

Stefanie Mathilde Frank

Wiedersehen im Wirtschaftswunder

Remakes von Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik 1949-1963



V&R Academic

Cadrage
Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft

Band 4

Herausgegeben von
Ursula von Keitz

Stefanie Mathilde Frank

Wiedersehen im Wirtschaftswunder

Remakes von Filmen aus der Zeit des
Nationalsozialismus in der Bundesrepublik
1949–1963

Mit 32 Abbildungen und einer CD

V&R unipress

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 2198-5294

ISBN 978-3-8470-0743-2

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

Die Drucklegung ermöglichten Mittel der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin, der FAZIT-Stiftung, der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften und des Nachwuchsförderpreises der Fachgruppe Kommunikationsgeschichte gestiftet von der Ludwig-Delp-Stiftung.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin im Jahr 2015 als Dissertation angenommen.

© 2017, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Titelbild: Screenshot aus AUF WIEDERSEHEN, FRANZISKA (1942, Käutner) mit freundlicher Genehmigung der Murnau-Stiftung, © Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung.

Inhalt

Danksagung	11
Verwendete Abkürzungen	15
Einleitung	17
1. Detailaufnahmen	18
1.1 »Das Dritte Reich in Farbe«?	18
1.2 Keine Experimente?	19
1.3 »Warum ist es am Rhein so schön?«	20
2. Theoretische Ausgangspunkte	22
3. »Mit den Remakes [...] ist es ein weites Feld«	25
3.1 Präzisierungen des Remakebegriffs	25
3.2 Deutschsprachige Filme aus der NS-Zeit in den 1950er Jahren	28
3.3 Die Remakes in Zahlen	30
4. Aufbau und Methodik der Arbeit	32
I. Historischer Teil	39
1. Remakes in der deutschen Filmgeschichte	39
1.1 Überblick: Remakes der 1930er Jahre	40
1.1.1 Exemplarisch: Remakes von Stummfilmen	44
1.1.2 Sonderfall: Remakes von Tonfilmen in den 1930er Jahren	45
1.2 Remakes von 1945 bis 1963 und ihre Vorgängerfilme	46
1.3 Ausklang: Remakes nach 1963	49
1.4 Exkurs: Zeitliche Nähe – Remakes und Reprisen in den 1950er Jahren	51
2. Remakes in der zeitgenössischen Filmpublizistik	52
2.1 Spurensuche: Urteile der konfessionellen Filmkritik	55
2.2 Einwände: Filmkritiker über Remakes	58
2.3 Anerkennung: Die Sicht der Filmwirtschaft	61

2.4 Argumente der Regisseure und Praktiker	62
2.5 DUNJA (A 1955), ein »Renommier-Remake«	65
2.6 Das Ende der Diskussion	68
3. Strukturen: (Film-)Politische Rahmenbedingungen der Remakeproduktion	70
3.1 Bundespolitik: »der ideologische <i>oder</i> der wirtschaftliche Wert« des Films	74
3.2 Familienminister Dr. Wuermeling: Diskussionen um Film und Familie	80
3.3 Filmbürgschaften und Filmförderung	83
3.4 Ufi-Liquidation	87
4. Strukturen: Urheberrecht und Remakes in den 1950er Jahren	92
4.1 Theorie: Der Rechteerwerb bei Neuverfilmungen	94
4.1.1 Die Stoffrechte	95
4.1.2 Die Bearbeiter-Urheberrechte	96
4.1.3 Die Musikrechte	97
4.2 Verkaufspraxis der Ufi i.L. und ihrer Firmen	99
4.2.1 Entwicklung der Verkäufe von Remakerechten	102
4.2.2 Exemplarisch: Die Causa Kästner	103
4.2.3 Höhepunkt und Abflauen des Verkaufs von Remakerechten	105
4.3 Remakes im Netzwerk der Rechteinhaber	106
4.3.1 Produzent zwischen Rechteinhabern: DAS BAD AUF DER TENNE	107
4.3.2 Autorenrechte: Streitfall PETER Voss	109
5. Strukturen: Remakes in der Filmwirtschaft	113
5.1 Akteure: Produzenten und Verleiher	114
5.2 Remakes innerhalb der Entwicklung des Filmangebots	119
5.3 Technik: Schwarzweiß und Farbe	121
5.4 Publikumserfolg der Remakes	124
5.5 Remakes aus Österreich	126
II. Systematischer Teil	133
1. Überblick: Die Referenzen der Filme in der Literatur und auf den Bühnen	133
1.1 Operette, Singspiel, musikalisches Lustspiel	135
1.2 Bühnenvorlagen der Sprechtheater	142
1.2.1 Komödien, Schwänke, Possen, Lustspiele usw.	142
1.2.2 Dramatik	145
1.3 Literarische Vorlagen	145
1.3.1 Populäre Romanvorlagen und Novellen	146

1.3.2 Romane der 1930er Jahre	148
2. Die Remakes im Wandel des Jahrzehnts	150
2.1 Remakes am Beginn der Dekade (1950–53): »Das Thema wäre neu aufzunehmen.«	152
2.1.1 Personalkontinuitäten	152
2.1.2 Genres	154
2.1.3 Aktualisierungen im frühen Heimatfilm: Inszenierungen der Nachkriegszeit	155
2.1.4 (Historische) Verfilmungen ohne Geschichte	161
2.1.5 Komödien im Wandel? Ehekonflikte	164
2.1.6 US-Amerikaner und Konsum: Aktualisierungen der frühen Remakes	171
2.2 Remakes in der Mitte des Jahrzehnts (1954–56): »Die Wiederverfilmung erfolgreicher, alter Filmstoffe wird in der deutschen Flimmerindustrie zur lieben Gewohnheit.«	174
2.2.1 Heimatfilm zwischen ausgestellter Aktualisierung und Zeitlosigkeit	175
2.2.2 Heitere Heimat	183
2.2.3 Zunahme und Spektrum der Gegenwartskomödien	186
2.2.4 Weltkrieg und Nachkriegszeit zwischen Diskretion, Überzeitlichkeit und Kontinuitätsstiftung	195
2.2.5 REIFENDE JUGEND (BRD 1955)	203
2.2.6 Genrekino: Kriminal- und Abenteuerfilm	207
2.2.7 Europäische Monarchien im »Kostümfilm«	209
2.3 Remakes ab 1957: »Zum zweiten, zum dritten Male...«	211
2.3.1 Heimatfilm zwischen Tradition und Modernisierungskonflikten	212
2.3.2 Gegenwartskomödien: Alte und neue Konflikte	221
2.3.3 Gegenwartskomödien: Generationengeschichten	226
2.3.4 Komödien im historischen Gewand	231
2.3.5 Familien- und Frauengeschichten der Gegenwart	233
2.3.6 Wandel des Genrekinos: Zirkus-, Abenteuer- und Kriminalfilm	239
2.3.7 Anknüpfung und Wandel im Musikfilm	249
2.4 Überblick: Remakes 1949 bis 1963	256
2.4.1 Genres im Wandel und die Inszenierung der Zeit	256
2.4.2 Konstitution und Hybridisierung der Genres: Schauwerke	259
2.4.3 Vom Wandel der Filmmusik	261
2.4.4 Genreübergreifend: Männerstimmen aus dem Off	263
2.4.5 Verhandlung von jüngerer deutscher Geschichte	264

