
Das Comeback der 80er

Zum Remake-Zyklus im aktuellen Hollywood-Kino

Kathleen Lookk

Man ist ja entmutigende Nachrichten aus Hollywood gewöhnt, aber diese Woche erreichte uns eine Meldung, die einem jegliche Lust am Leben nehmen könnte: Auf der Suche nach Inspiration begeben sich die Filmstudios zurück in die Vergangenheit und planen Remakes von bis zu 30 Filmen aus den 1980er-Jahren. Ja, ganz richtig, ausgerechnet die 1980er – Synthesizer-Musik, mittelmäßige Filme, schlechte Frisuren, absurde Mode und unsympathische Regierungschefs. Wer will denn an so eine Zeit erinnert werden? (Gritten 2010).¹

Mit diesen Zeilen beginnt Filmkritiker David Gritten seine Kolumne über einen neuen Produktionstrend in Hollywood. Sie erschien am 23. April 2010 in der britischen Tageszeitung *The Daily Telegraph* und ist einer von zahlreichen Kommentaren zu den Hollywood-Remakes bekannter Fernsehserien und Filme der 1980er-Jahre, die noch im selben Jahr in die Kinos kommen sollten, darunter *CLASH OF THE TITANS* (Louis Leterrier, USA 2010), *A NIGHTMARE ON ELM STREET* (Samuel Bayer, USA 2010), *THE KARATE KID* (Harald Zwart, USA 2010), *TRON: LEGACY* (Joseph Kosinsky, USA 2010) und *THE A-TEAM* (Joe Carnahan, USA 2010). Gritten diskutiert die Neuverfilmungen unter dem Label «80er-Jahre-Remakes» und nimmt mit dieser Kategorisierung an der diskursiven Konstruktion eines Filmzyklus teil.

1 Zitate wurden von K.L. aus dem Englischen übersetzt.

Als ‹Zyklus› wird eine Gruppe von Filmen bezeichnet, die formal-ästhetische oder inhaltlich-thematische Merkmale teilen. Ihre Produktion und Vermarktung setzt für gewöhnlich nach dem kritischen oder finanziellen Erfolg eines Einzelfilms ein und hält fünf bis zehn Jahre an (vgl. Klein 2011, 4; Neale 2000, 9). Danach ist der Markt gesättigt, das Zuschauerinteresse schwindet und die Filmstudios stellen ihre Produktion um. Hat sich die bewährte Formel erschöpft und die Filme werden dem einstigen Erfolgsrezept – der Balance zwischen Wiederholung und Innovation – nicht länger gerecht, kann auf den Filmzyklus eine Parodie oder gar ein Parodiezyklus folgen (vgl. Klein 2011, 14f und 175–189).

Der Begriff ‹Filmzyklus› ist durchaus verbreitet, und es herrscht grundsätzlich Konsens darüber, dass ein Großteil der Filme in Zyklen produziert und auf den Markt gebracht wird (vgl. Nowell 2011, 41). Wie das Genre erfüllt auch der Filmzyklus zunächst eine kommunikative Funktion als Verständigungsbegriff, der Filme aufgrund spezifischer Merkmale einander zuordnet und konkrete Vorstellungen und Erwartungen aktiviert.² Im Gegensatz zum Genre fehlt bislang allerdings eine umfassende theoretische und analytische Auseinandersetzung mit dem Zyklus. Amanda Ann Klein spricht aus diesem Grund sogar vom ‹absent cycle› (2011, 5) in der Forschung. Obwohl der Begriff bei Rick Altman (1999), Steve Neale (2000) und anderen Genretheoretikern und -historikern auftaucht, werde er oft nur beiläufig als allgemeine Bezeichnung für Filmgruppen verwendet oder als Vorstufe im Prozess der Genrebildung verstanden (vgl. Klein 2011, 5–6). Für den zuletzt genannten Fall gilt dann die Annahme, dass sich Genres und Subgenres auf der Grundlage erfolgreicher Filmzyklen entwickeln. Demnach konstituierten *LITTLE CAESAR* (Mervyn LeRoy, USA 1931), *THE PUBLIC ENEMY* (William A. Wellman, USA 1931) und *SCARFACE* (Howard Hawks, USA 1932) in den 1930er-Jahren einen genredefinierenden Gangsterfilmzyklus. In den 1970ern bestimmte ein Katastrophenfilmzyklus mit Blockbustern wie *AIRPORT* (George Seaton, USA 1970), *THE POSEIDON ADVENTURE* (Ronald Neame, USA 1972), *EARTHQUAKE* (Mark Robson, USA 1974) und *THE TOWERING INFERNO* (John Guillermin, USA 1974) das Kinoprogramm in den USA und brachte die klassische Formel für das Subgenre des Actionfilms hervor. Und Anfang der 2000er Jahre entstand – um ein weiteres Beispiel zu nennen – der so genannte ‹Torture Porn›-Zyklus mit *SAW* (James Wan, USA 2004), *HOSTEL* (Eli Roth, USA 2005) und ähnlich angelegten

2 Zum Genre als Verständigungsbegriff siehe Kuhn / Scheidgen / Weber 2013, 3f.

Filmen und Fortsetzungen, die Elemente des Splatter- oder Slasher-Films miteinander verbinden und inzwischen als neues Subgenre des Horrorfilms gelten.

Tatsächlich liegen mittlerweile einige detaillierte Studien vor, die einzelne Filmzyklen – wie die Blaxploitation-Filme der frühen 1970er-Jahre (Lawrence 2008), Bikerfilme (Seate 2000) oder Katastrophenfilme (Feil 2005) – analysieren. Darüber hinaus sind einschlägige Monografien zum Horrorgenre erschienen, die sich etwa mit dem Stalker- bzw. dem Slasher-Zyklus der späten 1970er und frühen 1980er-Jahre befassen (Dika 1990; Nowell 2011) oder mit dem Rape-Revenge-Zyklus (Read 2000) und den Hollywood-Remakes japanischer Horrorfilme der frühen 2000er (Wee 2014). Es existiert also ein kleines, stetig wachsendes Korpus an Studien zum Filmzyklus, zu dem nun auch erste theoriebildende Arbeiten (Nowell 2011, Klein 2011 und Klein / Palmer 2014) sowie neuere Untersuchungen zum Filmvertrieb und zur Filmvermarktung (Hediger/Vonderau 2005; McDonald/Wasko 2008; Nowell 2014) ihren Beitrag leisten.

