

HANNS HEINZ EWERS



Der Student von Prag

FILME ZUM LESEN 

Der Student von Prag

Filme *zum* Lesen Nr. 3
Der Student von Prag /
Eine Idee von Hanns Heinz Ewers

MEDIA Net-Edition

Kassel

Produktion: 2018 *MEDIA Net-Edition*, Kassel

Copyright © 2018 by *MEDIA Net-Kassel*

www.medianet-edition.de

www.facebook.com/medianet.edition

Umschlagfoto: Deutsches Filminstitut-DIF e.V.

Umschlaggestaltung und Satz: Silke Rappelt, www.srappelt.de

978-3-939988-32-8

Inhalt	Seite
1. Vorwort	6
2. „Die Tat, die er nicht begehen wollte, beging der Andere.“ Überlegungen zu Hanns Heinz Ewers und seinem Film- und Novellenstoff <i>Der Student von Prag</i> – Reinhold Keiner	7
3. Zum Geleit – Hanns Heinz Ewers	19
4. Der Student von Prag (Novelle) – Leonard Langheinrich-Anthos (1930)	25
5. Bildteil	91
6. DER STUDENT VON PRAG (Film-Exposé) – Hanns Heinz Ewers (1913)	99

Editorische Notiz

Der Student von Prag ist nach Will Trempers *Die Halbstarcken* und Ernst Johannsens *Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918* der dritte Titel der Reihe *Filme zum Lesen*, die es sich zur Aufgabe macht, literarische Werke, die Filmklassikern zu Grunde liegen oder im Nachgang erschienen sind, wieder in den Blick zu nehmen. Der Text folgt der 1930 im Berliner ‚Dom-Verlag‘ erschienenen Erstausgabe, ist aber moderat der neuen Rechtschreibung angepasst. Satzfehler (insbesondere bei der Interpunktion) wurden stillschweigend korrigiert. An dem Film-Exposé aus dem Jahr 1913 wurden keine Anpassungen vorgenommen!

Vorwort

Hanns Heinz Ewers – in den Jahren vor und nach dem Ersten Weltkrieg einer der bekanntesten Schriftsteller in Deutschland. Er schrieb viel, schnell und im gesamten Spektrum literarischer Formen. Sein zweiter Roman, *Abraume* (1911), wurde sein erster Bestseller. Bei Beginn des Ersten Weltkrieges befand er sich in Amerika, wo er auch die nächsten Jahre verbrachte, ehe er 1920 wieder nach Deutschland zurückkehrte. Mit Romanen wie *Vampir* (1920), Novellenbänden wie *Nachtmahr* (1922) und *Absonderliche Geschichten* (1927) konnte er an seine alten Erfolge anknüpfen. Zu Beginn der 1930er-Jahre machte er dann als literarischer Mitstreiter der Nationalsozialisten von sich reden – recht bald sehr zum Unmut der Partei. Ab 1937 waren alle seine Bücher verboten.

Die vorliegende Neuveröffentlichung des vormals sehr populären Ewers-Stoffes *Der Student von Prag* setzt es sich daher zum Ziel, das kulturelle Gedächtnis um diese Novelle aus dem Jahr 1930, geschrieben von Leonard Langheinrich-Anthos, dass ihr u.a. zugrunde liegende Film-Exposé aus dem Jahr 1913 und die drei Verfilmungen des Stoffes aus den Jahren 1913, 1926 und 1935 zu erweitern. Eine ausführliche ‚Einleitung‘ nimmt nicht nur diese drei Verfilmungen in den Blick, sondern stellt auch den Autor Hanns Heinz Ewers und sein – zumindest bis in die Mitte der 1920er-Jahre – engagiertes theoretisches sowie praktisches Engagement für die Belange der ‚Kinematographie‘ vor.

Gelegentliche handschriftliche Korrekturen und Ergänzungen von Ewers in seinem maschinengeschriebenen – und hier abgedruckten – Film-Exposé aus dem Jahr 1913 wurden berücksichtigt und sind grau hinterlegt. Kleinere grammatikalische Fehler wurden bedacht. Das ‚Vorbild‘ hatte er handschriftlich seinem Exposé vorangestellt. Der Bildteil ist eine Mischung aus Standfotos und Szenenfotos der Verfilmung aus dem Jahr 1913, der teilweise auch die (gedrehten) Abweichungen vom Ewers’schen Film-Exposé illustriert.