2.4.6 Verhandlung und Inszenierung der zeitgenössischen Gegenwart: Themen, Konflikte und Motive in den Remakes	265
2.4.7 Konflikte und Figuren im Wandel: Männlichkeit und Weiblichkeit	269
III. Detailanalysen	273
1. FRÜHJAHRSPARADE (A/HU 1934) und DIE DEUTSCHMEISTER (A 1955)	274
1.1 FRÜHJAHRSPARADE (A/HU 1934/1935)	275
1.1.1 Entstehungskontext und Produktionsgeschichte	275
1.1.2 Rezensionen, Reaktionen	278
1.1.3 Die »verhältnismäßig kleine Handlung«	281
1.1.4 Dramaturgie: Wahrnehmung als Filmoperette	285
1.1.5 Konstellationen: Figuren, Darsteller, Filmschaffende	286
1.1.6 Die Deutschmeister in Film und zeitgenössischem Kontext	291
1.2 Zwischenspiel I: SPRING PARADE (USA 1940)	295
1.3 Zwischenspiel II: Die Reprise FRÜHJAHRSPARADE (1950)	296
1.4 DIE DEUTSCHMEISTER »marschieren unaufhaltsam« (A 1955).	297
1.4.1 Produktionsdaten	298
1.4.2 Ensemble und Konstellationen: Figuren und Darsteller	298
1.4.3 Versöhnungsgeste I: Generationen	301
1.4.4 Versöhnungsgeste II: Die Inszenierung der vergangenen Monarchien	302
1.4.5 Gewandelte Inszenierung von Weiblichkeit	305
1.4.6 Komik und Klamauk	308
1.4.7 Diskussion der Deutschmeister und des Militärs	309
1.5 Zusammenfassung	313
1.6 Vergessenes Nachspiel: Die Operette von Robert Stolz (1964) . .	315
2. DER HERRSCHER (1937) und VOR SONNENUNTERGANG (1956)	315
2.1 Referenz: <i>Vor Sonnenuntergang</i> , das Hauptmann-Drama und seine Berliner Uraufführung	316
2.2 DER HERRSCHER changiert zwischen Film und Tragödie	319
2.2.1 Produktionsdaten und Entstehungskontext	319
2.2.2 Rezensionen, Reaktionen	321
2.2.3 Konstellationen: Darsteller und Figuren	324
2.2.4 Herrscher und Volksgemeinschaft, Arbeit und Werk	327
2.2.5 Inszenierung von Männlichkeit und Weiblichkeit	331
2.3 Gescheitertes Zwischenspiel: Versuch einer Reprisenauswertung	333

2.4 VOR SONNENUNTERGANG (1956)	334
2.4.1 Produktionsdaten	334
2.4.2 Zwischen Theater- und Filmgeschichte: Rezensionen, Reaktionen	337
2.4.3 Überblick: Veränderungen des Drehbuchs und der filmischen Inszenierung	341
2.4.4 Konstellationen: Darsteller und Figuren – Anknüpfungen und Umdeutungen	344
2.4.5 Männlichkeit und Weiblichkeit	348
2.4.6 Konfliktverschiebung: Generationenwechsel und <i>happy end</i>	350
2.5 Zusammenfassung	351
2.6 Nachspiele	352
3. SCHLOSS HUBERTUS (1934/1954)	353
3.1 Ludwig Ganghofers Filmproduzent Peter Ostermayr	355
3.2 Referenz: Ludwig Ganghofers Roman <i>Schloß Hubertus</i>	359
3.3 SCHLOSS HUBERTUS (1934)	363
3.3.1 Produktionsdaten	363
3.3.2 Darsteller: Starlosigkeit	363
3.3.3 Konzentration der Romanhandlung	365
3.3.4 Der adelige Patriarch	367
3.3.5 Filmische Inszenierung: Motiv und Symbolik des Blicks .	369
3.3.6 Figurenensemble	371
3.3.7 Natur als Akteur, Inszenierung der Landschaft	374
3.3.8 Rezensionen, Reaktionen	376
3.4 SCHLOSS HUBERTUS (1954)	378
3.4.1 Produktionsdaten: »Peter Ostermayr meldet keine Filmstaffel, dafür aber Schloß Hubertus«	378
3.4.2 Darsteller: Nachwuchs und Stars der 1930er Jahre	380
3.4.3 Umdeutungen: Familienkonflikte im Fokus	381
3.4.4 Problematisches Patriarchat	382
3.4.5 Figurenensemble: Vielfalt der Jüngeren	385
3.4.6 Landschaft, Tiere und Jagd	388
3.4.7 Rezensionen, Reaktionen	391
3.5 Zusammenfassung	392
3.6 Nachspiel: SCHLOSS HUBERTUS (1973)	392
Fazit und Ausblick	395
Tabellen- und Abbildungsverzeichnis	409

Literaturverzeichnis	411
Filmregister	439
Personenregister	447

Eine kommentierte Auflistung der Remakes sind unter folgendem Link einzusehen:
www.v-r.de/wirtschaftswunder_Anhang; Passwort: PGNrSKzV

Danksagung

Diese Arbeit wäre ohne zahlreiche Menschen unmöglich gewesen.

Am Beginn soll ein großer Dank an meinen Doktorvater, Wolfgang Mühl-Benninghaus, stehen, der sich mit unfassbarer Geduld dieses Projektes annahm, mich mit zahllosen Gutachten und vor allem mit seinem unerschütterlichen Vertrauen unterstützte. Thomas Weber hat nach meinem Magister in der Theaterwissenschaft/Kulturellen Kommunikation nicht nur mich und dieses Projekt bis heute begleitet, sondern vor allem im Laufe der ersten gescheiterten Stipendienanträge mir thematisch bestens den Kopf gerückt. Michael Wedel übernahm mit Enthusiasmus und klugen Anmerkungen das Zweitgutachten dieser Arbeit, die ich ohne ihn so nicht geschrieben hätte. Für die anregenden Diskussionen danke ich auch allen Kollegen, die bei der Disputation waren: Günter Agde, Christa Hasche und Eleonore Kalisch. Den beiden »Damen« (C. F.) bin ich bis heute für das Studium der Dramaturgie verpflichtet. Ursula von Keitz möchte ich sehr herzlich danken, dass sie die Studie so kurzfristig und freundlich in ihre Reihe aufnahm und mir wertvolle Hinweise gab, wie aus einem dicken Manuskript ein lesbare Buch werden könnte. Die Betreuung bei Vandenhoeck & Ruprecht unipress durch Susanne Köhler und die aufmerksame Arbeit Michaela Senfts waren ebenso wunderbar wie die Korrekturen von Philipp Sperrle.

Eine solche materialintensive Studie wäre niemals ohne die Förderung verschiedener Institutionen möglich gewesen. Die Drucklegung ermöglichen die Kultur-, Sozial-, und Bildungswissenschaftliche Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin, die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften und die FAZIT-Stiftung, die zudem auch die letzten drei Monate Arbeit vor Einreichung des Manuskripts mit einem Abschlussstipendium unterstützte. Als Promotionsstipendiatin des Evangelischen Studienwerks Villigst habe ich wunderbare, kluge und gute Menschen getroffen und ich bin immer noch froh über die geistige und ökonomische Freiheit, die ich genießen durfte.

Praktisch wäre diese Arbeit niemals ohne die Hilfe und Unterstützung verschiedener Archive und Institutionen und vor allem ihrer engagierten Mitar-

beiter möglich gewesen. Ich danke Kristin Hartisch (Bundesarchiv Lichterfelde), Ute Klawitter, Carola Okrug, David Parrett, aber vor allem Gisela Hofmann für ihr Interesse, Verve, Fachkenntnis und Unterstützung (BA/FA); Anke Hahn, Julia Riedel, Cordula Döhrer und Martin Koerber (Deutsche Kinemathek); Carmen Prokopiak und Marcel Steinlein (Murnau-Stiftung), Eleonore Emsbach (Deutsches Institut für Filmkunde), Inge Kempenich und Eva Diaz (FSK), Thomas Ballhausen (Filmarchiv Austria), den Mitarbeiterinnen des Parlamentsarchivs und den Mediatheken der Universitäten Oldenburg und Lüneburg. Filmrecherche in Deutschland ist ein unwegsames Gelände, durch das mir diese Menschen und Institutionen halfen. Für die Möglichkeit, einige Screenshots aus *Vor Sonnenuntergang* verwenden zu dürfen möchte ich der CCC Filmkunst GmbH, insbesondere Dr. Alice Brauner und Sarah Polligkeit, danken.

