

Stefanie Mathilde Frank

Kasernenhof statt Kaiserreich MÄDCHEN IN UNIFORM als Remake (1931/1958)

„Vollends ist es schwer erträglich, Romy Schneiders Seelenqualen als verlassene höhere Tochter in allen Details zu erleben“, beendet Ulrich Gregor in der *Filmkritik* seinen Verriss des 1958 von Géza von Radványi gedrehten Remakes von Leontine Sagans *MÄDCHEN IN UNIFORM* (1931), „ein[em] weitere[n] Meisterwerk der ‚klassischen‘ deutschen Filmkunst in der milden Sauce des bundesdeutschen Konformismus“.¹

Das Regiedebüt Sagans war am 27. November 1931 uraufgeführt worden, prädikatisiert als „künstlerisch“. „Inmitten des Wustes der Militärfilme“ wird *MÄDCHEN IN UNIFORM* von Siegfried Kracauer ausführlich als „guter deutscher Film“ besprochen, später in *Von Caligari zu Hitler* deutlich kritischer.² 1949 wird er von der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) jugend- und feiertagsfrei freigegeben und vom DAFA-Filmverleih in München und Frankfurt in die Kinos gebracht; in den darauffolgenden Jahren läuft er im Verleih der Deutschen Commerz.³

Der Vorgängerfilm ist also zum Zeitpunkt der Dreharbeiten der deutsch-französischen Koproduktion präsent.⁴ Nach der deutschen Premiere des Remakes am 8. Juli 1958 kommt keine Rezension ohne vergleichende Anmerkungen aus, die selten zum Vorteil der Neuverfilmung gereichen.⁵ Der Kritiker im *Evangelischen Filmbeobachter* ätzt im Vergleich der Rezensionen am heftigsten: „War der alte Film ein psychologisch interessantes Jugenddrama mit wohlmeinender Kritik an falschen Erziehungsweisen, so ist dies leider nicht viel mehr als die Geschichte einer Backfischschwärmerei.“⁶ Zudem berge das Remake die „Gefahr einer Mißdeutung“, denn es „tauchen lesbische Anklänge in dem Verhältnis zwischen

¹ Ulrich Gregor: *MÄDCHEN IN UNIFORM*. In: *Filmkritik*, Nr. 8, 1958, S. 173.

² Siegfried Kracauer: Revolte im Mädchenstift. Ein guter deutscher Film. In: *Frankfurter Zeitung* vom 1.12.1931, zitiert nach: ders.: *Von Caligari zu Hitler*. Frankfurt a.M. 1979, S. 515–518. In der Studie diskutiert Kracauer den Film deutlich kritischer, vgl. ebd., S. 237–240.

³ Vgl. u.a. Verleihprogramm 1949/50. In: *Film-Echo*, März 1950, S. 19 und *Film-Echo*: Verleihprogramm. Katalog des Filmangebotes 1953/54, S. 326.

⁴ Es ist eine Produktion der CCC-Film (Berlin), Film Modernes (Paris) und Emile Nathan (Paris).

⁵ Vgl. u.a. Georg Herzberg: *MÄDCHEN IN UNIFORM*. In: *Film-Echo*, Nr. 58, 19.7.1958; L-nn: *MÄDCHEN IN UNIFORM*. In: *Film-Dienst*, Nr. 30, 25.7.1958.

⁶ -ck: *MÄDCHEN IN UNIFORM*. In: *Evangelischer Film-Beobachter*, Nr. 35, 28.8.1958, S. 417.

Mädchen und Lehrerin auf.“ Kurzum: Regisseur von Radványi zeige deutlich „innere Unsicherheit dem Stoff und seiner Deutung gegenüber“, zumal die Lehrerinnen durchaus „vernünftige Ansichten“ verkündeten.⁷ Joe Hembus warnt in seiner drei Jahre später erschienenen Grundsatzkritik am Publikumskino der 1950er Jahre: „Wirklich bedenklich wird es erst, wenn die Produzenten glauben, sie könnten alte Filmerfolge, die originale Filmschöpfungen waren, durch die gleiche Remake-Mühle drehen, die gerade eben das Weiße Rössl verschlungen hat.“⁸ Eines seiner Beispiele ist MÄDCHEN IN UNIFORM, kein „Originalfilmstoff“ im engen Sinne, sondern die Verfilmung eines Theaterstücks von Christa Winsloe, das nach dem ersten Film auch als Roman erschien.⁹

In Abgrenzung zu dieser Pauschalkritik akzentuiert die Filmgeschichtsschreibung seit über zehn Jahren durchaus andere Lesarten des westdeutschen 1950er-Jahre-Films, die zunehmend sowohl längere Linien als auch Fragen nach der Reflexion der zeitgenössischen Gesellschaft und ihrer Konflikte im westdeutschen Publikumskino in den Blick nimmt.¹⁰ Dass hier vor allem Heimatfilme im Mittelpunkt stehen, mag sowohl durch die Prominenz des Genres als auch die anhaltende filmkritische Auseinandersetzung mit diesem ab Beginn der 1960er Jahre zu erklären sein. Filme anderer, nicht weniger populärer Genres etwa Komödien wurden deutlich seltener Re-Lektüren unterzogen. MÄDCHEN IN UNIFORM ebenfalls nicht: Während die Verfilmung von 1931 eine beinahe durchgehend aufmerksame, kritische und zugleich im Grundtenor weitgehend positive wissenschaftliche Rezeption erfuhr,¹¹ erscheint das Remake allenfalls selten.¹² Vergleichende Untersuchungen sind rar. Es dominieren eher Urteile und es fehlen Analysen der

⁷ Ebd., S. 418.

⁸ Joe Hembus: *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*. Bremen 1961, S. 95.

⁹ Ritter Nerestan wurde 1930 in Leipzig uraufgeführt, unter dem Titel *Gestern und Heute* in Berlin; der Roman erschien nach der ersten Verfilmung, vgl. Kerstin Fest: *Yesterday and/or Today: Time, History and Desire in Christa Winsloe's MÄDCHEN IN UNIFORM*. In: *German Life and Letters*, Oktober 2012, S. 457–471, hier S. 458.

¹⁰ Vgl. u.a. Johannes von Moltke: *No Place Like Home. Location of Heimat in German Cinema*. Berkeley, Los Angeles, London 2005; Kaspar Maase: „Leute beobachten“ in der Heimat. Mainstream und kultureller Wandel nach dem Zweiten Weltkrieg, in: ders.: *Was macht Populärkultur politisch?* Wiesbaden 2010, S. 45–78; Bastian Blachut, Imme Klages, Sebastian Kuhn (Hg.): *Reflexionen des beschädigten Lebens? Nachkriegskino in Deutschland zwischen 1945 und 1962*. München 2015.

