

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 58 (2016)
Heft: 356

Artikel: Wiederholung als Überschreitung : die Möglichkeiten des Remakes
Autor: Binotto, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863422>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Wiederholung als Überschreitung

Johannes Binotto

Kultur- und Medienwissenschaftler und freier Autor.
Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen unter
anderem das klassische und postklassische Hollywoodkino
oder der Zusammenhang zwischen Filmtechnik,
Psychiatrie und Psychoanalyse.

Die Möglichkeiten des Remakes

Vertigo (1958) Regie: Alfred Hitchcock, James Stewart als Scottie und Kim Novak als Madeline



Im Herbst kommt das Remake von *The Magnificent Seven* in die Kinos, der selbst schon eine Wiederauflage von Akira Kurosawas *Die sieben Samurai* war. Die Kopie der Kopie? Ein Abklatsch? Ein unerlaubter Übergriff? Weder noch, denn die Wiederholung als Verfremdungsverfahren verwandelt das vermeintliche Original in einen sich stets verändernden Teil eines schillernden Ganzen.

Franz und sein Liebhaber haben die Bank bereits verlassen, da kehrt die Kamera noch einmal zurück zum Schalterbeamten hinter der Glasscheibe. «Bar... bar... bar...» spricht dieser vor sich hin. «Wenn man ein Wort ganz oft sagt, versteht man gar nicht mehr, was es bedeutet.» Diese wundersame kleine Szene findet sich in Rainer Werner Fassbinders *Faustrecht der Freiheit* – ein kurzer Moment des Stockens und Stotterns, wo der Lauf des Films sich unterbricht, sehr auch zur Irritation der Zuschauer. Und genau darum geht es: Irritation und Iteration gehen Hand in Hand.

Unterbrechung und Wiederholung sind gar keine Gegensätze, sondern vielmehr ein und dasselbe Phänomen. Wenn man etwas nur oft genug wiederholt, kennt man es nicht mehr – weiß der Mann hinter dem Schalter. Repetition bringt keine größere Vertrautheit, sondern schafft im Gegenteil Verwirrung, so wie ein Déjà-vu uns gerade deswegen so irritiert, weil wir es als etwas erleben, das wir doch bereits gesehen haben. Die Wiederholung ist eine Praktik der Verfremdung.

Fassbinders Szene könnte mithin als Denkbild dienen, wie man sich der Praktik des filmischen Remakes anzunähern hat: nämlich als einem faszinierenden Versuch, über Wiederholung Unvertrautheiten zu schaffen. Mag sein, dass die Gründe, warum das amerikanische Kino immer wieder gern auf bereits vorhandene Filmstoffe zurückgreift, vor allem kommerzieller Natur sind. Man betreibt Recycling als günstigere Alternative zur Neuerfindung. Daraus aber

abzuleiten, dass ein Remake zwangsläufig über weniger Ideenreichtum verfüge als die Vorlage, ist gleichwohl falsch. Diese leider gängige Auffassung folgt jener Logik des Kopierens, die überzeugt ist, dass bei jeder Reproduktion ein bisschen mehr an ursprünglicher Information verloren geht, so wie wenn man eine Textseite auf den Fotokopierer legt, um dann die entstandene Kopie ihrerseits wieder abzulichten, immer wieder, so lange, bis man den ursprünglichen Text nicht mehr entziffern kann. Aber wächst den Kopien mit diesem Unleserlichwerden des Textes nicht zugleich auch etwas zu? Was der Text an Lesbarkeit verliert, gewinnt die Kopie an Rätselhaftigkeit.

Wie die Szene bei Fassbinder zeigt, schafft selbst noch das stumpfsinnigste Wiederholungsverfahren etwas Neues. «Wenn man ein Wort ganz oft sagt, versteht man gar nicht mehr, was es bedeutet.» In der schieren Repetition vermag das Wort sich zu verwandeln. Wenn man es ganz oft sagt, wenn man es lange genug kopiert, kann es seine Bedeutung abstreifen und zum puren Klang werden, zum rätselhaften, undeutbaren Phänomen, dem nicht mehr allein durch die Semantik beizukommen ist.

«Die Wiederholung ist in jeder Hinsicht Überschreitung.»

Wiederholt man ein Wort ganz oft, merkt man, wie wenig man eigentlich von ihm weiß. Das Wort nicht mehr zu verstehen, ist Verlust nur in der Auffassung derjenigen, die glauben, es gäbe nur eine einzige und nur eine richtige Weise, was Wörter sein können. Nur dem, der an nur eine Möglichkeit glaubt, erscheint die Kopie als minderwertig. Er hat das Potenzial der Wiederholung nicht verstanden.

