media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Judith Wimmer

Der (un)flexible Tramp. Zur Berufskomik bei Chaplin

2013

https://doi.org/10.25969/mediarep/14622

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Wimmer, Judith: Der (un)flexible Tramp. Zur Berufskomik bei Chaplin. In: Katharina Klung, Susie Trenka, Geesa Marie Tuch (Hg.): *Film- und Fernsichten.* Marburg: Schüren 2013 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 24), S. 405–415. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/14622.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Stefanie Mathilde Frank

Geliebte Bestie (A 1958/59): Remakes von Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Kino der Adenauer-Jahre. Filmhistorische und -ästhetische Transformationsprozesse

Zusammenfassung: Remakes von Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus bestreiten etwa ein Zehntel der Filmproduktion der 1950er Jahre. Sie tauchen in der filmhistorischen Literatur allenfalls vereinzelt auf und dienen dann als Beleg einer ideenlosen, restaurativen Kinokultur. Exemplarisch werden grundlegende Aspekte des umfangreichen Gesamtfilmkorpus an Arthur Maria Rabenalts Remake Geliebte Bestie (1958/59, 1939 Männer müssen so sein) analysiert und diskutiert: Denn die Ambivalenzen der Filme in der Adenauer-Zeit – etwa zwischen Anknüpfung und Modernisierung – problematisieren die kulturhistorische Bewertung und ihre Begriffe selbst.

* * *

Durch die Kinos der Adenauer-Jahre flimmerten weit über 100 Remakes von Filmen, die einen Vorgängerfilm in der Zeit des Nationalsozialismus (im Folgenden NS-Filme genannt) hatten. Produziert wurden sie in der jungen Bundesrepublik wie auch in Österreich. Tatsächlich hatte die westdeutsche Spielfilmproduktion bereits mit einem Remake begonnen: Sag die Wahrheit (D 1946) eine Wiederverfilmung des gleichnamigen, vor 1945 zu ¾ fertig gestellten Films. Remakes von NS-Filmen waren damals – ohne Problematisierung des historisch-politischen Bezugspunktes – neben den Remakes früher Tonfilme Teil einer Originalitätsdiskussion im Gegenwartskino. In filmhistorischer Perspektive tauchen sie – meist ebenso undifferenziert mit den Wiederverfilmungen vor 1933 – vor allem als Argumentationsfigur einer film-

geschichtlichen Kontinuität des 1950er-Jahre-Kinos auf; als Beleg einer restaurativen, ideenlosen Filmproduktion.[1]

Bis dato wurde diese nicht unerhebliche Zahl von Filmen in der filmhistorischen Forschung weder systematisch aufgearbeitet noch analysiert. Die Remake-Produktionen beinhalten die Kontinuitätsfigur im Rückgriff auf bereits realisierte Stoffe ebenso wie die des Bruchs durch die dezidierte Neu-Bearbeitung und -Interpretation. In der diachronen Analyse der Filme lassen sich die kulturhistorischen Ambivalenzen mit direktem Bezug auf das Film-Material beschreiben, da sich die Filme im Allgemeinen auf das gleiche (ggf. überarbeitete) Drehbuch beziehen. Zentraler Ansatzpunkt hierbei ist das Ausloten dieser Ambivalenzen des 1950er-Jahre-Kinos zwischen Tradierung und Aktualisierung, zwischen Anknüpfung und Modernisierung.[2]

Nach einer knappen Beschreibung von Eckpunkten des in vielerlei Hinsicht disparaten Remakes-Gesamtfilmkorpus sollen einige grundlegende, dramaturgische und inhaltliche Aspekte exemplarisch an dem Remake Arthur Maria Rabenalts Geliebte Bestie (A 1958/59) seines eigenen, 1939 uraufgeführten Films Männer müssen so sein vorgestellt werden.

Trotz genauer Recherchen muss die exakte Anzahl an Remakes zunächst vage bleiben. Dies ist vor allem den Begriffsschwierigkeiten geschuldet: Es scheint dankenswerterweise beim «Remake» sofort jeder zu wissen, was gemeint sei. Doch trotz längerer Theoriediskussionen zum Begriff in Kultur- und Filmwissenschaften ist bis dato keine Definition geleistet, die auch ein größeres Gesamtfilmkorpus abgegrenzt bündelt.