¹¹ Vgl. u.a. Stella Donata Haag: *Der geborgte Spiegel. Uniform, Männlichkeit und die photographischen Medien 1870–1930*. Berlin 2015, S. 321–326; Richard W. McCormick: *Coming out of the Uniform. Political and Sexual Emancipation in Leontine Sagan's MÄDCHEN IN UNIFORM (1931)*. In: Noah Isenberg (Hg.): *Weimar Cinema. An essential Guide to Classic Films of the Era*. New York 2009, S. 271–290; Rainer Rother: *MÄDCHEN IN UNIFORM*. In: Thomas Koebner (Hg.): *Filmklassiker 1913–1945*. Stuttgart 2006, S. 304–307.

¹² Vgl. u.a. René Ruppert: *Gestern und heute. Romy Schneider in Filmremakes der 1950er Jahre*. In: Armin Jäger (Hg.): *Romy Schneider*. München 2009 (*Film-Konzepte*, Nr. 13), S. 42–52.

Umdeutungen vor dem Hintergrund aktueller Forschungen zum Publikums kino der 1950er Jahre.¹³

Abseits ästhetischer Urteile bleibt so die Frage offen, ob nicht einerseits die zeitliche Nähe zwischen Vorgängerfilm und Remake eine anhaltende Verbindung zeitigt, die Umdeutungen andererseits explizit auf virulente Diskurse der Nachkriegszeit und das Publikums kino der 1950er Jahre verweisen.

Referenzen und Differenzen. Auf den ersten Blick zeigen sich auf der Handlungsebene keine Unterschiede zwischen beiden Verfilmungen: Die junge Manuela von Meinhardis (1931 Hertha Thiele, 1958 Romy Schneider) wird nach dem Tod ihrer Mutter von ihrer Tante in ein preußisches Mädchenstift gebracht, das von einer strengen Oberin geführt wird. Das Mädchen kommt in die Klasse der freundlichen Lehrerin Elisabeth von Bernburg (1931 Dorothea Wieck, 1958 Lilli Palmer), für die sie zu schwärmen beginnt, und findet Freundinnen. Als sie nach einer Theateraufführung angetrunken und im Taumel des Erfolgs öffentlich ihre Zuneigung zu Fräulein von Bernburg verkündet, kommt es zum Eklat: Die Oberin isoliert Manuela, die bald darauf verzweifelt versucht sich umzubringen. Sie wird gerettet, Fräulein von Bernburg verlässt das Pensionat.

Einen gravierenden Unterschied markiert die Einblendung noch vor dem Einsetzen der Spielhandlung: „Preussen“, „1910“ und „Potsdam“, Kaiserreich statt Weimarer Republik wie im Stück oder eine eher vage Zeit wie in der ersten Verfilmung.¹⁴

Auch wenn das Remake durch Übernahmen in Handlung, Bildern bis in die Dialoge gekennzeichnet ist, offenbaren bereits die Eröffnungsszenen neben den Kontinuitäten auch grundlegende Differenzen: Während der Film von 1931 nach dem Vorspann mit dem langsamen Schlagen einer Glocke, einer Fanfare, den Bildern des Stadtschlusses in Potsdam sowie den Füßen der marschierenden

¹³ Die wenigen vergleichenden Analysen publizierten Rainer Rother und Veronika Mayer, die indes auch von der Abwertung des Remakes gegenüber dem „Original“ von 1931 geprägt sind, vgl. Rainer Rother: Rückblick auf Preußen? Zweimal MÄDCHEN IN UNIFORM. In: *filmwärts*, Nr. 22, 1992, S. 47–53 und Veronika Mayer: Lesbian Classics in Germany? A Film Historical Analysis of MÄDCHEN IN UNIFORM (1931 and 1958). In: *Journal of Lesbian Studies*, Nr. 16, 2012, S. 340–353. Exemplarisch zeigt das Ungleichgewicht der Aufsatz Kerstin Fests, in dem das Remake – im Gegensatz zu Theaterstück, Roman und Vorgängerfilm – lediglich in einem längeren Absatz besprochen wird, vgl. Fest, *Yesterday and/or Today*. Friedrich Koch verweist das Remake auf anderthalb Seiten, während dem Vorgängerfilm eine 10-seitige Vorstellung gewidmet ist, vgl. Friedrich Koch: *Schule im Kino*. Weinheim, Basel 1987, S. 79–89 und S. 163–164.

¹⁴ Die Zeit wird im Stück mit „heute“ angegeben, der Ort mit „eine Stadt in Norddeutschland“, vgl. Christa Winsloe, *Gestern und heute*. Auch die erste Verfilmung streicht Textpassagen mit Anspielungen auf den verarmten Adel und veränderte politische Umstände, lässt sich aber durch Hans Albers als Pin-Up-Boy im Schrank Ilse als zeitgenössisches Drama verstehen. Zur Darstellung von Zeit in den Versionen, vgl. Fest, *Yesterday and/or today*.

MÄDCHEN IN UNIFORM (1958): zaghaft gestörte Ordnung (Deutsche Kinemathek)

Mädchen in ihren gestreiften Kleidern beginnt, fängt das Remake mit der trauernden Manuela an – noch bevor der Vorspann einsetzt. Das Mädchen besucht das Grab der Mutter und richtet die Kranzschleife: „Ewig Deine Manuela“. Vom Kutschbock herab bellt die Tante ungeduldig ihren Namen. Währenddessen schlägt eine Glocke ununterbrochen in kurzem Takt. Erst nach dem Vorspann vor historischen Bildern Potsdams wie etwa einem Reiterstandbild, Schloss Sanssouci, dem Turm der Garnisonkirche und dem Stadttor kommen die titelgebenden Mädchen in Uniform ins Bild: Zwei von ihnen öffnen synchron ein Eisentor, ihre Kameradinnen – von denen zunächst auch nur Füße und Beine im Bild erscheinen – marschieren im Takt der extradiegetischen Musik hindurch. Die militärische Disziplin des ersten Auftritts wird betont durch das synchrone Öffnen des Eisentores und das rhythmische Zählen und die taktgebende Armbewegung der Erzieherin, die nun die Gruppe von der Seite beaufsichtigt und befehligt. Im Vergleich wird sie noch deutlicher: 1931 marschieren die Mädchen gesenkten Blickes in Totalen- und Halbtotale-Aufnahmen durch ein von Bäumen und Wiesen dominiertes Gelände und einen Wandelgang ins Gebäude. 1958 fehlen die Hinweise auf die christliche Verortung des Stifts; stattdessen dominiert die extradiegetische Marschmusik und sie kommen an der leeren Kutsche vorbei, deren Koffer mit dem Kürzel „M. v. M.“ die kommende Aufnahme Manuelas in den Stift ankündigt.

