

Von Verfremdung zur Vergötterung: MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN (1936/1954)

Remakes in den 1950er Jahren

Remakes sind in der internationalen Filmgeschichte ein übliches Phänomen. Technische Innovationen sowie kulturelle, räumliche oder zeitliche Adaptionspotentiale machen die Wiederverfilmungen bereits realisierter, zumeist publikumswirksamer Filme prinzipiell in allen Epochen der Filmgeschichte attraktiv.¹ Die Remake-Produktion der 1950er Jahre ragt – ähnlich wie schon 20 Jahre zuvor die Umstellung vom Stumm- zum Tonfilm – mit dem sich etablierenden Farbfilm und den filmpolitischen Veränderungsprozessen heraus. In deutscher Filmgeschichte einmalig ist zunächst die Quantität von Remakes in dieser Zeit. Einzigartig ist sie aber vor allem durch ihren Rückgriff auf die frühen Tonfilme der Weimarer Republik als auch des Nationalsozialismus in ihrer gesellschaftlichen und kulturellen Dimension vor dem Hintergrund eines Wiederaufbaus von Gesellschaft und Film. Obwohl es sich um ein umfangreiches Filmkorpus handelt, tauchen Remakes in der Forschung zum Kino der Adenauer-Zeit allenfalls am Rande auf.

Dieser Aufsatz nähert sich den Remakes der 1950er Jahre auf zwei Ebenen an: Erstens soll das Gesamtphänomen in Zahlen und Fakten in einer eher allgemeinen filmhistorischen Beschreibung vorgestellt und differenziert werden. In der anschließenden vergleichenden Analyse der nahezu textidentischen Filme MÄDCHENJAHRE EINE KÖNIGIN (1954/1936) werden die Spezifika des Remakes deutlich.

Skizze: Remakes in den 1950er Jahren

Im Kino der Adenauer-Zeit lassen sich über 150 Remakes von Tonfilmen aus der Zeit vor 1945 ermitteln. Die exakte Zahl der Remakes hängt eng mit der Definition des Begriffs für ein derart umfangreiches Filmkorpus zusammen. *Remake* meint hier zunächst nach einem von Katrin Oltmann eingegrenzten filmtheoretischen Begriff «all diejenigen Produktionen, die die Story eines früheren Kinofilms (des weiteren als <Premake> bezeichnet) für das Kino wiederverfilmen.»² Am Gesamtma-

1 Für die Remake-Produktionen auf dem US-amerikanischen Markt in den 1950er Jahren vgl. Karin Oltmann: *Remake/Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse 1930–1960*. Bielefeld 2008, S. 61ff.

2 Oltmann, S. 26. Die Autorin gibt einen bis dato gültigen und gründlichen Überblick über den Forschungsstand zum Remake-Phänomen, vgl. Oltmann, S. 79–94.

terial zeigt sich aber, dass die Varianzen der Filme in Bezug auf die *story* erheblich sind. Sie reichen von weitreichenden Übernahmen der Dialoge und Kameraeinstellungen (u.a. 1A IN OBERBAYERN 1936/1955) bis zu vollkommen absenten innerfilmischen Anknüpfungspunkten bei Bezugnahme auf die gleiche literarische Vorlage (u.a. WALDWINTER 1936/1955). Ein urheberrechtliches Kriterium trägt aufgrund der im Zweiten Weltkrieg vernichteten Aktenbestände der Ufa-Film-GmbH (UFI) und anderer Filmfirmen vor 1942 kaum. Während die filmtheoretischen Überlegungen zum Remake-Begriff Literaturverfilmungen stets problematisieren,³ möchte ich rezeptionsgeschichtlich mit Blick auf den relativ kurzen zeitlichen Abstand – sowie die rege Reprisen-Auswertung von NS-Filmen in den 1950er Jahren – für einen eher umgangssprachlichen Begriff plädieren, welcher grundsätzlich Operetten- und Literaturverfilmungen mit einschließt.

Die Remake-Produktion der 1950er Jahre durchquert alle Genres des populären Unterhaltungskinos vor 1945: Komödien und Schwänke, Musikfilme von der Tonfilmoperette bis zur Musikerbiographie, Melodramen und Heimatfilme. Sie bedient sich der äußerst populären filmischen Vorlagen ebenso wie der fast vergessenen «kleinen Produktionen».⁴ Einige Remakes führen in den 1950er Jahren die Filmerfolgslisten an, andere floppen in der Film-Fülle. MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN etwa ist eines der wenigen Remakes, das sein Premake in filmhistorischer Perspektive kassierte.

Zwischen 1949 und 1961 bestreiten Remakes kontinuierlich mindestens 10% der Gesamtfilmproduktion in der BRD und entwickeln sich quantitativ weitgehend parallel zu ihr: Mitte der 1950er Jahre erreichen sie ihren Höhepunkt und sinken zum Ende des Jahrzehnts rapide ab. Anfang der 1960er Jahre werden dann auch nur noch vereinzelt Remakes gedreht. Hinzu kommen noch die österreichischen Filme, die auf dem deutschen Markt ausgewertet werden.⁵ Auf den ersten Blick erscheint die Remake-Produktion vor dem Hintergrund des Wiederaufbaus einer nunmehr privatwirtschaftlichen, lokal agierenden Filmwirtschaft, in der im Laufe des Jahrzehnt die Verleiher immer stärkeren Einfluss geltend machen können,⁶ primär als Aufgreifen bewährter Unterhaltungsfilm und der damit verbundenen Gewinnsicherung. Ein genauerer Blick auf die Akteure zeigt jedoch, dass es über-

3 Michael Schaudig etwa betont das Urheberrecht als wichtiges Remake-Kriterium, definiert dann paradox die Literaturverfilmung nur als Remake, wenn sie «ausdrücklichen filmästhetischen und/oder dramaturgischen Bezug zu einer früheren Verfilmung nimmt», vgl. Michael Schaudig: Recycling für den Publikumsgeschmack? Das Remake. In: ders. (Hrsg.): *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*. München 1996, S. 277–308, hier: S. 308.