Überlegungen zum Remake-Begriff

Allgemeine theoretische Überlegungen zum Remake-Begriff sind seit Ende der 1970er Jahre Teil des anglo-amerikanischen und sodann auch des deut-

1 So benennt etwa die insgesamt überzeugende Studie Westermanns einige Beispiele für Remakes «aus den dreißiger Jahren», jedoch ohne dass dieser Umstand bezüglich der Genre-Ausprägungen oder auch nur der Personalkontinuitäten irgendeine Erwähnung oder Einfluss auf die Analysen zeitigt (Westermann, Bärbel: *Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre*. Frankfurt a.M.: Lang 1990, S. 157ff.). Selbiges gilt für den Aufsatz Göttlers über den Fünfziger-Jahre-Film, der benannte Remakes vor allem illustrativ für seine Thesen gebraucht (Göttler, Fritz: «Der westdeutsche Nachkriegsfilm». In: Jacobsen, Wolfgang u.a. (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993, S. 171–210).

2 Eine umfassende, systematische Analyse des Gesamtfilmkorpus' an Remakes in den 1950er Jahren unter dieser Fragestellung ist Inhalt meines Dissertationsprojekts, das die Grundlage für diesen Aufsatz darstellt.

schen Diskurs'.[3] Ende der 1980er setzte sich die deutschsprachige Filmtheorie verstärkt mit Remake-Begriff auseinander und die Filmkritik begann dessen pejorative Verwendung in Frage zu stellen. Aus diesen Überlegungen ergaben vor allem zwei Kriterien um den Begriff zu bestimmen: Einerseits die urheberrechtliche Deszendenz der Filme[4], andererseits die Definition der Remakes als «all diejenigen Produktionen, die die Story eines früheren Kinofilms (des weiteren als ‹Premake› bezeichnet) für das Kino wiederverfilmen.»[5] Ein juristisches Kriterium konkurriert mit einer narratologischen bzw. dramaturgischen Definition. Speziell an der deutschen Diskussion einer klaren Remake-Begrifflichkeit ist, dass sie die Problematik der Literaturverfilmungen berücksichtigt.[6] Die zyklisch für das Kino wiederverfilmten Operetten sind übrigens von der Diskussion unberührt geblieben.

Im Angesicht der desaströsen Quellenlage in Bezug auf die Urheberrechtsübertragungen und deren kulturhistorischen Perspektive erscheint es sinnvoll, mit einem weiten, narratologisch differenzierten Remake-Begriff ohne dezidierten urheberrechtlichen Übertragungsnachweis zu arbeiten. Es bleibt aber zu betonen, dass die Remake-Herstellung in den 1950er-Jahren keineswegs ohne Rechte-Übertragungen stattfinden konnten; im Allgemeinen mussten mindestens die Rechte an der Vorlage sowie Bearbeiter-Urheber-Rechte des Premakes erworben werden, was im Kontext der Filmproduktion der Zeit ökonomische und juristische Konsequenzen zeitigte.

Remakes in den 1950er Jahren

Mit Blick auf die Entwicklung der entstehenden privatwirtschaftlichen Film-Industrie in den 1950er Jahren erscheinen Remakes zunächst in technischer und ökonomischer Perspektive plausibel: Durch den Rückgriff auf bereits vorhan-

3 Vgl. u.a. Druxman, Michael B.: *Make It Again, Sam – A Survey Of Movie Remakes*. New York: A.S. Barnes and Company 1975; Horton, Andrew; McDougal, Stuart Y. (Hg.): *Play it again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley u.a.: University of California Press 1998; Manderbach, Jochen: *Das Remake. Studien zu seiner Theorie und Praxis*. Siegen: Hochschulschrift 1988; Schaudig, Michael: «Recycling für den Publikumsgeschmack? Das Remake». In: Ders.: *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*. München: Diskurs Film 1996, S. *277–308*; Oltmann, Katrin: *Remake/Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse 1930–1960*. Bielefeld: transcript Verlag 2008.

