Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Ängsten der Entstehungszeit und greift somit innerfiktional kritische Themen wie Judenverfolgung und Othering auf. Anhand der Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur und der Analyse des Primärtexts konnte diese These belegt werden.

Die Methode der Erarbeitung der Forschungsfragen stützte sich auf eine extensive Recherche und Prüfung der Sekundärliteratur sowie auf Close Readings des Primärtexts in der. Die Literaturrecherche diente wiederum als Basis für den Versuch, den Roman in den Kontext der Horrorliteratur einzuordnen. Die Erschließung des Primärtextes wurde durch den Vergleich mit anderen Texten der Horrorliteratur unterstützt. Im Vordergrund stand überdies die Vertiefung in die Golemlegende und ihre mannigfaltigen Interpretationen, derer Meyrink einige einarbeitet, während andere im Text nicht thematisiert werden. Unter anderem lag Kapitel 4 und 5 jeweils die Frage zugrunde, wie Meyrinks Golem sich von anderen Golemfiguren unterscheidet und welchen Einfluss Meyrink wiederum auf nachfolgende Adaptionen der Legende ausübt.

⁶⁶⁰ Vgl. Starck-Adler (2017), S.141-151.

⁶⁶¹ Vgl. Gelbin/Schlummer u.a. (2006), S.145.

⁶⁶² Gelbin/Schlummer u.a. (2006), S.145.

Im Verlauf der Textanalyse in Kapitel 2 kristallisierten sich folgende Kategorien als besonders signifikante Markierungen für die Horrorliteratur heraus: Farbgebung, Sprache, Raumgestaltung und Monstrosität. Das Kapitel konnte aufzeigen, wie das Einbetten dieser Elemente in den Text diesen sofort als der Horrorliteratur zugehörig enttarnt. Konkret kann beispielsweise die Wortwahl die Wahrnehmung der Leserschaft lenken. Nutzt Meyrink Begriffe wie *gespenstisch*, *Blut*, *dunkel*, *unheimlich*, *höllisch*, so werden automatisch Assoziationen aufgerufen, die die Leserschaft in die Dunkelheit führen. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Setting. Die Geisterstunde, der Friedhof, das Mondlicht und das Kellergewölbe sind nur einige Beispiele für das Setting, das Meyrink inszeniert. Selbst ohne den Inhalt des Romans zu kennen, ist klar: es handelt sich zumindest um ein Schauernarrativ. Eine Zuordnung zu Horrorliteratur basiert daher, wie in der in Kapitel 2 zu Eingang formulierten These, nicht auf Inhalt, sondern auf textuellen und paratextuellen Elementen, die den Text in das Gerüst der Horrorliteratur einbetten.

Wie aus Kapitel 2.7 hervorgeht, muss die Lesart des Romans anhand zweier Hypothesen adaptiert werden. Entscheidet sich das Lesepublikum für den Traum als Halluzination hat diese Entscheidung ein Zweifel an Pernaths Erzählung zur Folge. Zu vermuten steht, dass Pernath seine Angst vor Juden, die er jeweils in Interaktionen mit Wasserturm und Rosina zeigt, ausdrückt, indem er ein Monster imaginiert. Der Golem ist Pernaths Fantasiegebilde, das zu etwas Schauerlichem anwächst und Pernath stets verfolgt, da er auch die Präsenz der Juden in seinem Haus als überwältigend empfindet. Diese Lesart geht nicht nur mit der in Kapitel 4 aufgestellten Hypothese des Golems als *the other* im Sinne einer Projektion der Angst konform. Vielmehr handelt es sich dabei um kein Einzelphänomen. Im Horrorgenre, das auf gesellschaftliche Ängste zur Erschaffung des Monsters als Abstraktion zurückgreift, sind derartige Vorgänge häufig zu beobachten. Besonders eindrucksvoll wird dies in *Turn of the Screw* zur Schau gestellt, indem James sein Publikum, ebenso wie Meyrink, nach dem Geisteszustand der Protagonistin fragen lässt. Schlussendlich ist es dem Publikum überlassen, eine Entscheidung zu treffen. Für *Der Golem* gilt in jedem Fall, dass erst mit Pernaths Anerkennung des Golems als Teil seiner selbst, das Monster vermenschlicht wird. Die grauerregenden Attribute fallen in diesem Moment vom Golem ab und Pernaths Angst verschwindet. Es fällt nicht schwer, die Metapher hinter diesem Konstrukt herauszulesen. Meyrink etabliert den Golem als gemachtes Monster, welches von der Gesellschaft als *the other* ausgeschlossen und erst mit der Reintegration in die Gesellschaft durch einen Erkenntnisprozess wieder vermenschlicht wird. Dass es sich bei diesem Monster um den Inbegriff des Jüdischen handelt, ist sicherlich kein Zufall.