In seinem Buch «Differenz und Wiederholung» unterscheidet Gilles Deleuze die Wiederholung von dem, womit sie gerne verwechselt wird und was er «Allgemeinheit» nennt. Das Denken der Allgemeinheit geht von einem allgemeingültigen Gesetz aus, vor dessen Hintergrund alle sich wiederholenden Phänomene nur wieder Bestätigungen dieses Gesetzes sind. Dass Naturphänomene immer wieder gleich ablaufen, liegt daran, dass sie auf einem einzigen Gesetz gründen. Dass Regentropfen immer von oben nach unten fallen, liegt daran, dass sie von einem und demselben Gesetz der Schwerkraft beherrscht werden. Die Allgemeinheit stellt den Bezugsrahmen, in dem die Phänomene sich ereignen und so miteinander vergleichbar werden. Diesem Denken der Allgemeinheit folgt auch der Begriff des Originals. Wie ein Naturgesetz bildet das Original den absoluten Bezug, mit dem alle vorkommenden Varianten verglichen werden müssen. So funktioniert denn auch, wie man gemeinhin mit Kopien umgeht: Eine Kopie wird nur als Kopie von *etwas* wahrgenommen. Sie wird danach bewertet, wie sie sich zum Original verhält, wie ähnlich oder unähnlich sie diesem ist.

Für Deleuze geht es bei der Wiederholung aber um etwas ganz anderes. Die Wiederholung ist gerade nicht Bestätigung eines allgemeinen Gesetzes, sondern dessen Demontage. Wiederholung ist nicht

konformistisch, sondern transgressiv. «Die Wiederholung ist in jeder Hinsicht Überschreitung.» Sie anerkennt denn auch nicht das Original als unhintergehbare Referenzgrösse, sondern verschiebt und verwandelt vielmehr dieses Original im Akt der Repetition. Genauer gesagt: Es gibt für das Denken der Wiederholung überhaupt kein Original mehr, sondern immer nur neue Wiederholungen.

Die Wiederholung ist das Primäre, so wie beispielsweise in den Reproduktionen Andy Warhols, wo sich kommerzielle Produkte und deren Erscheinung in Kunst verwandeln und diese ihrerseits wieder in ein Konsumprodukt. Welches ist das Original von Warhols «Campbell's»-Suppen-Bildern? Die allererste Suppenbüchse, die Campbell hat produzieren lassen? Oder die unzähligen Suppenbüchsen in den Supermärkten? Oder die Werbeanzeige davon in den Illustrerten? Oder Warhols erster Siebdruck? Oder die erste der 32 Abbildungen auf seinem Gemälde «32 Campbell's Soup Cans»? Oder sie alle zusammen? Ein Original, so macht die Pop-Art besonders plakativ klar, gibt es nicht, sondern nur laufende Wiederholungen, die in jedem Wiederholungsschritt immer etwas Neues schaffen und die, wie es bei Deleuze heisst, «einen Unterschied machen». Die Wiederholung ist folglich eine Praktik der Differenz und nicht etwa deren Gegenteil.

Ist nicht der Film jene Kunstform,
die ganz besonders exzessiv mit der Idee
des Originals Schluss gemacht hat?

Diskussionen von Film-Remakes bleiben indes meist in der Sackgasse eines Denkens der Allgemeinheit stecken. Wie Kopien werden auch Remakes meist danach beurteilt, wie sie sich zum Original verhalten. Was ist besser, was ist schlechter als im Original? Wie ähnlich sind sie ihm? Eine besonders bornierte und möglicherweise auch typisch europäische Originalfetischisierung geht dabei fast immer stillschweigend davon aus, dass die Vorlage zwangsläufig besser sein müsse als deren Remake. Man übersieht freilich, wie heikel der Begriff «Original» im Fall des Kinos ohnehin ist. Ist nicht der Film jene Kunstform, die ganz besonders exzessiv mit der Idee des Originals Schluss gemacht hat? Nicht nur, dass die Entstehung eines Films ein Prozess andauernder technischer Reproduktion ist, angefangen vom Dreh, bei dem die optischen Erscheinungen vor der Linse auf Film kopiert werden, über die verschiedenen Arbeitskopien bis zu all den Vorführkopien, die schliesslich in die Kinos verschickt werden. Nicht nur, dass die Materialbasis eines Films aus lauter Kopien besteht, vielmehr wird diese Materialbasis noch zusätzlich entmaterialisiert: als Kunstwerk, das erst im Akt der Vorführung entsteht und sich sofort unweigerlich wieder verflüchtigt. Der Film kennt nicht nur kein Original und ist die wiederholte Aufführung, er ist auch bei jeder Wiederholung ein anderer. Jede Aufführung ist anders, weil sich die Vorführbedingungen und nicht zuletzt wir selbst als Publikum uns verändern. Fassbinders Schalterbeamter würde sagen: Wenn man einen Film ganz oft sieht, versteht man nicht mehr, was er bedeutet. Beim Déjà-vu wird uns unheimlich.