4 Einige populäre Beispiele sind: DREIZEHN STÜHLE/DAS GLÜCK LIEGT AUF DER STRASSE (1938/1957), FERIEN VOM ICH (1934/1952), MUTTERLIEBE/DAS LICHT DER LIEBE (1939/1954).

5 1954 und 1955 etwa kamen insgesamt 33 österreichische Produktionen in die deutschen Kinos, vgl. Spitzenorganisation der deutschen Filmwirtschaft (Hrsg.): *Filmstatistisches Taschenbuch 1957*. Wiesbaden 1957, S. 15. Darunter waren mindestens 10 Remakes.

6 Ausführlich dazu: Annemarie Schweins: *Die Entwicklung der deutschen Filmwirtschaft*. Berlin 1958.

wiegend finanzstärkere Produzenten sind, die Remakes drehen.⁷ Grund dafür mag die juristische Situation sein: Es gibt bis 1965 in Deutschland kein einheitliches Film-Urheberrecht, aber es kennt dennoch einen «gutgläubigen Rechtserwerb».⁸ Und so changierte jeder Remake-Produzent etwa zwischen Autoren-, Bearbeiter-, Urheber- und Musikrechten. Die Vorgängerfilme waren so keineswegs allesamt ohne *copyright*, was auch die Prozesse um Filmrechte in der Dekade spiegeln.⁹ Ein Remake konnte den Produzenten so ein durchaus kostenintensives Nachspiel einbringen – zusätzlich zum schlechten Ruf in der Filmkritik.

Bereits in den zeitgenössischen Kritiken tauchen der Remake-Begriff und die Abwertung der Filme auf. Die Hauptargumente sind ästhetischer Natur, problematisiert wird zumeist die fehlende Originalität. In den positiven Remake-Kritiken kommt entsprechend «mehr als nur Remake» zum Tragen, das etwa DUNJA (1955, R: Josef von Baky) attestiert wurde.¹⁰ Die Produktion der Sascha-Film GmbH., im Zuge derer der Ufi-Filmvertrieb auf seine Rechte verzichtete und sich mit 10% am Produzentengewinn und einer Garantiesumme von 50.000 DM beteiligen ließ,¹¹ belegt ferner vorzüglich, dass der deutsch-österreichische Film in der Zeit keineswegs nur ökonomisch oder auf der Ebene der Filmschaffenden vernetzt war: DUNJAs Rezeption als «erste[r] deutsche[r] Film, der in Israel lief»¹² spiegelt die anhaltende Wahrnehmung eines umfassenden deutschen Filmmarkts in In- und Ausland – trotz der Brüche und Spezifika der nationalen Filmgeschichten.

Die allgemeine Abwertung des Remakes schreibt die filmhistorische Forschung zum Adenauer-Film fort, die durch die Filmkritik rund um das Oberhausener Manifest 1962 zeitnah einsetzt:

«Eine deutsche Kinosaison ohne Remake ist undenkbar. Zwar hat dieser Wiederholungseifer nicht in jedem Fall verbrecherische Züge. [...] Solange es nur darum geht, die in einem Stoff liegenden Unterhaltungswerte ständig neu zu aktivieren, ist das Remaken zwar langweilig, richtet aber keinen Schaden an. Manchmal wird sogar ein Schaden dadurch verhindert – denn solange die Arbeitskraft gewisser Filmkünst-

7 Exemplarisch die Statistik bis zum Verleihjahr 1955/56: 1953–1955 etwa stellte die Berolina 8 oder die Peter-Ostermayr-Film 4 Remakes her, vgl. *Filmstatistisches Jahrbuch 1955/56*, S. 18–35. Ostermayr besaß die Verfilmungsrechte der Ganghofer-Romane und hatte sich mit dem ULC 1949 wegen der NS-Reprisen-Auswertung verglichen, vgl. BArch R 109 I, 4388.

8 Vgl. u.a. Georg Roeber: Rechtsfragen der Wiederverfilmung nach dem jüngsten Stande der Rechtsprechung. In: *Film und Recht*, Nr. 10, 1957, 1. Jg., S. 3–8, hier: S. 3.

9 Vgl. u.a. Gerda Krüger-Nieland: Die Rechtssprechung des Bundesgerichtshofes in Filmsachen. In: *UFITA*, Nr. 32, 1960, S. 148–169. Andererseits galt durch die zahlreichen Film-Firmeninsolvenzen der 1930er Jahre durchaus, dass ohne Rechte-Fordernden keine Konsequenz bei Wiederverfilmung drohte.

10 Vgl. u.a. Gerd Schulte: Auch ohne George ein großer Erfolg. In: *Die Welt*, 27.12.1955. Die Beurteilungen reichen bei DUNJA von Euphorie (Ernst Veit: Dunja. In: *Film-Echo*, 24.12.1955) bis Skepsis (Dunja. In: *Film-Dienst*, 7.1.1956).