Dass Filmwissenschaftler und vor allem Genreforscher den Filmzyklus bis vor kurzem kaum als eigenständigen Untersuchungsgegenstand betrachtet haben, begründet Klein mit der Kurzlebigkeit vieler Zyklen sowie ihrer fehlenden kulturellen Legitimation. «Der Filmzyklus ist eine Ware, die so schnell wie möglich hergestellt, verpackt und verkauft werden muss, und kein zeitloses Kunstwerk», erklärt sie (2011, 8).

Diese Gegenwärtigkeit des Zyklus hat zu seiner Randstellung in der Filmwissenschaft beigetragen. Genrefilme hatten einst dasselbe Stigma: Bis in die 1960er und 1970er-Jahre wiesen die meisten amerikanischen Kinobesucher und Kritiker amerikanische Genrefilme als standardisierte Fließbandprodukte der Studios zurück. [...] Der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Filmgenres schrieb man erst kulturelles Kapital zu, nachdem sie mit Zeitlosigkeit assoziiert wurden – oder mit dem, was das Publikum auch in kommenden Jahrzehnten noch sehen will. Filmzyklen hingegen legen Wert auf Aktualität – oder darauf, was das Publikum jetzt gerade sehen will (Klein 2011, 8f.).

Die hier angesprochene Aktualität des Zyklus gilt für Produktionen, die (meistens nachträglich) als genredefinierend eingestuft werden. Sie trifft aber in besonderem Maße auf jene Filme zu, die direkt auf historische Ereignisse oder gesellschaftliche Trends reagieren und in erster Linie aufgrund ihrer thematischen Überschneidungen als kohä-

rente Gruppe zusammengefasst werden. Diese Filmzyklen sind häufig *genre-* und sogar *gattungsübergreifend* angelegt: Man denke etwa an die Dramen, Komödien und Hybridformen, die die DDR-Vergangenheit nach der Wende filmisch aufgearbeitet haben, oder an die Dokumentar- und Spielfilme, die nach den Anschlägen auf das World Trade Center am 11. September 2001 gedreht wurden.

Der vorliegende Beitrag widmet sich den Hollywood-Remakes bekannter Fernsehserien und Filme der 1980er-Jahre, die im Kontext einer Retro- oder Nostalgiewelle entstanden sind. Momentan hat die Besessenheit mit kulturellen Artefakten der unmittelbaren Vergangenheit, die Simon Reynolds als «Retromanie» bezeichnet (2011, xiii), fast alle Bereiche der kulturellen Produktion erfasst: Von der Musik über Mode und Möbel bis hin zu Computerspielen und Lebensmitteln lässt sich ein Revival der 80er-Jahre beobachten (vgl. Reynolds 2011, xvii–xviii; Loock/Verevis 2012b, 1). Der Trend geht mit einer Retro-Sensibilität einher, die, wie ich noch zeigen werde, auf diffusem Wissen und dem Erkennen popkultureller Stil-Zitate beruht.³

Der Filmzyklus versammelt 80er-Jahre-Remakes unterschiedlichster Genres: Seit dem Einsetzen des Trends in der ersten Dekade des neuen Millenniums sind Horrorfilme, Science Fiction, Fantasy, Tanz- und Polizeifilme sowie ein Actionfilm, ein Martial-Arts-Film, eine Komödie und ein Kriegsfilm entstanden.⁴ Diese Genrevielfalt setzt sich auch bei den Remakes fort, die ab 2014 auf dem Kinoprogramm stehen sollen oder sich noch in unterschiedlichen Entwicklungsstufen befinden.⁵ Die spezifischen Merkmale, die die Filme des Zyk-

3 Zu «Retro» und Revival siehe z.B. Guffey (2006); Reynolds (2011); Samuel (1994).

4 Horror: FRIDAY THE 13TH (Marcus Nispel, USA 2009), A NIGHTMARE ON ELM STREET, FRIGHT NIGHT (Craig Gillespie, USA 2011) und zuletzt EVIL DEAD (Fede Alvarez, USA 2013). Science Fiction: TRANSFORMERS (Michael Bay, USA 2007), TRON: LEGACY und THE THING (Matthijs van Heijningen, USA 2011). Fantasy: CLASH OF THE TITANS (Louis Leterrier, USA 2010) und CONAN THE BARBARIAN (Marcus Nispel, USA 2011). Tanzfilme: FAME (Kevin Tancharoen, USA 2009) und FOOTLOOSE (Craig Brewer, USA 2011). Polizeifilme: MIAMI VICE (Michael Mann, USA 2006) und 21 JUMP STREET (Phil Lord / Chris Miller, USA 2012). Actionfilm: THE A-TEAM. Martial-Arts-Film: THE KARATE KID. Komödie: ARTHUR (Jason Winer, USA 2011). Kriegsfilm: RED DAWN (Dan Bradley, USA 2012).

5 Kenny Ortegas Version von DIRTY DANCING, José Padilhas neuer ROBOCOP und George Millers MAD MAX: FURY ROAD sind für 2014 geplant. Darüber hinaus sollen im Laufe der nächsten Jahre folgende Filme entstehen: POLICE ACADEMY, THE NEVER-ENDING STORY, PRIVATE BENJAMIN, OVERBOARD, WAR GAMES, VIDEODROME, ENDLESS LOVE, ROMANCING THE STONE, PET SEMATARY, SCARFACE, HIGHLANDER, GHOSTBUSTERS III und TOP GUN II (vgl. Allen 2010; Chivers 2010; Graser 2010; Gritten 2010; Meslow 2013).

lus miteinander teilen und die insbesondere die journalistische Filmkritik dazu veranlasst hat, sie unter dem Label «80er-Jahre-Remakes» zusammenzufassen, sind in diesem Fall also nicht an die generifizierende Wiederholung formal-ästhetischer Strukturen oder inhaltlich-thematischer Merkmale geknüpft, sondern an industrielle Produktionszusammenhänge und insbesondere an die kommerzielle Praxis des Remaking. Darunter verstehe ich *ein medienspezifisches Verfahren*, das unterschiedliche Wiederholungs- und Fortsetzungsformate wie Neuverfilmung (das Remake im engeren Sinne), Sequel, Prequel oder Spin-Off erzeugt.⁶

