

FILM UND BUCH

Das Magazin für Film und Literatur

EDITORIAL



Liebe Leserinnen, liebe Leser,

mit der dritten Sonderausgabe von FILM und BUCH möchten wir uns mit dem Thema Sozialer Wandel und Film beschäftigen. Das dafür wohl am geeignetste Beispiel ist der Film "Das Ding aus einer anderen Welt" und dessen beiden Remakes.

Die erste Verfilmung der Erzählung von John W. Campbell Jr. von Christian Nyby und Howard Hawks aus dem Jahr 1951 folgten in jeweils 30 jährigem Abstand eine weitere Verfilmung - 1982 von John Carpenter und 2011 von Matthijs van Heijningen.

Wie veränderte sich die Gesellschaft innerhalb der jeweils 30 Jahre und wie macht sich dies in den jeweiligen Filmen bemerkbar? Diesen spannenden Fragen wollen wir in dieser Sonderausgabe nachgehen.

Viel Spaß beim Lesen!

Eure FuB-Redaktion

Impressum

Herausgeber: Max Pechmann, Jung-Mee Seo; Email: filmundbuch@web.de.

Coverkonzept und gestalterische Beratung: Seohyun Moon; **Copyright des Coverfotos:** Universal Pictures
Text- und Bildbeiträge sind urheberrechtlich geschützt. Vervielfältigung und die Weitergabe als Ganzes bedarf der ausdrücklichen und schriftlichen Genehmigung des Herausgebers.

Copyright by FILM und BUCH und Max Pechmann 2015

DAS

MAL

Max Pechmann

DAS DING MAL DREI

Wie sich sozialer Wandel im Film widerspiegelt

Copyright: Universal Pictures

AUS EINER ANDEREN WELT

FILM und BUCH Sonderausgabe 3/2017

© FILM und BUCH 2017

Ein Film von Howard Hawks



Das Ding aus einer anderen Welt (1951); © Universal Pictures

Einleitung

Filme spiegeln die Gesellschaft wider (Tudor 1989). Da sich Gesellschaften ständig verändern, transformieren sich parallel dazu die sozialen und kulturellen Merkmale, welche die Filmhandlungen bestimmen (Jarvie 1974). Daraus lässt sich folgern, dass man durch einen Vergleich von Filmen aus unterschiedlichen Jahren oder Jahrzehnten Merkmale des sozialen Wandels erkennen und darstellen kann.

Im Zeitalter der „Remakeitis“ (Pechmann), also der Epoche, in der, ausgelöst durch eine ökonomische und ästhetische Krise in Hollywood, sehr viele Remakes, vor allem im Horrorgenre, produziert werden, ist die Feststellung des Filmwissenschaftlers und Soziologen I. C. Jarvies von großem Interesse. Denn verbunden damit steht die Frage, wie sich der soziale Wandel in Filmen bemerkbar macht, der sich zwischen Original und Remake vollzogen hat.

Speziell im Horrorgenre, so haben Remakeforscher wie Jennifer Forrest (2008) und Kevin Heffener (2014) festgestellt, liegt zwischen Originalfilm und Remake ein ungefähre Zeitraum von 30 Jahren. Wenn ein Originalfilm in den 50ern produziert wurde, so bedeutet dies, dass das Remake in den 80ern hergestellt wurde. Zwischen den 50er Jahren und den 80er Jahren liegen Jahrzehnte politischen Wandels und sozialer Transformationen. Nimmt man den oben genannten Zeitrahmen als Beispiel, so liegt zwischen Originalfilm und Remake nicht nur der Krieg in Vietnam, welcher zum einen das Ansehen der USA in der Welt veränderte und zum anderen zu we-

sentlichen Transformationen in den visuellen Medien wie Fernsehen und Spielfilm führte (vgl. Lowenstein 2005), sondern auch verschiedene soziale Bewegungen, welche vor allem die 60er und 70er Jahre prägten und die u. a. für die Gleichstellung der Frau und die Gleichberechtigung von Schwarzen kämpften. Damit verbunden sind Veränderungen, welche die Moral und die Wertvorstellungen betreffen.

In Bezug mit der oben genannten Aussage, stellt sich die Frage, wie sich die politischen und sozialen Veränderungen in der Charakterisierung und im sozialen Handeln der Figuren bemerkbar machen.

Im folgenden Artikel möchte ich dieser Fragestellung anhand einer soziologischen Analyse eines Originalfilms und dessen beiden Remakes nachgehen. Bei dem Originalfilm handelt es sich um „The Thing from another World“ (Regie: Christian Nyby) aus dem Jahr 1951. Die erste Neuverfilmung stammt aus dem Jahr 1982 (Regie: John Carpenter), die zweite aus dem Jahr 2011 (Regie: Matthijs van Heijningen). Beide Produktionen haben denselben Titel wie das Original.

Die Untersuchung der in den Filmen dargestellten sozialen Konstruktionen bezieht sich auf die Darstellung der sozialen Rollen, vor allem derjenigen der weiblichen Hauptfigur, sowie des sozialen Handelns.

Vor der eigentlichen Analyse ist es notwendig, etwas genauer auf das Phänomen Remake einzugehen und nach den Gründen zu suchen, die für Remakepro-

duktionen in Frage kommen. Diese Darstellung ist notwendig, da später auch darauf eingegangen werden soll, inwieweit es sich bei den Neuverfilmungen tatsächlich um Remakes handelt. Das zweite Kapitel beschäftigt sich näher mit dem Thema „Film und sozialer Wandel“. Der Vergleich der Darstellungen der sozialen Rollen erfolgt im letzten Kapitel.

Definition Remake

1. Remakes: Eine Kategorisierung

Remakes sind Neuverfilmungen von bereits existierenden Filmen (Monaco/Bock 2011). Remakeforscher unterscheiden dabei in erster Linie zwischen intrakulturellen bzw. intranationalen und internationalen bzw. interkulturellen Remakes¹(Verevis 2006).

Bei einem intrakulturellen Remake handelt es sich um eine Neuverfilmung eines Filmes, der im selben Land wie das Remake produziert wurde. Dagegen ist ein interkulturelles Remake eine Neuverfilmung eines Filmes aus einem anderen Land. Eine weitere Unterscheidung betrifft die Einteilung in offizielle (acknowledged) und inoffizielle (unacknowledged) Remakes (Verevis 2006; Heinze/Krämer 2015). Diese Unterteilung bezieht sich auf drei verschiedene Faktoren: 1) ob es sich um ein legales oder um ein illegales Remake handelt, 2) ob das Remake offiziell als Remake vermarktet wird oder ob es verschwiegen wird, dass es sich um ein Remake handelt, und 3) ob Autor und Regisseur des Originalfilms genannt werden oder nicht, was mit Punkt 2 im engen Zusammenhang steht.

Bei legalen Remakes handelt es sich um Filme, welche die Rechte für eine Neuverfilmung eingeholt haben. Da in der Regel das Remake vom selben Studio produziert wird, das bereits den Originalfilm gedreht hat (dies betrifft jedenfalls intrakulturelle Remakes), besitzt das in Frage kommende Studio bereits die Rechte für eine eventuelle Neuverfilmung (Forrest/Koos 2010). Dies ist auch ein Grund dafür, weswegen Remakes ein geringeres Budget benötigen als Originalfilme, was diese Form der Filmproduktion äußerst rentabel macht (Wasko 2012).

Bei illegalen Remakes besitzt das Studio, das ein Remake produziert, nicht die dafür notwendigen Rechte. Folgt man der Darstellung der Remakeforscherin Jennifer Forrest, so gab es zu Beginn der Film-Ära, also Ende des 19. Jahrhunderts, mehrere Rechtss-

treits zwischen konkurrierenden Studios, da manche Produktionsfirmen Filme drehten, die bereits von anderen Firmen hergestellt worden waren. Da damals Filme noch nicht als eine Form der Kunst anerkannt waren und es dementsprechend auch kein Urheberrecht auf Filme und Drehbücher gab, konnte diese Praxis des illegalen Remakes ohne strafrechtliche Konsequenzen weitergeführt werden. Dies änderte sich erst ab ca. 1910, als Filme als Kunstform betrachtet wurden und daher auch ihnen das Copyright zuerkannt wurde (Forrest 2002b). Heute treten illegale Remakes vor allem im interkulturellen Bereich auf. Als Beispiele seien hier China und Indien genannt, die Remakes von US-Filmen produzieren, ohne sich dabei an internationales Copyright zu halten (Krämer 2015).

Die Strategie von Studios wie U.F.O. oder The Asylum, Mockbuster herzustellen, ist demgegenüber in einer rechtlichen Grauzone angesiedelt. Mit Mockbuster werden Filme bezeichnet, welche dieselbe Handlung und einen ähnlich klingenden Titel haben wie ein Blockbuster, der von einem der großen Hollywood-Studios hergestellt wurde. Es handelt sich jedoch um keine Remakes im eigentlichen Sinne, da die Mockbuster wenige Wochen vor dem Release des Blockbusters in die Kinos kommen oder auf DVD/Blue Ray erscheinen.

Manche Remakes werden bei ihrer Vermarktung direkt als Remake bezeichnet. Bei anderen dagegen wird es verschwiegen, dass es sich um ein Remake handelt (Verevis 2006). Interessant ist, dass Filmkritiker, durch welche ja der Begriff Remake in die Forschung gelangt ist, bei der Besprechung eines Remakes selten darauf hinweisen, dass es sich um ein Remake handelt (Grindstaff 2002).

Die Entscheidung, ob ein Remake als solches bezeichnet werden soll oder nicht, liegt beim produzierenden Studio selbst. Die Strategie hängt davon ab, wie bekannt der Originalfilm ist (Forrest/Koos 2002). Doch auch hier gibt es Unterschiede. Während z.B. das Remake von Psycho als Remake beworben wurde, fehlte diese Bezeichnung bei dem Remake von Total Recall. Obwohl es sich bei beiden Originalfilmen um Klassiker handelt, wurde jeweils unterschiedlich mit der Vorankündigung des Remakes umgegangen.



