■ Stefanie Mathilde Frank

Varianten verkehrter Welt

Geschlechterrollen und Musik in *Das Paradies der Junggesellen* (1939) und seinem Remake *Schlag auf Schlag* (1959) – ein Filmvergleich

Zwischen 1949 und 1960 liefen über westdeutsche Kinoleinwände weit über hundert in der BRD oder Österreich produzierte Filme, die einen deutschen Vorgängerfilm haben, der zwischen 1933 und 1945 seine Premiere feierte. Weder davor noch danach wurden je wieder derart viele Wiederverfilmungen in Deutschland realisiert. Sie sind ein Spezifikum der Dekade.[1] Durchschnittlich zwanzig Jahre lagen zwischen den Uraufführungsjahren der Remakes und ihrer Vorgängerfilme. Anfang der 1960er Jahre verschwanden die Remakes nahezu vollständig aus der krisengeschüttelten deutschen Filmproduktion.

Auf den ersten Blick passt das Remake-Phänomen bestens zur schlechten Reputation des westdeutschen 1950er-Jahre-Films: Eine ideenlose, auf kostengünstige Produktionen setzende, zudem offensichtlich rückwärtsgewandte Filmindustrie betreibt »Recycling für den Publikumsgeschmack«.[2] Schon zeitgenössische Kritiker und Filmfachzeitschriften urteilten so, und die deutsche Filmgeschichtsschreibung übernahm den Befund. Spätestens seit dem Oberhausener Manifest von 1962 wurde das deutsche Publikumskino der 1950er Jahre vor allem aus ideologiekritischer Perspektive interpretiert: Zur Diagnose der Rückwärtsgewandtheit passten Hinweise auf die hohe personelle Kontinuität nach 1945, die fehlende Aufarbeitung der NS-Vergangenheit und die mangelnde inhaltliche und ästhetische Erneuerung des populären Films.[3]

Bedenkt man jedoch, dass bis Mitte der 1950er Jahre neben den Remakes im Angebot der Filmtheater auch zahlreiche Reprisen waren,[4] Filme also, die noch in der NS-Zeit ihre Uraufführung erlebt hatten,[5] muss man die Einschätzung der Remake-Produktion differenzieren. Zweifelsohne erscheint auch hier zunächst der Bezug zum NS-Film dominant. Die Gleichzeitigkeit von Remakes und Reprisen ist ein gutes Argument für die kontinuitätsstiftende Funktion der Remakes, für die etwa Joseph Garncarz argumentiert.[6] Für das Kinopublikum der 1950er Jahre rückten mit der Reprisen-Auswertung Remake und Vorgängerfilm zudem zeitlich deutlich enger zusammen, als sich an den Premierenjahren ablesen lässt. Spekulationen über die Motivlage der Produzenten und Verleiher, Remakes auf den deutschen Markt zu bringen, müssen vor diesem Hintergrund jedoch genauer befragt werden: Die ökonomische Kalkulation, durch das Anknüpfen an alte Filmerfolge neue zu garantieren, wurde durch die zeitliche Nähe eher problematischer. Das dokumentieren auch die zahlreichen Remake-Flops, die es neben den 20 % an Remakes in den *Top Ten* der Filmerfolge gab.[7] Funktional deckte der Rückgriff auf bereits verfilmte Stoffe offenkundig den wachsenden Bedarf an Filmideen und -Plots der sprunghaft ansteigenden deutschen Filmproduktion.[8] Der Rückgang der Reprisen-Auswertung in der Mitte der Dekade verweist zugleich darauf, dass das populäre Kino der 1950er Jahre nicht homogen war und sich im Laufe des Jahrzehnts wandelte. Eine jugendliche Teilkultur entstand,[9] die sich vor allem durch ihren Medienkonsum artikulierte. Neben den generationellen Ausdifferenzierungen im Bereich der Unterhaltungsmusik zeugen nicht zuletzt die Halbstarken-Filme von diesen Prozessen.

Vor allem aber wird im Vergleich Reprise-Remake die interessante Ambivalenz der Neuverfilmungen im gesellschaftlichen Wandel deutlich: Sie knüpfen an und aktualisieren zugleich. Die Veränderungen, die mit dem Prozess des Wiederverfilmens einhergehen, erschöpfen sich nicht in technischen Neuerungen wie etwa Farbe oder

Breitwand. Dagegen sprechen schon die zahlreichen Schwarz-Weiß-Remakes. Vielmehr nahmen die filmischen Neubearbeitungen mit ihren Eingriffen in Plots, ihren neuen Besetzungen und vor allem ihren Inszenierungen einer neuen Gegenwart dezidierte Aktualisierungen der NS-Vorgängerfilme vor.

Diese Filmkritik handelt also nicht von Klassikern der Filmgeschichte, vielmehr steht historisches Publikumskino in ihrem Mittelpunkt: zwei Komödien. Sie sind typische Vertreter des Genres, das die deutsche Spielfilmproduktion zwischen 1933 und 1945 bestimmte und in den 1950er Jahren nicht an Popularität einbüßte.[10] 1939 drehte der Regisseur Kurt Hoffmann als erste eigene Regie-Arbeit *Das Paradies der Junggesellen* mit Heinz Rühmann in der Hauptrolle.[11] Bereits 1949 prüfte ein Ausschuss der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) auf Antrag des Europa-Filmverleihs den Film erneut und gab ihn unter Schnittauflagen für die Kinoauswertung frei.[12] 1953 lief er das erste Mal im westdeutschen Fernsehen.[13] 1958 verhandelte Produzent Kurt Ulrich über die Rechte des Films,[14] und der Regisseur Géza von Cziffra inszenierte ein Remake im Farbfilmverfahren Eastmancolor. Unter dem neuen Titel *Schlag auf Schlag* wurde es am 29. Januar 1959 uraufgeführt.[15] Die Hauptfigur verkörperte nun Peter Alexander. Schon 1957 hatte Ulrichs Berolina-Film GmbH einen Rühmann-Film mit dem aufstrebenden Star in der Hauptrolle produziert, der den 9. Platz der Filmerfolgsliste erklomm (1957 *Das haut hin*/1937 *Der Mann, von dem man spricht*).[16] Die Rechnung ging jedoch nicht ein zweites Mal auf: Das Remake *Schlag auf Schlag* war nur mäßig erfolgreich.[17] Der Vergleich der zwei Filme dokumentiert aber bestens Kontinuität und Wandel: Beide Filme verhandeln nach einer Romanvorlage von Johannes Boldt,[18] die 1938 zum ersten Mal veröffentlicht wurde, die Geschichte des umtriebigen Standesbeamten Hugo Bartels und seiner beiden Freunde, die den Frauen und der Ehe fortan entsagen wollen. Figurenkonstellation und Plot sind identisch, und das Remake inszeniert seine Anleihen beim erfolgreichen Vorgängerfilm augenfällig. Beide Filme stellen ihren Star ins Zentrum der Handlung und Inszenierung und weisen spezifische filmmusikalische Konzepte auf. Zugleich aber zeitigen die Neubesetzungen und dramaturgischen Eingriffe nicht nur Umdeutungen im Verhältnis der Geschlechter, die Inszenierung der Entstehungszeit könnte ebenfalls kaum unterschiedlicher sein. Die musikalische Neubearbeitung weist den Wandel von einem generationenübergreifenden Publikumskino der 1930er Jahre zum Versuch einer generationellen Ausdifferenzierung am Ende der 1950er Jahre aus. Ausgehend von einer Skizze des Vorgängerfilms werde ich sowohl die Anleihen als auch die Umdeutungen des Remakes aufzeigen.

