Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
Heft: 18

Artikel: To make or to remake?
Autor: Christen, Thomas
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931559

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: 07.01.2026

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

Thomas Christen

To make or to remake?

Sie existieren wahrscheinlich schon beinahe so lange wie es Filme gibt, sie sind ihrem Wesen nach widersprüchlich, schwanken zwischen intelligenter Neuinterpretation und blassem Abklatsch, werden von der Filmkritik meist ablehnend aufgenommen – und trotzdem gibt es sie immer noch und immer wieder: die *Remakes.* Angesichts der Tatsache, dass die Amerikaner in letzter Zeit geradezu eine Welle von Remakes, insbesondere von französischen Filmen, produzieren («Trois hommes et un couffin»/«Three Men and a Baby», «Les fugitifs»/«The Three Fugitifs», «Cousin, cousine»/ «Cousins» und viele andere, vgl. Editorial in ZOOM 8/89), drängen sich einige Anmerkungen zum Wesen des Remakes geradezu auf.

«Weitaus schlechteres Remake», «kommt in keiner Hinsicht an das Original heran», «ist dem Original in keiner Weise ebenbürtig» – das sind einige wahllos herausgegriffene, aber in ihrer Tendenz durchaus typische Urteile über Neuverfilmungen. Jene Fälle, in denen das Original sozusagen hinter das Remake zurücktritt, die Neuverfilmung in der Beurteilung also höher eingestuft wird, sind dagegen weitaus seltener. Allerdings werden sie kaum mehr als Remakes wahrgenommen, weil die Vorläufer in Vergessenheit geraten sind. Ein berühmtes Beispiel: Howard Hawks' 1941 entstandener *«The Maltese Falcon»,* jenes Werk also, das gleichsam als mustergültiger Auftakt des amerikanischen «Film noir» gilt, war nicht die erste Verfilmung des Stoffes von Dashiell Hammett, sondern mindestens die dritte. Wenn Hawks' Version dennoch als die originale betrachtet wird, so hängt dies damit zusammen, dass erst in diesem Anlauf jene kongeniale Umsetzung, jener Stil gefunden wurde, der für die Ausgestaltung dieses Genres wegweisend war. Das erwähnte Beispiel steht allerdings eher für die Ausnahme, die die Regel bestätigt.

Wirtschaftliches Kalkül

Remakes greifen in den meisten Fällen auf Stoffe zurück, deren vorangegangene Verfilmung ihr Publikum gefunden haben, an der Kasse erfolgreich waren. Hier liegt ein wirtschaftliches Kalkül vor: Sicherheit auf der einen Seite, denn der Stoff ist erprobt, hat seine Tauglichkeit bewiesen; Hoff-

Das Remake und das Original: In «The Magnificent Seven» (Die glorreichen Sieben, links) verlegt John Sturges die Story von «Shichinin no samurai» (Die sieben Samurai) des Japaners Akira Kurosawa in den Wilden Westen.

nung anderseits, dass sich der Erfolg noch einmal wiederholen lasse. Wahrscheinlich sind Remakes eher eine «Erfindung» der Produzenten, also der Geldgeber, als eine der Gestalter, der Realisatoren.

Remakes sind in den meisten Fällen Produktionen, die sozusagen auf Nummer Sicher gehen wollen. In ihrer Existenz spiegelt sich der Warencharakter des Films, der Umstand, dass hinter der Filmproduktion massive geschäftliche und finanzielle Interessen stehen. Zwar können Remakes mit einem gewissen Bekanntheits- und Beachtungsgrad rechnen, noch bevor die grosse Werbetrommel gerührt wird, aber damit beginnt auch ihr ganz spezielles Problem. Sie werden zwangsläufig am Vorgänger gemessen, am Original, das die Grundlage bildete. Da die Filmjournalisten meistens nicht erst seit kurzer Zeit regelmässig ins Kino gehen und bisweilen auch bemüht sind, nicht nur einen Überblick über das Gegenwartskino zu erhalten, sondern auch die sogenannten Klassiker, also auch die Originale zu kennen, fällt in vielen Fällen ein solcher Vergleich eher zu ungunsten des Remakes aus.