Entscheidet sich die Leserschaft jedoch für Hypothese 2, so ist der Golem ein Wesen, das Pernaths sekundärer Welt entspringt. Diese fantastische Welt ist markiert durch übernatürliche Begebenheiten, wodurch der Golem tatsächlich als Monster zu imaginieren ist. In diesem Fall ist der Golem tatsächlich Antagonist, so wie Pernath es zunächst vermutet. Die Beschreibung der körperlichen Attribute des Golems dient dazu, ihn als fantastisches Wesen der Sekundärwelt auszuweisen, nicht unähnlich dem Graf Dracula oder auch Frankensteins Monster. Betreten wird diese sekundäre Welt durch den Traum oder die psychedelische Wachphase. Dieser Schwellenübertritt ermöglicht es Pernath, die untertags erlebten Geschehnisse zu kategorisieren. Durch einen im Traum in Gang gesetzten Erkenntnisprozess über die Identität des Golems wird dieser aus seiner Monsterrolle, zu der Pernaths Unterbewusstsein ihn aufgrund seiner Angst mutieren ließ, befreit. Der Golem wird auch in diesem Fall als Glied der Ahnenkette erkannt und verwandelt sich von einem Monster zu einer Gestalt der Erkenntnis.

Die in dieser Arbeit eingangs gestellten Forschungsfragen konnten durch die Analyse des Primärtexts beantwortet werden. Als besonders ergiebig stellte sich die Frage danach heraus, welche Eigenschaften des Romans eher den Charakteristika der Gothic Novel und welche eher denen der deutschen Schauerliteratur entsprechen. Der vollständigen Beantwortung dieser Frage standen jedoch einige Schwierigkeiten entgegen, wie beispielsweise das Begriffschaos der Forschungssituation zu entwirren und eine kohärente Begriffsdefinition für die vier relevanten Genres dieser Arbeit zu erstellen. Angefangen bei konkreten Charakteristika der Gothic Novel, wie sie in Franks Liste angeführt werden, bis zu dem Festlegen auf die Stimmung des Schauers als einziges relevantes Merkmal für den Schauerroman, gestaltete sich die Erfassung konkreter Charakteristika für alle Genres als schwierig. Schlussendlich stellte sich die Erstellung einer eigenen Definition anhand der aus der Sekundärliteratur exzerpierten Merkmale des jeweiligen Genres als zielführend heraus. Diese Definition wurde für die Analyse als Basis erachtet und diente dazu, die These, wonach die eindeutige Zuordnung zu entweder Schauerroman oder Gothic Novel, nicht möglich ist, zu belegen. Insgesamt konnte erarbeitet werden, dass die Gattungen sich in zu vielen Elementen überschneiden und daher der Roman *Der Golem* nicht eindeutig nur einem einzelnen Genre entspricht. Stattdessen ist die Textanalyse als Beleg für die These der Hybridität zu werten, wonach alle Romane des Schauers prinzipiell zur Horrorliteratur zählen, so auch *Der Golem*. Die Genres *Gothic Novel*, *Schauerroman*, *englischer Schauerroman* und *Ghost Story* stellen Facetten der Horrorliteratur dar, die einander jeweils in einem Ausmaß beeinflussten, indem eine Abgrenzung voneinander nicht möglich ist. Einen Text einem dieser Genres zuzuordnen

ist wenig sinnvoll und sollte retrospektiv nur in Ausnahmefällen geschehen. Schließlich konnte bezüglich dieser Forschungsfrage folgendes Fazit erlangt werden: Der Roman versammelt Element der Gothic Novel, des Schauerromans, der Ghost Story und des englischen Schauerromans. Es konnten keine Elemente gefunden werden, die klaren Aufschluss über die eindeutige Zuordnung des Romans geben. Zwar entspricht *Der Golem* mit einer Ausnahme allen Punkten von Franks Liste der Charakteristika der Gothic Novel, jedoch ist dem entgegenzuhalten, dass keine äquivalente Liste für die Schauerliteratur existiert. Aufgrund der vorherrschenden Unklarheit über die Spezifikationen der beiden Genres ist eine klare Zuordnung nicht zulässig und ebenso wenig sinnvoll. Die Analyse zeigt erneut auf, dass es sich bei *Der Golem* nicht um einen Schauerroman oder eine Gothic Novel handelt, sondern um einen Roman, der unter den Schirmbegriff *Horrorliteratur* fällt.

Die Auflistung der Ergebnisse der Textanalyse in Tabelle 1 stimmt mit dieser Feststellung überein. Zunächst wurden in Kapitel 3 dafür die zuvor aus Kapitel 1 exzerpierten Merkmale der vier relevanten Genres tabellarisch erfasst. Danach wurde erhoben, ob in *Der Golem* von diesen Merkmalen Gebrauch gemacht wird. Eine prozentuelle Auflistung ergab, dass der Roman am ehesten der Gothic Novel entspricht. Da jedoch die Hälfte aller für die Gothic Novel zutreffenden Merkmale auch für mindestens ein anderes Genre zutreffen, ist davon auszugehen, dass die Überlappung zwischen den Genres zu extensiv ist, um eine Abgrenzung treffen zu können. Den Roman einem Genre eindeutig zuzuordnen ist demnach nicht möglich. Vielmehr war auch anhand dieser Analyse das Ergebnis, dass der *Der Golem* als Hybride unter dem Schirmbegriff der *Horrorliteratur* eingeordnet werden muss. Er enthält gleichermaßen Elemente des Schauerromans, der Gothic Novel, des englischen Schauerromans und der Ghost Story. Die prozentuelle Auflistung erwies sich als sinnvoll, die verschwimmenden Grenzen der Genres aus einer anderen Perspektive aufzuzeigen und zu belegen, dass eine eindeutige Einordnung auch mathematisch betrachtet nicht möglich ist.