Die Ankunft Manuelas im Stift zeigt neben strukturellen Gemeinsamkeiten ebenfalls Unterschiede: In beiden Fällen wartet das Mädchen mit ihrer Tante auf die Oberin. Doch 1931 fängt die Kamera zunächst die ungeduldige Tante (Gertrud

Ordnung 1931 (Deutsche Kinemathek)

de Lalsky) ein, die sich fragt, ob sie nicht gemeldet worden seien. Auf dieses Stichwort tritt Fräulein von Kesten (Hedwig Schlichter), die rechte Hand der Oberin, herein und entschuldigt sich. 1931 erscheint hier eine devote Dame, die in hilfloser Begrüßung „Ihrer Exzellenz“ beinahe komisch erscheint, wohingegen die Tante des Mädchens souverän und würdig ihren Part zur „Unpässlichkeit“ der Frau Oberin gibt. Manuela (Hertha Thiele) steht im Hintergrund und wird von ihrer Tante aufgefordert zu knicksen, was sie mit Händeschütteln – wie im Stück – gegenüber dem geflissentlichen Fräulein von Kesten beantwortet: „Guten Tach!“ (Filmidee).¹⁵ Als die Tante vom Tod der Mutter berichtet, beginnt sie zu weinen. Fräulein von Kesten spricht ihr zu: „Weine nur ein bisschen!“ Die identische Bemerkung wird im Remake später von Fräulein von Bernburg gesprochen. Die Tante dagegen ist empört und mahnt zur Selbstbeherrschung: „Soldatentochter und Weinen!“ Manuela verlässt den Raum.

1958 wird vom Koffer, an dem die Mädchen vorbei defilieren auf eine Wanduhr überblendet, deren Ticken die gesamte Szene begleitet; eine Reminiszenz an das Schauspiel.¹⁶ Manuelas Tante (Edith Helou) zückt missbilligend ihre Taschenuhr, als – ebenfalls auf die Geste – ein sehr souveränes Fräulein von

¹⁵ Vgl. Winsloe, *Gestern und heute*, I. Akt, Bild I, S. 8. Die forsche Äußerung dagegen ist eine Drehbuchidee.

¹⁶ „Neben der Truhe steht eine hohe Wanduhr, die laut tickt und schwere Schlagtöne hat“, ebd., S. 5.

Racket (Blandine Ebinger) eintritt, die abseits des veränderten Namens wiederum die rechte Hand der Oberin ist. Die hilflose Begrüßung fällt weg, stattdessen beginnt ein identischer Dialog über die Unpässlichkeit der Oberin, mit dem beide Verfilmungen die Vorlage von Christa Winsloe zitieren.¹⁷ Doch auch hier gibt es in der Inszenierung einen grundlegenden Unterschied: War bereits das ungeduldige Rufen der Tante vom Kutschbock aus kontrastiv zur Trauer des Mädchens, wird nun der Tonfall der Tante beinahe ins Grotteske übersteigert. Sowohl ihr Kommentar zur angeschlagenen Gesundheit der Oberin als auch deren Bedauern, „Ihre Exzellenz“ nicht persönlich empfangen zu können, pariert sie in überspitzt schneidigen, emotionslosen Tonfall: „Bitte, bitte!“ Der Dialog der beiden findet statt, während die Kamera Manuela (Romy Schneider) einfängt. Sie steht am Fenster, Zuschauer und Damen den Rücken kehrend und dreht sich auf Aufforderung der Tante langsam um, während die beiden weiterreden. Auf ein Klopfen tritt Marga von Rackow (Gina Albert) ein. Manuela bekommt die Anforderungen mitgeteilt („Halte die Ohren steif, mein Kind, und mach deinem Vater keine Schande. Sei folgsam und fleißig, damit der viele Aufwand deiner Erziehung nicht verschwendet ist.“) und muss sich mit einem Kuss verabschieden. Sie verlässt den Raum und tritt in die große, leere Eingangshalle mit einer Büste von Friedrich II. und einem schweren Kronleuchter, während die Tante auf der leiser werdenden Tonspur die neue Hausmutter instruiert: „Ich glaube, sie muss erst zur Ordnung erzogen werden. Sie braucht eine feste Hand.“

In diesen Szenen scheint bereits mehrerlei auf, was für das Remake charakteristisch ist: erstens die Konzentration auf Manuela als *das* Mädchen in Uniform, die im Vergleich nicht nur von Beginn an erscheint, wie auch Rother herausarbeitet.¹⁸ Zugleich ist ihre traurige Vorgeschichte Teil einer konzentrierteren Handlungsführung, die sich auf der Bildebene beobachten lässt, und Teil einer Psychologisierung der Story, die sich im Vorgängerfilm nicht finden lässt. 1931 liegt der Tod der Mutter lange zurück, wie Manuela im Gespräch mit Edelgard erzählt. Im Remake ist die Trauer um die kürzlich verstorbene Mutter hingegen ständig präsent.

Das Remake ist zudem deutlich stärker von Inszenierungen militärischer Disziplin geprägt, wie nicht nur der Einmarsch am Beginn, sondern auch ein Vergleich der Andachten zeigt. Im Festsaal, der mit Bock und Kletterwand auch Turnhalle ist, schreiten die angetretenen Mädchen nach der Inspektion durch die Oberin nach einem „Achtung! Andacht! Rechtsum!“ unter dem 1–2-Kommando Fräulein von Rackets in die Mitte des Saales, wo sie „So nimm denn meine Hände“ singen. Standen hier 1931 Lehrerinnen und Schülerinnen gemeinsam der Oberin gegenüber, werden sie im Remake deutlich getrennt: Oberin und Lehrpersonal erhöht auf der Bühne, die Mädchen unten.

Das Abschreiten der Reihe durch die Oberin mit Stock und geradem Rücken zuvor ist 1958 wie im Stück ihr erster Auftritt, ihr erstes Wort und schmallippiger

¹⁷ Ebd., S. 8.