Die Möglichkeit, meine Arbeit in den verschiedenen Stadien in unterschiedlichen Fachbereichen zu diskutieren, hat mir sehr viel bedeutet. Beim Film- und Fernsehhistorischen Kolloquium in Zürich etwa erhielt ich zahlreiche Anregungen und erfuhr Ermutigung. Ulrike Weckel und Michael Wildt luden mich in ihr Kolloquium ein, meine Arbeit mit Historikern zu diskutieren und durch Annette Dorgerloh konnte ich bei der Ringvorlesung des Netzwerkes BildFilmRaum meine Ergebnisse den Kollegen und Studierenden der Kunstgeschichte präsentieren und sie befragen lassen. Immer noch sprachlos und überaus froh bin ich über die Auszeichnung des Manuskripts mit dem Nachwuchsförderpreis der Fachgruppe Kommunikationsgeschichte gestiftet von der Ludwig-Delp-Stiftung. Hans-Jürgen Wulff sei für seine Geduld und den unermüdlichen Hinweis gedankt, pragmatisch vorzugehen; Jörg Schweinitz für seine Begeisterung für den Remakebegriff, Chris Wahl und Sarah Kordecki für zahlreiche Gespräche über Filme, die sonst kaum jemand kennt, Oliver Carstendyk für eine Durchsicht meiner Ausführungen zum Urheberrecht und der Versicherung, »nichts Unvertretbares« zu entdecken und Joseph Garncarz für sein Interesse und das Material zum Filmerfolg in Deutschland.

Von ganzem Herzen gedankt sei meinen Freunden und meiner Familie, die mir in allen Phasen halfen. Lena van der Hoven und Sophia Ebert waren die Heldinnen all meiner Krisen und zahlreicher Samstage in der Stabi, die zudem Teile der Arbeit Korrektur lasen. Ebenso wunderbare, aufmerksame und kluge Leser waren Henning Adam, Kristina Westphal, Michael Sommer und Gösta Gantner, der mich zudem unermüdlich mit Anregungen versorgte. Valentina Leonhard und Uffa Jensen, die besten Freunde, die man sich vorstellen kann, haben alle Zweifel und Fragen geduldig angehört, beruhigt, beraten und kluge Gedanken beigetragen. Philipp Stiasny und Fabian Tietke haben auf dem Weg zur Buchfassung Zeit und Gedanken in Textteile investiert, Punkte und Fragezeichen gesetzt und immer wieder Lesbarkeit angemahnt. Ohne Euch alle gäbe es

dieses Buch so nicht! Fehler, unnötig komplizierte Sätze, Abschweifungen und Ungenauigkeiten gehen alle auf mein Konto.

Ein derart gründlich korrigierter Anhang läge (mit der eben genannten Einschränkung) ohne meinen Vater nicht vor, der Wochen in der Bibliothek zubrachte, um all meine Flüchtigkeitsfehler aufzuspüren. Meinen Eltern sei aus größtem Herzen gedankt, dass sie mich auf vielfältige und auch praktische Weise darin unterstützten, meinen Weg zu gehen, auch wenn es sicher nicht immer leicht war zu sehen, dass es kein geordneter war oder ist. Die Liebe zum Lesen und zu Büchern verdanke ich ihnen. Meine Geschwister glaubten in all den Jahren an mich, durchforsteten Fernsehzeitungen nach Remakes oder lasen in Windeseile Textteile – ich bin so froh, dass Ihr alle da seid!

Wanja und Carlotta, meinen wunderbaren, lustigen und herzensguten (nun nicht mehr kleinen) Kindern ist diese Studie gewidmet. Ihr seid der Grund, warum ich darüber nachzudenken begann, wie Geschichte und Populärkultur Menschen prägen könnten. Ohne Euer Gespür, wann ich Ruhe zum Denken brauche; ohne unser Lachen und Leben hätte ich nie einen Punkt gesetzt.

Verwendete Abkürzungen

A	Österreich
Abb.	Abbildung
BA	Bundesarchiv
BA/FA	Bundesarchiv/Filmarchiv
BGH	Bundesgerichtshof
Bl.	Blatt
BRD	Bundesrepublik Deutschland
CCC	Central Cinema Company
CDU	Christlich Demokratische Union Deutschlands
CH	Schweiz
D	Deutsches Reich
DEFA	Deutsche Film AG
EA	Erstaufführung
EFB	Evangelischer Film-Beobachter
F	Frankreich
FAZ	Frankfurter Allgemeine Zeitung
FB	Film-Blätter
FBL	Filmbewertungsstelle der Länder
FBW	Filmbewertungsstelle Wiesbaden
FD	Filmdienst
FE	Film-Echo
FK	Film-Kurier
FN	Fußnote
FP	Filmpress
FSK	Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft
FTG	Film-Telegramm
FW	Die Filmwoche
GB/BHE	Gesamtdeutscher Block/ Bund der Heimatvertriebenen und Entrechteten
HTO	Haupttreuhandstelle Ost
HU	Ungarn
I	Italien
JUG	Jugoslawien
NS	Nationalsozialismus

NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
o. S.	Ohne Seitenzählung
S.	Seite
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
SPIO	Spitzenorganisation der Filmwirtschaft
sw	schwarzweiß
SZ	Süddeutsche Zeitung
Ufa	Universum Film AG
Ufi	Ufa-Film GmbH
Ufi i. L.	Ufa-Film GmbH in Liquidierung
UA	Uraufführung

Einleitung

Der erste Film, der in Deutschland nach 1945 mit britischer Lizenz hergestellt wurde, war ein Remake. **SAG DIE WAHRHEIT** war am Ende des Zweiten Weltkriegs zu drei Vierteln abgedreht und wurde 1946 noch einmal von Helmut Weiß nun mit Mady Rahl und Gustav Fröhlich in den Hauptrollen unter dem gleichen Titel verfilmt.¹ Das Wissen um den Vorgängerfilm aber war den beteiligten Filmschaffenden vorbehalten. Bis 1949 liefen in den Kinos in Ost und West neben den sogenannten Überläufern auch Neuverfilmungen von vor 1945 realisierten Stoffen. Prägend für das Filmangebot waren diese bis 1949 indes nicht.

Für das Publikumskino der jungen Bundesrepublik dagegen waren Remakes typisch. Darüber herrscht in der filmhistorischen Forschung Konsens.² Die Remakes griffen nicht nur auf die »glanzvollsten Meisterwerke« der späten Weimarer Republik wie **MÄDCHEN IN UNIFORM** (1931/1958), **DER KONGRESS TANZT** (1931/1955) oder **ALRAUNE** (1928/1930/1952) zurück,³ die in der Filmgeschichtsschreibung immer wieder thematisiert wurden. Vielmehr speiste sich die Remakeproduktion zu einem Großteil aus Drehbüchern und Filmen der NS-Zeit.

Zwischen 1949 und 1963 wurden in der Bundesrepublik 139 Remakes uraufgeführt, deren deutschsprachige Vorgängerfilme zwischen 1933 und 1945 gedreht worden waren. Diese Remakes vermitteln Einblick in das Verhältnis zwischen dem Kino im Nationalsozialismus und dem der jungen Bundesrepublik, denn sie eröffnen als Produktionspraxis ein Spannungsfeld zwischen Anknüpfung und Wandel, Kontinuität und Bruch. Durch den Film, das Drehbuch, die Vorlage oder den Stoff beziehen sich die Wiederverfilmungen auf Produktionen der NS-Zeit und wollen möglicherweise von deren Popularität profitieren.

1 Pleyer 1965, S. 41. 1945 hatten Heinz Rühmann und Hertha Feiler die Hauptrollen gespielt, der Darsteller Hans Brausewetter verstarb im April 1945, vgl. Klaus 2002, S. 217.

2 Vgl. u.a. Kahlenberg 1989, S. 482, Faulstich / Korte 1990, S. 23, Göttler 1993, S. 206f., Hake 2004, S. 190.

3 Hembus 1961, S. 95.

ren. Doch zugleich sind es Neuverfilmungen und damit neue Interpretationen und Inszenierungen der alten Filme nach dem Zweiten Weltkrieg.