Das Kapitel *Stein des Anstoßes* machte sich zur Aufgabe, Forschungsfragen 2 und 3 zu beantworten, die auf Meyrinks Golemfigur Bezug nehmen. Die Analyse des Texts zeigte, dass die Figur ambivalent gelesen werden kann. Als Projektion der gesellschaftlichen Ängste des Prags im 20. Jahrhundert ist sie Monster, als Manifestation der Ängste des jüdischen Volks ist sie Beschützer. Diese Ambivalenz zwischen Beschützer und zerstörerischer Kraft hat eine Reihe anderer Adaptionen zufolge, die von der Ursprungsfunktion des Golems drastisch abweichen. Meyrinks Golem ist dagegen noch im Ursprungsmythos verortet, wobei er zwar beide Funktionen – die des Beschützers und Zerstörers – einnimmt jedoch durch sein Verschmelzen mit Pernath von seiner Wesenhaftigkeit als Monster am Ende des Romans erlöst

wird. Ein Großteil der nachfolgenden Adaptionen – darunter besonders hervorzuheben ist Peter Ackroyds *Dan Leno and The Limehouse Golem* – lassen das von Meyrink eröffnete Potential einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Wandel des Golems von einem Beschützer zu einem Zerstörer deutlich missen. Stattdessen nutzen neuere Adaptionen den Namen der Figur, ohne dabei auf ihre religiösen Hintergründe einzugehen. Der Aspekt der Schöpfung, der den ersten Erzählungen über den Golem noch als Grundlage diente, wird in neueren Werken nicht länger berücksichtigt. Vielmehr, so scheint es, wird die Figur auf die Monstrosität, die Meyrinks Text auf der oberflächlichsten Ebene einführt, reduziert. Gerade in Bezug auf *Dan Leno and the Limehouse Golem* wird offensichtlich, wie wenig der Text mit dem Golem als Figur der Kabbala übereinstimmt, er verkommt zu dem, als was Pernath den Golem bei seiner ersten Begegnung sieht: ein Monster.

Die Vergleiche mit anderen kanonischen Texten des Genres *Horrorliteratur* erwiesen sich als richtungsweisend. Nicht nur konnten auf Basis dieses Vergleichs etwaige übereinstimmende Mechanismen, wie das Doppelgängermotiv oder der unzuverlässige Erzähler, als nicht nur für Meyrinks Roman zutreffend aufgedeckt werden. Stattdessen konnte der Vergleich zeigen, dass diese Mechanismen unweigerlich zur Horrorliteratur gehören und Meyrink diese mit Bedacht nutzt, um den Roman explizit diesem Genre zuzuordnen. Meyrink bettet *Der Golem* in die Horrorliteratur ein, indem er Motive aus vorangegangenen Werken neu inszeniert. Ein besonders ausdrucksstarkes Beispiel ist die schablonenhafte Ähnlichkeit zwischen der Handlungsstruktur von *Der Golem* und *Turn of the Screw*. Inwieweit diese Übereinstimmungen von Meyrink bewusst oder unbewusst eingearbeitet werden, ist im Kontext der vorliegenden Arbeit nicht von Bedeutung. Vielmehr belegt beispielsweise eine bestimmte Farbgebung ein Inventar, das alle Werke der Horrorliteratur teilen. Die zu Anfang der Analyse aufgestellte These, der Roman *Der Golem* könne auf rein textuellen und paratextuellen Elementen zur Horrorliteratur zugeordnet werden, konnte mitunter durch die Gemeinsamkeiten, die der Roman mit populären Romanen des Genres teilt, bestätigt werden.

