
BACHELORARBEIT

Frau
Jasmin Sanehy

**Remakes und ihre Vorurteile:
Ist das Original automatisch
besser als das Remake? Eine
Analyse anhand des Beispiels
Fanfaren der Liebe (1951) und
Manche mögen's heiß (1959)**

2014

BACHELORARBEIT

Remakes und ihre Vorurteile: Ist das Original automatisch besser als das Remake? Eine Analyse anhand des Beispiels *Fanfaren der Liebe* (1951) und *Manche mögen's heiß* (1959)

Autorin:
Frau Jasmin Sanehy

Studiengang:
Angewandte Medien

Seminargruppe:
AM10wT3-B

Erstprüfer:
Herr Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüfer:
Herr Iwan Kroupko

Einreichung:
Hamburg, 22.01.2014

BACHELOR THESIS

**Remakes and their prejudices:
Is the original automatically
better than the remake? An
analysis at the example
Fanfaren der Liebe (1951) and
Some Like It Hot (1959)**

author:

Ms. Jasmin Sanehy

course of studies:

Applied Media

seminar group:

AM10wT3-B

first examiner:

Prof. Dr. Detlef Gwosc

second examiner:

Mr. Iwan Kroupko

submission:

Hamburg, 22.01.2014

Bibliografische Angaben

Nachname, Vorname: Sanehy, Jasmin

Remakes und ihre Vorurteile: Ist das Original automatisch besser als das Remake?
Eine Analyse anhand des Beispiels *Fanfaren der Liebe* (1951) und *Manche mögen's heiß* (1959)

Remakes and their prejudices: Is the original automatically better than the remake? An
analysis at the example *Fanfaren der Liebe* (1951) and *Some Like It Hot* (1959)

66 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2014

Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Thema Filmremakes. Sie sind Bestandteil des heutigen Kinoalltags - dennoch ist ihr Image im Publikum weitgehend negativ und die Filmkritik fällt meist vernichtend aus. Zunächst beschäftigt sich die vorliegende Arbeit mit dem Korpus Remake an sich. Anhand einer Filmanalyse von Remake-relevanten Elementen des Filmes *Fanfaren der Liebe* (1951) und seiner Neuverfilmung *Manche mögen's heiß* (1959) wird untersucht ob das Vorurteil, das Original sei automatisch besser als sein Remake, zutrifft oder ob ein Remake qualitativ gleichwertig oder hochwertiger sein kann als seine Vorlage und es sich somit nur um ein Vorurteil handelt.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	V
Abbildungsverzeichnis	VIII
Tabellenverzeichnis	IX
1 Einleitung.....	1
2 Das Remake.....	2
2.1 Definition.....	2
2.2 Remake-ähnliche Erscheinungsformen von Filmen.....	3
2.2.1 Literaturverfilmungen	3
2.2.2 Biografien.....	4
2.2.3 Prequels und Sequels	5
2.2.4 Versionen.....	5
2.2.5 Parodien	6
3 Die Geschichte des Remake.....	7
3.1 Der Anfang des Films – der Anfang der Remakes.....	7
3.2 Die Einführung des Tonfilms	9
3.3 Die Einführung des Farbfilms	10
3.4 Sonstige relevante technische Entwicklungen.....	10
3.5 Das Remake in der deutschen Filmgeschichte.....	11
3.6 Das Remake in der heutigen Zeit	12
4 Die Motive für Neuverfilmung eines bereits verfilmten Stoffes	13
4.1 Der wirtschaftliche Erfolg.....	13
4.2 Andere Impulse	14
4.2.1 Neue künstlerische Möglichkeiten	14
4.2.2 Auflockerung von Moral und Zensur.....	16
5 Das Remake in seinen Erscheinungsformen	17
5.1 Typologie der Remakes nach Manfred Hobsch.....	17
5.1.1 Noch einmal – aber bitte mit Ton	17
5.1.2 Aus Schwarzweiß wird Farbe.....	17
5.1.3 Unverwüstliche Stoffe	17
5.1.4 Verkappte Remakes	18
5.1.5 Wechselwirkung: Kino und Glotze.....	18
5.1.6 Wechselwirkung: Glotze und Kino.....	18
5.1.7 Remakes von europäischen Kinohits	19

5.1.8	Remakes von Hollywood-Hits im Rest der Welt	19
5.1.9	Deutsche Spezialität: Remakes von Nazi-Filmen	19
5.1.10	Zeiten-Wechsel	20
5.1.11	Genre-Wechsel	20
5.1.12	Regisseure als Mehrfachtäter	20
5.1.13	Schauspieler als Mehrfachtäter	21
5.2	Zusätzliche Erscheinungsformen von Remakes	21
5.2.1	Remake des Schauspielers Willen	21
5.2.2	Bollywood macht's nach	22
5.2.3	Der japanische Jidai-Geki und die Westernfilme	24
5.2.4	Amerikanische Versionen europäischer Filme	25
6	Warum viele Remakes scheitern	27
7	Der Umgang mit Remakes in der Öffentlichkeit	29
7.1	In der Fachliteratur	29
7.2	In der Filmkritik	30
7.3	Im Filmpublikum	31
8	Filmanalyse mit dem Schwerpunkt auf Remake-relevanten Elementen: <i>Fanfaren der Liebe</i> (1951) und <i>Manche mögen's heiß</i> (1959)	33
8.1	Produktionsdetails	33
8.2	Handlung	34
8.2.1	Fanfaren der Liebe (1951)	34
8.2.2	Manche mögen's heiß (1959)	35
8.3	Über die Entstehung vom Original und Remake	36
8.4	Unterschiede und Gemeinsamkeiten	37
8.4.1	Inhalt	37
8.4.2	Kamera, Licht, Ausstattung und Musik	49
8.4.3	Rezensionen	55
8.5	Zusammenfassung	61
9	Gelungene Remakes	64
10	Fazit	66
	Literaturverzeichnis	XI
	Internetquellen	XII
	Zeitungen und Zeitschriften	XIV
	Filmverzeichnis	XV
	Eigenständigkeitserklärung	XVIII

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Arrival of a Train at La Ciotat (1895)	7
Abbildung 2: Empire State Express (1896)	8
Abbildung 3: Black Diamond Express (1896).....	8
Abbildung 4: Top 10 film producers in the world	23

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Produktionsdetails Fanfaren der Liebe und Manche mögen's heiß34

1 Einleitung

Filmremakes - es gibt sie schon seit Anbeginn der Filmgeschichte und sie gehören zum festen Alltag eines jeden Kinogängers. Von den Kritikern überwiegend verpönt und im Schatten eines negativen Images, sind sie dennoch in der heutigen und zukünftigen Kinolandschaft nicht weg zu denken. Alleine in der ersten Filmstartwoche im Dezember 2013 fanden drei Remakes ihren Weg in das Kino^{1,2}. Das wirtschaftliche Konzept scheint also für die Filmkonzerne aufzugehen, sonst würden sie das Wagnis nicht immer wieder aufs Neue eingehen. Aber woher rührt dieser negative Schatten der an Neuverfilmungen von Grund auf haftet? Werden die Filmemacher nur auf mangelnden Ideenreichtum verurteilt? Und ist das wirklich der einzige Anreiz ein Remake zu drehen, anstatt auf neue Ideen zu setzen? Sind die negativen Kritiken eine neutrale Beurteilung künstlerischer Ansprüche oder nur ein überholtes Urteil über das Remake an sich? Sollte letzteres zutreffen, würde es bedeuten, dass die allgemeinen negativen Kritiken, das Original sei immer besser ist als sein Remake, Vorurteile im wahrsten Sinne sind.

Um die vorangegangenen Fragen zu klären, beschäftigt sich die folgende Arbeit zunächst mit dem Thema Filmremakes an sich. Eine Definition wird ausgearbeitet und Erscheinungsformen mit Verwechslungsgefahr werden von dem Begriff ausgegrenzt. Die Geschichte der Remakes wird untersucht, sodass Rückschlüsse auf das Vorkommen dieser geschlossen werden können. Zudem werden die Erscheinungsformen von Remakes herausgearbeitet. Erörtert werden soll, wie es zu dem negativen Image in der Fachliteratur, im Publikum und bei den Filmkritikern dieser kommt.

Um die Ausgangsfrage beantworten zu können, ob es sich bei der Annahme, das Original sei automatisch besser als sein Remake, um ein Vorurteil oder eine Tatsache handelt, wird im Anschluss eine Analyse von Remake-relevanten Elementen anhand der deutschen Komödie *Fanfaren der Liebe* aus dem Jahr 1951 und seiner Neuverfilmung *Manche mögen's heiß* aus dem Jahr 1959 vorgenommen. Diese soll Aufschluss über die Qualität der beiden Filme geben, sodass exemplarisch die vorangegangene Frage beantwortet werden kann.

¹ Kinostarts am 05.12.2013: *Der Lieferheld - Unverhofft kommt oft* ist ein Remake der kanadischen Komödie *Starbuck* aus dem Jahr 2011. *Carrie* ist die Neuverfilmung des gleichnamigen Kult-Horrorfilms aus dem Jahr 1976 und *Oldboy* ist die Adaption des gleichnamigen koreanischen Rache-Thrillers aus dem Jahr 2003.

² www.filmstarts.de/filme-vorschau/de/?week=2013-12-05 (19.01.2014)

2 Das Remake

Zunächst, um den Gegenstand der vorliegenden Arbeit genau zu kennen, wird im folgenden Kapitel der Begriff des *Remakes* diskutiert und definiert. Im Anschluss werden Filmvariationen ausgegrenzt, die keine Remakes sind. Dabei liegt der Schwerpunkt auf den wichtigsten Erscheinungsformen, bei denen die Verwechslungsgefahr zu einem Remake sehr hoch sind.

2.1 Definition

Zunächst muss einmal festgelegt werden, dass es sich bei einem Remake nicht um ein Filmgenre handelt. Remakes können in allen erdenklichen Genres, Längen und Variationen vorkommen.

Der Autor James Monaco definiert den Begriff *Remake*, in seinem begleitenden Lexikon zu seinem Sachbuch *Film verstehen*, zusammengefasst, als "Neuverfilmung eines schon verfilmten Stoffes".³

Um diese Definition allerdings eindeutig anwenden zu können, muss man zunächst differenzieren in welcher Form der Variation das Remake im Kontrast zum Original auftreten kann. Das heißt, wann handelt es sich um eine Neuverfilmung und wann um eine andere Art der Erscheinungsform.⁴ Zudem ist der angewendete Begriff *Stoff* nicht präzise definiert.⁵

Der Autor Michael B. Druxman grenzt die Definition ein, indem er darauf verweist, dass der Originalfilm und das Remake nicht bloß denselben Stoff behandeln, sondern vielmehr auf derselben literarischen Vorlage basieren müssen.⁶

³ James Monaco in: Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe, Rowolth Verlag, Reinbek, 2000, S. 209

⁴ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 17

⁵ vgl. Manderbach, Jochen: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 7

⁶ vgl. Manderbach, Jochen: Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 8

Eine Definition die mit weiteren Elementen ergänzt wurde, sodass die Variationen, der Rahmen, in welchem Neuverfilmungen vorliegen können, präzisiert werden, liefert Jochen Manderbach:

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 Werkes mit neuen Aspekten aktualisieren, beispielsweise durch die Übertragung in andere Genres, Schauplätze oder Zeiten. Jedoch sollten sowohl die Handlung, als auch der dramaturgische Aufbau, als auch die Figurenkonstellationen weitgehend erhalten bleiben (wobei hier Geschlechterwechsel möglich sind), da die Modifikation dort ihre Grenzen hat, wo das Original seinen eindeutigen Referenzcharakter verliert.⁷

Für Variationen gibt es somit viel Spielraum. Soweit diese innerhalb der Einhaltung des Rahmens der Handlung, des dramaturgischen Aufbaus und der Personenkonstellation liegen, soll der Film noch als Remake verstanden werden.

2.2 Remake-ähnliche Erscheinungsformen von Filmen

2.2.1 Literaturverfilmungen

Die oben genannte und für diese Arbeit grundlegende Definition schließt Literaturverfilmungen bereits aus. Diese ist eine Verfilmung, deren Referenzpunkt einen literarischen Ursprung hat.⁸

Eine Literaturverfilmung ist nur dann ein Remake, wenn sie sich auf eine filmische Vorgängerversion bezieht.⁹ Dies schließt nicht aus, dass diese literarische Vorlage nicht schon einmal verfilmt werden durfte. Interpretationen einer solchen Vorlage können so massiv voneinander abweichen, dass sie nicht mehr unter ein Remake fallen können, sondern es sich nur um eine Literaturverfilmung handelt, dessen literarische Vorlage bereits verfilmt wurde, aber dessen Interpretation von der vorhergehenden Literaturver-

⁷ Jochen Manderbach in: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 18

⁸ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 18

⁹ vgl. Manderbach, Jochen: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 12

filmung abweicht^{10, 11}. Vielmehr spricht man hierbei von einer *Neuadaption* des Stoffes, da sich der Film nicht auf die filmische Vorgängerversion bezieht, sondern nur auf die Ursprungsquelle. Probleme bei der Eingrenzung und fließende Grenzen entstehen hier massiv, da unklar ist, ab wann ein Werk originäre Arbeit ist und ob Einfluss durch die Vorgängerversion bei der Entwicklung maßgebend war, solange keine eindeutige Stellungnahme der Filmemacher vorliegt.¹²

2.2.2 Biografien

Die amerikanische Filmindustrie bedient sich bei ihrer Ideenentwicklung oftmals an Biografien von Persönlichkeiten, für die das breite Publikum ein Interesse zeigt. Schwierigkeiten treten bei der Kategorisierung solcher Biografien auf, da die jeweilige Hauptfigur durch ihr persönliches Schicksal sowohl Ort und Zeit, als auch Handlungsablauf und Figurenkonstellationen festlegt. So entsteht bei der Mehrfachverfilmung von einer biografischen Vorlage ein großes Spektrum an Übereinstimmungen. Druxman als auch Manderbach stellen die gemeinsame literarische Vorlage bei der Zuordnung eines Remakes in den Vordergrund, sodass ein Film dessen Handlung auf einer Persönlichkeit aufgebaut ist, dessen Leben bereits verfilmt wurde, nicht automatisch ein Remake ist, sofern die Filme nicht auf derselben literarischen Vorlage basieren, wie beispielsweise eine literarische Biografie. Ein eindeutiger Fall eines Remakes würde auch vorliegen, wenn die Filme, das Original und das Remake, auf demselben Drehbuch basieren würden^{13, 14}.

¹⁰ Folgende Filme basieren auf der literarischen Vorlage *Macbeth* von William Shakespeare: *Macbeth* (1948), *Macbeth* (1961), *Throne of Blood* (1971). Obwohl die Filme sich derselben Vorlage bedienen, kann keiner dieser Filme als Originalfilm oder Remake angesehen werden, da die Interpretationen und somit die Handlungen so sehr voneinander abweichen, dass keiner der Filme als Vorgänger für den anderen gelten kann.

¹¹ vgl. Manderbach, Jochen: *Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis*, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 10-11

¹² www.de.wikipedia.org/wiki/Neuverfilmung (23.11.2013)

¹³ Ein Fall von diesen Differenzierungen bieten Filme zur Biografie von Billy The Kid: *Billy The Kid* (1930), *Billy The Kid* (1941), *The Left-Handed Gun* (1958), *Patt Garret and Billy The Kid* (1973). Alle vier Filme bauen auf der Biografie der Person Billy The Kid auf, aber nur bei der zweiten Verfilmung von 1941 handelt es sich um ein Remake, da diese Version, sowie die Version von 1930 auf derselben literarischen Vorlage beruhen, der Novelle *The Saga of Billy The Kid*, von Walter Noble Burns und keine massiven kreativen Differenzen aufzuweisen sind.

¹⁴ vgl. Manderbach, Jochen: *Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis*, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 8-9

2.2.3 Prequels und Sequels

Nach der festgelegten Remake-Definition fallen *Prequels* (Vorläufer) und *Sequels* (Fortsetzungen) ebenfalls nicht unter den Begriff *Remake*. Der mangelnde kreative Umgang mit Fortsetzungen oder anderen Formen der Fortführung von bestehenden Filmen, mag die Abgrenzung zu einem Remake erschweren. Sie übernehmen ihre Hauptcharaktere und aus dem oben genannten Grund, oftmals beinahe identisch den Handlungsstrang der Vorgängerversionen, welcher so geringfügig variiert, dass diese auf den ersten Blick als Remake aufgefasst werden können¹⁵.

Sogar Filmkritiker werden bei diesen verschwommenen Definitionsgrenzen in die Irre geführt. So äußerte sich 1986 der Kritiker Peter Hornung zu der dritten Fortsetzung des Films *Psycho*:

*Anthony Perkins befolgt in seinem Regiedebut nicht die üblichen Regeln des Fortsetzungsfilms. Er vermehrt nichts, vergrößert nichts, sondern liefert ein (fast) getreues Remake des Hitchcockschen Psycho.*¹⁶

Da Fortsetzungen oder Vorläufer allerdings über die Handlung der Erstverfilmung hinauswachsen, weisen sie somit Komponenten neuen Stoffes auf und lassen sich so eindeutig von dem Begriff *Remake* abgrenzen.¹⁷ Aufbauend auf der Handlung des Vorgängers erzählen sie die Geschichten der Figuren weiter und haben somit einen Anspruch auf Eigenständigkeit.¹⁸

2.2.4 Versionen

Eine andere von dem Begriff *Remake* abzugrenzende Form ist die anderssprachige Filmversion, welche James Monaco in seinem Lexikon einfach nur als *Version* bezeichnet. Diese Art von Kopie ist in der heutigen Filmindustrie vollkommen ausgestorben. Sie existierte vor allem während der Übergangszeit zwischen dem Stumm- und Tonfilm. Durch die Einführung des Tons, wurde dem Film seine Internationalität ge-

¹⁵ Repräsentative Filmreihen sind *Eis am Stil* 1-8 oder *Police Academy* 1-7

¹⁶ Peter Hornung in: *Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis*, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 14

¹⁷ vgl. Kühle, Sandra: *Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme*, Gardez! Verlag, 2006, S. 20

¹⁸ vgl. Manderbach, Jochen: *Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis*, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 15

nommen. So entschieden sich die großen Filmstudios, um die nun relevant gewordenen Sprachgrenzen zu überwinden, dafür den Film im sofortigen Anschluss des ersten Drehs, vor derselben Kulisse, mit der selben Filmcrew, demselben Set, allerdings meist mit ausgetauschter Besetzung, in ein bis teilweise sechs anderssprachigen Filmversionen zu drehen.¹⁹ Somit handelt es sich nicht um eine eigenständige Neuverfilmung eines bereits verfilmten Stoffes, sondern um eine beinahe identische Kopie, transformiert in eine andere Sprache.²⁰ Diese aufwendige Art der Internationalisierung der Filme, wurde später vollständig von der Synchronindustrie abgelöst.²¹

2.2.5 Parodien

Eine besonders abzugrenzender Begriff vom *Remake* ist die *Parodie*. Es gibt Parodien, welche sich nur teils der Figurenkonstellationen und der Handlungsstränge aus einzelnen Filmen bedienen und somit keine Remakes sind. So ist es üblich, dass Parodien, meist genrebezogen sind, wie z.B. eine der berühmtesten Parodien-Reihe *Scary Movie*, welche das Genre *Horror* parodiert und somit nur einzelne Sequenzen aus vorhandenen Filmen nachahmt und sarkastisch interpretiert.²² Oder Roman Polanskis *Tanz der Vampire* (1967), welcher sich im Allgemeinen auf die Parodie von Vampiren konzentriert.

Ahmt eine Parodie allerdings nur ein einziges Werk nach, ist dies schwieriger zu definieren. So parodiert, als aktuelles Beispiel, der Film *Beilicht - Bis(s) zum Abendbrot* (2010) die erfolgreiche Vampir-Saga *Twilight - Bis(s) zum Morgengrauen* (2009).²³ Die Parallelitäten zwischen der Parodie und dem Original sind nicht von der Hand zu weisen, allerdings grenzt die künstlerische Freiheit die Parodie von dem Remake aus, da die Parodien sich, mit ihren Handlungen und den sarkastischen Interpretationen, so stark von dem Original unterscheiden, dass von einem Remake keine Rede mehr sein kann.²⁴

¹⁹ vgl. Monaco, James: Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe, Rowolth Verlag, Reinbek, 2000, S. 265

²⁰ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 20

²¹ vgl. Hobsch, Manfred: Mach's noch einmal. Das große Buch der Remakes. Über 1300 Filme in einem Band, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2002, S. 7

²² www.de.wikipedia.org/wiki/Scary_Movie (14.11.2013)

²³ www.de.wikipedia.org/wiki/Beilicht_%E2%80%93_Bis%28s%29_zum_Abendbrot (14.01.2013)

²⁴ vgl. Manderbach, Jochen: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 15

3 Die Geschichte des Remake

3.1 Der Anfang des Films – der Anfang der Remakes

Das Phänomen Remake existiert schon so lange wie der Film selbst.

Als eine der ersten öffentlichen Filmvorführungen vor zahlendem Publikum gilt unter anderem der Kurzfilm *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* der Gebrüder Lumière, der seine Premiere am 28. Dezember 1895 in einem Pariser Café feierte. Einer Legende zufolge, floh das Publikum panisch aus dem Café, aus Angst vor dem einfahrenden Zug überfahren zu werden.²⁵ In dem darauf folgenden Jahr fingen ebenfalls Konkurrenten an, ihre ersten Filme selber zu produzieren. So gilt der Kurzfilm *Empire State Express* von der *Biograph Company* und Thomas Edisons *Black Diamond Express* aus dem Jahr 1896 bereits als Remake von *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*.²⁶ Sie alle haben eine Länge von ca. 20 Sekunden und zeigen einen fahrenden Zug.