Im Folgenden werde ich auf dieses weit gefasste Konzept des Remaking zurückgreifen, um den Filmzyklus der 80er-Jahre-Remakes auf Ebene der Produktion und Vermarktung, des Textes sowie der Rezeption zu beleuchten. Ich gehe zuerst auf die Bedeutung ein, die Filmstudios und Marketingabteilungen dem Wiedererkennungswert von Filmen, Serien und Figuren der 1980er-Jahre zuschreiben, analysiere dann unter dem Stichwort «Retro-Remaking», wie die Dekade als filmisches Stilmittel eingesetzt wird, und diskutiere schließlich die theoretischen und praktischen Implikationen, welche die filmjournalistische Rezeption der 80er-Jahre-Remakes als Filmzyklus – auch mit Blick auf die aktuelle Forschungslage – beinhaltet.⁷

Der Wiedererkennungswert: Produktion und Vermarktung der 80er-Jahre-Remakes

Für Hollywood-Studios ist die Wiederaufbereitung bekannter Geschichten vor allem aufgrund verkürzter Herstellungszeiten und wirtschaftlicher Risikominimierung attraktiv. Das betrifft den Rückgriff auf bereits erworbene Verfilmungsrechte, das Set und sogar die Besetzung eines Films ebenso wie die Reproduktion erfolgserprobter Erzählschemata unterhalb der allgemeinen Ebene von Genrekonventionen. Aktuell wertet die Fachpresse die konservative Praxis des Remaking zwar gern als Symptom eines «kreativen Vakuums» in Hollywood (Adams

6 Das Konzept wird derzeit in dem Teilprojekt *Retrospektive Serialisierung: Remaking als Verfahren cinematischer Selbsthistorisierung* der DFG-Forschergruppe Ästhetik und Praxis populärer Serialität von Frank Kelleter und mir untersucht. Zum serialitätstheoretischen Rahmen der Forschergruppe siehe Kelleter 2012a; zur Arbeit der Forschergruppe siehe auch www.popularseriality.de.

7 Mit dem Filmzyklus der 80er-Jahre-Remakes setze ich mich bereits in einem anderen Beitrag auseinander, der 2014 unter dem Titel *Retro-Remaking: The 1980s Film Cycle in Contemporary Hollywood* erscheint.

2010); doch tatsächlich ist sie schon seit der Frühphase des Kinos fester Bestandteil der amerikanischen Filmgeschichte.⁸ Dass neue Ideen riskanter sind als bewährte Formeln ist ein Grundsatz, der vor allem dann zum Tragen kommt, wenn hohe Geldsummen auf dem Spiel stehen. Das ist heute fast immer der Fall, denn seit den späten 1990er-Jahren hat sich das Modell der Big-Budget-Produktion in Hollywood durchgesetzt: Studios entwickeln insgesamt weniger, dafür erfolgversprechende und zuschauererprobte Formate wie Remakes, Sequels und Prequels.⁹

Vor diesem Hintergrund ist es nicht abwegig, dass auch die Produktion und Vermarktung der 80er-Jahre-Remakes in hohem Maße auf den Wiedererkennungswert der Filmtitel vertraut. Bei den Zuschauern rufen Titel wie *FRIDAY THE 13TH*, *A NIGHTMARE ON ELM STREET*, *THE A-TEAM*, *MIAMI VICE*, *21 JUMP STREET*, *FAME*, *DIRTY DANCING*, *FOOTLOOSE*, *CONAN THE BARBARIAN* oder *THE KARATE KID* die frühere Version in Erinnerung und wecken die Vorfreude auf eine Neuverfilmung (vgl. Leitch 2002, 40). *THE KARATE KID* ist ein eindrucksvolles Beispiel für die Bedeutung, die Filmstudios der Wiederverwendung eines bekannten Titels beimessen. Wie das Original aus dem Jahr 1984 erzählt auch das Remake von 2010 die Geschichte eines Teenagers, der zusammen mit seiner Mutter umzieht, am neuen Wohnort von Jungen aus der Nachbarschaft schikaniert wird und sich schließlich mit einem introvertierten Hausmeister anfreundet, der ihn im Kampfsport unterrichtet und Wege aufzeigt, seine Probleme zu lösen. Die Handlung des Originals wird im Remake weitestgehend wiederholt, einschließlich einer aktualisierten Version der bekannten 'wax on, wax off'-Szene und des Turniers am Ende des Films. Doch der Schauplatz ist dieses Mal nicht Los Angeles, sondern Peking und bei dem Kampfsport handelt es sich nicht um Karate, sondern um Kung Fu. Während des Drehs kam deshalb die Frage auf, ob der Film nicht als *THE KUNG FU KID* in die Kinos gebracht werden sollte. Sony Pictures lehnte es jedoch ab, das Remake als etwas Neues zu vermarkten, denn das Studio wollte sein lukratives Franchise aus den 1980er-Jahren¹⁰ wiederbeleben und

8 Zur Praxis des Remaking in unterschiedlichen historischen Phasen des amerikanischen Kinos, siehe z.B. Forrest 2002; Forrest / Koos 2002; Jess-Cooke 2009, 15–51; Oltmann 2008, 55–77.

9 Zum Hollywood-Kino im neuen Millennium siehe z.B. Balio 2013; McDonald / Wasko 2008; Schatz 2009.

10 Der Erfolg von *THE KARATE KID* hatte die Produktion von vier Fortsetzungen, einer animierten Fernsehserie und einem Videospiel nach sich gezogen. Außerdem wurden Actionfiguren, Stirnbänder, Poster und T-Shirts vertrieben.

setzte auf den Erfolg eines nostalgiegetriebenen Ticketverkaufs (vgl. Horn 2010; Sofge 2010).¹¹ Sony Pictures platzierte sein Remake deshalb gezielt im Dunstkreis des Originals und setzte förmlich darauf, dass John G. Avildsens *THE KARATE KID* von 1984 durch Wiederholungen im Fernsehen, den Video- und DVD-Verleih und -Verkauf, durch Merchandising und nicht zuletzt durch zu Redewendungen gewordene Filmzitate (wie «wax on, wax off») fest im popkulturellen Gedächtnis verankert war.