Die US-amerikanischen Filmgesellschaften, die bisweilen mit Vorliebe auf erfolgreiche Stoffe aus dem nichtangelsächsischen Sprachraum zurückgreifen, versuchten diese Vergleichsproblematik eine Zeitlang mit typisch amerikanischem Pragmatismus aus der Welt zu schaffen – wenigstens für den «normalen» Kinogänger. Sie erwarben nicht nur die Rechte an den für Neuverfilmungen vorgesehenen Stoffen, sondern versuchten zugleich, alle verfügbaren Kopien der Originale aufzukaufen, um sie aus dem Verkehr zu ziehen, indem sie sie vernichteten oder zumindest in ihren Tresoren verschwinden liessen. Diese Geschäftspolitik führte nicht nur dazu, dass die Originale für Jahre nicht mehr ins Kino (und somit zum Zuschauer) gelangen konnten, sondern gefährdeten in einigen Fällen ihre Existenz. Als sich beispielsweise amerikanische Produzenten daran machten, Remakes von Klassikern des französischen poetischen Realismus wie Duviviers *«Pépé le Moko»* (1937) oder Carnés *«Le jour se lève»* (1939) anzufertigen, wurde eine solche Strategie extensiv betrieben, glücklicherweise nicht bis zur letzten Konsequenz. Aber immerhin wurden diese Filme den Zuschauern ausserhalb Frankreichs für Jahre (mindestens so lange, wie die Auswertung der Remakes dauerte) vorenthalten.

Verlust der internationalen Filmsprache

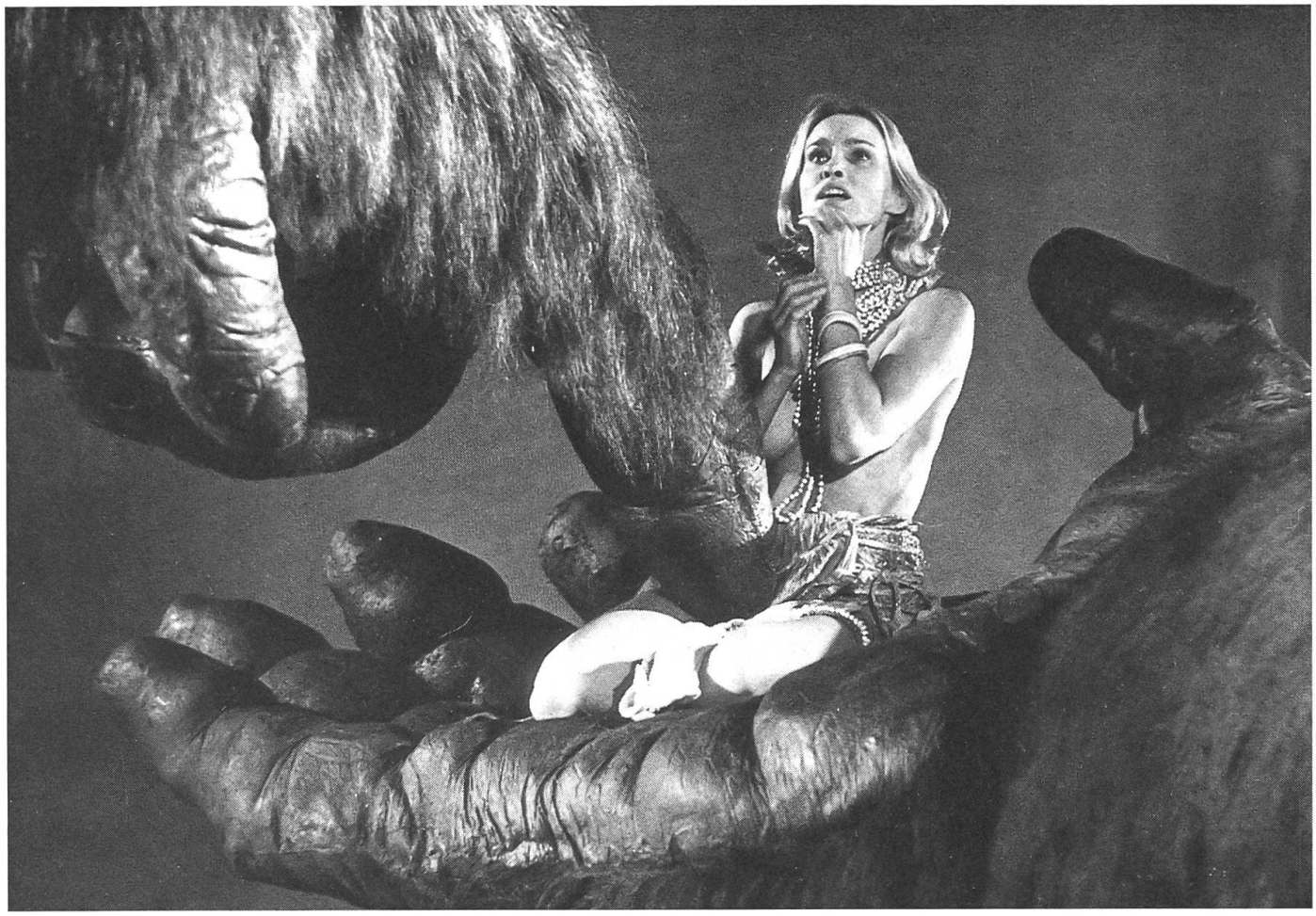
Sind nun Bekanntheit und «Erprobtheit» die einzigen Gründe für ein Remake? Zwar sind das angesprochene finanzielle Kalkül und das Schie-