Abbildung 1: *Arrival of a Train at La Ciotat* (1895)²⁷

²⁵ www.imdb.com/title/tt0000012/trivia?ref_=tt_trv_trv (23.11.2013)

²⁶ vgl. Forrest, Jennifer und Koos, Leonard R.: *Dead Ringers: the Remake in Theory and Practice*, SUNY Press, 2002, S. 89

²⁷ www.youtube.com/watch?v=1dgLEDdFdk (23.11.2013)



Abbildung 2: Empire State Express (1896)²⁸



Abbildung 3: Black Diamond Express (1896)²⁹

²⁸www.travelfilmarchive.com/item.php?id=12380&clip=n&num=10&startrow=0&keywords=empire+state+express (23.11.2013)

Im frühen Hollywood (bis 1906) sind Remakes besonders zahlreich anzutreffen. Grund hierfür sind mangelnde Copyright-Gesetze. Somit prägten die Remakes die Formierung und Etablierung der Filmgenres in den frühen Jahren des Films massiv.³⁰

3.2 Die Einführung des Tonfilms

Mit der Einführung des Tonfilms Anfang bis Mitte der zwanziger Jahre, setzte der erste große Boom der Remakes ein. Der synchrone Ton im Film lieferte eine Möglichkeit, Informationen anders zu transportieren und nimmt dem Film, wie in Stummfilmzeiten, seine visuelle Verständlichkeit. Er bietet durch Sprache und Geräusche eine hohe Realitätsnähe und wirkt somit authentischer. Den Regisseuren bietet sich ein neues Werkzeug, ihre dramaturgischen Gestaltungsmöglichkeiten zu vergrößern.³¹ Dies wurde zum Anlass genommen, Stummfilme neu zu verfilmen und das Werk in voller Sprach-, Klang- und Musikkulisse zu präsentieren.³² Sofern möglich, ließen die Filmemacher den Star der Stummfilmfassung erneut auftreten³³. Mit der Einführung des Tonfilms allerdings, erlitt die Filmbranche eine Krise. Vielen Schauspielern gelang der Übergang in die neue Generation des Films nicht, da sich ihre Stimmen als filmungeeignet herausstellten und auch viele Filmemacher fanden sich in der neuen Ära nicht zurecht.³⁴ Auch noch heute greift die Filmindustrie auf Stummfilmquellen für Neuverfilmungen zurück.³⁵

²⁹ www.travelfilmarchive.com/item.php?id=12379&clip=n&num=10&keywords=black+diamond+express (23.11.2013)

³⁰ vgl. Oltmann, Katrin: *Remake - Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse 1930-1960*, Transcript, 2007, S. 20

³¹ vgl. Manderbach, Jochen: *Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis*, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 18

³² vgl. Kühle, Sandra: *Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme*, Gardez! Verlag, 2006, S. 12

³³ Der Schauspieler George Arliss spielte in drei Remake-Produktionen zum zweiten Mal die Hauptrolle: *Disraeli*, *The Green Goddess*, *The Man Who Played God*.

vgl. Manderbach, Jochen: *Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis*, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 19

³⁴ vgl. Hobsch, Manfred: *Mach's noch einmal. Das große Buch der Remakes. Über 1300 Filme in einem Band*, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2002, S. 7

³⁵ vgl. Kühle, Sandra: *Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme*, Gardez! Verlag, 2006, S. 12

3.3 Die Einführung des Farbfilms

Der zweite große Boom der Remakes wurde Mitte der dreißiger Jahre durch die Einführung des Farbfilms ausgelöst. Der Wechsel vom Schwarzweißfilm in die Farbe, war zwar innerhalb der Filmbranche heftig umstritten, es "würde die Aufmerksamkeit der Zuschauer vom eigentlichen Thema des Films weg auf die farbenprächtige Ausstattung lenken"³⁶, setzte sich aber aufgrund seiner Beliebtheit beim breiten Publikum durch.³⁷ Weniger gravierend als in der Übergangszeit vom Stumm- zum Tonfilm, aber dennoch maßgebend, lieferte die Einführung des Farbfilms Anlass zur Neuverfilmung alter Werke. Vor allem das Genre Horror gewann durch den Einsatz von Farbe an Bedeutung. Die Farbe ließ Fleisch und Blut plastischer und realistischer aussehen und gewann somit beim breiten Publikum an Beliebtheit.³⁸

3.4 Sonstige relevante technische Entwicklungen

Auch nach der Einführung der Copyright-Gesetze boomte die Produktion der Remakes in den vierziger und fünfziger Jahren weiterhin. Drehbücher, deren Rechte die Studios für einen bestimmten Zeitraum besaßen, wurden bereits nach wenigen Jahren einfach erneut, teilweise auch mehrmals, aufgelegt.³⁹ Ab Mitte der fünfziger Jahre ging die Produktionsrate von Remakes stark zurück. Durch die Einführung des Fernsehers, konnten die großen Filmstudios ihre alten Filme an die neuen Fernsehsender verkaufen. Diese lagerten in der Zwischenzeit ungenutzt in den Archiven, da sie außerhalb der Kinovorführungen nicht anderweitig genutzt werden konnten. Somit gab es einen neuen Absatzmarkt, welcher für die Filmstudios Gewinn abwarf.⁴⁰

Wie schon die technischen Innovationen Ton- und Farbfilm, sorgten weitere technische Entwicklungen (z.B. Tricktechnik, Spezialeffekte, 3-D-Technik, Breitwandformate oder Soundtechnik), immer wieder in der Filmgeschichte dafür, alte Stoffe neu zu verfilmen.

³⁶ Jochen Manderbach in: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 18

³⁷ vgl. Manderbach, Jochen: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 18

³⁸ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 13

³⁹ vgl. Oltmann, Katrin: Remake - Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse 1930-1960, Transcript, 2007, S. 20

⁴⁰ vgl. Oltmann, Katrin: Remake - Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse 1930-1960, Transcript, 2007, S. 68

Sie eröffneten, wie schon der Ton- und Farbfilm, wenn auch geringfügiger, Filmemachern neue Dimensionen in der Gestaltungsebene.⁴¹

3.5 Das Remake in der deutschen Filmgeschichte

Die deutsche Filmgeschichte kann im Allgemeinen auf einige Rückschläge zurückblicken. So warb Hollywood in den zwanziger Jahren im großen Stile bedeutende Filmschaffende ab, Namen wie der Regisseur Ernst Lubitsch, der Kameramann Karl Freund oder der Stummfilmstar Pola Negri. Später in den dreißiger Jahren, im Zuge der Machtergreifung der Nationalsozialisten, gab es eine zweite, unfreiwillige Emigration großer deutscher Künstler, wie Regisseur, Drehbuchautor und Schauspieler Fritz Lang oder Billy Wilder (ursprünglich Billie Wilder). Somit entstanden die deutschen Filme der späten dreißiger und vierziger Jahre gewissermaßen im Exil, in Ländern wie Frankreich, Großbritannien, aber vor allem in den Vereinigten Staaten von Amerika. Nach dem Kriegsende 1945 musste die deutsche Filmindustrie am Nullpunkt beginnen. Diese Chance auf einen kreativen Neuanfang wird allerdings vertan, so Manderbach. Keiner der Zwangs-Emigranten fand seinen Weg aus dem Exil zurück nach Deutschland. So standen die Filme der fünfziger und sechziger Jahre ganz unter dem Zeichen der Remakes. Alte Vorkriegsfilm wurden wieder neu aufgelegt^{42, 43}.

Als "deutsche Spezialität" kategorisiert der Autor Manfred Hobsch in seinem Werk *Das große Buch der Remakes*, die Neuverfilmung von "Nazi-Filmen".⁴⁴ Jochen Manderbach sieht hier drin "wie wenig man mit einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus interessiert ist" und bezeichnet das Ganze als "die unbewältigte Vergangenheit des deutschen Films"⁴⁵. Anstatt dem Publikum einen Spiegel vorzuhalten, ignoriert man dieses dunkle Kapitel der Filmgeschichte, verarbeitet dieses zu spannenden oder sentimentalen, aber immer bloß nur unterhaltenden Stoffen. Der Grund hierfür liegt in der Tatsache, dass alle großen Filmmacher, die unter dem nationalso-

⁴¹ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 13

⁴² Beispiele: *Die Drei von der Tankstelle* (1930/1950), *Der Kongress tanzt* (1931/1955), *Die Geierwally* (1921/1940/1956)

⁴³ vgl. Manderbach, Jochen: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 30-31

⁴⁴ vgl. Hobsch, Manfred: Mach's noch einmal. Das große Buch der Remakes. Über 1300 Filme in einem Band, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2002, S. 14

⁴⁵ Jochen Manderbach in: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 32-33

zialistischen Regime produzierten, auch nach Kriegsende ihren filmischen Werdegang ungehindert fortsetzten.⁴⁶

3.6 Das Remake in der heutigen Zeit

War es dem Kinopublikum damals nicht mehr möglich Filme, nachdem sie aus den Kinos verschwunden waren, auf Wunsch noch einmal zu sehen, bevor die Fernseh- und Videotechnik eingeführt wurde. Dies gilt vor allem für die Zeit vor der Einführung des Videorekorders 1987. So sind hoch aufkommende Remake-Produktionen in der heutigen Zeit gar nicht mehr vorstellbar, da das Publikum seither quasi unbegrenzten Zugriff auf die Originalfilme hat. Der medientechnische Umbruch in den achtziger Jahren führte somit zu einer Verlängerung der Verfallsdaten der Filme. So liegen aufgrund dessen seither zwischen Hollywood-Remakes von Hollywood-Filmen durchaus rund vierzig Jahre zwischen den Produktionen.⁴⁷ Es wird hierbei auf Filme zurückgegriffen, die selten im Fernsehen gezeigt werden, die damals auf Video, heute auf DVD oder On-Demand, schwer erhältlich sind oder deren veraltete Technik oder behandelte Themen eine Auffrischung rechtfertigen.⁴⁸ Als Folge der veränderten Sehgewohnheiten durch die Video- und DVD-Technologie, ist in Hollywood ein bewussterer, aktiverer Umgang mit Remake-Produktionen zu verzeichnen. Es wurde begonnen, den Remake-Status aktiv in Marketingstrategien mit einzubinden. Im Zuge der Veröffentlichung kommt es zu Fernsehvorführungen und DVD-Sonderausgaben des Originalfilms. Dies führt nicht nur zu positiven Marketingeffekten für das Remake, sondern auch zur Repopularisierung des meist schon längst vergessenen Vorläufers und wirft zudem durch Verkaufszahlen noch wirtschaftlichen Gewinn ab.⁴⁹

Auch wenn im Allgemeinen die Rate der Remakeproduktionen mit der Einführung modernerer Techniken stark zurück gegangen ist, scheint im letzten Jahrzehnt ein regelrechter Remake-Boom erneut ausgebrochen zu sein. Die Gründe hierfür werden im folgenden Kapitel behandelt.

⁴⁶ vgl. Manderbach, Jochen: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 32-33

⁴⁷ vgl. Oltmann, Katrin: Remake - Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse 1930-1960, Transcript, 2007, S. 21

⁴⁸ vgl. Oltmann, Katrin: Remake - Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse 1930-1960, Transcript, 2007, S. 74

⁴⁹ vgl. Oltmann, Katrin: Remake - Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse 1930-1960, Transcript, 2007, S. 76

4 Die Motive für Neuverfilmung eines bereits verfilmten Stoffes

4.1 Der wirtschaftliche Erfolg

*Die Motive für Neuverfilmungen bereits verfilmter Stoffe liegen bei einer erstrangig an Profit ausgerichteten [...] Filmindustrie zweifellos auf der Hand.*⁵⁰

Der Konkurrenzkampf der großen Filmstudios untereinander, sowie gegen die neuen Medien, wie zum Beispiel das Internet oder On-Demand Videotheken, findet nicht auf künstlerischer Ebene, sondern auf wirtschaftlicher statt. Großgeschrieben werden hier Aspekte wie Anzahl der Produktionen, Einspielergebnisse, Absatzzahlen, Distributionskanäle und Merchandising-Produkte. Daraus resultiert eine geringe Risikobereitschaft neue Filmstoffe zu erproben.⁵¹

*Die Beliebtheit von Remakes bei den Produzenten liegt in der relativen Sicherheit in Bezug auf den Publikumsgeschmack begründet. Statt das Wagnis mit einem neuen unbekanntem Stoff einzugehen stützt man sich zuweilen lieber auf bewährtes Material, das, wie man vermutet, nur der Aktualisierung bedarf, um erneut sicheres Geld abzuwerfen.*⁵²

Der kommerzielle Erfolg von Filmen, welche den Geschmack des Publikums bereits erwiesen getroffen haben, die alt bewährten Stoffe werden also wiederholt, anstatt neue Stoffe zu realisieren.

Ein einziger Flop kann für viele Filmstudios schon das Aus bedeuten, zum einen aufgrund der in den letzten Jahren zunehmenden extrem hohen Produktionskosten, welche in Hollywood im Durchschnitt bei 100 Millionen Dollar liegen. Zum anderen, weil viele der großen Filmstudiokonzerne an der Börse sind und ein einziger Misserfolg die Kurse in den Keller befördern kann. Ein neuer Filmstoff birgt ein hohes Maß an Unsicherheit. Somit besteht nur die Möglichkeit einen bereits erfolgreichen Film fortzusetzen, auf ein Drehbuch zu setzen, das auf einer bereits populären Vorlage basiert (z.B.

⁵⁰ Sandra Kühle in: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 11

⁵¹ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S.

11

⁵² Buchers Enzyklopädie des Films, Bucher C.J., 1989, S. 639

Harry Potter, *Der Herr der Ringe* oder *Twilight*) oder eben ein Remake eines bereits erprobten Stoffes zu drehen. Es wird eher auf Sicherheit anstatt auf Innovation gesetzt.⁵³

In der Produktion von Remakes lag vor allem in der Vergangenheit ein weiterer finanzieller Anreiz: die Autoren besaßen keine Rechte mehr an den Drehbüchern und somit entfielen die Honorare bei einer erneuten Produktion.⁵⁴ Und im Allgemeinen ermöglicht ein Remake die Reduzierung der Produktionskosten. Der Einkauf fertiger Ideen und Drehbücher steht den laufenden Kosten, vor allem von Honoraren, bei einer jahrelangen Stoffentwicklung, gegenüber.⁵⁵

4.2 Andere Impulse

Wie in dem letzten Kapitel beschrieben, ist die Filmindustrie schlichtweg auf wirtschaftlichen Erfolg aus. So gibt es auch andere Anlässe, welche Filmemacher dazu veranlassen einen Film erneut zu drehen. Das allerdings immer mit dem Hintergedanken, dass dieser, wie schon sein Vorgänger, ähnlich beliebt beim Publikum sein wird und erneut Geld abwirft. So werden diese "Gründe" ein Remake zu drehen, mehr als Impulse, anstatt Gründe, in dieser Arbeit kategorisiert.

4.2.1 Neue künstlerische Möglichkeiten

Wie schon in Kapitel 3.4 erläutert bieten technische Erneuerungen, wie der Ton- oder Farbfilm, Tricktechnik und Spezialeffekte, neue gestalterische Möglichkeiten, welche viele Filmemacher dazu bewegten, alte Stoffe neu zu verfilmen. So verleiten sogar ein technischer Fortschritt, wie die Verbesserung der Klangqualität im Film dazu, einen Film neu aufzulegen, sodass teilweise, durch die immer wieder aufkommenden technischen Verbesserungen, ganze Remake-Reihen entstehen.⁵⁶ Filmemacher sehen hier

⁵³ vgl. Amann, Melanie und Weingartner, Maximilian: Die erfolgreichsten Remakes aller Zeiten - Hollywood macht's nach

www.faz.net/aktuell/wirtschaft/unternehmen/die-erfolgreichsten-remakes-aller-zeiten-hollywood-macht-s-nach-11607175.html (10.01.2014)

⁵⁴ vgl. Manderbach, Jochen: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 18

⁵⁵ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 11

⁵⁶ vgl. Manderbach, Jochen: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 19

drin neue Möglichkeiten sich kreativ und gestalterisch auszuleben, doch dies muss nicht immer zum Vorteil des jeweiligen Films sein.

Denn welche Auswirkungen der massive Einsatz von Tricktechnik und Spezialeffekten haben kann, zeigt sich am Beispiel von John Carpenters Remake *The Thing* (1982)⁵⁷. In der Originalfassung von 1951 versetzt "Das Ding", ein außerirdisches Monster, Forscher einer Station in der Antarktis in Angst und Schrecken, indem es sich in der Metamorphose in jede beliebige Gestalt verwandeln kann. Es wird dargestellt wie ein menschenähnliches Wesen und kann somit ohne tricktechnischen Aufwand von jedem beliebigen Schauspieler in einem Kostüm verkörpert werden. Als John Carpenter im Jahr 1982 ein Remake des Films in Angriff nimmt, ist die Tricktechnik bereits auf einem ganz neuen Level. Man hat die Möglichkeit "Das Ding" so darzustellen, wie der Autor Campbell es in der literarischen Vorlage beschreibt.⁵⁸ John Carpenter erliegt jedoch der Versuchung, die tricktechnische Gestaltung in den Vordergrund zu schieben, so dass es ihm nicht gelingt die Atmosphäre des Schreckens und der Ungewissheit einzufangen. Der Film erweist sich zum Paradebeispiel, für Vertreter der Meinung, dass dem Zuschauer, durch Einsatz von Spezialeffekten und Tricktechnik, der nötige Raum für Fantasie und Vorstellungskraft genommen wird.⁵⁹

So äußerte sich der Filmkritiker Helmut Krasek 1981 im *Spiegel* zu diesem Phänomen:

*Doch irgendwie rächt sich das Sichtbarmachen des Unvorstellbarem. So sehr man das blutrünstige Schauspiel der verrückt spielenden blutigen Innereien bewundert - richtig zusammen gezuckt bin ich nur, als sich die Männer zur Blutentnahme mit dem Messer den Daumen aufschnitten. Hier hatte der Schrecken meine bescheidenen Vorstellungskräfte wieder eingeholt.*⁶⁰

⁵⁷ Basierend auf der Kurzgeschichte von John W. Campbell und Remake des gleichnamigen Filmes aus dem Jahr 1951 von Nyby und Hawks.

⁵⁸ Das Ding, ein amorphes Fleischklumpen-Kompositum aus deformierten Gliedern, schleimigen Öffnungen, offenliegenden Muskeln und Nerven und obszönen Tentakeln [...].

⁵⁹ vgl. Manderbach, Jochen: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 21

⁶⁰ Helmut Krasek in: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 21 f.

4.2.2 Auflockerung von Moral und Zensur

Durch die im Laufe der Jahre sich lockernden moralischen Vorstellungen und Zensurschranken, bieten sich Filmemachern die Möglichkeiten, Filme mit einstigen umstrittenen Themen, neu und uneingeschränkter zu inszenieren.

So sorgte beispielsweise eine Szene in *The Wedding March* von Erich von Stroheim aus 1926, in welcher der Kuss zweier Frauen im Rahmen eines ausschweifenden Festes zu sehen ist, für einen kleinen Skandal in der Öffentlichkeit. 1936 wurde allerdings daraus gleich eine eigene Inszenierung, in der Neuverfilmung *These Three* von William Wyler geht es um die Liebe zweier Frauen. Der Film wurde allerdings massiv zensiert geschnitten. 1962 wagte Wyler selbst eine dritte Fassung mit *The Children's Hour*, erstmals blieb der Film unzensiert, da die gesellschaftliche Entwicklung das einst einmal so provokante Thema überholt hat.⁶¹

⁶¹ vgl. Manderbach, Jochen: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 23

5 Das Remake in seinen Erscheinungsformen

5.1 Typologie der Remakes nach Manfred Hobsch

Manfred Hobsch listet in seinem Werk *Mach's noch einmal. Das große Buch der Remakes*, dreizehn verschiedene Typologien des Remakes auf.⁶²

5.1.1 Noch einmal – aber bitte mit Ton

Wie schon in Kapitel 3.2 erläutert, wurden viele erfolgreiche Stummfilme mit der Einführung des Tonfilms einfach noch einmal verfilmt. Bekannte Beispiel hierfür sind:

- Ben Hur (1926/1959)
- Die Zehn Gebote (1923/1956)

5.1.2 Aus Schwarzweiß wird Farbe

Wie schon in Kapitel 3.3 erläutert, führte die Farbe im Film zu etlichen Neuverfilmungen der farblosen Vorgänger, insbesondere im Genre der Horrorfilme. Erfolgreiche Beispiele hierfür sind:

- *Die Dämonischen* (1956), *Body Snatchers* (1978)
- *Kino Kong und die weiße Frau* (1933), *King Kong* (1976)⁶³

5.1.3 Unverwüstliche Stoffe

Wie schon in Kapitel 4.2.1 beschrieben, entstanden durch die sich immer fortwährend entwickelnden technischen Erneuerungen, ganze Remake-Reihen, Stoffe die mit Erscheinung einer neuen technischen Innovation immer wieder neu aufgelegt wurden

⁶² vgl. Hobsch, Manfred: *Mach's noch einmal. Das große Buch der Remakes*. Über 1300 Filme in einem Band, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2002, S. 13-14

⁶³ www.de.wikipedia.org/wiki/King_Kong_und_die_wei%C3%9Fe_Frau (23.11.2013)
www.de.wikipedia.org/wiki/King_Kong_%281976%29 (23.11.2013)

oder durch die Auflockerung von Moral und Zensur neu, ohne das Eingreifen der Behörden, neu inszeniert wurden. Bekannte Beispiele hierfür sind:

- *Sadie Thompson* (1928), *Rain* (1932), *Miss Sadie Thompson* (1953)
- *The Wedding March* (1926), *These Three* (1936), *The Children's Hour* (1962)⁶⁴

5.1.4 Verkappte Remakes

Filmemacher verschleiern manchmal sehr geschickt, von welcher Ideenquelle sie sich für ihre Filme haben inspirieren lassen. Geschichten werden variiert, sodass der Bezug zum Original nicht ganz offensichtlich ist und es wird bewusst verschwiegen, von welchem originalen Material sie sich bedienen haben. Laut Hobsch gibt es allerdings Beispiele, bei denen der Fall klar sei:

- *Ein Mann, der seinen Mörder sucht* (1931), *Didi - Alles im Eimer* (1981)
- *Dschungel der 1000 Gefahren* (1960), *Die Abenteuer der Familie Robinson in der Wildnis* (1975)

5.1.5 Wechselwirkung: Kino und Glotze

Das Kino bietet mit seinen kommerziell erfolgreichen Filmen Vorlagen für TV-Formate. So entstehen aus Filmen Serien wie:

- Film: *Die 12 Geschworenen* (1957); Serie: *Die 12 Geschworenen* (1997)
- Film: *Rebecca* (1940); Serie: *Rebecca* (1979)