11 Schreiben vom 22.6.1955, vgl. BArch R 109 I, 3441 und Vereinbarung, vgl. BArch R 109 I, 2718.

12 Der erste deutsche Film, der in Israel lief. In: *Stuttgarter Nachrichten*, 4.10.1957.

ler an diese unverfänglichen Aufgaben gebunden ist, sind sie an der Bearbeitung verfänglicher Themen verhindert. [...] Es gehört in der Tat zu den überheblichsten Bizarrerien unseres Filmbetriebs, den Remake-Ehrgeiz bis auf die glanzvollsten Meisterwerke auszudehnen – wo man doch mit ein bisschen Besonnenheit schon erkennen könnte, daß nicht einmal ein Remake von *Mädchen in Uniform* das werden kann, was der Film von Leontine Sagan war, ja, daß selbst Wiederverfilmungen von alten Erfolgen wie *Der Kongreß tanzt* und *Alraune* weit unter dem Rang der Originale bleiben müssen.»¹³

Diese zeittypische Einbettung der Remake-Diskussion in Fragen der ästhetischen Qualität und Originalität verdeckt die politische Dimension,¹⁴ die allenfalls noch im Argument der Personalkontinuitäten impliziert erscheint. Interessant ist, dass sich trotz einer langen deutschen filmsoziologischen Tradition kaum Differenzierungen zwischen den Produktionszeiten der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus finden lassen. Die filmhistorische Forschung knüpft daran zunächst an und verwendet Remakes allenfalls illustrativ als Argument der Kontinuität. Erst in aktuelleren Publikationen wird die Verbindung des 1950er Jahre-Films zu seinen historischen Vorgängern deutlicher differenziert.

Gerade Remakes von NS-Filmen machen die Ambivalenzen der Verbindung des 1950er Jahre-Kinos analysierbar. Auf der personellen Ebene gesellt sich zur Kontinuität der Filmschaffenden die Rezeptionsgeschichte. Der Kinofilm als bilderstiftendes Leitmedium einer Unterhaltungskultur, das erst gegen Ende des Jahrzehnts u.a. durch das Fernsehen als auch durch die Veränderungen in der Publikumsstruktur massiv an Relevanz einbüßt, spiegelt in seinen Transformationen nicht nur spezifisch deutsche filmhistorische und gesellschaftliche Prozesse. Remakes von NS-Filmen als ‚Trümmer‘ einer problematisch und zuweilen obsolet gewordenen Filmgeschichte ermöglichen die Problematisierung von Linien und Brüchen am Material. Die Reprisen-Auswertung in der Zeit mag die konstanten Unterhaltungsbedürfnisse bis Mitte des Jahrzehnts spiegeln, die das Fernsehen dann aufgreifen wird. Die Remake-Produktion verdeutlicht darüber hinaus die Ambivalenzen zwischen Anknüpfungen und filmischen Neu-Inszenierungen – auch Transformationen gesellschaftlicher Diskurse im Publikumskino der Zeit. So zeitigen diese Filme gewissermaßen zwei Untersuchungsperspektiven: Diachron können die diskursiven und filmästhetischen Transformationsprozesse untersucht werden. Im Rahmen dieser Analyse aber soll der Vergleich mit dem Vorgängerfilm eher synchron die Spezifika eines 1950er Jahre-Films sichtbar machen.

13 Joe Hembus: *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*. Bremen 1961, S. 95f.

14 Vgl. auch Friedrich P. Kahlenberg: Film. In: Wolfgang Benz (Hrsg.): *Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt am Main 1989, S. 464–512, hier S. 482.

MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN (1954)

1951 rangierte in einer Allensbacher Umfrage, wann es Deutschland im 20. Jahrhundert am besten ergangen sei, das Kaiserreich vor 1914 für 43% der befragten Bundesbürger gleich nach der NS-Vorkriegszeit (44%).¹⁵ 1953 avancierte die Krönung der britischen Queen Elizabeth II. zum medialen Großereignis. *Der Spiegel* bemerkte über die *live*-TV-Berichterstattung: «Zum ersten Mal in der Geschichte sahen Millionen Menschen in ihrer guten Stube den mittelalterlichen Pomp und Prunk einer Krönung.»¹⁶ Im gleichen Jahr verfeinerte der britische Dokumentarfilm *A QUEEN IS CROWNED* (1953, Regie: C. Knight) die Inszenierung für die europäischen Kinos. Monarchie-Inszenierung kann so zunächst als ästhetischer Fluchtpunkt gedeutet werden, die freilich ohne politische Konsequenzen war.¹⁷ In diesem gesellschaftlichen und medialen Umfeld eröffnet nun *MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN*, über die «Großmutter von Europa», die Welle der Monarchie-Spektakel in Agfacolor auf den Leinwänden der 1950er Jahre.¹⁸ Produziert wird er unter der Regie und nach dem Drehbuch Ernst Marischkas von seiner Firma Erma-Film in den Wiener Sievering-Ateliers und in der Umgebung Wiens. Das Drehbuch entstand bereits Mitte der 1930er Jahre nach einem einst zeitgenössischen Bühnenstück von Sil-Vara (alias Geza Silberer), aus dem es jedoch lediglich den Stoff und eine Reihe von Gags übernimmt. Das fünf-aktige Lustspiel bleibt insgesamt näher an den historischen Personen des Hofes und verhandelt ironisch die politischen «Mädchenjahre», erst im letzten Akt die Begegnung Alberts und Viktorias im Schloss.¹⁹