Filmpremieren der 80er-Jahre-Remakes werden (wie die anderer Hollywood-Blockbuster) von groß angelegten Werbekampagnen und medienübergreifendem Merchandising begleitet, bei denen der Wiedererkennungswert ebenfalls eine wichtige Rolle spielt. So erschienen zum Beispiel eine Comic-Serie, Actionfiguren und eine iPhone-App, um den Kinostart von *THE A-TEAM* im Juni 2010 zu bewerben. Die Comics *A-Team: War Stories* und *A-Team: Shotgun Wedding* wurden als Prequels zum Film vermarktet und sollten, dem Verlagshaus IDW Publishing zufolge, «eine actiongeladene Grundlage für eine neue Generation von A-Team-Fans» bilden (IDW). Die Firma Jazwares wählte ganz ähnliche Worte, als sie für die Werbekampagne ihrer Actionfiguren auf die Zielgruppe des neuen Films und die Bedeutung des A-Teams in der amerikanischen Populärkultur Bezug nahm: «*THE A-TEAM* wird eine neue Generation von Fans an die Helden der beliebten Serie heranzuführen. [...] Das A-Team ist ein Teil der popkulturellen Geschichte und wir freuen uns, eine Rolle bei seiner Rückkehr zu spielen» (Zebersky zit. n. Densetsu 2009). Um eine neue, junge Fan-Generation

¹¹ Erik Sofge schreibt im Online-Magazin *Slate* von einem Reboot des Franchise (2010). *THE KARATE KID* ist meiner Meinung nach kein Reboot. Äußerungen wie die von Sofge verdeutlichen allerdings den inflationären Gebrauch des Begriffs in der Fachpresse und in wissenschaftlichen Veröffentlichungen. «Reboot» bezeichnet in der EDV-Sprache eigentlich den Neustart eines Computers. Der Begriff wurde auf Superheldencomics übertragen, um radikale Neuentwürfe von Figuren zu beschreiben, die mit der bis zu diesem Zeitpunkt eingehaltenen seriellen Kontinuität des Comics brechen und eine neue Erzählung aufbauen. Seit den Kinoerfolgen von *BATMAN BEGINS* (Christopher Nolan, USA 2005) und *CASINO ROYALE* (Martin Campbell, UK / D / USA / CZ 2006) – die eben solche Zäsuren für sich beanspruchen – hat sich Reboot auch für die Filmindustrie durchgesetzt. Es handelt sich streng genommen um ein besonderes Verfahren des Remaking, das aber bei keinem der von mir besprochenen Beispiele zum Einsatz kommt: Liegt ein Medienwechsel vom Fernsehen zum Kino vor (wie bei *21 JUMP STREET* oder *THE A-TEAM*), kann nicht von einem Reboot gesprochen werden. Ebenso wenig trifft die Bezeichnung auf Remakes von Einzelfilmen zu, wenn sie nicht Ausgangspunkt einer neuen «Cineserie» (vgl. Junklewitz / Weber 2011) sind. Zum Phänomen des Reboot beim Film siehe zum Beispiel Proctor 2012.

anzusprechen, vertrauten die Hersteller der beiden Merchandising-Produkte also auf den Kultstatus der Fernsehserie, den sie auf diese Weise zugleich festigten und an die Retrowelle knüpften.

Andere Kampagnen sprachen eher die inzwischen erwachsenen Fans an und setzten auf deren nostalgische Gefühle für die eigene Kindheit und Jugend in den 1980er-Jahren. So diente die mehrmonatige Party ElecTRONica im Disneyland Resort dazu, Interesse an der verspäteten Fortsetzung des Science-Fiction-Films TRON (Steven Lisberger, USA 1982) zu wecken. Im Vorfeld rief Show-Direktor Robin Trowbridge die potenziellen Partygäste in einem Blog-Eintrag dazu auf, die Hosen hochzukrempeln, die Haare zu kreppen und sich für eine Reise in die 1980er-Jahre bereit zu machen (2010). Denn eigens für das Event wurde *Flynn's Video Arcade* aus dem Film von 1982 nachgebaut und die Besucher konnten sich auf historische Arcadeautomaten mit klassischen Spielen wie *Tron*, *Space Invaders*, *Donkey Kong* und *Pac-Man* freuen. Die Retrospiele sollten zusammen mit Musik, Mode und altmodischen Frisuren aus den 1980er-Jahren die Dekade auferstehen lassen und so den Kinostart von TRON: LEGACY vorbereiten.

Was Carolyn Jess-Cooke für das umfassende Marketing von Disney-Filmen wie SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (1937) festgestellt hat, trifft auch auf die Remakes des 80er-Jahre-Zyklus zu: Es geht darum, Erwartungen und Erinnerungen von einer Generation auf die nächste zu übertragen, so dass der Filmkonsum selbst zu einem emotional geprägten Erlebnis wird, das Generationengemeinschaften schafft und aufrechterhält (vgl. Jess-Cooke 2010, 220). Dieser Aspekt ist auch für die Vermarktung von THE A-TEAM und TRON: LEGACY von zentraler Bedeutung. Im Gegensatz zu den Disney-Produktionen geht es bei den Filmen des Remake-Zyklus aber nicht nur darum, Erinnerungen an bekannte Geschichten oder Figuren zu aktivieren und neuen Generationen zugänglich zu machen. Vielmehr zielten die Kampagnen darauf ab, die 80er-Jahre-Vergangenheit der Originale explizit zu thematisieren und den Bezug zur Dekade im Kontext der Nostalgiequelle bestmöglich auszuschöpfen. Für das Remaking ist diese Vorgehensweise eher unüblich, denn die Praxis ist für gewöhnlich von dem gekennzeichnet, was Thomas Leitch als «rhetoric of disavowal» bezeichnet hat. Er meint damit die «Kombination von Anerkennung und Ablehnung in einer einzigen ambivalenten Geste» (2002, 53). Per Definition, so Leitch, zieht das Remake seinen eigenen Wert aus dem Aufrufen eines älteren Films, dessen Bedeutung es durch eine Reihe rhetorischer Manöver sowohl aufwertet als auch verleugnet (ibid.).

Diese rhetorischen Manöver demonstrieren einerseits die Vertrautheit des Remakes mit dem Original und distanzieren es andererseits von den Fehlern des Vorgängers (ibid.). Doch die von Leitch identifizierte Verleugnung oder Verschleierung des Originals, welche die Eigenständigkeit des neuen Films unterstreichen soll, lässt sich bei der Produktion und Vermarktung der 80er-Jahre-Remakes nur bedingt nachweisen. Auf der Textebene verhält es sich ganz ähnlich, wie ich nun unter dem Stichwort «Retro-Remaking» zeigen werde.