Weder die Remakes noch ihre Vorgängerfilme sind einheitliche Phänomene. Sie durchstreifen alle Genres. Unter ihnen sind Publikumslieblinge wie beachtliche Misserfolge, neben populären Filmen aus der NS-Zeit vergessene, neben prämierten auch verbotene Filme. Bereits ein Blick auf einzelne Remakes und ihre Vorgängerfilme auf dem Höhepunkt der Remakeproduktion (1954 bis 1956) zeigt, wie disparat dieses Filmkorpus ist, akzentuiert Fragen und Themen der filmhistorischen Analyse sowie Schwierigkeiten der Bewertung.

1. Detailaufnahmen

1.1 »Das Dritte Reich in Farbe«?

»Urlaub auf Ehrenwort« gibt Leutnant Praetorius seinen Männern in den gleichnamigen Filmen von Karl Ritter (1938) und Wolfgang Liebeneiner (1955) in Berlin. 1938 entsteht nach einer kurzen Erzählung von Kilian Koll ein Episodenfilm, der das Prädikat »staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll« erhält. Im Herbst 1918 sehen Soldaten auf der Reise zur Front noch einmal ihre Familien wieder, wird ein Jüngling zum Mann und sie alle widerstehen der Versuchung zu desertieren. Deutlich ist der Bezug auf die »Dolchstoßlegende«, die ein Insert am Beginn paraphrasiert und die auch die Filmhandlung in einzelnen Strängen aufnimmt. 1955 trotzt die soldatische Gemeinschaft am Ende des Zweiten Weltkriegs dem Schicksal. Zwar sinnieren die Soldaten bereits am Beginn über die Aussichtslosigkeit des Krieges. Doch wie im Film von 1938 wird der junge Soldat entjungfert, findet die Großfamilie glücklich für einen Nachmittag zusammen – und alle Kameraden kehren zurück, um den Vorgesetzten vor dem Kriegsgericht zu bewahren und gemeinsam zur Front zu fahren. Regie führte Wolfgang Liebeneiner, vor 1945 Staatsschauspieler, Leiter der Fachschaft Film und ab 1942 Ufa-Produktionschef.

Wird 1955 ein populärer, politisch prädikatisierter Spielfilm der NS-Zeit, der nach 1945 verboten war, durch eine politisch fragwürdige Neuverfilmung ersetzt? Sind die Remakes Ausdruck einer kontinuierlichen deutschen Filmgeschichte, die von Filmschaffenden verantwortet und forciert wird, die schon in der NS-Zeit einflussreich waren und nun die technischen Aktualisierungen wie die Etablierung des Farbfilms nutzen?

Ein anderes Remake mit einem ebenso populären und von der Filmprüfstelle prädikatisierten Vorgänger widerspricht dieser Deutung. 1956 wird *VOR SONNENUNTERGANG* bei den Berliner Filmfestspielen mit dem Publikumspreis ausgezeichnet. Regie führte Gottfried Reinhardt, die Uraufführung des gleich-

namigen Dramas war 1932 die letzte große Hauptmann-Premiere unter der Regie seines Vaters, Max Reinhardt, der 1933 Deutschland verlassen musste. 1937 war das Bühnenstück eine der beiden Vorlagen von Veit Harlans *DER HERRSCHER*. Beide Filme verhandeln die Geschichte eines Industriellen, der sich nach dem Tod seiner Frau in die Sekretärin Inken verliebt und von der Familie entmündigt wird. 1937 endet der Film mit einem ideologisch aufgeladenen Monolog in seiner Fabrik. 1956 stirbt der alte Mann, nachdem er für Inken gesorgt hat.

Gottfried Reinhardt ist nicht der einzige Remigrant, der einen Filmstoff für das westdeutsche Kino neuverfilmst. Fritz Lang etwa inszeniert 1958/59 mit *DER TIGER VON ESCHNAPUR* und *DAS INDISCHE GRABMAL* die dritte Verfilmung des schmalen Romans seiner früheren Frau: »Nach der Original-Idee von Thea von Harbou und dem Welterfolg von Richard Eichberg«, wie der Vorspann verkündet. Interessant ist, dass zwischen den Verfilmungen abseits der Hauptfiguren kaum noch Gemeinsamkeiten der Filmhandlungen erkennbar sind. Die Varianz zwischen Vorgängerfilm und Remake erfordert eine klare Begriffsbestimmung.

Die personellen Kontinuitäten der deutschen Filmgeschichte nach 1945 sind also nur ein Aspekt der Remakeproduktion, den es näher zu betrachten gilt. Die Remakes werfen zugleich die Frage auf, ob die neuen Inszenierungen nicht auch als Überschreibungen der alten gesehen werden könnten. Unterscheiden sich die Arbeiten der Remigranten grundlegend in ihren Umdeutungen? Welche Rolle spielen die Veränderungen im Kontext einer gesellschaftlichen Erneuerung? Und wie lassen sich diese Transformationen der Remakes analytisch fassen, messen und bewerten?

1.2 Keine Experimente?

»Der Feind ist in der Festung«, knurrt Heinrich George 1933 als Schuldirektor in Carl Froelichs Verfilmung von Max Dreyers Bühnenstück *Die Reifeprüfung* (1931), als drei Mädchen in der Knabenschule aufgenommen werden. 1955 wandelt in einer langen Szene eine einzelne Schülerin durch die befahrenen Straßen der Stadt zum Goethe-Gymnasium. Mathias Wiemann als freundlicher Direktor nimmt sie gegen den Widerstand des Kollegiums auf. In beiden Verfilmungen ist der Lateinlehrer erklärter Gegner der Aufnahme des Mädchens, da er eine sittliche Gefährdung der Jungen argwöhnt. 1933 und 1955 verliebt sich der Schüler Sengebusch obsessiv in die Protagonistin. Der optimistische Direktor behält Recht, denn der aus Liebe verwirrte Jugendliche bewährt sich 1933 ebenso wie 1955. Beide Filme enden glücklich in der Aula.

Diese Übernahmen der Filmhandlung legen eine Lesart des Remakes als

Fortschreibung des Spielfilms der NS-Zeit nahe. Als »Symbol für die restaurative Entwicklung der Adenauer-Ära und für den Film, der sie repräsentiert«, deutet Friedrich Koch das Remake, wobei er ausschließlich mit Personalkontinuitäten und negativen Bewertungen, nicht aber im Filmvergleich argumentiert.⁴ Doch schon der Beginn von *REIFENDE JUGEND* deutet an, dass die Nachkriegsmoderne inszeniert wird. Auch werden nun die Positionen zur Jugend im Lehrerkollegium breit diskutiert und Bewahrpädagogik einerseits und Vertrauen in die Jugend andererseits kontrastiert. Der Generationenkonflikt wird so ausführlich verhandelt. Aus dem »Käpt'n« von 1933, einem autoritären Geschichtslehrer, ist 1955 ein feinsinniger Griechischlehrer geworden, der einen aufmüpfigen Schüler allerdings ebenso mit einer Ohrfeige bestraft. Auch die Jugendlichen werden in ihren Charakteristika umgedeutet und haben ein breiteres Spektrum an Konflikten zu bewältigen; die erwachende Sexualität ist hier ein maßgeblicher, der im Remake mit der Medien- und Jugendkultur der 1950er Jahre verbunden wird.

Anknüpfung und Wandel, Kontinuität und Bruch lassen sich eher im Detail ausmachen und bemessen. Wichtig sind dabei das Spannungsfeld zwischen Übernahmen der Handlung und Handlungselementen und die Differenzen in der Inszenierung sowie die Veränderungen der Dialoge. Was sind vor diesem Hintergrund sinnvolle analytisch übergreifende Kategorien, die die Untersuchung des Gesamtfilmkorpus strukturieren können? Welche Begriffe beschreiben die Wandlungs- und Anknüpfungsprozesse treffend? Sind Remakes vor allem gedreht worden, da sich mit ihnen »am sichersten ein gutes Geschäft machen [ließe]«,⁵ wie die zeitgenössische Filmkritik mutmaßte? Werden im Rückgriff mentalitätsgeschichtliche oder filmhistorische Kontinuitäten offenbar?

