



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Gleiche, aber nicht dasselbe:
Das transnationale Remake im
Hollywood-Studiosystem“

Verfasserin

Mirella Stegic, Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Maria Köppl

Danksagung

Dank gilt zunächst meinem Diplomarbeitsbetreuer **ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Maria Köppl** für die zahlreichen Anregungen und die konstruktive Kritik im Zuge der Bearbeitung des gewählten Themas und der Fertigstellung der vorliegenden Arbeit.

Weiters möchte ich die Gelegenheit nutzen, mich bei allen Freunden und Kollegen zu bedanken, die mich vor allem in der Schlussphase meines Studiums unterstützten und mir hilfreich zur Seite standen. Besonderer Dank geht hierbei an meine Freundinnen **Katrin, Mo, Susi, Teresa** und **Vera**, mit denen ich unzählige Stunden in den Bibliotheken Wiens verbracht und einige Tassen Kaffee zu mir genommen habe. Ich danke euch für die Unterstützung, den regen Austausch und die motivierenden Worte und Gespräche.

Der wohl größte Dank gebührt meiner **Mutter**, auf die ich mich immer verlassen kann und die all meine Entscheidungen im Leben nicht nur respektiert, sondern auch bedingungslos unterstützt hat. Danke, dass du immer für mich da bist und mir, egal, wie steinig der Weg auch sein mag, stets Mut zusprichst.

ANMERKUNG:

Zugunsten einer besseren Lesbarkeit wird in der vorliegenden Arbeit auf geschlechtsneutrale und -spezifische Formulierungen (z.B. ZuschauerInnen; Zuschauer und Zuschauerinnen) verzichtet. Personenbezogene Bezeichnungen werden im generischen Maskulin verwendet und beziehen sich, sofern nicht ausdrücklich hervorgehoben bzw. differenziert, auf Frauen wie Männer gleichermaßen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Das Remake	3
2.1. Der Remake-Begriff	3
2.1.1. Die filmische Natur des Remakes	4
2.1.2. Abgrenzung zu Adaption, Literaturadaption und -verfilmung	6
2.1.3. Die Beziehung zwischen „Original“ und Remake	8
2.1.4. Definition	11
2.2. Charakteristika und Arten des Remakes	12
2.2.1. Remake-Charakteristika	12
2.2.2. Remake-Arten	15
2.3. Gründe für Remakes	17
2.3.1. Das Remake als Ware	17
2.3.2. Medientechnologische und medienästhetische Entwicklungen	20
2.3.3. Das Remake als Aktualisierung	23
2.3.4. Auto-Remakes	25
3. Das Image des Remakes	26
3.1. Film vs. Kunst	29
3.1.1. Die Anfänge des Filmurheberrechts	29
3.1.2. Remake vs. Plagiat	33
3.2. Masse vs. Klasse	36
3.2.1. Frankreich vs. Hollywood	37
3.2.1.1. Wirtschaftliche Gegenüberstellung	37
3.2.1.2. Filmtraditionen im Vergleich	42
3.2.1.3. Droit d'auteur vs. Copyright	44
3.3. Original vs. Kopie	51
3.3.1. Die „Gefahr“ der vermeintlichen Kopie	51
3.3.2. Die Tradition der Wiederholung	53
3.3.2.1. Die Wiederholung als Teil des Neuen	56

3.3.2.1.1. Das Remake als Innovation	60
3.3.2.1.2. Das Remake als Übersetzung	62
3.3.2.1.3. Das Remake als Original	68
4. Die Geschichte des (transnationalen) Remakes	69
4.1. Die Zeitalter des transnationalen Remakes	74
4.1.1. Die Sprachversion	74
4.1.2. Das klassische Remake	78
4.1.2.1. Das Hollywood-Studiosystem	78
4.1.2.1.1. Der europäische Einfluss im am. Remake	81
4.1.2.1.2. The Production Code	82
4.1.2.1.3. Die Krise und der Zerfall des Studiosystems	86
4.1.3. Das Independent-Kino der 60er und 70er Jahre	88
4.1.4. Das Comeback des transnationalen Remakes	89
5. Französische Vorlage vs. Amerikanisches Remake	93
5.1. Filmauswahl und methodische Vorgehensweise	93
5.2. Von P é p é le Moko zu Algiers	95
5.3. Von La Chienne zu Scarlet Street	102
5.4. Filme im Vergleich	109
5.4.1. Genre	109
5.4.2. Remake oder nicht?	112
5.4.3. Unterschiede zwischen am. Remake und fr. Vorlage	123
5.4.3.1. Filmtitel	123
5.4.3.2. Kulturspezifika	125
5.4.3.2.1. Kolonialismus und europäische Geschichte	125
5.4.3.2.2. Die Stadt und ihre Bewohner	129
5.4.3.2.3. Sprache und Gesang	134
5.4.3.2.4. Theater und Film	137
5.4.3.3. Sehnsucht und Begierde	140
5.4.3.3.1. M ä nlichkeit und Macht(-losigkeit)	140
5.4.3.3.2. Liebe und Lust	147
5.4.3.4. Recht und Moral	156
5.4.3.4.1. Polizei	156

5.4.3.4.2. Vergehen und Verbrechen	158
5.4.3.4.3. Schuld und Sühne	160
6. Zusammenfassung	165
7. Quellenverzeichnis	169
7.1. Bibliografie	169
7.2. Internetquellen	180
7.3. Filmquellen	180
8. Abbildungsverzeichnis	181
9. Anhang	207
9.1. Sequenzprotokoll: P��p�� le Moko	207
9.2. Sequenzprotokoll: Algiers	223
9.3. Sequenzprotokoll: La Chienne	241
9.4. Sequenzprotokoll: Scarlet Street	255
10. Abstract	271
11. Curriculum Vitae	273

1. Einleitung

„Far from being merely a dirty, deceitful exercise, the remake wove itself into the very fabric of the new medium. But while it has always been part of the cinematic experience, it has not always played the same role.“¹

Kaum einer filmischen Produktionsweise wird so viel Feindseligkeit entgegen gebracht wie der Neuverfilmung eines bereits bestehenden filmischen Werkes – dem sogenannten „Remake“. Fälschlicherweise als ein Phänomen der 80er und 90er Jahre verschrien, handelt es sich beim Remake faktisch um ein (weltweit) gängiges Produktionsverfahren, auf welches seit Einführung des Mediums „Film“ immer wieder zurückgegriffen wurde.² Eine besondere Stellung in der Geschichte des Remakes nimmt der amerikanische Film ein.³ Selten hat sich ein Land des Produktionsverfahrens „Remake“ so häufig bedient wie die amerikanische Filmindustrie. Nur zu gern wurden und werden Remakes daher als eine gänzlich amerikanische „Unart“ hingestellt, die aus Hollywoods Ideenarmut und wirtschaftlichem Kalkül resultiere.⁴ Besonders hohe Wogen der Entrüstung verursachen amerikanische Neuverfilmungen von Werken anderer Nationen – sogenannte transnationale Remakes. In diesem Zusammenhang dien(t)en der amerikanischen Filmindustrie oftmals europäische bzw. vor allem französische Filme als Vorlage. Gerade der große Erfolg der amerikanischen Version von Coline Serreau's *Trois hommes et un couffin* (*Three Men and a Baby*, Leonard Nimoy) Ende der 80er Jahre hat diese besondere und bisweilen angespannte „Beziehung“ zwischen Hollywood und Frankreich erneut ins mediale Rampenlicht gerückt und die französische Nation zum größten Kritiker dieser kulturellen „Plünderung“ seitens der amerikanischen Filmindustrie werden lassen.

Trotz der unverkennbaren Rolle des Remakes in der Filmgeschichte und dem verstärkten (medialen) Interesse an diesem Produktionsverfahren in den letzten Jahrzehnten verfügt das Remake weiterhin über ein schlechtes „Image“ und wird darüber hinaus sowohl in

1 Forrest, Jennifer. „The 'Personal' Touch: The Original, the Remake, and the Dupe in Early Cinema“. In: Forrest, Jennifer; Koos Leonard R. (Hg.). *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany: State Univ. of New York Press 2002, S. 91.

2 Vgl. Arend, Wolfgang. *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern: Mediensoziologische Bausteine zu einer Theorie des Remakes am Beispiel von Hexenfilmen*. Mainz: Bender 2002, S. 220.

3 In der vorliegenden Arbeit werden die Begriffe „amerikanischer Film“, „amerikanische Filmindustrie/-wirtschaft“ sowie „Hollywood“ als Synonyme für die us-amerikanische Filmproduktion und -industrie verwendet, ebenso bezieht sich der Begriff „Amerika“ auf die Vereinigten Staaten von Amerika.

4 Vgl. Kühle, Sandra. *Remakes: Amerikanische Versionen europäischer Filme*. Remscheid: Gardez! 2006, S. 14.

populären als auch wissenschaftlichen Diskursen weiterhin vernachlässigt. Erst in den vergangenen Jahren zeigte sich vermehrt der Trend, das Remake nicht nur als eine eigenständige Produktionsform (an-)zuerkennen, sondern auch von anderen Formen der filmischen Wiederholung, wie der Adaption, dem Sequel oder dem Prequel, deutlich abzugrenzen.⁵ Wissenschaftliche Arbeiten, wie die von Raphaëlle Moine, bemühen sich weiters, das Remake aus dem Schatten seines jeweiligen Vorgängers zu holen.⁶ Anstatt das Remake lediglich hinsichtlich seiner künstlerischen Qualität im Vergleich zur filmischen Vorlage zu beurteilen, versteht Moine das transnationale Remake als eine Form der kulturellen Übersetzung eines (fremden) Filmes in den eigenen Kultur- und Sprachraum. Eben dieser Gedanke, nämlich, dass transnationale Remakes eine Art der Übersetzung darstellen, bildet die Grundlage für die vorliegende Arbeit.

Wie bereits erwähnt, pflegt Hollywood gerade zum französischen Film ein besonderes Verhältnis. Im Zuge dieser Arbeit stehen daher amerikanische Neuverfilmungen französischer Filme, genauer gesagt Hollywood-Remakes der 30er und 40er Jahre, im Vordergrund. Zu Beginn der näheren Auseinandersetzung mit dem transnationalen Remake wird zunächst eine Begriffsklärung bzw. Eingrenzung dieses filmischen Phänomens vorgenommen. Besonderer Wert wird hierbei auf die Abgrenzung des Remakes zu anderen Formen der filmischen Wiederholung, wie etwa der Adaption, gelegt. Schwerpunkt des zweiten Kapitels sind Überlegungen hinsichtlich des schlechten Rufs amerikanischer Neuverfilmungen französischer Werke. Darüber hinaus dient es der Darstellung des Remakes als eigenständiges Filmwerk – als ein „Original“ –, welches sich von negativ konnotierten Begriffen wie dem Plagiat und der Kopie deutlich unterscheidet. Das dritte Kapitel bemüht sich, einerseits das Phänomen „Remake“ statistisch einzugrenzen, andererseits soll ein Überblick über die Geschichte und die Entwicklung des transnationalen Remakes gegeben werden. Im letzten Teil der Arbeit werden zwei Filmpaare, genauer: zwei amerikanische Remakes und deren französische Vorlagen, im Bezug auf ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede untersucht. Mit dieser Vorgehensweise wird das Ziel verfolgt, Einblicke in die wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und filmästhetischen Produktionsbedingungen und -hintergründe, die eine (kulturelle) Übersetzung der französischen Filme durch ein Remake erst nötig machten, zu gewinnen.

5 Siehe u.a. Sandra Kühles Werk *Remakes: Amerikanische Versionen europäischer Filme*. Remscheid: Gardez! 2006.

6 Vgl. Moine, Raphaëlle. *Remakes: Les films français à Hollywood*. Paris: CNRS 2007.

2. Das Remake

2.1. Der Remake-Begriff

Der englische Begriff „Remake“ ist aus dem Wortschatz des gewöhnlichen Kinopublikums nicht mehr wegzudenken. Er hat sich bereits früh, unter anderem im deutschen und französischen Sprachraum, als Fachbegriff etabliert.⁷ Die direkte Übernahme des englischen Begriffes ins Französische verblüfft hierbei besonders, da gerade Frankreich dem Einfluss der englischen Sprache auf den eigenen Sprachgebrauch, beispielsweise durch Anglizismen, sehr skeptisch bis ablehnend gegenüber steht.⁸ Gemäß Moine hielt der englische Begriff erstmals 1946 Einzug in ein französisches Wörterbuch, dem *Trésor de la langue français*.⁹ Die Tatsache, dass bis heute kein französisches Äquivalent zum englischen Begriff „Remake“ existiert, lässt erste Rückschlüsse auf den Umgang der Franzosen mit dem filmischen Phänomen „Remake“ zu. „On dit que la langue use d'une mot étranger lorsqu'elle a emprunté, outre le mot, la chose qu'elle ne connaissait pas.“¹⁰ Das Remake wird gemeinhin als rein amerikanische „Unart“ der Filmproduktion dargestellt, die Beibehaltung des englischen Begriffes dient auch dazu, sich von dieser Produktionsweise bzw. diesem Umgang mit Filmen von vornherein abzugrenzen.

Zwar handelt es sich bei dem Begriff „Remake“ um einen etablierten Fachterminus, die Frage nach der Bedeutung dieses Begriffes bzw. den Grenzen dieses Phänomens kann jedoch selbst in (film-)wissenschaftlichen Kreisen nur ungenügend beantwortet werden. Selten findet der interessierte Leser eindeutige Definitionen, dementsprechend schwer fällt die Ermittlung genauer Produktionszahlen des Remakes. Nicht zuletzt führen die unterschiedlichen Meinungen zum bzw. über das Remake oftmals zu juristischen

7 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 5.

8 Die 1635 von Kardinal Richelieu, unter der Herrschaft Ludwig XIII, gegründete Académie Française verfolgt seit jeher das primäre Ziel, die französische Sprache durch Herausgabe des *Dictionnaire de l'Académie* sowie weiterer Referenzwerke (Grammatik und Rhetorik der französischen Sprache) zu vereinheitlichen. Weiters haben sich die 40 „Mitglieder auf Lebenszeit“, „les immortels“, dazu verpflichtet, die französische Sprache zu pflegen und gegenüber äußeren, vor allem anglo-amerikanischen, Einflüssen zu verteidigen. Seit 1972 beschäftigt sich eine eigene Kommission, die Commission ministérielle de terminologie et de néologie, damit, neue französische Begriffe zu (er-)finden, um die direkte Übernahme von fremdsprachigen Begriffen in den französischen Sprachgebrauch zu vermeiden. Aus dem weltweit gängigen „walkman“ wurde beispielsweise „le baladeur“.

Vgl. o.A. „Académie française“, <http://www.academie-francaise.fr/>, Zugriff: 15 Feb. 2014.

9 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 97.

10 Mouren, Yannick. „Remake made in France“. *Positif*, 460 (1999), S. 90.

Streitigkeiten, wobei das Remake häufig im gleichen Atemzug mit dem Plagiat genannt wird.¹¹

Laut Sandra Kühle liegt dieser Missstand im Bereich der Remake-Definition unter anderem an der Tatsache, dass „(...) kein Ideal- oder Urbild des Remakes (...)“ existiert, „(...) anhand dessen verschiedene filmische Werke verglichen und kategorisiert werden könnten.“¹² Remakes formen selbst kein Genre¹³, kommen jedoch in fast allen Genres vor; sie folgen keinen einheitlichen Erzähl- bzw. Handlungsmustern und verfügen ebenso wenig über vordefinierte stilistische Merkmale. Erschwerend kommt hinzu, dass ein Film erst im direkten Vergleich zu einem (zeitlich) vorangegangenen Film als Remake erkannt wird bzw. als solches bezeichnet werden kann. Erst das Wissen des Zuschauers über die Existenz einer filmischen Vorlage macht einen Film zum Remake.¹⁴

In den nachfolgenden Ausführungen soll nicht nur der Begriff „Remake“ klarer definiert, sondern das Phänomen „Remake“ auch von anderen filmischen Erscheinungsformen, wie der Literaturverfilmung, abgegrenzt werden. Ziel ist es, eine Remake-Definition zu erarbeiten, die als Grundlage für die vorliegende Arbeit dient.

2.1.1. Die filmische Natur des Remakes

Ein Blick in diverse filmische und nicht-filmische Nachschlagewerke zeigt ein sehr ungenaues Verständnis von Remakes. So beschreibt die *Brockhaus-Enzyklopädie* das Remake als „(...) Neufassung einer künstler. Produktion, bes. neue Verfilmung eines älteren, bereits verfilmten Stoffes.“¹⁵ Während diese Definition auf den ersten Blick sehr vage erscheint, wird zumindest der Kern des Remakes deutlich. Das englische Verb „to

11 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 5.

12 Kühle, *Remakes*, S. 15–16.

13 „**genres** Various types of films that audiences and filmmakers recognize by their recurring conventions. Common genres are horror films, gangster films, and Westerns.“
Thompson, Kristin; Bordwell, David. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Higher Education 2010, S. 479.

„Genres können als Gruppen von fiktionalen (filmischen) Texten mit bestimmten gemeinsamen Merkmalen beschrieben werden. Solche Merkmale können geographischer Art (Western), historischer (Ritterfilm), thematischer (Kriegsfilm), motivischer (Musical), dramaturgischer (Melodrama) oder produktionstechnischer (Ausstattungsfilm) Art sein. Zumeist werden zur Genreeinordnung von Filmen Kombinationen dieser Merkmale herangezogen und unter dem Gesichtspunkt der Erzählstruktur (zumeist ausgehend von literarischen Vorlagen) und der Ikonographie (ausgehend von Film als visuellem Medium) untersucht. In Genrefilmen werden sowohl Erzählmuster wie auch bestimmte Ikonographien bewusst wiederholt, jedoch werden die typischen Elemente zugleich reinterpretiert.“
Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 20.

14 Vgl. Kühle, *Remakes*, S. 16.

remake“ wird als „wieder machen“ übersetzt; bei einem Remake geht es primär darum, etwas bereits Existierendes „wieder“ bzw. „noch einmal“ zu schaffen.¹⁶ Dieses Prinzip des „neu/nochmal/wieder Machens“, welches der Remake-Produktion zugrunde liegt, ist keineswegs neu. So steht der Produzent eines Remakes „(...) in the same tradition as the Elizabethan theatrical producer who sought to please the crowd by reworking such (...) properties as *The Merry Wives of Windsor*.“¹⁷ Die Entlehnung bzw. Wiederholung bereits existierender Stoffe ist sogar grundlegender Teil unseres Kunst- und Kulturschaffens und zieht sich folglich durch alle Kunstbereiche. Insbesondere Theaterstücke wurden und werden nicht nur inszeniert, sondern, wie es beispielsweise bei William Shakespeares Stücken seit jeher der Fall ist, immer wieder neu adaptiert, inszeniert und interpretiert.¹⁸ „Mais nul ne songerait à désigner comme remake une nouvelle mise en scène théâtrale ou opératique (...).“¹⁹ Tatsächlich würde es niemandem in den Sinn kommen, den englischen Begriff „Remake“ im Zusammenhang mit anderen Kunstformen (wie der Neuinszenierung eines Theaterstücks) zu verwenden. Die nähere Auseinandersetzung mit dem Remake-Begriff verdeutlicht dessen kinematografisches Naturell. Dieser beschreibt ein spezifisches filmisches Produktionsverfahren und grenzt sich dementsprechend sowohl von anderen Formen der (filmischen) Wiederholung (wie Genre, Adaption, Parodie etc.) als auch von anderen Kunstformen (wie Literatur, Malerei etc.) ab.²⁰ Der Begriff und das Phänomen „Remake“ beziehen sich ausnahmslos auf das Medium Film.

„Short stories and novels are often adapted for stage or screen; ballets are sometimes recreated or choreographed; comics strips are occasionally revived by new artists; plays are reinterpreted by each new set of performers; but only movies are remade.“²¹

Die Ansicht, ein Remake sei die „(...) Neufassung einer künstler. Produktion, bes. neue Verfilmung eines älteren, bereits verfilmten Stoffes“, ist daher zu allgemein formuliert, denn das Trägermedium eines Remakes ist und bleibt ein Film bzw. ein filmisches Werk.²²

15 *Brockhaus-Enzyklopädie: in vierundzwanzig Bänden. Rad – Rüs und dritter Nachtrag.* Mannheim: Brockhaus 1992, S. 276.

16 *Brockhaus-Enzyklopädie, Rad – Rüs,* S. 276.

17 Harney, Michael. „Economy and Aesthetics in American Remakes of French Films“. In: Forrest, Jennifer; Koos Leonard R. (Hg.). *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice.* Albany: State Univ. of New York Press 2002, S. 66.

18 Vgl. Moine, *Remakes,* S. 6.

19 Moine, *Remakes,* S. 6.

20 Vgl. Moine, *Remakes,* S. 6.

21 Leitch, Thomas. „Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake“. In: Forrest, Jennifer; Koos Leonard R. (Hg.). *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice.* Albany: State Univ. of New York Press 2002, S. 37.

22 *Brockhaus-Enzyklopädie, Rad – Rüs,* S. 276.

2.1.2. Abgrenzung zu Adaption, Literaturadaption und -verfilmung

Das Remake wird fälschlicherweise mit der Adaption, genauer gesagt mit der filmischen Adaption eines literarischen Werkes (auch als Literaturadaption oder Literaturverfilmung bezeichnet), gleichgesetzt. Es handelt sich hierbei jedoch um zwei unterschiedliche Formen der Bearbeitung bereits bestehender Werke. Zwar kann ein Film Literaturadaption und Remake zugleich sein, jedoch ist nicht jede Literaturverfilmung automatisch ein Remake.

Zugegebenermaßen sind die Grenzen zwischen Remake und (Literatur-)Adaption häufig fließend bzw. schwer zu erkennen. Erschwerend kommt hinzu, dass laut Wolfgang Arend die Entwicklung beider Bearbeitungsformen sogar eng miteinander verbunden ist.²³ „Bereits in der Frühzeit des Filmes war der Rückgriff auf literarische Vorlagen und Theaterstücke keine Seltenheit sondern vielmehr die Regel.“²⁴ Zahlreiche Filme basierten auf literarischen Vorlagen, als logische Folge drängten dementsprechend viele dieser literarischen Werke darauf, neu verfilmt zu werden. Oberflächlich betrachtet ist die daraus resultierende, fast schon automatische, Gleichsetzung von Remake und Literaturadaption daher durchaus nachvollziehbar, wenn auch irreführend. „Betrachtet man (...) andere Formen selbstreferentieller Bezüge, wie z.B. die Literaturverfilmung, wird deutlich, dass diese ebenfalls in die Kategorie Remake einzuordnen wären, würde man die Definition nicht weiter spezifizieren.“²⁵ Resultat dieser mangelhaften Auseinandersetzung mit dem Remake und der damit einhergehenden fehlenden Abgrenzung zur Adaption sind (zu) allgemein gehaltene Remake-Definitionen, wie sie bis heute in der filmwissenschaftlichen Fachliteratur zu finden sind.²⁶ Diese weitgefassten Definitionen des Remakes verschleiern nicht nur die, wenn auch feinen, Unterschiede zur Literaturadaption, sondern vor allem den eigenständigen Charakter dieser Produktionsform in der Filmindustrie. „Es wird erkennbar, dass eine Definition, die sowohl dem Gesamtkomplex Remake gerecht werden als auch sich deutlich gegen andere Formen abgrenzen soll, zusätzlicher Elemente bedarf.“²⁷

Zunächst stellt sich die Frage, was eine Adaption bzw. die filmische Adaption eines literarischen Werkes tatsächlich ausmacht und wie sich diese vom Remake unterscheidet.

23 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 9.

24 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 8.

25 Kühle, *Remakes*, S. 17.

26 z.B. „**Remake**. Die Neuverfilmung eines schon verfilmten Stoffes.“
Monaco, James; Bock, Hans M. *Film verstehen – Das Lexikon: Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*. Reinbek: Rowohlt 2011, S. 209.

27 Kühle, *Remakes*, S. 17.

Unter einer literarischen Adaption wird im Allgemeinen eine „(...) formale, gattungsverändernde Umarbeitung eines Werks (...)“, genauer gesagt „(...) die Umarbeitung eines Erzählwerks“, beispielsweise „zum Drama oder zum Filmdrehbuch (...)“ bzw. „(...) für ein anderes Medium wie Film, Hörfunk, Fernsehen (...)“ verstanden.²⁸ Die filmische Umsetzung einer solchen Literaturadaption wird wiederum als Literaturverfilmung bezeichnet. Ausschlaggebend ist, dass es sich bei der Literaturadaption explizit um eine gattungsverändernde Umarbeitung eines bereits bestehenden literarischen Werkes handelt. Aus einer Kurzgeschichte wird beispielsweise ein Roman, aus einem Roman mitunter ein Filmskript oder gar ein Hörspiel.²⁹

Zwar be- bzw. verarbeiten sowohl das Remake als auch die Literaturverfilmung bereits bestehende Werke, jedoch ist das wesentliche Merkmal der Adaption gleichzeitig der entscheidende Unterschied zwischen Literaturverfilmung und Remake. Als Literaturverfilmung werden Werke bezeichnet, deren Drehbücher das Ergebnis einer Umarbeitung eines literarischen Werkes (z.B. eines Romans) in einen filmischen Text (d.h. in ein Drehbuch) darstellen. Remakes hingegen bearbeiten einen bereits existierenden Film bzw. existierendes Filmskript, dementsprechend kann hierbei nicht von einer gattungsverändernden Umarbeitung gesprochen werden. Entscheidend ist die Art der (textlichen) Quelle, also ob bei der Filmentwicklung von einem literarischen (Roman, Kurzgeschichte etc.) oder filmischen (Filmskript) Ursprungstext ausgegangen wird. „Those films based on non-cinematic works can be termed adaptations (...). Remakes are specifically those films based on an earlier screenplay (...).“³⁰ Demzufolge ist die erneute filmische Adaption eines literarischen Werkes nicht automatisch ein Remake.

„Für die Abgrenzung zwischen Remake und Literaturverfilmung heißt das, eine Literaturverfilmung, deren Referenzpunkt die literarische Urform ist, kann nur dann auch Remake sein, wenn sie sich auf das Drehbuch einer früheren (Erst-) Verfilmung bezieht. Wird die Neuinterpretation einer literarischen Vorlage gar nicht oder nur fragmentarisch mit filmischen Zitaten vermischt, handelt es sich, zumindest im filmischen Sinne, nicht um ein Remake (...).“³¹

Die grundlegende Frage bei Neuverfilmungen im Zusammenhang mit literarischen Vorlagen ist daher, ob es sich tatsächlich um ein „(...) « remake » d'un film adapté d'une œuvre littéraire ou théâtrale (...)“ (Remake einer Literaturverfilmung) oder nicht doch um

28 *Brockhaus-Enzyklopädie: in vierundzwanzig Bänden. A – Apt.* Mannheim: Brockhaus 1986, S. 127.

29 *Vgl. Brockhaus-Enzyklopädie: A – Apt.*, S. 127.

30 Mazdon, Lucy. *Encore Hollywood: Remaking French Cinema.* London: British Film Institute 2000, S. 2.

31 Kühle, *Remakes*, S. 18.

eine „(...) « nouvelle adaptation » d'une œuvre littéraire ou théâtrale déjà adaptée antérieurement au cinéma (...)“ (neue Literaturadaption) handelt.³² Die erneute Verfilmung eines literarischen Werkes sollte daher, sofern die vorhergehenden Adaptionen unberücksichtigt geblieben sind, nicht als Remake, sondern als „readaptation“ bezeichnet werden.³³

2.1.3. Die Beziehung zwischen „Original“ und Remake

Neben der Literaturverfilmung werden auch das Sequel und das Prequel oftmals im selben Atemzug mit dem Remake genannt. Thomas Leitch spricht in diesem Zusammenhang von den „cousins“ des Remakes.³⁴ Entscheidend für die hinreichende Abgrenzung dieser Erscheinungsformen, ist die genauere Auseinandersetzung mit der referenziellen Beziehung zwischen Filmen, genauer gesagt die Art (Sequel/Prequel) und das Ausmaß (Zitat/Hommage) der Referenz eines Filmes auf den anderen.

„Will man das Remake (...) beispielsweise gegen die Hommage oder die Fortsetzung abgrenzen, ist es ebenso wichtig, genauere Angaben über die Variationsmöglichkeiten zwischen Original und Remake zu machen. Ob die Handlung des filmischen Vorgängers stringent übernommen wird oder nur als Ausgangspunkt dient, entscheidet mit darüber, um welche Erscheinungsform es sich handelt.“³⁵

Sequels sind sogenannte Fortsetzungen, d.h. Filme, die die Handlung eines bereits zuvor erschienenen Filmes fortführen.³⁶ Sie bauen auf bereits bekannten und etablierten Mustern (Figuren und Handlung) auf und entwickeln diese weiter.³⁷ Als eines der berühmtesten Sequels ging Irvin Kershners 1980 erschienener Film *Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back*, die Fortsetzung von George Lucas' Film *Star Wars* aus dem Jahre 1977, in die Geschichte ein.³⁸ „Das Grundprinzip eines *sequel* (...) besteht (...) in der Beibehaltung

32 Moine, *Remakes*, S. 10.

33 Leitch, „Twice-Told Tales“, S. 45.

34 Leitch, „Twice-Told Tales“, S. 41.

35 Kühle, *Remakes*, S. 17.

36 Vom Sequel zu unterscheiden sind Reihenfilme, wie beispielsweise die James Bond-Reihe, die zwar ebenso Themen, Handlungen und Figuren eines bereits existierenden Filmes aufgreifen und fortsetzen, jedoch ohne zwingend einer narrativen Kontinuität zu folgen. „(...) [S]eries may have no connection beyond characters, locations or themes (...)“ (Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 2.)

37 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 58.

38 Weitere Beispiele für Sequels:

Rocky II, Sylvester Stallone, 1979 (Fortsetzung von *Rocky*, John G. Avildsen, 1976)

A Nightmare on Elm Street Part 2: Freddy's Revenge, Jack Sholder, 1985 (Fortsetzung von *A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984)

Back to the Future Part II, Robert Zemeckis, 1989 (Fortsetzung von *Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985)

der Hauptfiguren (als rahmendefinierte Typen oder als singular geprägte Rollen) und in der *handlungslogischen Weiterentwicklung* der Motivkomplexionen des *Referenzstoffes*.³⁹ Es ist jedoch festzuhalten, dass auch „[w]enn (...) so manche Fortsetzung nur geringfügige Abweichungen zum filmischen Vorgänger erkennen lässt (...), (...) einer Fortsetzung dennoch ein eigenständiges Drehbuch zugrunde“ liegt.⁴⁰ Wie das Sequel zieht auch das Prequel bereits etablierte Handlungen und Figuren als Basis für die Schaffung eines eigenständigen Drehbuches heran. Im Gegensatz zum Sequel wird im Prequel jedoch die Vorgeschichte zu einem bereits existierenden Film erzählt.⁴¹ George Lucas schuf 1999 mit *Star Wars: Episode I - The Phantom Menace* das erste Prequel zu seinem 1977 entstandenen Film *Star Wars*.⁴²

Sowohl das Remake als auch das Sequel und Prequel be- bzw. verarbeiten bereits existierendes Material. Während das Remake jedoch die grundlegenden Strukturen, wie Handlung, dramaturgischen Aufbau und Figurenkonstellation, eines anderen Filmes weitestgehend übernimmt, dienen dem Sequel und Prequel diese lediglich als Grundlage für eine eigenständige Erzählung. Sequel und Prequel „(...) gehen im Gegensatz zum Remake über die bekannten Elemente des Erstwerks hinaus und weisen damit neue Komponenten des Stoffes auf, die zusätzliche Perspektiven bringen.“⁴³ Des Weiteren unterscheidet sich die Erwartungshaltung des Publikums gegenüber Sequels, Prequels und Remakes. Bei einem Sequel bzw. Prequel geht der Zuseher bereits von vornherein davon aus, dass er eine gänzlich neue Handlung präsentiert bekommt und hofft, dass diese Fortsetzung bzw. Vorgeschichte mindestens genauso „gut“ wird wie der vorhergehende Film.⁴⁴ Gemäß Leitch erwarten Rezipienten bei Remakes grundsätzlich

„(...) the same story again, though not exactly the same. (...) [T]he audience for remakes hopes they will be better than the originals; if they didn't, they'd be watching the originals instead. (...) [R]emakes are committed to a more

-
- 39 *Spider-Man 2*, Sam Raimi, 2004 (Fortsetzung von *Spider-Man*, Sam Raimi, 2002)
 Schaudig, Michael. "Recycling für den Publikumsgeschmack? Das Remake: Bemerkungen zu einem filmhistorischen Phänomen". In: Schaudig, Michael (Hg.). *Positionen deutscher Filmgeschichte: 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*. München: Schaudig & Ledig 1996, S. 296.
- 40 Kühle, *Remakes*, S. 20.
- 41 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 59.
- 42 Weitere Beispiele für Prequels:
Exorcist: The Beginning, Renny Harlin, 2004 (Vorgeschichte zu *The Exorcist*, William Friedkin, 1973)
X-Men: First Class, Matthew Vaughn, 2011 (Vorgeschichte zu *X-Men*, Bryan Singer, 2000)
- 43 Kühle, *Remakes*, S. 20.
- 44 Vgl. Leitch, "Twice-Told Tales", S. 44.

paradoxical promise; that they'll follow the original more closely than a sequel would, but that they'll differ more from the original, because they'll be better.“⁴⁵

Das filmische Zitat ist ein einzelner Verweis auf einen anderen Film und kann unterschiedlich gestaltet bzw. (unterschiedlich oft) eingesetzt werden. Als eine beliebte Form des filmischen Zitats zählt insbesondere die Übernahme von einzelnen Gesten, Sätzen oder Musikpassagen eines anderen Filmes. Um ein solches Zitat wahrzunehmen bzw. erkennen zu können, benötigt der Zuschauer, wie beim Remake, ein entsprechendes Wissen über den Film, auf den sich das Zitat bezieht.⁴⁶ „Fehlt dem Zuschauer die Kenntnis dieses ‚Codes‘, tritt die dramaturgische Funktion des Zitats, ‚ein bestimmtes Assoziationsfeld zu aktivieren, ohne längere Handlungselemente zu benötigen‘, nicht ein.“⁴⁷

Als „besondere Form“ des filmischen Zitats wird die Hommage angesehen.⁴⁸ Sie „(...) ruft alte Klassiker in Erinnerung, die ansonsten möglicherweise ignoriert oder in Vergessenheit geraten würden.“⁴⁹ Die Hommage würdigt einen Film oder einen Filmemacher, mit der Besonderheit, dass dieser nicht nachgeahmt, sondern auf diesen bloß verwiesen wird. Kühle unterscheidet im Allgemeinen zwei Formen der Hommage: die „verdeckte“ und die „offene“ Hommage. Eine verdeckte Hommage steckt meist im Detail und ist nur mit entsprechenden Vorkenntnissen erkennbar. Ein klassisches Beispiel für eine offene Hommage hingegen ist das Zeigen von Szenen anderer Filme im eigenen Werk, beispielsweise in Momenten, in denen sich die handelnden Figuren einen Film im Kino ansehen.⁵⁰ „In den seltensten Fällen ist die Auswahl der gezeigten Bilder rein zufällig.“⁵¹ So sieht sich etwa der Protagonist Allan, gespielt von Woody Allen, in der Anfangsszene von *Play It Again, Sam* aus dem Jahre 1972 den Filmklassiker *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) im Kino an.

Zwar beziehen sich sowohl das filmische Zitat/die Hommage als auch das Remake auf einen anderen Film, jedoch geht diese Bezugnahme beim Remake über einzelne Verweise hinaus. Nicht jeder Film, der sich auf einen anderen Film bezieht, ist ein Remake. „So mag eine Filmsequenz hochgradig referentiell sein, ohne dass der Film im Ganzen als Remake

45 Leitch, „Twice-Told Tales“, S. 44.

46 Vgl. Kühle, *Remakes*, S. 18–19.

47 Kühle, *Remakes*, S. 19.

48 Kühle, *Remakes*, S. 19.

49 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 65.

50 Vgl. Kühle, *Remakes*, S. 19.

51 Kühle, *Remakes*, S. 19.

gilt.“⁵² Ausschlaggebend, ob ein Film als Remake definiert wird, ist die Beziehung des Werkes zum bereits bestehenden Film. Dient der filmische Vorgänger lediglich als Ausgangspunkt für eine eigenständige Story bzw. ein eigenständiges Drehbuch, oder werden dessen Handlung und Figuren gar nachgezeichnet? Erst im direkten Vergleich mit einem bereits existierenden filmischen Werk können etwaige Verbindungen, Bezüge, Verweise und deren Ausmaß ersichtlich werden.

2.1.4. Definition

Die Sichtung oft zitierter bzw. in der filmwissenschaftlichen Literatur herangezogener Remake-Definitionen lässt erkennen, dass über gewisse Wesenszüge des Remakes zwar ein allgemeiner Konsens herrscht, bei näherer Betrachtung feine, jedoch entscheidende, Unterschiede zwischen den Definitionen zu erkennen sind.

Aufbauend auf exemplarischen Remake-Definitionen (*Sachlexikon Film*⁵³, Arend⁵⁴ und Kühle⁵⁵) und den Ausführungen der vorangegangenen Kapitel soll im Folgenden eine Definition erstellt werden, die die grundlegenden Wesenszüge eines Remakes zusammenfasst und Grundlage für die vorliegende Arbeit bzw. den herangezogenen Filmkader ist.

Das Remake ist die Neuverfilmung eines bereits bestehenden filmischen Werkes, welche die wesentlichen Strukturen (wie Handlung, dramaturgischer Aufbau, Figurenkonstellation) des filmischen Vorgängers in unterschiedlichem Ausmaß nachzeichnet. Das Verhältnis von inhaltlicher/formaler Nachahmung und Modifikation (wie Aktualisierung, Genrewechsel etc.) variiert von Film zu Film, die enge Beziehung zur filmischen Vorlage bzw. Referenz auf diese bleibt jedoch stets ersichtlich.

52 Kühle, *Remakes*, S. 19.

53 „**Remake** ist die neue Version eines bereits existierenden Films, die sich mehr oder weniger detailgetreu auf den Vorgänger bezieht. Wiederverfilmungen klassischer Literatur gelten im allgemeinen nicht als R., wenn sie sich stärker an der literarischen Vorlage als an dem filmischen Vorgänger orientieren.“

Rother, Rainer. *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S. 249.

54 „Daran anschließend und unter Inklusion der oben genannten Ausnahmen soll unter Remake eine *Neufassung eines bereits realisierten Filmes* verstanden werden.“

Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 60.

55 „Ein Remake ist die Neuverfilmung eines bereits verfilmten Stoffes, die den filmischen Vorläufer mehr oder weniger getreu nachvollzieht. Das Remake kann durchaus bekannte Elemente des früheren Werks mit neuen Aspekten aktualisieren, beispielsweise durch die Übertragung in andere Genres, Schauplätze oder Zeiten. Jedoch sollten sowohl die Handlung und der dramaturgische Aufbau als auch die Figurenkonstellation weitgehend erhalten bleiben (*wobei hier Geschlechterwechsel möglich sind*), da die Modifikation dort ihre Grenzen hat, wo das Original seinen eindeutigen Referenzcharakter verliert.“

Kühle, *Remakes*, S. 18.

2.2. Charakteristika und Arten des Remakes

2.2.1. Remake-Charakteristika

Es mag auf den ersten Blick paradox erscheinen, aber das grundlegende Merkmal des Remakes ist die „Veränderung“. Ohne eine Veränderung des bereits Existierenden handelt es sich bei Neuverfilmungen lediglich um Kopien und der Begriff „Remake“ wäre gänzlich obsolet.

„Daß ein Remake seine Vorlage verändert, ist keine Schwäche, sondern ein Wesensmerkmal. Es wird zu einer anderen Zeit unter anderen Voraussetzungen für ein anderes Publikum gedreht und muß daher naturgemäß neue, eigene Wege des Ausdrucks finden. Treue zur Vorlage ist kein Kriterium für Qualität!“⁵⁶

Es stellt sich nun die Frage, was der Anstoß für diese Veränderungen und demzufolge „Sinn und Zweck“ des Remakes ist. Um mit einem Film nennenswerte Erfolge verzeichnen zu können, muss dieser die Anforderungen des jeweiligen Filmmarktes erfüllen. Entspricht ein Film den Ansprüchen des eigenen Marktes bzw. des Publikums jedoch nicht (mehr), sei es, dass „(...) die Gestaltungsmittel der Vorlage nicht dem aktuellen Standard genügen oder dem Zeitgeschmack nicht mehr entsprechen (...)“, „(...) sich das Sozialverhalten innerhalb einer Gesellschaft wesentlich verändert hat, so daß die Handlungen der Figuren nicht mehr plausibel erscheinen (...)“ oder „(...) die Vorlage so stark in einer fremden Kultur verwurzelt ist, daß die Geschichte dem Publikum eines anderen Kulturkreises fremd bleibt“, so muss er angepasst, d.h. verändert werden.⁵⁷ Was nicht passt, wird passend gemacht, und das Remake stellt eine Möglichkeit der „(...) Anpassung an neue Anforderungen des Filmmarktes (...)“, mit dem Ziel, „(...) die Geschichte, die seine Vorlage erzählt hat, einem neuen Publikum verständlich (...)“ zu machen, dar.⁵⁸ Die mit dem Remake einhergehenden Veränderungen spiegeln nicht nur den Versuch wider, einen Filmstoff an neue Gegebenheiten anzupassen, sondern machen zudem auf eine „häufig unterschätzt[e]“ Funktion des Remakes aufmerksam.⁵⁹ Remakes „(...) reflect the different historical, economic, social, political, and aesthetic conditions

56 Dallos, Nina; Penninger, Johannes; Tesarik, Andreas. „Vorbilder und Nachbildungen: Remake als filmwissenschaftlicher Begriff“. In: Köppl, Rainer M. (Hg.). *Pulp Fiction und andere Remakes*. Wien: Böhlau 2000, S. 29.

57 Dallos; Penninger; Tesarik, „Vorbilder und Nachbildungen“, S. 27.

58 Dallos; Penninger; Tesarik, „Vorbilder und Nachbildungen“, S. 27.

59 Kühle, *Remakes*, S. 286.

that make them possible.“⁶⁰ Ein genauer Blick auf die Unterschiede zwischen Remake und filmischer Vorlage lässt demnach Rückschlüsse auf die Kulturen, Gesellschaften und Produktionsbedingungen zum Zeitpunkt der jeweiligen Filmherstellung zu.

Eine Neuverfilmung umfasst meist sowohl formale als auch inhaltliche bzw. dramaturgische Veränderungen des Ausgangsstoffes. Solche Modifikationen variieren natürlich von Fall zu Fall bzw. Filmpaar zu Filmpaar, dementsprechend dienen die folgenden Ausführungen lediglich einer exemplarischen Darstellung dieser.

Auf formaler Ebene lässt das Remake vor allem eine „Professionalisierung der filmtechnischen und -ästhetischen Gestaltung“ des Ausgangsstoffes erkennen.⁶¹ Schließlich sind Remakes Neuverfilmungen auf Grundlage der neuesten Techniken bzw. Technologien und unter Berücksichtigung der aktuellen filmästhetischen Normen und Präferenzen des Zielmarktes bzw. -publikums. Kaum wurde der Tonfilm eingeführt, wurden zahlreiche Stummfilme mithilfe der neuen technischen Möglichkeiten des Tonfilms wieder verfilmt. Ebenso verlief es etwa bei der Einführung des Farbfilms oder der Weiterentwicklung der computergenerierten Spezialeffekte. Die immer fortschrittlicheren Mittel der Filmproduktion und -gestaltung führen nicht selten zu einer auditiven und vor allem visuellen Ausschmückung der Handlung, was wiederum Auswirkungen auf die Länge eines Remakes haben kann. So benötigen Remakes auffallend oft mehr „Erzählzeit“, sprich Spiellänge, um die Handlung eines filmischen Vorgängers neu zu verfilmen.⁶² „Grund dafür ist sicherlich der Versuch gerade die Handlungsteile, die in der Vorlage den vermeintlichen Erfolg brachten, im Remake besonders extensiv darzustellen.“⁶³ Ein weiterer Grund liegt mitunter auch im Bestreben den filmischen Vorgänger nicht bis ins kleinste Detail zu kopieren, sondern sich bis zu einem gewissen Grad von diesem (stärker) zu differenzieren, beispielsweise durch eine genauere und daher zeitlich aufwändigere Darstellung von Nebenhandlungen des Filmes. Gerade in Hinblick auf Neuverfilmungen von fremdsprachigen Werken sehen sich Filmemacher oftmals vor die Herausforderung gestellt, nicht nur die Handlung sondern auch kulturell spezifische Eigenheiten dieser Filme (wie etwa exotisches Setting oder kulturspezifische Traditionen) für das heimische Publikum nachvollziehbar und attraktiv zu gestalten. Dem Zuseher fehlen sonst mitunter

60 Forrester, Jennifer; Koos, Leonard R. „Reviewing Remakes: An Introduction“. In: Forrester, Jennifer; Koos, Leonard R. (Hg.). *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany: State Univ. of New York Press 2002, S. 3.

61 Kühle, *Remakes*, S. 285.

62 Vgl. Kühle, *Remakes*, S. 283.

63 Kühle, *Remakes*, S. 283.

essentielle Informationen, um den Geschehnissen eines Filmes folgen zu können; eine genauere Erklärung dieser kann dementsprechend zusätzliche Minuten in Anspruch nehmen.

Inhaltliche und/oder dramaturgische Modifikationen einer filmischen Vorlage dienen meist einer gesellschaftlichen und kulturellen Anpassung des Ausgangsstoffes und machen sich vor allem im Bereich des Settings, sprich der zeitlichen und örtlichen Verankerung der Story, der Sprache, sowie des Verhaltens und der subjektiven Motivation der handelnden Figuren bemerkbar. Filme erleben im Zuge einer Neuverfilmung oftmals eine „(...) Abänderung der zeitlichen Bezüge und Schauplätze (...)“, wobei die Handlung in den meisten Fällen ins eigene Land bzw. in die eigene Stadt und in die eigene Zeit verlegt wird.⁶⁴ Michael Schaudig spricht in diesem Zusammenhang von einer „Aktualisierung“, einem „updating“ des Stoffes.⁶⁵ Mit der Verlegung einer filmischen Handlung an einen anderen Ort bzw. in eine andere Zeit geht nicht zuletzt eine Anpassung der Sprache einher. Sprachen bzw. deren Eigenheiten, wie Regionalismen, Dialekte, Akzente, Redewendungen und Sprichworte, gehören zu den wichtigsten Merkmalen eines Kulturkreises. So synchronisierte „[a]uch Hitchcock (...) in seinem Remake [*The Man Who Knew Too Much*, 1956] die ‚Regionalismen‘ seines vormals äußerst britischen Films [*The Man Who Knew Too Much*, 1934] in amerikanische Filmmuster.“⁶⁶

Ein Remake ist idealerweise nicht nur im Bezug zu Sprache und Setting den Bedürfnissen des eigenen Marktes angepasst, sondern versucht ebenso, das Verhalten der Figuren für den Zuseher nachvollziehbar und moralisch bzw. ideologisch vertretbar zu präsentieren. Dies gelingt, indem die Handlung gemäß der jeweils herrschenden gesellschaftlichen Normen, Werte und (filmischen) Traditionen aufgebaut sowie die Figuren dementsprechend gezeichnet werden. Klassisches Beispiel ist die filmische Tradition des „Happy End“ in zahlreichen Hollywood-Remakes, welches dem offenen und manchmal tragischen Ende mancher europäischer Vorlagen gegenübersteht. Weiters erkennt Kühle im Falle von amerikanischen Remakes „(...) eine Dramatisierung und Emotionalisierung der Ausgangsstoffe (...)“.⁶⁷ Sie bezeichnet damit „[d]ie besondere Fähigkeit der Vereinigten Staaten zur Inszenierung, Glorifizierung und Übertreibung, die Europäern in dieser Weise fremd ist (...)“ und sich „(...) im Remake in einer extensiveren Zuschauerstellung von

64 Kühle, *Remakes*, S. 283.

65 Schaudig, „Recycling für den Publikumsgeschmack?“, S. 302.

66 Kühle, *Remakes*, S. 283.

67 Kühle, *Remakes*, S. 285.

Gefühlen und pathetischen Heldenstilisierungen, aber auch drastischeren Actionszenen (...)“ manifestiert.⁶⁸

2.2.2. Remake-Arten

Die Grenzen des Remakes sind oftmals schwer zu erkennen bzw. festzulegen, denn das Ausmaß der formalen und inhaltlichen Entlehnung ist von Remake zu Remake verschieden, eine Einteilung der Filme in genau definierte Kategorien ist daher nicht möglich bzw. kann den Anspruch auf Vollständigkeit nicht erfüllen. Dennoch unterscheidet Moine vier Arten des Remakes, die an dieser Stelle jedoch nicht uneingeschränkt und unkommentiert übernommen werden. Die erste Form des Remakes, welche der Kopie sehr nahe ist, sticht einem Rezipienten mit entsprechendem Vorwissen (hinsichtlich des filmischen Vorgängers) sofort ins Auge. Die filmische Vorlage wird, mit meist wenigen Veränderungen, bis hin zu einzelnen Einstellungen getreu nachgeahmt.⁶⁹ Beispiel eines solchen Remakes ist der 1998 erschienene Film *Psycho* von Gus Van Sant, Neuverfilmung des gleichnamigen Filmes von Alfred Hitchcock aus dem Jahre 1960. Die formale und inhaltliche Übereinstimmung wird durch den direkten Vergleich der Einstellungen beider Filme, z.B. unter Zuhilfenahme zweier Abspielgeräte oder Einstellungsprotokolle, besonders deutlich. Die zweite, von Moine definierte, Remake-Art zeichnet sich durch die Übernahme des Drehbuchs, also der Strukturen des filmischen Vorgängers, wie Handlung, dramaturgischer Aufbau und Figurenkonstellation, aus. Veränderungen im Bereich dieser Strukturen sind durchaus möglich, jedoch nur bis zu dem Punkt, an dem das Remake seinen Referenzcharakter verliert, d.h. die Verbindung des Films zum filmischen Vorgänger für den kundigen Rezipienten nicht mehr ersichtlich ist. Die dritte Art des Remakes übernimmt zwar den Plot eines anderen Filmes, ist in der erneuten filmischen Realisierung dessen jedoch wesentlich freier, als es die vorangegangenen Remake-Arten, unter der Bedingung, dass auch in diesem Fall eine klare Verbindung zum bereits existierenden Werk erkennbar ist, sind. Als vierte Art des Remakes beschreibt Moine Filme, die den „pitch“, d.h. die grundlegende Idee eines Filmes, erneut verfilmen.⁷⁰ Meines Erachtens überschreitet diese Kategorie nach Moine bereits die Grenzen des Remakes, da kein direkter Bezug mehr zu einem einzelnen Film hergestellt werden kann. Moines vierter

68 Kühle, *Remakes*, S. 285.

69 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 7.

70 Moine, *Remakes*, S. 8.

Kategorie zufolge, wäre jede Neuverfilmung von *Aschenputtel* das Remake aller vorhergehender Verfilmungen dieses Märchens.⁷¹ Ein Film wird jedoch erst dann zu einem Remake, wenn er die konkrete Ausgestaltung dieser Idee von einem einzelnen Film übernimmt.

71 Manfred Hobsch bezeichnet den Film *Ever After – A Cinderella Story* von Andy Tennant aus dem Jahre 1998 als ein Remake, und führt als filmische Vorlage für dieses 39 zuvor erschienene Verfilmungen des Märchens *Aschenputtel* in seinem Werk *Mach's noch einmal! Das grosse Buch der Remakes – über 1300 Filme in einem Band* auf. Die Wahrscheinlichkeit, dass sich unter diesen Verfilmungen das ein oder andere Remake-Paar (be-)findet, ist hoch, ob jedoch gerade der Film *Ever After – A Cinderella Story* ein Remake ist, bleibt fraglich.

Vgl. Hobsch, Manfred. *Mach's noch einmal! Das grosse Buch der Remakes – über 1300 Filme in einem Band: von "Anna Karenina" bis "William Shakespeare's Romeo & Julia", von "Body Snatchers" bis "Die Schöne und das Biest" und von "Bram Stoker's Dracula" bis "Mary Shelley's Frankenstein"*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2002, 64–68.

2.3. Gründe für Remakes

Im Fokus des folgenden Kapitels steht die Frage, warum die Filmindustrie bis heute immer wieder auf das Remake als spezifische Produktionsweise zurückgreift. Während sich Arends Ausführungen hauptsächlich auf ökonomische und „kulturell-symbolische“ Gründe für die Produktion von Remakes konzentrieren, sollen im Folgenden auch medientechnische, -technologische und -ästhetische Faktoren, sowie subjektive Entscheidungskriterien miteinbezogen werden.⁷²

2.3.1. Das Remake als Ware

Meinungen über die Beweggründe von Remake-Produktionen zeichnen selbst in der wissenschaftlichen Lektüre allzu oft ein negatives und einseitiges Bild dieses filmischen Phänomens, denn nicht jedes Remake wird aus rein ökonomischer Motivation heraus produziert. Nicht zu leugnen ist jedoch, dass Remakes, wie besonders intensive Jahre der Produktion zeigen, in engem Zusammenhang mit technischen (Weiter-)Entwicklungen und wirtschaftlichen Veränderungen in der Filmindustrie stehen.⁷³ Laut Arend ist dieser Umstand „(...) dem Warencharakter des Produktes Film im Allgemeinen und des Remakes im Besonderen sowie der Gewinnmaximierungsinteressen der Produktionsgesellschaften geschuldet.“⁷⁴ Das Medium „Film“ ist, aus rein ökonomischer Sicht betrachtet, eine Ware und wird deswegen auch „(...) auf dem internationalen Filmmarkt verkauft (...) und mit anderen Produkten der Kulturindustrie in Konkurrenz (...)“ gestellt.⁷⁵ Der „Film“ als Ware unterliegt dementsprechend auch den herrschenden „(...) Marktgesetzen, die nicht originär dem Kunstbereich, sondern dem industriellen Bereich (*Industrialisierung, Massenproduktion, Reproduktion*) entstammen.“⁷⁶

Der Rückgriff der Filmindustrie auf bereits existierendes Material ist, gemäß Michael Harney, keineswegs ungewöhnlich, sondern vielmehr eine natürliche Ergänzung zur filmischen (Vor-)Finanzierung.⁷⁷ „In this process, novels, plays, short stories, and TV shows adapted into screenplays do not differ importantly from scripts, domestic or foreign,

72 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 221.

73 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 7.

74 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 7.

75 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 223.

76 Kühle, *Remakes*, S. 16–17.

77 Vgl. Harney, „Economy and Aesthetics in American Remakes of French Films“, S. 66.

remade into other scripts.“⁷⁸ Wenn das Remake also in der selben Tradition der filmischen Verwertung bereits existierender Werke, wie beispielsweise die Literaturverfilmung, steht, warum wird das Remake vergleichsweise schlechter bewertet und meist von vornherein als rein gewinnorientierte Produktionsform dargestellt?

Während andere Formen der Filmproduktion, wie z.B. die Literaturverfilmung, versuchen, den ökonomischen Aspekt des Mediums zu verschleiern bzw. diesen hinter einer Aura des „Einzigartigen“ und „Originären“ zu verstecken, macht das Remake dem Zuseher am deutlichsten bewusst, dass es sich beim „Film“ um ein Medium handelt, welches erst durch den Konsum existiert bzw. existieren kann.⁷⁹ Harney bezeichnet das Medium „Film“ sogar als „(...) the most capitalized of narrative forms (...)“⁸⁰, dessen oberste Prämisse es, gemäß Arend, ist „(...) wirtschaftlichen Gewinn zu erzielen.“⁸¹ Eine mögliche Strategie zu eben dieser Gewinnerzielung bzw. -maximierung ist ein gezielter Rückgriff auf bereits bewährte Materialien, frei nach dem Prinzip: Was einmal funktioniert hat, funktioniert wieder.

„Eine Möglichkeit besteht darin, einen neuen Film auf den Markt zu bringen, der dem Kassenschlager deutlich ähnelt. Eine andere Variante ist die, eine Fortsetzung der im Erfolgsfilm dargestellten Ereignisse zu drehen. Oder aber man verfilmt den gleichen Stoff noch einmal, dreht also ein Remake.“⁸²

Der Weg zum Ziel, sprich zum finanziellen Erfolg eines Filmes, führt über das Publikum bzw. dessen Filmgeschmack. Der Remake-Produzent agiert in einem Spannungsfeld zwischen der eigenen „Produktionsintention“ und dem vermuteten „Publikumsinteresse“, „ (...) dem Spannungsfeld also zwischen geringem Investitionsrisiko und als valide eingeschätztem Publikumsgeschmack.“⁸³ Das (vermeintlich) publikumsorientierte Handeln der Filmindustrie fängt bereits bei der Wahl des zu verfilmenden Stoffes an, so auch in Hinblick auf die Produktion eines Remakes.

„Es müssen Geschichten erzählt werden, die ein möglichst großes Publikum ansprechen. (...) Ein Remake kann demnach nur gelingen, und damit ist auch der wirtschaftliche Aspekt gemeint: also Gewinn erzielen, wenn die erzählte Geschichte über Zeit- und Ländergrenzen hinweg verstanden werden kann, also auch überall und jederzeit ein Publikum findet.“⁸⁴

78 Harney, „Economy and Aesthetics in American Remakes of French Films“, S. 66.

79 Vgl. Harney, „Economy and Aesthetics in American Remakes of French Films“, S. 72–73.

80 Harney, „Economy and Aesthetics in American Remakes of French Films“, S. 65.

81 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 223.

82 Kühle, *Remakes*, S. 17.

83 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 45.

84 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 45.

Idealerweise erfüllt das fertig gestellte Remake die unterschiedlichen Erwartungen seiner Zuseher. Als potentielle Zuschauer listet Arend folgende Gruppen auf:

- „jene, die den Originalfilm nicht kennen,
- jene, die zwar von ihm gehört haben, ihn aber noch nicht sahen,
- diejenigen, die das Original sahen, sich aber nicht mehr daran en détail erinnern können,
- diejenigen, die den Originalfilm sahen, sich aber (im Remake) eine mögliche Verbesserung erhoffen, und
- diejenigen Zuschauer, die das Original sahen und denen es gefiel und nun einen Vergleich ziehen möchten.“⁸⁵

Neben der allgemeinen Gewinnerzielung ist die gleichzeitige Kosten- und Risikominimierung ein weiterer wichtiger Beweggrund für die Produktion eines Remakes.

„La pratique hollywoodienne du remake tente de réduire au strict minimum cette part d'accident et de hasard, toujours considérée comme périlleuse.“⁸⁶ Durch den Rückgriff auf bereits existierendes und bewährtes Material werden nicht nur wesentliche Kosten in der Phase der Projektentwicklung, z.B. für die Drehbuchausarbeitung, eingespart, sondern auch das allgemeine Produktionsrisiko gesenkt.⁸⁷ Mögliche Verluste an den Kinokassen werden aufgrund der vorhergehenden Kostenersparnisse bei der Projektentwicklung abgeschwächt, die Existenz der eigenen Produktionsfirma wird nicht gefährdet. Laut Thomas Simonet resultiert die Remake-Produktion weniger aus einer Ideenknappheit, als aus dem Wunsch heraus finanzielle Risiken zu minimieren.⁸⁸

Die ökonomischen Hintergründe eines Remakes können nicht nur Aufschluss über die Produktionsbedingungen und herrschenden Strukturen in der Filmindustrie, sondern auch über die politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Besonderheiten zur Zeit der Produktion geben. So wird auf die Produktionsform des Remakes mitunter auch zurückgegriffen, um finanzielle Einbußen in wirtschaftlichen und politischen Krisenzeiten auszugleichen bzw. abzufedern. Als Beispiel nennen Jennifer Forrest und Leonard Koos die Weltwirtschaftskrise Ende der 20er Jahre bzw. die darauf folgende Depression, die es

85 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 24.

86 Nacache, Jacqueline. „Comment penser les remakes américains?“. In: *Positif*, 460 (1999), S. 77.

87 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 42.

88 Vgl. Simonet, Thomas. „Conglomerates and Content: Remakes, Sequels, and Series in the New Hollywood“. In: Austin, Bruce A. (Hg.). *Current Research in Film: Audiences, Economics and Law*. Norwood: Ablex Pub. Corp. 1987, S. 155.

auch in Hollywood zu überbrücken galt.⁸⁹ Einen weiteren Anstieg der Remake-Produktion Hollywoods verzeichnet Arend in den 50er Jahren, als die Zahl an produzierten Filmen im krisengebeutelten Studiosystem von durchschnittlich 350 Filmen pro Jahr in den 40er Jahren auf knapp 200 Filme pro Jahr in den 50er Jahren fiel.⁹⁰ Die vermehrte Produktion von Remakes ist nicht zuletzt auch der Etablierung und/oder Verteidigung der eigenen Marktposition bzw. -dominanz dienlich. Mit der langsamen Erholung der Wirtschaftslage erhöhte sich in den 30er und 40er Jahren wiederum der Bedarf an neuen Filmen. Um dieser steigenden Nachfrage gerecht zu werden und die eigene Marktposition zu sichern, benötigte Hollywood möglichst schnell und möglichst kostengünstig neue Filmstoffe.⁹¹ Weiters greift die Filmindustrie (Hollywoods) häufig auf Remakes zurück, wenn es darum geht, das Kino vor Konkurrenzmedien, wie dem Fernsehen in den 40er und 50er Jahren oder dem Video in den 80er Jahren, zu verteidigen.⁹² Durch „(...) die seit 1947 einsetzende starke Expansion des neuen Mediums Fernsehen (...)“ entstand „(...) eine inneramerikanische Konkurrenzsituation um die Zuschauer (...). 1953 besaßen bereits 46% der amerikanischen Haushalte ein Fernsehgerät (...).“⁹³ Bewährte Geschichten sollten dem Kino die Zuschaueraufmerksamkeit (zurück)-bringen, ohne große Risiken mit sich zu bringen.⁹⁴

2.3.2. Medientechnologische und medienästhetische Entwicklungen

Wie bereits erwähnt, geht das Phänomen „Remake“ oftmals mit „(...) technischen und technologischen Entwicklungen des Kinofilms (...)“ einher.⁹⁵ Arend beobachtet gerade in Zeiten technischer bzw. technologischer Umbrüche in der Filmindustrie einen deutlichen Anstieg der Remake-Produktion.⁹⁶ Zwar tauchen die ersten Formen des Remakes bereits früh in der Geschichte des „Films“ auf, die erste „Welle“ an Remakes ging jedoch erst mit

89 Vgl. Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 3–4.

90 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 13.

91 Vgl. Verevis, Constantine. *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2006, S. 5–6.

92 Vgl. Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 4.

93 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 13.

94 Vgl. Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 4.

95 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 7.

96 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 7.

der technologischen Entwicklung des Tonfilms⁹⁷ einher.⁹⁸ Das Remake, also ein Rückgriff auf bereits „bewährte Stoffe“, eignet sich besonders gut, um das drohende Verlustrisiko beim Einsatz neuer Technologien auszugleichen bzw. zu minimieren.⁹⁹ Es verwundert daher nicht, dass viele der ersten Tonfilme schlicht und einfach Neuverfilmungen zuvor erschienener Stummfilme waren.¹⁰⁰ Als Beispiel sei hier der 1929 entstandene Film *Blackmail* von Alfred Hitchcock angeführt, welcher zunächst als Stummfilm geplant und gedreht wurde. Gegen Ende der Dreharbeiten zum Stummfilm kam die Umstellung der britischen Filmindustrie auf das neue Tonfilmverfahren in Fahrt und so beauftragte die Produktionsfirma British International Pictures Hitchcock damit, die letzte Filmrolle von *Blackmail* mit dem neuen Tonfilmverfahren zu drehen. Es blieb jedoch nicht bei der letzten Filmrolle; Hitchcock entschied sich dazu, große Teile des Drehbuch ein zweites Mal, diesmal mit Ton, neu zu verfilmen. Beide Versionen gelangten in die Kinos und so war Hitchcocks Tonfassung von *Blackmail* nicht nur das Remake seines eigenen Stummfilms, sondern ging auch als erster abendfüllender britischer Tonfilm in die Filmgeschichte ein.¹⁰¹ Gerade im Zusammenhang mit der Einführung des Tonfilms wird zudem ersichtlich, dass Remakes den Filmschaffenden unter anderem auch die Möglichkeit geben und gaben, Filme, deren Realisierung, aufgrund eingeschränkter bzw. noch nicht ausgereifter technischer Möglichkeiten, den Wünschen der Filmschaffenden nicht entsprechen bzw. entsprachen, neu zu verfilmen und die angestrebte Idealvorstellungen des Filmschaffenden bzw. des Produzenten (doch noch) zu erreichen.

Auf die Produktionsform des Remakes wird und wurde auch zurückgegriffen, um Filmstoffe an die technischen Normen des eigenen Marktes anzupassen, wobei die amerikanische Filmindustrie in dieser Hinsicht eine überaus dominierende Rolle inne hat wie hatte. Ein wesentlicher Grund, warum europäische Filme in den 30er und 40er Jahren oftmals nur als Remake am amerikanischen Markt erschienen, liegt an der Tatsache, dass diese den jeweiligen inhaltlichen und formalen Anforderungen Hollywoods mitunter nicht entsprachen. „Foreign films prior to 1945 very often did not meet the level of

97 „**Tonfilm** Verfahren, bei dem aufgezeichnete kinematographische und akustische Informationen synchron reproduziert werden. (...) Die Tonfilmära beginnt am 6. Oktober 1927, mit der Premiere des von dem amerikanischen Studio Warner Bros. produzierten Films *The Jazz Singer* (R.: Alan Crosland).“

Rother, *Sachlexikon Film*, S. 295–296.

98 Vgl. Rother, *Sachlexikon Film*, S. 249.

99 Vgl. Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 3–4.

100 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 10.

101 Vgl. Barr, Charles. „Blackmail: Silent And Sound“. *Monthly Film Bulletin*, 2 52 (1983), S. 123.

craftsmanship (sound, lighting, eye-line continuity, reverse-angle shots, etc.) required of Hollywood's standardized 'invisible' narrative form (...).“¹⁰²

Die Entwicklung des Farbfilms löste vor allem einen Schwung an Neuverfilmungen früher bzw. in Schwarz-Weiß gedrehter Horrorfilme aus, welche Arend in diesem Zusammenhang als „Farbremakes klassischer Horrorfilme“ bezeichnet.¹⁰³ Als Horrorfilmspezialist entpuppte sich die britische Produktionsfirma Hammer Films, die 1957 unter der Regie von Terence Fisher *The Curse of Frankenstein* mit dem damals noch unbekanntem Christopher Lee als Frankensteins Monster herausbrachte. Es handelte sich hierbei um das Farbre-make des 1931 unter der Regie von James Whale erschienenen Schwarzweißfilms *Frankenstein*, mit Boris Karloff in der Rolle des Monsters.¹⁰⁴ Der Schub an Remakes, welcher durch das Aufkommen des Farbfilms initiiert wurde, fällt im Vergleich zur Umstellung auf den Tonfilm zwar kleiner aus, jedoch verdeutlicht dieser den nachhaltigen Einfluss neuer technischer und technologischer Entwicklungen auf die Ästhetik der Filme. Die Einführung des Farbfilmes trug beispielsweise zu einer zunehmenden Visualisierung und „(...) Ästhetisierung in der Inszenierung von Gewalt und Action“ im Film bei, welche vor allem im Horrorfilm- und Science-Fiction-Genre eine große Rolle spielen.¹⁰⁵

Das Remake bemüht sich nicht nur um eine technische Anpassung des Filmstoffes, sondern auch um eine Anpassung an die ästhetischen Normen der eigenen Filmindustrie. Laut Forrest und Koos arbeitet Hollywood beispielsweise nach dem Prinzip, dass amerikanische Zuschauer Filme nur konsumieren, wenn diese auf visueller bzw. ästhetischer Ebene vertraut erscheinen.¹⁰⁶ Entsprachen europäische Filme in den 30er und 40er Jahren den ästhetischen Vorgaben des amerikanischen Marktes nicht, so bot die Produktion eines Remakes die Möglichkeit, den Filmstoff doch noch für den eigenen Markt zu verwerten.

„(...) Hollywood affixes its stylistic signature in the remaking of a foreign film in order to ensure the success of its international and domestic reception. It would seem, therefore, that Hollywood in the 1930s and 1940s did not noticeably alter the visual construction of a foreign film because it was effective. It did, however, 'correct' the foreign film's sub-Hollywood craftsmanship and its deviations from the familiar and highly marketable Hollywood narrative.“¹⁰⁷

102 Forrest; Koos, "Reviewing Remakes", S. 10.

103 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 14.

104 Vgl. Katz, Ephraim; Klein, Fred; Nolen, Ronald D. *The Macmillan International Film Encyclopedia*. London: Macmillan 2001, S. 461, 1455f.

105 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 17.

106 Vgl. Forrest; Koos, "Reviewing Remakes", S. 10.

107 Forrest; Koos, "Reviewing Remakes", S. 10–11.

Weitere technische Entwicklungen, die Einfluss auf die Produktion von Remakes ausübten, waren verschiedenste Tricktechniken, Spezialeffekte und computergenerierte Effekte (CGI¹⁰⁸).¹⁰⁹ Ein Filmstoff, der besonders von diesen technischen Weiterentwicklungen profitiert hat, ist *King Kong*. Während die 1933 erschienene Version (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack) noch in Schwarz-Weiß und mit der Stop-Motion-Technik¹¹⁰ gedreht wurde, verfilmte John Guillermin die Geschichte um den Riesenaffen 1976 in Farbe und mit vereinzelt Einsatz eines mechanischen Affen. 2005 schuf Peter Jackson einen computergenerierten Affen, auf welchen mithilfe der Motion-Capture-Technik¹¹¹ die Mimik eines Schauspielers übertragen wurde.¹¹²

2.3.3. Das Remake als Aktualisierung

Filme, und damit auch Remakes, erfüllen eine wichtige Funktion. Sie „(...) prägen, reflektieren und transportieren Geschichts- und Gesellschaftsbilder.“¹¹³ Politische, historische und gesellschaftliche Gegebenheiten werden von Filmen festgehalten, regelrecht „archiviert“. Entspricht nun die Art und Weise der filmischen Auseinandersetzung dem aktuellen Zeitgeschehen (politischer, historischer oder gesellschaftlicher Natur) nicht (mehr) oder erscheint sie in den Augen der Produzenten für das potentielle Publikum nicht (mehr) nachvollziehbar, bietet die Produktionsform des Remakes die Möglichkeit, diesen Filmstoff zu „entstauben“, sprich zu aktualisieren. Das Remake fungiert in diesem Fall als ein „Update“. Eine „Aktualisierung“ äußert sich beispielsweise durch die Veränderung von Ort und Zeit der Handlung.

Aus einer anderen Perspektive betrachtet, gewinnen „Filmstoffe (...) mitunter durch bestimmte gesellschaftliche, politische oder historische Ereignisse an erneuter Aktualität.

108 „**Computer-generated imaging** Computer-derived animated images achieved through an electronic process.“

Beaver, Frank E. *Dictionary of Film Terms: The Aesthetic Companion to Film Art*. New York: Peter Lang 2006, S. 52.

109 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 17.

110 „**Stop-action cinematography, stop motion** The photographing of a scene or a situation for trick effect through a stop-and-start procedure rather than through a continuous run of the camera.“
Beaver, *Dictionary of Film Terms*, S. 224.

111 „**Motion Capture** ist eine Technik, die es erlaubt, Bewegungen realer Darsteller aufzuzeichnen und in **Animations**-Bilder zu übertragen. Auf dem Körper der Darsteller befestigte Sensoren werden aufgenommen, dann digital umgerechnet, um die animierten Bilder zu steuern. Der Umfang der Daten kann je nach Anzahl der verwendeten Sensoren variieren: von einfachen Bewegungen bis zum Gesichtsausdruck des Schauspielers (Performance Capture).“
Monaco; Bock, *Film verstehen - Das Lexikon*, S. 161–162.

112 Vgl. Morton, Ray. *King Kong: The History of a Movie Icon from Fay Wray to Peter Jackson*. New York: Applause Theatre & Cinema Books 2005, S. 33ff., 168ff., 328f.

113 Kühle, *Remakes*, S. 286.

Nicht selten wird die Originalstory im Remake durch aktuelle Themen aufgefrischt. Sie erlebt dadurch einen Zeittransfer aus der Vergangenheit in die unmittelbare Gegenwart.“¹¹⁴ Kühle zufolge erklärt sich die Daseinsberechtigung des Remakes aus eben dieser „(...) Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart“ und der damit verbundenen „(...) Funktion einer Standortbestimmung film- und zeitgeschichtlicher Entwicklungen.“¹¹⁵ Die Aktualisierung eines Filmstoffes ist vor allem dann vonnöten, wenn das Verhalten der dargestellten Figuren den herrschenden Normen und Werten einer Gesellschaft nicht (mehr) entsprechen.¹¹⁶ In diesem Zusammenhang spielen festgelegte Produktionsauflagen bzw. verschiedene Formen der Zensur eine wichtige Rolle. Mit diesen soll sichergestellt werden, dass Filme den aktuellen ideologischen und moralischen Normen und Werten einer Gesellschaft entsprechen. Zensurbeschränkungen bzw. Produktionsauflagen, wie der Production Code im amerikanischen Studiosystem der 30er bis 50er Jahre, ebenso wie deren Lockerung begünstigen bzw. forcieren die Produktion von Remakes. Zum einen ermöglichen es Remakes, solche Beschränkungen ganz einfach zu umgehen, damit Filme, die den moralischen und ideologischen Vorstellungen des heimischen Marktes nicht entsprechen, mitunter doch noch den Weg in die eigenen Kinos finden. Zum anderen führen Lockerungen von Produktionsauflagen wiederum dazu, „(...) dass alte Filme unter diesen veränderten Bedingungen erneut verfilmt werden. So können durch die Lockerung von Zensurschranken tabuisierte Themen, wie Homosexualität oder Sexualität, allgemein freier bearbeitet werden“ bzw. „(...) auf Themen zurückgegriffen werden, die erneut aktuell zu sein scheinen (...)“.¹¹⁷

114 Kühle, *Remakes*, S. 14.

115 Kühle, *Remakes*, S. 286.

116 Vgl. Dallos; Penninger; Tesarik, „Vorbilder und Nachbildungen“, S. 27.

117 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 223.

2.3.4. Auto-Remakes

Neben den bereits dargestellten wirtschaftlichen, technischen und sozio-kulturellen Beweggründen, spielen subjektive Motivationen eine nicht zu verachtende Rolle für die Produktion von Remakes.¹¹⁸ In diesem Zusammenhang hegen vor allem Regisseure den Wunsch, spezifische, wenn nicht sogar ihre eigenen, Werke neu zu verfilmen; sie werden quasi zu „Mehrfachtätern“:¹¹⁹ „(...) [R]emaking is located in a film maker's desire to repeatedly express (and modify) a particular aesthetic sensibility or world view in light of new developments and interests.“¹²⁰

Filme, die zu einem späteren Zeitpunkt vom selben Regisseur nochmals verfilmt werden, werden auch als „Auto-Remakes“ bezeichnet. Unter den Regisseuren, die solche Auto-Remakes zu ihren Werken zählen, finden sich bekannte Filmschaffende wie Cecil B. DeMille (*The Ten Commandments*, 1923 und 1956), David W. Griffith (*The Unchanging Sea*, 1910 – *Enoch Arden*, 1911), Howard Hawks (*Ball of Fire*, 1941 – *A Song Is Born*, 1948), Alfred Hitchcock (*The Man Who Knew Too Much*, 1934 und 1956) und Leo McCarey (*Love Affair*, 1939 – *An Affair to Remember*, 1957).¹²¹

Das Remake genießt im Allgemeinen einen eher zweifelhaften Ruf. Umso erstaunlicher ist es, dass Auto-Remakes hierbei eine Ausnahme darstellen, mitunter sogar ver- und geehrt werden. „[A] master's revisiting of old material falls into established art and literary world practices, with the latest edition welcoming comparison not only with the earlier effort, but with the artist's entire oeuvre.“¹²² Gemäß Leitch werden Auto-Remakes, d.h. neue Versionen des eigenen Werkes, weniger als Konkurrenz zum eigenen Werk empfunden, sondern dienen vielmehr als künstlerische Reflexion bzw. Überarbeitung des eigenen Werkes.¹²³

118 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 63.

119 Hobsch, *Mach's noch einmal!*, S. 15.

120 Verevis, *Film Remakes*, S. 8.

121 Vgl. Katz; Klein; Nolen, *The Macmillan International Film Encyclopedia*, S. 353ff., 562ff., 604ff., 632ff., 863ff.

122 Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 22.

123 Vgl. Leitch, „Twice-Told Tales“, S. 39.

3. Das Image des Remakes

Remakes entpuppen sich immer wieder als „gefundenes Fressen“ für Kritiker und „wahre Cineasten“.

„Für Filmkritiker sind Remakes das Salz in der Suppe des Berufs: Erstens können sie sich aus ihren Schubladen mit fest gefügten Formulierungen ebenso bedienen wie bei ihren eingefleischten Vorurteilen. Zweitens sind Remakes ein Demonstrationsobjekt par excellence für den Grundsatz: Kritiker sind immer klüger als die Leserschaft.“¹²⁴

Dem Remake scheint bis heute ein konstant schlechter Beigeschmack anzuhaften. Es herrscht gemeinhin die Auffassung, das Remake sei „(...) une pratique opportuniste, moralement condamnable, anti-artistique (...)“.¹²⁵ Autoren, wie Leitch, beschreiben das Remake sogar als „parasitär“ den filmischen Vorgängern gegenüber bzw. als ökonomische Bedrohung für diese.

„Although we might describe any story as parasitic on its models, remakes are parasitic on their original films in a uniquely legalistic way. Since most remakes attempt to supersede their originals for all but a marginal audience watching them for their historical value, remakes typically threaten the economic viability of their originals without compensating the producers of the original in any way.“¹²⁶

Unterstrichen wird diese abschätzige Haltung dem Remake gegenüber durch die fast schon automatische Gleichsetzung dieses filmischen Phänomens mit dem Begriff des „Plagiats“ in der wissenschaftlichen sowie feuilletonistischen Presse (siehe Kap. 3.1.2.). Zahlreiche juristische Streitigkeiten aufgrund von Plagiatsvorwürfen fügen dem Image des Remakes weiteren Schaden zu.

Es fällt auf, dass Remakes besonders kritisch beäugt werden, sobald es sich um amerikanische Filmproduktionen handelt. Die Produktionsform „Remake“ wird nur allzu gern ausschließlich mit der amerikanischen Filmwirtschaft in Verbindung gebracht. Das Remake sei ein Paradebeispiel „(...) für Hollywoods Ideenarmut, wirtschaftliches Kalkül und Risikoscheu (...)“.¹²⁷ Ins Visier der Kritiker geraten vor allem Neuverfilmungen fremdsprachiger, genauer gesagt: französischer Filme.

„(...) [R]emakes of foreign films are a sore spot of contention. Reviewers from both sides of the Atlantic cried out in disgust against the practice, denouncing

124 Hobsch, *Mach's noch einmal!*, S. 5.

125 Moine, *Remakes*, S. 5.

126 Leitch, „Twice-Told Tales“, S. 39.

127 Kühle, *Remakes*, S. 14.

Hollywood's rapaciousness, its plundering of ready-made foreign products in the bankruptcy of its own creative reserves.“¹²⁸

Seit die Produktion von amerikanischen Remakes französischer Filme in den 80er Jahren mit dem Film *Three Men and a Baby* unter der Regie von Leonard Nimoy (französische Vorlage: *Trois hommes et un couffin*, Coline Serreau, 1985) einen erneuten Aufschwung erlebte, „(...) verdammt das Feuilleton Remaking als Ausdruck eines (kultur-)imperialistischen Amerikas.“¹²⁹

Remake ist jedoch nicht gleich Remake. Es existieren durchaus auch (amerikanische) Remakes, die nicht nur in der Gunst des Publikums, sondern auch der Kritiker stehen, den bzw. die filmischen Vorgänger in den (wirtschaftlichen) Schatten gestellt haben und bisweilen sogar als „Klassiker“ in die Filmgeschichte eingegangen sind. Als Beispiel sei hier Billy Wilders Remake *Some Like It Hot* aus dem Jahre 1959 (deutsche Vorlage: *Fanfaren der Liebe*, Kurt Hoffmann, 1951) angeführt.¹³⁰

Es stellt sich die Frage, ob das Phänomen „Remake“, trotz solcher „Erfolge“, ein derart schlechtes Image und die damit einhergehenden Vorurteile tatsächlich verdient. Laut Kühle gründet das „(...) weit verbreitete Negativ-Image des Remakes (...)“ auf „(...) einer sehr eindimensionalen Bewertung des Gesamtphänomens.“¹³¹ Fakt ist, dass das Remake – unabhängig von der gängigen Meinung, es sei eine rein amerikanische Produktionsform – seit jeher Teil des weltweiten Filmschaffens ist, jedoch nicht immer den selben Stellenwert genoss bzw. die selbe Rolle innehatte.¹³²

Von bloßen Meinungsäußerungen bis hin zu kritischen Abhandlungen wird der Leser immer wieder mit den vermeintlichen Oppositionen in Bezug auf das Phänomen „Remake“ konfrontiert.

„Authentizität versus Plagiat, Original versus Kopie, Produktion versus Reproduktion, Kunst versus Kommerz, *high culture* versus *low culture*, Vergangenheit versus Zukunft – all diese und weitere Gegensatzpaare werden in den Diskursen zum Remake aufgerufen und gebildet.“¹³³

Im folgenden Kapitel werden daher drei vermeintliche Oppositionen einer näheren Untersuchung unterzogen, die für die Imageentwicklung des Remakes richtungsweisend

128 Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 6.

129 Oltmann, Katrin. *Remake – Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930–1960*. Bielefeld: transcript 2008, S. 17.

130 Vgl. Kühle, *Remakes*, S. 63.

131 Kühle, *Remakes*, S. 286.

132 Vgl. Forrest, „The 'Personal' Touch“, S. 91.

133 Oltmann, *Remake – Premake*, S. 27.

bzw. ausschlaggebend waren und mitunter noch sind. Zunächst wird die Stellung des Mediums „Film“ im Bereich der Kunst und Kultur näher erläutert, einhergehend mit den anfänglichen Schwierigkeiten der Etablierung eines Urheberrechtsschutzes für filmische Werke. Ein weiteres Hauptaugenmerk liegt auf der Einstellung zu und dem Umgang der Filmnationen Frankreich und Amerika mit dem Phänomen „Remake“, welche sich unter anderem in den unterschiedlichen Urheberrechtssystemen widerspiegeln. Zu guter Letzt wird auf die vermeintliche Opposition des Remakes zu seinem „Original“ eingegangen.

3.1. Film vs. Kunst

Als „problematisch“ bzw. „belastend“ für das Image des Remakes entpuppt sich zuallererst das oftmals geringere Ansehen des Mediums „Film“ im Kreise der Künste (wie Malerei, Musik, Theater). Der „Film“ wurde zu Beginn des 20. Jhdts weniger als Kunst, denn eine Form des „Entertainment“, als ein Medium der „Unterhaltung“, wahrgenommen.¹³⁴ Das Grundproblem, unter dem der „Film“, und in weiterer Folge das Remake, damals wie heute litt bzw. leidet, ist die (vermeintliche) Opposition zwischen „Unterhaltung“ und „Kunst“, sprich zwischen dem Unterhaltungswert eines Filmes und dessen eigenständigen Kunstcharakter. Diese Opposition von „Unterhaltung“ und „Kunst“ wirkte sich auf die Entwicklung des Filmurheberrechts zu Beginn des 20. Jhdts aus, die Anfänge des Filmurheberrechts wiederum hatten weitreichende Folgen für das Image des Remakes.

3.1.1. Die Anfänge des Filmurheberrechts

Der Konflikt zwischen „Unterhaltung“ und „Kunst“ geht weit über die Grenzen des Filmbereichs hinaus und wurde dementsprechend schon vor Erfindung des „Films“ oftmals diskutiert.¹³⁵ Harney fasst die Opposition zwischen den Begriffen „Unterhaltung“ und „Kunst“ folgendermaßen zusammen: „Entertainment, arising as an extreme form of appropriated discourse, is, in a sense, carnival suborned and prostituted. Art is its equal but opposite reaction – a self-declared contravention of distributive commodification.”¹³⁶ Der Begriff „Unterhaltung“ bzw. „Entertainment“ verkörpert quasi die Absicht, den Menschen ein schnelles und kurzlebigen Vergnügen zu bereiten, mit dem Ziel, die eigenen wirtschaftlichen Interessen zu befriedigen. Dem Film als „Entertainment“ wird daher eine gewisse Art der Ausbeutung von Kunst nachgesagt. Kunst wiederum erhebt den Anspruch, sich gegen eine solche Verwandlung von Kunst(-gütern) in Wirtschaftsgüter zu (ver-)wehren.

Noch bevor das Medium „Film“ aufkam, hatten sich die Menschen, laut Forrest, schon an verschiedene Unterhaltungsformate, die beispielsweise in Varietés und auf Jahrmärkten präsentiert wurden, gewöhnt und diese zunehmend gefordert.¹³⁷ Der Erfolg des „frühen Kinos“ baute auf eben diesem Verlangen nach Unterhaltung auf und prägte das Kino als

134 Vgl. Kamina, Pascal. *Film Copyright in the European Union*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2002, S. 10.