Die Analyse wies allerdings auch einige Limitationen auf. Besonders gravierend ist in diesem Fall, dass Meyrink zwar kritische Themen behandelt, diese jedoch oftmals erst auf den zweiten Blick ersichtlich sind. Oberflächlich betrachtet scheint der Roman ein Monsternarrativ zu beschreiben. Ob die breite Masse, die Meyrink mit seinem Text erreicht, *Der Golem* kritisch rezipiert und Meyrinks Versuch, mithilfe der Figur Pernaths einen Annäherungsversuch der in Konflikt liegenden Gruppen zu unternehmen, ist mehr als fraglich. Auf den zweiten Blick erfasst *Der Golem* jedoch nicht nur die gesellschaftliche Situation seiner Entstehungszeit, sondern schafft es, durch seine Ambiguität die eigentliche Problematik des Othering

aufzugreifen. Besonders eindrucksvoll gelingt dies durch das Verfolgen von Pernaths Gedankengängen. Wenn er zunächst Juden gegenüber abgeneigt ist und seine Ängste vor Wasserturm auf den Golem projiziert, so ist er am Ende des Besuchs nicht nur geläutert, sondern tritt auf das jüdische Volk zu, indem er Mirjam heiratet. Die Leserschaft folgt Pernath auf seinem Wandel und bekommt dabei von Meyrink vor Augen geführt, dass das Andere jeweils nur anders bleibt, solange ihm kein Verständnis entgegengebracht wird.

Während der Analyse ergaben sich zwei fokale Gesichtspunkte, unter denen der Roman zu rezipieren ist: Horror und Antisemitismus. Diese Konzepte wurden in Forschungsfrage 4 & 5 antizipiert und in Kapitel 4.4 ausführlich behandelt. Die Verknüpfung dieser beiden Konzepte, wie Meyrink sie versucht, hat zur Folge, dass der Text die Prozesse des Othering einem kritischen Publikum zugänglich macht. Meyrink offenbart mit seinem Roman das Potential der Horrorliteratur, auf den Zeitgeist der Entstehungszeit zu reagieren und eine breite Masse zu erreichen. *Der Golem* erweist sich als Narrativ, das nicht auf den Effekt des Schauers zu reduzieren ist. Vielmehr ist der Text imstande, die Leserschaft einen Protagonisten aus ihrer Mitte begleiten zu lassen, der durch einen Prozess der Selbsterkenntnis seine Ängste ablegt. Wie der Vergleich mit *Frankenstein* bewies, in dem das Monster die Ängste vor der Industrialisierung verkörpert, ist auch der Golem in seiner Funktion als Monster an Angst vor Juden gebunden. Meyrinks Golem ist demnach die literarische Verkörperung der von der Gesellschaft auf diese Figur projizierten Ängste vor dem Anderen, das wiederum sein gesellschaftliches Pendant im jüdischen Volk findet. Wenn Meyrink durch den Golem und mit Pernaths Hilfe das Fremde vertraut macht, so schwingt in seinem Text der Appell an die Gesellschaft des Prags im frühen 20. Jahrhundert mit, sich einander anzunähern, anstatt sich voneinander zu entfernen.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Primärtexte

- Ackroyd, Peter: Dan Leno and the Limehouse Golem. Vereinigtes Königreich: Sinclair-Stevenson 1994.
- James, Henry: Turn of the Screw. Minnesota: Lerner Publications 2016.
- Meyrink, Gustav: Der Golem. Ein Roman. Leipzig: Kurt Wolff Verlag 1915.
- Radcliffe, Ann: The Italian. Oxford: University Press 1968.
- Shelley Wollstonecraft, Mary: Frankenstein, or, The Modern Prometheus: annotated for scientists, engineers, and creators of all kinds. (OV). Hg. v. David H. Guston/Ed Finn u.a. Cambridge: MIT Press 2017.
- Stevenson, Robert Louis: Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Vereinigte Staaten: Gildan Media LLC 2020.
- Stoker, Bram: Dracula. Ein Vampyr-Roman. Aus dem Englischen von Heinz Widtmann. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2011.
- Stoker, Bram: Dracula. London: Legend Press 2018.
- Walpole, Horace: Castle of Otranto. London/Paris u.a.: Seltzer Books 2018.
- Wilde, Oscar: The Canterville Ghost. Karin Friedman. Reclam 1986.

7.2 Sekundärliteratur

- Aguirre, Manuel: „Thrilled with chilly horror“: A formulaic pattern in gothic fiction. In: *Studia Anglica Posnaniensia* [49/2] (2014), S.105-123.
- Ahmed, Sara: The Cultural Politics of Emotion. Edinburgh: Edinburgh University Press 2004.
- Anders, Günther: »Off limits für das Gewissen«. In: *Hiroshima ist überall* (1982). München: C.H. Beck München 1961, S.136-221.
- Baer, Elizabeth Roberts: The Golem redux: from Prague to post-Holocaust fiction. Detroit: Wayne State University Press 2012.
- Barbu, Daniel: Feeling Jewish: Emotions, identity, and the Jews' inverted Christmas. In: *Feeling exclusion. Religious conflict, exile and emotions in early modern Europe*. Hg. v. Giovanni Tarantino und Charles Zika. London/New York: Routledge 2019, S.183-206.
- Barzilai, Maya: Golem: Modern wars and their monsters. New York: New York University Press 2016.
- Becker, Eva D.: Der deutsche Roman um 1780. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1964.
- Behnke, Katja: Der inszenierte Schrecken. Darstellungsstrategien der Angst im englischen Schauerroman. Inauguraldissertation. Bielefeld: Universität Bielefeld 2002.
- Bernat, Sarah: Wissenschaft in literarischen Bildern: Eine Untersuchung von Science Fiction-Frühwerken des 19. Jahrhunderts. Hamburg: Diplomica 2012.
- Bernauer, Markus: Gothic < und > Gothic Novel. In: *LiLi Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* [151/3] (2008), S.64-80.
- Bernhard, Andreas: Gustav Meyrink „Der Golem“. Untersuchung zur Erzählstruktur. Frankfurt am Main: Johann Wolfgang Goethe Universität 1992.
- Berzak, Adam Jamie: „Two beings unite and enrich the world“: Creation, control, and the body in contemporary golem fiction. Miami: ProQuest Dissertations Publishing 2016.
- Bollnow, Otto Friedrich: Das Wesen der Stimmungen. Frankfurt am Main: Klostermann 1956.