4 Schaudig: «Recycling», S. 307.

5 Oltmann: *Remake/Premake*, S. 12.

6 Vgl. u.a. Anmerkungen zur Problematik der Literaturverfilmungen: Schaudig: «Recycling», S. *278* und Wahl, Chris*: Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929–1939*. München: Edition Text + Kritik 2009, S. 35f.

dene Drehbücher bzw. dem Anknüpfen an bereits erfolgreiche Filme wollten die vielen, kapitalschwachen Produzenten ihr Risiko mindern.[7] So verwundert es kaum, dass sich unter den Premakes neben unbekannten Unterhaltungsproduktionen vor allem bis heute populäre bzw. filmhistorisch thematisierte NS-Filme finden: Auf Wiedersehen, Franziska (D 1940, D 1957 Franziska), Mutterliebe (D 1939, A 1954 Das Licht der Liebe) oder Das Paradies der Junggesellen (D 1939, D 1959 Schlag auf Schlag). Der letztgenannte Film deutet an, dass mit der endgültigen Etablierung des Farbfilms in der BRD eine ästhetisch-technische Komponente hinzukam, deren Aktualisierungspotenzial auf der Hand liegt. Diese kleine Aufzählung spiegelt aber auch, dass sich die Remake-Produktion quer durch alle Spielfilm-Genres zieht. Sie erreicht Mitte der 1950er Jahre ihren Höhepunkt und verebbt dann schlagartig zum Beginn der 1960er Jahre. Entsprechend erscheinen die Remakes von NS-Filmen aus Zuschauersicht als bundesdeutsches Phänomen der 1950er Jahre.

Idealtypisch können aus dramaturgischer Perspektive drei höchst unterschiedliche Strategien der Wiederverfilmung konstatiert werden: Neben einem relativ geringen Teil an Remakes, die bis in Kameraeinstellungen, Dialoge und Details der Filmhandlungen den Vorgängerfilm wieder aufleben lassen (u.a. IA in Oberbayern 1955, 1936) steht ein quantitativ etwas größerer Teil von Filmen, in denen bei Neukonstruktion der Handlung der Bezug zum Vorgängerfilm deutlich gewahrt wird (u.a. die Indien-Filme Fritz Langs). Das Gros der recherchierten Remakes behält im Vergleich zum Vorgängerfilm die Haupthandlung sowie Teile der Dialoge bei, aktualisiert aber die Filmmusik, die Zeit der Filmgeschichte, Nebenhandlungen und einzelne Dialogpassagen. Zu diesem letzten, quantitativ am stärksten das Gesamtfilmkorpus bestimmenden Remakes gehört die Wiederverfilmung von Männer müssen so sein durch den Regisseur des Premakes, Arthur Maria Rabenalt.

Der Regisseur Arthur Maria Rabenalt

Der in Wien geborene Arthur Maria Rabenalt debütiert als Filmregisseur 1934 mit seiner Komödie Pappi, nachdem ihm 1933 mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten verboten worden war als Opernregisseur zu arbeiten. Nach Zensurschwierigkeiten beim Film und dem vollständigen Verbot von Ein Kind, ein Hund, ein Vagabund (D 1934), arbeitet er für Jaques Feyder in Frankreich und kehrt über Italien und Österreich auf den deutschen Kino-

7 Zum Filmmarkt in den 1950er Jahren, vgl. u.a. Roeber, Georg; Jacoby, Gerhard: *Handbuch der filmwirtschaftlichen Medienbereiche*. Pullach bei München: Verlag Dokumentation 1973.

markt zurück.[8] Ab 1939 dreht Rabenalt neben seinen zahlreichen Musikfilmen bzw. musikalischen Komödien, drei Zirkusfilme, eine Reihe von Melodramen – darunter bis heute unter Vorbehaltsfilmen gelistete aber auch vielfach ausgewertete Filme – und auch den filmhistorisch so umstrittenen Film …REITET FÜR DEUTSCHLAND (D 1941). Kurz: insgesamt 24 abendfüllende Spielfilme, die ihn als Unterhaltungsregisseur in Deutschland etablieren, später diskreditieren. …REITET FÜR DEUTSCHLAND bringt Rabenalt und seinem Hauptdarsteller Willy Birgel bis 1947 wiederum ein Berufsverbot in der amerikanischen Besatzungszone ein.[9] Rabenalt dreht für die DEFA sowie für Westberliner Produktionsfirmen. Nach seiner endgültigen Umsiedlung in die Bundesrepublik 1950 inszeniert er bis 1978 für Kino und Fernsehen.