135 Vgl. Harney, „Economy and Aesthetics in American Remakes of French Films“, S. 67.

136 Harney, „Economy and Aesthetics in American Remakes of French Films“, S. 67.

137 Vgl. Forrest, „The 'Personal' Touch“, S. 91.

einen Ort der „Attraktionen“.¹³⁸ Während zunächst vor allem „Attraktionen“, wie etwa akrobatische Einlagen und Zaubertricks, nicht filmischer Quellen (wie des Varietés) aufgezeichnet bzw. wiedergegeben wurden, begannen Filmemacher alsbald, einander, d.h. konkrete Filme, zu imitieren, mit dem vorrangigen Ziel, das Publikum mit den unglaublichen technischen Möglichkeiten des Mediums „Film“ zu „unterhalten“. In den Anfangsjahren des Kinos war weniger wichtig, „Was“ gezeigt wurde, d.h. der Inhalt der Filme, sondern vielmehr das „Wie“, sprich die Zurschaustellung der technischen Möglichkeiten, Bewegungen aufnehmen und im Anschluss auf eine Leinwand projizieren zu können. Der technische Aspekt des Mediums stand im Vordergrund, nicht die Story des Films. Der Schwerpunkt der damaligen Filmindustrie lag dementsprechend auf der Produktion der technischen Gerätschaften, die ein Kinoerlebnis erst möglich machten. So zogen sich beispielsweise die Brüder Lumière¹³⁹ aus der Filmproduktion rasch zurück, um sich auf die Entwicklung und den Vertrieb von technischem Filmequipment zu konzentrieren.¹⁴⁰

Da die „Maschine“ über den Inhalt eines filmischen Werkes gestellt wurde, verwundert es nicht, dass sich die ersten juristischen Streitigkeiten auf technische „Imitationen“, im Gegensatz zu „film-inhaltlichen“ Imitationen, wie es beim Remake der Fall ist, bezogen. Als Beispiel sei hier der amerikanische Erfinder und erfolgreiche Unternehmer Thomas A. Edison (u.a. „Kinetograph“ und „Kinetoscope“) angeführt, der einige juristische Verfahren gegen seine Konkurrenten (wie etwa Vitagraph) führte.¹⁴¹ Er warf diesen Patentverletzungen hinsichtlich der technischen Apparatur und des Materials zur Filmherstellung und -projektion vor.¹⁴²

138 „Attraktionskino (Kino der Attraktionen). Im Rahmen der Wiederentdeckung des **Frühen Kinos** als eigenständiger Epoche der Filmgeschichte geprägter Begriff für die Präsentation einzelner kurzer fiktiver und dokumentarischer Filme (**Aktualitäten**), zumeist verbunden durch die Erläuterung eines Kinoerzählers.“

Monaco; Bock, *Film verstehen - Das Lexikon*, S. 22.

139 Die Brüder Auguste und Louis Lumière entwickelten Ende des 19. Jhdts den Cinématographe, eine Kamera, die nicht nur als Aufnahmegerät, sondern auch als Projektor diente. Am 28.12.1895 fand die erste Filmvorführung vor zahlenden Gästen im Grand Café in Paris statt und gilt seither als Geburtsstunde des Kinos.

Vgl. Thompson; Bordwell, *Film History*, S. 8–9.

140 Vgl. Forrest, „The 'Personal' Touch“, S. 90.

141 Vgl. Thompson; Bordwell, *Film History*, S. 19.

142 Als Folge dieser juristischen Verfahren kam es unter Edisons Einfluss zu einem Zusammenschluss mit fast all seinen Konkurrenten. Als Teil der Motion Picture Patents Company waren Edisons ehemalige Konkurrenten legale Lizenzhalter seiner Technik. 1915 wurde die MPPC als rechtswidriges Kartell verurteilt, was schlussendlich dazu führte, dass Edisons Unternehmen seine ökonomische Überlegenheit in der Filmindustrie verlor.

Vgl. Thompson; Bordwell, *Film History*, S. 28–29.

Bis 1906 herrschte die allgemeine Auffassung, „Film“ sei ein öffentliches Gut und die „Imitation“ dessen nichts Ungewöhnliches, Verwerfliches oder gar Verbotenes.¹⁴³ Die „Imitation“ von Filmen war eine weit verbreitete Vorgehensweise, Forrest spricht sogar von „large-scale piracy“.¹⁴⁴ Ein eigenes Urheberrecht bzw. Copyright hinsichtlich des Inhaltes eines Filmes war dementsprechend (noch) nicht erforderlich bzw. aktuell. Das künstlerische Eigentum, „propriété artistique“, war im Zusammenhang mit dem „Film“ noch kein gängiger Begriff. Während andere Künste, wie die Literatur, bereits in diversen Urheberrechtsgesetzen verankert waren, wurde der „Film“ vergleichsweise spät als geistige Leistung anerkannt und rechtlich geschützt.¹⁴⁵ Erst als die Filmschaffenden die tatsächliche Bedeutung und das wirtschaftliche Potential des neuen Mediums erkannten, wurden die ersten Forderungen nach einem Urheberrecht laut, welches dem weitverbreiteten geistigen Raub und damit einhergehend dem eigenen finanziellen Schaden entgegen wirken sollte.¹⁴⁶ Der Notwendigkeit eines filmischen Urheberrechtsgesetzes bzw. Copyrights gingen, laut Forrest, einige wesentliche Entwicklungen in und für die Filmindustrie voraus. So bewirkten ökonomische und organisatorische Veränderungen, dass der Schwerpunkt der Filmindustrie von der Erzeugung der technischen Mittel zur Realisierung eines Filmes hin zur Filmproduktion selbst verlagert wurde. Weiters forcierte die zunehmende Länge filmischer Werke, sowie der sich immer stärker durchsetzende narrative Charakter des „Films“, mitsamt seiner steigenden Komplexität, die Dringlichkeit ein festgelegtes Urheberrechtsgesetz einzuführen.¹⁴⁷ Mit der Einführung eines Urheberrechtsgesetzes sollte nicht nur die rechtswidrige Verwendung bzw. Auswertung durch Konkurrenten und nicht lizenzierte Kinobesitzer verhindert werden, sondern auch bereits existierende Werke, hauptsächlich Romane und Dramen, vor dem unerlaubten Gebrauch durch die Filmindustrie geschützt werden.¹⁴⁸

Die Fixierung eines Urheberrechtsgesetzes bzw. Copyrights für den „Film“ markierte einen Wendepunkt in der Filmgeschichte. Der „Film“ verlor das Image eines öffentlichen Produktes und gliederte sich in die Reihe der rechtlich „schützenswerten Werke“ ein. Der Weg hin zu einem Filmurheberrecht/-copyright vollzog sich keineswegs reibungslos, viel eher kam es zunächst zu einer schlechten Adaption bereits bestehender Urheberrechte an

143 Vgl. Forrest, „The 'Personal' Touch“, S. 90.

144 Forrest, „The 'Personal' Touch“, S. 90.

145 Moine, *Remakes*, S. 17.

146 Vgl. Kamina, *Film Copyright in the European Union*, S. 10.

147 Vgl. Forrest, „The 'Personal' Touch“, S. 90–91.

148 Vgl. Kamina, *Film Copyright in the European Union*, S. 10.

das damals neue Medium „Film“. Das Urheberrecht bzw. Copyright der Fotografie wurde, aufgrund seiner Ähnlichkeit zum Medium „Film“, als erste Orientierungshilfe und Vorlage herangezogen. Als äußerst problematisch erwies sich, dass das Urheberrecht der Fotografie Anfang des 20. Jhdts immer noch äußerst umstritten war und sich keineswegs einheitlich gestaltete. Während der Fotografie in Frankreich und frankophilen Ländern ein voller Urheberrechtsschutz gewährt wurde, genoss sie in deutschsprachigen Ländern und Großbritannien einen, beispielsweise zeitlich, limitierten Schutz. In anderen Staaten wiederum stand der Schutz der Fotografie als geistiges Eigentum erst noch zur Diskussion und wurde von zwei Sichtweisen dominiert.¹⁴⁹ Anfangs wurde die Fotografie gänzlich auf den mechanischen Prozess, der ihr zugrunde liegt, reduziert und da für die bloße Inangsetzung dieses Vorgangs keinerlei schöpferisches Talent des Fotografen vonnöten war, wurde die Fotografie demgemäß nicht als „künstlerisches“ Werk wahrgenommen und geschützt.¹⁵⁰ Mit den voranschreitenden technischen Weiterentwicklungen und Möglichkeiten der Fotografie setzte sich nach und nach allerdings die Auffassung durch, dass Fotografien sehr wohl „productions of the mind“ seien und ein talentierter Fotograf dem Bild eine gewisse Form der Einzigartigkeit verleihen konnte, welche es zu einem schützenswerten Werk mache.¹⁵¹

„The photographer was responsible for deciding how the subject should be photographed and exposed to the light; in so doing he exercised taste, discernment and skill and therefore the resulting photograph represented a work of the mind.“¹⁵²

Da der „Film“ technisch und inhaltlich immer elaborierter wurde und die Nähe zu „dramatic works“, welche den vollen Urheberrechtsschutz genossen, immer deutlicher erschien, fiel es zusehends schwer, Filme weiterhin als „series of photographs“ zu kategorisieren.¹⁵³ Es entstanden, wie bei der Fotografie, statt einheitlicher und länderübergreifender Regelungen für den „Film“ unterschiedliche Urheberrechtskonzepte, welche den Schutz des eigenen Filmes, beispielsweise im Ausland, wiederum deutlich erschwerten. Besonders die wirtschaftliche Verwertbarkeit des Stummfilms hatte unter den verschiedenen Urheberrechtskonzepten des „Films“ zu leiden, da gerade der Stummfilm (bezogen auf das Fehlen von potentiellen Sprachbarrieren durch austauschbare

149 Vgl. Kamina, *Film Copyright in the European Union*, S. 10–11.

150 Vgl. Davies, Gillian. *Copyright and the Public Interest*. Weinheim: VCH 1994, S. 85.

151 Davies, *Copyright and the Public Interest*, S. 85.

152 Davies, *Copyright and the Public Interest*, S. 85.

153 Kamina, *Film Copyright in the European Union*, S. 11.

Zwischentitel) über die nationalen Grenzen hinweg besonders gut verwertbar war. Diese Abweichungen zwischen den frühen Urheberrechtsgesetzen wurden nur zum Teil bei der „Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst“ 1908 behoben.¹⁵⁴ Eine weltweite Vereinheitlichung der Regelungen konnte, dessen ungeachtet, bis heute nicht durchgesetzt werden, ein Umstand, welcher sich weiterhin negativ auf das Image des (transnationalen) Remakes auswirkt.

3.1.2. Remake vs. Plagiat

Plagiatsvorwürfe und damit verbundene rechtliche Streitigkeiten sind im Zusammenhang mit (amerikanischen) Remakes keine Seltenheit. Als Beispiel für einen in der Öffentlichkeit stark rezipierten Prozess sei hier die juristische Auseinandersetzung rund um den Film *Diabolique* von Jeremiah S. Chechik aus dem Jahre 1996 angeführt. Die amerikanische Produktion, mit Sharon Stone in der Hauptrolle, ist das Remake des französischen Filmes *Les Diaboliques* von Henri-Georges Clouzot aus dem Jahre 1955. Inès Clouzot, die Ehefrau des Regisseurs und nach dem Tod ihres Mannes alleinige Besitzerin der Rechte an dem Originalfilm, klagte die Produktionsfirma Morgan Creek, da diese ihr Einverständnis zur vermeintlichen Wiederverfilmung nicht eingeholt hatte.¹⁵⁵ Aus der Sicht von Inès Clouzot war *Diabolique* ein eindeutiges Plagiat.

Der Begriff „Plagiat“ geht auf das lateinische Wort „plagium“, Menschenraub, zurück und wird heutzutage als „(...) geistiger Diebstahl, also vollständige oder teilweise Übernahme eines fremden literar., musikal. oder bildner. Werkes in unveränderter oder nur unwesentlich geänderter Fassung unter Vorgabe eigener Urheberschaft“ bezeichnet.¹⁵⁶ Die Grenzen des Plagiats erstrecken sich von einer „(...) Unterlassung der Herkunftsangabe beim Zitieren eines fremden Werkes im Rahmen der → freien Benutzung (...)“ bis hin zu der tatsächlichen „(...) Verletzung eines Urheberrechts (...)“.¹⁵⁷ Die große Spannweite des Remakes, eine wenig bis stark veränderte Fassung eines anderen Filmes, zusammen mit dem Hintergrundwissen, dass bis heute Filme entstehen, die (vermeintlich) falsche Angaben bezüglich der Urheberschaft bzw. ihrer Quelle tätigen, lassen ein Gleichsetzen von Remake und Plagiat auf den ersten Blick nachvollziehbar erscheinen. „So weist das

154 Vgl. Kamina, *Film Copyright in the European Union*, S. 10.

155 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 69.

156 *Brockhaus-Enzyklopädie: in vierundzwanzig Bänden. Pes – Rac*. Mannheim: Brockhaus 1992, S. 209.

157 *Brockhaus-Enzyklopädie: Pes – Rac*, S. 209.

Plagiat gegenüber dem Remake die gleiche erkennbare Verwandtschaft zum filmischen Vorgänger auf, ohne jedoch die Verwertungsrechte zu erwerben. Das Remake hingegen ist das juristisch legitime Kind des Originals.“¹⁵⁸ Sowohl das Remake als auch das Plagiat sind, juristisch betrachtet, inhaltliche und/oder formale Be- und Verarbeitungen eines filmischen Werkes¹⁵⁹, z.B. eines Drehbuches.¹⁶⁰ Beim Remake handelt es sich allerdings um „(...) eine rechtlich legale Neufassung eines bereits früher gedrehten Filmes (...)“, während dem Plagiat die rechtliche Zustimmung des Urhebers bzw. Rechteinhabers fehlt.¹⁶¹ Der grundlegende Unterschied zwischen Remake und Plagiat liegt daher in der rechtlichen Legitimität des Remakes, d.h. dem tatsächlichen Besitz der Wiederverfilmungs- bzw. Bearbeitungsrechte, oftmals auch Remake-Rechte genannt.¹⁶²

Die Zustimmung des Urhebers bzw. Rechteinhabers für eine Be- oder Verarbeitung seines Werkes ist nur dann nicht vonnöten, wenn es sich um eine „freie Benutzung“ handelt, sprich wenn ein Film in so erheblichen Maße vom Originalwerk abweicht, dass eine Verbindung zwischen den Werken nicht mehr erkennbar ist.¹⁶³

Der Ursprung bzw. die Wurzel dieser fast automatischen, jedoch fälschlichen, Gleichsetzung von Remake und Plagiat ist bereits in den ersten Jahren der Filmgeschichte zu verorten. Genauer gesagt zeichnet sich, wie im vorangegangenen Kapitel bereits beschrieben, die anfängliche Auffassung, dass „Film“ ein öffentliches Gut sei, und das daraus resultierende Fehlen eines Urheberrechtsgesetzes/Copyrights für diesen Umstand verantwortlich. Neuverfilmungen ohne rechtliche Einverständnisse waren zu Beginn des 20. Jhdts keineswegs verwerflich oder unüblich. Forrest betont, dass diese frühen Formen des Remakes, d.h. Neuverfilmungen ohne juristische Legitimität, vom späteren bzw. heutigen Remake-Verständnis und der damit einhergehenden Definition zu unterscheiden sind.¹⁶⁴ „(...) [T]he early remake differs radically from its later incarnations, in which permission to remake must be obtained and sources acknowledged both financially and

158 Kühle, *Remakes*, S. 19–20.

159 Urheberrechtlicher Schutz wird einem filmischen Werk in der Regel nur dann zuteil, wenn „(...) es sich bei dem Film um ein ‚Werk‘ i.S.v. §2 UrhG handelt. Das ist nur dann der Fall, wenn der Film ein hinreichendes Maß an Kreativität (sog. Originalität) aufweist, § 2 Abs.2 UrhG.“
Vgl. Dreier, Thomas; Kalscheuer, Birgit. “Rechte am Film“. In: Klages, Christlieb (Hg.). *Grundzüge des Filmrechts: Grundlagen, Verträge, Rechte*. München: Beck 2004, S. 188.

160 Vgl. Klages, Christlieb. “Erlaubnis zur Verfilmung“. In: Klages, Christlieb (Hg.). *Grundzüge des Filmrechts: Grundlagen, Verträge, Rechte*. München: Beck 2004, S. 28–29.

161 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 7.

162 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 17.

163 Vgl. Klages, “Erlaubnis zur Verfilmung“, S. 26ff.

164 Vgl. Forrest, “The ‘Personal’ Touch“, S. 90.

legally.“¹⁶⁵ Forrest unterscheidet genauer gesagt zwischen den Remake-Definitionen vor und nach dem Jahre 1906, dem Zeitpunkt also, als Filme allmählich von öffentlichen Gütern zu rechtlich geschützten Werken wurden und dementsprechend die ersten Copyright-Überlegungen für die Filmbranche aktuell wurden.¹⁶⁶ Auch Kühle bezieht sich in Hinblick auf das Verständnis und Zusammenspiel von Plagiat und Remake auf diese wichtige Entwicklung in der Filmgeschichte bzw. -industrie. Der Begriff des Remakes hat sich „(...) erst vom Plagiat (...)“ abgegrenzt, „(...) seit die Verwertungsinteressen juristisch unter Schutz gestellt und Copyrights entwickelt wurden, also mit der Ausbildung eines entwickelten Produktionssystems.“¹⁶⁷

165 Forrest, “The 'Personal' Touch“, S. 90.

166 Vgl. Forrest, “The 'Personal' Touch“, S. 90.

167 Kühle, *Remakes*, S. 20.

3.2. Masse vs. Klasse

Wie im vorangegangenen Kapitel bereits erläutert, haftet dem Remake immer wieder der Hauch von Ideenarmut, geistigem Diebstahl (Plagiat) und Kapitalismus an. Ganz besonders kritisch ins Visier genommen, werden allen voran amerikanische Remakes, da die USA bzw. ihre Filmindustrie – Hollywood – die Verkörperung des Kapitalismus und amerikanische Remakes folglich dessen Ergebnis, quasi der filmische Inbegriff des Kapitalismus, zu sein scheinen. Regelrechte Wogen der Entrüstung treten amerikanische Remakes vor allem im Zusammenhang mit fremdsprachigen Vorlagen los, wobei sich französische Filmschaffende und Kritiker ganz besonders über dieses, vermeintlich rein amerikanische, Phänomen echauffieren¹⁶⁸, was nicht zuletzt an der Tatsache liegt, dass sich die meisten (amerikanischen) Remakes fremdsprachiger Filme einer französischen Quelle bedienen.¹⁶⁹

Europäische, und hier besonders französische, Filmkritiker vertreten oftmals pauschal die Meinung, dass Hollywood für Quantität, sprich „Masse(-nproduktion)“ stehe, während die europäische, respektive die französische Filmproduktion im Speziellen, für „Klasse“, d.h. qualitative Filmkunst, eintritt. Es scheint fast so, als ob es ein persönliches Bedürfnis der französischen Nation sei, sich von Amerika und dieser amerikanischen Unart „Remake“ abzugrenzen. Das Konzept „Masse vs. Klasse“ ist laut Forrest allerdings ein äußerst trügerisches Prinzip, da selbst umjubelte europäische Filmemacher, wie Charlie Chaplin oder Jean Renoir, mit ihren Filmen, ihren „Kunstwerken“, einen möglichst großen Publikumskreis erreichen wollten.¹⁷⁰

Das Verhältnis zwischen Frankreich und Hollywood hat zweifellos Einfluss auf die Rezeption und das Image amerikanischer Remakes, deren Quelle französische Filme sind. Aus diesem Grund sollen im folgenden Kapitel die Hintergründe, Auswirkungen und Eigenheiten dieser vielfach diskutierten Opposition genauer betrachtet werden.

168 Zu beachten ist, dass es sich bei amerikanischen Remakes französischer Filme nichtsdestotrotz um ein Randphänomen der Filmindustrie handelt (siehe Kap. 4). Moine zählt bis zum Jahre 2007 knapp 70 amerikanische Remakes französischer Filme.

Vgl. Moine, *Remakes*, S. 69.

169 Vgl. Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 2.

170 Vgl. Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 16– 17.

3.2.1. Frankreich vs. Hollywood

„It is vital to stress the complexity of political, cultural and material relations between France and the United States. These feelings and perceptions can not be reduced to any single narrative but rather involve the interplay of discourses located within concerns about high and mass culture, modernity and tradition, progress, domination, and invasion and identity.“¹⁷¹

Die Opposition zwischen den beiden Filmindustrien ist zwar nur ein Teilaspekt der Beziehung zwischen Frankreich und den USA, jedoch nichtsdestoweniger äußerst komplex. Im Folgenden werden drei thematische Schwerpunkte gesetzt, angefangen bei der beständigen wirtschaftlichen Konkurrenz der beiden Filmnationen, gefolgt von den jeweiligen Filmtraditionen bzw. dem Umgang mit dem Medium „Film“ selbst. Die unterschiedlichen Entwicklungen der Filmindustrien und -traditionen in Frankreich und den Vereinigten Staaten äußern sich nicht zuletzt in den verschiedenen Urheberrechts- bzw. Copyright-Systemen, die am Ende dieses Kapitels gegenüber gestellt werden.

3.2.1.1. Wirtschaftliche Gegenüberstellung

Hollywood scheint eine Schwäche für den französischen Film zu haben. Das Interesse Hollywoods konnten vor allem französische Unterhaltungsfilm, beispielsweise Komödien der 80er Jahre, wecken. Der Grund für diese „Affinität“ zum französischen Film liegt jedoch, entgegen der weitläufigen Meinung, weniger an der filmästhetischen und -technischen Qualität französischer Filme, sondern an dem tatsächlichen wirtschaftlichen Erfolg dieser Filme am französischen Markt. Es handelt sich bei dieser Bevorzugung französischer Filme zumeist um ein rein wirtschaftliches Kalkül, schließlich stellt Frankreich bis heute die größte bzw. erfolgreichste Filmindustrie Europas, sogar die zweitgrößte (hinter den USA) im Westen und dementsprechend eine der Größten weltweit.¹⁷² Auf der Suche nach vielversprechenden Filmstoffen hilft die Orientierung an einem ähnlich großen und produktiven Markt, das finanzielle Risiko und den potentiellen Gewinn einer Neuverfilmung besser einzuschätzen. Selbst 1992, als Frankreich einen Tiefpunkt im Bereich der Filmproduktion erlebte, blieb die Nation mit 155 produzierten Filmen nur knapp hinter den 210 produzierten Filmen Hollywoods zurück und bot so

171 Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 12.

172 Vgl. Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 27.

immer noch einen großen Pool an neuen Filmstoffen, aus denen für ein amerikanisches Remake gewählt werden konnte.¹⁷³

Gemäß David Grossvogel können einige Spannungen zwischen Amerika und Frankreich auf den anhaltenden ökonomischen Wettbewerb zwischen den Filmindustrien beider Länder zurückgeführt werden.¹⁷⁴ Diese, vielfach fast schon zelebrierte, Opposition zwischen Frankreich und den Vereinigten Staaten basiert zu einem großen Teil auf wirtschaftlichen Entwicklungen in den und um die jeweiligen Filmindustrien herum.

Die Brüder Lumière machten Frankreich in den 1890er Jahren zum weltweit größten Exporteur von Filmen und legten den Grundstein für die darauf folgende Vormachtstellung Frankreichs am internationalen Filmmarkt. Während Frankreich diesen beherrschte, gelang es bereits einigen, ebenso von dem neuen Medium begeisterten, amerikanischen Firmen, sich auf den heimischen, sprich us-amerikanischen, Markt zu konzentrieren und diesen zusehends zu kontrollieren.¹⁷⁵

Der Erste Weltkrieg sollte die, von Frankreich dominierte, (internationale) Filmindustrie für immer verändern und den Weg für die bis heute andauernde ökonomische Dominanz Hollywoods im Filmgeschäft bereiten. Während Europa große Verluste und Schäden auf heimischen Boden verzeichnete, profitierte die amerikanische Filmindustrie von der Tatsache, dass sich die finanziellen und materiellen Verluste im Vergleich zu Europa in Grenzen hielten. Die Europäischen Staaten nützten ihr geringes Kapital nach dem Ersten Weltkrieg zwar zum langsamen Wiederaufbau ihrer Wirtschaft, für die Filmwirtschaft blieb jedoch (zu) wenig übrig. Als Folge dieser Umstände legte die stark angeschlagene Filmindustrie Frankreichs, allen voran die zwei größten Filmfirmen Pathé und Gaumont, ihren Schwerpunkt vermehrt auf den Vertrieb von Filmen statt auf die kostenintensive und finanziell deutlich riskantere Produktion dieser. Die französische Filmindustrie bestand in weiterer Folge nur aus einem kleinen Kreise an unabhängigen Produzenten, welche die nötigen finanziellen Mittel, um international mit anderen Filmindustrien mithalten zu können, nicht aufbringen konnten. Geringes Eigenkapital, das Fehlen von Subventionen seitens der Regierung und eine hohe Besteuerung führten dazu, dass nur eine geringe Anzahl von Filmen pro Jahr tatsächlich realisiert werden konnte.¹⁷⁶ Die Vereinigten Staaten hingegen verloren zwar den europäischen Markt als relevante Einnahmequelle, die

173 Vgl. Creton, Laurent. *Économie du cinéma: Perspectives stratégiques*. Paris: Nathan 1994, S. 92.

174 Vgl. Grossvogel, David I. *Didn't You Used to Be Depardieu? Film as Cultural Marker in France and Hollywood*. New York: Peter Lang 2002, S. 1.

175 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 3.

176 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 6.

einheimische Nachfrage war jedoch stark und aktiv genug, um den Status einer großen Filmindustrie aufrecht zu erhalten. Zum einen ist dies der Tatsache zu verdanken, dass die USA den eigenen Filmmarkt zur Gänze kontrollierte, da sowohl Produktion als auch Vertrieb und Vorführung der Filme, also die sogenannte vertikale Integration, in den Händen der eigenen Filmstudios lag.¹⁷⁷ Zum anderen verfügten amerikanische Filmfirmen bzw. -produzenten über ein wesentlich höheres Budget für die technische und filmästhetische Realisierung ihrer Filme. Infolge dieser vorteilhaften Bedingungen in und für den heimischen Filmmarkt setzten sich die film- und erzähltechnischen Konventionen des amerikanischen Kinos endgültig in den westlichen Filmindustrien durch und dominierten diese fortan. Forrest beschreibt dies wie folgt:

„By the end of World War I, the rules for what constituted a film – film length, narrative structure, camera and lighting techniques, film speed, shot length/editing – came for the most part from the American filmmakers, who implemented the technology and the techniques that, in turn, had a tendency to make all other national cinemas seem less advanced and their product consequently less accomplished or effective in their ‘reproduction’ of reality.“¹⁷⁸

Da die angeschlagene Filmindustrie Frankreichs nach dem Ersten Weltkrieg weder quantitativ noch qualitativ mit den Produktionen Hollywoods mithalten konnte, sahen sich die französischen Filmverleiher immer öfter gezwungen, auf das günstigere amerikanische Produkt zurückzugreifen. Während bereits gegen Ende des Ersten Weltkrieges knapp die Hälfte aller in Frankreich gezeigten Filme aus amerikanischer Produktion stammte, erhöhte sich diese Zahl nach Kriegsende kontinuierlich. Die Möglichkeiten für den französischen Film am eigenen Markt verringerten sich zusehends. Der Ruf der französischen Filmproduzenten nach einer Import- und Exportregulierung im Filmbereich wurde immer lauter, jedoch von den eigenen Filmverleihern, welche von den günstigeren Filmen aus Amerika profitierten, unterwandert. Erst 1928 richtete die Regierung eine gemäßigte Quotenregelung ein.¹⁷⁹

Trotz zahlreicher Bemühungen zum Schutze der eigenen Filmwirtschaft konnte Frankreich mit dem Marktführer Hollywood nach Kriegsende nicht mithalten. In die Enge getrieben, suchte Frankreich daher nach einem alternativen Weg aus der Krise, quasi ein Nischenprodukt, welches den französischen Film von Konkurrenzprodukten abgrenzen und der französischen Filmindustrie in weiterer Folge eine unverwechselbare Stellung in

177 Vgl. Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 14.

178 Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 13.

179 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 6–8.

der internationalen Filmlandschaft verschaffen würde.¹⁸⁰ „Historically, (...) industries that have been squeezed out of competition in one sector of the market normally react with a reconceptualization of their market, as in a shift from mass production to that of quality.“¹⁸¹ Es erfolgte eine Spezialisierung des eigenen Filmmarktes bzw. der eigenen Filmproduktion; statt „Masse“ wurde „Klasse“ produziert bzw. propagiert. Fortan bemühte sich die französische Filmindustrie, die eigenen Filme als „Kunst“, als „films d'art“, in Opposition zu den wirtschaftlich orientierten Massenprodukten (Hollywoods), zu vermarkten. Gemäß Forrest handelt es sich hierbei im Grunde genommen um eine Marketingstrategie, welche den wirtschaftlichen Hintergedanken der eigenen Filmproduktion verschleierte bzw. verschleiern sollte.¹⁸²

Die bis heute propagierte filmische Opposition zwischen Frankreich und Amerika ist unter anderem das Resultat dieser wirtschaftlichen Überlegenheit Amerikas nach dem Ersten Weltkrieg und der damit einhergehenden angespannten (filmwirtschaftlichen) Beziehung zwischen den beiden Nationen. Selbst nach der Befreiung Frankreichs durch die Alliierten Streitkräfte und der „Résistance français“ im Zweiten Weltkrieg schien die Kluft zwischen den Filmindustrien beider Nationen stetig zu wachsen. Die USA wurden zur kulturellen „Übermacht“ und das Remake zum Symbol dieses „kulturellen Imperialismus“. „(...) [R]emaking is not only evidence of Hollywood being an ‘aesthetic copy-cat’, but (worse) of ‘cultural imperialism’ and ‘terroristic marketing practices’ designed to block an original's competition in the US market.“¹⁸³ Als ein Beispiel dieses kulturellen Imperialismus wird oftmals das „Blum-Byrnes-Abkommen“ angeführt. Diese ökonomischen Maßnahmen wurden am 28.5.1946 vom amerikanischen Außenminister James F. Byrnes und dem französischen Repräsentant Léon Blum in Washington unterzeichnet. Das Abkommen beinhaltete unter anderem eine festgelegte Einführungsquote für Filme. Das Blum-Byrnes-Abkommen wurde und wird von der Filmindustrie Frankreichs oftmals für die Krise des französischen Kinos nach dem Zweiten Weltkrieg verantwortlich gemacht. Bereits 1947 verlangte das, von Jacques Becker und Marcel Carné gegründete, Comité de défense du cinéma français eine Neuregelung des Abkommens. Es folgte eine groß angelegte Protestaktion am 4.1.1948, wenig später wurde

180 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 6.

181 Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 16.

182 Vgl. Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 16.

183 Verevis, *Film Remakes*, S. 3.

das Abkommen in der Tat überarbeitet und limitierte den Import amerikanischer Film fortan auf 120 Stück pro Jahr.¹⁸⁴

In den folgenden Jahren setzte ein regelrechter Anti-Amerikanismus ein. Frankreich wehrte sich gegen alles, was Amerika verkörperte, wie etwa ein schnelles (Wirtschafts-)Wachstum, ökonomische und industrielle Modernität und den Wunsch nach einer freien Marktwirtschaft. Frankreich blieb besorgt um die eigene Wirtschaft und die eigene kulturelle Identität, die nach Ansicht der Franzosen durch die Übermacht der Vereinigten Staaten verloren zu gehen drohte.¹⁸⁵ Lucy Mazdon spricht von „(...) France's growing concerns about the implications of modernisation; the expansion of the machine, utilitarianism, vulgarity, industry and the concomitant disappearance of 'French' values such as humanity, idealism, and art.“¹⁸⁶

Der Erhalt einer starken französischen Filmindustrie, als Verkörperung der eigenen kulturellen Identität, und dementsprechend die Verteidigung dieser vor einer „Amerikanisierung“, dominiert die (wirtschaftlichen) Auseinandersetzungen zwischen Frankreich und den Vereinigten Staaten bis heute. Hatte sich die anti-amerikanische Einstellung Frankreichs bis zu den 80er Jahren deutlich gemindert, flammten diese in den 80er und 90er Jahren erneut auf.¹⁸⁷ Ein Anlass hierfür waren beispielsweise die „General Agreement on Tarrifs and Trade“-Verhandlungen, kurz GATT, 1993.

„The GATT was principally a means of extending a globalised economy based upon deregulation and free trade. However, attempts to deregulate the audiovisual market threw up deep divisions between European (specifically French) and North American conceptions of commerce and culture.“¹⁸⁸

Unter dem Begriff der „l'exception culturelle“ forderte Frankreich, entgegen des Strebens nach einer freien Marktwirtschaft zwischen der Europäischen Union und den USA, im Zuge der Verhandlungen eine Ausnahmeregelung für den audiovisuellen Medienbereich. Ziel war es, den Import von amerikanischen Medienprodukten zu regulieren bzw. für den französischen Markt zu limitieren.¹⁸⁹ Die Diskussionen rund um die „l'exception culturelle“ gewannen im Vorfeld des G8 Treffens 2013 in Nordirland erneut an Aktualität, als José

184 Vgl. Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 8.

185 Vgl. Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 6.

186 Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 6.

187 Vgl. Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 9.

188 Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 9.

189 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 1.

Manuel Barroso, amtierender Präsident der Europäischen Kommission, Frankreichs Festhalten an dieser Ausnahmeregelung öffentlich kritisierte.¹⁹⁰

„The issue was whether France would block the beginning of talks on a free-trade agreement between the United States and the European Union over its 'cultural exception' — its effort to promote domestic film, television and audiovisual productions through subsidies and quotas.“¹⁹¹

Eine Woge der Entrüstung und des Protests folgte, Frankreichs Kulturministerin Aurélie Filippetti verteidigte die „l'exception culturelle“ mit folgenden Worten:

„Il s'agit pour la France d'une conviction d'ordre politique et philosophique. Une conviction à laquelle notre pays est profondément attaché : la culture n'est pas une marchandise comme les autres. La mécanique du marché n'est pas capable de prendre en compte la valeur spécifique des biens culturels. (...) Nous devons être fiers de cette politique et la revendiquer ! (...) [L]a France ira jusqu'au bout pour défendre cet idéal.“¹⁹²

3.2.1.2. Filmtraditionen im Vergleich

Eine weitere Facette der Opposition zwischen Amerika und Frankreich in Bezug zum Medium „Film“ lässt sich in der Entwicklung unterschiedlicher Filmtraditionen erkennen. Verantwortlich hierfür ist vor allem der unterschiedliche Umgang mit bzw. Anspruch an das Medium „Film“ selbst.¹⁹³ Die Anfänge des Mediums gestalteten sich bereits in Hinblick auf das angestrebte Publikum und den zu erfüllenden Zweck des „Films“ verschieden.

„Perhaps because of France's more uniform culture, sustained by a single language and deep roots which, over time, delineated more sharply its social classes, motion pictures appear to have begun more as a bourgeois due than as the entertainment need they represented in the United States.“¹⁹⁴

190 Vgl. Castle, Stephen; Calmes, Jackie. „U.S. and Europe Talks On Trade Set for July“. *The New York Times*, 18 Jun. 2013, S. B2, http://www.nytimes.com/2013/06/18/business/global/us-europe-trade-talks-to-start-in-july.html?_r=0, Zugriff: 14 Jul. 2013.

191 Erlanger, Steven. „Brussels Official, Criticizing France, Turns Up Heat on a Tense Relationship“. *The New York Times*, 27 Jun. 2013, S. A10, http://www.nytimes.com/2013/06/27/world/europe/brussels-official-criticizing-france-turns-up-heat-on-a-tense-relationship.html?pagewanted=all&module=Search&mabReward=relbias%3Ar%2C{%22%22%3A%22RI%3A17%22}&_r=0, Zugriff: 14 Jul. 2013.

192 Filippetti, Aurélie. „La France, fer de lance de l'exception culturelle face au marché libre“. *Le Monde*, 14 Jun. 2013, S. 17, http://www.lemonde.fr/idees/article/2013/06/13/la-france-fer-de-lance-de-l-exception-culturelle-face-au-marche-libre_3429051_3232.html, Zugriff: 14 Jul. 2013.

193 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 8.

194 Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 4.

Grossvogel unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen „(...) the bourgeois birth of films in France and their more proletarian birth (...)“ in den USA.¹⁹⁵ Während der amerikanische Film primär das Ziel der Unterhaltung verfolgte und sich dementsprechend an eine breitere Bevölkerungsgruppe richtete, konzentrierte sich der französische Film auf gebildete Publikumsschichten, die bereits 1908 von französischen Filmfirmen, wie Le Film d'Art, beispielsweise mit Aufzeichnungen erfolgreicher Theaterinszenierungen beliefert wurden.¹⁹⁶ Als Konsequenz umgab den französischen Film zusehends eine Aura des Intellektuellen und es erfolgte eine weitere Ausdifferenzierung des Publikums. Angebote für besonders filmkundige, sprich „cinéphile“, Publikumsschichten wurden gefordert. Dieser Wunsch nach speziellen Filmvorführungen für ein sachkundiges Publikum wurde schon in den frühen 20er Jahren geäußert und in Form von sogenannten „ciné-clubs“ realisiert. Frühe Beispiele hierfür sind Le Ciné-Club de France (1924 von Germain Dulac, Jaques Feyder, Léon Moussinac gegründet) und La Tribune Libre du Cinéma (von Charles Léger ebenfalls 1924 gegründet). Wenig später folgten bereits die ersten spezialisierten Kinos, wie das Studio des Ursulines, das Studio 28, L'Oeil de Paris und das Studio des Agriculteurs. Philosophie dieser Institutionen war es, den „Film“ als kulturelles Gut und nicht als wirtschaftliches Produkt zu begreifen. Dieser starke Trend setzte sich in Frankreich bis nach dem Zweiten Weltkrieg fort. 1946 zählte Paris ganze 83 ciné-clubs mit mehr als 50000 Mitgliedern. Der Höhepunkt dieses Phänomens konnte in den 50er Jahren verbucht werden und schuf die Grundlage für Frankreichs „politique des auteurs“, die Folge eines idealistischen Anspruches an das Medium „Film“ bzw. an die Filmschaffenden selbst – getragen von den *Cahiers du Cinéma*. Als „Auteur“ wurden Filmschaffende bezeichnet, die eine unverwechselbare Handschrift in ihren Werken erkennen ließen. Mit dieser Differenzierung sollte das „cinéma d'art“ nicht nur in Opposition zur eigenen kommerziellen Filmproduktion, sondern auch zur Amerikanischen gestellt werden. Paradoxerweise zogen die Vertreter der „politique des auteurs“ als Beispiele von „auteurs“ besonders häufig us-amerikanische Filmschaffende, wie Orson Welles und John Ford, heran.¹⁹⁷

Dieser künstlerische Anspruch an das Medium „Film“ übte nicht nur Einfluss auf die (Weiter-)Entwicklung des Filmurheberrechts Frankreichs aus, sondern auch auf die Meinung und den Umgang mit dem Phänomen „Remake“. Die eigenen, sprich

195 Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 4.

196 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 4.

197 Vgl. Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 17–18.

französischen, Remakes stehen viel weniger, bisweilen gar nicht, im Zentrum der Diskussion. Viel eher wird die Meinung vertreten, der französische Filmemacher schaffe keine Remakes, lediglich neue Adaptionen literarischer Vorlagen, die zufälligerweise bereits einmal verfilmt wurden. Yannick Mouren zufolge existiert ein französisches Äquivalent zu dem englischen Begriff des „Remakes“ deswegen nicht, weil der Franzose dieses Phänomen schlichtweg nicht (aner-)kennt bzw. (aner-)kennen will.¹⁹⁸ „Les Français, se considérant comme des artistes et non comme des exécutants, n'ont jamais eu de goût pour cet exercice auquel sont attachées des connotations de copie, de contrefaçon.“¹⁹⁹ Während namhafte us-amerikanische und europäische Regisseure, wie Ernst Lubitsch und Alfred Hitchcock, in den 40er und 50er Jahren sehr wohl Remakes drehten, hielten sich die französischen Filmemacher bewusst zurück. Sie realisierten Remakes nur, sofern es sich um ein persönliches Anliegen handelte, wie es beispielsweise bei Neuverfilmungen von Stummfilmen oftmals der Fall war.²⁰⁰ Französische Filmschaffende empfinden laut Mouren oftmals sogar eine gewisse Form der Scham, wenn sie statt einer Literaturadaption „gezwungen“ sind, ein Remake zu drehen. „(...) [U]n cinéaste français, qui se considère comme un auteur mais qui pourtant a travaillé dans le système hollywoodien, éprouve une certaine honte d'avoir remaké (*excuse my french*) un film qui n'était pas une adaptation, mais un scénario original.“²⁰¹

3.2.1.3. Droit d'auteur vs. Copyright

Bis heute werden zahlreiche juristische Streitigkeiten rund um das transnationale Remake auf die unterschiedlichen Systeme zum Schutze filmischer Werke zurückgeführt. Im Falle von Frankreich und Amerika stehen sich das „droit d'auteur“, das vor allem im europäischen Raum gängige Modell, und das vorrangig anglo-amerikanische System des Copyrights gegenüber.

Als Britische Kolonie besaßen die heutigen USA im 17. Jhdt kein eigenständiges Copyright, erst im Zuge der Unabhängigkeit 1783 und der Etablierung der „United States of America“ wurde dessen Festlegung in Angriff genommen. Das erste allgemeine Copyright wurde am 31. Mai 1790 vom Kongress verabschiedet und schützte vor allem Landkarten und Bücher vor unrechtmäßiger Auswertung, galt jedoch ausschließlich für

198 Vgl. Mouren, „Remake made in France“, S. 90–92.

199 Mouren, „Remake made in France“, S. 90.

200 Vgl. Mouren, „Remake made in France“, S. 90.

201 Mouren, „Remake made in France“, S. 91.

Schöpfungen amerikanischer Bürger. „The pirating of foreign works“ hingegen „was expressly allowed (...)“.²⁰² Dieser Gesetzesteil wurde später nur geringfügig geändert. Er schützte ab 1891 zwar auch Werke von Nicht-US-Bürgern, allerdings nur, wenn diese in den Vereinigten Staaten veröffentlicht wurden. Im Laufe der Jahre wurde das Copyright stetig erweitert, so umfasste es zwischen 1789 und 1905 bereits 25 Gesetze. In den Reigen der schützenswerten Werke wurden im Laufe der Jahre unter anderem musikalische Kompositionen (1831), Fotografien (1865), die Malerei (1870) und die Töpferei (1882) aufgenommen.²⁰³ Der „Film“ untersteht dem us-amerikanischen Copyright seit 1905.²⁰⁴

Die Ursprünge des französischen Urheberrechts („le droit d'auteur“) können ebenfalls gegen Ende des 17. Jhdts mit der Einführung eines Aufführungsrechts festgemacht werden. So konstatierte der Entscheid vom 13.-19. Jänner 1791, dass die Stücke eines lebenden Autors ohne dessen schriftlicher Zustimmung in Frankreich nicht aufgeführt werden dürfen. Zwei Jahre später folgte ein Beschluss, welcher die Vervielfältigung und Verbreitung von Schriftstücken regelte. Nun lagen diese Rechte bis zehn Jahre nach dessen Tod beim Urheber bzw. dessen Nachfahren.²⁰⁵

Das neue Medium „Film“ wurde in Frankreich, wie auch in den USA, zunächst auf seine mechanische Komponente reduziert, die Rechte von Filmproduzenten und Autoren adaptierter Werke wurden jedoch seit jeher groß geschrieben. Die ersten legislativen Einträge bzw. Bemühungen rund um das Filmurheberrecht erfolgten bereits 1904 und verzeichneten eine stete Weiterentwicklung. Der erste juristische Streifall – „Doyen vs. Parnaland“ – ließ ebenso wenig lange auf sich warten, schon 1905 zog Dr. Eugène-Luis Doyen gegen den Kameramann Ambroise-François Parnaland vor Gericht. Dr. Doyen ließ einige seiner Operationen von einem Kamerateam, unter der Führung von Parnaland, filmen. Parnaland stellte in weiterer Folge Kopien der Filme her und verkaufte diese. Das Gericht entschied, dass Dr. Doyen der „auteur“, d.h. der Urheber, der Filme sei, da dieser strikte (Regie-) Anweisungen während des Filmens an das Kamerateam gab und sich daher für die Gestalt der Filme verantwortlich zeichnete. Parnaland wurde schuldig gesprochen, gegen das Vervielfältigungs- und Verbreitungsrecht verstoßen zu haben und musste Schadensersatz leisten sowie die illegalen Kopien vernichten.²⁰⁶

202 Davies, *Copyright and the Public Interest*, S. 52.

203 Vgl. Davies, *Copyright and the Public Interest*, S. 49–53.

204 Vgl. Davies, *Copyright and the Public Interest*, S. 85.

205 Vgl. Davies, *Copyright and the Public Interest*, S. 78–80.

206 Vgl. Kamina, *Film Copyright in the European Union*, S. 14–17.

Frankreichs Urheberrecht unterschied weniger zwischen literarischen oder künstlerischen Werken, ausschlaggebend war die Tatsache, dass es sich um das Resultat einer persönlichen geistigen Leistung handelte.²⁰⁷ Eine Besonderheit des frühen Urheberrechts Frankreichs war die Tatsache, dass Urheberrechtsansprüche bis 1925 nur geltend gemacht werden konnten, wenn nach Entstehung des Werkes eine Kopie an die Bibliothèque nationale de France geschickt und dementsprechend dort aufbewahrt wurde.²⁰⁸

Bereits früh bemühte man sich um eine Annäherung der Systeme, nicht zuletzt durch die Berner Konferenz im Jahre 1908 in Berlin, welche auf Wunsch Frankreichs erstmals filmische Werke in den Kanon der urheberrechtlich geschützten Werke aufnahm. Trotz dieser Anstrengungen entwickelten sich das filmische Urheberrecht und das Film-Copyright in verschiedene Richtungen.²⁰⁹ Eine tatsächliche Harmonisierung der beiden Systeme konnte trotz einiger Versuche (z.B. der Universal Copyright Convention 1952, sowie der Implementierung der Berner Übereinkunft durch die USA im Jahre 1989) bis dato nicht erreicht werden.²¹⁰ Der Grund hierfür liegt in der jeweils unterschiedlichen ideologischen bzw. philosophischen Herangehensweise der Systeme an literarische und künstlerische Kreationen bzw. deren Stellenwert und Zweck.²¹¹ „French and American copyright laws differ significantly in their fundamental purpose and, as a result, in their scope of protection for authors.“²¹² Das französische droit d'auteur misst dem Autor – dem Urheber – eines künstlerischen Werkes einen hohen Stellenwert bei, dementsprechend ausgeprägt sind dessen Rechte. Während das amerikanische Copyright den Schutz eines Werkes vorwiegend auf dessen ökonomische Aus- bzw. Verwertung beschränkt, zielt das französische droit d'auteur darüber hinaus darauf ab, die „geistigen“ und „moralischen“ Interessen des Autors zu wahren. Für besonders wichtig erachtet das französische Rechtssystem dementsprechend den Schutz der „droits moraux“, der Urheberpersönlichkeitsrechte, welche das amerikanische Copyright in dieser Form nicht kennt. Oberstes Ziel des Copyrights ist es das öffentliche Wohl durch die uneingeschränkte Verbreitung von Informationen und Wissen, beispielsweise in Form von literarischen oder filmischen Werken, zu steigern, dennoch soll sichergestellt werden, dass der Rechteinhaber

207 Vgl. Davies, *Copyright and the Public Interest*, S. 84.

208 Vgl. Kamina, *Film Copyright in the European Union*, S. 16.

209 Vgl. Kamina, *Film Copyright in the European Union*, S. 21.

210 Vgl. Davies, *Copyright and the Public Interest*, S. 53–56.

211 Vgl. Cromar, Scott A. “Copyright and Moral Rights in the U.S. and France“. *SSRN*, (2011), dx.doi.org/10.2139/ssrn.1898326, Zugriff: 17 Mrz. 2014, S. 2.

212 Cromar, “Copyright and Moral Rights in the U.S. and France“, S. 2.

eine angemessene wirtschaftliche Vergütung erfährt.²¹³ Die Einrichtung exklusiver Autorenrechte, ähnlich der *droits moraux*, sei, gemäß Gillian Davies, mit dem Konzept des Copyrights nicht vereinbar.²¹⁴ Der grundlegende Unterschied der beiden Systeme liegt daher in der Rolle und dem Verständnis von Autorenschaft bzw. der Beziehung zwischen einem Werk und dessen Urheber.

Die Frage, welche Werke bzw. Werkarten nun im Detail als schützenswert eingestuft werden und in den Genuss eines Urheberrechts oder Copyrights kommen, wird durchaus unterschiedlich gehandhabt. Die Kerncharakteristika eines zu schützenden literarischen oder künstlerischen Werkes stimmen in beiden Systemen allerdings weitgehend überein.²¹⁵ Es muss sich bei dem Werk, respektive Filmwerk, um eine „persönliche geistige Schöpfung“ handeln und dies „(...) ist nur dann der Fall, wenn der Film ein hinreichendes Maß an Kreativität (sog. Originalität) aufweist (...)“.²¹⁶ Die künstlerische Qualität eines Werkes ist in Bezug zum Urheberrecht bzw. Copyright ein zu vernachlässigender Aspekt, wahrlich ausschlaggebend ist für beide Systeme

„(...) das Ausmaß der Individualität und Kreativität (...). Es muss das Werk **Ausdruck der schöpferischen Persönlichkeit** seines Schöpfers sein, die sich darin manifestiert, dass der vorhandene Gestaltungsspielraum für geistiges Schaffen auf individuelle Weise ausgenutzt wird. Das Ergebnis muss sich durch Auswahl, Anordnung und Sammlung des Stoffes sowie durch die Art der Zusammenstellung der einzelnen Bildfolgen im Hinblick auf Handlungsablauf, Regie, Kameraführung, Tongestaltung, Schnitt, Filmmusik, Szenenbild, Kostümgestaltung usw. als das Ergebnis individuellen geistigen Schaffens darstellen (...).“²¹⁷

Die schöpferische Leistung liegt bei einer Filmproduktion in der Vereinigung einzelner Elemente (wie Drehbuch, Musik etc.) zu einem Gesamt(kunst-)werk.²¹⁸ Weiters muss die eigene schöpferische Leistung „(...) eine bestimmte **Gestaltungshöhe** aufweisen (...)“, d.h. „(...) über das bloß Handwerkliche (...)“ hinausgehen.²¹⁹

Mögen sich das *droit d'auteur* und das Copyright bis zu diesem Punkt zwar ähneln, muss ein (künstlerisches) Werk im Copyrightsystem darüber hinaus eine weitere Voraussetzung erfüllen, um in den vollen Genuss des Copyrights zu kommen: Die geistige Schöpfung

213 Vgl. Cromar, „Copyright and Moral Rights in the U.S. and France“, S. 4–6.

214 Vgl. Davies, *Copyright and the Public Interest*, S. 68.

215 Vgl. Cromar, „Copyright and Moral Rights in the U.S. and France“, S. 7–9.

216 Dreier; Kalscheuer, „Rechte am Film“, S. 188.

217 Dreier; Kalscheuer, „Rechte am Film“, S. 190.

218 Vgl. Dreier; Kalscheuer, „Rechte am Film“, S. 190.

219 Dreier; Kalscheuer, „Rechte am Film“, S. 190.

muss in eine festgelegte Form gebracht werden, quasi eine materielle Fixierung erfahren.²²⁰ Die zwei grundlegenden Forderungen des Copyrights an (künstlerische) Werke sind daher „ (...) originality and fixation in a tangible form.“²²¹ Im droit d'auteur wiederum wird eine geistige Schöpfung allein durch seine Schaffung bereits zum schützenswerten Werk erklärt.²²² Aus diesem Unterschied zwischen Copyright und droit d'auteur heraus resultiert das gänzlich anderes Verständnis von Autorenschaft. Das droit d'auteur misst dem kreativen Schöpfer eines geistigen Werkes den höchsten Stellenwert bei, dementsprechend hält dieser uneingeschränkt die Rechte an seinem geistigen Werk bzw. seinem Beitrag zu einem geistigen Werk. Gerade im Falle eines Filmes müssen die Urheberrechte meist mehrerer „Autoren“, beispielsweise des Drehbuchautors, Regisseurs, Komponisten etc., berücksichtigt werden. Das Copyright hingegen spricht demjenigen die Rechte an einem Werk zu, der eine geistige Schöpfung in eine materielle Form bringt, in der Regel der Produzent des Filmes.²²³ Handelt es sich bei einer geistigen Schöpfung, wie einem Drehbuch, um eine Auftragsarbeit – „work made for hire“ – wird die Urheberschaft an eben dieser Schöpfung, inklusive der Rechte der Weitergabe an Dritte, dem Auftraggeber, üblicherweise dem Produzenten, zugesprochen; ganz im Gegensatz zum droit d'auteur.²²⁴ Autor bzw. Urheber und Werk sind gemäß des droit d'auteur untrennbar miteinander verbunden, demgemäß sind die Urheberrechte personengebunden und nicht übertragbar. Der Grund hierfür liegt in der Auffassung, dass ein geistiges Werk eine Erweiterung bzw. Ausdruck der Persönlichkeit seines Autors ist.²²⁵

Im Folgenden werden nun diejenigen Aspekte des französischen droit d'auteur und des amerikanischen Copyrights im Detail beleuchtet, die oftmals zu den bereits erwähnten juristischen Hindernissen und Streitigkeiten bei der Produktion eines transnationalen Remakes führen.

Das französische Urheberrecht ist im „Code de la propriété intellectuelle“ festgeschrieben und zielt gemeinsam mit den „droits patrimoniaux“ und den bereits genannten „droits moraux“ darauf ab, die ökonomischen sowie die Urheberpersönlichkeitsrechte des Autors eines Werkes zu schützen. Das droit patrimonial bezieht sich auf die (ökonomische) Auswertung eines Werkes und besteht unter anderem aus dem „droit de représentation“

220 Vgl. Cromar, „Copyright and Moral Rights in the U.S. and France“, S. 7–9.

221 Cromar, „Copyright and Moral Rights in the U.S. and France“, S. 8.

222 Vgl. Cromar, „Copyright and Moral Rights in the U.S. and France“, S. 8.

223 Vgl. Kamina, *Film Copyright in the European Union*, S. 4.

224 Vgl. Cromar, „Copyright and Moral Rights in the U.S. and France“, S. 9.

225 Vgl. Kamina, *Film Copyright in the European Union*, S. 21.

(Aufführungsrecht) und dem „droit de reproduction“(Vervielfältigungsrecht).²²⁶ Beide dienen dazu, die Rechte eines Urhebers an der wirtschaftlichen Ausschöpfung seines Werkes zu wahren und können an einen Dritten übertragen werden. Diese Verwertungsrechte und deren Übertragbarkeit lassen sich in einer ähnlichen Form ebenso beim amerikanischen Copyright finden.

„Under both systems these rights include: the rights of reproduction, adaptation, distribution, public performance, and public display. (...) Additionally, the duration of the economic rights under the two systems is similar. Generally, in both France and the United States, the copyright term lasts for the life of the author plus seventy years.“²²⁷

Die gravierenden Unterschiede beider Systeme ergeben sich, wie bereits erwähnt, erst beim französischen droit moral, welches folgende Punkte beinhaltet:

- „le droit de divulgation“ (Veröffentlichungsrecht): Es obliegt allein dem Urheber eines Werkes, wann und wie dieses der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird.²²⁸
- „le droit à la paternité“ (Recht auf öffentliche Anerkennung der Urheberschaft): Der Urheber eines Werkes darf auf die öffentliche Nennung seines Namens und seiner Urheberschaft bestehen.²²⁹
- „le droit au respect de l'intégrité de l'œuvre“ (Recht auf Unversehrtheit des eigenen Werkes): Der Urheber kann gegen jegliche Veränderung seines Werkes vorgehen.²³⁰
- „le droit de retrait et de repentir“ (Rücktrittsrecht): Der Urheber kann jederzeit die Reproduktion, den Vertrieb oder Aufführung seines Werkes, unter der Voraussetzung einer Entschädigungszahlung an den Verleiher, stoppen.²³¹
- „le droit à s'opposer à toute atteinte préjudiciable à l'honneur et à la réputation“ (Schutz vor Rufschädigung)²³²

Urheberpersönlichkeitsrechte, wie im droit moral festgelegt, sind, im Gegensatz zum droit patrimonial, personenbezogen, unbefristet und unveräußerlich, und können daher nur an die eigenen Nachkommen, nicht aber an Dritte, weitergegeben werden.²³³ Gerade für amerikanische Remakes französischer Filme stellt das unbefristete und unveräußerliche

226 Vgl. o.A. „Code de la propriété intellectuelle | Legifrance“. *Secrétariat général du gouvernement (SGG)*, www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414, Zugriff: 13 Mrz. 2014, §§ Article L122-1.

227 Cromar, „Copyright and Moral Rights in the U.S. and France“, S. 10.

228 Vgl. o.A. „Code de la propriété intellectuelle | Legifrance“, §§ Article L121-2.

229 Vgl. Cromar, „Copyright and Moral Rights in the U.S. and France“, S. 12.

230 Vgl. Cromar, „Copyright and Moral Rights in the U.S. and France“, S. 12.

231 Vgl. o.A. „Code de la propriété intellectuelle | Legifrance“, §§ Article L121-4.

232 Vgl. Cromar, „Copyright and Moral Rights in the U.S. and France“, S. 12.

233 Vgl. o.A. „Code de la propriété intellectuelle | Legifrance“, §§ Article L121-1.

französische *droit moral* ein (juristisches) Hindernis dar. Zwar können die wirtschaftlichen Rechte, wie das Bearbeitungs- bzw. Wiederverfilmungsrecht, französischer Werke von amerikanischen Produzenten und Produktionsfirmen erworben werden, jedoch nicht das Urheberrecht für einen Film oder eine geistige Schöpfung, die Teil dieses Filmes ist (z.B. die Filmmusik).²³⁴ Selbst wenn die ökonomischen Rechte eines Autors bereits erloschen sind und das Werk in öffentlichen Besitz fällt, bestehen die *droits moraux* weiter. Ein Autor, oder einer seiner Erben, verliert, gemäß französischem Recht, niemals die *droits moraux* an seinem Werk. Er kann deshalb jederzeit Einfluss auf die Art und Weise der ökonomischen Auswertung durch einen, beispielsweise amerikanischen, Produzenten nehmen.

„French moral rights thus may have a chilling effect on transactions and use of copyrighted works. When an assignee of a work is forced to respect the author’s moral rights, and indeed the moral rights of the author as passed to the author’s heirs, uncertainty is introduced. A publisher of a work is always subject to the author’s potential exercise of their right of withdrawal. Any user or criticizer of a work is potentially liable for not respecting the author’s right of reputation.“²³⁵

234 Vgl. Cromar, “Copyright and Moral Rights in the U.S. and France“, S. 15.

235 Cromar, “Copyright and Moral Rights in the U.S. and France“, S. 16.

3.3. Original vs. Kopie

Wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln erläutert, tragen sowohl das Image des Mediums „Film“ als auch der amerikanischen Filmproduktion in erheblichem Maße zum schlechten Ruf des (transnationalen) Remakes bei. Nicht zu vernachlässigen ist an diesem Punkt die Stellung des Phänomens „Remake“ im Kontext des menschlichen Kulturschaffens selbst. Das Remake fügt sich in die immerwährende Diskussion rund um das Konzept von „Original“ und „Originalität“ ein, wobei es von Kritikern oftmals nicht nur im gleichen Atemzug mit dem Plagiat, sondern auch mit dem ebenso negativ konnotierten Begriff der „Kopie“ genannt wird.²³⁶ Es dominiert in diesem Zusammenhang eine überaus eindimensionale Sichtweise: Das gute „Original“ steht seiner schlechten „Kopie“ gegenüber, außen vorgelassen wird durch diese Herangehensweise jedoch „(...) die gegenseitige Abhängigkeit der Kategorien voneinander (...). Zum »Original« wird ein Film erst durch die Abgrenzung zum (...) Anderen (...).“²³⁷ Ein Werk wird erst durch die Existenz einer „Kopie“ zum „Original“. Zwar fälschlicherweise mit der „Kopie“ gleichgesetzt, steht das Remake immerhin in der selben kulturellen Schaffenstradition wie diese. Gemein ist den beiden Phänomenen das Grundprinzip der „Wiederholung“. Die Bedeutung der Wiederholung im Allgemeinen und für das Medium „Film“ im Speziellen wird nur zu gern „heruntergespielt“, dabei stellt die Wiederholung im Rahmen unseres Kultur- und Filmschaffens etwas Essentielles dar und das Remake, als „Kind“ der Wiederholung, daher etwas Natürliches, keineswegs Verwerfliches.

Im Folgenden soll zunächst auf die Gefahr, welche die vermeintliche „Kopie“ – sprich das Remake – für seinen filmischen Vorgänger darstellt, eingegangen werden. Anschließend erfolgt eine genauere Betrachtung der kulturellen Tradition der „Wiederholung“, um schlussendlich eine Abgrenzung des Remakes vom Phänomen der „Kopie“ zu erzielen.

3.3.1. Die „Gefahr“ der vermeintlichen Kopie

Amerikanische Remakes französischer Filme werden in erster Linie als ökonomische Bedrohung für die französische Filmwirtschaft wahrgenommen. Nicht selten wird Hollywood unterstellt, die Vertriebsrechte französischer Filme nur zu erwerben, um deren Veröffentlichung am amerikanischen Markt zu be- bzw. verhindern und mit der Produktion

236 Vgl. Oltmann, *Remake – Premake*, S. 27.

237 Oltmann, *Remake – Premake*, S. 27.

eines Remakes die wirtschaftlichen Chancen der französischen Vorlage gänzlich zu zerstören.²³⁸ Remakes müssen sich den Vorwurf gefallen lassen, sie vergriffen sich ob der eigenen finanziellen Interessen an dem filmischen Vorgänger in einer parasitären Art und Weise.²³⁹ Bezugnehmend auf Gus Van Sants Hitchcock Remake *Psycho* aus dem Jahre 1998 bezeichnet Jacqueline Nacache diesen sogar als neuartigen „*body snatcher*“, als geradezu „*cinécrophile*“.²⁴⁰ Das Remake scheint sich buchstäblich des Körpers eines anderen Filmes zu bemächtigen, „(...) um ihn dann – durch die technologischen und budgetären Attraktionen der Neuverfilmung überboten – dem kulturellen Vergessen zu überlassen.“²⁴¹ In gewisser Weise organisiere das Remake, gewollt oder ungewollt, das „kulturelle Vergessen“ seiner filmischen Vorlage.²⁴² Dieses kann bereits durch die Tatsache gefördert werden, dass das Remake den filmischen Vorgänger ökonomisch, mitunter sogar künstlerisch, übertrifft. Die Neuverfilmung avanciert in solchen Fällen oftmals sogar zum „Klassiker“²⁴³ (z.B. *Some Like It Hot* von Billy Wilder aus dem Jahre 1959), während der Vorgänger (*Fanfaren der Liebe* von Kurt Hoffmann aus dem Jahre 1951) nach und nach in Vergessenheit gerät. Leitch unterstellt dem Remake bzw. den Produzenten eines Remakes gar, danach zu streben, die filmische Vorlage bzw. das Bedürfnis des Zuschauers, diese zu sehen, gänzlich auszulöschen bzw. zu ersetzen.

„In true remakes (...) the producers of the remake wish not only to accommodate the original story to a new discourse and a new audience but to annihilate the model they are honoring – to eliminate any need or desire to see the film they seek to replace. (...) The true remake admires its original so much it wants to annihilate it.“²⁴⁴

Dieser Wunsch, einen filmischen Vorgänger zu ersetzen, äußert sich unter anderem im bewussten Zurückhalten der Filmkopien und gipfelt mitunter in der tatsächlichen materiellen Zerstörung des Filmes. Metro-Goldwyn-Meyer, kurz MGM, kaufte der Produktionsfirma Paramount die Aufführungsrechte für den 1931 gedrehten Film *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* von Rouben Mamoulian ab und hielt diesen knapp 20 Jahre in seinen Archiven zurück, während das eigene Remake unter der Regie von Victor Fleming bereits 1941 am Markt erschien.²⁴⁵ Ein weiteres Beispiel dieser aggressiven

238 Vgl. Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 4.

239 Vgl. Leitch, „Twice-Told Tales“, S. 39.

240 Nacache, „Comment penser les remakes américains?“, S. 77.

241 Oltmann, *Remake – Premake*, S. 14.

242 Vgl. Nacache, „Comment penser les remakes américains?“, S. 78.

243 Vgl. Rother, *Sachlexikon Film*, S. 249.

244 Leitch, „Twice-Told Tales“, S. 50.

245 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 70.

Vorgehensweise ist der von der Produktionsfirma Sigma im Jahre 1939 unter der Regie von Marcel Carné herausgebrachte französische Film *Le jour se lève*. Sämtliche Kopien des Filmes wurden von der amerikanischen Produktionsfirma RKO mit dem Ziel aufgekauft, diese zu vernichten und ihr eigenes Remake *The Long Night* unter der Regie von Anatole Litvak im Jahre 1947 „(...) konkurrenz- und auch vergleichslos werden zu lassen.“²⁴⁶ Diese Fälle sind nicht nur Beweise eines „kulturellen Imperialismus“ und terroristischer Vermarktungsstrategien der amerikanischen Filmindustrie, „(...) designed to block an original's competition in the US market“²⁴⁷, sondern auch „(...) Beispiele für das Auslöschen nicht nur der physischen Werke, sondern langfristig auch der Erinnerung an die Originalfilme (...). An deren Stelle sollten nun die Remakes treten und somit als Originale fungieren.“²⁴⁸

Die Konkurrenzsituation zwischen einem Remake und seinem filmischen Vorgänger wurde indes nicht immer als dermaßen gravierend empfunden. Lange Zeit gingen Studios von einem rein aktuellen Wert eines Filmes aus, frei nach dem Motto „(...) this year's films no more competed with last year's than today's newspaper with yesterday's.“²⁴⁹ Ebenso wurde dem Konzept von „Originalität“ in den 30er und 40er Jahren noch wesentlich weniger Aufmerksamkeit geschenkt als heutzutage; die Meinungen hinsichtlich der oben genannten Vorgehensweisen amerikanischer Produktionsfirmen waren zum damaligen Zeitpunkt mit Sicherheit weitaus weniger aufsehenerregend und verwerflich.²⁵⁰

3.3.2. Die Tradition der Wiederholung

Wie bereits erwähnt, wird das Remake oftmals mit der „Kopie“ gleichgesetzt. Gabriela Löwe-Hampp bezeichnet die „Kopie“ als eine

„ (...) möglichst genaue Wiederholung eines Originals. Sie stammt nicht vom ursprünglichen Schöpfer und ihre Absicht ist einzig, ein getreues Abbild vorzustellen. Strenggenommen ist nur die in der gleichen Technik hergestellte Kopie auch wirklich eine Kopie. Alle anderen – meist photographischen oder maschinellen – »Kopien« sind als Reproduktionen zu bezeichnen.“²⁵¹

246 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 70.

247 Verevis, *Film Remakes*, S. 3.

248 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 70.

249 Leitch, „Twice-Told Tales“, S. 40.

250 Vgl. Oltmann, *Remake – Premake*, S. 20.

251 Löwe-Hampp, Gabriela. *Kunst & Krempel II: Wie echt kann falsch sein?: Original – Kopie – (Ver)fälschung*. München: Deutscher Kunstverl. 1999, S. 14.

Die Nähe des Remakes zur „Kopie“ ist offensichtlich und nicht zu leugnen, schließlich ist dem Remake, wie der Kopie, das Streben nach inhaltlicher respektive formaler Nachahmung immanent. Der wesentliche Unterschied zur Kopie liegt jedoch im Wechselspiel von (inhaltlicher bzw. formaler) Nachahmung und Modifikation, welches das Grundmerkmal des Remakes ist. Zwar unterscheiden sich beide Phänomene in diesem Punkt, sie folgen dennoch einer gemeinsamen kulturellen Praxis – der „Wiederholung“. Es handelt sich hierbei keineswegs um etwas Neues, wohl eher um den Grundstein unseres vergangenen und aktuellen Kunst- und Kulturschaffens. Das Prinzip der Wiederholung zieht sich wie eine Konstante durch die verschiedensten Bereiche unserer Kultur, wie etwa der Kunst. Frühe Formen des „Seriellen“ lassen sich bereits in der Ornamentik von Gegenständen und der Architektur (wiederholter Einsatz von Säulen etc.) frühzeitlicher Gesellschaftsformen finden.²⁵² Besonders interessant gestaltet sich das Prinzip der „Wiederholung“ in der Malerei. „Working ‘after’ other artists has been an education for artists from Leonardo and Michelangelo to Levine and Sturtevant.”²⁵³ Der französische Maler Edgar Degas fertigte beispielsweise mehr als 400 Kopien von 290 Quellen an, während Vincent van Gogh mindestens 520 Kopien fremder Werke schuf.²⁵⁴ „The history of art is the history of copy rites, of transformations that take place during acts of copying.”²⁵⁵ Oftmals wurden angesehene Künstler, wie Breughel, Rubens, Monet oder Picasso, sogar eigens beauftragt, ihre (erfolgreichen) Gemälde zu reproduzieren.²⁵⁶ Weitere Beispiele für die Wiederholung in der Kunst lassen sich auch im Bereich der Musik („Wiederholungen“ und „Reprisen“ in der klassischen Musik, moderne Musikformen wie „Techno“ etc.) und in den darstellenden Künsten, wie dem Theater und der Oper (Reinszenierungen von Theaterklassikern wie Shakespeare) finden.

Sind die „Wiederholung“ und die „Nachahmung“ Konstanten in unserem Kunst- und Kulturschaffen, so ändert(e) sich lediglich deren Akzeptanz. Es handelt(e) sich nicht immer um etwas „Verwerfliches“. So entwickelte sich die Renaissance beispielsweise zur Hochzeit der „imitatio“, der Nachahmung, jedoch ohne der pejorativen Gleichsetzung dieser mit der „Kopie“. Der Rückgriff auf frühere Werke wurde in der Renaissance nicht

252 Vgl. Zitko, Hans. „Der Ritus der Wiederholung: Zur Logik der Serie in der Kunst der Moderne“. In: Hilmes, Carola; Mathy, Dietrich (Hg.). *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen: Westdeutscher Verl. 1998, S. 159.

253 Schwartz, Hillel. *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York: Zone Books 1996, S. 248.

254 Vgl. Schwartz, *The Culture of the Copy*, S. 248.

255 Schwartz, *The Culture of the Copy*, S. 248.

256 Vgl. Löwe-Hampp, *Kunst & Krempel II*, S. 13.

nur geduldet, sondern gewünscht. Er diene dazu, die früheren Werke zu kommentieren, neu zu interpretieren, näher zu beleuchten und schlussendlich neue Perspektiven zu eröffnen. Während das ästhetische Empfinden in der Renaissance die Wiederholung und die Nachahmung früherer Werke zu schätzen wusste, misst die Moderne bzw. die moderne Kunsttheorie der „Innovation“ und in weiter Folge der „Originalität“ den höchsten Stellenwert bei.²⁵⁷ Mouren spricht in diesem Zusammenhang sogar von einer Gesellschaft, die das Neue idealisiert und die Nachahmung verbannt. Das aktuelle Konzept von „Originalität“ basiert auf einer romantischen Auffassung von Kunst und deren Schaffensprozess.²⁵⁸ Das Streben nach „Originalität“, nach dem „ (...) möglichst makellosen Zustand (...)“, der „Unberührtheit“, lässt sich auf den „(...) Geniekult des 18. und 19. Jahrhunderts (...)“ zurückführen.²⁵⁹ Der Künstler bzw. seine individuelle Beziehung zum Kunstwerk rückte in den Vordergrund und bestimmte fortan das Verständnis von „Originalität“.²⁶⁰ Diese Romantisierung von Kunst und Kunstschaffen ging mit der zunehmenden Industrialisierung des Kulturbereichs, also dem Auftreten und der Verbreitung von industriell erzeugten Kulturgütern, und dem damit verstärkt auftretenden Bedürfnis einher, sich bzw. die Kunst von der Industrie abzugrenzen. In diesem Zusammenhang bot gerade das Konzept der „Originalität“ die Möglichkeit, stärker zwischen Kunst und Kunsthandwerk, eben zwischen Kunst und Industrie, zu unterscheiden.²⁶¹

Im Diskurs rund um die „Wiederholung“, die „Originalität“ und deren Stellenwert in unserer Gesellschaft dominieren, gemäß Tom Holert, zwei gegensätzliche Auffassungen. Der „modernistisch-eurozentristische“ Ansatz sieht „(...) das Prinzip »Wiederholung« in einem Konkurrenzverhältnis zum Prinzip »Originalität« (...).“²⁶² Das „Original“ sei dementsprechend seiner eigenen „ (...) Wiederholung künstlerisch und moralisch überlegen (...).“²⁶³ Die „strukturalistisch[e] und poststrukturalistisch[e]“ Anschauung wehrt sich wiederum gegen die Bevorzugung „des Einmaligen und Originären“.²⁶⁴ Bezugnehmend auf die letzten zwei Jahrzehnte spricht Holert von einer „(...) bestimmte[n]

257 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 84.

258 Vgl. Mouren, „Remake made in France“, S. 90.

259 Löwe-Hampp, *Kunst & Krempel II*, S. 17.

260 Vgl. Mouren, „Remake made in France“, S. 90.

261 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 84.

262 Holert, Tom. „»... repetitious, though not necessarily boringly so«: Notizen zur schwankenden Reputation der Repetition: Jazz, Techno etc.“. In: Hilmes, Carola; Mathy, Dietrich (Hg.). *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen: Westdeutscher Verl. 1998, S. 218.

263 Holert, „»... repetitious, though not necessarily boringly so«, S. 219.

264 Holert, „»... repetitious, though not necessarily boringly so«, S. 219.

Linie der Geschichte von Ästhetik, Philosophie und Kulturkritik (...), die von den verschiedensten Versuchen geprägt ist, Repetitivität in Kulturprodukten nicht nur zu klassifizieren, sondern auch, je nach Gelegenheit und Interessenlage, ab- oder aufzuwerten.²⁶⁵ Als Folge dieser Abwertung des „Repetitiven“ steht das heutige Kunstschaffen unter dem unaufhörlichen Zwang, immer neue, innovative Kunst zu produzieren und die Tatsache schlichtweg zu verneinen bzw. zu verschleiern, dass unser gesamtes Kulturschaffen auf dem Prinzip der „Wiederholung“ gründet.

„Jede Inszenierung eines Theaterklassikers sieht sich dem Anspruch gegenüber, etwas Innovatives bieten zu müssen, und jede Aufführung dieser Inszenierung will für sich etwas ganz Neues und Lebendiges sein. (...) Unsere kulturelle Tradition baut (...) auf Wiederholungen auf, aber sie dürfen nicht als solche erscheinen.“²⁶⁶

Das Remake ist eine logische Folge dieser (kulturellen) Tradition der Wiederholung bzw. stellt es „(...) fast idealtypisch (...) das zentrale Moment des Repetitiven und Seriellen kulturindustrieller Unterhaltung dar.“²⁶⁷ Der entscheidende „Fehler“, den das Remake begeht, ist, dass es, im Gegensatz zu anderen Künsten, wie dem Theater, das ihm zugrunde liegende Prinzip – die Wiederholung – nicht verbirgt, sondern deutlich macht.²⁶⁸

3.3.2.1. Die Wiederholung als Teil des Neuen

Die bloße technische Reproduktion außen vorgelassen, konstatiert Eckhard Lobsien, dass es im Grunde genommen keine echten „Kopien“ gebe. Geschichten können zwar auf die gleiche Art und Weise erzählt werden, jedoch enthalten diese immer, wenn auch minimale, Unterschiede.²⁶⁹ Das selbe gilt auch für den Kunstbereich, „[i]ndeed, as some would argue, that which made any person an individual made every handcopy unique (...). [A]rtists and art teachers would dedicate themselves to the proposition that no handcopy is created equal but that each has something of its very own.“²⁷⁰ Dieser Auffassung zufolge sind in jeder Wiederholung Abweichungen zum „Original“ zu finden. Der Zweck einer solchen Wiederholung ist es nicht nur, ein bereits bestehendes Material (neu) aufzugreifen und

265 Holert, „>... repetitious, though not necessarily boringly so“, S. 218.

266 Spohr, Mathias. „Wiederholung und Neugestaltung im Theater“. In: Köppl, Rainer M. (Hg.). *Pulp Fiction und andere Remakes*. Wien: Böhlau 2000, S. 19.

267 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 223.

268 Vgl. Spohr, „Wiederholung und Neugestaltung im Theater“, S. 20.

269 Vgl. Lobsien, Eckhard. „Gertrude Steins Poetik der Wiederholung“. In: Hilmes, Carola; Mathy, Dietrich (Hg.). *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen: Westdeutscher Verl. 1998, S. 121.

270 Schwartz, *The Culture of the Copy*, S. 249.

wiederzugeben, sondern dieses auch, durch (mitunter lediglich minimalen) Abweichungen zum „Ausgangsmaterial“, weiterzuentwickeln.

„Was wiederholt wird, wird dadurch, daß es wiederholt wird, herausgehoben aus seinem Zusammenhang, um es mit anderem, Neuem aktuell zu verbinden. Wiederholungen sind, wie in der Geometrie die Parallele, die im Unendlichen zusammenführt, was sie im Endlichen auseinander treten läßt, trennend und verbindend zumal. Sie unterbrechen die geradlinige, auf das Ziel gerichtete Bewegung und eröffnen so allererst die Weite, Tiefe und Höhe des Raumes, den diese durchmißt.“²⁷¹

Filme sind dafür geschaffen, vervielfältigt und wiederholt zu werden. Bereits Vertrieb und Vorführung basieren auf den Prinzipien der Vervielfältigung und Reproduktion, mit dem Ziel, Filme unabhängig von Ort und Zeit für die (wiederholte) Sichtung zugänglich zu machen. Als einen weiteren Reproduktionsvorgang führt Mazdon die Rezeption von Filmen an, die sich einerseits aus dem spezifischen Rezeptionsmoment des Zuschauers, und andererseits aus bereits vorher vom Zuseher wahrgenommenen filmischen „Texten“ nährt.²⁷² Mazdon vertritt sogar die Meinung, dass es nicht nur angemessen sei, Filme (durch eine Form der „Wiederholung“) neu aufzuarbeiten – sie empfindet dies sogar als notwendig. Filme seien intertextuelle Artefakte, deren zahlreiche Bedeutungsebenen niemals in einer einzigen Ausdrucksform fixiert werden könnten. Sie stützt sich hierbei auf die Ausführungen von David Willis, der den „Film“ als endlos wiederholbar, nie intakt oder abgeschlossen beschreibt.²⁷³ Einen ähnlichen Gedankengang verfolgt Katrin Oltmann mit ihrem Konzept des „unfinished business“, das sich nicht nur auf die wirtschaftlichen Gründe der Remake-Produktion anwenden lässt. So konstatiert Oltmann beispielsweise, dass die Remake-Produktion unter anderem dem Zwecke dient, „(...) irritierende und ungelöste Anteile der früheren Versionen (...)“ aufzugreifen und zu besprechen.²⁷⁴

Mit der Rolle, die bestehende (literarische) Texte als Ausgangspunkt für die Erzeugung neuer Werke spielen, setzte sich Julia Kristeva bereits Ende der 60er Jahre näher auseinander. Unter dem Begriff der „Intertextualität“ beschäftigte sie sich mit den Hintergründen der allgemeinen Textschaffung. Kristeva beschrieb hierbei einen dynamischen Schaffensprozess von „Texten“, welcher jegliche Form der Überarbeitung

271 Villwock, Jörg. „Wiederholung und Wende: Zur Poetik und Philosophie eines Weltgesetzes“. In: Hilmes, Carola; Mathy, Dietrich (Hg.). *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen: Westdeutscher Verl. 1998, S. 16.

272 Vgl. Mazdon, Lucy. „Introduction“. *Journal of Romance Studies*, 14 (2004), S. 7–8.

273 Vgl. Mazdon, „Introduction“, S. 1–2.

274 Oltmann, *Remake – Premake*, S. 12.

bestehender Texte umfasst. Gemäß ihren Ausführungen entstehen jegliche Texte auf Grundlage anderer Texte und des Wissens über diese.²⁷⁵

„Kein Text kann ohne das Wissen um andere Texte gelesen werden; jeder neue Text wird vor dem Hintergrund jener Texte rezipiert und beurteilt, die man sich zuvor angeeignet hat. (...) Das selbe (sic!) gilt auch für Filmtexte. Es wird kaum einen Film geben, bei dem man nicht in Personal, Motiven, künstlerischen Mitteln usw. Spuren anderer Filme erkennen kann.“²⁷⁶

Weist das Medium „Film“ intertextuelle Züge auf, so folglich auch das Remake, dessen Kern schließlich die Schaffung eines Filmes auf Basis eines anderen Filmes ist.²⁷⁷ Gemäß Moine ist gerade das Aufzeigen bzw. Sichtbarmachen seiner „interfilmicité“ – seiner Beziehung zu einem anderen Film – die Spezialität des Remakes.²⁷⁸

Zwar betont Mazdon, dass es bedeutende Unterschiede zwischen filmischen und literarischen Texten gibt, die keineswegs ignoriert werden dürfen; die Auseinandersetzung mit der Intertextualität von (literarischen) Texten kann jedoch durchaus interessante Ansätze für die nähere Betrachtung filmischer Überarbeitungen, wie es beim Remake der Fall ist, liefern.²⁷⁹ Um die Beziehung zwischen dem Remake und seiner filmischen Vorlage genauer zu betrachten, bieten sich, nach Moine, besonders die Ausführungen des französischen Literaturwissenschaftlers Gérard Genette an.²⁸⁰ Genette verwendet den Begriff der „Transtextualität“ für alles, was einen Text, offenkundig oder versteckt, in Beziehung zu einem anderen Text bringt. Die „Transtextualität“ unterteilt er weiters in fünf Unterkategorien: die „Intertextualität“, die „Paratextualität“, die „Metatextualität“, die „Architextualität“ und die „Hypertextualität“. Die „Intertextualität“ bezeichnet die tatsächliche Präsenz eines Textes in einem anderen Text, z.B. in Form von Zitaten, Andeutungen und Plagiaten. Unter die Kategorie der „Paratextualität“ fallen jegliche Informationen, die auf einen Text verweisen bzw. die Lektüre dieses steuern, wie etwa der Titel oder das Vorwort. Unter dem Begriff der „Metatextualität“ werden jene Texte verstanden, die sich kommentierend auf einen anderen Text beziehen, ohne diesen zwangsläufig direkt zu zitieren, wie es beispielsweise bei einer Textrezension der Fall ist. Die „Architextualität“ beschreibt eine abstrakte Beziehungsebene zwischen einem Text und seinem „Architext“, sprich seiner Gattung. Die „Architextualität“ beschäftigt sich

275 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 26–27.

276 Dallos; Penninger; Tesarik, „Vorbilder und Nachbildungen“, S. 26.

277 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 25.

278 Moine, *Remakes*, S. 26.

279 Vgl. Mazdon, „Introduction“, S. 3.

280 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 26–27.

damit, wie sich ein Text in eine übergeordnete Kategorie einfügt. Im Fokus der „Hypertextualität“ steht die Beziehung zwischen einem Text B und einem bereits bestehenden Text A, genauer gesagt, in welcher Art und Weise ein Text B („Hypertext“) aus einem bereits bestehenden Text A („Hypotext“) hervorgeht. Er unterscheidet hierbei zwei Formen der Hypertextualität: die „Transformation“ und die „Imitation“. Die Transformation beschreibt die Umformung, Umarbeitung und/oder Deformation eines Ausgangstextes (eines Hypotextes). Zwar gleichen sich die Themen der Texte zumeist, die Gestaltung dieser (z.B. die Gattung der Texte, der Stil etc.) unterscheidet sich jedoch. Bei der Imitation wiederum kommt es zu einer Nachahmung des Hypotextmodells (z.B. des Stils), während mitunter andere Themen behandelt werden. Genette differenziert weiters jeweils drei Absichten hinter der Transformation und Imitation eines Textes – eine „Spielerische“, eine „Satirische“ und eine „Ernst“. Es entstehen, so Genette, sechs hypertextuelle Kategorien, wenngleich mit fließenden Grenzen zueinander. Die Parodie („la parodie“ – eine Transformation des Themas mit spielerischer Absicht zur Zerstreuung), die Travestie („le travestissement burlesque“ – eine satirische/kritische Transformation des Stils) und die Transposition („la transposition“ – die Deformation von Stil und Thema ohne spielerische oder satirische Absicht) sind der „Transformation“ zuzuschreiben. Die Nachahmung („le pastiche“ – spielerische Absicht), die Karikatur/Persiflage („la charge“ – satirische Funktion) und die Fälschung/das Plagiat („la forgerie“) sind wiederum Arten der Imitation.²⁸¹

Im Falle des Remakes ist eine hypertextuelle Beziehung zwischen der Neuverfilmung (Hypertext) und seiner filmischen Vorlage (Hypotext) zu erkennen, da die zweite Verfilmung auf Grundlage des ersten Werkes entsteht. Weiters handelt es sich um eine Transformation, da das Remake die Themen der filmischen Vorlage weitgehend übernimmt und lediglich die Gestaltung dieser variiert. Das Remake sucht weder eine spielerische, noch eine kritische Auseinandersetzung mit dem filmischen Vorgänger, ist daher als eine Transposition zu kategorisieren. Zusätzlich kann das Remake auch andere Formen der Transtextualität nach Genette aufweisen. Eine intertextuelle Beziehung zu seinem filmischen Vorgänger kann ein Remake beispielsweise durch Zitate, sprich Elementen (Dialog, Musik etc.), die aus dem filmischen Vorgänger herausgefiltert und im Remake direkt wiedergegeben werden, herstellen.²⁸² Als Beispiele für paratextuelle Referenzen zwischen einem Remake und seinem filmischen Vorgänger können unter anderem

281 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 26–27.

282 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 27–30.

Titelangaben (Remaketitel = Originaltitel), die Nennung der filmischen Quelle im Vor- bzw. Abspann des Remakes, sowie Filmwerbungen und -plakate, welche auf die filmische Vorlage verweisen, dienen.

3.3.2.1.1. Das Remake als Innovation

Der Kern des Remakes liegt in der Wechselwirkung zwischen Nachahmung und Modifikation und weist so eine starke strukturelle Verbundenheit mit dem amerikanischen (Studio-)System auf. Ökonomisches Grundprinzip des klassischen Hollywood-Modells ist es, die Wettbewerbsfähigkeit der Filme durch eine Anpassung an die eigenen technischen, inhaltlichen und ästhetischen Standards bei gleichzeitiger Differenzierung zu anderen Filmen zu gewährleisten.²⁸³ Das klassische Hollywood-Modell etablierte sich im Verlauf der 30er und 40er Jahre, als die Nachfrage nach Filmen und das Streben nach wirtschaftlichem Erfolg seitens der Filmindustrie wuchs. Die Filmschaffenden sahen sich zunehmend der Problematik gegenüber, gleichzeitig dem eigenen Wunsch nach finanzieller Sicherheit und dem Verlangen des Zuschauers nach Neuem gerecht zu werden.²⁸⁴ Als Folge kam es zu einer Normierung von technischen und ästhetischen Produktionsprozessen und einer Standardisierung filmischer Handlungen, „ (...) which facilitated the development of variety within the familiar.“²⁸⁵ Diese Vorgehensweise ermöglichte Hollywood einen gewissen Spielraum für Neues im Rahmen der Norm.