«Retro-Remaking»: Die 1980er als Stilmittel

Philip Drake definiert den Retro-Film als einen cinematischen Modus, der die Vergangenheit als Stilmittel einsetzt. Demnach werden im Retro-Film bestimmte Codes mobilisiert, die in der Gegenwart geläufige Repräsentationen der Vergangenheit aufrufen und metonymisch für eine gesamte Dekade stehen (2003, 188). Die Remakes des Zyklus sind Retro-Filme, wie Drake sie beschreibt: Sie rekonstruieren nicht etwa die Vergangenheit der 1980er im baudrillardischen Sinne einer hyperrealistischen, aber inhaltslosen Simulation (vgl. Baudrillard 1978), sondern zitieren Bruchstücke einer vagen Vorstellung des Jahrzehnts, die sich besser mit Raymond Williams' Konzept der Gefühlstruktur (*structure of feelings*) fassen lässt (vgl. Williams 1961). Erinnerungen an die Dekade sind selbst fabriziert, Produkt popkultureller Repräsentationen, die eine «fashionable and glossy pastness» konstituieren (Grainge 2002, 6; vgl. Jameson 1991, 19). Der Filmzyklus bedient sich dieser Codes als filmischem Stilmittel, um ein «80er-Jahre-Gefühl» zu generieren. Ich nenne dieses besondere Verfahren der cinematischen Wiederaufbereitung, das seine eigene kulturelle Legitimation explizit aus dem Bezug zur Vergangenheit und dem (Kult-)Status des Originals schöpft, «Retro-Remaking».

Der pastichehafte Rückgriff auf Frisuren, Accessoires, Titelmusik und Zitate mit eindeutigen Wiedererkennungswert kann als eine erste Strategie des Retro-Remaking gewertet werden. So setzt die neue Version von *THE A-TEAM* beispielsweise auf typische narrative und stilistische Elemente der Fernsehserie: Der Film erzählt die «Origin Story» des A-Teams, das aus Colonel John «Hannibal» Smith, B.A. Baracus, Templeton «Faceman» Peck und H.M. «Howling Mad» Murdock besteht. In der aktualisierten Kinoverision sind die Männer keine Vietnam-Veteranen, sondern gehören einer Spezialeinheit an, die während des Irak-Kriegs in Bagdad eingesetzt wird. Dieses Detail mag verändert worden sein, aber die vier Helden sind aufgrund ihrer Eigenschaf-

ten (als Strategie, Mechaniker, Hochstapler und Pilot), ihrer charakteristischen Sprüche (Hannibals «I love it when a plan comes together» oder B.A.s «I ain't gettin' on no plane!») und ihrer Accessoires (Hannibals Zigarre, Murdocks Fliegerjacke und Basecap oder B.A.s Haarschnitt) auf der Kinoleinwand noch immer dieselben. Dem festen Episodenschema und der Ästhetik übertrieben Action-geladener Finales bleibt der neue Film ebenso treu wie der bekannten A-Team-Melodie.

Die Tanzfilme des 80er-Jahre-Zyklus, um ein weiteres Beispiel für diese Strategie des Retro-Remaking zu nennen, bedienen sich der musikalischen Wiederverwertung ihrer Originale. Auf dem Soundtrack des FAME-Remakes sind neue Versionen des 1980 mit dem Oscar ausgezeichneten Titelsongs sowie der Ballade *Out Here on My Own* zu finden. Ebenso recycelt der Tanzfilm FOOTLOOSE nicht nur die Geschichte seines Originals aus dem Jahr 1984, sondern auch dessen Filmmusik. Craig Brewers Neuverfilmung von 2011 beginnt mit Kenney Loggins' Titelsong und reiht danach einen bekannten Hit an den anderen: In einer langen Sequenz lernt Rens unbeholfener Freund Willard zu einem Remake von Deniece Williams' *Let's Hear It for the Boy* das Tanzen, und andere Szenen werden von *Almost Paradise* und einer langsamen Version von *Holdin' Out for a Hero* untermalt, bevor die Teenager auf dem Abschlussball wieder zum *Footloose*-Thema tanzen. Insgesamt verstärkt die Wiederholung der Songs den Hommage-Charakter der Remakes, denn die Filme wollen ihren Vorgängern offensichtlich Tribut zollen, nicht deren Platz einnehmen (vgl. Leitch 2002, 47). Darüber hinaus fungieren die Lieder als Soundtrack der 1980er-Jahre: Die meisten erreichten Platz 1 der Charts und sind aufgrund dieses Erfolgs auch außerhalb des Films im popkulturellen Gedächtnis verankert. In den Remakes aktivieren sie folglich nicht nur Erinnerungen an den Originalfilm, sondern auch an die gesamte Dekade.

Als eine zweite Strategie des Retro-Remaking lassen sich Metakommentare über das 80er-Jahre-Original und die Praxis des Remaking beschreiben, wie sie etwa in *21 JUMP STREET* zu finden sind. In diesem Fall steht nicht der Hommage-Aspekt im Vordergrund, sondern die selbstreferenzielle und oft parodistische Auseinandersetzung des Films mit seinem popkulturellen Status als 80er-Jahre-Remake. In *21 JUMP STREET* wird das Revival der Fernsehserie (1987–1991) zum zentralen Plot-Element: Schmidt und Jenko treffen sich nach der Highschool auf der Polizeischule wieder, freunden sich an und schaffen gemeinsam den Abschluss. Ihr erster Einsatz als Fahrradstreife misslingt jedoch, und sie werden sofort versetzt. Captain Hardy erklärt den beiden:

Fortunately for you two, we're reviving a cancelled undercover police program from the '80s and revamping it for modern times. You see, the guys in charge of this stuff lack creativity and are completely out of ideas, so all they do now is recycle shit from the past and expect us all not to notice.