len nach Erfolg sicherlich gewichtige Aspekte, doch alleine mit ihnen wäre das Phänomen Remake nur ungenügend erklärt. Einen weiteren möglichen Grund wurde bereits kurz angesprochen: Dass nämlich in der amerikanischen Filmgeschichte verschiedene Beispiele auszumachen sind, die Neuverfilmungen von Werken darstellen, die nicht aus dem angelsächsischen Kulturraum stammen. Als weiteres Element tritt also jenes der Sprache auf. Für das Verständnis der spezifischen angelsächsischen Situation ist es wichtig zu wissen, dass nichtenglischsprachige Filme in den USA und in England kaum synchronisiert werden. Wenn sie überhaupt den Durchbruch auf diesem riesigen Markt schaffen, so laufen sie in einer untertitelten Fassung, was allerdings ihre Chancen beim breiten Kinopublikum zumeist erheblich einschränkt. So erscheint es vor diesem Hintergrund durchaus nicht als abwegig, dass solche Stoffe noch einmal verfilmt werden. Zudem bieten solche Remakes noch die Gelegenheit, «einheimische» Stars, die beim Publikum einen hohen Bekanntheits- und Beliebtheitsgrad aufweisen, einzusetzen.

Mit der Einführung des Tonfilms ging gleichsam die Internationalität der Filmsprache verloren. Konnten früher einfach die Zwischentitel der jeweiligen Sprache des Aufführungslandes angepasst werden, so war dies nun mit den gesprochenen Dialogen nicht mehr möglich. Die Filmindustrie realisierte dieses Problem bereits sehr früh, und in der Übergangszeit Ende der zwanziger und Anfang der dreissiger Jahre war die Herstellung mehrsprachiger Versionen – zum Teil mit denselben, zum Teil mit verschiedenen Darstellern – durchaus nicht unüblich. So entstand etwa der Greta-Garbo-Film *«Anna Christie»* (1930) in einer englischen Fassung (Regie: Clarence Brown) und in einer deutschen und schwedischen (Regie: Jacques Feyder) Version. Nicht zuletzt aus Kostengründen wurde dieses Verfahren wieder eingestellt – das Remake bot sich als Ausweg an.

Verschiebungsmechanismen

Betont werden muss allerdings, dass es in vielen Fällen nicht bei einem Sprachtransfer blieb, sondern ein eigentlicher Kulturwechsel stattfand. Auch wenn die Handlungsorte die gleichen blieben, so erfuhren doch Erzählweise, Schilderung der Atmosphäre, Charakterzeichnung und dergleichen Veränderungen in bezug auf Geschmack



Der alte und der neue «King Kong»: Das bisher unübertroffene Original (links) stammt von Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack, die wenig gelungene Kopie von John Guillermin.

und Erwartungshaltung des anderssprachigen Publikums. Mit dem Preis allerdings, dass in solchen Fällen auch viel von dem verlorenging, was in der ursprünglichen Fassung wesentlichen Anteil am Erfolg des Stoffes hatte.

Die Möglichkeit, einen Stoff in den eigenen Sprach- oder eben Kulturraum zu transferieren, ist allerdings nicht der einzige Verschiebungsmechanismus, dessen sich das Remake bedient. Andere solche Mechanismen oder Strategien, die letztlich auch helfen sollen, eine Neuverfilmung zu legitimieren, könnten folgendermassen umschrieben werden: Modernisierung/Technisierung, das Einfliessenlassen des sogenannten «Zeitgeistes» und die Überwindung/Brechung von (in der Originalfassung noch bestehenden) Tabus. Von ihnen soll in der Folge etwas ausführlicher die Rede sein.

