

Leseprobe

Helga Karrenbrock / Walter Fähnders (Hgg.)

Wilhelm Speyer (1887-1952)

Zehn Beiträge zu seiner Wiederentdeckung



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2009

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2009
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-652-0
www.aisthesis.de

Inhalt

Walter Fähnders/Helga Karrenbrock Wilhelm Speyer: Eine Wiederentdeckung. Einleitung	9
Wolfgang Storch Spiegel oder Gemälde mit Silberrahmen. Zu Wilhelm Speyers frühen Stücken <i>Er kann nicht befehlen</i> und <i>Der Revolutionär</i>	17
Julia Bertschik Roman-Konfektion. Wilhelm Speyers Werk bei Ullstein	37
Erhard Schütz <i>Sekt</i> oder <i>Die Welt ist blau</i> . Adnoten zu Wilhelm Speyer und zum mondänen Roman	55
Michael Wedel Wilhelm Speyer und der Film. Motive, Projekte, Adaptionen	75
Sophia Ebert / Thomas Küpper »Rezepte für Komödienschreiber«: Wilhelm Speyers Zusammenarbeit mit Walter Benjamin	113
Helga Karrenbrock »Freies Sparta ›Tertia‹«. Notizen zu Wilhelm Speyers Schüler-Romanen	147

Dirk Krüger	
Wilhelm Speyer im Exil: <i>Die Stunde des Tigers</i>	175
Walter Delabar	
Von der geheimnisvollen Macht.	
Wilhelm Speyers Exilromane	
<i>Zweite Liebe</i> und <i>Der Hof der schönen Mädchen</i>	191
Frithjof Trapp	
Der Sturz des Phaeton –	
Wilhelm Speyer: <i>Das Glück der Andernachs</i>	209
Bibliographie Wilhelm Speyer:	
selbständige Schriften, Übersetzungen, Verfilmungen	235
Die Autorinnen und Autoren	241

Walter Fähnders/Helga Karrenbrock

Wilhelm Speyer: Eine Wiederentdeckung

Einleitung

1.

Sein literarisches Debüt fiel noch in das Kaiserreich, seine großen literarischen Erfolge feierte er während der Weimarer Republik. 1933 wurde er, auch wegen seiner jüdischen Herkunft, in die Emigration getrieben und seine »Sämtlichen Schriften« von den Nationalsozialisten auf den Index gesetzt.¹ Seither und auch nach seiner 1949 erfolgten Rückkehr aus dem US-amerikanischen Exil publizierte er nur mehr wenig. Sein großer Familienroman aus dieser Zeit, *Das Glück der Andernachs* (1947), blieb ohne bleibende Resonanz. An seine großen Erfolge der Weimarer Republik konnte er nicht mehr anknüpfen.

Heute ist Wilhelm Speyer, geboren 1887 in Berlin, gestorben 1952 in Riehen (Schweiz), wenn überhaupt, noch als Jugendbuchautor geläufig, als Verfasser des einstmais berühmten Romans *Der Kampf der Tertia* (1927), der zweimal verfilmt, als Hörspiel bearbeitet und in fast ein Dutzend Sprachen übersetzt worden ist und der noch in den 50er und 60er Jahren als Rowohlt-Taschenbuch Neuauflagen in sechsstelliger Höhe erreichte. Allenfalls ist Speyer noch in Erinnerung mit seinem fulminanten, jüngst wieder aufgelegten Großstadtroman *Charlott etwas verrückt* (1927).² Sein rund drei Dutzend Titel umfassendes Œuvre – Theaterstücke, Erzählungen, Romane – scheint aber überwiegend vergessen und ist aktuell nur antiquarisch und in Bibliotheken zugänglich, Forschungen über ihn sind spärlich, sein verstreuter Nachlass kaum erschlossen. Alfred Döblin, selbst ein Exilautor, der nach 1945 in Deutschland kaum mehr hat Fuß fassen können, schreibt 1952 einen langen, sehr aufschlussreichen Nachruf. Darin deutet er bereits an, dass Speyers Werk auf ganz besondere Weise zeitgebunden und nicht so recht kanonisierbar sei, spricht aber dennoch vom »Einmaligen« seines Werkes:

Mit dem Tode Wilhelm Speyers ist ein Schriftsteller dahingegangen, der in der Geschichte der deutschen Literatur wohl nicht eine der mar-

¹ *Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums. Stand vom 31. Dezember 1938.* Leipzig: Hedrich, 1938. S. 140.

² Wilhelm Speyer. *Charlott etwas verrückt. Roman* (1927). Hg. Walter Fähnders/Helga Karrenbrock. Bielefeld: Aisthesis, 2008 (Archiv 9).

kantesten Stellen ausfüllen wird, denn er war nicht revolutionär, nicht genug von Einfluß, nicht ein Mann der großen Gebärde, aber das Einmalige seiner Art, die feinen Töne festzuhalten, die pastellhellen Akkorde eines romantischen Interregnums im wahrhaft sensationellen Ablauf unseres Jahrhunderts, wird seinen Lesern ein freudiges Wunder und eine Verführung zum träumerischen Nachdenken über das Leben bleiben.³

2.

Dabei gehört Speyer zu jenen Schriftstellern, die deutliche Spuren in der Geschichte der Literatur und auch bei anderen Autoren hinterlassen haben. Der Sohn eines vermögenden Fabrikanten übte, so Döblin, »keinen bürgerlichen Beruf« aus, denn »seine Verhältnisse gestatteten ihm ein freies, unbundenes Leben«⁴, während der Weimarer Republik überwiegend in Berlin und am Starnberger See, aber auch des längeren in Italien. Sein literarisches und persönliches ›Netzwerk‹ war weit gespannt. Er galt den Zeitgenossen, so Albert Vigoleis Thelen 1940, als »einer der kultiviertesten und charmanitesten Schriftsteller der deutschen Literatur«⁵, in der Weimarer Republik war er überdies einer der kommerziell Erfolgreichsten. Anerkennende Wertschätzung erfuhr er schon früh. So reflektierte Thomas Mann anlässlich von »Speyers Novelle« *Wie wir einst so glücklich waren!* (1909) über das Schreiben der Jüngeren, einer Schriftstellergeneration »jenseits der Modernität«, wie er es nennt:

Fühle da viel Neues, Zukünftiges, Junges, Symptomatisches, viel »neue Generation«, viel »Heraufkommendes«. Gesundheit, kultivierte Leiblichkeit, vornehme Natur, vornehmes Wohlsein u. dergl., in diesem Falle noch dem Lächeln ausgesetzt durch den Snobismus eines jungen Juden.⁶

³ Alfred Döblin. »Nachruf auf Wilhelm Speyer«. *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften und der Literatur* (Darmstadt) 1952. S. 141-144. Hier S. 144.

⁴ Ebenda. S. 141.

⁵ Albert Vigoleis Thelen. »Zwei Arten von Jugend. Romane von Speyer und Adrienne Thomas«. Ders. *Die Literatur in der Fremde. Literaturkritiken*. Hg. Erhard Louven. Bonn: Weidle, 1996. S. 237-241. Hier S. 238.

⁶ Thomas Mann. *Notiz 103* (1909). Zitiert bei Hans Wysling. »Geist und Kunst. Thomas Manns Notizen zu einem Literatur-Essay«. Paul Scherrer/Hans Wysling (Hg.). *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*. Bern/München: Francke, 1967. S. 123-234. Hier S. 141.

Thomas Mann verfolgte die literarische Produktion des Jüngeren von Anfang an mit Aufmerksamkeit, vor allem auch seine Theaterstücke. So notiert er in seinem Tagebuch 1919: »Mit Richter per Auto ins Residenztheater. *Der Revolutionär* von Speyer. Hochstapelei mit dichterischen Einschlägen. Starker Erfolg, sehr gute Aufführung«.⁷ Kurz darauf:

Nach dem Abendessen zu Caspari, in deren Privatwohnung Speyer sein neues Lustspiel *Er kann nicht befehlen* vor größerer Gesellschaft vorlas. Das Stück schien mir allerliebst. Soziale Komödie ... phantastisch. Ein begabter Bursche, wenn auch als Talent etwas unernst.⁸

Konkurrenz war also keine zu befürchten. Thomas Mann und seine Familie blieben Speyer auch privat freundschaftlich verbunden. Daneben waren es Freunde wie der zeitweilige Mitschüler Bruno Frank (dem er den *Kampf der Tertia* widmet), die Brüder Balder und Rudolf Olden, Walter Hasenclever, Franz Hessel, Ludwig Marcuse – und vor allem Walter Benjamin, mit denen Speyer Umgang pflegte, um nur einige repräsentative Namen zu nennen, die den Literaturbetrieb der produktivsten Zeit Speyers, die Jahre der Weimarer Republik, mitgeprägt haben. Klaus Mann schreibt 1942 im *Wendepunkt*: Speyer

gehört zur alten Garde, zum vertrauten Kreis, man ist mit seinen Büchern aufgewachsen. »Wie wir einst so glücklich waren«, »Der Kampf der Tertia«, »Charlott etwas verrückt« – diese Titel sind für mich beladen mit Reiz und Wehmut vieler Erinnerungen.⁹

Der exilierte Leiter des linken Malik-Verlages, Wieland Herzfelde, weist 1937 ausdrücklich auf Wilhelm Speyer hin als einen der für die Nationalsozialisten »untragbaren« S. Fischer-, Ullstein-, Insel, Rowohlt- und Zsolnay-Autoren¹⁰.

In der Exilzeit half dieses Netzwerk bei schwierigen Situationen des Emigranten. So setzte sich Thomas Mann 1940 erfolgreich für die Entlassung Speyers aus dem französischen Internierungslager Cahors ein, und noch im amerikanischen Exil sorgte er für die (einjährige) Anstellung Speyers als

⁷ Thomas Mann. *Tagebücher 1918-1921*. Hg. Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M.: Fischer, 1979. S. 142 (Eintrag vom 1.11.1919).