Das Paradies der Junggesellen (1939)

1939 steht Heinz Rühmann als Hugo Bartels vor dem Scheidungsrichter. Der Schauspieler befand sich damals auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Sein Image ist – wie Stephen Lowry detailliert nachweist – geprägt von »einer grundlegenden Ambivalenz von groß und klein, Überheblichkeit und Bescheidenheit«,[19] die bestens zur Rolle des umtriebigen Standesbeamten passt und dem Film bereits durch den Hauptdarsteller den komischen Kontrast garantiert, ein klassisches Mittel der Komik.[20] Hugo Bartels gesteht gleich zu Beginn in der für Rühmann typischen Melange aus Eilfertigkeit, Versprechern und Demut den Seitensprung: Unter Alkoholeinfluss betrog er die zweite Ehefrau Hermine (Hilde Schneider) mit Eva (Gerda Maria Terno), seiner ersten Gattin. »Zweimal geschieden? Sagen Sie mal, sind Sie Filmschauspieler?«, empört sich der Richter (Albert Florath). Entsetzt verneinend muss Bartels zugeben, Standesbeamter zu sein. Nach dem Prozess eilt er nach einem herzli-

chen Abschied von beiden geschiedenen Frauen weiter, während sich die zwei Verlassenen in mütterlicher Sorge um ihn solidarisieren. Bartels vermählt da bereits wieder ein Paar, das er mit einer kleinen Rede inklusive guter Ratschläge in die Ehe schickt, die ohne Eifersucht und Alkohol, in gegenseitiger Treue zum »Paradies auf Erden« werden könne. Gleich danach muss er selbst dem Stadtrat schwören, sich nicht noch einmal zu verheiraten. Doch zu Hause angekommen, lauert im möblierten Zimmer des frisch Geschiedenen die nächste Versuchung: Die dicke Vermieterin wirbt um Hugos Gunst. Er entflieht zu einem Treffen alter Kriegskameraden: Die überlebende Besatzung des Torpedoboots »Victoria« feiert. Hier singt und tanzt er zunächst mit den alten Kameraden Cäsar (Josef Sieber) und Balduin (Hans Brausewetter) den Schlager »Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern«, der den Film leitmotivisch durchziehen wird.[21] Betrunken beschließen die Freunde, das titelgebende *Paradies der Junggesellen* zu gründen, ein gemeinsames Zuhause, das keine Frau betreten darf. Sie bekommen bei der schönen Vermieterin Frau Platen (Trude Marlen) eine Wohnung, und es beginnt der hochgradig chaotische Umzug der Herren, die kurz zuvor noch beteuerten, das »ruhige Haus« zu achten. In der nächsten Einstellung fährt der Umzugswagen unablässig hupend vor, und im Laufe des Einzugs bilden sich im Treppenhaus Barrikaden, die Nachbarn empören sich, während sie durch Schränke und andere Möbelstücke hindurch steigen müssen. Die fast fünfminütige Sequenz wird lediglich durch eine Episode unterbrochen, in der wie beim Stichwort »ruhiges Haus« das Prinzip des komischen Antizipierens – ein dramaturgisches Grundprinzip der Komik dieses Films – zum Tragen kommt: Stolz führen sich der dichtende Studienrat Balduin und der Apotheker Cäsar ihre Wand- und Standuhren (»18. Jahrhundert!«) vor und beschließen, weil sie so viele haben, den armen Standesbeamten mitzuversorgen. Der ersteigert in der nächsten Einstellung selbstverständlich gerade eine Uhr, die ihm zu einem vollständigen Haushalt noch fehlte.

Im *Paradies der Junggesellen* zelebrieren die Kameraden zunächst das, was als dezidiert männlich und somit von Frau und Ehe bedroht erscheint: Eisenbahnspielen, Besuch im Fußballstadion und Kartenspiel. Bei Letzterem bändigt Cäsar nebenbei die dominante, aufstampfende Nachbarin Amalia, und die drei verhelfen deren kleinmütigem Mann durch »der Widerspenstigen Zähmung« (Balduin) zu Autorität: »Seien Sie herrisch zu Ihrer Frau, man muss dem Teufel in die Augen sehen.« (Cäsar). Hugo resümiert: »Bleiben Sie hart. Dann werden Sie sehen, wie weich Ihre Frau wird.« Durch ihr ständiges Trampeln hatte die Nachbarin das Trio gestört und erzürnt. Sie stärken den Mann auf Kosten der Frau und sind doch selbst vollkommen hilflos ohne Frauen: Eine warme Mahlzeit können sie sich trotz höchster Anstrengung nicht zubereiten. In der folgenden Küchen-Szene wird die Komik des Junggesellen-Daseins in ihren äußeren Attributen als verkehrte Welt der Geschlechterordnung ausgespielt: Bartels agiert mit Küchenschürze und Zigarre (Abb. 1). Die Männer spielen immer wieder Frau, etwa wenn Hugo die kranken Freunde »bemuttert«. Gelacht wird über den Kontrast zwischen dem männlichen Protagonisten und seiner ›falschen Rolle‹. Die Komödie bietet hier im Klamauk die Möglichkeit für eine

Abb. 1: 1939 – Männer in der Küche

fröhliche Überschreitung von Männlichkeitszuschreibungen im Rollentausch.