Am 16.12.1954 feiert der Film im Herzog-Filmverleih seine deutsche Uraufführung in Köln, am 28.12. 1954 in Wien. Prämiert wird er von der Filmbewertungsstelle als «wertvoll». Er belegt auf der Erfolgsliste des Jahres 1955 nach *o8/15* (Regie: P. May) und *DER FÖRSTER VOM SILBERWALD* (Regie: A. Stummer) den dritten Platz und läuft ebenso erfolgreich in den österreichischen Kinos.²⁰ Spielt dieser Film auch in England, so antizipiert er bereits viele Eigenarten der berühmteren *Sissi*-Nach-

15 Axel Schildt, Detlef Siegfried: *Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart*. Bonn 2009, S. 131.

16 Knut Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart, Weimar 1998, S. 87 (unter Mitarbeit von Peter Hoff).

17 Monika Wienforth: Monarchie und Öffentlichkeit in der Bundesrepublik der 1950er Jahre: Die Wahrnehmung der Thronwechsel in Belgien und Großbritannien in der deutschen Presse. In: Thomas Biskup, Martin Kohlrausch (Hrsg.): *Das Erbe der Monarchie*. Frankfurt am Main, New York 2008, S. 138–157.

18 Viktorias neun Kinder heirateten in diverse europäische Fürstenhäuser, vgl. Marita A. Panzer: *Englands Königinnen. Von den Tudors zu den Windsors*. Regensburg 2001, S. 249.

19 Sil-Vara: *Mädchenjahre einer Königin*. Berlin 1932.

20 Vgl. Alfred Bauer: *Deutscher Spielfilm Almanach 1946–1955*. München, 1981, Bd. 2, S. 445f. und Klaus Sigl, Werner Schneider, Ingo Tornow: *Jede Menge Kohle. Kunst und Kommerz auf dem deutschen Filmmarkt der Nachkriegszeit*. München 1986, S.129, Kurt Luger: «Es ist alles irgendwie so vorbeigezogen. Erinnerungen an den Alltag, Medienereignisse und Bilder der Zweiten Republik.» In: Hans Heinz Fabris, Kurt Luger (Hrsg.): *Medienkultur in Österreich. Film, Fotografie, Fernsehen und Video in der Zweiten Republik*. Wien, Köln, Graz 1988, S. 54.



MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN (R: Ernst Marischka, Ö/D 1954) – Krönungszeremonie

folger, die «nach dem Siegeszug von MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN und DIE DEUTSCHMEISTER»²¹ das Bild des österreichischen 1950er Jahre-Films durch den Regisseur und Produzenten Ernst Marischka bis heute prägen – filmhistorisch und im Weihnachtsfernsehprogramm.

Marischkas Entdeckung, Romy Schneider, spielt in ihrer zweiten Filmrolle die junge Viktoria. Bereits in der ersten Sequenz lächelt sie sich unschuldig und mädchenhaft durch die steifen Hofdamen und -regeln. An ihrer Seite spielt ihre Mutter, Magda Schneider, die Baronin Lehzen. Während im Bühnenstück die Baronin weitgehend im Hintergrund bleibt, ist sie hier bereits so angelegt wie in den weiteren Filmen mit Mutter und Tochter Schneider: ein verstehender Ton der Dame gegenüber dem frischen jungen Mädchen, das in der feindlichen höfischen Welt in ihr eine Verbündete hat. Dabei unterstreicht die Konstellation auf Darstellerebene ebenso die Verbindung zur Vergangenheit: Romy Schneider als Tochter Wolf Albach-Rettys blickt auf eine Wiener Schauspielersfamilie sowie auf ein Star-Elternpaar der NS-Zeit zurück.

In der Welt der prachtvoll bunten Herrschaft agiert Rudolf Vogel als George, der bis zum Ende des Films in der Rolle des komischen, steifen und weitgehend

21 Trailer-Text Sissi (1955).



Romy Schneider

schweigenden Dieners brilliert. Onkel Leopold (Fred Liewehr), König von Belgien, belehrt das Mädchen noch vor Amtsantritt: «Religion ist das Wichtigste.» Nachdem Viktoria ihre Mutter (Christl Mardayn) beim verschwörerischen Tête-à-tête mit Sir Conroy ertappt hat, ist ihr Vertrauen erschüttert und die Konstellation des Antritts klar: Viktoria verweigert sich den mütterlichen Weisungen auf

einem Zettel mit «Sir Conroys Schrift», verweist ihn des Schlosses und bestätigt Lord Melbourne (Karl Ludwig Diehl) als Chef ihrer Regierung. Das Papier zerreißt sie – was die Kamera über einen Spiegel einfängt – unauffällig hinter ihrem Rücken. Väterlich probt nun Melbourne mit Viktoria die Antrittszeremonie, bis diese mit einem «Mensch, ich bin ja noch im Schlafrock!» davon eilt. Diese sprachlichen Bezugnahmen zur Gegenwart gibt es bis zum Ende des Films; sowohl von Viktoria als auch von der Baronin und schlussendlich von Albert.