- Borrmann, Norbert: Vampirismus oder die Sehnsucht nach Unsterblichkeit. München: Eugen Diederichs Verlag 1998.
- Brittnacher, Hans Richard: Kindler Kompakt: Horrorliteratur. Stuttgart: J.B. Metzler Imprint 2017.
- Brumma, Winfried: Tarot – Die Karte Zwölf: Der Gehängte. Tarotkarten und deren Bedeutung. (URL: <https://www.pressenet.info/texte/tarot-12-gehaengter.html>). [Letzter Zugriff: 22.4.2022]
- Carpi, Daniela: Monsters and Monstrosity. From the canon to the anti-canon: literary and juridical subversions. Berlin/Boston: de Gruyter 2019.
- Chabad-Lubawitsch Media Center: Die Zahl 8. In: Jüdische Info. (URL: https://de.chabad.org/parshah/article_cdo/aid/643713/jewish/Die-Zahl-8.htm) [Letzter Zugriff: 22.4.2022]
- Danow, David K.: The Enigmatic Faces of the Doppelgänger. In: Canadian Review of Comparative Literature [23] (1996), S.457-474.
- Deutsches Ärzteblatt: An Schizophrenie Erkrankte haben ungleichmäßiges Zeitgefühl. Berlin: Deutscher Ärzteverlag 2017. (URL: <https://www.aerzteblatt.de/nachrichten/76190/An-Schizophrenie-Erkrankte-haben-ungleichmaessiges-Zeitgefuehl>) [Letzter Zugriff: 29.4.2022]
- Felluga, Dino: „Modules on Kristeva: On the Abject.“ Introductory Guide to Critical Theory. In: Purdue U. 2002. (URL: <http://www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/kristevaabject.html>) [Letzter Zugriff: 29.4.2022]
- Frank, Frederick S.: The Early Gothic, 1762-1824. Horror Literature: A Reader's Guide. Hg. v. Neil Barron. New York: Garland Publishing 1990.
- Freschi, Marino. „Die Magische Welt Gustav Meyrinks“. In: Die Österreichische Literatur: Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980). Hg. v. Herbert Zemann Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz-Austria 1989, S.823-831. (Band 1)
- Freud, Sigmund: General Psychological Theory. Papers on Metapsychology. New York: Macmillan Publishing Company 1963. (Collier Books)
- Frick, Eckhard: Wen(n) das Schicksal schlägt: Anthropologische und therapeutische Zugänge. In: Psychotherapeut [60/2] (2015), S.135-141.
- Gelbin, Cathy S. und Angelika Schlimmer u.a.: Das Monster kehrt zurück: Golemfiguren bei Autoren der jüdischen Nachkriegsgeneration. In: Textmaschinenkörper [59] (2006), S.145-159.
- Ginzel, Günther: Antisemitismus: Erscheinungsformen der Judenfeindschaft gestern und heute. Köln: Verlag Wiss. u. Politik 1991.
- Glinert, Lewis: Golem! The Making of a Modern Myth. In: Symposium (Syracuse) [55/2] (2001), S.78-94.
- Grom, Erwin. Die Acht - Zahlensymbole. In: Unser Münster (2005), S.15-22.
- Herzl, Theodor: Die Juden Prags zwischen den Nationen. Aus „Die entschwundenen Zeiten“. In: Das jüdische Prag. Eine Sammelschrift. Prag: Verlag der Selbstwehr 1897, S.7
- Hirte, Ricarda: Gustav Meyrink. Der Golem als anthropologische Lesart. Brücken: Lidové noviny - Public Paper Publishing House 2012. (Band 20).
- Hudabiunigg, Ingrid: Die «Konfliktgemeinschaft» Mitteleuropas im Spannungsfeld zwischen Mono- und Transkulturalität. In: Brücken: Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft [1+2] (2017), S.90-107.
- Hughes, William: Historical dictionary of Gothic literature. Lanham, Md: Scarecrow Press 2013.
- Ilham, Gadjimuadov und Reinhard Schmoekel: Warum der Teufel nach Schwefel riecht. Die vulkanische Heimat der Hölle. Deutschland: Books on Demand 2016.