Remakes sind deshalb interessant, weil sie die Logik einer Wiederholung als Verschiebung und Differenz, die dem Film bereits als Medium inhärent ist, auf einer zweiten, expliziten Ebene noch einmal wiederholen. Indem Remakes Geschichten, aber auch formale Gestaltungsweisen wiederholen, decken sie gleichsam die inneren Widersprüche und internen Differenzen auf, die diese Geschichten immer schon auszeichneten. Remakes sind also nicht nur Verschiebungen im Vergleich zu ihren Vorgängern, vielmehr gelingt es ihnen, diesen Vorgängern ihren Status als Original abzuerkennen und sie nachträglich in Wiederholungen umzuwandeln. Indem Remakes einen älteren Film wiederholen, verschieben und verändern sie ihn zugleich und machen ihn zu nur einer weiteren Variante, einer weiteren Wiederholung. Es kann deshalb auch nicht mehr darum gehen, zu beurteilen, welche Version nun besser oder schlechter ist, sondern darum, die sich ereignenden Verschiebungen wahrzunehmen und zu untersuchen.

Das Remake als Kontrastmittel

Ein besonders eindrückliches Beispiel für die Möglichkeiten einer bedeutungsverschiebenden Wiederholung liefert ein besonders berüchtigtes, weil als eigentliche Freveltat wahrgenommenes Remake: Gus Van Sants *Psycho* von 1998. Der Versuch, eines der anerkannosten Kinokunstwerke neu zu verfilmen, musste umso wahnwitziger erscheinen, als sich die Version von Gus Van Sant nicht nur beim Drehbuch, sondern mitunter bis in die Bildeinstellungen hinein an Alfred Hitchcocks Vorlage hält. Gerade in dieser offensiv ausgestellten Nähe zu *Psycho* von 1960 musste sich Van Sants farbiges Nachspiel von Hitchcocks Meisterwerk immerzu als leicht entstellter Zwilling ausnehmen, was die Kritik sofort zum Anlass nahm, die Abweichungen des Remakes von der Vorlage zu protokollieren, wie etwa Thomas Leitch in seinem einzig in einer Auflistung der Unterschiede sich erschöpfenden Aufsatz «101 Way to Tell Hitchcock's *Psycho* from Gus Van Sant's».

Interessant an der Frage, wo und wie das Remake von der Vorlage differiert, ist indes lediglich, wie diese Differenzen nicht nur den neuen Film auszeichnen, sondern zugleich auch den alten Film neu akzentuieren. Die Szene etwa, in der der Motelbesitzer Norman Bates durch ein Loch in der Wand seines Büros die Protagonistin Marion Crane dabei beobachtet, wie sie sich auszieht. Van Sant macht im Gegensatz zu Hitchcock klar, dass der Voyeur dabei masturbiert. Slavoj Žižek hat just auf diese Szene hingewiesen als Beleg dafür, dass Van Sant nicht zuletzt die psychologische Pointe von Hitchcocks Film verpasste. Wäre Norman nämlich, so Žižeks Argument, überhaupt in der Lage, beim Beobachten der Frau onanierend sexuelle Befriedigung zu erlangen, bräuchte es wohl das ganze Morden nicht. Allerdings geht dieses Argument nicht weit genug. Denn das eigentlich Bedeutsame an Van Sants Änderungen ist, dass dadurch Hitchcocks Voyeurszene noch verstörender wird. Die eindeutig deklarierte Masturbation bei Van Sant, fern davon, schmutziger und obszöner zu sein als die Hitchcock'sche Variante, ist



Psycho (1960) Regie: Alfred Hitchcock, Anthony Perkins als Norman Bates

Psycho (1998) Regie: Gus Van Sant, Vince Vaughn als Norman Bates





Vertigo (1958) Regie: Alfred Hitchcock, Kim Novak als Judy und James Stewart als Scottie

Vertigo (1958) Regie: Alfred Hitchcock, James Stewart als Scottie und Kim Novak als Madeline



in Wahrheit eigentlich eine Beruhigung. Wo das heimliche Beobachten einer Frau einzig dazu dient, sich einen runterzuholen, bewegt man sich im vertrauten Terrain physiologischer Erregungsökonomie. Das weit geöffnete Auge bei Hitchcock indes, dem keine bestimmte Gefühlsregung abzulesen ist, sondern das nur unablässig schaut, fast wie festgeschraubt in der Wandöffnung und gleichsam entkoppelt von Normans Körper, mutet da ungleich beunruhigender an. Gerade weil der Blick sich selber zu genügen und auf ewig erstarrt zu sein scheint in seiner puren Triebhaftigkeit, die nie eine Abfuhr in Form einer Masturbation erleben wird, zeugt er von einer Perversion, die weit über die banalen Wichsphantasien von Van Sants Norman hinausgehen. So dient das Remake gleichsam als Kontrastmittel, anhand dessen sich nicht nur die Brillanz von Hitchcocks Film zeigt (wie alle Kritiker sofort eilig unterstrichen haben), sondern vor allem das sich zeigt, was bereits in Hitchcocks *Psycho* mehr war als dieser Film selbst.