5.1.6 Wechselwirkung: Glotze und Kino

Auch andersherum funktioniert das Prinzip: kommerziell erfolgreiche Serien dienen als Grundlage für Kinofilme. Erfolgreiche Beispiele hierfür sind:

⁶⁴ vgl. Manderbach, Jochen: *Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis*, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 23

- Serie: *Drei Engel für Charlie* (1976-1981); Film: *3 Engel für Charlie* (2000)
- Serie: *Türkisch für Anfänger* (2005-2008); Film: *Türkisch für Anfänger* (2012)⁶⁵

5.1.7 Remakes von europäischen Kinohits

Europäische Filme sind eine sehr beliebte Quelle bei der sich die amerikanische Filmindustrie für Remakes bedient. Auf diese Erscheinungsform wird im Nachfolgekapiel 6.4 noch genauer eingegangen. Bekannte Beispiele hierfür sind:

- *Verblendung* (2009/2011)⁶⁶
- *Fanfare der Liebe* (1951), *Manche mögen's heiß* (1959)

5.1.8 Remakes von Hollywood-Hits im Rest der Welt

Nicht nur Hollywood nutzt Filme aus anderen Teilen der Welt als Vorlage, andersherum funktioniert der Transfer auch. Vor allem die indische und chinesische Filmindustrie bedient sich gerne an amerikanischen Vorlagen und überträgt diese in ihre Kultur:

- *Harry und Sally* (USA: 1989), *Hum Tum* (Indien: 2004)⁶⁷
- *Tagebuch eine Kammerzofe* (USA: 1946, Frankreich: 1964)

5.1.9 Deutsche Spezialität: Remakes von Nazi-Filmen

Wie in Kapitel 3.5 schon erwähnt, wurden in der Blütezeit des deutschen Kinos Filme aus dem Dritten Reich zahlreich neu adaptiert. Beispiele hierfür sind:

⁶⁵ vgl.: "Türkisch für Anfänger": Kultserie neu erzählt

www.focus.de/kultur/kino_tv/film-tuerkisch-fuer-anfaenger-kultserie-neu-erzaehlt_aid_723105.html
(07.01.2014)

⁶⁶ vgl.: David Finchers Remake von "Verblendung" läuft an

www.abendblatt.de/kultur-live/article2148392/David-Finchers-Remake-von-Verblendung-laeuft-an.html
(07.01.2014)

⁶⁷ vgl. Broll, Simon: Bollywood-Remakes - Wenn Superman das Tanzbein schwingt

www.einstages.spiegel.de/s/tb/28985/bollywood-remakes-beruehmter-hollywood-filme.html (19.10.2013)

- *Stern von Rio* (1940/1955)
- *Sieben Jahre Pech* (1940), *Scherben bringen Glück* (1957)

5.1.10 Zeiten-Wechsel

Viele Filme wurden nach einer langen Produktionspause neu aufgelegt und die Geschichte in die Gegenwart des jeweiligen Produktionsjahres versetzt. Beispiele hierfür sind:

- *Murder, my Sweet* (1944), *Fahr zur Hölle*, *Liebling* (1975)
- *A Star is Born* (1937/1954/1976)

5.1.11 Genre-Wechsel

Wie schon in der Definition von Jochen Manderbach festgelegt, handelt es sich bei der Übertragung eines Filmes in ein anderes Genre weiterhin um ein Remake, solange der festgelegte Rahmen des Vorgängerfilmes im Groben eingehalten wird. Bekannte Beispiele hierfür sind:

- Aus dem Western *Zwölf Uhr mittags* (1954) wurde der Science-Fiction-Film *Outland* (1981)
- Aus dem Abenteuerfilm *Bengali* (1935) wurde der Western *Geronimo* (1939)

5.1.12 Regisseure als Mehrfachtüter

Moral, Zensur, neue Einsichten oder einfach der Ehrgeiz es besser zu machen, veranlassen viele Regisseure von ihrem eigenen Film ein Remake zu drehen. Bekannte Beispiele hierfür sind:

- John Ford : *Marked Men* (1919), *Three Godfathers* (1948)
- Alfred Hitchcock: *Der Mann der zu viel wusste* (1934/1956)⁶⁸

⁶⁸ vgl. Manderbach, Jochen: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 26

5.1.13 Schauspieler als Mehrfachtäter

Auch Schauspieler können ihre Rollen ein weiteres Mal spielen, so wie bei einem Stumm-/Tonfilm-Remake, oder einer europäischen Adaption. Beispiele sind hier:

- *Intermezzo* (1936/1939) - Ingrid Bergmann spielt in der schwedischen und amerikanischen Version die Hauptrolle
- *Holiday Inn* (1942/1956) - Bing Crosby spielte in beiden Versionen die Hauptrolle

5.2 Zusätzliche Erscheinungsformen von Remakes

Aufgrund von Recherche in anderen Quellen ergänzt diese Arbeit die Auflistung Manfred Hobschs um folgende, besonders populäre Erscheinungsformen von Remakes und geht auf diese genauer ein.

5.2.1 Remake des Schauspielers Willen

Einer der sichersten Wege sich bei einem Remake das Interesse der Öffentlichkeit zu sichern, ist in den Hauptrollen aktuelle Filmgrößen zu besetzen. Ein Film wird nochmal gedreht, aber diesmal mit einem neuen, angesagterem Star. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist der das Remake von *James Bond - 007 - Feuerball* (1964), *Sag Niemals Nie* (1984). Da die Produzenten bisweilen keine Rechte an einer neuen James-Bond-Story von dem Autor Ian Fleming besaßen, allerdings dem stets beliebten James-Bond-Darsteller Sean Connery, nachdem dieser in der Rolle abdanken wollte, noch ein letztes Mal die Chance geben wollten in seine alte Rolle zu schlüpfen, entschieden sie sich dazu den Film *Feuerball* einfach noch einmal zu verfilmen.⁶⁹

Warum Alfred Hitchcock, der stets großen Wert darauf legte sich nicht zu wiederholen, ein Remake von *The Man Who Knew Too Much* (1934) drehte, ist vielen heute noch ein Rätsel. Die einzige Antwort die er hierzu je lieferte, war in einem Interview, dass er

⁶⁹ vgl. Manderbach, Jochen: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 25

auf der Suche nach einem neuen Stoff für den Darsteller James Stewart sich jenes Films erinnert habe.⁷⁰

Doch nicht immer stellt sich dieser Schachzug als erfolgreich heraus. Oftmals entpuppt sich die Wahl der neuen Akteure als glatter Fehlschlag, nicht weil sie weniger talentiert waren oder schlechter in die Rolle passten, sondern weil das Publikum sie schlichtweg nicht in ihren Rollen akzeptieren konnten, da es diese Rollen mit einem anderen bestimmten Star verbanden. Dies offenbart sich vor allem, wenn es um Hollywoods Größen geht. Das Remake von John Fords Klassiker *Ringo* (1939), welches 1966 von Gordon Douglas inszeniert wurde, stieß beim breiten Publikum auf derartige Ablehnung, da John Wayne im Original in der Rolle des Ringo Kid sein Durchbruch gelang. Die Fans vergessen ein derart wichtiges Ereignis nicht, sodass die neue Besetzung, Alex Cord, keine Chance hat diesem das Wasser zu reichen - unabhängig von seiner schauspielerischen Leistung.⁷¹

5.2.2 Bollywood macht's nach

Indien ist die größte Filmnation der Welt. Das Kino gilt dort als die beliebteste Freizeitbeschäftigung unter der Bevölkerung. Mehr als in jedem anderem Land werden jährlich durchschnittlich 2,7 Milliarden Kinotickets verkauft. Um die Massen zu befriedigen, werden jährlich etliche Filme produziert.⁷² Die folgende Grafik zeigt die Anzahl der Produktionen im Jahr, im Vergleich zu anderen Nationen:

⁷⁰ vgl. Taylor, John Russel: Die Hitchcock-Biographie. Alfred Hitchcocks Leben und Werk, Fischer Verlag, 1982, S. 275

⁷¹ vgl. Manderbach, Jochen: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 24

⁷² vgl. Broll, Simon: Bollywood-Remakes - Wenn Supermann das Tanzbein schwingt
www.einestages.spiegel.de/s/tb/28985/bollywood-remakes-beruehmter-hollywood-filme.html (19.10.2013)

TABLE 4. TOP 10 FILM PRODUCERS IN THE WORLD

Rank	Country	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	Average Increase from 2005-2011
1	India	1,041	1,091	1,146	1,325	1,288	1,274	1,255	21%
2	USA	699	673	789	773	751	792	819	17%
3	China	260	330	411	422	475	542	584	125%
4	Japan	356	417	407	418	448	408	441	24%
5	UK	106	107	124	279	313	346	299	182%
6	France	240	203	228	240	230	261	272	13%
7	Rep. of Korea	87	110	124	113	158	152	216	148%
8	Germany	146	174	174	185	216	189	212	45%
9	Spain	142	150	172	173	186	200	199	40%
10	Italy	98	116	121	154	131	142	155	58%
World share of Top 10		65.9%	63.8%	64.2%	63.2%	64.8%	65.8%	67.7%	

Source: UNESCO Institute for Statistics, April 2013.

Abbildung 4: Top 10 film producers in the world⁷³

Im Jahr 2008 produzierte Bollywood beispielsweise 552 Filme mehr als Hollywood.

Die Produzenten sind somit auf immer neue Filmstoffe angewiesen und greifen gerne auf erfolgreiche Hollywood-Hits zurück.

Der Grad des Kopierens variiert dabei allerdings sehr stark. Mal wird sich rein auf das Grundgerüst der Handlung beschränkt wie in *Aatank Hi Aatank* (1995), der indischen Version des Hollywood-Klassikers *Der Pate* (1972). Oder aber ein Film wird beinahe Szene für Szene nachgespielt, es werden ganze Einstellungen übernommen, wie in dem Film *Holiday* (2006), welcher eine Kopie des amerikanischen Tanzfilmklassikers *Dirty Dancing* (1987) ist. Natürlich werden die Filme der indischen Bollywood-Kultur angepasst: Gesang und Tanz dürfen nicht fehlen. So kann es auch mal passieren, dass der indische Supermann namens Shekhar, in *Superman* (1987), als Kind seine Superkräfte entdeckt, indem er eine Break-Dance-Einlage zum Besten gibt, anstatt tonnenschwere Gegenstände zu stemmen, wie im Original *Superman* (1978). In den meisten Fällen von Bollywood-Remakes muss allerdings von Plagiaten gesprochen werden: die meisten Produzenten streiten Zusammenhänge mit amerikanischen Filmen ab, obwohl der Zusammenhang offensichtlich ist, so wie im Beispiel *Holiday / Dirty Dancing*. In wenigen Fällen führt das Plagiiere sogar soweit, dass ganze Szenen des Originalmaterials in die Filme mit herein geschnitten werden. So im Falle *Superman* (1987). Dem Regisseur B. Gupta fehlte das Budget für aufwendige Spezialeffekte, sodass er kurzerhand

⁷³ www.uis.unesco.org/culture/Documents/IP14-2013-cinema-survey-analysis-en.pdf (19.12.2013)

alle Flugszenen, beschränkt auf die Totalen, sodass die Darsteller nicht erkenntlich sind, aus der US-Version klaut und in seinen Film mit herein schnitt. Trotz alledem verzichten die großen amerikanischen Filmstudios auf aufwendige Klageprozesse.⁷⁴

5.2.3 Der japanische Jidai-Geki und die Westernfilme

Das populärste Filmgenre der japanischen Filmindustrie ist das Jidai-Geki. Die Filme spielen in der Tokugawa- und Edo-Ära, in Zeiten, in welchen sich Japan noch nicht der westlichen Welt gegenüber geöffnet hat und erzählt die Geschichte von Samurais, bebildert mit realistischen und brutalen Szenen.

Ende der fünfziger Jahre erlebte der amerikanische Western eine Krise. Es wurden zwar weiterhin Filme produziert, aber keiner konnte durch seine Handlung oder Innovation mehr glänzen. Erst die beiden Filme *Die glorreichen Sieben* (1960) und der Italo-Western *Für eine Handvoll Dollar* (1964) schlugen in den amerikanischen Kinokassen wieder richtig ein. Beide Filme basieren auf Arbeiten des japanischen Regisseurs Akira Kurosawa.

Schon der Regisseur selber gestaltete seine Jidai-Geki Filme in Bezug auf den Western, da er Westernfilme sehr verehrte und bereits die Parallelitäten der beiden Filmgenres erkannte, wie zum Beispiel den Duell-Kampf. Dies führte soweit, dass der Regisseur John Sturges in der US-Version von *Sieben Samurai* (1954), *Die glorreichen Sieben*, weder inhaltlich noch dramaturgisch Änderungen vornehmen musste.⁷⁵

Der Film war nicht nur ein ungeheurer Publikumserfolg und kam bei den Kritikern gut an, er beschreibt auch den Beginn einer neuen Westernfilm-Ära:

Die Western-Adaption von Akira Kurosawas "Sieben Samurai", der ein Film gegen japanische Traditionen war, markiert den Beginn des japanischen Zeitalters im Western. Die Einsamkeit des Anti-Helden, die Faszination der amoralischen Attitüde, der zerbrechliche Zynismus der bezahlten Spezialisten, die brüderliche Verwandtschaft

⁷⁴ vgl. Bröll, Simon: Bollywood-Remakes - Wenn Superman das Tanzbein schwingt www.einstages.spiegel.de/s/tb/28985/bollywood-remakes-beruehmter-hollywood-filme.html (19.10.2013)

⁷⁵ vgl. Manderbach, Jochen: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 27 f.

*von Held und Schurke, die kalte Unberührbarkeit, "the cool" von Männern, die sich nicht mit überflüssigen Kategorien beschäftigen.*⁷⁶

Das Prinzip funktioniert aber auch andersrum, zeigt der japanische Regisseur Lee Sang-il, der Clint Eastwoods letzten Western *Erbarmungslos* (1992) unter dessen Originaltitel *Unforgiven* (2013) neu verfilmte. Aus dem ramponierten Revolverhelden wird ein alternder Samurai. Hiermit schließt sich der Kreis in Eastwoods Karriere, schließlich gelang ihm 1964 mit der amerikanischen Adaption *Für eine Handvoll Dollar* von Kurosawas *Yojimbo, der Leibwächter* (1961) der große Durchbruch in Hollywood.⁷⁷

5.2.4 Amerikanische Versionen europäischer Filme

Wie bereits erwähnt, ist eine der am häufigsten vorkommende Erscheinungsform von Remakes, eine amerikanische Adaption eines europäischen Films. Natürlich bedient sich Hollywood auch an Vorlagen aus anderen Teilen der Welt, wie Asien, Kanada oder Südamerika, aber die europäischen Vorlagen scheinen Hollywood einen besonderen Anreiz zu bieten. Gerade im letzten Jahrzehnt gab es einen regelrechten Remake-Boom von europäischen Filmen in Hollywood⁷⁸. Es scheint, als sei die amerikanische Filmindustrie dauerhaft auf der Suche nach lukrativen Quellen, Erfolg versprechenden Filmstoffen in Europa. In den meisten Fällen finden die Filme dann auch ihren Weg zurück in ihr Heimatland und sind um Längen Gewinn abwerfender als ihre Originalversionen durch hohe Kopiezahlen und gigantische Marketingmaßnahmen. Durch den meist sehr hohen Bekanntheitsgrad des Originalfilms gibt es noch einen geschenkten Marketingeffekt dazu. Somit etablieren sich die amerikanischen Filme sehr beständig im europäischen Filmmarkt, mit einem Anteil von bis zu achtzig Prozent.⁷⁹ Im Gegenzug dazu weiß Hollywood aber auch die europäischen Vorgängerversionen geschickt zu verdrängen. Im Jahr 1947 wurden alle Kopien des französischen Originals *Le jour se lève* (1939) von dem amerikanischen Remake *The Long Night* von dem verantwortlichen Filmstudio RKO aufgekauft und verbrannt,

⁷⁶ Joe Hembus in: *Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis*, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 28

⁷⁷ www.moviepilot.de/news/ein-samurai-auf-clint-eastwoods-blutigen-spuren-119388 (23.01.2014)

⁷⁸ Zum Beispiel:

2011: *Verblendung* - Remake des gleichnamigen erfolgreichen schwedischen Thrillers (2009).

2010: *72 Hours - The Next Three Days* - Remake des französischen Thrillers *Ohne Schuld* (2008).

2010: *The Tourist* - Remake des französischen Thrillers *Anthony Zimmer* (2005).

2007: *Rezept zum Verlieben* - Remake der deutschen Komödie *Bella Martha* (2001).

⁷⁹ vgl. Kühle, Sandra: *Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme*, Gardez! Verlag, 2006, S.

um unliebsame Vergleiche mit der Vorgängerversion zu vermeiden.⁸⁰ 1943 tat der Chef des amerikanischen Filmstudios MGM das gleiche mit der englischen Ingrid Bergmann Version von *Das Haus der Lady Aquist*. Zum anderen wurden durch geplante Handel Rechte für Filme aufgekauft und absichtlich nicht gezeigt, um der Welt dann ohne Vorbehalt das amerikanische Remake zu präsentieren, so in dem Fall *Port of Seven Seas* (1938) und *Algiers* (1938).⁸¹

Auf der anderen Seite schotten sich die USA gegen ausländische Filmeinflüsse komplett ab. Die einzigen Importe die zugelassen werden, sind kreative Köpfe aus aller Welt, sowie Drehbuchrechte, sodass die Produktionen weiterhin amerikanische sind, geformt nach ihren Vorstellungen und Konventionen. Die europäischen Filmkonzerne können aufgrund der geringen Nachfrage und finanzieller Grenzen, ihre Filme nur in geringer Kopiezahl und mit niedrigem Marketing-Budget auf dem amerikanischen Filmmarkt etablieren. Zudem lehnt das amerikanische Filmpublikum synchronisierte Filmfassungen komplett ab, nur untertitelte Versionen sind noch verhasster. Dies sichert der amerikanischen Filmindustrie einen Marktanteil von 98% in ihrem eigenen Land. Durch die nicht vorhandene Synchronindustrie wird von Anfang an auf eine Amerikanisierung der Filme gesetzt, anstatt die europäischen Filme nur zu übersetzen. Dieser Prozess ist zwar um Längen aufwendiger, aber durch die oben genannten Gründe tatsächlich finanziell erträglicher.⁸²

⁸⁰ vgl. Manderbach, Jochen: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 18

⁸¹ vgl. Hobsch, Manfred: Mach's noch einmal. Das große Buch der Remakes. Über 1300 Filme in einem Band, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2002, S. 7

⁸² vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 9 f.

6 Warum viele Remakes scheitern

Die Remakeproduktion stößt auf alle Schwierigkeiten, die bei jeder Filmproduktion auftreten können: "the problem that can plague any film venture - bad script, poor casting, misdirection, inadequate budget"⁸³. Zudem vertrauen die Produzenten zu sehr dem alt bewährtem Material. Sie glauben, dass es lediglich einer Aktualisierung bedürfe, um den Stoff wieder erfolgreich vermarkten zu können. Dabei kommt es oftmals zu der Wahl von drittklassigen Drehbuchautoren, Regisseuren und Darstellern. Die fähigsten Regisseure, die in der Lage wären, einen Stoff zu aktualisieren und auf dem Niveau des Vorgängers zu inszenieren oder dieses gar noch zu übertrumpfen, sind zu vernünftig oder sich zu schade, um in Konkurrenz mit filmhistorischen Vorgängern zu treten.⁸⁴

Grundlage für das Gelingen eines Remakes ist die Zeitlosigkeit des Stoffes.⁸⁵ Viele ehemalige Kassenerfolge beruhen auf den damals gültigen Zeitströmungen, welche heute allerdings überholt sein können. Die Handlungen sind nur im Kontext ihrer Zeit denkbar und sinnvoll und die Übertragung ehemaliger Maßstäbe in die heutige Zeit schlägt oftmals fehl^{86, 87}. Somit ist oftmals die Zeit das Problem. Auffällig ist, dass die meisten, in der Literatur so genannten gelungene Remakes, in kurzen zeitlichen Abständen zu ihrem Original entstanden^{88, 89}.

Andere Remakes scheitern daran, eine bestimmte Szenerie oder Atmosphäre in eine andere Zeit oder an einen anderen Ort übertragen zu wollen.⁹⁰ Das Thema verliert in seiner neuen Kulisse an Glaubwürdigkeit und wirkt in der neuen Epoche oder dem neuen Schauplatz deplatziert^{91, 92}.

⁸³ Michael B. Druxman in: *Make it again Sam - A Survey of Movie Remaking*, Gazelle Book Services Ltd., 1976, S. 22

⁸⁴ *Buchers Enzyklopädie des Films*, Bucher C.J., 1989, S. 639

⁸⁵ vgl. Manderbach, Jochen: *Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis*, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 59

⁸⁶ Als Beispiel hierfür nennt die Autorin den Film *Scarface* (1930) und sein Remake aus dem Jahr 1983.

⁸⁷ vgl. Kühle, Sandra: *Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme*, Gardez! Verlag, 2006, S. 10

⁸⁸ Als Beispiel hierfür nennt der Autor den Film *Holiday* (1930) und sein Remake aus dem Jahr 1938.

⁸⁹ *Buchers Enzyklopädie des Films*, Bucher C.J., 1989, S. 640

⁹⁰ vgl. Kühle, Sandra: *Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme*, Gardez! Verlag, 2006, S. 10

⁹¹ Als Beispiel hierfür nennt der Autor den Film *To Be or Not To Be* von Ernst Lubitsch aus dem Jahr 1942 und sein Remake aus dem Jahr 1983.

Wie bereits erwähnt, leiden viele Remakes auch unter den technischen Innovationen, sodass der Effekt ihres Originals, wie im Beispiel *Das Ding*, untergeht.