Dieser Zustand ist natürlich nur vorübergehend. Hugo wirbt heimlich um die schöne Vermieterin und geht – die Freunde anschwindelnd – mit ihr aus. Hier zeigt sich in der Figur des Protagonisten, der seine geschiedenen Frauen betrog und nun die Freunde hintergeht, dass die Komödie für solch männliche Grenzüberschreitungen jenen Freiraum nutzt, den bereits Aristoteles als Charakteristikum der Gattung herausstellte: Harmlosigkeit.[22] Es gibt eine dezidierte Diskrepanz zwischen der schüchternheiteren Figur, die Rühmann gibt, unterstrichen durch seine Erscheinung, und seinem Agieren als Casanova innerhalb der Filmhandlung. Seine Auserwählte wiederum zeichnet sich durch liebreizende Souveränität aus. Klar benennt sie das dem Film zugrunde liegende Konzept – »Wir Frauen kommen ja auch nicht ohne Euch Männer aus« – und tritt dabei stets die Initiative an Hugo ab: Als er ihr gebeichtet hat, dass er und seine Freunde sich ein gemeinsames Leben ohne Frauen versprochen haben, weiß sie lächelnd schon, welche zwei »Damen« für die Kameraden geeignet wären. Sie überlässt es jedoch ihm, einen Plan zu entwerfen. So kann Hugo im Laufe der Filmhandlung der Aktive bleiben: Er realisiert die Idee, seine geschiedenen Frauen mit den Freunden zu verkuppeln gemeinsam mit ihnen. Die beiden hatten Hugos Kameraden bereits zufällig im Hausflur getroffen, als sie in Sorge um den Verflossenen die Wohnung begutachteten. Hugo verfasst nun in ihrem Namen Briefe an Cäsar und Balduin, um ein Treffen arrangieren. Die Exfrauen erfahren weder den wahren Grund für Hugos Engagement, noch befragen sie die von Hugo erwählte Paarkonstellation. Letztere ergibt sich aus ihren Temperamenten: Hermine ist eine zarte junge Frau, Eva ihr exzentrischer Gegenpol. Mit ihr hat Hugo Hermine betrogen, was sowohl im Scheidungsprozess als auch im Gespräch der Frauen ohne Scham verhandelt wird. Ihr Name ist selbstverständlich aktualisiertes Programm: Sie zerstörte Hugos neues Eheparadies – mit Hilfe von Alkohol. So ist es denn nur folgerichtig, dass Cäsar Eva heiraten wird. Er hat seine Qualität als Zähmer der Widerspenstigen bereits in der Episode mit der Nachbarin bewiesen.

Am Ende arrangieren Hugo und die drei Frauen ein gemeinschaftliches Essen. Die überraschten Freunde treffen auf die Frauen, denen sie um Hugos Freundschaft willen entsagt hatten. Die Szenerie wechselt bei fortlaufender Tonspur mit dem nächsten Schnitt ins Standesamt: Während Hugo spricht, lächelt seine dritte Braut ihn verzückt an, im Gegenschnitt ist er in offizieller Funktion zu sehen und seine Rede endet mit dem Credo, das die Rede an das Brautpaar vom Beginn zitiert: »Wenn wir alle fest und treu zusammen halten, dann werden wir alle in der Ehe das finden, was sie wirklich ist: das Paradies auf Erden.« Dabei hat der Film klar gemacht, dass das »Paradies« unter der Prämisse männlicher Dominanz und weiblicher Anpassungsfähigkeit gedacht ist. Diese Idee schimmert übrigens auch durch die Besetzungsliste: Der Star des Films ist Rühmann, ihn flankieren Hans Brausewetter und Josef Sieber, bekannte Schauspieler ihrer Zeit. Die weiblichen Hauptrollen übernahmen hingegen weitgehend unbekannte Darstellerinnen.

Schlag auf Schlag (1959)

Die Konzentration der filmischen Inszenierung auf den Star behält auch das Remake bei, das bei einem flüchtigen Blick den Vorgängerfilm lediglich in Details zu aktualisieren scheint: Aus Schwarzweiß wird Farbe, aus dem Kriegsschiff und der ehemaligen Kriegskameradschaft ein Fußballverein (Abb. 2 und 3), die historischen Uhren aus dem 18. Jahrhundert wandeln sich in moderne Reisesouvenirs (Abb. 4 und 5). Erneut findet sich indes die Hausbar im bürgerlichen Klavier, das nun nicht mehr wie im Vorgängerfilm gespielt wird, sondern

Abb. 2 und 3: Vereine mit dem Namen Victoria: überlebende U-Boot-Besatzung nach dem Ersten Weltkrieg und Fußballer nach dem Zweiten Weltkrieg.

zum Möbelstück degradiert ist. Unverändert bleibt auch ein Gros der verbalen Pointen, und der Protagonist hat wieder das gleiche Hobby: Er spielt am liebsten mit seiner Modelleisenbahn (Abb. 6 und 7). Das Eisenbahnspielen als Symbol des Jungen im Mann hat den Weltkrieg bis in das Wirtschaftswunder unbeschadet überstanden. Zugleich offenbart sich ein Wandel: Im Fußballclub manifestiert sich die Entpolitisierung des Remakes, die Ersetzung der Uhren verweist auf neue Konsum- und Reisemöglichkeiten der Gegenwart. Im *Paradies der Junggesellen* wird die Entstehungszeit auffallend diskret verhandelt.[23] *Schlag auf Schlag* dagegen stellt die bundesrepublikanische Konsumgesellschaft im Design der Möbel, in auffälliger Leuchtreklame und in den Kleidern der Frauen dezidiert aus. Außerdem lohnt ein genauerer Blick auf Hugos Haltung beim Spielen: Während er 1939 noch diszipliniert im Schneidersitz seine Züge dirigiert, ist seine lässige Haltung 1959 Ausweis einer deutlich veränderten Körperlichkeit, die nicht die einzige Wandlung des Protagonisten bleibt.

1959 steht da eingangs als Standesbeamter Peter Alexander. Dieser war damals ein aufstrebender Star, 1955 hatte er an der Seite von Caterina Valente in *Liebe, Tanz und 1000 Schlager* seinen Durchbruch im Kino gefeiert. Er war nicht diskreditiert durch den NS-Film, als Schauspieler zudem ein seriös ausgebildetes Allroundtalent,[24] ein skandallos verheirateter Ehemann und »der erste männliche multimediale Star im gesamten deutschen Raum«.[25] Die Rede, die Alexanders Hugo Bartels dem jungen Ehepaar hält, ist textlich nahezu identisch mit jener von 1939. Doch er spricht nicht nur vor dem iro-

Abb. 4 und 5: Wandel der Ausstattung: historische Standuhr und frisch erstandenes Reisesouvenir.