Danksagung

Dank gebührt zunächst dem ‚Heinrich-Heine-Institut‘ in Düsseldorf, Martin Willems, für die Bereitstellung von Unterlagen: dem Original-Exposé DER STUDENT VON PRAG aus dem Jahr 1913, einer dreiseitigen Handschrift von Ewers über die Entstehungsgeschichte der ersten Verfilmung seines Stoffes, sowie von sechs Rezensionen (1929-1931) zu der Veröffentlichung der Novelle *Der Student von Prag* 1930 im Berliner ‚Dom-Verlag‘. Julia Riedel, ‚Deutsche Kinemathek‘, Berlin, und Andre Miele, ‚Deutsches Filminstitut-DIF e.V.‘, Frankfurt am Main/Wiesbaden, kümmerten sich um die Bereitstellung des Bildmaterials. Außerdem ist Martin Willems für die Lektüre der ‚Einleitung‘, Wiebke Klinger für die Übertragung des Exposé-Digitalisats, Silke Rappel für den Satz des Buches (und des eBooks) sowie für die Umschlaggestaltung zu danken.

„Die Tat, die er nicht begehen wollte, beging der Andere.“ Überlegungen zu Hanns Heinz Ewers und seinem Film- und Novellenstoff *Der Student von Prag*

Reinhold Keiner

Der Film DER STUDENT VON PRAG, uraufgeführt am 22.8.1913 in den ‚Lichtspielen‘ im Berliner ‚Mozartsaal‘, war ‚der‘ Film der deutschen Produktion vor dem Ersten Weltkrieg. Er verhalf der ‚Kinematographie‘ in Deutschland zu einer gewissen gesellschaftlichen Reputation, überzeugte mehr Teile der Presse von ihrer Wichtigkeit und eroberte auch den Weltmarkt, begründete mit den Weltruf des deutschen Stummfilms.

Die Grundidee des Films, das Doppelgänger-Motiv, das literarische Motiv der ‚Romantik‘ schlechthin, wird heute übereinstimmend dem Schauspieler Paul Wegener (1874-1948) zugeschrieben, Darsteller der Hauptfigur, dem Student Balduin. Der von diesem neuen Medium ebenso wie der Autor des Films, Hanns Heinz Ewers (1871-1943), faszinierte Wegener, späterhin in der Stummfilmzeit mit seinen Filmen auch immer um die Entwicklung der künstlerischen Möglichkeiten des Films bemüht, war wohl durch die damals bei Studenten beliebten Scherze mit Fotos von Doppelgängern neugierig geworden, ob es wohl möglich sei, solche Aufnahmen auch im Film zu machen.¹ Ewers, heute gerne auch als ‚Stephen King des Kaiserreichs‘ tituliert, brachte Wegener dann seine Idee in die Form eines Films, immer in Zusammenarbeit mit ihm.

Sein in diesem Buch erstmalig abgedrucktes ‚Szenario‘ war zwar sehr kolportagehaft und inhaltlich stark einem literarischen Eklektizismus verhaftet – es finden sich darin u.a. Anklänge an E.T.A. Hoffmanns (1776-1822) Sammlung *Fantasiestücke in Callots Manier*, an Adelbert von Chamisso (1781-1838) *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, an E.A. Poes (1809-1849) *William Wilson* und an den *Faust*-Stoff –, es hob sich aber doch andererseits durch sein Verständnis für die formalen Möglichkeiten des Films von der Masse der anderen ‚Vorlagen‘ der Zeit ab. Ewers spürte in seinem Exposé² nach Bildern, suchte Beleuchtungseffekte zu schaffen und bemühte sich, Stimmungen zu dichten. Ohne ihn, der in der Folgezeit noch etliche weitere Filmskripte schrieb, ist die erste ‚Blütezeit‘ der deutschen ‚Kinematographie‘ nicht denkbar. Den Autor eines Films empfand man nun für die Produktion immer wichtiger, was sicherlich auch mit den veränderten technischen Anforderungen innerhalb der Filmindustrie zusammenhing. Die nunmehrige Herstellung mehraktiger Filme bedeutete einen Einschnitt im Vergleich zu den Produktionsbedingungen bei der Herstellung von Einaktern – die Dramaturgie der Filme veränderte sich zwangsläufig: „Verzweigte Erzähllinien, Parallel- und Gegenhandlungen waren nicht nur möglich, sondern erforderlich. Rückblenden und Zeitsprünge, Wendungen in der Handlung und die Einführung neuer Figuren bekamen eine größere Bedeutung, weil sie den erweiterten Erzählraum und die verzweigtere Handlungsführung gliedern oder kausal legitimieren konnten.“³

Mit dem ‚Romantischen Drama‘ DER STUDENT VON PRAG verbreitete Hanns Heinz Ewers zudem ein Thema auf der Leinwand, das eine Obsession des deutschen Films werden sollte: eine tiefe und furchtbare Sorge um die Grundlagen des Ich. Das fantastische Thema, die Persönlichkeitsspaltung der Hauptfigur des Films, des Studenten Balduin, signalisierte zudem bereits ein Merkmal des so genannten Film-Expressionismus der 1920er-Jahre. DER STUDENT VON PRAG ist wie das von Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) geschriebene ‚Traumspiel‘ DAS FREMDE MÄDCHEN (1913)⁴ ein frühes Beispiel dieses nichtrealistischen Filmstils, dem in diesem konkreten Fall aber noch die traditionell naturalistische Inszenierung entgegenstand. Wenn es überhaupt für die ganzen so genannten ‚Autoren‘- oder ‚Künstlerfilms‘ dieser Jahre vor 1914 einen gemeinsamen Nenner gibt, so ist er am ehesten in der Vorliebe für fantastische, legenden- und märchenhafte Stoffe zu suchen.

Die meisten anderen Stoffgebiete, die die Vorlagen für die ‚Kinostücke‘ der Zeit lieferten, waren zudem von der Film-Industrie bereits gründlich ‚verwertet‘ worden. Die eigentümliche Konstanz der ‚Autorenfilme‘, zu denen DER STUDENT VON PRAG zählte, in denen die Bilderwelt eines vorindustriellen Zeitalters entstand, entsprach aber auch ganz einfach den filmtheoretischen Vorstellungen mancher zeitgenössischer Schriftsteller, die die Filmemacher dazu aufforderten, „den spezifischen Möglichkeiten ihres Mediums Substanz zu verleihen und weniger existierende Objekte als vielmehr Produkte reiner Imagination wiederzugeben.“⁵ In den Inhalten der ‚Autoren-Films‘ ‚spiegeln‘ sich sicherlich auch sozialpsychologische Dispositionen ihrer Urheber.

Man muss Hanns Heinz Ewers auch das filmhistorische ‚Verdienst‘ zusprechen, dass er mittels seines Exposés das literarische Motiv ‚Horror‘, das in der zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland vorhandenen Form der ‚Schauerromane‘ seinen wohl populärsten Niederschlag fand, in ein neu entstehendes Genre der Film-Industrie transponierte. Das Motiv des Doppelgängers zählt auch heute noch zu den sechs oder sieben immer wiederkehrenden Themen des Genres ‚Horrorfilm‘, es ist eines seiner typologischen Grundmuster. Den STUDENT VON PRAG muss man allerdings noch zu denjenigen Filmen zählen, die die Thematik verbreiten halfen, das Motiv erst selbst entdeckten und seine Darstellbarkeit erprobten. Aufgabe des Genrefilms ist es dagegen, das Motiv immer wieder in leicht variiert Form neu zu zeigen; ihre Hersteller können sich auf das Einverständnis des ‚Konsumenten‘ mit dem Motiv/der Thematik berufen.⁶

In Artikeln und in Anzeigen, die in den damaligen Filmzeitschriften erschienen, galt DER STUDENT VON PRAG in allererster Linie als ‚Ewers-Film‘. Die den Film herstellende ‚Deutsche Bioscop-Gesellschaft‘ zählte ihn in ihren Anzeigen zu den Filmen einer ‚Hanns-Heinz-Ewers-Serie‘, gelegentlich ordnete sie ihn aber auch ihrer ‚Paul-Wegener-Serie‘ zu. Der Name Paul Wegener hatte wohl – bedingt durch dessen Erfolge an Max Reinhardts ‚Deutschem Theater‘ in Berlin – einen ähnlich populären Ruf wie der von Ewers. Die Film-Gesellschaft wies sogar in einer Anzeige, die in der ‚Erste Internationale Film-Zeitung‘ vom

16.8.1913 erschien, darauf hin, dass DER STUDENT VON PRAG vom Verfasser selbst in Szene gesetzt worden sei. Weder im Programmheft noch im Vorspann des Films – „In Szene gesetzt vom Verfasser“⁷ – wurde sein (Mit-)Regisseur Stellan Rye (1880-1914) erwähnt; selbstredend vereinnahmte auch der immer etwas selbstgefällige und eitle Hanns Heinz Ewers dessen Regieleistung für sich selbst.⁸ Viele Jahre später verschob sich dann die Zumessung ästhetischer Urheberschaft mit zugunsten von Rye und besonders von Wegener.

Man muss aber bei diesem Streifen, wohl zum ersten Mal in der deutschen Filmgeschichte, von einer echten Ensembleleistung aller künstlerisch Mitwirkenden sprechen; auch Ewers hat sicherlich einige der Aufnahmen persönlich geleitet⁹, aber „... die in die Spielhandlung eingebauten Filmtricks der Doppelgängeraufnahme und des Stopptricks, die Beweglichkeit der schwenkenden Kamera, die Inszenierung der Massenszenen in die Tiefe, ..., die Beleuchtungseffekte ...“¹⁰ sind z.B. ohne das Können des ‚Aufnahme-Operators‘ Guido Seeber (1879-1940) nicht denkbar. Mit 20.000 Mark Produktionskosten war DER STUDENT VON PRAG etwa doppelt so teuer wie eine normale Produktion in jenen Jahren.

Der Film¹¹ hielt sich in seinem Handlungsablauf weitgehend an das 19-seitige und 80 ‚Bilder‘ umfassende Exposé von Ewers, von ihm in einer knappen anschaulich-handlungsbezogenen Sprache geschrieben, ohne Angabe von Einstellungsgrößen und mögliche Aktschlüsse bedenkend. Das Exposé sah nur elf Zwischentitel vor, darunter eine inhaltsbezogene Texttafel, den Vertrag zwischen dem Studenten Balduin und dem alten Abenteurer Scapinelli. Der fertige Film hatte dann sicherlich mehr Zwischentitel/Texttafeln, einschließlich der damals gebräuchlichen Akt-Einteilungen (Beginn/Ende), die in späteren Betrachtungen des Films¹² aber immer wieder erwähnten 90 Zwischentitel/Texttafeln waren dem Umstand geschuldet, dass der Film ca. 1915 von der Film-Gesellschaft ‚Deutsche Bioscop-Gesellschaft‘ an die Firma ‚Robert Glombeck‘ in Berlin verkauft wurde und diese ihn später, wohl in den Jahren 1925/26, entsprechend veränderte, und, so Ewers: „Er (*Die Glombeck-Fassung, d.V.*) enthält hunderte von Metern, die völlig neu gemacht wurden. Er enthält ferner fast hundert geradezu ungeheuerlich blöder und kindischer Schriften, die selbstverständlich nicht von mir stammen: Mein Original-‚Student‘ hatte nur ein halbes Dutzend Schriften. Dazu ließ Herr Glombeck – der übrigens in der Titulatur des Films stolz als Glombeck-Film bezeichnete – eine Reihe von Passagen ein halbes Dutzendmal hintereinander wiederholen, brachte dieselben Schriften immer wieder von neuem. Kein Wunder, daß (*später, d.V.*) das Publikum den Film von vorn bis hinten verlachte.“¹³

Den Film, dessen Negativ nach dem Verkauf verbrannt war, hatte Robert Glombeck bereits am 4.6.1921 erneut der Zensur vorgelegt und er lief bis zu seiner wesentlichen Veränderung 1925/26 in den Kinos, allerdings fehlten in dieser Fassung durch Beschädigung des Films bereits 70 m von der ursprünglichen Länge.¹⁴ 1925/26 fügte Robert Glombeck in seine Fassung des Films hauptsächlich Dialogtitel, orts- und zeitbestimmende Titel bzw. Mischformen wie erklärende Dialogtitel sowie erklärende orts- und zeitbestimmende Titel ein.¹⁵

Die Rezensenten der ursprünglichen Fassung lobten dagegen öfters, dass die Handlung ohne die Aufklärung des Wortes sich abwickle und der Inhalt auch durch Mimik und ansprechende Bilder verständlich sei; überhaupt rief DER STUDENT VON PRAG das Lob der Kritiker, besonders in der Tagespresse, hervor, „auch wenn sie nicht bloß aus dem 12 seitigen Programmheft der Bioscop zu dem Film abschrieben.“¹⁶ Die ‚Deutsche Bioscop-Gesellschaft‘ konnte schon bald nach der Premiere des Films die Dokumentation einer Vielzahl von positiven Presseaussagen und -kritiken erstellen, die dann per Anzeige in Filmzeitschriften und als Sonderdruck für die Kinobesitzer verbreitet wurden.¹⁷

Ewers selbst reiste gelegentlich zu Vorführungen des Films, setzte damit ein Engagement fort, das er bereits im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts – vorerst publizistisch – für das damals neue Medium Film begonnen hatte, zu einer Zeit, als die Mehrzahl seiner Schriftstellerkollegen der ‚Kinematographie‘ noch ablehnend gegenüberstand. In der offiziellen Literatur- und Kulturkritik blieb ‚der‘ Kino unbeachtet. „Damals galt es für jeden Schriftsteller, der auf sich hielt, als Sünde wider alle Geistigkeit, sich mit dem Film zu befassen.“¹⁸

Sein erstes Bekenntnis zum Kino als Kunstform legte der „enthusiastische Verehrer des Kinematographen“¹⁹ 1907 in einer ‚Morgen‘ betitelten ‚Wochenschrift für deutsche Kultur‘ ab, die u.a. von solchen Autoritäten des damaligen Kulturlebens wie Werner Sombart (1863-1941), Richard Strauss (1864-1949), Georg Brandes (1842-1927), Richard Muther (1860-1909) und Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) herausgegeben wurde. Ewers, „... der König der Bohème mit seiner Residenz im alten Café des Westens neben Schickele, Else Lasker-Schüler und Reinhardt“²⁰, war eines Tages bei einem der Mitherausgeber des ‚Morgen‘, Dr. Artur Landsberger (1876-1933), erschienen und hatte diesem dargelegt, „daß es Pflicht eines Blattes sei, das, wie der Titel ‚Morgen‘ beweise, in die Zukunft weise und sich Zeitschrift für deutsche Kultur nenne, sich des Films anzunehmen – und zwar nicht nur gelegentlich und so nebenbei, sondern mit Ernst und Hingabe.“²¹ Es gelang ihm mit Hilfe von Artur Landsberger, den er wohl für sein Anliegen interessiert hatte und mit dem er bis ca. Mitte der 1920er-Jahre sehr freundschaftlich verbunden blieb, im Oktober 1907 seinen Artikel, der die Überschrift ‚Der Kientopp‘²² trug, in der Wochenschrift unterzubringen. Dieser rief, wie nicht anders zu erwarten, einen ziemlichen Sturm der Entrüstung hervor, hatte Ewers es doch u.a. auch gewagt, sich Gedanken über die Verfilmung von Stücken Shakespeares zu machen – „die damals wie eine Blasphemie und Schändung des Allerheiligsten klangen“²³ – und die von ihm so genannten ‚Preßleute‘ der kulturellen Blindheit zu zeihen.

Die Möglichkeit, sein über die nächsten Jahre fortwährendes – und sehr entschiedenes – publizistisches Engagement für die „unbegrenzten Möglichkeiten des Rollfilm auf allen nur möglichen Gebieten“²⁴, seine bislang nur theoretisch geäußerten Ansichten in der Film-Praxis zu erproben, bekam er 1912 – und zwar von dem Direktor der Berliner Filmfirma ‚Deutsche Bioscop-Gesellschaft‘, von Erich Zeiske.²⁵ Schließt man sich der Schilderung von Ewers an, die dieser selbst von dem Vorgang gibt, so nahm ihn Zeiske mit hinaus in die Ateliers nach

Neubabelsberg: „Ein paar kleine Regisseure drehten dort mit kleinen Schauspielern und Statisten Zehnminutenfilms, zu denen sie selbst die Texte schrieben, die an Kindlichkeit ihresgleichen suchten. (...) Der Betrieb da draußen war in ausgezeichneter Ordnung: ...“²⁶ Interessant ist, dass Ewers sich gegenüber der Filmfirma nicht nur darauf verpflichtete, acht Filme zu schreiben, zehn Filme sollte er auch selbst inszenieren²⁷ – und: im selben Jahr besuchte er auch die Studios der Filmfirmen ‚Pathé‘ und ‚Gaumont‘ in Paris, um sich dort über den aktuellen Stand der Filmtechnik zu informieren!

Eine nennenswerte Mitarbeit von anderen bekannten Schriftstellern in der Kinoindustrie hatte bis zu diesem Zeitpunkt kaum stattgefunden; zudem erwies es sich dann, als es endlich zu ersten Zusammenarbeiten kam, dass die meisten der von den Schriftstellern gelieferten Filmmanuskripte sich bei und nach ihrer Umsetzung als den spezifischen Eigenschaften des neuen Mediums wenig gerecht erwiesen. Auch der heute noch Bekannteste der so genannten Autorenfilme – die ‚Deutsche Bioscop-Gesellschaft‘ brachte ihre Filme allerdings unter der Bezeichnung ‚Künstlerfilms‘ heraus –, der nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Paul Lindau (1839-1919) und mit dem berühmten Theater-Schauspieler Albert Bassermann (1867-1952) gedrehte Film DER ANDERE (1913) vermochte letztendlich nur wegen der Mitwirkung von Albert Bassermann bei Publikum und Presse Interesse zu erwecken.²⁸ Die vollmundigen Ankündigungen der Filmfirmen in der Presse, wen sie nun alles von den Schriftstellern als Mitarbeiter gewonnen hatten, entsprachen wohl auch nicht immer der Wahrheit, so lehnte z.B. Gerhart Hauptmann (1862-1946) es weiterhin ab, seine Dramen zur Verfilmung freizugeben; die Einwilligung gab er vorerst nur für seinen Roman ‚Atlantis‘. Zudem stieß die beabsichtigte künstlerische – und moralische – Hebung des Niveaus der Filme auch in Schriftstellerkreisen weiterhin nicht überall auf Zustimmung.

Der Dichter Hans Kyser (1882-1940) griff z.B. in der Zeitung ‚B.Z. am Mittag‘ beherzt das ‚Kino-Drama‘ an und stellte sogar die Maxime auf: „es darf der Dichter nicht zum Kino gehen!“²⁹ Kyser’s Ablehnung gründete sich vor allem auf die Tatsache des fehlenden Wortes im Film; in diesem Zusammenhang schreckte er nicht davor zurück, sich auf den Bibelsatz zu berufen: ‚Und Gott sprach; so wurde die Welt geschaffen.‘ Hanns Heinz Ewers antwortete ihm in einer Zuschrift an die ‚B.Z. am Mittag‘³⁰, dass er wohl die Pantomime nicht kenne und hielt ihm den Goethe-Satz aus dem ‚Faust‘ entgegen: „Geschrieben steht: ‚Im Anfang war das Wort!‘ Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort? Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen, ich muß es anders übersetzen --.“³¹ Ewers plädierte in seiner Antwort auch für das nur für das Kino geschriebene Stück, und er betonte, dass auch das Schaffen eines Filmmanuskriptes genau so strenge künstlerische Arbeit wie jedes Gedicht, jeder Roman und jedes Drama erfordern würde: „Nur die Technik ist eine andere, ‚das Ringen mit dem Geiste: Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn‘- ... ist genau dasselbe.“³² Ewers musste hierüber Bescheid wissen, war er doch gerade damit beschäftigt, sich selbst in diesem Metier, dem Schreiben von Filmmanuskripten, zu versuchen; auch sein in der Antwort niedergeschriebener Wunsch, dass aus Hans Kyser hoffentlich noch ein Paulus werde, sollte sich er-

füllen – Kyser wurde in den 1920er-Jahren ein ziemlich renommierter Drehbuchautor und war 1935 kurioserweise Mitverfasser des Drehbuchs für ein Tonfilm-Remake von Ewers' DER STUDENT VON PRAG.³³

An dem ersten Remake des Films 1926, hergestellt von der wenig bekannten Berliner Filmfirma ‚Sokal-Film‘, war Ewers zwar anfangs inhaltlich beteiligt, gedreht wurde diese Neuverfilmung dann aber letztendlich nach einem Drehbuch³⁴ von Henrik Galeen (1892-1949), der auch den ursprünglich als Regisseur vorgesehenen Paul Wegener in dieser Funktion ablöste.

Schwierigkeiten gab es in der Vorphase der Produktion vor allem mit dem Drehbuch; nach dem Ewers-Exposé aus dem Jahre 1913 war – in einigen, unwesentlichen Details leicht verändert resp. umgestellt – ein erstes Drehbuch geschrieben worden, welches aber nicht die Zustimmung von Ewers fand und von ihm immer wieder bearbeitet wurde; er versah es mit Anmerkungen und berief sich dabei oft auf sein 1913-Exposé: „Gestern habe ich den ganzen Tag herumgeredet und gearbeitet an dem Filmmanuskript mit diesen blöden Filmmenschen, die immer alles viel besser wissen und sich benehmen genau wie Oberlehrer in der Schule. Es ist wirklich kein Vergnügen und ich habe den ganzen Tag nichts zu essen bekommen. Abends war ich fürchterlich hungrig, hatte Kopfschmerzen und war wütend. Es ist sozusagen zum Kotzen.“³⁵

Zudem kam es zu einem Streit zwischen der ‚Sokal-Film‘ und Robert Glombeck, der ja seit 1915 Besitzer der Rechte an der ersten Verfilmung des Stoffes aus dem Jahr 1913 war. Einstweilige Verfügungen gingen hin und her: Glombeck sollte Negativ und Kopien des ersten Films herausgeben, die ‚Sokal-Film‘ die zweite Fassung nicht im Kino zeigen, da Ewers das gleiche Drehbuch angeblich zweimal verkauft hatte. Die Vergleichsverhandlungen endeten im Oktober 1926 mit dem Ergebnis, dass die ‚Sokal-Film‘ die Verfahrenskosten übernahm und an Robert Glombeck eine erhebliche Summe zahlte, „der dafür seinerseits auf die Rechte an der ersten Verfilmung des ‚Studenten von Prag‘ verzichtete.“³⁶

Die hochgesteckten Erwartungen, die Hanns Heinz Ewers an diese Neuverfilmung hatte, erfüllten sich bei ihm persönlich – „This Film must be a success – it's too important! If it's a success – it will help me enormous ...“³⁷ – und auch bei der den Film dann besprechenden Presse nicht, und dies lag nicht nur daran, dass eine sehr breit ausgespielte Kneipenszene völlig aus Stil und Rahmen fiel, was sowohl Ewers³⁸ als auch ein Rezensent der ‚Lichtbild-Bühne‘³⁹ monierten. Dieser forderte darüber hinaus an der im Film vorgestellten Handlung noch zusätzliche Schnitte – wodurch seiner Meinung nach der Streifen nur an Wirksamkeit gewinne – und wies darauf hin, dass das Drehbuch den Stoff von Ewers noch mehr pointieren, noch effektvoller hätte steigern können. Auch der ‚Bildwart‘⁴⁰ sah diese 7 Akte und 3173 m lange Verfilmung, die am 25.10.1926 im Berliner Lichtspielhaus ‚Capitol‘ uraufgeführt wurde⁴¹, als nicht geglückt an, obwohl die Neuverfilmung die psychologische Bedeutung der Handlung noch stärker betonte als das