«Mother – what's the phrase –
isn't quite herself today.»

Dies aus Hitchcocks Werk herauszukitzeln, hatte einige Jahre vor Gus Van Sant bereits der französische Künstler Pierre Huyghe mit seiner Arbeit *Remake* gemacht, wo er unter minimalsten Bedingungen in einem Appartement der Pariser Banlieue und mit französischen Laiendarstellern Hitchcocks *Rear Window* Einstellung für Einstellung akribisch nachgedreht hat. Was Van Sant über Zugaben erreicht, gelingt Huyghe (den Filmstills nach zu schliessen) durch Reduktion: mithilfe eines Remakes zeigen, was schon im Hitchcock-Film irgendwie nicht stimmte. Huyghes Skelettierung von *Rear Window* macht klar, mit welchen verfremdenden Reduktionen bereits die Vorlage operierte. Und im Gegenzug erlauben einem die Ausschmückungen, die sich Van Sants Remake leistet, noch schärfer zu erkennen, wie abstrakt der alte *Psycho* eigentlich immer schon war. Im Wiedersehen durch die Linse des Remakes erkennen wir beispielsweise, wie leer und rudimentär die Sets bei Hitchcock sind, ein Effekt freilich nicht zuletzt von Hitchcocks Ambition, einen Kinofilm unter den Produktionsbedingungen des Fernsehens zu machen. Die gleichsam antiillusionistische Kargheit früher amerikanischer Fernsehserien wie *Playhouse 90*, *Twilight Zone*, *Dragnet* oder eben auch *Alfred Hitchcock Presents* (und die einem im Nachhinein unweigerlich als Ankündigung etwa jenes nackten Stils von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet vorkommen kann) herrscht auch in *Psycho*. Wo die Räume bei Van Sant nur schon ob ihrer Farbigkeit viel vielfältiger ausgestattet wirken, sind die Schauplätze bei Hitchcock in ihrer Leere klaustrophobisch. Der Keller, in dem die Mumienmutter wartet, ist bei Van Sant ein schillerndes Kabinett und somit gefundenes Fressen für den Hermeneutiker, der alle dort versammelten Gegenstände auf ihre symbolische Bedeutung hin abklopfen möchte. In Hitchcocks Kartoffelkeller hingegen gibt es buchstäblich nichts zu sehen. Die Szenen scheinen vielmehr wie in einer Installation des

deutschen Künstlers Thomas Demand zu spielen, der in seinen Modellen aus Papier und Pappe reale Räume präzis nachbaut, die aber doch immer modellhaft, künstlich und leer wirken. So wie Demand die realen Orte in Form seiner Modelle wiederholt und dadurch in ihrer Bedeutung verschiebt, erscheinen auch die Szenerien bei Hitchcock als Wiederholungen von Wiederholungen: Kopien von kopierten TV-Kulissen, die ihrerseits Bühnenkulissen kopieren. Kein Original. Nur Wiederholungen.

Das passt freilich als Verfahren haargenau zum Hitchcock'schen Œuvre und insbesondere diesem Film, der sich ja auch inhaltlich genau um solch verschiebende Wiederholungsverfahren dreht. Wie sagt Norman Bates doch so treffend: «Mother – what's the phrase – isn't quite herself today.» Mama Bates, die wir im Keller von *Psycho* aufspüren, ist ja tatsächlich nicht recht sie selbst, sondern vielmehr eine durch den Sohn fabrizierte Mumienkopie. Mama Bates ist das, was der Philosoph Jeremy Bentham, der Erfinder des panoptischen Überwachungsgefängnisses, eine Auto-Ikone nannte und nach seinem Tod aus sich selbst machen liess: ein Denkmal, fabriziert aus den mumifizierten eigenen Überresten. Mama Bates ist eine Wiederholung ihrer selbst, die wiederum von und durch ihren Sohn wiederholt wird und so weiter ...

Wiederholungsspiralen

Die Remakes von Pierre Huyghe und Gus Van Sant zeigen nicht zuletzt dies: Bei Hitchcock sind Remakes schon im eigenen Werk mit eingebaut. Das gilt nicht nur dort, wo er explizit einen früheren Film noch einmal verfilmt, wie geschehen mit seinen beiden Versionen von *The Man Who Knew Too Much* aus den Jahren 1934 und 1956, oder wo er Versatzstücke von Film zu Film wiederholt, sondern eben auch innerhalb ein und desselben Films, wie etwa in *Vertigo*, der in zwei Teile zerfällt und die zweite Hälfte eine Nachbildung der ersten ist. So wie in *Vertigo* der Expolizist Scottie im zweiten Teil des Films jene Frau nacherschaffen will, die ihm im ersten Teil gestorben ist, so operiert der ganze Film über sich wiederholende und dadurch sich verschiebende Szenen. Von den Schwenks über San Francisco, die mal von rechts nach links und dann von links nach rechts verlaufen, bis zu den Figuren, die sich hinsetzen, wenn die andere aufsteht, und aufsehen, wenn das Gegenüber den Blick senkt. «I look up ... I look down ... I look up ... I look down ...» – so versucht sich Scottie selbst von seiner Höhenangst zu heilen, während er dazu auf den Küchenschemel klettert.