1.3 »Warum ist es am Rhein so schön?«

Auf der Bildebene lässt sich eine direkte Wiederaufnahme auch in einer Komödie besichtigen, einem Beispiel aus einem der prägenden und selten untersuchten Genre der 1950er Jahre. 1939 und 1956 sitzt Schneider Anton Wibbel mit seinen Gesellen auf dem Tisch und näht in beinahe identischem Setting und ähnlichen Haltungen, wobei im Remake das Szenenfoto ein deutlich gelösteres, weniger arbeitsam-diszipliniertes Trio zeigt (Abb. 1 und 2).

In *DAS SONNTAGSKIND* (1956, Kurt Meisel) sind zudem nicht mehr die Truppen Napoleons in der Stadt wie in *SCHNEIDER WIBBEL* (1939, Viktor de

4 Vgl. Koch 1987, S. 159ff., Zitat S. 159.

5 Heinz Kuntze-Just: »Mehr Freizeit für Produzenten«, in: FTG, Nr. 34, 14.8.1956, 4. Jg., S. 2.



Abb. 1 und 2: SCHNEIDER WIBBEL (1939)/DAS SONNTAGSKIND (1956): Arbeit im Wandel?

Kowa), sondern die Alliierten nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Mit einem schottischen Soldaten freundet sich Wibbel an. Die Grundzüge der Komödie bleiben bestehen: Nach einer Feier wird der Schneider verhaftet, aber nach dem Urteil schickt er seinen Gesellen mit seinen Papieren ins Gefängnis. Als dieser in Haft stirbt, ist Wibbel offiziell tot. Versteckspiel und Verwicklungen beginnen. Anders als der Vorgängerfilm ist das Remake von Gesangseinlagen dominiert. Singend wird der Schneider, den Heinz Rühmann spielt, eingeführt, indem er die Melodie des Vorspanns aufnimmt und trällert, das Grammophon in der Hand: »Warum ist es am Rhein so schön?« Dem wachenden Schotten preist er die Schwarzware an: »Prima music!« Auch sind die dramaturgisch relevanten Wendepunkte der Komödie nun mit der politischen Geschichte der Nachkriegszeit verbunden. Offensiv aktualisiert dieses Remake seine Geschichte und verknüpft dabei zwei gänzlich verschiedene Besetzungszeiten, woraus eine fragwürdige Interpretation der jüngsten Geschichte entsteht. Dramaturgisch greift das DAS SONNTAGSKIND dabei auf ein bekanntes Konzept zurück und muss so in einer längeren Linie von Unterhaltungsgeschichte verortet werden. Die Vorlage stammt von Hans Müller-Schlösser aus dem Jahre 1913. Es gibt bereits eine stumme Verfilmung von 1919/20 und einen frühen Tonfilm aus dem Jahre 1930 unter der Regie von Paul Henckels. Das Remake ist zudem von Fernsehgeschichte flankiert: Am 4. April 1954 wird aus Köln eine Inszenierung des Stücks von Henckels ausgestrahlt;⁶ 1959 eine Fernsehfassung mit Willy Millowitsch in der Hauptrolle gedreht.

Ähnliches ist auch bei einem anderen Remake mit Heinz Rühmann als Hauptdarsteller zu beobachten. CHARLEY'S TANTE (1956, Hans Quest) ist der Erfolgsfilm der Saison. Bereits 1934 verfilmte Robert A. Stemmle das Bühnenstück von Brandon Thomas aus dem Jahre 1892, das auch auf den Theaterbühnen in der NS-Zeit zahlreiche Inszenierungen erlebte. 1963 wird Peter

⁶ »Hinweise auf besonders interessante Sendungen«, in: *Fernseh-Information*, Nr. 6, März 1954, S. 154.

Alexander unter der Regie von Géza von Cziffra in der dritten deutschsprachigen Verfilmung als Carlotta durch die Verwechslungsgeschichte tanzen.⁷

Remakes lassen sich also als eine vielfältige Produktionspraxis im Publikumskino der jungen Bundesrepublik beschreiben. Drehbuchautoren und Produzenten griffen auf Stoffe aus der NS-Zeit und aus der späten Weimarer Republik zurück, deren quantitatives Verhältnis bestimmt werden muss. Vor dem Hintergrund der politischen Zäsur des Jahres 1945 fokussiert diese Studie Remakes von Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus, weil ihre Erforschung Aufschluss über die produktionsgeschichtlichen, medienhistorischen und ästhetischen Kontinuitäten und Brüche verspricht. Sie versteht sich als Beitrag zur weiteren Differenzierung des westdeutschen Kinos nach 1945 und der hier verhandelten Transformationsprozesse.⁸

2. Theoretische Ausgangspunkte

Die angerissenen Remakes und Vorgängerfilme, Fragen zu Anknüpfungen und Wandlungen zeigen, dass eine Einschätzung der Remakeproduktion vielschichtig ist. Studien der Geschichtswissenschaft analysieren die Transformationsprozesse in der Adenauer-Zeit seit den 1980er Jahren.⁹ Mit Axel Schildts Überlegungen zur Modernisierung kann das Problem präzisiert werden. Schildt betont sämtliche »Ungleichzeitigkeiten« innerhalb des Modernisierungsprozesses.¹⁰ Ein Blick in seine Forschungen über die 1950er Jahre offenbart aber auch, wie selten der populäre Spielfilm im Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Wandel diskutiert wurde.¹¹ Das liegt in der Problematik des

⁷ CHARLEY'S TANTE belegte 1955/56 den vierten Platz der erfolgreichsten Filme in der BRD, vgl. Garncarz 2013, S. 189. Zu den Aufführungen des Stückes in der NS-Zeit, vgl. Eicher 2000, S. 447.

⁸ Bereits seit einigen Jahrzehnten akzentuieren filmhistorische Studien einen differenzierten Umgang mit dem westdeutschen Film nach 1945, vgl. u. a. Becker / Schöll 1995, Schenk 2000, Uka 2002, von Moltke 2005, Davidson / Hake 2007, Segeberg 2009, Fritsche 2013, Groß 2016, Möller / Dillmann 2016. Einzelaspekte wurden ebenfalls ausführlicher thematisiert, vgl. u. a. Beindorf 2001, Westermann 1990, Fehrenbach 1995, Kannapin 2005, Horbrügger 2007, Figge 2015a.

⁹ Vgl. u. a. Schwarz 1984, Herbert 2002, Kießling / Rieger 2011. Auch Arbeiten, die nicht ausschließlich dem Transformationsparadigma verpflichtet sind, entwerfen ein differenziertes Bild des Verhältnisses NS- und Adenauer-Zeit, vgl. u. a. Naumann 2001, van Rahden 2010, Verheyen 2010.

¹⁰ Schildt 1995, S. 24.

¹¹ Seine Medienentwicklung in den 1950er Jahren kommt ohne eine Überlegung zum Kino aus, vgl. Schildt 1999. Anders in der mit Detlef Siegfried verfassten *Deutsche Kulturgeschichte*, in der die drei schmalen Seiten zum Film jedoch kaum mehr referieren als die kulturge- schichtlichen Überblicksdarstellungen zuvor, vgl. Hermand 1986, Glaser 1997. Schildt und Siegfried erwähnen jedoch »Neuauflagen beliebter Vorkriegsstreifen«, Schildt / Siegfried

Spielfilms als historische Quelle, in der Eigenlogik von Filmgeschichte und Filmhistoriografie begründet. Mit den sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Studien stehen nichtsdestotrotz wichtige Grundlagenarbeiten zur Verfügung, die ins Verhältnis zu Themen und Filmen gesetzt werden können.¹² Im Anschluss an diese Arbeiten diskutiert diese Untersuchung zwei Transformationsprozesse: erstens die Anknüpfungs- und Wandlungsprozesse der Filme vom Nationalsozialismus in die junge Bundesrepublik in diachroner Perspektive und zweitens in einer synchronen Analyse den Wandel der Remakes im Laufe der 1950er Jahre.