- Jabs, Stefanie: Die Rezeption von Gustav Meyrinks Roman „Der Golem“ als Werk der Trivalliteratur. ProQuest Dissertations Publishing 1998.
- Jacobs, Louis: A Concise Companion to the Jewish Religion. Oxford: Oxford University Press 2003.
- Jameson, Frederic. The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act. Cornell UP 1981.
- Jauß, Hans Robert (Hg.): Ästhetische Entgrenzung und Auflösung des Gattungsgefüges in der europäischen Romantik und Vorromantik 1968. (Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomen des Ästhetischen).
- Kalteis, Nicole: Strich Punkt. Zu Bewegung und Geschwindigkeit im Adoleszenzroman. In: Länge mal Breite. Raum und Raumgestaltung in der Kinder- und Jugendliteratur. Hg. v. Heidi Lexe und Lisa Kollmer (2006), S.54-69. (Fokus im Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur der STUBE).
- Karlsböck Tanja und Armin Eidherr: Der Golem. In: Handbuch jüdische Kulturgeschichte 2014. (URL: <http://hbjk.sbg.ac.at/kapitel/der-golem/>) [Letzter Zugriff: 23.3.2022]
- Kieval, Hillel J: Pursuing the Golem of Prague: Jewish Culture and the Invention of a Tradition. In: Languages of Community (2019), S.95-113.
- Koeltzsch, Ines: Antijüdische Straßengewalt und die semantische Konstruktion des ‚Anderen‘ im Prag der Ersten Republik, In: Judaica Bohemiae [1] (2011), S.73-99.
- Krayer-Hoffmann, Eduard und Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin: de Gruyter 2011. (Band 10).
- Limberger, Michaela: „Contos prodixiosos – Wunderbare Erzählungen: Ein Vergleich ausgewählter Volkserzählungen der galicischen und deutschen Sprache“. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien 2012.
- Linden, M.: Psychopathologie, Deskription und Diagnostik psychischer Erkrankungen. In: Psychiatrie und Psychotherapie (2003), S.1-17.
- Lindner Kostadinovska, Elizabeta und Alexander Graeff: Elemente der (lunarischen) Kabbala und okkulte Motive in Gustav Meyrinks Roman Der Golem. In: Okkulte Kunst [155] (2019), S.147-168.
- Lu, Chifen: Uncanny Dolls and Bad Children in Contemporary Gothic Narratives. In: Concentric: Literary and Cultural Studies [45/2] (2019), S.195-222. (URL: <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Our%20Female%20Future/8.pdf>) [Letzter Zugriff: 30.4.2022]
- Mascher, Ulrike: Interkulturelle Begegnungsräume in literarischen Prag-Darstellungen der Moderne. In: Brücken: Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft [1+2] (2017), S.173-191.
- Mayer, Franziska. Wunscherfüllung: Erzählstrategien im Prosawerk Alexander Lernet-Holenias. Bohlau 2005.
- Meurer, Hans: Der dunkle Mythos. Blut, Sex und Tod: die Faszination des Volksglaubens an Vampyre. Schliengen: Edition Argus 1996.
- Mihailova, Antoaneta und Kalina Minkova: „Das mannigfaltige Prag in Werken von Hašek und Konstantinov“. In: Brücken: Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft [1+2] (2017), S.163-172.
- Murgatroyd, Paul: Mythical Monsters in Classical Literature. London: Bloomsbury Publishing Plc 2007.
- Murnane, Barry und Andrew Cusack: Der deutsche Schauerroman um 1800. In: Populäre Erscheinungen: Der Deutsche Schauerroman um 1800. Boston: Brill 2011, S.7-22.
- Napier, Elizabeth R.: The Fallure of Gothic. Problems of Disjunction in an Eighteenth-century Literary Form. Oxford: Clarendon Press 1987.
- Navarro, Joe und Marlina Karlins: Menschen lesen. Ein FBI-Agent erklärt, wie man Körpersprache entschlüsselt. München: mvg Verlag ²³2021.