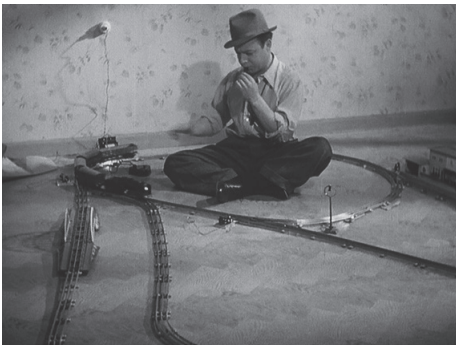

Abb. 6: Kontinuität der Eisenbahn

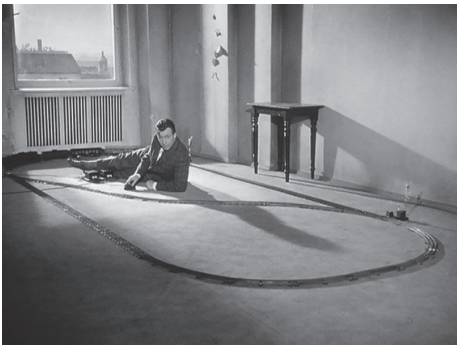

Abb. 7: Wandel der Körperhaltung

nischen Hintergrund eines übergroßen Bildes von Adam und Eva mit dem Apfel. Im Gegensatz zu Rühmanns Bartels, der seine Rede an das Brautpaar freundlich, aber ernst hielt, erscheint Alexander selbst außerordentlich vergnügt, zumal der Trauzeuge unablässig niesen muss und Bartels seine Ansprache immer wieder durch lächelnde »Prost«-Wünsche unterbricht. Bartels' Scheidung hingegen wird gar nicht mehr verhandelt. Die zweite Frau Mary berichtet der besorgten ersten Frau Gisela nur, dass die Eisenbahn ihre Ehe ruiniert habe. Hugos Versagen in der Ehe wird mit Verspieltheit erklärt. Der untreue kleine Casanova hat sich zum großen Jungen gewandelt. Aber auch er muss vor dem Stadtrat (Ernst Waldow) künftigen Ehe-Verzicht geloben. Der Dialog der beiden gleicht in Witzen und Ausgang dem des Vorgängerfilms,[26] wenngleich Alexander weder die sprachliche Präzision noch die stimmliche Vielfalt Rühmanns erreicht. Bartels ist nun nicht mehr ein komischer untreuer, verführter Ehemann, sondern ein großes heiteres, unschuldiges Kind.

Abb. 8: Laszive Pose beim Frauenklatsch

Das unterstreicht auch eine Anspielung im Gespräch der geschiedenen Frauen. Mary klagt: »Die Betten hat Hugo auseinander geschoben und als Tunnel benutzt.« »Nur als Tunnel? Das ist allerdings ein Scheidungsgrund«, antwortet Gisela entsetzt und tonlos. Bartels versagt nun – das macht die Reaktion deutlich – sogar bei den ehelichen Pflichten. Vor allem aber bilden die beiden geschiedenen Frauen visuell einen scharfen Kontrast zum jungenhaften Bartels: Mary (Mara Lane) ist eine elegante englische Dame, die deutsch mit Akzent spricht und auf hohen Absätzen und in lasziven Haltungen agiert (Abb. 8). Zu den zahlreichen doppeldeutigen Anspielungen, von denen das Remake nur so strotzt,[27] passt, dass sie auffällig sexuell aufgeladen inszeniert wird.[28] Doch im Rahmen des Prinzips Harmlosigkeit erscheinen auch diese Bilder durch die überzeichnete Typisierung nicht als moralisch bedenklich. Mit Ruth Stephan als Hugos erste Ex-Frau Gisela und exzentrische Sängerin wird eine Komödiantin des bundesdeutschen Spielfilms besetzt. Die beiden von Hugo geschiedenen Frauen sind mithin keine unter der Trennung leidenden Verlassenen, sondern unterhaltsame Typen, die zudem bestens zu Hugos Junggesellen-

Freunden passen werden. Damit übersteigert das Remake die Komik deutlich in Richtung einer Typenkomödie und verlagert zugleich die Gegensätzlichkeit der Hauptfigur mit ihrer Arglosigkeit und ihren amourösen Ambitionen, ihr Schillern zwischen kleinem Mann und Casanova, in die Figurenkonstellation. Hugo Bartels wird eindimensionaler.

Erst einmal aber beschließen alle drei Männer, analog zum Vorgängerfilm in betrunkenem Zustand, ein »beschauliches und stilles Heim« zu beziehen. Das ist auch im Remake das Stichwort für die nächste Einstellung bzw. folgende Sequenz. Der Einzug in die gemeinsame Wohnung steht jenem von 1939 an Lärm und Chaos nicht nach, lediglich in der Ausführlichkeit der Szene. Dafür wird das Einrichten der renovierungsbedürftigen Wohnung umso detailreicher in allem Klamauk ausgespielt: Der Kleiderschrank begräbt die Mitbewohner nacheinander, das Streichen der Wände unter Gesang endet in blau und rot begossenen Freunden. Hier zeigt sich die gleiche dramaturgische Konzeption von Komik wie 1939: Der Zuschauer kann die Situationskomik durch ironische Verweise antizipieren, der anschließende Klamauk sucht die Erwartung noch zu überbieten. Im Gegensatz zu Konzepten der komischen Verblüffung des Zuschauers wohnt dieser Dramaturgie ein hierarchisches Moment inne, denn das Publikum weiß bereits um die kommenden Verwicklungen der Figuren. Es kann aus einer Position des Wissenden lachen, während die Filmfiguren ahnungslos in die nächste komische Szene stolpern.

Das Lachen über ›falsche Rollen‹ behält das Remake ebenfalls bei, wie eine der zahllosen Tanznummern zeigt: Während einer albernen Rock'n'Roll-Nummer (»Wir tanzen huckepack«) trägt das Trio bunte Küchenschürzen über den gediegenen Anzügen, was erneut auf das Spiel mit geschlechterspezifischen Zuschreibungen verweist und im Kontrast der Kostümierung Komik erzeugt. Sie wird in der Performance unterstrichen, wenn Balduin weibliche Tanzeinlagen parodiert. Im Vergleich der Gesangsszenen beider Filme fällt allerdings auf, dass hier anders als im Vorgängerfilm kein gleichberechtigtes Trio agiert: Es ist Peter Alexander, der singt, Wolter und Wahl bilden den tanzenden Background-Chor. Optisch sind Hugos Freunde ähnlich besetzt (dicker Cäsar, verschrobener Balduin), doch ihre veränderten Familiennamen markieren nun dezidiert komische Typen; Balduin Balg (Ralf Wolter) und Cäsar Zorn (Wolfgang Wahl). Cäsar ist vom Apotheker zum Chemiker und reichen Geschäftsmann aufgestiegen, Balduin ist kein dichtender Studienrat mehr, sondern publiziert unter dem Pseudonym ›Balz‹ erfolgreich Gedichte, etwa den Band »Ein Seufzer im Wald«. Durch ihre Berufe avancieren die beiden zu interessanten Partnern für Hugos Ex-Frauen. Die Künstlerin bewundert den Dichter, die reiche Engländerin den Geschäftsmann. Indem die Nebenfiguren im Remake zu Typen werden, die sich zudem offensichtlich ergänzen, wird die Dramaturgie geschlossener.