Neben diesem Filmwerk des Regisseurs Rabenalt ist eine zweite Linie für die Betrachtung seines Remakes relevant: Abgesehen von seinen in der Musikwissenschaft rezipierten Schriften zum Musiktheater[10], veröffentlicht Rabenalt 1958 seine Thesen und Argumente für einen unpolitischen Unterhaltungsfilm im Nationalsozialismus, die 1978 neu aufgelegt werden.[11] Damit positioniert er sich – vor allem mit der Verschiebung des filmwissenschaftlichen Diskurses hin zu einer ideologiekritischen Filmwissenschaft – wortgewaltig und redundant auf der Seite einer konservativen, entpolitisierten Filmbetrachtung, in der er vor allem seine eigenen Filme vor 1945 zu rehabilitieren sucht. Seine argumentative Strategie ist hierbei die vieler Filmschaffender des «Dritten Reiches»: Abgesehen von den immer wieder betonten Auflehnungsgesten und posthumen Solidaritätserklärungen mit den Verfolgten, ist es der Reichspropagandaminister Joseph Goebbels, der für eine ganze Filmproduktion bis 1945 allein verantwortlich ist.[12] Rabenalts Film …REITET FÜR DEUTSCHLAND

8 1936 kam sein Film DIE LIEBE DES MAHARADSCHAS, eine deutsch-italienisch-österreichische Gemeinschaftsproduktion in die deutschen Kinos (Ulrich J. Klaus: *Deutsche Tonfilme 1936*. Jg. 7. Berlin, Berchtesgaden: Ulrich J. Klaus-Verlag 1996). In Österreich inszeniert er u.a. DAS FRAUENPARADIES (1936) und LIEBELEI UND LIEBE (1938).

9 Vgl. Mertens, Eberhard: (Hg.): … *reitet für Deutschland. Ein Querschnitt durch einen Erfolgsfilm in Text und Bild*. Hildesheim, New York: Olms Press 1979.

10 Vgl. u.a. Rabenalt, Arthur Maria: *Gesammelte Schriften*. Hildesheim: Olms Press 1999–2000 (2 Bde.).

11 Vgl. u.a. Rabenalt, Arthur Maria: *Film im Zwielicht. Über den unpolitischen Film des Dritten Reiches und die Begrenzung des totalitären Anspruches*. Hildesheim, New York: Copress-Verlag 1958.

12 Rabenalt dokumentiert diese Haltung 1985 schließlich in einer populärwissenschaftlichen (Rabenalt, Arthur Maria*: Joseph Goebbels und der «Großdeutsche» Film*. München: Herbig 1985).

als Streitobjekt der Analysen und Deutungen hat im filmhistorischen Diskurs noch mindestens bis 1999 Konjunktur.[13]

Neben dieser theoretischen Positionierung dreht der Regisseur auch noch Remakes.[14] Während seine beiden anderen Zirkusfilme Die drei Codonas (D 1940) und Circus Renz (D 1943) noch fröhlich als Reprisen durch die deutschen Kinos geistern[15], verfilmt Rabenalt als Regisseur der Wiener Firmen Sascha- sowie Lux-Filmproduktion mit Geliebte Bestie (A 1958/59)[16] seinen eigenen Film Männer müssen so sein (D 1939) noch einmal. Dies spiegelt mehrere Aspekte des Gesamtthemas: Erstens die enge Verbindung des österreichischen Filmschaffens mit dem deutschen in Person des Regisseurs und seiner Hauptdarsteller, aber auch der Uraufführung von zahlreichen in Österreich produzierten Remakes von NS-Filmen[17], die aus historischen, personellen wie auch aus ökonomischen Gründen herzuleiten sind.[18] Sie bestreiten immerhin ein gutes Drittel des Gesamtfilmkorpus. Zweitens muss in diesem Zusammenhang betont werden, dass relativ wenige Regisseure ihre eigenen Filme noch einmal[19], aber fast sämtliche Regisseure des 1950er-Jahre-Films irgendwann mindestens ein Remake inszenierten. Drittens unterstreicht der Hinweis auf die Reprisen-Auswertung die zeitliche Nähe zwischen Premake und Remake aus Zuschauersicht. Und viertens schließlich, zeigt die Verknüpfung nicht nur des Regisseurs, sondern auch seiner Darsteller der ‹zweiten Reihe› die perso-