Aber natürlich kommt man mit diesem Spiel der Wiederholungen weder zurück zum sicheren Anfang noch bei einem glücklichen Ende hinaus, sondern gerät nur immer tiefer in die Spirale der Wiederholungen hinein. Es wird sich denn auch prompt erweisen, dass das Remake jener toten Frau, die sich Scottie im zweiten Teil zusammenbastelt, tatsächlich jene Frau ist, in die er sich im ersten Teil verliebt hatte. Scottie hatte immer nur mit einer Kopie zu tun, nie mit dem Original. Dieses gabs gar nie, am Anfang war immer schon die Wiederholung. Was Scottie macht, ist das



Invasion of the Body Snatchers (1978) Regie: Philip Kaufman, Jeff Goldblum als Jack Bellicec und Veronica Cartwright

Invasion of the Body Snatchers (1956) Regie: Don Siegel, King Donovan, Carolyn Jones, Kevin McCarthy, Dana Wynter





Invasion of the Body Snatchers (1978) Donald Sutherland als Matthew Bennell

Invasion of the Body Snatchers (1956) Kevin McCarthy als Dr. Miles J. Bennell



Remake eines Remakes. So müsste man denn auch das Argument in Chris Markers berühmtem Essay «A Free Replay (notes sur *Vertigo*)» umkehren. Wenn Marker sagt, dass der zweite Teil des Films eigentlich nur die geträumte Fortsetzung des ersten sei, dann scheint einem beim Wiedersehen das Gegenteil mindestens so plausibel: Eigentlich ist der zweite Teil der heimliche Beginn und der erste Teil dessen phantasmatische Wiederholung. Bitte alles nochmal von hinten. «I look up ... I look down ...» – Replays und Remakes, Wiederholungen über Wiederholungen.

Akt unerlaubter Fortpflanzung

Wo hat es angefangen? So fragt man sich auch in Jacques Tourneurs *Cat People* (1942), wenn die Protagonistin in einem Restaurant von einer katzenartigen Frau mit «moja sestra» – «meine Schwester» angesprochen wird, noch ehe die Helden selbst von ihrer Doppelidentität als Wildkatze erfahren hat. Das Wiedererkennen durch die anderen kommt vor der Selbsterkenntnis. «Du bist nicht die Erstex» – auch das bedeutet die Begrüssung der Protagonistin durch die fremde Frau im Restaurant. «Moja sestra» – «du bist nur die Wiederholung von mir.» In seinem Remake von Tourneurs Film von 1982 macht Paul Schrader nichts anderes, als auch diese Wiederholung noch zu wiederholen. Wo man sich bei Tourneur fragt, wie alles angefangen hat, führt uns Schraders Eröffnungsequenz an den Anfang aller Zeiten. Oder ists das Ende? Im mal glutroten und dann nachtblauen Nirvana zum Filmanfang findet ein Ritual statt, in dem sich Mensch und Panther vereinigen, offenbar nicht zum ersten Mal, sondern immer und immer wieder. Und wo es bei Tourneur eine Helden gibt, sind es bei Schrader deren zwei: Schwester und Bruder. «Moja sestra, moj brat.» Die sodomistische Vereinigung von Mensch und Tier wird noch in Form einer inzestuösen Geschwisterliebe wiederholt und weitergetrieben. Es ist, als habe Schrader Tourneurs Film weiterdeliriert, so wie man ein grausiges Märchen bei jeder neuen Wiederholung noch etwas mehr ausschmückt, noch etwas weitertreibt, bis es etwas ganz anderes geworden ist. Remake als Bastardisierung.