Die sozial- und kulturgeschichtlichen Studien erklären den allmählichen Wertewandel am Ende der 1950er Jahre unter anderem mit der zunehmenden Bedeutung der um 1940 Geborenen.¹³ In den sozial- und mediengeschichtlichen Untersuchungen zum Wertewandel werden Karl Mannheims Überlegungen zum *Problem der Generationen* (1928) fruchtbar gemacht,¹⁴ die auch für diese Studie grundlegend waren. In Anschluss an Mannheim können die Remakes der 1950er in ihrer sozialen Funktion näher bestimmt werden: Die Wiederaufnahmen bereits verfilmter Stoffe schufen eine Kontinuitätslinie zu (positiv besetzten) Filmerinnerungen aus einer kulturell prägenden Phase.¹⁵ Die Remakeproduktion wäre so ein Phänomen des Spannungsfeldes zwischen anhaltenden kulturellen Prägungen und politischer Zäsur, zwischen der Diskontinuität von äußerer Geschichte und der Kontinuität von Zuschauerbiografien. Das Verschwinden der deutschen Remakes am Beginn der 1960er Jahren fällt nicht nur mit der Krise der deutschen Filmwirtschaft zusammen, sondern auch mit der

2009, S. 118. Bei PRINZESSIN SISSY (1938) bzw. SISSI (1955–57) handelt es sich allerdings nicht um ein Remake, sondern lediglich um einen Film ähnlichen Titels.

12 Etwa die Einzelaufsätze im Grundlagenwerk von Schildt und Sywottek, vgl. Schildt / Sywottek 1993; zu Frauenbild und Familie, vgl. u. a. Langer 1986, Poiger 2001, Heinemann 2001, Herzog 2005; zu Generationskonflikten und Veränderungen der Milieus, vgl. u. a. Schiller 1985, Naumann 2001; zur Konsumgeschichte, vgl. Wildt 1991, Wildt 1994; zu Wandlungen der Schule, vgl. Gass-Bolm 2005.

13 Vgl. u. a. Schildt 2007, S. 29. Einen Überblick über die Differenzierung der Jugend in der Nachkriegszeit und die sozialhistorische Forschung gibt präzise Werner Faulstich, vgl. Faulstich 2002b, S. 279ff.

14 Vgl. u. a. Schildt 2007, Payk 2007, Mühl-Benninghaus 2012, Garncarz 2013.

15 Mannheim nimmt die Setzung vor, dass insbesondere »erste Eindrücke« als »Jugenderlebnisse« das Weltbild formen, Mannheim 1964, S. 536. Das Alter der Prägung setzt er bei 17 Jahren an, »oft etwas früher, oft später«, ebd. S. 539. Die Altersfestsetzung ist problematisiert worden, vgl. Zinnecker 2003, S. 50ff. Mit den Arbeiten nach Mannheim lassen sich für das Kinopublikum der 1950er Jahre die politischen Generationen der Jahrhundertwende, die »Generation der Flakhelfer« und die dazwischen liegenden Altersjahrgänge ausmachen. Zu den Generationen, vgl. Herbert 2003, S. 97ff. Mit den widersprechenden Generationseinheiten nach Mannheim lassen sich wiederum auch kulturelle Minderheitenphänomene wie die Halbstarken als Faktoren des Wandels erfassen, ohne sie überzubewerten, vgl. Mannheim 1964, S. 547f. Zur Operationalisierung von Mannheims Konzept zur Deutung gesellschaftlicher Wandlungsprozesse, vgl. u. a. Fogt 1982, Herrmann 1987.

Verjüngung des Kinopublikums.¹⁶ Die Remakes – in ihrer Gleichzeitigkeit von Rückgriff und Neuinszenierung – können so als Angebote an ein generationenübergreifendes Publikum in einer Phase generationeller Ausdifferenzierung verstanden werden. Ähnlich deutet Jennifer Forrest auch die US-amerikanischen Remakes nach dem Zweiten Weltkrieg.¹⁷

Durch Mannheims Überlegungen wird auch klar, dass die Remakes nicht rein filmanalytisch zu erforschen sind. Vielmehr deutet das Generationenkonzept auf sämtliche Akteure der Filmproduktion, also etwa auch auf die Autoren der Vorlagen, Filmjuristen und Ökonomen, die um die Rechte und Tantiemen verhandelten. Hier liegt eine wichtige Differenz zur amerikanischen Remakeproduktion der Zeit: Die Studios konnten auf Drehbücher zurückgreifen, deren Rechte sie bereits erworben hatten. Durch die Verstaatlichung der Filmindustrie im Laufe der 1930er Jahre und die während des Zweiten Weltkriegs vernichteten Aktenbestände war die Situation in Deutschland sehr viel unübersichtlicher.¹⁸

Vor dem Hintergrund der doppelten Transformationsprozesse und der Frage nach dem Wandel gesellschaftlicher Werte war Kaspar Maases These einer »sinnliche[n] Moderation von Pluralisierung« durch das Publikumskino in den 1950er Jahren für diese Untersuchung bedeutsam.¹⁹ Diese Idee – Maase verortet sie in der Überlegung des »Leute beobachten« und der Präsenz von Gütern – reflektiert, dass die soziohistorischen Wandlungsprozesse auch in den filmischen Inszenierungen erscheinen.²⁰ Maase selbst problematisiert, dass offen bleibt, wie das Konzept zu operationalisieren wäre.²¹ Es bietet hier eine relativ wertfreie Basis, um verschiedene Ebenen der Remakes – von den Ausstattungen und Inszenierungen über die Neubesetzungen bis hin zur Filmmusik – zu fokussieren und die These selbst zu prüfen.

In theoretischer Perspektive erforscht diese Studie die Wechselwirkung zwischen historischen und politischen Zäsuren in nationaler Geschichte, der strukturellen Eigenlogik von Filmgeschichte und der Dominanz langerer kul-

16 Zur Entwicklung der Altersstruktur in den deutschen Kinos 1952 bis 1977, vgl. Garncarz 2013, S. 146.

17 Forrest 2002, S. 170.

18 Die Verortung der Remakes innerhalb des Wiederaufbaus der deutschen Filmwirtschaft kann auf fundierte Analysen zurückgreifen, vgl. u. a. Schweins 1958, Herriger 1966, Roeber / Jacoby 1973, Hauser 1989, Weiss 2006. Der rechtliche Rahmen der Remakeproduktion dagegen ist bis dato unerforscht.

19 Maase 2010, S. 51.

20 Auch Irmgard Schenk fragt in seinen Überlegungen zum 1950er-Jahre-Kino, ob dieses in einer stark von Modernisierung geprägten Zeit »nur realitätsab- und rückwärtsgewandt gewesen sein« könne, Schenk 2000, S. 113.

21 »Dieser Aufsatz kann nicht belegen, welchen Einfluss und welches Gewicht ›Leute beobachten‹ und die Präsentifizierung von Gütern und Handlungen in populären Filmen für den Wertewandel hatten, und vermutlich wird auch keine Studie auf breiterer Quellenbasis dies können«, Maase 2010, S. 72, Fußnote 66.

tureller Prägungen des Publikums. Sie löst die filmgeschichtliche Periodisierung behutsam von politischen Zäsuren und fragt nach längeren Phasen von Unterhaltungskultur.²² Keines der bis jetzt erwähnten Remakes war ohne eine Vorlage aus der Literatur, von den Theater- und Operettenbühnen; die Remakeproduktion also nicht von originalen Filmstoffen geprägt. Damit wird zugleich die Frage nach einem tragfähigen Remakebegriff für eine Bestimmung des Gesamtfilmkorpus virulent.