Der erste offizielle Empfang folgt, und der ängstlichen Viktoria verschwimmen die Würdenträger vor Augen, sie lässt das Pergament mit der Rede fallen und beschwört nach einer Schrecksekunde «Da es dem Allmächtigen gefallen hat, mich in dieses Amt einzusetzen, werde ich mein Äußerstes tun, um meine Pflicht gegen mein Land zu erfüllen [...] Und so gelobe ich, das Recht zu schützen und das Glück und Wohlergehen meiner Untertanen zu fördern, ja, das will ich geloben.» Die Versammelten strecken den rechten Arm in die Höhe «Es lebe die Königin!», «God save the queen» setzt orchestral ein. Demütig senkt Viktoria die Augen und hebt dann den nassen Blick. Das pathetisch instrumentierte Musikmotiv, das die staatstragenden Szenen untermalt, muss nicht zwingend als englische Nationalhymne rezipiert werden: Bis 1918 war die Melodie Volkshymne als «Heil dir im Siegerkranz» in Preußen und darüber hinaus auch in anderen europäischen Monarchien.

Nach dieser ersten halben Stunde beginnen die Regierungsgeschäfte im sonnigen Park: Zwischen tollenden Kindern steigt Viktoria im roten Kleid vom Pferd, Lord Melbourne begrüßt und belehrt sie. Sie konferieren später – Viktoria wieder im unschuldigen Weiß – heiter über die Selbstverwaltung der britischen Kolonien, die ihr Melbourne als Sicherung des Empires erklärt: «England bleibt ja doch der reiche Onkel und die Kolonien werden anhänglich sein wie arme Verwandte.» Das lässt sich nicht nur als Ausflug in politische Bildung, sondern ebenso als Hinweis auf die Konsumwelt lesen, die Mitte der 1950er Jahre den bundesdeutschen Film

erobert. Im Anschluss liest Viktoria – in einem Akt der Rebellion gegen Melbournes Weisung – die Zeitungen und befragt aufgebracht ihre Minister. «Die Kinderkrankheit aller Könige: Weltverbesserungswahn», kommentiert Melbourne lakonisch, den er mit «Reformen» und einer baldigen Hochzeit Viktorias zu kurieren gedenkt. Erst jetzt, ab der 50. Minute, beginnt der Liebesfilm.



Happy End (Romy Schneider und Adrian Hoven)

Die Lager am Hof spinnen eigene Pläne für Heiratskandidaten. Melbourne setzt auf Prinz Albert von Sachsen-Coburg. Die skeptische Lehzen lässt sich leicht überzeugen: «Ein Deutscher, Mensch, warum haben Sie das nicht gleich gesagt?» Nur Viktoria will gar nicht heiraten. Die sich daran anschließende Szene offenbart den Grund, ihre Unschuld in Liebesfragen. In Melbournes Justizreform bleibt ihr unklar, was eine Vergewaltigung sei. Wie bereits in der Bühnenvorlage stottert Melbourne: «Vergewaltigung ist etwas – nicht unbedingt Unangenehmes –, das man einer Frau zufügt, ohne dass sie es wünscht.» Sie reagiert schulterzuckend, Melbourne stellt das Gesetz ein Jahr zurück und lenkt das Gespräch auf Albert.²² Es enthüllt sich, dass die Peinlichkeit in den verstrichenen zwanzig Jahren nicht weniger geworden ist, nur dass sie im ironischen Königinnen-Lustspiel in die Regierungsgeschäfte eingebettet war, während sie sich in der Verfilmung ausschließlich auf die Hochzeit bezieht.

Mit Baronin Lehzen will Viktoria nach Paris fliehen, doch wegen eines Unwetters halten sie in Dover. Inkognito quartieren sie sich in einer Herberge ein, in der sie Prinz Albert (Adrian Hoven) und dem ihn begleitenden Professor Landmann (Paul Hörbiger) – ebenfalls inkognito – begegnen. Klassische Operettendramaturgie und gleichzeitig wird die «wahre» Liebe glaubwürdig. Zwar lästert der vermeintliche Student über die Königin als «Stöpsel», aber diese ist nur verwirrt. Sie versteht nichts, keinesfalls die sexuelle Anspielung, die impliziert ist – spätestens als er eine Flasche zur Demonstration ergreift. Anschließend entfalten am Tisch im Schankraum Hörbiger und Vogel die wirklich komischen Szenen des «Lustspiels», in denen der steife Diener sichtlich unwohl alles majestätisch herzurichten sucht und Hörbiger Wein kostet. Die einfachen Gäste bejubeln den Geburtstag der Königin und die

22 Im Stück macht Viktoria daraufhin «ein verdutztes Gesicht und Lord Melbourne freut sich über seine Formulierung», vgl. Sil-Vara II. Akt, 3. Szene, S. 46.

«neuen» Kompositionen des Johann Strauß (Eduard Strauß). Sogar die Baronin und der Professor tanzen, Viktoria und Albert sind in ihren Walzer vertieft. Die Kerze im Wirtshaus ist niedergebrannt, eine Balkonszene zwischen den Verliebten zitiert Shakespeares *Romeo und Julia*, «2. Akt, 2. Szene» (Albert). Der Professor will die Katastrophe verhindern. Er lüftet Alberts Identität und bietet Viktoria Geld für eine sofortige Abreise. Sie nimmt das Angebot glücklich an.