Dementsprechend ist auch Hugo Bartels' dritte Frau verändert und weist keine Ähnlichkeiten mehr mit der souveränen Vermieterin von 1939 auf: Der große Junge wird am Ende ein Mädchen mit großen Kulleraugen heiraten.[29] Hugo lernt Isabella (Ingrid Andree) auf dem Standesamt kennen, ihr Verlobter hat sie versetzt, und der Standesbeamte tröstet sie, während der aufgebrachte Vater (Bum Krüger) den Treulosen sucht. Anders als im Vorgängerfilm, in dem Bartels um die Frau wirbt, treibt Isabella das Wiedersehen voran. Sie sucht Hugo im Amt auf und bittet schließlich um das Rendezvous. Auch die beiden geschiedenen Frauen werben forsch, selbstbewusst und erfolgreich um die Junggesellen, deren Hilflosigkeit in der Küche auch 1959 noch Anlass zu Heiterkeit gibt. Die Komik der verkehrten Welt wird optisch durch die Herrenanzüge unter den Küchenschürzen verstärkt. Daneben ist der Klamauk dadurch gesteigert, dass die

Freunde ein lebendiges Kaninchen zubereiten wollen. Die herzensguten Protagonisten schaffen es natürlich nicht, das Tier zu schlachten und zu verspeisen. Sie versagen also nicht bloß im Haushalt, sie erweisen sich zugleich als sympathische Tierliebhaber. Sie geben dem Tier sogar einen Namen. Nur ist »Otto« ein Weibchen, das alsbald Junge bekommt, die man im Kontext der Filmhandlung als Verweis auf eine kinderreiche Ehe nach dem *happy end* deuten kann. Vor allem aber illustriert die Szene, in der Hugo ausgiebig mit den vielen Kaninchen und seiner Eisenbahn spielt – während die Freunde heimlich mit den Frauen ausgehen – noch einmal die Unschuld des Protagonisten: Weder hat er seine geschiedenen Frauen betrogen, noch wird er seine Freunde um des eigenen Glücks willen verkuppeln, noch betrügt er sie vorsätzlich. Er handelt schlicht mit Rücksicht auf Freunde, auf Geheiß des Stadtrats und aus Unbekümmertheit. Erst als er den »Verrat« der Freunde erkennt *und* Isabella ihn um ein Rendezvous bittet, willigt er ein. Anders als 1939 bleibt er 1959 ganz ohne Sünde, aber auch weitgehend passiv. Überdeutlich zeigt sich hier gegenüber dem Vorgängerfilm eine Umdeutung der Geschlechterverhältnisse. Mittlerweile können die Frauen – mindestens in der Übergangsphase des Werbens – aktiv werden, ohne dass ihr Ruf Schaden nähme, wohingegen sich der männliche Protagonist durch seine Passivität auszeichnet.

Die drei Freunde verbringen schließlich, sorgsam voreinander geheim gehalten, ihren ersten Abend mit jeweils einer der drei Frauen in diversen Lokalen der Stadt und verloben sich allesamt. Geplagt vom Kater und vom schlechten Gewissen lösen Cäsar und Balduin ihre Verlobungen am nächsten Tag. Während sich Balduin hilflos Gisela erklärt, markiert die Auseinandersetzung Cäsars mit Mary einen weiteren Wandel: Er schreit sie an, woraufhin Mary ihn vor die Tür setzt. Dieses Moment grenzt die Inszenierung von Männlichkeit im Remake gegenüber dem Vorgängerfilm deutlich ab. Der Zorn Cäsars ist nicht länger »notwendig«, erscheint nicht akzeptabel und ist nicht positiv konnotiert – wie 1939 in der Episode mit der Nachbarin Amalia –, vielmehr ist er für die Frau ein Trennungsgrund. Identisch ist dagegen die Auflösung aller Verwicklungen beim gemeinsamen Essen und der übergangslose Schnitt ins Standesamt, während Hugos Ansprache. Mit den drei Vermählungen aber ist auch die freizügigere Übergangszeit vorbei. Nachdem sich Hugo den Ehering angesteckt hat, nimmt er Isabella in den Arm. Der anschließende Kuss auf die Stirn erscheint auch darum so sittsam und väterlich, weil er im Laufe des Rendezvous' das Mädchen zweimal ausgiebig küsste, um von den Freunden nicht erkannt zu werden. Das emanzipatorische Potential des aktiven Mädchens und die relative sexuelle Freizügigkeit werden mit dem Bekenntnis zur Ehe zurückgenommen.

Hinsichtlich der Geschlechterverhältnisse erscheint auch ein Blick auf den Nebenhandlungsstrang mit den Nachbarn wichtig. 1939 bändigte Cäsars laute Autorität die trampelnde Nachbarin im Stockwerk über ihnen. 1959 spiegeln sich sowohl Generationskonflikte als auch neue Attribute von Mann und Frau in der Auseinandersetzung mit dem älteren Ehepaar im Stockwerk unter dem Trio. Während die Frau (Brigitte Mira) den Einzug der Junggesellen amüsiert beobachtet, erkennt der Zuschauer in ihrem Mann (Erich Fiedler) sogleich einen autoritären und hypernervösen Typ. Beim Renovierungslärm schneidet er sich gleich zweimal mit dem Rasiermesser. Seine Frau findet »die jungen Leute« sympathisch und äußert ohne jedes Mitleid: »Kein normaler Mensch rasiert sich heutzutage noch mit so einem Messer.« Die Frau ist ganz offensichtlich der anpassungsfähigere Part, ihr Ehemann dagegen verzweifelt an Lärm und Störungen und verweigert sich rückwärtsgewandt den modernen Errungenschaften. Damit wird er zur hysterischen Figur, die unter dem gesellschaftlichen Wandel und der Modernisierung leidet und in ihren überzogenen Reak-

tionen lächerlich wirkt. Dieser Typus lässt sich auch in anderen Komödien der Zeit finden: Heinz Erhardt als *Der Haustyrann* (1959) etwa reagiert ähnlich auf ähnliche Konflikte. Den Höhepunkt der überspitzt komischen Auseinandersetzung markiert die bereits erwähnte Szene, in der die drei neuen Mieter die Huckepack-Rock'n'Roll-Nummer derart ausgelassen tanzen, dass die Lampe über dem Esstisch der Nachbarn wackelt. »Ich werde die Polizei verständigen!«, donnert im Zwischenschnitt der aufgebrachte Haushaltsvorstand. Die Lampe fällt. Das Paar sitzt im Dunkeln. Diese Sequenz kann man durchaus als komische Anspielung auf überzogene Reaktionen gegenüber »Halbstarken« Mitte des Jahrzehnts interpretieren, weniger aufgrund des Alters der laut Singenden und Tanzenden, sondern vielmehr aufgrund des Musikstils.