3. »Mit den Remakes [...] ist es ein weites Feld«²³

3.1 Präzisierungen des Remakebegriffs

Seit den 1970er Jahren beschäftigten Remakes die angloamerikanische Filmwissenschaft und die *Cultural Studies*; in den 1990er Jahren intensivierten sich die Forschungsarbeiten – möglicherweise durch die zunehmende Zahl von amerikanischen Remakes französischer Filme.²⁴ Ab den 1980er Jahren begann zögerlich die deutsche Forschung zum Thema, die auch die westdeutschen Remakes der 1950er Jahre streifte.²⁵

Begriffstheoretisch standen zunächst vor allem Fragen der Abgrenzung zu strukturell verwandten Verfahren – etwa Sequels, *multi language versions* und Literaturadaptionen – im Mittelpunkt. In den umfassenderen kulturwissenschaftlichen Untersuchungen der Remakes bestimmt das Hollywood-Kino das Forschungsfeld. Zunehmend rücken größere historische Bögen und Einzelperioden in den Blick; auch die Theorie kultureller Adoptionsprozesse zwischen nationalen Kinematografien wurde ausdifferenziert.²⁶ Mit *Film Remakes* legte Constantine Verevis 2006 eine Studie vor, die Remakes aus verschiedenen Perspektiven diskutiert: Filmindustrie, Textualität, *authorship* und Kritik, die allgemein auf Rezeptionsprozesse zielt. Gegenstand sind die Remakes im *New*

22 Einem Konzept der Phasen folgt etwa auch Joachim Kaiser in seinem Essay zur kulturellen Entwicklung in Deutschland, vgl. Kaiser 1990. Eine Ablösung der Filmgeschichte von politischen Zäsuren findet sich auch in einigen Cinegraph-Bänden sowie in der Studie *Filmgeschichte als Krisengeschichte* von Michael Wedel, vgl. u. a. Distelmeyer 2006, Roschlau 2010 und Wedel 2011.

23 Klaus Hebecker: »Zweimal Fontanes ›Effi Briest‹«, in: FTG, Nr. 42, 11.10.1955, 3. Jg.

24 Vgl. u. a. Druxman 1975, Milberg 1990, Limbacher 1991, Horton / McDougal 1998. Einen ausführlichen Forschungsüberblick der verschiedenen deutsch- und englischsprachigen Forschungen bis 2006 gibt Katrin Oltmann, vgl. Oltmann 2008, S. 79–94.

25 Vgl. Manderbach 1988, Adler 1986, Schaudig 1996, Huber 2000, Röwekamp 2000, Grob 2001, Arend 2002, Kühle 2006, Oltmann 2008.

26 Vgl. u. a. Forrest / Koos 2002, Zanger 2006, Wee 2014.

*Hollywood Cinema.*²⁷ Durch die Forschungsarbeiten über amerikanische Remakes zeigt sich, dass es durchaus Parallelen zwischen der deutschen und der US-amerikanischen Produktion gibt – etwa eine Zunahme der Remakes mit der Einführung des Tonfilms und der Etablierung filmtechnischer Neuerungen durch Farbe und Breitwandverfahren nach dem Zweiten Weltkrieg.²⁸ Die meisten Untersuchungen arbeiten mit Fallbeispielen. Keine dieser Studien grenzt ein historisches Filmkorpus ab, sodass die Aussagen über »Remakewellen« ungenau sind, wie Thomas Simonet schon Ende der 1980er Jahre kritisiert.²⁹ Eine Remakedefinition, die für diese Studie übertragbar wäre, liegt nicht vor.

Aus den intensiven Forschungsarbeiten aber können grundlegende Kriterien für Remakes bestimmt werden: erstens der Nachweis von Urheberrechtsübertragungen, zweitens die rezeptionshistorische Wahrnehmung der Filme als Remakes und drittens eine narratologische Definition des Remakes.³⁰ Für sich genommen würden die Kriterien das Gesamtfilmkorpus nur unzureichend definieren: Eine Bestimmung des Remakekorpus in den 1950er Jahren durch nachgewiesene Urheberrechtsübertragungen ist aufgrund zahlreicher Konkurse von Filmfirmen im Laufe der 1930er Jahre nicht praktikabel. In zu vielen Fällen wurden Rechte nicht mehr eingefordert. Auch die Filmstoffverwaltung des Ufi-Konzern in Liquidierung (Ufi i. L.), die die Veräußerung von Remakerechten gründlich verfolgte, konnte wegen des Verlustes von Akten oft kein Beweismaterial vorlegen und war auf das Verhandlungsgeschick ihrer Mitarbeiter angewiesen.³¹

Die Frage nach den Transformationsprozessen rückt – unabhängig von aktenkundig nachgewiesenen Rechteübertragungen – die zeitgenössische Wahrnehmung der Filme als Remakes in den Fokus. Eine ausschließlich rezeptionshistorische Perspektive aber setzt ein idealtypisches Publikum voraus, das beide Verfilmungen kennt und muss mit Erwähnungen der Vorgängerfilme in Rezensionen arbeiten.³²

Die wohl populärste Bestimmung des Remakebegriffs rekurriert auf die

27 Verevis 2006.

28 Vgl. Oltmann 2008, S. 61 ff.

29 Simonet 1987.

30 Den Verweis auf das Urheberrecht als auch die Betonung der Remakes als rezeptionsästhetische (und damit historische) Phänomene verdanke ich den präzisen Überlegungen Michael Schaudigs, vgl. Schaudig 1996.

31 Ausführlich hierzu, vgl. I. 4.2 Verkaufspraxis: Die Ufi i. L. und ihre Firmen, S. 99–106.

32 Thomas Simonet weist anhand von Filmrezensionen nach, dass »recycled scripts« kein Phänomen des *New Hollywood* sind, sondern in den 1940er Jahren quantitativ deutlich dominanter waren, vgl. Simonet 1987. Diese Vorgehensweise der Zählung ohne Filmsichtung wird ebenso zu Recht kritisiert wie die daraus resultierende Abhängigkeit vom Standpunkt des Rezessenten, vgl. Oltmann 2008, S. 87. Auch in den 1950er Jahren verschwinden die Hinweise auf Vorgängerfilme in den Kritiken am Ende der Dekade, vgl. I. 2. Remakes in der zeitgenössischen Filmpublizistik, S. 52–70.

Wiederverwendung des Stoffes oder der Story. Katrin Oltmann hat die narratologische Definition der Remakes als »*all diejenigen Produktionen, die die Story eines früheren Kinofilms (des weiteren als ‚Premake‘ bezeichnet) für das Kino wiederverfilmen*« präzisiert.³³ Ihre Definition historisch eingrenzend, wären für diese Arbeit Remakes zunächst all jene Filme, *die einen Tonfilm, der vor 1945 für das Kino produziert wurde, neu verfilmen*. Doch müssten dann sämtliche Vorgängerfilme aus der späten Weimarer Republik analysiert werden und es bleibt offen, warum Stummfilme ausgegrenzt werden würden.³⁴ Darüberhinaus ist die Verbindung zwischen Premake und Remake bei Oltmann an einen nicht näher erläuterten Story-Begriff geknüpft. Obgleich eine Reihe von Beiträgen zur Filmnarratologie und damit auch zur Story vorliegen,³⁵ bleibt unklar, wie weit Remakes verändert werden dürfen, damit die Verbindung zwischen den Filmen bestehen bleibt.

Die Differenzen zwischen Premake und Remake innerhalb des Filmkorpus sind beträchtlich und reichen von detaillierten Übernahmen bis zu Neukonzeptionen der Handlung. Weil die Interdependenz ungeklärt ist, trifft sogar Ulrich J. Klaus, dessen Arbeiten eine der wichtigen Grundlagen zur Ermittlung des Filmkorpus waren, widersprüchliche Aussagen über »weitere Verfilmungen«.³⁶ In Anbetracht der geringen zeitlichen Differenz, die im Untersuchungszeitraum zwischen Premake und Remake selten mehr als 20 Jahre beträgt, erscheint es plausibel, pragmatisch Bezüge zu suchen und Kriterien für die Aufnahme in das Filmkorpus zugrunde zu legen:

- (1) wesentliche Übereinstimmungen zwischen den Stories der Filme bzw. Übernahme der Hauptfiguren und -konflikte,
- (2) die nachweisbare Übertragung von Urheberrechten,
- (3) beide Filme beziehen sich auf die gleiche Vorlage,

33 Oltmann 2008, S. 26, Kursivsetzung im Original.

34 Nicht berücksichtigt in dieser Begriffsdiskussion wurde bis jetzt der Bezug auf Stummfilme.

Die Einführung des Tonfilms löste international die erste Zunahme von Wiederverfilmungen aus, die filmgeschichtlich konstatiert wurde. Ob und wie diese Filme als Remakes zu analysieren wären, müssen weitere Studien klären, welche die neue Form des audiovisuellen Mediums reflektieren, vgl. Müller 2003, S. 385ff. In dieser Untersuchung bleiben etwaige Stummfilme – wie eben das Kino der Weimarer Republik insgesamt – außen vor.