Damit beginnt das Finale der Liebesgeschichte am Hof. Durch den Thronsaal gleitet Viktoria im weißen Tüll mit unendlicher Schleppe. Die Kandidaten von Onkel und Mutter werden ihr vorgestellt. Da endlich eilt Landmann mit Albert die Treppe hinauf. Viktoria und Albert tanzen ihren ersten offiziellen Walzer. Albert, der von Landmann gestisch zur Zurückhaltung gemahnt wird, kränkt Viktoria mit seiner Distanz. Enttäuscht frühstückt sie am Morgen, als Melbourne Albert anmeldet. Die Baronin erklärt, dass Albert ihr keinen Antrag machen kann – nur sie als Königin könne ihre Hand gewähren. Ganz Hausfrau huscht sie nun umher, besorgt wegen der Unordnung am Schloss. George kann keinen ihrer Wünsche erfüllen, da die Zuständigkeiten bei diversen Distrikten des Hofes liegen. Viktoria ist empört ob ihrer Machtlosigkeit. Die Verbesserung der Welt kehrt sich hier in Häuslichkeit. Melbourne indes verabschiedet sich warm von Viktoria, lehnt die Auszeichnung mit dem «Hosenbandorden» ab, weil er die Macht nicht mehr möchte: «Mir genügt es zu wissen, dass ein wenig Wärme für mich in ihrem Herzen glüht.» Diese Glorifizierung des scheidenden Ministers und des Machtverzichts wird als emotionaler Generationenwechsel inszeniert. Melbourne spricht in Sil-Varas Stück die gleichen Worte, aber ihnen voraus gingen die (auch historisch verbürgten)²³ politischen Machtkämpfe mit der Opposition. Endlich betritt Albert den Raum. Die nun rosa bekleidete Viktoria plappert und klagt über die Unordnung. Mit diesem unschuldigen jungen Mädchen wird deutlich jede soziale Ambition ins Zwischenmenschliche verlagert und der «Weltverbesserungswahn» pastellfarben in Liebe versöhnt: Albert sieht seine Chance und schreit George an: «Wenn in einer Viertelstunde kein Feuer brennt, dann schlag ich einen Krach, dass die ganze Bude wackelt.» Viktoria schmilzt endgültig dahin: «Albert, du bist ein Mann.» Als George mit dem befohlenen Holz eintritt, küssen sie sich. Von einer letzten Großaufnahme des Kusses wird abgeblendet.

Neben dem Erfolg beim Publikum, ist auch die Kritik von Film und Hauptdarstellerin begeistert: «Die große überraschende Leistung des Films kommt von der reizenden Romy Schneider [...]».²⁴ Interessanterweise fokussiert die Kritik fast ausschließlich die Liebesgeschichte, die jedoch kaum die Hälfte des Films bestreitet. Ebenfalls ausführlich belobt werden der Regisseur, die Farbgestaltung und die Kameraführung Bruno Mondis, der bereits 1936 an der Kamera stand.²⁵

23 Panzer, S. 245.

24 Mädchenjahre einer Königin. In: *Film-Dienst*, 24.12.1954, Nr. 52, 7. Jg.

25 Vgl. u.a. Mädchenjahre einer Königin. In: *Echo der Zeit*, 23.1.1955, Mädchenjahre einer Königin. In: *Österreichische Film- und Kino-Zeitung*, 15.1.1955.

Interessant ist in Hinblick auf Marischkas folgende Sissi-Trilogie, dass bereits hier die Kritik Momente einer Wiener-Monarchie-Inszenierung betont: «Und damit die Themse, an der sich diese deutsch-englische Begegnung begibt, noch mehr der schönen blauen Donau gliche, sind auch noch Paul Hörbiger als prinziplicher Mentor, Magda Schneider als mütterliche Erzieherin und Fred Liewehr als wienerischer König Leopold von Belgien mit von der Partie.»²⁶ Diese Monarchie-Rezeption deckt sich mit dem Befund für die 1950er Jahre, in der die britische Krönungsfeierlichkeit als transnationale, als «eine Form gesellschaftlich-kultureller Repräsentation» wahrgenommen wurde.²⁷ Für eine solche Deutung spricht neben den Ausstattungen im Schloss und den Schauspielern vor allem die Sequenz in der Kneipe am Abend: Landmann verkostet Wein wie im Heurigen, das Akkordeon spielt und dann ein Walzer. Hans Hellmut Kirst, der 08/15-Autor, erhebt den Film im *Münchener Merkur* zu einem «der charmantesten Beiträge Deutschlands zur Weltgeschichte, die es jemals gegeben – und der Film trifft mitten ins deutscheste Gemüt [...]».²⁸ Er erwähnt den Vorgängerkino – wie die meisten anderen Kritiker auch – aber insgesamt erscheint das eher als Fakt, nicht als Bezugspunkt. Eine Ausnahme ist die *Süddeutsche Zeitung*: «Das Filmchen war schon einmal da – damals ohne Farben und mit Jenny Jugo. Diesmal ist's bunt und mit der Rolle der jungen Queen Victoria plagt sich die reizende Romy Schneider ab; unter Ernst Marischkas Regie müht sie sich redlich, kecke Unbefangenheit mit königlicher Würde zu vereinen. [...] Nett in Nebenrollen sind Paul Hörbiger und Rudolf Vogel; sie haben, was ansonsten fehlt: Charme.»²⁹

MÄDCHENJAHRE EINER KÖNIGIN (1936)

1936 war England gern gesehener Handlungsort des NS-Unterhaltungsfilms.³⁰ Im gleichen Jahr jährte sich der Todestag der Königin Victoria zum 35. Mal. Das ist sicher ein Grund für die zahlreichen, z.T. übersetzten Publikationen in dieser Zeit.³¹ Der Film wurde nach einem fast textidentischen Drehbuch Marischkas unter der Regie von Erich Engel von der Klagemann-Film GmbH. realisiert und am 28.02.1936 im Berliner Gloria-Palast uraufgeführt.