Das klassische Hollywood-System agiert in diesem Zusammenhang auf dem Prinzip einer „progressiven Innovation“. Der Begriff der „Innovation“ beschreibt vorwiegend ein wirtschaftliches Phänomen bzw. Modell. Der Ursprung des Wortes liegt in dem lateinischen „in novare“ und beschreibt allgemein die Einführung eines neuen Elementes in ein bereits bestehendes System. Das wirtschaftliche Grundmodell der Innovation basiert auf der Überlegung, dass ein Unternehmer aus einer Vielzahl von Prototypen („Erfindungen“, Produkten, Produktionsverfahren oder Dienstleistungen), einen Prototypen herausfiltert, in welchen er, nach Abwägung der möglichen Risiken, gewillt ist, nicht nur zu investieren, sondern diesen auch angemessen zu vermarkten.²⁸⁶ Anzumerken ist, dass erst der Erfolg einen Prototypen zur Innovation macht und, gemäß Nacache, nicht auf wilden und romantischen Vorstellungen über das Neue gründet, sondern viel eher auf

283 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 41–46.

284 Vgl. Mazdon, „Introduction“, S. 7–8.

285 Mazdon, „Introduction“, S. 7–8.

286 Vgl. Creton, Laurent. *L'économie du cinéma: En 50 fiches*. Paris: Armand Colin 2008, S. 87–88.

der Kombination von (Er-) Neuerung und dem Rückgriff auf bereits bestehende und stabile Normen beruht.²⁸⁷ Die internationale Vormachtstellung Hollywoods gründet auf eben dieser Fähigkeit, Elemente der Differenzierung in bereits etablierte und standardisierte narrative, filmästhetische und -technische Prozesse zu integrieren.

Sowohl das Remake als auch das Genre gliedern sich problemlos in dieses Modell der „progressiven Innovation“ ein und halfen so, die Filmproduktion Hollywoods bereits in den 30er und 40er Jahren zu vereinfachen.²⁸⁸ Gemäß Moine verfolgen Genre und Remake ein ähnliches Ziel, auch wenn sie im Rahmen der Filmproduktion und -rezeption unterschiedliche Funktionen erfüllen. Das Genre ist beispielsweise fähig, einer Handlung spezifische Form, Aufbau, Stil und eine wiedererkennbare Semantik zu geben; das Remake wiederum ist lediglich eine Produktionstechnik. Nichtsdestotrotz sind beide Werkzeuge zur Kombination von Standardisierung (Wiederholung, Vereinheitlichung) und Neuerung (Variation), indem sie in ein Standardmodell Elemente von außen einfließen lassen, sich buchstäblich fremde Elemente einverleiben und diese transformieren. So baut das Genre des „film noir“ beispielsweise auf den Standards des Kriminalfilms auf, denen einzelne Elemente aus anderen Medienformen (z.B. „hard boiled“ Romanen) sowie in Hollywood ursprünglich fremde filmtechnische und -ästhetische Strömungen, wie dem Lichteinsatz des deutschen Expressionismus, hinzugefügt wurden.²⁸⁹ Das Remake führt ebenfalls neue Elemente unter Verwendung eines bereits bestehenden Systems, wie einer filmischen Vorlage, ein. Aus der Sicht der „progressiven Innovation“ betrachtet, ist das primäre Ziel eines Remakes daher nicht, einen bereits bestehenden Film gänzlich zu erneuern, sondern auf Grundlage einer soliden und stabilen Basis, wie beispielsweise einem erfolgreichen Filmstoff, – etwa technische oder ästhetische – „Innovationsprozesse“ in Bewegung zu setzen.²⁹⁰

287 Vgl. Nacache, „Comment penser les remakes américains?“, S. 76.

288 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 41–46.

289 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 145–146.

290 Vgl. Nacache, „Comment penser les remakes américains?“, S. 76.

3.3.2.1.2. Das Remake als Übersetzung

Mazdon stuft das Remake als eine wichtige Form des „filmic rewriting“, sprich der filmischen Überarbeitung eines bereits bestehenden Werkes, ein.²⁹¹ Die kulturelle Bedeutung von solchen literarischen, filmischen oder musikalischen Überarbeitungen – sogenannten „rewritings“ – erschließt sich besonders am Beispiel von Übersetzungen. Der Übersetzer versucht, einen Ausgangstext durch eine Überarbeitung in eine Ziel-Kultur zu überführen, d.h. diesen einer fremden Sprache bzw. Kultur anzupassen.²⁹² Arend spricht in diesem Zusammenhang von einer Kulturtransposition, die im Bereich der Literatur beispielsweise bei der Übersetzung eines Romans in eine andere Sprache zu finden ist.²⁹³ „Ebenso werden Theaterstücke des einen Kulturraumes in anderen kulturellen Kontexten aufgeführt: nach wie vor werden Stücke der griechischen klassischen Dichter reinszeniert und in modernen und aktuellen Interpretationen aufgeführt.“²⁹⁴ Das Remake, besonders das transnationale Remake, erfüllt den selben Zweck einer kulturellen Transposition, denn es überträgt einen fremden, den Anforderungen des eigenen Filmmarktes nicht entsprechenden, Film(-stoff) in den eigenen Kulturkreis. Es erfolgt eine Anpassung des „fremden Textes“ an die eigenen technischen, narrativen und ästhetischen Produktionsstandards sowie an die eigenen moralischen Werte und kulturellen Traditionen.²⁹⁵ „Als filmischer Transferprozess hat ein Remake also mit kultureller Aneignung und Vermittlung zu tun und kann im weiteren Sinne als Übersetzung verstanden werden.“²⁹⁶ Die rein sprachliche Übersetzung eines französischen Filmes greift für den amerikanischen Markt mitunter zu kurz, wohingegen eine Neuverfilmung „(...) neben dem Transfer von Sprache und Story immer auch den Transfer von Kultur, Politik und anderer Regionalismen eines Landes“ inkludiert.²⁹⁷ Für Moine stellen amerikanische Remakes von französischen Filmen schlichtweg eine Übersetzung dieser in die „Sprache Hollywoods“ dar. Diese Übersetzung in die „Sprache Hollywoods“ basiert auf der Idee, dass man die „Sprache“ des amerikanischen Zuschauers, sprich seine filmischen Gewohnheiten, kennen bzw. „sprechen“ muss, um am Markt tatsächlich reüssieren zu können.²⁹⁸

291 Mazdon, „Introduction“, S. 3.

292 Vgl. Mazdon, „Introduction“, S. 2.

293 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 74.

294 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 74–75.

295 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 105–107.

296 Oltmann, *Remake – Premake*, S. 12.

297 Kühle, *Remakes*, S. 15.

298 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 104–106.

Das Remake als eine Form der Übersetzung betrachtend, stellt sich die Frage, was und wie genau das Remake seine filmische Vorlage übersetzt. „Film“ agiert auf Grundlage von Zeichen bzw. Zeichensystemen und wird dementsprechend auch auf Basis dieser rezipiert. Zeichen sind Bedeutungsträger und um diese deuten zu können, bedarf es bestimmter Regeln, sogenannter „Codes“, die festlegen, welche Bedeutung(en) ein Zeichen hat bzw. haben kann, Codes dienen quasi der Ver- und Entschlüsselung dieser. Zeichen und deren Codes formen wiederum eigenständige Zeichensysteme, wie insbesondere Sprache, Gestik, Mimik und Musik. In einem Film vereinigen sich sowohl filmimmanente als auch filmexmanente Codes. Als filmimmanente Codes führt Arend beispielgebend die Montage und die Einstellungsgrößen an. Filmexmanente Codes unterscheidet er indessen in Codes anderer Medien- und Kunstformen und allgemeinen kulturellen Codes, wie beispielsweise die Sprache, Mimik und Kleidung.²⁹⁹ Theoretisch könnte jeder dieser Codes Anlass für ein „rewriting“, sprich eine Überarbeitung bzw. eine „Übersetzung“, geben. Die Praxis zeigt jedoch, dass vor allem kulturelle Codes Anlass für die Produktion von Remakes sind. Besonders häufige kulturelle Spezifika, die vom Remake „übersetzt“ werden, sind beispielsweise das Setting (Zeit/Ort), das Genre, die Sprache, die Stars und das im Film und durch die Handlung gezeigte Wertesystem.

Eine topografische Transposition, sprich eine Verlegung des Handlungsortes, erfolgt meist in das eigene Land oder zumindest in den eigenen bzw. einen ähnlichen Kulturkreis.³⁰⁰ So geschehen unter anderem bei dem transnationalen Remake *Three Men and a Cradle* von Leonard Nimoy aus dem Jahre 1987, welches den Handlungsort seiner zwei Jahre zuvor erschienenen französischen Vorlage, *Trois hommes et un couffin* von Coline Serreau, von Paris nach New York verlegte. Als weiteres Beispiel einer topografischen Transposition sei *Vanilla Sky* von Cameron Crowe aus dem Jahre 2001 angeführt. Die Handlung der spanischen Quelle *Abre los Ojos* von Alejandro Amenábar (1997) wurde ebenfalls in New York, statt Madrid, angesiedelt. Auf der Ebene der Zeit lässt sich meist eine Aktualisierung oder Historisierung des Filmstoffes erkennen. Eine Aktualisierung, ein „updating“, des Filmstoffes vollzieht sich durch die Verlegung der erzählten Zeit in die Gegenwart des „Remake-Rezeptionskontextes“. Beispiele einer Übertragung der Handlung in die Vergangenheit, auch als „backdating“ bekannt, sind wesentlich rarer als Remakes, die den Stoff eines filmischen Vorgängers aktualisieren.³⁰¹ Eins dieser seltenen Remakes ist André

299 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 74–75.

300 Vgl. Schaudig, „Recycling für den Publikumsgeschmack?“, S. 301.

301 Schaudig, „Recycling für den Publikumsgeschmack?“, S. 302.

De Toths 1953 erschienene Verfilmung *House of Wax*, deren Handlung im New York der 1910er Jahre stattfindet. Demgegenüber spielt die Handlung des filmischen Vorgängers, *Mystery of the Wax Museum* von Michael Curtiz (1933), im London der 1920er Jahre.

Remakes lassen sich in fast allen Genres finden; ein konkreter Wechsel des Genres ist zwar rar, jedoch keineswegs unüblich. Gemäß Arend vollzieht sich oftmals ein Wechsel vom (historischen) Abenteuerfilm hin zum Western, z.B. *Shichinin no samurai/Seven Samurai* von Akira Kurosawa aus dem Jahre 1954 hin zu *The Magnificent Seven* von John Sturges aus dem Jahre 1960, sowie ein häufiger Genrewechsel hin zum Musical und zum Horrofilm.³⁰²

Als das offensichtlichste kulturelle Spezifikum eines Filmes kann die Sprache bezeichnet werden. Dementsprechend nimmt die Übersetzung dieser in die Zielsprache bzw. -kultur einen hohen Stellenwert ein. Dem Film stehen hierfür das Voice over³⁰³, das Simultandolmetschen³⁰⁴, die Untertitelung, die Synchronisation und das Remake zur Verfügung.³⁰⁵ Bei der Untertitelung werden mündliche Teile des Films schriftlich wiedergegeben, d.h. der Zuschauer hört den Originalton, während am unteren Bildrand ein ein- bis zweizeiliger Übersetzungstext zu lesen ist. Originalbild und -ton des Films sind in ihrer Grundform weitestgehend unversehrt, die Echtheit bzw. Glaubwürdigkeit des Filmes

302 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 71–72.

303 Das Voice over wird häufig bei Filmen mit dokumentarischen Zügen, wie Interviews, eingesetzt. In Russland sowie anderen osteuropäischen Staaten findet das Voice over auch bei narrativen Filmformen (wie Spielfilmen und TV-Produktionen) rege Anwendung. Beim Voice over werden Originalton, -geräusche und -musik in abgeschwächter Lautstärke wiedergegeben, während Sprecher den übersetzten (Dialog-)Text ein-/vorlesen. Der Zuschauer hört daher die Stimmen der Schauspieler und der (Vor-)Leser parallel zueinander. Die korrekte Zuordnung der Leserstimmen zu den jeweiligen Figuren ist mitunter schwierig. Zwar muss der Zuschauer auf die Originalstimmen, -geräusche und -musik des Filmes nicht verzichten und erlebt keine Störung der visuellen Ebene, jedoch findet „[d]ie Ablenkung von der ursprünglichen Einheit zwischen Bild und Ton (...) auf der auditiven Ebene“ statt, „(...) das Publikum muss seine Aufmerksamkeit zwischen zwei Sprechern teilen.“ (Döring, Sigrun. *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank & Timme 2006, S. 25.) Ein positiver Aspekt des Voice overs ist die Tatsache, dass es wenigen formalen Anforderungen unterworfen ist, so sind keine Synchronität der Lippen oder Gesten erforderlich und die Dialoge des Filmes müssen, im Vergleich zur Untertitelung, auch weniger stark gekürzt werden, allenfalls, abhängig von der Zielsprache, die Länge der gesprochenen Einheiten angepasst werden. Vgl. Döring, *Kulturspezifika im Film*, S. 21–26.

304 Das Simultandolmetschen als Übersetzungsform in Filmen hat ähnliche Merkmale sowie Vor- und Nachteile wie das Voice over. Der Dolmetscher hat den zu übersetzenden Film zwar bereits gesehen und sich bis zu einem gewissen Grad auf das Übersetzen vorbereitet, jedoch ohne eine schriftliche Übersetzung angefertigt zu haben. Fehler in der Übersetzung können daher auch nicht bzw. schwer korrigiert werden. Viele Entscheidungen der Übersetzung werden vom Übersetzer, der den Originaltext über Kopfhörer in einer Kabine oder Pult im Kino zu hören bekommt, spontan getroffen und dementsprechend spielt die persönliche Tagesverfassung des Dolmetschers ebenso eine Rolle. Es handelt sich um eine deutlich seltenere Form der sprachlichen Übersetzung von Filmen, auf welche meist nur dann zurückgegriffen wird, wenn Filme nur einmalig bzw. vereinzelt gezeigt werden sollen und sich die Kosten einer Untertitelung oder Synchronisation nicht rentieren. Vgl. Döring, *Kulturspezifika im Film*, S. 22–26.

305 Vgl. Döring, *Kulturspezifika im Film*, S. 20.

bleibt gewahrt. Die Untertitelung ist räumlich und zeitlich deutlich eingeschränkt, da sowohl der Platz im Filmkader als auch die zur Verfügung stehende Filmzeit pro Übersetzungszeile begrenzt ist. Da die Lesegeschwindigkeit des Zusehers geringer ist als die Sprechgeschwindigkeit der zu untertitelnden Schauspieler, und gemäß der Bildschirm- und Leinwandgröße nur eine gewisse Anzahl an schriftlichen Zeichen möglich ist, kommt es zu beachtlichen Kürzungen des mündlichen Ursprungstextes.³⁰⁶ Nachteil der Untertitelung ist, dass die visuelle Wahrnehmung und Wirkung des Filmes durch die Textzeilen, die einen Teil des Bildes verdecken, gestört werden. Sprachlich missglückte und unleserliche Untertitel erschweren das Verständnis zusätzlich. Weiters wird vom Zuseher eine deutlich höhere Konzentration als bei einer Synchronisation gefordert, da das Publikum „(...) seine Aufmerksamkeit zwischen Bild und Schrift teilen“ muss.³⁰⁷ Neben dem weitestgehenden Erhalt der Einheit von Bild und Ton ist ein weiterer Vorteil der Untertitelung allerdings, dass diese deutlich schneller und kostengünstiger als die Synchronisation zu bewerkstelligen ist. Bei der Synchronisation handelt es sich sogar um die kostenintensivste Form der Übersetzung, die sich nur dann finanziell rentiert, wenn die synchronisierte Fassung eines Filmes in einer hohen Kopienanzahl auf den Markt gelangt.³⁰⁸ Das Besondere an der Synchronisation ist, dass der mündliche Ausgangstext ebenso in einen mündlichen Zieltext übertragen wird, jede Figur bzw. jeder Schauspieler seine eigene Synchronstimme erhält und so „(...) die Illusion erzeugt“ wird, „(...) die Schauspieler sprächen in der Zielsprache.“³⁰⁹ Die Herausforderung bei diesem Verfahren liegt darin, eine Synchronität zwischen der visuellen und akustischen Ebene zu schaffen. Hierbei führt Sigrun Döring unter anderem die Lippensynchronität (Lippenstellung, Gleichzeitigkeit von Lippenbewegungen und dem Ton, Synchronität hinsichtlich des Sprechtempos, der Lautstärke und Artikulationsdeutlichkeit), die vor allem bei Großaufnahmen der Schauspieler wichtig ist, und die „paralinguistische Synchronität“, sprich eine „Synchronität der Gesten“, an.³¹⁰ Der große Nachteil der Synchronisation ist der Verlust von Authentizität bzw. der Identität eines Filmes und seiner Figuren. Demgegenüber bietet die Synchronisation den Vorteil, dass vom visuellen Geschehen im

306 Vgl. Döring, *Kulturspezifika im Film*, S. 21–31.

307 Döring, *Kulturspezifika im Film*, S. 21.

308 Vgl. Döring, *Kulturspezifika im Film*, S. 23–25.

309 Döring, *Kulturspezifika im Film*, S. 20.

310 Vgl. Döring, *Kulturspezifika im Film*, S. 27–29.

Vergleich zur Untertitelung nicht mehr abgelenkt wird und „(...) das Publikum am ehesten vergessen“ kann, „(...) dass es sich um eine Übersetzung handelt (...)“.³¹¹

Döring unterscheidet zwischen „Synchronisations- und Untertitelungsländern“.³¹² Ausschlaggebend für die Hinwendung zu einer bestimmten Übersetzungsform ist zum einen deren wirtschaftliche Rentabilität: Je größer das potentielle Publikum ist, desto höher wäre die Einträglichkeit einer kostenintensiven Synchronisation.³¹³ Die Synchronisation etablierte sich daher bereits früh im deutschen Sprachraum. Die Größe des Marktes reicht allerdings nicht allein für eine Hin- oder Abwendung zur bzw. von der Synchronisation aus. Entscheidend für die Übersetzungspräferenz eines Landes bzw. Sprachraumes ist ebenso „(...) die Einstellung einer Sprachgemeinschaft zu fremden Sprachen und Kulturen (...)“.³¹⁴ Der amerikanische Markt nimmt seit je her eine Sonderstellung ein. Sowohl das Voice over als auch das Simultandolmetschen waren von Anfang an für den amerikanischen Filmmarkt vernachlässigbare Arten der Übersetzung, und auch die Untertitelung und Synchronisation konnten, im Gegensatz zu den meisten europäischen Ländern, am amerikanischen Markt nicht Fuß fassen. Zwar wäre die Synchronisation eines fremdsprachigen Filmes für den amerikanischen Markt durchaus machbar und rentabel, dennoch ziehen, so eine These, amerikanische Produzenten die Neuverfilmung eines fremdsprachigen Werkes der Synchronisation oder Untertitelung vor. Die Filme Hollywoods bemühten bzw. bemühen sich, den Zuschauer glauben zu lassen, der gezeigte Film sei ein Abbild der Realität, um ihn so emotional in die Filmhandlung einzubinden.³¹⁵ Etwaige Abweichungen der Lippsynchronität, welche zwangsläufig mit einer Synchronisation einhergehen, sowie das Lesen eines Textes würden diese Illusion schlichtweg zerstören. Die Abneigung des amerikanischen Kinopublikums gegenüber dieser Formen der Übersetzung wirkt sich nicht zuletzt nachhaltig auf den Umgang Hollywoods mit fremdsprachigen Filmen und der daraus resultierenden Produktion von transnationalen Remakes aus. Als der Tonfilm Ende der 20er Jahre eingeführt wurde, kam es zu einem starken Rückgang an nicht-englischsprachigen Filmen in den amerikanischen Kinos, was wiederum die Vormachtstellung Hollywoods am eigenen Markt stärkte. Die Anstrengungen der amerikanischen Filmindustrie, ihr Publikum an Formen der Übersetzung zu gewöhnen, hielten sich dementsprechend in Grenzen. Amerikanische

311 Döring, *Kulturspezifika im Film*, S. 24.

312 Döring, *Kulturspezifika im Film*, S. 23.

313 Vgl. Döring, *Kulturspezifika im Film*, S. 23–24.

314 Döring, *Kulturspezifika im Film*, S. 23.

315 Vgl. Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 24.

Zuseher waren schon früh daran gewöhnt, ausschließlich Filmhandlungen im Kino zu sehen, die in ihrer eigenen Sprache und mit ihren eigenen Stars gedreht wurden.³¹⁶ Das Remake erschien und erscheint als fast schon idealtypische Übersetzung eines fremdsprachigen Filmes für den amerikanischen Markt. Zum einen ist bei einem Remake keinerlei Sprachproblem gegeben und die Illusion einer realitätsgetreuen Abbildung wird gewahrt, zum anderen fällt dem Zuschauer die emotionale Bindung zu den Figuren im Film deutlich leichter, wenn diese von einheimischen Schauspielern und „Stars“ verkörpert werden. Nicht zu vergessen ist der hohe Vermarktungswert der einheimischen Stars. Wie bereits angeführt, ermöglicht das Remake Filmschaffenden weiters, kulturelle Eigenheiten von fremdsprachigen Filmen, die über den simplen Sprachgebrauch hinaus gehen und beim heimischen Publikum für Unverständnis sorgen (könnten), anzupassen bzw. zu „übersetzen“. „The goal of the contemporary remake is to translate not a language but a culture (...).“³¹⁷ Harney spricht in diesem Zusammenhang von einer unvermeidbaren Produktionspraxis, dem „cultural adjusting“ von Filmen.³¹⁸ Das amerikanische Publikum wird zwar vom Flair und dem Image europäischer Filme angezogen, doch bevorzugt es an den Kinokassen im Endeffekt doch das „Bekannte“, das „Einheimische“. „(...) American audiences (...) are more inclined to sit through a version with familiar stars speaking a familiar language.“³¹⁹ Diesem Gedankengang folgend, greift das amerikanische Publikum im Zweifelsfall eher auf ein amerikanisches Remake als den europäischen Vorgänger zurück.³²⁰

316 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 103–104.

317 Leitch, „Twice-Told Tales“, S. 56.

318 Harney, „Economy and Aesthetics in American Remakes of French Films“, S. 66.

319 Leitch, „Twice-Told Tales“, S. 38.

320 Vgl. Leitch, „Twice-Told Tales“, S. 38.

3.3.2.1.3. Das Remake als Original

„Zwei Kunstobjekte können identisch aussehen und doch beide Originale sein.“³²¹

Zwar macht erst das Wissen über und der Vergleich mit einem Vorgänger einen Film zum Remake, jedoch begründet eben dieser immerwährende Vergleich zum „Original“ auch die stete Abwertung des Remakes. „Viele Remakes würden als tolle Filme gefeiert, wenn man nicht um die Existenz des Originals wüsste.“³²² Gemäß Nacache ist es wichtig, über die bloße Gegenüberstellung des Remakes – der vermeintlichen „Kopie“ – und dessen filmischen Vorgänger, dem „Original“, hinaus zu denken bzw. zu „sehen“, stereotype und starre Denkmuster abzulegen. Bei der Rezeption eines Remakes sollte weniger das „Relesen“/„relire“ des filmischen Vorgängers im Vordergrund stehen, als vielmehr das „Lesen“ des Remakes selbst. Nacache stützt diese Forderung auf der Auffassung, dass jeder Film ein Prototyp, sprich einzigartig, ist und es dementsprechend unmöglich erscheint, diesen vollkommen identisch wieder zu verfilmen.³²³ „Toute copie devient un original. (...) [I]l n'y a que des originaux, ou des copies destinées à le devenir.“³²⁴ Jede sogenannte „Kopie“ ist dazu bestimmt, ein Original zu werden, so auch Remakes.³²⁵

Es stellt sich nun die Frage, wodurch sich die „Originalität“ eines Remakes auszeichnet bzw. was genau das Remake zu einem „Original“ macht.

„(...) [R]emakes (...) maintain their own unique identity as independent textual material, 'remade' by the hands of a new director, new actors, and a new historical period and culture. Indeed, in this way every remake achieves its unique identity by its difference (...).“³²⁶

Gerade in den, wenn auch mitunter minimalen, Modifikationen zum filmischen Vorgänger erschließt sich die „Originalität“ der Neuverfilmung. Remakes eröffnen durch die Veränderung, Betonung, Auslassung oder die neue Anordnung bestimmter Aspekte ihrer Vorgängerkopie neue Bedeutungsebenen und einzigartige Zusammenhänge, die sie zu einer schöpferischen Leistung, und dementsprechend zu einem schützenswerten Werk, umgangssprachlich als „Original“ bezeichnet, machen.³²⁷

321 Löwe-Hampp, *Kunst & Krempel II*, S. 13.

322 Hobsch, *Mach's noch einmal!*, S. 6.

323 Vgl. Nacache, „Comment penser les remakes américains?“, S. 77–80.

324 Nacache, „Comment penser les remakes américains?“, S. 77.

325 Vgl. Nacache, „Comment penser les remakes américains?“, S. 77.

326 Arnzen, Michael A. „The Same and the New: 'Cape Fear' and the Hollywood Remake as Metanarrative Discourse“. *Narrative*, 2 4 (1996), S. 175.

327 Vgl. Dreier; Kalscheuer, „Rechte am Film“, S. 189.

4. Die Geschichte des (transnationalen) Remakes

Das Remake wird, wie bereits erwähnt, oftmals als ein Phänomen und Produkt des amerikanischen Filmschaffens der 80er und 90er Jahre wahrgenommen. Fakt ist jedoch, dass auf die Produktionsweise des Remakes in jedem Abschnitt der Filmgeschichte zurückgegriffen wurde. Es kann somit „(...) als integraler Bestandteil der Filmgeschichte angesehen werden.“³²⁸ Der mediale Trubel um Remakes ist häufig sehr groß, „recycelte“ Filmstoffe scheinen die Kinosäle und Fernsehschirme in den letzten Jahrzehnten regelrecht zu überschwemmen. Es handelt sich hierbei allerdings um ein rein subjektives Empfinden, denn in Bezug zur Gesamtzahl der weltweiten Filmproduktion ist das Remake tatsächlich nur ein Randphänomen.³²⁹

Bemühungen um eine statistische Erfassung dieser Produktionsform sind selten und durchaus diffizil, zumal bereits die genaue Definition des Remakes und dementsprechend das zu untersuchende Material stark variiert, ebenso wie die notwendige Erhebungsmethode und der Erhebungszugang. Nichtsdestotrotz wird im Folgenden versucht, das Phänomen „Remake“ anhand zweier Forschungskonzepte und -resultate statistisch darzustellen und einige Behauptungen im Zusammenhang mit dem (transnationalen) Remake anhand dieser Ergebnisse zu diskutieren.

Arend widmet einen Teil seiner Forschung der quantitativen Erfassung von Remakes in Bezug zur Gesamtzahl an Filmen, die seit 1945 in den deutschen Kinosälen gezeigt wurden. Die Daten hierfür bezieht er aus dem *Lexikon des Internationalen Films (LIF)*, in welchem die Filmkritiken des *film-dienst* (heute *FILM-DIENST*), einer Publikation des Katholischen Instituts für Medieninformation (KIM), gesammelt und zur Verfügung gestellt werden. Gemäß Arend beinhaltet das *Lexikon des Internationalen Films* eine fast lückenlose Auflistung aller in Deutschland seit 1945 gezeigten Kinofilme. Die Zahl dieser beläuft sich auf 46403 Filme – Arend zufolge sind hiervon 463 Filme Remakes, sprich Werke, die auf bereits bestehenden Filmen beruhen. Der Produktionszeitraum der erhobenen Remakes erstreckt sich von den 30er bis einschließlich der 90er Jahre. Das verzögerte Erscheinen (nach 1945) der Filme aus den 30er Jahren lässt sich unter anderem durch spezifische Einfuhrbestimmungen und die Auswirkungen der nationalsozialistischen Herrschaft auf die Filmindustrie in Deutschland erklären. Arend räumt ein, dass seine Vorgehensweise und Materialauswahl zwar nur eine begrenzte Aussagekraft hinsichtlich

328 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 220.

329 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 220–221.

der tatsächlichen (weltweiten) Produktionszahlen von Remakes hat, dafür jedoch eine wesentlich detailliertere Untersuchung zulässt.³³⁰

Die Forschungsergebnisse Arends verdeutlichen, dass es sich beim Remake in der Tat um ein Randphänomen in der Filmindustrie handelt. Remakes machen nur knapp 1% der Gesamtzahl an Filmen aus, die seit 1945 in den deutschen Kinos gezeigt wurden. Nur knapp 3% der Remakes wurden in den 30er Jahren produziert, die tatsächliche „Hochphase“ des Remakes beginnt erst gegen Ende der 40er Jahre (6%) und hat ihren Höhepunkt in den 50er Jahren, die sich mit 27% für mehr als ein Viertel der seit 1945 in Deutschland gezeigten Remakes verantwortlich zeichnen. Lediglich 12% der Remakes wurden in den 60er Jahren realisiert, in den 70ern sogar nur noch 8%. Nach diesem signifikanten Rückgang der Remake-Produktion steigt sie ab den 80er Jahren wieder deutlich an und erreicht Spitzenwerte von 21%, in den 90ern sogar 23%. Zwei Fünftel der seit 1945 in den deutschen Kinos gezeigten Remakes stammen somit aus den 80er und 90er Jahren. Aufschlussreich sind Arends Ergebnisse ebenso hinsichtlich der Herkunft der Remakes. Mit der Produktion von beinahe zwei Drittel (61%) aller in Deutschland gezeigten Remakes führt Hollywood die Rangliste an, gefolgt von Deutschland (16%), Großbritannien (6%) und Österreich mit immerhin noch 3%.³³¹ Arends Resultate bestärken auf den ersten Blick den Eindruck, die Produktionsform „Remake“ sei „(...) von einem manifesten geografischen Charakter geprägt (...)“ und vorrangig ein Phänomen der amerikanischen Filmindustrie.³³² Diese Annahme muss jedoch relativiert werden, da weder Faktoren wie die tatsächliche Marktgröße bzw. der jährliche Output der jeweiligen Produktionsländer noch das Ausmaß der Marktdominanz Hollywoods im In- und Ausland in Arends Forschung berücksichtigt wurden. „Remaking is far from being a uniquely American phenomenon, but because American film production has dominated world cinema since the late teens, Hollywood receives the lion's share of critical attention.“³³³ Das erste Autoremake sei angeblich sogar französischer Herkunft: Aufgrund des starken Verschleißes des Filmnegatives von *La Sortie des usines* (1895) entschieden sich die Brüder Lumière dazu, eine neue, möglichst detailgetreue, Version ihres Filmes zu drehen. Ein weiterer französischer Filmemacher, der seine Werke gerne neu verfilmte, war Charles

330 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 36–37.

331 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 39–41.

332 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 40.

333 Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 2.

Pathé. „(...) Pathé had a habit of recycling some of its successful films roughly every five years, a gesture that reflected changes in film structure.“³³⁴

Das Remake muss sich immer wieder den Vorwurf gefallen lassen, das Resultat von Hollywoods Ideenarmut zu sein. (Film-)Kritiker lassen sich des Öfteren zu geradezu polemischen Aussagen hinreißen; so bestehe das amerikanische Filmschaffen fast gänzlich aus „recyclten“ Filmstoffen. Solche Einschätzungen korrelieren nicht mit der Realität: Zwar ist die amerikanische Filmindustrie in absoluten Zahlen für die meisten Remakes am weltweiten Filmmarkt verantwortlich, doch spielt diese Produktionsform lediglich eine marginale Rolle im Bezug zur jährlichen Gesamtproduktion Hollywoods.

Simonet beschäftigt sich in seiner 1987 erschienen Studie „Conglomerates and Content. Remakes, Sequels, and Series in the New Hollywood“ mit dem Einfluss und den Auswirkungen von Großkonzernen auf den Inhalt amerikanischer Filme. Hierfür untersucht und interpretiert er den statistischen Trend von sogenannten „Recycled-Script“-Filmen, welche er wiederum in die Kategorien „Remake“, „Filmreihe“ und „Sequel“ unterteilt. Die Handlung und die Figuren des Remakes müssen laut Simonet auf dem Drehbuch eines anderen Filmes bzw. einer gemeinsamen literarischen Vorlage basieren und die entsprechende Quelle zudem im Remake angeführt sein. Als Sequel bezeichnet Simonet einen Film, der fast nahtlos an die Geschehnisse und Abenteuer der Figuren eines früheren Filmes anknüpft. Ein Reihenfilm wiederum bedient sich der Figuren eines bereits bestehenden Filmes, jedoch ohne eine chronologische Beziehung zu diesem aufzubauen.³³⁵

Anzumerken ist, dass Simonets Remake-Definition deutlich weiter gefasst ist als in der vorliegenden Arbeit, weshalb die Ergebnisse der Studie nicht uneingeschränkt übernommen werden können. Sie lassen aber sehr wohl die Schlussfolgerung zu, dass, wenn das Remake bei Simonet bereits ein absolutes Randphänomen der amerikanischen Filmindustrie ist, es durch eine engere Definition weiter an Bedeutung verliert.

In seiner Studie betrachtet Simonet einen Produktionszeitraum von 40 Jahren. Als Grundgesamtheit definiert er alle in Amerika oder mit amerikanischer Beteiligung produzierten fiktiven und abendfüllenden Spielfilme, die in der Branchenzeitschrift *Variety* besprochen wurden. Er zieht weiters nur jedes dritte Jahr zwischen 1940 und 1979 für seine Erhebung heran und beschränkt damit die Gesamtzahl an potentiellen Untersuchungsobjekten auf 3490 Filme. Die Stichprobengröße beläuft sich schlussendlich

334 Forrest, „The 'Personal' Touch“, S. 90.

335 Vgl. Simonet, „Conglomerates and Content“, S. 156–157.

auf 150 Filme. Simonet untersucht die Kritiken zu diesen auf Textstellen, die Hinweise darauf geben, dass es sich um einen „Recycled-Script“-Film handeln könnte.³³⁶

Es stellt sich heraus, dass die 40er und 50er Jahre mit 67% der Gesamtproduktion zwischen 1940 und 1979 allgemein die produktionsstärksten Jahrzehnte für die amerikanische Filmwirtschaft waren. Der Anteil an „Recycled-Script“-Filmen beträgt in den 40ern ganze 25% der Gesamtproduktion, in den restlichen Jahrzehnten sinkt diese auf durchschnittliche und vergleichsweise niedrige 9%. Von den „Recycled-Script“-Filmen machen die Reihenfilme mit knapp 78% in den 40er und immerhin noch knapp 58% in den 50er Jahren den mit Abstand größten Anteil aus. Das Remake hingegen kommt in den 40er Jahren nur auf knapp 17%, in den 50er immerhin auf 32% der Gesamtzahl an „Recycled-Script“-Filmen. Nichtsdestotrotz gestalten sich die 40er und 50er Jahre als Hochzeit des Remakes. 74% aller Remake-Produktionen zwischen 1940 und 1979 fallen in die 40er (49%) und 50er (25%) Jahre.³³⁷ Simonet führt in seinem Studienbericht an, dass die meisten Remakes von den großen Hollywood-Studios, den „Majors“³³⁸, produziert wurden, da diese über zahlreiche Verfilmungsrechte (insbesondere von literarischen Werken) und über starke finanzielle und personelle Ressourcen verfügten. Bezogen auf die Produktion von „Recycled-Script“-Filmen sticht vor allem Warner Bros. als das Studio mit den meisten veröffentlichten Remakes, jedoch der geringsten Zahl an Reihenfilmen, heraus.³³⁹

Sequels sind in den 40er und 50er Jahren mit nicht einmal 10% äußerst selten. Dies ändert sich erst in den 60er und 70er Jahren, als das Sequel mit 30% und 39% deutlich aufholt. Ebenfalls unter den „Recycled-Script“-Filmen aufholen kann das Remake, welches in den 60ern ganze 40% der Produktion von „Recycled-Script“-Filmen ausmacht und in den 70ern immerhin noch 33%. All dies kann jedoch nicht davon ablenken, dass die Gesamtproduktion von Filmen, die auf einem „recyclten“ Drehbuch beruhen, in diesen Jahrzehnten deutlich auf unter 10% der Gesamtproduktion an Filmen gefallen ist. In den 40er Jahren wurden sechs Mal so viele Filme auf Basis „recycler“ Drehbücher produziert als in den 70er Jahren. Als Wendepunkt für die Produktion von „Recycled-Script“-Filmen erkennt Simonet die Mitte der 50er Jahre. „Recycled-script films dropped from 20 percent of the total in 1952 to 10 percent in 1955 and to just 4 percent in 1958. Percentages

336 Vgl. Simonet, „Conglomerates and Content“, S. 156–157.

337 Vgl. Simonet, „Conglomerates and Content“, S. 158.

338 Näheres siehe Kap. 4.1.2.1.

339 Vgl. Simonet, „Conglomerates and Content“, S. 159–160.

remained single-digit during the 1960s before a slight rise in the 1970s, peaking (for the years studied) at 12 percent in 1976.“³⁴⁰

Wie vor allem durch Simonets Ergebnisse zu erkennen ist, machen „Recycled-Script“-Filme, d.h. Filme, die in irgendeiner Form auf einem bereits bestehenden Film basieren, nur einen Bruchteil der Gesamtproduktion Hollywoods aus. Während in der Hochphase dieser (40er Jahre) noch ein Viertel aller produzierten Filme auf wiederverwerteten Materialien basieren, machen sie in den folgenden Jahrzehnten nur noch ein Zehntel der Gesamtproduktion Hollywoods aus. In dieser „Randgruppe“ nimmt das Remake seit jeher meist einen noch kleineren Stellenwert ein. Im Vergleich zum jährlichen Output Hollywoods waren „Recycled-Script“-Filme, und damit auch das Remake, immer nur ein Randphänomen.

Zu guter Letzt wird Hollywood die großangelegte Plünderung europäischer, vor allem französischer, Filmideen vorgeworfen. Fakt ist jedoch, dass Hollywood stets die Neuverfilmung seiner eigenen Werke bevorzugt(e); lediglich ein vergleichsweise kleiner Teil der amerikanischen Remakes basiert auf europäischen Vorlagen.³⁴¹ Was hingegen tatsächlich zutrifft, ist die Behauptung, dass innerhalb der europäischen Vorlagen vor allem französische Filme für amerikanische Remakes herangezogen wurden. „Indeed, since 1930 Hollywood has remade over fifty French sound films, outstripping by a significant majority its remakes of the products of any other country, excepting of course those of the United States themselves.“³⁴² Moine zählt bis zum Jahr 2007 ganze 70 amerikanische Remakes französischer Filme, eine fast schon vernachlässigbare Anzahl an Filmen im Vergleich zu Frankreichs konstant hoher jährlicher Produktion von 200 bis 300 Filmen.³⁴³ Im Falle amerikanischer Remakes französischer Filme kann daher nicht von einer „Plünderung“ oder einem Massenphänomen die Rede sein, sondern vielmehr von einer besonderen Form des filmischen Austausches zweier Nationen.³⁴⁴

340 Simonet, „Conglomerates and Content“, S. 159.

341 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 42.

342 Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 2.

343 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 69.

344 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 104.

4.1. Die Zeitalter des transnationalen Remakes

Aufgrund der beschriebenen Bedeutung gerade des französischen Films für us-amerikanische Neuverfilmungen wird im Folgenden ein Überblick über die geschichtliche Entwicklung des transnationalen Remakes mit Fokus auf amerikanischen Neuverfilmungen französischer Werke gegeben. Moine unterscheidet in diesem Zusammenhang vier voneinander gut abgrenzbare Phasen. Der erste Zeitabschnitt umfasst die Produktionsform der Sprachversion, die als Vorstufe zum transnationalen Remake angesehen wird. Die erste große Welle an transnationalen Remakes und damit der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit ist zur Zeit des Hollywood-Studiosystems zwischen 1935 und 1950 zu verzeichnen. Zwischen 1960 und 1970, der dritten Phase, scheint das transnationale Remake fast schon von der Bildfläche verschwunden zu sein, nur um in den 80er und 90er Jahren sein großes Comeback zu feiern.³⁴⁵

4.1.1. Die Sprachversion

Frühe Formen des Remakes lassen sich bereits zur Zeit des Stummfilms finden, als sich Filmschaffende aufgrund der hohen Materialabnutzung veranlasst sahen, ihre Werke neu zu verfilmen.³⁴⁶ Das erste markante Ereignis in der Geschichte des Remakes und Wegbereiter für das transnationale Remake ist der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm Ende der 20er bzw. Anfang der 30er Jahre. Als direkte Folge dieser technischen Weiterentwicklung entstanden zum einen sogleich zahlreiche vertonte Neuverfilmungen von Stummfilmen, zum anderen begünstigte die Umstellung der Filmindustrie auf den Tonfilm das Aufkommen einer neuen Produktionsform – der Sprachversion –, die gewissermaßen den Grundstein für das transnationale Remake legte.³⁴⁷

Die Einführung des Tonfilms stellte die erste große Umwälzung der, damals noch jungen, Filmindustrie dar und veränderte nachhaltig die Bedingungen für den Filmexport und die internationale Zirkulation von Filmen. Während der Stummfilm, durch das Fehlen von gesprochener Sprache, mit einem vergleichsweise geringen Aufwand (z.B. durch Austausch der Zwischentitel³⁴⁸) international problemlos vertrieben werden konnte und

345 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 37–41.

346 Vgl. Forrest, „The 'Personal' Touch“, S. 90.

347 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 37–41.

348 „Zwischentitel sind zwischen die Filmbilder eingesetzte Texte, die zunächst auf Karton vorgeschrieben und dann abgefilmt wurden. Für das ausländische Publikum mußte man nur die Kartons entsprechend ersetzen.“

wurde, stellte die Umstellung auf Tonfilmproduktionen ein Problem für den Export von Filmen dar. Zwar führte die anfängliche Euphorie über das gesprochene Wort im „Film“ zu einer starken Hinwendung des Publikums zu nationalen Filmproduktionen – der Anteil an amerikanischen Filmproduktionen am deutschen Markt etwa sank 1932 von 42% auf 26%, während die Anzahl an deutschsprachigen Filmen auf 61% stieg – jedoch konnten die mitunter beachtlichen Inlandserfolge der eigenen Tonfilme die fehlenden Einnahmen aus dem Ausland nicht kompensieren. Vor allem Großproduktionen und Filme aus kleineren Filmindustrien bzw. Sprachräumen amortisierten sich nicht. Der gewinnbringende Export von Filmen in den 30er Jahren wurde weniger durch kulturelle als durch sprachliche Barrieren be- und verhindert. Die Vorführung importierter Originalfassungen, ohne jegliche Übersetzungsformen, wie beispielsweise Untertitel, fand zu Beginn der Tonfilmzeit durchaus statt, konnte sich jedoch als dauerhafte Lösung nicht etablieren. Fremde Sprachen schmälerten die Attraktivität und dementsprechend die Einspielergebnisse der Filme.³⁴⁹ Die Filmindustrie war gezwungen, neue Strategien der Filmproduktion zu finden, um diese Sprachbarrieren zu umgehen und die eigenen Tonfilme wieder gewinnbringend ins Ausland zu exportieren.³⁵⁰ Eine Möglichkeit hierfür war die Verwendung von schriftlichen Hilfsmitteln, wie Untertiteln, die gerade zu Beginn des Tonfilmzeitalter und vor allem im amerikanischen Sprachraum aufgrund der „Überforderung“ des Publikums auf große Ablehnung stießen, und Zwischentiteln, die den gesprochenen Text in einer stark gekürzten Form darboten, um den Fluss von Ton und Bild möglichst wenig zu beeinträchtigen. Diese Formen der Übersetzung führten in weiterer Folge zu verschiedenen experimentellen Filmformen.³⁵¹ Eine dieser experimentellen Formen sind sogenannte „versions semi-muettes“, wie der Film *Innocents of Paris* von Richard Wallace aus dem Jahre 1929, der erste amerikanische Film mit dem Franzosen Maurice Chevalier in der Hauptrolle.³⁵² In diesem Film sang er zwar auf Französisch, die Dialoge sprach er jedoch auf Englisch. Diese wurden für das französische Publikum wiederum untertitelt und deutlich gekürzt.³⁵³ Nicht zu vergessen sind experimentelle

Wahl, Chris. *Das Sprechen des Spielfilms: Über die Auswirkungen von hörbaren Dialogen auf Produktion und Rezeption, Ästhetik und Internationalität der siebten Kunst*. Trier: Wissenschaftlicher Verl. Trier 2005, S. 11.

349 Vgl. Krützen, Michaela. „»Esperanto für den Tonfilm«: Die Produktion von Sprachversionen für den frühen Tonfilm-Markt“. In: Schaudig, Michael (Hg.). *Positionen deutscher Filmgeschichte: 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*. München: Schaudig & Ledig 1996, S. 125–128.

350 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 37–41.

351 Vgl. Krützen, „»Esperanto für den Tonfilm«“, S. 127–128.

352 Moine, *Remakes*, S. 39.

353 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 37–41.

Filmformen, die sich gegen Ende der 20er Jahre das bereits bekannte Verfahren der Synchronisation zunutze machten. Schauspieler wurden bisweilen dazu angehalten, fremdsprachige Texte mitzusprechen, um bei der nachfolgenden Synchronisation durch Muttersprachler eine gewisse Lippensynchronität zu erzielen.³⁵⁴ Zwar war das Verfahren der Synchronisation bereits Ende der 20er bzw. Anfang der 30er Jahre in Verwendung, stellte zunächst jedoch keine dauerhafte Lösung dar. Im Mittelpunkt des (technischen) Fortschritts des Tonfilms stand schließlich

„(...) die sichtbare Synchronität von Bild und Ton (...). Der Zuschauer meint[e], einen direkt von der projizierten Figur verursachten Laut zu hören. Dieses Ziel war 1930 endlich erreicht worden. Mit einer Synchronisation wäre aber genau das wieder aufgegeben worden (...). Dieser Rückschritt muß den Zeitgenossen widersinnig erschienen sein. Genau in dem Moment, in dem die technische Innovation sich durchsetzt[e], soll[te] ihre zentrale Errungenschaft wieder aufgegeben werden.“³⁵⁵

Eine Produktionsform, der dieser „Makel der Täuschung“ nicht anhaftete und die sich sowohl in der europäischen als auch in der amerikanischen Filmindustrie über mehrere Jahre erfolgreich halten konnte, war die Sprachversion, auch bekannt als „versions multiples“ bzw. „films multilingues“.³⁵⁶ Zwischen 1929 und 1935, für deutsch-französische Produktionen sogar bis Ende der 30er Jahre, war die Produktion von Sprachversionen in und außerhalb Europas eine weitverbreitete Produktionspraxis.³⁵⁷ Es handelte sich hierbei um Filme, die auf Grundlage des selben Skripts und mit dem selben Dekor simultan in verschiedenen Sprachen, mit verschiedenen Schauspielern und mitunter verschiedenen Regisseuren gedreht wurden. „Das Besondere an (...) Sprachversionen war, daß sie die Einheit von Körper und Stimme nicht antasteten, aber gleichzeitig auf irritierende Hinzufügungen wie Untertitel verzichten konnten.“³⁵⁸ Die erste dokumentierte Sprachversion war der englisch-deutsche Film *Atlantic/Atlantik* von Ewald André Dupont für British International Pictures aus dem Jahre 1929, welcher sich großer Beliebtheit und großen Erfolgs erfreute. Eine weitere Sprachversion war *Der Kongress tanzt/The Congress dances/Le congrès s'amuse* aus dem Jahre 1931 unter der Regie Erik Charells für die UFA (Universum Film AG). Die englische Schauspielerin Lilian Harvey übernahm aufgrund ihrer Sprachkenntnisse in allen drei Versionen die (Haupt-)Rolle der Christel Weizinger.

354 Vgl. Krützen, „»Esperanto für den Tonfilm«“, S. 148–152.

355 Krützen, „»Esperanto für den Tonfilm«“, S. 150.

356 Moine, *Remakes*, S. 37.

357 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 37–41.

358 Wahl, *Das Sprechen des Spielfilms*, S. 55.

Allein zwischen 1929 und 1934 wurden 30% der deutschsprachigen Tonfilme auch in anderen Sprachen gedreht.³⁵⁹ Auch Hollywood drehte Sprachversionen, so beispielsweise knapp 33 französische Versionen amerikanischer Filme zwischen 1929 und 1935. Zuerst wurde eine Sequenz mit amerikanischer Crew gedreht und gleich danach mit dem französischen Team. Das Ergebnis waren Filme, die sich meist bis hin zu den einzelnen Einstellungen glichen.³⁶⁰

Für Schauspieler ergaben sich durch den Trend von Sprachversionen neue Möglichkeiten, aufgrund ihrer eigenen Muttersprache oder gar der eigenen Sprachbegabung, welche in eigenen Verzeichnissen für die Filmindustrie dokumentiert wurde, über die heimische Filmproduktion hinaus an Filmen mitzuwirken.³⁶¹ Nur selten wurden Schauspieler für mehrere Versionen herangezogen. Eine Ausnahme war, neben der bereits erwähnten Lilian Harvey, der Franzose Maurice Chevalier, der sowohl in der englischen als auch französischen Versionen von *Paramount on Parade/Paramount en parade* unter der Regie von Dorothy Arnzer/Otto Brower und Charles de Rochefort 1930 und *The Merry Widow/La Veuve joyeuse* unter der Regie von Ernst Lubitsch 1934 zu sehen war.³⁶²

Problematisch wurde die Produktion von Sprachversionen, wenn international bekannte und beliebte Darsteller, die das Zugpferd der Filme darstellten und dementsprechend nicht ersetzt werden konnten, keiner Fremdsprache mächtig waren. Die Filmindustrie griff in solchen Fällen, beispielsweise beim amerikanischen Komikerduo Laurel und Hardy und dem „Slapstick Komödianten“ Buster Keaton, auf sogenannte „phonetische“ Sprachversionen zurück. Die genannten Darsteller bekamen die Dialoge von einem Lehrer vorgesagt und sprachen diese sodann vor der Kamera nach, ohne deren Bedeutung zu kennen.³⁶³ Durch diese Vorgehensweise war es Laurel und Hardy möglich, in der englischen, deutschen, französischen, spanischen und italienischen Fassung von James Parrotts Film *Pardon Us* 1931 mitzuwirken.³⁶⁴

Hollywood produzierte seine Sprachversionen nicht nur in den heimischen Studios, sondern auch in eigens eingerichteten Studios in Europa. Die europäische Zentrale der Produktionsfirma Paramount befand sich nahe Paris in Joinville-le-Pont, wo vor allem zwischen 1930 und 1932 zahlreiche Filme Paramounts in verschiedenen Sprachen realisiert

359 Vgl. Krützen, „»Esperanto für den Tonfilm«“, S. 128–137.

360 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 37–41.

361 Vgl. Krützen, „»Esperanto für den Tonfilm«“, S. 128–137.

362 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 37–41.

363 Vgl. Wahl, *Das Sprechen des Spielfilms*, S. 56.

364 Vgl. Wahl, *Das Sprechen des Spielfilms*, S. 69.

wurden.³⁶⁵ Gemäß Michaela Krützen arbeitete Paramount in Europa zu Spitzenzeiten mit fast zehn Sprachen und allein im ersten Jahr entstanden in den Paramount Studios in Joinville-le-Pont 82 Spielfilme.³⁶⁶ Die Auslagerung der Produktion von Sprachversionen nach Europa hatte für die amerikanische Filmindustrie unter anderem den Vorteil, dass bestehende Einfuhrbestimmungen, sogenannte Quotaregelungen, unterwandert werden konnten.³⁶⁷

Die Produktion von Sprachversionen wurde den Filmschaffenden auf die Dauer zu teuer, „(...) denn für fünf verschiedene Sprachversionen von einem Film mußten auch fünf komplette Schauspielerensembles bezahlt werden, ganz zu schweigen von dem benötigten Filmmaterial (...).“³⁶⁸ Als Folge dessen wurde die Sprachversion im Laufe der 30er Jahre vermehrt von kostengünstigeren Mitteln der „Übersetzung“, wie der Synchronisation und dem transnationalen Remake, abgelöst.³⁶⁹ Sprachversionen sind keinesfalls als transnationale Remakes zu bezeichnen, viel mehr sind sie eine Vorstufe bzw. ein Wegbereiter für diese. Der entscheidende Unterschied zwischen Remake und Sprachversion liegt im Drehbuch. Während Sprachversionen auf Basis des selben, lediglich in verschiedene Sprachen übersetzten, Drehbuchs realisiert werden, liegt einem Remake ein eigenständiges Skript zugrunde.³⁷⁰

4.1.2. Das klassische Remake

4.1.2.1. Das Hollywood-Studiosystem

Das (transnationale) Remake erlebte seine erste große Welle in den 30er bis 50er Jahren, zur Hochzeit des Hollywood-Studiosystems, eine um 1930 herum etablierte oligopole Marktform in Amerika.³⁷¹ Das Studiosystem entstand im Zuge der Umstellung auf den Tonfilm und der damit einhergehenden Umwälzung der amerikanischen Filmindustrie. Von 1930 bis Ende der 40er Jahre dominierte es die amerikanische Filmproduktion und genoss den Ruf, Filme buchstäblich „wie am Fließband“ zu produzieren.³⁷² Gebildet wurde das Studiosystem von den fünf größten und drei kleineren Filmstudios. Die größten, als

365 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 37–41.

366 Vgl. Krützen, „»Esperanto für den Tonfilm«“, S. 128–137.

367 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 37–41.

368 Wahl, *Das Sprechen des Spielfilms*, S. 56.

369 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 37–41.

370 Vgl. Kühle, *Remakes*, S. 20–21.

371 Vgl. Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 13–16.

372 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 9–10.

„Majors“ bekannt gewordenen, Produktionsfirmen waren MGM (Metro-Goldwyn-Meyer), Paramount, 20th Century Fox, Warner Bros. und RKO. Sie zeichneten sich für fast 50% der jährlich produzierten Filme in Amerika verantwortlich. Die kleineren Produktionsfirmen des Studiosystems, die „Minors“, waren Universal, Columbia und United Artists. Der Kern und das Erfolgsgeheimnis des Hollywood-Studiosystems war nicht nur ein horizontaler Zusammenschluss der einzelnen Produktionsfirmen, sondern vor allem die vertikale Integration der einzelnen Fertigungsstufen des „Films“. Die Majors kontrollierten neben der Produktion der Filme auch deren Distribution bzw. Verleih und Vorführung, unterstützt durch ein dichtes Netz an eigenen Kinosälen. Da die Majors nahezu die gesamte Produktion, Distribution und Vorführung von Filmen am amerikanischen Markt kontrollierten, legten diese auch die technischen Standards und die dominierende Ästhetik dieser Filmära fest.³⁷³

Gemäß Mazdon wurden die meisten amerikanischen Remakes zwischen 1930 und 1950 von den Majors und Minors produziert, „(...) thus the remake process was manifestly part of the dominant studio system.“³⁷⁴ Die verstärkte Hinwendung der Studios zu Produktionsformen wie dem Remake ist nicht zuletzt eine Folge der Weltwirtschaftskrise, die für die USA mit dem Zusammenbruch der Börsen 1929 ihren Anfang nahm und die 1930er Jahre beherrschen sollte. Die Wirtschaftskrise hatte einen nachhaltigen Einfluss auf die amerikanische Filmindustrie und auf die Art und Weise der Filmproduktion Hollywoods. Die Risikobereitschaft der Produzenten hinsichtlich neuer Filmprojekte sank, und so sahen sie sich gezwungen, die Produktionskosten, und damit den filmischen Output, nicht nur besser im Auge zu behalten, sondern auch stärker zu kontrollieren bzw. zu minimieren. Die Herausforderung für die damalige Filmproduktion bestand darin, einen Spagat zu schaffen zwischen Sicherheit, also Kostensenkung durch Uniformität, und Neuheit, um das Publikum anzulocken. „Remakes (...) provided a solution to this tension; they were not entirely new and untested yet at the same time they permitted a reworking which enabled novelty.“³⁷⁵ Während Sprachversionen auf die Dauer schlichtweg zu teuer wurden, schienen Remakes den Bedürfnissen der Produzenten nach Kostenminimierung entgegen zu kommen.³⁷⁶

373 Vgl. Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 13–16.

374 Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 13.

375 Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 13–14.

376 Vgl. Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 13–16.

Mit der langsamen, jedoch stetigen, Verbesserung der Wirtschaftslage stieg auch die Nachfrage nach Filmen. Um dieser wachsenden Nachfrage gerecht zu werden und die eigene Marktdominanz weiterhin zu sichern, musste der Output der amerikanischen Filmindustrie wieder deutlich angehoben werden. Hollywood benötigte neue und frische Filmstoffe und bediente sich hierfür bereits realisierter Werke.³⁷⁷

„(...) [I]ndustry demand for additional material during the studio-dominated era of the 1930s and 1940s, and attempts to rationalise the often high costs of source acquisition prompted studios to consider previously filmed stories as sources for B-pictures, and even for top-of-the-bill productions.“³⁷⁸

In diesem Zusammenhang schien das transnationale Remake als ideale Lösung, um das Bedürfnis Hollywoods nach neuen Stoffen zu befriedigen. Schließlich handelte es sich um Neuverfilmungen bereits getesteter bzw. bewährter Stoffe, die dem amerikanischen Publikum mit hoher Wahrscheinlichkeit (noch) nicht bekannt waren.³⁷⁹ Der französische Film wurde für Hollywood erstmals mit Beginn der Tonfilmzeit interessant, tatsächlich entstanden die ersten Hollywood-Remakes französischer Filme aber erst Mitte der 30er Jahre. Als Vorlagen für transnationale Remakes in den 30er und 40er Jahren wurden vor allem französische Filme der Kategorie „cinéma du sam'di soir“ herangezogen, also Filme, die beim französischen Publikum und/oder bei den Kritikern bereits beachtliche Erfolge erzielten.³⁸⁰ Der Rückgriff auf einen bereits erfolgreich verfilmten Stoff verkleinerte, aus Sicht der Produzenten und Geldgeber, nicht nur das Risiko eines finanziellen Misserfolgs der eigenen Filme, sondern sparte zudem Kosten, beispielsweise für die Entwicklung eines Originaldrehbuchs, ein. Der finanzielle Aufwand für den Erwerb der Wiederverfilmungsrechte eines französischen Filmes erschien hierzu vergleichsweise niedrig.³⁸¹

Der französische Vorgänger stellte in den meisten Fällen von vornherein keine Konkurrenz bzw. Gefahr für das amerikanische Remake und dessen Auswertung dar. Hollywood war sorgsam darauf bedacht, den eigenen Filmmarkt durch die vertikale Integration und Monopolstellung des Studiosystems vor äußeren Einflüssen und Filmen abzuschotten. Nur selten schafften es französische Filme während des Studiosystems in amerikanische Kinosäle. Für ausländische Filme wurde der Zugang zum amerikanischen Filmmarkt

377 Vgl. Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 13–16.

378 Verevis, *Film Remakes*, S. 5–6.

379 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 41–46.

380 Moine, *Remakes*, S. 44.

381 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 41–46.

zudem durch die fehlende Akzeptanz des amerikanischen Publikums gegenüber Übersetzungsformen, wie der Untertitelung und Synchronisation, erschwert. Die Wahrscheinlichkeit war demnach groß, dass der französische Vorgänger eines Remakes dem amerikanischen Publikum nicht bekannt war und versprach so eine konkurrenzlose Auswertung der Neuverfilmung. Der Wunsch, eine direkte Konkurrenz bzw. den Vergleich beider Filme zu verhindern, konnte von einer wirtschaftlichen Behinderung des französischen Vorgängers bis hin zu dessen Zerstörung führen.³⁸²

„Sicherlich sind mit dem Phänomen des Remakes nicht nur positive Aspekte verknüpft. Das Aufkaufen von Filmrechten zum Zwecke einer Neuverfilmung führte beispielsweise in Amerika schon dazu, dass sämtliche Kopien des Originals verschwanden. Auf diese Weise sollte der Vergleich zwischen einem Remake und seinem filmischen Vorgänger verhindert werden.“³⁸³

Besonders häufig wurde ein französischer Film vom amerikanischen Markt bis (weit) nach der Veröffentlichung des amerikanischen Remakes ferngehalten. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist Marc Allégrets Film *Fanny* aus dem Jahre 1932. Das amerikanische Publikum musste ganze 16 Jahre darauf warten diesen Film zu Gesicht zu bekommen, während dessen Remake *Port of Seven Seas* von James Whale bereits 1938 in die Kinos kam.³⁸⁴

4.1.2.1.1. Der europäische Einfluss im am. Remake

„Die einzigen Erfolge, die Europa im angloamerikanischen Raum zu verzeichnen hat, liegen im Export von kreativen Talenten (*Filmemachern, Autoren, Kameraleuten*) sowie Stoffen und Remake-Rechten.“³⁸⁵

Der europäische Einfluss bzw. die europäische „Mittäterschaft“ bei der Produktion amerikanischer Remakes französischer Filme wird nur zu gern unterschlagen. Zwischen 1930 und 1960 wurden, gemäß Mazdon, 23 amerikanische Remakes französischer Filme produziert. Ein Drittel (acht Filme) hiervon wurde von europäischen Regisseuren realisiert, ganze zwei Drittel der Remakes (15 Filme) verfügten zumindest über einen mehrheitlich europäischen, wenn nicht sogar französischen, Filmstab.³⁸⁶

Hollywood hat europäische Talente immer gerne Willkommen geheißen. Die amerikanische Filmindustrie bot auch nach dem endgültigen Niedergang der Sprachversionen vielen europäischen Künstlern weitere Zusammenarbeit an. So wurden

382 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 41–46.

383 Kühle, *Remakes*, S. 286.

384 Vgl. Hobsch, *Mach's noch einmal!*, S. 7.

385 Kühle, *Remakes*, S. 9.

386 Vgl. Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 20.

Regisseure unter anderem angefragt, ihre europäischen Erfolge für Hollywood neu zu verfilmen. 1941 übernahm Julien Duvivier beispielsweise die Regie des Films *Lydia*, ein Remake seines Films *Un carnet de bal* aus dem Jahre 1937.³⁸⁷ Begünstigt wurde diese Vereinnahmung europäischer Talente bzw. deren Integration in das Hollywood-Studiosystem durch die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen Europas in den 30er Jahren. Zunehmender Antisemitismus, der Aufstieg der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) und in der Folge der Zweite Weltkrieg veranlassten zahlreiche europäische und jüdische Künstler bzw. Filmemacher zur Emigration nach Amerika. Unter diesen befanden sich nicht nur viele originär französische Filmschaffende, sondern auch europäische Filmemacher, die einige Jahre in Frankreich gelebt und gearbeitet hatten oder Frankreich als Zwischenstation für ihre Emigration in die USA wählten.³⁸⁸ Die französische Schaffenszeit dieser scheint einen entscheidenden Einfluss auf ihren weiteren Karriereweg gehabt zu haben. Sie diente diesen häufig als Wegbereiter für eine Karriere in Hollywood.³⁸⁹ Der ukrainische Regisseur Anatole Litvak ist ein prominentes Beispiel: Von 1930 bis 1936 war dieser in Frankreich tätig. Er drehte 1935 den französischen Film *L'équipage* und nur zwei Jahre später dessen amerikanisches Remake *The Woman I Love* für die Produktionsfirma RKO.³⁹⁰ Litvak realisierte mit *The Long Night* aus dem Jahre 1947 noch ein weiteres Remake eines französischen Filmes in und für Hollywood. Vorlage war Marcel Carnés 1939 erschienener Film *Le jour se lève*. Doch nicht nur europäische Regisseure, sondern auch emigrierte Produzenten, wie die Gebrüder Robert und Raymond Hakim³⁹¹, waren für die Produktion transnationaler Remakes mitverantwortlich.³⁹²

4.1.2.2. The Production Code

Ein großes Hindernis für die Filmproduktion sind häufig Zensurbestimmungen und -richtlinien, die von einer „Verstümmelung“ der Filme bis hin zu einem Veröffentlichungsverbot führen können – beides Faktoren, die den finanziellen Ruin einer Produktionsfirma bedeuten können. Eine deutliche Zunahme der Remake-Produktion ist gerade bei der Einführung oder Verschärfung solcher Zensurbestimmungen zu

387 Vgl. Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 9.

388 Vgl. Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 19–20.

389 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 41–46.

390 Vgl. Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 9.

391 Näheres siehe Kap. 5.2.

392 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 41–46.

verzeichnen.³⁹³ „Zeitgeschichtliche und politische, ideologische und moralische gesellschaftliche Veränderungen können dazu führen (...)“, dass eine (Wieder-)Veröffentlichung der eigenen Filme oder der Import ausländischer Filme nicht (mehr) möglich ist.³⁹⁴ Remakes der eigenen oder der ausländischen Filme können in diesem Zusammenhang eine Möglichkeit darstellen, die Hindernisse der Zensur im Vorfeld zu umgehen.

Im Falle Hollywoods sollte der sogenannte Motion Picture Production Code, kurz Production Code, die Filmproduktion des Studiosystems nachhaltig prägen. Es handelt(e) sich hierbei um selbst auferlegte Produktionsauflagen der Hollywood-Studios in den 30er bis 50er Jahren.³⁹⁵ Bereits Mitte der 10er Jahre verfügten die USA über gewisse Formen der Zensur, die sich jedoch von Bundesstaat zu Bundesstaat unterschieden. Diese, mitunter wahllos ausgeübte, Zensur der einzelnen Bundesstaaten erschwerte die Filmproduktion zusehends, z.B. durch das Herausschneiden von Szenen, die in den Augen der jeweiligen Zensurbehörde moralisch nicht vertretbar waren.³⁹⁶ Die größte Angst hatten Studiobosse jedoch vor einer landesweit einheitlichen staatlichen Zensur. „(...) [I]ndustry leaders pledged to do whatever was necessary to keep national censorship at arm's length.“³⁹⁷ Um einem solchen Eingriff in die amerikanische Filmindustrie von außen vorzubeugen, wurde 1922 die Motion Picture Producers and Distributors Association of America, kurz MPPDA, gegründet, mit William H. Hays als ihrem ersten Präsidenten. Es handelte sich hierbei um eine Interessensvertretung der amerikanischen Filmindustrie mit verschiedenen Aufgabengebieten, unter anderem kümmerte sie sich um internationale Handelsübereinkünfte und fungierte als Vermittlungsorgan zwischen Hollywood und der Politik, „(...) but its immediate objective was to keep the reformers in check and, most importantly, to forestall any movement toward government censorship.“³⁹⁸ Dies zu bewerkstelligen war nicht einfach, Hays

„(...) took charge at a time when movies featuring more liberal attitudes toward sex, divorce, smoking and drinking (despite Prohibition) had provoked outrage from women's clubs, educators, clergymen, literary societies, newspapers, magazines and other sources.“³⁹⁹

393 Vgl. Kühle, *Remakes*, S. 11–13.

394 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 223.

395 Vgl. Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 11.

396 Vgl. Jewell, Richard B. *The Golden Age of Cinema: Hollywood, 1929–1945*. Malden: Blackwell 2007, S. 113.

397 Jewell, *The Golden Age of Cinema*, S. 114.

398 Jewell, *The Golden Age of Cinema*, S. 114.

399 Jewell, *The Golden Age of Cinema*, S. 115.

In Folge richtete Hays das Studio Relations Committee (SRC) unter Jason Joy ein und beauftragte diesen, sämtliche Beschwerden lokaler Zensurbehörden zu sammeln und einen Katalog mit Richtlinien für die Filmproduktion der Studios zu gestalten. 1927 veröffentlichte die MPPDA diese Liste an „Don'ts and Be Carefuls“, die unter anderem Gotteslästerungen oder das Zeigen von Nacktheit, Drogenhandel und Mädchenhandel in Filmen verbot. Weiters drängten diese Richtlinien darauf, dass Produzenten bei der Darstellung von Kriminalität, Sexualität bzw. sexuellen Beziehungen und Gewalt ein hinreichendes Maß an Pietät an den Tag legen sollten.⁴⁰⁰ Große Schwachstelle dieser ersten Formen der Selbstzensur war ihr freiwilliger Charakter, auch wenn das SRC sich redlich bemühte, den Filmschaffenden die Einhaltung dieser ans Herz zu legen, um etwaigen finanziellen Verlusten, z.B. durch Boykottierung der Filme an den Kinokassen, vorzubeugen.⁴⁰¹ Ein vollständiger Production Code wurde von der MPPDA erstmals 1930 genehmigt, Jason Joy übernahm fortan die Begutachtung aller Drehbücher der MPPDA-Mitglieder. Die oberste Prämisse des Codes lautete: „No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing or sin.“⁴⁰² Details des 1930 eingeführten Production Codes umfassten unter anderem die Forderungen Liebesszenen, Szenen der Leidenschaft und des Ehebruchs ebenso wie der Genuss von Alkohol nur zu zeigen, wenn es für die Handlung explizit vonnöten ist. Weiters wurde Nacktheit der Figuren in keinster Weise geduldet ebenso wenig wie lüsterne oder zügellose Bemerkungen und Handlungen der Figuren. Bei dem 1930 eingeführten Production Code handelte es sich weiterhin nur um eine Form der Selbstzensur, gegen die des Öfteren gezielt verstoßen wurde.⁴⁰³

„The violations to the Code were not as cynical or hypocritical as they might seem. Decisions to offer movie customers more sensational and titillating fare were mainly a pragmatic response to the Depression and the devastating impact that it was having on motion picture business.“⁴⁰⁴

Bis 1934 war Warner Bros. mit seinen sexuell anzüglichen Filmen, wie *Baby Face* und *Female* 1933, sowie mit seinen Gangsterfilmen *Little Caesar* und *The Public Enemy* 1931,

400 Vgl. Mooney, William. „Sex, Booze, and the Code: Four Versions of *The Maltese Falcon*“. *Literature Film Quarterly*, 1 39 (2011), S. 57–58.

401 Vgl. Jewell, *The Golden Age of Cinema*, S. 116.

402 Jewell, *The Golden Age of Cinema*, S. 117.

403 Vgl. Mooney, „Sex, Booze, and the Code“, S. 57–60.

404 Jewell, *The Golden Age of Cinema*, S. 121.

das wohl „aufmüpfigste“ Studio Hollywoods.⁴⁰⁵ Anfang der 30er Jahre litt Hollywood nicht nur unter den Auswirkungen der Großen Depression, sondern auch unter der zunehmenden moralischen Kritik an Filmproduktionen. Es herrschte die Meinung, Filme würden durch die Verherrlichung von Gewalt und Sex einen schlechten Einfluss auf die Jugend ausüben und die Jugendkriminalität signifikant ansteigen lassen. Sowohl der wachsende Druck seitens kirchlicher und sozialer Gruppierungen, die der Filmindustrie mit großangelegten Boykotten der Filme drohten, als auch mögliche Zensurbestimmungen seitens der Regierung veranlassten die Filmindustrie dazu, den Production Code 1934 zu verschärfen.⁴⁰⁶ Der Code sah nunmehr vor, dass sämtliche fertiggestellten Filme der neu eingerichteten Production Code Administration (PCA) zur Bewertung und Genehmigung vorgelegt werden mussten und Filme ohne PCA-Siegel, dem „Seal of Approval“, nicht in die Kinos der MPPDA-Mitglieder gelangen durften. Bei Verstoß gegen diese Auflagen drohten Geldstrafen von bis zu 25 000 US-Dollar.⁴⁰⁷ „By 1934, with Joseph Breen in charge of the committee now renamed the Production Code Administration, the door was slammed shut on films that challenged the Code (...).“⁴⁰⁸

Gemäß Forrest und Koos orientierte sich der Production Code nicht zur Gänze an amerikanischen Moralvorstellungen, sondern auch an Vorgaben aus dem Ausland, so zeigten etwa die Briten amerikanische Filme nur unter strengen Auflagen. Mehr als 60% der Einnahmen Hollywoods sowie fast alle Einkünfte aus dem Ausland kamen aus Gebieten bzw. Ländern mit staatlichen Zensurbehörden. Die Auflagen des Production Codes waren nicht nur für den eigenen, den us-amerikanischen, Markt gedacht, sondern sollten auch den Vertrieb außerhalb Amerikas gewährleisten.⁴⁰⁹ Auch der Import von ausländischen Filmen konnte zu Unstimmigkeiten mit den Vorgaben des Production Codes führen. „Many French productions failed to comply with the rulings of the Hays Code and (...) deemed unsuitable for the undiversified American audience (...).“⁴¹⁰ Zwar waren auch Filme in Frankreich nicht gänzlich frei von Zensurbestimmungen, jedoch konzentrierten sich diese eher auf politische Themen. Den USA hingegen missfiel vor allem der freizügigere Umgang der Franzosen mit Sexualität.⁴¹¹ In solchen Fällen schien ein transnationales Remake des französischen Filmes die deutlich unproblematischere und

405 Vgl. Jewell, *The Golden Age of Cinema*, S. 126.

406 Vgl. Wahl, *Das Sprechen des Spielfilms*, S. 27.

407 Vgl. Jewell, *The Golden Age of Cinema*, S. 133.

408 Mooney, „Sex, Booze, and the Code“, S. 61.

409 Vgl. Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 11.

410 Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 18.

411 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 45.

zudem wirtschaftlich einträglichere Lösung für Hollywood zu sein. Neben der ästhetischen, sprich gattungsspezifischen, Anpassung (Genre und Stil), erfolgte daher häufig vor allem eine „moralische“ Anpassung des Filmstoffes an den amerikanischen Markt.⁴¹² Zu den Elementen, die im Vergleich zur französischen Quelle oftmals umgeschrieben werden mussten, zählten unter anderem die Darstellung von Selbstmord, sexueller Freizügigkeit, Prostitution und die verherrlichende Darstellung von Kriminalität. Das amerikanische Remake eines französischen Filmes stellte quasi eine von Amoral „bereinigte“ Version dar.

4.1.2.3. Die Krise und der Zerfall des Studiosystems

Die wirtschaftliche Krise des Studiosystems setzte nach dem Zweiten Weltkrieg ein. Anstoß hierzu gab das Verfahren „US vs. Paramount“ im Jahre 1948, bei dem sich Paramount, als eins der fünf größten Studios, gegen den Vorwurf des Monopols und von „monopolistic business practices“ wehren musste.⁴¹³ Der Supreme Court sprach Paramount schuldig und zwang das Studio unter anderem, sein feinmaschiges Netz an Kinosälen, und damit eine sichere Einnahmequelle, aufzugeben sowie unlautere Praktiken, wie das „block booking“ (Verkauf von mehreren Filmen als eine Einheit), einzustellen.⁴¹⁴ „Fortan sollte der Markt zwischen Produktion und Distribution freigegeben werden.“⁴¹⁵ Die Filme der großen Studios hatten in Folge keine gesicherten Abnehmer mehr, was die (wirtschaftliche) Konkurrenz innerhalb der amerikanischen Filmindustrie daraufhin deutlich erhöhte. Verstärkt wurde diese Konkurrenzsituation durch das Aufkommen des Mediums Fernsehen und dessen seit 1947 stetig steigende Verbreitung.⁴¹⁶ Die Neuorientierung der Filmstudios wurde zudem durch die politischen Veränderungen in Amerika erschwert. Nach dem Zweiten Weltkrieg kühlte sich die Beziehung zwischen Amerika und Russland merklich ab, die kommunistische Gesinnung Russlands (und auch Chinas) wurde zum neuen Feindbild erkoren. Der Kalte Krieg und der Kampf gegen kommunistische Strömungen in Amerika machten auch vor Hollywood keinen Halt. Es folgten Vorladungen und Verhöre verdächtiger Filmschaffender durch das House Committee on Un-American Activities, kurz HUAC. Die erste große Welle dieser

412 Vgl. Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 18.

413 Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 15.

414 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 49–51.

415 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 11.

416 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 13.

Vernehmungen fand 1947 statt und führte zur Inhaftierung von zehn Filmschaffenden (Regisseuren, Schauspielern und Drehbuchautoren), bekannt geworden als die „Hollywood Ten“, die jegliche Aussage vor dem HUAC verweigerten und schlussendlich zu Haftstrafen verurteilt wurden. Die amerikanische Filmindustrie geriet in weiterer Folge zusehends unter Druck, Filmschaffende, die unter Verdacht gerieten, kommunistische Beziehungen zu pflegen, nicht mehr zu beschäftigen. Es entstand eine inoffizielle „Schwarze Liste“, die erst gegen 1960 an Bedeutung verlor. „Die *politische* »Hexenjagd« nach potenziell staatsgefährdenden Kommunisten führte für viele Filmemacher entweder in die Arbeitslosigkeit oder ins Exil.“⁴¹⁷ Es folgte ein deutlich spürbarer Rückgang der Produktionszahlen Hollywoods. Gemäß Arend produzierte die amerikanische Filmindustrie bis zum Ende der 1950er Jahre jährlich nur noch knapp 200 Filme, im Vergleich zu den durchschnittlich 350 Filmen pro Jahr, die in den 40er Jahren verzeichnet wurden.⁴¹⁸

Auch in diesen krisengebeutelten Jahren Hollywoods ist ein Anstieg der Remake-Produktionen zu erkennen. Der vermehrte Rückgriff auf Produktionsformen wie dem Remake war in den 50er Jahren sicherlich (auch) ein Versuch, finanzielle Risiken in Krisenzeiten wie diesen abzufedern. Ein weiterer Grund für diesen Anstieg an Remake-Produktionen Hollywoods in den 50er Jahren war die langsame, doch stetige Lockerung des Production Codes. Besonders ab dem Jahre 1952, als Filme unter den Schutz des ersten Zusatzartikels der amerikanischen Verfassung, dem First Amendment, gestellt wurden und fortan Meinungsfreiheit genossen.⁴¹⁹ „1956 wurden von der *Production Code Administration* (PCA) die (moralischen) Produktionskodizes revidiert und den ökonomischen, sozialen und politischen Erfordernissen angepasst.“⁴²⁰ Themen, wie (Homo-)Sexualität, Prostitution, Drogenhandel, die zuvor noch vermieden oder um(ge)schrieben wurden, konnten nun vermehrt aufgegriffen und beispielsweise in Form von Remakes auf die Leinwand gebracht werden.⁴²¹

417 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 13.

418 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 13.

419 Vgl. Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 13–16.

420 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 12.

421 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 12.

4.1.3. Das Independent-Kino der 60er und 70er Jahre

Die sinkende Tendenz der (transnationalen) Remake-Produktion Hollywoods erreichte in den 60er und 70er Jahren ihren historischen Tiefpunkt. Das Phänomen des transnationalen Remakes schien beinahe verschwunden, ganze 13 Jahre lagen zwischen *Paris When It Sizzles* aus dem Jahre 1964 unter der Regie von Richard Quine, das amerikanische Remake des französischen Filmes *La fête à Henriette* von Julien Duvivier aus dem Jahre 1952, und *Sorcerer* von William Friedkin aus dem Jahre 1977, Remake des 1953 erschienenen Films *Le salaire de la peur* von Henri-Georges Clouzot. Diesen starken Einbruch der Produktionszahlen führt Moine auf die bereits erwähnte Krise des Studiosystems sowie auf wirtschaftliche, technische und gesellschaftliche Umwälzungen in der amerikanischen Filmindustrie der 50er Jahre zurück.⁴²² „(...) [T]hese were (...) the transitional years from the old Hollywood to the new, in which the conditions of film production and marketing underwent some restructuring to accommodate a new, younger audience.“⁴²³ Der Zerfall des Studiosystems, ausgelöst durch die Zerstörung der horizontalen und vertikalen Integration, schaffte plötzlich Platz für neue und unabhängige Produzenten und Produktionsfirmen. Gab es im Jahre 1945 noch 40 unabhängige Produzenten, erhöhte sich die Zahl dieser ein Jahrzehnt später auf ganze 165. Die amerikanische Filmindustrie bzw. das amerikanische Kino wurde in den 60er und 70er Jahren facettenreicher, nicht zuletzt durch die Abschaffung des Production Codes. Neue Talente, wie die Regisseure Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick und Martin Scorsese, brachten frischen Wind nach Hollywood. Gegen Ende der 70er Jahre gelang es Hollywood, wieder ein neues und stabiles Industriemodell vorzuweisen. „Das neue Hollywood“ sollte die weltweite Marktdominanz amerikanischer Filmproduktionen in den folgenden Jahrzehnten entscheidend mitbegründen.⁴²⁴

Da die „Fließbandproduktion“ durch einzelne Filmstudios angesichts der hohen Zahl an unabhängigen Produzenten und Produktionsfirmen in den 60er und 70er Jahren nicht mehr nötig war, um die Nachfrage am heimischen Markt zu decken, sank die allgemeine Produktionszahl Hollywoods im Vergleich zu den vorangegangenen Jahrzehnten signifikant ab.⁴²⁵ Der Bedarf an „neuen“ Stoffen ging zurück und so naturgemäß auch die Produktion von transnationalen Remakes. Wenn Remake-Rechte ausländischer Filme in

422 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 49.

423 Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 22–23.

424 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 50–55.

425 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 18.

diesen zwei Jahrzehnten erworben wurden, dann gewöhnlich, um diese erst zu einem späteren Zeitpunkt zu realisieren.⁴²⁶ Meistens handelte es sich bei den spärlichen amerikanischen Remakes der 60er und 70er Jahre um Remakes heimischer, sprich us-amerikanischer, Filme. Angetrieben von ästhetischen und technischen Errungenschaften in Bereichen der Tricktechnik und der Spezialeffekte erlebten in diesem Zusammenhang hauptsächlich Horror-, Science-Fiction-, „Katastrophen- und Endzeitfilme“ eine Neuverfilmung (siehe *King Kong* von John Guillermin, 1976 vs. *King Kong* von Merian C. Cooper und Ernest V. Schoedsack, 1933).⁴²⁷ Das Sinken der allgemeinen Remake-Produktion bedeutete nicht, dass Hollywood in dieser Phase des amerikanischen Filmschaffens gänzlich auf Formen der „recyclage ou de réécriture“ verzichtete.⁴²⁸ Doch statt Filme (anderer Nationen) neu zu verfilmen, wurden die großen Erfolge der eigenen Filmgeschichte einfach erneut in die Kinos gebracht. „Why would Hollywood want to remake a film that has earned recognition both for its artistic and/or commercial value, especially if it is available for rescreening?“⁴²⁹ Victor Flemings 1939 erschienener Film *Gone with the Wind* füllte 1967 sowie der 1965 gedrehte Film *The Sound of Music* von Regisseur Robert Wise im Jahre 1973, landesweit ein weiteres Mal die Kinosäle. Weitere erfolgreiche Formen des filmischen „Recyclings“ in den 60er und 70er Jahren waren die bereits erwähnten Serienproduktionen, Sequels und Prequels.⁴³⁰

4.1.4. Das Comeback des transnationalen Remakes

Das (transnationale) Remake feierte erst nach den deutlich gesunkenen Produktionszahlen der vorangegangenen Jahrzehnte in den 80ern sein großes Comeback. Zwischen 1980 und 1987 wurden, so Moine, ganze zwölf französische Filme, d.h. fast zwei Filme pro Jahr, in Hollywood, teils mehr, teils weniger erfolgreich, neu verfilmt.⁴³¹ Während John G. Avildsens Film *Happy New Year* 1987, Remake des 1973 erschienenen Films *La bonne année* von Claude Lelouch, lediglich 100 000 US-Dollar am amerikanischen Markt einspielte, kam *Mixed Nuts* unter der Regie von Nora Ephron (Regisseurin und Drehbuchautorin von *Sleepless in Seattle* 1993), Remake des 1982 gedrehten Films *Le père Noël es une ordure* von Jean-Marie Poiré, 1994 gar nicht erst in die us-

426 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 49–51.

427 Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 18.

428 Moine, *Remakes*, S. 51.

429 Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 22.

430 Vgl. Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 23.

431 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 51–55.

amerikanischen Kinos, sondern erschien direkt auf VHS. Das wohl erfolgreichste Remake eines französischen Filmes in den 80er Jahren und Anstoß zahlreicher Diskussionen und Verurteilungen dieser Produktionspraxis ist und bleibt Leonard Nimoy's *Three Men and a Baby*. Der Film erschien nur zwei Jahre nach Coline Serreaus *Trois hommes et un couffin* (1985) und spielte allein am amerikanischen Markt 169 Millionen US-Dollar ein, der weltweite Erfolg beläuft sich auf ganze 250 Millionen US-Dollar.⁴³² Zwar konnte bereits Coline Serreaus Film in Frankreich mit zehn Millionen Kinobesuchern einen großen Erfolg feiern und rangiert im Jahre 2012 immer noch auf Platz 24 der erfolgreichsten Filme, die seit 1945 in die französischen Kinos gelangten; mit dem überwältigenden Erfolg des Remakes konnte der französische Vorgänger jedoch nicht mithalten.⁴³³ Der internationale Erfolg von *Three Men and a Baby* zog rasch Vorwürfe kultureller Piraterie und Plünderung französischer Filme nach sich und verschaffte dem Remake das Image, ein Kind der amerikanischen Filmproduktion der 80er und 90er Jahre zu sein.