Zunächst redet der Captain hier nicht nur vom abgesetzten Programm, das jung aussehende Polizisten als verdeckte Ermittler zurück in die Highschool schickt, sondern er meint in erster Linie die Fernsehserie. «[T]he guys in charge» wiederum können problemlos mit Filmproduzenten gleichgesetzt werden, die sich angeblich aus Mangel an neuen Ideen auf Serien und Filme der 1980er stürzen. 21 JUMP STREET greift damit kritische Diskurse über die Praxis des Remaking auf, die insbesondere den 80er-Jahre-Zyklus begleiten. Die Verwendung der Verben «revive», «revamp» und «recycle» reflektiert sogar die negative Wortwahl vieler journalistischer Filmkritiken. Mit einem Augenzwinkern deckt der Film die «Beweggründe» für seine eigene Produktion und die anderer 80er-Jahre-Remakes auf und erwartet doch, dass informierte Zuschauer (die 21 JUMP STREET früher im Fernsehen gesehen haben oder sich mit der Populärkultur auskennen) an diesem und anderen Verweisen auf die Vergangenheit des Films Vergnügen finden. Retro-Remaking kann vor diesem Hintergrund als Operationalisierung populären Zuschauerwissens verstanden werden.

Die Fernsehserie 21 JUMP STREET rückt schließlich sogar in den Mittelpunkt, als Johnny Depp und Peter DeLuise von der ursprünglichen Besetzung ihr Comeback als DEA-Agenten Tom Hanson und Doug Penhall feiern. Cameo-Auftritte wie dieser können als eine dritte Strategie des Retro-Remaking gewertet werden, gesetzt den Fall, dass dadurch eine direkte Verbindung zum Original und den 1980er-Jahren etabliert wird.¹² «We had no idea. You're like an amazing actor, man», sagt Schmidt zu Hanson (und gleichzeitig zu Schauspieler Johnny Depp), als sich herausstellt, dass Hanson und Penhall gar nicht zu dem Drogenring gehören, den Schmidt und Jenko dingfest machen wollen, sondern seit fünf Jahren selbst verdeckt ermitteln. Gerade als die vier sich über das Jump-Street-Programm austauschen – «Come on, you guys are Jump Street? That's funny, because we were actually Jump Street» –, werden Hanson und Penhall im finalen Schusswechsel tödlich verwundet. Hansons letzte Worte beziehen sich in ungeohnt selbstironischer Manier auf seine 80er-Jahre Mode-Fauxpas in

12 Zu Cameo-Auftritten in Neuverfilmungen siehe Leitch 2002, 42; Looock 2012, 138f; Verevis 2006, 20.

der Fernsehserie: «All the stuff that I wore, like the bracelets, the rings, the tight pants was just so that people would think I'm cool».

Die Cameos erklären aus der Retrospektive, was mit Hanson und Penhall nach dem Jump-Street-Programm geschehen ist, und schließen die Geschichte der beiden ab. Gleichzeitig parodiert der Auftritt die Fernsehserie und fügt sich damit in das Grundprinzip dieser Actionkomödie ein: Während 21 JUMP STREET sich als Fernsehserie durchaus ernst nahm, macht sich der Kinofilm über die Prämisse, die Mode sowie die Action- und Highschool-Szenen seines Originals lustig. Die Fernsehserie ist und bleibt hier ein Produkt der 1980er-Jahre: Retro-Remaking schafft durch den expliziten Bezug zum Original und dessen Entstehungskontext keinen zeitlosen Klassiker, sondern einen Klassiker in einer bestimmten Zeit. Das Verfahren nutzt Retro-Codes demnach nicht allein als Stilmittel – es ist vielmehr selbst daran beteiligt, solche codierten Vorstellungen popkultureller Zeitlichkeit (insbesondere im Kontext der Nostalgiequelle) zu konstruieren. Remakes wie 21 JUMP STREET, FOOTLOOSE, THE A-TEAM und TRON: LEGACY etablieren nicht nur ihren eigenen kulturellen Wert durch die sehr unterschiedlich garteten Verweise auf ihre Vorgänger, sondern tragen auch entscheidend dazu bei, dass die 1980er in der Gegenwart als distinktes Jahrzehnt – mit eigener Mode, Musik und Videospiele – wahrgenommen werden.

Ein 80er-Moment in Hollywood: Zur Rezeption als Filmzyklus

Seitdem sich Hollywoods neuer Produktionstrend im Jahr 2010 deutlich abzuzeichnen begann, besprechen Filmkritiker die Neuverfilmungen unter dem Label «80er-Jahre-Remakes». Mit Blick auf die profitorientierte Logik der Filmindustrie erklären einige von ihnen, dass Remakes gerade inmitten der globalen Finanz- und Wirtschaftskrise lukrativ seien: «Alte Filme wiederzubeleben ist in Hollywood eine beliebte Methode, um die Bilanzen aufzubessern», schreibt Nick Allen im *Daily Telegraph* (2010). Auch sein Kollege Tom Chivers sieht das Comeback der 1980er-Jahre als ein Symptom der Kreditkrise (2010). Für die Geschäftsführer der Filmstudios, die Ende dreißig sind und nervöse Blicke auf die Einspielergebnisse werfen, seien die Remakes wie eine aus der Kindheit gerettete Schmusedecke, die in schwierigen Zeiten Sicherheit und Geborgenheit bietet (ibid.). «Der Erfolg der furchtbaren Transformer-Filme», so Chivers weiter, «hat gezeigt, dass mit schamloser Nostalgie-Ausbeutung Geld gemacht werden kann, ganz egal, wie lächerlich diese Filme auch sein mögen» (ibid.).

Abwertend gemeinte Kommentare wie diese sind auf den überwiegend defizittheoretischen Diskurs zurückzuführen, der die Praxis des Remaking in der journalistischen Filmkritik begleitet (vgl. Oltmann 2008, 14–20). Neu ist dagegen der Vorwurf der «Nostalgie-Ausbeutung». Filme und Fernsehserien der 1980er-Jahre sind für viele Kritiker ein prägender Teil der Kindheitserinnerungen. Remakes, die diese Dekade nun kommodifizieren wollen, drohen aus ihrer Sicht die sentimentale Bindung an die Vergangenheit zu zerstören. Guy Adams, Los Angeles-Korrespondent für die britische Tageszeitung *The Independent*, beschreibt dies als «jenes allzu vertraute Gefühl, das die Zerstörung von Kindheitserinnerungen begleitet: eine Mischung aus Wut, Verbitterung und tiefer Trauer» (2010). Filmproduzenten, lamentiert er, «haben beschlossen, unsere Nostalgie gegen uns einzusetzen» (ibid.):

THE A-TEAM, zum Beispiel [...]. Wenn Sie in den achtziger Jahren aufgewachsen sind, als die gleichnamige Fernsehserie ein fester Bestandteil des Samstagnachmittags war, und sie dann den Film sehen, ist es, als ob jemand Ihre rosarot gefärbten Erinnerungen mit einem Vorschlaghammer bearbeiten würde. [...] Oder THE KARATE KID [...]. Dieser Film, den meine Generation wieder und wieder auf dem Familien-Betamax gesehen hat, ist Opfer einer schrecklich vorhersehbaren Verjüngungskur geworden [...] (ibid.).