¹⁸ Vgl. Rother, *Rückblick auf Preußen*.

Therese Giehse als autoritäre Patriarchin im Konflikt (Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main)

Kommentar zum neuen Zögling: „Aha.“¹⁹ Therese Giehse spielt hier nicht ihre erste Rolle im Publikums kino der 1950er Jahre.²⁰ Die Mitbegründerin der „Pfeffermühle“ und Brecht-Schauspielerin am Zürcher Schauspielhaus sowie zeitweise Mitglied des Berliner Ensembles spielt eine angeschlagene und zugleich von Disziplin und Härte dominierte Frau, die nach der Andacht vom Pult herab eine wortgleiche, tadelnde und drohende Ansprache an die Mädchen hält, die in beiden Verfilmungen von Ilse (1931 Ellen Schwannecke, 1958 Sabine Sinjen) parodiert werden wird. Dabei spielt Giehse die Oberin im Vergleich zum Vorgängerfilm nicht nur härter und militärischer, sondern steigert das Spiel bis ins Groteske, wenn etwa der *Spiegel* schreibt, sie müsse „wie eine verspätete Adele-Sandrock-Imitation schnarren“.²¹ Die Figur bekommt auch eine vage Geschichte, die es 1931 nicht gab.

„Das Herz will nicht, aber es muss.“ Nach dem ersten Auftritt als Herrin und Befehlende des Stifts, erscheint die Oberin in ihrem Raum, während sie die Goldfische füttert. Der Übergang ist ebenso eng wie assoziativ; nachdem die schwärmende Alexandra dem davoneilenden Fräulein von Bernburg im Baderaum ein

¹⁹ Ebd., Akt I, Bild 4, S. 39 f.

²⁰ Bereits 1952 gibt sie Hans Schweikarts Ehemödie MUSS MAN SICH GLEICH SCHEIDEN LASSEN? die Wirtschafterin des jungen Paares, das Ruth Leuwerik und Hardy Krüger spielen.

²¹ MÄDCHEN IN UNIFORM. In: *Der Spiegel*, Nr. 58, 24.9.1958, S. 59.

sehnsüchtiges „goldig“ nachsendet, leiten die Fische im Glas die Szene ein. Von diesen aus schwenkt die Kamera zur Oberin, die dem geflissentlichen Fräulein von Racket nüchtern versichert, sich „etwas“ besser zu fühlen. Während sie über Manuela sprechen, schreitet sie betont langsam zum Schreibtisch zurück. Herzstechen lässt sie innehalten, die Augen schließen und zwingt sie, sich zu setzen. Der herbeigetretenen von Racket versichert sie knapp, dass das Herz nicht wolle, aber müsse, um sogleich zu empfehlen, Manuela „fest an die Kandare zu nehmen“. Der Herz-Satz wird so doppelt konnotiert, wenn er sich sowohl auf die angeschlagene Körperlichkeit als auch auf Manuelas Schwierigkeiten bezieht, die ihr berichtet werden. Fräulein von Racket legt nach, als sie zu bedenken gibt, dass die Klasse Fräulein von Bernburg die falsche für Manuela sei. Doch ihre Begründung mit einem „Gefühl“, erzeugt bei der Oberin nur Unverständnis („Man soll sich nicht von Gefühlen leiten lassen.“). Erst im Anschluss beginnt die Oberin, die Rechnungen durchzusehen und wie im Vorgängerfilm entspinnt sich ein ähnlicher Dialog über die Hunger-Klagen der Mädchen. Während sich aber in einer Großaufnahme die Oberin 1931 (Emilie Unda) entsetzt und betont langsam den Kneifer absetzt und verächtlich „Hunger?!“ bellt, erholt sich Giehses Oberin beim Monolog „Wir Deutschen haben uns groß gehungert“. Sie schreitet dozierend zum Schrank: „Was wir brauchen, meine liebe Racket, ist Zucht, Ordnung, Abhärtung.“ Unterbrochen vom konzentrierten Tropfen der Medizin ins Wasserglas setzt sie nach: „... nicht Wohlleben und Gefühlsduselei.“ Aus den Preußen des Vorgängerfilms werden „Deutsche“, aus dem „Luxus“ wird „Gefühlsduselei“. Anders als 1931, als die Oberin bei ihrem ersten Auftritt zunächst Zeitung lesend und dann stempelnd am Schreibtisch saß und sprach, erhält die Oberin im Anschluss an den ersten herrischen Auftritt eine persönliche, obgleich assoziativ nicht unbedingt anspruchsvolle Krankheitsgeschichte. Hier wird andererseits aber zugleich auch die Basis für die Einsicht der Oberin am Ende des Films gelegt, wobei im Streitgespräch am Schluss Fräulein von Bernburg mutmaßt nicht zu wissen, „welche Ereignisse sie so verhärtet haben“.²² So kann man Undas Oberin im Vergleich tatsächlich eher als Vertreterin eines Systems, das Leiden bringt, begreifen, wie Rainer Rother argumentiert.²³ Aber die Personalisierung der Konflikte birgt eine weitere Ebene: Indem Giehses Oberin persönlich motiviert wird, rückt die Auseinandersetzung zwischen den Werten, Erfahrungen und Bedürfnissen von Alt und Jung, zwischen den Generationen in den Mittelpunkt der Konflikte, wie auch die Szene im Lehrzimmer zeigt.

In einer beinahe identischen Einstellung thront die Oberin am Versammlungstisch.²⁴ Noch während die Kamera aus der Totale an die Oberin heranzoomt, pos-

²² Die Oberin erwidert: „Was sie Härte nennen, ist der Grundbegriff von Zucht und Ordnung.“ Von Bernburg insistiert: „Aber ich glaube nicht, dass wir das Recht haben, die Kinder entgelten zu lassen, was uns im Leben geschehen ist. Wir sollten sie doch froh machen. Aber sie regieren mit Furcht und die Kinder hassen sie.“ – „Aber sie gehorchen mir.“

²³ Rother, *Rückblick auf Preußen*, S. 49.