- Nikolajeva, Maria: *The Magic Code. The Use of Magic Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1988.
- Osterhammel, Jürgen: Informationen zur politischen Bildung. Das 19. Jahrhundert (1880-1949). In: Bundeszentrale für politische Bildung [315] (2012). (URL: <https://www.bpb.de/izpb/142137/1880-bis-1914>) [Letzter Zugriff: 30.4.2022]
- Österreichisches Bildungsministerium: *Politik Lexikon für junge Leute*. Wien: Jungbrunnen Verlag 2008.
- Polaczuk, Denise und Kristina Göthling-Zimpel u.a.: *Vagina Dentata. Eine Interpretation des Höllenschlund-Motivs im mittelalterlichen Europa*. In: *Opening Pandora's Box* (2020), S.31-52.
- Punter, David: *The Literature of Terror*. London/New York: Longman 1980.
- Raehs, A.: *Zur Ikonographie des Hermaphroditos. Begriff und Problem von Hermaphroditismus und Androgynie in der Kunst*. Frankfurt a.M. 1990. (URL: <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Mythology/de/Hermaphroditos.html>) [Letzter Zugriff: 29.4.2022]
- Railo, Eino: *The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism*. New York: Humanities Press 1964.
- Reichwald, Annika: *Das Phantasma der Assimilation*. Wien: Vienna University Press 2017.
- Richter, Helene: *Geschichte der Englischen Romantik. Erster Band – Die Anfänge der Romantik*. Halle: Verlag von Max Niemeyer 1911.
- Ricks, Beatrice: *Characteristics of the Gothic historical novel in the works of William Harrison Ainsworth*. Vereinigte Staaten: University of Oklahoma 1954.
- Rocha, Lauren: *Angel in the House, Devil in the City: Explorations of Gender in Dracula and Penny Dreadful*. In: *Critical Survey* [28/1] (2016), S.30-39.
- Romm, Cari: *Dolls Are Creepy Because Your Brain Can't Handle Fake Faces*. In: *The Cut* (2016). (URL: <https://www.thecut.com/2016/10/people-are-scared-of-dolls-because-of-the-uncanny-valley.html>) [letzter Zugriff: 14.5.2022]
- Rosner, Christine J.: *Grotesque Elements in Selected Prose Works of Gustav Meyrink*. ProQuest Dissertations Publishing 1974.
- Rothstein, Edward: *A Legendary Protector Formed From a Lump of Clay and a Mound of Terror*. New York: The New York Times 2006.
- Ruthner, Clemens: *Paranoia with a Pedigree: Alexander Lernet-Holenia's Graf Luna (1955) as Austrian Nazi-Trauma Narrative*. In: *Journal of Austrian studies, Austrian Studies Association* [52/4] (2019), S.77-96. (Austrian Studies Association)
- Sangmeister, Dirk: *Zehn Thesen zu Produktion, Rezeption und Erforschung des Schauerromans um 1800*. In: *Populäre Erscheinungen. Der Deutsche Schauerroman um 1800*. Hg. v. Barry Murnane und Andrew Cusack. Boston: Brill 2011, S.157-172.
- Scarborough, Dorothy: *The Supernatural in Modern English Fiction*. New York: Octagon Books, Inc. 1967.
- Schmidt, Johannes: *Seelisches Kunstwerk. Vor 100 Jahren erschien Gustav Meyrinks Roman „Der Golem“*. In: *literaturkritik.de* [5] (2015). (URL: <https://literaturkritik.de/id/20581>) [Letzter Zugriff: 30.3.2022]
- Scholem, Gershom: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Zürich: Suhrkamp 1973. (Wissenschaft 13)
- Seeger, Andrew Philip: *Crosscurrents between the English gothic novel and the German Schauerroman*. Nebraska: University of Nebraska 2004.
- Smith, Andrew: *Gothic literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007.
- Starck-Adler, Astrid: *„Des Golems neue Kleider“*. In: *Brücken: Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft* [1+2] (2017), S.141-162.

- Sudetendeutsche Landsmannschaft in Österreich (SLÖ): 1817-1912. Die Ursachen des tschechisch-deutschen Gegensatzes. (URL: <http://www.sudeten.at/1817-1912.html>) [Letzter Zugriff: 30.3.2022]
- Traeumen.com: Traumsymbol Keller. (URL: <https://traeumen.org/traumdeutung/traeume-von-gebaeuden/traumsymbol-keller>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]
- Trautwein, Wolfgang: Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. München: Hanser 1980.
- Tvrđík, Milan: Zionisten gegen Assimilierte. Erweiterungsversuche des Prager jüdischen Kulturraums und das Phänomen des Zionismus am Beispiel der Sammelschrift „Das jüdische Prag“. In: Brücken: Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft [1+2] (2017), S.108-126.
- Urizar, David: The Real „Monster“ in Frankenstein. In: Arsenal. The undergraduate research journal of Augusta University [1] (2016), S.20-27.
- Varnado, S. L.: Haunted Presence. The Numinous in Gothic Fiction. Chicago: University of Alabama Press 2015.
- Weber, Ingeborg: Der englische Schauerroman. Eine Einführung. München/Zürich: Artemis Verlag 1983.
- Winter, Bodo: Horror Movies and the cognitive ecology of primary metaphors. In: Metaphor and Symbol [29/3] (2014), S.151-170.