Die Generationskonflikte, die das Remake im Nebenhandlungsstrang beiläufig einfügt und verhandelt, verweisen auf den letzten wichtigen Punkt des Wandlungsprozesses im Zuge der Neuverfilmung: die höchst unterschiedliche Filmmusik. Im *Paradies der Junggesellen* dominierte ein einziger Schlager den gesamten Film: Zwei Auftritte des Trios werden mit dem gleichen Lied choreografiert. Insbesondere die Darbietung auf der Feier der überlebenden U-Boot-Besatzung erinnert an die Tonfilmoperette *Die Drei von der Tankstelle* (1930) und die Inszenierung von »Ein Freund, ein guter Freund« vor der Eröffnung der Tankstelle, die damals Rühmann, Willy Fritsch und Oskar Karlweis sangen und tanzten; Karlweis musste 1933 emigrieren. 1937 verbot die Filmprüfstelle den Film,[30] der im Verleihjahr 1930/31 der geschäftlich erfolgreichste in Deutschland war.[31] Der Schlager von 1939 könnte so als eine Art Überschreibung gesehen werden. Extradiegetisch wird er geschmettert, als Hugo und Balduin in der eingerichteten Wohnung eintreffen; die Melodie begleitet den Blick ins Schaufenster, als Bartels für die laute Nachbarin Filzpantoffeln kauft; Rühmann singt und summt ihn auch immer wieder, etwa bei der Küchenarbeit. In *Schlag auf Schlag* wird das musikalische Repertoire nicht nur aktueller, sondern breiter.[32] Der titelgebende Schlager erklingt bereits während des Vorspanns, gewissermaßen als muntere Ouvertüre des Films,[33] während ein Insert ankündigt: »Peter Alexander singt – und parodiert bekannte Künstler«. Exemplarisch für die Vielfältigkeit der Musik ist die Szene bei der Feier des Fußballvereins: Peter Alexanders Repertoire reicht von Hans Mosers »Reblaus« aus dem Film *Sieben Jahre Pech* (1940) bis zu Liedern von Johannes Heesters und Vico Torriani. Dann wünscht sich eine Frau im Publikum »Peter Alexander«. Selbstironisch kennt er diesen nicht und gibt stattdessen die Bill-Haley-Nummer »See you later aligator« zum Besten. Die tanzenden Jungen im Saal zitieren deutlich die Halbstarken-Filme (Abb. 9), das allerdings im sicheren Ambiente der sittsamen Familienunterhaltung und mit einem parodistischen Augenzwinkern. Der Star ist Integrationsfigur, die für jeden Geschmack jeder Generation vor dem Hintergrund musikalischer Ausdifferenzierung Titel anbietet. So kann man die Parodien auch als Abgesang auf eine generationenübergreifende Unterhaltungsform begreifen.

Das Remake wird dabei indes dramaturgisch zunehmend zur Nummernrevue. Die Szene im Fußballverein ist nur der Auftakt für zahlreiche Einzelauftritte, die vor allem Schauwerten verpflichtet sind, d. h. für die

Abb. 9: Rock'n'Roll im Familienambiente

Handlungsentwicklung nicht relevant sind: Nach der Rock'n'Roll-Parodie in der Wohnung ist vor allem das Rendezvous Hugos mit Isabella markant. Erst dinieren sie im »Balalaika«, während Balalaika-Klänge das Liebeslied »Lass mich nie, nie wieder allein« vorwegnehmen. Der Name des Lokals erscheint mitten im Kalten Krieg zweifelsohne ironisch. Dann tanzen die beiden Arm in Arm im »Tarantella«. Im »St. Germain« ist der zuvor parodierte Huckepack-Rock'n'Roll Soundtrack für eine nun ernst gemeinte und ausgelassene Tanzeinlage des Paares. Alle diese Sequenzen sind kurz und werden durch Überblendungen der Bar-Schriftzüge und einen Kamerablick auf die Tanzenden von oben organisiert. Schließlich im »Karussell« kommen sie sich näher, hier verweilt die Kamera lange bei den selbstvergessenen Tanzenden. Im Musikgeschäft von Isabellas Vaters wird Peter Alexander das nun bereits zum dritten Mal angespielte Liebeslied »Lass mich nie, nie wieder allein« endlich singen. Neben dem betont internationalen Flair des Abendvergnügens, das sich in den Namen der Etablissements manifestiert, besticht gerade in der Verbindung mit der Musik der dramaturgische Aufbau, den man durchaus als wertevermittelnd interpretieren kann: Nach dem ironischen Entree im »Balalaika« wechseln die Tänze zwischen Romantik und Rock'n'Roll. Vom »Karussell«, dessen Namensgebung anders als die internationalen anderen, ganz traditionell auf heimisches Jahrmarktvergnügen verweist, kehren die beiden im Hause von Isabellas Vater ein, in dem der jugendliche Liebhaber singend um seine Angebetete wirbt und beim Vater um ihre Hand anhält. Voller Freude vertraut der dem jungen Standesbeamten seine Tochter an: Das Mädchen wird also 1959 vom liebenden Vater verheiratet, dem einzig das Glück seiner Tochter am Herzen liegt, und der das aktive Mädchen nun beschützt weiß: schöne heile Welt des Unterhaltungsfilms.

Doch so identisch eingehegt die Ausbrüche aus dem Ehe-Paradies im *happy end* beider Filme sind, so identisch auch die dramaturgischen Grundprinzipien der Komödien sein mögen, so wichtig erscheinen die Umdeutungen. Das dominante Männerideal, das 1939 noch *Das Paradies der Junggesellen* bestimmte, weicht einer im Wertekontext toleranteren Typenkomödie, die zudem beiläufig eine bunte Bundesrepublik zeigt. Vor dem soziohistorischen Hintergrund der 1950er Jahre kann man sowohl die Umdeutungen der Protagonisten als auch die Generationskonflikte der Nebenhandlung als heiteren Kommentar zum gesellschaftlichen Wandel verstehen. Die männliche Hauptfigur ist 1959 primär ein großer Junge, der am Ende eine gütig-väterliche Rolle übernimmt. Der Vergleich mit dem Vorgängerfilm macht deutlich, wie redundant das Remake die Unschuld des männlichen Protagonisten in Handlung und Inszenierung betont und ihn damit zugleich zu einer passiven Figur werden lässt. Die Nebenhandlung führt mit den Nachbarn aus der älteren Generation darüber hinaus eine hysterisch leidende Männlichkeit vor. Gleichzeitig werden den Protagonistinnen nun Handlungsmöglichkeiten eingeräumt, die im Vorgängerfilm der männlichen Hauptfigur vorbehalten blieben. Wenn im *happy end* weibliche Aktivität und Freizügigkeit dezidiert zurückgenommen werden und damit eine klare Kontinuität zum Vorgängerfilm aufscheint, verweist das zweifelsohne auf die Ambivalenz der gesellschaftlichen Aushandlungsprozesse um Geschlechterrollen. Das Remake ist Teil des Unterhaltungskinos seiner Zeit und offenbart insbesondere in der Repertoire-Vielfalt seiner musikalischen Neubearbeitung eine Strategie der finanziell instabilen Filmindustrie in der Krise. Diese ringt im Wandel der sich differenzierenden Unterhaltungskultur um Möglichkeiten, doch noch ein großes, d. h. generationenübergreifendes Publikum ins Kino zu locken.