Zwar bedeutet Remake eigentlich eine relativ getreue, dem Original nahe Neuverfilmung. Doch in vielen Fällen, gerade wenn das Original zeitlich einige Jahrzehnte zurückliegt, sind solche Verschiebungsmechanismen durchaus üblich. Es scheint manchmal, als müsse bereits zum voraus der Vorwurf abgewehrt werden, man mache einfach noch einmal dasselbe. Remakes sind so in vielen Fällen eine Mischung aus «déja vu» und «jamais vu», also aus bekannten Elementen, die auch im Original vorhanden waren, und neuen Aspekten. Zwar kommt es nur selten zu massiven Handlungsveränderungen, weil sonst bald einmal der Bereich des Remakes verlassen würde, aber das Weglassen oder Hinzufügen von Figuren respektive ihr Geschlechtswechsel sind durchaus nicht selten.

Ein anderes Prinzip ist dasjenige der Modernisierung: Die Story wird zwar in ihren Grundzügen mehr oder weniger unverändert belassen, geändert wird aber der zeitliche Bezug. Spielte das Original beispielsweise in den dreissiger Jahren wie in *«Boudu sauvé des eaux»* (1932) von Jean Renoir, so befinden wir uns im Remake *«Down and Out in Beverly Hills»* (1986) von Paul Mazursky in den achtziger Jahren. Eine solche Zeitverschiebung kann natürlich erhebliche Konsequenzen nach sich ziehen, zuerst wohl in rein äusserlicher Hinsicht (Dekor, Mode usw.). Aber auch die Verhaltenswei-

sen der Figuren können vor dem Hintergrund einer anderen Zeit massgebliche Veränderungen erfahren. Die Verlegung eines Stoffs in die unmittelbare Gegenwart oder nahe Vergangenheit ist durchaus ein gängiges Verfahren, besonders dann, wenn sich der Stoff scheinbar nicht übermässig dagegen wehrt. Bisweilen kann es auch vorkommen, dass Verweise zwischen der Zeit des Originals und jener des Remakes durchaus gewollt sind, etwa bei Lindsay Andersons *«If ...»* (1968), der zwar nicht direkt ein Remake von Jean Vigos *«Zéro de conduite»* (1933) darstellt, weil er eine zu grosse Eigenständigkeit aufweist, aber Vigos Film diente eingestandenermassen als Quelle der Inspiration.

Dass eine Modernisierung auch ihre Tücken haben kann, zeigt das Beispiel des Remakes von *«King Kong»* . Während Merian C. Coopers und Ernest B. Schoedsacks Original von 1933 durchaus phantastische Züge trägt und diese mit der Kolonialexotik der zwanziger und dreissiger Jahre unseres Jahrhunderts verbindet, gerät ihre Transformation in die Gegenwart doch nicht eben besonders glaubwürdig. Angesichts von Atomwaffen und «Star-Wars»-Konzepten wirkt das Riesenäffchen relativ harmlos, auch wenn es vollgestopft ist mit modernster Technik – oder vielleicht gerade deswegen, weil jener Raum des Phantastischen durch eine Realismusmanie weitgehend vernichtet wird.

Was das Remake von «King Kong» nicht tun konnte, da es sich als Unterhaltung auch für Kinder und Jugendliche verstand, das unternehmen – vor allem in neuerer Zeit – verschiedene andere Remakes: Sachverhalte und Handlungen, die in den Originalen – aus welchen Gründen auch immer – höchstens angetippt werden konnten, erfahren nun eine ausführlichere Darstellung. Es besteht in einer Neuverfilmung die Möglichkeit, Tabus, an denen damals zur Zeit der Erstverfilmung nicht gerüttelt werden durfte, zu brechen und zu überwinden. Dies trifft für eine Reihe von amerikanischen Produktionen zu, die zwischen Anfang der dreissiger Jahren und Ende der fünfziger Jahre entstanden, als ein ziemlich restriktiver Produktionskodex regelte, was auf der Leinwand zu sehen sein durfte und – vor allem – was nicht.