Das Ding aus einer anderen Welt (1951); © Universal Pictures

Von einem Remake zu unterscheiden sind Adaptionen, Sequels und Prequels und Transformationen in andere Medien, wie etwa in Computerspiele oder TV-Serien. Bei einer Adaption handelt es sich zwar ebenfalls um die Verfilmung eines bereits existierenden Textes, doch liegt dieser Text nicht als bereits produzierter Film, sondern als Roman, Kurzgeschichte oder Theaterstück vor (Verevis 2006). Uneinig sind sich Remakeforscher, ob es sich bei einer erneuten Adaption eines bereits verfilmten Romans oder einer bereits verfilmten Kurzgeschichte um ein Remake handelt (Leitch 2002).

Ein Sequel bezeichnet die Fortführung einer bereits existierenden Filmhandlung in einem anderen Film. Bei einem Prequel handelt es sich dagegen um einen Film, der die Vorgeschichte einer bereits existierenden Filmhandlung zeigt (Verevis 2006). Obwohl sich beide Spielfilmarten auf bereits existierende Filme beziehen, so handelt es sich dennoch nicht um Remakes. Sowohl Sequels als auch Prequels erzählen nicht einen bereits produzierten Film neu. Vielmehr führen sie einen existierenden Handlungsstrang fort bzw. fügen diesem eine Vorgeschichte hinzu. Die Anzahl der Sequels und Prequels ist seit dem neuen Jahrtausend stark angestiegen. Ein Grund ist die Hollywoodkrise, die dazu geführt hat, dass Produzenten kein Risiko mit neuen (Big Budget-)Filmen eingehen wollen, sondern lieber auf bestehende und auf dem Markt getestete Texte zurückgreifen, um mit bereits bekannten Figuren auf vorangegangenen Erfolgen aufzubauen (Wasko 2012). Beispiele dafür wären die „X-Men“-Filme, „Iron-Man 1 – 3“ oder

„Captain America“.

Bei Transformationen in andere Medien handelt es sich um Filmhandlungen, die in Form eines Computerspiels, einer Buch- oder Comicreihe oder auch als TV-Serie weitergeführt werden (Verevis 2006). Von Transformationen spricht man auch im umgekehrten Fall, wenn z.B. ein Computerspiel als Grundlage für einen Spielfilm dient. Im weiteren Sinne können auch Adaptionen als Transformationen betrachtet werden. Die TV-Serie „Star Trek“ dient als wohl bestes Beispiel für eine solche Transformation. Aus der ehemaligen Serie entstanden mehrere Spielfilme, die zum Teil aus Sequels bestanden. Seit 2010 wurden drei neue Spielfilme produziert, die sich mit der Vorgeschichte von der Crew der Enterprise befassen und daher als Prequels bezeichnet werden können. Die Serie wurde zudem in Form von Romanen und Comics weitergeführt.

2. Gründe für die Herstellung von Remakes

Über den Grund, weswegen Remakes produziert werden, gibt es verschiedene Überlegungen. Die Theorien reichen von wirtschaftswissenschaftlichen, über psychoanalytischen zu kultur- und filmwissenschaftlichen Ansätzen (Eberwein 1998). Einig sind sich Remakeforscher nur in dem Aspekt, dass nicht allein wirtschaftliche Faktoren für die Produktion von Remakes eine Rolle spielen (Horton 1998).

Interessant ist dennoch, dass, wie die Filmhistorikerin Jennifer Forrest festgestellt hat, Remakes verstärkt in Krisenzeiten produziert werden (Forrest 2002a). Die

Weltwirtschaftskrise führte zu einem deutlichen Anstieg von Remakes zu Beginn der 30er Jahre. In den 50er Jahren, als es durch die zunehmende Beliebtheit des Fernsehens zu einem Rückgang der Kinobesucherzahlen und damit zu einem Umsatzrückgang kam, wurde erneut die Produktion von Remakes erhöht. Ende der 70er Jahre, Anfang der 80er Jahre, als die Videokassette immer mehr an Marktmacht gewann, was bedeutete, dass sich mehr und mehr Zuschauer Filme lieber zuhause als im Kino ansahen, stieg die Anzahl der Remakes zum dritten Mal (Forrest 2002a). Ende der 90er Jahre wurde Hollywood von einer weiteren, bis heute anhaltenden Krise heimgesucht. Diese Krise unterscheidet sich von den vorangegangenen Krisen dadurch, dass es sich sowohl um eine wirtschaftliche als auch um eine ästhetische Krise handelt. Die jetzige Krise führte seit dem neuen Jahrtausend zu einem deutlichen Anstieg von Sequels und Prequels. Parallel dazu stieg der Anstieg der Remakeproduktionen (Pechmann 2013a). Ein Grund für diese Entwicklung sieht Janet Wasko darin, da Produktionsfirmen die Risiken soweit wie möglich minimieren möchten. Trotz Vorabanalysen über die Erfolgchance eines Filmes, bleibt das Filmgeschäft verbunden mit großer Unsicherheit, da niemand wirklich vorhersehen kann, was vom Publikum angenommen wird und was nicht (Wasko 2012). Eine Strategie, um dieses Risiko zu verringern, ist die Herstellung von Sequels/Prequels und Remakes.

Neben den rein wirtschaftlichen Faktoren, die für die Produktion von Remakes in Frage kommen, verweisen Remakeforscher auch auf andere Merkmale. Ein wesentlicher Faktor spielt dabei die Rolle neuer Techniken, die in Remakes ausprobiert werden. Vor allem neu entwickelte Spezialeffekte kommen dabei zur Geltung (Forrest 2002a). Waren die Spezialeffekte in den Filmen „Robocop“ (1987) und „Total Recall“ (1989) noch geprägt von sog. Make-up- und Puppeneffekten sowie Stop-Motion-Effekten, so überwiegen in deren jeweiligen Remakes (2013 wurde das Remake von „Total Recall“ produziert, 2014 das Remake von „Robocop“) digitale Tricktechniken, sog. CGI-Effekte. Der Faktor Spezialeffekte betrifft vor allem Remakes von Science Fiction- und Horrorfilmen, da in diesen beiden Genres die neuesten Tricktechniken versuchsweise angewandt werden.

Weitere nicht-ökonomische Aspekte betreffen soziokulturelle Merkmale. Die Geschichte der Zensur ist eng verbunden mit den Veränderungen von morali-

schen und Wertvorstellungen, die in einer Gesellschaft vorherrschen. Themen, die sich z.B. auf das Intimleben, Homosexualität oder Gewalt beziehen, wurden im Laufe der Filmgeschichte anders dargestellt. Striktere Zensurbestimmungen gab es hinsichtlich der oben genannten Themen Sex, Homosexualität und Gewalt (Forrest 2002b).

Laut Jeniffer Forest, entstehen Remakes, da die Neuverfilmung genauer auf bestimmte soziale Probleme und Konflikte eingehen können als die jeweiligen Originalfilme (Forrest 2002b). Themen wie Emanzipation, Familienkonflikte oder sexuelle Selbstbestimmung können heute freier und direkter angesprochen werden als in den 50er oder 60er Jahren. Das bedeutet, dass das Grundthema eines Films in späteren Jahren von demselben oder einem anderen Regisseur präziser herausgearbeitet werden kann. Hierin liegt ein ästhetischer Reiz, der den Regisseur dazu verleitet, ein Remake zu drehen (Forrest 2002b).

Bei interkulturellen Remakes spielen, oberflächlich betrachtet, ebenfalls wirtschaftliche Gründe für eine Neuverfilmung eine Rolle. In den 80er und 90er Jahren verfilmte Hollywood vor allem französische Kassenschlager neu (Wills 1998; Harney 2002). Als Beispiele seien hier „Noch drei Männer, noch ein Baby“, der sich auf den Originalfilm „Drei Männer und ein Baby“ bezieht, und „Nikita“ genannt. Ab dem neuen Jahrtausend konzentrierte sich Hollywood auf die Neuverfilmung erfolgreicher japanischer und südkoreanischer Horrorfilme (Pechmann 2013a). Ein weiterer Grund ist der, dass US-amerikanischer Kinobesucher ausländische Filme, die mit Untertiteln gezeigt werden, meiden (Harney 2002). Dies wiederum führt dazu, dass eine Vielzahl an ausländischen Filmen, auch wenn diese in anderen Ländern überaus erfolgreich waren, in US-amerikanischen Kinos nicht gezeigt werden (mit Ausnahme von Programmkinos). Und dies wiederum animiert Produzenten dazu, von ausländischen Filmen Remakes anzufertigen, um den Film auf veränderte Weise dennoch einem großen Publikum zu präsentieren. In der Regel werden die Produktionsfirmen der Originale am Umsatz beteiligt. Es sind also wirtschaftliche Faktoren, die mit soziokulturellen Faktoren einhergehen und zur Herstellung interkultureller Remakes führen. Im Folgenden soll näher auf die Transformationen in der Filmindustrie eingegangen werden, welche letztendlich den Remake-Boom zur Folge hatten.

Filme und sozialer Wandel

Sozialer Wandel – Ein kurzer Überblick

Gesellschaften sind keine starren Systeme. Vielmehr befinden sie sich in ständiger Bewegung oder, wie dies Zygmund Bauman ausdrückt, in ständigem Fluss (Bauman 1996). Die Untersuchung des sozialen Wandels reicht zurück bis in das 18. Jahrhundert. Ausschlaggebend aber für die heutige Forschung sind (neben den Klassikern Max Weber und Emile Durkheim) die Untersuchungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg veröffentlicht wurden. Es handelte sich um sog. Modernisierungstheorien, deren Erklärungsmodelle veranschaulichen sollten, auf welche Weise sich Gesellschaften entwickeln und welche exogenen Faktoren für die sozialen Transformationen in nicht-westlichen Gesellschaften eine Rolle spielen (Lerner 1968; Black 1976; Eisenstadt 2000; Knöbl 2001).

Waren die Modelle der 50er und 60er Jahre noch darauf ausgelegt, die USA als die am höchsten entwickelte Gesellschaft der Erde zu betrachten, deren Modernisierungsprozess als Vorbild für alle anderen Gesellschaften diene, so änderte sich diese Sichtweise während und nach dem Vietnamkrieg, als die in den Medien gezeigten Gräueltaten und die Tatsache, dass die USA den Krieg gegen ein nicht-westliches Land nicht gewinnen konnte, das Idealbild der USA ins Wanken brachten (vgl. Wehler 1975; Berger 1996). Theorien der Postmoderne entstanden, welche versuchten, den sozialen Wandel nicht mehr aus einer ideologischen Perspektive zu betrachten. Die wohl populärste Theorie ist die Dependenztheorie, die erklärte, dass westliche Staaten die Modernisierungsprozesse in Lateinamerika und anderen Entwicklungsländern verhinderten, indem sie vor allem ihre Ökonomien negativ beeinflussten (Berger 1996; Resasade 1984).