²⁴ Ebd., S. 50.

tulieren Englisch- und Französischlehrerin unterschiedliche Erziehungsziele: die Männer „glücklich“ machen und Kameradschaft.²⁵ Die Oberin unterbricht, drängt auf „Disziplin“ und dass sie hier in Deutschland seien. Im Anschluss wird Fräulein von Bernburg für ihr nachsichtiges Verhalten gegenüber Manuela gerügt. Sie rechtfertigt sich und das Mädchen: „Meinhardis sucht – wie alle Kinder ihres Alters [...] – irgendeine Stütze, ein gutes Wort, eine Hand.“ Die Oberin fragt verdutzt: „Eine Hand, was für eine Hand?“ Fräulein von Racket stichelt, die Oberin hält eine schnarrende Rede gegen die Individualität der Kinder als „neumodische Theorie“, die Rolle als Vorgesetzte, „weniger mitfühlende Freundin“ und insistiert: „Die Eingangstür zu diesem Stift ist nicht zufällig mit Eisen beschlagen. Dies ist eine Zitadelle.“ Die Stimme senkend verabschiedet sie die Lehrerinnen. Allein im Raum mit von Racket fügt diese schnippisch an: „Eigentlich schade um Fräulein von Bernburg.“ Die Oberin bedauert. 1931 dagegen sekundieren nach Fräulein von Bernburgs Rechtfertigung am Beginn, sie versuche den Kindern Freund und Kamerad zu sein, sowohl Fräulein von Kesten als auch von Atems (Erika Mann) die Oberin, die auch hier die Rolle der Vorgesetzten und der Autorität betont und von Bernburgs nachsichtiges Verhalten Manuela gegenüber anmahnt. Hier aber attestieren alle anderen Lehrerinnen Manuela beste Lernergebnisse und die Oberin kritisiert mit hochgezogener Augenbraue die „Extrastellung“ der Erzieherin bei den Mädchen, die das letzte Wort in der Szene hat: „Die Kinder müssen uns vertrauen.“ Obgleich in beiden Verfilmungen Konflikte zwischen verschiedenen Erziehungsvorstellungen verhandelt werden, wird die Figurenkonstellation im Remake verändert; die Oberin steht nun allein mit Fräulein von Racket den jüngeren Lehrerinnen gegenüber. Die beiden Frauen aus England und Frankreich stellen sich ebenfalls in Opposition und damit auf der Seite von Bernburgs, der nun nicht mehr nur an Vertrauen, sondern sehr viel konkreter an emotionaler Unterstützung und Verständnis gelegen ist. Damit werden die Werte der Oberin fragwürdig und der Riss klafft zwischen den Generationen. Die Lehrerinnen, die bei der Andacht neben der Oberin positioniert wurden, erscheinen so vielmehr als Mittler denn als Beherrschte wie noch 1931.²⁶ Und auch das „versöhnliche“²⁷ Ende – die Einsicht der Oberin – wird hier nach der Forderung nach einer „festen Hand am Beginn“ noch einmal

²⁵ Es bleibt zu hoffen, dass der Kritiker im *Evangelischen Film-Beobachter* in der eingangs zitierten Rezension hierauf – und nicht auf Fräulein von Rackets „Disziplin ist die Hauptsache“ – rekurrierte, als er den Lehrerinnen „vernünftige Ansichten“ attestierte.

²⁶ Diese Differenz wird auch in der Filmsprache deutlich: Kameramann Werner Krien wählt 1958 für die Aufnahme keine Untersicht und nähert sich im Bildausschnitt der Oberin: „Dies dramatisiert, aber es verstärkt nicht das, was früher durch die leicht tiefere Stellung der Kamera und das Konstatieren der Situation erreicht wurde: den Eindruck der Allmacht der Oberin zu geben“, Rother, *Rückblick auf Preußen*, S. 50. Die Schauspielführung verstärkt diesen Eindruck: 1931 sitzen die Lehrerinnen mit gesenkten Blicken am Tisch.

²⁷ Rother, *Rückblick auf Preußen*, S. 48.

angedeutet: Schließlich wird die Oberin Manuela am Krankenbett die Hand reichen und diese so beruhigen, nachdem Theateraufführung, Skandal und Suizidversuch sie zusammenbrechen ließen.

Von Schiller zu Shakespeare. Bereits zeitgenössische Rezensionen kritisierten das neue Stück des Remakes: „Im Unterschiede zum ersten Film ließ man diesmal die Schülerinnen ‚Romeo und Julia‘ spielen. Da alle Rollen von Mädchen dargestellt werden, tauchen lesbische Anklänge in dem Verhältnis zwischen Mädchen und Lehrerin auf.“²⁸ Die bereits am Beginn zitierte, insgesamt harsche Einschätzung des Remakes vermengt die Szene der Probe zwischen Manuela und Fräulein von Bernburg, die Theateraufführung zum Geburtstag der Oberin und den anschließenden Skandal im Zuge dessen Manuela das geschenkte Hemd und ihre Liebe öffentlich macht. Die Änderung des Stückes ist abseits von Verweis und Urteil indes nicht reflektiert worden.²⁹ Sowohl das Drehbuch von Winsloe und F. D. Andam (1931) als auch das von Andam und dem remigrierten Journalisten Franz Höllering (1958) greifen ein neues Drama auf und nicht Voltaires *Zaïre* (1732), in dem Manuela den französischen Ritter Nerestan spielt. Mit Schillers *Don Karlos* (1801) wird von den Mädchen 1931 ein „deutscher Klassiker“ gegeben, der politische und Familiengeschichte verknüpft und dessen Protagonist der spanische Kronprinz ist, der seine jugendliche Stiefmutter liebt und einer Intrige zum Opfer fällt.³⁰ Aber es sind – wie auch 1958, wenn die tragische Geschichte der Liebenden aus verfeindeten Veroneser Häusern aufgeführt wird – lediglich Einzeldialoge, Fragmente des Dramas, die im Film auftauchen. Das Stück wird nicht aufgeführt, sondern aufgerufen. Eingeführt wird es durch den Programmzettel. Während dieser im Bild ist, rezitiert Manuela Carlos’ Abschiedsworte an die Mutter aus dem letzten Auftritt im fünften Akt: „Ich habe in einem langen schweren Traum gelegen. Ich liebte – Jetzt bin ich erwacht.“³¹ Die Mädchen proben durcheinander und als von Atems die Generalprobe abnimmt, fehlt auch der berühmteste Satz des Stückes nicht, den das Mädchen aber auf Knien rufen muss: „Geben Sie Gedankenfreiheit!“. Ilse als Domingo spricht Verse aus dem zweiten Akt: „Briefe freilich, von dem Infanten aufgefangen, müssten hier Wirkung tun.“³² Das ist zugleich das Stichwort

²⁸ MÄDCHEN IN UNIFORM. In: *Evangelischer Film-Beobachter*, Nr. 35, 28.8.1958, S. 418.