Bruch von Einschränkungen und Tabus

Es gab insbesondere einen Bereich, in dem dieser Kodex eine ganze Reihe von Tabuzonen schuf, also Sachverhalte bestimmte, die nicht gezeigt werden konnten, über die sich auch ein Gespräch verbot: jenen der Sexualität. In wesentlich eingeschränkterem Rahmen galten auch noch gewisse Restriktionen in der Gewaltdarstellung, vor allem was Aspekte des Realismus und der Moral betraf. In einem solchen Themenkomplex sind beispielsweise die Gründe für ein Remake von Jacques Tourneurs *«Cat People»* (1942) durch Paul Schrader (1982) zu suchen.

Was bei Tourneur lediglich angedeutet und symbolhaft verpackt wird, nämlich die Darstellung weiblicher Sexualität, wird bei Schrader in Bilder umgesetzt. Allerdings überspannt der Regisseur des Remakes insofern den Bogen, als er zugleich noch das Inzest-Tabu aufgreift und zudem seine Story in einen reichlich konfusen mythischen Erklärungshintergrund einbettet. Was den meisten Remakes von Horrorfilmen anzulasten ist, dass sie nämlich durch ihren Realismus die phantastische Komponente zerstören und den Horror der Vorstellungen durch den Horror der Bilder ersetzen, trifft auch für Schraders Remake zu.

Eine Mischung aus Modernisierung, Zeitgeist und exzessiver Gewaltdarstellung charakterisiert Brian De Palmas Remake (1983) von Howard Hawks' *«Scarface»* (1932). Indem De Palma seine Story vom Aufstieg und Fall eines Gangsters recht gut in der amerikanischen Gegenwart zu verankern weiss, vermag seine Version durchaus Eigenständigkeit gegenüber der Vorlage zu erhalten. So wie Hawks Bilder für die Zeit der Prohibition gefunden hatte, so suchte und fand De Palma (andere) typische Bilder für seinen im Drogenmilieu der achtziger Jahre angesiedelten Gangsterfilm.

Selten ist es, dass ein Regisseur dieselbe Vorlage ein zweites Mal verfilmt, sozusagen sein eigenes Remake liefert. Alfred Hitchcock realisierte zwei verschiedene Versionen von *«The Man Who Knew Too Much»* (1934 und 1956). Die Gründe, die den Regisseur dazu bewogen haben mögen, seinen eigenen, damals noch in Grossbritannien produzierten Film nach zwanzig Jahren neu und diesmal als Hollywood-Produktion zu drehen, sind mir nicht bekannt. Seinem Interview-Partner François Truffaut gegenüber meinte er bloss: «Sagen wir, die erste Fassung hätte ein talentierter Dilettant gemacht und die zweite ein Professioneller». Es dürfte aber den Virtuosen des Thrillers gereizt haben, noch einmal über die Bücher zu gehen, kleine Schnitzer und Unzulänglichkeiten auszubügeln, neue Motive einzuführen (wie etwa das zum Schlager gewordene, von Doris Day gesungene Lied, das ihrem entführten Sohn signalisiert, wo sie zu finden ist) und zudem das Ganze mit wesentlich mehr Humor auszustatten, wozu ihm die Besetzung der Hauptrolle durch James Stewart sicherlich eine Hilfe war.

Aus «A bout de souffle» mit Jean Seberg und Jean-Paul Belmondo von Jean-Luc Godard wird «Breathless» mit Valerie Kaprisky und Richard Gere von Jim McBride.

William Wyler verfilmte ebenfalls zweimal das Bühnenstück *«The Children's Hour»* von Lillian Hellman, zunächst unter dem Titel *»These Three»* im Jahre 1936, danach 1961 unter dem gleichen Titel wie die Vorlage. Was in der ersten Version völlig ausgespart erscheint respektive von der Zensur ausgemerzt wurde, nämlich das lesbische Verhältnis zweier Lehrerinnen, die eine Privatschule führen und zu Objekten von Verdächtigungen und Verleumdungen werden, erfährt im Remake nun seine Darstellung. Auch wenn das Remake in der Konsequenz tragischer ist, da die eine Lehrerin Selbstmord begeht, gelingt Wyler in seiner ursprünglichen Fassung die kritische Durchleuchtung einer kleinbürgerlichen Gesellschaft, ihrer Doppelmoral und Anfälligkeit auf Klatsch und Verleumdungen wesentlich besser, gerade weil sich hier die Verdächtigungen als nichtig herausstellen.