Da die Dependenztheorie den Fokus auf exogene Einflüsse legte und dabei endogene Entwicklungen unberücksichtigt ließ, war ihr Erklärungsmodell relativ begrenzt, was dazu führte, dass diese Theorie im Laufe der 70er Jahre an Popularität verlor (Beck 1982; Berger 1996).

Eine neue Theorie, die bis heute verfolgt wird, ist die in den 90er Jahren entstandene Theorie der Multiplen Modernisierung (Knöbl 2001). Diese von Shmuel Eisenstadt entwickelte Theorie besagt, dass sich alle Gesellschaften zunächst endogen entwickeln, sodass man von verschiedenen Formen von

Modernisierungsprozessen sprechen muss (Eisenstadt 2000; Knöbl 2001). Es gibt zwar exogene Einflüsse, doch spielt hierbei die USA keineswegs eine Vorreiterrolle (Eisenstadt 2000). Denn die exogenen Einflüsse gehen nicht von West nach Ost oder, um dies mit den Begriffen der Modernisierungstheorie zu beschreiben, vom Westen in Richtung Nicht-Westen. Befunde zeigen, dass exogene Einflüsse auch umgekehrt verlaufen, Begriffe wie Japanisierung oder Koreanisierung wurden hierbei mit ins Spiel gebracht (vgl. Featherstone 1996).

Diese Theorie wurde sowohl in die Medien- als auch in die Filmtheorie übernommen. In der Medientheorie spricht man von Contra-Flows, wenn man einen medialen Einfluss benennen möchte, der z.B. von Japan oder Korea nach Europa und die USA reicht (Abuchi 2007). In der Filmwissenschaft, in der über längere Zeit hinweg die klassische Modernisierungstheorie der 50er und 60er Jahre übernommen wurde und sich in der World Cinema Theory bemerkbar machte, ging man, ebenfalls ab Ende der 90er Jahre, zu einem neuen Modell über, zur Transnational Cinema Theory, die in Konkurrenz zur World Cinema Theory steht (Newman 2008; Hunt/Leung 2008).

Besagte die World Cinema Theory, dass es keine endogenen Entwicklungen innerhalb des Filmschaffens in nicht-westlichen Ländern gibt, sondern dass diese Transformationen durch exogene Push-Faktoren hervorgerufen wurden (vgl. Newman 2008), so änderte sich diese Annahme in der Transnational Cinema Theory. Diese Theorie besagt, dass es sehr wohl endogene Entwicklungen im Filmschaffen gibt, die nicht von den USA beeinflusst wurden (Hugbee/Lim 2010). Ende der 90er Jahre bzw. Anfang des neuen Jahrtausends konnte die World Cinema Theory mit ihrem Modell nicht erklären, weswegen japanische Horrorfilme das westliche Filmschaffen beeinflussten und damit die Entwicklungen in Japan als Push-Faktoren für das Filmschaffen Hollywoods dienten. Ganz im Gegensatz zur Transnational Cinema Theory, deren unvoreingenommene Perspektive die Entwicklungen anhand von historischen, kulturellen und ökonomischen Faktoren beschreiben konnte (vgl. Pechmann 2015).

Sozialer Wandel und wie wir die Welt (im Film) begreifen

Theorien, die sich mit sozialem Wandel beschäftigen, teilen sich auf in Makro- und Mikrotheorien. Während sich Makrotheorien mit ganzen Gesellschaftssystemen beschäftigen, liegt der Fokus der Mikrotheorien auf Veränderungen im sozialen Handeln, in Rollenmustern und in sozialen Umwelten. Würde man Filme mit soziologischen Theorien gleichsetzen wollen, was vielleicht seltsam klingt, aber keineswegs seltsam ist, so müsste man Filme ebenfalls im mikrosoziologischen Bereich verorten. Markus Schroer geht in seinem Artikel „Gefilmte Gesellschaft“ genau auf diesen Aspekt ein und meint, dass der Grund, weswegen Soziologen sich ungern mit Filmen beschäftigen wollen, derjenige ist, dass viele Soziologen Filme als eine Art Konkurrenz zu ihrem Tun betrachten. Denn sowohl Soziologen als auch Filme untersuchen die Gesellschaft: „Beide widmen sich dem Ziel, die Gesellschaft zu erkunden und auszuleuchten.“ (Schroer 2012, S. 15).

Während Kulturwissenschaftler in Filmen Texte sehen, kann man aus einer soziologischen Perspektive Filminhalte als soziale Konstruktionen betrachten (vgl. Tudor 1989; Winter 1994). Diesen Vorschlag machten auch Oliver Schmidtke und Frank Schröder in ihrer soziologischen Filmanalyse von „Shining“ (Schmidtke/Schröder 2013). Sie betrachteten das, was man in dem Film sieht, als eine Art soziale Wirklichkeit und damit als eine, im Sinne von Peter L. Berger und Thomas Luckmann, soziale Konstruktion. Die Folge dieser Annahme ist, dass man Filme durch reine Beobachtung analysieren kann, indem man sich auf die in den Filmen dargestellten sozialen Rollen und das soziale Handeln konzentriert. Um einen Film auch historisch und (sozio-)kulturell einordnen zu können, sind bei der Analyse zusätzlich Informationen über die Produktionsgeschichte, über die Zeit, in der der Film entstanden ist, und über den sozialen und kulturellen Hintergrund notwendig (vgl. Pechmann 2015).

Die Untersuchung der sozialen Rollen, des sozialen Handelns und der sozialen Umwelt kann mithilfe der Theorie von Peter Berger und Thomas Luckmann über die „Gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit“ (1969) erfolgen, in der beide Autoren darauf eingehen, wie Menschen ihre soziale Umwelt erkennen. Diese erfolgt durch die Wahrnehmung der sozialen Rollen und durch Interaktionen zwischen

diesen Rollen. Ein solches soziales Handeln existiert sowohl in der sozialen Wirklichkeit, d.h. unserer wahrnehmbaren Realität, als auch auf anderen sozial geprägten Ebenen wie etwa im Traum oder auch im Film (vgl. Berger/Luckmann 1996, S. 24; 103 f.).

Da Gesellschaften, die durch soziale Rollen und soziales Handeln geprägt sind, keine starren Systeme sind, sondern sich ständig verändern, so verändern sich auch die Rollentypen und die Formen des sozialen Handelns. Möchte man sozialen Wandel in Filmen untersuchen, so eignen sich dafür Originalfilme und deren Remakes am besten, da in diesen Filmen jeweils eine gleiche Situation geschildert wird und man es mit einem bestimmten Set von Figuren (Rollen) zu tun hat, die in Original und Remake auftreten (vgl. Pechmann 2013). Betrachtet man das Geschehen in einem Film als soziale Konstruktion, so kann man die jeweiligen sozialen Rollen und das soziale Handeln vergleichen und herausarbeiten, ob bzw. welche Unterschiede vorhanden sind, ob also zwischen Original und Remake ein sozialer Wandel stattgefunden hat und auf welche Weise sich die Veränderungen im Remake bemerkbar machen. Im folgenden Kapitel möchte ich einen solchen Vergleich vornehmen.



The Thing (2011); Copyright: Universal Pictures



Das Ding aus einer anderen Welt (1951); © Universal Pictures

Ein Ding folgt dem anderen oder Welche sozialen Veränderungen zeigen Original und Remake auf?

Das Ding aus einer anderen Welt von 1951

Bei dem Film „The Thing from another World“ aus dem Jahr 1951 handelt es sich um die Adaption einer Erzählung des SF-Autors John W. Campbell aus dem Jahr 1938 mit dem Titel „Who goes there?“. Campbell erzählt darin die Geschichte einer Gruppe Wissenschaftler, die auf einer Forschungsstation in der Antarktis leben. Dort machen sie die unliebsame Bekanntschaft mit einer unheimlichen außerirdischen Lebensform, die sie in der Nähe der Station tief im Eis entdecken. Nachdem der gefrorene Körper des Außerirdischen zur näheren Untersuchung in die Station gebracht wurde, taut das Wesen auf und beginnt zu leben. Der Grund liegt darin, da es sich bei dem Wesen um eine pflanzenartige Kreatur handelt, die Kälte problemlos überstehen kann. Der Außerirdische besitzt eine weitere Besonderheit: Es handelt sich bei ihm um einen Gestaltwandler, d. h. er kann andere Lebensformen imitieren. Diese Fähigkeit stellt zugleich eine Überlebensstrategie des Wesens dar, da es sich auf diese Weise einfacher an seine Opfer annähern kann. Für die Forschungscrew wird jedoch genau diese Fähigkeit zum Auslöser einer extremen Paranoia. Da der Gestaltwandler auch die Form von Menschen nachahmen kann, indem er zuvor sein Opfer tötet und dessen Form annimmt, weiß niemand der menschlichen Protagonisten, wer von ihnen nun das Monster ist.