„In the late 1980s, Hollywood appeared to step up vigorously its remaking activity, especially foreign films (among which French films figure prominently), and as a consequence, the accusations relating Hollywood's seemingly shameless and dishonorable commercialism to cultural piracy and political imperialism escalated.“⁴³⁴

Moine bezeichnet die 80er und 90er Jahre der amerikanischen Filmindustrie als ein Zeitalter des „Recyclings“, wobei das Remake, wie bereits ausgeführt, nur einen vergleichsweise kleinen Teil dieser neuen Verwertungsketten und -konzepte Hollywoods, wie Prequel, Sequel, Videospiele usw., darstellt. Gefestigt durch das neue und relativ stabile Industriemodell der 70er Jahre, baute Hollywood seine Marktdominanz in den 80er und 90er Jahren weiter aus. 1972 beherrschten die amerikanischen Verleiher bereits 50% des internationalen Marktes, gegen Ende der 90er kontrollierten sie sogar 75-80%. Moine führt diesen weltweiten Erfolg und die deutliche Dominanz Hollywoods in diesen Jahrzehnten auf drei wesentliche Entwicklungen zurück. Die amerikanische Filmindustrie punktete unter anderem durch „Superproduktionen“, sogenannten „high concept“ Filmen, die nicht nur durch große finanzielle Mittel, aufwändige Ausstattungen und die Verwendung aktuellster Technologien herausstachen, sondern auch besonders von gezielten Marketingstrategien und -maßnahmen profitierten. Das Ergebnis ist das

432 Vgl. Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 4.

433 Vgl. Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) (Hg.). *Bilan 2012 du CNC*, http://www.cnc-webtv.fr/web_publications/bilan2012/bilan_2012_du_cnc_francais/files/launcher.swf(2013), Zugriff: 12 Mrz. 2014, S. 18.

434 Forrest; Koos, „Reviewing Remakes“, S. 6.

sogenannte „Blockbusterkino“, welches mit *Jaws* von Steven Spielberg 1975 seinen Anfang nahm. Weiters wurden die amerikanischen Kinosäle großflächig mit den neuesten technischen Errungenschaften aufgerüstet und gemäß der sogenannten „wide release-“ bzw. „blanket strategy“, bespielt. Mit mehreren tausend Kopien erfolgte eine flächendeckende Veröffentlichung der Filme, begleitet von gigantischen Marketingmaßnahmen. Als drittes Standbein der amerikanischen Filmindustrie der 80er und 90er Jahre kristallisierte sich die immer enger werdende Beziehung zwischen Film- und TV-Industrie (z.B. Kabelfernsehen) sowie der Ausbau neuer Verwertungsmöglichkeiten wie VHS und DVD heraus.⁴³⁵

Ein Blick auf die wirtschaftlich erfolgreichsten Filme Hollywoods in den 80er und 90er Jahren, darunter die *Star Wars* Filme⁴³⁶ und *Indiana Jones* Reihe⁴³⁷ sowie Steven Spielbergs *E.T. the Extra-Terrestrial* 1982, *Jurassic Park* 1993 und James Camerons *Titanic* von 1997, verdeutlicht, dass die Produktionsform des Remakes, und vor allem des transnationalen Remakes, in den 80er und 90er Jahren weiterhin nur ein Randphänomen darstellte. Umso auffälliger ist die Tatsache, dass französische Filme verhältnismäßig oft als Quelle für transnationale Remakes Hollywoods in den 80er und 90er Jahren herangezogen wurden. Neben den hohen Produktionszahlen der französischen Filmindustrie, die Hollywood einen großen Pool an neuen Filmstoffen bot, war Frankreich in den 80er und 90er Jahren sehr wohl darauf bedacht, sich selbst bzw. seine (Film-)Produkte erfolgreich im Ausland zu bewerben. Die Organisation „Unifrance“ ist bis heute dafür verantwortlich, französische Filme im Ausland zu promoten, steht der Produktion von Remakes französischer Filme daher durchaus positiv gegenüber und spielt nicht zuletzt eine wesentliche Rolle bei der Vermittlung von Wiederverfilmungsrechten. Für französische Produzenten ist der Verkauf der Wiederverfilmungsrechte ihrer Werke häufig rentabler als der (theoretische) Vertrieb des französischen Films am amerikanischen Markt. Die Nutzungs- bzw. Vertriebsrechte für den Film *Sur mes lèvres* von Jacques Audiard aus dem Jahr 2001 etwa brachten den französischen Produzenten 50 000 US-Dollar ein, während die Wiederverfilmungsrechte an dem Werk für angeblich mehr als eine Million US-Dollar verkauft wurden. Die Walt Disney Studios bzw. der „Erwachsenen-

435 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 51–55.

436 *Star Wars*, George Lucas, 1977; *Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back*, Irvin Kershner, 1980; *Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi*, Richard Marquand, 1983; *Star Wars: Episode I - The Phantom Menace*, George Lucas, 1999

437 *Raiders of the Lost Ark*, 1981; *Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984; *Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989; Steven Spielberg

Ableger“ Touchstone Pictures stellten sich als besonders aktive Käufer von Wiederverfilmungsrechten französischer Filme und Produzenten von transnationalen Remakes heraus.⁴³⁸ Von Touchstone Pictures produzierte Remakes sind unter anderem der bereits erwähnte Erfolgsfilm *Three Men and a Baby*, sowie *Three Fugitives* von Francis Veber aus dem Jahre 1989 und *My Father the Hero* von Steve Miner aus dem Jahre 1994.⁴³⁹ Zu guter Letzt muss erwähnt werden, dass sich auch französische Produzenten an amerikanischen Remake-Produktionen der 80er und 90er Jahre beteiligten, so beispielsweise Victor Drai an Filmen wie *The Woman in Red* von Gene Wilder aus dem Jahre 1984 (Remake von *Un éléphant ça trompe énormément* von Yves Robert 1976) und *The Man with One Red Shoe* von Stan Dragoti aus dem Jahr 1985 (Remake von *Le grand blond avec une chaussure noire* von Yves Robert 1972).⁴⁴⁰

438 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 55–57.

439 Weitere transnationale Remakes von Touchstone Pictures:
Boudu sauvé des eaux, Jean Renoir, 1932 – *Down and Out in Beverly Hills*, Paul Mazursky, 1986
Trois hommes et un couffin, Coline Serreau, 1985 – *Three Men and a Baby*, Leonard Nimoy, 1987
Les fugitifs, Francis Veber, 1986 – *Three Fugitives*, Francis Veber, 1989
Oscar, Édouard Molinaro, 1967 – *Oscar*, John Landis, 1991
Le grand chemin, Jean-Loup Hubert, 1987 – *Paradise*, Mary Agnes Donoghue, 1991
Mon père, ce héros, Gérard Lauzier, 1991 – *My Father the Hero*, Steve Miner, 1994
Le jumeau, Yves Robert, 1984 – *Two Much*, Fernando Truebo, 1995
Un indien dans la ville, Hervé Palud, 1994 – *Jungle 2 Jungle*, John Pasquin, 1997

440 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 55–57.

5. Französische Vorlage vs. Amerikanisches Remake

5.1. Filmauswahl und methodische Vorgehensweise

Das Hauptaugenmerk der vorliegenden Arbeit liegt auf den amerikanischen Remake-Produktionen des klassischen Hollywood-Studiosystems der 1930er bis 1950er Jahre, dementsprechend fallen die ausgewählten transnationalen Remakes in diese Schaffenszeit Hollywoods. Untersucht werden zwei Filmpaare, d.h. jeweils ein französischer Film und sein amerikanisches Remake, auf deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Ausgewählt wurden hierfür zwei transnationale Remakes, deren Ausmaß an formaler und inhaltlicher Entlehnung stark voneinander abweichen und quasi Extrempole dieses filmischen Phänomens darstellen. John Cromwells *Algiers*⁴⁴¹ von 1938, Remake von Julien Duviviers Film *Pépé le Moko*⁴⁴² aus dem Jahre 1937, entspricht der ersten von Moine definierten Kategorie. Die filmische Vorlage wird in diesem Fall bis auf wenige Ausnahmen detailgetreu nachgezeichnet.⁴⁴³ Auf der anderen Seite befindet sich Fritz Langs 1945 erschienener Film *Scarlet Street*⁴⁴⁴, Remake von Jean Renoirs *La Chienne*⁴⁴⁵ aus dem Jahre 1931, der für ein unkundiges Filmpublikum mitunter gar nicht als Remake zu erkennen ist.⁴⁴⁶ Weiters sticht die zeitliche Spanne zwischen dem Erscheinen der französischen Filme und ihrer amerikanischen Remakes besonders hervor. Zwischen *Pépé le Moko* und *Algiers* liegt knapp ein Jahr, zwischen *La Chienne* und *Scarlet Street* liegen ganze 14 Jahre, der bis zum damaligen Zeitpunkt größte zeitliche Abstand zwischen dem Erscheinen der französischen Vorlage und ihrem amerikanischen Remake.⁴⁴⁷ Nicht zuletzt spielten europäische, respektive französische, Filmschaffende (insbesondere Produzenten, Regisseure und Schauspieler) eine bedeutende Rolle bei der Produktion der ausgewählten transnationalen Remakes.

Es folgt zunächst ein Überblick über die Produktionsgeschichte und -bedingungen der jeweiligen Filme. Anhand einer Struktur- und Inhaltsanalyse wird im Anschluss die Frage geklärt, ob es sich bei den amerikanischen Filmen tatsächlich um Remakes handelt,

441 *Algiers*. Regie: Cromwell, John. USA: Walter Wanger Productions 1938, DVD, Alpha Video 2002, 99'.

442 *Pépé le Moko*. Regie: Duvivier, Julien. FR: Paris Film 1937, DVD, StudioCanal 2004, 94'.

443 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 7.

444 *Scarlet Street*. Regie: Lang, Fritz. USA: Diana Productions 1945, DVD, Kino International 2005, 101'.

445 *La Chienne*. Regie: Renoir, Jean. FR: Les Établissements Braunberger-Richebé 1931, DVD, Opening 2003, 91'.

446 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 8.

447 Vgl. Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 20.

schließlich geben diese in ihren Credits einzig und allein die jeweilige Buchvorlage als Quelle an. Die darauffolgende Analyse der Unterschiede zwischen den Vorlagen und ihren Remakes soll aufzeigen, welche Bereiche der französischen Vorlage einen „Übersetzungsprozess“ durchlaufen haben bzw. mussten, um die Filmstoffe für den amerikanischen Markt attraktiv zu machen. Im Zentrum stehen hierbei vor allem kulturspezifische Elemente, die dem amerikanischen Zuseher fremd, vielleicht sogar unverständlich, sowie von herrschenden Zensurbeschränkungen betroffen waren, wie beispielsweise die Charakterzeichnung der Figuren und der Umgang der Filme mit Sexualität und Moral.

5.2. Von *Pépé le Moko* zu *Algiers*

1937 verfilmte der französische Regisseur Julien Duvivier den 1931 erschienenen Roman *Pépé le Moko* von Henri La Barthe. Zusammen mit La Barthe, der seine Geschichten über die algerische Unterwelt unter dem Pseudonym „Déetective Ashelbé“ veröffentlichte, schrieb Duvivier auch das Drehbuch zum gleichnamigen Film.⁴⁴⁸

Pépé ist ein französischer Krimineller, der sich auf seiner Flucht vor der Pariser Polizei in die algerische Hauptstadt Algier abgesetzt hat. In Casbah, Altstadt Algiers und Viertel der Einheimischen, ist Pépé zwar vor dem Arm des Gesetzes sicher und kann seine kriminellen Tätigkeiten als Chef einer Verbrecherbande fortsetzen, jedoch ist er als flüchtiger Verbrecher an Casbah und seine Grenzen gebunden. Überschreitet er diese, droht ihm die sofortige Verhaftung. Casbah, mit seinen verwinkelten Gassen und zwielichtigen Einwohnern, genießt den Ruf, ein Ort voller Abenteuer und Gefahren zu sein, so auch für die wohlhabende Französin Gaby, die Pépés Schicksal besiegeln wird. Für Gaby, in die er sich verliebt, gibt Pépé den Schutz Casbahs auf, in der Hoffnung, mit ihr in seiner Heimat glücklich zu werden. Doch als er an Bord des Schiffes in Richtung Frankreich geht, wird er prompt von Polizeiinspektor Slimane verhaftet. Um schließlich doch noch der Gefangenschaft Casbahs und der drohenden Inhaftierung zu entgehen, wählt Pépé den Freitod.⁴⁴⁹

Für die Produktion von Duviviers *Pépé le Moko* zeichneten sich die Gebrüder Robert und Raymond Hakim mit ihrer Produktionsfirma Paris Film verantwortlich.⁴⁵⁰ Die Brüder mit ägyptischen Wurzeln fingen ihre filmische Laufbahn bei Paramount in Europa an, bis sie 1934 ihre eigene Produktionsfirma gründeten. Das erste von Paris Film produzierte Werk war *Pépé le Moko* und bescherte dem Produzentenduo einen beachtlichen Erfolg bei Publikum und Kritikern. Bevor sie Ende der 30er Jahre in die USA emigrierten, gelang ihnen mit Jean Renoirs *La bête humaine* 1938, wie bei *Pépé le Moko* mit Jean Gabin in der Hauptrolle, ein weiterer Erfolg an den Kinokassen.⁴⁵¹ Die Zusammenarbeit mit Jean Renoir setzte sich in den USA fort, und so erschien 1945 *The Southerner*, welcher für drei Academy Awards nominiert wurde.⁴⁵² Wie bereits in den vorhergehenden Kapiteln erörtert,

448 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 23.

449 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 24–25.

450 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 7.

451 Vgl. Katz, Ephraim. *The International Film Encyclopedia*. London: Macmillan 1980, S. 523.

452 Vgl. Academy of Motion Picture Arts and Sciences, http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/DisplayMain.jsp?curTime=1403922459946, Zugriff: 28 Jun. 2014.

wurden in den 30er Jahren viele der amerikanischen Remakes französischer Filme mithilfe europäischer bzw. französischer Filmemacher realisiert. Die Gebrüder Hakim übernahmen 1946 beispielsweise die Produktion von Sam Woods Film *Heartbeat*, welcher das Remake von Henri Decoins 1940 erschienenem Film *Battement de coeur* ist. Weiters produzierten sie 1947 *The Long Night* unter der Regie von Anatole Litvak, das amerikanische Remake von Marcel Carnés Film *Le jour se lève* aus dem Jahre 1939 sowie 1951 *The Blue Veil* von Curtis Bernhardt und Busby Berkeley, dessen Vorlage *Le voile bleu* von Jean Stelli aus dem Jahre 1942 ist.⁴⁵³

Als der französische Regisseur Julien Duvivier 1937 mit Robert und Raymond Hakim an *Pépé le Moko* zu arbeiten begann, war er, mit bis zu diesem Zeitpunkt knapp 30 realisierten Spielfilmen, bereits ein erfolgreicher Regisseur, welcher der Produktionsform des Remakes keineswegs abgeneigt war.⁴⁵⁴ Er begann seine Karriere zunächst als Schauspieler und Autor am Theater, bis es ihn Ende der 10er Jahre in die Filmbranche zog, wo er zu Beginn als Drehbuchautor bei Gaumont Fuß fasste und 1919 seinen ersten Film als Regisseur herausbrachte. Duvivier schreckte auch nicht davor zurück, seine eigenen Werke neu zu verfilmen, so machte er sich an die Neuverfilmung seines 1925 erschienenen Stummfilms *Poil de carotte*, der 1932 unter dem selben Titel als französischer Tonfilm erschien.⁴⁵⁵ Ende der 30er Jahre emigrierte Duvivier in die USA und übernahm dort die Regie für das amerikanische Remake seines eigenen Filmes *Un carnet de bal* aus dem Jahre 1937. Das von Alexander Korda Films finanzierte transnationale Remake *Lydia* erschien 1941.⁴⁵⁶ Neben *Pépé le Moko* dienten auch Duviviers Filme *La tête d'un homme* von 1933 und *La fête à Henriette* aus dem Jahre 1952 als Vorlage für amerikanische Remakes. *The Man on the Eiffel Tower* erschien 1949 unter der Regie von Burgess Meredith, Irving Allen und Charles Laughton und *Paris – When It Sizzles* von Richard Quine im Jahre 1964.⁴⁵⁷

Als Duvivier Jean Gabin als Pépé le Moko engagierte, konnten die beiden bereits auf einige gemeinsame Filmprojekte, wie *Maria Chapdelaine* 1934, *La bandera* 1935 und *La belle équipe* 1936, zurückblicken.⁴⁵⁸ Gabin begann seine Karriere zunächst als Sänger im Moulin Rouge, viele seiner filmischen Arbeiten in den 30er Jahren waren daher Musicals.⁴⁵⁹ Bevor er die Rolle des Pépé le Moko 1937 übernahm, war Gabin bereits in

453 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 41–46.

454 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 23.

455 Vgl. Katz, *The International Film Encyclopedia*, S. 368–369.

456 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 41–46.

457 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 193–198.

458 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 23.

459 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 33.

einigen Sprachversionen, wie *Chacun sa chance* von René Pujol und Hans Steinhoff 1930 (deutsche Sprachversion: *Kopfüber ins Glück* von Hans Steinhoff, 1931), zu sehen und dementsprechend international bewandert.⁴⁶⁰ Obwohl Gabin bereits bei zahlreichen Filmen vor 1937 mitgewirkt hatte, gilt *Pépé le Moko* als seine Paraderolle, die nicht nur sein Image als „harter Kerl“ festigte, sondern Gabin auch international bekannt machte.⁴⁶¹ *Pépé le Moko* wurde ein großer Erfolg beim Publikum – er belegte sogar den siebenten Platz unter den erfolgreichsten Filmen in den französischen Kinos 1937 – und bei den Kritikern.⁴⁶² Dieser Erfolg konnte nur durch die aufkommende Kriegsstimmung Ende der 30er Jahre gemindert werden. Die nostalgische Stimmung des Filmes war der französischen Regierung in den folgenden Jahren ein Dorn im Auge, „(...) the last thing needed was a motion picture that would cause spectators to rehearse longings for better days gone by.“⁴⁶³ Als der Zweite Weltkrieg schlussendlich ausbrach, wurde der Film von der französischen Regierung sogar verboten.⁴⁶⁴ Der unmittelbare Erfolg des Filmes 1937 weckte nicht nur die Aufmerksamkeit der französischen Regierung, sondern auch das Interesse Hollywoods. MGM erwarb nicht nur die Vertriebs-, sondern auch die Remake-Rechte an *Pépé le Moko* für eine Million Francs (damals ca. 38 000 US-Dollar).⁴⁶⁵ Nach erster Sichtung des Filmes wurde jedoch schnell klar, dass der Film aufgrund seiner Verherrlichung von Kriminalität und der dargestellten Promiskuität der Hauptfigur kein PCA-Siegel erhalten würde, ein gewinnbringender Vertrieb des französischen Filmes in den USA somit ausgeschlossen war. MGM beabsichtige daher, in weiterer Folge ein Remake des Filmes zu produzieren. Großer Vorteil dieser Option wäre, dass sämtliche Verwertungsrechte und die daraus resultierenden Einnahmen im eigenen „Haus“ blieben.⁴⁶⁶ Zusammen mit seiner weiblichen Hauptdarstellerin Mireille Balin (sie spielt die Rolle der Gaby) wurde Julien Duvivier von MGM nach Hollywood eingeladen, um ihn für die Regie des amerikanischen Remakes zu gewinnen. Das Projekt mit Duvivier wurde jedoch fallen gelassen und die Rechte an dem Film an den unabhängigen Produzenten Walter Wanger weiterverkauft, der bereits 1938 das Remake *Algiers* für die Produktionsfirma United Artists auf den amerikanischen Markt brachte.⁴⁶⁷ Walter Wanger zeichnete sich einige Jahre

460 Vgl. Brunelin, André. *Jean Gabin: Sein Leben – seine Filme – seine Frauen*. Berlin: Henschel 1991, S. 137.

461 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 33.

462 Vgl. Vincendeau, Ginette. *Pépé le Moko*. London: BFI 1998, S. 75–76.

463 Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 29.

464 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 29.

465 Vgl. Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 30.

466 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 41–46.

467 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 7.

später ebenso für Fritz Langs Film *Scarlet Street* (1945), Remake des französischen Films *La Chienne* (1931) von Jean Renoir, verantwortlich.

Wanger kaufte nicht nur die Vertriebs- und Remake-Rechte an *Pépé le Moko*, sondern auch sämtliche Kopien des französischen Films, um eine direkte Konkurrenz der beiden Versionen am amerikanischen Markt von vornherein auszuschließen.⁴⁶⁸ Der heikle Stoff des französischen Films und dessen Unterschlagung durch Wanger bzw. United Artists führte nicht zuletzt dazu, dass *Pépé le Moko* erst 1941, d.h. drei Jahre nach seinem Remake, in die amerikanischen Kinos gelangte. „*Pépé le Moko* is one of the last examples of a French film capturing the imagination of the American public to the extent of making it a huge box-office success when it was finally shown in this country.“⁴⁶⁹ Wanger war bemüht, noch vor Drehbeginn das Einverständnis der PCA für das Skript von *Algiers* zu erhalten und schickte der Production Code Administration vorab den ersten Drehbuchentwurf zur Sichtung. Dieses stellte sich aus Sicht der PCA als inakzeptabel für den amerikanischen Markt heraus. Viele Unterschiede zwischen *Pépé le Moko* und *Algiers* gehen daher geradewegs auf Breens Änderungsforderungen zurück. Er verlangte unter anderem, dass die eindeutigen Bezüge zu Pépés Sex-Appeal gestrichen werden, die weiblichen Hauptrollen umgeschrieben und Pépé der Bestrafung durch das Gesetz nicht durch Suizid entkommen darf.⁴⁷⁰

Die Regie für *Algiers* übernahm der Amerikaner John Cromwell, der seine Laufbahn zunächst als Schauspieler am Broadway begann, bevor er als Regisseur zum Film wechselte. Als Wanger Cromwell für *Algiers* engagierte, hatte dieser bereits mit Stars wie Betty Davies, Katharine Hepburn, William Powell und dem Kinderstar Jackie Coogan zusammengearbeitet. Angeblich wurde Cromwell eine Kopie von *Pépé le Moko* während der Dreharbeiten zu *Algiers* ausgehändigt, was wiederum die Vermutung nahe legt, Grund für die unglaubliche visuelle Ähnlichkeit der beiden Filme zu sein. *Algiers* folgt fast Schritt für Schritt dem Drehbuch von *Pépé le Moko*, sogar die Szenen, die eigens für *Pépé le Moko* kreiert wurden und nicht in der literarischen Vorlage von Henri La Barthe zu finden sind, wurden in *Algiers* übernommen. Ebenso wurden große Teile der Musik von Vincent Scotto und Mohammed Ygerbuchen direkt übernommen.⁴⁷¹

468 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 31–32.

469 Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 23.

470 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 47.

471 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 7.

Walter Wanger besetzte die Rollen in *Algiers* zwar neu, griff jedoch statt auf amerikanische Schauspieler auf französische bzw. europäische Darsteller zurück, Charles Boyer übernahm die Rolle des Pepe.⁴⁷² Wie Jean Gabin spielte auch Charles Boyer Anfang der 30er Jahre in zahlreichen Sprachversionen mit, jedoch wurde er im Gegensatz zu Gabin oftmals gleichzeitig für die französischen und englischen Versionen engagiert. So übernahm er beispielsweise 1934 sowohl in der französischen Version *La Bataille* von Nicolas Farkas und Viktor Tourjansky neben Suzanne Georgette Charpentier alias „Anabella“ als auch in der englischen Version *The Battle* neben Merle Oberon die Hauptrolle.⁴⁷³ Neben *Algiers* wirkte Charles Boyer in weiteren Remakes französischer Filme mit, unter der Regie des österreich-ungarischen Filmemachers Otto Preminger übernahm er 1951 beispielsweise die Hauptrolle im Film *The 13th Letter*, dessen Vorlage *Le corbeau* von Henri-Georges Clouzot aus dem Jahre 1943 war.⁴⁷⁴ Boyers ersten großen Erfolg in und außerhalb Frankreichs feierte er in Fritz Langs *Liliom* 1934 und mit der Verkörperung Kronprinz Rudolfs in Anatole Litvaks Film *Mayerling* 1936. Der Durchbruch in Hollywood gelang ihm noch im selben Jahr an der Seite von Marlene Dietrich in *The Garden of Allah* unter der Regie von Richard Boleslawski; dieser Film festigte das Bild Boyers als „exotischer Verführer“. Gemäß Grossvogel machte gerade dieses Images Boyers als exotischer Liebhaber und Verführer aus *Algiers*, im Vergleich zu *Pépé le Moko*, ein „glossy romantic melodrama“, obwohl die meisten Szenen Boyers identisch mit den Szenen Gabins waren.⁴⁷⁵ Als Charles Boyer für die Dreharbeiten zu *Algiers* zusagte, war er bereits ein erfolgreicher Hollywood-Schauspieler. 1938 wurde er zum ersten Mal für seine Rolle in *Conquest* (unter der Regie von Clarence Brown und Gustav Machatý 1937) als bester Hauptdarsteller für einen Academy Award nominiert. 1939 erntete er als Pepe le Moko in *Algiers* ebenso wie für *Gaslight* von George Cukor 1944 und *Fanny* von Joshua Logan 1961, jeweils als bester Hauptdarsteller, weitere Nominierungen.⁴⁷⁶

Die Rolle der Gaby, die im französischen Film von Mireille Balin verkörpert wurde, übernahm in der amerikanischen Produktion die österreichische Newcomerin Hedy

472 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 7.

473 Vgl. Katz, *The International Film Encyclopedia*, S. 151.

474 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 132.

475 Canby, Vincent. „Movies lost in Translation“. *New York Times*, 12 Feb. 1989, www.nytimes.com/1989/02/12/arts/film-view-movies-lost-in-translation.html?pagewanted=all&src=pm, Zugriff: 6 Jän. 2013.

476 Vgl. Academy of Motion Picture Arts and Sciences, http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/DisplayMain.jsp?curTime=1403925008090, Zugriff: 28 Jun. 2014.

Lamarr, die in *Algiers* ihr Hollywood-Debut gab. Die Aufmerksamkeit der amerikanischen Filmindustrie erregte Lamarr erstmals 1933 durch eine Nacktszene im deutschsprachigen Film *Ekstase* unter der Regie von Gustav Machatý. MGM nahm Hedy Lamarr unter Vertrag und vermarktete sie als „the most beautiful girl in the world“.⁴⁷⁷ Walter Wanger suchte für die Rolle der Gaby vor allem nach einem optischen Gegenstück zu dem „exotischen Verführer“ Boyer, Hedy Lamarr schien ideal für diese Aufgabe zu sein, und so borgte sich Walter Wanger die junge Schauspielerin von MGM für die Produktion von *Algiers* aus.⁴⁷⁸

Algiers erschien im Juli 1938 in den amerikanischen Kinos, die Kritiken zeichneten im Großen und Ganzen ein durchaus positives Bild des Filmes.⁴⁷⁹ 1939 wurde *Algiers* sogar für vier Academy Awards nominiert, Charles Boyer für seine Verkörperung des Pepe, Gene Lockhart, alias Regis, als bester Nebendarsteller, sowie James Wong Howe für die Kameraarbeit und Alexander Toluboff für die Ausstattung des Filmes.⁴⁸⁰ Ausgehend vom Erfolg *Algiers* erschien 1948 die dritte Verfilmung von Henry La Barthes *Pépé le Moko*. John Berry inszenierte die Ereignisse rund um den Bandenboss Pépé als Musical mit dem Titel *Casbah* mit Tony Martin in der Hauptrolle und Peter Lorre als Polizeiinspektor Slimane.⁴⁸¹ *Casbah* wurde im Folgejahr mit einer Academy Award-Nominierung für den besten Filmsong *For Every Man There's a Woman* ausgezeichnet.⁴⁸² An dieser Stelle sei noch die 1951 erschienene Parodie *Totò le Moko*, ein Film von Carlo Ludovico Bragaglia, angeführt. Pépé wird in diesem Film von der Polizei erschossen und sein Platz als Bandenboss soll nun von einem seiner Verwandten aus Neapel, Totò, übernommen werden. Die Faszination und der Einfluss von *Algiers* auf nachkommende Filme geht über diese einzelnen Verfilmungen hinaus. Eines der berühmtesten Beispiele hierfür ist Michael Curtiz' Film *Casablanca*, der nur vier Jahre nach *Algiers* erschien und Humphrey Bogart und Ingrid Bergman in den Hauptrollen präsentierte. Die Wahl der marokkanischen Stadt Casablanca als Filmtitel wird bis heute als Anspielung auf *Algiers* verstanden.⁴⁸³

Bezugnahmen auf den Film *Algiers* gehen meist Hand in Hand mit Anspielungen auf

477 Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 34.

478 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 7.

479 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 31.

480 Vgl. Academy of Motion Picture Arts and Sciences, http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/DisplayMain.jsp?curTime=1403925108386, Zugriff: 28 Jun. 2014.

481 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 7.

482 Vgl. Academy of Motion Picture Arts and Sciences, http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/DisplayMain.jsp?curTime=1403925193743, Zugriff: 28 Jun. 2014.

483 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 7.

Charles Boyers Darstellung des exotischen Womanizers Pepe. Filmische Zitate lassen sich in zahlreichen amerikanischen Spielfilmen, besonders jedoch in Cartoons, finden. In dem animierten Kurzfilm *The Marry-Go-Round* aus dem Jahre 1943 versucht Popey um die Hand seiner angebeteten Olivia anzuhalten. Der schüchterne Popey wird bei diesem Unterfangen von seinem Freund Shorty unterstützt. Mit den Worten „Let me show you how it's done in the movies!“ stürzt sich Shorty auf Olivia und versucht sie à la Charles Boyer und dem Satz „Come with me to the Casbah!“ zu verführen.⁴⁸⁴ Warner Bros. kreierte sogar eine eigene Trickfilmfigur in Anlehnung an Charles Boyers Pepe le Moko.⁴⁸⁵ Pepe Le Pew is ein Stinktier französischer Abstammung mit einem Hang zur Liebestollerei. Für *For Scent-imental Reasons* wurde Produzent Edward Selzer sogar mit einem Academy Award bedacht.⁴⁸⁶ An die referentielle Spitze treibt es Warner Bros. mit dem Cartoon *The Cats Bah* 1954.⁴⁸⁷ Pepe le Pew lebt in Casbah, zufälligerweise gleich neben Pepe le Moko, und trifft eines Tages auf Penelope Pussycat, eine amerikanische Katze, die durch ein Missgeschick mit einem weißen Farbstreifen am Rücken versehen wird. Pepe le Pew kann sich dem Liebreiz der vermeintlichen Stinktierdame nicht erwehren und verfolgt sie durch ganz Casbah. Um den orientalischen Flair zu vollenden, spielt Pepe le Pew seiner Herzensdame den Titelsong von *Casablanca, As Time Goes By*, vor.⁴⁸⁸

484 *The Marry-Go-Round*. Regie: Kneitel, Seymour. USA: Famous Studios 1943, 8'.

485 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 7.

486 Vgl. Academy of Motion Picture Arts and Sciences,
http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/DisplayMain.jsp?curTime=1403925627772,
Zugriff: 28 Jun. 2014.

487 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 7.

488 *The Cats Bah*. Regie: Jones, Chuck. USA: Warners Bros. 1954, 7'.

5.3. Von *La Chienne* zu *Scarlet Street*

Jean Renoir verfilmte 1931 den ein Jahr zuvor erschienenen gleichnamigen Roman *La Chienne* von Georges de La Fouchardière. Erst 14 Jahre später kam das amerikanische Remake *Scarlet Street* unter der Regie von Fritz Lang heraus.⁴⁸⁹

Beide Filme handeln von einem Kassier und Hobbymaler, der sein Herz an eine junge Frau verschenkt, die ihn jedoch schamlos ausnützt, um sich und ihren Geliebten in Wohlstand zu wissen. In *La Chienne* verliebt sich der unglücklich verheiratete und langjährige Kassier Maurice Legrand in die Prostituierte Lulu, die jedoch mit Leib und Seele ihrem Zuhälter, Dédé, verfallen ist. Zusammen mit diesem nützt sie die Gutmütigkeit und die Zuneigung des vermeintlich erfolgreichen Malers aus. Als Legrand eines Tages das falsche Spiel aufdeckt, ermordet er Lulu im Affekt. Für den Mord wird jedoch nicht er, sondern Dédé verurteilt und exekutiert, während Legrand den Rest seines Lebens in der Obdachlosigkeit verbringt.⁴⁹⁰

Jean Renoir arbeitete bereits für die Stummfilme *La fille de l'eau* (1925), *Nana* (1926) und *Tire au flanc* (1928) erfolgreich mit dem Produzenten Pierre Braunberger zusammen. In Zusammenarbeit mit den Établissements Braunberger-Richebé entstanden auch Renoirs erste Tonfilme *On purge bébé* und *La Chienne* 1931.⁴⁹¹ Neben *La Chienne* wurde auch Braunberger-Richebés *Fanny*, unter der Regie von Marc Allégret im Jahre 1932 gedreht, in Hollywood als *Port of Seven Seas* von James Whale für MGM 1938 neu verfilmt.⁴⁹² Jean Renoir begann seine Karriere als Regisseur 1924 mit dem Stummfilm *Une vie sans joie*. Bis zu seinem Tod 1979 sollten knapp 40 Werke folgen. Als Sohn des impressionistischen Malers Pierre Auguste Renoir verfügte er zwar früh über entsprechendes Kapital, um seine Filme selbst zu finanzieren, war jedoch trotz dieser Rücklagen für die Produktion seines ersten Tonfilms, *On purge bébé* 1931, auf die Mittel von Pierre Braunberger und Roger Richebé angewiesen. Die Verfilmung des gleichnamigen Theaterstücks von Georges Feydeau brachte Renoir bzw. den Établissements Braunberger-Richebé großen finanziellen Erfolg ein. Grund hierfür war nicht nur die äußerst kurze Entwicklungs- und Produktionsphase des Filmes, sondern vor allem die Begeisterung des Publikums für Tonfilme.⁴⁹³ Die Zusammenarbeit zwischen den Établissements Braunberger-Richebé und

489 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 37–38.

490 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 38.

491 Vgl. Katz, *The International Film Encyclopedia*, S. 157.

492 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 192.

493 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 37–38.

Jean Renoir setzte sich nahtlos fort und so bekam Renoir noch im selben Jahr völlig freie Hand bei der Produktion seines zweiten Tonfilms *La Chienne*. Während sich die Produzenten nach dem Erfolg von *On purge bébé* eine weitere Komödie erwarteten, ließ Renoir diese bis zur Fertigstellung des Filmes im Dunkeln über den Film, den er vorgeblich gänzlich nach seinen eigenen Vorstellungen realisierte. Beim ersten Screening des Filmes waren die Produzenten angeblich schockiert – der Film sei für die französische Öffentlichkeit unzumutbar gewesen.⁴⁹⁴

Für die Rolle des Maurice Legrand engagierte Renoir den Schauspieler Michel Simon, mit dem er zuvor bereits bei den Filmen *Tire auf flanc* 1928 und *On purge bébé* 1931 zusammengearbeitet hatte und den er nach *La Chienne* nochmals für *Boudu sauvé des eaux* 1932 engagierte. Der in Genf geborene Schauspieler startete seine Karriere zunächst am Theater in Paris, bevor er Mitte der 20er Jahre seine ersten Filmrollen übernahm.⁴⁹⁵ Neben *La Chienne* in den 30er Jahren interessierte sich Hollywood in den 80er Jahren für einen weiteren Film von Renoir und mit Michel Simon in der Hauptrolle. 1986 führte Paul Mazursky Regie für den Film *Down and Out in Beverly Hills*, das amerikanische Remake von *Boudu sauvé des eaux* aus dem Jahre 1932.⁴⁹⁶ Als Lucienne „Lulu“ Pelletier konnte die junge Aktrice Janie Marèse, und als André „Dédé“ Joquin konnte der Schauspieler Georges Flamant in seiner ersten Filmrolle überzeugen.

Während *La Chienne* in den französischen Kinos 1931 erschien, wurde dem Film der Zugang zum amerikanischen Markt gänzlich verwehrt, erst und nur im Februar 1954 wurde der Film im Museum of Modern Art (MOMA) in New York in Originalsprache und ohne Untertitel vorgeführt. Ein amerikanisches Remake von *La Chienne* stand allerdings bereits kurz nach Erscheinen der französischen Fassung 1931 im Raum. Paramount erwarb die Wiederverfilmungsrechte, ein konkreter Anlauf zur Remake-Produktion erfolgte jedoch erst 1937. Der deutsche Filmemacher Ernst Lubitsch, der bereits Anfang der 20er Jahre in die Vereinigten Staaten emigriert war, versuchte mehrmals, für Paramount Drehbuchautoren, die ihm ein moralisch vertretbares Skript liefern sollten, für das Projekt zu gewinnen.⁴⁹⁷ Lubitschs intensive Bemühungen schlugen jedoch fehl, Drehbuchentwürfen wurde das PCA-Siegel verwehrt und so sah Lubitsch sich gezwungen,

494 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 37–38.

495 Vgl. Katz, *The International Film Encyclopedia*, S. 1059.

496 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 196.

497 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 156.

das Projekt zwangsläufig ruhen zu lassen.⁴⁹⁸ Einen weiteren Versuch unternahm in den Folgejahren niemand Geringerer als Jean Renoir selbst. Der Anfang der 40er Jahre aus dem besetzten Frankreich in die USA geflohene Regisseur bemühte sich Ende 1941, den Drehbuchautor Dudley Nichols für das Remake von *La Chienne* zu begeistern. Renoir arbeitete mit Nichols bereits zuvor für seinen ersten amerikanischen Spielfilm *Swamp Water* (1941) zusammen. Zwar wurde aus dem gemeinsamen Filmprojekt nichts, Nichols schrieb jedoch zwei Jahre später das Drehbuch für Renoirs Film *This Land is Mine*.⁴⁹⁹ Erst 1945, 14 Jahre nach Veröffentlichung des französischen Films, erschien das amerikanische Remake *Scarlet Street* unter der Regie von Fritz Lang. „It is significant that until *Scarlet Street* in 1945, the longest time gap between a French film and its remake was five years.“⁵⁰⁰ Auf der Suche nach einem Projekt für seine neu gegründete Produktionsfirma, Diana Productions Inc., entdeckte Fritz Lang den Film für sich.⁵⁰¹

Der in Wien geborene Regisseur mit jüdischen Wurzeln begann seine filmische Karriere nach dem Ersten Weltkrieg zunächst als Drehbuchautor für den deutschen Produzenten Erich Pommer in Berlin. Wenig später führte Lang bereits Regie für die UFA und Nero-Film. Zu den Höhepunkten seiner Schaffensphase im deutschsprachigen Raum zählen Filme wie *Dr. Mabuse, der Spieler – Ein Bild der Zeit* 1922, *Die Nibelungen: Siegfried* und *Die Nibelungen: Kriemhilds Rache* 1924 sowie *Metropolis* 1927, *M* 1931 und *Das Testament des Dr. Mabuse* 1933. Langs erste Schaffensphase machte den Regisseur zu einem der erfolgreichsten deutschsprachigen Filmemachern und einem der bedeutendsten Vertreter des deutschen Expressionismus.⁵⁰² „Dieses Prestige suchten die Nationalsozialisten im Jahre 1933 zu instrumentalisieren; sie boten Lang die Rolle des führenden Filmschaffenden im Dritten Reich an.“⁵⁰³ Als Lang dies jedoch ablehnte, hatte dies 1933 ein Verbot seines Films *Das Testament des Dr. Mabuse* und Fritz Langs Emigration zur Folge.⁵⁰⁴ Um die Flucht bzw. Abreise Fritz Langs aus Deutschland ranken sich bis heute einige Mythen. Gemäß den Einträgen in seinem Pass handelte es sich keineswegs um eine überstürzte Abreise, „[v]ielmehr ist für das Frühjahr und den Sommer 1933 von einer regen Reisetätigkeit des Regisseurs zwischen Deutschland, Frankreich und

498 Vgl. Welsch, Tricia. “Sound Strategies: Lang's Rearticulation of Renoir“. *Cinema Journal*, 3 39 (2000), S. 52.

499 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 156.

500 Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 20.

501 Vgl. Welsch, “Sound Strategies“, S. 52.

502 Vgl. Katz, *The International Film Encyclopedia*, S. 686ff.

503 Schütze, Larissa. *Fritz Lang im Exil: Filmkunst im Schatten der Politik*. München: M-Press 2006, S. 8.

504 Vgl. Schütze, *Fritz Lang im Exil*, S. 8.

England auszugehen.“⁵⁰⁵ Die tatsächliche und endgültige Ausreise aus Deutschland geschah erst vier Monate nach dem angeblichen, die Emigration auslösenden, Treffen mit Joseph Goebbels, dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda im Dritten Reich.⁵⁰⁶ Fritz Lang verschlug es zunächst nach Paris, wo er 1934 zusammen mit Erich Pommer, der zu dieser Zeit die europäische Niederlassung von 20th Century Fox in Frankreich leitete, den französischen Film *Liliom* mit Charles Boyer in der Hauptrolle, nach dem gleichnamigen Theaterstück von Ferenc Molnár, drehte.⁵⁰⁷ Gemäß Moine hatten Langs frühere Studienaufenthalte (z.B. ein Kunststudium) in Paris und nicht zuletzt die, wenn auch kurze, filmische Schaffensperiode 1934 einen starken Einfluss darauf, dass sich Lang ein Jahrzehnt später dazu entschloss, Renoirs *La Chienne* neu zu verfilmen.⁵⁰⁸ Noch im selben Jahr seiner französischen Verfilmung von *Liliom* wurde der amerikanische Produzent David O. Selznick, zu dieser Zeit Vizepräsident von MGM, auf Lang aufmerksam und nahm ihn kurzerhand unter Vertrag. So gelangte Fritz Lang im Sommer 1934 nach Hollywood.⁵⁰⁹

„(...) Fritz Lang verband zeit seines Lebens eine intensive Hassliebe mit der Stadt am Pazifik. War der Regisseur im Jahre 1924 – während seines ersten Aufenthaltes in Hollywood – von den ‚unbegrenzten Möglichkeiten‘ amerikanischer Filmschaffender tief beeindruckt, lernte er nach dem Verlassen Europas im Jahre 1934 die problematischen Seiten des US-Studiosystems kennen und hassen. Es folgten zwei Jahrzehnte der wechselvollen Zusammenarbeit eines der erfolgreichsten Regisseure der Weimarer Republik mit nahezu allen namhaften Hollywood-Studios.“⁵¹⁰

Zwar genoss Lang die (fortschrittlicheren) technischen Möglichkeiten, die ihm Hollywood bot, doch fühlte er sich in den Vereinigten Staaten in seiner künstlerischen Freiheit als Regisseur deutlich eingeschränkt. „(...) Lang would have to learn that he was no longer the all-powerful and singleminded force in the studio.“⁵¹¹ Lang benötigte zwei Jahre, um sich in das Studiosystem unter MGM einzugliedern, sein erster amerikanischer Film *Fury* erschien 1936. In den 20 Jahren zwischen *Fury* und *Beyond a Reasonable Doubt* 1956 drehte er ganze 22 Filme für Hollywood.⁵¹²

505 Schütze, *Fritz Lang im Exil*, S. 23.

506 Vgl. Gösta, Werner. “Fritz Lang and Goebbels: Myth and Facts“. *Film Quarterly*, 3 43 (1990), S. 26–27.

507 Vgl. Schütze, *Fritz Lang im Exil*, S. 26.

508 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 44.

509 Vgl. Schütze, *Fritz Lang im Exil*, S. 26.

510 Schütze, *Fritz Lang im Exil*, S. 7.

511 Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 46.

512 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 47.

Für seinen zweiten Hollywoodfilm, *You Only Live Once*, arbeitete Fritz Lang 1937 das erste Mal mit Produzent Walter Wanger, mit dem er wenige Jahre später das Remake *Scarlet Street* produzierte, zusammen.⁵¹³ Fritz Lang, Produzent Walter Wanger und dessen damalige Ehefrau, die Schauspielerin Joan Bennett, gründeten die unabhängige Produktionsfirma Diana Productions Inc. gegen Ende des Zweiten Weltkrieges. Lang war Präsident, ausführender Produzent und Besitzer der Aktienmehrheit. Walter Wanger übernahm die Rolle des Vizepräsidenten und seine Frau Joan Bennett besaß als Mitbegründerin nicht nur die meisten Anteile an der Firma nach Lang, sondern übernahm auch die Hauptrollen in den beiden fertiggestellten Filmprojekten der Diana Productions Inc., *Scarlet Street* (1945) und *Secret Beyond the Door* (1948). Grund für das kurze Bestehen dieser Produktionsfirma waren weniger die wirtschaftlichen und künstlerischen Rahmenbedingungen zu dieser Zeit als vielmehr die persönlichen Differenzen innerhalb der Produktionsfirma, besonders zwischen Lang und Wanger.⁵¹⁴

Aufgrund der Monopolstellung bzw. der vertikalen Integration der großen Studios waren unabhängige Produktionsfirmen darauf angewiesen, Kooperationen mit diesen einzugehen, so auch Diana Productions Inc. Für die Produktion von *Scarlet Street* fanden Walter Wanger und Fritz Lang in Universal Pictures einen Kooperationspartner. Universal Pictures finanzierte den Film nicht nur mit, sondern stellte Lang und seinem Team Produktionseinrichtungen, etwa Produktionsstätten und technische Gerätschaften, zur Verfügung und ermöglichte den nationalen Vertrieb in den eigenen Kinosälen. Zwar konnte Diana Productions 60% der Produktionskosten für *Scarlet Street* durch einen Kredit bei der Bank of America beisteuern, jedoch wurde ihnen dieser nur unter der Bedingung, dass sich ihr Kooperationspartner Universal Pictures vertraglich dazu verpflichtet, den Film auch tatsächlich fertigzustellen und landesweit zu vertreiben, gewährt. Nicht nur die unabhängigen Studios profitierten von einer solchen Kooperation mit einem großen Studio, sondern auch die großen Studios selbst zogen ihre Vorteile aus solchen Zusammenarbeiten. Sie konnten so nicht nur die eigenen Fixkosten (u.a. kostspielige Verträge mit Stars wie Joan Bennett) und das finanzielle Risiko minimieren, sondern auch den eigenen (hohen) Output an Filmen pro Jahr sichern.⁵¹⁵

513 Vgl. Bernstein, Matthew. "Fritz Lang, Incorporated". *The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television*, 22 (1986), S. 35.

514 Vgl. Bernstein, "Fritz Lang, Incorporated", S. 33.

515 Vgl. Bernstein, "Fritz Lang, Incorporated", S. 38.

Dudley Nichols schrieb bereits das Drehbuch für Langs Film *Man Hunt* 1941 (im selben Jahr versuchte Jean Renoir vergebens, ihn für das Remake seines Filmes *La Chienne* zu gewinnen).⁵¹⁶ Tatsächlich sollte es Nichols sein, der sich 1945 für das Drehbuch von *Scarlet Street*, dem ersten und einzigen Remake unter Langs Werken, verantwortlich zeichnete. Für Produzent Walter Wanger war es, nach *Algiers* 1938, bereits das zweite transnationale Remake eines französischen Filmes. Als Hauptdarsteller für *Scarlet Street* engagierte Lang die Darsteller Edward G. Robinson, Dan Duryea und Joan Bennett, die bereits in Langs voriger Produktion *The Woman in the Window* 1944 zu sehen waren.⁵¹⁷ Bevor Edward G. Robinson, dessen Familie um 1900 aus Rumänien in die USA emigrierte, seinen Durchbruch in Hollywood mit *Little Caesar* von Mervyn LeRoy 1931 feierte, spielte er in einigen Sprachversionen mit. Als er 1945 die Rolle des Christopher Cross in *Scarlet Street* übernahm, hatte er bereits in etlichen Filmen unter der Regie namhafter Regisseure, wie Billy Wilder (*Double Indemnity*, 1944), und neben erfolgreichen Schauspielern, wie Marlene Dietrich und Humphrey Bogart, mitgewirkt. In *Tales of Manhattan* 1942 und *Flesh and Fantasy* 1943 war Robinson sogar an der Seite des französischen Schauspielers Charles Boyer und unter der Regie von Julien Duvivier zu sehen.⁵¹⁸

Lang verlegte die Handlung des französischen Films vom Paris (Montmartre) der 30er Jahre ins New York (Greenwich Village) der 40er Jahre.⁵¹⁹ Christopher Cross ist wie seine französische Vorlage ein unglücklich verheirateter Kassier, dessen Herz für die Malerei schlägt. Eines Tages eilt er einer jungen Frau, Kitty, zur Hilfe und verliebt sich in sie. Zusammen mit ihrem Freund, Johnny, spielt auch sie dem gutmütigen Chris etwas vor, um an sein Geld zu gelangen. Wie in *La Chienne* begeht auch Chris den Mord an Kitty, verurteilt und exekutiert wird jedoch Johnny. Der fertige Film erschien Ende Dezember 1945 in den amerikanischen Kinos, ohne jeglichen Verweis auf Renoirs *La Chienne*.⁵²⁰

Der Umstand, dass zwischen dem Erscheinen der französischen Vorlage und der Veröffentlichung des amerikanischen Remakes 14 Jahre vergingen, liegt⁵²¹ unter anderem darin begründet, dass das damalige Drehbuch Renoirs in eine, für den Production Code, akzeptable Form gebracht werden musste, selbst 1945 stellte dies noch immer eine

516 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 156.

517 Vgl. Welsch, "Sound Strategies", S. 52.

518 Vgl. Katz, *The International Film Encyclopedia*, S. 983.

519 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 156–162.

520 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 10–11.

521 Vgl. Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 20.

Herausforderung dar. Knapp einen Monat vor Drehbeginn schickte Walter Wanger das vorläufige Skript an die Production Code Administration zur Begutachtung. Obwohl der Protagonist ungestraft davon kommt, nahm das Breen Office nur wenig Anstoß an dem fertiggestellten Skript. Nichols wurde lediglich empfohlen, die Anspielungen, dass Kitty eine Prostituierte und Johnny ihr Zuhälter sei, sowie die Szenen in Kittys Schlafzimmer zu minimieren.⁵²² Im Zuge der Veröffentlichung des Filmes kam es dennoch zu gravierenden „(...) Auseinandersetzungen mit diversen lokalen Zensurbehörden (...)“⁵²³ Es folgte ein Verbot des Filmes in drei Staaten.⁵²⁴

„Sowohl in New York als auch in Milwaukee und Atlanta wurde der Film aufgrund seiner realistischen Darstellung von Erotik und Kriminalität als eine Gefahr für die Moral des Publikums erachtet und verboten. Auch Joseph I. Breen (...) stufte ‚Scarlet Street‘ als bedenklich ein. Der Umstand, dass die Hauptfigur Christopher Cross (Edward G. Robinson) der Bestrafung für einen Mord entgeht, wurde von Breen als ‚untragbar‘ bezeichnet.“⁵²⁵

Universal Pictures unterstützte Diana Productions zwar bei der Klage gegen das Verbot des Filmes in Atlanta, doch erforderte es nichtsdestotrotz noch einiger Anstrengungen, um den Film gewinnbringend auswerten zu können.⁵²⁶ Während Lang sich weigerte, Bearbeitungen an dem fertiggestellten Film vorzunehmen, stimmte Walter Wanger den Änderungen zu und ließ einige Dialoge und Szenen umschneiden bzw. kürzen.⁵²⁷ Obwohl *Scarlet Street* in Amerika nie gute Presse bekam, handelte es sich um ein künstlerisch und kommerziell erfolgreiches Remake.⁵²⁸ Der Film spielte, trotz des unvorteilhaften Starts, innerhalb der ersten sechs Monate bereits alle Produktionskosten wieder ein.⁵²⁹

522 Vgl. Bernstein, „Fritz Lang, Incorporated“, S. 39.

523 Schütze, *Fritz Lang im Exil*, S. 200.

524 Vgl. Bernstein, Matthew. „A Tale of Three Cities: The Banning of *Scarlet Street*“. *Cinema Journal*, 1 35 (1995), S. 27.

525 Schütze, *Fritz Lang im Exil*, S. 200.

526 Vgl. Bernstein, „A Tale of Three Cities“, S. 41.

527 Vgl. Mazdon, *Encore Hollywood*, S. 18.

528 Vgl. Conley, Tom. „Writing *Scarlet Street*“. *MLN*, 5 98 (1983), S. 1086.

529 Vgl. Bernstein, „Fritz Lang, Incorporated“, S. 41.

5.4. Filme im Vergleich

5.4.1. Genre

Als Henri La Barthe seinen Roman *Pépé le Moko* 1931 verfasste, dominierten zwei Strömungen das literarische und künstlerische Schaffen Frankreichs, die Kriminalliteratur und der poetische Realismus. Sowohl die französische als auch die britische und amerikanische Kriminalliteratur erfreute sich in den 20er und 30er Jahren einer großen Beliebtheit in Frankreich. Ebenso förderlich für den Erfolg des Romans und später des Films *Pépé le Moko* war das Aufkommen des Fotojournalismus sowie in weiterer Folge von Sensationsmagazinen, die sich besonders auf Themen wie Kriminalität spezialisierten, z.B. das 1928 gegründete Magazin *Déetective*. Derartige Druckwerke machten das Verbrechen in der Gesellschaft, vor allem Banken- und Finanzskandale sowie Mafia-ähnliche Machenschaften korsischer Banden, nicht nur sichtbar, sondern verliehen ihnen darüber hinaus einen gewissen „Glamourfaktor“.⁵³⁰ Julien Duvivier gehört, wie auch Jean Renoir, zu den wichtigsten Vertretern des poetischen Realismus in Frankreich. Im Vordergrund dieser Strömung steht die poetische Darstellung von alltäglichen Situationen und Menschen, bevorzugt werden hierbei vor allem benachteiligte Bevölkerungsgruppen und -schichten, wie das Arbeitermilieu. Filme des poetischen Realismus zeichnen sich durch eine äußerst düstere Grundstimmung aus und lassen in der Regel eine ebenso negative Lebenseinstellung der Protagonisten erkennen, die sich meist an der Grenze zwischen Recht und Unrecht bewegen. Sowohl die Literatur als auch das Filmschaffen Frankreichs lassen in den 20er und 30er Jahren vermehrt eine Verbindung von Arbeiterschicht und Unterwelt erkennen, typischer Schauplatz der Erzählungen ist hierbei die Stadt Paris bzw. das Viertel Montmartre. Die Handlung von *Pépé le Moko* ist zwar nicht, wie für den poetischen Realismus üblich, in Frankreich angesiedelt, dreht sich jedoch um den französischen Kriminellen Pépé le Moko, der buchstäblich gefangen ist im algerischen Stadtteil Casbah, und dessen Nostalgie für Frankreich bzw. die Heimatstadt Paris.⁵³¹ „In this, Pépé foreshadows the fate of many Poetic Realist protagonists (...), trapped heroes who dream of escaping to a mythical *ailleurs* (elsewhere).“⁵³²

Als Vorlage für amerikanische Remakes wählt(e) Hollywood keineswegs (französische) Filme, die radikal anders als die eigenen Produktionen sind bzw. waren, sondern ganz im

530 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 7.

531 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 11.

532 Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 36.

Gegenteil Filme, die den eigenen Produktionen, den eigenen filmtechnischen und -ästhetischen Standards und Strömungen ähnelten.⁵³³ *Pépé le Moko* beispielsweise lässt deutliche Anleihen aus dem amerikanischen Gangsterfilm erkennen; Duvivier sei angeblich direkt von Howard Hawks Film *Scarface* aus dem Jahre 1932 beeinflusst worden. Tatsächlich hatten amerikanische Gangsterfilme, wie *Underworld* von Joseph Sternberg (1927) sowie *Little Caesar* von Mervyn Le Roy und William Wellmans *Public Enemy* (beide 1931), großen Einfluss auf das französische Kinopublikum und die französischen Filmkritiker. Elemente des amerikanischen Gangsterfilms, die in *Pépé le Moko* sogleich ins Auge stechen, sind unter anderem die Figur des heldenhaften Gangsters mit einer Vorliebe für elegante Anzüge und Filzhüte, seine Ganovenbande, die glamouröse Gangsterbraut und der Einsatz von Schusswaffen.⁵³⁴ Diese „amerikanisierte“ Darstellung eines französischen Verbrechers machte den Film *Pépé le Moko* so interessant für Hollywood und für den amerikanischen Markt leicht zu adaptieren. Gerade solche „amerikanisierten“ Filme und deren Remakes, wie es bei *Pépé le Moko* und *Algiers* der Fall ist, zeigen, dass es sich bei der Produktionsform des transnationalen Remake nicht um eine Einbahnstraße, sondern um einen interkulturellen Austausch handelt.⁵³⁵

Duvivier ging bei der Darstellung des Kriminellen *Pépé le Moko* einen Schritt weiter und über die bekannten Elemente des amerikanischen Gangsterfilms hinaus. Er kombinierte den Flair und die Optik der amerikanischen Gangsterfilme mit der Atmosphäre einer Milieustudie, wie es der Tradition des poetischen Realismus entsprach. „*Pépé may rule over the Casbah like Chicago hoodlums over the Southside but, at the same time (...) Pépé le Moko is a film in which ‘theme dominates incident’.*“⁵³⁶ Mit *Pépé le Moko* entstand quasi eine neue Art des französischen Gangsterfilms, „(...) a new hybrid which incorporates the specific literary, socio-cultural and cinematic features of French adaptations of crime literature and film noir.“⁵³⁷ Zwar war Duviviers Film keineswegs der erste französische Kriminalfilm, dennoch wird er bis heute als ein wichtiger Vorreiter für das Genre des „policier“ und in weiterer Folge für den französischen „film noir“ angesehen.⁵³⁸ Das amerikanische Remake *Algiers* aus dem Jahre 1938 erscheint im Vergleich zu *Pépé le Moko* allein schon in Hinblick auf den Lichteinsatz im Film weniger

533 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 149.

534 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 31.

535 Vgl. Arend, *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern*, S. 73.

536 Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 32.

537 Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 31.

538 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 8.

„noir“. Das Remake setzt vermehrt auf eine „high key“-Beleuchtung⁵³⁹ und macht aus *Algiers* weniger einen Gangsterfilm als ein romantisches Melodrama.⁵⁴⁰

So wie Henri La Barthes *Pépé le Moko* profitierte auch Georges de La Fouchardières Roman *La Chienne* 1930 vom Thriller-Boom in Frankreich. Die 1931 erschienene Verfilmung von Jean Renoir ist ebenso wie *Pépé le Moko* von Duvivier vom poetischen Realismus geprägt. Im Zentrum des Filmes steht die Darstellung eines männlichen Protagonisten und seines Schicksals, welches von den gesellschaftlichen Zwängen und Normen seiner sozialen Schicht besiegelt wird. Ebenso vom poetischen Realismus übernommen wurde die dunkle Ausleuchtung und Ausstattung, die vor allem in den nächtlichen Szenen in Montmartre eine „visuelle Poesie der Nacht“ zeichnen. *La Chienne* von Renoir verfügte bereits über wesentliche Elemente des späteren französischen „film noir“, der sich durch die Übernahme vom sozialen Determinismus des poetischen Realismus auszeichnet. Der grundlegende Unterschied zwischen *La Chienne* und dem amerikanischen Remake *Scarlet Street* verdeutlicht den wesentlichen Unterschied zwischen der französischen und der amerikanischen „schwarzen Serie“. Der Determinismus des Milieus aus dem französischen Film wurde in *Scarlet Street* durch die Fatalität des inneren Begehrens, und im Falle der Figur des Christopher Cross durch einen psychologischen Konflikt, ausgetauscht.⁵⁴¹

Gemäß Moine erklärt sich der für die damalige Zeit vergleichsweise große Abstand zwischen französischer Vorlage und amerikanischem Remake auch dadurch, dass Hollywood erst auf die ästhetische und ideologische Elaborierung einer eigenen „schwarzen“ Serie⁵⁴² warten musste, um die französischen Filme der 30er Jahre erfolgreich „remaken“ zu können. Fritz Lang fand zwar Gefallen an der überaus düsteren Stimmung

539 „**High Key**. Stil der **Lichtführung**, bei dem das **Führungslicht** (Key Light) und die Schattenaufhellungen sehr stark sind, helle Töne im Bild also vorherrschen.“
Monaco; Bock, *Film verstehen - Das Lexikon*, S. 115.

540 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 67.

541 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 156.

542 Als (amerikanischer) „film noir“ wird nach dem Zweiten Weltkrieg rückblickend ein neuer Typ amerikanischer Krimi-Abenteuer mit einer düsteren, quasi „schwarzen“, Atmosphäre bezeichnet. In diese Schaffenszeit Hollywoods fallen vor allem Filme zwischen 1941 und 1958. Eine derartige „schwarze“ Serie mit düsterem Weltbild, einer krankhaften und in der Krise befindlichen Maskulinität, existiert auch in anderen Filmnationen, äußert sich jedoch in Deutschland, Frankreich etc. in einer anderen Form und einem anderen Kontext. Den Standards des Kriminalfilms wurden für den amerikanischen „film noir“ Elemente von außen hinzugefügt, so beispielsweise Elemente anderer Medienformen, wie den „hard boiled“ Romanen, sowie Stil und filmische Techniken ausländischer Filmbewegungen, wie der spezifische Einsatz von Licht inspiriert durch den deutschen Expressionismus, der in den 30er Jahren durch europäische/deutsche Einwanderer nach Hollywood gebracht wurde, und nicht zuletzt Elemente der „Monster movies“, die ebenso in den 30er Jahren Einzug in Hollywood hielten.
Vgl. Moine, *Remakes*, S. 145–151.

und dem sozialen Determinismus von *La Chienne*, er musste den Stoff jedoch an die aktuellen filmtechnischen und -ästhetischen Trends Hollywoods in den 40er Jahren anpassen und inszenierte die verheerende Dreiecksbeziehung daher im Stile eines amerikanischen „film noir“.⁵⁴³

5.4.2. Remake oder nicht?

Sowohl bei *Algiers* als auch bei *Scarlet Street* werden die französischen Romane von Henri La Barthe und Georges de La Fouchardière als Quelle angegeben, die Filme *Pépé le Moko* und *La Chienne* finden hingegen weder im Vor- noch im Abspann Erwähnung. Der erste Eindruck, dass es sich bei den amerikanischen Filmen nicht um Remakes, sondern um Literaturverfilmungen handelt, wird zumindest im Falle von *Algiers* gleich zu Beginn des Filmes in Frage gestellt. Vincent Scotto und Mohamed Ygerbouchen zeichnen sich, wie aus den Credits der Filme ersichtlich ist, sowohl für die Filmmusik von *Pépé le Moko* als auch für die von *Algiers* verantwortlich.⁵⁴⁴ Als Operetten-Komponist mit mehr als 4000 Kompositionen und als Verantwortlicher für die musikalische Untermalung von knapp 200 Filmen war der Franzose Vincent Scotto zu Beginn des 20. Jhdts eine wahre Größe in der französischen Unterhaltungsbranche. Während die Musikpassagen von Mohamed Ygerbouchen für die Szenen in *Pépé le Moko* verwendet wurden, die das Lokalkolorit Casbahs verdeutlichen sollten (z.B. Szenen in den Straßen Casbahs), schuf Scotto vor allem die westlichen und orientalischen Musikpassagen (z.B. Szenen der Flucht aus Casbah).⁵⁴⁵ Tatsächlich sind in *Algiers* zahlreiche Musikpassagen Scottos und Ygerbouchens aus *Pépé le Moko* wiederzuerkennen, angefangen bei der identen musikalischen Unterlegung des Vorspanns.⁵⁴⁶

Neben der musikalischen Untermalung sind sich *Pépé le Moko* und *Algiers* von Beginn an visuell überaus ähnlich, bis hin zu komplett identischen Aufnahmen. Die Handlung beider Filme nimmt ihren Anfang in der Polizeiwache der Stadt Algier. Ein eigens angereister Inspektor aus Paris soll die lokale Polizei bei der Festnahme des französischen Verbrechers Pépé/Pepe le Moko, der im einheimischen Viertel Casbah Unterschlupf gefunden hat, unterstützen. Die hiesige Polizei ist bemüht, dem fremden Inspektor vor Augen zu führen, welche besonderen Umstände eine erfolgreiche Verhaftung Pépés/Pepe bis dato

543 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 156.

544 Vgl. *Algiers*, SE 1 & *Pépé le Moko*, SE 1.

545 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 25–26.

546 Vgl. *Algiers*, SE 1.

verhindern, und die betreffenden Szenen beschreiben den Stadtteil Casbah näher. Optisch eingerahmt wird diese Einführung durch die Nahaufnahmen einer Karte von Algier, ihren Stadtteilen – Casbah im Zentrum – und ihrer Anbindung ans Meer.⁵⁴⁷ Es handelt sich zwar nicht um die selbe Karte, jedoch ist die Ähnlichkeit der beiden unverkennbar (siehe Abb. 1-2). Es folgen in beiden Filmen Aufnahmen Casbahs, das mit seinen engen und dunklen Gassen an ein Labyrinth erinnert. Diese Aufnahmen, zusammen mit dem Voice over des heimischen Polizeikommandanten, werden in einem dokumentarischen Stil präsentiert. Während der Großteil von *Algiers* die Einstellungen des französischen Films besonders detailgetreu nachahmt, geht die dokumentarische Vorstellung Casbahs in *Algiers* sogar einen Schritt weiter. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass es sich um das selbe Filmmaterial handelt. Statt eigene, zeit- und kostenintensive, Aufnahmen Algiers zu drehen, übernahm der Film ganz einfach die Szenen aus dem französischen Vorgänger, wenn auch in gekürzter Form (siehe Abb. 3-8).⁵⁴⁸

Die anfängliche Sequenz in der Polizeiwache ist nur eines von vielen Beispielen dafür, mit wie viel Sorgfalt das Bühnenbild und die Requisiten von *Pépé le Moko* für *Algiers* nachgeahmt wurden. Die Polizeiwache in *Algiers* ähnelt der in *Pépé le Moko* nicht nur in baulicher Weise, wie den großen Fenstern mit Rollläden, sondern auch in der Raumaufteilung und Möblierung (siehe Abb. 9-10). *Algiers'* detailgetreue Nachzeichnung von *Pépé le Moko* setzt sich nahtlos bei den Figuren und deren visueller Präsenz fort. Das Erste, was das Publikum vom Kriminellen Pépé/Pepe le Moko in beiden Filmen zu sehen bekommt, ist seine rechte Hand, in der sich eine Perle befindet (siehe Abb. 11-12). Nach einem erfolgreichen Juwelendiebstahl sinniert Pépé/Pepe über die Schönheit der Perle bzw. des Schmuckes.⁵⁴⁹ Pépé/Pepe ist selten alleine auf der Leinwand zu sehen, meist kommen sein Charakter, sein inneres Verlangen und seine Zerrissenheit im Zusammenspiel mit anderen Figuren zum Vorschein. Die wenigen Momente, in denen Pépé/Pepe alleine zu sehen ist, gleichen sich in beiden Filmen bis ins Detail. So sind sowohl der Bildausschnitt als auch die Position und Körperhaltung Pépés/Pepe in der Szene, in der er sehnsüchtig aufs Meer blickt und von seiner Heimatstadt Paris träumt, nahezu identisch (siehe Abb. 13-14).⁵⁵⁰ Julien Duvivier legte bei der Inszenierung Pépés besonderen Wert auf die Ausleuchtung Jean Gabins charakterstarken Gesichts. Als sein Schützling – Pierrot – dem

547 Vgl. *Algiers*, SE 2.2 & *Pépé le Moko*, SE 2.1.

548 Vgl. *Algiers*, SE 2.3 & *Pépé le Moko*, SE 2.2.

549 Vgl. *Algiers*, SE 3.1 & *Pépé le Moko*, SE 3.1.

550 Vgl. *Algiers*, SE 4.7 & *Pépé le Moko*, SE 4.2.

Bandenchef P  p   lautstark widerspricht, betont Duvivier, mithilfe der gezielten Beleuchtung von Gabins Augen, den Ernst der Lage, denn P  p   duldet keine Widerrede.⁵⁵¹ Eine solch markante Aufnahme findet sich ebenfalls in John Cromwells Version wieder (siehe Abb. 15-16).⁵⁵² Neben der gezielten Ausleuchtung des Gesichts legt Duvivier auch großen Wert auf Gabins bzw. P  p  s Kostümierung, die stark an amerikanische Gangsterfilme der 30er Jahre erinnert. Besonders deutlich wird dies, als P  p   sich entschließt, den sicheren Hafen Casbahs zu verlassen, um mit der Frau seines Herzens, Gaby, zurück nach Frankreich zu segeln. In beiden Filmen verlässt P  p  /Pepe das Haus nahezu perfekt zurechtgemacht, mit Anzug, Hut und polierten Lackschuhen (siehe Abb. 17-19).⁵⁵³ Auch im Zusammenhang mit P  p  s Gang ist *Algiers* darauf bedacht, die Figuren nahezu ident zu gestalten, wobei die Nebenfiguren Jimmy und Max, die beide keine einzige Dialogzeile sprechen, besonders hervorstechen. Nicht nur, dass die Schauspieler beider Versionen einander wie aus dem Gesicht geschnitten sind, stimmen die Kostümierungen und Gesten im Detail, bis hin zu Jimmys Bilboquet-Spiel⁵⁵⁴, überein (siehe Abb. 19-20).

Auffällig ist ebenso die räumliche Aufteilung zwischen P  p  /Pepe und seiner Gang. P  p  /Pepe, als zentrale Machtfigur der Gang, dominiert auch visuell das Bild, so beispielsweise im „Chez Chani“, einer Taverne, in der er und seine Gang gelegentlich in ein Kartenspiel vertieft sind.⁵⁵⁵ P  p  /Pepe sitzt nicht nur am Kopfende des Tisches, sondern auch im Zentrum des Bildausschnitts, seine Leute fast gleichmaig um ihn herum verteilt (siehe Abb. 21-22). *Algiers*   bernimmt nicht nur die Raumaufteilung der Figuren von seiner französischen Vorlage, sondern auch die exakte Positionierung dieser im Bild. Ein Beispiel hierfür ist das Verhör und die Ermordung von Régis/Regis, einem arabischen Kleinkriminellen und Informanten der Polizei.⁵⁵⁶ Um P  p  /Pepe endlich festnehmen zu können, muss dieser die sch  tzenden Mauern Casbahs zuerst hinter sich lassen. Régis/Regis schmiedet den Plan, Pierrot, P  p  s/Pepe's Schützling, aus Casbah herauszulocken, und wahrend dieser von der Polizei Algiers festgehalten wird, sieht sich P  p  /Pepe gezwungen, auf der Suche nach Pierrot Casbah zu verlassen und direkt in die

551 Vgl. *P  p   le Moko*, SE 4.7.

552 Vgl. *Algiers*, SE 4.4.

553 Vgl. *Algiers*, SE 9.1 & *P  p   le Moko*, SE 9.1.

554 Die Figur und optische Erscheinung Jimmys, gemeinsam mit seinem Bilboquet-Spiel, erinnern an George Rafts Verkörperung des Gangsters Guino Rinaldo, Partner von Tony „Scarface“ Camonte, und sein wiederholtes Werfen einer Münze in Howard Hawks *Scarface* aus dem Jahre 1932.

Vgl. Vincendeau, *P  p   le Moko*, S. 46.

555 Vgl. *Algiers*, SE 4.4 & *P  p   le Moko*, SE 4.7.

556 Vgl. *Algiers*, SE 5.3, 5.5, 5.6.1 & *P  p   le Moko*, SE 5.3, 5.5, 5.6.1.

Hände der Polizei zu laufen. Als P  p  /Pepe von Pierrots Verschwinden erfährt, wittert er Régis'/Regis' Hintergehung und beginnt ein sadistisches Verhör. Erneut wird der gezielte Einsatz von und das Spiel mit Licht und Schatten aus *P  p   le Moko* im amerikanischen Remake übernommen. P  p  /Pepe f  hrt Régis/Regis in beiden Filmen in einen dunklen Raum und beginnt das Verhör in eben dieser Dunkelheit, bis er eine kleine Tischlampe aufdreht, die den Raum nur spärlich beleuchtet. Diese Szene erinnert stark an die Darstellung von nervenaufreibenden Polizeiverh  ren, in denen eine einzige Lichtquelle verwendet wird, um den Verdächtigen zu brechen. Der Raum um Régis/Regis wird regelrecht enger, als P  p  s/Pepes Gang nach und nach eintritt und sich um Régis/Regis herum postiert, nur um auf diesen weiteren psychischen Druck auszuüben. *Algiers'* Aufnahmen des Verh  rs bis hin zu Pierrots Rückkehr und der endgültigen Ermordung Regis gleichen Duviviers Filmmaterial, sowohl in der Bildkomposition als auch hinsichtlich der Figuren und ihrem visuellen Zusammenspiel (siehe Abb. 23-30).

P  p  /Pepe und Polizeiinspektor Slimane verbindet eine besondere Beziehung zu einander. Zwar ist es offenkundig Slimanes gr  o  ter Wunsch, P  p  /Pepe hinter Gitter zu bringen, doch weiß er, dass dies in Casbah schlichtweg nicht möglich ist. Da P  p  /Pepe in Casbah in Sicherheit ist, duldet er Slimanes Anwesenheit und die tägliche Interaktion mit ihm. Sowohl in *P  p   le Moko* als auch in *Algiers* stehen sich P  p  /Pepe und Slimane niemals auf gleicher Augenhöhe gegenüber. Durch seine K  rpergr  o  e und -haltung erscheint Slimane immer kleiner als P  p  /Pepe und als würde er bewundernd zu ihm aufblicken, während P  p  /Pepe sich seiner (u.a. physischen) Überlegenheit und uneingeschr  nktter Machtposition in Casbah bewusst bzw. sicher ist (siehe Abb. 31-32). P  p  s/Pepes unangefochtene Stellung in Casbah wird besonders in der Szene verdeutlicht, in der Slimane und P  p  /Pepe gemeinsam durch Casbah schlendern. Während die beiden die Ereignisse der vergangenen Nacht in Casbah Revue passieren lassen, wird klar, dass P  p  /Pepe der Herr über Casbah ist. Zielsicher streift er durch sein Revier und bedient sich der Köstlichkeiten, die arabische Marktstände für ihn bereit halten.⁵⁵⁷ In diesen Szenen wird *Algiers* detailgetreue Nachbildung Casbahs, von seinen Gassen bis hin zu den Marktständen, erneut veranschaulicht. Das Geplänkel zwischen Pepe und Slimane inszeniert Cromwell zwar seitenverkehrt, nichtsdestotrotz mit einer großen optischen Ähnlichkeit, angefangen bei der Kochstelle eines Marktstandes, bis hin zu den

557 Vgl. *Algiers*, SE 4.2 & *P  p   le Moko*, SE 4.2.1, 4.5.

charakteristischen Nahrungsmitteln, wie Peperoni und Fladenbrote, die das Bild Casbahs regelrecht einrahmen (siehe Abb. 33-34).

Pépé/Pepe le Moko und seine Gang verkörpern die westliche Welt – die Zivilisation –, Figuren wie Régis/Regis stellen mit ihrem Kleidungsstil und ihrer optischen Erscheinung wiederum die arabische Welt dar. Régis/Regis trägt keinen Anzug wie Pépé/Pepe, sondern Leinenkleidung und eine charakteristische orientalische Kopfbedeckung. Während Pépé/Pepe nicht nur stilsicher und gepflegt wirkt, ist Régis/Regis eine verschwitzte und schmutzige Erscheinung (siehe Abb. 35-36). Die sorgsame visuelle Trennung von Orient und Okzident scheint sich konstant durch beide Filme zu ziehen, bis hin zur Figur des arabischen Polizeiinspektor Slimane, der das Bindeglied zwischen der arabischen und westlichen Welt darstellt. Slimane ist in Algier geboren und aufgewachsen, arbeitet jedoch für die französische Polizei, also den Kolonialherren. Er ist der einzige Polizist, der sich problemlos durch Casbah bewegen kann, denn aufgrund seiner arabischen Herkunft wird er trotz seiner Rolle als Gesetzeshüter in Casbah geduldet. Diese Doppelrolle Slimanes spiegelt sich ebenso in dessen Kleidung, die ein Mix aus westlichen (z.B. Kravatte) und arabischen (u.a. Fez) Elementen ist, wider (siehe Abb. 37-38). Die detaillierte Nachahmung der Kostüme und deren Funktion als ethnische Distinktion ist ebenso bei den weiblichen Figuren erkennbar. Inès/Ines und Tania überzeugen beispielsweise durch ihre folkloristische Kleidung und ihren landestypischen Schmuck. Tania verfügt in beiden Filmen nicht nur über einen ähnlichen Körperbau und vergleichbare Kleidung, sondern wird in *Algiers* auch zumeist in den exakt gleichen Posen und Einstellung inszeniert (siehe Abb. 39-40). Das (optische) Gegenteil von Inès/Ines, der Zigeunerin an Pépés/Pepe's Seite, ist Gaby, eine wohlhabende Touristin aus Paris. Während Inès/Ines hauptsächlich folkloristische Kleidung und Metallschmuck (Creolen, Ketten, Armreifen etc.) trägt, glänzt Gaby mit ihrer alabasterfarbenen Haut, ihren Couture-Kleidern und wertvollen Schmuckstücken. Sie verkörpert in beiden Filmen die top-gestylte Frau aus der Großstadt, Inès/Ines hingegen hat wildes Haar und ein von der täglichen Sonneneinstrahlung braungebranntes Gesicht (siehe Abb. 41-44).

Pépé/Pepe und Gaby treffen das erste Mal im Zuge einer großangelegten Razzia, die das zum Scheitern verurteilte Ziel hat, Pépé/Pepe le Moko in Casbah zu verhaften, aufeinander. Gaby und ihre Freunde verlieren einander im Trubel der Nacht aus den Augen. Slimane eilt Gaby sogleich zur Hilfe und bringt sie im Haus einer Einheimischen in Sicherheit, wo sie vom Grund der Razzia, dem berüchtigten Kriminellen Pépé/Pepe le Moko, erfährt. Über

die Dächer Casbahs vor der Polizei geflohen, erscheint P  p  /Pepe plötzlich im Raum.⁵⁵⁸ *Algiers* bedient sich in dieser Szene der exakt gleichen und überaus markanten Bildabfolge, der selben Bildkomposition und des selben Bildausschnitts wie Duviviers Film. Es folgt eine Schuss-Gegenschuss-Montage zwischen P  p  /Pepe, Gaby und ihren Schmuckstücken (siehe Abb. 45-60). Sichtlich angezogen von Gabys Lächeln und Juwelen, muss P  p  /Pepe, so schnell und rätselhaft er aufgetaucht ist, auch wieder verschwinden, die Polizei ist ihm schließlich immer noch dicht auf den Fersen. Auch beim nächsten Treffen zwischen P  p  /Pepe und Gaby fällt eine ähnliche Bilderfolge auf. Gaby und ihre Freunde beschließen, trotz der Turbulenzen der vergangenen Nacht, am nächsten Tag mit Inspektor Slimane Casbah erneut zu besuchen, um P  p  /Pepe le Moko näher kennenzulernen. In einem Lokal treffen Gaby und P  p  /Pepe erneut aufeinander. Es stellt sich heraus, dass beide im selben Pariser Viertel aufgewachsen sind.⁵⁵⁹ Während sie in Erinnerungen an die gemeinsame Heimat schwelgen, immer unter dem wachsamen Auge Inspektor Slimanes, nennen sie einander abwechselnd berühmte Plätze und Gegenden in Paris, die sie vermissen bzw. sch  tzen. Duvivier griff auch in dieser Szene auf das Mittel von Schuss und Gegenschuss zurück. Jeder Pariser Ort bzw. Platz wird von einem einzelnen Close-Up auf P  p   oder Gaby unterstrichen. Auch diese Einstellungsabfolge und Dialogstellen sowie die darauffolgende Tanzszene zwischen P  p   und Gaby, in der sie weiter über die gemeinsame Heimat sinnieren, wird von Cromwell in *Algiers* bis ins Detail übernommen (siehe Abb. 61-76)

P  p  /Pepe und Gaby verabreden sich für den nächsten Tag, die Affäre der beiden nimmt ihren Lauf und besiegelt schlussendlich P  p  s/Pepe's Schicksal. Inspektor Slimane macht sich die heimliche Liebesbeziehung zwischen den beiden zunutze, um P  p  /Pepe aus Casbah herauszulocken. Er lässt Gaby in dem Glauben, P  p  /Pepe sei bei einer Auseinandersetzung mit der Polizei ums Leben gekommen. Erschüttert von dieser Nachricht bleibt ihr nichts anderes übrig, als die Heimreise anzutreten. P  p  /Pepe, der vergebens auf Gaby gewartet hatte, erfährt von Slimanes Intrige und macht sich am Morgen der Abfahrt zum Hafen der Stadt auf, gewillt, seine Sicherheit zu riskieren, um mit der Frau seines Herzens in die Heimat zurückzukehren. Es gelingt ihm, das Schiff zu betreten, doch die Suche nach Gaby scheint vergebens. Es folgt eine äußerst markante Szene, die Cromwell in seinem amerikanischen Remake wiederum en détail nachstellt. Zu sehen ist, wie P  p  /Pepe zwar die Freunde von Gaby durch ein Fenster entdeckt, doch der

558 Vgl. *Algiers*, SE 3.10 & *P  p   le Moko*, SE 3.10.

559 Vgl. *Algiers*, SE 5.6 & *P  p   le Moko*, SE 5.6.

Blick auf Gaby, die direkt neben dem Fenster, an die Wand gelehnt, sitzt, bleibt ihm verwehrt. Sie ist ihm buchstäblich nah und doch so fern, es wird klar, dass P  p  /Pepe und Gaby nie zueinander finden werden, denn genau in diesem Moment wird P  p  /Pepe von Inspektor Slimane an Deck verhaftet. Es ist ihm zumindest erlaubt, dem Schiff beim Verlassen des Hafens zuzusehen.⁵⁶⁰ In Handschellen und hinter den verschlossenen Hafengittern erblickt P  p  /Pepe plötzlich Gaby, die auf das Deck des Schiffes getreten ist, um Abschied von Casbah und dem vermeintlich verstorbenen P  p  /Pepe zu nehmen. Seine verzweifelten Schreie nach Gaby gehen im lauten Schiffsl  rm unter, P  p  s/Pepe's Chance auf Freiheit und Heimkehr ist endgültig passé (siehe Abb. 77-84).

Während Cromwells *Algiers* bereits auf visueller Ebene kaum Zweifel offen lässt, dass es sich um das Remake von Duviviers *P  p   le Moko* handelt, ist zwischen Renoirs *La Chienne* und Langs *Scarlet Street*, wenn überhaupt, nur vereinzelt eine visuelle Ähnlichkeit zu entdecken. So beispielsweise in der Schlusssequenz beider Filme, als Legrand bzw. Christopher Cross als Obdachloser auf der Straße lebt und ein letztes Mal mit seinen Gemälden, dem tatsächlichen Selbstportrait Legrands, von dem er keinerlei Notiz nimmt, und im Falle von *Scarlet Street* dem vermeintlichen Selbstportrait der Künstlerin „Katherine March“, konfrontiert wird (siehe Abb. 85-86).⁵⁶¹ Es stellt sich sehr wohl die Frage, ob es sich bei diesen einzelnen visuellen Berührungspunkten um bloße filmische Zitate handelt und der „Vorwurf“ eines Remakes nicht gerechtfertigt ist. „Comparing *La Chienne* to *Scarlet Street*, which he [Fritz Lang] made in 1945, juxtaposes the work of two individual interpretations which preclude calling the second an actual ‘remake’ of the first.“⁵⁶² 1969 veröffentlichte der amerikanische Filmkritiker und -regisseur Peter Bogdanovich in seinem Werk *Fritz Lang in America* ein Interview, indem Fritz Lang behauptete, den französischen Film *La Chienne* in der Vergangenheit nur ein einziges Mal gesehen zu haben und gezielt vermieden habe, diesen beim Dreh von *Scarlet Street* zu imitieren.⁵⁶³ „The Renoir film is really a wonderful picture, but Nichols and I purposely never looked at it. We had seen it years ago, but we wanted to be absolutely uninfluenced by it.“⁵⁶⁴ Selbst französische Kritiker sind sich darüber einig, dass *Scarlet Street* visuell eher Langs vorhergehender Produktion *The Woman in the Window* (1944), ebenfalls mit Joan Bennett, Edward G. Robinson und Dan Duryea in den Hauptrollen, ähneln als Renoirs

560 Vgl. *Algiers*, SE 9.4 & *P  p   le Moko*, SE 9.4.

561 Vgl. *Scarlet Street*, SE 9.3.

562 Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 44.

563 Vgl. Bogdanovich, Peter. *Fritz Lang in America*. London: Studio Vista 1967, S. 66.

564 Bogdanovich, *Fritz Lang in America*, S. 66.

La Chienne.⁵⁶⁵ Einen Film nur nach seiner visuellen Ähnlichkeit zu einem anderen Film zu beurteilen, ist jedoch äußerst trügerisch. Um einen Film als bloße Literaturadaption, wie es durch die Credits beider amerikanischer Filme (*Algiers/Scarlet Street*) suggeriert wird, bezeichnen zu können, müssen nicht nur die Handlung und Figurenkonstellation, sondern auch der konkrete dramaturgische Aufbau der Buchvorlage, und nicht einem filmischen Vorgänger, entsprechen. Der Vergleich zwischen (vermeintlicher) Buchvorlage und der jeweiligen französischen und amerikanischen Filmversion ist, vor allem im Zweifelsfall, wegweisend und mitunter ausschlaggebend. Da *Pépé le Moko* und *Algiers* bereits überaus markante visuelle Übereinstimmung vorweisen, verwundert es nicht, dass sie einander auch hinsichtlich der Handlung, der Figurenkonstellation und des dramaturgischen Aufbaus gleichen: Der Verbrecher Pépé/Pepe le Moko soll im Zuge einer Polizeirazzia in Casbah endlich gefasst werden und begegnet auf seiner Flucht der französischen Touristin Gaby. Der Kleinkriminelle Régis/Regis verbündet sich indes mit der Polizei und lockt Pierrot, den Schützling Pépés/Pepes und Mitglied seiner Bande, unter einem falschen Vorwand aus Casbah heraus, um Pépé/Pepe dazu zu veranlassen, ebenfalls den Schutz Casbahs aufzugeben. Pépé/Pepe schöpft Verdacht, und als Pierrot tödlich verwundet wieder auftaucht, wird der Verräter Régis/Regis erschossen. Pépé/Pepe und Gaby beginnen eine Affäre, die Inspektor Slimane für seine Intrigen nützt und Gaby durch eine Lüge dazu bringt, verfrüht abzureisen. Der am Boden zerstörte Pépé/Pepe erfährt von Slimanes Machenschaften und versucht, Gaby bei der Heimreise zu begleiten. Auf dem Schiff angelangt, wird Pépé/Pepe von Inspektor Slimane schließlich gefasst und stirbt. Gemäß Ginette Vincendeau hat Duvivier Pépés Gang eigens für den Film erfunden. In Henri La Barthes Roman interagiert Pépé lediglich mit seinem Freund und Kollegen Carlo (Carlos im Film), während die Figuren Pierrot, Max, Jimmy sowie Régis und der Informant L'Arbi gänzlich von Duvivier erfunden und nahtlos von den Drehbuchautoren des Remakes übernommen wurden.⁵⁶⁶ Die Handlung des Romans beginnt nicht, wie in *Pépé le Moko* und *Algiers*, in der Polizeiwache von Algier, sondern in Marseille, wo Carlo bei Pépés Mutter, Ninette, Unterschlupf sucht, bevor er zu Pépé nach Algier flüchtet.⁵⁶⁷ In Duviviers und Cromwells Filmen stammt die Figur des Pépé/Pepe jedoch nicht aus Marseille, sondern aus Paris, genauer gesagt aus dem Vergnügungsviertel rund um das Moulin Rouge. *Algiers* übernimmt nicht nur die Grundstruktur von *Pépé le Moko*, sondern auch Szenen und

565 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 161.