⁸ Ebenda. S. 145 (Eintrag vom 4.11.1919).

⁹ Klaus Mann. *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Mit einem Nachwort von Frido Mann*. Reinbek: Rowohlt, 1984 (rororo 5325). S. 318.

¹⁰ Wieland Herzfelde. »David gegen Goliath. Vier Jahre deutsche Emigrationsverlage«. *Zur Tradition der sozialistischen Literatur. Eine Auswahl von Dokumenten*. Bd. 2: 1933-1941. Berlin/Weimar: Aufbau, 1979. S. 159-164. Hier S. 159.

Drehbuchautor bei Metro-Goldwyn-Mayer. Speyer seinerseits konnte u.a. Franz Hessel in Paris mit seinen Verbindungen behilflich sein. »Er war ein rarer Vogel im Gefilde der Literatur«, erinnert sich Ludwig Marcuse an die gemeinsamen Exiljahre in den USA,

unprätentiös, unvercliquet, keine Eitelkeit der kommunen Sorte, von nobler Zurückhaltung. Er war, nicht selten, recht unfreundlich, ein sehr charmanter Brummiger. Er war ein guter Gesprächspartner auch darin, daß er durch konzentrierte Aufmerksamkeit sehr viel aus dem, welchem er zuhörte, herausbrachte.¹¹

Das ist wohl auch, neben den gemeinsamen Erfahrungen in dem Landschulheim Haubinda, die besondere Qualität, die Walter Benjamin an Speyer schätzte und die ihrer zeitweise recht engen Zusammenarbeit eine produktive Grundlage gab.

3.

Dass Speyers Werk, wie zitiert, nach Döblins Urteil »nicht revolutionär« sei und es sich, so Thomas Mann, literarisch »jenseits der Modernität«¹² bewege, könnte erste Hinweise darauf geben, weshalb Speyer aus der Literaturgeschichtsschreibung mehr oder weniger verschwunden ist. Für die Verfechter der Hochliteratur ist der ›Unterhaltungsschriftsteller‹ Speyer, der nach Thomas Manns Einschätzung »wirksame, gewandt dialogisierte Reißer«¹³ schrieb, doch eher suspekt geblieben. In der ideologiekritischen Aufarbeitung der Literatur der Weimarer Republik seit den 68er Jahren fiel Speyer, »unvercliquet« (L. Marcuse), wie er war, durch jegliche politisierbaren Raster. Und selbst die späte Karriere Speyers, der ab den 50er Jahren nicht etwa mit seinem großen Exilroman *Das Glück der Andernachs* oder mit dem letzten Werk, seinem ›Testament‹ *Andrai und der Fisch* reüssierte, sondern nur noch als ›Jugendschriftsteller‹, nämlich als Autor des *Kampfs der Tertia* abgestempelt und damit abgelegt wurde, fand ein Ende, als Speyers Schüler-Romane unter das von der Jugendliteraturforschung dann nachgeholte,

¹¹ Ludwig Marcuse. *Mein zwanzigstes Jahrhundert*. München: List, 1960. S. 280f.

¹² Thomas Mann verwendet diesen Terminus 1909 mit Blick auf die seinerzeit als »die Moderne« geltenden Strömungen des Ästhetizismus bzw. der Décadence.

¹³ So Thomas Mann zu Speyers zusammen mit Benjamin verfassten Boulevardkomödie *Ein Mantel, ein Hut, ein Handschuh*. Thomas Mann. *Tagebücher 1933-1934*. Hg. Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M.: Fischer, 1977. S. 211 (Eintrag vom 5.10.1933).

oben bereits angedeutete Verdikt des Ideologischen fielen – allesamt zu grobe Kategorien für die Besonderheiten des Autors.

Mit Döblins und Thomas Manns Bemerkungen sind Besonderheiten seiner ästhetischen Verfahrensweisen angedeutet, die nicht auf Innovation und Literaturrevolution aus sind, die aber auch nicht bloß konservativ sind (oder gar völkisch, wie es eine verkürzt daher kommende Ideologiekritik dem *Tertia*-Roman vorgehalten hat). Speyers literarische Entwicklung verläuft konträr bzw. parallel, aber nie in Übereinstimmung zu den literarhistorischen Dominanten der Zehner bis Dreißiger Jahre. Der Roman *Oedipus*, mit dem der gerade Zwanzigjährige (als »Willi Speyer«) 1907 debütiert, ist impressionistisch-sentimental erzählt und entspricht ebenso wenig wie die Novelle *Wie wir einst so glücklich waren* von 1909 jener ›Modernität‹, die Thomas Mann im Blick hatte. Allerdings ist gerade *Oedipus* ein vom Sujet her interessanter, sehr früher Schul- und Schüler-Roman.

Speyers zu Zeiten der expressionistischen Konjunktur geschriebene Theaterstücke zeichnen sich durch eine unpolitische Grundgeste aus, durch Abstinenz gegenüber Krieg und Revolution, die für diese Zeit eher untypisch ist. Auch wenn Speyers Lebenslauf dem der expressionistischen Generation entspricht – bezüglich Alter, bürgerlicher Herkunft, literarischer Interessen, ungeliebten Jurastudiums, freiwilliger Kriegsteilnahme –, unterscheidet sich Speyer eben von diesen Generationsgefährten. Wenn er, wie in den Stücken *Der Aufstieg* und *Der Revolutionär*, die Figur eines Aufrührers zeichnet oder sich auf das Terrain von Klassenkämpfen begibt, dann mit ironischer Distanz oder in Kritik der Revolution – kein Vergleich zu politisch inspirierten und avantgardistisch ausgeführten Dramen wie Ernst Tollers *Die Wandlung* oder Franz Jungs *Die Kanaker*.

Vergleichbares ließe sich für die wenig später entstandenen Werke der Weimarer Republik anführen, für seine Romane und Stücke, die nicht dem Paradigma der Neuen Sachlichkeit folgen, ohne aber neusachliche Orientierungen zu leugnen; die sich – wie im Falle der zusammen mit Walter Benjamin verfassten Boulevard-Komödien oder der Ullstein-Romane – der Qualifizierung als ›bloße Unterhaltungsliteratur‹ verweigern, ohne aber traditionelle ›Hochliteratur‹ sein zu wollen. Das gilt für Schreib- und Erzählweisen, mehr noch gilt es für Sujet und Thematik. Speyer selbst hat 1928 im Anhang zu seinen »Erzählungen und Visionen« *Nachtgesichte* eine stichwortartige Selbstbiographie formuliert, in der es u.a. heißt: »Tief dankbar dem deutschen Landerziehungsheim zu Haubinda, in dem ich erzogen wurde. Immer wieder drängt es mich, die dort gewonnenen Eindrücke von Menschen und Landschaft zu gestalten.« Im selben Atemzug schreibt der Autor, er sei zu der »Überzeugung gelangt«, dass die Metropole Berlin »die faszinierendste Stadt Europas« sei, von der er »in zukünftigen Arbeiten viel zu schreiben

gedenke«.¹⁴ Mit dem Erfolgsroman des Jahres 1927, *Charlott etwas verrückt*, löst er dieses Vorhaben ein.¹⁵

Landschaft und Großstadt, Stadt und Land werden hier gleichberechtigt neben einander gerückt – sie galten dagegen im literarisch-politischen Diskurs der Zwanziger Jahre als ideologisch aufgeladener, unversöhnlicher Gegensatz, jedenfalls solange völkische und präfaschistische Adepten das »Land« für sich okkupierten bzw. ihnen dieses seitens der urbanen Linken auch überlassen wurde. Was die rasante Berliner Metropolenkultur und -literatur als Dichtung vom »total platten Land« denunzierte, wie Döblin 1931 polemisch gegen die allerdings immer aggressivere völkische und Heimatliteratur und ihre Vertreter formulierte, sollte anders angegangen werden. So jedenfalls ließe sich Speyers Vorgehen lesen, der – auch vor der speziell deutschen Gegensatzkonstruktion ›Gemeinschaft gegen Gesellschaft‹ – für Synthesen plädiert, welche die Kälte von Moderne und neusachlicher Urbanität mit dem Wärmestrom gemeinschaftlicher, auch auf Landschaft und Natur sich beziehender Reservoirs vermitteln. Es sind derartige Vermittlungen, um die sich auch Autoren wie z.B. Ernst Bloch bemüht haben – etwa bei dem Versuch, den semantisch (und politisch) umkämpften Begriff ›Heimat‹ für das Projekt des Fortschritts zu retten. So spricht Walter Benjamin 1929 im Zusammenhang mit Franz Hessels Flaneur-Buch *Spazieren in Berlin* von der wachsenden »Neigung« seiner Zeitgenossen, »Berlin als Heimat« anzusehen¹⁶, Hessel selbst nennt sein Buch »eine Art Heimatkunde«¹⁷.

Es ist dies ein Umgang mit der Moderne bzw. selbst eine Art von ›Moderne‹, die nicht als kaskadenhaft und akzeleriert aufgefasst wird, sondern in der Traditionenreste, in der ›Altes‹ bewahrt bleiben sollen. Es geht darum, die »magische Topographie von Berlin«¹⁸, von der in der Komödie *Es geht. Aber es ist auch danach!* die Rede ist – und Berlin war in den Zwanziger Jahren nichts weniger als die Hauptstadt der Moderne –, und einen Erinnerungsort wie jenes Landschulheim, in dem die Tertia ihre Kämpfe ausflicht, gleichermaßen zu vergegenwärtigen. Dies ist gewiss gegen jedwede Avant-

¹⁴ Wilhelm Speyer. *Nachtgesichte. Erzählungen und Visionen*. Leipzig: Fikentscher, [1928] (Hafis-Lesebücherei 66). S. 243f.

¹⁵ Vgl. Helga Karrenbrock/Walter Fähnders. »Ein Buch wie Champagner.« Nachwort«. Speyer. *Charlott etwas verrückt* (wie Anm. 2). S. 203-226.