Während der Dreharbeiten für die Komödie „Ich war eine männliche Kriegsbraut“ in Heidelberg, stieß Regisseur Howard Hawks auf eine Anthologie von SF-Stories, in der Campbells Erzählung enthalten war. Hawks faszinierte die Handlung, da er in vielen seiner Filme eine ähnliche Paranoia aufkommen ließ und gerne Menschen in Extremsituationen zeigte (Kessler 2004). Er kaufte die Rechte an der Geschichte und ließ von Autor Charles Lederer ein Drehbuch anfertigen, das jedoch nur noch die Rahmenhandlung übernahm (vgl. Kessler 2004). Bei dem Außerirdischen handelt es sich zwar ebenfalls um ein pflanzenähnliches Wesen, doch um keinen Gestaltwandler. Das Ungeheuer behält über den ganzen Film hinweg seine äußere Form bei, die entfernt an das von Boris Karloff verkörperte Monster des Universal-Klassikers „Frankenstein“ (1934) erinnert. Während Campbells Geschichte mit dem Fund des Außerirdischen beginnt und die Protagonisten nur aus Wissenschaftlern bestehen (vgl. Campbell 1978), fängt der Film nach der aufsehen erregenden Titelsequenz, in der sich THE THING aus der schwarzen Bildfläche schält, in einer US-amerikanischen Militärstation am Nordpol an, wo ein Journalist, der auf der Suche nach einer neuen Story ist, die Offiziersmesse betritt. Im selben Moment wird Patrick Hendry, der ehemalige Leiter einer Fliegerstaffel, zum General gerufen. Ein dringender Funkspruch einer entlegenen Forschungsstation ist eben eingegangen, in dem von einem unbekanntem Flugobjekt die Rede ist, das im Eis gefunden wurde. Sofort macht sich Offizier Hendry mit einer Gruppe Soldaten und dem Reporter auf zur Station. Die Aktion gilt als streng geheim,

nachdem die Militärs zusammen mit den Wissenschaftlern entdeckt haben, dass es sich bei dem Flugobjekt um kein russisches Flugzeug handelt, sondern um eine Art UFO, das vor wenigen Tagen abgestürzt sein muss. In unmittelbarer Nähe des Raumschiffs findet das Team den eingefrorenen Körper eines Außerirdischen. Wie auch in Campbells Erzählung, wird der vermeintliche Leichnam in die Station gebracht. Dort taut der fremde Besucher auf und beginnt seine Untaten, indem er erst zwei Schlittenhunde tötet, bevor er die Besatzung der Station dezimiert.

Weiter oben habe ich erwähnt, dass Filme sich mit dem mikrosoziologischen Bereich beschäftigen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass dabei der Blick auf eine makrosoziologische Ebene ausbleibt (vgl. Schroer 2012). Als den makrosoziologischen Bereich könnte man den Ort der Handlung definieren. Der Handlungsort liefert die Grundatmosphäre eines Films, in ihm handeln die einzelnen Figuren (Beil/Kühnel/Neuhaus 2012). Er ist gleichzusetzen mit einem soziokulturellen Rahmen, innerhalb dessen bestimmte, durch diesen Rahmen definierte soziale Rollen agieren. So sind z.B. die Rollentypen in einer modernen Großstadt anders definiert, als in einem durch Traditionen bestimmten Dorf (vgl. Berger/Luckmann 1996). Die Lebenswelt ist in diesen beiden gegensätzlichen Orten eine vollkommen andere (Simmel 1903). Das Leben in einer Großstadt ist nicht nur hektischer und freier, sondern zugleich auch anonym, was zur Folge eine Angst vor dem Anderen hat (Simmel 1903). Der Individualisierungsprozess ist in einer modernen Großstadt weit vorgeschritten, im Gegensatz zu einer Dorfgemeinschaft, dessen Lebenswelt noch immer von gewissen Traditionen bestimmt ist und in der jeder jeden kennt, Fremde also wirklich Fremde sind (Simmel 1908; Giddens 1996). Überträgt man diese Überlegung auf „Das Ding aus einer anderen Welt“, so findet man als allgemeinen Handlungsort den Nordpol. Dieser ist aufgeteilt in zwei Bereiche, einen militärischen und einen wissenschaftlichen. Damit präsentiert „Das Ding“ eine Lebenswelt, in der Militär und Wissenschaft dominieren. Um zu verstehen, wieso dies der Fall ist, müssen wir einen kurzen Blick auf den politischen und gesellschaftlichen Hintergrund werfen, der die Filmhandlung beeinflusst hat. Howard Hawks verlegte die Handlung von Campbells Erzählung vom Südpol in den Nordpol. Dies aus dem Grund, da die Arktis als Handlungsort zur damals aktuellen geopolitischen Lage passte (Heffe-

ner 2004). Sowohl die Sowjetunion als auch die USA errichteten auf dem Nordpol neben Forschungsstationen auch Militärstationen, die dazu dienten, den jeweiligen politischen Gegner zu belauschen (vgl. Maddy 2004). Auf dem Südpol fand ein solches militärstrategisches Handeln nicht statt, da sowohl die USA als auch die Sowjetunion weit vom Südpol entfernt liegen. Somit spielt der Kalte Krieg in „Das Ding aus einer anderen Welt“ eine besondere Rolle, wenn auch nur im Hintergrund. Dieser Bezug wird jedoch verdeutlicht, in dem einer der Soldaten meint, dass es sich wohl um ein russisches Flugzeug handeln müsse, das die Forscher im Eis entdeckt haben. Der geopolitische Hintergrund lässt es als logisch erscheinen, dass sich außer Wissenschaftlern auch Militär am Nordpol befindet. Die Handlung erhält dadurch einen, im Bergerschen und Luckmannschen Sinne, durchaus realen lebensweltlichen Rahmen, der die Geschehnisse in der Forschungsstation noch eindringlicher erscheinen lässt (vgl. Biskind 1983).

Innerhalb dieses Makrobereichs agieren die einzelnen Individuen. Auf der Mikroebene stehen sich zwei Gruppen gegenüber, die durch die oben genannte Zweiteilung der Makroebene vorab definiert sind: Soldaten und Wissenschaftler. Interessanterweise herrscht in dem Film keine richtige Disziplin. Zwar gehen die Soldaten ihren Pflichten nach, doch gehen sie überaus locker mit ihren Vorgesetzten um. Der General wird von allen als „der Alte“ bezeichnet. Über Offizier Patrick Hendry machen sich alle lustig, da er während des Zweiten Weltkriegs ein Techtelmechtel mit einer Frau auf den Bahamas hatte, die ihn „unter den Tisch“ getrunken hat (dieser Aspekt ist wesentlich für die Darstellung der Frau in dem Film). Überhaupt wird der Zweite Weltkrieg eher wie ein Abenteuer behandelt als wie ein globaler Großkonflikt, in dem es Abermillionen von Toten gegeben hat. Zentrale Faktoren, die das Handeln der Soldaten beschreiben, sind Kameradschaft, Freundschaft, Tatendrang und Abenteuerlust. Es ist eine reine Männerwelt, in der Frauen nichts zu suchen haben, in der aber über Frauen ständig geredet wird. Ein weiterer Faktor, der sich im Laufe des Films mehr und mehr herauskristallisiert, ist, dass nur das Militär in der Lage ist, den Kampf gegen den Feind aufzunehmen und dadurch die Zivilisten zu schützen. Regisseur Steven Spielberg ging in einem Interview, in dem er über die Geschichte des Horrorfilms sprach, genau auf diesen Sachverhalt ein³. Seiner Meinung nach spiegelt das Militär in den SF- und

Horrorfilmen der 50er Jahre das Image der USA als globale Streitmacht wider, die zunächst die Welt von dem Faschismus befreit hat und nun die Welt vor dem Übergreifen des Kommunismus schützt. Ein wesentlicher Aspekt ist hierbei, dass das Militär in den B-Movies der 50er Jahre die USA stets vor Gefahren schützt, die von außen kommen (vgl. Hefener 2004). Die US-amerikanische Gesellschaft wird als konfliktfrei dargestellt (Meinungsverschiedenheiten werden ausdiskutiert), wenn es zu ernstesten Konflikten kommt, dann sind diese nicht hausgemacht, sondern entstehen aufgrund äußerer Bedrohungen (Coleman 2014). Diese Merkmale spiegeln sich auch im sozialen Handeln der dargestellten Individuen wider. Sowohl die Gruppe der Militärs als auch die Gruppe der Wissenschaftler sind beinahe schon Idealbilder realer Rollentypen: Die Soldaten können alles, die Wissenschaftler wissen alles. Alle erfüllen ihre Aufgaben mit Begeisterung und regelrechter Aufopferung. Dies trifft besonders auf Professor Carrington zu, der das Ding verstehen und mit ihm kommunizieren möchte. Er ist dabei so besessen von seinem Hang zur Erkenntnisgewinnung, dass er die Gefahren, die in seinem Tun liegen, nicht bemerkt. So pflanzt er außerirdische Samenkapseln in die Erde, um sie zu Lebewesen heranzuzüchten, wobei er übersieht, dass er dadurch zugleich die Gefahr einer außerirdischen Invasion heraufbeschwört. Diese Handlung reflektiert die Kritik an der Wissenschaft, die in den 50er Jahren immer lauter wurde (Hefener 2004). Einer der Soldaten spricht diese Kritik direkt an, indem er nach Carringtons kurzem Vortrag über die Wissenschaft als Heilsbringer für die Menschheit ironisch meint, dass die Wissenschaft so tolle Dinge geschaffen habe wie die Atombombe. Die Kritik an und die Angst vor wissenschaftlichen Experimenten äußert sich in sehr vielen B-Movies der 50er Jahre, wie etwa in „Tarantula“, „Them!“, „The incredible shrinking Man“ oder „Island of the Crab Monsters“ und ist vor allem geprägt durch die Angst vor Atombombenversuchen (Biskind 1983; Tudor 1989).

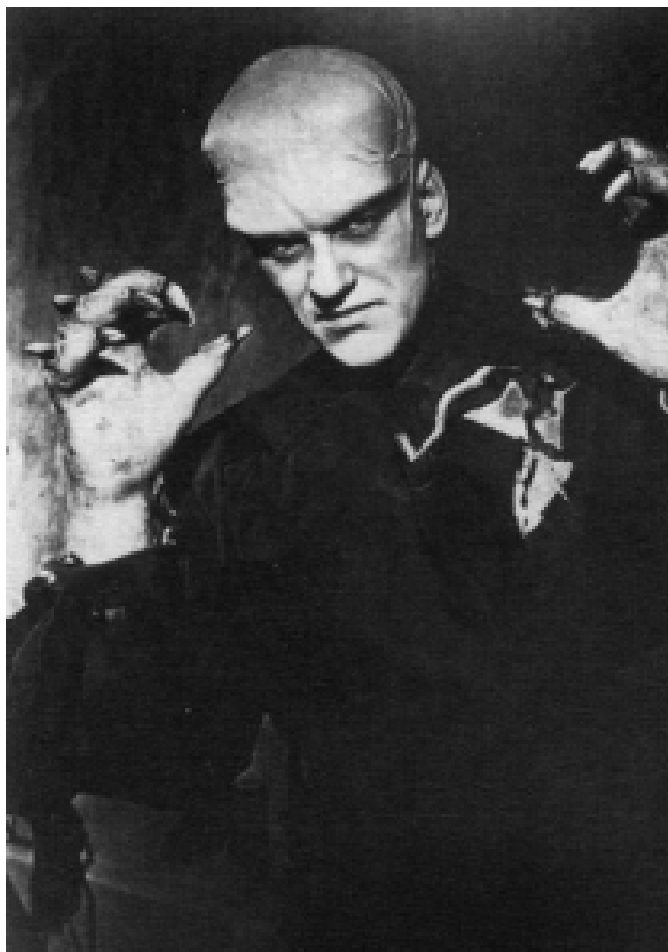
Wenn wir das soziale Handeln im wissenschaftlichen Bereich und im militärischen Bereich allgemein betrachten, so zeigt sich, dass zwischen den Individuen keine Konflikte herrschen, dass jeder über alle anderen so gut wie alles weiß, dass es folglich innerhalb der Gruppen bisher zu keinen sichtbaren Individualisierungsprozessen gekommen ist, welche zu Aversion und sozialen Auflösungserscheinungen führen könnten. Es handelt sich um zwei intakte soziale Systeme,

die man, was die Werte und die Moral betrifft, als traditionell bezeichnen könnte.