566 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 46.

567 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 12.

Dialoge, die von Duvivier und seinen Drehbuchautoren sowie Dialogschreiber Henri Jeanson extra für den Film geschrieben wurden und nicht in Henri La Barthes Roman zu finden sind.⁵⁶⁸ So stammt die Szene bzw. der Dialog in dem Lokal, in dem P  p   und Gaby über ihre gemeinsame Herkunft, in Form von Pariser Straßen- und Ortsnamen, sinnieren, gänzlich aus der Feder Duviviers und Jeansons.⁵⁶⁹

Der Austausch dieser spezifischen Ortsnamen im Film vereint nicht nur die touristische Anziehung der Stadt Paris und die soziale Herkunft der Figuren (P  p   und Gaby kommen aus dem Arbeitermilieu und dem zwielichtigen Unterhaltungsviertel Montmartre/Pigalle), sondern verweist auch auf die soziale und berufliche Herkunft von Jean Gabin, dem Hauptdarsteller der französischen Fassung, dessen Wurzeln schließlich in der Unterhaltungsbranche zu finden sind.⁵⁷⁰ Eine weitere Szene, die auf Gabins musikalische Karriere anspielt, ist die ausgelassene gesangliche Darbietung P  p  s am Morgen nach seinem intimeren Treffen mit Gaby.⁵⁷¹ Auch diese Szene ist nicht in der Buchvorlage zu finden und wurde in *Algiers*   bernommen.⁵⁷²

Fritz Langs *Scarlet Street* weicht nicht nur optisch von *La Chienne* ab, sondern zeigt auch im Handlungsablauf sowie bei den Figuren gewisse Abweichungen, so wird der Einführung und Figurenzeichnung in der ersten Hälfte des Filmes mehr Zeit gewidmet als in *La Chienne*. Grundsätzlich entsprechen aber auch die Handlung, die Figurenkonstellation und der dramaturgische Aufbau von *Scarlet Street* der französischen Vorlage. Beide Filme erzählen die Geschichte eines loyalen Kassiers, Maurice Legrand/Christopher Cross, der auf dem Heimweg nach einer Firmenfeier einer jungen Frau, Lulu/Kitty, die von einem Mann auf der Straße angegriffen wird, zur Hilfe eilt und sich in sie verliebt. Der unglücklich verheiratete Kassier und Hobbymaler beginnt eine Beziehung mit der jungen Frau, die ihn, auf Gehe  i   ihres Zuh  lters/Liebhabers, D  d  /Johnny, jedoch nach Strich und Faden ausnimmt. Um der jungen Frau einen gewissen Lebensstandard bieten zu können, bedient sich der Kassier an den Ersparnissen seiner Frau und dem Geld seines Vorgesetzten. Als der Zuhälter/Liebhaber eines Tages vergebens mehr Geld von Lulu/Kitty fordert, stiehlt er zwei Gemälde von Legrand/Chris, die dieser notgedrungen in der Wohnung von Lulu/Kitty lagern muss. Unter der Vorgabe, die Bilder seien von Lulu/Kitty, gelingt es D  d  /Johnny, die Gemälde gewinnbringend zu

568 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 7.

569 Vgl. Vincendeau, *P  p   le Moko*, S. 67.

570 Vgl. Vincendeau, *P  p   le Moko*, S. 22.

571 Vgl. *Algiers*, SE 7.1 & *P  p   le Moko*, SE 7.1.

572 Vgl. Vincendeau, *P  p   le Moko*, S. 70.

verkaufen und Lulu/Kitty als erfolgreiche Künstlerin zu vermarkten. Als Legrand/Chris vom Verkauf seiner Gemälde erfährt, ist er sichtlich erfreut und gestattet Lulu/Kitty weiterhin, seine Bilder zu veräußern. An dieser Stelle tritt der ehemalige und für tot erklärte Mann von Adèle/Adele, Legrand/Chris' Ehefrau, in Erscheinung und versucht, ihn zu erpressen. Legrand/Chris wittert seine Chance, lockt den rechtmäßigen Ehemann in eine Falle und befreit sich so von seiner ungeliebten Ehefrau. Als er zu Lulu/Kitty fährt, um mit ihr ein neues Leben zu beginnen, ertappt er sie und Dédé/Johnny auf frischer Tat. Er kommt wenig später zurück, um Lulu/Kitty zu verzeihen und ihr eine zweite Chance zu geben, doch die Situation eskaliert und er ermordet sie im Affekt. Für den Mord an Lulu/Kitty wird jedoch nicht er, sondern Dédé/Johnny gerichtet. Beide Filme enden mit einem Epilog, der Legrand/Chris einige Jahre nach dem Mord als Obdachlosen zeigt.

Ausschlaggebend dafür, dass *Scarlet Street* keine weitere Verfilmung des Romans *La Chienne* von Georges de La Fouchardière ist, sondern vielmehr ein Remake von Jean Renoirs *La Chienne*, ist der Vergleich beider Filme mit dem Roman. Die Unterschiede der Filme zum Buch halten sich in der ersten Hälfte der Erzählung in Grenzen bzw. erscheinen auf den ersten Blick wenig aussagekräftig. Als Legrand Lulu ob der heimlichen Gemäldeverkäufe unter ihrem Namen konfrontiert, begründet sie ihre Tat im Buch beispielsweise damit, dass ihr „Bruder“ Fernand die Idee hatte, sich als Journalist zu versuchen. Sollte die Galerie die Gemälde von Legrand nicht als solche erkennen, wäre dies eine wertvolle Enthüllungsstory.⁵⁷³ In den Verfilmungen rechtfertigen Lulu und Kitty ihr Verhalten durch ihre eigene finanzielle Not und der vermeintlichen Scham, die sie empfinden würden, wenn sie noch mehr Geld von Legrand bzw. Chris annehmen würden. Die ersten wirklich greifbaren Unterschiede der Verfilmungen zum Buch lassen sich in den Teilen der Handlung erkennen, die von beiden Filmen komplett übergangen werden. So wird Legrand von einem seiner Arbeitskollegen, Bernard, mit Lulu in einem Restaurant gesehen und am nächsten Tag damit konfrontiert. Legrand droht seinem Arbeitskollegen, der sich sogleich mit einem anonymen Brief an Legrands Ehefrau Adèle rächt, den diese, zum Glück für Legrand, wiederum nicht ernst nimmt.⁵⁷⁴ Der selbe Arbeitskollege brüstet sich einige Zeit später vor Legrand und den übrigen Mitarbeitern damit, die berühmte Künstlerin „Clara Wood“ kennengelernt zu haben, und dass diese ihren männlichen Bewunderern besonders zugetan ist.⁵⁷⁵ Beide Konfrontationen mit Bernard werden in den

573 Vgl. de La Fouchardière, Georges. *La Chienne*. Paris: Albin Michel 1930, S. 97.

574 Vgl. de La Fouchardière, *La Chienne*, S. 49–69.

575 Vgl. de La Fouchardière, *La Chienne*, S. 126–131.

Verfilmungen unterschlagen. Erst ab dem Mord an Lulu/Kitty allerdings wird restlos klar, dass Renoirs *La Chienne* tatsächlich die Vorlage für Fritz Langs *Scarlet Street* war, und nicht der Roman von La Fouchardière. Nachdem Alexis Godard, der rechtmäßige und für tot erklärte Ehemann von Adèle, in Legrands Falle tappt, kann dieser nun endlich ein gemeinsames Leben mit Lulu aufbauen. Seine Zukunftspläne zerschellen, als er Lulu und Dédé zusammen im Bett erwischt. Nachdem Dédé die Wohnung aufgebracht verlassen hat, ist er in La Fouchardières Roman die darauffolgenden fünf Tage nicht in der Stadt. Er kündigt Lulu seine Rückkehr in Form eines Briefes für den kommenden Samstagabend an. Am selben Tag bekommt Lulu eine Nachricht von Legrand, in der er ihr vergibt und sie als Opfer der Intrigen Dédés bezeichnet. Der Leser erfährt vom Mord an Lulu erst durch einen Zeitungsartikel: Die berühmte Künstlerin „Clara Wood“ wurde in ihrer Wohnung brutal ermordet aufgefunden. Weiters berichten die Zeitungen, dass sich bereits ein Verdächtiger, Dédé, in Polizeigewahrsam befindet. Erst nach der Verurteilung und Exekution von Dédé erfährt der Leser, dass nicht Dédé, sondern Legrand Lulu ermordet hat, und wie genau es zum Mord kam: Als Legrand Lulu aufsuchte, um sie davon zu überzeugen, dass er, und nicht Dédé, der richtige Mann für sie sei, entdeckte er Dédés Brief, mit der Ankündigung seiner baldigen Rückkehr, und ermordete Lulu daraufhin im Affekt.⁵⁷⁶ In Renoirs und Langs Film weiß der Zuseher bereits von Anfang an Bescheid über Lulus/Kittys Mörder und den Tathergang. Nachdem Legrand/Chris desillusioniert die Wohnung verlässt, kehrt er am darauffolgenden Morgen bzw. im Falle von *Scarlet Street* noch in der selben Nacht zu Lulu/Kitty zurück. Legrands/Chris' Bitte, ihn doch noch zu heiraten, nimmt Lulu/Kitty zum Anlass, ihn und seine blinde Liebe zu ihr lautstark zu verhöhnen. Beide Filme zeigen, wie der verschmähte Legrand/Chris sie daraufhin ermordet und zusieht, wie ein Unschuldiger, Dédé/Johnny, für seine Tat hingerichtet wird. Renoir wich auch beim Epilog seines Filmes von der Buchvorlage ab, statt den obdachlosen Legrand auf der Suche nach einer Unterkunft und einer warmen Mahlzeit zu zeigen, führt er ihn erneut vor die Galerie Wallstein, in der seine Werke unter dem Namen „Clara Wood“ ausgestellt werden.⁵⁷⁷ Auch Chris Cross fristet einige Jahre nach dem Mord an Kitty ein obdachloses Dasein. Als er zu Weihnachten durch die Straßen New Yorks zieht, wird auch er vor der Galerie, die seine Werke ausstellt, von seiner Vergangenheit eingeholt.⁵⁷⁸ An diesem Punkt in beiden Filmen kommt das bereits erwähnte Selbstportrait Legrands bzw. das „Selbstportrait“ Katherine

576 Vgl. de La Fouchardière, *La Chienne*, S. 303.

577 Vgl. *La Chienne*, SE 9.3.

578 Vgl. *Scarlet Street*, SE 9.3.

Marchs ins Spiel. Beide Gemälde erfüllen den Zweck, Legrand bzw. Chris auf unterschiedliche Weise mit der Vergangenheit, die sie selbst nach so vielen Jahren immer noch verfolgt, zu konfrontieren. Das Selbstportrait bzw. dessen konkrete Inszenierung ist in dieser Form und Umfang nicht im Roman zu finden, es handelt sich hierbei um eine Besonderheit von Renoirs Film. Lang passt den Epilog Renoirs zwar der Kernbotschaft von *Scarlet Street* an („Keiner kommt mit Mord davon“), nichtsdestotrotz ist der Epilog und das Portrait ein weiteres Indiz dafür, dass der dramaturgische Aufbau von Langs Film nicht der Romanvorlage, sondern Renoirs Film *La Chienne* entspricht, es sich somit um ein Remake handelt.

5.4.3. Unterschiede zwischen am. Remake und fr. Vorlage

5.4.3.1. Filmtitel

Julien Duvivier sah für seinen Film über den französischen Kriminellen Pépé le Moko zunächst den Titel *Nuits blanches* („Schlaflose Nächte“) vor, entschied sich schlussendlich aber dazu, den Titel der literarischen Vorlage *Pépé le Moko* von Henri La Barthe zu übernehmen.⁵⁷⁹ Der Name Pépé bezeichnet im Französischen eine Vaterfigur („père“) bzw. wird er im heutigen Sprachgebrauch oftmals als Kosenamen für den Großvater („Grand-Père“) gebraucht. Demgegenüber gehört das Wort „Moko“, gemäß Vincendeau, zum Gefängnis-Slang der 30er Jahre und bedeutet „harter Kerl“ bzw. „Gangster“.⁵⁸⁰ Dem französische Kinopublikum war daher 1937 von Anfang klar, dass eine einzelne Figur im Zentrum der Handlung steht und diese der Anführer einer Verbrecherbande ist. Obwohl zwischen dem Erscheinen von *Pépé le Moko* und seinem amerikanischen Remake nur knapp ein Jahr lag und sowohl das Setting als auch die Figuren(-namen) des französischen Films übernommen wurden, entschied sich die Produktion für den Titel *Algiers*, der Hauptstadt Algeriens. Statt über eine einzelne Person, Pépé, führt der amerikanische Titel über das exotische Setting in die Handlung des Films ein. Der französische Name Pépé le Moko als Filmtitel hätte bei amerikanischen Zusehern nicht zur gleichen Assoziation wie beim französischen Publikum geführt, es schien mit Sicherheit einfacher, den amerikanischen Zuschauer mit dem Namen einer exotischen Stadt in die Kinos zu locken.

579 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 9.

580 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 73.

Jean Renoir bediente sich ebenfalls des Titels der Romanvorlage für seinen Film. Wortwörtlich übersetzt bedeutet *La Chienne* „die Hündin“ und bezieht sich direkt auf eine Dialogstelle im Buch und im Film.⁵⁸¹ Als Lulu den liebeskranken Legrand endgültig vor den Kopf stößt und verhöhnt, bezeichnet er sie nicht als Frau, sondern als Hündin, sie liebkeose gleichermaßen den Mann, der sie ernährt (Legrand) und den Mann, der sie schlägt (Dédé). Der Titel zielt darauf ab, ein ganz spezielles Frauenbild zu vermitteln bzw. anzuprangern. Lulu ist eine Prostituierte, die keinen Hehl daraus macht, dass sie aus Liebe und Hörigkeit zu ihrem Zuhälter Dédé alles machen würde und dabei keinerlei Reue zeigt. Die Übernahme eines solchen Filmtitels, einer solch naturalistischen Metapher, für das amerikanische Remake war von Anfang an ausgeschlossen. Eine solch explizite Anspielung und Darstellung der weiblichen Protagonistin als Prostituierte hätte die Zensurbehörde zum Eingreifen veranlasst. Fritz Lang entschied sich dafür, den Titel *Scarlet Street* für sein Remake zu verwenden. Er wählte damit eine andere Perspektive für seinen Film und ein abstrakteres Frauenbild. Der Titel impliziert zunächst den Ort des Geschehens bzw. des Verderbens, die Straße. Es handelt sich jedoch nicht um eine gewöhnliche Straße, sondern eine rote, genauer gesagt eine scharlachrote, Straße. Lang spielt nicht nur mit den Konnotationen der Farbe Rot, wie Liebe, Lust, Leidenschaft und Blut, welches durch den gewaltsamen Mord an Kitty vergossen wird. Die scharlachrote Farbe der Straße soll darüber hinaus die fleischlichen Begierden in dem Film signalisieren.⁵⁸² Lang bedient sich hierbei einer biblischen Figur, der Hure von Babylon, die in der Offenbarung des Johannes im Neuen Testament in scharlachrotem Gewand, mit Juwelen und Schmuck übersät und auf einem scharlachroten Biest sitzend, beschrieben wird. In einer Hand hält sie einen goldenen Kelch, welcher vollgefüllt ist mit den Abscheulichkeiten ihrer Unzucht. Mit ihr, Babylon der Großen, Mutter der Prostitution und aller Laster auf Erden, haben die großen Könige der Welt Unzucht betrieben.⁵⁸³ Diese biblische Figur und die Assoziationen, die das Scharlachrot auslöst, spiegeln den Kern des Filmes wider – das unaufhaltsame Verderben in der Gestalt einer bzw. der einen Frau. In *Scarlet Street* bricht das Verderben über den männlichen Protagonisten herein, als er beginnt, eine bzw. die eine Frau, die „femme fatale“, zu begehren. Der Titel betont diese

581 „Tu n'es pas une femme. Tu es une chienne. Tu caresses l'homme qui te nourrit. Tu caresses l'homme qui te donnes des coups...“
de La Fouchardière, *La Chienne*, S. 303.

582 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 156–157.

583 Vgl. Bock, Emil. *Das Neue Testament: Übersetzung in der Originalfassung*. Stuttgart: Urachhaus 1998, Die Offenbarung des Johannes: 17:01–17:06, S. 604.

Fatalität der (unerfüllten) Begierde. Weiters hilft der Titel anzudeuten, was der Film, ob der herrschenden Zensurvorgaben, geradezu zwanghaft zu verschleiern versucht, nämlich die Tatsache, dass Kitty eine Prostituierte ist.⁵⁸⁴

5.4.3.2. Kulturspezifika

5.4.3.2.1. Kolonialismus und europäische Geschichte

Sowohl Anzahl als auch Reihenfolge der Filmsequenzen in *Algiers* stimmen überwiegend mit der filmischen Vorlage *Pépé le Moko* überein. Ins Auge stechen darum vor allem die Einstellungen und Szenen, die eigens für die amerikanische Version geschrieben und gedreht wurden. Anstatt wie in *Pépé le Moko* die Handlung direkt in medias res, also in der Polizeiwache Algiers, zu beginnen, weicht bereits die erste Einstellung des amerikanischen Films signifikant von der Vorlage ab. Zu sehen ist die statische Küstenansicht Algiers, auf der sich ein Lauftext mit Informationen zu Algier, Casbah, seinen Bewohnern und nicht zuletzt Pepe befindet.⁵⁸⁵ Bei der Überarbeitung des französischen Drehbuchs schienen die einführenden Szenen in der Polizeiwache der Stadt den Filmemachern nicht ausreichend für das amerikanische Publikum. Der Lauftext erfüllt daher die Aufgabe, dem (amerikanischen) Publikum den Einstieg in die Geschichte rund um einen französischen Kriminellen, der Unterschlupf im nordafrikanischen Algier gefunden hat, zu erleichtern. Grund hierfür ist nicht nur das exotische Setting, sondern vor allem die Tatsache, dass die Handlung des Filmes vor dem Hintergrund des französischen Kolonialismus im Norden Afrikas stattfindet.

Algerien war bei der Entstehung der Buchvorlage 1931 sowie dem Erscheinen der Verfilmung von Julien Duvivier 1937 Teil der nordafrikanischen Kolonien Frankreichs. Angetrieben von wirtschaftlichen, militärischen und politischen Interessen begann die Eroberung Algeriens durch französische Streitkräfte bereits 1830, erst 1962 erlangte das Land seine Unabhängigkeit wieder zurück. Frankreich verfolgte in Algerien nicht nur wirtschaftliche, sondern auch kulturelle Interessen, wie der „mission civilisatrice“, deren Ziel es war, dem Orient die westliche Zivilisation näher zu bringen.⁵⁸⁶ An die frühe und anhaltende Faszination des französischen Volkes für den Orient erinnern zahlreiche künstlerische und literarische Werke des 19. und 20. Jhdts, die den Orient bzw. die eigenen

584 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 156–157.

585 Vgl. *Algiers*, SE 2.1.

586 Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 53–55.

Kolonien oftmals als Schauplatz oder Inspiration wählten. Der Orient wurde hierbei meist als ein gefährlicher, abstoßender und zugleich überaus reizvoller und begehrenswerter Ort dargestellt. Das Spiel mit dieser Dualität des Orients setzte sich Anfang des 20. Jhdts auch in anderen Bereichen des französischen Lebens fort. Von Ausstellungen und Liedern bis hin zu Postkarten, die französische Soldaten ihren Familien aus Algerien schickten, wurde die eigene Kolonie für das französische Volk besonders in den 30er Jahren (massen-)medienwirksam aufbereitet.⁵⁸⁷ Um beispielsweise den französischen Tourismus in Algerien zu fördern, entstanden eigene Werbematerialien und Informationsbroschüren, die den Reiz des Orients, des Exotischen, besonders in Szene setzten. Das Thema des Kolonialtourismus ist auch in *Pépé le Moko* als Subtext zu finden. So begleiten Gaby und ihre Freunde den Champagner-Händler Monsieur Kleep auf dessen Geschäftsreise⁵⁸⁸ nach Algerien, in der Hoffnung, diese beworbene Exotik des Orients in Casbah zu finden.

Henri La Barthe schrieb seinen Roman *Pépé le Moko* 1931, im selben Jahr fand die mehrmonatige Kolonialausstellung „L'exposition colonial“ in Paris statt. Die Ausstellung diente der Präsentation und Zelebrierung der französischen Kolonien. Bürger aus den nordafrikanischen Kolonien wurden „eingeladen“, die eigenen Gewohnheiten, folkloristischen Tänze, Handwerkskünste und Waren in Paris vorzustellen. La Barthes Roman war zur damaligen Zeit dementsprechend hochaktuell, die Darstellung des exotischen Orients sollte sich als Bereicherung für seinen Roman *Pépé le Moko* sowie für Duviviers gleichnamige Verfilmung erweisen.⁵⁸⁹ Der Kolonialismus war auch in den französischen Filmen der 30er Jahre ein besonders populäres Thema und Nordafrika das beliebteste Setting dieser Filme. Gemäß Vincendeau dienten die nordafrikanischen Kolonien (Algerien, Tunesien, Marokko) für mehr als die Hälfte der 1930 produzierten Filme (mit nicht-westlichem Setting) als Schauplatz. Sowohl 1931, als Henri La Barthe den Roman *Pépé le Moko* schrieb, als auch 1936, als Duvivier den gleichnamigen Film drehte, waren äußerst produktive Jahre für den Kolonialfilm, der sich zu einem wichtigen Sub-Genre der französischen Filmindustrie entwickelt hatte. Bevor er *Pépé le Moko* schuf, hatte Duvivier unter anderem die Handlung seines 1931 entstandenen Films *Les cinq*

587 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 53–55.

588 Mit der Figur des Monsieur Kleep ist auch ein wirtschaftlicher Subtext in *Pépé le Moko* zu spüren. Monsieur Kleep verfolgt das Ziel, seinen Champagner nach Algerien zu exportieren. Sein Reichtum, verkörpert durch Gabys wertvolle Schmuckstücke, wird in diesem Zusammenhang mit kolonialer Ausbeutung gleichgesetzt. So war Frankreich dafür bekannt, mit Vorliebe seinen Wein nach Algerien zu verkaufen, obwohl die einheimische Bevölkerung kaum eine Affinität zu Weinprodukten zeigte.

Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 53–55.

589 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 7.

gentlemen maudits und *La bandera* (mit Jean Gabin in der Hauptrolle) aus dem Jahre 1935 in Marokko angesiedelt.⁵⁹⁰

Der Kolonialismus bzw. das Wissen um und über die nordafrikanischen Kolonien waren Teil der französischen Identität und bei Veröffentlichung von *Pépé le Moko* nicht minder aktuell. Das nordafrikanische Setting des Films stellte dementsprechend keinerlei Problem für das französische Kinopublikum dar. Einem amerikanischen Zuseher hingegen fehlte es in den 30er Jahren mitunter an dem nötigen und äußerst kulturspezifischen Hintergrundwissen über die französischen Kolonien in Nordafrika. Um den reibungslosen Einstieg in den Film zu garantieren, bediente sich die amerikanische Version daher der bereits erwähnten zusätzlichen Szene bzw. des Lauftexts als Hilfsmittel, der quasi das „Vorwort“ zur eigentlichen Handlung liefert und das (amerikanische) Publikum auf drei Ebenen mit Informationen versorgt (siehe Abb. 87-89). Zum einen übernimmt der Lauftext die Aufgabe einer geografischen und geschichtlichen Verortung der zu erzählenden Geschichte. Der Zuseher wird darauf vorbereitet, dass es sich bei Algiers um eine Wüstenstadt an der Mittelmeerküste handelt, wo das moderne Europa auf das altertümliche und unberührte Nordafrika trifft. Auf einer zweiten Ebene bemüht sich der Lauftext, die Stadt Algier und dessen Bewohner näher zu erläutern. Nur einen Steinbruch vom modernen Stadtteil Algiers entfernt befindet sich das Viertel der Einheimischen, bekannt unter dem Namen Casbah, welches sich wie eine Festung über der Stadt und dem Meer erhebt. Das Wort „fortress“ ist im Lauftext unterstrichen und wird damit besonders betont, es handelt sich hierbei um eine wortwörtliche Übersetzung des arabischen Wortes „Casbah“. Die Bewohner Casbahs werden im weiteren Verlauf näher erläutert. Zahlreiche Völker („tribes“) und Rassen („races“), sowie Herumtreiber („drifters“) und Ausgestoßene („outcasts“) „(...) from all parts of the world (...)“ sind in Casbah zu Hause.⁵⁹¹ Im letzten Teil der Einführung wird auf eine Bevölkerungsgruppe besonders eingegangen. Casbah ist ein sicheres Versteck für Kriminelle, es ist ein Ort, der sich des langen Arms des Gesetzes vollkommen entzieht. An oberster Stelle der Hierarchie steht der französische Verbrecher Pepe le Moko. Der Lauftext geht vom Allgemeinen (Setting) ins Detail (Hauptfigur) und ermöglicht dem (amerikanischen) Zuseher dadurch einen langsamen und geordneten Einstieg in die Handlung. *Pépé le Moko* wurde nicht nur vor dem Hintergrund des französischen Kolonialismus gedreht, sondern weist auch vereinzelte kulturspezifische Referenzen auf, die selbst ein französisches Publikum der 30er Jahre nur mit

590 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 55.

591 *Algiers*, SE 2.1.

entsprechendem (Vor-)Wissen zu würdigen wusste. Solche Referenzen wurden im amerikanischen Remake umgangen bzw. weggelassen. Der französische Inspektor, der eigens für die Verhaftung von Pépé angereist ist, fordert nach der misslungenen Razzia des Vorabends beispielsweise ein militärisches Eindringen in Casbah. Einer der anwesenden Polizisten schmettert die Forderung seines Pariser Kollegen mit der Bemerkung ab, dass die Erstürmung Algeriens bereits durch Marschall Bugeaud⁵⁹² erfolgte.⁵⁹³ Dieser Dialog und Bezug auf die militärische Eroberung Algeriens durch Frankreich wurde im amerikanischen Remake komplett gestrichen.

Sowohl eine genaue zeitliche Verortung der Handlung als auch Bezüge zur französischen bzw. europäischen Geschichte halten sich im Vergleich zu *Pépé le Moko* bei Renoirs *La Chienne* in Grenzen, was wiederum die Adaption der Handlung für den amerikanischen Markt 14 Jahre später deutlich vereinfachte. Genau genommen musste das Drehbuch in diesem Zusammenhang nur an einer Stelle an die Anforderungen des amerikanischen Publikums und an das aktuelle Zeitgeschehen angepasst werden. Die Berufe der einzelnen Figuren in *La Chienne* und *Scarlet Street* stimmen größtenteils überein. Chris Cross ist, wie Maurice Legrand, ein Kassier und Hobbymaler, Lulu/Kitty und Dédé/Johnny glänzen hingegen durch ihre Arbeitslosigkeit bzw. Arbeitsscheu. Der Einzige, dessen Hintergrundgeschichte deutlich verändert werden musste, ist Adèles/Adeles ehemaliger und tot geglaubter Ehemann. Als Alexis Godard Legrand eines Tages nach der Arbeit abfährt und sich als der rechtmäßige Ehemann von Adèle zu erkennen gibt, erfährt Legrand die Hintergründe seines Verschwindens bzw. seines vorgetäuschten Ablebens.⁵⁹⁴ Alexis Godard war Feldwebel im Ersten Weltkrieg und übernahm den Namen eines gefallenen Kameraden, um seiner Frau, wie er sagt, zu entkommen, und verbrachte die restliche Zeit des Krieges als Kriegsgefangener in Deutschland. Dieser zeitliche und

592 „Thomas Bugeaud de la Piconnerie, a veteran of Napoleon's Imperial Guard, was singly the most important French 19th-century soldier in Africa, to leave as enduring a mark on post-conquest policies as that of his conquests. Although earlier doubtful of the wisdom of an annexation of Algeria, by 1839 he had become convinced of its merits. (...) The military side of Bugeaud's governor-generalship from 1841 to 1849 should first be set out. In sum his achievement was the defeat of Abd al Kader and the annexation for France of most of Algeria north of the Sahara in a series of campaigns of conquest. In these generally ruthless operations the conquered communities sustained not only heavy punitive casualties but also the despoilation of indigenous economies by the seizure in *razzia* raids of grain and stock (a traditional Maghreb warfare concept), the cutting down of trees and the prevention of crop-sowing or harvesting, and, lastly, the destruction of many indigenous Moslem institutions ranging from charity foundations to centres of learning and schools.“

Clayton, Anthony. *France, Soldiers and Africa*. London: Brassey's Defence Pub. 1988, S. 56.

593 Vgl. *Pépé le Moko*, SE 4.1.

594 Vgl. *La Chienne*, SE 6.2.

geschichtliche Bezug erscheint aus mehreren Gründen für Fritz Langs Film unpassend. Zum einen verlagerte Lang den Schauplatz der Handlung nach Amerika, genauer gesagt nach New York, zum anderen erschien der Erste Weltkrieg, trotz später amerikanischer Beteiligung, vermutlich als zu „entfernt“, um ein amerikanisches Publikum damit anzusprechen. Zudem ließ das Remake 14 Jahre auf sich warten, ein Bezug auf den Ersten Weltkrieg wäre nicht mehr zeitgemäß gewesen, dementsprechend musste die Figur des tot geglaubten Ehemanns adaptiert werden. Homer Higgins war vor seinem Verschwinden Detective, gegen den jedoch kurz vor seinem „Ableben“ ermittelt wurde. Higgins gibt vor Chris zu, in Schwierigkeiten gewesen zu sein, und als sich ihm die Chance bot abzutauchen, tat er dies auch⁵⁹⁵: Eines Abends wurde er zu einem Einsatz nahe der Hudson Brücke gerufen. Als er sah, wie sich eine Frau von der Brücke stürzte, sprang Higgins ihr hinterher. Er konnte die Frau zwar nicht retten, erwischte jedoch beim Rettungsversuch ihre Handtasche, die vollgefüllt war mit Geld, und bestieg ein Bananenboot in Richtung Honduras.

5.4.3.2.2. Die Stadt und ihre Bewohner

Die Stadt Casbah wird in *Algiers* wesentlich mythischer und märchenhafter beschrieben als in *Pépé le Moko*. Der eigens angereiste Pariser Inspektor hat seine liebe Not damit zu verstehen, warum Pepe bis dato noch nicht verhaftet wurde, obwohl er sich nur einen Steinbruch von der Polizeiwache entfernt befindet. Der Dialog zwischen ihm und dem hiesigen Polizeinspektor formt das Bild Casbahs als einen mythischen und gefährlichen Ort, der den Polizisten „oriental riddles“ aufgibt, Casbah ist quasi „[a] very hard nut to crack.“⁵⁹⁶ Pepe in Casbah zu verhaften ist ausgeschlossen, einen König in seinem eigenen Palast zu verhaften ist schlichtweg unmöglich, Pepe wird schließlich gut bewacht. Es folgt das bereits erwähnte dokumentarische Material über Casbah, welches der amerikanische Film fast gänzlich von der französischen Vorlage übernommen hat. Casbah sei in der Realität weitaus seltsamer, als man sich erträumen könne. Der örtliche Polizeichef führt mit einem Voice over in die fantastische Welt Casbahs ein, das nur einen Schritt von der modernen Stadt entfernt liegt. Wagt man diesen, gelangt man in eine eigenständige und eigenwillige Welt, „(...) a melting pot for all the sins of the earth.“⁵⁹⁷ Die Gassen erinnern

595 Vgl. *Scarlet Street*, SE 5.2.

596 *Algiers*, SE 2.2.

597 *Algiers*, SE 2.3.

an ein Labyrinth von engen Durchgängen und einem Dschungel an Häusern. Keiner weiß, welche Geheimnisse und kriminellen Machenschaften hinter den Wänden dieser Gebäude liegen. Das Voice over von *Pépé le Moko* erscheint im Vergleich nüchterner und weniger darauf bedacht, Casbah zu mystifizieren. Interessant ist, dass *Algiers* die dokumentarischen Szenen bzw. Einstellungen weglässt, die besonders kulturspezifisch erscheinen, und andere wiederum detaillierter beschreibt. So lässt *Algiers* Einstellungen verschiedener Straßennamen, die in *Pépé le Moko* explizit gezeigt werden, weg (siehe Abb. 90-93). Es handelt sich hierbei um die Straßen: „Rue de l'impuissance“ (Straße der Machtlosigkeit/Impotenz), „Rue de la ville de Soum Soum“ (Straße der Stadt Soum Soum), „Rue de l'hôtel du miel“ (Straße des Honighotels) und „Rue de l'homme à perle“ (Straße des Mannes mit der Perle).⁵⁹⁸ Diese Einstellungen erweisen sich als überaus kulturspezifisch und daher schwer für ein anderssprachiges Publikum zu adaptieren oder gar zu übersetzen, da hier vordergründig ein Spiel mit der französischen Sprache betrieben wird, so reimt sich das „hôtel du miel“ nicht nur, sondern zieht die Namensgebung der Straßen in Casbah zusammen mit der „Soum Soum“ Straße ins Lächerliche; die alberne Namensgebung in Casbah soll den Zuseher erheitern. Zur Belustigung des Zusehers tragen auch die Straße der Impotenz, Casbah ist schließlich als Hochburg der Prostitution in Algier bekannt, und die Straße „des Mannes mit der Perle“, die sich auf Pépé und seinen ersten Auftritt im Film mit einer Perle in der Hand bezieht, bei. An diesem Punkt scheiterten die amerikanischen Filmemacher schlichtweg an der sprachlichen Barriere, was die Notwendigkeit der kurzen Einstellungen für *Algiers* in Frage stellte. Anstatt sich mit Alternativen bzw. Übersetzungen (z.B. Untertitel) herumzuschlagen, ließ die amerikanische Verfilmung diese einfach weg. Was bei den dokumentarischen Szenen visuell weggelassen wurde, führt *Algiers* bei anderen Einstellungen durch das Voice over wiederum detaillierter aus. Die Bewohner Casbahs werden ausführlich für das amerikanische Publikum beschrieben. Während *Pépé le Moko* die verschiedenen Nationalitäten und Volksgruppen lediglich nacheinander aufzählt und visuell präsentiert, werden einige dieser Darstellungen in der amerikanischen Verfilmung verbal ergänzt. So leben in Casbah 40 000 Menschen, unter anderem Chinesen – Anhänger von Konfuzius, Zigeuner – mit ihrer Wahrsagerei und Liedern, Slawen – fern von zu Hause, Schwarze – aus allen Ecken Afrikas, Sizilianer und Spanier – heißblütig und schnell in ihrem Hass.⁵⁹⁹ Der Grund für diese, im Vergleich zur Vorlage, ausführlichere Beschreibungen liegt

598 *Pépé le Moko*, SE 2.2.

599 Vgl. *Algiers*, SE 2.3.

entweder an einem Spiel mit den Klischees hinsichtlich anderer, nicht-amerikanischer, Nationen und Volksgruppen, oder an einem begrenzten Wissen oder Bezug der amerikanischen Bevölkerung zu den im Film dargestellten Nationen.

Neben dem Stadtviertel Casbah spielt auch die französische Hauptstadt Paris eine wichtige Rolle für die Hauptfiguren und die Handlung beider Filme. Paris ist nicht nur Herkunftsort und Heimatort von P  p  /Pepe le Moko und Gaby, sondern verkörpert auch die Freiheit, nach der sich P  p  /Pepe so sehnt, dementsprechend oft werden in *P  p   le Moko* direkte und indirekte Bezüge zu französischen Städten und Orten, wie beispielsweise dem Place Pigalle in Paris oder der Hafenstadt Toulon, geschaffen. So sprechen die Polizisten in der französischen Verfilmung darüber, dass P  p   sich bereits zwei Jahre in Casbah aufhält und er, bevor er nach Algerien floh, einen Banküberfall in Toulon beging, der in einer großangelegten Verfolgungsjagd endete. *Algiers* verzichtet in dieser Szene auf die Nennung expliziter Ortsnamen, für den Zuseher ist es nur wichtig zu wissen, dass Pepe aus Frankreich geflohen ist und sich seit zwei Jahren in Algiers aufhält. Im Allgemeinen kann beobachtet werden, dass Bezüge zu Frankreich und Pepes Vergangenheit im Remake in manchen Szenen wesentlich allgemeiner gehalten werden, in anderen wiederum im Vergleich zur französischen Vorlage ausführlicher erklärt werden (müssen). So auch in der Szene, in der P  p  /Pepe sehnsüchtig auf das Meer blickt und von seiner Heimat bzw. Heimkehr träumt. In *P  p   le Moko* verzichtet P  p   darauf, seinen Wunsch, in die Heimat zurückzukehren, explizit zu formulieren, erst In  s macht ihm bei einem Streit bewusst, dass es für ihn kein Paris und kein Marseille mehr geben wird, er in Casbah gefangen ist und bleiben wird.⁶⁰⁰ Sowohl die Nennung von Paris als auch von Marseille ist für ein französisches Publikum nichts Ungewöhnliches, schließlich wurden diese bereits in der einführenden Szene in der Polizeiwache erwähnt (Toulon befindet sich nahe Marseille).⁶⁰¹ *Algiers* verzichtet gänzlich auf die Nennung von Marseille, setzt Pepes Heimweh aber deutlich stärker in Szene als in *P  p   le Moko*. Als Ines den verträumten Pepe fragt, was dieser in der Ferne zu erkennen sucht, gesteht er ihr sein Heimweh und dass er von Casbah genug hat. Auch in der amerikanischen Version macht Ines ihm seine Ausweglosigkeit bewusst, er werde Frankreich, Paris und die Boulevards nie wieder sehen.⁶⁰² Frankreich und insbesondere die Stadt Paris werden in *Algiers* oftmals auf ihre touristischen (Haupt-)Attraktionen reduziert, mit denen das amerikanische Publikum der 30er Jahre

600 Vgl. *P  p   le Moko*, SE 4.2.

601 Vgl. *P  p   le Moko*, SE 2.1.

602 Vgl. *Algiers*, SE 4.7.

wesentlich mehr anfangen konnte, als mit spezifischen Ortsbezeichnungen. Mit Gaby fühlt sich P  p  /Pepe, als wäre er zurück in Paris, er schwärmt von der Pariser Metro und dem Café Creme, den er üblicherweise auf einer Terrasse genoss. Während P  p   in der französischen Fassung weniger auf die touristischen Sehenswürdigkeiten von Paris Bezug nimmt, zeichnet Pepe in *Algiers* das Bild eines frühlingshaften Morgens in Paris mit seinen großen Boulevards, ganz im Zeichen der gängigen Klischees von Paris.⁶⁰³ Eine solche Reduktion der Stadt auf seine Sehenswürdigkeiten erfolgt auch in der Szene, als Monsieur Kleep Gaby davon abhalten will, erneut nach Casbah zu gehen. Auf die Frage, wo sie hin will, antwortet sie im französischen Film ‚le Bois de Vincennes‘, einer von zwei Stadtparks Paris', in der amerikanischen Version hingegen wird aus dem Stadtpark die Champs-Élysées.⁶⁰⁴ Auf die touristische Spitze treibt es *Algiers*, als Pepe sich entschließt, Casbah tatsächlich zu verlassen, um mit Gaby zurück nach Frankreich zu kehren. Wurde von den großen Boulevards und der Champs-Élysées bis zu diesem Zeitpunkt in *Algiers* nur gesprochen, so wird dem amerikanischen Kinopublikum nun ebenfalls das entsprechende visuelle Material präsentiert. Während P  p   beim Verlassen von Casbah im französischen Film das Meer und die Wellen vor seinem geistigen Auge sieht, mischen sich in *Algiers* Bilder der Champs-Élysées und des Triumphbogens hinein.⁶⁰⁵

Die einzige Szene, die auf den ersten Blick völlig ident mit der französischen Vorlage erscheint, ist der Moment, als Pepe und Gaby sich in einem Lokal näher kennenlernen und ihre gemeinsame Herkunft erkennen. In dem bereits erwähnten Schuss-Gegenschuss-Verfahren nennen sie einander die verschiedensten Orte und Plätze in Paris: La Rue Saint-Martin – Les Champs-Élysées – La Gare du Nord – L'Opéra, Boulevard des Capucines – Barbès, La Chapelle – La Rue Montmartre – Boulevard de Rochechouart – La Rue Fontaine – La Place Blanche.⁶⁰⁶ Für das amerikanische Kinopublikum ist diese Szene lediglich ein touristischer Spaziergang durch Paris, angefangen in der Stadtmitte bis in den Norden der Stadt, dem Viertel Montmartre. Das französische bzw. Pariser Publikum verbindet mit den Orten, Straßennamen und dem Viertel Montmartre wesentlich mehr. Der Unterschied zwischen *P  p   le Moko* und *Algiers* liegt in dieser Szene weniger auf visueller oder auditiver Ebene, als vielmehr in den Assoziationen, die durch die Nennung der Ortsnamen beim jeweiligen Publikum hervorgerufen werden. Sowohl Julien Duvivier als

603 Vgl. *Algiers*, SE 6.3 & *P  p   le Moko*, SE 6.3.

604 Vgl. *Algiers*, SE 7.2.1 & *P  p   le Moko*, SE 7.4.

605 Vgl. *Algiers*, SE 9.1 & *P  p   le Moko*, SE 9.1.

606 *Algiers*, SE 5.6 & *P  p   le Moko*, SE 5.6.

auch Jean Renoir benutzen in *Pépé le Moko* und *La Chienne* das Viertel Montmartre als Herkunft der Filmfiguren. Die Referenzen auf dieses Viertel sind keineswegs willkürlich, sondern dienen der sozialen Topographie der Figuren. Sowohl Barbès, la Chapelle, la Rue Montmartre als auch le Boulevard de Rochechouart und la Place Blanche gehören zum 18ième Arrondissement, das Arrondissement des Buttes-Montmartre, damals wie heute das Vergnügungs- und Künstlerviertel der Stadt und zu Beginn des 20. Jhdts darüber hinaus dafür bekannt, die Hochburg der Kriminalität und Prostitution zu sein. Die abwechselnde Nennung dieser Orte durch Gaby und Pépé lässt erkennen, dass sie nicht nur aus dem selben Viertel, sondern ebenso aus der selben sozialen Schicht stammen, er ein Krimineller und sie eine Prostituierte. Als Symbol der gemeinsamen Herkunft und Liebe zu Paris dient la Place Blanche, der Platz direkt vor dem bekannten Moulin Rouge, der größten Gesangs- und Tanzhalle in Paris seit 1889.⁶⁰⁷

In Renoirs *La Chienne* stammen die Figuren Lulu und Dédé nicht nur aus dem Vergnügungsviertel der Stadt, sondern Montmartre ist auch der Hauptschauplatz der Handlung. Das Viertel wird ebenso wie in *Pépé le Moko* als ein Ort des Vergnügens, der Prostitution (Lulu) und der Kriminalität (Dédé) gezeigt. Was die Darstellung von Paris und Montmartre in *La Chienne* von *Pépé le Moko* unterscheidet, ist der explizite Bezug zur Unterhaltungs- und Kunstszene des Viertels. Nachdem Legrand Lulu zum ersten Mal trifft, streifen sie zusammen in Richtung Barbès. An den Wänden der Häuser sind zahlreiche Plakate zu erkennen, die auf Veranstaltungen und künstlerische Aktivitäten hinweisen. Lulu hält Legrand zunächst für einen Theaterbesitzer, bis er ihr gesteht, ein Maler zu sein.⁶⁰⁸ Im Verlauf des Filmes ist es Lulu, die ganz in ihrer Rolle als vermeintliche Künstlerin „Clara Wood“ aufgeht, sie genießt das Künstlerleben in Montmartre mit seinen Partys, Restaurantbesuchen und Soirées. Fritz Lang entschied sich, für *Scarlet Street* die Handlung nach Amerika zu verlegen, und wählte den New Yorker Stadtteil Greenwich Village als künstlerisches Äquivalent zu Montmartre. Betont wird dieser künstlerische Aspekt von Greenwich Village bereits zu Beginn des Filmes. Nachdem Chris Kitty zur Hilfe geeilt ist, begleitet er diese nach Hause. Bevor sich die beiden voneinander verabschieden, genehmigen sie sich in der angrenzenden Bar noch einen Drink. Da sie sich in Greenwich Village kennengelernt haben, schlussfolgert Kitty, dass Chris ein Künstler sein muss, Greenwich Village ist schließlich voll von Künstlern.⁶⁰⁹ Das artistische Flair von

607 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 22.

608 Vgl. *La Chienne*, SE 3.2.1.

609 Vgl. *Scarlet Street*, SE 2.5.1.

Greenwich Village wird in *Scarlet Street* auch durch die Zurschaustellung von Gemälden und Kunsthandwerken, die auf den Straßen des Viertels verkauft werden, inszeniert. Johnny bleibt nach dem missglückten Versuch, die Bilder von Chris gewinnbringend zu verkaufen, nichts anderes übrig, als sie von einem Straßenkünstler verscherbeln zu lassen.⁶¹⁰ Zwar war Greenwich Village in den 40er Jahren nicht gänzlich frei von Prostitution und Kriminalität, *Scarlet Street* legt jedoch mehr Wert darauf, den unkonventionellen Flair des Viertels mit seinen Cafés, Bars und Restaurants hervorzuheben.

5.4.3.2.3. Sprache und Gesang

In *Pépé le Moko* sind einige Seitenhiebe hinsichtlich des Sprachgebrauchs von Carlos, einem Mitglied von Pépés Gangsterbande, zu finden. Bemängelt wird sein Gebrauch von Umgangssprache und seine nachlässige, fehlerhafte und oft saloppe Ausdrucksweise. Grand Père, ein Handelspartner von Pépé und seiner Gang, wirft Carlos gleich zu Beginn des Filmes vor, wie ein Gärtner zu sprechen. Carlos ist und bleibt der Mann für die groben und schmutzigen Arbeiten, während Pépé sowohl in seinem Sprachgebrauch als auch visuellen Erscheinungsbild einen gebildeteren Eindruck hinterlässt.⁶¹¹ *Pépé le Moko* zeichnet sich durch ein Spiel mit den Sprachen aus, angefangen bei den bereits erwähnten Straßennamen bis hin zu Pépés Ruf der „caïd des caïds“, der Chef aller Gangsterbosse, in Casbah zu sein.⁶¹² Dieses Spiel mit der Sprache und die Kritik an Carlos' einfachen Formulierungen und Denkweisen wird in *Algiers* stark reduziert. Seine fehlende Wertschätzung von Schönheit, bezogen auf die Juwelen des letzten Diebstahls, wird von Grandpere lediglich mit den Worten „He doesn't speak our language, Pepe!“ kommentiert.⁶¹³ Statt sich über Carlos' Sprachgebrauch lustig zu machen, steht dessen Einfältigkeit und Dummheit im Vordergrund des Geplänkels zwischen Pepe und Grandpere.

Sowohl in *Pépé le Moko* als auch in Renoirs *La Chienne* ist die Sprache ein wesentliches Merkmal der sozialen Herkunft der Figuren. Renoir war begeistert von den filmischen Möglichkeiten, die sich durch die Einführung des Tonfilms Ende der 20er bzw. Anfang der 30er Jahre ergaben, vor allem der gezielte Einsatz von Sprache und die Möglichkeit,

610 Vgl. *Scarlet Street*, SE 4.2.

611 Vgl. *Pépé le Moko*, SE 3.1.

612 *Pépé le Moko*, SE 3.10.

613 *Algiers*, SE 3.1.

Klassenunterschiede nun anhand des Sprachgebrauchs darzustellen, faszinierten den Regisseur. *La Chienne* war Renoirs zweiter Tonfilm und er legte großen Wert darauf, dass seine Figuren, bis hin zu ihrem Sprachgebrauch, glaubwürdig, sprich gemäß ihrer sozialen Herkunft, agierten. So musste die Schauspielerin Janie Marèse, die Lulu verkörpert, besonders intensiv an ihrer Aussprache bzw. an ihrem Akzent arbeiten, damit sie zu der Figur einer Prostituierten passten. Renoir bemühte sich, authentische Umgangssprache in seinem Werk einzubauen, und blickte immer wieder mit Stolz auf diese Errungenschaft zurück. Neben dem adäquaten Sprachgebrauch der Figuren versuchte Renoir weiters, seine weiblichen Figuren durch ihr jeweiliges Sprachtempo und ihre Stimmlage zu differenzieren bzw. zu charakterisieren. Legrands Ehefrau, Adèle, beispielsweise besticht durch ihre schrille und krächzende Stimme, die es weder Legrand noch dem Zuseher leicht macht, Sympathie für sie zu empfinden. Lulus Stimme im Vergleich klingt besonders weinerlich, gemäß Tricia Welsch ein Ausdruck ihrer Frustration über Dédés Gleichgültigkeit ihr gegenüber.⁶¹⁴ Kitty in *Scarlet Street* wirkt hingegen deutlich gebildeter und wandlungsfähiger als Lulu in *La Chienne*. Als Lulu sich als Künstlerin ausgibt, bleibt sie im Kreise der Kunsthändler durch ihre Sprache und ihr Verhalten immer noch eine Prostituierte, während Kitty als vermeintliche Künstlerin durchaus reüssieren kann. Im Gespräch mit dem berühmten Kunstkritiker Mr. Janeway kann Kitty ihn von sich und ihrem künstlerischen Talent überzeugen, indem sie ihm davon erzählt, wie und was sie fühlt, wenn sie malt. Kitty wiederholt in diesem Moment Wort für Wort, was ihr Chris einige Zeit zuvor bei einem gemeinsamen Mittagessen anvertraut hat.⁶¹⁵ Zwar verwenden die Figuren in *Scarlet Street* ebenfalls umgangssprachliche Ausdrücke (Johnny: „give me a break“, Kitty: „jeepers“), doch dienen diese nicht im selben Ausmaß einer sozialen Zuordnung wie bei Lulu und Dédé. Die Sprache in Renoirs *La Chienne* impliziert nicht nur das Milieu der handelnden Figuren, sondern determiniert auch den Umgang mit diesen. Sein loses Mundwerk und seine unachtsame Wortwahl „brechen“ Dédé schlussendlich „das Genick“. Bereits bei der ersten Einvernahme nach dem Mord an Lulu redet sich Dédé buchstäblich um Kopf und Kragen. Die Fragen, die ihm der Vernehmungsrichter stellt, will oder kann Dédé nicht verstehen; er redet oftmals um den heißen Brei herum oder antwortet in flapsiger Manier, der Ernst der Lage scheint ihm bis zum Schluss nicht bewusst zu sein. Selbst vor unangebrachten Scherzen und Bemerkungen schreckt er nicht zurück. Auf den Vorwurf des Mädchenhandels antwortet Dédé bloß, dass er den Damen lediglich

614 Vgl. Welsch, „Sound Strategies“, S. 55.

615 Vgl. *Scarlet Street*, SE 4.5.

Ratschläge geben hat, wie sie zu einem besseren Leben kommen.⁶¹⁶ Während der Gerichtsverhandlung versucht Dédés Anwalt, zumindest eine Strafmilderung zu erzielen, indem er die Geschworenen auffordert, sich Dédés unvorteilhafte Herkunft und schwere Kindheit bei der Urteilsfindung in Erinnerung zu rufen. Dédé will oder kann das Vorgehen seines Anwalts nicht verstehen und fällt diesem lautstark ins Wort, denn er hat genug von den geschwollenen Reden. Von nun an übernimmt er seine Verteidigung selbst, was, gemäß seinem Anwalt, einem Selbstmord gleichkommt.⁶¹⁷ Auch Johnny redet sich sowohl im Verhörzimmer als auch bei der Gerichtsverhandlung um Kopf und Kragen, doch im Gegensatz zu Dédé wird er eher aufgrund der erdrückenden Beweislast, als wegen seiner sozialen Herkunft, verurteilt.⁶¹⁸

Die französische Sprache und dementsprechend auch der französische Gesang spielten bzw. spielen bis heute für die nationale Identität eine überaus wichtige Rolle. Es verwundert daher nicht, dass die Möglichkeit der Aufnahme und Wiedergabe dieser zu Beginn des 20. Jhdts, als das französische Chanson seine Blüte erlebte, das französische Volk begeisterte. Die Verbindung von Musik und (Ton-)Film stellte daher eine natürliche Entwicklung dar. In *Pépé le Moko* sind gleich zwei gesangliche Darbietungen zu sehen bzw. zu hören. Am Morgen nach Pépés und Gabys heimlichen Treffen singt er vergnügt vor sich hin und unterhält damit die ganze Nachbarschaft.⁶¹⁹ Dieser fröhliche Gesang ist charakteristisch für die 30er Jahre und wurde extra für den Film von Vincent Scotto komponiert und geschrieben. Der Film nimmt an dieser Stelle nicht nur Bezug auf den aktuellen Musikgeschmack des französischen Kinopublikums, sondern auch auf die musikalische Vergangenheit des Hauptdarstellers Jean Gabin, der unter anderem im *Moulin Rouge* auftrat.⁶²⁰ Pépés Lied wird ohne Weiteres in *Algiers* übernommen, die zweite gesangliche Einlage aus der französischen Verfilmung jedoch nicht. Es handelt sich hierbei um eine musikalische Darbietung der Figur Tania, gespielt von der Chansonsängerin Marguerite Boulc'h, besser bekannt unter dem Künstlernamen „Fréhel“. Das Lied handelt von Nostalgie, der Sehnsucht nach der eigenen Jugend und der Heimat, und spricht damit nicht nur der Figur Pépé aus der Seele, sondern bezieht sich auch auf Fréhels eigenes Schicksal. Sie trat bereits als junge Frau in den großen Pariser Konzerthallen auf. Ihre

616 Vgl. *La Chienne*, SE 8.2.5.

617 Vgl. *La Chienne*, SE 8.4.

618 Vgl. *Scarlet Street*, SE 7.2, 7.3.

619 Vgl. *Algiers*, SE 7.1 & *Pépé le Moko*, SE 7.1.

620 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 22–24.

Karriere erreichte den Höhepunkt während ihrer Beziehung zum französischen Schauspieler und Sänger Maurice Chevalier. Als dieser sie jedoch für eine andere Frau verließ, geriet ihr Leben aus den Fugen und sie wanderte aus Frankreich aus. Erst in den 20er Jahren feierte sie ein Comeback als Schauspielerin, meistens in Form von singenden Cameo-Auftritten, wie in *Pépé le Moko*.⁶²¹ Als Tania verkörpert Fréhel eine ältere, vom Leben gezeichnete, Frau, die ihrer Jugend und Karriere nachtrauert. Von Zeit zu Zeit legt sie eine ihrer Schallplatten auf, betrachtet das Bild von sich in jungen Jahren, als sie noch die großen Bühnen in Paris – vor allem die Scala am Boulevard de Strasbourg – besang, und stellt sich vor es sei ihr Spiegelbild (siehe Abb. 94-96). In ihrem Lied werden die Franzosen besungen, die von Amerika, einem Land, wie es in den Filmen präsentiert wird und mit dem Paris angeblich nicht mithalten kann, träumten. Genau diese Menschen enden hungrig und alt in New York, im Exil, enden als Kriminelle oder Ausgestoßene, sind Emigranten mit zerbrochener Vergangenheit. Genau diese sehnen sich dann nach Paris, fragen sich, wo die Windmühle beim Place Blanche (das Moulin Rouge) und das Bistro an der Ecke sind, wo all die guten Freunde geblieben sind.⁶²² Fréhel verarbeitet in diesem Lied nicht nur den Schmerz ihrer eigenen Lebensgeschichte, sondern schildert indirekt Pépés Leben im Exil und seine Sehnsucht nach der Heimat, die Sehnsucht nach Montmartre und la Place Blanche. Diese Ballade Scottos ist eindeutig zu kulturspezifisch, um sie im amerikanischen Remake zu übernehmen, schließlich besingt Fréhel nicht nur ihr eigenes Schicksal und das der Figur Pépé, sondern bezieht sich indirekt auch auf all die französischen Künstler, die Ende der 30er Jahre bereits, unter anderem in die Staaten, emigriert waren. Da diese Szene für die Handlung des Filmes nicht zwingend nötig ist, lässt *Algiers* sie einfach weg.

5.4.3.2.4. Theater und Film

Aufgrund des großen Zeitabschnitts zwischen der filmischen Vorlage und ihrem Remake ist die filmtechnische und -ästhetische Gestaltung von *La Chienne* und *Scarlet Street* sehr unterschiedlich. Einer der wesentlichen Unterschiede in diesem Zusammenhang ist bei Beginn und Ende der Filme zu erkennen. *La Chienne* überlässt die Einführung in die Handlung einem Puppentheater, begleitet von lauter und heiterer Musik.⁶²³ Es erscheint die

621 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 24.

622 Vgl. *Pépé le Moko*, SE 8.

623 Vgl. *La Chienne*, SE 2.

erste Puppe, in der Gestalt eines Richters, und stellt das folgende Stück als ein soziales Drama vor, das zeigen soll, dass das Böse immer bestraft wird. Unterbrochen werden die Ausführungen der ersten Puppe von einer Zweiten, einem Gendarmen, der das Stück als eine Komödie ankündigt.⁶²⁴ Eine dritte Puppe, Guignol – eine Art französischer Kasperl –, erscheint, vertreibt die anderen und klärt das Publikum schlussendlich darüber auf, dass es sich weder um ein soziales Drama noch eine Komödie handelt, weder Helden noch Bösewichte gezeigt werden. Die Hauptfiguren sind wie immer gewöhnliche Menschen („comme moi, comme vous“), „lui“ – er, „elle“ – sie und „l'autre“ – der Andere, und das Spektakel beginnt in Kürze.⁶²⁵ Die Figuren werden durch diese theatrale Einführung auf universelle Typen reduziert.⁶²⁶ *La Chienne* entstand zu der Zeit, als der Tonfilm die Filmindustrie und die Theaterlandschaft verändern sollte. Mit dem Aufkommen des Tonfilms ergab sich für das französische Theater erstmals eine direkte Konkurrenzsituation mit dem Kino. Während sich die Publikumsgruppen von Theater und Stummfilm weitgehend voneinander differenzierten, verlor das Theater durch den Tonfilm nun „(...) einen nicht unbeträchtlichen Teil seines Publikums an das Kino (...)“.⁶²⁷ Mit dem Tonfilm rückte das Medium „Film“ dem Sprechtheater ein gutes Stück näher und gab Anlass für verschiedene theoretische Auseinandersetzungen. So entwarf der erfolgreiche Dramatiker Marcel Pagnol eine neue „Filmdramaturgie“, in der er die Meinung vertritt, dass „Film“ das neue Medium des Theaters ist und der Tonfilm ideal sei, um Theaterstücke aufzunehmen.⁶²⁸ Tatsächlich lässt sich bei zahlreichen französischen Filmen der 30er Jahre eine „(...) Assimilation theaterdramaturgisch vermittelter Erzählmuster und Inszenierungsstrategien“ erkennen, „[d]ie Filme eines Clair, Carné, Duvivier, Grémillon, Renoir – von denen eines Guitry oder Pagnol ganz zu schweigen – stecken (...) voller Theatralität (Frontalinszenierung; theatralische Sprechweise, Mimik, Gestik; Auf- und Abgänge wie auf der Bühne u.a.) (...)“.⁶²⁹ Eben dieser theatralischen Mittel bedient sich *La Chienne* in seiner Anfangssequenz. Für das 14 Jahre später erschienen Hollywood-Remake wurde auf diese Art der Einführung gänzlich verzichtet, da sie sich mit den filmästhetischen und -narrativen Standards der amerikanischen Filmindustrie der 40er Jahre keineswegs deckte. Dieses vorgespielte Theatererlebnis (Theaterbühne, Vorhang,

624 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 39.

625 *La Chienne*, SE 2.

626 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 157.

627 Albersmeier, Franz-Josef. *Theater, Film und Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Intermedialität*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1992, S. 76.

628 Vgl. Albersmeier, *Theater, Film und Literatur in Frankreich*, S. 44.

629 Albersmeier, *Theater, Film und Literatur in Frankreich*, S. 78.

Handpuppen) in *La Chienne* verstärkt die, nicht nur räumliche, Trennung zwischen dem Publikum und dem Geschehen auf der Leinwand. Der Hollywood-Film der 40er Jahre zielte jedoch darauf ab, die Distanz zwischen dem Kinopublikum und den Filmfiguren zu minimieren. Der Zuseher sollte sich mit den Figuren identifizieren, daher war es wichtig, die Illusion einer authentischen Nachahmung der Realität nicht durch eine solche „Theatersequenz“ zu zerstören.⁶³⁰

Der Reiz an der Verfilmung von *La Chienne* lag für Jean Renoir unter anderem darin, die Möglichkeiten des neuen Tonfilmverfahrens weiter zu erkunden. Viele Szenen in *La Chienne* dienen lediglich der „Zurschaustellung“ von Ton bzw. dessen Möglichkeiten im Film, Grossvogel bezeichnet Renoirs Film sogar als „eine Symphonie Montmartres“.⁶³¹ Eine solche Zurschaustellung von Ton erfolgt unter anderem bei den Szenen, die Legrand beim Malen seines Selbstportraits bzw. bei der täglichen Rasur vor offenem Fenster zeigen.⁶³² Zu sehen und vor allem zu hören sind die Nachbarn und ihre Kinder beim Singen und Musizieren. Der Einsatz von Musik und Gesang kommt auch in der Sequenz des Mordes an Lulu besonders gut zur Geltung. Während Legrand verzweifelt versucht, Lulu davon zu überzeugen, sich doch noch für ihn zu entscheiden, versammeln sich vor Lulus Wohnhaus zahlreiche Straßenmusiker und über- bzw. verdecken mit ihrer Lautstärke den brutalen Mord an Lulu.⁶³³ Während der Ton in *La Chienne* überwiegend zur Schau gestellt wird (u.a. die Atmosphäre der Straße), verfolgt Fritz Lang Jahre später, als der Tonfilm bereits ein gewisses Maß an Standard erreicht hatte, eine andere Sound-Strategie. Geprägt vom deutschen Expressionismus⁶³⁴ der 20er Jahre nutzt Fritz Lang in *Scarlet Street* die Tonebene vor allem, um die Psyche und die Verdammnis der Figuren zu unterstreichen. Nach dem Mord an Kitty und der Exekution von Johnny beginnt Chris die Stimmen der Verstorbenen zu hören, die ihn fortan schier in den Wahnsinn treiben. Er hört in einer Art Endlosschleife unter anderem das Liebesgeflüster zwischen Kitty und Johnny, die dank Chris jetzt für immer zusammen sein können.⁶³⁵ Die Stimmen in Chris' Kopf wiederholen immer wieder die selben Worte und Sätze, dabei überlappen sich die Stimmen bzw.

630 Vgl. Jewell, *The Golden Age of Cinema*, S. 159.

631 Vgl. Grossvogel, *Didn't You Used to Be Depardieu?*, S. 43.

632 Vgl. *La Chienne*, SE 4.5.

633 Vgl. *La Chienne*, SE 7.2.5.

634 Vertreter des Expressionismus bevorzugten eine extrem verzerrte Darstellung der Realität, vor allem auf der Ebene der *mise-en-scène*, mit dem Ziel das Seelenleben und die Emotionen der Figuren zum Ausdruck und in den Vordergrund zu bringen. Kennzeichen dieser Strömung im Filmbereich waren unter anderem das Spiel mit Licht und Schatten und grotesk wirkende graphische Formen und Farben (z.B. Kulissen).

Vgl. Thompson; Bordwell, *Film History*, 2010, S. 91.

635 Vgl. *Scarlet Street*, SE 9.1.

Tonspuren sogar ab und an, werden schneller oder langsamer, bis hin zur totalen Verzerrung der Stimmen. Die Tonebene dient Lang dazu, Chris' Schuldgefühle, quasi seine innere Verdammnis, und den Verlust des Realitätsbezugs hervorzuheben.⁶³⁶

5.4.3.3. Sehnsucht und Begierde

Im Zentrum beider Filmpaare stehen die unerfüllten Sehnsüchte und Begierden der männlichen Protagonisten, das Streben nach der Erfüllung dieser besiegelt gleichzeitig deren Schicksal. Zwar stimmen die Sehnsüchte, sprich das, was die Figuren antreibt, in den französischen Filmen und deren Remakes überein (z.B. Freiheit in *Pépé le Moko/Algiers*, Liebe in *La Chienne* und *Scarlet Street*), den Filmen gelingt es jedoch trotzdem, diese verschieden in Szene zu setzten und nicht nur die Figuren, sondern auch die Kernbotschaft der Filme voneinander zu differenzieren. Nicht immer sind solche Unterschiede zwischen Remake und filmischer Vorlage dem künstlerischen Anspruch und der Vision der Filmemacher zu verdanken. Gerade die Filmproduktion Hollywoods in den 30er und 40er Jahre war darauf erpicht, Filmstoffe vor allem an die herrschenden Zensurbestimmungen des amerikanischen Marktes anzupassen. Viele Änderungen in *Algiers* und *Scarlet Street* betreffen daher explizit die Darstellung von Männlichkeit und Macht, Liebe und Lust sowie den Umgang der Figuren mit Recht und Moral.

5.4.3.3.1. Männlichkeit und Macht(-losigkeit)

Pépé/Pepe le Moko ist sowohl in der französischen als auch in der amerikanischen Verfilmung das Oberhaupt einer Verbrecherbande. „Seine“ Männer sehen zu ihm auf und seine Gang besticht durch Loyalität, im Gegenzug dazu behandelt er seine Männer stets mit Respekt. Es herrscht eine familiäre Beziehung zwischen den Männern und Pépé/Pepe kümmert sich, wie ein Vater, um diese. Besonders zu dem jungen Pierrot pflegt er ein brüderlich bis väterliches Verhältnis und hat ein wachsames Auge auf ihn. Umso erschütterter und niedergeschmetterter ist er, als Pierrot aufgrund einer Falle tödlich verwundet wird. Auch die Männer außerhalb seiner Gang, wie der Kriminelle Régis/Regis oder der Polizist Slimane, respektieren Pépé/Pepe und sehen sogar zu ihm auf. Pépé/Pepe ist zwar ein gefährlicher Krimineller, davon zeugt sein langes Strafregister, nichtsdestotrotz ist er äußerst sozial kompetent und umgänglich. Inspektor Slimane nennt ihn in der

636 Vgl. Welsch, „Sound Strategies“, S. 59.

französischen Verfilmung beispielsweise den Sohn des Teufels und den Prinzen des Raubzuges, und im gleichem Atemzug beschreibt er ihn als „guten Jungen“ („bon garçon“) und großzügigen Menschen, der mit seinem charmanten Lächeln sowohl Freund als auch Feind für sich einnimmt.⁶³⁷ Slimanes bewundernde Beschreibung Pépés in der Polizeiwache von Algier fehlt in der amerikanischen Verfilmung. Im Bezug zu Kriminellen war der Production Code darauf erpicht, sicherzustellen, dass diese nicht zu sympathisch bzw. charismatisch dargestellt werden, damit deren Einstellung zu Recht und Moral vom Publikum nicht nachgeeffert wird. „No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing or sin.“⁶³⁸ Eine solche Verherrlichung der Figur Pepe, wie in der französischen Vorlage, wäre der Zensurbehörde sichtlich ein Dorn im Auge gewesen. Das amerikanische Remake war daher bestrebt, ein anderes Bild von Pepe zu zeichnen. Jean Gabin verkörpert Pépé le Moko als eine Art „good-bad-boy“, ein Image, welches er bereits in Duviviers Film *La bandera* 1935 festigte und ihn über Nacht zum Star machte. Gabin mimt in seinen ernsteren Rollen der 30er Jahre meistens Kriminelle, genauer gesagt wechselte er zwischen der Rolle eines gewöhnlichen Arbeiters, der durch widrige Umstände in die Kriminalität getrieben wird, und eines Kriminellen mit aufrichtigem Herz, wie es in *Pépé le Moko* der Fall ist. Jean Gabins Verkörperung des Pépé wird immer wieder als Beispiel für die perfekte Verbindung zwischen Star-Image und Rolle bezeichnet. Zwar stand Jean Gabin zum Zeitpunkt der Entstehung von Henri la Barthes Roman noch am Anfang seiner Karriere, nichtsdestotrotz wirkt die Rolle des Pépé wie für ihn geschaffen. Tatsächlich wurde die Filmfigur des Pépé stärker an Gabin angepasst, als von Henri la Barthes Roman übernommen (z.B. Herkunftsort Paris statt Marseille, Pépés gesangliche Darbietung als Referenz auf Gabins berufliche Anfänge als Sänger).⁶³⁹ Pepe le Moko, gespielt von Charles Boyer, tritt nicht so sehr als gefährlicher und harter Kerl auf, sondern als Charmeur, als ein Mann mit einem großen Herzen. Die amerikanische Version besticht im Vergleich zur französischen Vorlage durch eine positivere, moralisch vertretbarere Darstellung des Protagonisten. Die kriminellen Aktivitäten und rauhen, mitunter moralisch fragwürdigen, Charakterzüge von Pepe wurden so weit gemindert, dass eine Identifikation seitens des Publikums mit der Figur des Pepe

637 Vgl. *Pépé le Moko*, SE 2.3.

638 Jewell, *The Golden Age of Cinema*, S. 117.

639 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 27–29.

für die Zensurbehörde tolerierbar war.⁶⁴⁰ Die Figur des Pépé/Pepe profitiert davon, dass sich das Bild des Verbrechers in Filmen von einer hässlichen und unattraktiven zu einer romantisierten und erotisierten Darstellung auf der Leinwand gewandelt hatte.⁶⁴¹ Pépés Anziehungskraft auf Frauen wird in *Pépé le Moko* zum ersten Mal thematisiert, als Gaby im Trubel der nächtlichen Polizeirazzia von Slimane in das Haus einer Einheimischen in Sicherheit gebracht wird. Slimane und die Einheimische erklären Gaby, der Grund für den Polizeieinsatz und die Schießerei sei Pépé le Moko, ein gesuchter Verbrecher, dessen Heim überall dort ist, wo er eine Frau findet. Slimane ergänzt diese Ausführungen, er erklärt Gaby, dass es bei Pépés Begräbnis 3000 Witwen geben wird.⁶⁴² Just in diesem Moment tritt Pépé ein und erblickt Gaby und ihren Schmuck. In *Algiers* hingegen erfährt Gaby, dass es nicht Pepes Kopf, sondern sein gutes Herz ist, das ihn immer wieder entkommen lässt („A man with such a good heart could get around anyone.“).⁶⁴³ Viele der Änderungen in *Algiers* gehen sogar direkt auf die Forderungen Joseph Breens selbst zurück. Nach der Sichtung des ersten Drehbuchs von *Algiers* verlangte Breen, Leiter der PCA, explizit, dass die Anspielungen auf Pépés erotische Ausstrahlung gestrichen werden.⁶⁴⁴ „Pictures shall not infer that low forms of sex relationship are the accepted or common thing.“⁶⁴⁵ Konkrete Aussagen hinsichtlich seines Sex-Appeals, seiner sexuellen Errungenschaften und Aktivitäten in Casbah werden im amerikanischen Film, wie von Breen gefordert, daher gestrichen und ins Zentrum rückt statt dessen sein gutes Herz. Pepe ist in der amerikanischen Verfilmung eben ein sehr beliebter, geselliger Mensch und bei den Frauen sehr beliebt und ihnen gegenüber äußerst charmant. Slimane prophezeit Pepe auch in dieser Version, dass Frauen sein Untergang, sprich sein Tod, sein werden. Pepe versichert Slimane jedoch, dass er sich keine Sorgen machen müsse, er werde einen kühlen Kopf bewahren, schließlich könnte er diesen ja eines Tages brauchen.⁶⁴⁶ Im französischen Film lässt Pépés Antwort hingegen deutlich sexuelle Anspielungen erkennen. Er gibt den Frauen zwar seinen Körper, aber er behält seinen Kopf, den er in Zukunft vielleicht einmal brauchen wird. Er könne einfach nichts dagegen machen, er habe eben Sex-Appeal („Qu'est-ce que tu veux, j'ai du sex-appeal.“).⁶⁴⁷ Diese sexuelle Ausstrahlung ist es auch,

640 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 47.

641 Vgl. Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 41.

642 Vgl. *Pépé le Moko*, SE 3.10.

643 *Pépé le Moko*, SE 3.10.

644 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 47.

645 Jewell, *The Golden Age of Cinema*, S. 118.

646 Vgl. *Algiers*, SE 4.2.

647 *Pépé le Moko*, SE 4.2.1.

die P  p   in der französischen Fassung von den anderen männlichen Figuren, allen voran von den „arabischen“ Figuren wie Régis und Slimane, abhebt.⁶⁴⁸ Gerade im Falle von Slimane ist eine gewisse Form der Bewunderung, wenn nicht sogar Neid, gegenüber P  p  /Pepe zu spüren. P  p  /Pepe nimmt Slimane als eigentlichen Gegenspieler nicht ernst, er macht sich sogar über ihn lustig – Slimane leide sichtlich unter Gr  o  enwahn –, und stellt ihn in *P  p   le Moko* des   fteren bloß. Im französischen Film dienen Bemerkungen über das arabische Aussehen und die geringere Attraktivität des Inspektors als weiterer Angriff auf die Männlichkeit Slimanes. P  p  /Pepe hat nur einen einzigen Schwachpunkt, einen einzigen Bereich seines Lebens, in dem er quasi machtlos ist – die Macht über seine Freiheit selbst zu entscheiden. Eben diese Machtlosigkeit macht sich Slimane im Gegenzug zunutze, f  hrt sie P  p  /Pepe immer wieder gezielt vor Augen und treibt ihn so immer weiter in die Verzweiflung.

Während P  p  s/Pepes Männlichkeit und Macht in beiden Filmen zur Schau gestellt werden, drehen sich *La Chienne* und *Scarlet Street* um die problematische maskuline Identität der Protagonisten. Legrand/Chris fristet in *La Chiennel/Scarlet Street* das unglamour  se Leben eines Kassiers, dessen Ehe unglücklich und seine Leidenschaft, die Kunst, zu einem Hobby verkommen ist. Obwohl sich die Geschehnisse rund um Legrand/Chris in beiden Versionen gleichen, war Fritz Lang bemüht, den Charakter seiner Figur Christopher Cross von Renoirs Protagonisten stärker zu differenzieren. Diese Unterschiede in der charakterlichen Zeichnung und Präsentation der Figuren hat wiederum Einfluss auf die jeweilige Darstellung von und den Umgang mit Männlichkeit und Macht, die sich vor allem auf der Ebene der sozialen Integration der Figuren und deren Beziehung zu Frauen äußert. Renoirs Figur Maurice Legrand übernimmt die klassische Rolle des Außenseiters. *La Chienne* beginnt mit einer ausgelassenen Feier zu Ehren seines Chefs, Monsieur Henriot. Legrand sitzt am Ende des Tisches bzw. in einer Ecke und scheint sich als Einziger nicht zu amüsieren.⁶⁴⁹ Verstärkt wird dieser Eindruck durch einen Schwenk über die feucht fröhliche Runde, bis die Kamera am Ende des Tisches, beim Außenseiter Legrand, angekommen ist. Er wirkt eigenbr  tlerisch und unfähig, sich sozial zu integrieren bzw. zu adaptieren. Als sich Legrand entscheidet, die illustre Runde nach der Feier nicht in ein Bordell zu begleiten, wirkt es fast so, als ob er gar nicht erst anstreben würde, von der Männerrunde akzeptiert zu werden. Es verwundert daher nicht, dass die Späße in und außerhalb der Arbeit auf seine Kosten gehen. Seine Kollegen trauen Legrand nichts zu,

648 Vgl. Vincendeau, *P  p   le Moko*, S. 63.

649 Vgl. *La Chienne*, SE 3.1.

schon gar keine Beziehung oder Affäre zu einer jungen Frau.⁶⁵⁰ Dem Außenseiter in *La Chienne* steht der gutmütige und sozial integrierte Christopher Cross gegenüber. Auch *Scarlet Street* beginnt mit einer Feier, doch im Gegensatz zur französischen Version findet diese zu Ehren von Christopher Cross' 25. jährigen Jubiläum als Kassier statt.⁶⁵¹ Zwar sitzt Chris, ebenso wie Legrand, an einem Ende des Tisches, doch ist es diesmal ein Ehrenplatz. Chris wird sowohl von seinen Kollegen als auch seinem Chef J.J. Hogarth geachtet. Als Zeichen für J.J. Hogarths Wertschätzung gegenüber Chris und dessen Loyalität für das Unternehmen schenkt er diesem eine gravierte Golduhr. An dieser Stelle des Films bedient sich *Scarlet Street* ebenfalls eines Kameraschwenks, doch diesmal reichen ihm die Kollegen die goldene Uhr durch, deren Gravur mit den Worten „To my friend, Christopher Cross“ beginnt und die perfekte soziale Integration von Chris betont. Bei der anschließenden Rede übt sich der Jubilar in Zurückhaltung und Bescheidenheit, er ist gerührt von den ernstgemeinten Glückwünschen der Männerrunde (siehe Abb. 97-104).

Was die amerikanische Verfilmung weiters von der Französischen unterscheidet, ist die Tatsache, dass Chris zumindest einen guten Freund (und Arbeitskollegen) hat, dem er sich anvertrauen kann, dem er von seiner Leidenschaft zur Kunst und seiner Sehnsucht nach wahrer Liebe erzählen kann. Chris und Charlie verlassen die Festivitäten und auf dem Weg zur Bushaltestelle eröffnet ihm Chris, dass er sich schon immer gefragt hat, wie es wäre, so wie sein Boss J.J. Hogarth, von einer schönen jungen Frau geliebt zu werden.⁶⁵² Nicht einmal, als er jung war, wurde Chris von einer Frau auf diese „spezielle Art und Weise“ angesehen. Die zwei beginnen ein Gespräch über Träume, die sie in ihrer Jugend hatten, die sich jedoch nicht erfüllt haben. Als Chris jung war, wollte er ein berühmter Künstler werden, doch seine Leidenschaft zur Kunst ist zu einem sonntäglichen Hobby verkommen. Dieses Gespräch zwischen Freunden ist in Renoirs *La Chienne* nicht zu finden, Legrand kann sich niemandem anvertrauen, was seine soziale Isolation nur weiter verschärft. Fritz Lang nutzt die ersten Minuten des Films, um dem Zuseher die Figur und den Charakter des Christopher Cross, seine tiefe Einsamkeit und inneren Sehnsüchte zu zeigen.

Charlie ist es auch, dem Chris am darauffolgenden Morgen die näheren Umstände seiner unglücklichen Ehe erklärt.⁶⁵³ Nach dem Tod ihres Ehemanns vor fünf Jahren vermietete Adele ein Zimmer an Chris, der zum damaligen Zeitpunkt Geld sparen wollte, um sich die

650 Vgl. *La Chienne*, SE 4.2.

651 Vgl. *Scarlet Street*, SE 2.2.

652 Vgl. *Scarlet Street*, SE 2.3.

653 Vgl. *Scarlet Street*, SE 2.6.

Farbe für seine Gemälde leisten zu können. Adele war am Anfang richtig entzückend, doch die glückliche Zeit zusammen verflieg recht bald. Die näheren Umstände von Legrands Eheschließung mit Adèle werden im Gegensatz zum amerikanischen Remake nicht so ausführlich besprochen. Was beide Figuren gemein haben, ist die unglückliche Ehe zu einer Frau, die sie unterdrückt und demütigt. Obwohl er von seiner Frau tyrannisiert wird, bleibt Legrand/Chris passiv und erträgt die immerwährenden Nörgeleien seiner Frau und den ewigen Vergleich mit ihrem früheren Mann. Adèle/Adele ist der Meinung, dass er ihrem verstorbenen Mann weder charakterlich, noch dem Einkommen oder Aussehen nach das Wasser reichen kann und lässt Legrand/Chris dies auch regelmäßig spüren. Ihr Ehemann war im Vergleich zu Legrand ein echter Mann, ein Held, ein Frauenschwarm. Weiters ist Adèle/Adele für die Finanzen zuständig, Legrand/Chris bekommt von ihr monatlich lediglich ein kleines Taschengeld zugestanden, das er einzig für die Beschaffung seiner Malutensilien verwendet.

Die Kunst spielt in *Scarlet Street* eine wesentlich wichtigere Rolle als in Renoirs *La Chienne*. Fritz Lang setzt Chris' Leidenschaft für die Kunst dazu ein, dessen Charakter stärker zu zeichnen. Während Legrand seine Malerei als einzige Zerstreuung in seinem Leben bezeichnet⁶⁵⁴, ist sie für Chris Ausdruck seiner Gefühle.⁶⁵⁵ Mehrere Szenen in *Scarlet Street* betonen die Leidenschaft, die Chris für die Malerei empfindet. Bei einem gemütlichen Mittagessen mit Kitty schildert er ihr seinen Zugang zur Malerei, dass jedes gute Gemälde eine Art Liebesbeziehung ist. Kitty zeigt sich beeindruckt von Chris Ausführungen und von seinem Wissen über Kunst, denn französische Maler wie Paul Cézanne und Maurice Utrillo sind Chris ein Begriff.⁶⁵⁶ Tatsächlich ist die Kunst, sind seine Gemälde, der einzige Bereich in Chris' Leben, in dem eine gewisse Form der Männlichkeit zu erkennen ist. Der Kunstkritiker Mr. Janeway erkennt in den Gemälden eine starke männliche Kraft, dementsprechend überrascht ist er, Kitty als die vermeintliche Künstlerin der Werke kennenzulernen.⁶⁵⁷ Legrands/Chris' Gemälde sind Adèle/Adele ein Dorn im Auge und so zwingt sie ihn, diese aus der gemeinsamen Wohnung zu schaffen.⁶⁵⁸ Adèle/Adele beraubt Legrand/Chris nicht nur seines Selbstwertgefühls, sondern auch seiner finanziellen Unabhängigkeit und dem Einzigsten, das ihn glücklich macht – die Kunst, kurz sie beraubt ihn seiner/jeglicher Männlichkeit. Diese Art der „Entmannung“

654 Vgl. *La Chienne*, SE 4.5.

655 Vgl. *Scarlet Street*, SE 2.5.1.

656 Vgl. *Scarlet Street*, SE 3.2.

657 Vgl. *Scarlet Street*, SE 4.5.

658 Vgl. *Scarlet Street*, SE 3.5.

nimmt in *Scarlet Street* wesentlich mehr Zeit und Szenen in Anspruch als in *La Chienne*. Vor allem auf visueller Ebene bringt Fritz Lang die Entmannung seines Protagonisten durch dessen Ehefrau zur Geltung. Chris bekommt von seiner Frau regelmäßig aufgetragen, das Geschirr abzuwaschen. Widerstandslos trägt Chris für solche Haushaltstätigkeiten eine blumige, äußerst weiblich gestaltete, Küchenschürze.

In *La Chienne* wirkt es fast so, als ob Legrand sich mit seiner unglücklichen Ehe arrangiert hätte, während Chris in *Scarlet Street* immer wieder mit seinem Schicksal hadert. Als er eines Abends erneut mit Vorwürfen seiner Frau bombardiert wird, zeigt er sich zum ersten und einzigen Mal ein wenig aufmüpfig. Auf Adeles Vorwurf, sie sei in dieser Ehe gefangen, erwidert Chris, dass auch er gefangen sei. Diese aufsässige Bemerkung verwundert Adele, sie wirft Chris sofort vor, getrunken zu haben. Chris ist sich seiner Ausweglosigkeit sehr wohl bewusst, was ihn jedoch nicht daran hindert, darüber nachzudenken, wie ein Leben ohne Adele wäre. Noch am selben Abend entdeckt er einen Zeitungsartikel über den Mord an einer Frau durch ihren Ehemann. Adele ist fast schon amüsiert darüber, dass der Verdächtige erwischt worden ist und für den Mord an seiner Frau auf dem elektrischen Stuhl landen wird. Chris bleiben an dieser Stelle nur die trockenen Worte „(...) a man hasn't got a chance with these New York detectives“ und erledigt den Abwasch.⁶⁵⁹ Betont wird diese Szene, diese erste Überlegung, sich durch einen Mord von seiner Ehefrau zu befreien, durch die Positionierung eines großen Messers vor Chris, während dieser den Zeitungsartikel vorliest (siehe Abb. 105). Das Messer als Symbol seiner Mordgedanken kehrt in einer weiteren Szene in Fritz Langs Film vor. Als Adele Chris mit den Bildern der Künstlerin „Katherine March“ konfrontiert, ist dieser gerade dabei, etwas für das Abendessen zu schneiden. Chris, die Schürze um den Hals und das Messer in der Hand, fühlt sich ertappt und erstarrt, es folgt ein Blick auf das Messer in seiner Hand, er zögert. Als er auf Adele zugeht und sie zu beschwichtigen versucht, spricht sie in einer scheinbar beiläufigen Bemerkung aus, was ihm insgeheim durch den Kopf geht: „Keep away with that knife...you want to cut my throat?!“ (siehe Abb. 106-110).⁶⁶⁰ Auch Lulu/Kitty kastriert Legrand/Chris durch die finale Ablehnung, die schlussendlich dazu führt, dass er sie umbringt. In *La Chienne* erkennt Legrand zwar, dass Lulu nur des Geldes wegen mit ihm zusammen war, fleht sie dennoch bis zum Schluss an, mit ihm ein neues Leben anzufangen. Lulu verspottet seine Liebesbekundungen und lacht ihn höhnisch

659 *Scarlet Street*, SE 3.5.