²⁹ Auch bei Rother heißt es nur knapp: „Das Theaterstück, dessen Aufführung mit dem anschließenden ‚Skandal‘ den Kulminationspunkt des Filmes bringt, heißt nicht länger ‚Don Carlos‘, sondern ‚Romeo und Julia‘, was zweifellos für den ersten Film spricht“, Rother, *Rückblick auf Preußen*, S. 51.

³⁰ Zur Einordnung, vgl. KLL: Dom Karlos. Infant von Spanien. In: *Kindlers Neues Literaturlexikon*. München 1998, S. 924–926.

³¹ 5. Akt, 11. Auftritt, *Schillers Werke: Nationalausgabe*, 7. Band, Teil: Don Karlos. Weimar 1974, S. 643.

³² 2. Akt, 12. Auftritt, ebd., S. 465.

für die Parallelhandlung, in der die Oberin vom abgefangenen Brief Ilses an die Eltern erfährt und sie durch Fräulein von Kesten mit Auftrittsverbot bestrafen lässt. Ilse zieht ihr Kostüm aus, akzeptiert störrisch ihre Strafe, aber packt im Anschluss und wird von Fräulein von Bernburg zurückgehalten. Auf der Bühne schließlich wird ein Ausschnitt des fünften Auftritts im ersten Akt gegeben, in dem Manuela als Karlos kniend der Stiefmutter todesverachtend seine Liebe erklärt. Erst als sie fragt, was mit ihrem Schicksal sei, geht Manuelas Karlos sichtlich betroffen, was sich durchaus als Analogie der Unmöglichkeit der Liebe Manuelas zur Lehrerin und Einsicht lesen lässt. Die versammelten Damen und Mädchen applaudieren begeistert.

Im Vergleich ist das Repertoire aus *Romeo und Julia* im Remake noch reduzierter. Präsent ist vor allem die Liebeserklärung Romeos an Julia vor dem ersten Kuss aus dem ersten Akt, die sowohl bei den Proben als auch auf der Bühne gespielt wird.³³ Zugleich ist dieser Ausschnitt Anlass für den Kuss, den Manuela in der Rolle des Romeos der Lehrerin auf den Mund gibt. Nach dem Versprecher „dein Mund“, korrigiert sie zweimal „mein Mund“ – der Kuss schluckt die letzte Zeile. Das liefert Fräulein von Bernburg bei der Umarmung, als plötzlich die anderen Schülerinnen in der Tür stehen, das Stichwort, die Situation – die einen Anschlussfehler in den Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen aufweist³⁴ – aufzulösen: „Also Meinhardis! Was er erlebt, was er erlebt! Der Text ist noch sehr wackelig bei dir und bei Shakespeare brauchen wir jedes Wort!“³⁵ Anders als 1931 traf der Gute-Nacht-Kuss der Lehrerin Manuelas Stirn. Während die zeitgenössische Kritik hier die „lesbischen Anklänge“ kritisierte, argumentieren spätere Interpretationen eher damit, dass der Kuss durch die Einbindung in die Theaterprobe und den sich anschließenden Weinkrampf Manuelas jedwede Erotik zurücknimmt.³⁶ Doch der Kuss wird noch einmal aufgerufen, wenn Manuela beim Spiel zum Geburtstag der Oberin wiederum die Textstelle „mein Mund“ wiederholt. Das Ende der Aufführung 1958 ist eine kleine Rebellion: Das neubesetzte Mädchen, das anstelle der bestrafte Ilse Pater Lorenzo gibt, bleibt trotz Ablesen vom Buch beim Text hängen. Beherzt springt Ilse, die zuvor von Fräulein von Racket des Kostüms entkleidet wurde und um die Rolle bettelte, auf die Bühne und rezitiert in Stiftskleidung die fehlenden Zeilen. Das Publikum applaudiert, die Aufführung ist beendet.

³³ I. Akt, 5. Szene, William Shakespeare: *Romeo und Julia*. Hamburger Lesehefte 2016, S. 23.

³⁴ Nach Kuss und Umarmung schiebt Fräulein von Bernburg Manuela von sich, das Mädchen lässt in der Einstellung von vorn die Hände sinken. In der Gegenaufnahme von hinten liegen ihre Hände wieder um die Taille der Lehrerin, im Anschluss von vorne sind sie wiederum unten, um dann wieder die Lehrerin zu umfassen, als die Mitschülerinnen hereinstürmen.

³⁵ Eine knize Beschreibung der Szenen, sowohl der Gute-Nacht-Küsse als auch der Probe, vgl. Mayer, *Lesbian Classics*, S. 348 f.

³⁶ Rother, *Rückblick auf Preußen*, S. 51.

Dass mit *Romeo und Julia* 1958 kein „deutscher Klassiker“, sondern ein „Klassiker“ (Fräulein von Racket) und das wohl bekannteste und am häufigsten adaptierte Drama unglücklicher Liebender aufgegriffen wird, mag zunächst etwas einfallslos erscheinen. Im Kontext einer deutsch-französischen Koproduktion dagegen ist die Wahl des international wesentlich bekannteren Stücks plausibel. Mit der Aufnahme und den Szenen der Liebesgeschich-



1931: Don Carlos, ein „deutscher Klassiker“ (Deutsche Kinemathek)

te stellt das Remake eine doppelte Verbindung zum Vor-

gängerfilm her, die zugleich modifiziert wird: Erstens bleibt die Konstellation in der Aufführung liebender junger Mann, Frau und Mönch bestehen, wobei 1958 die Liebe auf Gegenseitigkeit beruht, 1931 die jugendliche Stiefmutter diese ablehnt. Zweitens wird durch *Romeo und Julia* das Motiv der romantischen Liebe aufgenommen, das Verhältnis der Schülerin zur Lehrerin erscheint hier – und auch beim anschließenden Skandal – eben nicht nur mehr ausschließlich von der Sehnsucht nach mütterlicher Zuneigung geprägt, wie auch der rigide Abschied Fräulein von Bernburgs von Manuela ausweist.³⁷ Nachdem sie der Oberin

³⁷ Als Manuela in ihrem Zimmer erscheint, weist Fräulein von Bernburg sie ab, woraufhin Manuela zusammenbricht. Die Lehrerin richtet sie auf, bereut aber, „ihr und den anderen ein wenig Freundschaft“ geboten zu haben und pflichtet der Oberin bei: „Du musst mit Strenge geheilt werden“. Der Satz ist eine wörtliche Übernahme aus dem Stück, vgl. Winsloe, *Gestern und morgen*, S. 112. Auch dürfe Manuela sie nicht mehr „so“ lieben und sie kündigt ihren Weggang an, was Manuela zum Selbstmordversuch treibt.