Wie schaut es aber mit der Darstellung der Frauen in „Das Ding“ aus? Howard Hawks zeigte in seinen Filmen stets starke und selbstbewusste Frauen, die im heutigen Sinne zwar nicht emanzipiert sind, aber dennoch einen gewissen Grad an Emanzipation aufweisen, wenn sich diese auch lediglich auf den privaten Bereich beschränkt (Kessler 2004; McCarthy 2000). In „Das Ding“ gibt es zwei Frauenrollen: Mrs. Campbell, eine Art ältere Krankenschwester, und Nikki Nicholson, die als Sekretärin von Prof. Carrington arbeitet. Das wissenschaftliche Team besteht ausnahmslos aus Männern. Mrs. Campbell wird nicht genau charakterisiert, ihre Rolle ist im Vergleich zu den anderen Figuren sehr klein. Doch wirkt sie in ihrem Handeln regelrecht klischeehaft, indem sie das männliche Bild von Frauen wiedergibt. So fragt sie bei der Ankunft der Soldaten in der Station, ob jemand ihre Haarspangen mitgebracht habe. Viel ausgeprägter und komplexer erweist sich Nikki. Die Sekretärin ist den Männern untergeordnet, man könnte sie dem Bereich des nicht-wissenschaftlichen Personals zuordnen. Als Sekretärin muss sie Berichte abtippen und folgt Carrington stets mit einem Notizblock, aus dem sie ihm, wenn er sie dazu auffordert, seine eigenen Notizen vorliest. Nebenbei bemerkt, macht sich hier eine gewisse Arroganz und Überheblichkeit Carringtons bemerkbar, welche den Professor den ganzen Film über eher unsympathisch erscheinen lässt. Auf jeden Fall hat Nikki innerhalb des Teams nichts zu sagen, sondern muss Arbeiten für andere verrichten. Dazu gehört auch das Klischee, dass Frauen für das Zubereiten von Mahlzeiten und das Kochen von Kaffee zuständig sind. Der Film zeigt keine Entwicklung der Rolle, Nikki versucht auch nicht, aus ihrem soziokulturell definierten Rahmen auszubrechen, sondern nimmt ihre soziale Stellung als gegeben hin. Etwas anders sieht es in ihrem Privatleben aus. Hier bestimmt sie selbst über andere und über ihr eigenes Schicksal. Dies macht sich symbolisch in der „SM-Szene“ von „Das Ding“ bemerkbar. Die Szene zeigt Patrick Hendry mit auf dem Rücken gefesselten Händen auf einem Stuhl sitzen, während Nikki Macht über ihn ausübt, indem sie ihn (spielerisch) dazu zwingt, Kaffee zu trinken. Der Hang zur Emanzipation zeigt sich auch in der Kusszene des Films, in der Nikki die Initiative ergreift. Beim Kampf gegen das Monster allerdings wird die Sekretärin wieder als den Männern untergeordnet ge-

zeigt. Während die Männer eine Falle für das Monster bauen, kommt Nikki lediglich die Rolle einer inaktiven Beobachterin zu, die sich, als das Monster in Erscheinung tritt, hinter einer Matratze verstecken soll.

Fasst man die Beobachtungen, die sich auf das soziale Handeln der Frau beziehen, zusammen, so zeigt sich, dass eine Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau nicht existiert, dass Frauen im Berufsleben so gut wie keine Chance haben aufzusteigen und dass sie traditionelle Frauenberufe ausüben. Lediglich im privaten Bereich können sie, wenn auch begrenzt, Macht ausüben. So zeigen sich zwar latente Ansätze einer Emanzipation, deren Potential jedoch keineswegs dazu reicht, das vorhandene soziale System zu beeinflussen, geschweige denn zu verändern. Auf einer gesellschaftlichen Ebene zeigt „Das Ding“ ein patriarchales System, das von traditionellen Werten und Moralvorstellungen geprägt ist. Diese Werte lassen sich im kriegerischen Verhalten der Männer und im fürsorglichen Verhalten der Frauen feststellen.



Das Ding (1951); Copyright: Universal Pictures

Das Ding aus einer anderen Welt (1982)

Im Jahr 1982 drehte John Carpenter ein Remake von Howard Hawks Version von „Das Ding aus einer anderen Welt“. Carpenters Film ist im Hinblick auf die Remakeforschung von großem Interesse (Pechmann 2013). Während in den damaligen Medien von einem Remake die Rede war, behauptete Carpenter, dass es sich bei seinem Film um kein Remake, sondern um eine neue Adaption von Campbells Erzählung handelt. Folgt man der Remake-Definition, mit der sich das erste Kapitel dieses Artikels beschäftigt, so werden Neuadaptionen nicht als Remakes gewertet. Bei Sichtung des Films zeigt sich, dass sich John Carpenter stark an die literarische Vorlage hält, im Gegensatz zu Hawks, der nur, wie oben bereits bemerkt, die Rahmenhandlung übernommen hatte. Carpenter verlegte außerdem den Ort der Handlung in den Südpol, also an den Ort, an dem auch Campbells Erzählung spielt. Bei dem Außerirdischen handelt es sich in Carpenters Version um einen Gestaltwandler, ebenfalls wie in der Erzählung. In Hawks Version ähnelt der Außerirdische eher Frankenstein's Monster, seine Form bleibt den ganzen Film über die gleiche. Diese Punkte zeigen, dass John Carpenter tatsächlich versuchte, Campbells Erzählung gerecht zu werden. Dies trifft auch auf die Goreszenen zu, die Gegenstand der damaligen Kritik an Carpenters Film waren (Kessler 2004). 1982 galt „Das Ding aus einer anderen Welt“ als der brutalste SF-Film, der bisher gedreht worden war (Kessler 2004). Die Masken- und Puppeneffekte, die die Umformungen des Gestaltwandlers zeigen, veranschaulichen aber auch zugleich, auf welchem hohem Niveau sich die Tricktechnik damals befand.

In Carpenters Version gibt es dennoch zwei Aspekte, die den Film den Anschein eines Remakes verleihen. Zum einen handelt es sich um die Titelsequenz, die der Sequenz des Originals nachempfunden wurde. Zum anderen sieht man in Carpenters Film den Eisblock aus der Version von 1951, in dem das Ding eingefroren war, wieder. Alle anderen Punkte sprechen eher dafür, dass es sich um eine neue Adaption der Erzählung handelt, die sich, wie bereits erwähnt, genauer an der literarischen Vorlage orientiert.

Betrachten wir nun den Film von 1982 aus einer soziologischen Perspektive. Wie im Originalfilm, sehen wir auch hier eine Gruppe Wissenschaftler, die in einer abgelegenen Forschungsstation überwintert. Der erste Aspekt, der auffällt, ist, dass sich unter den

Wissenschaftlern keine Frau befindet. Das gesamte Team besteht ausschließlich aus Männern. Diese Figurenkonstellation besitzt keinen soziokulturellen Hintergrund, sondern bezieht sich wiederum auf die literarische Vorlage, in der das Team ebenfalls nur aus Männern besteht.

Im Vergleich mit dem Team aus dem Jahr 1951 fallen zwei weitere Punkte auf. Zum einen bestand in der Version von Howard Hawks das gesamte Team nur aus Weißen (in einer einzigen Einstellung sind im Hintergrund zwei asiatische Köche zu sehen). In Carpenters Film besteht das Team sowohl aus Weißen, als auch aus Schwarzen. Allein schon dieser Unterschied zeigt, dass sich zwischen 1951 und 1982 ein sozialer Wandel vollzogen haben muss.

Stellen wir uns zunächst die Frage, wieso es in der Version aus den 50er Jahren nur weiße Darsteller gibt. Hierfür liefert die Film- und Politikwissenschaftlerin Robin Means Coleman eine (film-)historische Erklärung. Zwar untersucht sie nicht „Das Ding aus einer anderen Welt“, doch geht sie in ihrer Abhandlung „Horror Noir“, die sich mit der Geschichte der Darstellung von Schwarzen im Horrorfilm befasst, auch auf die 50er Jahre ein (2014). Sie bezeichnet das Jahrzehnt zwischen 1950 und 1960 als „blackless time“ im Hinblick auf Horrorfilme (Coleman 2014, S. 93f.). Schwarze Schauspieler erhielten in diesen Jahren kaum Rollen, alle Figuren wurden von weißen Darstellern gespielt. Die Ursache dafür lag in der ideologisch verfärbten „Botschaft“, die die Filme sowohl der einheimischen Bevölkerung als auch der übrigen Welt vermitteln sollten (Coleman 2014, S. 115f.). Die USA legten sich selbst das Image eines Idealstaats auf, der als Vorbild für alle anderen Nationen gelten sollte. Dieses Image wurde nicht nur, wie im Kapitel über den sozialen Wandel kurz skizziert, mithilfe soziologischer Makrotheorien unterstützt, sondern, weitaus effizienter, mithilfe von Hollywoodfilmen (Heffernan 2004). In ein Idealbild passte nicht, dass in den USA Menschen mit anderer Hautfarbe diskriminiert wurden. In das Bild passten auch nicht die sozialen Konflikte, die durch eben diese Unterschiede hervorgerufen wurden. Um dies alles zu umgehen, lieferten die Filme Bilder einer homogenen Gesellschaft, in der es diese realen Konflikte und Unterschiede nicht gibt (Nashawaty 2013). Dadurch konnte die USA ihr Image eines Idealstaats aufrecht erhalten. Erst Ende der 60er Jahre sollte dieses Idealbild aus den Filmen verschwinden. George R. Rome-

ros „Nacht der lebenden Toten“ (1969) gilt hierfür als konkreter Wendepunkt (Heffernan 2004; Coleman 2014). Dieses nicht-ideale Bild macht sich auch in „Das Ding aus einer anderen Welt“ von 1982 bemerkbar. Und dabei kommen wir zum zweiten Punkt, in dem sich das Team von 1982 von dem aus dem Jahr 1951 unterscheidet.