660 *Scarlet Street*, SE 4.7.

aus. Der einzige Weg, um das laute Lachen von Lulu zu stoppen, ist, sie zu töten.⁶⁶¹ Kitty hingegen attackiert Chris verbal, sie beschimpft ihn als alt, dumm, hässlich und nicht Manns genug, um Johnny die Stirn zu bieten. Chris sieht rot und ersticht Kitty in ihrem Bett.⁶⁶² Der Mord an Lulu/Kitty durch einen Brieföffner/Eispickel ist die erste aktive, sprich „männliche“, Handlung von Legrand bzw. Chris. Während Legrand tatsächlich eine körperliche Beziehung zu Lulu pflegt, ist der Mord an Kitty durch einen phallischen Gegenstand noch dazu das erste und einzige Mal, dass er „in ihren Körper eindringt“. Nicht nur, dass es aufgrund der herrschenden Zensurbestimmungen unmöglich gewesen wäre, eine sexuelle Beziehung zwischen dem verheirateten Chris und Kitty zu zeigen, auch bleibt Chris in Langs Version in der Tat bis zum Schluss als gänzlich passiv bzw. „impotent“ dargestellt. Die Erfüllung seiner sexuellen Begierden durch den Mord an Kitty ist es, was ihn schlussendlich ins Verderben stürzt.

5.4.3.3.2. Liebe und Lust

Pépé/Pepe le Moko sehnt sich sowohl in der französischen als auch der amerikanischen Verfilmung nach Freiheit. Casbah ist Zufluchtsstätte und Gefängnis zugleich, nach zwei Jahren in Casbah drängt es ihn, aus diesem selbst gewählten Gefängnis auszubrechen und in seine Heimat Frankreich bzw. seine Heimatstadt Paris zurückzukehren. Für Pépé/Pepe verkörpert die Zigeunerin Inès/Ines sein Gefängnis Casbah, während die Pariserin Gaby die Freiheit, nach der er sich so sehnt, symbolisiert. Als logische Folge begehrt Pépé/Pepe Gaby nicht nur, sondern verliebt sich in sie. Er ist bereit, sein sicheres Gefängnis für sie zu verlassen. Legrand und Chris sehnen sich wiederum in erster Linie nach der bedingungslosen Liebe und der Zuneigung einer jungen Frau, etwas, was ihnen bisher immer verwehrt geblieben ist. Der Wunsch den lieblosen Zwängen ihres Lebens zu entfliehen und Geborgenheit in den Armen einer jungen Frau zu finden, stürzt sie schlussendlich ins Verderben.

Was sowohl *Pépé le Moko* als auch *La Chienne* gemein ist, ist die Tatsache, dass sich beide Protagonisten in Prostituierte verlieben, ein Umstand, der für die amerikanischen Filmemacher der 30er und 40er Jahre aufgrund des Production Codes eine Herausforderung darstellte, die es im und durch das Remake zu meistern galt. Casbah wird in *Pépé le Moko* gleich zu Beginn als Hochburg aller Lüste und Gelüste dargestellt. Es ist

661 Vgl. *La Chienne*, SE 7.2.4.

662 Vgl. *Scarlet Street*, SE 6.2.

nicht nur ein „melting pot“ aus verschiedenen Nationen und Völkern, sondern auch das Zentrum der Prostitution in Algier. In den dokumentarischen Szenen in *Pépé le Moko* werden diese Damen explizit beschrieben und mit entsprechenden Bildern visuell präsentiert. In Casbah findet man Frauen aus aller Welt, mit jeglicher Körperform – dicke, dünne, große, kleine, junge und alte Frauen (siehe Abb. 111-114).⁶⁶³ Wie bereits erörtert, übernimmt das amerikanische Remake das dokumentarische Filmmaterial aus *Pépé le Moko* großteils, lässt jedoch einige Einstellungen und Passagen des Voice overs bewusst aus. Themen wie Mädchenhandel und Prostitution („White-slavery shall not be treated.“⁶⁶⁴) waren für den Production Code ein rotes Tuch, und so spricht *Algiers* lediglich von Frauen jeden Alters und jeder Körperform, „[w]omen caught in the net of Casbah.“⁶⁶⁵ Weitere Anspielungen bzw. explizite Darstellungen von Prostitution auf den Straßen und in den Häusern Casbahs werden in *Algiers* unterlassen bzw. weggelassen. Eine für die Drehbuchautoren des Remakes besonders pikante Szene des französischen Films zeigt zwei amerikanische Marinesoldaten beim Verlassen eines Bordells in Casbah. Die Seeleute verabschieden sich von den Prostituierten und deren Aufpasser mit einem gut gelaunten „bye bye!“ (siehe Abb. 115-116). In diesem Moment beginnen die Polizisten mit der großangelegten Razzia, um Pépé zu finden und zu verhaften. Als der Zuhälter die Polizisten entdeckt, warnt er seine Prostituierten, die sogleich in ihre Wohn- bzw. Arbeitsräume verschwinden. Sollte der Zuseher bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht erkannt haben, dass es sich bei den gezeigten Frauen um Prostituierte handelt, ist es spätestens jetzt klar. Die leicht bekleideten Frauen verschwinden alle hinter Türen, auf denen groß ihr „Name“, z.B. Lola oder Lucienne, geschrieben steht (siehe Abb. 117-118).⁶⁶⁶ *Algiers* hingegen ist streng darauf bedacht, jeglichen Anschein der Prostitution zu vermeiden. Auf den Straßen Casbahs befinden sich gut gelaunte Menschen, und die Frauen vermitteln den Eindruck, normale Hausfrauen und Mütter zu sein. Vor der Razzia werden sie nicht von einem Aufpasser gewarnt, sondern von einem Boten, und die Türen, hinter denen die Frauen verschwinden, tragen keine Namen.⁶⁶⁷ Als Pepe le Moko durch die Straßen Casbahs streift, grüßen ihn in *Algiers* die Hausfrauen und Mütter der Nachbarschaft, ebenso wie sie es sind, die seinem fröhlichen Gesang eines Morgens lauschen. In der französischen Fassung schlendert Pépé an den Türen der wartenden Prostituierten vorbei, wird von diesen

663 Vgl. *Pépé le Moko*, SE 2.2.

664 Jewell, *The Golden Age of Cinema*, S. 118.

665 *Algiers*, SE 2.3.

666 *Pépé le Moko*, SE 3.2.

667 Vgl. *Algiers*, SE 3.2.

herzlich begrüßt, und als er vergnügt zu Singen beginnt, sind es vor allem die Prostituierten, wie Paulette und Nora, die er, als deren Zuhälter, mit dem Lied erfreut (siehe Abb. 119-124).⁶⁶⁸ Den Bordellbetrieb in Casbah inszeniert Duvivier an einer weiteren Stelle des Films äußerst plakativ. Pépé beauftragt die Bordellchefin, für ihn und Gaby ein Zimmer herzurichten. Dabei besteht er darauf, dass das Zimmer besonders nett vorbereitet wird, mit schöner Bettwäsche, Blumen und einem hübschen Tischgedeck.⁶⁶⁹ Diese Szene wird in *Algiers* naturgemäß ausgespart, nicht nur aufgrund der Zurschaustellung des Bordellbetriebs, sondern auch, weil die Szene eine eindeutige sexuelle Beziehung zwischen Pépé und Gaby impliziert. In *La Chienne* wird die Prostitution selbst nur in kleinem Rahmen, anhand von Lulu und ihrem Zuhälter Dédé, gezeigt. Von einem richtigen Bordell ist nur in der Szene der Festivitäten zu Ehren von Legrands Chef die Rede, als sich die Männerrunde entschließt, nach der Feier noch in ein Bordell zu gehen und Legrand dies höflich ablehnt.⁶⁷⁰

Gaby ist nicht nur das Objekt der Begierde Pépés/Pepes, sondern auch anderer Männer. Sie ist eine Edelprostituierte, die einen reichen Mann auf dessen Geschäftsreise nach Algerien begleitet. Zwar wird Gaby in *Pépé le Moko* nie direkt als Prostituierte bezeichnet, jedoch deuten einige Szenen darauf hin. Inspektor Slimane leistet Gaby und ihren Freunden auf der Terrasse ihres Hotels beim Mittagessen Gesellschaft. Als sich Slimane zuvor noch beim Kellner über die Reisegruppe erkundigt, erfährt er, dass es sich um den wohlhabenden Herrn Kleep, einen Champagnerlieferanten, dessen Geschäftspartner und den jeweiligen weiblichen Begleitungen handelt. Er bezeichnet die Damen lediglich als „amie“, was wiederum einen gewissen Spielraum für Interpretationen zulässt. Am Tisch wird klar, dass es sich bei der Verbindung zwischen Gaby und Monsieur Kleep nicht um eine Liebesbeziehung im klassischen Sinne handelt, Monsieur Kleep ist wesentlich älter und unattraktiver als Gaby. Monsieur Kleep selbst ist es, der dem Zuschauer als erster begreiflich macht, dass Gaby ihn nicht liebt, und dass dies eine Tatsache ist. Anstatt ihn zu lieben, hat sie ihn lediglich sehr gern („[T]u m'aimes pas.“ – „Mais, je t'adore.“).⁶⁷¹ Es wird deutlich, dass Gaby dem älteren Herrn Gesellschaft (und höchstwahrscheinlich mehr) leistet und im Gegenzug den Lebensstil finanziert bekommt, den sie sich schon immer gewünscht hat. Beim ersten längeren Gespräch zwischen Pépé und Gaby wird klar, woher

668 Vgl. *Pépé le Moko*, SE 7.1.

669 Vgl. *Pépé le Moko*, SE 7.3.

670 Vgl. *La Chienne*, SE 3.1.

671 *Pépé le Moko*, SE 4.10.

dieser Drang Gabys nach einem luxuriösen Lebensstil, symbolisiert durch ihren teuren Schmuck, kommt. Gaby stammt, wie Pépé, aus dem Arbeitermilieu und fühlt sich im Pariser Stadtviertel Montmartre, dem Zentrum der Kriminellen und Prostituierten, besonders wohl. Die Juwelen, die teure Kleidung und der luxuriöse Lebensstil sind quasi Zeichen für Gabys gesellschaftlichen Aufstieg. Auf die Frage, was sie vor den ganzen Juwelen gemacht hat, antwortet sie, diese begehrt zu haben.⁶⁷² Was Pépé durch seine kriminellen Aktivitäten anstrebt – persönlicher und gesellschaftlicher Aufstieg durch Wohlstand –, erreicht Gaby durch Sex. War die Zurschaustellung von Prostitution für das amerikanische Publikum bereits undenkbar, konnte eine der weiblichen Hauptfiguren eben so wenig als Prostituierte dargestellt werden. Breen verlangte im Vorfeld der Drehbuchentwicklung ausdrücklich, dass die beiden weiblichen Figuren für *Algiers* verändert werden. Gaby wurde in der amerikanischen Verfilmung ganz einfach in den Stand einer Verlobten erhoben. Eine der wenigen Szenen, die eigens für *Algiers* geschrieben wurden, bemüht sich, die Hintergründe für die Verlobung zwischen Gaby und dem wesentlich älteren Geschäftsmann André aufzuzeigen. Als Gaby sich für das Mittagessen auf der Terrasse des Hotels vorbereitet, entwickelt sich ein Gespräch zwischen ihr und ihrer Freundin. Gaby gibt zu, eigentlich die glücklichste Frau auf der Welt sein zu müssen, schließlich hat sie einen Mann gefunden, der sie vergöttert und ihr einen gewissen Lebensstandard bieten kann. Doch es ist ihr bewusst geworden, dass sie ihr Leben lang von den falschen Dingen, wie finanzielle Sicherheit und Wohlstand, geträumt hat. Gabys Freundin versucht, sie zur Besinnung zu bringen, erinnert sie an ihre bescheidene Herkunft und daran, dass Ehen nicht zum Spaß geschlossen werden („After all, you don't marry for fun...I didn't.“).⁶⁷³ Um zu betonen, dass Gaby den reichen Geschäftsmann keineswegs hinters Licht führt bzw. ihm die große Liebe vorspielt, baut *Algiers* die Szene, in der Gaby ihn verlassen will, aus. Inspektor Slimane empfiehlt André im Vorfeld dieser Szene, Gaby nicht mehr nach Casbah gehen zu lassen. Während er im Französischen davon spricht, dass Monsieur Kleep auf seine Freundin aufpassen soll, will Slimane in *Algiers* André und seine Verlobte vor weiteren Beschämungen schützen.⁶⁷⁴ Kleep bzw. André gehen in der folgenden Szene unterschiedlich mit den Frauen um. Monsieur Kleep will das Wort, welches ihm auf der Zunge liegt, nicht aussprechen, aber er duldet nicht, wie sie sich in der Öffentlichkeit benimmt. Gaby versichert ihm, dass sowieso jeder erkennt, um was für eine

672 Vgl. *Pépé le Moko*, SE 6.3.

673 *Algiers*, SE 4.6.1.

674 Vgl. *Algiers*, SE 7.2 & *Pépé le Moko*, SE 7.2.

Beziehung es sich zwischen ihnen handelt. Sie wirft ihren Schmuck auf das Bett und ist im Begriff zu gehen, als sie sich eines Besseren besinnt und den Schmuck doch noch mitnimmt.⁶⁷⁵ In der amerikanischen Verfilmung pocht André darauf, dass Gaby seine Ehefrau wird und er ihr nicht erlaubt, sich so zu benehmen. Gaby möchte klarstellen, dass sie bis zum Zeitpunkt ihrer Eheschließung machen wird, was sie will, und dass dies nur fair sei, schließlich habe sie André nie etwas vorgemacht. Als sie zusagte, ihn zu heiraten, wusste er, dass sie ihn nicht liebt, und er konnte damit leben.⁶⁷⁶ *Algiers* verzichtet auf die Szene mit dem Schmuck, um Gaby nicht als durch und durch käuflich darzustellen wie es in *Pépé le Moko* der Fall ist.

Auch in Renoirs *La Chienne* ist die weibliche Hauptfigur, Lulu, eine Prostituierte und der Mann, den sie liebt – Dédé – ihr Zuhälter. Im Gegensatz zu *Pépé le Moko* begnügt sich der Film nicht nur mit der Andeutung eines weniger respektablen Lebensstils seiner weiblichen Hauptfigur, sondern nennt die Dinge im wahrsten Sinn des Wortes beim Namen. So bezeichnet sich Dédé bei einem Gespräch mit seinem Freund als „maque“, Abkürzung für das französische Wort „maquereau“, das Zuhälter bedeutet.⁶⁷⁷ Weiters verlangt Dédé mehrmals im Verlauf des Filmes, dass sie sich prostituiert, um für ihn an Geld zu kommen. Der Streit, der Dédé dazu veranlasst, Lulu mitten auf der Straße zu attackieren und Legrand zu Hilfe eilen lässt, entstand nur, weil Lulu sich weigerte, an dem Abend noch zu einem Freier zu gehen. Als Legrand die zwei nach dem Zwischenfall auf der Straße nach Hause begleitet, droht Dédé damit, sie zu verlassen, sollte sie nicht mit Legrand schlafen und ihm so das benötigte Geld nicht beschaffen.⁶⁷⁸ Auch als sich Lulu in Künstlerkreisen bereits als aufstrebendes neues Talent etabliert hat, nötigt Dédé sie dazu, mit einem reichen Kunstliebhaber gegen Bezahlung zu schlafen.⁶⁷⁹ Lulu selbst scheint sich mit ihrem Dasein als Prostituierte arrangiert zu haben, für Dédé würde sie schließlich alles machen, und sie hat kein Problem damit, über ihre Tätigkeit zu sprechen. Beim Besuch einer Freundin, höchstwahrscheinlich ebenfalls eine Prostituierte, in ihrer von Legrand finanzierten Wohnung verfällt Lulu ins Plaudern. Sie hatte keine andere Wahl, als mit Legrand eine Beziehung einzugehen, schließlich hat er es ihr ermöglicht, aus dem Haus ihrer Eltern aus- und in eine eigene Wohnung einzuziehen. Dédé weiß natürlich über die Beziehung der beiden Bescheid, von der Eifersucht wird er laut Lulu nicht geplagt, warum sollte er auch,

675 Vgl. *Pépé le Moko*, SE 7.4.

676 Vgl. *Algiers*, SE 7.2.1.

677 *La Chienne*, SE 4.6.

678 Vgl. *La Chienne*, SE 3.1.1.

679 Vgl. *La Chienne*, SE 5.5.

Legrand ist immerhin schon 42 Jahre alt. Es macht Lulu nichts aus, mit Legrand zu schlafen. Es bedeute ihr nichts, sie stellt sich währenddessen ganz einfach Dédé vor. Lulu beendet die Ausführungen mit einer Bemerkung über einen ihrer vergangenen Freier, mit dem sie des Geldes wegen schlafen musste, obwohl sie sich vor ihm ekelte.⁶⁸⁰ Das amerikanische Remake lässt all diese Dialoge und anrühigen Szenen naturgemäß aus. „Obscenity in word, gesture, reference, song, joke, or by suggestion (even when likely to be understood only by a part of the audience) is forbidden.“⁶⁸¹ Katherine „Kitty“ March wird weder als Prostituierte bezeichnet noch dargestellt und Johnny Prince ist nicht ihr Zuhälter, sondern ihr Freund bzw. Verlobter, in Wahrheit ein klassischer Nichtsnutz, Gauner und Hochstapler. Kitty bezeichnet ihn zwar als Verlobten, dieser scheint jedoch wenig Interesse daran zu haben, die versprochene Eheschließung jemals in die Tat umzusetzen; für den Verlobungsring fehlt es Johnny immer wieder am nötigen Kleingeld. Johnnys Ausreden stoßen vor allem Kittys arbeitsamer Freundin und Mitbewohnerin Millie sauer auf. Der schlechte Einfluss von Johnny hat dazu geführt, dass Kitty nicht nur ihren Job als Model verlor, sondern sich, seit sie Johnny kennen und lieben lernte, für keinen einzigen Job mehr motivieren konnte.⁶⁸² Ihre Antriebslosigkeit lässt sich nicht nur an der Unordnung in der gemeinsamen Wohnung mit Millie erkennen, sondern auch am Kosenamen, den Johnny für sie hat – „Lazy Legs“. Im Gegensatz zu Lulu in *La Chienne* wird die Promiskuität der Figur Kitty in *Scarlet Street*, meistens durch Johnny, nur schwach angedeutet, schließlich waren direkte lüsterne oder zügellose Bemerkungen und Handlungen der Figuren gemäß Production Code untersagt. Als Kitty Zärtlichkeiten, wie Küsse, von Johnny einfordert, kommentiert er dies mit den Worten „That's all you think about, Lazy Legs, mh?!“, woraufhin Kitty mit „What else is there to think about?!“ antwortet.⁶⁸³ Als Kitty Johnny von den ersten physischen Annäherungsversuchen Chris' erzählt, tut dieser sie mit dem Kommentar „You've been kissed before...“ ab.⁶⁸⁴ Johnny stiftet Kitty an, sich als die Künstlerin hinter den Gemälden von Chris auszugeben und ihren Charme beim Kunstkritiker Mr. Janeway spielen zu lassen. Als Kitty befürchtet, dass es mit Mr. Janeway nicht bei einem Lunch bleiben wird, impliziert Johnny, dass dies nicht verwerflich wäre. Als Kitty sich über diese Aussage empört, fordert Johnny, dass sie sich

680 Vgl. *La Chienne*, SE 4.3.

681 Jewell, *The Golden Age of Cinema*, S. 119.

682 Vgl. *Scarlet Street*, SE 3.1.

683 *Scarlet Street*, SE 3.1.

684 *Scarlet Street*, SE 3.8.

nicht so „anstellen“ soll.⁶⁸⁵ Sie verabredet sich daraufhin mehrmals mit Janeway und berichtet Johnny, dass Janeway nun bereits von gemeinsamem Frühstück spricht – „He's getting that look in his eye...“, für Johnny wiederum kein Grund zur Besorgnis.⁶⁸⁶

Renoirs weibliche Hauptrolle Lulu ist jung und naiv, lässt im wahrsten Sinne des Wortes alles über sich ergehen und wirkt so den ganzen Film über besonders passiv. Kitty hingegen ist eine kluge und gewitzte Frau, die mit ihrem Selbstbewusstsein und ihrer Selbstsicherheit überzeugt. Mit ihrer charmanten und wortgewandten Art schafft sie es, die Männer spielerisch um den Finger zu wickeln. Kitty zeigt, im Gegensatz zu Lulu, zunächst noch moralische Bedenken, einen älteren Herrn wie Chris um sein Geld zu bringen, doch als sie merkt, welches leichte Spiel sie mit ihm hat, wirft sie jegliche Skrupel über Bord. Als Chris gesteht, verheiratet zu sein, ist Kitty sichtlich amüsiert über seine Naivität, schürt seine Schuldgefühle („You know I'm not the kind of girl to run around with a married man, don't you?!“) und nützt diese schlussendlich schamlos aus.⁶⁸⁷ Die Figur der Lulu wurde für *Scarlet Street* quasi amerikanisiert und zur klassischen „femme fatale“ umgeschrieben, einer berechnenden Frau, die mit ihrer sexuellen Anziehungskraft Männer in ihren Bann zieht, manipuliert und unweigerlich ins Unglück stürzt. Die Figur der Gaby in *Pépé le Moko* und in *Algiers* ist im Gegensatz dazu keine „femme fatale“, viel eher ist sie „(...) the pretext and justification for Pèpé's tragic journey, not its fundamental reason.“⁶⁸⁸

In allen vier Filmen werden Frauen gezeigt, die von den Männern, die sie lieben, ausgenutzt und/oder schlecht behandelt werden. In *Pépé le Moko* ist die Zigeunerin und Prostituierte Inès die aktuelle Favoritin des Verbrechers, ihre Liebe wird von Pèpé jedoch nicht im selben Maß erwidert. Pèpé und Inès leben zusammen in einer Wohnung, in der amerikanischen Version wird jedoch darauf geachtet, den Eindruck des unverheirateten Zusammenlebens gar nicht erst aufkommen zu lassen, da dies wiederum eine sexuelle Beziehung der beiden implizieren würde. Die Figur der Inès wirkt in der französischen Verfilmung wesentlich reifer als ihr amerikanisches Pendant. Ines wirkt in *Algiers* wie ein naives Kind und wird von Pepe auch so behandelt. In beiden Filmen wird Inès/Ines getrieben von der Angst, von Pèpé/Pepe verlassen zu werden, *Algiers* misst hierbei der Eifersucht Ines' eine bedeutendere Rolle bei. Ihre Handlungen werden von der Eifersucht gelenkt, sie ist es, die Pepe schlussendlich an Slimane ausliefert. Als sich Pèpé in der

685 Vgl. *Scarlet Street*, SE 4.5.

686 *Scarlet Street*, SE 4.8.

687 *Scarlet Street*, SE 3.2.

688 Vincendeau, *Pépé le Moko*, S. 51.

französischen Verfilmung entschließt Casbah zu verlassen und mit Gaby nach Frankreich zurückzukehren, folgt ihm Inès in die Stadt. Erst nachdem sie realisiert hat, was sein Plan ist, fährt sie ins Hotel „Aletti“, um Slimane Pépés Plan mitzuteilen.⁶⁸⁹ In der amerikanischen Verfilmung kocht Ines förmlich vor Eifersucht und verletztem Stolz, sie fährt direkt ins Hotel und zu Inspektor Slimane.⁶⁹⁰ Auch Lulu und Kitty werden von der Angst getrieben, von dem Mann, den sie lieben, verlassen zu werden. Durch eine Mischung aus leeren Versprechungen und Drohungen schaffen es Dédé und Johnny immer wieder, die Frauen emotional von ihnen abhängig zu machen. Lulu wünscht sich nichts sehnlicher, als mit Dédé zurückgezogen in einem Haus am Land zu leben.⁶⁹¹ Doch Dédé schreckt nicht davor zurück, ihre Hoffnungen auf eine Zukunft mit ihm zu schüren und gleichzeitig mit dem Ende ihrer Beziehung zu drohen, sollte sie nicht parieren und ihm Geld beschaffen. Um Kitty an der kurzen Leine zu halten, wählt Johnny das fragwürdige Versprechen, sie zu ehelichen, und wie Dédé droht auch er ihr immer wieder, sie zu verlassen, wenn sie nicht macht, was er will. Die emotionale Abhängigkeit von diesen Männern lässt die Frauen sowohl in *Pépé le Moko, Algiers* als auch in *La Chienne* und *Scarlet Street* körperliche Gewalt ertragen. Nicht nur einmal rutscht Dédé und Johnny die Hand aus. Dédé gibt zu, dass er immer erst grob werden muss, bis Lulu in die Gänge kommt, und Johnny behauptet, dass Schläge das einzige sind, was Kitty jemals verstanden hat. In *Pépé le Moko* gesteht die Figur Tania, immer wieder Opfer von Gewalt in ihren Beziehungen gewesen zu sein. Bereits, als sie noch an der Scala sang, schlug sie ihr damaliger Freund, ebenfalls Sänger, weil er nicht damit zurecht kam, dass sie erfolgreicher war als er. Sie habe einfach immer schon ein Gesicht gehabt, welches die Männer zu schlagen lieben. Sowohl Tanias genaue Erzählung als auch Slimanes Bemerkung, dass sie die Schläge als Frau sicherlich erträgt, ohne sich zu beschweren, wurden in *Algiers* weggelassen.⁶⁹²

Um den Filmstoff von *Pépé le Moko* und *La Chienne* für den amerikanischen Filmmarkt erfolgreich zu adaptieren, mussten ebenso die Andeutung auf und die Darstellung von sexuellen Beziehungen zwischen den Hauptfiguren umgeschrieben werden. „Seduction (...) should never be more than suggested, and only when essential for the plot, and even then never shown by explicit method.“⁶⁹³ Gaby erscheint in beiden Versionen zur

689 Vgl. *Pépé le Moko*, SE 9.3.

690 Vgl. *Algiers*, SE 9.4.

691 Vgl. *La Chienne*, SE 6.5.

692 Vgl. *Algiers*, SE 4.2 & *Pépé le Moko*, SE 4.2.1.

693 Jewell, *The Golden Age of Cinema*, S. 118.

Verabredung mit P  p  /Pepe, der mit ihr, beobachtet von Inspektor Slimane, sogleich in ein Gebäude verschwindet. Im französischen Film folgen nun Innenaufnahmen des Gebäudes, welches stark an ein Bordell erinnert. Zu sehen sind Frauen, die P  p   und Gaby in ein Zimmer führen. Slimane schlendert indes davon, es folgt eine Ablende, die suggerieren soll, dass reichlich Zeit vergeht. Als Inspektor Slimane wieder zurückkehrt, ist es bereits Nacht geworden und P  p   und Gaby sind alleine im Zimmer. In *Algiers* hingegen betreten und verlassen Pepe und Gaby das Gebäude bei Tageslicht, von den Frauen im Inneren des Gebäudes ist nichts zu sehen. Um den harmlosen Charakter des Treffens zu betonen, zeigt *Algiers*, wie ein Dienstmädchen dreckiges Geschirr und Essensreste aus dem Zimmer trägt, während Pepe und Gaby sich unterhalten.⁶⁹⁴ In *La Chienne* pflegt Lulu sowohl zu D  d   als auch zu Legrand eine sexuelle Beziehung, beide Männer befinden sich regelm  ig in Lulus Bett. Als sie eines Tages enttäuscht ist, dass Legrand und nicht ihr geliebter D  d   zur Tür herein spaziert, bedient sich Renoir ebenfalls einer Ablende, um das Fortschreiten der erzählten Zeit zu suggerieren. Während Legrand Lulu davor noch liebevoll im Arm hielt, ist er nach der Ablende mit Lulu im Bett liegend zu sehen. Diesen Moment der Zweisamkeit nützt Lulu wiederum, um Legrand nach Geld zu fragen.⁶⁹⁵ Auch die gemeinsame Zweisamkeit im Bett mit D  d   nützt Lulu immer wieder, um Geldangelegenheiten zu besprechen, beispielsweise kurz bevor Legrand die beiden in flagranti erwischt.⁶⁹⁶ Kitty hat definitiv keine sexuelle Beziehung zum verheirateten Chris („Adultery, sometimes necessary plot material, must not be explicitly treated, or justified or presented attractively.“⁶⁹⁷), selbst eine Umarmung von Chris ist Kitty zuwider.⁶⁹⁸ Ebenso halten sich die Andeutungen auf eine sexuelle Beziehung zu Johnny in Grenzen, selbst nach einer berauschten Partynacht wacht Johnny völlig bekleidet in Kittys Wohnzimmer, und nicht in ihrem Schlafzimmer, auf.⁶⁹⁹ Dem Zuseher wird sehr wohl bewusst gemacht, dass Chris sehr gerne eine physische Beziehung zu Kitty hätte. Er fragt sie mehrmals nach vergangenen Liebhabern, vermutet sogar, dass Johnny, den Kitty als Millies Freund ausgibt, ein Verfloßener ist. Im Gegensatz zu Legrand und D  d   treffen Chris und Johnny regelm  ig aufeinander, was Chris' Eifersucht und die sexuelle Rivalität der beiden schürt und schlussendlich gipfelt, als Chris hinter das Geheimnis von Kitty und

694 Vgl. *Algiers*, SE 6.3 & *P  p   le Moko*, SE 6.3.

695 Vgl. *La Chienne*, SE 5.7.

696 Vgl. *La Chienne*, SE 6.8.

697 Jewell, *The Golden Age of Cinema*, S. 118.

698 Vgl. *Scarlet Street*, SE 3.7.

699 Vgl. *Scarlet Street*, SE 3.7.

Johnny kommt. Nachdem Chris von den Zwängen der Ehe befreit ist, fährt er zu Kitty. In der dunklen Wohnung ist Musik zu hören. Als der Plattenspieler hängen bleibt, sieht Chris, wie Johnny aus Kittys Schlafzimmer tritt. Kitty folgt ihm und fällt ihm mit den Worten, die Chris noch verfolgen werden, „Jeepers, I love you!“, um den Hals.⁷⁰⁰

5.4.3.4. Recht und Moral

5.4.3.4.1. Polizei

Der Production Code schrieb amerikanischen Filmproduktionen vor, dass weder das Gesetz noch dessen Hüter durch filmische Darstellung verhöhnt werden sollten. „Law, natural and human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.“⁷⁰¹ Diese Vorgabe ist besonders im Remake von *Pépé le Moko* zu erkennen. Die Polizisten von Algier wirken in der amerikanischen Verfilmung im Allgemeinen aktiver und aggressiver, sie sind Männer der Tat. *Algiers* baut die nächtliche Polizeirazzia aus; die Polizisten kreisen Pepe nicht nur ein, sondern dringen sogar in Grandperes Wohnung ein, mit roher Gewalt, versteht sich. Während Pépé in der französischen Verfilmung fast schon ungestört vor der Polizei flieht, muss er in *Algiers* vor der Polizei in ein Geheimversteck flüchten und wird bei der anschließenden Verfolgungsjagd über den Dächern von Casbah von der Polizei sogar, wenn auch nicht lebensbedrohlich, verwundet.⁷⁰² In *Pépé le Moko* irrt die Polizei in den Straßen von Casbah herum, während Pépé über die Dächer flieht.⁷⁰³ Der Ausbau dieser Sequenz hilft nicht nur, ein positiveres, sprich aktiveres, Bild der Gesetzeshüter zu präsentieren, sondern verleiht dem Film noch eine zusätzliche Portion an Action. Nach der missglückten Razzia bietet der Kleinkriminelle und Informant Régis/Regis der Polizei seine Dienste an, er habe einen Plan, der Pépé/Pepe dazu bringen wird, Casbah zu verlassen und direkt in die Arme der Polizei zu laufen. Interessanterweise behält er die genauen Züge seines Planes in der französischen Verfilmung für sich, die Polizei muss ihm quasi blind vertrauen.⁷⁰⁴ In *Algiers* hingegen weicht Regis die Polizei von vornherein in den Plan ein, dass er Pierrot mithilfe eines gefälschten Briefes aus Casbah locken will. Pepe wird sich daraufhin veranlasst sehen, nach dem verschwundenen Pierrot zu suchen und den Schutz Casbahs aufzugeben. Auch wenn die Beamten auf die Hilfe

700 *Scarlet Street*, SE 5.6.

701 Jewell, *The Golden Age of Cinema*, S. 117.

702 Vgl. *Algiers*, SE 3.7.4.

703 Vgl. *Pépé le Moko*, SE 3.9.

704 Vgl. *Pépé le Moko*, SE 4.1.

eines Ganoven angewiesen sind, geben sie die Kontrolle im amerikanischen Remake nie gänzlich aus der Hand.⁷⁰⁵

Eine besondere Rolle in *Pépé le Moko* und *Algiers* spielt Inspektor Slimane, der sich als einziger Ordnungshüter frei in Casbah bewegen kann. Der erste Auftritt der Figur ist bereits bezeichnend für seinen Charakter und seine Rolle in den Filmen. Er betritt die Polizeiwache durch eine Seitentür, gerade als das Wort Spion in der Unterhaltung der anwesenden Polizisten fällt. Leise und verstohlen verfolgt Slimane das Gespräch. In der französischen Verfilmung folgt eine fast schon schmeichelhafte Beschreibung Pépés durch Slimane, der den Eindruck vermittelt, dass er Pépé in Wahrheit beneidet und eine Verhaftung die einzige Möglichkeit ist, Pépé zu übertreffen. Er sieht Pépé täglich, aber er wäre tot, noch bevor er ihn in Casbah verhaften könnte.⁷⁰⁶ Auch in *Algiers* betont Slimane, dass es leicht ist, Pepe in Casbah zu verhaften, aber unmöglich, ihn aus Casbah herauszubekommen. Im Unterschied zur französischen Verfilmung ist es nicht der eigene Polizeikommandant, der Kritik an Slimanes Vorgehensweise äußert, sondern der eigens angereiste Inspektor aus Paris. Er wirft Slimane und der hiesigen Polizei vor, keine Anstrengungen zu unternehmen, um Pepe endlich zu fassen, und dass Slimane schlichtweg zu faul wäre, um ihn zu verhaften.⁷⁰⁷ Während Slimane in *Pépé le Moko* verschlagen wirkt und auf die eine große Gelegenheit zur Verhaftung Pépés wartet – sein Credo ist „Geduld“ („Travail vite fait, travail mal fait.“⁷⁰⁸) – ist Slimane in der amerikanischen Verfilmung analytischer und gewieft. „When one can't choose guns, one must work with brains“ ist sein Credo, er beobachtet Pepe, lernt seine Gewohnheiten und seine Schwächen.⁷⁰⁹ Slimanes Stellung, sein Ruf, innerhalb der Polizei Algiers ist in der amerikanischen Verfilmung deutlich besser als in *Pépé le Moko*. Als er Gaby während der Razzia in dem Haus einer Einheimischen in Sicherheit bringt, gibt er sich sofort als Polizist zu erkennen, auch wenn er sich einige Seitenhiebe auf die Vorgehensweise seiner Kollegen nicht verkneifen kann.⁷¹⁰ In *Pépé le Moko* spricht Gaby von der großen Dummheit der Polizei, Slimane pflichtet ihr bei und wird erst von Pépé vor Gaby als Polizist entlarvt.⁷¹¹ Es folgen eine Reihe an Plänkeleien zwischen den beiden, immer wieder abgerundet durch Slimanes fast schon prophetischen Aussagen, dass Pépés Ende vorherbestimmt ist. So nützt der

705 Vgl. *Algiers*, SE 4.1.

706 Vgl. *Pépé le Moko*, SE 2.3.

707 Vgl. *Algiers*, SE 2.4.

708 *Pépé le Moko*, SE 3.10.

709 *Algiers*, SE 2.4.

710 Vgl. *Algiers*, SE 3.10.

711 Vgl. *Pépé le Moko*, SE 3.10.

Inspektor Pierrots Tod, um P  p   klar zu machen, dass eines Tages nicht einmal seine Feinde verhindern werden, dass er Casbah verlässt, und zwar einzig und allein mit den Füßen voran, so wie Pierrot. In *P  p   le Moko* reibt ihm Slimane in dieser Szene extra noch unter die Nase, dass sein Freund Pierrot tot, die Frau, die er begehrt, weg und er gefangen ist.⁷¹² Diese Szene verdeutlicht, dass Slimane in Casbah und von P  p   lediglich geduldet wird, während Slimane und Pepe in *Algiers* fast schon ein freundschaftliches Verhältnis pflegen. Zwar ist es Slimanes Intrige zu verdanken, dass P  p  /Pepe schlussendlich gefasst werden kann, doch muss sich Ines in *Algiers* Slimanes Vorwurf gefallen lassen, für Pepes Ende verantwortlich zu sein. Anstelle von Pepe trifft Ines vor dem Hotel „Aletti“ auf Inspektor Slimane und seine Männer. Als sie ihm verrät, dass Pepe auf dem Weg ist, mit Gaby das Land zu verlassen, wirft er ihr vor, Pepe betrogen zu haben: „So, you're the one to betray him. You couldn't wait to run to me. You call it love, but it means you'd kill him before you'd let him go free. That's what you've done...as sure as if you'd held a gun in your hands.“⁷¹³ Als er Pepe auf dem Schiff abfängt, bittet Pepe darum, die Handschellen außer Sichtweite von Gaby angelegt zu bekommen – Slimane gewährt ihm diesen Wunsch, denn einem alten Freund kann er nichts abschlagen. Dass diese spezielle Form der Freundschaft von beiden Seiten ausgeht, bestätigt der sterbende Pepe, als er Slimane ebenfalls als Freund bezeichnet.⁷¹⁴

5.4.3.4.2. Vergehen und Verbrechen

In den untersuchten Filmen werden sowohl Vergehen (Diebstahl und Betrug) als auch Verbrechen (Mord) zur Schau gestellt. Ein wichtiges Thema in allen vier Filmen ist das Streben nach Wohlstand und Geld. Die Figuren sind der Meinung, dass Geld ihnen ermöglicht, aus unglücklichen oder bescheidenen Verhältnissen zu entfliehen und sogar Liebe zu erkaufen. Zur Beschaffung von Geld ist ihnen jegliches Mittel recht, von Diebstahl und Raub bis hin zu Zuhälterei, Erpressung und Betrug. D  d  /Johnny stiehlt von Lulu/Kitty, Lulu/Kitty von Legrand/Chris, Legrand/Chris wiederum von seiner Frau und seinem Arbeitgeber. Auch P  p  s/Pepes kriminelle Aktivitäten zielen in beiden Versionen darauf ab, besonders viel Geld zu erbeuten, so zählt sein Strafregister Diebstahl, Raub und unz  hliche Bank  berf  lle. Der Unterschied zwischen den Filmen liegt jedoch in der

712 Vgl. *P  p   le Moko*, SE 6.1.

713 *Algiers*, SE 9.3.

714 Vgl. *Algiers*, SE 9.4.

expliziten Darstellung von kriminellen Aktivitäten. *Pépé le Moko* scheut sich nicht, Pépé bei der Planung eines Banküberfalls in Grand Pères Wohnung zu zeigen. Er erklärt seiner Gang anhand eines Grundrisses der Bank den Ablauf des für den nächsten Tag geplanten Überfalls.⁷¹⁵ In *Algiers* sitzen Pepe und seine Gang zwar um eine schematische Zeichnung herum, doch bevor sich die Anwesenden darüber unterhalten können, werden sie unterbrochen.⁷¹⁶ Im Grunde genommen erfährt der Zuseher nur aus der Erzählung von Slimane und den anderen Polizisten über Pepes Verbrechen, sieht ihn jedoch nicht in Aktion. „Methods or Crime should not be explicitly presented. (...) Theft, robbery, safe-cracking, and dynamiting of trains, mines, buildings, etc., should not be detailed in method.“⁷¹⁷ *Algiers* bemüht sich, Pepe als einen moralisch integren Verbrecher dazustellen. Er warnt seinen Schützling Pierrot davor, Waffen leichtfertig einzusetzen („The use of firearms should be restricted to essentials“⁷¹⁸) und sich mit solch zwielichtigen Gestalten wie Regis abzugeben. Er respektiert und sorgt sich um seine Leute, und mit Liebesbekundungen scherzt man gemäß Pepe nicht, er ist ein Verbrecher mit gutem Herz. In *La Chienne* bzw. *Scarlet Street* begeht Legrand/Chris als einziger ein Verbrechen aus Leidenschaft. Als er Lulu/Kitty kennenlernt, öffnet er buchstäblich die Büchse der Pandora. In ihm erwacht ein Begehren, das ihn zwangsläufig ins Verderben stürzt. Die andauernde Frustration in seinem Leben und die finale Ablehnung der begehrten Frau bringen ihn dazu, nicht nur gegen das Gesetz zu verstoßen (Diebstahl von Geld), sondern enden in der kaltblütigen Ermordung des Objekts seiner Begierde. Nachdem Legrand Lulu und Dédé zusammen im Bett erwischt, kehrt er am nachfolgenden Morgen wieder in Lulus Wohnung zurück, um sie zurückzugewinnen. Er ist sich sicher, Lulu sei in einer Zwangslage gewesen, die Dédé schamlos ausgenutzt hat. Er ist nun bereit, sie vor allem und jedem zu beschützen, sie aus den Fängen dieses Mannes zu befreien. Aber alles, was Lulu für ihn übrig hat, ist lediglich die Frage, wann er das angefangene Bild fertigstellt. Nun dämmert Legrand, dass sie nur hinter seinem Geld her ist, und was für ein Narr er die ganze Zeit war. Lulu verhöhnt seine Sehnsucht, geliebt zu werden – Dédé schlägt sie vielleicht, aber dafür liebt sie ihn und nicht Legrand. Dieser fleht sie trotzdem an, mit ihm fortzugehen, doch Lulu kann darüber nur lachen. Der einzige Weg, um Lulu zum Schweigen zu bringen, ist, sie zu töten.⁷¹⁹ Der Akt des Mordes wird in *La Chienne* nicht

715 Vgl. *Pépé le Moko*, SE 5.2.

716 Vgl. *Algiers*, SE 5.2.

717 Jewell, *The Golden Age of Cinema*, S. 118.

718 Jewell, *The Golden Age of Cinema*, S. 118.

719 Vgl. *La Chienne*, SE 7.2.4

gezeigt, dafür sieht der Zuseher Legrand neben der blutverschmierten Leiche von Lulu knien und ihre Hand voll Reue küssen.⁷²⁰ Im Gegensatz zu *La Chienne* ereignet sich der Mord an Kitty noch am selben Abend, an dem Chris Kittys und Johnnys Spiel aufdeckt. Nachdem er die zwei Liebenden zusammen sieht, findet er sich in einer Bar wieder. Er kippt einen Drink nach dem anderen, während ihm die Liebesbekundungen von Kitty an Johnny immer wieder durch den Kopf gehen. Ein Straßenprediger erinnert ihn indes, dass alle Menschen Sünder sind und ihnen verziehen werden soll.⁷²¹ Er kehrt zu Kitty zurück und bezichtigt Johnny, die Wurzel allen Übels zu sein, dieser sei böartig und habe sie mit Sicherheit einfach nicht in Ruhe gelassen. Doch jetzt wo Chris frei ist, kann er sie endlich heiraten. Kitty beginnt nicht nur, ihn auszulachen, sie beschimpft Chris auch lautstark. Während die Beleidigungen auf ihn einprasseln, stolpert er über einen Eispickel. Plötzlich sieht der Zuseher auf der Leinwand das panische Gesicht und hört die Schreie Kittys, bevor sich diese die Decke über den Kopf wirft und Chris zusticht (siehe Abb. 125-128).⁷²² Der Akt des Mordes wird, wenn auch durch den Einsatz der Decke, in abgeschwächter Form gezeigt, dafür ist die Leiche im Gegenzug zum französischen Film nicht zu sehen („Brutal killings are not to be presented in detail“⁷²³).

5.4.3.4.3. Schuld und Sühne

Beide Filmstoffe zeigen, dass sich Verbrechen und Verrat nicht auszahlen und bestraft werden. Sowohl Lulu/Kitty, Dédé/Johnny, Legrand/Chris als auch Pierrot, Carlos und Pépé/Pepe werden nacheinander für ihre Vergehen und kriminellen Aktivitäten bestraft. Selbst innerhalb krimineller Kreise werden Vergehen und Verrat sofort vergolten, so wird Régis/Regis in *Pépé le Moko* und in *Algiers* für seine Intrige gegen Pépé/Pepe und als Vergeltung für Pierrots Tod erschossen.⁷²⁴

Amerikanische Gangsterfilme zeigen den Aufstieg und plötzlichen Fall ihrer Protagonisten, der Weg zum Ziel führt in diesem Fall über die Entmachtung einer ranghöheren Vaterfigur. Im Gegensatz dazu ist der Protagonist von *Pépé le Moko* und *Algiers* bereits das kriminelle Oberhaupt Casbahs. Sein Schicksal kann sich daher nur in eine Richtung bewegen, und zwar abwärts. In beiden Filmen ist klar, dass Pépé/Pepe seine Freiheit nicht durch eine

720 Vgl. *La Chienne*, SE 7.2.6, 7.2.8.

721 Vgl. *Scarlet Street*, SE 6.1.

722 Vgl. *Scarlet Street*, SE 6.2.

723 Jewell, *The Golden Age of Cinema*, S. 118.

724 Vgl. *Algiers*, SE 5.6.1 & *Pépé le Moko*, SE 5.6.1.

Flucht aus Casbah erlangen wird, sondern nur durch den Tod. In *Pépé le Moko* entscheidet sich Pépé dazu, sich ob der Ausweglosigkeit seiner Situation das Leben selbst zu nehmen und so den Händen der Justiz doch noch zu entfliehen.⁷²⁵ Der Protagonist stirbt in der französischen Verfilmung aus poetischen Gründen und nicht, weil Verbrechen und Verbrecher bestraft werden müssen. Der Suizid der kriminellen Hauptfigur konnte für *Algiers* aufgrund der ausdrücklichen Anweisung Breens und des Production Codes, welche besagt, dass Pépé der Bestrafung durch das Gesetz nicht entkommen darf, nicht übernommen werden.⁷²⁶ Bevor Pépé/Pepe in das Polizeiauto steigen soll, bittet er, dem Schiff nach Frankreich beim Ablegen zusehen zu dürfen. In beiden Filmen wird ihm dies von Inspektor Slimane erlaubt, hinter einem verschlossenen Eisentor beobachtet Pépé/Pepe, wie Gaby an Deck des Schiffes tritt und einen letzten Blick auf Algier und Casbah wirft. Pépé/Pepe ruft ihren Namen, doch sie nimmt keinerlei Notiz von ihm. Während sich Pépé an dieser Stelle des französischen Filmes mit einem Klappmesser selbst umbringt, stößt Pepe in *Algiers* das Tor zum Schiffssteg auf und läuft, Gabys Namen schreiend, dem auslaufenden Schiff nach. Plötzlich wird Pepe von einer Kugel getroffen und sinkt schwer verletzt zu Boden. Um zu betonen, dass Pepe durch die Hand der Justiz getötet worden ist, verteidigt Slimane den Schuss mit der Begründung, dass der Schütze dachte, Pepe sei im Begriff zu fliehen (siehe Abb. 129-134).⁷²⁷

Es ist eine Ironie des Schicksals, dass Dédé/Johnny für das einzige Verbrechen, welches er tatsächlich nicht begangen hat, bestraft wird, während der eigentliche Mörder Legrand/Chris von der Justiz auf freien Fuß gesetzt wird. Dédé wird in seiner Verhandlung aufgrund seiner sozialen Herkunft und vor allem seines Strafregisters (vor-)verurteilt. Neben seinem häufigen unerlaubten Fernbleiben machte er sich bereits während seines Dienstes in der Armee der Zuhälterei schuldig.⁷²⁸ Im Gegensatz zu Dédé wird Johnny aufgrund der Indizien und Beweislast verurteilt. Er wurde im Auto der Ermordeten geschnappt, in seinen Taschen befand sich Kittys Geld und Schmuck – sie hatte ja quasi keine Verwendung mehr dafür –, und die Polizei fand am Tatort ein blutgetränktes Stofftaschentuch mit seinen Initialen sowie die Mordwaffe mit seinen Fingerabdrücken darauf.⁷²⁹ Erdrückt wird Johnny nicht nur von der Beweislast, sondern ebenso von den zahlreichen Zeugenaussagen. Als erstes wird Johnny selbst befragt, er gibt an, dass Chris

725 Vgl. *Pépé le Moko*, SE 9.4.

726 Vgl. Moine, *Remakes*, S. 47.

727 Vgl. *Algiers*, SE 9.4.

728 Vgl. *La Chienne*, SE 8.4.

729 Vgl. *Scarlet Street*, SE 7.2.

der eigentliche Künstler sei und nicht Kitty. Johnnys Erklärungen verlieren jedoch durch die Aussagen von Mr. Janeway und Mr. Dellarowe an Glaubwürdigkeit. Sogar Adele bezeugt, dass Chris kein Künstler, sondern nur ein Dieb sei, er habe von ihr, seinem Vorgesetzten und schlussendlich auch von Katherine March gestohlen, indem er ihre Werke kopiert hat. Während Legrand in *La Chienne* nur als Zuhörer im Gerichtssaal präsent ist, tätigt Chris vor Gericht sogar eine Falschaussage und behauptet, er wäre tatsächlich nur ein Kopist.⁷³⁰ Dédé wird von einer Jury verurteilt, von der Verurteilung und Exekution Johnnys erfährt der Zuseher nur aus einem Zeitungsbericht.⁷³¹ Am Tage der Exekution scheint sich Dédé mit seinem Schicksal bereits abgefunden zu haben, die Kamera verweilt auf seinem hoffnungslosen Gesicht.⁷³² In *Scarlet Street* wird Johnny aus seiner Zelle in den Exekutionsraum gebracht, wo er ein letztes Mal lautstark seine Unschuld beteuert, doch hinter ihm wird die Tür geschlossen (siehe Abb. 135-136).⁷³³

Legrands bzw. Chris' Sehnsucht führt schlussendlich zum eigenen Untergang. Legrands Abstieg beginnt durch die Konfrontation mit seinem Arbeitgeber, dem die Affäre zur jungen Lulu zu Ohren gekommen ist. Er sah sich veranlasst, die Bücher zu prüfen und konnte tatsächlich feststellen, dass eine beträchtliche Geldsumme fehlt. Legrand wird entlassen, er solle sich einen Job suchen, der weniger Versuchungen für ihn bereit hält. Im Epilog des Films sieht der Zuseher einen gealterten und obdachlosen Legrand auf den Straßen von Paris, der auf den ebenfalls obdachlosen Alexis Godard, den rechtmäßigen Ehemann von Adèle, trifft. Die beiden Männer sind sichtlich erfreut, einander zu sehen. Legrand erzählt Alexis, was ihm in den letzten Jahren alles widerfahren ist: Er war Müllmann, Trunkenbold und Dieb, aber zuallererst war er Mörder. Die Männer beginnen zu lachen, und so endet Renoirs Film mit Legrands Worten „La vie est belle!“⁷³⁴ Das Ende von *La Chienne* impliziert, dass Legrand die Strafe der Justiz bis zum Schluss erspart geblieben ist, sein Abstieg beschränkt sich quasi auf sozialer Ebene, vom Kassier zum Bettler. Gewissensbisse hinsichtlich seiner Tat sind zwar zu spüren, jedoch nicht in dem Ausmaß wie bei Christopher Cross in *Scarlet Street*. Wie im amerikanischen „film noir“ üblich, ist Chris ein einfacher Mann, der durch seine Begierde – dem Verlangen, wie sein Chef die Rolle eines mächtigen und potenten Mannes inne zu haben – kriminell und schlussendlich bestraft wird. Die Forderungen des Production Codes, dass Verbrechen in

730 Vgl. *Scarlet Street*, SE 7.3.

731 Vgl. *Scarlet Street*, SE 8.1.

732 Vgl. *La Chienne*, SE 8.5.

733 Vgl. *Scarlet Street*, SE 8.3.

734 *La Chienne*, SE 9.3.

Filmen immer bestraft und nicht verherrlicht werden darf, traf sich mit der Art und Weise, mit der Fritz Lang *Scarlet Street* enden lassen wollte. Chris mag zwar der gesetzlichen Bestrafung entgangen sein, nicht jedoch dem eigenen Gewissen und der damit einhergehenden lebenslangen Tortur. Das Ende von *Scarlet Street* unterscheidet sich in jeglicher Hinsicht von *La Chiennes* Ende. Am Morgen nach dem Mord an Kitty berichten alle Zeitungen darüber. Chris ist gerade dabei, den Artikel in der Arbeit zu lesen, als zwei Polizisten auftauchen und in das Zimmer von J.J. Hogarth verschwinden. Chris fürchtet, ertappt worden zu sein und versucht, das Gebäude rasch zu verlassen, als J.J. Hogarth ihn in sein Zimmer zitiert. Es stellt sich heraus, dass Homer Higgins, Adeles rechtmäßiger Ehemann, der Polizei einen Tipp gegeben hat, dass Chris Geld von seinem Arbeitgeber entwendet hat. Da sich diese Anschuldigung bewahrheitet hat, wollen die Polizisten ihn mit aufs Revier nehmen. Chris' Chef bringt es jedoch nicht übers Herz, ihn anzuzeigen; er verhindert seine Inhaftierung, doch Chris wird entlassen.⁷³⁵ Chris entgeht hier zum ersten Mal seiner gerechten Strafe, doch er verliert seine Lebensgrundlage, sein soziales Netz und nicht zu vergessen die Anerkennung und den Respekt seines Chefs und seiner Kollegen – er muss mit dieser Schande für den Rest seines Lebens leben. Während Legrand die Falschaussage bereits beim ersten Verhör in der Polizeiwache tätigt und im Folgenden nicht mehr zu Dédés Prozess vorgeladen wird, begeht Chris das Vergehen des Meineids vor Gericht. Er sagt aus, Katherine Marchs Gemälde nur kopiert zu haben, er selbst könne einfach nicht zeichnen, und widerlegt damit Johnnys Behauptungen. Wie ausschlaggebend die Aussage von Chris für die Verhandlung und Johnnys Verurteilung war, erfährt er auf dem Weg zur Exekution. In einem Zugabteil trifft Chris auf einige Journalisten, die über den Fall und daher auch über die Exekution berichten. Sie versichern Chris, dass in Johnnys Fall immer ein Zweifel bestehen wird und dass es Chris' Aussage war, die für die Urteilsfindung entscheidend war. Auf Chris' Frage, ob die Journalisten damit ein Fehlurteil des Gerichts andeuten, spricht es nun jemanden gibt, der mit Mord davonkommt, versichern diese ihm, dass niemand mit Mord ungeschoren davonkommt, niemand seiner gerechten Strafe entkommt. Jeder Mensch hat einen eigenen kleinen Gerichtssaal im Herzen, welches „Judge, jury and executioner“ zugleich ist, „I'd rather have the judge give me the works than have to do it to myself.“ Von diesem Punkt an beginnt man sich selbst für den Rest seines Lebens zu bestrafen.⁷³⁶ Die Tragweite dieser Aussage wird Chris noch am selben Abend bewusst. Fritz Lang lässt seinen Protagonisten nach Johnnys Exekution in ein

735 Vgl. *Scarlet Street*, SE 7.1.

736 *Scarlet Street*, SE 8.2.

schäbiges kleines Hotelzimmer zurückkehren. Der Raum ist dunkel, von außen dringt nur das blinkende Neonlicht des Hotelschriftzuges ins Zimmer. Chris scheint zunächst gut gelaunt, doch als er versucht, sich auszuruhen, hört er plötzlich Kittys und Johnnys Stimmen. Er wird die Stimmen in seinem Kopf einfach nicht los, die Schuldgefühle treiben ihn buchstäblich in den Wahnsinn. Fritz Lang inszeniert diesen psychologischen Konflikt seiner Figur durch die starken expressionistischen Züge des Dekors und der Beleuchtung. Der dunkle Raum und das Gesicht von Chris werden nur vom Blinken des Neonlichts beleuchtet, die Atmosphäre mutet gespenstisch und bedrohlich an. Die Stimmen in seinem Kopf treiben Chris sogar soweit zu versuchen, sich selbst in dem Zimmer zu erhängen, was jedoch misslingt. Chris ist auf ewig verdammt und getrieben von seinen Schuldgefühlen und den Stimmen in seinem Kopf (siehe Abb. 137-140).⁷³⁷ Auch Fritz Lang wählte die Form eines Epilogs, um seinen Film zu beenden. Zu sehen ist Chris, wie er als Obdachloser auf einer winterlichen Parkbank schläft, bis er von zwei Polizisten verjagt wird. Die Polizisten unterhalten sich über ihn, es scheint, als ob Chris seiner ewigen Verdammnis entkommen wollte, indem er mehrmals versuchte, sich für den Mord an Kitty und Johnny zu stellen. Er wünsche sich eine Verhandlung, Verurteilung und Exekution seiner selbst, was ihm jedoch nie gewährt wurde.⁷³⁸ Chris geht durch die Straßen von New York, als er vor Mr. Dellarowes Galerie erneut mit seiner Tat konfrontiert wird. Er sieht, wie das Gemälde, welches Chris von Kitty angefertigt hat – das vermeintliche Selbstporträt –, an ihm vorbei in ein Auto getragen wird. Auch jetzt noch verfolgt ihn (das Bild von) Kitty und was er ihr angetan hat, die Stimmen in seinem Kopf hören nie auf.⁷³⁹

737 Vgl. *Scarlet Street*, SE 9.1.

738 Vgl. *Scarlet Street*, SE 9.2.

739 Vgl. *Scarlet Street*, SE 9.3.

6. Zusammenfassung

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit war die Überlegung, dass transnationale Remakes eine Form der Übersetzung von (fremden) Filmen in den eigenen Kultur- und Sprachraum sind. Modifikationen des filmischen Vorgängers erfolgen keineswegs willkürlich. Unterschiede, die beim Vergleich eines amerikanischen Remakes mit dessen französischer Vorlage zu Tage treten, zeigen, dass an dieser Stelle für die filmische Vorlage, sprich deren Handlung oder Figurenzeichnung, aus der Sicht der amerikanischen Filmschaffenden der Bedarf einer Übersetzung – einer Anpassung an den amerikanischen Markt – bestand.

Ziel der Arbeit war es, anhand der Analyse von zwei Filmpaaren, d.h. zweier amerikanischer Remakes und den jeweiligen französischen Filmvorlagen, die Elemente herauszufiltern, die eine „Übersetzung“ des Filmstoffes für das amerikanische Publikum in Form eines Remakes zur Folge hatten. Die erste Frage, die sich bei Sichtung der Filme stellte, war, ob es sich bei den Werken tatsächlich um Remakes handelt oder vielleicht doch nur um weitere, in diesem Fall amerikanische, Adaptionen eines literarischen Werkes. Tatsache ist, dass sowohl *Algiers* als auch *Scarlet Street* in den jeweiligen Credits die französischen Romane *Pépé le Moko* von Henri La Barthe und *La Chienne* von Georges de la Fouchardière als Quelle angeben, und auf jegliche Erwähnung der französischen Filme (*Pépé le Moko* von Julien Duvivier und *La Chienne* von Jean Renoir) verzichten. Trotz dieser irreführenden Angaben stellte sich bei der genaueren Auseinandersetzung mit den Werken heraus, dass die amerikanischen Verfilmungen den wesentlichen Strukturen wie der Handlung, der Figurenkonstellation und -zeichnung der französischen Filme – und nicht denen der literarischen Vorlagen – folgen und sogar Szenen, die eigens für die französischen Werke geschrieben wurden, nahtlos bei der Neuverfilmung des Stoffes übernahmen. Gerade die bewusste Unterschlagung der filmischen Quellen im Vorspann lässt durchaus den Verdacht zu, dass es sich um Plagiate handelt. Wie die Recherchen in Bezug zu der Produktionsgeschichte der amerikanischen Verfilmungen gezeigt haben, wurden die Wiederverfilmungsrechte der französischen Werke sehr wohl, und vor allem rechtmäßig, erworben. Bei den genannten amerikanischen Filmproduktionen handelt es sich daher zweifelsfrei um Remakes und nicht um illegitime Neuverfilmungen, also Plagiate.

Die Entstehungsgeschichten von *Algiers* und *Scarlet Street* lassen weitere Rückschlüsse auf die in den 30er und 40er Jahren herrschenden Produktionsbedingungen und

-gewohnheiten der amerikanischen Filmindustrie zu. Transnationale Remakes waren im Hollywood-Studiosystem keineswegs unüblich – so zeichnet sich für beide Remakes der unabhängige und erfolgreiche Produzent Walter Wanger verantwortlich – oder gar verwerflich: Die Regie für *Scarlet Street* übernahm niemand Geringerer als Fritz Lang. Die Besetzungsliste beider Produktionen belegt weiters die europäische bzw. französische „Mittäterschaft“ bei zahlreichen Hollywood-Remakes französischer Filme, ein Umstand, der vor allem von französischen Kritikern nur zu gern ausgeblendet bzw. unterschlagen wird. So übernahm beispielsweise der Franzose Charles Boyer die Hauptrolle in *Algiers*, und für das amerikanische Remake von Jean Renoirs *La Chienne* war zunächst Renoir selbst als Regisseur vorgesehen. Auch der, zur damaligen Zeit nicht unübliche, aus heutiger Sicht jedoch aggressive, Umgang Hollywoods mit den französischen Vorlagen lässt sich am Beispiel von *Algiers* und *Scarlet Street* erkennen. Sowohl *Pépé le Moko* als auch *La Chienne* wurden gezielt vom amerikanischen Markt ferngehalten, um die wirtschaftliche Auswertung – den Erfolg – der Neuverfilmungen nicht zu kompromittieren.

Das Interesse Hollywoods wurde nicht von französischen Filmen geweckt, die den eigenen filmtechnischen und -ästhetischen Standards gänzlich widersprachen, sondern ganz im Gegenteil: Bevorzugt wurden Stoffe bzw. Filme, die den eigenen aktuellen Produktionen ähnelten. So überzeugte Duviviers *Pépé le Moko* durch seine offenkundigen Anleihen an die amerikanischen Gangsterfilme der 30er Jahre. Renoirs *La Chienne* erschien 1931, zu einem Zeitpunkt, als der poetische Realismus als Wegbereiter für den französischen „film noir“ die Filmlandschaft Frankreichs prägte. Es dauerte ein gutes Jahrzehnt, bis Hollywood dessen Neuverfilmung erfolgreich umsetzen konnte, sprich bis die amerikanischen Kinos von einer eigenen „Schwarzen Serie“ beherrscht wurden und das amerikanische Publikum so für das Remake von *La Chienne* empfänglich war.

Hauptaugenmerk der Analyse beider Filmpaare lag auf den Unterschieden zwischen der jeweiligen Vorlage und deren Remake, quasi den „Problemstellen“ aus der Sicht der amerikanischen Filmschaffenden. Im Großen und Ganzen konnten drei Bereiche herausgearbeitet werden, die im Zuge der Neuverfilmung für ein amerikanisches Publikum „übersetzt“ bzw. angepasst wurden. Zum einen betrifft dies dezidiert kulturspezifische Elemente der Vorlagen, wie insbesondere Referenzen auf die europäische und französische Politik und Geschichte der 30er und 40er Jahre sowie Zeichen der nationalen Identität wie Sprache, Gesang oder die jeweilige Filmtradition. Es handelt sich hierbei um Bereiche der Vorlagen, in und über die das amerikanische Publikum der 30er und 40er Jahre mit hoher

Wahrscheinlichkeit kein bzw. nur begrenzt Einblick und Wissen hatte und die dementsprechend „übersetzt“ werden mussten. Die anderen Bereiche, die für den amerikanischen Markt angepasst werden mussten, umfassen den Umgang und die Darstellung von Sexualität sowie von Recht und Moral auf der Leinwand. In diesem Zusammenhang ist der Einfluss des Production Codes auf die filmischen Produktionen im Hollywood-Studiosystem besonders deutlich zu erkennen. Sowohl bei *Algiers* als auch *Scarlet Street* wurden überwiegend die Szenen, Dialoge oder Figureneigenschaften der französischen Vorlagen verändert, die gegen die Vorgaben des Production Codes verstoßen hätten. Wollten amerikanische Filmfirmen einen ausländischen Stoff gewinnbringend auf dem eigenen Markt auswerten, war eine Neuverfilmung mitunter sogar die einzige Möglichkeit, die Richtlinien des Production Codes einzuhalten, und so etwaigen finanziellen Verlusten, durch Boykottierung oder ein flächendeckendes Verbot der Filme, entgegenzuwirken.

Die vorliegende Arbeit war bestrebt, zu verdeutlichen, dass Auseinandersetzungen mit dem Themengebiet des transnationalen Remakes über die bloße Beurteilung der künstlerischen Qualität der Neuverfilmung im Vergleich zur Filmvorlage hinausgehen können und sollen. Film im Allgemeinen und Remakes im Speziellen erfüllen eine wichtige Funktion: Sie geben Auskunft über die aktuell herrschenden wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und filmästhetischen Strömungen, Standards und Produktionsauflagen der jeweiligen Filmnation.

7. Quellenverzeichnis

7.1. Bibliografie

- Albersmeier, Franz-Josef. *Theater, Film und Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Intermedialität*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1992.
- Albin, Wolf. "Von der Idee zur Produktionsentscheidung: Schutz von Exposé, Treatment, Drehbuch". In: Klages, Christlieb (Hg.). *Grundzüge des Filmrechts: Grundlagen, Verträge, Rechte*. München: Beck 2004, S. 17–23.
- Altmann, Claudia. *Das REMAKE – Original versus Neuverfilmung: Darstellung der Transformation einer filmischen Erstfassung und deren Reproduktion am Beispiel von "Spurlos" und "Rendezvous nach Ladenschluß"*. Wien: Dipl.-Arb. 2002.
- Anderson, Linda. "What movie are we watching here? Cinematic quotation in recent Hollywood films". In: Simons, John D. (Hg.). *Literature and Film in the Historical Dimension: Selected Papers from the Fifteenth Annual Florida State University Conference on Literature and Film*. Gainesville: Univ. Press of Florida 1994, S. 163–171.
- Arend, Wolfgang. *Auf der Jagd nach Hexen und Zuschauern: Mediensoziologische Bausteine zu einer Theorie des Remakes am Beispiel von Hexenfilmen*. Mainz: Bender 2002.
- Arnzen, Michael A. "The Same and the New: 'Cape Fear' and the Hollywood Remake as Metanarrative Discourse". *Narrative*, 2 4 (1996), S. 175–194.
- Austin, Bruce A. (Hg.). *Current Research in Film: Audiences, Economics and Law*. Norwood: Ablex Pub. Corp. 1987.
- Austin, Bruce A.; Gordon, Thomas F. "Movie Genres: Toward a Conceptualized Model and Standardized Definitions". In: Austin, Bruce A. (Hg.). *Current Research in Film: Audiences, Economics and Law*. Norwood: Ablex Pub. Corp. 1987, S. 12–33.
- Baer, Volker. "Spiel mit der Filmgeschichte". *Der Tagesspiegel*, 3 Nov. 1983.
- Balio, Tino (Hg.). *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*. New York: Scribner 1993.
- Ballero, Federica. *L'estetica cinematografica del remake: Il declino della creatività*. Rom: Aracne 2007.
- Barnier, Martin. *En route vers le parlant: Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926–1934)*. Liège: Ed. du CEFAL 2002.
- Barnier, Martin. *Des films français made in Hollywood: Les versions multiples, 1929–1935*. Paris: L'Harmattan 2004.

- Barnier, Martin; Moine, Raphaëlle (Hg.). *France/Hollywood: Échanges cinématographiques et identités nationales*. Paris: L'Harmattan 2002.
- Barr, Charles. "Blackmail: Silent And Sound". *Monthly Film Bulletin*, 2 52 (1983), S. 122–126.
- Bazin, André. "A propos des reprises". *Cahiers du cinéma*, 5 (1951), S. 52–56.
- Bazin, André. "Remade in the USA". *Cahiers du cinéma*, 11 (1952), S. 54–59.
- Beaver, Frank E. *Dictionary of Film Terms: The Aesthetic Companion to Film Art*. New York: Peter Lang 2006.
- Bellour, Raymond. "On Fritz Lang". *SubStance*, 9 3 (1974), S. 25–34.
- Benson, Edward. "Decor and Decorum From La chienne to Scarlet Street: Franco-U.S. Trade in Film During the Thirties". *Film & History*, 3 12 (1982), S. 57–65.
- Bernstein, Matthew. "Fritz Lang, Incorporated". *The Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television*, 22 (1986), S. 33–52.
- Bernstein, Matthew. "A Tale of Three Cities: The Banning of Scarlet Street". *Cinema Journal*, 1 35 (1995), S. 27–52.
- Berry, Sarah. "Genre". In: Miller, Toby (Hg.). *A Companion to Film Theory*. Oxford: Blackwell 1999, S. 25–44.
- Black, Gregory D. "Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930–1940". *Film History*, 3 3 (1989), S. 167–189.
- Bock, Emil. *Das Neue Testament: Übersetzung in der Originalfassung*. Stuttgart: Urachhaus 1998.
- Bogdanovich, Peter. *Fritz Lang in America*. London: Studio Vista 1967.
- Bordwell, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard Univ. Press 1996.
- Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge 2006.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill 2010.
- Bößner, Stefan. *Film, Politik & nationale Identität – die filmische Konstruktion Amerikas der Bush-Ära anhand ausgewählter Remakes*. Wien: Dipl.-Arb. 2009.
- Brehm, Wolfgang. *Filmrecht: Das Handbuch für die Praxis*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008.
- Breinersdorfer, Fred. "Filmautorenvertrag". In: Klages, Christlieb (Hg.). *Grundzüge des Filmrechts: Grundlagen, Verträge, Rechte*. München: Beck 2004, S. 95–140.

- Brockhaus-Enzyklopädie: in vierundzwanzig Bänden. A – Apt.* Mannheim: Brockhaus 1986.
- Brockhaus-Enzyklopädie: in vierundzwanzig Bänden. Pes – Rac.* Mannheim: Brockhaus 1992.
- Brockhaus-Enzyklopädie: in vierundzwanzig Bänden. Rad – Rüs und dritter Nachtrag.* Mannheim: Brockhaus 1992.
- Brunelin, André. *Jean Gabin: Sein Leben – seine Filme – seine Frauen.* Berlin: Henschel 1991.
- Canby, Vincent. "Movies lost in Translation". *New York Times*, 12 Feb. 1989, www.nytimes.com/1989/02/12/arts/film-view-movies-lost-in-translation.html?pagewanted=all&src=pm, Zugriff: 6 Jän. 2013.
- Castle, Stephen; Calmes, Jackie. "U.S. and Europe Talks On Trade Set for July". *The New York Times*, 18 Jun. 2013, S. B2, http://www.nytimes.com/2013/06/18/business/global/us-europe-trade-talks-to-start-in-july.html?_r=0, Zugriff: 14 Jul. 2013.
- Chion, Michel. *Le son au cinéma.* Paris: Editions de l'Etoile 1985.
- Chion, Michel. *Film, a Sound Art.* New York: Columbia Univ. Press 2009.
- Christen, Thomas. "To Make or to Remake?". *Zoom*, 18 (1989), S. 2–8.
- Cinema Quadrat (Hg.). *Hommage, Zitat, Remake: Selbstreferenzen im Film ; 1. – 3. Oktober 1993; Dokumentation.* Mannheim: Cinema Quadrat 1993.
- Clayton, Anthony. *France, Soldiers and Africa.* London: Brassey's Defence Pub. 1988.
- Cohen, Roger. "Aux Armes! France Rallies to Battle Sly and T. Rex". *New York Times*, 2 Jan. 1994.
- Conley, Tom. "Writing Scarlet Street". *MLN*, 5 98 (1983), S. 1085–1120.
- Creton, Laurent. *Économie du cinéma: Perspectives stratégiques.* Paris: Nathan 1994.
- Creton, Laurent. *L'économie du cinéma: En 50 fiches.* Paris: Armand Colin 2008.
- Dallos, Nina; Penninger, Johannes; Tesarik, Andreas. "Vorbilder und Nachbildungen: Remake als filmwissenschaftlicher Begriff". In: Köppl, Rainer M. (Hg.). *Pulp Fiction und andere Remakes.* Wien: Böhlau 2000, S. 25–29.
- Davies, Gillian. *Copyright and the Public Interest.* Weinheim: VCH 1994.
- de La Fouchardière, Georges. *La Chienne.* Paris: Albin Michel 1930.
- Decker, Christof (Hg.). *Filmische Selbst-Reflexionen.* Marburg: Schüren 2000.
- Distelmeyer, Jan (Hg.). *Babylon in FilmEuropa: Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre.* München: Edition Text + Kritik 2005.

- Döring, Sigrun. *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank & Timme 2006.
- Drazin, Charles. *The Faber Book of French Cinema*. London: Faber and Faber 2011.
- Dreier, Thomas; Kalscheuer, Birgit. "Rechte am Film". In: Klages, Christlieb (Hg.). *Grundzüge des Filmrechts: Grundlagen, Verträge, Rechte*. München: Beck 2004, S. 188–220.
- Dries, Josephine. *Dubbing and Subtitling: Guidelines for Production and Distribution*. Düsseldorf: European Institute for the Media 1995.
- Druxman, Michael B. *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. South Brunswick: A. S. Barnes 1975.
- Durham, Carolyn A. *Double Takes: Culture and Gender in French Films and Their American Remakes*. Hanover: Dartmouth College 1998.
- Durovicova, Natasa. "France: An Alien Ally". In: Barnier, Martin; Moine, Raphaëlle (Hg.). *France/Hollywood: Échanges cinématographiques et identités nationales*. Paris: L'Harmattan 2002, S. 39–62.
- Erlanger, Steven. "Brussels Official, Criticizing France, Turns Up Heat on a Tense Relationship". *The New York Times*, 27 Jun. 2013, S. A10, http://www.nytimes.com/2013/06/27/world/europe/brussels-official-criticizing-france-turns-up-heat-on-a-tense-relationship.html?pagewanted=all&module=Search&mabReward=relbias%3Ar%2C{%22%22%3A%22RI%3A17%22}&_r=0, Zugriff: 14 Jul. 2013.
- Everschor, Franz. "Europäische Erfolge auf Amerikanisch". *Filmdienst*, 6 (1993), S. 40–41.
- Falkenberg, Pamela. "'Hollywood' and the 'Art Cinema' as Biopolar Modeling System". *Wide Angle*, 3 (1985), S. 44–53.
- Faulstich, Werner. *Einführung in die Filmanalyse*. Tübingen: Gunter Narr 1994.
- Filippetti, Aurélie. "La France, fer de lance de l'exception culturelle face au marché libre". *Le Monde*, 14 Jun. 2013, S. 17, http://www.lemonde.fr/idees/article/2013/06/13/la-france-fer-de-lance-de-l-exception-culturelle-face-au-marche-libre_3429051_3232.html, Zugriff: 14 Jul. 2013.
- Fine, David. "From Berlin to Hollywood: Echoes of Expressionism in Fritz Lang's 'The Woman in the Window' and 'Scarlet Street'". *Literature Film Quarterly*, 4 35 (2007), S. 282–293.
- Forrest, Jennifer. "The 'Personal' Touch: The Original, the Remake, and the Dupe in Early Cinema". In: Forrest, Jennifer; Koos Leonard R. (Hg.). *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany: State Univ. of New York Press 2002, S. 89–126.

- Forrest, Jennifer; Koos, Leonard R. "Reviewing Remakes: An Introduction". In: Forrest, Jennifer; Koos Leonard R. (Hg.). *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany: State Univ. of New York Press 2002, S. 1–36.
- Forrest, Jennifer; Koos Leonard R. (Hg.). *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany: State Univ. of New York Press 2002.
- Francis, James. *Remaking Horror: Hollywood's New Reliance on Scares of Old*. Jefferson: McFarland & Company 2013.
- Fuchs, Stefan. *Die Hypermacht USA in Nahaufnahme*. Hamburg: Nautilus 2003.
- Garncarz, Joseph. *Filmfassungen: Eine Theorie signifikanter Filmvariation*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1992.
- Garncarz, Joseph; Ligensa, Annemone. *The Cinema of Germany*. London: Wallflower Press 2012.
- Gerik, Stephanie K. *Original vs. Remake: Genderkonstruktion fokussierend auf das Final Girl im Wandel der Zeit an den Beispielen "My bloody Valentine", "Halloween" & "Friday, the 13th"*. Wien: Dipl.-Arb. 2010.
- Gösta, Werner. "Fritz Lang and Goebbels: Myth and Facts". *Film Quarterly*, 3 43 (1990), S. 24–27.
- Grafe, Frieda (Hg.). *Fritz Lang*. München: Carl Hanser 1987.
- Grossvogel, David I. *Didn't You Used to Be Depardieu? Film as Cultural Marker in France and Hollywood*. New York: Peter Lang 2002.
- Güfel, Tanja. *Stars und Remake: Sophie Marceau in Anthony Zimmer und Angelina Jolie in The Tourist*. Wien: Dipl.-Arb. 2012.
- Hallermayer, Evi. *Filme analysieren – Kulturen verstehen: Über Akira Kurosawas >Yojimbo< und seine beiden Remakes >Per un pugno di dollari< und >Last man standing*. Konstanz: UVK 2008.
- Harney, Michael. "Economy and Aesthetics in American Remakes of French Films". In: Forrest, Jennifer; Koos Leonard R. (Hg.). *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany: State Univ. of New York Press 2002, S. 63–87.
- Heinzlmeier, Adolf; Schulz, Berndt; Witte, Karsten. *Stummfilmzeit und die goldenen 30er Jahre*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 1982.
- Herbst, Thomas. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer 1994.
- Hickethier, Knut. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler 2012.
- Higgins, Andrew; Castle, Stephen. "European Commission President Criticizes Opposition to Globalization". *The New York Times*, 17.6.13, S. B3;

<http://www.nytimes.com/2013/06/17/business/global/european-union-divided-before-g-8-meeting.html?pagewanted=all>, Zugriff: 14 Jul. 2013.

- Hilmes, Carola; Mathy, Dietrich (Hg.). *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen: Westdeutscher Verl. 1998.
- Hobsch, Manfred. *Mach's noch einmal! Das grosse Buch der Remakes – über 1300 Filme in einem Band: von "Anna Karenina" bis "William Shakespeare's Romeo & Julia", von "Body Snatchers" bis "Die Schöne und das Biest" und von "Bram Stoker's Dracula" bis "Mary Shelley's Frankenstein"*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2002.
- Holert, Tom. "»... repetitious, though not necessarily boringly so«: Notizen zur schwankenden Reputation der Repetition: Jazz, Techno etc.". In: Hilmes, Carola; Mathy, Dietrich (Hg.). *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen: Westdeutscher Verl. 1998, S. 215–228.
- Homann, Hans-Jürgen (Hg.). *Praxishandbuch Filmrecht: Ein Leitfaden für Film-, Fernseh- und Medienschaffende*. Berlin: Springer 2009.
- Horton, Andrew; McDougal, Stuart Y. *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley: Univ. of California Press 1998.
- Huber, Anita. "Die Politik des Erinnerns – Remake und Melodrama". In: Köppl, Rainer M. (Hg.). *Pulp Fiction und andere Remakes*. Wien: Böhlau 2000, S. 3–18.
- Ivarsson, Jan; Carroll, Mary. *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit 1998.
- Jancovich, Mark. "‘Master of Concentrated Suspense’: Horror, Gender and Fantasy in the Critical Reception of Fritz Lang during the 1940s". *Studies in European Cinema*, 3 5 (2008), S. 171–183.
- Jarvie, Ian C. *Film und Gesellschaft: Struktur und Funktion der Filmindustrie*. Stuttgart: Enke 1974.
- Jewell, Richard B. *The Golden Age of Cinema: Hollywood, 1929–1945*. Malden: Blackwell 2007.
- Kamina, Pascal. *Film Copyright in the European Union*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2002.
- Kasten, Jürgen. "Amerika gegen den Rest der Welt". *Neue Zürcher Zeitung*, 21 Mai. 1999, 115, S. 36.
- Katz, Ephraim. *The International Film Encyclopedia*. London: Macmillan 1980.
- Katz, Ephraim; Klein, Fred; Nolen, Ronald D. *The Macmillan International Film Encyclopedia*. London: Macmillan 2001.
- Kawin, Bruce F. *Telling It Again and Again: Repetition in Literature and Film*. Niwot: Univ. Press of Colorado 1989.

- Klages, Christlieb. "Erlaubnis zur Verfilmung". In: Klages, Christlieb (Hg.). *Grundzüge des Filmrechts: Grundlagen, Verträge, Rechte*. München: Beck 2004, S. 23–31.
- Klages, Christlieb (Hg.). *Grundzüge des Filmrechts: Grundlagen, Verträge, Rechte*. München: Beck 2004.
- Koebner, Thomas. *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam 2007.
- Köppl, Rainer M. (Hg.). *Pulp Fiction und andere Remakes*. Wien: Böhlau 2000.
- Krützen, Michaela. "»Esperanto für den Tonfilm«: Die Produktion von Sprachversionen für den frühen Tonfilm-Markt". In: Schaudig, Michael (Hg.). *Positionen deutscher Filmgeschichte: 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*. München: Schaudig & Ledig 1996, S. 119–154.
- Kühle, Sandra. *Remakes: Amerikanische Versionen europäischer Filme*. Remscheid: Gardez! 2006.
- Kurman, George. "Scarlet Street: A 'Remake' with a Key". *Literature Film Quarterly*, 2 18 (1990), S. 111–115.
- Lange-Fuchs, Hauke (Hg.). *Original & Remake: Remakes skandinavischer Filme; Dokumentation*. Lübeck: Schmidt-Römhild 2004.
- Leff, Leonard J.; Simmons, Jerold. *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*. Lexington: Univ. Press of Kentucky 2001.
- Leitch, Thomas. "Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake". In: Forrest, Jennifer; Koos Leonard R. (Hg.). *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany: State Univ. of New York Press 2002, S. 37–62.
- Limbacher, James L. *Haven't I Seen You Somewhere Before? Remakes, Sequels, and Series in Motion Pictures, Videos, and Television; 1869–1990*. Ann Arbor: Pierian Press 1991.
- Lobsien, Eckhard. "Gertrude Steins Poetik der Wiederholung". In: Hilmes, Carola; Mathy, Dietrich (Hg.). *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen: Westdeutscher Verl. 1998, S. 121–134.
- Löffler, Irene. "Stagecoach" 1939 und sein Remake 1966. Wien: Dipl.-Arb. 1986.
- Löwe-Hampp, Gabriela. *Kunst & Krempel II: Wie echt kann falsch sein?: Original – Kopie – (Ver)fälschung*. München: Deutscher Kunstverl. 1999.
- Maltby, Richard. "The Production Code and the Hays Office". In: Balio, Tino (Hg.). *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*. New York: Scribner 1993, S. 37–72.
- Manderbach, Jochen. *Das Remake – Studien zu Studien zu seiner Theorie und Praxis*. Siegen: Forschungsswerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule 1988.

- Martinez, Dolores P. *Remaking Kurosawa: Translations and Permutations in Global Cinema*. New York: Palgrave Macmillan 2009.
- Masson, Alain. "Améremake". *Positif*, 459 (1999), S. 76–81.
- Mayerhofer, André. *Recycling als moderne Kultur- und Medientechnik: Das Remake im interemedialen Blockbusterkino*. Wien: Dipl.-Arb. 2004.
- Mazdon, Lucy. *Translation and Nation: Hollywood Remakes of French Films, 1980–1996*: Univ. of Southampton 1996.
- Mazdon, Lucy. *Encore Hollywood: Remaking French Cinema*. London: British Film Institute 2000.
- Mazdon, Lucy. "Introduction". *Journal of Romance Studies*, 1 4 (2004), S. 1–11.
- Milberg, Doris. *Repeat Performances: A Guide to Hollywood Movie Remakes*. Shelter Island: Broadway Press 1990.
- Miller, Toby (Hg.). *A Companion to Film Theory*. Oxford: Blackwell 1999.
- Millet, Raphaël. "Non, Nosferatu n'est pas mort: Toujours à trainer dans les courants d'air. . .". *Positif*, 460 (1999), S. 97–99.
- Moine, Raphaëlle. "Les remakes américains de films français: une question d'identité". In: Barnier, Martin; Moine, Raphaëlle (Hg.). *France/Hollywood: Échanges cinématographiques et identités nationales*. Paris: L'Harmattan 2002, S. 63–81.
- Moine, Raphaëlle. *Remakes: Les films français à Hollywood*. Paris: CNRS 2007.
- Monaco, James. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*. Hamburg: Rowohlt 2007.
- Monaco, James. *How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond: Art, Technology, Language, History, Theory*. Oxford: Oxford Univ. Press 2009.
- Monaco, James; Bock, Hans M. *Film verstehen – Das Lexikon: Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*. Reinbek: Rowohlt 2011.
- Mooney, William. "Sex, Booze, and the Code: Four Versions of *The Maltese Falcon*". *Literature Film Quarterly*, 1 39 (2011), S. 54–70.
- Morton, Ray. *King Kong: The History of a Movie Icon from Fay Wray to Peter Jackson*. New York: Applause Theatre & Cinema Books 2005.
- Mouren, Yannick. "Remake made in France". *Positif*, 460 (1999), S. 90–94.
- Nacache, Jacqueline. "Comment penser les remakes américains?". *Positif*, 460 (1999), S. 76–80.
- Naremore, James. "Authorship". In: Miller, Toby (Hg.). *A Companion to Film Theory*. Oxford: Blackwell 1999, S. 9–24.