Der negative Schatten der an Remakes oftmals haftet, rührt auch daher, dass ihre meist berühmten und erfolgreichen Originale auf ein unantastbares Podest gestellt werden, an welches das Remake, nicht heran kommen kann und somit nicht als eigenständiger Film angesehen wird⁹³. Manfred Hobsch äußerte hierzu:

*Viele Remakes würden als tolle Filme gefeiert, wenn man nicht um die Existenz des Originals wüsste.*⁹⁴

⁹² vgl. Manderbach, Jochen: *Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis*, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 59

⁹³ vgl. Kühle, Sandra: *Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme*, Gardez! Verlag, 2006, S. 11

⁹⁴ vgl. Hobsch, Manfred: *Mach's noch einmal. Das große Buch der Remakes. Über 1300 Filme in einem Band*, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2002, S. 6

7 Der Umgang mit Remakes in der Öffentlichkeit

Auch wenn diese Arbeit eine relativ genaue Definition des Begriffes *Remake* aus verschiedenen Quellen zusammen getragen und fest gelegt hat, ist die exakte Bedeutung für die breite Öffentlichkeit doch eher unbekannt. 1998 bemerkte der Autor Frank Noack im Berliner *Tagesspiegel* über die ungenaue Definition der Remakes an:

Ist die 50. Verfilmung von Les Misérables ein Remake aller vorangegangenen Hugo-Adaptionen⁹⁵? Ist jede Darstellung einer Dreierbeziehung ein Remake von Jules und Jim⁹⁶? Wer entscheidet wann von einer Hommage und wann von einer dreisten Kopie gesprochen wird? Wer entscheidet, in welchen Fällen ausnahmsweise ein Remake erlaubt ist?⁹⁷

7.1 In der Fachliteratur

Die Autorin Sandra Kühle merkt an, dass das Gesamtphänomen Remake aufgrund seines negativem Images von der Fachliteratur fast gänzlich ignoriert wird.⁹⁸ Zu der selben Erkenntnis kommt der Autor des Remake-Lexikons *Mach's noch einmal. Das große Buch der Remakes* Manfred Hobsch. Zudem ergänzt er, dass während seiner Recherchen zum Zusammentragen aller vorhanden Remakes auffällt, dass Filme oftmals als Remakes deklariert werden, obwohl sie bei genauerer Untersuchung keine sind.⁹⁹ Dies ist zum einen auf die mangelnde Fachliteratur zurückzuführen und den schwammigen Linien der Definitionen, zum anderen auf das wenige Auseinandersetzen mit diesem Fachgebiet. Gerade im Internet lassen sich viele fehlerhafte Quellen finden. Die *FAZ* beispielsweise, ein seriöses, renommiertes Tagesblatt, führt in dem Artikel *Die erfolgreichsten Remakes aller Zeiten - Hollywood macht's nach*, Filme wie

⁹⁵ Victor Hugo - Autor des Romans mit dem Originaltitel *Les Misérables* aus dem Jahr 1862

⁹⁶ Truffauts Kinoverfilmung des gleichnamigen französischen Romans.

⁹⁷ Noack, Frank in: *Mach's noch einmal. Das große Buch der Remakes. Über 1300 Filme in einem Band*, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2002, S. 5

⁹⁸ vgl. Kühle, Sandra: *Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme*, Gardez! Verlag, 2006, S. 10

⁹⁹ vgl. Hobsch, Manfred: *Mach's noch einmal. Das große Buch der Remakes. Über 1300 Filme in einem Band*, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2002, S. 11

Planet der Affen: Prevolution (2011) und *Der große Gatsby* (2013) als Remakes auf.¹⁰⁰ Dabei handelt es sich bei dem im Jahr 2011 erschienenen *Planet der Affen: Prevolution*, in welchem die Vorgeschichte erzählt wird, wie die Affen zur dominanten Spezies auf der Erde werden, definitiv um ein Prequel des im Jahr 1968 verfilmten und 2001 "geremakeden" *Planet der Affen*¹⁰¹ und *Der große Gatsby* aus dem Jahr 2013 basiert auf der klassischen Literaturvorlage von F. Scott Fitzgerald aus dem Jahr 1925 und ist somit kein Remake, sondern eine Neuadaption des Literaturklassikers, unabhängig von den vier bereits vor ihm verfilmten Adaptionen¹⁰².

7.2 In der Filmkritik

Durch die globale Marktvorherrschaft der amerikanischen Filmindustrie steht vor allem die europäische Filmkritik dem Remake sehr negativ gegenüber. Denn die Bedienung an existierenden Vorlagen wird auf mangelnde Kreativität und wirtschaftliche Habgier geschoben. Sandra Kühle behauptet, dass bei der Filmkritik eines Remakes, die Tatsache, dass es sich um ein solches handele, bereits negativ bemängelt wird und eine neutrale Bewertung der künstlerischen Aspekte erst gar nicht vorgenommen wird.¹⁰³ Hierzu ergänzt Frank Noack:

*[...] es gibt Remakes, bei denen die Nörgler ein Auge zudrücken. Vielleicht weil sie das Original nicht kennen?*¹⁰⁴

Die Tatsache, dass es bereits einmal eine Verfilmung des Stoffes gab, meist auch noch von einem großen namenhaften Regisseur, reicht für ein negatives Image schon aus. Doch kein Kritiker kann alle Verfilmungen kennen, wenn es beispielsweise eine Erstverfilmung im Jahr 1911 gab oder bereits fünf Vorgänger existieren, auch nicht in Zeiten der Digitalisierung. Manfred Hobsch erläutert, dass die Remakes für Filmkritiker wie das Salz in der Suppe seien. Es bietet sich ihnen die Möglichkeit, ohne großen Aufwand zu beweisen, wie überlegen sie dem durchschnittlichen Kinogänger sind. Sie

¹⁰⁰vgl. Amann, Melanie und Weingartner, Maximilian: Die erfolgreichsten Remakes aller Zeiten - Hollywood macht's nach

www.faz.net/aktuell/wirtschaft/unternehmen/die-erfolgreichsten-remakes-aller-zeiten-hollywood-macht-s-nach-11607175.html (10.01.2014)

¹⁰¹ www.de.wikipedia.org/wiki/Planet_der_Affen (10.01.2014)

¹⁰² www.de.wikipedia.org/wiki/Der_gro%C3%9Fe_Gatsby_%282013%29 (10.01.2014)

¹⁰³ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 10

¹⁰⁴ Noack, Frank in: Mach's noch einmal. Das große Buch der Remakes. Über 1300 Filme in einem Band, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2002, S. 5

können auf eingefleischte Vorurteile und vorgefertigte Formulierungen zurückgreifen. In den Kritiken lese man immer wieder aufs Neue "reicht aber nicht an die Erstverfilmung ran" oder "schwaches Remake". Und selbst, wenn es ein Remake schafft als Klassiker zu gelten, beliebt und erfolgreich zugleich beim Publikum war, bleibt der Film dennoch zweitklassig, denn es ist und bleibt ein Remake. Und bei Remakes gilt das Vorurteil: Remakes sind immer schlechter als ihr Original.¹⁰⁵

Katrin Oltmann fasst den Umgang mit Remakes in der Filmkritik wie folgt zusammen:

Ein Remake vergreift sich - so der Tenor der Filmkritik - in respekt- und rücksichtsloser Weise am Originalfilm, nutzt ihn parasitär für seine kommerziellen Interessen aus, um ihn dann - durch die technologischen und budgetären Attraktionen der Neuverfilmung überboten - dem kulturellen Vergessen überlassen. Rege diskutiert wird das Phänomen vor allem in der populären Presse, in der journalistischen Filmkritik, in Filmmagazinen und Internetforen. Remakes gelten in diesen Texten - Rezensionen, Überblicksdarstellungen, Kolumnen - fast durchgängig als ästhetisch defizitäre Neuauflage ihrer Originale [...]. Gemessen werden Remakes in diesen Texten meist daran, wie originalgetreu sie den Vorgängerfilm nachbilden; fällt diese Nachbildung allerdings zu perfekt aus, folgt der Vorwurf auf dem Fuße, der neue Film sei lediglich eine uninspirierte Kopie. Die Argumentation dieser Texte ist zum großen Teil von klischeehaften Originalitätsdiskursen beherrscht, die oftmals zu nachgerade aberwitzigen Schlüssen führen.[...] Gerügt wird in Texten wie diesen vor allem das kommerzielle Interesse, das mit Remaking verknüpft ist. Wenn [...] Filmklassiker als Vorlage dienen, taucht implizit oder explizit auch der Vorwurf der Kunstfälschung auf.¹⁰⁶

7.3 Im Filmpublikum

Wenn das Remake also in der Filmwissenschaft und Fachliteratur gänzlich ignoriert wird und von Filmkritikern abwertend beurteilt wird, dann ist dies auf das allgemeine negative Image zurückzuführen.

Die Tatsache, dass es sich um ein Remake handelt stößt bei all jenen, die den Film als reine Kunst und Kunst nicht als Kommerz ansehen auf Ablehnung, da hinter diesen

¹⁰⁵ vgl. Hobsch, Manfred: Mach's noch einmal. Das große Buch der Remakes. Über 1300 Filme in einem Band, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2002, S. 5

¹⁰⁶ Katrin Oltmann in: Remake - Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse 1930-1960, Transcript, 2007, S. 14 -17

immer ein Konzern steht, der rein auf eine Erzielung von Profit aus ist. Zudem kann der Zugriff auf bereits existierende Vorlagen ein Indikator für mangelnde Kreativität und Ideenreichtum sein. Weiterhin lässt sich das Filmpublikum natürlich auch von den Filmkritiken beeinflussen, sodass eine Art Teufelskreis entsteht.¹⁰⁷

Trotz alledem bringen, gemessen an den Einspielergebnissen und den Zuschauerzahlen, Remakes in den meisten Fällen den erhofften Erfolg der Produzenten.¹⁰⁸ Hier entsteht ein offensichtlicher Widerspruch zwischen dem negativen Image von Remakes und deren massiven Vorkommen, aufgrund von dem erhofften wirtschaftlichen Erfolg.¹⁰⁹

¹⁰⁷ vgl. Manderbach, Jochen: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 59

¹⁰⁸ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 14

¹⁰⁹ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 11

8 Filmanalyse mit dem Schwerpunkt auf Remake-relevanten Elementen: *Fanfaren der Liebe* (1951) und *Manche mögen's heiß* (1959)

Remakes haben also im Allgemeinen ein schlechtes Image. Sie müssen sich an ihrem Original messen lassen und stehen somit im direkten Vergleich zu einer Vorlage. Aber bedeutet das, dass das Remake dadurch automatisch schlechter ist? Um diese Frage zu beantworten, untersucht diese Arbeit im Folgenden ein originalen Film und sein Remake auf Remake-relevante Elemente, welche Rückschlüsse auf die Qualität der Filme liefern sollen. Bewusst wurde hierfür ein relativ unbekanntes Original, die deutsche Komödie *Fanfaren der Liebe* und sein vergleichsweise äußerst populäres US-Remake *Manche mögen's heiß*, herangezogen. Denn die bereits aufgeführten Vermarktungsstrategien Hollywoods können verursachen, dass die verschiedenen Popularitäten oder Verkaufszahlen nichts über die Qualität der Filme aussagen.

8.1 Produktionsdetails

Deutscher Titel	<i>Fanfaren der Liebe</i>	<i>Manche mögen's heiß</i>
Originaltitel	Fanfaren der Liebe	Some Like It Hot
Produktionsland	Deutschland	Vereinigte Staaten
Originalsprache	Deutsch	Englisch
Erscheinungsjahr	1951	1959
Länge	91 Minuten	120 Minuten
Altersfreigabe	FSK 12	FSK 16
Regie	Kurt Hoffmann	Billy Wilder
Drehbuch	Heinz Pauck	Billy Wilder, I.A.L. Diamond
Kamera	Richard Angst	Charles Lang
Besetzung der Hauptrollen	Dieter Borsche (Hans), Georg Thomalla (Peter), Inge Egger (Gaby)	Tony Curtis (Joe), Jack Lemmon (Jerry), Marilyn Monroe (Sugar)

Tabelle 1: Produktionsdetails Fanfaren der Liebe und Manche mögen's heiß¹¹⁰

8.2 Handlung

8.2.1 Fanfaren der Liebe (1951)

Die zwei arbeitslosen Musiker, Pianist Hans und Bassist Peter, sind verzweifelt auf der Suche nach Arbeit. Sie statten ihrer Musik Agentur täglich Besuche ab - vergebens. Da kommt es ihnen gerade recht als sie erfahren, dass die Damenkapelle von Frau d'Estée, die *Alpenveilchen*, händeringend ein "Piano" und eine "Bassgeige" sucht. Als sie auch noch erfahren, dass die Tournee in ein luxuriöses Hotel in den bayrischen Alpen führt, keimt in ihnen eine absurde Idee auf. Mithilfe eines Maskenbildners und dem intensiven Einstudieren der weiblichen Gewohnheiten, schlüpfen die zwei Herren aus der Not heraus in Damenkostüme und stellen sich, nach einem kurzem praktischen Test ihrer Maskerade auf der Straße, kurzerhand bei der Agentur als Hansi und Petra für den Job vor. Nach einer kurzen Kostprobe werden die beiden engagiert und unterschreiben den Vertrag. Am Bahnhof treffen sie auf die anderen Damen der Kapelle, mit welchen sie gemeinsam in den Nachtzug nach München steigen. Nachdem die beiden neuen Musikerinnen ihren Kolleginnen vorgestellt wurden, landen die beiden in ihren Schlafkojen. Am nächsten Morgen geht Hans ohne sein Damenkostüm in den Frühstückswagon. Dort trifft er auf Gaby, die Gesangssolistin der Band. Er stellt sich als Hans, einen erfolgreichen Komponisten. Es entwickelt sich offensichtlich auf Hans' Seite ein romantisches Interesse an seiner Kollegin. Auch Peter hat ein Auge auf die Dame geworfen, es entwickelt sich intern ein unentwegter Kampf. Auch Peter will seine Chance nutzen. Nachdem sie im Hotel angekommen sind, entledigt auch er sich seines Damenkostüms und gibt als Peter, dem Bruder von "Petra" vor, gerade im Hotel als Gast angekommen zu sein. Zunächst versucht er sich Gaby zu nähern und später, nachdem Hans ihm drohte, Sabine, ebenfalls eine Kollegin aus der Kapelle und zwischen ihnen entwickelt sich ein romantisches Verhältnis. Gaby wird indessen misstrauisch. Sie entdeckt enorme Gemeinsamkeiten der beiden Herren zu ihren Kolleginnen Hansi und Petra und kommt schon sehr bald hinter den Schwindel. Den beiden fällt es aufgrund ihrer männlichen Natur zunehmend schwerer ihre Maskerade aufrecht zu erhalten. Zudem stellt ihnen permanent der lüsterne Hotelbesitzer Hallinger nach. Hans hält es schlussendlich nicht mehr aus. Er ist nicht mehr bereit als Hansi auf der Bühne

¹¹⁰ www.imdb.com/title/tt0043522/ (15.01.2014)
www.imdb.com/title/tt0053291/ (15.01.2014)

so zu tun, als wäre er eine Frau und seine Gefühle vor Gaby zu verstecken. Er weigert sich bei dem finalen Auftritt der Kapelle aufzutreten. Letztlich tut er es aus Liebe zu Gaby aber doch. Am Ende des Auftritts kommt er allerdings als Peter auf die Bühne und singt im Finale ein von ihm selbst komponiertes Liebesduett mit Gaby. Auch Peter kommt demaskiert während des Auftritts hinter seiner Bassgeige hervor und kann so mit seiner Sabine zusammen sein.¹¹¹

8.2.2 Manche mögen's heiß (1959)

Im Chicago der späten zwanziger Jahre betreibt der Mafioso Gamaschen-Colombo einen illegalen Nachtclub. Dieser ist getarnt als Beerdigungsinstitut, in welchem zu Zeiten der Prohibition, selbst gebrannter Alkohol ausgeschenkt wird. Der Polizeinspektor Mulligan bekommt von Zahnstocher-Charlie einen Insidertipp und lässt den Laden hochgehen. Während der Razzia gelingt es den beiden Jazzmusikern der dort engagierten Band, Saxofonist Joe und Bassist Jerry, zu fliehen. Die nun arbeitslosen und hoch verschuldeten Männer suchen in ihrer Musikagentur vergeblich nach Jobs. Sie bekommen spitz, dass ein "Saxofon" und eine "Bassgeige" für eine große Tour nach Florida gesucht werden. Als sie sich für den Job vorstellen wollen, stellt sich allerdings heraus, dass es sich um eine Damenkapelle handelt. Als sie später am Tag für einen kleinen Auftritt ein Auto aus einer Garage abholen wollen, werden sie ungewollt Zeuge eines brutalen Verbrechens. Gamaschen-Colombo rächt sich an Zahnstocher-Charlie für seinen Verrat und taucht mitsamt seiner Handlanger in eben dieser Garage auf, um den dort kartenspielenden Zahnstocher-Charlie und seine Begleiter zu erschießen. Joe und Jerry gelingt sehr knapp erneut die Flucht. In Todesangst sehen die beiden Männer nur eine Möglichkeit der Mafia-Bande, die schon auf der Suche nach ihnen ist, zu entkommen: telefonisch melden sie sich bei der Musik-Agentur auf den Job in der Damenkapelle. In Damenkostümen stoßen die beiden als "Josephine" und "Daphne" am Bahnhof auf die Damenkapelle von Sweet Sue und ihrem Manager Mr. Bienstock. Im Nachtzug nach Florida lernen sie die Ukulelespielerin und Sängerin der Band kennen, Sugar Kane, an der beide Männer ein äußerst hohes Interesse zeigen und es beginnt intern ein Buhlen um die junge Dame. Angekommen im Seminole-Ritz Hotel in Miami, drängt sich "Daphne" ein Verehrer auf, der Millionär Osgood Fielding III. Indessen inszeniert Joe eine vermeintlich zufällige Begegnung mit Sugar. Verkleidet als Millionenerbe "Shell-Junior", dem Ideal eines Mannes nach Sugars Vorstellungen, welche Joe vorher als "Josephine" ausspioniert hat. Durch eine List lädt er sie abends auf "seine"

¹¹¹ vgl. *Fanfaren der Liebe*. R.: Kurt Hoffmann. Deutschland 1951.

(Osgoods) Yacht ein und gaukelt ihr eine ausgedachte Geschichte vor. Er sei ein gebrochener Mann und könne für keine Frau mehr etwas empfinden, woraufhin Sugar sich verpflichtet fühlt ihn zu verführen, um ihn von seinem Leiden zu heilen. In der Zwischenzeit durchlebt Joe mit Osgood beim Tangotanz eine durchzechte Nacht und Osgood macht "Daphne" einen Heiratsantrag. Im Hotel findet am nächsten Tag das Treffen der "Freunde der italienischen Oper" statt. Gamaschen-Colombo und seine Handlanger treffen ein und es stellt sich als ein getarntes Treffen der Mafia-Gruppierungen des Landes heraus. Erneut müssen sich Joe und Jerry auf die Flucht begeben. Vorher noch ruft Joe Sugar als Shell-Junior an und kündigt ihr seine unerwartete Abreise mit. Auf der Flucht werden die beiden erneut ungewollt Zeugen eines Mafia-Verbrechens. Diesmal ist es der Mord an ihren eigenen Verfolgern. Während des Treffens lässt der Präsident der Versammlung Gamaschen-Colombo und seine Begleiter aus Rache für das Garagen-Massaker an Zahnstocher-Charlie erschießen. Während sie auf der Flucht sind, kommt die von Liebeskummer gebrochene Sugar hinter die Maskerade von Joe. Den beiden Gejagten bleibt nur die Flucht auf Osgoods Yacht. Sugar, hoffnungslos verliebt in Joe, schließt sich dem Gespann in letzter Sekunde an. Auch Jerry lässt vor Osgood, welcher weiterhin auf die geplante Hochzeit besteht, seine Maskerade fallen. Dieser zeigt sich aber bis zum Schluss davon unbeeindruckt.¹¹²

8.3 Über die Entstehung vom Original und Remake

Der deutsche Regisseur Kurt Hoffmann drehte 1951 die deutsche Musikkomödie *Fanfaren der Liebe*. Das Drehbuch des Autors Heinz Pauck basiert auf der Vorlage eines Manuskriptes von dem österreichischem Autor Robert Thoeren und dem deutschen Autor Michael Logan. Dieses wurde 1935 bereits von dem französischen Regisseur Richard Pottier unter dem Titel *Fanfarses d'amour* inszeniert. Somit handelt es sich bei dem Film *Fanfaren der Liebe* bereits um ein Remake der französischen Komödie *Fanfarses d'amour*. Die deutsche Variante wurde zu einem der größten Kinoerfolge der Nachkriegszeit. Hoffmann versuchte 1953 mit der Fortsetzung *Fanfaren der Ehe* an seinen Publikumserfolg anzuknüpfen. Doch der Nachfolger kam nicht an die Frische und Kreativität des Vorgängers heran.¹¹³

¹¹² vgl. *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959.

¹¹³ vgl. Kühle, Sandra: *Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme*, Gardez! Verlag, 2006, S.

Der ebenso nach Hollywood ausgewanderte Drehbuchautor Robert Thoeren, überredete seinen Freund den deutschen Regisseur Billy Wilder, zu einer Neuverfilmung seines Drehbuchs.¹¹⁴ Er schrieb nicht nur das Originalmanuskript, sondern wirkte auch bei *Fanfaren der Liebe* als Co-Autor mit. Später sprach der Regisseur Billy Wilder in seiner Biographie die Existenz der französischen Verfilmung zwar flüchtig an, zitiert aber den Inhalt aus Hoffmanns Komödie und erläutert, wie er diesen für seine Verfilmung *Manche mögen's heiß* (1959) modifiziert hätte.¹¹⁵

Somit existiert zwar eine französische Erstverfilmung des Drehbuches aus dem Jahr 1935, diese wurde aber nicht als Vorlage für Wilders Verfilmung herangezogen. Zudem lässt sich die literarische Ursprungsform, das Originalmanuskript von Thoeren, als Grundlage für Wilders Verfilmung ebenso ausschließen. Denn Ausgangsmaterial für sein Werk ist in diesem Falls Kurt Hoffmanns Verfilmung aus dem Jahr 1951, sodass der Film *Manche mögen's heiß* eindeutig als Remake von *Fanfaren der Liebe* kategorisiert werden kann.

Die Freiheiten der in Kapitel 2.1 festgelegten Definition, wie Veränderung von Ort, Zeit, Genre oder Geschlechtern, wurden von Wilder zwar bis an die Grenzen ausgeschöpft, doch der parallele Handlungsverlauf und die Figurenkonstellationen der beiden Filme halten den Film *Manche mögen's heiß* noch in dem festgelegtem Rahmen eines Remakes.