Das Idealbild beschränkte sich nicht nur darauf, dass in den 50er Jahren Rassenkonflikte ausgeblendet wurden, sondern machte sich ebenfalls im sozialen Handeln der Figuren bemerkbar. Auch hier haben wir es mit Idealbildern zu tun. Die Wissenschaftler aus Howard Hawks Film stellen die Idealvorstellung von Wissenschaftlern dar. Es sind Menschen, die ihre Lebenszeit für das Gewinnen von Erkenntnissen opfern, die anscheinend keine Freizeit haben, sondern nur am Forschen sind, selbst dann, wenn dies an ihren physischen und psychischen Kräften zehrt (vgl. Tudor 1989).

Die Darstellung der Wissenschaftler in Carpenters Adaption wirkt wie eine Drehung um 180 Grad. Gleich die erste Einstellung zeigt Wissenschaftler McReady gelangweilt vor seinem Schachcomputer sitzen, in der rechten Hand ein Glas Bier. Sein Äußeres ist ungepflegt, so als habe er sich tagelang nicht mehr gewaschen und auch nicht die Kleider gewechselt. Als der Computer das Spiel gewinnt, kippt McReady das Bier verärgert über die Festplatte. Die zweite Einstellung zeigt die übrigen Wissenschaftler im Aufenthaltsraum beim Billardspiel. Niemand kümmert sich um seine Arbeit, alle genießen ihre Freizeit. Bereits in diesen beiden Szenen macht sich gegenüber dem Originalfilm ein sozialer Wandel bemerkbar, der speziell den Begriff Arbeit betrifft. Hierbei scheint sich vor allem die Arbeitsmoral drastisch geändert zu haben. Sind die Forscher von 1951 noch pflichtbewusst, stets korrekt gekleidet und aufopferungsbereit (was durchaus kapitalistische Merkmale beinhaltet und damit die ideologische Botschaft unterstreicht), so scheint den Forschern von 1982 so ziemlich alles egal zu sein. Ihre Arbeit ist zweitrangig, sie lassen sich gehen und verbringen den Aufenthalt in der Station hauptsächlich mit Freizeitaktivitäten. Hier macht sich eine gewisse Abwendung vom kapitalistischen Denken bemerkbar, eine Art Kapitalismuskritik, die durch das „Null Bock“ der 80er Jahre versinnbildlicht wird. Diese Kritik ist eine Folge der Bürgerrechtsbewegungen der 70er Jahre, die stark von den Horrorfilmen jener Zeit (z.B. „Texas



Das Ding (1982); Copyright: Universal Pictures

Chainsaw Massacre“) mitgetragen wurden und die sich seitdem vor allem durch das Horror- und Science Fiction-Genre zieht (Lowenstein 2005). Damals distanzieren sich die Filme von den ideologisch verfärbten Rollen- und Handlungsmustern. Sie zeigen stattdessen soziale Konflikte, den Verlust von Wert- und Moralvorstellungen, die mit einer deutlichen Verrohung der Gesellschaft einhergehen, und, was durch Hitchcocks „Psycho“ zum ersten Mal in den Vordergrund getreten war, die Angst vor dem Anderen – keinem fremden Anderen von einem entfernten Planeten, sondern von einem Anderen, der Teil der eigenen Gesellschaft, zugleich aber auch Folge von Individualisierungsprozessen ist, die durch Modernisierungsprozesse ausgelöst werden (Nashawaty 2013). Die Folge solcher sozialer Prozesse ist eine Zunahme der Simmelschen Aversion, also der Angst vor den unbekanntem Mitmenschen und einem damit einhergehenden Vertrauensverlust (Giddens 1996).

Diese Folge des Individualisierungsprozesses wird in Carpenters Version von „Das Ding aus einer anderen Welt“ zum zentralen Thema. Die Einstellung, die einen Großteil der Besatzung im Aufenthaltsraum beim Billardspiel zeigt, vermittelt zunächst den Eindruck einer harmonisch agierenden Gruppe. Dass diese Harmonie jedoch ein Trugschluss ist, zeigt der restliche Film. Denn im Laufe des Kampfs gegen das Ungeheuer machen sich mehr und mehr die oben genannten Merkmale Aversion und die damit einhergehende Angst vor dem Anderen bemerkbar. Unter den Forschern entsteht Misstrauen, sie beginnen, sich

von einander zu distanzieren. Diese soziale Angst wird in zwei Szenen ganz konkret von Carpenter visuell umgesetzt. Es handelt sich zum einen um den Bluttest, den McReady durchführt, zum anderen um die an den Stühlen gefesselten Forscher, von denen die übrige Mannschaft annimmt, dass sie nicht sie selbst sind. Bei der „Stuhlszene“ versuchen die im Aufenthaltsraum nebeneinander sitzenden Männer, panisch von einander wegzurücken. Salopp formuliert, könnte man dies als Aversion in Reinform bezeichnen. Die „Bluttestszenen“ scheinen nochmals den vollkommenen Verlust von Vertrauen und die damit einhergehende Angst vor dem Anderen auszudrücken. McReady hält einen glühenden Draht in verschiedene Petrischalen, in denen sich Blutproben der Besatzungsmitglieder befinden. Da dem Gestaltwandler nur Hitze etwas anhaben kann, müsste man durch diesen Test eine Reaktion erwarten, die zeigt, wer von den Forschern nicht mehr er selbst, sondern das außerirdische Wesen ist. Auch hier zeigt sich, dass der Individualisierungsprozess so weit vorangeschritten ist, dass die einzelnen Forscher im Grunde genommen nichts mehr von einander wissen. Nicht-Wissen ist der Auslöser für den Vertrauensverlust und die Angst vor dem Anderen (vgl. Giddens 1996). In dieser Schlüsselszene ist dieser Aspekt so weit vorangeschritten, dass er beinahe schon die von Richard Sennet skizzierte Endphase der Individualisierung kennzeichnet (1996). Denn nur noch ein wissenschaftliches Experiment kann beweisen, wer von den Mitgliedern überhaupt noch menschlich ist und wer nicht.

Fasst man die Befunde zusammen, so zeigt sich, dass zwischen Howard Hawks Verfilmung und John Carpenters Version ein sozialer Wandel stattgefunden hat, der sich bei einem Vergleich beider Filme bemerkbar macht. Während es sich bei der Version von 1951 um eine homogene Gruppe handelt, die patriarchale Züge trägt und geprägt ist von traditionellen Wert- und Moralvorstellungen, so finden wir in Carpenters Adaption eine individualisierte Gesellschaft vor, zwischen deren Mitgliedern kein richtiges Vertrauen mehr besteht, eine Folge eben jener Individualisierung. Zugleich zeigen „Das Ding“ von 1951 und „Das Ding“ von 1982 unterschiedliche Wert- und Moralvorstellungen, die sich im Bezug auf den Begriff Arbeit bemerkbar machen, ebenso aber in den Umgangsformen zwischen den Individuen. Ist der Ton zwischen den Mitgliedern der Forschungsstation im Jahr 1951 noch ausgesprochen höflich und orientiert sich an traditionellen Regeln und Handlungsmustern, so ist die Kommunikation zwischen den Individuen der Station aus dem Jahr 1982 eher rau, zugleich aber auch ungezwungen. Traditionelle Merkmale, wie sie in Howard Hawks' „Das Ding“ feststellbar sind, kommen in der Version von 1982 nicht mehr vor. Es zeigt sich also, dass es zwischen beiden Filmen soziale Transformationen gegeben hat, die weg von traditionellen Werten hin zu modernen und postmodernen Auflösungserscheinungen geführt haben und die sich vor allem im Bereich der Individualisierung bemerkbar machen.



Das Ding aus einer anderen Welt (2011)

Etwa 30 Jahre nach John Carpenters Adaption der Novelle von John W. Campbell, kam es zum dritten Mal zu einer Verfilmung des Stoffes. Dieses Mal führte der schwedische Regisseur Matthijs van Heijningen Regie. Wie Carpenters Version, so ist auch Heijningens Umsetzung für die Remakeforschung von großem Interesse, obwohl bisher keine wissenschaftlichen Analysen vorliegen. In meinem kurzen filmsoziologischen Essay „Das Ding mal drei“ habe ich versucht, darauf hinzuweisen, dass die Version aus dem Jahr 2011 nicht konkret eingeordnet werden kann (2013). In Presstexten sowie in Interviews, die der Regisseur gegeben hat, wird darauf hingewiesen, dass es sich bei dieser Version um kein Remake, sondern um ein Prequel von Carpenters Adaption handelt. In Carpenters Film waren es schwedische Forscher, die das Ding im Eis entdeckt haben. Es wird angedeutet, dass der Gestaltwandler fast die gesamte Mannschaft umgebracht hat. Was nun konkret in dieser Station vor sich ging, diese Geschichte wollte Heijningen in seinem Film wiedergeben. Allerdings wird die Kategorie Prequel durch den Film selbst in Frage gestellt. Sehr viele Szenen sind Anlehnungen an Carpenters Version, sodass man durchaus von einem Remake sprechen kann. Mit Campbells literarischer Vorlage hat der Film nur in manchen Szenen etwas zu tun, sodass man ausschließen kann, dass es sich bei der Version von 2011 um eine weitere Adaption handelt. Viel eher kann man annehmen, dass die Bezeichnung Prequel aus dem Grund gewählt wurde, um die Produktion für die Zuschauer interessanter erscheinen zu lassen und es sich daher eher um eine Marketingstrategie handelt, so wie diese bei der Vermarktung von Remakes nicht unüblich ist (Schatz 2012; Wasko 2012).