Mag diese Strategie im konkreten Fall auch nur mäßig erfolgreich gewesen sein, bei seiner Wiederverwertung als TV-Erstausstrahlung 1972 belegte *Schlag auf Schlag* den

6. Platz der Spielfilm-Erfolgsrangliste auf Basis der Einschaltquoten.[34] Offensichtlich war das Remake beste Unterhaltung für die ganze Familie, die sich nun zu Hause vor dem Fernseher versammelte. Ausgehend von diesen medienhistorischen Details und Überlegungen zum Film erklärt sich das Ende der deutschen Remake-Produktion für das Kino am Beginn der 1960er Jahre weniger durch einen grundlegenden Wandel der deutschen Filmproduktion oder den Rückgang deutscher Spielfilm-Produktionen insgesamt. Vielmehr markiert ein zunehmend jüngeres Kinopublikum das Ende generationenübergreifender Unterhaltungsfilme im Kino, die zwischen Anknüpfung und Aktualisierung changierten.

Anmerkungen

Wir danken der Murnau-Stiftung für die Genehmigung, die Bilder aus den beiden Filmen abzudrucken.

1 Nach dem gegenwärtigen Recherchestand meiner Dissertation »Remakes von NS-Filmen im bundesdeutschen Kino der Adenauer-Zeit« machen Remakes von Filmen, deren Vorgängerfilme zwischen 1933 und 1945 uraufgeführt wurden, in der deutschen Spielfilmproduktion zwischen 1949 und 1963 kontinuierlich mindestens 10 % aus, Mitte des Jahrzehnts sogar rund 20 %. Hinzu kommen Remakes von Tonfilmen der späten Weimarer Republik.

2 Michael Schaudig, Recycling für den Publikumsgeschmack? Das Remake, in: ders. (Hg.), Positionen deutscher Filmgeschichte, München 1996, S. 277–308.

3 Vgl. u. a. Joe Hembus, Der deutsche Film kann gar nicht besser sein, Bremen 1961, S. 95; Klaus Kreimeier, Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologie und Klassenwirklichkeit nach 1945, Kronberg 1973, S. 103 f.; Friedrich P. Kahlenberg, Film, in: Wolfgang Benz (Hg.), Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt a. M. 1989, S. 464–512, hier S. 482.

4 Reprisen wurden vor allem am Beginn der 1950er Jahre in großer Zahl in die Kinos gebracht (Verleihjahr 1949/50: 132, 1950/51: 174, 1951/52: 42). Mit dem Anstieg der deutschen Filmproduktion wurden sie in der Mitte der Dekade unbedeutend, vgl. Georg Roeber/Gerhard Jacoby, Handbuch der filmwirtschaftlichen Medienbereiche, Pullach bei München 1973, S. 283.

5 Neben den Reprisen lassen sich zahlreiche »Überläufer« auffinden; Filme, die vor 1945 fertiggestellt, aber entweder aus Zensurgründen nicht uraufgeführt wurden oder erst kurz vor Ende des Zweiten Weltkriegs abgedreht wurden.

6 Joseph Garncarz, Hollywood in Deutschland, Frankfurt a. M./Basel 2013, S. 84.

7 Ebd., S. 84.

8 Wurden 1949 erst 62 Spielfilme im Jahr produziert, waren es 1950 insgesamt 82 Filme, auf dem Höhepunkt der deutschen Filmproduktion 1955 insgesamt 128, vgl. Roeber/Jacoby, Handbuch, S. 198.

9 Vgl. u. a. Axel Schildt, Die Sozialgeschichte der Bundesrepublik Deutschland bis 1989/90, München 2007, S. 29. Die generationellen Ausdifferenzierungen der Unterhaltungskultur bilden sich im Bereich der Musik deutlich klarer ab, etwa im Erfolg von Radio Luxemburg und den steigenden Schallplattenumsätzen bei Jugendlichen am Beginn der 1960er Jahre, vgl. Wolfgang Mühl-Benninghaus, Geschichte der Medienökonomie, Baden Baden 2012, S. 150 ff.

10 Filme, die »nach Handlung und Gestaltung Heiteres zum Hauptinhalt haben«, machten, folgt man der idealtypischen Kategorisierung Gerd Albrechts, fast die Hälfte der Spielfilmproduktion zwischen 1933 und 1945 aus. Gerd Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik, Stuttgart 1969, S. 109 f.

11 Regie: Kurt Hoffmann, Drehbuch: Karl Peter Gillmann, Günter Neumann, Kamera: Carl Drews, Musik: Michael Jary, Produktion: Terra-Filmkunst GmbH, Herstellungsgruppe: Heinz Rühmann, Verleih: Terra-Filmkunst GmbH, UA: 1.8.1939 Ufa-Palast Hamburg, Produktionskosten: 538.000 RM, Einspielergebnis bis Februar 1941: 2.757.000 RM. Ulrich J. Klaus, Deutsche Tonfilme, Berchtesgaden/Berlin 1999, Bd. 10, S. 140 f.

12 Beanstandet wurde der Schlager des Films »Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern«, weil er eine »indirekte milita-

ristische Propaganda ausgelöst [habe] und auch heute unter Umständen wieder auszulösen in der Lage« sei. 1997 wurde der Film von der Murnau-Stiftung wieder vorgelegt und nun in einer Gesamtlänge von 2507 m ohne Altersbeschränkung freigegeben. FSK-Prüfprotokoll Nr. 367. Ich möchte der FSK und ihrer Verwaltungsleiterin Frau Kempenich danken, dass sie mir unkompliziert die Protokolle zur Verfügung stellten.

13 Manfred Hobsch, Film im »Dritten Reich«, Berlin 2010, Bd. 4, S. 365.

14 »Vermerk Willy Söhnel über Reise nach Berlin am 1.4.1958«, BArch R 109 R 109-I, 1867, ohne Zählung. In den Akten ist nicht überliefert, zu welchem Preis die Rechte verkauft wurden.

15 Regie: Géza von Cziffra, Drehbuch: Gustav Kampendonk, Peter Trenk (alias Géza von Cziffra), Kamera: Georg Bruckbauer, Musik: Heinz Gietz, Musikproduktion und Liedtexte: Kurt Feltz, Produktion: Berolina-Film GmbH, Verleih: Ufa-Filmverleih GmbH, UA: 29.1.1959 Europa-Palast Düsseldorf.