1958: Romeo (ohne Julia), etwas „Klassisches“ (Deutsche Kinemathek)

argumentativ die Einsicht in die notwendige emotionale Unterstützung für die Zöglinge abgerungen hat, positioniert sich die Erwachsene eindeutig.³⁸ Trotz der Bitte der Oberin, besteht sie auf ihren Abschied: „Manuela wird ihren eigenen Weg finden. Ich muss gehen. Ich würde ihr jetzt nur im Weg stehen.“ Den Vorgängerfilm zitierend geht die Oberin im letzten Bild den Gang hinunter, bevor abgeblendet wird. Das Ende des Remakes erweist sich damit auf mehreren Ebenen harmonischer.

Indes greift eine Deutung des Remakes als befreit von der Verhandlung von Homosexualität und antiautoritärem oder antimilitaristischen Anliegen zu kurz. Das Remake bezieht sich explizit auf die erste Bühnenvorlage *Ritter Nerestan*, die klarer als beide Verfilmungen die sexuelle Identitätssuche des Mädchens verhandelt. Die Reminiszenzen an den Vorgängerfilm lassen – gerade durch den relativ kurzen Abstand durch die Reprise in den 1950er Jahren – trotz der Umdeutungen diesen aufscheinen. Trotz fehlendem Hinweis auf den Vorgängerfilm im Vorspann – wie er sich bei Wiederverfilmungen von vorher

³⁸ Mit Rückblick auf das Gespräch zwischen von Racket und Oberin besteht Fräulein von Bernburg interessanterweise darauf, sie hätte die Vorgesetzte „überzeugen“ wollen. Diese entgegnet zischend: „Was erlauben Sie sich?“ Auch das Bedauern der Untergebenen („Sie sind ein armer Mensch.“) weist sie schreiend zurück, um aber im Anschluss sinnierend in einer Großaufnahme in ihrem Zimmer gezeigt zu werden. Es folgt der Selbstmordversuch Manuelas.

erfolgreichen Filmen in der Dekade oft finden lässt³⁹ – kann das Remake durch die Vielzahl der Übernahmen den Vorgängerklassiker wachrufen, nicht aber Erotik und Homosexualität in gleicher Weise inszenieren oder im Sinne einer teleologisch gedachten Liberalisierung fortsetzen. Das wäre im Kontext der rigiden Politik und Gesetzgebung gegenüber Homosexuellen auch eher verwunderlich, wie Veit Harlans Skandalfilm, *ANDERS ALS DU UND ICH* (§ 175) zeigt, der erst nach Schnittauflagen der FSK in der Bundesrepublik am 30. Oktober 1957 erst-aufgeführt werden konnte. Kurz nach Beginn der Dreharbeiten hatte das Bundesverfassungsgericht am 10. Mai 1957 bekräftigt, dass der Paragraph 175 des Strafgesetzbuches, der Homosexualität unter Strafe stellte, verfassungskonform und keinesfalls ein Relikt des Ermächtigungsgesetzes sei. Die FSK prüfte am 5. August 1957 und monierte in der Begründung u. a. „eine Überbewertung des Kreises der Homosexuellen, die als eine Propaganda für sie wirken muss“.⁴⁰ Die Kritik – ob von konservativer oder linker Seite – reagierte empört auf den Film und auch hier ist interessanterweise der katholische *Film-Dienst* mäßiger im Ton als der *Evangelische Film-Beobachter*.⁴¹

Im Vergleich mit diesem Film, (hetero-)sexuellen Anspielungen und Bildern im populären Film der 1950er Jahre⁴² und vor allem auch dem Vorgängerklassiker *MÄDCHEN IN UNIFORM* tatsächlich brav, wenn etwa aus „Sex-Appeal“ das anachronistische „gewisse Etwas“ wird. Neben dem Kuss ist es auf Bildebene lediglich die Szene im Waschraum, in der 1958 die entblößten Schultern zu sehen sind. 1931 wird nicht nennenswert mehr Haut, aber in Einzelaufnahmen unter anderem Beine und Gesichter bei der Pflege gezeigt und schließlich Mariechens „Körper“, also de facto ihr Busen vorgeführt, der die Anstaltskleidung sprengt. Insgesamt finden sich auch mehr Aufnahmen zärtlich vertrauter Mädchen in Paarkonstellationen als im Remake. Insbesondere bei den Bildern der Jugendlichen fällt auf, wie viele von ihnen Bubiköpfen tragen, was durchaus im Widerspruch zum schmerzhaften Hochstecken von Manuelas Haaren am Beginn

³⁹ So etwa bei den beiden Fritz-Lang-Filmen *DAS INDISCHE GRABMAL* und *DER TIGER VON ESCHNAPUR* (BRD/FI 1959), die beide ebenfalls von der CCC produziert wurden. Der zeitgenössische Erfolg bzw. die Popularität der ersten Verfilmung wird im Allgemeinen mit Kracauers Ausführungen belegt, vgl. Kracauer, *Von Caligari*, S. 239. In der Top-Ten-Filmerfolgsliste indes taucht er nicht auf, vgl. Joseph Garncarz: *Hollywood in Deutschland*. Basel 2013, S. 187.

⁴⁰ Zitiert nach: Francesca Falk: *Grenzverwischer. „Jud Süß“ und „Das Dritte Geschlecht“: Verschränkte Diskurse von Ausgrenzung*. Innsbruck 2008, S. 78.

⁴¹ Vgl. „DAS DRITTE GESCHLECHT“. In: *Evangelischer Film-Beobachter*, Nr. 38, 19.9.1957, S. 441; „ANDERS ALS DU UND ICH“. In: *Evangelischer Film-Beobachter*, Nr. 47, 21.11.1957, S. 562; *ANDERS ALS DU UND ICH (DAS DRITTE GESCHLECHT)*. In: *Film-Dienst*, Nr. 44, 31.10.1957, S. 453; Enno Patalas: *ANDERS ALS DU UND ICH*. In: *Filmkritik*, Nr. 12, 1957, S. 191. Ausführlich zur Kritik im In- und Ausland, vgl. Frank Noack: *Veit Harlan: „Des Teufels Regisseur“*. München 2000, S. 357–363.