Wenden wir uns nun, wie auch in den vorangegangenen Analysen, dem soziologischen Inhalt des Films zu. Dieser ist überaus interessant, führt er doch bestimmte soziale Merkmale der Version von 1951 weiter, wobei er diese zusätzlich konkretisiert. Zudem hebt der Film die Aspekte der Moderne und Postmoderne von Carpenters Adaption auf eine globale Ebene.

Die Handlung des Films ähnelt Carpenters und Hawks Version in vielen Punkten. Es geht um eine Forschungsstation im Südpol, dessen Besatzung eine außergewöhnliche Entdeckung macht: Sie findet den eingefrorenen Körper eines außerirdischen Wesens.



Das Ding (2011); Copyright: Universal Pictures

Die junge Wissenschaftlerin Kate Lloyd erhält die Chance, an der Untersuchung des Wesens teilzunehmen. Das Wesen, nachdem es aufgetaut ist, beginnt sofort damit, die Mannschaft zu bedrohen.

Im Gegensatz zu Carpenters Film, befindet sich im Forscherteam der Version von 2011 wieder eine Frau. Es handelt sich bei ihr um eine junge Wissenschaftlerin namens Kate Lloyd, die sich erhofft, durch die Teilnahme an der Erforschung des Dings ihre Karriere fördern zu können. Alle anderen Wissenschaftler sind Männer. Angeführt wird das Team von Dr. Sander Halvorson, dessen Charakter dadurch geprägt ist, dass er Theorien, die seinen eigenen widersprechen, nicht akzeptiert. In diesem Aspekt greift der Film zwei wesentliche Punkte auf: zum einen eine Kritik am akademischen Milieu, zum anderen, durch die Konfrontation zwischen Dr. Halvorson und Kate, eine Darstellung von Emanzipationsbestrebungen in einer postmodernen Gesellschaft.

Bereits Howard Hawks griff eine Kritik an der Wissenschaft auf, die sich aber auf die Tätigkeit und die Verantwortlichkeit der wissenschaftlichen Akteure bezog. Das akademische Milieu als solches wurde nicht hinterfragt. Genau dies aber unternimmt der Film von 2011. Die allgemeine Kritik aus den 50er Jahren transformiert sich in eine konkrete Kritik an den wissenschaftlichen Akteuren. Diese bezieht sich auf das konfliktreiche Verhalten zwischen den Forschern, auf Neid und auf arrogantes Verhalten. Dr. Halvorson wird von seinen Kollegen als „allwissender“ Experte akzeptiert. Seine Theorien sind interna-

tional anerkannt. Kate Lloyd aber stellt seine Theorie, die das Ding betrifft, in Frage, was Auslöser eines tiefen Konflikts ist. Denn zum einen muss sich Kate innerhalb einer Männergruppe als Frau behaupten, zum anderen stellt sie einen international renommierten Experten in Frage. Dieses Infragestellen könnte das Ende ihrer Karriere bedeuten. Kate, die dies von vornherein gewusst hat, beginnt von da an, um ihre eigene Reputation zu kämpfen. Diesen Kampf könnte man zugleich als eine Emanzipationsbewegung betrachten. Dieser erschließt sich jedoch erst, nachdem man den Film als Ganzes gesichtet hat. In „Das Ding“ aus dem Jahr 2011 teilt sich diese soziale Bewegung auf in drei Etappen: die erste besteht in der ersten Konfrontation zwischen Kate und Dr. Halvorson, die zweite im Kampf gegen das Ding, innerhalb dessen Kate nach und nach die Führung über das Team übernimmt. Die dritte und letzte Etappe zeigt einen gelungenen Emanzipationsversuch, da Kate die einzige noch lebende Person des Teams ist, dem die Flucht aus der Station gelingt.

Wir erinnern uns: In „Das Ding“ aus dem Jahr 1951 war die Sekretärin durch das Patriarchat auf ihre Rolle festgelegt. Ein Emanzipationsversuch wäre unmöglich gewesen. Nur im privaten Bereich hat sie Kontrolle über ihr eigenes Leben und über die Männer (vgl. die „SM-Szene“). Kate jedoch stellt das Patriarchat von Anfang an in Frage. Sie bringt sogar den Mut auf, sich gegen den Teamleiter zu stellen und ihn auf einer wissenschaftlichen Ebene herauszufordern. Ihre Bestrebungen werden zunächst unterdrückt. Doch aufgrund ihres zielstrebigsten

Handelns gelingt ihr schließlich doch, ihre vom Patriarchat auferlegte Rolle abzustreifen und sich zu emanzipieren. Da, nach dem Tod Dr. Halvorsons, die übrigen Männer sie als Teamleiterin akzeptieren, verdeutlicht dies auch ein anderes patriarchales System als das in den 50er Jahren. „Das Ding“ aus dem Jahr 1951 zeigte ein starres, traditionell geprägtes soziales System. Die Version aus dem Jahr 2011 dagegen zeigt ein sich bewegendes, modernes/postmodernes soziales System, in dem die Stellung der Frau nicht eindeutig festgelegt ist, sondern sich ständig verändert, folglich einem sozialen Wandel unterliegt.

Neben diesen mikrosoziologischen Aspekten weist „Das Ding“ von 2011 auch einen makrosoziologischen Aspekt auf. Dieser ergibt sich nicht konkret aus dem Handeln, sondern vielmehr aus den Dialogen. Bei den wissenschaftlichen Diskussionen über den Außerirdischen wird die Angst vor einer Pandemie angesprochen. Der Bluttest, der von Carpenters Film übernommen wurde, dient hier jedoch einem völlig anderen Zweck. Im Blut sollen Fremdkörper wie Viren oder Bakterien nachgewiesen werden, die auf die Übertragungswege des Dings Rückschluss geben können. Tatsächlich findet Kate im Blut von umgestalteten Menschen solche Erreger. Daher verhängt die Crew über sich selbst eine Quarantäne. Auch bei Carpenter wird eine solche Pandemie angedeutet, nicht aber aus einer heutigen, wissenschaftlichen Perspektive, sondern eher als eine Art Zahlenmodell, die sich auf die Geschwindigkeit der Vervielfältigungen bezieht, falls der Gestaltwandler den Südpol verlässt. Dies wird jedoch nur am Rande erwähnt, so als wollte man dadurch lediglich die Bedrohung, die von dem Ding ausgeht, unterstreichen. Im Film von Heijningens dagegen wird dieses Szenario einer globalen Seuche hervorgehoben und eigenständig diskutiert. Der Kampf gegen den Gestaltwandler ist folglich zugleich ein Versuch, eine Pandemie zu verhindern. Obwohl sich das soziale Handeln der Akteure auf die Station am Südpol beschränkt, ist es jederzeit mit der globalen Ebene verbunden. Der Gedanke, dass sich soziales Handeln nicht mehr allein auf einen bestimmten Ort beschränkt, sondern weltweite Auswirkungen haben kann, ist in der Version von 2011 allgegenwärtig.

Fassen wir die wesentlichen sozialen Merkmale nochmals zusammen: Heijningens Film beinhaltet soziale Konflikte, mit denen das Verhalten akademischer Akteure direkt kritisiert wird. Somit wird das akade-

mische Milieu hinterfragt und das Verhalten von Dr. Halvorson als Exemplarbeispiel dafür genommen, wie Wissenschaftler versuchen, ihre Theorien aufrechtzuerhalten. Der Film geht hierbei auch auf den Aspekt der Emanzipierung ein, indem Kate drei Phasen eines Emanzipierungsprozesses durchläuft. Ein weiterer wesentlicher Punkt ist der Bezug auf das soziale Phänomen Globalisierung.

Schluss

Reiht man die sozialen Inhalte der drei Filme aneinander, so zeigen sich drei Phasen einer gesellschaftlichen Entwicklung: Phase eins ist geprägt durch ein starres, traditionelles, patriarchales System. Phase zwei zeigt ein modernes System, in dem die Rollen nicht mehr so eng definiert sind wie in der ersten Phase, in der es lockerere Moral- und Wertvorstellungen gibt und in der ein eindeutiger Individualisierungsprozess stattgefunden hat. Phase drei schließlich zeigt ebenfalls ein modernes System, das aber durch Emanzipationsprozesse stetig verändert wird (es also ständig im Fluss ist) und das zugleich auf einer globalen Ebene angesiedelt ist, d. h. das System existiert nicht mehr für sich, sondern ist eingewoben in Prozesse der Globalisierung.

Möchte man diese drei Phasen noch konkreter beschreiben, so ergibt sich folgendes: Phase eins zeigt Aspekte einer traditionellen Gesellschaft, Phase zwei Aspekte einer modernen Gesellschaft und Phase drei Aspekte einer globalisierten Gesellschaft. „Das Ding“ (1951), „Das Ding“ (1982) und „Das Ding“ (2011) beinhalten folglich drei verschiedene Stufen des sozialen Wandels, die, betrachtet man alle drei Filme nacheinander, gesellschaftliche Transformationen von Tradition bis zu Globalisierung widerspiegeln.