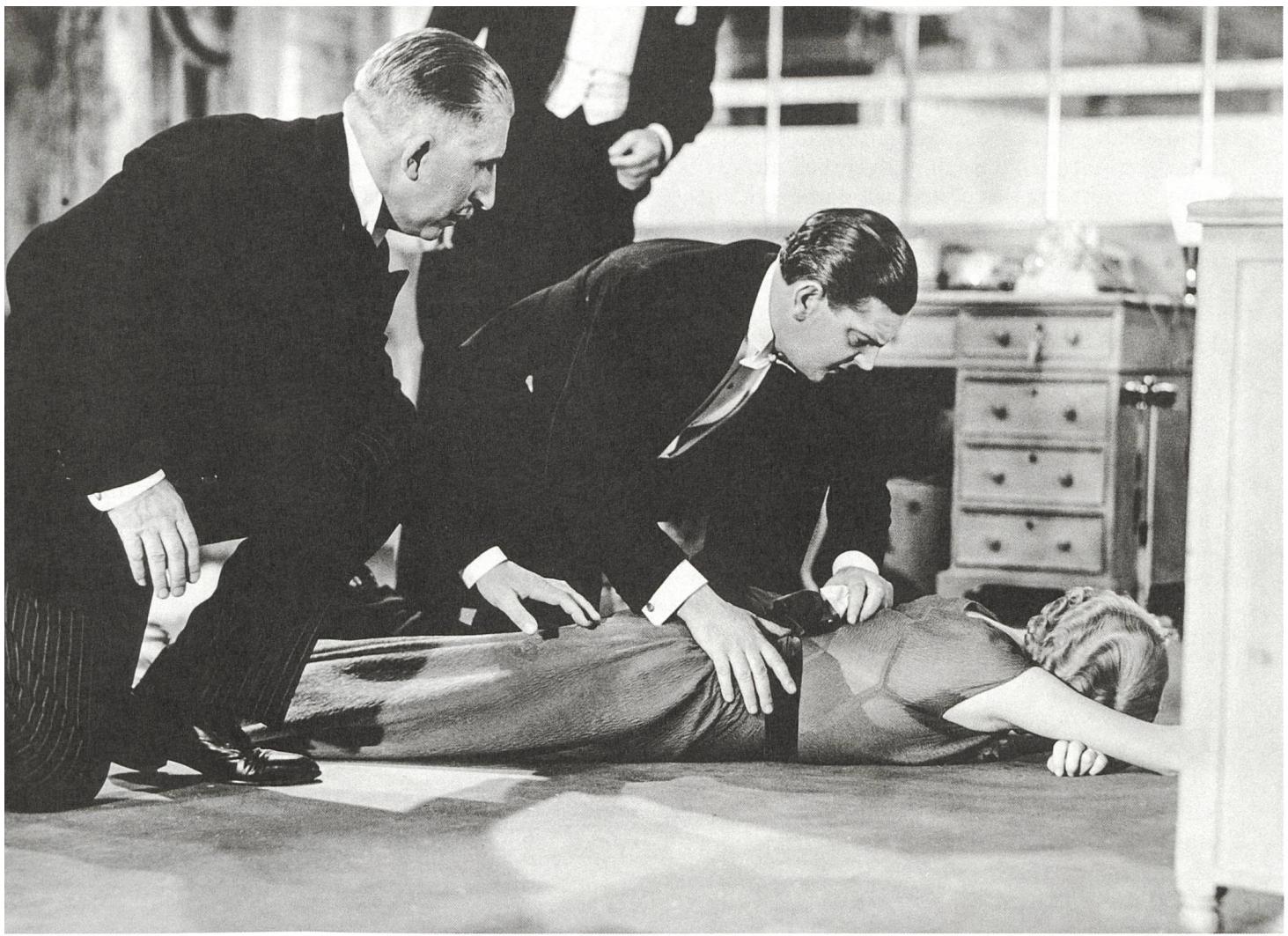
Philosophiegeschichte zu betreiben, schreibt Gilles Deleuze in seinem berüchtigten «Brief an einen strengen Kritiker», stelle er sich als einen Akt unerlaubter Fortpflanzung vor: «Ich stellte mir vor, einen Autor von hinten zu nehmen und ihm ein Kind zu machen, das seines, aber trotzdem monströs wäre.» Was Deleuze am philosophischen Denken und dort an der Wiederholung interessiert, ist eine Fortsetzung, die sich nicht auf eine Treue zum Original oder zum allgemeinen Gesetz berufen kann, sondern aus dem Vorhandenen etwas ganz Neues macht und ihm illegitime Nachkommen entlockt. So wäre auch das Remake als bastardisierende Wiederholung zu verstehen, die gerade nicht eine legitime, genealogisch saubere Fortführung ist, sondern die Herkunftsverhältnisse verschiebt, verkehrt, transformiert und überschreitet.

Unheimliche Wucherungen

Wie passend, dass denn auch ein Film wie Don Siegels *Invasion of the Body Snatchers* von 1956 sowie dessen Remake durch Philip Kaufman im Jahr 1978 sich genau um solche ungehörigen Fortpflanzungen drehen. Die «Body Snatchers», von denen der Titel spricht, kapern die Körper der Menschen und benutzen sie als Hüllen ihrer ausserirdischen Existenz. Sie nehmen die Menschen von hinten und machen aus ihnen neue. Ähnlich wie die Mumie im Keller von *Psycho*, die Auto-Ikone von Mama Bates, eine Kopie ihrer selbst, werden in *Invasion of the Body Snatchers* die besessenen Menschen zu illegitimen Nachkommen ihrer selbst. Obwohl äußerlich immer noch ganz die Alten, sind sie doch ganz andere geworden. Der Unterschied sei nicht wahrzunehmen, sagt in Siegels Film eine Frau über ihren Onkel, von dem sie spürt, dass er sich verwandelt hat: «He looks, sounds, acts as Uncle Ira.» Also sei es auch Onkel Ira, meint dazu der sie behandelnde Arzt. «But he isn't. There's something missing!»