¹⁶ Walter Benjamin. »Die Wiederkehr des Flaneurs«. Ders. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989. Bd. III. S. 194-189. Hier S. 194.

¹⁷ Franz Hessel. *Ein Flaneur in Berlin. Neuausgabe von »Spazieren in Berlin«*. Berlin: Das Arsenal, 1984. S. 12.

¹⁸ Wilhelm Speyer. *Es geht. Aber es ist auch danach! Ein Schauspiel in drei Akten*. München/Berlin: Drei Masken, 1929. S. 49.

garde gewendet, ist geschichts- und traditionsbewusst und insofern konservativ, aber nicht ideologisch grundiert etwa im Sinne von Positionen der Anti-Moderne oder der völkischen Modernekritik. Wie weit es trägt, sei dahin gestellt – es ist aber ein Konzept, das die Kosten der rasanten Modernisierungsschübe mit bedenkt, das Modernisierung und Moderne deshalb aber nicht verurteilt oder ablehnt: der Versuch einer anderen Moderne. Der erstaunliche Erfolg dieses Autors gerade in den Zwanziger Jahren deutet darauf hin, dass ein derartiger Weg zumindest in der Literatur für gangbar gehalten wurde. Im Gespräch zwischen Walter Benjamin und Speyer über die gemeinsamen Boulevardkomödien heißt es 1930: »Unser Held ist eigentlich ein Mensch, der in zwei Zeitaltern lebt: einmal als Minnesänger und Ritter, einmal als Bürger des heutigen Berlin.«¹⁹

4.

In einer Rezension zu Speyers *Sommer in Italien* hat Franz Hessel sehr zustimmend auf eine Eigenart von Speyers Schreiben hingewiesen, die darin bestehe,

das sogenannte Mondäne als ein Märchenkleid um Urgestalten zu legen. Das Rüstzeug aus dem modernen Arsenal der Frau wird dem dichten Blick des Helden – und seines Schöpfers – zum mythologischen Attribut. Damen werden zur Galathea und ägyptischen Helena.²⁰

Das ist ein ganz ungewohnter Blick auf Möglichkeiten von Literatur in der neusachlichen Phase der Weimarer Republik. Als »pastellhelle Akkorde eines romantischen Interregnums im wahrhaft sensationellen Ablauf unseres Jahrhunderts« charakterisiert Alfred Döblin diese Schreibweise in seinem zitierten *Nachruf* auf Speyer.²¹ »Ohne dem snobistisch Mondänen Zugeständnisse zu machen«, präzisiert Döblin, habe Speyer es verstanden, »das Fluktuiernende seiner Zeit, den Reiz ihrer Unbeschwertheit und Anmut in seinen Büchern zu spiegeln.«²² Wenn Döblin »vom Zauber jener Tage« spricht, vom »Impres-

¹⁹ Walter Benjamin/Wilhelm Speyer. »Rezepte für Komödienschreiber. Gespräch zwischen Wilhelm Speyer und Walter Benjamin«. Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989. Bd. IV,2. S. 610-616. Hier S. 614.

²⁰ Franz Hessel. »Wilhelm Speyer: Sommer in Italien«. *Die literarische Welt* 9 (1933), H. 3: S. 5.

²¹ Döblin. »Nachruf auf Wilhelm Speyer« (wie Anm. 3). S. 143.

²² Ebenda. S. 141.

sionistisch-Lyrischen der Atmosphäre in der Zeit zwischen 1920 und 1930«²³, die in vielen Werken Speyers gemeint und getroffen sei, dann ist damit Speyers oben skizzierter Versuch gemeint, unter Akzeptanz und Beförderung des Neuen, Schnellen, Synchronen, Gleichzeitigen auch Einsprengsel, Positionen, sogar Normen des Alten im Neuen aufzubewahren, mit ihm zu vermitteln oder doch wenigstens ein Bündnis zwischen beiden zu schließen. Zweifellos trifft Speyer damit einen Nerv der Zwischenkriegszeit, aber diesem Prinzip folgt er auch in den Jahren des Exils. Dass der »Nachglanz« (Döblin) der Vergangenheit hier einen noch stärkeren Akzent erhält, ist nicht zuletzt seinem großen Altersroman *Das Glück der Andernachs* abzulesen.

5.

Die in diesem Band vorgelegten Beiträge zur Wiederentdeckung Wilhelm Speyers sind weit gespannt und betreten entsprechend der Forschungsdefizite oft genug Neuland. Dass eine »Wiederentdeckung« mit erheblichem Aufwand verbunden ist, mit umfanglichen Quellen-, Material- und Nachlassrecherchen vor allem, machen die Beiträge dieses Bandes deutlich. Sie analysieren Speyers frühe Theaterstücke (Wolfgang Storch), beleuchten aus unterschiedlichen Blickwinkeln seine Romane der Weimarer Republik (Julia Bertschik; Erhard Schütz), geben medienwissenschaftlich akzentuierte Einblicke in die zahlreichen Verfilmungen und Filmprojekte (Michael Wedel) und untersuchen erstmals die engen persönlichen und Arbeitsbeziehungen zwischen Walter Benjamin und Speyer, unter Einbeziehung der gemeinsam verfassten Boulevardkomödien (Sophia Ebert/Thomas Küpper). Speyer wird als Autor auch der Jugend, des *Tertia*-Bestsellers, gewürdigt (Helga Karrenbrock) und als Verfasser eines der wenigen Jugendromane des Exils (Dirk Krüger). Speyers Exilwerk sind zwei weitere Arbeiten gewidmet: eine Untersuchung zu seinen Romanen aus den Dreißiger Jahren (Walter Delabar) sowie eine Analyse von *Das Glück der Andernachs* (Frithjof Trapp). Eine Bibliographie erschließt Speyers selbständige Schriften einschließlich der Fortsetzungabdrucke, Übersetzungen und Literaturverfilmungen (Walter Fähnders). Dass allein acht seiner 35 Bücher in andere Sprachen übersetzt worden sind und fünf seiner Romane verfilmt wurden (und dies z.T. mehrfach), zeigt an, wie lebhaft sein Werk von den Zeitgenossen wahrgenommen wurde.

Allen Autorinnen und Autoren sei für ihre engagierte Mitarbeit gedankt – ebenso dem Aisthesis Verlag, der mit seiner Neuausgabe von *Charlott etwas verrückt* bereits 2008 einer Wiederentdeckung Wilhelm Speyer den Weg bereitet hat.

²³ Ebenda. S. 142.

Michael Wedel

Wilhelm Speyer und der Film Motive, Projekte, Adaptionen

I.

»Diese Film-Industrie war unser Unglück; man hätte sich nie um sie kümmern müssen, um ihr nicht die Möglichkeit zu geben, sich nicht um uns zu kümmern.«¹ In einer der wenigen überlieferten Äußerungen Wilhelm Speyers über den Film, getätigter im April 1949 auf der Rückreise von Hollywood nach Europa, zieht der Schriftsteller ein bitteres persönliches Fazit. Vorangegangen waren acht lange Jahre des vergeblichen Bemühens, im Mekka des internationalen Filmgeschäfts als Drehbuchautor Fuß zu fassen und auf diese Weise sein Auskommen als jüdischer Emigrant aus Nazi-Deutschland zu sichern.

Die Hoffnungen, zu denen es bei seiner Übersiedlung in die USA noch berechtigten Anlass gegeben hatte, waren schnell verflogen. Als er im Frühjahr 1941 in Los Angeles angelangt war, hatte er das Glück gehabt, durch Vermittlung von Bruno und Liesl Frank mit einem Einjahresvertrag der Metro-Goldwyn-Mayer zu 100 Dollar die Woche ausgestattet zu sein. Wie Heinrich Mann, Friedrich Torberg, Alfred Polgar und andere hatte Speyer jedoch recht bald zu erkennen, dass das Filmstudio – damals neben der Paramount das größte und mächtigste der Welt – wenig tatsächliches Interesse an seinen Arbeiten zeigte, keineswegs ernsthaft daran dachte, die von ihm entwickelten Stoffe auch umzusetzen, und deren finanzielle Vergütung – wohlwollend betrachtet – als reinen Akt der Humanität gegenüber einem Vertriebenen bzw. – nüchtern besehen – als günstiges Optionsgeschäft verstand, um andere Studios für eine gewisse Zeit von einer Verpflichtung abzuhalten.²

¹ Für Hinweise und Bereitstellung von Quellenmaterial danke ich Gregor Ackermann, Helmut G. Asper, Regina Hoffmann sowie Walter Fähnders und Helga Karrenbrock. Für seine Hilfe bei der Bildrecherche geht mein Dank an Peter Latta. Brief von Wilhelm Speyer an Balder Olden vom 19. April 1949 aus New York; zitiert nach Johanna W. Roden. »Wilhelm Speyer«. *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Bd. 1: Kalifornien, Teil 1.* Hg. John M. Spalek/Joseph Strelka. Bern/München 1976. S. 606-615. Hier S. 607.

² Ebenda.

Bereits im September 1941³ wurde der Vertrag mit der Metro-Goldwyn-Mayer wieder aufgelöst, ein weiteres Indiz dafür, dass er lediglich dazu gedient hatte, Speyer die Einreise in die USA überhaupt erst zu ermöglichen.⁴ Von nun an war Speyer auf materielle Unterstützung durch Freunde und Bekannte, darunter Bruno Frank und Thomas Mann, angewiesen. Von der Aufnahme einer körperlich beanspruchenden Erwerbstätigkeit, zu der sich der 55-jährige im Herbst 1942 gezwungen sah, wurde ihm aus medizinischen Gründen abgeraten.⁵ Geldzuwendungen erhielt Speyer in jenen Jahren auch aus dem von Paul Kohner geleiteten European Relief Fund. Über Kohner, der vor 1933 in Deutschland ein erfolgreicher Filmproduzent gewesen war und nun in Hollywood eine lukrative Filmagentur betrieb, liefen auch die meisten Kontakte Speyers zu den Hollywoodstudios nach Beendigung seines kurzfristigen Engagements bei der Metro-Goldwyn-Mayer.