KURZ NOTIERT

Ökumenischer Preis am Filmfestival von Montreal

Co. Am «13e Festival des Films du Monde» im kanadischen Montreal vergab die internationale Ökumenische Jury ihren Preis an *«Tutajosok» (Memoiren eines Flusses»* von Judit Elek (Ungarn). Thema des Films ist die Intoleranz und der immer latente Antisemitismus, dargestellt mit erzählerischer Kraft und ästhetischer Sensibilität. Geschildert werden Menschen, die – konfrontiert mit der gesellschaftlichen Justiz – ihrem Schicksal mit Hilfe des Glaubens die Stirn bieten.

Eine lobende Erwähnung erhielt der Film *«Ultimas imagines del naufrago» (Letzte Bilder des Schiffbruchs)* von Eliseo Subiela für seine aussergewöhnliche Kreativität und Originalität. Er beschreibt, auf welche Weise das moderne Leben mit kleinen «Zeichen der Gnade» und Mitgefühl angefüllt werden kann. – Eine weitere lobende Erwähnung ging an *«My Left Foot» (Mein linker Fuss)* von Jim Sheridan für die bemerkenswerte Darstellerleistung von Daniel Day Lewis und für die beredte Bejahung, dass die Auferstehung zu jeder Zeit und für jeden möglich ist.

Plagiat, Parodie, Hommage

Damit wären wir am Ende unserer Anmerkungen zu einem Phänomen, das wohl komplexer ist, als es auf den ersten Blick erscheint. Zur Abrundung sollen hier noch einige weitere Begriffe eingebracht werden, um das Remake von anderen Formen der «Neuauflage» abzugrenzen. Das Remake ist sozusagen das legitime Kind des Originals, wenigstens was die juristische Seite anbelangt. Ein Plagiat dagegen, wie etwa Sergio Leones *«Per un pugno di dollari»* (1964, nach Kurosawas *«Yojimbo»*, 1961), zieht meistens Gerichtsprozesse nach sich, da die Verwandtschaft zwar offensichtlich ist, die Rechte für den Stoff jedoch nicht erworben wurden.

Eine Parodie kann zwar eine höchst vergnügliche Angelegenheit sein, ist aber wohl kaum der Kategorie Remake zuzuordnen, weil der Stoff hier lediglich Ausgangspunkt einer weitgehenden Neuinterpretation ist. Ebenso werden die zahlreichen Verfilmungen und Neuverfilmungen klassischer Literatur nicht zu dieser Kategorie gerechnet, wohl nicht zuletzt deshalb, weil es hier schwierig wäre, von einem filmischen Original auszugehen, da der Referenzpunkt in stärkerem Masse als üblich nicht der filmische Vorgänger ist, sondern die literarische «Urform».

Eine Möglichkeit, ein Remake zu umgehen und trotzdem an den Erfolg und die Popularität eines Werkes anzuknüpfen, bietet die auch in den letzten Jahren wieder in Mode gekommene Fortsetzung. Hier werden scheinbar zwei Fliegen mit einer Klappe geschlagen: Einerseits enthält eine Fortsetzung in der Regel bereits Bekanntes, anderseits wird dem Zuschauer doch ganz Neues geboten, damit er nicht mit dem Gefühl das Kino verlässt, dass er sich diesen Besuch hätte sparen können. Ein Remake tut sich mit dem Einbringen neuer Elemente, die gegenüber dem Original eine wesentlich neue Perspektive eröffnen, im allgemeinen schwerer. Denn das Neue muss ja in ein bestehendes Korsett eingepflanzt werden. In manchen Fällen wäre es wohl besser gewesen, von Grund aus neu anzufangen, wenn auch durchaus mit bestimmten Kinogeschichten im Hinterkopf. Etwa wie Jean-Luc Godard dies mit seinem Erstling *«A bout de souffle»* (1959) getan hat, dem man durchaus ansieht, dass sein Regisseur – neben vielem anderen – auch Marcel Carnés Klassiker *«Quai des brumes»* (1938) gesehen hat. Solche «Hommagen» wirken, wenn hinter ihnen die Kreativität eines Filmautors steht, wesentlich unverkrampfter, frischer, innovativer, gerade weil in ihnen eine Weiterentwicklung stattfindet. Ein Kino, das nur noch sich selbst reproduzieren würde, wäre bald am Ende. Eine gewisse Skepsis gegenüber dem Phänomen Remake erscheint deshalb durchaus angebracht. ■