Literatur

- Abuchi, Koichi (2007). „Contra-flows ort he uneven globalization? Japanese media in the global agora.“ In: Thussu, Dayan Kishan (Ed.). *Media on the Move*. London: Routledge, S. 61-75.
- Beck, Ulrich (1982). „Folgeproblem der Modernisierung und die Stellung der Soziologie in der Praxis“. In: Ders. (Hrsg.) *Soziologie und Praxis*, S. 3-23, Göttingen: Schwartz
- Beil, Benjamin/Kühnel, Jürgen/Neuhaus, Christian (2012). *Studienhandbuch Filmanalyse*. München: Fink
- Berger, Johannes (1996). „Was behauptet die Moder-

- nisierungstheorie wirklich und was wird ihr bloß unterstellt?" In: *Leviathan. Zeitschrift für Soziologie*, Heft 1/1996, S. 42-62
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas (1996). *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Fischer
- Biskind, Peter (1983). *Seeing is Believing: How Hollywood taught to stop worrying and love the fifties*. New York: Pantheon Books
- Black, Cyril E. (1976). *Comparative Modernization*. New York
- Campbell, John W. (1978). "Wer da?" In: Ben Bova/Wolfgang Jeschke (Hrsg.). *Titan* 8. S. 7-73. München: Heyne
- Coleman, Robin R. Means (2014). *Horror Noir. Blacks in American Horror Films from the 1890s to Present*. New York: Routledge
- Eisenstadt, Shmuel (2000). *Die Vielfalt der Moderne*. Weilerswist: Velbrück
- Forrest, Jennifer/Koos, Leonard R. (2002). „Reviewing Remakes: An Introduction“. In: Dies. (eds.) *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*. New York: State University of New York Press, S. 1-36
- Forrest, Jennifer (2002a). "The Original, the Remake, and the Dupe in Early Cinema." In: Forrest/Koos (eds.) a.a.O., S. 89-126.
- Forrest, Jennifer (2002b). "Sadie Thomson Redux: Postwar Reiniegration of the Wartime Wayward Woman". In: Forrest/Koos (eds.) a.a.O., S. 169-202
- Giddens, Anthony (1996). *Konsequenzen der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Harney, Michael (2002). "Economy and Aesthetics in American Remakes of French Films". In: Forrest/Koos (eds.) a.a.O., S. 63-88.
- Heffernan, Kevin (2004). *Ghouls, Gimmicks, and Gold. Horror Films and the American Movie Business, 1953-1960*. Durham: Duke University Press
- Heinze, Rüdiger/Krämer, Lucia (2015). "Introduction: Remakes and Remaking. Preliminary Reflections". In: Heinze, Rüdiger/Krämer, Lucia (eds.). *Remakes and Remaking. Concepts – Media – Practice*. Bielefeld: Transcript, S. 7-19.
- Higbee, Will/Lim, Song-Hwee (2010). „Concepts of transnational Cinema: Towards a critical transnationalism in film studies.“ In: *Transnational Cinema*, Vol. 1/No. 1, S. 7-21.
- Hunt, Leon/Leung, Wing-Fai (2008). "Introduction". In: Hunt, Leon/Leung, Wing-Fai (eds.), *East Asian Cinemas. Exploring Transnational Connections on Film*. London: Tauris
- Jarvie, I. C. (1974). *Film und Gesellschaft*. Stuttgart: Enke
- Kessler, Tobias (2004). *Das Ding aus einer anderen Welt. Auf den Spuren eines Klassikers*. Booklet der DVD *Das Ding aus einer anderen Welt*. Arthouse.
- Knöbl, Wolfgang (2001). *Spielräume der Modernisierung*. Weilerswist: Velbrück
- Leitch, Thomas (2002). "Twice-Told Tales: Disavowal and Rhetoric of the Remake". In: Forrest/Koos (eds.) a.a.O., S. 37-62.
- Lerner, Daniel (1968). „Modernization: Social Aspects“. In: D.L. Sills (Ed.). *International Encyclopedia of Social Sciences*. Vol. 10, S. 386-394, New York: McMillan
- Lowenstein, Adam (2005). *Shocking Representations. Historical Trauma, National Cinema, and the modern Horror Film*. New York: Columbia University Press
- Madday, Joseph (2004). *Nightmares in Red, White and Blue. The Evolution of the American Horror Film*. London: McFarland
- McCarthy, Todd (2000). *Howard Hawks. The grey fox of Hollywood*. New York: Grove Press
- Monaco, James/Bock, Hans-Michael (2010). *Film verstehen. Das Lexikon*. Hamburg: Rohwolt
- Nashawaty, Chris (2013). *Crab Monsters, Teenage Cavemen, and Candy Stripe Nurses. Roger Corman: King of the B-Movies*. New York: Abrams Books
- Newman, Kathleen (2007). „Notes on transnational film theory: decentered subjectivity, decentered capitalism“. In: Durovicova, Natasa/Newman, Kathleen (Eds.). *World Cinema. Transnational Cinema*. S. 3-11. London: Routledge
- Pechmann, Max (2013a). „Original und Remake. Soziokulturelle Unterschiede zwischen asiatischem Original und Hollywood-Neuverfilmung?“ In: *Soziologie Heute*, H. 27/2013, S. 26-29
- Pechmann, Max (2013b). „Das Ding mal drei. Wie sich sozialer Wandel im Film widerspiegelt.“ In: *Soziologie Heute*, H. 29/2013, S. 22-24.
- Pechmann, Max (2015a). „J-Horror und K-Horror oder Das Andere im asiatischen Horrorfilm.“ In: Michael Dellwing/Martin Harbusch (Hrsg.). *Vergemeinschaftung in Zeiten der Zombie-Apokalypse. Gesellschaftskonstruktionen am fantastischen Anderen*. S. 313-340, Wiesbaden: Springer
- Pechmann, Max (2015b). „Die leere Leinwand oder Soziologen ohne Film. Ein kritischer Essay.“ In: *Soziologie Heute*, H. 40/2015, S. 20-22.
- Resasade, Hadi (1984). *Zur Kritik der Modernisierungstheorien*. Opladen: Leske
- Schatz, Tom (2012). "The Studio System and Conglomerate Hollywood". In: McDonald, Paul/Wasko,

Janet (eds.). The Contemporary Hollywood Film Industry. Malden: Blackwell Publishing, S. 13-42

Schmidtke, Oliver/Schröder, Felix (2013). "Soziologische Filmanalyse als Werkanalyse". In: Christian Frank Schröder (Hrsg). Perspektiven der Kunstsoziologie. S. 179-200. Wiesbaden: Springer

Schroer, Markus (2012). „Gefilmte Gesellschaft. Beitrag zu einer Soziologie des Visuellen“. In: Carsten Heinze/Stephan Moebius/Dieter Reicher (Hrsg). Perspektiven der Filmsoziologie. S. 15-40, Konstanz: UVK

Simmel, Georg (1903). „Die Grosstädte und das Geistesleben“. In: Die Grosstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. S. 185-206, Dresden: Jahrbuch der Gehe-Stiftung

Simmel, Georg (1908). „Exkurs über den Fremden“. In: Ders. Soziologie. S. 509-512, Berlin: Dunker & Humblot

Tudor, Andrew (1989). Monsters and Mad Scientists. A cultural History of the Horror Movie. Oxford: Blackwell.

Verevis, Constantine (2006). Film Remakes. Edinburgh: Edinburgh University Press

Wasko, Janet (2012). "Financing and Production: Creating the Hollywood Film Commodity." In: McDonald/Wasko (eds.), a.a.O., S. 43-62.

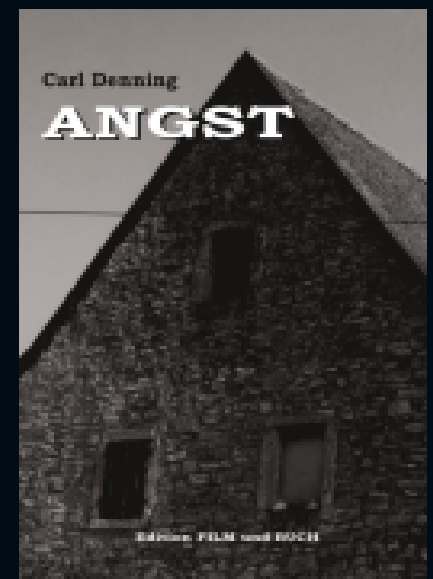
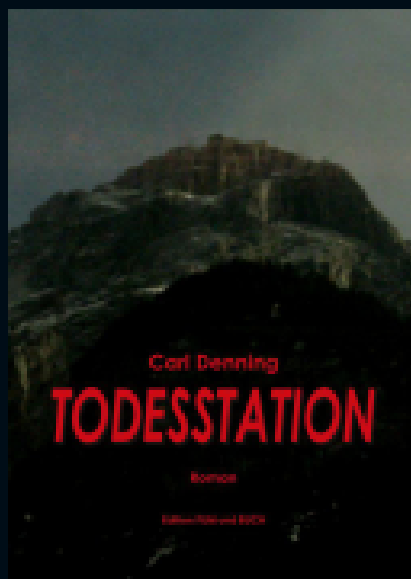
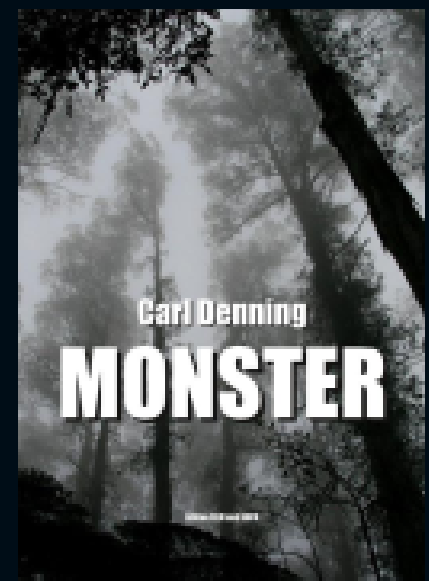
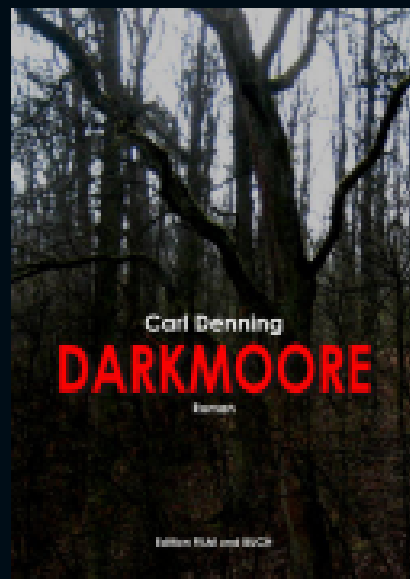
Wehler, Hans-Ulrich (1975). Modernisierungstheorie und Geschichte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

Wills, David (1998). "The French Remark: Breathless and Cinematic Citationality". In: Horton, Andrew/McDougal, Stuard (eds.) Play it again, Sam. Retakes and Remakes. Berkeley: University of California Press, S. 147-161.

Winter, Rainer (1992). Filmsoziologie. München: Quintessenz



Die Horrorthriller von Carl Denning
Nur eines ist sicher: Ihr werdet euch fürchten!



"Spannend bis zum Schluss!" (Amazon)

Mit über 35.000 Lesern entwickelte sich Prähuman zur heimlichen Kultserie im Netz.

Jetzt sämtliche Bände erweitert und komplett überarbeitet.

Erleben Sie die spannenden Abenteuer des Grenzwissenschaftlers Frederic Tubb und seines Teams.



Jeden Monat ein neuer Band!