8.4 Unterschiede und Gemeinsamkeiten

8.4.1 Inhalt

Der von Wilder engagierte Drehbuchautor I.A.L. Diamond warf die dramaturgische Frage auf, wie man es glaubhaft machen könne, dass zwei Männer einen ganzen Film lang Frauenkleider tragen. Wilder löste dieses Problem, indem er es zu einem Akt des Überlebens gestaltete und fügte eine in der Vorlage nicht vorhandene Rahmenhand-

¹¹⁴ vgl. Phillips, Gene D.: Some like it Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder, The University Press of Kentucky, 2010, S. 211

¹¹⁵ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 63 f.

lung hinzu. Indem Wilder Joe und Jerry Augenzeuge eines Mafia-Verbrechens lassen wird, handelt es sich bei dem Verkleidungsakt um eine Frage von Leben oder Tod.¹¹⁶ Der Produzent des Films David O. Selznick warnte Wilder, dass er keine Komödie mit einem Blutbad beginnen könne: "Blood and laughter don't mix"¹¹⁷.¹¹⁸ Wilder hingegen setzte seine Idee durch: "Producer David Selznick told me mixing gangsters and comedy wouldn't work. In fact, it did."¹¹⁹.

Durch die von Wilder hinzugefügte Rahmenhandlung unterscheidet sich *Manche mögen's heiß* inhaltlich enorm von seinem Vorgänger. Zudem nimmt sie großen Einfluss auf die Gestaltung des Filmgenres.

Genre

Beide Filme, sowohl *Fanfaren der Liebe* als auch *Manche mögen's heiß*, lassen sich zunächst des Filmgenres Komödie zuordnen. Beide Filme beziehen ihre Grund-Komik aus dem Motiv der Verkleidung und des Geschlechterwechsels. Durch diese entstehen amüsante Verwechslungen und Situationen, in welchen es den Protagonisten zunehmend schwer fällt, ihre Maskerade aufrechtzuerhalten.¹²⁰ Dies ist meist auf ihre männliche Natur zurück zu führen, wodurch absurde Situationen entstehen. Wenn zum Beispiel Peter aus *Fanfaren der Liebe*, verkleidet als Petra in einem edlen Kleid und Pumps, einen auf der Straße herbei rollenden Fußball reflexartig, energisch und voller Wucht wegschießt und sich dabei "ihre" kräftigen und maskulinen Waden entblößen.¹²¹ Oder wenn Jerry alias Daphne, in seiner Schlafkoje im Zug von einer Horde Nachthemden tragender Mädchen überfallen wird, weil diese dort eine Party "unter Mädchen" steigen lassen wollen.¹²²

Durch das Verkleiden zweier Charaktere in das jeweilige gegenteilige Geschlecht, kann man die Komödien sogar noch spezifizieren zu Transvestiten-Komödien. Die ge-

¹¹⁶ Billy Wilder in Phillips, Gene D.: *Some like it Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder*, The University Press of Kentucky, 2010, S. 212 f.

¹¹⁷ zu Deutsch: Blut und Lachen lassen sich nicht vermischen.

¹¹⁸ vgl. Auilier, Dan: *Billy Wilder's Some Like It Hot*, Taschen, 2001, S. 191

¹¹⁹ Billy Wilder in Phillips, Gene D.: *Some like it Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder*, The University Press of Kentucky, 2010, S. 211

¹²⁰ vgl. Kühle, Sandra: *Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme*, Gardez! Verlag, 2006, S. 68

¹²¹ *Fanfaren der Liebe*. R.: Kurt Hoffmann. Deutschland 1951. TC: 00:22:05.

¹²² *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 00:41:50.

schlechtlich fälschliche Identität wird zum Hindernis des heterosexuellen Strebens. Die aufkommenden Probleme können nur durch eine Demaskierung gelöst werden. Das konventionelle Genremuster, die Auflösung der Maskerade mit anschließendem Liebesgeschichten-Happy-End der Transvestiten-Komödie, wird in Hoffmanns Film strikt eingehalten. Wilder allerdings nutzt in seinem Film ein alternatives Ende zum narrativen Grundmusters dieses spezifischen Genres, auf welches in den Folgekapiteln noch genauer eingegangen wird.¹²³

Beide Filme beziehen, in Kombination mit dem Grundmotiv der Verkleidung, ihre Komik aus der Mimik und den Gesten ihrer Hauptakteure. Vor allem aber aus ihrer Gesamterscheinung. Die Figuren aus Hoffmanns Film, geben sich im Vergleich zu der amerikanischen Version, mehr der Lächerlichkeit preis.¹²⁴ Zunächst sieht der Zuschauer die Akteure, getrieben durch die Arbeitslosigkeit, in einer Zigeuner-Band spielen¹²⁵. Danach in einer Band dunkelhäutiger Jazz-Musiker mit dunkler Schminke im Gesicht und schneeweißen Anzügen¹²⁶. Und alleine schon der verzweifelte Verkleidungsversuch der Akteure gibt dem Zuschauer bereits ein absurdes Erscheinungsbild, welches zum Lachen herausfordert.¹²⁷ In Wilders Film hingegen, ist die Lächerlichkeit der beiden Akteure vor allem in ihrem Erscheinungsbild, nicht im Ansatz so offensichtlich.¹²⁸ So erfährt der Zuschauer über einen Dialog zwischen Joe und Jerry zwar, dass die beiden Musiker durch ihre Arbeitslosigkeit getrieben, schon einmal in einer hawaiianischen Band in Hula-Röckchen und in einer Zigeuner-Band mit großen Ohrringen gespielt haben. Der lächerliche Anblick jedoch, bleibt dem Zuschauer erspart.¹²⁹ Und auch das Prozedere der Kostümierung wird in dem Film übersprungen. Hier gibt es einen harten Schnitt zwischen der telefonischen Bewerbung auf den Job und dem Ankommen am Bahnhof. Ein amüsantes Erscheinungsbild ergibt sich dadurch, dass wir die beiden Männer unerwarteter Weise bereits fertig als Damen kostümiert, sich ihren Weg in ihren Stöckelschuhen zum Zug kämpfen sehen.¹³⁰ Die Akteure scheinen sich allerdings selbst ernster zu nehmen als in Hoffmanns Film. Dies rührt zum einen daher, dass die

¹²³ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 69

¹²⁴ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 69

¹²⁵ *Fanfaren der Liebe*. R.: Kurt Hoffmann. Deutschland 1951. TC: 00:04:50.

¹²⁶ *Fanfaren der Liebe*. R.: Kurt Hoffmann. Deutschland 1951. TC: 00:07:05.

¹²⁷ *Fanfaren der Liebe*. R.: Kurt Hoffmann. Deutschland 1951. TC: 00:14:05.

¹²⁸ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 69

¹²⁹ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 00:16:20.

¹³⁰ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 00:23:45.

Geschichte von Wilder in das Chicago der zwanziger Jahre verlegt wurde, eine Zeit geprägt von Gangsterkriegen und der Prohibition, welches sich auf die Atmosphäre des Filmes auswirkt. Zum anderen zwingt Wilder seine Akteure mit der notwendigen Ernsthaftigkeit in ihre weiblichen Rolle. Er lässt sie Augenzeuge eines Mordes werden, sodass es sich bei der Kostümierung um einen Akt des Überlebens handelt.¹³¹

Durch diese Rahmenhandlung fügt Wilder seinem Film noch ein weiteres Genre hinzu: den Gangsterfilm. Die von Wilder eingesetzten Elemente, das Nachstellen historischer Ereignisse¹³², die hierarchische Ordnung¹³³ oder Auseinandersetzungen von Personen desselben Ranges¹³⁴, sind alles Bestandteile des klassischen Gangstergenres. Auch der Schwarz-Weiß-Look und Szenen, wie die im Film beginnende Verfolgungsjagd der Polizisten und dem vermeintlichen Leichenwagen, welcher selbst gebrannten Schnaps transportiert, sind von Wilder so inszeniert, dass die gesamte Rahmenhandlung einem in den dreißiger Jahren gefilmten amerikanischen Gangsterfilm entsprungen sein könnte. Somit liefert Wilder in seinen Bildern nicht nur eine genaue Beschreibung der Chicagoer zwanziger und dreißiger Jahre ab, geprägt von Prohibition und Bandenkriegen, sondern zollt diesem Genre auch noch seinen Tribut. Es kann beinahe von einer Hommage gesprochen werden. Gleichmaßen parodiert er dieses Genre aber auch. Gamaschen-Colombo beobachtet, einen seiner Kollegen, wie dieser geistesabwesend eine Münze in die Luft schnippt und wieder auffängt und fragt ihn: "Findest du nicht, dass das 'ne ganz billige Nummer ist?"¹³⁵ (in der Originalversion: "Where did you pick up that cheap trick?"). Die Antwort auf die rhetorische Frage ist: von sich selbst. Der Darsteller der Rolle Gamaschen-Colombo, George Raft, spielte bereits in dem Gangsterepos *Scarface* (1932) mit und vollführte diesen Trick unentwegt. Neben vielen pointierten Zitaten aus dem Gangstergenre (zum Beispiel aus dem Film *The Public Enemy* aus dem Jahr 1931), hat Wilder die Rollenbesetzung sorgfältig gewählt. Er besetzte

¹³¹ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 69

¹³² Das in Kapitel 8.2.2 beschriebene Garagen-Massaker findet am Valentinstag statt und ist somit eine Nachstellung eines historischen Ereignis vom 14.02.1929, bekannt als "Valentinstag-Massaker", bei welchem sieben Personen in Chicago Opfer eines Bandenkrieges und kaltblütig erschossen wurden . www.de.wikipedia.org/wiki/Valentinstag-Massaker (17.01.2014)

¹³³ Gamaschen-Colombo lässt sich von seinen Handlangern seine Gamaschen anlegen.

Manche mögen's heiß. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 01:45:50.

¹³⁴ Der "Kleine Bonaparte", Präsident der "Freunde der italienischen Oper", lässt Gamaschen-Colombo und Konsorten, aufgrund von "Meinungsverschiedenheiten" (dem Garagen-Massaker an Zahnstocher-Charlie) erschießen.

Manche mögen's heiß. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 01:50:25.

¹³⁵ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 01:06:20.

George Raft in der Rolle des Gamaschen-Colombo und Pat O'Brien als Gamaschen-Colombos Gegenpart in der Rolle des Inspektor Mulligans. Sie repräsentierten beide jeweils die Stereotype von Böse und Gut der alten Gangsterfilme der zwanziger und dreißiger Jahre, da sie beide durch diese jeweiligen Rollen in etlichen Gangsterfilmen bekannt wurden¹³⁶. Diese Entscheidung sollte nicht nur zu einem authentischen zwanziger Jahre Gangsterfilm-Looks führen¹³⁷, sondern auch zu einer herrlichen Parodie des gesamten Genres. Durch diese von Wilder gesetzten ironischen Akzente zeigt er seinem Publikum, dass sich der Film seiner ursprünglichen Abstammung sehr bewusst ist.¹³⁸

Erzählstruktur und Dramaturgie

Lässt man die von Wilder hinzugefügte Rahmenhandlung außen vor, weisen die beiden Filme in ihrer Erzählstruktur eine ihrer größten Gemeinsamkeiten auf. Der klassische Dreierakt (bei Wilder nur in der Binnenerzählung), beginnt im ersten Akt mit dem Einführen der Protagonisten Hans und Peter, beziehungsweise Joe und Jerry, und deren Problematik (ein Engagement finden und Geld verdienen). Mit der Zugfahrt zum jeweiligen Auftrittsort der Damenkapellen beginnt in beiden Filmen der Mittelakt. Das Durchhaltevermögen, die weibliche Maskerade aufrecht zu erhalten, wird während der Zugfahrt durch den Anblick leicht bekleideter Frauen und dem Kennenlernen und Näherkommen mit diesen, bereits auf die Probe gestellt. Während dieser Zugfahrt wird das Interesse der Männer an der Gesangssolistin der Band geweckt (Gaby, beziehungsweise Sugar). Um sich der Frau nähern zu können, geben beide Männer ihre Maskerade teilweise auf. "Hansi", indem er sich seines Damenkostüms entledigt und sich Gaby als Hans nähert und Joe, indem er in ein weiteres Kostüm steigt, um Sugars Herz zu erobern. Der jeweilige Gegenpart Peter, beziehungsweise Jerry, gibt sich mit dieser zeitweiligen Demaskierung nicht einverstanden. Zeitgleich, wenn auch nur widerwillig, lernen sie jemand anderen kennen (Peter fängt an Interesse an Sabine zu zeigen und Jerry muss gezwungenermaßen Osgood hinhalten). Der Kampf der Kollegen um die Damen spitzt die Lage im Mittelteil schließlich zu. Der Höhepunkt ereignet

¹³⁶ "I always played a cop or a priest in gangster pictures like *Angels with Dirty Faces* [1938]."

Pat O'Brien in Phillips, Gene D.: *Some like it Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder*, The University Press of Kentucky, 2010, S. 214

¹³⁷ "Their presence helped to give our picture more of an authentic look."

Billy Wilder in Phillips, Gene D.: *Some like it Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder*, The University Press of Kentucky, 2010, S. 214

¹³⁸ vgl. Kühle, Sandra: *Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme*, Gardez! Verlag, 2006, S. 70 f.

sich im letzten Akt. Nämlich als Hans sich weigert als Hansi aufzutreten, sodass das Konzert zu platzen droht. Gaby zu liebe spielt er schließlich im Damenkostüm am Piano. Er kommt jedoch zum Ende des Auftrittes als Hans wieder auf die Bühne, um schließlich im Duett mit dieser, sein selbst komponiertes Liebeslied zu singen. Auch Peter taucht demaskiert hinter seiner Bassgeige auf und bekennt seine Liebe zu Sabine.¹³⁹

Wilder gestaltete seinen letzten Akt ungleich dramatischer. Für diesen wurde die Rahmenhandlung wieder aufgenommen. Dadurch ergibt sich Wilder die Möglichkeit Wendepunkte, retardierende Momente¹⁴⁰, zusätzliche Höhepunkte und im Allgemeinen eine tiefere und intensivere Dramaturgie in die Erzählung mit einzubauen. Das Eintreffen Gamaschen-Colombos im Hotel, lässt die Spannung und die Bedrohung um das Überleben der Protagonisten wieder aufleben. Zudem hindert es sie an ihrem Wunsch, sich endlich zu demaskieren. Die Geschichte gewinnt zudem an Geschwindigkeit, da sich, nachdem die Gangster hinter ihre Maskerade gekommen sind, eine rasante Verfolgungsjagd aufbaut. Den Höhepunkt erreicht das Ganze, als der "Kleine Bonaparte", der Präsident der Organisation, Gamaschen-Colombo und sein Gefolge während des Treffens der "Freunde der italienischen Oper" erschießen lässt. Nachdem Joe und Jerry erneut die Flucht gelingt, schließt sich Wilders Film in der Dramaturgie nicht so eindeutig wie Hoffmanns Version. Sugar eilt den Flüchtigen hinterher, sodass sich ein Paar, Joe und Sugar, am Ende zwar gefunden hat, doch dies geschieht gegen ihre Vernunft, denn sie ist mal wieder an einen Mann geraten, der ihr in der Vergangenheit schon so oft das Herz gebrochen und viel Kummer bereitet hat, einen mittellosen und verlogenen Saxofonist. Das Gespann ist zudem weiterhin auf der Flucht, da nun das Gefolge vom "Kleinen Bonaparte" die beiden Augenzeugen tot sehen will. Jerry versucht Osgood mit allen Mitteln zu überzeugen, dass die beiden nicht heiraten können und demaskiert sich schließlich als Mann. Dies tut der verliebte Millionär mit dem berühmten Satz "Na und? Niemand ist vollkommen!"¹⁴¹ (in der Originalversion: "Well, nobody is perfect") ab.¹⁴²

¹³⁹ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 71 f.

¹⁴⁰ Eine Szene im Handlungsverlauf, welche den Höhepunkt hinauszögert, indem etwas Unerwartetes passiert, steigert die Spannung der Erzählung.

www.de.wikipedia.org/wiki/Retardierendes_Moment (17.01.2014)

¹⁴¹ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 02:00:40.

¹⁴² vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 73

Figurenkonstellation und Charaktere

Auf den ersten Blick weisen die beiden Filme eine hohe Analogie der Charaktere und deren Konstellationen auf. Der Zuschauer erlebt zwei männliche Musiker unterschiedlicher Ausstrahlung und Physiognomie, die sich als Frauen tarnen. In ihrer neuen Rollen als Musikerinnen, treffen sie auf die schöne Gesangssolistin der Damenkapelle und es kommt zu Rivalität der Männer um die Frau. Der attraktivere der beiden Männer kommt der Dame aufgrund der Rückkehr zu seiner Männlichkeit näher. Der übrig gebliebene Mann tröstet sich letztlich mit einer anderen Person, sodass beide am Ende einen Partner gefunden haben.

Allerdings handelt es sich bei dieser Person in *Manche mögen's heiß* nicht um eine Frau wie Sabine in *Fanfaren der Liebe*, sondern um einen Mann. Hier drin entsteht der größte Unterschied in der Figurenkonstellation der Filme. Hoffmann benutzt die Verkleidung seiner Charaktere zwar genauso wie Wilder, um damit sexuelle Unterschiede und Identitäten zu problematisieren, doch tut er dies, um am Filmende das vermeintlich homosexuelle Verhalten seiner Figuren aufzuklären, sodass am Ende wieder eine natürliche Ordnung der Geschlechter und der Beziehungen der Personen hergestellt ist.¹⁴³

Wilder hingegen löst die Personenkonflikte nicht auf eine so konventionelle Weise auf, dies spiegelt sich schon in der Charakterzeichnung seiner Protagonisten wider.

Durch die Flucht und die darauf folgende physische Verwandlung vom Männlichen zum Weiblichen, entsteht auch eine Entwicklung der Charaktere. In Chicago ist Joe eindeutig der Überlegende, er beherrscht Jerry gerade zu. Jerry ist ein schwacher Pessimist ohne besondere Wirkung auf Frauen. Joe hingegen ist ein Frauenheld, der seine Reize einsetzt, um das zu bekommen was er will. Er ist dominant, selbstbewusst und gut aussehend¹⁴⁴. Mit der Wandlung in das gegenteilige Geschlecht gibt Joe die Führungsrolle komplett an Jerry ab. Er ist still, zurückhaltend und gehemmt und kann sich nicht mal gegen die aufdringlichen Annäherungsversuche eines halbwüchsigen Hoteliers wehren.¹⁴⁵ Jerry hingegen ist als Daphne selbstbewusst und lebenslustig, integriert sich in die Damenkapelle. Wohingegen "Josephine" schüchtern im Hintergrund hält¹⁴⁶.

¹⁴³ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 82 f.

¹⁴⁴ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 00:17:40.

¹⁴⁵ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 00:53:25.

¹⁴⁶ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 00:35:00.

Unterhalten sich die Männer unter vier Augen ist das Verhältnis wieder das alte. Jerry wird von Joe beherrscht. Dieser zwingt ihm beispielsweise ein Date mit Osgood auf, um Sugar auf dessen Yacht zu beeindrucken und bedroht ihn sogar körperlich, sollte dieser jemals seine Maskerade als "Shell-Junior" auffliegen lassen¹⁴⁷. In *Fanfare der Liebe* gibt es diese Weiterentwicklung der Charaktere nicht. Das Machtverhältnis der Protagonisten Hans und Peter ist zwar das gleiche, ändert sich mit dem Rollenwechsel allerdings nicht. Hans wird als Hansi ebenfalls die attraktivere und dominantere Frau, die sich Nachstellungen des Hoteldirektors Hallinger gefallen lassen muss. Wohingegen der vorher unattraktivere Jerry in der amerikanischen Komödie von Osgood umgarnt wird. Hoffmann präsentiert seinen Charakter Hans allerdings von Anfang an als Gentleman, der sich Gaby mit Anstand und Ernsthaftigkeit nähert¹⁴⁸. Joe hingegen, der von Anfang an als rücksichtsloser Frauenheld inszeniert wird, täuscht Sugar mit einer erfundenen Rolle. Er gaukelt ihr vor, ein Millionär zu sein und lässt sie ihn durch eine Lüge sogar verführen. Die Auswirkung des Rollentausches wird bei ihm, durch die Veränderung seines Verhaltens im späteren Handlungsverlauf deutlich. Als Joe und Jerry Gamaschen-Colombo entdecken und ihre Flucht planen, ruft Joe Sugar als "Shell-Junior" an und teilt ihr mit, dass er kurzfristig abreisen muss und nie wieder zurück kommen kann. Als er die Traurigkeit in Sugars Stimme hört, schickt er ihr ein Diamantenarmband zum Abschied. Dabei handelt es sich um das Diamantenarmband, das Jerry von Osgood zur Verlobung geschenkt bekommen hat. Es ist sehr wertvoll und die beiden Musiker haben zuvor geplant, dieses zu verkaufen und ihr Leben während der Flucht damit zu finanzieren. Joe erklärt Jerry: "Keine Angst, wir haben das richtige damit gemacht. [...] Keine Tricks, kein Spiegel, kein doppelter Boden, diesmal ist kein fauler Zauber dabei!"¹⁴⁹. Joe, der zuvor noch Sugar ausnutzte und bewusst riskierte, sie ein weiteres Mal zu verletzen, merkt an einem entscheidenden Punkt, dass er so nicht mehr weiter machen kann. Nun handelt er so, um zu verhindern, dass Sugar erneut das Herz gebrochen wird. Spätestens, als er Sugar in der Öffentlichkeit in seinem Kostüm als "Josephine" küsst, während er auf der Flucht vor den Gangstern ist und somit riskiert von diesen erwischt zu werden, hat Joe seine ausbeuterische Haltung Frauen gegenüber endgültig aufgegeben.¹⁵⁰

¹⁴⁷ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 01:06:40.

¹⁴⁸ *Fanfare der Liebe*. R.: Kurt Hoffmann. Deutschland 1951. TC: 00:29:45.

¹⁴⁹ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 01:44:20.

¹⁵⁰ vgl. Kühle, Sandra: *Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme*, Gardez! Verlag, 2006, S. 87 f.