13 Vgl. Krah, Hans; Wünsch, Marianne: «Der Film des Nationalsozialismus als Vorbehaltsfilm oder ‹Ufa-Klassiker›: vom Umgang mit der Vergangenheit. Eine Einführung». In: Ders. (Hg.): *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel: Ludwig 1999, S. 9–30. Ausführlich zur Biographie Rabenalts, seinen Filmen bis 1945 und den Auseinandersetzungen des filmhistorischen Diskurses: Stefanie Mathilde Frank: *Arthur Maria Rabenalts Filme 1934–1945. Eine dramaturgische Analyse*. Berlin: Avinus-Verlag 2010.

14 Neben dem genannten u.a. Vergiss mein nicht (D/I 1958/D 1935) eine Reihe von Operettenverfilmungen, die bereits in den 1930er Jahren verfilmt wurden.

15 Vgl. etwa zur Wiederaufführung von Die drei Conodas u.a. «Die drei Codonas». In: *Evangelischer Filmbeobachter* Jg. 7, 1955, H. 24, und «Die drei Codonas». In: *Neuer Weg* Jg. 16, 1961.

16 Der Film wird in der BRD auch unter den Titeln Meine Heimat ist täglich woanders und Männer müssen so sein verliehen.

17 Exemplarisch sind weitere, bekannte Remakes von österreichischen Filmproduktionsfirmen sind u.a. Dunja (1955, 1940 Der Postmeister) sowie Die Deutschmeister (1955, 1935 Frühjahrsparade).

18 Spätestens seit Einführung des Tonfilms verzahnen sich die beiden Märkte bis zur Gleichschaltung der österreichischen Filmindustrie (vgl. Loacker, Armin: *Anschluss im ¾-Takt*. Trier: WVT, Wiss. Verlag Trier 1999). Nach 1945 wird dem österreichischen Filmmarkt eine «totale finanzielle und künstlerische Abhängigkeit vom deutschen Verleih und Vertrieb» attestiert (Walter Fritz: *Kino in Österreich 1945–1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984, S. 52).

19 Ein prominentes Beispiel hierfür ist Ferien vom Ich (D 1934/1952).

nelle Verknüpfung zwischen dem NS-Unterhaltungsfilm und den Filmen der 1950er Jahre: Willy Birgel, der für den Regisseur bereits für Deutschland ritt, begegnet im Remake als zwielichtiger Kunstschütze.

Männer müssen so sein/Geliebte Bestie (1939/1959)

Am 18. Februar 1959 findet in Stuttgart die deutsche Uraufführung von Geliebte Bestie statt. Im Zuge des Bearbeitungsprozesses wird im Drehbuch des Remakes zunächst einmal der Erzählzeitraum sowie die Anzahl der handelnden Figuren deutlich reduziert, ohne dass jedoch grundlegend in den Plot eingegriffen wird: Beide Verfilmungen verhandeln die Geschichte der jungen Beatrice (1939 Hertha Feiler, 1959 Margit Nünke), die im Laufe des Films zur bedrohten Protagonistin einer Kriminalgeschichte avanciert. Sie will um jeden Preis beim Zirkus Fuß fassen. Während 1939 die Flucht aus dem väterlichen Haus und die Liebe zum Dompteur Ruda (1939 Hans Söhnker, 1959 Gerhard Riedmann) ausführlich erzählt werden, ist Beatrix 1959 als Waise berühmter Hochseilartisten, die in Kopenhagen abgestürzt sind, Herrin ihrer eigenen Pläne, die der Dompteur Ruda mit seinen Tigern und ihrer Liebe zu ihm eher konkretisiert, denn entzündet wie noch 1939.