⁴² Vgl. Stefanie Mathilde Frank: *Wiedersehen im Wirtschaftswunder*. Göttingen 2017, S. 268, aber auch die Analyse Hans-Jürgen Wulffs von *DIE FRAUEN DES HERRN S. (1951)* in dieser Ausgabe.

1958: Theatermime und „das gewisse Etwas“ statt Hans Albers und „Sex Appeal“ im Vorgängerklassiker (Deutsche Kinemathek)

steht. Im Remake dagegen herrscht einheitlich der geflochtene Zopf und dieses ist insgesamt deutlich stärker von der Inszenierung militärischer Ordnung und Einheitlichkeit geprägt, die von der Oberin verkörpert wird.

Kritik mit Kracauer. Zitiert man schließlich noch einmal Kracauers „Wust an Militärfilmen“ heran, wird das Remake in eben einem solchen filmgeschichtlichen Umfeld aufgeführt, wenn man an die Popularität der 08-15-Trilogie (1954–1956, Paul May) und die vieldiskutierte und insbesondere von Kirchenseite kritisierte „Kriegsfilmwelle“ in den Jahren der westdeutschen Wiederbewaffnung denkt,⁴³ in der auch Géza von Radványis vorherige Regiearbeit, *DER ARZT VON STALINGRAD* (1958), ein Publikumserfolg war.⁴⁴ In seiner Kritik des Vorgängerklassikers in *Von Caligari zu Hitler* charakterisierte Kracauer Fräulein von Bernburg als „Ketzerin, die nicht im Traum daran denkt, die Traditionen, die sie mit der Oberin gemeinsam hat, gegen eine ‚neue Ordnung‘ zu vertauschen“ und attestierte dem „ganzen Film“, es gäbe „kein Anzeichen dafür, daß autori-

⁴³ Zu 08/15, vgl. u.a. Knut Hickethier: *Militär und Krieg: 08/15 (1954)*. In: Werner Faulstich, Helmut Korte (Hg.): *Fischer Filmgeschichte: Auf der Suche nach Werten 1945–1960*. Frankfurt a.M. 1990, Bd. 3, S. 222–249.

⁴⁴ Er belegte Platz 4 in der Top-Ten erfolgreicher Spielfilme 1957/58, vgl. Garncarz, *Hollywood in Deutschland*, S. 189.

Verweise der Erwachsenen: Romy Schneider, Géza von Radványi und Lilli Palmer bei den Dreharbeiten (Deutsche Kinemathek)

täres durch demokratisches Verhalten zu überwinden wäre“.⁴⁵ Nimmt man seine Kritik ernst, muss man fragen, ob Remake und Vorgängerfilm dann wirklich so weit voneinander entfernt wären oder nicht in der jeweiligen Logik ihrer filmgeschichtlichen und soziohistorischen Bedingungen agierten. Denn in diesem Vergleich und mit Blick auf die anderen Remakes des Jahrzehnts ist *MÄDCHEN IN UNIFORM* dann nicht mehr nur misslungenes Beispiel der „Remake-Mühle“. Die Umdeutungen und Eigenarten des Remakes sind das Aushandeln generati-oneller Konflikte ebenso wie der individualisierte Erkenntnisprozess der Patriarchin, der nun deutlich mehr auf verbalem Widerspruch fußt, das Verhandeln uneingeschränkter Autorität und militärischer Disziplin ebenso wie Fräulein von Bernburg als Figur, die der jüngeren Generation Vertrauen entgegenbringt und die Konflikte mit der Älteren fordert und aushält. Diese kann man durchaus als Beitrag zu zeitgenössischen gesellschaftlichen Diskursen im populären Film verstehen und als Kasernenhoffilme mit weiblichem Ensemble kritisieren. Ein Film über Preußen 1910 ist es nicht. Nur ist das Remake im Vergleich nicht dümmer und nicht schlauer als der Vorgängerfilm. Was bleibt, ist die Kritik *als* Remake, die doch stets eher zu Urteilen denn zum genauen Mädchen Hinsehen einlud.

⁴⁵ Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 240.

MÄDCHEN IN UNIFORM (1931)

Deutschland / Regie: Leontine Sagen / Drehbuch: Christa Winsloe, F. D. Andam, nach dem Bühnenstück ‚Gestern und heute‘ von Christa Winsloe“ (Vorspann) / Kamera: Reimar Kuntze, Franz Weihmayr / Musik: Hansom Milde-Meißner / Produktion: Deutsche Film-Gemeinschaft GmbH (Berlin) / Produzent: Friedrich Pflughaupt / Produktionsleitung: Walter Supper, Frank Wysbar / Erstverleih: Bild und Ton GmbH (Berlin) / Dreharbeiten: 19.06.1931–10.07.1931 / Bild und Ton: s/w, Tobis-Klangfilm / Zensur (D): 08.04.1932, Jugendverbot / Uraufführung (DE): 27.II.1931, Berlin, Capitol / Prädikat: „künstlerisch“ / FSK-Prüfung am 8.12.1949

Darsteller: Hertha Thiele (Manuela von Meinhardis), Dorothea Wieck (Fräulein von Bernburg), Emilie Unda (Oberin), Erika Mann (Fräulein von Atems) u. a.

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, 35mm, 2407 m, 88 Minuten

MÄDCHEN IN UNIFORM (1958)

Bundesrepublik Deutschland, Frankreich / Regie: Géza von Radványi / Drehbuch: F. D. Andam, Franz Höllering „nach dem Bühnenstück ‚Ritter Nerestan‘ von Christa Winsloe“ (Vorspann) / Kamera: Werner Krien / Musik: Peter Sandloff / Produktionsfirmen: CCC-Film (Berlin), Film Modernes (Paris), Emile Nathan SNC (Paris) / Produzent: Artur Brauner / Verleih: Gloria Filmverleih / Dreharbeiten: Februar bis März 1958 / Bild und Ton: Eastman-color, Mono / FSK-Prüfung am 14.7. 1958: ab 12 Jahren, feiertagsfrei / Prädikat: „wertvoll“ (29.7.1958) / Uraufführung: 8.7.1958 (Internationale Filmfestspiele Berlin), 28.8.1958 Essen, Lichtburg

Darsteller: Romy Schneider (Manuela von Meinhardis), Lilli Palmer (Elisabeth von Bernburg), Therese Giehse (Oberin), Christine Kaufmann (Mia) u. a.

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, 35mm, 2594 m, 95 Minuten