- Nedergaard-Larsen, Birgit. "Culture-bound problems in sub-titling". *Perspectives: Studies in Translatology*, 2 1 (1993), S. 207–241.
- Nowlan, Robert A.; Nowlan, Gwendolyn W. *Cinema Sequels and Remakes: 1903–1987*. Jefferson: McFarland 1989.
- Oltmann, Katrin. *Remake – Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930–1960*. Bielefeld: transcript 2008.
- O'Regan, Tom. "Cultural Exchange". In: Miller, Toby (Hg.). *A Companion to Film Theory*. Oxford: Blackwell 1999, S. 262–294.
- Phillips, Alastair. *City of Darkness, City of Lights: Émigré Filmmakers in Paris 1929–1939*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press 2004.
- Powrie, Phil. *French Cinema in the 1990s: Continuity and Difference*. Oxford: Oxford Univ. Press 1999.
- Raw, Laurence. "The Skopos of a Remake: Michael Winner's *The Big Sleep* (1978)". *Adaption*, 2 4 (2010), S. 199–209.
- Ray, Robert B. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*. Princeton: Princeton Univ. Press 1985.
- Ritzenhofen, Medard. "Die Nation, die laut und deutlich 'Non' sagt". *Die Welt*, 22 Nov. 1999; <http://www.welt.de/print-welt/article591371/Die-Nation-die-laut-und-deutlich-Non-sagt.html>, Zugriff: 28 Okt. 2012.
- Rosner, Heiko. "Hollywood verfilmt Euro-Hits. Neue Welle der US-Remakes". *Cinema*, 7 (1993).
- Rother, Rainer. *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997.
- Roud, Richard (Hg.). *Cinema. A Critical Dictionary. The Major Film-makers*. New York: Secker & Warburg 1980.
- Röwekamp, Burkhard. "Das Neo des Noir – Filmische Rekursionen in Remake, Zitat und Retro-Film". In: Decker, Christof (Hg.). *Filmische Selbst-Reflexionen*. Marburg: Schüren 2000, S. 70–95.
- Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Philadelphia: Temple Univ. Press 1981.
- Schaudig, Michael (Hg.). *Positionen deutscher Filmgeschichte: 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*. München: Schaudig & Ledig 1996.
- Schaudig, Michael. "Recycling für den Publikumsgeschmack? Das Remake: Bemerkungen zu einem filmhistorischen Phänomen". In: Schaudig, Michael (Hg.). *Positionen deutscher Filmgeschichte: 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*. München: Schaudig & Ledig 1996, S. 277–308.

- Schönfelder, Bodo. "Hommage, Zitat, Remake – Einige Thesen". In: Cinema Quadrat (Hg.). *Hommage, Zitat, Remake: Selbstreferenzen im Film ; 1. – 3. Oktober 1993; Dokumentation*. Mannheim: Cinema Quadrat 1993.
- Schütze, Larissa. *Fritz Lang im Exil: Filmkunst im Schatten der Politik*. München: M-Press 2006.
- Schwartz, Hillel. *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York: Zone Books 1996.
- Serceau, Michel. *Le Remake et l'adaptation*. Paris: Corlet 1989.
- Simhofer, Sandra. "Abre los ojos" und "Vanilla Sky": Eine vergleichende Analyse von Originalfilm und Remake hinsichtlich intermedialer Beziehungen sowie kinematografischer und kultureller Unterschiede. Wien: Dipl.-Arb. 2004.
- Simon, Stefanie. *Kulturelle Divergenz? Der japanische Horrorfilm im Vergleich zu seinem amerikanischen Remake*. Wien: Dipl.-Arb. 2007.
- Simonet, Thomas. "Conglomerates and Content: Remakes, Sequels, and Series in the New Hollywood". In: Austin, Bruce A. (Hg.). *Current Research in Film: Audiences, Economics and Law*. Norwood: Ablex Pub. Corp. 1987, S. 154–162.
- Simons, John D. (Hg.). *Literature and Film in the Historical Dimension: Selected Papers from the Fifteenth Annual Florida State University Conference on Literature and Film*. Gainesville: Univ. Press of Florida 1994.
- Smedley, Nick. "Fritz Lang Outfoxed: The German Genius as Contract Employee". *Film History*, 4 4 (1990), S. 289–304.
- Spoehr, Mathias. "Wiederholung und Neugestaltung im Theater". In: Köppl, Rainer M. (Hg.). *Pulp Fiction und andere Remakes*. Wien: Böhlau 2000, S. 19–23.
- Sturken, Marita; Cartwright, Lisa. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. New York: Oxford Univ. Press 2009.
- Thompson, Kristin; Bordwell, David. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Higher Education 2010.
- Valck, Marijke D.; Hagener, Malte. *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press 2005.
- Vassé, Claire. "L'Art de la bigamie". *Positif*, 460 (1999), S. 85–89.
- Verevis, Constantine. *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2006.
- Vezyroglou, Dimitri. *Le cinéma en France à la veille du parlant: un essai d'histoire culturelle*. Paris: CNRS 2011.
- Villwock, Jörg. "Wiederholung und Wende: Zur Poetik und Philosophie eines Weltgesetzes". In: Hilmes, Carola; Mathy, Dietrich (Hg.). *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen: Westdeutscher Verl. 1998, S. 12–37.

- Vincendeau, Ginette. *Pépé le Moko*. London: BFI 1998.
- Wagner, Wolf. *Fremde Kulturen wahrnehmen*. Erfurt: Landeszentrale für Politische Bildung Thüringen 1997.
- Wahl, Chris. *Das Sprechen des Spielfilms: Über die Auswirkungen von hörbaren Dialogen auf Produktion und Rezeption, Ästhetik und Internationalität der siebten Kunst*. Trier: Wissenschaftlicher Verl. Trier 2005.
- Wahl, Chris. *Sprachversionsfilme aus Babelsberg: Die internationale Strategie der Ufa 1929–1939*. München: Edition Text + Kritik 2009.
- Wallentin, Thomas. “Grundlagen des Filmurheberrechts“. In: Wittmann, Heinz; Büchel, Harald (Hg.). *Film- und Videorecht: Leitfaden für Produzenten, Kinos und Videoveranstalter*. Wien: Medien und Recht 1991, S. 3–19.
- Waxman, Sharon. “A Matter of Deja View: French Cry Faux Over U.S. Film Remakes“. *Washington Post*, 15 Jul. 1993.
- Welsch, Tricia. “Sound Strategies: Lang's Rearticulation of Renoir“. *Cinema Journal*, 3 39 (2000), S. 51–65.
- Williams, Michael; Mork, Christian. “Remakes Stakes Are Up: Hollywood Hastens Pursuit of French Pic Properties“. *Daily Variety*, 19 Apr. 1993.
- Willis, Don. “Fritz Lang: Only Melodrama“. *Film Quarterly*, 2 33 (1979–1980), S. 2–11.
- Wittmann, Heinz; Büchel, Harald (Hg.). *Film- und Videorecht: Leitfaden für Produzenten, Kinos und Videoveranstalter*. Wien: Medien und Recht 1991.
- Wood, Robin. “Fritz Lang: 1936–60“. In: Roud, Richard (Hg.). *Cinema. A Critical Dictionary. The Major Film-makers*. New York: Secker & Warburg 1980, S. 599–609.
- Young, Josh. “The Best French Films You'll Never See“. *New York Times*, 30 Okt. 1994.
- Zanger, Anat. *Film Remakes as Ritual and Disguise: From Carmen to Ripley*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press 2006.
- Zitko, Hans. “Der Ritus der Wiederholung: Zur Logik der Serie in der Kunst der Morderne“. In: Hilmes, Carola; Mathy, Dietrich (Hg.). *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen: Westdeutscher Verl. 1998, S. 159–183.

7.2. Internetquellen

o.A. "Académie française", <http://www.academie-francaise.fr/>, Zugriff: 15 Feb. 2014.

Academy of Motion Picture Arts and Sciences, <http://www.oscars.org/>, Zugriff: 28 Jun. 2014.

Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) (Hg.). *Bilan 2012 du CNC*, [http://www.cnc-webtv.fr/web_publications/bilan2012/bilan_2012_du_cnc_francais/files/launcher.swf\(2013\)](http://www.cnc-webtv.fr/web_publications/bilan2012/bilan_2012_du_cnc_francais/files/launcher.swf(2013)), Zugriff: 12 Mrz. 2014.

Cromar, Scott A. "Copyright and Moral Rights in the U.S. and France". *SSRN*, (2011), [dx.doi.org/10.2139/ssrn.1898326](https://doi.org/10.2139/ssrn.1898326), Zugriff: 17 Mrz. 2014.

o.A. "Code de la propriété intellectuelle | Legifrance". *Secrétariat général du gouvernement (SGG)*, www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414, Zugriff: 13 Mrz. 2014.

7.3. Filmquellen

Algiers. Regie: Cromwell, John. USA: Walter Wanger Productions 1938, DVD, Alpha Video 2002, 99'.

La Chienne. Regie: Renoir, Jean. FR: Les Établissements Braunberger-Richebé 1931, DVD, Opening 2003, 91'.

Pépé le Moko. Regie: Duvivier, Julien. FR: Paris Film 1937, DVD, StudioCanal 2004, 94'.

Scarlet Street. Regie: Lang, Fritz. USA: Diana Productions 1945, DVD, Kino International 2005, 101'.

The Cats Bah. Regie: Jones, Chuck. USA: Warners Bros. 1954, 7'.

The Marry-Go-Round. Regie: Kneitel, Seymour. USA: Famous Studios 1943, 8'.

8. Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: *Pépé le Moko*, 0:01:52



Abb. 2: *Algiers*, 0:02:25



Abb. 3: *Pépé le Moko*, 0:03:28



Abb. 4: *Algiers*, 0:03:52



Abb. 5: *Pépé le Moko*, 0:03:34



Abb. 6: *Algiers*, 0:03:58



Abb. 7: *Pépé le Moko*, 0:03:57



Abb. 8: *Algiers*, 0:04:17



Abb. 9: *Pépé le Moko*, 0:02:08



Abb. 10: *Algiers*, 0:02:38

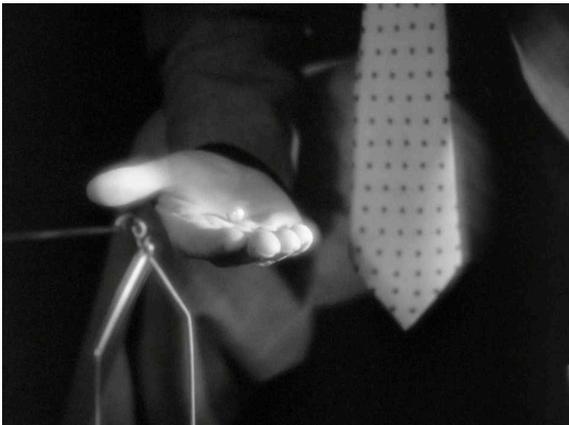


Abb. 11: *Pépé le Moko*, 0:07:23



Abb. 12: *Algiers*, 0:07:15



Abb. 13: *Pépé le Moko*, 0:23:06



Abb. 14: *Algiers*, 0:37:15



Abb. 15: *Pépé le Moko*, 0:30:53



Abb. 16: *Algiers*, 0:32:30



Abb. 17: *Pépé le Moko*, 1:26:11



Abb. 18: *Algiers*, 1:30:10



Abb. 19: *Pépé le Moko*, 0:08:27



Abb. 20: *Algiers*, 0:09:03



Abb. 21: *Pépé le Moko*, 0:30:48



Abb. 22: *Algiers*, 0:32:25



Abb. 23: *Pépé le Moko*, 0:40:44



Abb. 24: *Algiers*, 0:43:28



Abb. 25: *Pépé le Moko*, 0:40:48



Abb. 26: *Algiers*, 0:43:33



Abb. 27: *Pépé le Moko*, 0:41:32



Abb. 28: *Algiers*, 0:45:00



Abb. 29: *Pépé le Moko*, 0:52:23



Abb. 30: *Algiers*, 0:57:53



Abb. 31: *Pépé le Moko*, 0:17:53



Abb. 32: *Algiers*, 0:22:18



Abb. 33: *Pépé le Moko*, 0:26:42



Abb. 34: *Algiers*, 0:28:43



Abb. 35: *Pépé le Moko*, 0:21:07



Abb. 36: *Algiers*, 0:25:21



Abb. 37: *Pépé le Moko*, 0:06:13



Abb. 38: *Algiers*, 0:07:03



Abb. 39: *Pépé le Moko*, 0:25:11



Abb. 40: *Algiers*, 0:27:24



Abb. 41: *Pépé le Moko*, 0:51:18



Abb. 42: *Algiers*, 0:56:21



Abb. 43: *Pépé le Moko*, 0:50:35



Abb. 44: *Algiers*, 0:54:36



Abb. 45: *Pépé le Moko*, 0:16:35



Abb. 46: *Algiers*, 0:20:49



Abb. 47: *Pépé le Moko*, 0:16:50



Abb. 48: *Algiers*, 0:20:59



Abb. 49: *Pépé le Moko*, 0:16:52



Abb. 50: *Algiers*, 0:21:02



Abb. 51: *Pépé le Moko*, 0:16:55



Abb. 52: *Algiers*, 0:21:03



Abb. 53: *Pépé le Moko*, 0:16:58



Abb. 54: *Algiers*, 0:21:10



Abb. 55: *Pépé le Moko*, 0:16:59



Abb. 56: *Algiers*, 0:21:12



Abb. 57: *Pépé le Moko*, 0:17:00



Abb. 58: *Algiers*, 0:21:15



Abb. 59: *Pépé le Moko*, 0:17:05



Abb. 60: *Algiers*, 0:21:19



Abb. 61: *Pépé le Moko*, 0:47:00



Abb. 62: *Algiers*, 0:50:34



Abb. 63: *Pépé le Moko*, 0:47:22



Abb. 64: *Algiers*, 0:50:59



Abb. 65: *Pépé le Moko*, 0:47:24



Abb. 66: *Algiers*, 0:51:05



Abb. 67: *Pépé le Moko*, 0:47:27



Abb. 68: *Algiers*, 0:51:06



Abb. 69: *Pépé le Moko*, 0:47:29



Abb. 70: *Algiers*, 0:51:08



Abb. 71: *Pépé le Moko*, 0:47:31



Abb. 72: *Algiers*, 0:51:09



Abb. 73: *Pépé le Moko*, 0:47:32



Abb. 74: *Algiers*, 0:51:12



Abb. 75: *Pépé le Moko*, 0:47:34



Abb. 76: *Algiers*, 0:51:17



Abb. 77: *Pépé le Moko*, 1:30:02



Abb. 78: *Algiers*, 1:34:37



Abb. 79: *Pépé le Moko*, 1:32:05



Abb. 80: *Algiers*, 1:36:50

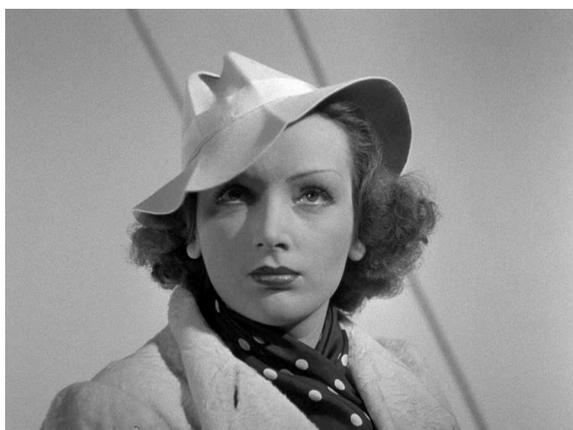


Abb. 81: *Pépé le Moko*, 1:32:17



Abb. 82: *Algiers*, 1:37:07



Abb. 83: *Pépé le Moko*, 1:32:30



Abb. 84: *Algiers*, 1:37:24



Abb. 85: *La Chienne*, 1:29:51



Abb. 86: *Scarlet Street*, 1:40:58

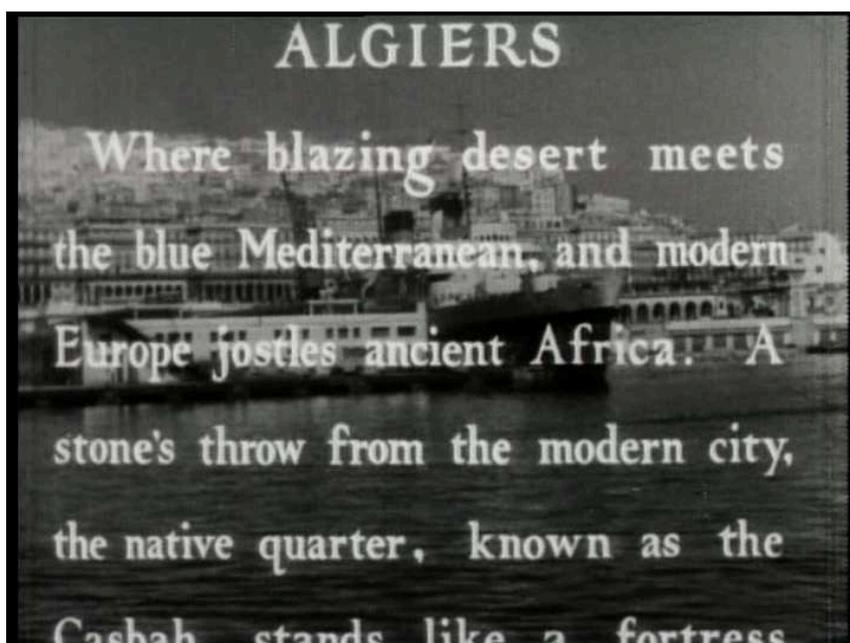


Abb. 87: *Algiers*, 0:01:36

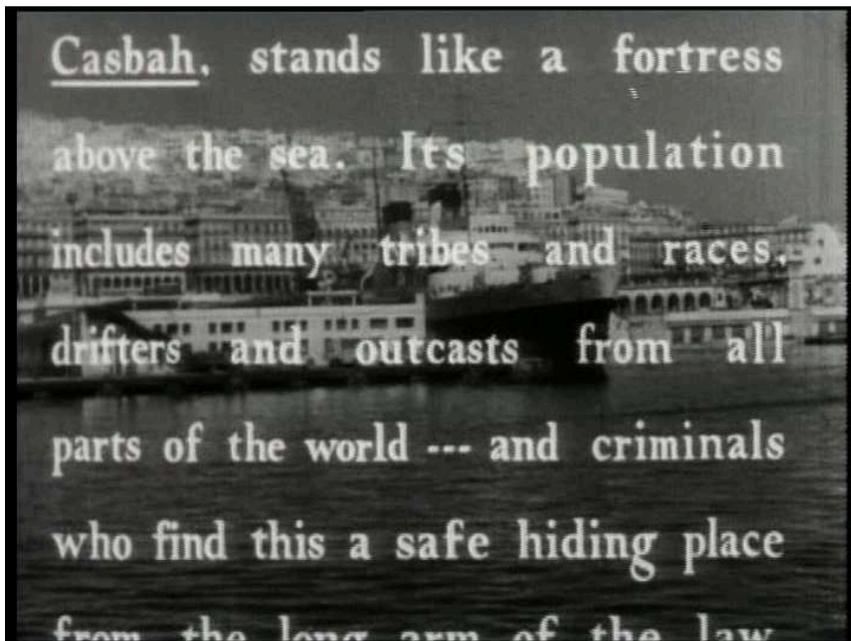


Abb. 88: *Algiers*, 0:01:59

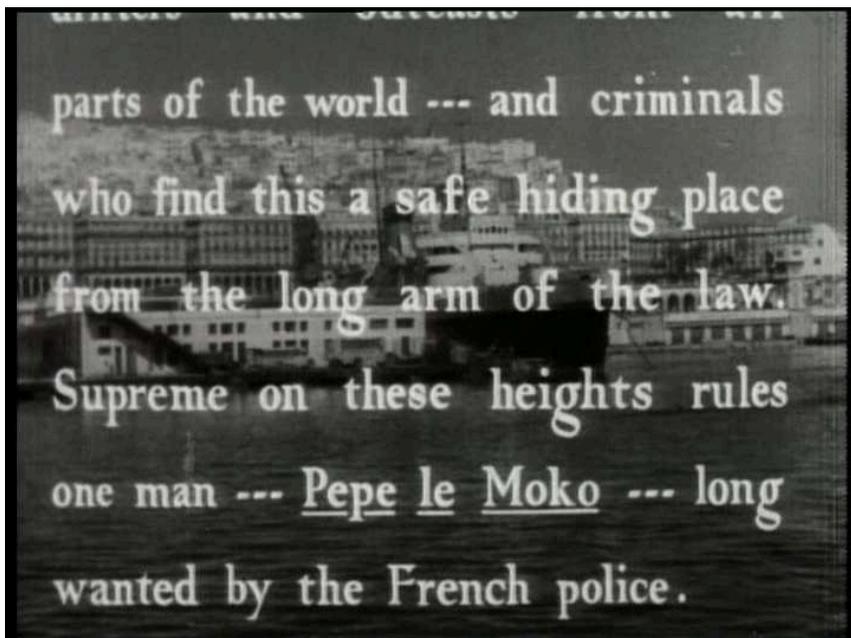


Abb. 89: *Algiers*, 0:02:18

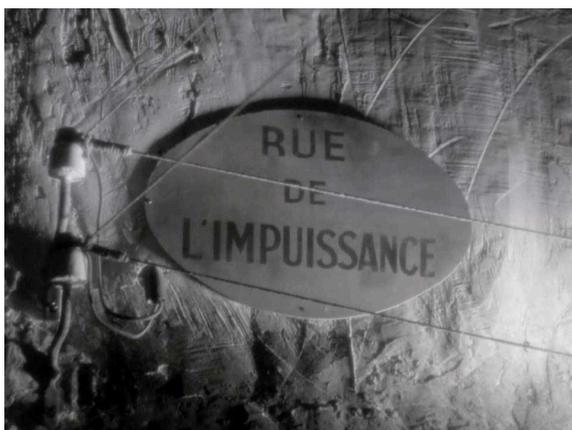


Abb. 90: *Pépé le Moko*, 0:04:05



Abb. 91: *Pépé le Moko*, 0:04:07



Abb. 92: *Pépé le Moko*, 0:04:08



Abb. 93: *Pépé le Moko*, 0:04:10



Abb. 94: *Pépé le Moko*, 1:17:38



Abb. 95: *Pépé le Moko*, 1:17:50



Abb. 96: *Pépé le Moko*, 1:19:45



Abb. 97: *La Chienne*, 0:03:57



Abb. 98: *Scarlet Street*, 0:02:29



Abb. 99: *La Chienne*, 0:04:15



Abb. 100: *Scarlet Street*, 0:03:16



Abb. 101: *La Chienne*, 0:04:20



Abb. 102: *Scarlet Street*, 0:03:21



Abb. 103: *La Chienne*, 0:04:26



Abb. 104: *Scarlet Street*, 0:04:49



Abb. 105: *Scarlet Street*, 0:36:24



Abb. 106: *Scarlet Street*, 1:08:06



Abb. 107: *Scarlet Street*, 1:08:31



Abb. 108: *Scarlet Street*, 1:08:38



Abb. 109: *Scarlet Street*, 1:08:44



Abb. 110: *Scarlet Street*, 1:09:37



Abb. 111: *Pépé le Moko*, 0:04:44



Abb. 112: *Pépé le Moko*, 0:04:45



Abb. 113: *Pépé le Moko*, 0:04:49



Abb. 114: *Pépé le Moko*, 0:04:50



Abb. 115: *Pépé le Moko*, 0:09:02



Abb. 116: *Pépé le Moko*, 0:09:05



Abb. 117: *Pépé le Moko*, 0:09:16



Abb. 118: *Pépé le Moko*, 0:09:19



Abb. 119: *Pépé le Moko*, 1:08:34



Abb. 120: *Algiers*, 1:14:51



Abb. 121: *Pépé le Moko*, 1:08:36



Abb. 122: *Algiers*, 1:14:56



Abb. 123: *Pépé le Moko*, 1:08:39



Abb. 124: *Algiers*, 1:15:17



Abb. 125: *La Chienne*, 1:08:38



Abb. 126: *Scarlet Street*, 1:25:55



Abb. 127: *La Chienne*, 01:09:22



Abb. 128: *Scarlet Street*, 1:26:08



Abb. 129: *Pépé le Moko*, 1:32:28



Abb. 130: *Algiers*, 1:37:33



Abb. 131: *Pépé le Moko*, 1:32:50



Abb. 132: *Algiers*, 1:37:40



Abb. 133: *Pépé le Moko*, 1:33:17



Abb. 134: *Algiers*, 1:38:12



Abb. 135: *La Chienne*, 1:26:41



Abb. 136: *Scarlet Street*, 1:35:01



Abb. 137: *Scarlet Street*, 1:35:05



Abb. 138: *Scarlet Street*, 1:35:54



Abb. 139: *Scarlet Street*, 1:37:14



Abb. 140: *Scarlet Street*, 1:39:11

9. Anhang

9.1. Sequenzprotokoll: *Pépé le Moko*

PÉPÉ LE MOKO

R: Julien Duvivier	1937	F	Paris Film	D: Jean Gabin (Pépé le Moko), Mireille Balin (Gisèle/Gaby), Line Noro (Inès), Lucas Gridoux (Slimane), Gabriel Gabrio (Carlos), Saturnin Fabre (Le Grand Père), Fernand Charpin (Régis), Gilbert Gil (Pierrot), Fréhel (Tania)
--------------------	------	---	------------	--

DVD	2004/2010	F	StudioCanal	94 Min.
-----	-----------	---	-------------	---------

Sequenz	Timecode	Ort/Zeit	Handlung	Figuren	Ton/Dialog
1	0:00:20-0:01:50		Vorspann		
	0:00:20-0:01:50		„MM. Hakim présentent Jean Gabin dans un film de Julien Duvivier Pépé le Moko tiré du roman d'Ashelbé (...) Scénario: Détective Ashelbé Julien Duvivier		orientalischer Gesang und Musik

			Dialogues: Henri Jeanson Musique: Vincent Scotto Mohamed Yguerbouchen“		
2	0:01:51-0:06:46	- TAG -	Einführung		
2.1	0:01:51-0:03:24	Polizeiwache	Der eigens aus Paris angereiste Polizeiinspektor Janvier soll die hiesige Polizei Algiers bei der Jagd auf den französischen Verbrecher Pépé le Moko, der sich seit zwei Jahren in Casbah, dem Viertel der Einheimischen, aufhält, unterstützen. Die Polizisten tauschen Informationen zu Pépé, seinen Verbrechen in Paris (z.B. Banküberfall in Toulon) bzw. Algiers und seine, für den Pariser Polizeiinspektor nicht nachvollziehbare, Unantastbarkeit im Viertel Casbah aus.	Insp. Janvier hiesige Polizei	Polizist: „L'arrestation du Pépé le Moko (...) n'est pas un jeu d'enfant. (...) Mais la Casbah, c'est un maquis.“
2.2	0:03:25-0:05:23	Casbah	Inspektor Janvier wird der Stadtteil Casbah mit seinen zwielichtigen Bewohnern näher beschrieben. Das Viertel der Einheimischen gleicht mit seinen verwinkelten Straßen, Gassen und Terrassen, die aneinander angrenzen, einem Labyrinth. Casbah beherbergt verschiedene Völker, unter anderem Chinesen, „Zigeuner“, Slawen, Malteser, Schwarze, Spanier, Sizilianer und nicht zuletzt Frauen jeglicher Größe und Form aus aller Welt. Es gibt nicht nur ein Casbah, sondern Tausende.		Voice over: „ 40 000 venus par tout. (...) Kabyles, chinois, gitans, (...) des slaves, des maltais, des nègres, des siciliens, des espagnols et des filles...des filles de tous les pays, de tous les formes, des grandes, des grosses, des petites, de sans age, de sans forme (...). Il n'y a pas une Casbah, il y'en a 100, il y'en a 1000.“
2.3	0:05:24-0:06:46	Polizeiwache	Während die hiesigen Polizisten weiterhin bemüht sind, Inspektor Janvier über die Schwierigkeiten der Festnahme von Pépé le Moko aufzuklären, betritt Inspektor Slimane den Raum durch eine Seitentür. Casbah ist Slimanes Revier, er ist der einzige Polizist, der sich in Casbah frei bewegen kann und Pépé täglich zu Gesicht bekommt. Die Männer fassen den Entschluss, Pépé le Moko noch am selben Abend in Casbah zu verhaften.	Insp. Janvier hiesige Polizei Slimane	Polizist: „Dans ce grouillement, Pépé est chez lui.“ Polizist: „Il est bien gardé.“ Slimane: „Un fils du diable a toujours avec lui tous les fils du démons. Le Moko, un prince de la razzia, 15 condamnations, 33 vols (...), deux attaques de banque (...). C'est forcé que les autres l'admirent. Un bon garçon avec ça, le cœur sur la main. Le souris aussi facile pour ses amis que (...) ses ennemis, brève, charmant. (...) J'ai mon plan, si j'essaierai l'arrêter à la Casbah ils me

					descendraient sans murmure. Je suis toléré à la Casbah, c'est déjà quelque chose." Polizist: „Vous êtes trop paresseux pour s'inquiéter." Slimane: „Je suis prudent.“
3	0:06:47-0:20:20	- ABEND -	Jagd auf Pèpé le Moko		
3.1	0:06:47-0:08:48	Grand Père's Hinterzimmer	In einem Hinterzimmer Casbahs geht ein Juwelenhandel zwischen Pèpé le Moko bzw. seiner Gang und einem treuen Geschäftspartner, Grand Père, über die Bühne. Carlos, ein Teil von Pèpés Gang, wird aufmüpfig, doch Pèpé weist diesen sogleich in die Schranken.	Pèpé Grand Père Carlos Pierrot Jim Max	Grand Père: „Vous parlez comme un jardinier.“
3.2	0:08:49-0:10:01	Straßen Casbahs, Vorplatz einer Taverne	Die Polizei wagt sich, wie geplant, in das Labyrinth Casbah hinein. Das Eindringen der Polizei bleibt nicht lange unbemerkt und so werden alle Bewohner, unter anderem die Prostituierten, rasch gewarnt, damit sie sich rechtzeitig verstecken können. Auch der Kleinkriminelle Régis erfährt von der Polizeirazzia und macht sich sogleich auf, um Pèpé zu warnen.	Régis	
3.2.1	0:10:02-0:11:01	Pèpés Wohnung	Régis betritt das Wohnhaus von Pèpé le Moko, doch trifft er dort lediglich die Zigeunerin Inès an, die er sogleich von der Polizeirazzia in Kenntnis setzt. Inès weiß über den Aufenthaltsort von Pèpé Bescheid und macht sich auf, Pèpé zu warnen.	Régis Inès	
3.3	0:11:02-0:11:18	Straßen Casbahs	Die Polizei durchkämmt das Viertel auf der Suche nach Pèpé. Einwohner werden nach dessen Aufenthaltsort befragt, doch		

			hüllen sich diese in Schweigen.		
3.4	0:11:19-0:11:30	Dachterrassen Casbahs	Inès eilt über die Dachterrassen Casbahs.	Inès	
3.5	0:11:31-0:12:19	Straßen Casbahs, Pépés Wohnung	Während sich die Polizei immer weiter in die Nähe von Pépés Wohnhaus vorarbeitet, sollen geheime Klopfzeichen die Bewohner, und vor allem Pépé, warnen. Régis wartet indes in Pépés Wohnung.	Régis	
3.6	0:12:20-0:12:46	Grand Père's Hinterzimmer	Bei Grand Père angekommen, warnt Inès die Anwesenden vor der Polizeirazzia. Pépé hält seinen Schützling, Pierrot, davon ab, sich allein nach draußen zu begeben und sich so unnötig in Gefahr zu bringen.	Pépé seine Gang Inès	
3.7	0:12:47-0:13:43	Straße vor Pépés Wohnhaus	Die Polizei umstellt Pépés Wohngebäude, doch findet sie nur Régis vor, der Pépés aktuellen Aufenthaltsort sogleich verrät. Indes beobachten Jim, Max und Carlos die Beamten und feuern Schüsse auf diese ab.	Régis Jim Max Carlos	
3.7.1	0:13:44-0:14:28	Grand Père's Hinterzimmer	Während sich die Polizeibeamten dem Versteck Pépés unaufhörlich nähern, verdächtigt dieser Régis des Verrats. Pépé feuert aus dem Fenster Schüsse auf die Beamten ab.	Pépé seine Gang Grand Père Inès	
3.8	0:14:29-0:14:52	Ausgang eines Lokals, Straßen Casbahs, Wohnraum einer Einheimischen	Während die Polizeirazzia in vollem Gange ist, verlässt eine wohlhabende Frau in Begleitung ihrer Freunde ein Lokal. Sie gerät in den Tumult auf der Straße, wird von ihren Freunden getrennt und schlussendlich von Inspektor Slimane im Hause einer Einheimischen in Sicherheit gebracht.	Gaby ihre Freunde Slimane	

				Einheimische	
3.9	0:14:53-0:15:46	Grand Père's Hinterzimmer, Dächer von Casbah	Pépé wird leicht verletzt, er entschließt sich, über die Terrassendächer zu fliehen.	Pépé seine Gang Grand Père Inès	
3.10	0:15:47-0:20:20	Wohnraum einer Einheimischen	<p>Inspektor Slimane und die Einheimische klären die neugierige Gaby gerade darüber auf, hinter wem die Polizei her ist, als Pépé plötzlich eintritt.</p> <p>Gabys Schönheit und ihre Juwelen stechen ihm sofort ins Auge. Slimane prophezeit Pépé dessen Untergang. Unbeeindruckt von Slimanes Ausführungen, verlässt Pépé das Gebäude. Slimane bringt Gaby nach Hause.</p>	<p>Slimane</p> <p>Gaby</p> <p>Einheimische</p> <p>Pépé</p>	<p>Gaby: „Les policiers sont d'une stupidité.“ Slimane: „N'est-ce pas?“ Gaby: „C'est bien votre avis?“ Slimane: „Tout à fait. Surtout ce soir.“ Einheimische: „Ici, c'est le caïd des caïds.“ Slimane: „Le chef. Mais la favorite, c'est Inès, une gitane. (...) Quand on tuera Pépé il y aura 3000 veuves à son enterrement.“</p> <p>Slimane: „Travail vite fait, travail mal fait. (...) Doucement, ça c'est meilleur.“ Pépé: „ (...) mon petit poulet.“ Slimane: „Non, mon petit faisán. (...) Je vous attraperai à la main, sans accessoires. (...) C'est déjà écrit. (...) Doucement, à la fatigue.“ Pépé: „T'es trop petit mon grand.“ Slimane: „Je n'ai pas d'ambition, mais la patience, j'attendrai. (...) Mais moi, je peux rester longtemps à la même place.“ Pépé: „Il veut m'arrêter. Il a la folie de grandeur.“</p> <p>Slimane: „J'ai marqué la date de son arrestation sur le mur de ma chambre (...)“</p>

4	0:20:21-0:37:22		Der Brief		
4.1	0:20:21-0:22:59	- TAG - Polizeiwache	Régis reibt den Beamten die enttäuschende Bilanz der großangelegten Razzia unter die Nase. Er erklärt den Polizisten, dass Pépé nur außerhalb Casbahs geschnappt werden kann und präsentiert einen Plan. Das enge Verhältnis zwischen Pépé und Pierrot soll ausgenutzt werden, um Pépé aus Casbah herauszulocken. Ein falscher Brief im Namen seiner Mutter soll Pierrot aus Casbah heraus und in die Fänge der Polizei führen. Pépé wird sich veranlasst sehen, den verschwundenen Pierrot zu suchen und wird so ebenfalls in die Falle tappen.	Polizei Régis Slimane Handlanger von Régis	Régis: „Pépé aime Pierrot comme un frère, comme un frère qui serait son fils.“ Polizist: „La conquête de l’Algérie est déjà été fait par le marshall Bugeaud.“ Régis: „C'est un mauvais garçon, mais un bon fils.“
4.2	0:23:00-0:24:54	Pépés Wohnung	Pépé sitzt auf der Terasse und blickt sehnsüchtig aufs Meer und den ablegenden Schiffen hinterher. Genervt von Inès' Fragen, beginnt er einen Streit. Er hat nicht nur genug von Algiers bzw. Casbah, sondern auch von der Beziehung zu Inès, die ihm die Ausweglosigkeit seiner Situation in spöttischer Weise vor Augen führt. Er kann Casbah nicht verlassen, ohne geschnappt zu werden. Er ist und bleibt in Casbah gefangen.	Pépé Inès	Pépé: „Oui, encore je suis comme l'Angleterre, mon avis est sur mer.“ Inès: „Tu t'es ennui avec moi?“ Pépé: „Mais non, Inès. Je m’ennuie avec Alger. (...) Deux ans Casbah (...). Mettez toi à ma place. Inès le matin, Inès le midi, Inès le soir. T'es pas une femme, t'es (...) un régime.“ Inès: „Plus de Paris, plus de Marseille, plus de rien, (...) rien que la Casbah.“
4.2.1	0:24:55-0:27:53	Straße vor Pépés Wohnung, Straßen Casbahs	Slimane, der gerade an Pépés Wohnhaus vorbeischlendert, wird Zeuge der lautstarken Auseinandersetzung zwischen Pépé und Inès. Vor dem Hauseingang trifft er auf Tania, mit der er ein Gespräch beginnt. Pépé tritt zu Inspektor Slimane heraus, der ihm sogleich prophezeit, dass Frauen sein Untergang sein werden. Zusammen schlendern sie die Gassen Casbahs entlang und kommen auf die wohlhabende Frau des Vorabends, Gaby, zu sprechen.	Pépé Slimane Tania Jim Max	Tania: „Carlos, il dira rien. Il agit.“ Slimane: „Il te bat?“ Tania: „Quelquefois.“ Slimane: „Et toi, n'est-ce pas, tu n'es qu'une femme, alors baisses la tête (...).“ Tania: „J'ai toujours été battue. Quand j'avais (...) un ami qui était chanteur de charme. (...) parce que j'avais plus de succès que lui. (...) Pépé? Il ne ferait pas de mal à une mouche.“ Slimane: „Les femmes t'es perdrons.“ Pépé: „Assure toi (...). Je les donne mon corps, mais je garde ma tête. (...) Qu'est-ce que tu veux,

					<p>j'ai du sex-appeal.“</p> <p>Pépé: „Pas mal...des perles (...) comme je les aime. (...) comme je comprends...en platine avec petits diamants (...) une petite reine.“</p> <p>Slimane: „Vingt ans avec un bon avocat.“</p> <p>Pépé: „Tu m'aimes trop pour ça.“</p>
4.3	0:27:54-0:28:50	„Chez Chani“	<p>Beim Betreten des „Chez Chani“ unterhalten sich Pierrot und Régis über Pierrots kranke Mutter.</p> <p>Sie treffen auf Carlos und Grand Père, die gerade in einem Kartenspiel vertieft sind.</p>	<p>Pierrot</p> <p>Régis</p> <p>Carlos</p> <p>Grand Père</p>	
4.4	0:28:51-0:29:03	Eingangsbereich von Pierrots Wohngebäude	Pépé fragt Pierrots Freundin nach dessen Aufenthaltsort und zusammen mit Slimane macht er sich auf den Weg zum „Chez Chani“.	<p>Pierrots Freundin</p> <p>Pépé</p> <p>Slimane</p>	
4.5	0:29:04-0:29:21	Straßen Casbahs	Pépé und Slimane spazieren durch die Straßen in Richtung „Chez Chani“.	<p>Pépé</p> <p>Slimane</p> <p>Jim</p> <p>Max</p>	<p>Slimane: „Cet Albert, c'est moi qui l'ai fait arrêté juste au moment de dernier Ramadan. (...) pour vingt ans, lui aussi.“</p> <p>Pépé: „Pourquoi lui aussi?“</p>
4.6	0:29:22-0:29:34	Eingangsbereich von Pierrots Wohngebäude	Pierrots Freundin wird ein Brief übergeben.	<p>Pierrots Freundin</p> <p>Handlanger von Régis</p>	

4.7	0:29:35-0:31:30	„Chez Chani“	<p>Pépé trifft im „Chez Chani“ ein und nimmt am Kartenspiel von Carlos, Grand Père und Pierrot teil.</p> <p>Pierrots Freundin taucht auf und übergibt Pierrot den Brief. Régis ist im Begriff zu gehen, als Pierrot ihn aufhält und ihm den Brief zeigt.</p> <p>Während Régis vor dem Lokal wartet, rät Pépé dem jungen Pierrot von einer Freundschaft zu Régis ab. Pierrot widerspricht Pépé und fängt sich eine Ohrfeige ein.</p>	<p>Carlos</p> <p>Grand Père</p> <p>Pierrot</p> <p>Régis</p> <p>Pépé</p> <p>Slimane</p> <p>Pierrots Freundin</p>	
4.7.1	0:31:31-0:32:38	Eingangsbereich des „Chez Chani“	Pierrot verlässt das „Chez Chani“, um mit Régis über den angeblichen Brief seiner Mutter zu sprechen. Régis spielt den besorgten Freund.	<p>Régis</p> <p>Pierrot</p>	
4.8	0:32:39-0:33:43	„Chez Chani“	Pépé und Carlos geraten während des Kartenspiels erneut aneinander und wieder schüchtert Pépé seinen Gegenspieler erneut ein.	<p>Pépé</p> <p>Slimane</p> <p>Grand Père</p> <p>Carlos</p>	
4.9	0:33:44-0:34:38	Pierrots Wohnung	<p>Régis und Pierrot lesen den mütterlichen Brief erneut und prüfen ihn auf seine Echtheit. Régis rät, die kranke Mutter in der Stadt aufzusuchen und bietet an, Pierrot in die Stadt zu begleiten.</p> <p>Pierrots Freundin belauscht die Unterhaltung.</p>	<p>Régis</p> <p>Pierrot</p> <p>Freundin von Pierrot</p>	
4.10	0:34:39-0:37:22	Hotelterrasse	Slimane möchte sein Mittagessen auf der Terrasse eines großen Hotels zu sich nehmen, als er Gaby und ihre Freunde entdeckt. Er nimmt an einem Nebentisch Platz und	<p>Slimane</p> <p>Gaby</p>	<p>Slimane: „Dites moi, ces quatre personnes, là-bas.“ Kellner: „C'est M. Kleep, Kleep de Champagne“</p>

			beobachtet die Runde. Gaby erkennt Slimane wieder und lädt ihn ein, sich der Gruppe anzuschließen. Das Gespräch fällt auf die Geschehnisse der vergangenen Nacht. Slimane bietet der neugierigen Gaby und ihren Freunden an, sie noch am selben Abend nach und durch Casbah zu führen.	ihre Freunde M. Kleep	avec son amie et son associé avec son amie aussi.“ Kleep: „Naturellement, un esprit de contradiction. (...) tu m'aimes pas. Elle m'aime pas, c'est un fait.“ Gaby: „Mais je t'adore! Ne t'énerve pas.“
5	0:37:23-0:53:49	- ABEND -	Warten auf Pierrot		
5.1	0:37:23-0:37:53	Straße vor dem „Ali Baba“	Pierrots Freundin macht sich große Sorgen um Pierrot. Sie trifft vor dem „Ali Baba“ auf Régis, der vorgibt, über Pierrots Verbleib nichts zu wissen.	Pierrots Freundin Régis	
5.2	0:37:54-0:39:26	Grand Père's Hinterzimmer	Pépé und seine Gang sind gerade dabei einen Banküberfall zu planen, als Pierrots Freundin an der Tür klopft. Sie erzählt den Anwesenden, dass Pierrot noch immer nicht nach Hause gekehrt ist und sie sich große Sorgen macht. Pépé erfährt von dem angeblichen Brief der Mutter und von Pierrots Aufbruch in die Stadt. Besorgt verlässt Pépé mit seiner Gang das Haus.	Pépé seine Gang Grand Père Pierrots Freundin	
5.3	0:39:27-0:43:56	„Ali Baba“	Als Pépé das Lokal betritt, versucht Régis dieses zu verlassen, doch Pépé hält ihn auf und fragt ihn nach Pierrot. Régis spielt den Unwissenden. Er wird zunehmend nervös, als er von Pépé in ein Hinterzimmer des Lokals gebracht, festgehalten und verhört wird. Nach und nach treten Pépés Gangmitglieder ein und bringen Régis ins Schwitzen, bis dieser in Panik verfällt. Pépé beauftragt Inès, Pierrot in der Stadt zu suchen und nach Casbah zurückzubringen.	Régis Pépé seine Gang Grand Père Inès	
5.4	0:43:57-0:44:53	Straßen Casbahs	Gaby und ihre Freunde werden von Slimane durch Casbah	Slimane	

			geführt. Slimane trifft auf Inès, die er sogleich nach Pépés Aufenthaltsort fragt, um ihm Gaby und ihre Freunde vorzustellen.	Gaby ihre Freunde Inès	
5.5	0:44:54-0:45:51	Hinterzimmer im „Ali Baba“	Pépé und seine Gang halten Régis weiterhin gefangen. Eine Angestellte des Lokals überbringt Pépé eine Nachricht; er verlässt den Raum.	Pépé seine Gang Régis Grand Père Pierrots Freundin	Pépé: „On jamais laissait tomber un ami en malheur.“
5.6	0:45:52-0:51:43	Eingangsbereich des „Ali Baba“, „Ali Baba“	Inès beobachtet von außen, wie Pépé mit Gaby im „Ali Baba“ plaudert. Während sich Gabys Freunde um die musikalische Begleitung des Abends kümmern, kommen sich Pépé und Gaby im Gespräch näher. Slimane beobachtet, wie sich die beiden über die gemeinsame Heimatstadt, Paris, unterhalten. Offenkundig bewundert Pépé Gabys Schmuckstücke. Der Flirt zwischen den beiden intensiviert sich und Pépé fordert Gaby zum Tanz auf, bei dem er sie zu küssen versucht. Pépé und Gaby machen sich ein Rendezvous für den nächsten Tag aus. Der verwundete Pierrot taucht plötzlich im Lokal auf.	Inès Pépé Gaby ihre Freunde Slimane Carlos	Pépé: „Vous plaît mon bled?“ Gaby: „Moi, vous savez, je n'aime pas la Provence. (...) Vous connaissez Paris?“ Pépé: „C'est mon dernier bled. La Rue Saint Martin.“ Gaby: „Les Champs-Élysée.“ Pépé: „La Gare du Nord.“ Gaby: „L'Opéra, Boulevard de Capucines.“ Pépé: „Barbès, la Chapelle.“ Gaby: „La rue Montmartre.“ Pépé: „Boulevard Rochechouart.“ Gaby: „La Rue Fontaine.“ Pépé und Gaby: „La Place Blanche.“ Pépé: „Comment on se rencontre.“ Pépé: „Veuve?“ Gaby: „Pourquoi?“ Pépé: „Avec quel êtes vous?“

					<p>Gaby: „Avec un Monsieur.“ Pépé: „Comment est-il?“ Gaby: „Jaloux.“</p> <p>Pépé: „Dommage que je vous connaissez pas plus.“</p>
5.6.1	0:51:44-0:53:49	Hinterzimmer im „Ali Baba“	<p>Pierrot und Pépé treten ein. Der schwer verwundete Pierrot richtet seine Waffe auf Régis, doch bevor er abdrücken kann, bricht er zusammen. Carlos erschießt Régis, während Pierrot seinen Verletzungen erliegt.</p> <p>Die Gäste, Gaby eingeschlossen, haben das Lokal indes bereits verlassen.</p>	<p>Régis</p> <p>Pépé</p> <p>seine Gang</p> <p>Grand Père</p> <p>Pierrot</p> <p>Pierrots Freundin</p>	Laute (unpassend) heitere Musik
6	0:53:50-1:08:13		Pépé und Gaby		
6.1	0:53:50-0:59:29	- TAG - Lokal in Casbah	<p>Pépé betrauert den Tod von Pierrot. Er ertränkt seinen Schmerz in Alkohol und mischt sich sogar in Schlägereien vor dem Lokal ein.</p> <p>Slimane taucht im Lokal auf und schildert Pépé Details der Beisetzung Pierrots in der Stadt, bei der Pépé nicht anwesend sein konnte.</p> <p>Slimane verhöhnt Pépé, dessen einziger Weg aus Casbah mit den Füßen voran ist, so wie es bei Pierrot der Fall war.</p> <p>Pépé will endlich aus seinem Gefängnis, Casbah, ausbrechen und läuft in die Stadt. Inès versucht ihn aufzuhalten.</p>	<p>Pépé</p> <p>seine Gang</p> <p>Grand Père</p> <p>Slimane</p> <p>Inès</p>	<p>Slimane: „Alors, (...) c'est fini. Plus de Pierrot. J'étais tout seul au cimetière. (...) Tu as le cœur noir, Pépé. Pas même pouvoir accompagner son ami pour sa dernière promenade. (...) Je suis ton ami, Pépé. (...) Tu partiras comme Pierrot, les pieds devant. Si tu es patient, à ce moment là, c'est toi qui aura le dernier mot.“</p> <p>Pépé: „Je sortirais (...) vivant.“</p> <p>Slimane: „Dommage, Pierrot est mort et celle-ci que tu espérais...il y a des mauvaise journées.“</p> <p>Pépé: „Descendrais en ville quand ça me plaira. (...) Je suis libre, vous entendez, libre. (...) Descendrais tout de suite en ville. (...) Mais moi,</p>

					je descendrai et personne m'empêchera (...).“
6.1.1	0:59:30-0:59:49	Polizeiwache	Slimane benachrichtigt seine Kollegen, dass P��p�� betrunken in die Stadt läuft.	Slimane Polizei	
6.1.2	0:59:50-1:02:36	Stra��en Casbahs, P��p��s Wohnung	P��p�� läuft die Straßen Casbahs in Richtung Stadt entlang. Als er stürzt, schafft es In��s aufzuholen und P��p�� zu stoppen. Sie erzählt ihm, dass Gaby zu Hause auf ihn warte. P��p�� eilt sogleich nach Hause, zu Gaby. Als er zu Hause ankommt, bemerkt er, dass In��s gelogen hat. Der Zorn über diese L��ge weicht schnell und P��p�� kommt langsam zu sich.	P��p�� In��s	P��p��: „T'as raison. Je suis un imbécile. (...) T'es pas d��go��t�� être avec un type pareil? (...) je suis moche.“ In��s: „T'es comme t'es.“
6.2	1:02:37-1:04:39	Eingangsbereich von P��p��s Wohnung, Straßen Casbahs, Bordell	P��p�� verlässt das Gebäude, als er Gaby entdeckt. Sichtlich erfreut über ihr Erscheinen, verschwindet er, beobachtet von Slimane, mit Gaby in einem Bordell, um es sich anschließend in einem privaten Raum gemütlich zu machen.	P��p�� Gaby Slimane Carlos Bordell- Besitzerin	
6.3	1:04:40-1:08:13	- ABEND - Straßen Casbahs, Bordellzimmer	Am Abend schlendert Slimane erneut durch Casbah, als er auf In��s trifft. Er kann es sich nicht verkneifen, In��s davon zu erzählen, dass P��p�� mit Gaby zusammen ist. P��p�� und Gaby machen sich indes ein erneutes Rendezvous für den nächsten Tag aus, bevor sie das Gebäude verlassen. Slimane beobachtet, wie sich Gaby auf den Weg in die Stadt macht.	Slimane In��s P��p�� Gaby Carlos	P��p��: „Tu me plais, tu sais. T'es belle. Puis avec toi, c'est comme si j'étais à Paris. (...) Tu me changes de paysage. (...) Je me laissais glisser. (...) le m��tro. Tu te rencontres le m��tro?“ Gaby: „Avant quoi?“ P��p��: „Avant des bijoux.“ Gaby: „Je les d��sirai!“ Gaby: „Tu ne peux vraiment pas se débarrasser de cette Casbah?“ P��p��: „Non, je peux pas me débarrasser, je suis

					cerné. C'est impossible (...).“
7	1:08:14-1:17:00		Slimanes Intrige		
7.1	1:08:14-1:10:25	- MORGEN - Pépés Wohnung, Straßen und Dachterrassen Casbahs	Pépés fröhlicher Gesang ist in der gesamten Nachbarschaft zu hören. Vor dem Wohnhaus trifft er auf Inspektor Slimane, der ihn sogleich über Gaby auszufragen versucht.	Pépé Inès Slimane Pépés Gang Tania	Pépé singt. Pépé: „J'ai (...) rendez-vous à la Place Blanche (...).“ Pépé: „Adieu inspecteur du mon cœur.“
7.2	1:10:26-1:11:25	Hotelzimmer von M. Kleep und Gaby	Slimane sucht M. Kleep auf, um ihm von Gabys Umtriebigkeit in Casbah zu berichten. Er rät dem Betrogenen dazu, Gaby nicht noch einmal nach Casbah gehen zu lassen.	Slimane M. Kleep	Slimane: „Ma demande, c'est un peu délicate, mais nécessaire. Voilà, votre amie, Mademoiselle Gaby aime plutôt le pittoresque. On l'a voit trop à la Casbah.“ Kleep: „Est-ce que (...) cette histoire?“ Slimane: „La Casbah, est un endroit où il faut d'aventurier avec prudence. Une femme seule excite bien de convoitise. C'est pourquoi je ne saurais trop vous conseiller de surveiller votre amie (...). Comprenez moi, Monsieur. Il ne faut pas que Mademoiselle Gaby remonte à la Casbah.“
7.3	1:11:26-1:11:57	Straßen Casbahs	Pépé beauftragt die Bordell-Besitzerin, ein Zimmer mit romantischem Tischgedeck für sein Rendezvous mit Gaby vorzubereiten.	Pépé seine Gang Bordell-Besitzerin	Pépé: „Depuis tu mettras des vases avec de la fleur.“ Bodell-Besitzerin: „J'ai mieux de ça, du rêve de Java (...) de sent à violettes.“ Pépé: „Tu mettras une table avec deux couverts.“
7.4	1:11:58-1:13:49	- NACHMITTAG - Hotelzimmer von	Gaby bereitet sich für ihr Treffen mit Pépé vor, als Kleep eintritt und ihr verbietet, das Hotelzimmer zu verlassen. Er stellt ihr ein Ultimatum, auf welches Gaby jedoch nicht	Gaby M. Kleep	Gaby: „Me promener (...) du côté du Bois de Vincennes.“ Kleep: „Tu resteras ici! (...) Je sais où tu vas!“

		M. Kleep und Gaby	<p>eingeht. Sie beendet die Beziehung und verschwindet mit dem Schmuck.</p> <p>Als Gaby das Zimmer verlässt, passt Slimane sie ab, um ihr mitzuteilen, dass P��p�� getötet worden sei.</p>	Slimane	<p>(...) Tu vas comme tous les jours à la Casbah. (...) � joindre P��p�� le Moko.“</p> <p>Gaby: „Ah, tu m’espionnes maintenant.“</p> <p>Kleep: „T’es avec moi, tu resteras avec moi. (...) Je ne permettra pas que tu te conduises comme une...“</p> <p>Gaby: „Comme une quoi?“</p> <p>Kleep: „Comme une ... parfaitement!“</p> <p>Gaby: „Mais je ne fait que ça qu’un an. Il y a un an que je suis avec toi. (...) Je dit tous que tout le monde pense de nous. Ah non, regarde toi, mon vieux et puis regarde moi.“</p> <p>Kleep: „Je te défende sortir!“</p> <p>Gaby: „Mais, perds pas ton temps.“</p> <p>Kleep: „Si tu sort, c’est fini. C’est pas la peine de revenir.“</p>
7.5	1:13:50-1:15:00	Bordellzimmer	P��p�� wartet vergebens auf Gaby. Als es endlich an der Tür klopft, ist es In��s und nicht Gaby, die hereintritt. P��p�� verlässt enttäuscht und wortlos das Gebäude.	P��p�� In��s Carlos	
7.6	1:15:01-1:15:28	Hotelzimmer von M. Kleep und Gaby	Im Glauben P��p�� sei tot, ist Gaby nun gezwungen, mit ihrem Begleiter am folgenden Tag abzureisen.	Gaby M. Kleep	
7.7	1:15:29-1:16:57	„Chez Chani“	P��p�� ist sichtlich enttäuscht über Gabys Fernbleiben und seiner Gefangenschaft in Casbah. Auch Carlos drängt es danach aus Casbah auszubrechen und so will er noch am selben Tag in die Stadt gehen, um einen Weg zu finden, wie sie Algier verlassen können. Auf dem Weg in die Stadt soll er einen Brief von P��p�� an Gaby überbringen.	P��p�� Carlos	
8	1:16:58-1:25:36	- MORGEN -	Die Wahrheit		
	1:16:58-1:25:36	Tanias Wohnung	P��p�� hat die Nacht statt bei In��s, bei Tania verbracht. Als er	P��p��	Tania: „T’es comme moi, P��p��. (...) Je pense �

			<p>sich bei Tania nach Carlos erkundigt, berichtet diese ihm, dass Carlos nicht heimgekehrt ist.</p> <p>Tania legt eine Schallplatte auf und erzählt P��p�� von ihrem längst vergangenen Leben als erfolgreiche Chanson-Sängerin in Paris.</p> <p>In��s tritt plötzlich ein, auf der Suche nach P��p�� und mit Régis Handlanger im Schlepptau. Er beichtet, den verhängnisvollen Brief an Pierrot übergeben zu haben. Weiter erzählt er, dass Carlos von der Polizei geschnappt und eingesperrt wurde. P��p��s Brief konnte Carlos noch rechtzeitig dem Handlanger zustecken und so hat er Gaby den Brief doch noch übergeben können. Er verstrickt sich zusehends in Widersprüche und so prügelt P��p�� die Wahrheit schlussendlich aus ihm raus. Slimanes Intrige fliegt auf.</p>	<p>Tania</p> <p>In��s</p> <p>Handlanger Régis'</p>	<p>ma jeunesse. Je regarde ma vieille photo. (...) Je remets un de mes anciens disques du temps o�� j'avais tant succès à la Scala Boulevard de Strasbourg. (...) Et je chantais.“</p> <p>Tania: „Où est-il, mon moulin à la Place Blanche, mon tabac, mon bistro du coin. Tous les jours pour nous, c'était dimanche. Où sont-ils les amis et copains. (...) Où sont-ils?“</p>
9	1:25:37-1:33:40		Die Falle schnappt zu		
9.1	1:25:37-1:27:47	P��p��s Wohnung	P��p�� entschlie��t sich, Gaby nach Paris zu begleiten und bereitet sich für die Abreise vor. In��s versucht ihn vergebens aufzuhalten, doch P��p�� verlässt das Gebäude und läuft Gaby/dem Meer/der Freiheit entgegen.	<p>P��p��</p> <p>In��s</p>	
9.2	1:27:48-1:28:19	Hafenstraße	P��p�� erreicht den Hafen und kauft sich eine Fahrkarte. In��s ist ihm gefolgt.	<p>P��p��</p> <p>In��s</p>	
9.3	1:28:20-1:29:03	Eingangsbereich des Hotel „Aletti“	In��s trifft auf Slimane und verrät ihm, dass P��p�� nicht zum Hotel kommen wird, sondern vor hat, mit dem Schiff das Land zu verlassen.	<p>In��s</p> <p>Slimane</p>	
9.4	1:29:04-1:33:39	Hafen, das Schiff „Oran“	<p>P��p�� gelangt problemlos an Bord des Schiffes. Kurz bevor das Schiff ablegen kann, rückt Inspektor Slimane mit Verstärkung an.</p> <p>P��p�� sucht das Schiff nach Gaby ab. Obwohl sie nur eine</p>	<p>P��p��</p> <p>Slimane</p> <p>In��s</p>	<p>Slimane: „Tu vois, P��p��. Tu es venu �� mon rendez-vous (...). Je savais bien que je pouvais te faire confiance.“</p> <p>P��p��: „Non, non, pas ici, Slimane.“</p> <p>Slimane: „Si tu veux.“</p>

		<p>Fensterscheibe voneinander trennt, sieht er sie nicht. Er wird verhaftet und in Handschellen abgeführt.</p> <p>Pépé bittet Slimane, dem Schiff beim Ablegen zusehen zu dürfen, was ihm auch gewährt wird. Kurz bevor das Schiff ablegt, entdeckt er Gaby an Deck stehen, seine Schreie nach ihr bleiben jedoch ungehört. Pépé zückt ein Messer und begeht Selbstmord. Er stirbt in den Armen von Inès, die sich entschuldigt, während das Schiff Kurs aufnimmt.</p>	<p>Gaby</p> <p>ihre Freunde</p>	
10	1:33:40-1:33:51		Abspann	

9.2. Sequenzprotokoll: *Algiers*

ALGIERS

R: John Cromwell	1938	USA	Walter Wanger Productions	D: Charles Boyer (Pepe), Hedy Lamarr (Gaby), Sigrid Gurie (Ines), Joseph Calleia (Slimane), Stanley Fields (Carlos), Alan Hale (Grandpere), Gene Lockhart (Regis), Johnny Downs (Pierrot), Walter Kingsford (Inspector Louvain)
------------------	------	-----	---------------------------	---

DVD	2002	USA	Alpha Video	99 Min.
-----	------	-----	-------------	---------

Sequenz	Timecode	Ort/Zeit	Handlung	Figuren	Ton/Dialog
1	0:00:00-0:01:33		Vorspann		
	0:00:00-0:01:33		WALTER WANGER PRESENTS ALGIERS starring CHARLES BOYER as Pepe le Moko (...)		orientalischer Gesang und Musik
			Directed by JOHN CROMWELL (...)		
			From the Novel by DETECTIVE ASHELBE (...)		

			Music VINCENT SCOTTO MOHAMMED IGARBOUCHEN“		
2	0:01:34-0:07:13	- TAG -	Einführung		
2.1	0:01:34-0:02:22		Zu sehen ist ein Bild von Algiers Küste, auf dem ein Rolltext das Land, die Stadt, das Viertel Casbah und dessen Einwohner, darunter der von der französischen Polizei gesuchte Kriminelle Pepe le Moko, beschreibt.		Rolltext: „Where blazing desert meets the blue Mediterranean, and modern Europe jostles ancient Africa. A stone's throw from the modern city, the native quarter, known as the <u>Casbah</u> , stands like a fortress above the sea. Its population includes many tribes and races, drifters and outcasts from all parts of the world --- and criminals who find this a safe hiding place from the long arm of the law. Supreme on these heights rules one man --- <u>Pepe le Moko</u> --- long wanted by the French police.”
2.2	0:02:23-0:03:42	Polizeiwache	Ein eigens aus Paris angereister Polizeiinspektor stellt die hiesige Polizei Algiers zur Rede. Seit zwei Jahren gelingt es dem französischen Verbrecher Pepe le Moko in Algiers Unterschlupf zu finden. Ziel des Polizeiinspektors ist es, Pepe le Moko schnell und ein für alle Mal hinter Gitter zu bringen. Die anwesenden Polizisten sind bemüht, die Umstände, die es bislang verhindert haben Pepe zu schnappen, zu erläutern.	Insp. Louvain Polizisten Insp. Janvier	Insp.: „I'm not interested in hearing excuses about local conditions. (...) Do you deal in riddles here.“ Louvain: „Indeed, we do, oriental riddles. (...) You're not familiar with the Casbah.“ Insp.: „Casbah? What's that, some kind of nut?“ Louvain: „A very hard nut to crack. You see, Pepe le Moko lives in the Casbah. (...) You can't arrest a King in his own palace. Pepe is well guarded.“
2.3	0:03:43-0:05:23	Casbah	Inspektor Louvain stellt das Viertel Casbah vor, mit seine verwinkelten Gassen, Terrassen und dessen Bewohner.	Insp. Louvain	Louvain: „It's only a step from the modern city, the Casbah. But when you take that step you (...) to another world, a melting pot for all the sins of the earth. Seen from a bird's eye view the Casbah is a great staircase. (...) No one knows what mysteries are hidden behind those walls. No one knows what crimes and hopes are buried in those secret courtyards. 40 000 inhabitants from all

					over the world. (...) The Kabyles – in their white robes, Chinese – faithful to Confucius, Gypsies – with their fortune telling and their songs, there are many Checos, there are Slaves – far from home, Maltese, Negros – from every corner of Africa, Sicilians and Spanians – hot blooded and quick to hate. And women...women of every age and every shape. Women caught in the net of Casbah. (...) The Casbah rises like a fortress from the sea, colourful, sordid and dangerous. There isn't just one Casbah, there are hundred, there are thousand..“
2.4	0:05:24-0:07:13	Polizeiwache	<p>Während die hiesige Polizei weiterhin versucht, die Tücken und Gefahren von Casbah aufzuzeigen, tritt Inspektor Slimane durch eine Seitentür in das Büro ein. Casbah ist Slimanes Revier und er ist es, der Pepe fast täglich sieht.</p> <p>Der Inspektor aus Paris kündigt für den kommenden Abend eine großangelegte Razzia durch Casbah an.</p>	<p>Insp. Louvain Polizisten Insp. Janvier Slimane</p>	<p>Louvain: „...and in that labyrinth Pepe le Moko is at home and he is safe as long as he stays there.“</p> <p>Insp.: „You mean to say that you don't go into this quarter?“</p> <p>Polizist: „It's easy to go in, sometimes it is not so easy to come out.“</p> <p>Insp.: „How does Pepe le Moko conceal himself, disguise – no doubt!“</p> <p>Slimane: „You don't know Pepe, he'd laugh at a disguise. (...) I see him everyday.“</p> <p>Insp.: „Another example of what you call local conditions (...) no effort to make an arrest.“</p> <p>Slimane: „To arrest him in the Casbah, distinguished colleague, would be simple; to get him out would be impossible.“</p> <p>Insp.: „So you do nothing!“</p> <p>Slimane: „I flatter myself that I do a great deal in my humble way. I learn about Pepe, I know his habits, I study his weaknesses. When one can't choose guns, one must work with brains.“</p>

					<p>Insp.: „By his looks, I'd say he was too lazy to make an arrest.“</p> <p>Slimane: „I'm merely careful.“</p> <p>Insp.: „Which means to say that you're looking after your own skin.“</p> <p>Slimane: „It's the only skin I have.“</p>
3	0:07:14-0:24:17	- ABEND -	Jagd auf Pepe		
3.1	0:07:14-0:09:31	Grandpere's Hinterzimmer	<p>Pepe und seine Gang sind mit einem Juwelenhandel beschäftigt. Während sich Pepe und der treue Geschäftspartner – Grandpere – über die Schönheit der Juwelen unterhalten, wird Carlos, ein Mitglied von Pepes Gang, ungeduldig und aufmüpfig. Pepe weist ihn jedoch in seine Schranken.</p> <p>Pepe erzählt von seiner Vergangenheit in Paris, wo er in einem Juweliergeschäft Arbeit fand. Pepe erträumt sich eine rechtschaffene Zukunft für sich und seine Gang.</p>	<p>Pepe</p> <p>Grandpere</p> <p>Pierrot</p> <p>Carlos</p> <p>Max</p> <p>Jim</p>	<p>Pepe: „No, pearls don't suit you at all, Carlos. You're not the type.“</p> <p>Grandpere: „He'd look better with rings in his ears.“</p> <p>Pepe: „Yes, and one in his nose.“</p> <p>Grandpere: „He doesn't speak our language, Pepe!“</p> <p>Pepe: „I began life in a jewellery store. (...) You know, I dream about settling down in Paris sometime and make a collection of things like this. Not just for myself – for people to see in glass cases.“</p>
3.2	0:09:32-0:11:11	Straßen Casbahs	<p>Die Polizei rückt an und durchsucht die Straßen Casbahs nach Pepe. Bewohner werden von der Polizei nach Pepes Aufenthaltsort befragt, doch keiner gibt Auskunft.</p> <p>Der Kleinkriminelle Regis wird von der Polizei auf- und festgehalten. Er steckt der Polizei einen Zettel zu, auf dem der aktuelle Aufenthaltsort Pepes notiert ist. Die Polizei macht sich sogleich auf den Weg zu Grandpere.</p>	<p>Polizei</p> <p>Insp. Janvier</p> <p>Regis</p>	
3.3	0:11:12-0:11:25	Straßen Casbahs	Regis läuft durch leere Gassen und verschwindet schlussendlich in einem Gebäude.	Regis	
3.3.1	0:11:26-0:12:40	Pepes Wohnung	Regis warnt Ines vor der Polizei und erkundigt sich nach Pepe. Ines macht sich auf, Pepe zu warnen.	Ines	Regis: „Pepe doesn't like me, he ignores me, humiliates me, but I'll have my revenge.“

				Regis	Sometime he'll be sorry he didn't notice me sooner.“
3.3.2	0:12:41-0:12:50	Dächer Casbahs	Ines verschwindet über die Dachterrassen Casbahs, um Pepe zu warnen.	Ines	
3.4	0:12:51-0:12:54	Straßen Casbahs	Die Polizei nähert sich Grandperes Wohngebäude.	Polizei Insp. Janvier	
3.5	0:12:55-0:12:58	Dächer Casbahs	Ines überquert die Dachterrassen Casbahs.	Ines	
3.6	0:12:59-0:14:08	Grandpere's Wohngebäude	Die Polizei umstellt das Gebäude und schwärmt selbst auf dem Dach aus. Indes sollen Klopfzeichen die Bewohner Casbahs, und vor allem Pepe, warnen.	Polizei Insp. Janvier	
3.6.1	0:14:09-0:14:18	Grandpere's Dachterrasse	Ines erreicht Grandperes Dachterrasse und verschwindet, jedoch nicht unbemerkt, im Gebäude.	Ines	
3.7	0:14:19-0:15:53	Grandpere's Wohnung	Ines warnt Pepe, dass die Polizei im Anmarsch ist und Pierrot berichtet, dass die Polizei sowohl das Haus umstellt als auch das Dach eingenommen hat. Pierrot feuert einen Schuss ab und wird von Pepe dafür gemäßregelt. Währenddessen versucht die Polizei, gewaltsam das Gebäude zu stürmen. Pepe und seiner Gang bleibt nichts anderes übrig, als sich in einem geheimen Zimmer zu verstecken.	Pepe seine Gang Grandpere Ines Polizei Insp. Janvier	Pepe: „You think that's a toy? When will you learn to obey orders? See, don't take so many chances. That's foolish. I don't want a bullet to come between us.“
3.7.1	0:15:54-0:16:51	Geheimes Versteck	Pepe möchte wissen, wer seinen Aufenthaltsort verraten hat. Er erfährt, dass Regis kurz zuvor Ines vor der Polizeirazzia gewarnt hat.	Pepe seine Gang Grandpere	Ines: „All I want is to please you. I couldn't lie to you.“ Pepe: „Couldn't you?! What about all that time you were telling me you didn't like me.“ Ines: „But this is serious.“ Pepe: „Ah, so, love is not serious.“

				Ines	
3.7.2	0:16:52-0:17:14	Grandpere's Wohnung	Die Polizei dringt in Grandperes Wohnung ein und beginnt sie gründlich zu durchsuchen.	Polizei Insp. Janvier Insp. Louvain	
3.7.3	0:17:15-0:18:16	Geheimes Versteck	Während die Hausdurchsuchung läuft, schenkt Pepe Ines einen Ring. Sie nimmt ihn als Zeichen an, dass sie für immer Pepes Mädchen sein wird. Pepe und seine Gang entscheiden, zu verschwinden. Ines bleibt zurück.	Pepe seine Gang Grandpere Ines	Ines: „This ring will mean that I'm always yours, Pepe.“
3.7.4	0:18:17-0:19:16	Grandpere's Wohnung	Die Hausdurchsuchung ist beendet, die Suche nach Pepe soll draußen weitergeführt werden. Just als die Beamten die Terrasse erreichen, sehen sie, wie Pepe und seine Gang flüchten. Sie nehmen die Verfolgung auf; es fallen Schüsse. Pepe wird auf der Flucht verwundet und muss sich verstecken.	Polizei Insp. Louvain Insp. Janvier Pepe seine Gang	
3.8	0:19:17-0:20:00	Straßen Casbahs, Wohnraum einer Einheimischen	Gaby, eine wohlhabende Pariserin, verlässt mit ihren Freunden ein Lokal, während auf den Straßen Casbahs Schüsse fallen. Im Trubel des Geschehens wird Gaby von ihren Freunden getrennt. Inspektor Slimane bemerkt Gaby und bringt sie im Wohnraum einer Einheimischen in Sicherheit.	Gaby ihre Freunde Slimane Einheimische	
3.9	0:20:01-0:20:07	Straßen Casbahs	Weitere Schüsse zwischen der Polizei und Pepes Gang fallen.	Polizei Carlos	

3.10	0:20:08-0:24:17	Wohnraum einer Einheimischen	<p>Slimane und die Einheimische erklären Gaby, nach wem gesucht wird, als Pepe plötzlich eintritt. Gabys Schönheit und ihre Juwelen stechen Pepe sogleich ins Auge.</p> <p>Slimane prophezeit Pepe dessen Untergang. Pepe ist amüsiert und verlässt das Gebäude wieder.</p>	<p>Slimane</p> <p>Gaby</p> <p>Einheimische</p> <p>Pepe und Teile seiner Gang</p>	<p>Slimane: „The police has been trying to catch him for two years.“</p> <p>Gaby: „The police must be rather stupid.“</p> <p>Slimane: „As one of them I consider that a triumph of understatement.“</p> <p>Gaby: „You're one of them?“</p> <p>Slimane: „I have the doubtful honour.“</p> <p>Einheimische: „It's not his head that saves him, it's his heart. A man with such a good heart could get around anyone.“</p> <p>Slimane: „Permit me to hope that it's nothing serious.“</p> <p>Pepe: „Thanks, a flee bite. Why aren't you chasing the fox?“</p> <p>Slimane: „Such a silly business. I prefer to use my brains. (...) I'm the one who will get you, Pepe, in the end. (...) You're important now because you're free, once you're behind bars people forget all about you.“</p> <p>Pepe: „He has delusions of grandeur. He thinks he can arrest me.“</p> <p>Slimane: „That's exactly what I'm gonna do, Pepe.“</p> <p>Slimane: „It's a shame, isn't it?! (...) A waste of talent, an unusual intelligence. One hates to see him buried so young. (...) I've marked the date of his arrest on the wall of my room (...).“</p>
4	0:24:18-0:40:10		Der Brief		
4.1	0:24:18-0:26:48	- ABEND - Polizeiwache	Die Polizisten müssen sich eingestehen, dass die Razzia ein Reinform war. Lediglich für den Inspektor aus Paris war die Suchaktion kein völliger Fehlschlag, schließlich wurde Pepe	<p>Polizei</p> <p>Insp. Janvier</p>	Regis: „He's a bad boy, but a good son.“

			verletzt. Regis unterbreitet den hiesigen Polizisten einen Plan, mit dem Pepe endlich geschnappt werden soll. Aus Sorge um Pierrot wird sich Pepe gezwungen fühlen, Casbah zu verlassen. Pierrot soll durch einen vermeintlichen Brief seiner Mutter in die Stadt gelockt und verhaftet werden.	Insp. Louvain Regis Slimane	
4.2	0:26:49-0:29:31	- MORGEN - Straßen Casbahs	Slimane schlendert durch Casbah. Er trifft auf Tania, Carlos' Ehefrau, und plaudert mit ihr, als Pepe aus der Tür tritt. Pepe wird von den Frauen Casbahs begrüßt. Slimane prophezeit Pepe, dass Frauen sein Ende sein werden. Zusammen schlendern sie durch Casbah und plaudern über die Geschehnisse der vergangenen Nacht – über Gaby.	Slimane Jim Max Tania Pepe	Slimane: „Don't tell me your charming husband has been beating you again.“ Tania: „You know how it is with a man. (...) They seem to take to it naturally.“ Slimane: „Better watch out, Pepe. Women will be the death of you.“ Pepe: „It's a happy death.“ Slimane: „Just warning you.“ Pepe: „Don't worry, I'll keep my head, I may need it one of these days.“ Slimane: „No doubt.“ Slimane: „Is there anything special about her?“ Pepe: „Yes, pearls. The colour I like. Handcuffs I can appreciate – platinum and diamonds. And she didn't buy that perfume in Algiers.“ Slimane: „I told her you might get off with 20 years with a good lawyer.“ Pepe: „Ah, you wouldn't want me to get 20 years – you're too fond of me.“
4.3	0:29:32-0:29:41	Straßen Casbahs, Wohngebäude von Pierrot	Pepe erkundigt sich bei Pierrots Freundin nach dessen Aufenthaltsort. Pierrot ist im „Chez Chani“. Pepe, seine Gang und Slimane machen sich auf den Weg ins „Chez Chani“.	Pierrots Freundin Pepe Jim	

				Max Slimane Bote	
4.3.1	0:29:42-0:30:13	Wohngebäude von Pierrot	Ein Brief für Pierrot wird bei dessen Freundin abgegeben.	Pierrots Freundin Bote	
4.4	0:30:14-0:33:18	„Chez Chani“	<p>Carlos, Pierrot und Grandpere sind in ein Kartenspiel vertieft, als Pepe und Inspektor Slimane dazustoßen.</p> <p>Die Freundin von Pierrot übergibt ihm den angeblichen Brief seiner Mutter. Pierrot berät sich mit Regis. Pepe ist nicht erfreut über die Freundschaft zwischen Pierrot und Regis; er warnt Pierrot bzw. verbietet ihm den Umgang. Pierrot widersetzt sich und kassiert daraufhin eine Ohrfeige von Pepe.</p> <p>Pierrot verlässt das Lokal.</p>	Carlos Pierrot Grandpere Regis Pepe Slimane Pierrots Freundin	
4.5	0:33:19-0:34:36	Eingang des „Chez Chani“	Pierrot verlässt das Lokal und berät sich mit Regis. Schlussendlich beschließt er, seine Mutter zu besuchen und Regis soll ihm den Weg zeigen. Pierrots Freundin hat den Plänen der beiden Männer gelauscht.	Pierrot Regis Pierrots Freundin	
4.6	0:34:37-0:34:41	- MITTAG - Hotelterrasse	Slimane und zwei Männer sitzen zusammen an einem Tisch auf der Terrasse des Hotels „Aletti“.	Slimane Gabys Freunde	

4.6.1	0:34:42-0:35:38	Gabys Hotelzimmer	Gaby bereitet sich für das Mittagessen auf der Terrasse des Hotels vor, ihre Freundin holt sie ab. Es stellt sich heraus, dass Gaby mit einem Mann verlobt ist, der sie verehrt, den sie aber nicht liebt. Gaby merkt, dass sie von den falschen Dingen im Leben geträumt hat.	Gaby Marie	Marie: „Well, don't you like having him so attentive?“ Gaby: „Love it! I've just been sitting here thinking that I'm the happiest girl in the world.“ Marie: „Well, you ought to be. Marrying a man who adores you and can give you everything in the world you ever dreamed about.“ Gaby: „That's my trouble. I'm such a fool. I got dreaming about the wrong things. (...) Marie, remember the time (...) basement, the two of us, behind the counter, handkerchief, gloves (...)?“ Marie: „And don't you forget it. (...) After all, you don't marry for fun...I didn't.“
4.6.2	0:35:39-0:37:05	Hotelterrasse	Gaby und Marie leisten den Männern Gesellschaft. Slimane erzählt von den Geschehnissen der vergangenen Nacht und Pepe. Er bietet den neugierigen Touristen an, sie noch am selben Abend durch Casbah zu führen.	Gaby Andre Marie und ihr Ehemann Slimane	
4.7	0:37:06-0:40:10	Pepes Wohnung	Pepe sitzt nachdenklich auf der Terrasse, als Ines zur Tür hereinkommt. Pepe sehnt sich nach Paris und seiner Freiheit. Casbah ist wie ein Grab für ihn. Ines wird eifersüchtig und wütend. Ines' Wut erreicht ihren Höhepunkt, sie verhöhnt Pepe ob seiner Gefangenschaft in Casbah. Sie beginnt zu weinen und entschuldigt sich bei Pepe.	Ines Pepe	Ines: „What are you looking at, like that?“ Pepe: „France.“ Ines: „You can't see France.“ Pepe: „But there is no harm in trying. (...) I don't think with my head, but with my heart.“ Ines: „I want you to get mad, shout at me, hurt me, but don't treat me as if I'm not here. (...) You're dreaming about something, with your eyes open. I wish you dream about me.“ Pepe: „Look, you've always lived in the Casbah, for you, there is nothing outside.“ Ines: „Casbah is big enough.“ Pepe: „Not for me. It's like being in a grave. (...)“

					<p>Can't stand much more of it. (...) Paris is a long way off. (...) It's different there.“</p> <p>Ines: „You think I'd look funny in Paris.“</p> <p>Pepe: „But it isn't you, Ines. It's the Casbah. You belong here. (...) The time comes when you can't stand it anymore. Morning, noon, night, the same things, the same people. I'm fed up, I've had enough. (...) I want to get away.“</p> <p>Ines: „Do you know when you're going away – never! (...) You can't do it! Never! I am the Casbah, I'll keep you! Just try to get away and you'll find out. It's funny (...) the police are coming in and trying to arrest you, you're in prison already. You're in the Casbah with a wall around you. (...) There is nothing else, you'll never have anything else. (...) I am glad, there is no France for you, no Paris, no boulevards!“</p>
5	0:40:11-0:59:42		Warten auf Pierrot		
5.1	0:40:11-0:40:33	- ABEND - Lokal	Pierrots Freundin macht sich große Sorgen. Als sie Regis ohne Pierrot in einem Lokal sieht, macht sie sich auf die Suche nach Pepe.	Pierrots Freundin Regis	
5.2	0:40:34-0:41:50	Hinterzimmer	Pepe und seine Gang befinden sich in einem Hinterzimmer, als es an der Tür klopft. Pierrots Freundin tritt ein und gesteht Pepe ihre große Sorge um den noch immer nicht heimgekehrten Pierrot. Pepe macht sich auf den Weg, um Regis im „Algerian“ zu finden und zur Rede zu stellen.	Pepe seine Gang Grandpere Pierrots Freundin	
5.3	0:41:51-0:47:58	„Algerian“	Regis bemerkt, wie Pepe das Lokal betritt. Auf dem Weg hinaus wird er von Pepe aufgehalten und in ein Hinterzimmer des Lokals gebracht. Pepe beginnt das Verhör. Nach und nach	Regis Pepe	

			<p>treten die Gangmitglieder ein und setzen Regis unter Druck.</p> <p>Ines betritt das Zimmer und wird von Pepe beauftragt, Pierrot zu suchen.</p>	<p>seine Gang</p> <p>Grandpere</p> <p>Pierrots Freundin</p> <p>Ines</p>	
5.4	0:47:59-0:48:38	Straßen Casbahs	<p>Slimane ist mit Gaby und ihren Freunden in Casbah unterwegs, auf der Suche nach Pepe. Ines bemerkt die Gruppe und anstatt Pierrot zu suchen, beobachtet sie diese.</p>	<p>Slimane</p> <p>Gaby</p> <p>ihre Freunde</p> <p>Ines</p>	
5.5	0:48:39-0:49:15	Hinterzimmer im „Algerian“	<p>Pepe und seine Gang verwickeln Regis, der bereits panische Zustände hat, in ein Kartenspiel. Pepe bekommt eine Nachricht und verlässt das Zimmer.</p>	<p>Pepe</p> <p>seine Gang</p> <p>Regis</p> <p>Pierrots Freundin</p>	
5.6	0:49:16-0:56:50	„Algerian“	<p>Ines beobachtet das Zusammentreffen zwischen Pepe und Gaby im „Algerian“.</p> <p>Pepe und Gaby kommen einander im Gespräch näher. Die gemeinsame Heimatstadt Paris verbindet die beiden. Bei einem gemeinsamen Tanz springt der Funke endgültig über und Pepe versucht sie zu küssen. Sie verabreden sich für den nächsten Tag. Ines beobachtet die beiden, als Pierrot schwer verletzt im Lokal erscheint.</p>	<p>Ines</p> <p>Pepe</p> <p>Gaby und Freunde</p> <p>Slimane</p>	<p>Pepe: „How do you like my cage?“</p> <p>Gaby: „I don't know, yet.“</p> <p>Pepe: „Do you like Algiers?“</p> <p>Gaby: „I don't like travelling, it makes me homesick. (...) If I can't see Paris when I open my eyes in the morning I want to go right back to sleep. Do you know Paris?“</p> <p>Pepe: „Do I know Paris...La Rue Saint Martin.“</p> <p>Gaby: „Les Champs-Élysées.“</p>

				Carlos Pierrot	<p>Pepe: „La Gare du Nord.“ Gaby: „L'Opéra, Boulevards de Capucines.“ Pepe: „Barbès, la Chapelle.“ Gaby: „La Rue Montmartre.“ Pepe: „Boulevard de Rochechouard.“ Gaby: „La Rue Fontaine.“ Pepe und Gaby: „La Place Blanche.“</p> <p>Pepe: „Married?“ Gaby: „No.“ Pepe: „Widow?“ Gaby: „No.“ Pepe: „Why not? Who are you with?“ Gaby: „My fiancé.“ Pepe: „What is he like?“ Gaby: „Jealous.“ Pepe: „Too bad I don't know you better. (...) Because I would slap your face. When people laugh around me, I like to know why.“</p>
5.6.1	0:56:51-0:59:11	Hinterzimmer im „Algerian“	Pepe betritt mit dem verletzten Pierrot das Zimmer, eine Waffe auf Regis gerichtet. Bevor er abdrücken kann, sackt Pierrot zusammen. Regis stirbt schlussendlich durch die Hand von Carlos. Pierrot erliegt noch vor Ort seinen schweren Verletzungen.	Pepe seine Gang Regis Pierrot Pierrots Freundin	heitere Musik wird lautstark gespielt
5.6.2	0:59:12-0:59:42	„Algerian“	Ines erzählt Pepe, dass Gaby und ihre Freunde geschworen haben, nie wieder zu kommen.	Pepe Ines	
6	0:59:43-1:14:38		Pepe und Gaby		

6.1	0:59:43-1:04:51	- TAG - Lokal	<p>Pepe ertränkt seinen Schmerz ob Pierrots Tod in reichlich Alkohol und wird sogar ungehalten gegenüber anderen.</p> <p>Inspektor Slimane erscheint und berichtet über Pierrots Begräbnis in der Stadt, an welchem Pepe nicht teilnehmen konnte. Slimane führt Pepe nochmals vor Augen, dass er Casbah nicht lebend verlassen wird.</p> <p>Pepe fragt Slimane nach Gaby. Ines hört das Gespräch zwischen Slimane und Pepe, sie macht Pepe eine Szene. Pepe wird wütend und wirft alle aus dem Lokal raus. Ihm platzt der Kragen, er erträgt die Gefangenschaft in Casbah nicht mehr und läuft in die Stadt, gefolgt von Ines, die verzweifelt versucht, ihn aufzuhalten.</p>	<p>Pepe</p> <p>seine Gang</p> <p>Ines</p> <p>Grandpere</p> <p>Slimane</p>	<p>Slimane: „It's finished. (...) It's hard not to be able to go down to say good-bye to your friend on his last journey. (...) I'm your friend, Pepe. I know how you feel. You're a prisoner in the Casbah. But the day will come when they won't be able to prevent you leaving. You'll go out of the Casbah despite of them all.“</p> <p>Pepe: „I'll get out whenever I wish.“</p> <p>Slimane: „When you go, you go quietly, the way Pierrot went, feet first. Be patient, when the time comes, they'll take off their hats and let you pass.“</p> <p>Pepe: „I'll go out alive!“</p> <p>Slimane: „I don't think you're as foolish as that.“</p> <p>Slimane: „You seem to be sick of everything. (...) I'd bring her up to see you again (...) but there is no chance.“</p> <p>Carlos: „These people, who look as if they could tear down everything and when a woman looks at them they get as soft as butter.“</p> <p>Pepe: „They can't keep me here! I'm free! Free to go! I'm sick of it! (...) I'm sick of listening to you! And I'm sick of looking at you! I get out when I feel like it. None of you can stop me! (...) I'm free to do as I please!“</p>
6.1.1	1:04:52-1:05:07	Polizeiwache	Polizeiinspektor Louvain wird von Slimane benachrichtigt, dass Pepe auf dem Weg in die Stadt ist.	Insp. Louvain	
6.1.2	1:05:08-1:05:51	Straßen Casbahs	Ines holt Pepe ein und versucht ihn daran zu hindern, die Grenze Casbahs zu überschreiten. Dies gelingt ihr nur, indem sie Pepe eine Lüge erzählt. Gaby warte zu Hause auf ihn.	<p>Pepe</p> <p>Ines</p>	

6.2	1:05:52-1:07:48	Pepes Wohnung	<p>Pepe betritt das Zimmer, doch von Gaby fehlt jede Spur. Er kann Ines ob ihrer Lüge nicht lange böse sein und beruhigt sich.</p> <p>Pepe möchte weiter trinken und verlässt das Gebäude.</p>	Pepe Ines	Pepe: „You ought to be fed up with a fellow like me. I didn't know I could make such a fool of myself. You deserve something better than this.“
6.2.1	1:07:49-1:09:19	Straßen Casbahs	Als Pepe aus dem Gebäude tritt, sieht er plötzlich Gaby und verschwindet, beobachtet von Inspektor Slimane, mit ihr in ein Gebäude.	Pepe Gaby Slimane	
6.3	1:09:20-1:14:38	Zimmer	<p>Während Pepe und Gaby sich unterhalten, räumt eine Dienstmagd die Reste eines Essens weg. Pepe gesteht, dass er die letzten zwei Jahre wie in Trance verbracht hat und Gaby es ist, die ihn ins Leben zurückbringt.</p> <p>Gaby muss wieder zurück ins Hotel. Bevor sie sich verabschiedet, machen sich Pepe und Gaby ein erneutes Treffen für den nächsten Tag aus.</p> <p>Slimane beobachtet, wie Gaby das Gebäude und die Stadt verlässt.</p>	Pepe Gaby Carlos Slimane	<p>Pepe: „You're beautiful. That's easy to see, I know a lot of people have told you, but what I'm telling you is different. For me you're more than that. For two years I've been lost, like walking in my sleep. Suddenly I wake up (...). I don't know what I've been doing all that time waiting for you without knowing it. You know what you are to me? Paris...that's you. Paris...with you I escape (...) the whole town is spring morning in Paris. You're lovely, you're marvellous. And you know what you remind me of? The subway. (...) You're all silk and you jingle when you walk and (...) you make me think of the subway, isn't that funny?! (...) What did you do before?“</p> <p>Gaby: „Before what?“</p> <p>Pepe: „Before the jewels.“</p> <p>Gaby: „I wanted them!“</p> <p>Gaby: „Can't you ever get away from the Casbah?“</p> <p>Pepe: „Why do you ask? (...) No, I'm caught here, like a bear in the hole...dogs barking, hunters all around...no way out of it.“</p>

7	1:14:39-1:23:50	Slimanes Intrige			
7.1	1:14:39-1:17:32	- nächster TAG - Pepe's Wohnung, Straßen Casbahs	Pepe sing fröhlich und lautstark vor sich hin und unterhält damit die gesamte Nachbarschaft. Als Pepe die Wohnung verlässt, um jemanden beim „Place Blanche“ zu treffen, wird Ines misstrauisch. Pepe verlässt das Gebäude und wird prompt von Inspektor Slimane nach Gaby gefragt. Slimane und Ines verschwinden zusammen im Wohnhaus.	Pepe Ines seine Gang Tania Slimane	Pepe: „Well, our inspector got himself a haircut. (...) A regular Romeo. (...) The trouble with you, Inspector, is that you do too much inspecting.“
7.2	1:17:33-1:18:28	Gabys Hotelzimmer	Slimane erzählt Gabys Verlobten, Andre, von Gabys Aktivitäten in Casbah. Er rät ihm dringend davon ab, Gaby erneut nach Casbah gehen zu lassen.	Slimane Andre	Slimane: „My mission is a rather delicate one, but necessary. I merely wish to suggest that your fiancée is a little too fond of...shall we say the local colour of the Casbah. (...) The Casbah is hardly the place for a woman alone, she attracts too much attention, excites too much desire. We naturally wish to protect her from any embarrassment. Further embarrassment can very easily be avoided – she must not return to the Casbah.“
7.2.1	1:18:29-1:20:40	Gabys Schlafzimmer	Andre stellt Gaby sogleich zur Rede und verbietet ihr, den Umgang mit Pepe. Gaby entscheidet sich jedoch, ihn zu verlassen und entledigt sich jeglichen Schmucks, den sie von Andre geschenkt bekommen hat. Auf den Weg nach draußen wird sie jedoch von Slimane aufgehalten, der ihr berichtet, dass Pepe getötet worden ist.	Andre Gaby Slimane	Andre: „You're going out?“ Gaby: „Looks that way. (...) A walk. (...) At the Champs-Élysée.“ Andre: „(...) because you're not going. (...) I know where you're going. You're going to the Casbah. You go there everyday. To meet Pepe le Moko.“ Gaby: „Ah, so now you're spying on me.“ Andre: „You're going to be my wife.“ Gaby: „You don't make it a very pleasant prospect.“ Andre: „And I won't allow you to behave like this.“

					<p>Gaby: „I'm glad you told me. (...) We've got to be honest. Why do you think I'm marrying you? Look at yourself and then look at me. I've never lied to you. You knew I didn't love you when I promised to marry you and you thought it was alright. Until we're married I do as I please...that's fair enough.“</p> <p>Andre: „I forbid you to go! (...) If you go now there will be no use in you coming back.“</p>
7.3	1:20:41-1:22:17	Zimmer	Pepe wartet vergebens auf Gaby. Als es an der Tür klopf, steht jedoch nicht Gaby, sondern Ines vor der Tür. Pepe verlässt das Gebäude.	Pepe Ines Carlos Tania	Ines: „I was right all the time. You see, I'm not such a fool as you think. So this is the Place Blanche.“
7.4	1:22:18-1:22:45	- ABEND - Gabys Hotelzimmer	Andre bereitet alles zur Abreise mit Gaby vor, die nun gezwungen ist mit ihm abzureisen.	Andre Gaby	
7.5	1:22:46-1:23:50	„Chez Chani“, Straßen Casbahs	Pepe sitzt in einem Lokal, als Carlos sich zu ihm setzt. Genauso wie Pepe hält Carlos es in Casbah nicht mehr aus, er plant in die Stadt zu gehen. Pepe bittet ihn einen Brief an Gaby zu überbringen.	Pepe Carlos	
8	1:23:51-1:29:30		Die Wahrheit		
	1:23:51-1:29:30	- MORGEN - Tanias Wohnung	Pepe wacht am nächsten Morgen bei Tania auf, Carlos hat sich die ganze Nacht nicht blicken lassen. Ines erscheint plötzlich mit dem Boten, der den verhängnisvollen Brief an Pierrot überbracht hat. Dieser beichtet, den Brief nichts ahnend an Pierrot übergeben zu haben und erzählt weiters, dass Carlos festgenommen wurde.	Pepe Tania Ines Bote	

			Gaby warte nun auf Pepe im Hotel „Aletti“. Pepe riecht den Schwindel; der Bote verstrickt sich in Widersprüche. Pepe prügelt schlussendlich die Wahrheit aus dem Boten heraus – Slimane hat alles geplant und möchte Pepe beim Hotel „Aletti“ schnappen.		
9	1:29:31-1:38:30		Die Falle schnappt zu		
9.1	1:29:31-1:31:34	Pepes Wohnung, Straßen Casbahs	Pepe bereitet die Abreise vor und lässt die verzweifelte Ines zurück. Er macht sich auf den Weg in die Stadt und lässt Casbah hinter sich.	Pepe Ines	
9.2	1:31:35-1:31:57	Hafen	Pepe fährt mit dem Taxi zum Hafen und besorgt sich ein Ticket für die Abreise, während Ines ebenfalls in die Stadt fährt.	Pepe Ines	
9.3	1:31:58-1:33:41	Hotel „Aletti“	Ines ist auf dem Weg zu Gabys Hotel, um Slimane zu informieren, dass Pepe gemeinsam mit Gaby das Land verlassen will. Slimane und seine Männer machen sich umgehend auf dem Weg zum Hafen.	Ines Slimane	Slimane: „So, you're the one to betray him. You couldn't wait to run to me. You call it love, but it means you'd kill him before you'd let him go free. That's what you've done...as sure as if you'd held a gun in your hands.“
9.4	1:33:42-1:38:30	Hafen, Schiff	Pepe geht unbemerkt an Bord des Schiffes. Vergebens sucht er nach Gaby, sogar als sie nur eine Glasscheibe voneinander trennt, sieht er sie nicht. Just in diesem Moment wird er von Inspektor Slimane festgenommen und von Bord gebracht. Pepe bittet Slimane, dem Schiff beim Verlassen des Hafens zusehen zu dürfen, was ihm von Slimane gestattet wird. Pepe sieht Gaby an Deck treten, doch seine Rufe nach ihr bleiben ungehört. Er stößt das Tor auf und rennt zu ihr. Ein Polizist schießt ihn nieder. Slimane entschuldigt sich und Pepe stirbt in seinen Armen.	Pepe Slimane seine Männer Gaby ihre Freunde Ines	Slimane: „You see, Pepe. We meet at the appointed time. To tell the truth, I almost missed the appointment.“ Pepe: „Not here.“ Slimane: „As you wish, I can't refuse an old friend.“ Pepe: „Let me wait here until it leaves. It's not much to ask. I can't get away.“ Slimane: „I know I can trust you.“ Slimane: „I'm sorry, Pepe. He thought you were going to escape.“ Pepe: „And so I have, my friend.“
10	1:38:31-1:38:59		Abspann		

9.3. Sequenzprotokoll: *La Chienne*

LA CHIENNE

R: Jean Renoir	1931	FR	Les Établissements Braunberger-Richebé	D: Michel Simon (Maurice Legrand), Janie Marèse (Lucienne Pelletier aka „Lulu“), Georges Flamant (André Joquin aka „Dédé“), Magdeleine Bérubet (Adèle Legrand), Roger Gaillard (Alexis Godard), Alexandre Rignault (Monsieur Langelard), Lucien Mancini (Monsieur Wallstein)
----------------	------	----	--	--

DVD	2003	FR	Opening	91 Min.
-----	------	----	---------	---------

Sequenz	Timecode	Ort/Zeit	Handlung	Figuren	Ton/Dialog
1	0:00:00-0:01:36		Vorspann		
	0:00:00-0:01:36		„Les Etablissements BRAUNBERGER-RICHEBÉ présentent (...) La Chienne d'après le roman de GEORGES de la FOUCHARDIÈRE (...) Adaptation et réalisation de Jean RENOIR“		
2	0:01:37-0:03:25		Prolog		

	0:01:37-0:03:25	Kasperltheater	Drei Puppen stimmen das Publikum (die Zuseher) auf das nachfolgende „Stück“ und dessen Figuren ein. Es handelt sich bei dem Gezeigten weder um ein soziales Drama („[...] le vice est toujours puni.“) noch um eine Komödie, es beinhaltet keine Moral und versucht auch nichts zu beweisen. Im Mittelpunkt stehen weder Helden noch Bösewichte, es sind gewöhnliche Menschen – er, sie und der Andere.	Handpuppen: 1. älterer Herr 2. Gendarme 3. Guignol	Guignol: „Lui, c’est un brave type, timide, pas tout jeune, mais extraordinairement naïf. Cette culture intellectuelle et sentimentale au-dessus du milieu où il évolue telle sorte que dans ce milieu il a exactement l’air d’un imbécile. Elle, c’est une petite femme qui a son charme à elle et sa vulgarité personnelle. Elle est toujours sincère, elle mente tout le temps. L’autre... seulement Dédé est rien plus.“
3	0:03:26-0:16:10		Einführung		
3.1	0:03:26-0:06:37	- ABEND - Privater Veranstaltungsraum	Es findet ein Bankett zu Ehren von M. Henriot statt, der sich, umringt von seinen Angestellten, gebührend feiern lässt. Die ausgelassene Feier soll in einem Bordell fortgeführt werden. Legrand, ein einfacher Kassier mittleren Alters, lehnt als Einziger ab und ist dem Spott seiner Kollegen ausgesetzt.	M. Henriot seine Angestellten Legrand	Kollege: „Sacré Père Legrand, (...) toujours à la page.“ Kollegen: „Il a bien trop de crainte de sa femme.“ Kollegen: „Madame Legrand vous a donné seulement un permis jusqu’à minuit.“
3.2	0:06:38-0:08:56	Straßen von Montmartre	Der betrunkene Zuhälter Dédé und eine seiner Prostituierten, Lulu, geraten auf der Straße in eine Auseinandersetzung. Dédé benötigt Geld und verlangt, dass Lulu noch zu später Stunde einen Freier aufsucht. Als diese sich weigert, versetzt er ihr einen Schlag, der sie zu Boden wirft. Legrand beobachtet die Handgreiflichkeiten und eilt Lulu zu Hilfe. Er überwältigt den betrunkenen Dédé und setzt ihn damit außer Gefecht. Legrand bietet Lulu an, sie nach Hause zu begleiten, diese möchte wiederum Dédé nicht in der Kälte zurücklassen und so bringt Legrand beide nach Hause.	Dédé Lulu Legrand	Dédé: „C’est ce soir qu’il me le faut.“ Lulu: „Je ne peux pas aller maintenant chez Père Marchal. Il est trop tard.“
3.2.1	0:08:57-0:12:38	Straßen von Montmartre	Ein Taxi setzt die drei vor Dédés Wohnhaus ab. Lulu begleitet Dédé hinein, während Legrand vor dem Haus auf ihre Rückkehr wartet. Dédé droht Lulu damit, sie zu	Dédé Lulu	Dédé: „(...) tu débrouilles avec ce mec la, hein, ou je te (...) laisse tomber!“

			<p>verlassen, sollte sie Legrand nicht um den Finger wickeln.</p> <p>Legrand begleitet Lulu nach Hause. Während sie die Straßen von Montmartre in Richtung Barbès entlang gehen, stellt sich Legrand als Maler vor. Lulu stört es nicht, dass Legrand ein verheirateter Mann ist und so beschließen sie, einander zu schreiben und sich wiederzusehen.</p>	Legrand	
3.3	0:12:39-0:16:09	Legrands Wohnung	<p>Als Legrand die dunkle Wohnung betritt, stolpert er über seine Staffelei und weckt durch den entstandenen Lärm seine Frau, Adèle, die sogleich wütend aus dem Schlafzimmer tritt. Adèle hält ihm ob seiner späten Heimkehr eine Standpauke. Sie droht Legrand damit, dessen Gemälde zu entsorgen, sollte er diese nicht bald wegschaffen. Weiters macht sie ihm aufs Neue deutlich, dass er ihrem verstorbenen Ehemann, Alexis Godard, nicht das Wasser reichen kann.</p>	<p>Legrand</p> <p>Adèle</p>	<p>Legrand: „Une seule distraction.“</p> <p>Adèle: „T'as pas besoin de distraction.“</p> <p>Adèle: „T'es pas mon premier mari. (...) Oui, l'adjutant, un homme, lui. Un héros. Un de ces braves types qui se sont fait tués dans la guerre de 1914.“</p>
4	0:16:10-0:33:58		Die Affäre		
4.1	0:16:10-0:16:11		ZT: Einen Monat später		
4.2	0:16:12-0:17:06	- TAG - Legrands Arbeitsplatz	<p>Die Arbeitskollegen machen sich über Legrand lustig, er wird als alt und chancenlos bei jüngeren Frauen dargestellt. Legrand schweigt.</p>	<p>Legrand</p> <p>Kollegen</p>	
4.3	0:17:07-0:19:43	Lulus Wohnung	<p>Lulu führt eine Freundin durch ihre neue, von Legrand finanzierte, Wohnung, in der er zusätzlich seine Gemälde aufbewahrt.</p> <p>Lulu berichtet über ihr zweckmäßiges Verhältnis mit Legrand, ihrer Meinung nach ein reicher Maler, der jedoch keinerlei Konkurrenz für ihren Dédé darstellt, welchen sie nun regelmäßig mit Geld versorgt.</p>	Lulu eine Freundin	<p>Lulu: „Maurice m'a fait quitter ma famille et m'installait ici. (...) Il faut pas être jaloux d'un type de 42 ans.“</p> <p>Freundin: „Mais, tu l'aimes ton peintre?“</p> <p>Lulu: „Je peux pas dire que avec Maurice, ça me déplaît, ça n'exista pas. Peux pas laisser penser à Dédé. (...) Ça me dégoûte pas comme avec le Père Marchal.“</p>
4.4	0:19:44-0:21:29	Café	Während eines Kartenspiels erzählt Dédé einem Freund von seiner neuen und lukrativen Einnahmequelle: Legrand.	Dédé ein Freund	

4.5	0:21:30-0:23:47	Legrands Wohnung	Legrand arbeitet an einem Selbstportrait, als Adèle zur Tür herein kommt. Erneut macht sie ihrem Ehemann bewusst, dass er keinerlei Ansprüche in ihrem Hause zu stellen hat. Selbst das Geld, das Legrand durch den Verkauf seiner Gemälde erwirtschaftet, kassiert sie sogleich ein.	Legrand Adèle	Adèle: „Je viens de chercher les revenus des mes obligations.“ Legrand: „Des nos obligations.“ Adèle: „De mes obligations. Ici, tu n'a rien à toi.“ Legrand: „Des nos obligations (...)“ Legrand: „T'as peur que je fais des folies?“ Adèle: „Oh lala, avec tout ce que je te donne toute la semaine et que tous les moyens tu dépenses pour tes couleurs (...) je peux rester plus que tranquille. Tu n'est pas comme Alexis. (...) Il était un homme, lui. Il a fait des conquêtes.“
4.6	0:23:48-0:24:45	Café	Dédé brüstet sich damit, dass Legrand ein erfolgreicher Maler ist, der seine Bilder vor allem in Amerika verkauft. Um weiterhin von Legrands Erfolg und Geld profitieren zu können, muss Dédé jedoch immer wieder Überzeugungsarbeit bei Lulu leisten, da diese nur zu gern die Beziehung zu Legrand aufgeben würde, um sich ganz allein Dédé hinzugeben.	Dédé ein Freund	Dédé: „Et Lulu, elle a voulu parler de le laisser tomber pour moi, un maque. Je l'ai fait comprendre (...)“
4.7	0:24:46-0:26:29	- ABEND - Straße vor Lulus Wohnhaus	Am Ende einer Verabredung gesteht Legrand, dass er sich danach sehnt, endlich eine ganze Nacht mit und bei Lulu zu verbringen. Die Wege der beiden trennen sich an diesem Abend mit einem Abschiedskuss vor der Tür zu Lulus Wohnhaus.	Lulu Legrand	Legrand: „On a jamais passé la nuit ensemble. Comment je veux passer une nuit avec toi, à côté (...) de ton corps chaud (...)“
4.7.1	0:26:30-0:26:41	Lulus Schlafzimmer	Dédé macht es sich in der Wohnung bzw. auf Bett von Lulu gemütlich.	Dédé	
4.7.2	0:26:42-0:26:44	Lulus Wohnhaus	Legrand wartet vor dem Haus bis Lulu sicher in der Wohnung ist.	Legrand	
4.7.3	0:26:45-0:27:10	Lulus Wohnhaus und Schlafzimmer	Lulu betritt die Wohnung und begrüßt den wartenden und sichtlich entnervten Dédé mit einem Kuss.	Lulu	

				Dédé	
4.7.4	0:27:11-0:27:15	Lulus Wohnhaus	Legrand schlendert langsam davon.	Legrand	
4.7.5	0:27:16-0:28:33	Lulus Schlafzimmer	Dédé fordert erneut Geld von Lulu. Als sie dieses jedoch nicht aufbringen kann, wird Dédé wütend und schnappt sich zwei Gemälde von Legrand. Aufgebracht verlässt er die Wohnung und Lulu bleibt weinend zurück.	Lulu Dédé	
4.8	0:28:34-0:29:39	- TAG - Legrands Wohnung	Während der morgendlichen Rasur vergreift sich Legrand an Adèles heimlichen Geldreserven bzw. Ersparnissen.	Legrand	Musik von den Nachbarn Klavierspiel
4.9	0:29:40-0:31:20	Café	Mit den beiden Gemälden Legrands im Schlepptau, trifft sich Dédé erneut mit seinem Freund im Café. Er kündigt an, sein Geld nun durch Kunsthandel verdienen zu wollen. Da die Werke Legrands nicht signiert sind, entschließen sich die zwei, diese unter dem Künstlernamen „Clara Wood“ als Lulus Gemälde auszugeben und zu verkaufen. Sie machen sich auf den Weg, um interessierte Kunsthändler zu finden.	Dédé ein Freund	
4.10	0:31:21-0:33:39	Galerie Wallstein	Dédé und sein Freund bieten dem Kunsthändler Wallstein die Gemälde zum Kauf an. Dédé tritt als Manager der Künstlerin, „Clara Wood“, auf und kommt mit Wallstein ins Geschäft.	Dédé ein Freund M. Wallstein M. Langelard	
4.11	0:33:40-0:33:58	Galerie Wallstein	„Clara Wood's“ Gemälde werden im Schaufenster der Galerie Wallstein ausgestellt.		
5	0:33:59-0:46:36		Clara Wood		
5.1	0:33:59-0:34:01		ZT: Einige Wochen vergehen.		
5.2	0:34:02-0:34:59	- TAG - Galerie Wallstein	Beim Vorbeigehen an der Galerie Wallstein entdeckt Legrand seine Gemälde im Schaufenster. Neugierig betritt er diese und erkundigt sich, nach dem Preis (25 000 Francs) und dem	Legrand Angestellte	

			Künstler („Clara Wood“) der Werke.		
5.3	0:35:00-0:35:41	Lulus Wohnung	Lulu erklärt Legrand, dass sie seine Gemälde aus Geldnot heraus verkauft habe. Ihr Bruder „Fernand“ sei es gewesen, der die Gemälde in ihrem Namen zum Kunsthändler getragen hat. Legrand ist einverstanden damit, dass Lulu die Gemälde weiterhin unter ihrem Namen an Wallstein verkauft.	Lulu Legrand	
5.4	0:35:42-0:36:53	- ABEND - Lulus Wohnung	Lulu und Dédé machen sich für eine Abendveranstaltung im Hause Wallstein zurecht.	Lulu Dédé	
5.5	0:36:54-0:42:01	Wallsteins Wohnung	Lulu und Dédé mischen sich unter die Partygäste im Hause Wallstein, wo „Clara“ die Bekanntschaft eines reichen Geschäftsmannes machen soll, der sein Portrait gezeichnet haben will. Lulu lehnt dies jedoch ab und so muss Dédé erneut seine Überredungskünste einsetzen. Anstatt ein Portrait zu zeichnen, soll sie besagtem Kunden ganz einfach schöne Augen machen. Als der reiche Kunde auf der Party erscheint, beginnt Lulu prompt ihn mit ihren Reizen zu verführen. Sowohl Wallstein als auch Dédé sind mit der Situation zufrieden.	Lulu Dédé M. Wallstein M. Langelard M. Dugodet	Dédé: „T'es pas folle de refuser cet affaire.“ Lulu: „Mon Dédé, ça t'est fait plaisir?“ Dédé: „Écoutes, tu demandes de lui une avance de 5 billets et puis t'arranger (...).“ Wallstein: „Pourtant qu'elle si se prenne comme ça.“ Lulu: „Chéri!“
5.6	0:42:02-0:44:13	- TAG - Lulus Wohnung	Am Frühstückstisch überschreibt Lulu Dédé das Geld der vergangenen Nacht. Als sie ihn um Geld für ein neues Kleid bittet, blockt dieser ab und verlässt die Wohnung. Er sei ihr schließlich nichts schuldig.	Lulu Dédé	Dédé: „Pourquoi tu n'as pas demandé davantage? (...) Qu'est-ce que tu risquais. (...) Mais dans la situation (...) que tu es, ma petite poupée (...). Tu n'as rien à me demander dans ta situation, c'est moi.“
5.6.1	0:44:14-0:44:35	Lulus Wohnhaus	Dédé fährt mit seinem neuen Auto davon, während Legrand Lulus Wohnhaus betritt.	Dédé Legrand	
5.6.2	0:44:36-0:45:22	Lulus Wohnung	Legrand betritt Lulus Wohnung. Die große Enttäuschung über Legrands anstelle von Dédés Anwesenheit ist Lulu ins Gesicht geschrieben. Legrand setzt sich mit Lulu aufs Bett und versucht sie zu trösten.	Lulu Legrand	

5.7	0:45:23-0:45:49	Lulus Schlafzimmer	Nach einem gemeinsamen Schäferstündchen liegen Lulu und Legrand zusammen im Bett. Lulu benötigt dringend Geld, welches ihr Legrand verspricht zu besorgen.	Lulu Legrand	
5.8	0:45:50-0:46:36	- ABEND - Legrands Arbeitsplatz	Legrand wartet, bis all seine Kollegen das Gebäude verlassen haben, um sich am Firmengeld zu vergreifen.	Legrand	
6	0:46:37-1:04:21		Die Wahrheit/Freiheit		
6.1	0:46:37-0:47:31	- ABEND - Legrands Arbeitsplatz	Legrand verlässt die Arbeit, als ein Mann ihn vor der Eingangstür anspricht. Der obdachlos wirkende Mann gibt sich als Adèles ehemaliger Gatte, Alexis Godard, zu erkennen und bittet um ein Gespräch.	Legrand Alexis Godard	
6.2	0:47:32-0:52:10	Café	Alexis, der in den Wirren des Ersten Weltkrieges den Namen eines gefallenen Kameraden angenommen hatte, um seiner Frau Adèle zu entkommen, versucht Legrand zu erpressen. Sollte dieser ihm nicht eine größere Summe Geld geben, wird er seinen rechtmäßigen Platz an Adèles Seite zurückverlangen. Legrand dreht den Spieß um und überzeugt Alexis davon, dass ihm, als rechtmäßiger Ehemann von Adèle, ein Teil ihrer Ersparnisse zusteht und er sich diesen ohne Weiteres selbst holen könne. Sie verabreden sich für den nächsten Abend (23Uhr). Während Legrand und Adèle im Theater sind, soll Alexis sich seinen Anteil an Adèles Geld holen.	Legrand Alexis Godard	Alexis: „En septembre 1914 j'ai été (...) mort en champs d'honneur. J'étais tout simplement prisonnier en Allemagne sur le nom d'un camarade tué (...). J'avais me fait à sa place. C'était pour échapper à ma femme, non pas à l'autorité militaire. (...) J'étais un peu par tout, même au prison. En somme j'ai une affaire à vous proposer.“
6.3	0:52:11-0:53:54	Legrands Wohnung	Legrand betritt gut gelaunt und betrunken die Wohnung. Als Adèle ihn zur Rede stellt, erlaubt sich dieser sogar Späße mit ihr. Er würde nur zu gern ihr Gesicht sehen, wenn ihr geliebter Alexis plötzlich wieder auf der Bildfläche erscheinen würde. Er verheißt Adèle für den morgigen Abend eine Überraschung.	Legrand Adèle	
6.4	0:53:55-0:58:11	- ABEND -	Am Abend des Folgetages (10:45Uhr) liegen Adèle und Legrand bereits im Bett. Während Adèle ein Buch liest, holt	Legrand	

		Legrands Wohnung	sich Legrand ein Glas Wasser aus der Küche. Er inszeniert einen Stromausfall, kurz darauf stolpert Alexis durch die dunkle Wohnung. Adèle wird von dem Lärm aufgeschreckt und beginnt lautstark aus dem Fenster nach Hilfe zu rufen. Alexis springt Legrand an die Gurgel, doch Legrand kann diesen beschwichtigen und bringt ihn in der Küche in vermeintliche Sicherheit. Adèle gewährt den Nachbarn und der Polizei indes Zutritt zur Wohnung und schildert die Vorkommnisse, als Legrand aus der Küche tritt und seine Version der Geschichte erzählt. Er sei der Geliebte Adèles und als ihr Ehemann sie zusammen im Bett erwischt habe, fürchtete Adèle eine Eskalation der Situation. Um den Wahrheitsgehalt seiner Geschichte zu demonstrieren, öffnet er die Tür zur Küche. Alexis sitzt nun in der Falle und Adèle ist sichtlich schockiert über das plötzliche Auftauchen ihres vermeintlich verstorbenen Ehemannes.	Adèle Alexis Godard Nachbarn und Polizei	
6.5	0:58:12-0:59:22	Lulus Schlafzimmer	Lulu liegt zusammen mit Dédé im Bett und träumt von einer gemeinsamen Zukunft.	Lulu Dédé	Lulu: „Pourquoi tu veux pas que je le laisse tomber, mon Dédé?“ Dédé: „On a besoin de lui!“
6.6	0:59:23-0:59:31	Legrands Hauseingang	Legrand verlässt spätnachts mit einem Koffer sein ehemaliges Wohnhaus in Richtung „Freiheit“, in Richtung Lulu.	Legrand	Legrand: „À la liberté! Lulu! La vie est belle!“
6.7	0:59:32-1:00:05	Lulus Schlafzimmer	Lulu träumt weiter von einer gemeinsamen Zukunft mit Dédé, was diesen jedoch wenig interessiert.	Lulu Dédé	
6.8	1:00:06-1:02:04	Lulus Hauseingang und Wohnung	Legrand erreicht Lulus Wohnhaus und geht ungehindert an der Hausmeisterin vorbei ins obere Stockwerk. Er hört Stimmen aus der Wohnung kommen und als er das Schlafzimmer betritt, erwischt er Lulu und Dédé zusammen im Bett liegend. Lulu giftet den sichtlich geschockten Legrand an und stellt Dédé als ihren Freund vor. Legrand verlässt daraufhin wortlos die Wohnung.	Legrand Hausmeisterin Lulu Dédé	Lulu: „C'est mon petit homme qui est là, et puis quoi?!“

6.8.1	1:02:05-1:02:45	Lulus Schlafzimmer	Dédé ist aufgebracht und gibt Lulu die Schuld an der Situation.	Lulu Dédé	Dédé: „Tu voulais qu'on se couche, toi.“
6.8.2	1:02:46-1:03:01	Lulus Hauseingang	Legrand verlässt bei strömenden Regen das Gebäude.	Legrand	
6.8.3	1:03:02-1:03:50	Lulus Schlafzimmer	Bevor Dédé die Wohnung verlässt, tritt er die weinende Lulu und macht ihr klar, dass er in nächster Zeit nicht für sie erreichbar sein wird.	Lulu Dédé	
6.9	1:03:51-1:04:21	Straßen von Montmartre	Legrand streift im Regen durch Montmartre, unter anderem an dem Platz vorbei, wo er Lulu zum ersten Mal begegnet ist.	Legrand	
7	1:04:22-1:11:57	- TAG -	Der Mord		
7.1	1:04:22-1:04:23		ZT: Der nächste Morgen.		
7.2	1:04:24-1:05:45	Lulus Schlafzimmer	Legrand betritt Lulus Schlafzimmer, während diese noch im Bett liegt und ein Buch aufschneidet, er setzt sich zu ihr aufs Bett. Er gibt sich Schuld an den Geschehnissen, er hätte sehen müssen, was vor sich geht. Er wusste nicht, wie schwer es Frauen heutzutage haben und hätte sie aus den Fängen dieses Zuhälters befreien müssen. Lulu ist sichtlich genervt von Legrands Gerede und fragt ihn lieber nach der Fertigstellung eines Bildes, da sie Geld braucht.	Lulu Legrand	Legrand: „Comme je regrette (...). Je connais rien de vie. Je savais pas que les femmes sont les malheureuses. Pour une bêtise, il était (...) un type pour en profiter. Mais maintenant je sais, j'ai compris. Je suis libre, tu n'as rien à craindre. Je me sens assez fort pour te protéger contre n'importe qui. (...) Pourquoi ne pas m'avoir tout dit? (...) Je t'aurais arracher de la liaison de cet homme.“
7.2.1	1:05:46-1:05:58	Straße vor Lulus Wohnhaus	Straßenmusiker versammeln sich vor Lulus Wohnhaus und beginnen lautstark zu musizieren.		Straßenmusik
7.2.2	1:05:59-1:07:31	Lulus Schlafzimmer	Legrand begreift, dass Lulu ihn nur ob seiner Gemälde geduldet hat. Er wollte Liebe, und sie nur Geld. Sie sei keine Frau, sie sei eine Hündin, liebkost den Mann, der sie füttert, und den Mann, der sie schlägt. Dédé habe sie zwar geschlagen, doch sie liebt ihn, im Gegensatz zu Legrand. Legrand fordert Lulu trotzdem auf, schnell zusammenzupacken und mit ihm fortzugehen.	Lulu Legrand	Legrand: „Et si je ne le finissais pas? (...) C'est pour ça, pour mes tableaux. Tu me voyais uniquement pour ça. (...) imbécile, idiot de dire que j'ai cru à ça. Tu me dégoûtes.“ Lulu: „Mais, et toi? Tu crois que ça m'amusait? S'il n'y avait pas ton prix (...) comment je t'aurais laissé tomber. Monsieur voulait être aimer

					pour lui-même. Monsieur voulait l'amour.“ Legrand: „Tu n'es pas une femme, t'es une chienne. Caresses l'homme qui te nourrit, tu caresses l'homme qui te donne des coupes.“ Lulu: „(...) mais je l'aime.“
7.2.3	1:07:32-1:07:42	Straße vor Lulus Wohnhaus	Straßenmusik(er)		Straßenmusik
7.2.4	1:07:43-1:08:45	Lulus Schlafzimmer	Legrand fleht Lulu an, mit ihm mitzukommen, diese lacht ihn jedoch nur aus. Legrand, verzweifelt und voller Wut, beginnt Lulu heftig zu schütteln, neben ihr das Schnittmesser.	Lulu Legrand	Legrand: „Pourquoi tu veux rester avec lui, mais c'est pas possible. J'ai tout sacrifié pour toi. J'ai voulu que tu le saches, ma chérie. Tu comprendras peut-être. Mais non, Lucienne. Je t'ai donné tout, c'est pas possible que tu aimes ce type là, qui n'a pas de cœur, qui n'a pas (...) d'éducation. Ma petite Lucienne, alors tu m'aimes plus. Ne ris pas, ne ris pas comme ça, Lucienne.“
uo7.2.5	1:08:46-1:09:04	Straße vor Lulus Wohnhaus	Straßenmusik(er)		Straßenmusik
7.2.6	1:09:05-1:09:23	Lulus Schlafzimmer	Legrand kniet neben dem blutverschmierten Körper der leblosen Lulu.	Lulu Legrand	Straßenmusik
7.2.7	1:09:24-1:09:34	Straße vor Lulus Wohnhaus	Straßenmusik		Straßenmusik
7.2.8	1:09:35-1:09:42	Lulus Schlafzimmer	Legrand kniet weiterhin neben der Leiche.	Lulu Legrand	Straßenmusik
7.2.9	1:09:43-1:10:01	Straße vor Lulus Wohnhaus	Während die Straßenmusiker musizieren, verlässt Legrand unauffällig und ungesehen das Gebäude.	Legrand	Straßenmusik
7.3	1:10:02-1:10:10	Straßen von Paris	Dédé ist mit dem Auto unterwegs.	Dédé	
7.4	1:10:11-1:11:57	Straße vor Lulus Wohnhaus	Dédé fährt vor Lulus Wohnhaus vor und lässt sein Auto	Dédé	Straßenmusik

		Wohhaus	<p>inmitten der Menschenmenge und Musiker stehen. Er betritt das Gebäude, nur um wenig später wieder mit dem Auto davon zu fahren.</p> <p>Die Hausmeisterin ist ob des seltsamen Verhaltens Dédés verwundert. Sie geht in Lulus Wohnung, um ihr Briefe zu überbringen. Der markerschütternde Schrei der Hausmeisterin lässt die fröhliche Straßenmusik plötzlich verstummen, etwas Schreckliches ist passiert.</p>	Hausmeisterin	
8	1:11:58-1:26:47		Die Verurteilung		
8.1	1:11:58-1:12:38	- TAG - Café	Dédé sitzt mit seinem Freund in einem Café, als der Kellner ihm die Nachricht überbringt, dass zwei Herren mit ihm sprechen wollen. Die Herren stellen sich als Polizisten heraus und nehmen Dédé fest.	Dédé ein Freund Polizei	
8.2	1:12:39-1:13:53	Polizeiwache	<p>Während Dédé auf sein Verhör wartet, tritt die Hausmeisterin aus dem Verhörzimmer. Als sie im Begriff ist zu gehen, bemerkt sie Legrand, der ebenfalls verhört werden soll.</p> <p>Der Nächste, der in den Verhörraum muss, ist Legrand. Wallstein trifft indes auf Lulus Eltern.</p>	Dédé sein Anwalt Hausmeisterin Legrand M. Wallstein	
8.2.1	1:13:54-1:14:44	Verhörzimmer	Legrand beteuert, dass er sich als einfacher Kassier keine Geliebte leisten hätte können. Dédé habe er nur einmal gesehen und zwar bei der ersten Begegnung mit Lulu. Als er von dem Verhältnis der beiden erfuhr, habe er den Kontakt sogleich eingestellt. Er hätte Lulu nie etwas antun können.	Legrand Richter	Legrand: „J'étais cassier (...). Comment avec mes appointements aurais-je pu entretiens une maîtresse. (...) Je le vu une fois, le jour où j'ai fait la connaissance de Lucienne Pelletier. Lorsque plus tard j'ai appris qu'elle a fréquenté à nouveau cet individu, j'ai pris la résolution de cesser toute relation avec elle. J'avais un grand attachement pour elle. Je suis un homme faible. Je n'ai pas pu la quitter.“

8.2.2	1:14:45-1:15:05	Polizeiwache	Wallstein fragt Lulus Eltern vergebens, ob diese im Besitz etwaiger Gemälde oder Skizzen von Lulu sind.	M. Wallstein Lulus Eltern	
8.2.3	1:15:06-1:15:38	Verhörzimmer	Der Richter gibt Legrand den Rat, in seinem Alter keine Abenteuer mehr zu suchen, da diese schlecht enden können. Legrands Charakter scheint in den Augen des Richters nicht zu einer solch schrecklichen Tat fähig und so wird Legrand aus dem Verhörzimmer entlassen.	Legrand Richter	Richter: „Voyez-vous, Monsieur Legrand, ce sont des aventures bien dangereuse à notre age et qui ordinairement tournent mal. Mieux faut rester tranquille dans notre famille. (...) D’ailleurs votre personnalité n'est pas de celles qu'on voit mener habituellement à ce genre de drame. Excusez-moi de vous avoir dérangé.“
8.2.4	1:15:39-1:16:32	Polizeiwache	Dédés Anwalt möchte sicher gehen, dass Dédé ihm das Reden überlässt. Währenddessen ist Wallstein immer noch im Gespräch mit Lulus Eltern vertieft, in der Hoffnung, dass noch Gemälde Lulus auftauchen. Dédé wird in den Verhörraum gebracht.	Dédé sein Anwalt ein Freund M. Wallstein Lulus Eltern	
8.2.5	1:16:33-1:19:32	Verhörzimmer	Dédés Beteuerungen Lulu nicht umgebracht zu haben, stoßen auf taube Ohren. Ihm wird vorgeworfen, Lulu aus Eifersucht ob der Beziehung zum Kassier Legrand umgebracht zu haben. Dédé ist verwundert, dass der Richter von Legrand als Kassier spricht, schließlich ist dieser ja ein Maler. Dédés Glaubwürdigkeit leidet aufgrund seines bisherigen Strafregisters weiters, in welchem unter anderem Mädchenhandel zu finden ist.	Dédé sein Anwalt Richter	Dédé: „Pourquoi j'aurais l'a tué? (...) J'aurais agi contre mon intérêt. (...) Une liaison avec un cassier (...). Je l'aurais conseillé qu'elle pouvait trouver beaucoup mieux que ça. C'était une belle fille (...). J'ai fait des blagues, quoi.“ Richter: „Et votre affaire de traite des blanches...“ Dédé: „J'ai donné des conseils à des petites jeunes filles qui voulaient voir du pays, voyager, s'instruire (...).“
8.3	1:19:33-1:21:37	Legrands Arbeitsplatz	Legrand wird von seinem Vorgesetzten, Herrn Henriot, zur Rede gestellt. Er habe erfahren, dass Legrand eine Affäre mit einer jungen Frau gehabt habe. Auf den Verdacht hin, dass er sich hierfür finanziell übernommen haben muss, wurden die	M. Henriot Legrand	Henriot: „Cherchez un autre emploi où vous ne serez pas disposer à la tentation. (...) Non, non c'est bon, vous nous quittez pour raisons de santé. Ici, personne ne saura rien.“

			Firmenbücher kontrolliert und festgestellt, dass eine größere Summe fehlt. Legrand wird entlassen, doch aufgrund seiner langjährigen Tätigkeit in dem Unternehmen, wird die Angelegenheit nicht an die Öffentlichkeit gelangen.		
8.4	1:21:38-1:24:21	Gerichtssaal	<p>Es kommt zu einer Verhandlung gegen Dédé. Nach und nach werden die Zeugen der Anklage angehört, darunter die Hausmeisterin und ein Vorgesetzter aus dem Bundesheer.</p> <p>Dédés Anwalt versucht, den Geschworenen dessen niedrige Herkunft und schwere Kindheit vor Augen zu führen. Dédé unterbricht diese Ausführungen jedoch, stellt sie als unwahr dar und ergreift das Wort im Gerichtssaal. Er schwört immer wieder, Lulu nicht umgebracht zu haben.</p>	<p>Hausmeisterin</p> <p>Oberst</p> <p>Dédé</p> <p>sein Anwalt</p>	<p>Oberst: „Ses absences illégales étaient constantes et en ville il avait réussi à se faire le souteneur d'une fille public.“</p> <p>Anwalt: „Et même si ce doute n'est pas suffisante pour déterminer un jugement favorable, considérez l'hérédité fâcheuse d'André Joquin. Il est funeste exemple que dans sa jeunesse (...).“</p> <p>Dédé: „Laissez moi parler, je veux parler, moi. (...) Vous connaissez ma famille? Vous étiez près de mon maman quand elle a été arrangée? Non, donc, alors, laissez votre poliment. Il y a qu'une chose qui compte, c'est l'accusé. (...) encore une fois, je veux rester correct dans le monde, je veux pas crier, mais je vous jure (...) je suis pas coupable, je vous jure c'est pas moi qui a tué Lulu, c'est pas moi qui l'a tué.“</p> <p>Anwalt: „C'est un suicide!“</p>
8.4.1	1:24:22-1:24:34		Eine Uhr zeigt an, wie lange die Beratungsphase der Geschworenen dauert.		
8.4.2	1:24:35-1:26:08	Gerichtssaal	<p>Die Geschworenen sprechen Dédé des Mordes an Lulu schuldig und verurteilen ihn zur Todesstrafe und öffentlichen Exekution.</p> <p>Legrand, der die Verhandlung mitverfolgt hat, fällt bei der Urteilsverkündung in Ohnmacht.</p>	<p>Dédé</p> <p>sein Anwalt</p> <p>Geschworenen</p> <p>Legrand</p>	
8.5	1:26:09-1:26:47	Gefängniszelle	Dédé wird für seine Hinrichtung abgeholt.	Dédé	

9	1:26:48-1:30:51	- TAG-	Epilog		
9.1	1:26:48-1:26:50		ZT: Epilog.		
9.2	1:26:51-1:29:11	Straßen von Paris	Legrand ist mittlerweile ergraut und obdachlos. Er trifft auf den nunmehr ebenfalls obdachlosen Alexis Godard. Legrand schildert ihm in Kurzform, was in den letzten Jahren aus ihm geworden ist: Müllmann, dann Obdachloser, Alkoholiker und Dieb, aber zu Beginn schlichtweg Mörder. Alexis und Legrand lachen über dessen Ausführungen und schlendern zusammen die Straße entlang.	Legrand Alexis Godard	Legrand: „(...) mieux être mort. (...) J'ai tout fait. (...) J'étais (...) ivresseur..même pour commencer, assassin.“ Alexis: „Il faut tout pour faire un monde.“
9.3	1:29:12-1:30:51	Galerie Wallstein	Während Legrands Selbstportrait zum Wagen eines wohlhabenden Mannes gebracht wird, betrachten die zwei Obdachlosen das Schaufenster der Galerie. Bevor der wohlhabende Mann davon fährt, stürzen Legrand und Alexis zum Wagen und hoffen auf Almosen. Weder Legrand noch Alexis sehen das Gemälde und erfreuen sich indes an dem Geld, welches sie erbettelt haben. Sie wollen sich ein Festmahl gönnen. Der Vorhang im Kasperltheater fällt.	Legrand Alexis Godard	heitere Musik (Anfangsmusik) Legrand: „ (...) vingt balles. (...) La vie est belle!“
10	1:30:52-1:31:20		Abspann		

9.4. Sequenzprotokoll: *Scarlet Street*

SCARLET STREET

R: Fritz Lang	1945	USA	Diana Productions	D: Edward G. Robinson (Christopher Cross), Joan Bennett (Katherine „Kitty“ March), Dan Duryea (Johnny Prince), Margaret Lindsay (Millie Ray), Rosalind Ivan (Adele Cross), Jess Barker (David Janeway), Charles Kemper (Homer Higgins), Russel Hicks (J.J. Hogarth), Arthur Loft (Mr. Dellarowe), Samuel S. Hinds (Charles „Charlie“ Pringle)
---------------	------	-----	-------------------	---

Blu-Ray	2012	USA	Kino Classics	102 Min.
---------	------	-----	---------------	----------

Sequenz	Timecode	Ort/Zeit	Handlung	Figuren	Ton/Dialog
1	0:00:21-0:01:37		Vorspann		
	0:00:21-0:01:37		<p>„WALTER WANGER Presents A FRITZ LANG Production (...) SCARLET STREET (...) A DIANA PRODUCTION <BASED UPON THE NOVEL AND PLAY 'LA CHIENNE'></p>		

			BY GEORGES DE LA FOUCHARDIERE IN COLLABORATION WITH MOUEZY-EON>”		
2	0:01:38-0:20:55		Einführung		
2.1	0:01:38-0:02:05	- ABEND - Straßen von New York	Das Auto einer jungen Frau hält vor einem Gebäude. Der Fahrer des Wagens betritt das Haus, um eine Nachricht zu überbringen.		
2.2	0:02:06-0:06:07	Privater Veranstaltungsraum	Die Nachricht ist für J.J. Hogarth, Chef eines Unternehmens, gedacht, der sich gerade auf einer Feier zu Ehren eines langjährigen Mitarbeiters, dem Kassier Christopher Cross, befindet. In einer Rede bedankt sich J.J. Hogarth bei Chris, für die langjährige Zusammenarbeit und dessen Loyalität mit einer wertvollen Uhr. Während die Mitarbeiter weiter auf das Wohl von Chris anstoßen, verabschiedet sich J.J. Hogarth, schließlich darf er seine Geliebte nicht länger warten lassen. Chris und sein Freund Charlie machen sich ebenfalls auf den Heimweg.	J.J. Hogarth Chris Charlie Kollegen	Gravur (von Chris vorgelesen): „To my friend, Christopher Cross. In token of 25 years of faithful service. From J.J. Hogarth. 1909-1934.“
2.3	0:06:08-0:08:08	Straßen von New York	Bei strömendem Regen beginnen Chris und Charlie zu plaudern. Chris gesteht unter anderem, dass er gerne die Liebe einer jungen Frau erfahren würde, so wie es bei J.J. Hogarth der Fall ist. In seiner Jugend wollte Chris ein Künstler/Maler werden, geht seiner Leidenschaft jedoch nur noch als sonntägliches Hobby nach. Charlie zeigt Interesse an Chris' Gemälden und so verabreden sie sich für den kommenden Tag.	Chris Charlie	Chris: „Oh, I don't mind waiting, I feel kind of lonely tonight. (...) I wonder what it's like.“ Charlie: „What, Chris?“ Chris: „Well, to be...to be loved by a young girl like that. You know, nobody ever looked at me like that, not even when I was young. (...) When I was young, I wanted to be an artist. You know, I dreamt I was gonna be a great painter someday.“
2.4	0:08:09-0:10:25	Straßen von	Auf dem Heimweg streift Chris alleine durch Greenwich	Chris	

		Greenwich Village	<p>Village, als er plötzlich beobachtet, wie eine junge Frau auf der Straße angegriffen wird. Er eilt ihr zur Hilfe und schlägt den betrunkenen Angreifer zu Boden.</p> <p>Chris holt unverzüglich einen Polizisten, doch als beide am Tatort eintreffen, ist die junge Frau alleine. Der Angreifer, der sie ausrauben wollte, sei davon gelaufen.</p> <p>Während der Polizist dem Angreifer hinterherjagt, begleitet Chris die junge Dame nach Hause.</p>	<p>Kitty</p> <p>Johnny</p> <p>Polizist</p>	
2.5	0:10:26-0:11:01	Kittys Wohnhaus	<p>Kitty bedankt sich bei Chris für seine Hilfe. Bevor sich ihre Wege an diesem Abend endgültig trennen, schlägt Chris einen kurzen Abstecher in das angrenzende Lokal vor.</p>	<p>Chris</p> <p>Kitty</p>	
2.5.1	0:11:02-0:16:00	Tiny's	<p>Bevor sie sich mit Chris an einen Tisch setzt und zum Plaudern beginnt, erkundigt sich Kitty noch bei Tiny nach Johnny.</p> <p>Kitty, wie sie von ihren Freunden genannt wird, gibt vor, Schauspielerin zu sein und vermutet in Chris einen Künstler. Dieser lässt Kitty in dem Glauben, er sei ein Maler.</p>	<p>Chris</p> <p>Kitty</p> <p>Tiny</p>	<p>Chris: „Well, look, Kitty..since I'm old enough to be your father..“</p> <p>Kitty: „You're not so old..“</p> <p>Chris: „You don't think so?“</p> <p>Kitty: „Well, you're not a boy, you're just...mature. I like mature people.“</p> <p>Kitty: „I know, I bet you sell your pictures in Europe, France or some place like that. (...) I bet you get as much for your pictures in France as those Frenchmen get right here in New York. (...) You're never appreciated in your own country.“</p>
2.5.2	0:16:01-0:16:40	Kittys Wohnhaus	<p>Chris möchte Kitty zu gern wiedersehen und kündigt an, ihr einen Brief zu schreiben.</p> <p>Bevor Kitty das Wohnhaus betritt, fragt Chris sie über Johnny aus. Sie erklärt ihm, dass Johnny der Freund ihrer Mitbewohnerin, Millie, sei.</p>	<p>Chris</p> <p>Kitty</p>	

			Erleichtert macht sich Chris auf den Heimweg.		
2.6	0:16:41-0:20:55	- TAG - Chris' Wohnung	<p>Chris befindet sich im Badezimmer und arbeitet, wie jeden Sonntag, äußerst vertieft an einem Gemälde. Erst die schrille Stimme seiner Frau, Adele, die ihn auffordert, endlich an die Tür zu gehen, reißt ihn aus der Konzentration heraus.</p> <p>Chris lässt seinen Freund Charlie herein, dem sogleich das Gemälde von Detective Sergeant Homer Higgins, Adeles verstorbenem ersten Ehemann, auffällt. Chris schildert Charlie daraufhin, wie es zu der Heirat mit Adele kam. Nachdem Higgins vor einigen Jahren bei einer Rettungsaktion ums Leben kam, suchte Adele einen Untermieter und fand ihn in Chris.</p> <p>Chris zeigt Charlie seine Gemälde.</p>	Chris Adele Charlie	<p>Charlie: „How long have you been married, Chris?“</p> <p>Chris: „Five years. Well, she...she didn't want to spend his insurance money, so she rented out a spare room. (...) Well, I was trying to save money to buy paint, so I moved in. Oh, she was sweet. Butter wouldn't melt in her mouth. (...) Well, you know how these things go.“</p>
3	0:20:56-0:51:31		Das falsche Spiel		
3.1	0:20:56-0:27:11	- TAG - Kittys Wohnung	<p>Johnny entdeckt den Brief, den Chris an Kitty geschrieben hat und konfrontiert diese sogleich. Kitty zeigt sich sichtlich amüsiert über Johnnys Eifersucht und erklärt ihm, dass es sich bei Chris um den wohlhabenden älteren Herren handelt, der ihn vergangenen Samstag zu Boden stieß. Hätte sie die Polizei nicht in die falsche Richtung geschickt, wäre Johnny noch verhaftet worden.</p> <p>Kitty ist zunächst von Johnnys Idee, dass sie sich mit Chris treffen und diesen um Geld bitten soll, nicht begeistert. Als Johnny daraufhin böse wird, willigt sie jedoch ein.</p> <p>Johnny ist im Begriff zu gehen, als Millie, Kittys Mitbewohnerin, zur Tür hereinkommt. Millie kann Johnny, Kittys Verlobten, nicht ausstehen. Nicht nur, dass Kitty, seit sie mit Johnny zu tun hat, keinen einzigen Job behalten konnte, wird sie von ihm auch noch herumkommandiert und</p>	Kitty Johnny Millie	<p>Schallplatte (<i>Melancholy Baby</i>) bleibt bei den Worten „I'm in love“ hängen.</p> <p>Johnny (nach dem Kuss): „That's all you think about, Lazy Legs, hm?!“</p> <p>Kitty: „What else is there to think about?!“</p> <p>Kitty: „He's old enough to be my father. That's the old fellow who came to my rescue Saturday night...my hero! (...) He is rich and famous and very sweet too, Johnny. He doesn't pull any rough stuff like you. (...) I can't take money off an old man like that.“</p> <p>Millie: „Why don't you go back to work? With that figure, if you weren't so darn lazy... (...) No wonder you got fired, you're so darn snippy. You</p>

			-geschubst. Kitty genügt die Diskussion mit Millie, sie zieht sich zurück und schreibt einen Brief an Chris.		never could get to work on time after you met that Johnny.” Kitty: „I'm in love, crazy in love.” Millie: „With a man that pushes you around the way I wouldn't push a cat around. (...) he's making a tramp out of you.”
3.2	0:27:12-0:31:19	Gastgarten	Chris und Kitty unterhalten sich in einem sonnigen Gastgarten unter anderem über Chris' Leidenschaft für die Malerei und über Kittys Geldsorgen. Kitty schlägt vor, dass Chris ein Apartment mieten soll, indem sie wohnen und er ungestört malen kann. Chris beichtet Kitty, dass er ein verheirateter Mann ist. Kitty nützt die Gelegenheit und redet Chris ein schlechtes Gewissen ein, denn er habe sie schließlich bewusst getäuscht. Schlussendlich kann sie ihm nicht lange böse sein und lässt sich gerne von Chris bei ihren finanziellen Schwierigkeiten helfen.	Kitty Chris	Kitty: „How long does it take you to paint a picture? Chris: „Sometimes a day, sometimes a year. You can't tell, it has to grow. (...) Feeling grows. You know, that's the important thing...feeling. (...) I just put a line around what I feel when I look at things. (...) It's like falling in love, I guess. You know, first you see someone, and then it keeps growing until you can't think of anyone else. (...) The way I look at things, that's all art is. Every painting, if it's any good, is a love affair.“ Chris: „I deceived you. I lied. I'm a married man, Kitty.” Kitty: „Why didn't you tell me, Chris? You know I'm not the kind of girl to run around with a married man, don't you?!”
3.3	0:31:20-0:32:01	Chris' Arbeitsplatz	Chris ist versucht, sich am Firmentresor zu vergreifen, bringt es jedoch nicht übers Herz das Geld tatsächlich zu stehlen.	Chris	
3.4	0:32:02-0:32:26	Kreditinstitut	Chris sucht ein Kreditinstitut auf, muss dieses jedoch unverrichteter Dinge verlassen, da ihm die Unterschrift eines Gläubigers fehlt.	Chris	
3.5	0:32:27-0:37:32	- ABEND - Chris' Wohnung	Beim Abendessen wirft Adele ihrem Ehemann vor, zu wenig zu verdienen und ihrem verstorbenen Mann in keinster Weise das Wasser reichen zu können. Zu alledem will sie seine Gemälde in der Wohnung nicht mehr sehen. Sie droht ihm, die Gemälde bald zu entsorgen, sofern er diese nicht	Chris Adele	Adele: „Why, you couldn't ask me to marry you. I had to put the words into your mouth. I'd have been better off a widow. The only reason I put up with you is because I'm married to you, I'm stuck.“

			<p>rechtzeitig weggeschafft.</p> <p>Als Adele die Wohnung verlässt, bedient sich Chris an dem Versicherungsgeld, das Adele seit dem Tod ihres ersten Ehemanns sorgsam weggeschlossen hat.</p> <p>Adele kommt überraschend zurück und während Chris sich um den Haushalt kümmert, versichert er ihr, die Gemälde in Zukunft in der Wohnung eines Freundes aufbewahren zu können.</p>		<p>Chris: „Yes, and I'm stuck too.“</p> <p>Adele: „Have you been drinking? (...) Let me smell your breath. (...) If Homer were alive I'd have a radio. He made a good salary. He gave me a good home. (...) Next thing you'll be painting women without clothes.“</p> <p>Chris: „I never saw a woman without any clothes.“</p> <p>Adele: „I should hope not! (...) Go ahead and eat, and then do the dishes.“</p> <p>Chris: „Did you read this? (...) This murder in Queens. A man killed his wife with a window weight, put her body in a trunk and shipped it to California.“</p> <p>Adele: „He didn't get away with it, did he?! He'll go to the chair, as he should.“</p> <p>Chris: „Yeah, a man hasn't got a chance with these New York detectives.“</p>
3.6	0:37:33-0:38:34	- TAG - Wohnung in Greenwich Village	Kitty und Johnny besichtigen eine Wohnung in Greenwich Village und entschließen sich diese, von Chris finanziert, zu mieten.	Kitty Johnny	
3.7	0:38:35-0:47:33	- TAG - Wohnung in Greenwich Village	<p>Nach einer ausgelassenen Partynacht fordert Johnny eine größere Summe Geld von Kitty, die diese von Chris eintreiben soll.</p> <p>Es klopft an der Tür und Millie tritt ein, wenig später stößt auch Chris dazu. Kitty stellt ihm ihre Freunde Millie und Johnny vor. Als beide gegangen sind, gesteht Chris, dass er Johnny nicht leiden kann.</p> <p>Chris möchte erfahren, ob es vor ihm noch andere Männer in Kittys Leben gegeben hat und ob sie ihn heiraten würde,</p>	Kitty Johnny Millie Chris	<p>Kitty: „You happy?“</p> <p>Chris: „For the first time in my life. (...) I think of you all the time. All I want is to see you, be near you. I know I haven't any right to ask you this, but...have you ever...well, there must have been other men who...“</p> <p>Kitty: „Just one, Chris.“</p> <p>Chris: „You still see him?“</p> <p>Kitty: „I've forgotten him.“</p> <p>Chris: „Look, Kitty...if I were single, if I had no wife... (...) if something would happen that</p>

			<p>wenn er nicht bereits mit Adele verheiratet wäre. Kitty wechselt gekonnt das Thema und erzählt Chris von ihren Geldsorgen. Als junge Schauspielerin hätte man es heutzutage nicht leicht und benötige allein schon 1000 Dollar für eine anständige Garderobe. Chris zögert zunächst, möchte aber nicht, dass Kitty sich das benötigte Geld von Millies „Freund“ Johnny borgt und verspricht ihr, sich um das Geld zu kümmern.</p> <p>Als Kitty sich bedankt, gesteht Chris ihr seine Liebe und fällt ihr um den Hals. Kitty sind diese Zärtlichkeiten sichtlich unangenehm, sie ist erleichtert, als Chris wieder geht.</p>		<p>would make me free...would you marry me?“ Kitty: „Oh, let's not talk about it now, dear. (...) Why, an actress needs 1000 dollars just to get a decent wardrobe. (...) Maybe I can borrow it from Millie...or her boyfriend, Johnny. He's got plenty of money. (...) Chris, you're a darling. I really believe you're in love with me.“ Chris: „I am, Kitty, I am!“</p>
3.7.1	0:47:34-0:47:45	Wohnhaus in Greenwich Village	Als Chris Kittys Wohnhaus verlässt, versteckt sich Johnny, der zuvor noch mit dem Restaurantbesitzer von nebenan geplaudert hatte, um von Chris nicht gesehen zu werden.	Johnny Chris	
3.8	0:47:46-0:49:56	Wohnung in Greenwich Village	Kitty und Johnny begutachten Chris' Gemälde. Johnny zweifelt daran, dass Chris ein erfolgreicher Maler ist. Er beschließt zwei der Gemälde selbst zu verkaufen.	Kitty Johnny	<p>Johnny: „Say, are you sure he's not a phony?“ Kitty: „He's too dumb to be a phony! (...) He tried to kiss me today...and don't think I liked it.“ Johnny: „You've been kissed before...“ Kitty: „Johnny, I can't stand to have anybody touch me but you. I hate him when he looks at me like that. If he were mean or vicious or if he bawled me out I'd like him better. You don't love me or you'd understand what I mean.“</p>
3.9	0:49:57-0:51:31	Chris' Arbeitsplatz	Chris vergreift sich am Firmengeld, als J.J. Hogarth plötzlich am Schalter auftaucht. Chris fühlt sich bereits ertappt, doch sein Chef bemerkt den Diebstahl nicht.	Chris J.J. Hogarth	
4	0:51:32-1:14:13	Katherine March			
4.1	0:51:32-0:52:30	- TAG - Pfandleihe	Johnny bietet die Gemälde einem Pfandleiher an, dieser zeigt jedoch keinerlei Interesse.	Johnny Pfandleiher	
4.2	0:52:31-0:54:12	Flaniermeile in	Johnny trifft auf einen Maler, der seine Gemälde auf einer	Johnny	

		New York	Flaniermeile zum Verkauf anbietet. Der Maler schlägt Johnny vor, die beiden Gemälde von Chris an seinem Verkaufsstand auszustellen und gegebenenfalls gegen Provision zu verkaufen.	Maler	
4.3	0:54:13-0:56:00	Tiny's	Johnny ist mit Kitty in Tiny's Bar verabredet, in der er lautstark behauptet, dass Chris ein Betrüger und dessen Gemälde schlichtweg nichts wert seien. Um Kitty den Beweis hierfür zu liefern, beschließt er die Gemälde zur Begutachtung ins Metropolitan Museum zu bringen.	Johnny Kitty	
4.4	0:56:01-0:56:53	Flaniermeile in New York	Als Johnny zum Verkaufsstand des Malers zurückkehrt, sind die Gemälde von Chris verschwunden. Der berühmte Kunstkritiker Mr. Janeway hat die Gemälde erworben und würde gerne mit dem Künstler in Kontakt treten. Während der Maler versucht den Kunstkritiker anzurufen, läuft Johnny weg.	Johnny Maler	
4.5	0:56:54-1:03:38	- ABEND- Wohnung in Greenwich Village	Kitty lacht Johnny ob seiner Torheit aus, als es plötzlich an der Tür klopft. Kitty öffnet drei Herren, unter ihnen der Maler, der Chris' Gemälde verkauft hatte, die Tür. Mr. Janeway und der Galerist Mr. Dellarowe sind bemüht, den Künstler der Werke ausfindig zu machen und unter Vertrag zu nehmen. Johnny stellt Kitty als Schöpferin der Gemälde vor. Während Mr. Dellarowe und Johnny sich um die geschäftlichen Verhandlungen kümmern, versucht Mr. Janeway die Künstlerin näher kennenzulernen. Mr. Dellarowe und Mr. Janeway laden Kitty und Johnny ein, am nächsten Tag in der Galerie vorbeizukommen.	Kitty Johnny Maler Mr. Janeway Mr. Dellarowe	Janeway: „I can usually tell whether a canvas has been painted by a man or a woman. But you fooled me completely, Miss March. Your work is not only original, but has a masculine force.“ Johnny: „I don't know what you told Janeway, but you've got him eating right out of your hand.“ Kitty: „It won't stop with lunch...“ Johnny: „Well, what's the difference? (...) Stop acting like a green kid. Let him talk about what he wants to talk about, and he won't talk about art.“
4.5.1	1:03:39-1:03:54	Wohnhaus in Greenwich Village	Die Herren verlassen das Gebäude, kurze Zeit später erscheint Chris und betritt Kittys Wohnhaus.	Maler Mr. Janeway	

				Mr. Dellarowe Chris	
4.5.2	1:03:55-1:07:27	Wohnung in Greenwich Village	<p>Johnny drängt Kitty dazu, unter die nicht signierten Gemälde von Chris ihre eigene Unterschrift zu setzen, als Chris plötzlich bei der Tür hereinkommt.</p> <p>Johnny erklärt Chris, er sei auf der Suche nach Millie kurz bei Kitty vorbeigekommen. Er spricht Chris seine Bewunderung für dessen Gemälde aus, bevor er sich schlussendlich von Kitty und Chris verabschiedet.</p> <p>Zwischen Chris und Kitty entwickelt sich wegen Johnny ein Streitgespräch. Chris kann die Wogen jedoch glätten und Kitty beruhigt sich. Er fragt Kitty erneut, ob sie ihn heiraten würde, wenn er ledig wäre. Diesmal bejaht Kitty die Frage.</p>	Kitty Johnny Chris	<p>Chris: „Well, was he the one...? (...) Well you said there was one man... (...) Would you marry me?“</p> <p>Kitty: „You can't“</p> <p>Chris: „Well, something might happen.“</p> <p>Kitty: „Of course I'd marry you if you were free, but you're not, so...“</p>
4.6	1:07:28-1:08:04	- TAG - Mr. Dellarowes Galerie	Adele schlendert an Mr. Dellarowes Galerie vorbei, als sie die ihr bekannten Gemälde im Schaufenster entdeckt. Neugierig geht sie in die Galerie, um sich zu erkundigen.	Adele	
4.7	1:08:05-1:09:38	- ABEND - Chris' Wohnung	<p>Chris bereitet gerade das Abendessen vor, als Adele nach Hause kommt.</p> <p>Sie fragt ihn, wie lange er Katherine March bereits kennt. Chris erstarrt und kann Adeles Worten nicht recht folgen. Als er versucht, seine aufgebrauchte Frau zu beruhigen, stellt sie ihn wiederholt zur Rede. Sie möchte wissen, wie lange Chris die Arbeit der Künstlerin Katherine March bereits kennt und kopiert. Chris ist sichtlich verwirrt. Adele habe die außergewöhnlichen Gemälde in Mr. Dellarowes Galerie gesehen und verurteilt nun Chris' schamlose Plagiate.</p>	Chris Adele	<p>Chris: „Well now, don't get excited, let me help you off with your coat.“</p> <p>Adele: „Well, you're the one who's excited, look at you. Keep away with that knife...you want to cut my throat?! (...) You're a thief! Hogarth had better watch out...or next thing you'll be stealing his money!“</p>
4.8	1:09:39-1:13:01	Wohnung in	Kitty erzählt Johnny von den bisherigen Verabredungen mit	Johnny	Kitty: „Yeah, but he gets on my nerves. I been

		Greenwich Village	<p>Mr. Janeway, als Chris bei der Tür hereinschneit und zu seinen Gemälden eilt.</p> <p>Während sich Johnny in Kittys Schlafzimmer versteckt, kümmert sich Kitty um Chris. Er fragt sie, warum seine Bilder in Mr. Dellarowes Galerie stehen. Kitty beginnt zu weinen und bittet Chris um Verzeihung. Sie habe dringend Geld benötigt und wollte Chris mit ihren Geldsorgen nicht wieder belasten. Chris ist sich sicher, dass seine Gemälde nur durch Kitty, als vermeintliche Künstlerin, erfolgreich werden konnten und gestattet ihr diese auch weiter unter ihrem Namen zu verkaufen.</p> <p>Chris nützt die Gelegenheit, um Kitty endlich zu malen. Das Gemälde werden sie ganz einfach als Selbstportrait vermarkten. Johnny schleicht sich indes aus der Wohnung.</p>	Kitty Chris	<p>out to dinner with him three times this week and now he's talking about breakfast. He's getting that look in his eye..."</p> <p>Johnny: „All you gotta do is keep it there!“</p> <p>Kitty: „It's all very well for you to say, but what about the wear and tear on my nerves?“</p> <p>Chris: „If I'd brought those pictures to a man like Dellarowe he wouldn't have taken them. I'm a failure, Kitty.“</p>
4.9	1:13:02-1:14:13	- ABEND - Mr. Dellarowes Galerie	Es findet eine Ausstellung von „Katherine Marchs“ Gemälden statt.	Mr. Janeway Kunstkritiker und Liebhaber	
5	1:14:14-1:22:46		Die Wahrheit		
5.1	1:14:14-1:14:40	- TAG - Chris' Arbeitsplatz	Chris bekommt die Nachricht, dass ein Polizeibeamter ihn sprechen will.	Chris	
5.1.1	1:14:41-1:15:19	Straße vor Chris' Arbeitsplatz	Chris wird von einem Obdachlosen angesprochen, der sich als Adeles verstorbener Ehemann zu erkennen gibt. In einem Lokal will er Chris alles erzählen.	Chris H. Higgins	
5.2	1:15:20-1:17:44	Lokal	Homer Higgins klärt Chris über sein rätselhaftes Verschwinden auf. Er war damals in Schwierigkeiten, gegen ihn wurde sogar ermittelt. Als er eines Tages eine Frau aus dem East River vergebens zu retten versuchte, habe er die Chance ergriffen unterzutauchen.	Chris H. Higgins	

			<p>Higgins wendet sich nun aus einem bestimmten Grund an Chris. Er fordert Geld dafür, dass er wieder untertaucht und Chris so der legitime Ehemann von Adele bleibt.</p> <p>Als Higgins droht, wieder spurlos zu verschwinden, verspricht Chris, das geforderte Geld zu beschaffen.</p>		
5.3	1:17:45-1:18:19	Wohnhaus in Greenwich Village	Kitty und Johnny fahren mit einem neuen Wagen vor. Bevor sie ins Gebäude gehen, nehmen sie einen Kübel voller Eis und einen Eispickel aus dem benachbarten Restaurant mit.	Kitty Johnny	
5.4	1:18:20-1:19:36	Lokal	Chris übergibt Higgins nur einen Bruchteil der geforderten Summe. Higgins wird daraufhin wütend, doch Chris kann ihn beschwichtigen. Adele besitze schließlich noch das Versicherungsgeld, welches sie seit dem Ableben von Higgins zu Hause verwahrt. Da Higgins noch immer ihr rechtmäßiger Ehemann sei, solle er es sich in der kommenden Nacht ganz einfach holen. Chris wird sich indes darum kümmern, dass Adele nicht zu Hause ist.	Chris H. Higgins	
5.5	1:19:37-1:21:11	- ABEND - Chris' Wohnung	<p>Chris gibt Higgins das vereinbarte Zeichen, dass Adele nicht zu Hause ist.</p> <p>Um die Nachbarn nicht zu wecken bzw. zu alarmieren, bleibt das Licht ausgeschaltet und die beiden Männer flüstern miteinander.</p> <p>Chris führt Higgins zum Schlafzimmer, als dieser das Schlafzimmer betritt, beginnt Adele lautstark um Hilfe zu schreien. Chris nützt die Gelegenheit und verlässt die Wohnung zügig.</p>	Chris H. Higgins Adele	
5.6	1:21:12-1:22:46	Wohnung in Greenwich Village	Chris betritt die Wohnung, in der Musik zu hören ist, als Johnny plötzlich aus Kittys Schlafzimmer heraus eilt, um die hängengebliebene Schallplatte zu richten. Er beobachtet, wie Kitty um Johnnys Hals fällt, ihm ihre Liebe erklärt und ihn	Chris Johnny	<p>Schallplatte (<i>Melancholy Baby</i>) bleibt bei den Worten „I'm in love“ hängen.</p> <p>Kitty: „Johnny. Oh, Johnny (...) Jeepers, I love</p>

			<p>küsst. Chris lässt seinen Koffer zu Boden fallen und verlässt schlagartig die Wohnung.</p> <p>Durch den Lärm aus der innigen Umarmung gerissen, erkennen Kitty und Johnny, dass Chris sie erwischt hat. Johnny wird wütend und gibt Kitty die Schuld daran, dass sie aufgefliegen sind. Er hat genug von ihr, schlägt sie und verschwindet.</p>	Kitty	<p>you!“</p> <p>Johnny (ohrfeigt Kitty): „That's the only thing you ever understood, I'm through with you!“</p>
6	1:22:47-1:27:40		Der Mord		
6.1	1:22:47-1:23:25	Bar	<p>Chris sitzt nachdenklich in einer Bar, wo ihm Kittys Liebesbekundungen an Johnny immer wieder durch den Kopf gehen.</p> <p>Die Worte eines Straßenpredigers dringen plötzlich zu Chris durch und er beginnt diesen zu lauschen.</p>	Chris Prädiger	<p>Kittys Stimme in Chris' Kopf: „Jeppers, I love you, Johnny.“</p> <p>Prädiger: „Oh Lord, have mercy upon us sinners! The way of the sinner is made plain with stones. But at the end thereof is the pit of Hell. Oh Lord, be merciful to me, a sinner!“</p>
6.2	1:23:26-1:26:08	Wohnung in Greenwich Village	<p>Kitty telefoniert mit Millie, die ihr berichtet, dass sich Johnny in Tiny's Bar betrinkt und vor hat, Kitty noch in der selben Nacht einen Besuch abzustatten, um ihr eine Tracht Prügel zu verpassen. Kitty schlägt Millies Warnungen in den Wind.</p> <p>Als Kitty glaubt den betrunkenen Johnny bereits in der Wohnung zu hören, beendet sie hastig das Gespräch mit Millie. Herein kommt jedoch nicht Johnny, sondern Chris, der ihr die zahlreichen Lügen vorwirft. Doch die Schuld liegt nicht bei ihr, sondern bei Johnny, der einen schlechten Einfluss auf sie ausübt.</p> <p>Da er nun kein verheirateter Mann mehr ist, bittet er Kitty erneut um ihre Hand. Sie beginnt Chris lauthals auszulachen und zu beschimpfen. Chris, dem der Eispickel vor die Füße rollt, verliert die Beherrschung und ersticht Kitty in ihrem Bett.</p>	Kitty Millie (am Telefon)	<p>Kitty: „Oh, you don't have to warn me, that's just the way he talks. If you were in love you'd understand...Oh stop it! Johnny wouldn't kill a fly. That's love, honey!“</p> <p>Kitty: „I'm not crying you fool, I'm laughing! (...) Oh you idiot, how can a man be so dumb?! (...) I've wanted to laugh in your face ever since I first met you. You're old and ugly and I'm sick of you, sick, sick, sick! (...) You kill Johnny? I'd like to see you try. (...) he'd break every bone in your body! He's a man. You wanna marry me, you?! Get out of here! Get out!“</p>
6.2.1	1:26:09-1:26:25	Wohnhaus in	Johnny erreicht betrunken Kittys Wohnhaus. Während er	Johnny	

		Greenwich Village	langsam die Stufen hinauf torkelt, wird er vom Restaurantbesitzer nebenan gesehen.	Restaurant = besitzer	
6.2.2	1:26:26-1:26:50	Wohnung in Greenwich Village	Chris geht langsam aus Kittys Schlafzimmer heraus und verlässt die Wohnung ohne auf seinen Koffer zu vergessen.	Chris	
6.2.3	1:26:51-1:26:57	Wohnhaus in Greenwich Village	Johnny wankt die Stufen zur Eingangstür des Gebäudes hinauf.	Johnny Restaurant = besitzer	
6.2.4	1:26:58-1:27:34	Stiegenhaus	Johnny dringt gewaltsam in das Haus ein und torkelt die Stufen zu Kittys Apartment hoch, während Chris sich im Stiegenhaus versteckt und anschließend unbemerkt das Gebäude verlässt.	Johnny Chris	
6.3	1:27:35-1:27:40		Die Zeitungen berichten über den Eispickel-Mord in Greenwich Village.		
7	1:27:41-1:32:14		Die Verurteilung		
7.1	1:27:41-1:29:49	- TAG - Chris' Arbeitsplatz	Chris liest gerade in einer Zeitung über den Mord an Kitty, als er zwei Polizisten das Büro von J.J. Hogarth betreten sieht. Er versucht das Gebäude schnell zu verlassen, doch J.J. Hogarth fängt ihn ab und bittet ihn ebenfalls in sein Büro. Die Polizei hat von Homer Higgins erfahren, dass sich Chris an der Firmenkasse bedient hat. Die Vorwürfe wurden überprüft und das Fehlen einer beachtliche Summe festgestellt. J.J. Hogarth vermutet, dass der Auslöser für diese Tat die verhängnisvolle Liebe zu einer jungen Frau war, was ihm Chris auch bestätigt. Er verzichtet zwar auf eine Anzeige, muss Chris jedoch entlassen.	Chris J.J. Hogarth Polizisten	Hogarth: „What made you do it, Chris? (...) Chris, it was a woman, wasn't it? (...) I thought so. I'm not gonna put you in jail, Chris...only of course you're through.“
7.2	1:29:50-1:30:59	Polizeiwache	Johnny beteuert mehrmals seine Unschuld, die Beweislage ist jedoch erdrückend. Die Polizei hat nicht nur Kittys Wertgegenstände bei Johnny gefunden, sondern auch noch	Johnny Polizisten	

			seine Fingerabdrücke auf der Tatwaffe festgestellt.		
7.3	1:31:00-1:32:14	Gerichtssaal	<p>Johnny sagt vor Gericht aus, Chris und nicht Kitty sei der Künstler hinter den verkauften Gemälden. Seine Aussage wird jedoch von Mr. Dellarowe, Kittys Vermieter, Mr. Janeway, Adele und Chris selbst, der behauptet Kittys Werke nur kopiert zu haben, widerlegt.</p> <p>Johnny wird ebenso durch die Aussagen von Tiny, dem Restaurantbesitzer neben Kittys Wohnhaus und nicht zuletzt von Millie, die Kitty als letzte noch lebend gehört hatte, belastet.</p>	<p>Johnny</p> <p>Mr. Dellarowe</p> <p>Mr. Janeway</p> <p>Vermieter</p> <p>Maler</p> <p>Adele</p> <p>Chris</p> <p>Tiny</p> <p>Restaurant = besitzer</p> <p>Millie</p>	<p>Adele: „Mr. Cross paint? He only copied her work. He's a thief! He stole from me, from his employer, from Katherine March.“</p> <p>Chris: „I really can't paint. My copies were so bad I had to destroy them.“</p>
8	1:32:15-1:35:02		Die Exekution		
8.1	1:32:15-1:32:21		Die Zeitungen berichten über die Verurteilung und bevorstehende Exekution des „Eispickel-Mörders“.		
8.2	1:32:22-1:34:15	- TAG - Zugabteil	Auf dem Weg zu Johnnys Exekution trifft Chris auf die Journalisten, die Johnnys Prozess von Anfang an verfolgt und darüber berichtet hatten. Sie beginnen ein Gespräch, indem einer der Journalisten behauptet, dass niemand mit Mord durchkommt bzw. niemand seiner gerechten Strafe entgehen kann. Jeder besitze einen eigenen kleinen Gerichtssaal in der Seele: Richter – Geschworene und Vollstrecker zugleich.	<p>Chris</p> <p>Journalisten</p>	<p>Chris: „What do you mean? He got a fair trial, didn't he?“</p> <p>Journalisten: „Yeah, but there's always a doubt.“</p> <p>Chris: „I suppose you fellas are gonna say it was a miscarriage of justice. That someone is getting away with murder?“</p> <p>Journalisten: „Not me, there's no such thing. Mr. Cross, nobody gets away with murder. (...)</p>

					no one escapes punishment. I figure we have a little courtroom right in here: judge, jury and executioner. (...) Murder never solves anything (...). The problem just moves in here where it can never get out. Right here in solitary. So what? So you go right on punishing yourself. You can't get away with it. Never! (...) I'd rather have the judge give me the works than have to do it to myself.“
8.3	1:34:16-1:35:02	Gefängniszelle	Johnny wird abgeholt und in den Raum seiner Exekution gebracht, wo er noch ein letztes Mal lautstark seine Unschuld beteuert.	Johnny Geistlicher Polizei	
9	1:35:03-1:42:00		Die Schuld		
9.1	1:35:03-1:39:16	- ABEND - Hotelzimmer	Chris kehrt nach der Exekution in ein schäbiges Hotelzimmer zurück. Seine anfänglich gute Laune wird getrübt, als er beginnt Kittys und Johnnys Stimmen zu hören, die ihn fortan immerwährend quälen. Chris sieht keinen Ausweg mehr und versucht sich zu erhängen. Seine Nachbarn können ihn jedoch noch rechtzeitig retten.	Chris Nachbarn	Kitty (Stimme): „Johnny, oh, Johnny!“ Johnny (Stimme): „Lazy Legs!“ Kitty (Stimme): „Johnny, darling!“ Johnny (Stimme): „I'm here, baby.“ Kitty (Stimme): „Jeepers, I love you, Johnny! (...) Oh Johnny, now we're together.“ Johnny (Stimme): „He killed me too, Kitty.“ Kitty (Stimme): „He brought us together, Johnny, forever. (...) Oh you idiot, how can a man be so dumb?! (...) You wanted to marry me? You?“ Johnny (Stimme): „She's mine, Chris, mine...forever.“ Kitty (Stimme): „You killed me, Chris. You're old and ugly and you killed me.“ Johnny (Stimme): „You see, Chris? She loves me. (...) Now she's mine, Chris.“ Kitty (Stimme): You kill Johnny? I'd like to see

					you try. (...) He'd break every bone in your body. He's a man."
9.2	1:39:17-1:40:17	- ABEND - Parkanlage in New York	Es ist Winter geworden, Chris ist bereits ergraut und führt das Leben eines Obdachlosen. Zwei Polizisten verscheuchen ihn von einer Parkbank. Einer der Polizisten erklärt seinem Kollegen, dass Chris in den vergangenen Jahren mehrmals versucht hat, sich bei der Polizei für einen Doppelmord, den er begangen haben soll, zu stellen. Er verlange, von einem Richter verurteilt und schlussendlich exekutiert zu werden.	Chris Polizisten	
9.3	1:40:18-1:42:00	Mr. Dellarowes Galerie	Chris geht eine belebte Straße entlang, als er sieht, wie das Gemälde, welches er von Kitty geschaffen hatte, in das Auto einer wohlhabenden Dame verfrachtet wird. Er geht weiter, verfolgt von Kittys und Johnnys Stimmen.	Chris Mr. Dellarowe Kundin	
10	1:42:01-1:42:23		Abspann		

10. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Themengebiet der transnationalen Remakes, genauer gesagt mit amerikanischen Neuverfilmungen bereits existierender französischer Filme. Der Fokus liegt hierbei auf den Hollywood-Remakes der 30er und 40er Jahre. Kern der Auseinandersetzung ist die Annahme bzw. These, dass transnationale Remakes eine Form der Übersetzung eines (fremden) Filmes in und für den eigenen Sprach- und Kulturraum darstellen. Die Unterschiede zwischen einem amerikanischen Remake und seiner französischen Filmvorlage geben Aufschluss darüber, welche Elemente der Handlung, der Figurenzeichnung und -konstellation in den Augen der amerikanischen Filmschaffenden einer Übersetzung bzw. Anpassung bedürfen. Um solche für den amerikanischen Filmmarkt der 30er und 40er Jahre „heikle“ Themen herauszufiltern und zusammenzufassen, wurden zwei Remake-Paare, d.h. zwei amerikanische Remakes und deren französische Vorlagen, mithilfe einer Inhalts- und Strukturanalyse bearbeitet. Die Analyse hat gezeigt, dass die Modifikationen des Ausgangsstoffes keineswegs willkürlich getroffen wurden, sondern einerseits helfen sollten, kulturspezifische Eigenheiten (z.B. Referenzen auf die französische Geschichte) für ein amerikanisches Publikum zu entschärfen bzw. zu ersetzen oder verständlich zu machen, andererseits waren derartige Änderungen der filmischen Vorlage im Zuge einer Remake-Produktion mitunter nötig, um einen ausländischen Filmstoff an die herrschenden Zensurbestimmungen, vor allem hinsichtlich der Darstellung von Sexualität und Verbrechen, anzupassen, und so einen ausländischen Filmstoff für den eigenen Markt gewinnbringend auswerten zu können.

11. Curriculum Vitae

Persönliche Daten	Stegic Mirella Bakk.phil. 19.4.1987, Wien
Schulbildung und Studium	
2005 – 2014	Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
2005 – 2012	Diplom-/Bakkalaureatsstudium Romanistik, Universität Wien Wahlfachmodule in den Sprachen: Französisch, Spanisch und Italienisch
2009 – 2010	Im Zuge des Mobilitätsprogrammes ERASMUS Studium an der Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3) in Frankreich Studienfach: Cinéma et Audiovisuel
2006 – 2009	Bakkalaureatsstudium Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Universität Wien Schwerpunkte: Public Relations, Werbung, Historische Medien- und Kommunikationsforschung
1997 – 2005	Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium Wien 13, Fichtnergasse 15, 1130 Wien
Studienrelevante Tätigkeiten	
Seit 2012	Kartenvertrieb und Kundenservice, Culturall Handelsges.m.b.H., Graf-Starhemberg-Gasse 37/4, 1040 Wien
2008	Recherchetätigkeiten im Bereich Filmfestivals für „Filmtiki“ (www.filmtiki.com), Onetiki New Media Company GmbH, Mariahilfer Straße 1d/13, 1060 Wien
2008	Durchführung und Erhebung von Publikumsbefragungen, Tanzquartier Wien GmbH, Museumsplatz 1, 1070 Wien
10/2007	Durchführung und Erhebung von Publikumsbefragungen, VIENNALE, Siebensterngasse 2, 1070 Wien
Sprachfähigkeiten	Deutsch (Muttersprache), Englisch (sehr gute Kenntnisse Wort/Schrift), Französisch (gute Kenntnisse Wort/Schrift), Spanisch (Grundkenntnisse), Italienisch (Grundkenntnisse)