Der Konsum von Fernsehserien und Kinofilmen wird bei Adams zum unvergesslichen und identitätsstiftenden Erlebnis. Er versteht Remakes als ernst zu nehmende Gefahr für seine verklärten Erinnerungen an lange Nachmittage vor dem Familienfernseher. Setzen Kritiker die Praxis des Retro-Remaking außerdem mit «kulturellem Vandalismus» gleich (Gritten 2010) und bezeichnen sie als «einen Versuch, die Erinnerungen einer ganzen Generation zu hemmen» (Adams 2010), kristallisiert sich das Ausmaß der persönlichen Anteilnahme heraus, mit der die Filmkritiker die idealisierte popkulturelle Vergangenheit ihrer Generation in der Gegenwart festschreiben und bewahren wollen.¹³

Doch Remakes sind vor allem auch generationenverbindende Wiederaufbereitungen bekannter Geschichten, die eine wichtige Vermittlerrolle zwischen Vergangenheit und Gegenwart übernehmen. Frank Kelleter schreibt der Praxis des Remaking aus diesem Grund eine stabilisierende Funktion zu: «jede neue Version stärkt das gesamte System

13 David Gritten vom *Daily Telegraph* hofft gar darauf, dass der «Reboot Squad» seine Finger von «echten Klassikern» wie *BACK TO THE FUTURE*, *E.T.*, *BLUE VELVET*, *BRAZIL* und *FERRIS BUELLER'S DAY OFF* lassen wird (2010).

der kulturellen Selbsterzeugung und fördert den Glauben der Kultur an ihre eigene Existenz und Kontinuität» (2012b, 38). Viele Filmkritiker werden diesem Aspekt aufgrund ihrer persönlichen Bindung an die 1980er-Jahre nicht gerecht, obwohl die Vorstellung von einem in vielerlei Hinsicht distinkten Jahrzehnt mitunter selbst auf die Nostalgiegelle und auch auf Remakes in der gegenwärtigen Populärkultur zurückgeführt werden kann.

Entscheidend für die weitere Theoretisierung des Filmzyklus ist, dass die Fachpresse einzelne Remakes trotz ihrer unterschiedlichen Genres als Teil einer Gruppe betrachtet. Die Kategorisierung als «80er-Jahre-Remakes» verortet die Filme in der aktuellen Nostalgiegelle und ist mitverantwortlich dafür, dass und wie Einzelproduktionen als kohärenter Zyklus rezipiert werden und zur popkulturellen Konstruktion der 1980er beitragen. Im konkreten Fall der 80er-Jahre-Remakes, so bleibt abschließend festzuhalten, spielt die Identifikation des Filmzyklus keine Rolle für die Entwicklung von Genres oder Subgenres, sondern lenkt die Aufmerksamkeit auf das neue cinematische Verfahren des Retro-Remaking, das sich ungeachtet der journalistischen Kritik als Standardpraxis in Hollywood etablieren und in Zukunft sicherlich neue Remake-Zyklen hervorbringen wird. Die Filmwissenschaft wird deshalb nicht umhin kommen, sich auch losgelöst von Einzelgenres mit der Konstruktion von Filmzyklen zu beschäftigen.

Literatur

- Adams, Guy (2010) Hollywood Ate My Childhood: Why Film Remakes Are Desecrating Our Most Precious Memories. In: *The Independent* v. 22.07.2010 [<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/hollywood-ate-my-childhood-why-film-remakes-are-desecrating-our-most-precious-memories-2032073.html> (letzter Zugriff am 15.05.2013)].
- Allen, Nick (2010) Hollywood Goes Back to the Future with '80s Remakes. In: *The Daily Telegraph* v. 19.04. 2010 [<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/7605017/Hollywood-goes-back-to-the-future-with-80s-remakes.html> (letzter Zugriff am 20.05.2013)].
- Altman, Rick (1999) *Film / Genre*. London: BFI.
- Balio, Tino (2013) *Hollywood in the New Millennium*. London: Palgrave Macmillan.
- Baudrillard, Jean (1978) Geschichte: ein Retro-Szenario. In: *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*. Berlin: Merve Verlag, S. 49–56.

- Chivers, Tom (2010) 1980s Movie Remakes: 10 of the Most Ridiculous. In: *The Daily Telegraph* v. 08.05.2010 [<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/7734044/1980s-movie-remakes-10-of-the-most-ridiculous.html>] (letzter Zugriff am 17.05.2013)].
- Densetsu, Shin (2009) Jazzwares Announces THE A TEAM Movie Toy Line. *The Toyark* 17.12.2009 [<http://news.toyark.com/2009/12/17/jazzwares-announces-the-a-team-movie-toy-line-2114>] (letzter Zugriff am 21.05.2013)].
- Dika, Vera (1990) *Games of Terror: HALLOWEEN, FRIDAY THE 13TH, and the Films of the Stalker Cycle*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Drake, Philip (2003) «Mortgaged to music»: New Retro Movies in 1990s Hollywood Cinema. In: *Memory and Popular Film*. Hg. v. Paul Grainge. Manchester / New York: Manchester University Press, S. 183–201.
- Feil, Ken (2005) *Dying for a Laugh: Disaster Movies and the Camp Imagination*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Forrest, Jennifer / Koos, Leonard R. (Hg.) (2002) *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany, NY: SUNY Press
- Forrest, Jennifer (2002) The «Personal» Touch: The Original, the Remake, and the Dupe in Early Cinema. In: Forrest / Koos 2002, S. 89–126.
- / Koos, Leonard R. (2002) Reviewing Remakes: An Introduction. In: Forrest / Koos 2002, S. 1–36.
- Grainge, Paul (2002) *Monochrome Memories: Nostalgia and Style in Retro America*. Westport, CT: Praeger.
- Graser, Marc (2010) Hollywood Heads Back to the '80s. In: *Variety* v. 16.04.2010 [<http://variety.com/2010/film/news/hollywood-heads-back-to-the-80s-1118017872/>] (letzter Zugriff am 17.05.2013)].
- Gritten, David (2010) Leave the '80s in the Past, Hollywood. In: *The Daily Telegraph* v. 23.04.2010 [<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/7624652/Leave-the-80s-in-the-past-Hollywood.html>] (letzter Zugriff am 15.05.2013)].
- Guffey, Elizabeth E. (2006) *Retro: The Culture of Revival*. London: Reaktion Books.
- Hediger, Vinzenz / Vonderau, Patrick (Hg.) (2005) *Demnächst in Ihrem Kino: Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg: Schüren.
- Horn, John (2010) KARATE KID Update Breaks Down Some Chinese Walls. In: *L.A. Times* v. 30.05.2010 [<http://articles.latimes.com/2010/may/30/entertainment/la-ca-karatekid-20100530>] (letzter Zugriff am 23.05.2013)].
- IDW Partners with Twentieth Century Fox Licensing & Merchandising to Release New Comic Book Series Based on *The A-Team*. *IDW Publishing*. [<http://www.idwpublishing.com/catalog/series/1089>] (letzter Zugriff am 21.05.2013)].