Bereits seit *WER NIMMT DIE LIEBE ERNST?* (1931) arbeitete der vormalige Brecht-Regisseur Engel mit der Schauspielerin Jenny Jugo als Hauptdarstellerin, die nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten als Filmliebling Hitlers und Goebbels'

26 Walter Talmon-Gros: Mädchenjahre einer Königin. In: *Film-Echo*, 8.1.1955.

27 Wienforth, S. 156f.

28 Hans Hellmut Kirst: Mädchenjahre einer Königin. In: *Münchener Merkur*, 24.12.1957.

29 Mädchenjahre einer Königin. In: *Süddeutsche Zeitung*, 28.12.1954.

30 Vgl. Guido Altendorf: Liebeserklärung an Jenny Jugo. In: Filmmuseum Potsdam (Hrsg.): *Jugo. Filmgeschichte in Kleidern*. Potsdam 2007, S. 6–28, hier: S. 17. Man denke etwa an NS-Abenteuerfilme wie *KAUTSCHUK* (1938). Diese Filme fallen nicht mit dezidiert antibritischer Tendenz auf wie jene ab Kriegsbeginn, vgl. u.a. *DAS HERZ DER KÖNIGIN* (1939/40, R: C. Froelich).

31 Vgl. u.a. Kurt Jagow (Hrsg.): *Queen Victoria*. Berlin 1936, Edith Sitwell: *Victoria*. Berlin 1936.

«den Linksintellektuellen Erich Engel vor dem Zugriff der Mächtigen [schützt], indem sie darauf beharrt, dass ausschließlich er ihre Filme inszenieren darf.»³² Jugo ist im Film keine minderjährige Entdeckung mit berühmten Film-Eltern wie Romy Schneider, sondern ein Star und knüpft so an ihre eigenen Rollen des IT-Girls bis in die Stummfilmzeit an. Folgerichtig erscheint sie als junge Frau, die mit heiterem Eigensinn zwischen den steifen Damen und Herren des Hofes besticht, die dadurch zu komischen Figuren degradiert werden.

Trotz Beibehaltung der Handlung und Dialoge ist es eine grundlegend andere filmische Ausdeutung und das wird bereits in den ersten Szenen evident. Die häkelnden Hofdamen und die Mutter (Olga Limburg) sind verhärmte, strenge Frauen ohne jeden Reiz. Baronin Lehzen (Renée Stobrawa) hebt sich insofern schon durch ihre Freundlichkeit ab, aber hier ist keine Spur der Verschwörung zwischen Victoria und der Erzieherin, die das Remake prägt. Kauzig erscheint Onkel Leopold (Paul Henckels), kein väterlicher Monarch. Vor allem aber spielt Jenny Jugo kein ängstliches Mädchen, sondern temperamentvoll und rebellierend gegen das Korsett der Erwartungen und Etikette. Sie hält den Zettel Conroys (Herbert Hübner) demonstrativ vor der Brust, als sie Melbourne (Otto Treßler) streng verkündet, ihn als Minister zu behalten. Erst dann zerreißt sie ihn – und das keineswegs verschämt – hinter dem Rücken, was bereits Engel über den Spiegel filmen ließ. Auch in der anschließenden Szene markiert sich eine wichtige Differenz: Victoria übt im Saal in einer Pantomime die Zeremonie allein. Engel inszeniert hier – grundlegend anders als Marischka – eine komische, verfremdet ironisierte Version dieser Königin. Während im Gegenschnitt die Würdenträger unter Bläserklang am Schloss vorfahren, eilt die kleine Person im Schlafrock – stets begleitet von einer leichten musikalischen Variation von «God save the queen» – durch einen endlosen Flur, versucht die Würde des Portraits einer Ahnin nachzuahmen, erschrickt vor den riesigen Wachen des Saales und stellt dort fest, dass sie zu klein für den Thron ist. Pragmatisch staffiert sie den Herrschersitz mit Kissen aus. Die groteske Inszenierung dieser (historisch tatsächlich) «kleinen» Victoria inmitten des mächtigen Systems ist ein tragendes komisches Motiv des Films.

Ihre Antrittszeremonie ist würdig, ihr verschimmt das Pergament – nicht das Publikum – vor Augen und sie spricht die gleichen Worte wie später Romy Schneider. In der sich anschließenden langsamen Kamerafahrt bis zur Großaufnahme blickt sie wach umher, ehe sie den Blick senkt. Interessant ist, dass in dieser Inszenierung sämtliche politischen Konversationen mit Melbourne fehlen – weder die Selbstverwaltung der Kolonien noch der peinliche Vergewaltigungsdialog wurden hier ins Drehbuch übernommen. Einzig der «Weltverbesserungswahn», der sie durch die Zeitungslektüre befällt, findet sich schon 1936. Mit Blick auf das Stück erscheint aufschlussreich, dass es bei Sil-Vara der Dichter Charles Dickens war, der Victoria über die sozialen Missstände aufklärte. Weder 1936 noch 1954 scheint im

deutschen Unterhaltungsfilm diese bewegende Begegnung von Geist und Macht möglich.³³

Engel nimmt in seiner Ironisierung der Protagonistin keinesfalls die Sympathie. Die Leichtigkeit von Jugos Spiel in der höfischen Welt mag 1936 mehrerlei Potential entfalten: Für den Linksintellektuellen Engel Kritik und Verspottung der Monarchie, für das Publikum «ein bestens ausgestatteter Kostüm- und Historienfilm» mit heiteren Bildern einer untergegangenen Zeit,³⁴ der mit diesem Mädchentyp deutlich an moderne Weiblichkeitsbilder anknüpfen kann. Ausreichend ideologische Anknüpfungspunkte für die NS-Ideologie bietet er auch: ein verspottetes, machtstragisch verformtes englisches Königshaus, das die «guten Deutschen» übernehmen.