35 Vgl. u. a. Verstraten 2009, Kuhn 2011.

36 Klaus 1988–2006, 15 Bde. Er notiert bei KIRSCHEN IN NACHBARS GARTEN (1956/ 1935, Engels): »[E]in Vergleich der Inhaltsangaben beider Filme [lässt] keinerlei Rückschlüsse darauf zu, daß es sich um eine Neuverfilmung des gleichen Stoffes handelt«, vgl. Klaus 1995, S. 101. Das abseits des Titels ohne Bezüge bleibende Remake von WALDWINTER (1936/1956) listet Klaus dagegen unkommentiert als »weitere Verfilmung«, vgl. Klaus 1996, S. 224. Innerhalb der Filmhandlung erscheint hier irgendeine Bezugnahme ebenso unmöglich – jenseits des Erwerbs der literarischen Vorlage von Paul Keller, die jeweils den Vorspann ziert und als juristisches Kriterium fungieren könnte.

(4) der Verweis auf den Vorgängerfilm im Vorspann oder den Ankündigungen bzw. Rezensionen.

Die Erfüllung eines dieser Kriterien klassifiziert einen Film in dieser Arbeit als Remake.

Damit wird das Gesamtfilmkorpus partiell für sogenannte *non-Remakes* geöffnet, bei denen die Verbindungen der Filme auf Titel und Personennamen und kleinere Verweise beschränkt sind.³⁷ Es handelt sich hierbei um wenige Filme, die durch die Nennung der gleichen Vorlage oder durch einen Verweis im Vorspann zu Remakes werden.³⁸ Die weite Bestimmung ist Basis der erhobenen Zahlen, nicht der systematischen Analyse. Die Differenzierungen und Erklärungen zu einzelnen Filmen und auch nicht aufgenommene »Remakes« sind im kommentierten Anhang dokumentiert. Die Arbeit versteht sich in diesem Zusammenhang als filmhistorischer, nicht als filmtheoretischer Beitrag.

3.2 Deutschsprachige Filme aus der NS-Zeit in den 1950er Jahren

Nach der Klärung des Remakebegriffs sind die Fragen nach dem Untersuchungszeitraum und der Herkunft der Remakes und Vorgängerfilme offen. Aufgrund der langen Planungszeiten ist bereits der Beginn einer »NS-Filmproduktion« schwer zu datieren. Auch nach den Übergangsjahren 1933 bis 1936 kann von einem einheitlichen, staatlich gelenkten, homogenen NS-Kino kaum die Rede sein. Peter Zimmermann und Kay Hoffmann konstatieren sehr zutreffend: »So einflussreich die Propaganda der Nationalsozialisten auf dem Filmsektor auch war, eine pauschale Charakterisierung des deutschen Films dieser Zeit als ›NS-Film‹ oder ›Nazi Cinema‹ wird der Entwicklung doch nicht gerecht [...].«³⁹ Zentral ist hier nicht nur die Kontinuitätslinie zum Film in der Weimarer Republik oder die Wechselwirkungen mit amerikanischen Filmen, die bis zum Einfuhrverbot 1941 das deutsche Kinoprogramm mit prägten, sondern auch die *Entwicklung* des Films und der Genres im Kino der NS-Zeit.

Noch problematischer wird die Bestimmung des »NS-Films« in Bezug auf die Filmschaffenden. Welche Abgrenzungskriterien sollen hier tragen? Soweit die

37 »Occasionally, there are nonremakes. These movies retain the title of a familiar story and/or the name of its well-known author – for commercial purposes – but otherwise, give the viewer an entirely new plot, which has a premise somewhat similar to the original one«, Druxman 1975, S. 15.

38 Sie auszutragen, ist problematisch, da – wie erläutert – eine rein narratologische Bestimmung des Gesamtfilmkorpus nicht möglich ist. Sie würde zudem den Blick für die unterschiedlichen Bearbeitungen der Vorlagen von Remakes und Vorgängerfilmen trüben.

39 Zimmermann / Hoffmann 2005, S. 38.

Filme in Deutschland zugelassen und vorgeführt wurden, sind sie Bestandteil des Filmkorpus an Vorgängerfilmen, der damit auch einige Filme verfolgter jüdischer Filmkünstler aufnimmt. Der Zeitraum des Korpus umfasst die Jahre 1933 bis 1945 und schließt Überläufer und im NS verbotene Filme in die quantitative Erfassung mit ein, wenn sie nach 1945 uraufgeführt wurden. Ab 1949 ist der zeitliche Rahmen durch die Remakeproduktion selbst bestimmt: Die Eckdaten sind die Regierungszeit Konrad Adenauers als deutscher Bundeskanzler, die aus der Produktionspraxis resultieren. 1949 entsteht das erste Remake in der Bundesrepublik, bis zur Mitte der 1960er Jahre verebbt die Produktion beinahe vollkommen.

Auch die Herkunft der Filme fasst diese Studie weit: Ab Mitte der 1950er Jahre laufen zahlreiche Remakes österreichischer Provenienz überaus erfolgreich beim deutschen Kinopublikum. Auch Filme der 1930er Jahre aus Österreich wurden in der Bundesrepublik neu inszeniert. Die Trennung der deutschen und österreichischen Filmproduktion war eine politische Entscheidung im Zuge der nationalistischen Autarkiebestrebungen nach Einführung des Tonfilms. Mit der Veränderung in der Kontingentverordnung von 1932 war ein »deutscher Bildstreifen« nicht mehr durch die deutsche Sprache, sondern durch die deutsche Staatsangehörigkeit der Filmhersteller definiert.⁴⁰ Die politischen Rahmenbedingungen beeinflussten die Produktionsprozesse mehr als die Rezeption. Dem deutschen Filmpublikum waren über Jahrzehnte vor allem die Gesichter österreichischer Darsteller – man denke an Paul Hörbiger oder Hans Moser – geläufig.⁴¹ Die personellen Verflechtungen der österreichischen und der deutschen Filmproduktion in den 1930er Jahren⁴² wirken in den 1950er Jahren fort.⁴³ Für die Remakes der 1950er Jahre und ihre Vorgängerfilme ist daher eine deutsch-österreichische Trennung problematisch, was andererseits nicht bedeuten soll, dass hier unreflektiert die österreichische Filmproduktion als deutsche deklariert würde. Der Schweizer Filmmarkt kann hier vernachlässigt werden, es finden sich nur zwei Remakes sowie eine österreichisch-schweizerische Coproduktion.⁴⁴

Diese Studie erfasst sämtliche deutschsprachige Vorgängerfilme und Remakes. Im Anhang sind sie umfassend dokumentiert. Hier finden sich auch

40 Ausführlich hierzu: I. 5.5 Remakes aus Österreich, S. 126–131.

41 Ebenso sind Regisseure wie Ernst Marischka und Géza von Cziffra, Komponisten wie Alois Melichar oder Willy Schmidt-Gentner und Kameramann Hans Schneeberger mit dem deutschen Film untrennbar verwoben.

42 Vgl. Loacker 1999.

43 Zur Verbindung der österreichischen Nachkriegsproduktion sowohl mit der westdeutschen als auch der DDR-Filmgeschichte, vgl. u.a. Wauchope 2007.

44 Es sind DAS DREIMÄDERLHAUS (CH/A 1958, Ernst Marischka/ D 1936 DREI MÄDERL UM SCHUBERT, Emo), DER MUSTERGATTE (CH 1959, Suter/ BRD 1956, Ode/ D 1937, Liebeneiner) und AN HEILIGEN WASSERN (CH 1960, Weidenmann/ D 1932, Waschneck).