Etwas fehlt den Wiedergängern, oder vielmehr – was auf dasselbe rauskommt – sie haben etwas zu viel, eben jenes zusätzliche Ausserirdische in ihnen, was sie so subtil anders macht. Die Kopien in *Invasion of the Body Snatchers*, die genau so aussehen, sprechen und sich verhalten wie die menschlichen Originale und doch anders sind: Diese Ausserirdischen sind selbst nichts anderes als Remakes. Remakes, die noch genauer die Vorlage zu imitieren versuchen, als es die Arbeiten von Gus Van Sant oder Pierre Huyghe vermochten, Remakes, die eigentlich überhaupt nicht mehr von den Vorlagen zu unterscheiden sind. Perfekte Kopien. Und doch hat der Akt des Wieder-Machens, des Re-Making, zur Folge, dass diese Wiederholungen sich bei aller äußerlichen Ähnlichkeit mit der Vorlage doch zugleich ganz und gar neu und unvertraut anfühlen. Die Wiedergänger in *Invasion of the Body Snatchers* sind buchstäblich die Verkörperungen der Deleuze'schen Wiederholungslogik: Was sich wiederholt, erweist sich gerade dadurch als anders. So verschiebt sich im Lauf von Siegels Film allmählich die ganze Welt. Sind es am Anfang nur einige wenige Personen, die als von einer ausserirdischen Macht besessen erkannt werden, ist es am Ende die ganze Stadtbevölkerung, und nur ein Einziger vermag sich noch gegen die Invasion zu wehren.

Steigert sich die Paranoia in *Invasion of the Body Snatchers* von 1956 erst schrittweise und in Form von Wiederholungsschläufen, ist dann im Remake von 1978 die Angst bereits von allem Anfang da. Schon die allererste Figur, eine Lehrerin mit ihrer Klasse auf dem Weg zum Spielplatz, die uns in diesem Remake entgegenkommt, schaut so merkwürdig, dass dem Zuschauer klar ist, dass etwas mit ihr nicht stimmt. Breiteten sich in der Vorlage die Ausserirdischen erst allmählich aus, haben sie im Remake schon alles infiltriert. Und war die Invasion im früheren Film noch auf eine fiktive kalifornische Kleinstadt beschränkt, betrifft sie im Remake ganz San Francisco. Die Wiederholungen wuchern: innerhalb der Filme, aber auch von Film zu Film.



The Man Who Knew Too Much (1934) Regie: Alfred Hitchcock

The Man Who Knew Too Much (1956) Regie: Alfred Hitchcock, Doris Day und James Stewart





A Star Is Born (1937) Regie: William A. Wellman, Adolphe Menjou und Janet Gaynor

A Star Is Born (1976) Regie: Frank Pierson, Kris Kristofferson und Barbra Streisand



Doch wenn am Ende alle um einen herum Aliens sind, wie kann man dann noch wissen, ob man nicht selber verrückt ist? Wie im Witz vom Geisterfahrer, der meint, alle anderen würden in die falsche Richtung fahren, beginnen sich in der Wiederholungsstruktur von *Invasion of the Body Snatchers* die Zuordnungen umzudrehen: Ob nicht vielleicht diejenigen, die eine Invasion zu erkennen glauben, die eigentlichen Besessenen sind? Sind nicht vielleicht die angeblichen letzten echten Menschen die wahren Aliens? Wenn wir gesagt haben, dass es zur Logik der Wiederholung gehört, mit der Idee des Originals Schluss zu machen und das, was man einst fürs Original hielt, nun selbst als Wiederholung kenntlich zu machen, dann führen die beiden Versionen von *Invasion of the Body Snatchers* uns genau diesen Prozess auf unheimlichste Weise vor. Allmählich beginnen wir, die angebliche Realität als blosse Fälschung zu verdächtigen und die Kopien als das eigentlich Reale zu sehen.

Echter als echt: das Leben als Performance wiederholen

Was *Invasion of the Body Snatchers* ins Science-Fiction-Gruselhafte wendet, ist freilich nur das, was in der Traumfabrik immer schon Sache war. Das unheimliche Gefühl, die Kopie nicht mehr vom Kopierten unterscheiden und die Realität nur noch als Wiederholung einer Fiktion erleben zu können, ist genau das, was in den drei Versionen von *A Star is Born* als Dilemma des Showbusiness per se präsentiert wird. Von William Wellmans *A Star is Born* von 1937 über George Cukors Variante von 1954 bis zu Frank Piersons Fassung von 1976 kreisen all diese Wiederholungen immer wieder um die Frage, wie lange es dauert, bis die fiktive Star-Persona den realen Menschen dahinter endgültig aufgefressen hat. Invasion der Körperfresser – das könnte auch als Beschreibung der Unterhaltungsindustrie durchgehen.