In der Dover-Sequenz trifft Victoria Albert, der von Jugos damaligem Ehemann Enrico Benfer gespielt wird. Der «Stöpsel» führt auch zum Missverständnis, aber Albert bemüht keine Flasche, sondern deutet die Höhe gestisch und sie verweist ihn auf die Beleidigung hin einfach energisch des Raums. Bereits hier spielen sie *Romeo und Julia* auf dem Balkon, aber die Szene spielt mit dem Was-ist-ein-Name-Dialog auf den Identitäts-Konflikt der Liebenden an. Baronin Lehzen agiert in der gesamten Dover-Sequenz als Erzieherin, die streng und besorgt wacht. Damit wird umso deutlicher, dass der Generationenbruch, den bereits der Beginn des Films anders ausdeutet als das Remake, in dieser Inszenierung grundlegend ist. Professor Lenkmann (Gustav Waldau) kreist schrullig um die Belange seines Schülers und spielt nicht wie Hörbiger 1954 als Wiener Komödiant Charme ins Lustspiel. In diesem Zusammenhang fällt auch der Diener George (Heinz Salfner) auf: Seine Komik ist weit weniger ausgestellt und seine Scherze – im Gegensatz zu Vogel – verbal und szenisch. In dieser ausgewogenen Mischung bewegt sich die gesamte Inszenierung: Anders als Romy Schneider nämlich entfaltet Jenny Jugo ihr komisches Potential. Engel inszeniert mit dem liebevoll-ironischen Blick auf die Königin einen Hofstaat der kauzigen Kleingeister.

Beim Ball am Ende wird auch hier in zeitgemäßer Pracht der Walzer zelebriert; die anderen Heiratskandidaten mit ihren Begleitern erscheinen als Karikaturen: Erik Ode – der spätere «Kommissar» – tollpatschig als Prinz von Oranien, eitel Großfürst Alexander (Angelo Ferrari). Diese kurzen Szenen haben selbstverständlich auch eine ideologische Dimension des Spotts im NS- System,³⁵ werden aber im Gesamtkontext des Films in der allgemeinen Ironisierung von Monarchie aufgefangen. Nach dem prachtvoll inszenierten «Königswalzer» geht auch diese Victoria enttäuscht ab. Melbourne spielt am nächsten Tag den Liebesboten, allerdings gänzlich ohne die sentimentale Abschiedszeremonie des Remakes. Er ist es, der Victoria die Heiratsformalität «Hand gewähren» erklärt. Mit Blick auf das Remake zeigt sich so noch klarer, dass diese Hochzeit – eingebettet in die private Komödie – Staatssache

33 Sil-Vara, II. Akt, 6. Szene.

34 Bärbel Dalichow: Jenny Jugo revisited. In: Filmmuseum Potsdam, S. 32.

35 Vgl. Dalichow, S. 32f.

bleibt; keine Mutterfigur leitet das Kind an. Die Versöhnung der Liebenden ähnelt auf den ersten Blick entsetzlich der von 1954. Victoria klagt bei Albert und fordert «eine an deutsche Ordnung gewöhnte starke Hand.» Auch er beweist sich den Diener anschreiend: «Wenn in einer Viertelstunde kein Feuer im Ofen ist, so wird ein Donnerwetter über euch ergehen, dass dieses alte Schloss erzittert.» Und Victoria kann im Vertrauen in männliche Tatkraft den Prinzen zum Gemahl nehmen. Aber: Nach dem ersten Kuss und der Ergriffenheit des hereintretenden George erlaubt sich Engel ein letztes Augenzwinkern: Mit dem Fuß zieht Victoria einen Schemel heran, steigt hinauf und küsst den überraschten Albert auf Augenhöhe.

Zusammenfassung

Ein Augenzwinkern sucht man im Remake 1954 vergeblich. Der ehemalige Brecht-Regisseur Engel inszenierte 1936 sorgsam eine ironische Komödie. Vor dieser Folie wird das Pathos des Remakes augenfällig. Der Vergleich der Filme verdeutlicht aber nicht nur die bonbonfarbene, prächtige Inszenierung des Remakes, das eine für das deutschsprachige Publikum historisch gewordene Monarchie als ästhetischen Sehnsuchtspunkt ausgestaltet, dem deutliche Anknüpfungspunkte an Sprache und filmische Diskurse seiner Zeit innewohnen: das Idealbild des «unschuldigen Mädchens», Sexualität, Versöhnung des Generationenkonflikts. Der Vergleich zeigt auch, dass beide Filme ihre Entstehungszeit – formal vollkommen unterschiedlich – mit der gleichen Vehemenz spiegeln. Während 1936 der Film die politischen Dialogpassagen ausblendet und den Bruch klar durch die Generationen, aber damit implizit durch Deutsche und andere Nationen, gehen lässt, wird 1954 ein großes deutschsprachiges Versöhnungsspektakel inszeniert. Dabei proklamierte Jenny Jugo 1950 in Helmut Käutners KÖNIGSKINDER als junge Adelige trotzig: «Wir müssen einsehen, dass es vorbei ist!» Medien- bzw. filmgeschichtlich sind es die reich ausgestatteten Königsbilder nicht, die Geschichte der deutschen Remakes im Kino aber endet mit der Adenauer-Ära.