Und auch bei Jerry zeigt sich ein deutlicher Charakterwandel. Während Joe als Namen sein weibliches Gegenstück "Josephine" wählt, entscheidet sich Jerry gegen den Namen "Geraldine", er würde ihn nicht mögen und hieße lieber "Daphne". Während Joe sich durch seinen Namen seiner männlichen Abstammung immer bewusst ist, nimmt Jerry davon Abstand. Er stellt sich laut und selbstbewusst den Damen im Zug vor und plaudert über seine persönliche Schneiderin, die einmal im Monat bei ihm Maß nimmt und Kleider anfertigt.¹⁵¹ Er identifiziert sich mit seiner weiblichen Rolle und geht förmlich darin auf. Auf plumpe Annäherungsversuche von Mr. Bienstock oder Osgood reagiert er wie eine echt Dame¹⁵². Während Peter in *Fanfaren der Liebe* immer wieder in seine männliche Rolle schlüpft, um Gaby und später Sabine zu erobern, zieht Jerry es vor, seine Maskerade nicht für kurzzeitige Freuden aufzugeben. Auch ihm fällt es zunehmend schwer gegen die permanenten Versuchungen, aufgrund seiner männlichen Natur, anzukommen, aber er prägt sich auf hypnotische Weise ein "Ich bin ein Mädchen, ich bin ein Mädchen"¹⁵³. Während Joe sich als "Shell-Junior" verkleidet, um Sugars Herz zu erobern und Peter in der deutschen Komödie sich als Petras Bruder ausgibt, mischt Jerry sich sogar im Badeanzug unter die Mädchen und ist den gesamten Film über nur noch in Damenkleidung zu sehen. Nach anfänglichem Widerwillen gibt er sogar den Annäherungsversuchen von Osgood Fielding nach und verlobt sich sogar mit diesem. Die zunehmende Identifikation mit dem weiblichen Geschlecht wird deutlich, als Joe und Jerry auf der Flucht vor den Gangstern sind, sie ihre Koffer packen und Jerry sagt: "Ich werde nie wieder einen Mann finden, der so gut zu mir ist!"¹⁵⁴. Indem Wilder seiner Figur seine männlichen Merkmale nimmt, bereitet er seine berühmte Schlusssequenz systematisch vor.¹⁵⁵

Auch in der Gestaltung der weiblichen Hauptrolle zeigen sich bei Hoffmann und Wilder deutliche Unterschiede. Gaby, gespielt von Inge Egger, wird in *Fanfaren der Liebe* von Hoffmann als edle klassische Schönheit präsentiert. Sie setzt ihre äußerlichen Vorzüge nie in einen erotischen Kontext und wirkt rein, strahlend und selbstbewusst. Sie lässt sich souverän von Hans und Peter umwerben, ohne jedoch Anstalten zu machen diesen nachzugeben. Sie ist anständig und selbstbewusst und nicht die Art von Frau, die von einem Mann benutzt werden kann. Schnell und geschickt kombiniert sie die Indizien und kommt hinter Hans' und Peters Lügenmärchen. Sugar hingegen wird von Wil-

¹⁵¹ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 00:27:10.

¹⁵² *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 00:26:45.

¹⁵³ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 00:36:50.

¹⁵⁴ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 01:39:40.

¹⁵⁵ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 83 f.

der im kompletten Gegenteil präsentiert. Sie ist schwach, verletzlich und ein wenig dumm. Die Traurigkeit, aufgrund ihrer enttäuschenden Vergangenheit mit Männern, weswegen sie in eine Damenkapelle geflüchtet ist, versucht sie durch Alkohol zu betäuben. Sie ist zutraulich und liebenswürdig und kommt weder hinter Joes und Jerrys Maskerade, noch "Shell-Juniors" Lügenkonstrukt. Die Besetzung der Rolle durch Marilyn Monroe geht soweit, dass die reale Person und die Rolle Sugar Kane im Film kaum mehr voneinander zu unterscheiden sind. Sugar spiegelt das Bild wider, das die Öffentlichkeit von Marilyn Monroe hatte: eine naive, dümmliche Blondine, mit aufregenden Kurven in einem transparenten, aufreizendem Kleid. Letztendlich ist sie jedoch nur ein schutzloses Mädchen mit dem einzigen Wunsch, geliebt zu werden. Liebenswürdig und engagiert, fällt sie doch immer wieder hin und ist schutzlos einer Welt ausgeliefert, die nur auf ihren eigenen Vorteil bedacht ist.¹⁵⁶

Aber nicht nur Monroe scheint eine Parodie ihrer Selbst, beziehungsweise ihres öffentlichen Images zu spielen. Auch die anderen Darsteller, wie George Raft oder Pat O'Brien, parodieren ihre ehemaligen Rollen als Böse und Gut in alten Gangsterfilmen. Tony Curtis schlug Wilder eine Imitation Cary Grant's und dessen britischen Dialekt als "Shell-Junior" vor. Wilder war von dieser Idee so begeistert, dass sie diese genauso umsetzten.¹⁵⁷ Und der "Kleine Bonaparte" ist nicht nur der Name der Hauptfigur aus dem Gangsterfilm *Der kleine Caesar* (1931), welcher von Edward G. Robinson gespielt wurde¹⁵⁸, der wiederum einen kleinen Gastauftritt in Wilders Film bekam und zwar als Killer von Gamaschen-Colombo, versteckt in einer riesigen Torte¹⁵⁹, sondern ist auch noch eine Parodie auf Benito Mussolini, dem Gründer und Führer der Faschistischen Partei¹⁶⁰.

Konventionen

Wilder zeigt im in seinem Film im Allgemeinen eine unkonventionellere Herangehensweise als Hoffmann. Als widerspiegelndes Beispiel kann hierfür eine konkrete Szene analysiert werden.

¹⁵⁶ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 89 f.

¹⁵⁷ vgl. Phillips, Gene D.: Some like it Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder, The University Press of Kentucky, 2010, S. 234

¹⁵⁸ www.tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Film/SomeLikeltHot?from=Main.SomeLikeltHot (21.01.2014)

¹⁵⁹ www.de.wikipedia.org/wiki/Edward_G._Robinson (21.01.2014)

¹⁶⁰ www.de.wikipedia.org/wiki/Manche_m%C3%B6gen%27s_hei%C3%9F (21.01.2014)

In *Fanfaren der Liebe* sitzt Peter an einer Bar und erklärt seiner angebeteten Sabine, dass eine Frau zwischen ihnen stände. Damit meint er sich selbst, ist zur Demaskierung allerdings nicht bereit. Er hebt ihr Kinn an, schaut ihr zärtlich in die Augen und anschließend gehen sie Arm in Arm fort.¹⁶¹ Am Ende des Filmes, kommt es schließlich zu einem Kuss zwischen Hansi und Gaby. Vorher aber legt dieser seine Perücke ab, zum Erstaunen des Hotelbesitzers Hallinger und demaskiert sich somit vor der Öffentlichkeit. Peter tut es ihm mit Sabine gleich.¹⁶²

Eine ähnliche Szene inszenierte Wilder in *Manche mögen's heiß*. Die von Liebeskummer geplagte Sugar singt mit der Damenkapelle *I'm Through with Love*, Joe, der in seinem Damenkostüm als Josephine gerade vor den Gangstern auf der Flucht ist, landet zufällig in dem Saal und lauscht ihr. Daraufhin geht er entschlossen zu ihr und küsst sie. Sugar, die dabei ihre Augen geschlossen hat, denkt es handelt sich um "Shell-Junior". Als sie die Augen öffnet, kommt ihr nur ein erschrockenes "Josephine!" von den Lippen. Auch wenn der Zuschauer durch sein Wissen diese Szene als eine heterosexuelle wahrnimmt, ist es dennoch ein homosexuelles Bild das entsteht. Anstatt seine Figur zu demaskieren, lässt Wilder die Männlichkeit dieser hinter der Maske versteckt. Er macht keine Anstalten, den vermeintlichen Kuss der zwei Frauen für das Personenumfeld aufzuklären, was die Kapellenchefin Sweet Sue mit einem verstörten Schrei kommentiert. Nur Sugar wird nach der Szene durch "Josephines" männliche Stimme "Nicht weinen Sugar, kein Kerl ist das wert!" aufgeklärt.¹⁶³

Nachdem Joe und Jerry auf der Flucht vor den Gangstern nur noch den Ausweg sehen, mit Osgood auf seiner Yacht "durchzubrennen", versucht "Daphne" in der Schluss-Sequenz den verliebten Osgood zunächst sensibel von der Hochzeit abzubringen. Die Argumente "erst 'mal bin ich nicht Naturblond", "ich qualme den ganzen Tag" und "Ich kann niemals Kinder kriegen" prallen an ihm ab. Schließlich demaskiert sich "Daphne", nimmt seine Perücke ab und sagt "Ich bin ein Mann!". Daraufhin antwortet dieser: "Na und? Niemand ist vollkommen!".¹⁶⁴

Mit diesem Satz wagte Wilder ein für die damalige Zeit äußerst unkonventionelles und provokantes Ende. Im Kontrast zu seinem filmischen deutschen Vorgänger oder anderen Transvestiten-Komödien, führt der Rollenwechsel der Männerfiguren bei Wilder zu der Aussage, dass die Grenzen zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen tat-

¹⁶¹ *Fanfaren der Liebe*. R.: Kurt Hoffmann. Deutschland 1951. TC: 01:21:55.

¹⁶² *Fanfaren der Liebe*. R.: Kurt Hoffmann. Deutschland 1951. TC: 01:23:10.

¹⁶³ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 01:57:00.

¹⁶⁴ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 02:00:00.

sächlich fließend sein können.¹⁶⁵ Zudem gibt es einen Ausblick darauf, dass es neben der normalen heterosexuellen Ehe auch eine andere Formen des glückbringenden Zusammenlebens geben kann. Da *Manche mögen's heiß* gerade einmal acht Jahre nach dem deutschen Vorläufer entstand, kann hierbei nicht von einer allgemeinen Auflockerung der Moral gesprochen werden. Bei der unkonventionellen Auflösung des Filmes, handelt es sich nicht um einen visualisierten Beweis der kulturellen Weiterentwicklung der fünfziger Jahre, sondern vielmehr um eine provokative Liberalität des Regisseurs, der es versteht, revolutionär und kühn gesellschaftliche Klischees und Moralvorstellungen zu untergraben.¹⁶⁶

Symbolik

Beide Regisseure arbeiten in ihren Filmen mit Symbolik.

Hoffmann setzt Requisiten ein, welche die tatsächliche Männlichkeit der beiden "Musikerinnen" symbolisieren, wie Peters Pfeifenetui oder Hans Zigarre, welche Gaby in deren Hotelzimmer findet und so unter anderem auch letztendlich hinter deren Maskeade kommt. Auch musikalisch werden von Hoffmann in dem Film Symbole gesetzt. Als Hansi und Petra bei der Vorstellungsrunde bei der Musik-Agentur ein Stück vorspielen sollen, flirtet Hans mit den anwesenden Herren. Um seinen Unmut kund zu tun zupft Peter ein wenig zu energisch an seiner Bassgeige¹⁶⁷. Die symbolischen Anspielungen Hoffmanns unterstreichen das, was der Zuschauer schon weiß. Sie sagen aber generell nicht mehr aus, als das was an die Figuren in dem Film gerichtet ist.¹⁶⁸

Wilders eingesetzte Symbolik hingegen, geht über die gezeigte Handlung hinaus und transportiert auch auf der inhaltlichen Ebene Informationen. Während des Garagen-Massakers und der darauf folgenden Verfolgungsjagd wird Jerrys Bassgeige angeschossen. Zuerst dachte er, er wäre selbst getroffen. Die angeschossene Bassgeige symbolisiert das gefährdete Leben der zwei Musiker, denn ihre Instrumente und die Musik sichern finanziell gesehen ihr Leben. Das kaputte Instrument schleppt Jerry überall mit sich herum und die Einschusslöcher sind deutlich zu sehen, sodass die Be-

¹⁶⁵ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 84

¹⁶⁶ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 107

¹⁶⁷ *Fanfaren der Liebe*. R.: Kurt Hoffmann. Deutschland 1951. TC: 00:20:10.

¹⁶⁸ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 76 f.

drohung und die Gefahr um ihr Leben permanent visualisiert und somit präsent sind.¹⁶⁹ Auch das Thema der Maskerade deutet Wilder symbolisch auf vielen Ebenen an. Aus einem Sarg in einem Leichenwagen tropft Whiskey, ein Beerdigungsinstitut entpuppt sich als wilder Nachtclub, die "Freunde der italienischen Oper" sind brutale Mafioso, Millionenerbe "Shell-Junior" ist ein abgebrannter Saxofonist, Sugar gibt sich als Dame bester Gesellschaft aus und anscheinend gute Freunde (Joe und Jerry) sind gnadenlose Rivalen in einem dauerhaften Kampf. Wilder zeigt in seinem Film auf, dass nichts so ist wie es scheint, hinter einer schillernden Fassade oder Maskerade verbirgt sich eine dunkle bittere Wahrheit.¹⁷⁰

8.4.2 Kamera, Licht, Ausstattung und Musik

Kamera

In beiden Filmversionen wird mit einer äußerst dynamischen Kamera gearbeitet. Beide Regisseure setzen viele Kameranews und -fahrten ein, um die einfachen Schnitte zu kompensieren und dem Zuschauer eine bessere Raumempfindung zu ermöglichen.¹⁷¹

Bei der Kameraarbeit in *Fanfaren der Liebe* fällt auf, dass selbst die Kamera mit der Komik arbeitet. In der Schlusssequenz des Filmes, wenn die Damenkapelle auf der Bühne das Titellied des Filmes aufführt, bewegt sich die Kamera im Rhythmus der Musik. Sie wiegt sich vorwärts und seitwärts. Es wirkt beinahe so, als tanze sie einen Walzer.¹⁷² Dies zeigt, dass in Hoffmanns Film die Kamera eine eigene Rolle trägt. Sie unterstreicht den komödiantischen Charakter des Films und geht über den Fiktionseindruck hinaus, sodass dem Zuschauer letztendlich bewusst ist, dass er nur einen Film sieht und dass in diesem Witz und Klamaus bis zur Maßlosigkeit erlaubt sind.¹⁷³

¹⁶⁹ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 75

¹⁷⁰ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 77

¹⁷¹ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 93

¹⁷² *Fanfaren der Liebe*. R.: Kurt Hoffmann. Deutschland 1951. TC: 01:23:50.

¹⁷³ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 93

Wilders Kamera geht aufmerksam mit den Bewegungsrichtungen der Schauspieler um. Die Kamera- und Objektbewegungen treten in ein dynamisches Verhältnis. Beispielsweise als die Protagonisten auf der Flucht sind, begleitet die Kamera ihre Bewegungen und Richtungswechsel mit halbtotalen und totalen Einstellungen.¹⁷⁴ Dadurch ergibt sich für die Figuren ein großer Aktionsraum. Selbst große Bewegungen können verfolgt werden, ohne die Kontinuität zu unterbrechen. Die weiträumigen Bildausschnitte werden durch Groß- und Nahaufnahmen abgelöst, wenn die Handlung besondere Akzente setzt. So sieht der Zuschauer eine Halbtotale der Gangster, die Zahnstocher-Charlie mit ihren Gewehren an die Wand drängen und kurz darauf eine Großaufnahme von Gamaschen-besetzten Schuhen, die ein Auto verlassen und auf die Szenerie zukommen¹⁷⁵. Zudem zeigt die Kamera eine hohe Sensibilität bei dem Wechsel zwischen Dynamik und Statik. Verlangen der Dialog oder die Mimik der Darsteller die Konzentration des Zuschauers, so verharrt die sonst sehr dynamische Kamera in einer körpernahen Einstellung starr in Position.¹⁷⁶

Licht

Wilders Inszenierung ist geprägt von Kontrasten. Er montiert eine Gangstergeschichte in eine Komödie und erzeugt dadurch ein permanentes Bild von Gegensätzen. Chicagos Schneestürme und Floridas Sonnenschein, Liebesgefühle und Todesangst.¹⁷⁷ Die beiden konträren Genre-Elemente werden vor allem im dem Beleuchtungsstil deutlich. Die Rahmenhandlung um Gamaschen-Colombos Gangster ist geprägt von dunklen Tönen, harten Kontrasten und ausgeprägten Schattenflächen. Dies verleiht dem Ganzen seinen authentischen zwanziger Jahre Gangsterfilm-Look. Zudem vermittelt die düstere Atmosphäre des allgegenwärtigem Verbrechens und Leidens der Protagonisten.¹⁷⁸ Während in Hoffmanns Film Hans und Peter bei strahlendem Sonnenschein arbeitslos und hungerleidend über einen mit Lebensmitteln prall gefüllten Marktplatz schlendern¹⁷⁹, kämpfen sich Joe und Jerry bei Nacht durch einen eisigen Schneesturm in Chicago, nachdem sie ihre Mäntel auch noch bei einem Buchmacher verwettet ha-

¹⁷⁴ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 00:22:40.

¹⁷⁵ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 00:20:00.

¹⁷⁶ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 93 f.

¹⁷⁷ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 77

¹⁷⁸ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 94 f.

¹⁷⁹ *Fanfaren der Liebe*. R.: Kurt Hoffmann. Deutschland 1951. TC: 00:01:50.

ben¹⁸⁰. Die dunklen Töne und der Schneesturm unterstreichen ihre Not und bieten ein starkes Bild der Bedrohung, im Vergleich zu der sommerlichen Inszenierung Hoffmanns.¹⁸¹ Mit der Fahrt nach Florida weicht die düstere Lichtatmosphäre helleren und weichen Tonwerten, welche spätestens bei der Ankunft im Seminole-Ritz Hotel die dunklen Töne komplett ablösen. Die sonnigen, hellen Bilder spiegeln die nun ausgelassene Stimmung der Charaktere wider. Sogar die Innenräume sind durch große Fenster oder Lampen ausgeleuchtet. Erst mit dem Eintreffen der Gangster im Hotel verdunkelt sich die Szenerie wieder. Gamaschen-Colombo und sein Gefolge wirken in der hellen Sonne Floridas doch etwas deplatziert. Langsam dringen wieder dunklere Töne und Schatten in die hellen Bilder. Im Hotelzimmer machen die Gangster bewusst Gebrauch von den Jalousien, sodass das Umfeld wieder wie das zwielichtige Chicago wirkt.¹⁸²

Das Führungslicht setzt seine Akzente vor allem auf Marilyn Monroe als Sugar. Bereits beim Kennenlernen im Zug wird sie heller und strahlender in Szene gesetzt als ihre Kolleginnen. Ihr weißblondes Haar und die helle Haut erhalten durch die Reflexion des Lichtes eine ausgeprägte Leuchtkraft und das Gegenlicht umgibt ihr Haupt mit einer Lichtkontur, sodass sie im Bild klar heraus sticht. Hierbei wird bereits ihre Unschuld und Naivität unterstrichen. Auf der anderen Seite setzt Wilder Monroe auch provozierend freizügig in Szene. Bei ihrem ersten Auftritt mit der Damenkapelle im Tanzsaal des Hotels wird nur Sugars Kopf und die Halspartie beleuchtet, während sie das Lied *Wanna Be Loved By You* singt¹⁸³. Der Rest ihres Körpers liegt im Schatten, sodass in dem transparenten Kleid ihre Körperkonturen beinahe bloßgelegt sind und sich eine vermeintliche Nacktheit dem Zuschauer präsentiert. Hier drin zeigt sich die hemmungslose Inszenierung des Sex-Symbols Marilyn Monroe zugunsten der Verkaufszahlen. Diese beiden konträren Lichtinszenierung Monroe's erschaffen eine spannungsvolle Widersprüchlichkeit.¹⁸⁴

Lichtgestalterisch ist bei Hoffmann kein spezielles Konzept zu erahnen. Die Lichtsetzung schafft nur unzureichend Atmosphäre. Die Bilder sind relativ kontrastarm und das

¹⁸⁰ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 00:12:00.

¹⁸¹ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 99

¹⁸² vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 94 f.

¹⁸³ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 01:11:45.

¹⁸⁴ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 95 f.

relativ großzügig eingesetzte Fülllicht verwischt einzelne Akzente und lässt alles etwas flächig und strukturlos erscheinen. Dies lässt die Gesichter der männlichen Protagonisten maskenhaft erscheinen, dient aber dem weiblichen Antlitz, der makellos und strahlend dadurch wirkt.¹⁸⁵

Ausstattung

Die Ausstattung in Hoffmanns Film dient nur dem dekorativen Moment. Geschick zeigten die Filmarchitekten, wie sie mit wenigen Mitteln eine realistische Alpenkulisse mit vorbeiziehenden Nebelschwaden und den Bildrand säumenden Tannenzweigen schufen¹⁸⁶. Aussagekräftiges Dekor lässt sich nur an wenigen Stellen des Filmes finden. Wenn die Musiker Hans und Peter mit knurrendem Magen über den mit Lebensmitteln gefüllten Marktplatz gehen, sieht der Zuschauer im Bildvordergrund unscharf geschlachtete Hühner und die beiden Protagonisten im Hintergrund. Hier wird in einem Bild der Kontrast zwischen den arbeitslosen und hungernden Musikern auf der einen Seite und das pralle Angebot von Lebensmitteln auf der anderen Seite erzählt.¹⁸⁷

Wilder nutzt seine Ausstattung, um die Stimmung des Filmes zu unterstreichen. So ist das Bild der Garage, in welchem das Valentinstag-Massaker stattfindet, geprägt von einer zerklüfteten Innenfassade, mit unverputztem Mauerwerk und grobem Gebälk. Es ist aufgrund der sich dort abspielenden Handlung ein gutes Beispiel für gezielte Stimmungsarchitektur. Wilder nutzt das Filmdekor ebenfalls, um seinen zynischen Blick auf seine Figuren preiszugeben. So ist Osgoods Yacht vollgestopft mit Pokalen, präparierten überdimensionalen Fischen, Fecht-Degen und Polo-Schlägern und bestätigt die Klischees über die Reichen durch die maßlose Übertreibung auf eine ironische Weise¹⁸⁸. Und Joe, der in seinem Hotelzimmer in sein Seemannskostüm schlüpft um den "Shell-Junior" zu mimen, wirkt vor dem riesigen Gemälde einer Hochsee-Yacht¹⁸⁹ ge-

¹⁸⁵ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 96

¹⁸⁶ *Fanfaren der Liebe*. R.: Kurt Hoffmann. Deutschland 1951. TC: 00:36:00.

¹⁸⁷ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 97 f.

¹⁸⁸ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 01:19:45.