Im Archiv der Paul-Kohner-Agentur findet sich eine Reihe von Treatments, die entweder von Speyer selbst ausgearbeitet oder auf der Basis einiger seiner Werke von Dritten geschrieben worden sind. Neben Filmentwürfen von eigener Hand wie einer »Original Screen Story« mit dem Arbeitstitel »Dr. Palland« hatte Speyer auch eine filmgemäß verdichtende Bearbeitung seines Romans *Ich geh aus und du bleibst hier* (1930) sowie eine englische Übersetzung seiner 1948 fertig gestellten Erzählung *Señorita Maria Teresa*⁶ unter dem Titel »Maria Teresa and the Bear« Kohner zur Sondierung bei Filmunternehmen und Verhandlung mit möglichen Interessenten überlassen.⁷

³ Ebenda. Ich folge hier der Datierung von Johanna W. Roden, die sich auf den schriftlichen Nachlass Speyers und Informationen aus dem Kreis seiner Nachkommen stützt. Anderen Angaben zufolge lief Speyers Vertrag mit der MGM wie vorgesehen erst im März 1942 aus und wurde »trotz aller Bemühungen auch seitens seiner Freunde« nicht verlängert (*Walter Benjamin 1892-1940. Eine Ausstellung*. Hg. Rolf Tiedemann/Christoph Götde/Henri Lonitz. Marbach 1990. (Marbacher Magazin 55). S. 179.)

⁴ Nur aufgrund der von MGM-Produzent Gottfried Reinhardt, dem Sohn Max Reinhardts, verschafften Arbeitsverträge mit dem Studio erhielten viele Autoren, so auch Speyer, überhaupt ein Einreisevisum in die USA. Vgl. Helmut G. Asper. »*Etwas Besseres als den Tod. Filmexil in Hollywood. Porträts, Filme, Dokumente*. Marburg 2002. S. 427. Vgl. auch Aspers Einschätzung: »Die Verträge von Döblin, Polgar, Speyer und Mehring wurden trotz der Fürsprache Thomas Manns nicht verlängert. Offenbar meinten die Studios, sie hätten genug getan und jedem eine Chance gegeben.« (S. 441).

⁵ Vgl. Roden. »Wilhelm Speyer« (Anm. 1). S. 607.

⁶ Die Buchfassung erschien 1951 im Werner Classen Verlag in Zürich unter dem Titel *Señorita Maria Teresa. Eine spanisch-kalifornische Erzählung*.

⁷ Das englischsprachige FilmTreatment von *Ich geh aus und du bleibst da* sowie das Manuskript »Maria Teresa and the Bear« finden sich in der Sammlung Paul Kohner

Andere in den 1940er Jahren entstandene Manuskripte zeugen von den kontinuierlichen Versuchen Speyers, mit Bearbeitungen und Exposés das Interesse der Studios auf sich zu lenken. Aus der frühen Zeit seiner Vertragsbindung an die Metro-Goldwyn-Mayer stammt das 31 Seiten starke Manuskript zu einer »Boy Scout Story« mit dem Titel »One Minute to Five«, das den Copyright-Vermerk der Kinokette Loew's, Inc. trägt, bei der es sich um die Muttergesellschaft der Metro-Goldwyn-Mayer handelt, und das von Speyer dementsprechend auf eine Filmdaption hin verfasst worden war.⁸ Neben einem weiteren Filmskript ohne Titel, das im Nachlass Speyers dokumentiert ist, ist vermutlich auch eine Erzählung mit dem schlichten Titel »Treatment« mit Blick auf eine mögliche Verfilmung zu Papier gebracht worden.⁹ Bemüht haben dürfte sich Speyer in Hollywood auch um die Umsetzung der als »Filmnovellen« bezeichneten Prosastücke »Das vierundzwanzigste Kapitel« und »Der Mann mit der weißen Krawatte«, die zum Teil bereits in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre entstanden sind, sowie des Manuskripts »Portland House«, das als Gattungsbezeichnung »Ein Film von Speyer« aufweist.¹⁰ Keines der genannten Manuskripte wurde jedoch von den Studios realisiert.

Als einzige Spur, die Speyers Werk im Produktionsausstoß Hollywoods hinterlassen hat, stehen somit lediglich die verschiedenen Adaptionen einer 1934 uraufgeführten englischsprachigen Bearbeitung seines 1932 unter Mit-

im Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin. Beim Treatment auf der Basis von *Ich geh aus und du bleibst da*, das laut Datierungsvermerk bereits aus dem Sommer 1935 stammt, handelt es sich um eine leicht gekürzte Übersetzung des von D. Wofski verfassten Handlungsexposés, das 1930 der Verfilmung des Romans zugrunde gelegen hatte. Das Manuskript mit dem Arbeitstitel »Dr. Palland« befand sich im Nachlass Wilhelm Speyers; vgl. den Hinweis in *Deutsche Exilliteratur. Bd. 1: Kalifornien. Teil 2*. Hg. John. M. Spalek/Joseph Strelka/Sandra H. Hawrylchak. Bern/München 1976. S. 211.

⁸ Vgl. ebenda. S. 210. Es ist anzunehmen, dass diese Arbeit auf Elemente von Speyers »Pfadfinder-Geschichte« *Die Stunde des Tigers* zurückgreift, die 1939 bei Querido in Amsterdam erschienen war. Vgl. zu diesem Roman den Beitrag von Dirk Krüger in diesem Band.

⁹ Vgl. ebenda. S. 211.

¹⁰ Vgl. ebenda. S. 210, S. 212. Das Manuskript von »Das vierundzwanzigste Kapitel« ist als 1937 in Parsch-Salzburg entstanden ausgewiesen, bei »Der Mann mit der weißen Krawatte« fehlt ein entsprechender Vermerk zu Ort und Zeit der Entstehung. Beide Manuskripte befinden sich im Nachlass Speyers. Das Original-Typoskript zu »Portland House« wird in der Sammlung von Bühnen- und Filmmanuskripten der Research Library of the Performing Arts, Lincoln Centre, New York, aufbewahrt.

arbeit von Walter Benjamin¹¹ entstandenen Kriminalstücks *Ein Mantel, ein Hut, ein Handschuh*. Sie wurde von RKO Radio Pictures 1934 unter dem Titel *Hat, Coat and Glove* sowie 1944 unter dem veränderten Titel *A Night of Adventure* verfilmt.¹² Ein Remake der zweiten Filmversion entstand 1946 in Mexiko unter dem Titel *Todo un caballero*.¹³ Eine direkte Beteiligung Speyers an allen drei Versionen des Stoffes ist nicht dokumentiert und scheint angesichts der gängigen Produktionspraxis der Studios eher unwahrscheinlich. Im besten Falle haben die genannten Realisierungen dem Urheber des Stoffes einige Tantiemen beschert, um seine Person wie um seine neueren Arbeiten scheint sich die Filmindustrie Hollywoods jedoch tatsächlich kaum »gekümmert« zu haben.

II.

Speyers Verbitterung über das Desinteresse Hollywoods an seinen in der Emigration entstandenen Werken wird umso nachvollziehbarer vor dem Hintergrund der großen Aufmerksamkeit, die ihm vor 1933 von Seiten des Films entgegengebracht worden war. Ende der 1920er Jahre war Speyer als viel gespielter Dramatiker, Verfasser von auflagenstarken Unterhaltungs- und Gesellschaftsromanen wie *Frau von Hanka* (1924), *Das Mädchen mit dem Löwenhaupt* (1925), *Charlott etwas verrückt* (1927), *Ich geh aus und du bleibst da* (1930), *Roman einer Nacht* (1932) sowie den beiden viel gelesenen Jugenderzählungen *Der Kampf der Tertia* (1927) und *Die goldene Horde* (1931) ein von der deutschen Filmindustrie geschätzter und hofierter Autor. Zwischen 1927 und 1931 wurden drei seiner erfolgreichsten Romane – *Charlott etwas verrückt*, *Der Kampf der Tertia* und *Ich geh aus und du bleibst da* – unmittelbar nach ihrem Erscheinen zur Grundlage abendfüllender Spielfilme genommen. Im Zuge der Werbemaßnahmen für diese Verfilmungen prangte Speyers Name auf Plakaten und Annoncen, sein Konterfei fand sich in den Jahrbüchern der beteiligten Filmgesellschaften ganzseitig abgebildet¹⁴, andere seiner Bücher wurden sofort nach ihrem Erscheinen von der

¹¹ Vgl. Walter Benjamin. *Gesammelte Briefe. Bd. IV: 1931-1934*. Hg. Christoph Glödde/Henri Lonitz. Frankfurt/M. 1998. S. 110.

¹² Vgl. Christina Hoschka. *Vom »Kinodrama« zur »Story«. Alfred Neumann und die Empfänger der »Lebensrettungsverträge« als Drehbuchautoren*. Magisterarbeit FU Berlin, März 1995. S. 131.

¹³ Vgl. Jan-Christopher Horak. *Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933*. Münster 1986. S. 134.

¹⁴ So im Zuge der Verfilmung von *Charlott etwas verrückt* im Jahrbuch der Phoebus Produktion 1927-1928. Berlin 1928 (n.p.).

Filmbranche auf geeignete Stoffe hin gesichtet und in Branchenblättern und Filmzeitschriften besprochen.¹⁵ Anlässlich der Premieren erschienen preisgünstige, mit Standbildern und Produktionsfotos illustrierte Sonderausgaben seiner Romane als »Buch zum Film«.¹⁶

Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre hatte sich die Filmindustrie also noch intensiv um Speyer »gekümmert«, und dies aus guten Gründen. Speyers Bücher eigneten sich mit ihrer Vorliebe für weibliche und jugendliche Protagonisten als Identifikationsangebote an die beiden schon damals größten und daher bevorzugt angesprochenen Publikumssegmente der kommerziellen Filmindustrie.¹⁷ Zudem lieferten seine um weibliche Hauptfiguren zentrierten Gesellschaftsromane *Frau von Hanka* (1924), *Das Mädchen mit dem Löwenhaupt* (1925), *Charlott etwas verrückt* (1927) und *Ich geh aus und du bleibst da* (1930) subjektive Weltentwürfe und Wunscherfüllungsszenarien, wie sie Siegfried Kracauer 1928 in seiner Artikelserie »Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino« als prägend für die Sujets des deutschen Genrekinos beschrieben hat:

Es mag in Wirklichkeit nicht leicht geschehen, daß ein Scheuermädchen einen Rolls Royce-Besitzer heiratet; indessen, ist es nicht der Traum der Rolls Royce-Besitzer, daß die Scheuermädchen davon träumen, zu ihnen emporzusteigen? Die blödsinnigen und irrealen Filmphantasien sind die Tagträume der Gesellschaft, in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten. (Die Tatsache, daß, wie in der Buchkolportage, so auch in der Filmkolportage große Sachverhalte sich verzerrt mit ausdrücken, verschlägt in diesem Zusammenhang nichts.)¹⁸

¹⁵ Vgl. z.B. die Rezensionen von Speyers Erzählung *Der Kampf der Tertia* (durch Georg Herzberg im *Film-Kurier*, Nr. 37, 11.2.1928, 2. Beiblatt) und des Erzählbandes *Sonderlinge* (*Film-Kurier*, Nr. 142, 17.6.1929).

¹⁶ So 1932 im Zuge des niederländischen Kinostarts von *Ich geh aus und du bleibst da*. Vgl. Wilhelm Speyer: *Ik ga uit en jij blijft thuis! Filmeditie met foto's uit de Monopole-film*. Nederlandsche vertaling van H.M.A. Ludolph-van Everdingen. Utrecht o.J.

¹⁷ Diese doppelte Publikumsausrichtung wurde schon 1914 in der ersten soziologischen Studie des Kinos in Deutschland von Emilie Altenloh festgestellt. Vgl. Emilie Altenloh. *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena 1914. Zur Adressierung des weiblichen Publikums im Film der Weimarer Republik vgl. Patrice Petro. *Joyless Streets. Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. Princeton 1989. S. 140-219.

¹⁸ Siegfried Kracauer. »Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino« [1928]. Ders. *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/M. 1963. S. 279-294. Hier S. 280.

Dabei ist, wie Hartmut Vollmer am Beispiel von *Charlott etwas verrückt* festhält, Speyers Romanen dieser Zeit durchaus eine »ironische Erzählhaltung« eigen, »die sich schon in der Diktion artikuliert und ein Spiel mit den phantastischen Unwahrscheinlichkeiten und verwirrenden Maskeraden betreibt«.¹⁹ Es ist ein Spiel, das gekonnt mit den Insignien moderner Großstadt- und Freizeitkultur jongliert, mit Modesalons und dem Bild der Neuen Frau, mit Jazzmusik, Tanzlokalen und PS-starken Verfolgungsjagden, wie sie sich – mitunter gleichfalls mit leicht ironischem Unterton dargeboten – zu gleicher Zeit in den publikumsträchtigsten Unterhaltungsfilmnen finden. Im Rückblick erscheint es nur zu evident, dass für die Filmindustrie an Speyers temporeich und psychologisch effektvoll erzählten Großstadtromanen kein Weg vorbei führte und sie sich des Autors und seiner Werke angenommen hat.

III.

Umgekehrt »kümmerte« sich aber auch Speyer schon zu dieser Zeit intensiv um den Film und bot der Filmwelt die Möglichkeit, sich vielfältig in seinen Werken wiederzuerkennen. Seine Erzählungen und Romane jener Jahre sind reich an Zitaten aus bekannten Filmen und durchsetzt mit indirekten Anspielungen und konkreten Verweisen auf die Kinorealität der Weimarer Republik.²⁰ »Na, heute ins Kino?« So lautet etwa der Vorschlag, den sich die bei-

¹⁹ Hartmut Vollmer, *Liebes(ver)lust. Existenzsuche und Beziehungen von Männern und Frauen in deutschsprachigen Romanen der zwanziger Jahre. Erzählte Krisen – Krisen des Erzählers*. Oldenburg 1998. S. 303. Für eine differenzierte Einschätzung des Romans Speyers in diesem Sinne vgl. auch: Walter Fähnders/Helga Karrenbrock: »Charlott etwas verrückt«. Wilhelm Speyers Flirt mit der Neuen Sachlichkeit. Mit dem Erstdruck ›In Memoriam Wilhelm Speyer von Kadidja Wedekind‹. *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik* 5, (1999/2000): S. 283-312.

²⁰ Zur Funktion von Film und Kino als Erzählmotiven in der Romanliteratur vor 1938 vgl. Andrea Capovilla. *Der lebendige Schatten. Film in der Literatur bis 1938*. Wien/Köln/Weimar 1994. Capovilla unterscheidet zwei dominierende Motive: das des »Kinobesuch[s] im Großstadt- beziehungsweise Zeitroman« (S. 13) und das weitaus häufiger anzutreffende einer »Dämonologie der Film-Maschine« (ebenda.), die als »Kritik am technischen Zeitalter, am Primat der Ökonomie [...] den Einbruch der Technik in den Bereich der Kunst« (S. 43) signalisiere und die nicht selten damit einhergehende literarische »Dämonisierung der großen Städte« (S. 47) spiegele. Es ist durchaus aufschlussreich, dass sich bei Speyer diese Form der Dämonisierung von Film und Großstadt nicht findet. Für eine andere fundierte Darstellung des Einflusses des Films auf die literarische Imagination vgl.: Heinz-B. Heller. *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*. Tü-

den Helden von Speyers Erzählung »Schlaf gut!«, die Metallarbeiter Karl und Adolf, nach getaner Arbeit gewöhnlich als erstes zurufen.²¹

Mit einem Kinobesuch beginnt auch *Ich geh aus und du bleibst da*: »An einem Freitagabend im Januar trieben sich Georg und Walter in der Kaiserallee und auf dem Bayrischen Platz herum. Sie warteten auf den Beginn der Neun-Uhr-Vorstellung des Kinos.«²² Und nicht nur das: Während der Filmvorstellung, die die beiden Freunde besuchen, wird Walter – und zugleich der Leserschaft des Buches – der Grundkonflikt des Romans ebenso plastisch wie exemplarisch vor Augen geführt:

Obwohl Walter einen Druck im Magen verspürte, so lachte er im Kino doch still vor sich hin, mit einem knabenhaften Feixen. Denn hier im Film wurde eine junge Dame gezeigt, die Sporthosen trug, ihre drei Wolfshunde mit Hetzscreien aufstachelte, in Begleitung dieser drei Hunde hin und wieder ›für sich ausging‹ – kurzum, die sich in jeder Hinsicht als Mädchen ihrer Zeit gebärdete und die Männer am Knop ihres Sattels in die Schlacht ihres keuschen Mädchendaseins schleifte.²³

Wird auf diese Weise vom Autor suggeriert, dass der Stoff der gerade einsetzenden Erzählhandlung auf übergeordneter Ebene direkt aus dem Kino stammt (oder zumindest stammen könnte) und – vermittelt über die subjektive Filmwahrnehmung Walters – eine erste ironische Brechung des gesamten Romanhalts installiert, so findet dieses Verfahren sein Echo auch in der Figur Georgs, von dem sein Freund Walter nicht wusste, »welch ein bedeutendes Vorhaben der Film in Georgs Seele erzeugt hatte.«²⁴ Auch die Leser des Romans werden über Georgs Vorhaben bis zuletzt im Dunkeln gelassen, gerade darin jedoch wird ihnen der Einblick in ein Erzählverfahren ermöglicht, das mal explizit, mal implizit die Versatzstücke zeitgenössischer kolportagehafter Filmhandlungen als Folie den Intentionen der Charaktere und Ereignissen der Romanhandlung unterlegt.

Die mit ihren Plakaten und Lichtreklamen die City Berlins prägenden Prachtbauten der nicht zu Unrecht seinerzeit als solche bezeichneten »Film-

bingen 1984; sowie die Dokumente in *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*. Hg. Ludwig Greve/Margot Pehle/Heidi Westhoff: München 1976. In keiner der genannten Publikationen findet Speyer Erwähnung.

²¹ Wilhelm Speyer. »Schlaf gut!« Ders. *Sonderlinge. Erzählungen*. Berlin 1929. S. 59-67. Hier S. 61f.

²² Wilhelm Speyer. *Ich geh aus und du bleibst da. Roman* [1930]. Gütersloh 1955. S. 7.

²³ Ebenda. S. 8.

²⁴ Ebenda.

paläste« gehören bei Speyer selbstverständlich zu jenem rapiden Modernisierungsprozessen unterworfenem urbanem Umfeld, in dem sich die Figuren seiner Großstadtromane bewegen.²⁵ An der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche etwa, deren Pfarrern »die Kinos ringsherum bis zur Kehle steigen«, »[zitterten] die romanischen Häuser und Filmpaläste [...] in ihrem Hunger nach immer neuem Licht und immer neuen Menschen«.²⁶ Die Konstellation Kirche – Kino spielt dabei in *Ich geh aus und du bleibst da* eine Schlüsselrolle sowohl in der topografischen Gegenüberstellung des alten mit dem neuen Berlin als auch mit Blick auf den Gefühlshaushalt des modernen (weiblichen) Subjekts. Dies wird deutlich in der durch Speyers Verwendung von freier indirekter Rede subjektiv gebrochenen Reflexion auf die Teilnahme Gabys, der Hauptfigur des Romans, an einem Gottesdienst in der Gedächtniskirche:

Selig sind, die da reinen Herzens sind. – Reines Herzens! Reines Herzens! Es ist eben doch nicht dasselbe, ob man da drüben im Ufa-Palast oder im Kapitol um 9.15 abends von einer edelmütigen Handlung zu Tränen gerührt wird oder ob einem hier, an diesem Ort, am Sonntagmorgen die Großstadtaugen feucht werden, weil man sich plötzlich einmal wieder die Seligkeit eines reinen Herzens wünscht.²⁷

Speyer ist hier nicht nur ein genauer Beobachter der Umwälzungen in der urbanen und medialen Infrastruktur Berlins, er zeichnet seismographisch genau auch die Erschütterungen nach, die sie im gesellschaftlichen Leben und im Selbstverständnis des Einzelnen auslösen. Dies geschieht in Passagen wie der folgenden aus *Charlott etwas verrückt* gleichsam nebenbei und abseits des eigentlichen Handlungskerns, der ohne diese immer wieder schlaglichtartig erhelle sozio-kulturelle Dimensionierung jedoch kaum seine angemessene Wirkung entfalten könnte:

Botschaften und Gesandtschaften, das Auswärtige Amt, die Industrie, die Banken, der Handel, die Künste, die Wissenschaften und die Presse, die christlichen und die jüdischen Kreise, all diese kosmischen Neubildungen, die drängend bestrebt waren, sich dereinst einmal zu einer Art von republikanischer hauptstädtischer Großstadt zu runden – sie

²⁵ Für eine neuere, klassische Topoi kritisch reflektierende Darstellung der »Filmstadt Berlin« vgl. Thomas Elsaesser/Michael Wedel. »Mimesis, Mimikry and the Metropolis. A Century of Berlin's Multi-National Film Cultures«. *Berlin. Kultur und Metropole in den zwanziger und seit den neunziger Jahren*. Hg. Godela Weiss-Sussex/Ulrike Zitzlsperger. München 2007. S. 138–154.

²⁶ Speyer. *Ich geh aus und du bleibst da* (Anm. 22). S. 46, S. 92.

²⁷ Ebenda. S. 125.

feierten Cornelia, sie gaben ihr zu Ehren Empfänge, Tees, Diners und Bälle, und sogar die Zeitungen mit ihren von Politik, Filmstars und Sport taumelig-dummen Köpfen begannen plötzlich ein gesellschaftsähnliches Gebilde in Berlin zu entdecken und ihm zaghaft einige Spalten einzuräumen.²⁸

Auf dieser Ebene der kulturellen Verortung seiner Romanhandlungen kommt dem Film eine zentrale Scharnierfunktion zu als Chiffre zur Markierung von Rezeptionshaltungen und zum selbstreferenziellen Spiel mit den Ebenen von Realität und Fiktion. Zum Zeichen der Freude und Ausgelassenheit seiner männlichen Protagonisten greift Speyer wiederholt auf die Chaplin-Pantomime des Brötchentanzes aus *Goldrausch* (1923) zurück.²⁹ Seinen Butler Tottleben lässt er in *Ich geh aus und du bleibst da* zur Kennzeichnung seiner ins Komische rutschenden Betretenheit den berühmten Watschelgang Chaplins an den Tag legen.³⁰ Auch in *Charlott etwas verrückt* wird gelegentlich von auktorialer Erzählerposition aus die Darstellungsebene ausdrücklich ins Theatrale bzw. Filmhafte gekippt, wenn es etwa an einer Stelle heißt:

Cecil hielt die flache Hand gegen die Stirn gedrückt. Unterhalb dieser Handlinie starrten zwei Augen, die jetzt wie Jettknöpfe blitzten, – nicht Cornelia an, sondern in die leere Luft. Er bot für einen Schauspieler eine schöne Charakterstudie, wie er so dastand: der Fassungslose...³¹

Der Film wird in Speyers Romanen als literarisches Motiv genutzt und dient dabei als Mittel der ironischen Verfremdung und zugleich als subjektives Erkenntnismedium, das den Figuren Einblick in die Verhaltensweisen und Etikette-Vorschriften der Oberklasse gewährt. Als die Modistin Gaby in *Ich geh*

²⁸ Wilhelm Speyer. *Charlott etwas verrückt. Roman* [1927]. Hg. Walter Fähnders/ Helga Karrenbrock. Bielefeld 2008 (Aisthesis Archiv 9). S. 196.

²⁹ »Das macht zwanzigtausend Pfund!« rief Stanley mit strahlend blauen Knabenaugen, und er vollführte einen Tanz mit Messer und Gabel, wie Charlie Chaplin im *Goldrausch* mit den Brötchen.« (Speyer. *Charlott etwas verrückt* (Anm. 28). S. 141) – »Kadi ließ Messer und Gabel eine Chaplin-Pantomime aufführen.« (Speyer: *Ich geh aus und du bleibst da* (Anm. 22). S. 56).

³⁰ »Jetzt schluchzte Tottleben trocken auf, und mit auswärts ausgerichteten Chaplin-Pantoffel-Füßen ging er zur Tür hinaus.« (Speyer: *Ich geh aus und du bleibst da* (Anm. 22). S. 225). Zur Chaplin-Rezeption in Literatur und Publizistik der Weimarer Republik vgl. *Zeitgenosse Chaplin*. Hg. Klaus Kreimeier. Berlin 1987; *Charlie Chaplin. Eine Ikone der Moderne*. Hg. Dorothee Kimmich. Frankfurt/M. 2003.

³¹ Speyer. *Charlott etwas verrückt* (Anm. 28). S. 168.

aus und du bleibst da erstmals zum Diner auf dem hochherrschaftlichen Landsitz Konstantin von Hallers eingeladen ist und aus Gewohnheit ihr Besteck mit der Serviette abwischen will, erinnert sie sich gerade noch rechtzeitig daran, »einen Film gesehen zu haben, in dem Mary Pickford als Warenhausverkäuferin bei dem Sohn des vornehmen Warenhausbesitzers zu Gast ist und dort das Silber unter dem Tischtuch mit der Serviette abwischte – und wie Georg mit allen anderen Zuschauern damals darüber gelacht hat.«³² Und als Konstantin später nicht begreifen will, »weshalb ein wohlgeartetes Mädchen zum Sport oder zur Gartenpflege männliche Kleidung tragen muß«, rät Gaby ihm: »Sie sollten sich einmal den Film ansehen, Herr von Haller: Die Jungfrau von Orleans. Den Richtern der Jungfrau geht es auch nicht in ihre bösen Köpfe, daß man als Frau besser in Hosen kämpft als in Röcken.«³³

Insgesamt kommen Gaby die Erlebnisse ihres Flirts mit der Welt der wohlhabenden Oberschicht sprichwörtlich wie ein Filmmärchen vor:

Gaby nahm die Erlebnisse dieser letzten drei Tage, das Souper im kleinen Zimmer, die Luxuswagen, die Fernzüge und Hotels, das Schloß und Konstantins Erklärung – das alles nahm sie wie den Traum von einem zwar benachbarten, aber dennoch unzugänglichen Leben hin. Zumal die Reisen, die Konstantin vorgeschlagen hatte – das war ja nichts als Märchenland. Hängte sie nun in der Woche ein Kleid in den Schrank oder gab sie einen Schlüssel heraus, so träumte sie sich eine Filmlandschaft zurecht: ägyptische Palmen; schwarzärtige Männer im Burnus; bizarre indische Tempel; an einem afrikanischen Strom eine Ansammlung von Geiern, die im Nu ein Zebra ausweiden. Übrigens dachte sie sich das alles ganz zweifarbig, wie im Film: schwarz und weiß.³⁴

Speyer nimmt hier die Metapher des kinematographischen Wahrnehmungsdispositivs und der durch die Kinoleinwand markierten strikten raumzeitlichen Trennung der Zuschauer von der filmischen Fiktion als einem »zwar benachbarten, aber dennoch unzugänglichen Leben« auf, um Gabys Ausflug in die Welt des reichen Jetsets und der ›gehobenen Gesellschaft‹ phantasma-

³² Speyer. *Ich geh aus und du bleibst da* (Anm. 22). S. 78.

³³ Ebenda. S. 92. Bezogen wird sich hier auf Carl Theodor Dreyers *La passion de Jeanne d'Arc*, der 1929 in die deutschen Kinos gekommen war und wegen seiner eindringlichen Inszenierung der Leidengeschichte Johanna von Orleans in ununterbrochenen Nahaufnahmen unter nahezu vollständigem Verzicht auf Totaleinstellungen und gängige Schnittkonventionen in Berlin für Aufsehen gesorgt hatte.

³⁴ Ebenda. S. 95. An späterer Stelle (S. 110) heißt es: »In den illustrierten Zeitungen und in den Filmen hatte sie Bilder von Mena House in Kairo gesehen.«

tisch als Übertritt von der gewohnten Alltagsrealität der jungen Frau in die Traumwelt des Films zu inszenieren. Auf den Punkt wird dieses Verfahren von folgender Dialogpassage zwischen Gaby und Walter gebracht, in der auch die ihm unterliegende Logik einer Spiegelkonstruktion von Speyer subtil eingeflochten ist:

›Würdest du nicht-, fragte Walter stockend, ›heute mal wieder mit uns mitkommen? Es gibt da so einen Film von deiner geliebten Bergner.‹ – ›Die Liesel?‹ sagte Gaby mit einem schrägen Blick durch den Spiegel zu Walter hin. ›Die Liesel habe ich gestern persönlich kennengelernt. Die brauche ich jetzt nicht mehr im Film zu sehen.‹³⁵

Schon in *Charlott etwas verrückt* dienen die imaginären Lebenswelten der »Traumfabrik«³⁶ den Romanfiguren als Schablonen des Wünschenswerten. Dies gilt nicht nur für die Titelheldin, die an einer Stelle des Romans entrüstet ausruft: »Ich spiele mir keinen Film im Leben vor! [...]. Wenn ich etwas tue, dann hat es einen praktischen Zweck!«³⁷ Es gilt selbst noch für den Millionär Dr. Justus Verloh, Charlottes Ex-Mann, den sie am Ende des Romans nach unzähligen Verwicklungen und Turbulenzen erneut heiraten wird. Obwohl er seine »Lebensideale als Protest gegen die schlankgehetzte Zeit, die aus der Not ihrer Magerkeit die Tugend einer Mode mache«, versteht, kommt er bei ihrer Realisierung auf dem Golfplatz doch nicht ohne die Identifikation mit den Vorbildern des Films aus: »Seitdem er von einem Film gehört hatte, in dem Jackie Googan mit einem Automobil von einem Green zum andern fuhr, ließ ihm das keine Ruhe mehr, er wünschte es ihm gleich zu tun.«³⁸ Und auch der Bungalow, den Charlottes zeitweiliger Liebhaber

³⁵ Ebenda. S. 115. Gemeint ist die gefeierte Bühnenschauspielerin Elisabeth Bergner, die ab 1924 auch im Film tätig war und 1929 mit der Verfilmung von *Fräulein Else* (in der Regie ihres Mannes Paul Czinner) ihren größten Stummfilmerfolg hatte.

³⁶ So die bald zum modischen Schlagwort für die Filmindustrie avancierende Wortprägung des Titels von Ilja Ehrenburg. *Die Traumfabrik. Chronik des Films*. Berlin 1931.

³⁷ Speyer: *Charlott etwas verrückt* (Anm. 28). S. 43. Diese Passage erinnert an den auf ähnliche Weise zwischen filmischer Imagination und praktischem Nutzen navigierenden Ausruf der Erregung Evelyns in Speyers Roman *Myneheer van Heedens große Reise* (1921): »Ich werde mir jetzt das Tuch um die Schultern ziehen und wie auf der screen im Kino zu irgendeinem asiatischen General die Treppe hinaufsteigen und ihn um das Leben meines Mannes anbetteln. Ich will gehen und einen Techniker bestellen, der die Angelegenheit kurbelt, damit wir später etwas Geld zum Leben haben.« (Wilhelm Speyer. *Myneheer van Heedens große Reise. Roman*. Berlin 1921. S. 402)

³⁸ Speyer. *Charlott etwas verrückt* (Anm. 28). S. 11.

Holk einer befreundeten Familie auf dem Golfplatz einrichtet, gleicht, wie der Erzähler wissen lässt, »einem Geisterhaus [...] wie man es in Trickfilmen findet, denn der Druck auf irgendeinen Knopf ließ Sofa-Betten herniederfallen, öffnete Waschtische und Badewannen, weitete den Raum zu Schränken und Gelassen aller Art.«³⁹

Eine zentrale Facette der Figurendarstellung bildet schließlich der mit der Filmindustrie verbundene Starkult, auf den hin auch Speyer die Phänotypen seiner weiblichen Protagonisten hin ausrichtet. Walter Fähnders und Helga Karrenbrock haben mit Blick auf die Titelheldin von *Charlott etwas verrückt* darauf hingewiesen, dass sie

auf das Visuelle reduziert, [...] ähnlich den Filmdiven der zwanziger Jahre, als reine Oberfläche, als Projektionsfläche für männliche Wünsche und als Identifikationsfigur für die weiblichen, sowohl im Binnenraum des Romans als auch in den Augen der zeitgenössischen Leser und Leserinnen⁴⁰,

fungiere. Wobei »das dem Starkult abgesehene Divenhafte Charlotts« allerdings »auch täuschende Maske« sei, hinter der sich »eine sehr viel ältere Vorstellung von Weiblichkeit, nämlich die einer Göttin in sehr altmodischem Sinn« verberge.⁴¹

Obwohl auch die zeitgenössische Filmindustrie den Glanz moderner Filmdiven von Asta Nielsen bis Marlene Dietrich nicht ohne Rückgriff auf überkommene Vorstellungen von »göttlicher Weiblichkeit« zu inszenieren verstand⁴², deutet die hier angesprochene Doppelung der Stilisierung einmal mehr auf die durchaus vorhandene Vielschichtigkeit der Speyerschen Figurenkonzeption. Auch handelt es sich bei dieser motivischen Überlagerung keineswegs um einen Einzelfall, man findet sie in abgewandelter Form auch in Speyers 1929 erschienem Erzählband *Sonderlinge*, wo Spitznamen seiner Figuren in Anlehnung an berühmte Filmstars gebildet werden. Der Spitzname einer der drei verführerischen Schwestern, denen der Ich-Erzähler in »Bridge in der Rue St. X« begegnet, ließ sich vom zeitgenössischen Publikum leicht als Anspielung auf die Hollywood-Diva und vormalige Lubitsch-Schauspielerin Pola Negri dechiffrieren, die auf diese Weise dem Schwesternbund gleichsam geisterhaft hinzugefügt wird:

³⁹ Ebenda. S. 71.

⁴⁰ Fähnders/Karrenbrock: »Charlott etwas verrückt« (Anm. 19). S. 299.

⁴¹ Ebenda. S. 300.

⁴² Vgl. Michael Wedel. »Wenn eine Dame Löwen im Käfig hält... Die Diva im Kino«. *Unerhörte Erfahrung. Texte zum Kino*. Hg. Doris Kern/Sabine Nessel. Frankfurt/M./Basel 2008. S. 158-179.

So blieb Pola, die nicht Pola hieß, sondern wir hatten sie nach jener Dame in Hollywood getauft, der sie auf das seltsamste glich, wie eine jüngere Schwester der älteren. Sie war die feurigste und lebendigste von allen, die eleganteste und die zügelloseste.⁴³

Ausdrücklich werden einige Jahre später in *Zweite Liebe* (1936) an die Figur der Viola Maitland – eine Frau von »Garbo'scher Schönheit«, deren Lachen, Worte, Blicke, »die Bewegungen ihrer Stirn und ihrer weißen Wangen« der Ich-Erzähler gerne einmal »wie gespieltes Leben auf einigen Metern eines Filmstreifens zurückgedreht« hätte⁴⁴ – nicht nur die äußerliche Erscheinung Greta Garbos, sondern auch die Charaktermerkmale und Verhaltensweisen des von der Garbo auf der Leinwand dargestellten Frauentyps angelegt:

Eine Frau von dreißig Jahren wie diese Viola Maitland hier hat ja nicht nur für Männer etwas Berauschendes! Diese kraftvollen weißen Arme! Und ihre Hände – damit hat sie bestimmt Ronald so an den Schultern gegriffen, in der Höhe seiner Impfnarben, wie Greta Garbo es im Film mit ihrem Liebsten tut. Ich habe damals beobachtet, daß sie auch wie Greta geht, mit irgendeiner höchst reizvollen Anomalie im Gang. Und sie spricht auch so tief wie sie. Vielleicht kopiert sie sie? Aber wie sie von ihren Brüdern spricht... das ist auch – ja, wieso ist das auch wie Greta? Weil das da beide schwesterliche Frauen sind, – das ist es. Das ist wohl der Reiz der Garbo und dieser Viola hier: sie sind den Männern, die sie lieben, gute Schwestern, wahrhaft iphigenäische Schwestern...⁴⁵

Wiederum weist die Konstellation von Romanfigur, aktuellem Filmstar und Rollentypus jene Doppelung der mythisierenden Überhöhung auf, die auch bereits am Figurenentwurf Charlotts zu erkennen war, womit von einem das Einzelwerk übergreifenden strategischen Stilmittel Speyers in der Charakterisierung seiner Frauenfiguren gesprochen werden kann. Einer Reihe seiner Figuren, insbesondere aber den zentralen weiblichen Protagonisten seiner Gesellschafts- und Großstadtromane, verleiht er auf diese Weise bereits einen filmgerechten Zuschnitt, an den die Darstellung der Verfilmungen seiner beiden Romane *Charlott etwas verrückt* und *Ich geh aus und du bleibst da* unmittelbar anschließen konnte.

⁴³ Wilhelm Speyer. »Bridge in der Rue St. X«. Ders. *Sonderlinge* (Anm. 21). S. 161–173. Hier S. 166f.

⁴⁴ Wilhelm Speyer. *Zweite Liebe. Roman* [1936]. Marbach o.J. S. 93, S. 125.

⁴⁵ Ebenda. S. 55.

IV.

Es kann daher nicht verwundern, dass die Produktionsfirmen, die sich die Verfilmungsrechte direkt nach bzw. schon im Vorfeld der Veröffentlichung gesichert zu haben scheinen, mit der Aufnahme und Umsetzung dieser beiden literarischen Vorlagen keine Zeit verloren. Folgerichtig erscheint auch, dass beide Projekte als Starvehikel für zwei der damals in Deutschland beliebtesten Schauspielerinnen konzipiert waren: für Lya de Putti, die die Rolle der Charlott in der Verfilmung der Phoebus-Film von 1927 übernahm; und für Camilla Horn, die Gaby der (deutschsprachigen Original-)Filmversion von *Ich geh aus und du bleibst da* aus dem Jahre 1931.⁴⁶

Lya de Putti war eigens im Frühjahr 1927 aus Hollywood nach Berlin zurückgekehrt, um in der Verfilmung von *Charlott etwas verrückt* die Titelrolle zu übernehmen. Da sie noch im selben Jahr unmittelbar nach Beendigung der Dreharbeiten wieder in die USA zurückkehrte, bedeutete die von dem erfahrenen Unterhaltungsregisseur E.A. Licho inszenierte Adaption von Speyers Roman zugleich de Puttis Abschied vom deutschen Film. Gedreht wurde im Sommer und Herbst 1927 auf der Grundlage eines Drehbuchs von Robert Liebmann, einem auf dem Gebiet des Unterhaltungsfilms damals führenden Filmautoren, in den Phoebus-Ateliers in Berlin. Ein Drehtag, öffentlichkeitswirksam annonciert, war im Wellenbad des Berliner Lunaparks angesetzt, um eine Szene zu realisieren, die dem Roman offensichtlich hinzugefügt wurde. Der Reporter des *Berliner Börsen-Courier* berichtete ausführlich:

Vormittags im Wellenbad des Lunaparks. Man wundert sich im Stillen, wie viel Leutchen im goldenen Westen doch wochentags Zeit haben, in angenehmer Weise ihre Zeit totzuschlagen. Freilich, es war ja auch vorher angekündigt, daß gefilmt würde. Badekostüme, so fesch und bunt, wie in Westerland oder Norderney während der Hochsaison und zum Teil sogar dieselben Gesichter. Dann die Filmleute. Da steht mit seinem gemütlichen Bäuchlein E.A. Licho im weißen Strandanzug, die

⁴⁶ Von diesem Film wurde, wie in der frühen Tonfilmzeit üblich, neben der deutschen Originalversion auch eine Fremdsprachenfassung gedreht, in diesem Fall eine französischsprachige. Dabei wurden die deutschen von französischen Schauspielern ersetzt. In der französischen Fassung des Films, die in Frankreich unter verschiedenen Titeln (überwiegend als *Inconstante*, aber auch als *L'amour dispose* und *Je sors et tu restes là*) in die Kinos kam, wurde die Rolle der Gaby von Danièle Parola gespielt. Die Angaben zur französischen Fassung folgen Ulrich J. Klaus. *Deutsche Tonfilme. Filmlexikon der abendfüllenden deutschen und deutschsprachigen Tonfilme nach ihren deutschen Uraufführungen. Bd. 2: Jahrgang 1931*. Berlin/Berchtesgaden 1989. S. 123.

leuchtende Glatze umrahmt von den Bandagen eines grünen Schutzhutes, der seine Augen vor dem garstigen Licht der Scheinwerfer schützen soll. Großmächtige Lampen werden hierhin und dorthin gestellt, die beiden Operateure haben es nicht leicht. Nur die Komparsen gehören hier ersichtlich nicht zu den Schwerarbeitern. In eleganten Korbsesseln sitzen sie oder liegen auf Liegestühlen, teils in lichter Sommerkleidung, teils im Badeanzug und haben nichts weiter zu tun, als gut auszusehen. Dann erscheint sie, die Frau, um die sich alles dreht, Lya de Putti. Auch ihre beiden Partner Alphons Fryland und Livo Pavanelli werden sichtbar, aber sie ist doch die Hauptsache. Berlin W.-Backfische schmachten sie an und wollen Autogramme haben, sogar sonst so blasierte Presseleute versuchen mit gezücktem Bleistift ein geistreiches Gespräch mit ihr zu führen. »Sagen Sie Ihren Lesern, die Putti ist jetzt seit ihrer Rückkehr aus Amerika ganz seriös geworden und gar nicht mehr so wie früher. (In diesem »so« liegt allerhand.) Ich muß mich überhaupt hüten, zu viel Vampirrollen [gemeint sind Vampi-Figuren, M.W.] zu spielen, sonst glauben die Leute wirklich, ich bin so...« Frau Putti, Aufnahme!« Sie streift ihren papageienbunten Bademantel ab und springt knabenhafte schlank und rank dorthin, wo die Scheinwerfer ihre grellen Strahlen konzentrieren. Denn sie ist ja jetzt »Charlott etwas verrückt.«⁴⁷

Andere Außenaufnahmen fanden in Nizza statt, die Endfertigung erfolgte im Schneideraum der Phoebus-Ateliers Anfang 1928. Der Film wurde im Untertitel als »Die Geschichte einer kapriziösen Frau«⁴⁸ beworben, Anfang März 1928 der Zensur vorgelegt und erlebte am 29. März 1928 im Kino Capitol (das Speyer daher vielleicht nicht ganz zufällig zwei Jahre später in seinem Roman *Ich geh aus und du bleibst da* namentlich erwähnt) seine Berliner Uraufführung.

Zu den »Voraussetzungen, die an gute Produktionen in den Augen der Phoebus-Film AG gestellt werden«, gehörte es nach eigener Aussage, »die Sujets dem Geschmack des Publikums entsprechend auszuwählen«.⁴⁹ In dieser Hinsicht qualifizierte sich Speyers Roman, der *Berliner Illustrierten Zeitung* zufolge einer der »meistgelesenen Romane des Sommers«⁵⁰, auf mus-

⁴⁷ So Fritz Olimsky, im *Berliner Börsen-Courier*, undatierter Zeitungsausschnitt im Schriftgutarchiv der Deutschen Kinemathek, Berlin.

⁴⁸ Laut Zensurkarte, Oberprüfstelle Berlin, Prüf.-Nr. 18.320, 9.3.1928. Schriftgutarchiv, Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

⁴⁹ *Jahrbuch der Phoebus Produktion 1927-1928* (Anm. 14). N.p.

⁵⁰ *Berliner Illustrierte Zeitung*, 36. Jg. 1927, Nr. 30: S. 1188; zitiert nach Walter Fähnders/Helga Karrenbrock. »Ein Buch wie Champagner«. Nachwort«. Speyer. *Charlott etwas verrückt* (Anm. 28). S. 203-226. Hier S. 206.

tergültige Weise. Neben Speyers *Charlott etwas verrückt* wurden in der Saison 1927/28 von der Phoebus als weiterer Ullsteinroman *Fürst oder Clown* von Maurice Dekobra verfilmt, außerdem Werke von Walter Hasenclever (*Ein besserer Herr*), Werner Scheff (*Hackebeils Illustrierte*), Georges de la Foucardiere und Felix Celval (*Jenny am Steuer*). Aufgrund der aktuellen Popularität Speyers bei der breiten Leserschaft wird er im Vorfeld der Produktion von *Charlott etwas verrückt* von Seiten der Phoebus-Film besonders hervorgehoben. Im Jahrbuch der Produktionsgesellschaft, das zu Werbezwecken unter Filmverleihern und Kinobesitzern verbreitet wurde, heißt es:

Der espritvolle Romanschriftsteller Wilhelm Speyer hat in seinem neuesten Ullsteinroman *Charlott etwas verrückt* eine gesellschaftskritische Studie gegeben, die dank ihres aktuellen Reizes und der wahren Echtheit der Darstellung ungemein fesselt. Alle die handelnden Personen des Romans, der in Berlin und Paris spielt, leben. Man betrachtet die mysteriöse Erbschaftsaffäre der Charlott deshalb mit umso größerem Interesse. Charlott ist die moderne Frau, die gesellschaftlich und sportlich dazu berufen ist, heute die erste Rolle zu übernehmen.⁵¹

Die öffentlich bekundete Wertschätzung der Produktionsfirma für den Verfasser der literarischen Vorlage hielt Robert Liebmann als den mit der Ausarbeitung des Drehbuchs beauftragten Autor nicht davon ab, den Stoff einerseits, wie bei Romanverfilmungen üblich, zu raffen und in einzelne Situationen aufzulösen, andererseits aber auch Szenen hinzuzufügen und den Handlungsverlauf an einigen entscheidenden Punkten umzugestalten. Dies betrifft vor allem den Beginn der Filmhandlung, die nicht wie bei Speyer nach der bereits erfolgten Scheidung Charlotts von Justus Verloh einsetzt und das bisher Geschehene in rückblenden Erzählereinschüben nachvollzieht, sondern Charlott als edelmütig liebende Ehefrau einführt, die sich von ihrem wohlhabenden Mann trennt, um bösen Gerüchten entgegenzuwirken, sie hätte ihn lediglich des Geldes wegen geheiratet.⁵²

Dieser dramaturgische Eingriff ist im Rahmen der Adoptionsstrategie des gesamten Films von einiger Bedeutung, da durch ihn nicht nur die Handlungs-

⁵¹ *Jahrbuch der Phoebus Produktion 1927-1928* (Anm. 14). N.p.

⁵² Vgl. auch die Inhaltsangabe des Films in: *Illustrierter Film-Kurier*, 10. Jg. 1928, Nr. 797: »Charlott ist die glückliche junge Gattin des vielfachen Millionärs Justus Verloh. Sie hat die beste Partie von Berlin gemacht. — Neid und Klatschsucht stempeln Charlott zur kaltherzigen Verführerin, die nicht den Mann, sondern das Geld geheiratet habe. Charlott, die davon hört und ihren Mann wahrhaftig liebt, ist so ratlos und empört, daß sie sich scheiden lassen und ihn nur wieder heiraten will, wenn Justus so arm ist wie sie.«



Abb. 1: Lya de Putti in *Charlott etwas verrückt* (1927/28),
Regie: Adolf Edgar Licho), Quelle: Deutsche Kinemathek

chronologie wiederhergestellt wird, sondern auch einer gegenüber der literarischen Charlott veränderten Interpretation der Hauptfigur vorgearbeitet wird. Wird ihr Charakter im Roman zunächst einmal als lebenslustig und – mit Blick auf ihre aktuelle Beziehung zu ihrem Jugendfreund Holk – auch sexuell bis zu einem gewissen Grade libertinär etabliert, so bedeutet die erste Bekanntschaft mit Charlott als treu liebender Ehefrau im Film eine erhebliche Verschiebung in der Figurenkonzeption, die auch von der Kritik nicht unbemerkt geblieben ist.

So empfand Rudolf Kurtz die Filmversion des Romans als durchgreifende Zähmung der Hauptfigur, sowohl mit Blick auf die Dramaturgie als auch hinsichtlich ihrer Inszenierung durch die Regie und der Rolleninterpretation Lya de Putti (Abb. 1), die ja bereits, wie oben zitiert, während der Dreharbeiten eine gewisse Scheu vor der Radikalität Charlotts gezeigt hatte. Zwar habe, so Kurtz, »Robert Liebmann mit bewährter Hand aus diesem sehr heiteren, sehr kapriziösen Ullsteinbuch ein handfestes Lustspiel gebaut, das sehr sicher zu seinen Situationen kommt und viel Hübsches an Einfällen aus dem Buch herüberrettet«, jedoch sei