16 Garncarz, Hollywood, S. 189.

17 Einspielergebnisse waren nicht zu ermitteln. In den Filmerfolgslisten des *Film-Echos* wird *Schlag auf Schlag* insgesamt mit 3,2 bewertet. Im Vergleich dazu war *Das haut hin* mit 1,8 bewertet worden. Die Bewertungen sind Benotungen der Kinobesitzer auf einer Skala von 1 bis 7, die die Urteile von Kinobesitzern, Presse und Publikum umfassen, vgl. Garncarz, Hollywood, S. 83.

18 Dem Roman entnehmen die Verfilmungen ausschließlich die Idee des Junggesellenparadieses, die Charakteristika der Freunde und das *happy end* mit den geschiedenen Frauen. Der Roman ist auf einen Nachbarschaftskonflikt fokussiert und verhandelt mit dem Möbelpacker Max, der sich heimlich tagsüber in der Wohnung der Protagonisten einrichtet, gänzlich andere Konflikte. Johannes Boldt, Das Paradies der Junggesellen, Wilhelmshaven 1952.

19 Stephen Lowry, Der kleine Mann als Star: Zum Image von Heinz Rühmann, in: Thomas Koebner (Hg.), Idole des deutschen Films, München 1997, S. 265–278, hier S. 275.

20 »Für die neuzeitlichen K[omik]-Theorien seit Th. Hobbes […] ergibt sich K[omik] aus der überraschend wahrgenommenen Inkongruenz, die auf unterschiedliche Strukturformeln gebracht wird: gemeint ist der Kontrast […]«. Christoph Deupmann: Komik, in: Dieter Burgdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moenninghoff (Hg.), Metzler Lexikon Literatur, Stuttgart/Weimar 2007, S. 389 f., hier S. 390.

21 Der Schlager entwickelte nach der Uraufführung des Films mit Beginn des Krieges ein Eigenleben als hoffnungsfreudiges Kriegslied: Beim Versenken des britischen Schlachtschiffs »Royal Oak« durch das U47 unter Kapitän Prien war er 1939 eher zufällig zur »Kampfeshymne« geworden. Noch im gleichen Jahr entstand die antibritische Text-Version »Das wird den ersten Seelord doch erschüttern«. Das Schauspieler-Trio sang dieses Lied am 12. Dezember 1939 zu Ehren der einlaufenden »Bremen«, die die britische Seeblockade durchbrochen hatte. 1940 sangen die drei das Lied erneut in einem der populärsten Spielfilme der NS-Zeit, *Wunschkonzert*. Vgl. Axel Jockwer, Unterhaltungsmusik im Dritten Reich, Diss. 2004, S. 222 (http://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/3454/Jockwer.pdf?sequence=1&isAllowed=y, Stand 9.11.2014); Franz Josef Görtz/Hans Sarkowicz, Heinz Rühmann 1902–1994, München 2001, S. 206.

22 »Die Komödie ist […] Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht in Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Häßlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske häßlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz.« Aristoteles, Poetik (übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann), Stuttgart 2001, S. 8 f.

23 Allenfalls kleine Indizien wie das Parteiabzeichen des Richters oder Hakenkreuzfahnen beim Fußballspiel weitab im Hintergrund verweisen darauf, dass die Handlung in der Gegenwart spielt.

24 Der 1926 geborene Peter Alexander war am Max-Reinhardt-Seminar seiner Heimatstadt Wien ausgebildet worden und arbeitete anschließend beim Radio und Kabarett.

25 Werner Faulstich/Ricarda Strobel, Die deutschen Fernsehstars, Göttingen 1998, S. 112. 1952 nahm die Plattenfirma Austrophon Alexander unter Vertrag, und er heiratete seine künftige Managerin Hilde Haagen. Im gleichen Jahr bekam er seine erste Nebenrolle im Spielfilm *Verlorene Melodie*. Parallel zum Film investierte er in seine Karriere als Sänger, 1955 hielt er 23 Wochen den ersten Platz der Deutschen Hitparaden. Zu den Stationen der Karriere Peter Alexanders ebd., S. 113 ff.

26 Die Dialoge enthalten 1939 wie 1959 Anspielungen auf den populären Film: Bartels' Erklärung für sein Fehlverhalten gegenüber dem Stadtrat ist 1939: »Ich meine, ich bin ein Stier, astrologisch betrachtet.« Das ist ein Verweis auf den populären Rühmann-Schlager »Ich brech die Herzen der stolzesten Frau'n«, in dem die Zeile »das ist kein Wunder, denn mein Sternbild ist der Stier« vorkommt, aus dem Film *Fünf Millionen suchen einen Erben* (1938). 1959 empört sich der Stadtrat gegenüber Bartels: »So, wer kann denn was dafür? Die Radfahrer?« Das Remake macht hier eine aktuelle Anspielung auf den Erhardt-Film *Immer die Radfahrer* (1958).

27 Hugo etwa wünscht sich von Isabella einen »scharfen« Cocktail, und Cäsar flirtet mit Mary u. a. mit dem Satz »Ich habe nur für zarte Sachen Interesse«.

28 Als Mary etwa das erste Mal die Schwelle der Junggesellen-Wohnung übertritt (und prompt in Cäsars Armen landet), verweilt die Kamera ausführlich auf ihren Beinen.

29 Die Schauspielerin Ingrid Andree ließ sich in den 1950er Jahren auf Rollen »lebenslustiger, elfenhaft-verträumter und aparter junger Mädchen mit großen Kulleraugen festlegen«. Kay Weniger, Das große Personenlexikon des Films, Berlin 2001, Bd. 1, S. 108.

30 Das Verbot erfolgte auf der Basis des 1934 in Kraft getretenen Reichslichtspielgesetzes, nach dem die Zulassung zu versagen war, wenn ein Film »das nationalsozialistische, religiöse, sittliche oder künstlerische Empfinden zu verletzten« geeignet sei. Die Nachprüfung eines Films konnte vom Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda angeordnet werden. Ulrich J. Klaus, Deutsche Tonfilme. Berlin/Berchtesgaden, 1993, Bd. 5, S. 250 f.

31 Garncarz, Hollywood, S. 187.

32 Heinz Gietz, der die Musik komponierte, begann seine Karriere Anfang der 1950er Jahre. Schlagertexter Kurt Feltz hingegen war bereits in den 1930er Jahren im Unterhaltungsgeschäft, etwa mit dem Libretto der Operette *Saison in Salzburg* (1938). In den 1950er Jahren verlagerte er seine Arbeitsschwerpunkte und übersetzte u. a. zahlreiche englische Hits ins Deutsche. Daniela Schulz, Wenn die Musik spielt… Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre, Bielefeld 2012, S. 141.

33 Zum Titelschlager als Ouvertüre, vgl. ebd. S. 190 ff.

34 Garncarz, Hollywood, S. 203.