- Jameson, Frederic (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Jess-Cooke, Carolyn (2009) *Film Sequels*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- (2010) Sequelizing Spectatorship and Building Up the Kingdom: The Case of PIRATES OF THE CARIBBEAN, Or, How a Theme-Park Attraction Spawned a Multibillion-Dollar Film Franchise. In: *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel*. Hg. v. Carolyn Jess-Cooke & Constantine Verevis. Albany, NY: SUNY Press, S. 205–223.
- Junklewitz, Christian / Weber, Tanja (2011) Die Cineserie: Geschichte und Erfolg von Filmserien im postklassischen Kino. *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Hg. v. Robert Blanchet, Kristina Köhler, Julia Zutavern & Tereza Smid. Marburg: Schüren, S. 337–356.
- Kelleter, Frank, Hg. (2012a) *Populäre Serialität: Narration-Evolution-Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript.
- (2012b) «Toto, I Think We're in Oz Again» (and Again and Again): Remakes and Popular Seriality. In: Loock /Verevis 2012a, S. 19–44.
- Klein, Amanda Ann (2011) *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, & Defining Subcultures*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Klein, Amanda Ann / Palmer, R. Barton (Hg.) (2014) *Multiplicities: Cycles, Sequels, Remakes and Reboots in Film & Television*. Austin, TX: University of Texas Press (im Erscheinen).
- Kuhn, Markus / Scheidgen, Irina / Weber, Nicola Valeska (2013) Genretheorien und Genrekonzepte. In: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse: Eine Einführung*. Hg. v. Markus Kuhn, Irina Scheidgen & Nicola Valeska Weber. Berlin / Boston: Walter de Gruyter, S. 1–36.
- Lawrence, Novotny (2008) *Blaxploitation Films of the 1970s: Blackness and Genre*. New York: Routledge.
- Leitch, Thomas (2002) Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake. In: Forrest / Koos 2002, S. 37–62.
- Loock, Kathleen (2012) The Return of the Pod People: Remaking Cultural Anxieties in INVASION OF THE BODY SNATCHERS. In: Loock /Verevis 2012a, S. 122–144.
- (2014) Retro-Remaking: The 1980s Film Cycle in Contemporary Hollywood. In: Klein / Palmer 2014.
 - / Verevis, Constantine (Hg.) (2012a) *Film Remakes, Adaptations, and Fan Productions: Remake | Remodel*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
 - (2012b) Introduction: Remake | Remodel. In: Loock /Verevis 2012a, S. 1–15.
- McDonald, Paul / Wasko, Janet (Hg.) (2008) *The Contemporary Hollywood Film Industry*. Malden, MA: Blackwell.

- Meslow, Scott (2013) 13 Utterly Unnecessary 1980s Movie Remakes that Are Actually in Development. In: *The Week* v. 12.04.2013 [<http://theweek.com/article/index/242702/13-utterly-unnecessary-1980s-movie-remakes-that-are-actually-in-development>] (letzter Zugriff am 17.05.2013)].
- Neale, Steve (2000) *Genre and Hollywood*. London / New York: Routledge.
- Nowell, Richard (2011) *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*. New York: Continuum.
- (Hg.) (2014) *Merchants of Menace: The Business of Horror Cinema*. London: Bloomsbury.
- Oltmann, Katrin (2008) *Remake | Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930–1960*. Bielefeld: transcript.
- Proctor, William (2012) Regeneration & Rebirth: Anatomy of the Franchise Reboot. In: *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies* 22 (Februar 2012) [<http://www.nottingham.ac.uk/scope/index.aspx>] (letzter Zugriff am 13.05.2013)].
- Read, Jacinda (2000) *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*. Manchester: Manchester University Press.
- Reynolds, Simon (2011). *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London: Faber and Faber.
- Samuel, Raphael (1994) *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*. London / New York: Verso.
- Schatz, Thomas (2009) New Hollywood, New Millennium. In: *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. Hg. v. Warren Buckland. New York / London: Routledge, S. 19–46.
- Seate, Mike (2000) *Two Wheels on Two Reels: A History of Biker Movies*. North Conway, NH: Whitehorse.
- Sofge, Erik (2010) The Not-So-Karate Kid. In: *Slate* v. 11.06.2010 [http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2010/06/the_otsokarate_kid.html] (letzter Zugriff am 23.05.2013)].
- Trowbridge, Robin (2010) Catapult Back to 1982 at Flynn's Arcade at ElecTRONica. In: *Disney Parks Blog* v. 07.10.2010 [<http://disneyparks.disney.go.com/blog/2010/10/catapult-back-to-1982-at-flynn-s-arcade-at-electronica>] (letzter Zugriff am 21.05.2013)].
- Verevis, Constantine (2006) *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wee, Valerie (2014) *Japanese Horror Films and Their American Remakes: Translating Fear, Adapting Culture*. New York: Routledge.
- Williams, Raymond (1961) *The Long Revolution*. New York: Columbia University Press.