Damit rekurriert die Protagonistin bereits am Beginn des Films erstens auf das immer wieder ausgestellte Zirkusgeschichten-Motiv des Films, denn Kopenhagen als zirzensischer Unglücksort ist nicht nur historisch verankert, sondern auch filmisch selbst inszeniert in Rabenalts Die drei Codonas. Zweitens aber zeigt diese Umdeutung der weiblichen Hauptfigur eine Dimension des Films, die fast zu nahtlos in die NS-Zirkusfilm-Deutung Rabenalts passt: Die Figuren sind – abgesehen von dramaturgisch begründeten Ausnahmen wie etwa Clown Dody – gänzlich ohne Vergangenheit. Ferner wird die zeitliche Verortung in beiden Filmen ausschließlich über Musik, Kulissen, Plakate organisiert.[20] Zirkusfilme als spezifisches, autarkes Milieu nehmen in Rabenalts Begründung eines ‹unpolitischen Unterhaltungsfilms› eine Sonderstellung ein. Abgesehen von der widersprüchlichen Argumentation Rabenalts, die vielfach hinterfragt worden ist, führen beide Filme tatsächlich die Dimension eines «filmdramaturgische[n] Fluchtgebiet[s...], unbehelligt von politischer Ausrichtung»[21] vor. Interessant ist, dass dies also nicht nur vor dem Hinter-

20 Eine Besonderheit des Remakes ist die Europa-Tournee als Montage der Mehrfachbelichtungen und Überblendungen der Lokomotive, der tanzenden «La belle Beatrice», Leuchtschriften, Städtewahrzeichen etc.

21 Rabenalt: *Film im Zwielicht*, S. 43.

grund der NS-Diktatur, sondern ebenso in der filmischen Ausdeutung des Stoffes 1958 Bestand hat. Die Geschichtslosigkeit der Hauptfiguren erscheint eklatant, wenn man bedenkt, dass selbst in einem Gros der gern als allzu idyllisch stigmatisierten Heimatfilme der Zeit Krieg oder Vertreibung zumindest verbal Erwähnung finden. Der filmische Eskapismus wird vor allem im diachronen Vergleich augenfällig, denn immerhin war die Protagonistin 1939 noch flankiert von der Auseinandersetzung mit Vater und Kleinstadt. Zusammen mit dem Anknüpfen an die Codona-Geschichte (und damit an eine Art ‹gute alte Zeit›) können die um jede persönliche Vergangenheit beraubten Hauptfiguren aber auch als hilflose Personifikationen eines ‹neuen Menschen›, dem jedoch nach der Zäsur 1945 – anders als in der DDR – jede Konzeption fehlt, als Ausdruck einer künstlerischen Hilflosigkeit gesehen werden. Die Bewertung dieser Transformationen im Prozess der Wiederverfilmung changierte so zwischen Konstituierung und Reflektion von gesellschaftlicher Wirklichkeit.

Nachdem Beatrice mit ihrem Tanz im Tigerkäfig europaweit Zirkusruhm erlangt hat, fällt sie einer Tiger-Attacke zum Opfer, die der intrigante Kunstschütze Cameron (1939 Hans Olden, 1959 Willy Birgel) mit einem Schuss beendet und Beatrice so an sich bindet. Als Ruda gemeinsam mit Clown Dody (1939 Paul Hörbiger, 1959 Walter Giller) und dessen kleinem Sohn wieder auftaucht, flammt die alte Liebe wieder auf. Dody, dessen Frau Cameron einst erschoss, findet neuen Lebensmut im Auftritt mit dem Kind und Camerons Tiger-Intrige sowie die Liebe des Paares feiert ihr Happy-End mit dem Selbstmord des Schurken und dem gemeinsamen Auftritt.