7.3 Nachschlagewerke

- Braungart, Georg und Harald Fricke u.a.: Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der Deutschen Literaturgeschichte. Bd.III: P-Z. Berlin und Boston: De Gruyter, Inc. 2007.
- Brockhaus Enzyklopädie Online. Der Golem. NE GmbH: Brockhaus 2021. (URL: <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/der-golem>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]
- Brockhaus Enzyklopädie Online: Golem. NE GmbH: Brockhaus 2021. (URL: <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/golem>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]
- Brockhaus Enzyklopädie Online: Gothic Novel. NE GmbH: Brockhaus 2021. (URL: <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/gothic-novel>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]
- Brockhaus Enzyklopädie Online: Schauerroman. NE GmbH: Brockhaus 2021. (URL: <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/schauerroman>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]
- Collins Dictionary: Sublime. 2021. (URL: <https://www.collinsdictionary.com/de/worterbuch/englisch/sublime>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]
- educalingo: Schauerliteratur. 2021. (URL: <https://educalingo.com/de/dic-de/schauerroman>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]
- Merriam Webster: Golem. (URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/golem>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]
- Merriam Webster: Numinous. (URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/numinous>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]
- The Tufts Libraries: Gothic Fiction in the Victorian Era. In: The Rise of Gothic Fiction in England & the United States. (URL: <https://researchguides.library.tufts.edu/c.php?g=824030&p=6338054>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]
- Tufts University Libraries: Gothic Fiction in the Early 20th Century. In: The Rise of Gothic Fiction in England & the United States. (URL: <https://researchguides.library.tufts.edu/c.php?g=824030&p=6338696>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]

wortbedeutungs.info: Schauerliteratur. (URL: <https://www.wortbedeutung.info/Schauerliteratur/>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]

7.4 Referenzmaterial

Bell, William Brent und Stacey Menear: The Boy. Vereinigte Staaten: STX Entertainment 2016.

Carroll, Lewis: Alice' Adventures in Wonderland. Vereinigtes Königreich: Macmillan 1865.

Chen, I-Ping und Fang-Yi Wu u.a.: Characteristic Color Use in Different Film Genres. In: Empirical studies of the arts [30/1] (2012), S.39-57.

Eck, Michael: The Symbolism and Spiritual Significance of the Number Three. In: The Book of Threes 2020. (URL: <https://www.bookofthrees.com/the-symbolism-and-spiritual-significance-of-the-number-three/>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]

Flanagan, Mike: The Haunting of Bly Manor. Vereinigte Staaten: Netflix 2020.

King, Stephen, Michael McDowell und Tom Holland: Thinner. USA: Paramount 1996.

Kosmidis, Spyros und Sara B. Hobolt: Party competition and emotive rhetoric. In: Comparative political studies [52/6] (2019), S.811-837.

Kubrick, Stanley und Diane Johnson: The Shining. Vereinigtes Königreich/Vereinigte Staaten: Warner Bros. 1980.

Riggs, Ransom: Miss Peregrine's Home for Peculiar Children. Vereinigte Staaten: Quirk Books 2011.

Watkins, James und Jane Goldman: The Woman in Black. Vereinigtes Königreich/Vereinigte Staaten u.a.: Hammer Film Productions 2012.

7.5 Bildnachweise

Amazon: Frankenstein oder der moderne Prometheus. Die Urfassung 2013. (URL: <https://www.amazon.de/Frankenstein-oder-moderne-Prometheus-Urfassung/dp/3423141840>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]

Amazon: Der Golem. Gebundene Ausgabe 1972. (URL: <https://www.amazon.de/Golem-Gustav-Meyrink/dp/3784417795>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]

Ebay: Der Golem. Gebundene Ausgabe 2006. (URL: <https://www.ebay.de/p/51247302>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]

Ebay: Der Golem. Taschenbuch 2011. (URL: <https://www.ebay.de/p/164113950>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]

Ebay: Der Golem. Taschenbuch 2012. (URL: <https://www.ebay.de/p/161697293?iid=143858110628>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]

I-stock Photo: Gotische Schrift. (URL: <https://www.istockphoto.com/de/vektor/gotische-schrift-vektor-alphabet-skizze-festgelegt-gm973314782-264856265>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]

Koeltzsch, Ines: Antijüdische Straßengewalt und die semantische Konstruktion des ‚Anderen‘ im Prag der Ersten Republik. In: Judaica Bohemiae [1] (2011), S.83.

Linotype. Edwardian Script. (URL: <https://www.linotype.com/de/634/itc-edwardian-script-schriftfamilie.html>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]

Mehany-Miterrutzner Christa: Vom Vorurteil zur Verfolgung. Die Verfolgung der österreichischen Juden. In: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes. (URL: <https://www.doew.at/erkennen/ausstellung/1938/die-verfolgung-der-oesterreichischen-juden/vom-vorurteil-zur-verfolgung>) [Letzter Zugriff 29.4.2022]

Springer Berman, Shari und Robert Pulcini: Things Heard & Seen. Vereinigte Staaten: Netflix 2021.

Typografie Info: Deutsche Schrift. 1919. (URL:
<https://www.typografie.info/3/Schriften/fonts.html/deutsche-zierschrift-r250/>)[Letzter
Zugriff 29.4.2022]
ZVAB: Der Golem. Erstausgabe. München: AbeBooks Europe GmbH 2003. (URL:
[https://www.zvab.com/buch-suchen/textsuche/gustav-meyrink-der-
golem/erstausgabe/](https://www.zvab.com/buch-suchen/textsuche/gustav-meyrink-der-golem/erstausgabe/)) [Letzter Zugriff 29.4.2022]