What Price Hollywood? fragt der Titel jenes Films von George Cukor, der eigentlich am Anfang dieser Remake-Reihe steht. Freilich ist, von Anfang zu sprechen, genauso falsch wie an der Idee des Originals festzuhalten. Die Erzählung vom Aufstieg und tragischen Fall der grossen Stars, wie sie in *What Price Hollywood?* sowie den drei Versionen von *A Star is Born* vermittelt wird, war natürlich immer schon eine alte Geschichte. Alles nur Wiederholungen. Und gerade daraus ziehen diese Filme ihr besonderes tragisches Pathos. Wenn in George Cukors *A Star is Born* von 1954 Judy Garland die aufstrebende Sängerin Esther Blodgett spielt, deren Aufstieg zum Sternenhimmel einhergeht mit dem Niedergang des Manns an ihrer Seite, dann ist dieser Film nicht nur ein Remake von Cukors eigener sowie Wellmans früherer Fassung des Stoffs, sondern zugleich auch ein Remake von Judy Garlands eigener Karriere mit all ihren tragischen Tiefs. Auf der Leinwand und für jedermann sogleich ersichtlich wiederholt sich das, was das Publikum bereits aus den Klatschheftchen über Judy Garland wusste. Nicht nur scheint Judy Garland sich selbst zu spielen und das eigene Leben als Performance zu wiederholen, wie in jener Shownummer

des Films «Born in a Trunk», sondern auch die Figur an ihrer Seite, der alkoholkranke Norman Maine, der an seinem früheren Erfolg zerbricht, ist nichts anderes als nur wieder eine Spiegelung, eine Wiederholung Garlands. Wenn in einer Szene die von Garland gespielte Esther während einer Drehpause zusammenbricht, danach aber trotzdem weiterspielen, weitersingen und weiterlachen muss, dann weiss man als Zuschauer nicht mehr, was man hier eigentlich sieht und wo die Rolle beginnt und die Schauspielerin endet. Die offensichtliche Künstlichkeit von Cukors Film, die ganze Technicolor-Artifizialität dieses wahnwitzigen Films ist zugleich direkter, schonungsloser und mithin dokumentarischer als das, was man sonst je von Hollywood gesehen hat. Authentizität, hat Richard Dyer in seiner Lektüre von *A Star is Born* gezeigt, ist offenkundig eine Konstruktion, ist eine Performance, die fabriziert, die gespielt wird für das Publikum im Film und für uns im Kinosaal. Gerade darin aber, in ihrer exzessiven Ausstellung als Performance, ist sie echt oder eigentlich: echter als echt.

Was für *A Star is Born* und dessen Hauptdarstellerin gilt, kann auch als Fazit der Praktik des Remakes gelten. An und in den Vorführungen Judy Garlands, in all den Re-Takes und Re-Makes ihrer selbst, sehen wir scharf und schmerhaft, was Wiederholung macht: Es gibt kein Original, keine Person hinter der Schminke oder hinter den Kulissen. Es gibt nur das Spiel, das sich immer wiederholt, jedes mal anders. Nur das Remake ist wahr. Bitte noch mal! x

- Hinweis: Noch bis 16. September ist im Filmpodium Zürich die Reihe «Remakes – Das Gleiche, aber anders» zu sehen, mit Filmen wie den beiden *Invasion of the Body Snatchers*, den beiden *Psycho* und Hitchcocks *The Man Who Knew too Much* von 1956 (um erst Filme aus diesem Essay zu nennen). Weiter stehen zum Vergleich etwa die zwei King-Kong-Verfilmungen durch Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack von 1933 beziehungsweise durch Peter Jackson von 2005, *Fanfaren der Liebe* von Kurt Hoffmann (1951) und *Some Like it Hot* von Billy Wilder (1959), *Die sieben Samurai* von Akira Kurosawa und *The Magnificent Seven* von John Sturges auf dem Programm. Eine höchst spannende Gegenüberstellung ist die von James Tobacks «rohem Thriller-Psychodrama» *Fingers* (1978) und Jacques Audiards Adaption des Stoffs von Toback *De battre mon cœur s'est arrêté* (2005).
- Der Tag des Kinos vom Sonntag, 4. September, wird im Filmpodium mit zwei Verfilmungen des Bram-Stoker-Romans «Dracula» gefeiert: um 18.15 Uhr mit *Nosferatu*, *Phantom der Nacht* von Werner Herzog (1978, mit Klaus Kinski), um 20.45 Uhr mit dem Stummfilmmeisterwerk *Nosferatu – eine Symphonie des Grauens* von Friedrich Wilhelm Murnau (1922, mit Max Schreck), musikalisch live begleitet vom Noise/Rock/Experimental-Quartett Qu'il vive in einer Kooperation mit IOIC.