Wenn Rabenalt selbst Geliebte Bestie nicht als Remake, sondern als «Variation auf ein Thema» gesehen haben möchte[22], mag das in Anbetracht der ablehnenden Haltung der Filmkritik gegenüber Remakes und einer Originalitätsdiskussion verständlich sein.[23] Der Kritiker im *Film-Echo* unterlässt – der Deutungshoheit des Regisseurs folgend – den Vergleich zum Vorgängerfilm postwendend, beschreibt aber Riedmann-Ruda «nicht ganz so stahlhart […] wie ihn der Roman-Autor sich gedacht haben mag»[24] – «stahlhart» aber war auch schon Söhnker nicht. Die Differenz liegt eher in Alter und Pathos:

22 Wiesner, Norbert: «Geliebte Bestie». In: *Film-Echo* Jg. 13, 1959, H. 17.

23 Durch die großen Filmzeitschriften der Jahre 1958/59 geistern die Rufe nach Originalstoffen: vgl. u.a. die Zwischenüberschrift «Zuwenig Originalstoffe» im Artikel «Was bringt der deutsche Film 1958/59?». In: *Neue Rheinzeitung*, 26.07.1958 (Übernahme der Textes aus dem *Film-Telegramm* Jg. 6, 1958, H. 29–30, S. 11) und Peiler, Peter: «Die tödliche Tendenz zur ‹Sicherheit› oder Warum Furcht vor dem Neuen?». In: *epd, Kirche und Film*, 1955, H. 12.

24 Wiesner: «Geliebte Bestie».

Riedmann wird im Remake (im Gegensatz zum leichtfertigen, unbekümmerten Söhnker-Ruda) als ernsthafter, prinzipienfester Dompteur eingeführt. Er verteidigt nicht nur die glamourfreie Reinheit der Raubtierdressur gegen ökonomisches Kalkül der Investoren, sondern hilft selbstlos dem versoffenen Clown Dody. Nur auf das Sehnen der Frau muss er eindringlich hingewiesen werden bis er begreift, dass die sich nicht dressieren lässt. Die Diskrepanz, die hier zwischen der Moralität und Prinzipienfestigkeit der Figur im Berufsleben und der Leichtlebigkeit im Privaten entsteht, wird mit dem Happy End des Paares versöhnt. Was am Ende bleibt, ist eine Inszenierung der wiederhergestellten Ordnung durch den gemeinsamen Auftritt des Paares, bei dem Beatrice Ruda – im Tiger-Höschen dressierend – umgarnt.[25]. Hier lässt sich eine deutliche Differenz markieren: Männer müssen so sein meint in der filmischen Neu-Bearbeitung keinen mutigen, leichten Lebemann mehr, sondern vielmehr ein Paradox: den beruflich hoch moralisch argumentierenden Frauenverführer, gegen den sich im dramaturgisch abgegrenzten Artisten-Milieu die Frau zumindest partiell behaupten kann. Der Film führt eine durchaus selbstbewusste junge Frau vor, der Ruda zwar in einer Unterwerfungsgeste habhaft wird[26], aber zuvor in unzähligen Sequenzen seine eigene Borniertheit ausformulieren musste.[27]

Korrespondierend damit, dass das Drehbuch von zahlreichen Nebenpersonen gereinigt wurde, fokussiert auch die gesamte Inszenierung nicht mehr die Breite des Zirkuslebens wie noch 1939. Vielmehr konzentriert sich der Regisseur auch auf der Bildebene auf die handlungsrelevanten Tiger-Nummern, die Abschluss-Nummer Camerons sowie eine Clownerie von Vater und Sohn. Diese Szenen aber sind umso temporeicher und ausgeschmückter. Das geht bei der Abschlussnummer des Kunstschützen so weit, dass die temposteigernd montierten und z.T. schräg fotografierten Nahaufnahmen des Intriganten und der ihn beobachtenden Kollegen im Sekundentakt fast

25 Im Vergleich dazu erscheint das Ende von Männer müssen so sein fast klassisch: Aus der Vogelperspektive ist die erste Nummer der Zirkusrevue aufgenommen: Trommler, Trommlerinnen und Frackträger geben ornamentartig eine tanzende Zaubernummer. Nach dem Perspektivenwechsel in die Theatertotale treten u.a. Trapezkünstlerinnen auf und eine lange Rhönradnummer beginnt. Die Tanzgirls kehren zurück und mit ihnen: La belle Beatrice. Sie tanzt im Tigerkäfig, Ruda dressiert die Tiere. Im Publikum heran gezoomt sitzen der alte Tanzlehrer und ihre Freundin und applaudieren Beatrice.

26 Am Tigerkäfig trifft Ruda Beatrice, die vor ihm und seinen Liebesgeständnissen fliehend schließlich festgehalten und zum Küssen ins Heu geworfen wird: Abblende.