¹⁸⁹ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 00:57:10.

radezu albern. Er wirkt wie das was er in Wahrheit ist, ein mittelloser Mächtegern-Kapitän.¹⁹⁰

Musik

Durch die Tätigkeit der Charaktere ist die Musik in beiden Filmen ein wichtiges und handlungstragendes Element.

In *Fanfaren der Liebe* spielt die Damenkapelle für den Film eigens komponierte Schlager. Die Protagonistin und Gesangssolistin der Band, gespielt von Inge Egger, singt ihre Lieder allerdings nicht selber, sondern wurde synchronisiert. So zog sich Hoffmann mit Gitta Lind und Kary Barnet, zwei der bekanntesten Chansonssängerinnen der fünfziger Jahre mit ins Boot. Diese Synchronisation hatte zum Vorteil, dass die männlichen Darsteller in ihrer Frauenmaskerade mit einer professionellen weiblichen Gesangsstimme auftraten. Außerdem wurde dadurch der Film auch für Schlagerliebhaber attraktiv. Die beiden Schlager *Ich zähl's mir an den Knöpfen ab* und *Lass mich nie mit dir allein*, gestalten den Hauptteil der Filmmusik. Die Klangfarben haben eine warme, optimistische, leichtfüßige Charakteristik und untermalen somit die heitere Handlung des Filmes. *Lass mich nie mit dir allein* ist die von Hans' selbst kreierte Komposition im Film und begleitet seine Figur als Leitmotiv durch den Film. Indem Hans jede Möglichkeit nutzt diese zu pfeifen, singen oder vorzuspielen (zum Beispiel tritt er bereits in der Anfangssequenz diese Melodie pfeifend in das Bild¹⁹¹), führt er sein eigenes Leitmotiv aktiv mit sich. Nachdem Hans Gaby die Partitur seiner Komposition übergeben hat, wird dieses als Liebesmotiv der beiden ausgebaut und stellt, wenn es im Off zu hören ist, einen Assoziationszusammenhang zwischen den beiden dar. Den gesamten Film über wird das Lied allerdings nur auf jede erdenkliche Art angespielt. Zu seinem melodischen Ende findet das Musikstück erst, als Hans demaskiert als Mann auf die Bühne kommt und mit seiner Gaby das Liebesduett zusammen mit der Damenkapelle im Finale der Handlung aufführt. Neben diesem sehr ausführlichen Gebrauch des Leitmotives und dem zweiten Schlager, finden sich in Hoffmannskomödie nur wenig andere Musikelemente. Die Musik schafft im Allgemeinen einen Rahmen und lenkt die Konzentration auf das Nachfolgende, auf welches atmosphärisch damit eingestimmt wird. Hoffmanns Musik ist für den Zweck komponiert. Sie entspricht in ihrer Atmosphäre dem Komödien-

¹⁹⁰ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 98 f.

¹⁹¹ *Fanfaren der Liebe*. R.: Kurt Hoffmann. Deutschland 1951. TC: 00:02:10.

Charakter des Films, weist von ihren Texten oder den einfachen Melodien her jedoch keine größere Komplexität auf.¹⁹²

Wilder ließ Marilyn Monroe bekannte Lieder auf ihre eigene Art interpretieren. So nimmt sie durch ihren ersten Auftritt mit *Running Wild* und der "monroeschen" erotischen Interpretation des Liedes nicht nur die männlichen Protagonisten, sondern auch die Zuschauer für sich ein. Wilder nutzt die Musik auch, um die Handlungsvorgänge und die Aussagen des Filmes zu unterstreichen. So singt Sugar das Lied *I Wanna Be Loved By You* bei dem Auftritt, zu dem sie den vermeintlichen Shell-Junior eingeladen hat. Das Lied *I'm Through With Love* nutzt Wilder als Kommentar auf Sugars verlorene Liebe zu diesem, nachdem sie glaubt von ihm verlassen worden zu sein. Einzelne Motive dieser drei Lieder begleiten Sugar instrumental im Off und verbinden sich teilweise mit anderen Musikelementen zu neuen Kompositionen. Die Leitmotive begleiten die Figuren und passen sich den jeweiligen Atmosphären sensibel an. Ein treffendes Beispiel ist die folgende beschriebene Szene. Joe und Sugar hetzen nach dem Konzert auf verschiedenen Wegen zum Pier, um sich zu ihrem Rendezvous auf der Yacht zu treffen. Die Musik wechselt hierbei in weichen Übergängen während der Schnitte zwischen den beiden Figuren. Das Grundmotiv der vorwärtsbewegenden Geschwindigkeit bleibt bei dem Stück vorhanden, denn beide hetzten enthusiastisch zum Pier in Vorfreude auf ihr Treffen. Ist Sugar im Bild zu sehen, wechseln die Töne in warme, helle, weiblich anmutende Klangfarben und es mischt sich immer wieder das Leitmotiv von *I Wanna Be Loved By You* ein, ein Hinweis auf Sugars vorherigen Auftritt, sowie ihrer Intention für das Treffen mit "Shell-Junior". Ist dieser zu sehen, wechselt die Klangfarbe in dunklere, voluminösere Töne um.¹⁹³ Während dieser Szene erscheinen "Daphne" und Osgood noch auf der Bildfläche und das Motiv schlägt in eine Tango-Komposition um, um auf die darauf folgenden Geschehnisse einzustimmen. Wilder setzt die Musik aber auch in anderen Funktionen ein. Er benutzt die Jazz-Musik, die bereits in einer der ersten Szenen aufgeführt wird, zur Determinierung von Zeit und Ort, USA, Chicago zwanziger Jahre. Zudem wird durch die Musik auf eine ironische Weise eine soziale Klassifizierung der Figuren vorgenommen. "Shell-Junior" maskiert sich unter anderem durch die Vorliebe zur klassischen Musik und der Skepsis zum Jazz, als Millionär der

¹⁹² vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 102 ff.

¹⁹³ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 01:14:05.

oberen Schicht.¹⁹⁴ Wilder nutzt die Musik ebenfalls, um reale Töne zu imitieren und somit in ihrer Intensität zu erhöhen. So setzt er scharfe Streichklänge ein, um den schneidenden eisigen Wind, dem Joe und Jerry schutzlos ohne ihre Mäntel in Chicago ausgeliefert sind, zu unterstreichen.¹⁹⁵ Diese akustischen Übertreibungen setzt Wilder auch ein, um Bewegungen zu pointieren. Sugars tapsende Schritte im Zug, während sie sich Jerrys Schlafkoje nähert, werden durch einzelne Klangspritzer akustisch untermalt¹⁹⁶. Dieses sogenannte Mickey-Mousing verleiht Wilders Figuren zeitweise einen comicähnlichen Charakter.¹⁹⁷

8.4.3 Rezensionen

Sowohl *Fanfaren der Liebe*, als auch *Manche mögen's heiß* wurden ihrer Zeit zu Kassenschlagern und waren äußerst beliebt im Publikum.

Das Motiv der sexuellen Verkleidung erlangte jedoch nicht überall Anklang. Schon Hoffmanns Ausarbeitung des Stoffes, die im Vergleich zu Wilders noch harmlos war, wurde vom Katholischen Filmdienst als "geschmackswidrig angelegten Verkleidungsschwank bezeichnet"¹⁹⁸. Auch Wilders Verfilmung wurde vom bischöflichen Komitee für Film, Radio und Fernsehen als "flagrant violation of the spirit and letter of the Production Code"^{199,200} verhöhnt. Die katholische Filmprüfstelle *National Catholic League of Denancy* gab dem Film das Rating C für "condemned" (verbannt). Der Film sei ein Widerspruch zu den christlichen Traditionen, er sei nicht nur von Homosexualität bestimmt, sondern auch noch von doppeldeutigen und schmutzigen Dialogen.²⁰¹ Im US-

¹⁹⁴ Der Dialog zwischen Joe als "Shell-Junior" und Sugar: "Dann spielen Sie wohl diese moderne schnelle Musik...Jazz?" - "Ja, schnell und heiß!" - "Ja ich weiß, manch mögen's heiß. Ich persönliche bevorzuge klassische Musik.", spielt ebenfalls auf den Titel des Filmes an.

Manche mögen's heiß. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 01:01:01.

¹⁹⁵ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 00:11:55.

¹⁹⁶ *Manche mögen's heiß*. R.: Billy Wilder. USA 1959. TC: 00:37:25.

¹⁹⁷ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 105 f.

¹⁹⁸ Katholischer Filmdienst, 10/1951, S. 8

¹⁹⁹ Der Production Code (oder Hays Code) war eine Zusammenstellung von Richtlinien zur Herstellung von US-amerikanischen Spielfilmen im Hinblick auf die moralisch akzeptable Darstellung besonders von Kriminalität und sexuellen Inhalten, welcher aber 1967 abgeschafft wurde.

www.de.wikipedia.org/wiki/Hays_Code (21.01.2014)

²⁰⁰ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 108

²⁰¹ www.tcm.com/tcmdb/title/16637/Some-Like-It-Hot/notes.html (21.01.2014)

amerikanischen Staat Kansas wurde die öffentliche Vorführung des Filmes untersagt, mit der Begründung der Film sei zu verstörend für Kansas.²⁰² In Deutschland wurde der Film zunächst von der deutschen FSK ab 18 Jahren freigegeben und es wurde ein Vorführverbot für Feiertage verhängt. Später wurde die Altersfreigabe auf 16 Jahre herunter gestuft. Diese ist heute immer noch gültig, wirkt allerdings in der heutigen Zeit etwas überspitzt.²⁰³

Hoffmans Komödie war nicht nur äußerst erfolgreich und wurde Kassenrekordbrecher der Saison²⁰⁴, sondern wurde auch von der deutschen Presse positiv erwähnt:

Der Dieter-Borsche-Vierfach-Film "Fanfaren der Liebe" hat den Harvestehuder Lichtspielen einen neuen Besucherrekord eingetragen.

Hamburger Abendblatt, 01.12.1951²⁰⁵

Mit dieser ebenso unterhaltsamen wie amüsanten Komödie gelang Kurt Hoffmann einer der größten Kinoerfolge der deutschen Nachkriegszeit. [...] Ein turbulenter Musik-Spaß [...].²⁰⁶

kino.de

Wundervoller Film [...]. Überschwänglicher musikalischer Schwank voll süßer Frechheit.

Hannoversche Presse, 27.10.1951²⁰⁷

Dieter Borsche [...] hat in einem harmlos heiteren und endlich einmal liebenswerten Unterhaltungsfilm [...] Gelegenheit, sich von einer ganz anderen Seite zu zeigen: komisch, übermütig, lebensvoll. In witzigen Verwandlungskünsten - als Zigeuner, als Neger einer Jazzband und in einer Damenkapelle als überraschend schöne Klavierspielerin mit einem Gabogesicht - bewährt er sich nicht nur neben dem Komiker Georg Thomalla, sondern überhöht mit seinem Charme und seiner Wärme den Ulk, der nur Kurzschluß ist. Kurt Hoffmann, einer unser besten Filmregisseure, serviert diesen

²⁰² www.imdb.com/title/tt0053291/trivia?ref_=tt_trv_trv (21.01.2014)

²⁰³ www.de.wikipedia.org/wiki/Manche_m%C3%B6gen%E2%80%99s_hei%C3%9F (21.01.2014)

²⁰⁴ Gerade in diesem Moment, Der Spiegel, 9/1952, 27.02.1952, S. 26

²⁰⁵ Hamburger Abendblatt, Nr. 281, 01./02.12.1951, S. 3

²⁰⁶ www.kino.de/kinofilm/fanfaren-der-liebe/28214 (21.01.2014)

²⁰⁷ Hannoversche Presse, 27.10.1951, S. 19

Verkleidungsspaß nicht nur mit dem notwendigen Takt, sondern er hat die leichte Hand, einen Wirbel hübscher Einfälle zu entfesseln.

Die Zeit, 08.11.1951²⁰⁸

Dennoch leidet Hoffmanns Film unter der Tatsache, dass er die Vorlage eines bekannten Remakes ist. Er muss sich mit diesem messen lassen, nicht wie üblich anders herum und so lauten Kritiken über den Vergleich der beiden Filme:

Turbulenter Schwank mit viel Musik, der in der unmittelbaren Nachkriegszeit zum größten deutschen Lustspiel-Erfolg avancierte. Nach derselben literarischen Vorlage entstanden "Fanfares d'Amour" von Richard Pottier 1935 und Billy Wilders komödiantisches Feuerwerk "Manche mögen's heiß" 1959, dem dieser deutsche Unterhaltungsfilm trotz aller ausgelassenen Spielfreude nicht annähernd das Wasser reichen kann.²⁰⁹

Filmdienst

Fanfaren Der Liebe is a musical comedy with gaiety and fun, perfectly decent but destined to forever be overshadowed by the greater achievement of Wilder. But what a tremendous experience it is, an unmissable lesson in creativity and film history.

The Guardian, 2009²¹⁰

Und Wilder selbst, der Hoffmanns Film als Vorlage für seinen Welterfolg nutzte, sagte über diesen: "Fanfaren der Liebe was a low-budget, second-class German flick with heavy-handed, Teutonic humor"²¹¹. In seiner Biografie aus dem Jahr 2000 merkte er noch an der Film sei "drittklassig, absolut furchtbar und miserabel"²¹².

Der grundsätzlich große Erfolg des Filmes zeigt aber, dass Hoffmann die Maßstäbe seines Publikums und der Kritiker, welche sich in der Nachkriegszeit eine Auszeit ihres

²⁰⁸ Die Zeit, Nr. 45, 08.11.1951

www.zeit.de/1951/45/der-graf-von-salvre (24.01.2014)

²⁰⁹ *Filmdienst* zitiert auf www.zweitausendeins.de/filmllexikon/?sucheNach=titel&wert=24624 (21.01.2014)

²¹⁰ www.theguardian.com/film/filmblog/2009/apr/02/marilynmonroe-tony-curtis (21.01.2014)

²¹¹ Billy Wilder in Phillips, Gene D.: Some like it Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder, The University Press of Kentucky, 2010, S. 212

²¹² Billy Wilder in Crowe, Cameron: Hat es Spaß gemacht, Mr. Wilder?, Diana Verlag, 2000, S. 161

sorgevollen Alltags nehmen wollten und schlicht weg auf der Suche nach Unterhaltung waren, ausreichend erfüllt hat.²¹³

Trotz überwiegend guter Kritiken fällt dennoch auf, dass zu dem Film so gut wie keine Literatur, Artikel oder dokumentierte Filmkritiken existieren. Zudem gibt es auf die Schnelle keine Möglichkeiten den Film anzugucken. Er ist auf keine erdenkliche Art zu erwerben oder zu leihen, sodass darauf geschlossen werden kann, dass der Film nie auf Videokassette oder DVD digitalisiert wurde. Es scheint fast so, als wäre Hoffmans Film trotz seines großen Erfolges und seiner Beliebtheit zu seiner Zeit, kurz davor in Vergessenheit zu geraten.

Nach einer geflopten Premiere wurde Wilders *Manche mögen's heiß* zu einem Welt-erfolg. Bei einem Budget von knapp 2,9 Millionen Dollar spielte der Film alleine in den USA in den Kinos geschätzt 25 Millionen Dollar ein und noch einmal 8 Millionen über den späteren Filmverleih.²¹⁴ Der Film krönte den Höhepunkt von Marilyn Monroe's Karriere, die drei Jahre nach den Dreharbeiten verstarb.²¹⁵

Auch Wilders Film litt in der Kritik an der Tatsache, ein Remake zu sein. An der Kritik des Katholischen Filmdienstes zeigt sich allerdings, wie überholt das Urteil über ein Remake an sich ausfällt und nicht über seinen künstlerischen Anspruch:

Es geriet nur eine antiquarische Klamotte, nicht besser noch erfolgreicher als früher der deutsche Lachfilm Fanfaren der Liebe zum selben Thema.²¹⁶

Im Allgemeinen fiel nämlich die Kritik überragend für Wilders Komödie aus:

Mister Wilder, unterstützt von ebenfalls sehr begabten Mitwirkenden wie Marilyn Monroe, Jack Lemmon und Tony Curtis, ist es überraschenderweise gelungen eine völlig unglaubwürdige Geschichte in eine ausschweifende Farce zu verwandeln, in der eine wirklich komische Handlung mit bissigen und ausgeklügelten Dialogen konkurriert. [...] Mr. Wilder und seine Mitarbeiter setzen [...] explosive Pointen.

²¹³ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 109

²¹⁴ www.imdb.com/title/tt0053291/business?ref_=tt_dt_bus (21.01.2014)

²¹⁵ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 107

²¹⁶ vgl. Hobsch, Manfred: Mach's noch einmal. Das große Buch der Remakes. Über 1300 Filme in einem Band, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2002, S. 5

Abe H. Weiler: New York Times, 30. März 1959²¹⁷

Some like it hot, meisterhaft in Szene gesetzt von Billy Wilder, ist wohl der witzigste Film seit langem. Es ist eine verrückte, clevere, burleske Komödie, die wie ein Feuerwerk beginnt und bis zum Schluss die tollsten Funken sprüht [...]. Es mag sich abgedroschen anhören, aber Marilyn sah noch nie besser aus. Ihre Leistung als Sugar, die üppige Blondine mit Vorliebe für Saxophonspieler und Männer mit Brille, hat etwas auf köstliche Weise Naives. Sie ist eine Komödiantin mit jener Mischung aus Sexappeal und Gespür für den richtigen Moment, die unschlagbar ist. [...] Ob Curtis nun Lemmon an die Wand spielt, oder andersrum, ist unentschieden. Beide sind exzellent.

Variety, 1959²¹⁸

Und auch in Deutschland viel das Urteil über die amerikanische Version positiv aus:

Der Regisseur ambitionierter Kinodramen [...] kaufte den abgestandenen deutschen Verkleidungsschwank „Fanfaren der Liebe“, versah ihn mit einer Parodie auf das Gangster-Regiment der zwanziger Jahre und durchzog die Fabel – zwei Musikanten schmuggeln sich in eine Damenkapelle – mit einer Kette lustiger Einfälle. Dann ließ er die Hollywood-Männer Tony Curtis und Jack Lemmon in Frauenkleidern agieren und mietete Marilyn Monroe im Negligé. Resultat: Eine meisterlich zurecht geschliffene Klamotte von flinkem Witz, der lediglich im Gebrüll des Publikums unterzugehen droht.

Der Spiegel, 16. September 1959²¹⁹

Verglichen mit diesem Billy-Wilder-Film wirkt die Mehrzahl unserer sogenannten Filmlustspiele wie Brotaufstrich neben Butterkrem. Wer den raschen, frechen und an den Albernheit sich erfreuenden Filmsspass bevorzugt - hier bekommt er ihn. Die Mischung ist so hochprozentig, dass sie einem die Tränen in die Augen treibt - vor Lachen. War die Monroe die "Bombe" des Films, so ist Jack Lemmon die "Rakete", die direkt und pausenlos auf unser Zwerchfell zielt.

²¹⁷ Abe H. Weiler in 'Some Like It Hot': 2-Hour Comedy

www.nytimes.com/books/98/12/27/specials/wilder-hot.html (21.01.2014)

²¹⁸ www.variety.com/1959/film/reviews/some-like-it-hot-2-1200419454 (21.01.2014)

²¹⁹

www.wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=42622629&aref=image035/E0540/cqsp195938069-P2P-069.pdf&thumb=false (21.01.2014)

Berliner Morgenpost, 01.10.1959²²⁰

"Manche mögen's heiß"! Knallhart beginnt's: mit einer der großartigsten Szenenparodien, die dem Gangsterfilm je gewidmet worden sind. Es ist die Straßenschlacht um den Whisky im Leichenwagen, den die als Leichenbitter verkleideten Alkoholschmuggler bis zum letzten bitteren Tropfen verteidigen. Welch eine Ouvertüre! Man hätte ja nicht gedacht, daß eine Mischung aus Gangster- und Männer-in-Frauenrollen- Klamotte eine solche Geschichte hergeben würde. Aber [...] die Mischung macht's, das völlige Ernstnehmen des Titels, der Kopfsprung ins aufschäumende Vergnügen des Themas, das Wagnis des hochkarätigen Gangster- und-Männer-in-Frauenrollenstecken, ist von den uralten Klamotten wahrscheinlich die urälteste. [...] Zwei engagementslose Musiker, die sich auf der Flucht von Chicagoer Gangstern (1929) als "anmutig" stöckelnde, wippende, wispernde, kichernde Damen in eine Girltruppe einreihen und bald selbst nicht mehr wissen, ob sie Mann oder Weib sind: im Schlafwagen, im Florida-Hotel, im Tete-a-Tete mit millionenschweren Playboys oder mit der sugarsüßen Marilyn Monroe (Wilder im Gespräch: "Von der Monroe kann man gar nicht genug zeigen" - der Mann hat ja so recht!). [...] Wann haben wir zuletzt so gelacht wie hier? Und das Lachen im Kino ist eine viel zu ernste Sache, als daß man sie den Humoristen überlassen sollte. Überlassen wir sie diesmal Billy Wilder. Er hat uns einen echten Lachschlager ans ausgedörrte Herz gelegt.

Hamburger Abendblatt, 19.09.1959²²¹

Noch heute zählt *Manche mögen's heiß* sowohl zu Wilders, als auch Monroe's bekanntesten und erfolgreichsten Filmen. Der Film erhielt 1960 insgesamt sechs Oscar-Nominierungen, in der Kategorie Bester Hauptdarsteller für Jack Lemmon, Beste Regie, Beste Kamera, Bestes adaptiertes Drehbuch und Beste Ausstattung in einem Schwarz-Weiß-Film, erhielt jedoch nur einen für die besten Kostüme in schwarz-weiß. Der Film erhielt drei Golden Globes für die beste Komödie und jeweils Jack Lemmon und Marilyn Monroe als beste Schauspieler in einer Komödie.²²² Wilders Film belegt in der Liste des *American Film Institute* der 100 besten US-amerikanischen Filmen aller Zeiten Platz 14²²³ und Platz 1 der besten Komödien²²⁴.