27 Nicht nur in den Gesprächen mit Marianne führt Riedmann als Ruda Erkenntnis vor, auch vor dem fast gewaltsamen Kuss Beatrices gibt er zu: «Ich schäme mich.»

ineinander übergehen. Rabenalt inszeniert – wie bei der Nummer Camerons fast ins Schmerzhafte – temposteigernd die Geschichte und in detailverliebten Aufnahmen die Tiger-Dressur: «Varieté- und Zirkusfilm mit der üblichen Sensationshandlung. Im Bildteil abwechslungsreich schauprächtig, aber leider nicht ganz frei von Peinlichkeiten.»,[28] urteilt etwa der katholische *Film-Dienst* und spielt sicher nicht nur auf die immer wieder entblößte Beatrice an.

Rabenalt bricht in seinem Remake einerseits formal mit den vorsichtigen dramaturgischen Öffnungen seiner frühen Zirkusfilme – neben Männer müssen so sein vor allem in Die drei Codonas – zugunsten einer Art dramaturgischen Eindeutigkeit, die Erzählzeit rafft und kaum Phantasieräume offen lässt. Die dramaturgische Straffung wird mit Details und Nähe zu den Raubkatzen sowie dem Inszenierungstempo der Montagen kompensiert. Die Dynamisierung der Inszenierung und die Raffung der erzählten Zeit sind möglicherweise Indikatoren dessen, was Irmbert Schenk als Modernisierungsmomente der Film-Form in den 1950er Jahren skizziert.[29] Auch muss man vor der Folie der von Birgit Joest untersuchten Zirkusfilme der 1950er Jahre konstatieren[30], dass die restaurative (geschlechterspezifische) Tendenz der Zirkusfilme, die sie u.a. in Salto Mortale (1953) nachweisen kann, wie auch die von ihr herausgearbeitete Zerrissenheit zwischen Heimat und Heimatlosigkeit als Zirkusmotiv in einer Reihe von Heimatfilmen[31], in Rabenalts Remake klar zugunsten einer abgeschlossenen, verhältnismäßig gleichberechtigten Zirkusgemeinschaft aufgelöst ist, die weitgehend solidarisch gezeigt wird. Das titelgebende Lied *Uns're Heimat ist täglich woanders* ist in Bezug auf die inszenierte Zirkus-Gemeinschaft ein durchaus liebevolles, wenn auch die gesellschaftliche Wirklichkeit ausschließendes Postulat.

Fazit

Was im Zuge dieser zunächst diachronen Analyse am ausgewählten Filmbeispiel aufscheint, ist die Ambivalenz der Transformationen vom Premake zum Remake. Kontinuitäten – etwa in Bezug auf die Ausgrenzung von politischer, gesellschaftlicher Wirklichkeit – entziehen sich ebenso einer eindeutigen, res-

28 «Geliebte Bestie». In: *Film-Dienst* Jg. 12, 1959, H. 9.

29 Schenk, Irmbert: «Derealisierung oder aufregende Modernisierung? Film und Kino der 50er Jahre in Bundesrepublik». In: Ders. (Hg.): *Erlebnisort Kino.* Marburg: Schüren 2000, S. 112–129.

30 Vgl. Joest, Birgit: *Von fliegenden Menschen, ratlosen Artisten und Unbesiegbaren. Transformationen des Zirzensischen im deutschen Film. Genese und Selbstreflexivität.* Remscheid: Gardez!-Verlag 2008. S. 157ff.

31 Ebd., S. 159ff.

taurativen Verortung wie auch die Brüche – etwa im Sinne einer Modernisierungsthese – keine argumentativen Einbahnstraßen darstellen. Die erhebliche Anzahl an Remakes von Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus lässt vielmehr die Transformationen vom NS-Unterhaltungsfilm zum 1950-Jahre-Kino analysierbar werden und filmgeschichtliche Linien nachzeichnen, die auch für die Bewertung des Filmschaffens in der Adenauer-Zeit weitere, wichtige Aspekte evident werden lassen und möglicherweise auch die Ambivalenz der Bewertungsbegriffe selbst aufzeigt.