²²⁰ Berliner Morgenpost, 01.10.1959, S. 22

²²¹ Hamburger Abendblatt, Nr. 218, 19./20.09.1959, S. 24

²²² www.de.wikipedia.org/wiki/Manche_m%C3%B6gen%E2%80%99s_hei%C3%9F (21.01.2014)

²²³ www.afi.com/100years/movies.aspx (21.01.2014)

²²⁴ www.afi.com/100Years/laughs.aspx (21.01.2014)

Auch noch in der heutigen Zeit wird der Film lobend erwähnt und kann somit als zeitlos bezeichnet werden:

Wenn man sich über Hollywood-Klassiker unterhält, fällt zwangsläufig irgendwann ein Titel: „Manche mögen's heiß“ – und das vollkommen zu Recht. Billy Wilder schuf mit dieser Komödie einen zeitlosen Klassiker, der nichts von seinem Charme und seiner Ausdruckskraft verloren hat. Die Dialoge, die kreativen Ideen und die fantastische Umsetzung ließen einen eindrucksvollen und urkomischen Film mit außerordentlich passenden Schauspielern entstehen. Marilyn Monroe ist hier in ihrer bekanntesten Rolle zu sehen und passt perfekt in ihren Part. Neben der Leinwandikone sind auch ein toller Tony Curtis und ein genialer Jack Lemmon an Bord. Gemeinsam sind diese drei Mimen ein unschlagbares und zeitloses Leinwand-Trio.

Es spielt keine Rolle ob man das klassische, schwarz/weiße Hollywood-Kino nun mag, oder nicht, „Manche mögen's heiß“ muss man einfach kennen. Kult aus der Traumfabrik!

Thomas Ays auf moviesection.de²²⁵

8.5 Zusammenfassung

Zunächst kann zusammengefasst werden, dass *Fanfaren der Liebe* und *Manche mögen's heiß*, in allen untersuchten Elementen deutliche Unterschiede aufzuweisen haben. Wilder ahmte die deutsche Vorlage nicht bildgetreu nach, sondern verlegte die Geschichte an einen anderen Ort, in eine andere Zeit und fügte diverse Elemente hinzu, was zum Ausbau der Handlung und zur Veränderung des Genres beitrug.

Auch wenn beide Filme ihre Grundkomik aus dem Motiv der Verkleidung beziehen, liefert Wilder zusätzlich eine Parodie auf das Gangster-Genre, sowie auf filmische Klischees und Stereotype ab. Wo bei Hoffmann die Komik hauptsächlich auf der visuellen Ebene, durch das Motiv der Verkleidung entsteht und der Dialogwitz oftmals eher einschichtig und platt wirkt, entwickelt sich bei Wilders Verfilmung zusätzlich ein facettenreicher Dialogwitz, welcher über das Ideenreichtum der deutschen Version hinaus geht. Alle Charaktere in Wilders Geschichte spielen Parodien ihrer selbst in anderen Filmen oder ihrer realen Images und entlarven dadurch die Unmenschlichkeit dieser Klischees. Neben Parodien bringt Wilder ebenfalls gesellschaftskritische Anspielungen mit ein. So werden die Lebensumstände der Geringverdiener und der Superreichen

²²⁵ www.moviesection.de/film/1199-Manche_moegen_s_heiss (21.01.2014)

ironisch überspitzt dargestellt. Hoffmann hingegen lässt außer dem Wunsch nach Erheiterung keine weiteren Intentionen erkennen.

Durch die hinzugefügte Gangster-Geschichte gewinnt Wilders Film an Geschwindigkeit und dramaturgischer Tiefe und wächst hier durch über die "Verkleidungsklamotte" hinaus. Es entsteht zusätzlich eine Komplexität der Geschichte, da die Figuren anders als bei Hoffmann, nicht aus ihrem Inneren heraus handeln, sondern mehr auf äußere Einflüsse reagieren müssen. Das Maskeraden-Spiel wirkt durch die Tatsache, dass es sich um eine Frage von Leben und Tod handelt, authentischer und glaubwürdiger als bei ihren Kollegen Hans und Peter. Wilder zwingt seine Figuren mit einem dringlichen Ernst in ihre weiblichen Rollen, während Hans und Peter sich der Lächerlichkeit preisgeben. Hoffmanns Charaktere sind hierbei zwar liebenswert, aber ohne tiefere Bedeutung gezeichnet. Die Figuren der amerikanischen Komödie hingegen weisen Facetten- und Entwicklungsreichtum auf. Die Veränderung spitzt sich soweit zu, dass Wilder sie schließlich eine moralische Entscheidung treffen lässt²²⁶. Wilder präsentiert seine Charaktere widersprüchlich und kontrastreich und offenbart durch diese eine zynische Zurschaustellung menschlichen Fehlverhaltens und rechnet mit Hollywood-Konventionen und gesellschaftlichen Klischees ab.

Wilder zeigt in seinem Remake zudem eine konsequentere Umsetzung des Motives der sexuellen Kleidung, sowohl auf der visuellen Ebene, wie zum Beispiel der Kuss zwischen "Josephine" und Sugar, als auch auf der inhaltlichen Ebene. Während bei Hoffmann eine Demaskierung seiner Figuren erfolgt, um die sexuelle Missidentität aufzudecken, wagt Wilder ein provokantes Ende, welches sich gegen gesellschaftliche Klischees und Moralvorstellungen stellt.

Auch inszenatorisch weist Wilders Verfilmung eine höhere Komplexität auf. Die kontrastreiche Lichtinszenierung schafft nicht nur unterschiedlichste Stimmungen, welche die Bildaussagen unterstreichen und die passende Atmosphäre erschaffen, sondern ermöglicht auch noch einen authentischen Zwanziger-Jahre-Look und eine perfekte Star-Inszenierung Marilyn Monroe's. Die deutsche Komödie hingegen bietet nur flächige, kontrastlose Bilder, welche immer ein und dieselbe heitere Stimmung vermitteln. Sowohl in der Ausstattung des Films, als auch in der Symbolik oder der Musik, lässt sich bei Wilder eine Vielschichtigkeit und tiefere Bedeutung erkennen, wobei bei Hoff-

²²⁶ Joe gibt seine ausbeuterische Haltung Frauen gegenüber auf und schenkt Sugar selbstlos ein wertvolles Armband und Sugar verzichtet auf die Such nach einem Millionär und entscheidet sich für einen mittellosen Saxophonisten - aber für die Liebe.

mann diese Elemente nur als Mittel zum Zweck dienen. Das "Konzept" von *Fanfaren der Liebe* spiegelt vielmehr die Atmosphäre des gesamten Filmes wider: es gibt keine Kontraste, keine dunklen Seiten und hinter der Oberfläche herrscht keine Tiefe.

Aufgrund der Analyse und des Vergleiches der Remake-relevanten Elemente der beiden Filme *Fanfaren der Liebe* und *Manche mögen's heiß*, kann Wilders Inszenierung zusammengefasst als vielschichtiger, komplexer und somit filmisch qualitativ hochwertiger bezeichnet werden. Dies erreichte er durch Einfallsreichtum und einer sensiblen Inszenierung. Billy Wilder beweist, dass ein Remake nicht nur mit seiner filmischen Vorlage mithalten, sondern diese sogar übertreffen kann. Voraussetzung für dieses Gelingen ist allerdings eine ausbaufähige Vorlage, dessen Qualität maßgebend für ein gutes Remake ist. Hoffmanns Film besitzt nicht nur reichlich Komödienpotenzial, sondern traf den Nerv Seinerzeit. Er schenkte der Bevölkerung im Nachkriegsdeutschland erhellende Kinomomente, welche sie ihren Alltag für 91 Minuten vergessen ließ. Auch wenn dem Film die Tiefe seines Nachfolgers fehlt, vermisst hat sie 1951 im Publikum niemand.

9 Gelungene Remakes

Die Ausnahme bestätigt bekanntlich die Regel, aber neben Billy Wilder gibt es noch andere große Namen, die sich an das Wagnis einer Neuadaption wagen. Namen wie Alfred Hitchcock oder Howard Hawks - und die damit sehr erfolgreich waren.²²⁷

Von Vorteil für das Remake kann sein, wenn zwischen den beiden Verfilmungen keine allzu große Zeitspanne liegt²²⁸. Das Drehbuch bedarf keiner Aktualisierung und trifft auf ein Publikum der beinahe identischen gesellschaftlichen Lage. Aufwertung erhält der Film durch Besetzung der Hauptrollen mit aktuellen Stars²²⁹. Als erfolgreich stellte sich ebenfalls die Strategie heraus, die Geschichte durch kleine dramaturgische Eingriffe aufzuwerten.²³⁰ Remakes dieses Schemas zeigen nicht nur, dass diese kommerziell erfolgreicher, sondern auch künstlerisch wertvoller sein können.²³¹ Howard Hawks machte beispielsweise aus Lewis Milestones erfolgreicher satirischen Komödie *The Front Page* (1931) eine Screwball-Komödie, indem er eine der männlichen Rollen in eine Frauenrolle verwandelte (aus Hildebrand Johnson wurde Hildegard Johnson). In Buchers Enzyklopädie lautet das Resümee dieses Transfers in dem Remake:

*Durch diese geschickte Veränderung, die nur die latent homosexuelle Beziehung der beiden Hauptgestalten offiziell zu einem ergiebigen Thema machte, gelang Hawks einer der seltenen Fälle, in denen ein Remake seine Vorlage eindeutig übertrifft.*²³²

Blake Edwards adaptiert 1957 die 1982 entstandene deutsche Komödie *Viktor und Viktoria*. Im Original tritt der Theaterschauspieler Viktor als Damenimitator "Monsieur Viktoria" auf. Als dieser eines Tages krankheitsbedingt ausfällt, vertritt ihn die Sängerin Susanne. Der Film bezieht seinen Witz aus dem Geschlechterwechsel, durch welchen Verwicklungen, Täuschungen und Lügen entstehen. Im Remake ersetzt Edwards die heterosexuelle Hauptrolle durch eine homosexuelle und vergrößert somit das komische

²²⁷ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S. 10

²²⁸ Wie im Beispiel *Fanfaren der Liebe* und *Manche mögen's heiß* (8 Jahre).

²²⁹ Die 1930 gedrehte Komödie *Holiday* stößt in der Kritik und beim Publikum auf begeisterte Aufnahme, die Neuverfilmung aus dem Jahr 1938 beweist sich durch die Besetzung der Stars Cary Grant und Katherine Hepburn allerdings als noch gelungener.

²³⁰ vgl. Manderbach, Jochen: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 61

²³¹ vgl. Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006, S.

11

²³² Buchers Enzyklopädie des Films, Bucher C.J., 1989, S. 344

und erotische Verwicklungspotenzial.²³³ Kritiken zu diesem dramaturgischem Eingriff lauteten:

*Es ist selten, daß ein Remake dem Vergleich mit der Vorlage standhält. Edwards ist das Kunststück gelungen, Reinhold Schünzels vielgerühmte Komödie von 1935 zumindest zu erreichen, wenn nicht zu übertreffen - was zu einem guten Teil freilich auch den Schauspielern zu verdanken ist. Außerdem hat es Edwards natürlich auch leichter gehabt; heut darf man mehr zeigen als damals.*²³⁴

Wilders Remake *Manche mögen's heiß* ist somit ein Paradebeispiel für ein "gelungenes" Remake, er adaptierte ein Drehbuch in geringem Zeitabstand neu, besetzte die Hauptrollen durch aktuelle Stars und fügte eine inhaltliche Änderung hinzu, welche die Dramaturgie aufwertete.

Neben einzelnen Erfolgen wie Wilders Klassiker wurden für diese Arbeit repräsentative Listen herangezogen, welche einen Anspruch auf Aussage über die Qualität von Filmen haben. Die Filme wurden auf ihren Ursprung eingehend untersucht. Zu den "Die 100 besten amerikanischen Filme aller Zeiten" beispielsweise, zählen neben *Manche mögen's heiß* insgesamt drei weitere Remakes^{235 236}.

²³³ vgl. Manderbach, Jochen: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988, S. 23

²³⁴ Fischer Film Almanach 1984: Filme, Festivals, Tendenzen, Fischer Verlag, 1984, S. 202

²³⁵ Platz 14: *Manche mögen's heiß* (1959)

Platz 87: *Die zwölf Geschworenen* (1957) ist die Kinoadaptation des gleichnamigen Fernsehspiels aus dem Jahr 1954.

www.moviepilot.de/movies/twelve-angry-men (23.01.2014)

Platz 72: *Ben Hur* (1959) ist ein Remake von der im Jahr 1925 bereits gedrehten Fassung (der Regisseur William Wyler, wirkte bei diesem Dreh bereits als Regieassistent mit).

www.de.wikipedia.org/wiki/Ben_Hur_%281959%29 (23.01.2014)

Platz 95: *Die letzte Vorstellung* (1971) ist ein Remake von Fellinis *Die Müßiggänger* (1953).

www.de.wikipedia.org/wiki/Die_letzte_Vorstellung (23.01.2014)

²³⁶ www.afi.com/100years/movies10.aspx (23.01.2014)

10 Fazit

Die Arbeit hat zwar aufgezeigt, dass die meisten Remakes aus verschiedensten Gründen nicht mit dem Niveau ihrer Originale konkurrieren können, dies legitimiert allerdings nicht eine generelle Ablehnung und Abwertung dieser. Und auch nicht bei jedem Remake, das im Vergleich zu seinem Vorgänger schlechter abschneidet, handelt es sich automatisch um einen schlechteren Film. Viele Kritiken würden anders ausfallen, wenn die Kinogänger nicht um die Existenz eines Originals wüssten.

Wilder, Hitchcock und Co. beweisen hingegen, dass die Annahme, ein Remake sei automatisch schlechter als sein Original, unsinnig ist. Der schlechte Ruf der Remakes beruht auf Vorurteilen, es mangle an Einfallsreichtum, es handele sich um Kunstraub und der einzige Ansporn sei Geldgier. Durch die Analyse von *Fanfaren der Liebe* und *Manche mögen's heiß* zeigt sich vielmehr, dass in der Produktion von Remakes die Möglichkeit liegt, eine vorhandene Vorlage auszubauen, sie inszenatorisch und inhaltlich weiter zu entwickeln und aus Fehlern zu lernen.

Remakes gibt es seit Anbeginn der Filmgeschichte und trotz der weit gestreuten Ablehnung, der Missbilligung der Filmkritiker und dem gänzlichen Ignorieren der Fachliteratur, werden Remakes auch zukünftig Bestandteil des Kino- und Fernseh-Alltags sein. Das Vorkommen wird durch die wirtschaftliche Situation der Filmindustrie bestimmt. Die Geschichte der Remakes hat gezeigt, dass die Situation der Filmstudios vorgibt, wann auf kommerzielle Sicherheit oder wann auf mutige künstlerische Innovation gesetzt wird. Durch die sich fortwährend entwickelnde Technologie entstehen allerdings auch neue Plattformen für Filmrezipienten. Setzen in der Vergangenheit die Filmstudios auf finanzielle Sicherheit durch die Konkurrenzmärkte wie Kabelfernsehen oder den Videomarkt, sind es heute sich fortwährend entwickelnde technische Innovationen wie Video-On-Demand oder die illegalen Filmdownloads über das Internet. Dies führt zukünftig zu einer sich zunehmend zuspitzenden Wettbewerbssituation, die sich daraufhin nicht leisten kann, ein wirtschaftliches Risiko einzugehen. Somit wird zwingend auf alt bewährte Stoffe wie Neuadaptionen, Fortsetzungen und Remakes gesetzt.

Zudem rufen Remakes einst vergessene Filme wieder in Erinnerung und können deren Qualität erneut bestätigen. In dem Sinne stellen Neuverfilmungen eine Art Selbstreflexion der Filmgeschichte dar und verknüpfen die Vergangenheit mit der Gegenwart.

Letztlich handelt es sich aber beim Filmmachen um Kunst. Ob Lieder, Theaterstücke oder literarische Themen, sie alle sind dazu da, um verschiedenartig interpretiert zu werden und aus verschiedenen Sichtweisen erzählt zu werden - und so auch der Film. Ob es sich dann um ein "gelungenes Remake" handelt, ist letzten Endes eine Geschmacksfrage - und Geschmäcker sind bekanntlich verschieden.

Literaturverzeichnis

Auilier, Dan: Billy Wilder's Some Like It Hot, Taschen, 2001

Buchers Enzyklopädie des Films, Bucher C.J., 1989

Crowe, Cameron: Hat es Spaß gemacht, Mr. Wilder?, Diana Verlag, 2000

Druxman, Michael B.: Make it again Sam - A Survey of Movie Remaking, Gazelle Book Services Ltd., 1976

Fischer Film Almanach 1984: Filme, Festivals, Tendenzen, Fischer Verlag, 1984

Forrest, Jennifer und Koos, Leonard R.: Dead Ringers: the Remake in Theory and Practice, SUNY Press, 2002

Hobsch, Manfred: Mach's noch einmal. Das große Buch der Remakes. Über 1300 Filme in einem Band, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2002

Kühle, Sandra: Remakes. Amerikanische Versionen europäischer Filme, Gardez! Verlag, 2006

Manderbach, Jochen: Das Remake: Studien zu seiner Theorie und Praxis, Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation an der Universität-Gesamthochschule-Siegen, 1988

Monaco, James: Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe, Rowolth Verlag, Reinbek, 2000

Oltmann, Katrin: Remake - Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse 1930-1960, Transcript, 2007

Phillips, Gene D.: Some like it Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder, The University Press of Kentucky, 2010

Taylor, John Russel: Die Hitchcock-Biographie. Alfred Hitchcocks Leben und Werk, Fischer Verlag, 1982

Internetquellen

www.abendblatt.de/kultur-live/article2148392/David-Finchers-Remake-von-Verblendung-laeuft-an.html

www.afi.com/100Years/laughs.aspx

www.afi.com/100years/movies.aspx

www.de.wikipedia.org/wiki/Beilight_%E2%80%93_Bis%28s%29_zum_Abendbrot

www.de.wikipedia.org/wiki/Der_gro%C3%9F_Gatsby_%282013%29

www.de.wikipedia.org/wiki/Edward_G._Robinson

www.de.wikipedia.org/wiki/Hays_Code

www.de.wikipedia.org/wiki/King_Kong_%281976%29

www.de.wikipedia.org/wiki/King_Kong_und_die_wei%C3%9F_Frau

www.de.wikipedia.org/wiki/Manche_m%C3%B6gen%27s_hei%C3%9F

www.de.wikipedia.org/wiki/Neuverfilmung

www.de.wikipedia.org/wiki/Planet_der_Affen

www.de.wikipedia.org/wiki/Retardierendes_Moment

www.de.wikipedia.org/wiki/Scary_Movie

www.de.wikipedia.org/wiki/Valentinstag-Massaker

www.einstages.spiegel.de/s/tb/28985/bollywood-remakes-beruehmter-hollywood-filme.html

www.faz.net/aktuell/wirtschaft/unternehmen/die-erfolgreichsten-remakes-aller-zeiten-hollywood-macht-s-nach-11607175.html

www.filmstarts.de/filme-vorschau/de/?week=2013-12-05

www.focus.de/kultur/kino_tv/film-tuerkisch-fuer-anfaenger-kultserie-neu-erzaehlt_aid_723105.html

www.imdb.com/title/tt0053291/trivia?ref_=tt_trv_trv

www.imdb.com/title/tt0053291/business?ref_=tt_dt_bus

www.imdb.com/title/tt0043522/

www.imdb.com/title/tt0053291/

www.kino.de/kinofilm/fanfaren-der-liebe/28214

www.moviesection.de/film/1199-Manche_moegen_s_heiss

www.moviepilot.de/news/ein-samurai-auf-clint-eastwoods-blutigen-spuren-119388

www.nytimes.com/books/98/12/27/specials/wilder-hot.html

www.travelfilmarchive.com/item.php?id=12379&clip=n&num=10&keywords=black+diamond+express

www.travelfilmarchive.com/item.php?id=12380&clip=n&num=10&startrow=0&keywords=empire+state+express

www.uis.unesco.org/culture/Documents/IP14-2013-cinema-survey-analysis-en.pdf

www.tcm.com/tcmdb/title/16637/Some-Like-It-Hot/notes.html

www.theguardian.com/film/filmblog/2009/apr/02/marilynmonroe-tony-curtis

www.tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Film/SomeLikeItHot?from=Main.SomeLikeItHot

www.variety.com/1959/film/reviews/some-like-it-hot-2-1200419454

www.youtube.com/watch?v=1dgLEDdFddk

www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=24624

Zeitungen und Zeitschriften

Berliner Morgenpost, 01.10.1959

Der Spiegel, 9/1952, 27.02.1952

Die Zeit, Nr. 45, 08.11.1951

Hamburger Abendblatt, Nr. 218, 19./20.09.1959

Hamburger Abendblatt, Nr. 281, 01./02.12.1951

Hannoversche Presse, 27.10.1951

Katholischer Filmdienst, 10/1951

Filmverzeichnis

Fanfaren der Liebe (1961)

(Neue Deutsche Film GmbH (NDF))

Produzenten: Harald Braun, Jacob Geis

Produktionsleitung: Gustl Lautenbacher

Drehbuch: Heinz Pauck

Stoff: Robert Thoeren, Michael Logan

Regie: Kurt Hoffmann

Kamera: Richard Angst

Musik: Franz Goethe

Bauten: Franz Bi, Botho Höfer

Kostüm: Doris Lauterbach

Maske: Georg Jauss, Raimund Stangl

Schnitt: Claus von Boro

Ton: Hans Wunschel

Besetzung: Dieter Borsche Hans

Inge Egger Gaby

Grethe Weiser Lydia D'Estee

Georg Thomalla Peter

Oskar Sima Hallinger

Ilse Petri Sabine

u.a.

Länge: 91 Min.

Farbe: schwarzweiß

Manche mögen's heiß (1959)

(Ashton Productions, The Mirsch Company, United Artists)

Produzenten: Billy Wilder, I.A.L. Diamond, Doane Harrison

Produktionsleitung: Allen K. Wood

Drehbuch: I.A.L. Diamond, Billy Wilder

Regie: Billy Wilder

Kamera: Charles Lang

Musik: Adolph Deutsch

Bauten: Edward G. Boyle

Kostüm: Orry Kelly

Maske: Agnes Flanagan, Emile LaVigne, Alice Monte

Schnitt: Arthur P. Schmidt

Ton: Fred Lau

Besetzung: Marilyn Monroe Sugar

Jack Lemmon Jerry

Tony Curtis	Joe
George Raft	Gamaschen Colombo
Pat O'Brien	Mulligan
Joe E. Brown	Osgood Fielding III
u.a.	

Länge: 120 Min.

Farbe: schwarzweiß

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname