

Nicola Dusi

Zorro. Ein transmedialer Held

Übertragung, Neudeutung und Remake einer Figur¹

In diesem Beitrag werde ich aus semiotischer Sicht das Problem der ›Nachbildbarkeit‹ zu bestimmen versuchen, wobei ich mich auf die Beziehung zwischen Figur und narrativen Strukturen konzentriere. Zunächst werde ich mich den textuellen und strukturellen Grundlagen des Phänomens ›Remake‹ zuwenden und dann die Hypothese aufstellen, dass gewisse textuelle Regelmäßigkeiten, wenn man sie in einem kultursemiotischen Rahmen unter dem Gesichtspunkt der Übertragung² betrachtet, es ermöglichen, das filmische Remake als ein Netzwerk von intertextuellen Ableitungen in verschiedenen soziokulturellen Kontexten zu untersuchen. Diesbezüglich stelle ich eingangs in knapper Form einige aktuell diskutierte semiotische Kernbegriffe vor, die die *invarianten* Strukturen und die Prozesse der *Variation* sowie die Probleme der *Übertragbarkeit* und der *intertextuellen Interpretation* betreffen, um schließlich das Konzept der *intermedialen Matrix der Übertragung* vorzuschlagen.

Der Gefahr eines rein theoretischen, abstrakten Diskurses ebenso bewusst wie der ambitionierten Reichweite meines Projekts, habe ich ein Beispiel von offenkundiger Linearität und weitreichender Popularität gewählt: Zorro als eine Figur, die in verschiedenen Medien (literarischen Erzählungen, Filmen, Comics und Fernsehfilmen) auftritt und sich dabei stets verändert. Im zweiten Teil meines Beitrags werde ich mich eingehend mit *THE MASK OF ZORRO* (*DIE MASKE VON ZORRO*, USA 1998, Martin Campbell) auseinandersetzen, um die Themen und Eigenheiten dieser Figur und ihrer Welt darzulegen. Im Zentrum stehen jene distinktiven Merkmale, die Zorro eine mediale Beständigkeit und Wiedererkennbarkeit verschaffen und die es uns erlauben, ihn als *soziosemiotischen Helden* zu definieren.

- 1 Dieser Beitrag stellt die überarbeitete Fassung eines Aufsatzes dar, der erstmals unter dem Titel ›Replicabilità audiovisiva‹ (Dusi/Spaziante 2006, 155–122; vgl. 31–34) publiziert wurde.
- 2 [Anm. d. Übers.]: Da sich das Argument des Beitrags um die intermediale Migration von Textpartien, insbesondere von Figuren, dreht, wurde das italienische ›traduzione‹ im vorliegenden Beitrag nicht mit ›Übersetzung‹, sondern mit ›Übertragung‹ wiedergegeben.

1. Der semiotische Gesichtspunkt

Wiederholbare Strukturen und Übertragbarkeit

Fasst man das Remake in den Begriffen der zeitgenössischen Textsemiotik, dann lassen sich in einem Film *invariante Strukturen* ausmachen, die zum Beispiel auf der Ebene der narrativen Strukturen, der thematischen Isotopien oder des Universums der Werte vorliegen können. Solche, von vornherein kulturell determinierten Strukturen weisen eine Verbindung mit den Textoberflächen auf, die die Erzählung «inszenieren» und Konstruktionen von diskursiven Welten verantworten, welche ihrerseits je nach Kontext und Epoche variieren. Auf dieser Ebene stoßen wir zudem auf die unterschiedlichen ikonischen und plastischen Dimensionen der «figurativen» Darstellung,³ die auch die Verknüpfungen zwischen Bild und Tonspur beinhaltet und die Verwendung neuer digitaler Technologien für Spezialeffekte ins Spiel bringt, kurz: auf all jene Aspekte, die eine Art von «kohärenter Deformation» bewirken und den *Stil* eines filmischen Textes ausmachen (Metz 1997, 134–138). In einem *Remake* geht es demnach stets um den Grad der Transformation auf der Ebene des *Inhalts*, zum Beispiel bei der Aktualisierung des historischen und kulturellen Kontextes oder der Verankerung der Geschichte in einem anderen Umfeld. Aber auch auf der Ebene des *Ausdrucks* kommt es zur Transformation, durch den Einbezug neuer Formen der audiovisuellen Gestaltung, der Montage und des Synkretismus unterschiedlicher «Sprachen»⁴ oder schließlich durch eine Entscheidung, wie sie Gus van Sant für sein Remake von Alfred Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1960) aus dem Jahr 1999 trifft, wenn er zwar die Anweisungen des Originaldrehbuchs bis ins letzte Detail befolgt, den Film aber in Farbe dreht. Vereinfacht gesagt,

- 3 [Anm. d. Übers.]: Im Schichtenmodell von Greimas gibt es eine narrative Tiefenstruktur und eine diskursive Oberflächenstruktur der Erzählung. Erstere beinhaltet die Ebenen der «Aktanten» und ihrer «Rollen» als abstrakte Kräfte und Funktionen der Erzählung. Letztere umfasst die «Akteure» (die nicht den Schauspieler, sondern eher die Figur, im geläufigen Wortsinn, bezeichnen) sowie die «thematischen» und die «figurativen» Komponenten. Die figurativen Elemente (d.h. in der Darstellung konkretisierten) sind die kleinsten diskursiven Einheiten, über die sich ein Inhalt auf der Ebene des Ausdrucks (ähnlich einem Motiv) manifestiert und die mit ihrem zugehörigen semantischen Feld «Konfigurationen» bilden. Die thematische Ebene bleibt hingegen abstrakter: Lässt sich eine Konfiguration auf ein Thema reduzieren, so spricht man von einer «thematischen Rolle», die sich meist – durch eine nochmalige Reduktion – mit einer «aktantiellen Rolle» verbindet. Vgl. Greimas 1983, 49–66; Greimas/Courtés 1979.
- 4 [Anm. d. Übers.]: «Sprache» wird hier im Sinne von «linguaggio», nicht von «lingua» benutzt, d.h. es geht um ein Vermögen zu kommunizieren, das nicht auf die Verbalsprache reduziert werden kann.

enthält jedes Remake im Vergleich zum Ausgangsfilm etwas für den Zuschauer sicht- und wahrnehmbar Neues (was nicht bedeutet, dass das Remake schon deswegen besser oder schlechter wäre als sein Ausgangsfilm): neue Darsteller, einen neuen Regisseur, einen neuen Blick auf das Thema und nicht zuletzt ein neues rhythmisches System (vgl. Protopopoff 1989).

Aus unserer Perspektive stellt sich mit der Definition des Textes von Hjelmslev (1961) und Greimas (1983, 49–66), derzufolge ein Text über mindestens eine Ebene des Ausdrucks (des Signifikanten) und eine Ebene des Inhalts (des Signifikats) verfügt, das Problem, wie sich abgeleitete Texte wie das Remake nicht nur hinsichtlich narrativer Fokalisierungen und der anderen Elemente des Inhaltes verhalten, sondern vor allem wie sie dies hinsichtlich der Materien und bedeutungstragenden Formen des Ausdrucks tun. Erinnern wir uns an den Vorschlag von Jakobson (1992, 483) bei der Übertragung von Texten einen interlinguistischen, einen intersemiotischen und einen intrasemiotischen Aspekt zu unterscheiden, was sich um die Idee von Eco (2006, 225ff) ergänzen lässt, für den das Remake zu einem Problem der *endosemiotischen Interpretation* wird, ohne deswegen, wie ich meine, seine spezifische Übertragbarkeit zu verlieren.

Die Praxis des Remakes unter dem Gesichtspunkt der Übertragung und der Umdeutung zu behandeln heißt, dass man sich Gedanken macht über die Beziehungen eines ästhetischen (literarischen, musikalischen, visuellen oder audiovisuellen) Textes zu einem vorausgehenden Text, der auf *systematische* Weise – unter Wiederaufnahme der verschiedenen Ebenen der textuellen Struktur – nachgebildet und variiert wird, aber die gleiche stoffliche Grundlage aufweist. Mit Jakobson (1992, 483) können wir davon ausgehen, dass es sich bei der intrasemiotischen Übertragung um eine interpretatorische und transformative Beziehung zwischen ähnlichen semiotischen Systemen mit derselben Ausdrucksmaterie handelt.

Bei dieser *Nachbildung* oder Umarbeitung inszeniert der neue Text, obschon er auf den verschiedensten Ebenen von dem zu transponierenden und neu zu erschaffenden Werk abhängt, zugleich eine neue textuelle Welt, die hinsichtlich ihrer poetischen Dimension unabhängig ist und sich in einen neuen kulturellen Rezeptionskontext einfügt. Wie alle Transpositionen sind auch die Operationen des Remakes komplexe «Handlungsformen», d.h. es geht im Rahmen eines dynamischen und funktionalen Ansatzes um *transkulturelle Kommunikationsprozesse*, die auf die Kultur ausgerichtet sind, die sie aufnimmt (vgl. Reiss/Vermeer 1984). Diese flexible Dimension beruht auf der Idee, dass Sprachen *offene Systeme* sind, die eine Übertragbarkeit erlauben, auch wenn dabei die *Grenzen* zwischen kulturellen Systemen und unterschiedlichen diskursiven

Bereichen in Kraft bleiben. Solche Grenzen funktionieren als *Filter*, die den Unterschied zwischen den Systemen aufrechterhalten, ohne dass sie deswegen deren Unvergleichbarkeit bewirken (vgl. Lotman 1985; Feyerabend 1987). Wie jede gute Übertragung bereichert auch die Praxis des Remakes gleichermaßen die Ausgangssprache und die Zielsprache und verwandelt beide, insofern sie von nun an zu einer gemeinsamen (neuen) Enzyklopädie von Bedeutungen (im Sinne von Eco 1998, 15–30, 44–47) gehören, die die Basis für spätere Neufassungen darstellt (Dusi 2003, 60–66).

Nachbildung, Matrix, Wandelbarkeit

Die Praktiken der Nachbildung, mit denen ich mich hier beschäftige, können sowohl als Form der Wiederholung und Variation verstanden werden, d.h. als Wiederkehr des Gleichen in neuen Kontexten, wie auch als Fälle von Übertragung im Sinne von Neudeutungen und Transformationen. Mein Interesse richtet sich hauptsächlich auf die textuelle oder genauer die *intertextuelle* Analyse: Hier kommen die soziosemiotischen Theorien über Texte, Strukturen und eine Matrix der Übertragung ins Spiel. Das Vorgehen knüpft somit an die Hypothesen der generativen Textsemiotik (vgl. Greimas/Courtés 1979) und teilweise auch der interpretativen Textsemiotik an (vgl. Eco 1999): Ein Text ist demnach analysierbar als ein strukturiertes Ensemble von voneinander abhängigen Ebenen, von der ‚abstraktesten‘ bis zur ‚konkretesten‘ und von der einfachen zur komplexen. Wenn sich diese Annahme aufrechterhalten lässt, und sei es nur im Sinne einer Analysemethode, dann können wir davon ausgehen, dass zwischen unterschiedlichen Texten auf *unterschiedlichen textuellen Ebenen* Verknüpfungen, Überschneidungen, Übertragungen und Nachbildungen stattfinden.

So kann beispielsweise die Inhaltsebene eines Textes im Sinne einer Matrix betrachtet werden, im Anschluss an das Schichtenmodell von Greimas (1983, 49–66), das, die Dinge ein wenig komplizierend, einen «generativen Durchgang durch die Bedeutung» (von den Wertstrukturen zu den narrativen, von den thematischen Ebenen zu den diskursiven und figurativen) vorsieht. Das heißt, dass jede Ebene in andere Texte übertragen werden kann, indem sie entweder derjenigen des Ausgangstextes ähnlich bleibt oder aber Anlass für Varianten und Variationen gibt. Aus diesem Grund war es auch möglich, in der Filmwissenschaft von einem einfachen «Remake der Figur» zu sprechen, das einzig die figurative und aktorielle Ebene in neue narrative und diskursive (damit aber auch räumlich-zeitliche) Situationen transponiert, oder aber von

einem «Restaurierungs-Remake philologischen Typs», das eine Mehrzahl der Ebenen des vorausgehenden Films in das Remake überträgt.⁵

Auch die Idee der Wandelbarkeit verbindet sich aus dieser Sicht mit der Hypothese einer flexiblen Struktur (oder mehrerer), die von jedem neuen Text und Diskurs aufs Neue *geöffnet* (und nicht einfach nur neu interpretiert) werden kann, und ebenso von jeder neuen Semiotik, die einer anderen gegenüber tritt, oder von jedem neuen Leser, wie Lotman (1985) sagen würde. Damit kommen auch vorübergehende Beziehungen zwischen nomadisierenden «Teilen» ins Spiel, also Beziehungen zwischen wiedererkennbaren Partien dieser Strukturen, die von einem Text zum anderen wandern. Wenn sich die Übertragung tatsächlich zwischen *Ebenen der Gleichwertigkeit* vollzieht (Dusi 2003, 32–51), dann gilt dies auch auf einer makrotextuellen Ebene, etwa für ein Korpus von zwei oder mehreren Filmen, die auf derselben Grundlage aufbauen. Entsprechend können wir die textuellen Ebenen unterteilen in jene, auf denen sich eine *Ähnlichkeit* ergibt, und in jene, auf denen sich eine *Transformation in etwas anderes* vollzieht, und zwar aufgrund von Anforderungen, die mit dem Zweck der Übertragung zu tun haben, mit dem neuen Bezugspunkt des Textes oder mit den soziosemiotischen Bedingungen seiner Hervorbringung (der Enunziation) (vgl. auch Eugeni 1999; Odin 2000). Jedes neue Sequel, jede Zweitfassung, jede neue Coverversion oder jeder Remix macht «aus der Notwendigkeit eine Tugend»: Sie bestimmen und begrenzen ihre Variationen nach Maßgabe ihrer jeweiligen Produktionsregeln sowie der Vernetzung des Wissens und der Erwartungen ihres Zielpublikums.

Intermedialität

Die Idee einer Matrix von Invarianz reicht indessen nicht aus, um das Phänomen der intertextuellen Nachbildung zu erklären, selbst wenn sie auf mehreren Ebenen des Textes wandlungsfähig ist. Vielmehr gilt es, sich mit der *Intermedialität* auseinanderzusetzen und nachzuvollziehen, wie ein Text in seinem Ko-Text weiterlebt, wenn dieser in einen neuen medialen Kontext eintritt, welche Grade der Öffnung und der Differenzierung möglich sind, bis zu welchem Punkt er noch *als solcher erkennbar* ist und wann man davon sprechen kann, dass er *von sich selbst völlig unterschieden* ist.

Tatsächlich liegen Identität und Differenz jeder Reflexion über Sinn und Wert eines Zeichens oder eines Textes zugrunde, bis hin zu der Annahme

5 Canova (1984) unterscheidet zwischen «remake del personaggio» (Remake der Figur) und «remake restauro di tipo filologico» (Restaurierungs-Remake philologischen Typs).

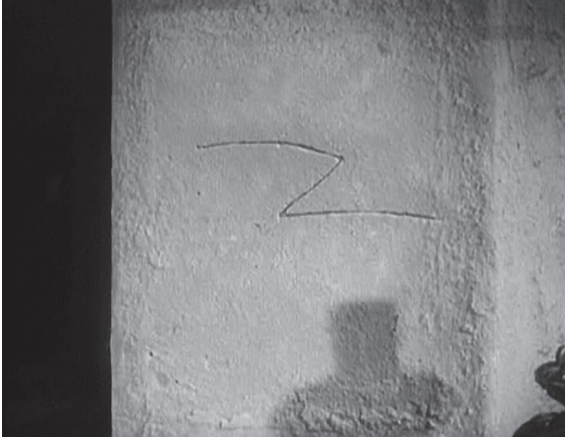


Abb. 1 Das Zeichen von Zorro (*THE MARK OF ZORRO*, Rouben Mamoulian, USA 1940)

einer inter- und intrasemiotischen Übertragung (Deleuze 1992). Mit einer Variation allerdings: Der intermediale Blick zieht die Entscheidung für eine Perspektive nach sich, die eine ganze Flut von Texten einbezieht und ein Netz von Beziehungen und Bezügen etabliert, ein Netz, das den Modus der Übertragung nur als eine Bezugsform unter anderen umfasst.

Den grundlegenden hypertextuellen Charakter jedes kulturellen Systems, verstanden als Ensemble von miteinander verbundenen Textpartien, thematisiert schon Lévi-Strauss (1978) in seiner Analyse der Mythen. Lévi-Strauss' Leistung bestand darin, die *differenzielle* Bestimmung des Zeichenwerts, die de Saussure vorgeschlagen hatte, nicht nur auf Zeichen und Symbole einer einzelnen mythischen Erzählung auszudehnen, sondern auf ganze Texte, Gruppen von mythischen Erzählungen und kulturelle Makrokomplexe.

In einer solchen Perspektive gilt es auch die *Intertextualität* oder die «Transtextualität» im Sinne von Genette (1993, 9–20)⁶ nicht als Beziehung einer Anspielung zwischen Texten aufzufassen, sondern vielmehr als inhärente Komponente der flexiblen Definition und Konstruktion der Identität eines jeden Textes, jedes Komplexes von Texten und jeder Kultur. Dabei handelt es sich um ein dynamisches und durch Übertragungsoperationen sich konstituierendes Beziehungsnetz zwischen Texten, das uns noch einmal auf die Aussagen von Lotman zu den Übertragungsprozessen innerhalb jeder Semiosphäre zurückführt (Lotman 1985), wobei unter einer Semiosphäre auch die Begegnung, der Konflikt und die partielle Assimilation von Texten und Kulturen zu verstehen ist.

Ausgehend von Greimas (1966) wird seit den 1960er Jahren der bereits er-

6 Nach Genette (1993) lässt sich das Phänomen des Remakes in jener «hypertextuellen» Dimension verorten, die einen Text mit einem vorausgehenden «Hypotext» verbindet; es gehört somit zum Problemfeld der «Transtextualität», das alle Arten von Beziehungen zwischen Texten umfasst.

wähnte Begriff der *Isotopie* für eine Form semantischer Redundanz benutzt, die notwendig ist, um die Verständlichkeit und die Unzweideutigkeit eines Textes sicherzustellen und die dazu dient, den Faden aufzuspüren, der homogene, aber verstreute Elemente eines Textes verbindet.⁷ Dieses Konzept lässt sich nun über den einzelnen Text hinaus ausdehnen und für die Analyse von Übertragungsbeziehungen verwenden, für jede textuelle Makroeinheit, seien es diskursive Konfigurationen wie Genres oder ein Netzwerk von Zitaten und Querverweisen zwischen Texten, die zueinander in einer Beziehung der Ansteckung und gegenseitigen Resonanz stehen. So können wir von *intertextuellen Isotopien* sprechen, die wir nur entdecken, wenn wir eine Vielzahl von Texten einander gegenüberstellen und die Ankoppelungen und kohäsiven Konfigurationen zwischen Texten in Betracht ziehen.

2. Im Zeichen von Zorro

Die Migration einer Figur

In vielfältigen Readaptationen, Remakes, Sequels, Parodien und Pastiche zieht sich die Figur von Zorro durch drei Viertel der Filmgeschichte. Zum Korpus der Versionen zählen auch heute wenig bekannte Werke wie *ZORRO CONTRO MACISTE* (*ZORRO GEGEN MACISTE*, I 1963, Umberto Lenzi) oder *ZORRO E I TRE MOSCHETTIERI* (*ZORRO UND DIE DREI MUSKETIERE*, I 1963, Luigi Capuano), ebenso wie *THE EROTIC ADVENTURES OF ZORRO* (*ZORRO UND SEINE LÜSTERNEN MÄDCHEN*, F/USA/D 1972, William Allen Castelman, Robert Freeman). Die große Vielfalt der Nachbildungen sowie die Variabilität ihrer Kontexte und Genres zeugen von der Prominenz der Figur Zorro, von ihrer transkulturellen, enzyklopädischen Verankerung, die bis in die Stummfilmzeit zurückreicht. Tatsächlich weist die Figur eine doppelte Herkunft auf. Sie stammt aus einem Roman des amerikanischen Schriftstellers Johnston McCulley mit dem Titel *The Curse of Capistrano* aus dem Jahr 1919. Zugleich wurde die Figur aber wesentlich von den frühen Zorro-Filmen geprägt, in denen Douglas Fairbanks die Hauptrolle spielte. *THE MARK OF ZORRO* (*DAS ZEICHEN DES ZORRO*, Fred Niblo) entstand 1920, und das erste Sequel erschien knapp fünf Jahre später unter dem Titel *DON Q SON OF ZORRO* (USA 1925, Donald Crisp). Produziert von Fairbanks und United Artists – dem Studio, das er zusammen mit Chaplin, Griffith und

7 Die Isotopien können semantischer Natur sein, z.B. thematisch oder figurativ, partiell oder lokal (Greimas/Courtés 1979, 197–199). Es gibt aber auch pragmatische Isotopien, wie Eco (1998, 115–127) darlegt.



Abb. 2 Don Diego Vega als Zorro (Douglas Fairbanks) in *THE MARK OF ZORRO* (Fred Niblo, USA 1920)



Abb. 3 Don Diego Vega als Zorro (Tyrone Powell) in *THE MARK OF ZORRO* (Rouben Mamoulian, USA 1940)

Mary Pickford 1919 gegründet hatte – bilden die beiden Filme den Ausgangspunkt für eine Reihe von Abenteuerfilmen, die sich über die ganzen 1920er Jahre hinweg fortsetzt und in denen Fairbanks als D'Artagnan, Robin Hood oder auch als «Black Pirate» zu sehen ist. Stets handelt es sich dabei um Figuren, die etwas mit Zorro gemeinsam haben, dem unermüdlichen Kämpfer gegen die Missbräuche institutioneller Macht, dem maskierten Rächer, der wie ein Bandit behandelt wird. Erinnerungswert ist ferner das Remake von Rouben Mamoulian, *THE MARK OF ZORRO* (IM ZEICHEN DES ZORRO, USA 1940), ein klassischer Hollywood-Film mit Tyrone Powell, der zwanzig Jahre nach dem ersten Film dessen narrative, diskursive und oft auch enunziative

Strukturen aufgreift, das Universum der Werte von Zorro aber zumindest teilweise transformiert und den Weg bahnt für die nachfolgende Disneyfizierung der Figur und ihre Umwandlung in einen ambivalenzfreien Wohltäter.

Ende der 1950er Jahre startet im US-amerikanischen Fernsehen eine erfolgreiche Serie von Fernsehfilmen, die von Disney produziert wird und Guy Williams in der Hauptrolle zeigt. Zorro hinterlässt sein Zeichen nun kaum noch auf dem Gesicht seiner Gegner, wie er es einst nicht ohne vergnüglichen Sadismus tat, sondern er zieht das Hinterteil vor. Zeitgleich, nämlich im Jahr 1957,

erscheinen die ersten Comic-Hefte mit Zorro als Hauptfigur, die ebenfalls von Disney auf den Markt gebracht werden.⁸ Aus den Fernsehfilmen und den Comics geht in Italien auch eine Fernseh-Show hervor, und 1975 kommt der Zorro-Film in die Kinos, der der Generation des Schreibenden neben der Fernsehfassung am stärksten in Erinnerung geblieben sein dürfte: ZORRO (I/F 1975, Duccio Tessari) mit Alain Delon in der Hauptrolle. Die Verwertung der Zorro-Saga wurde aber auch mit neuen Fernsehserien



Abb. 4 Alejandro Murrieta als Zorro (Antonio Banderas) in *THE MASK OF ZORRO* (Martin Campbell, USA 1998)

fortgesetzt, die 1983 und 1990 entstanden und heute im Nachmittagsprogramm des staatlichen italienischen Fernsehsenders der RAI laufen. Derweil tauchte der maskierte Rächer in parodistischer Absicht auch im Kino wieder auf, in Peter Medaks *ZORRO, THE GAY BLADE* (*ZORRO MIT DER HEISSEN KLINGE*, USA 1981), in dem Zorro in extremis von seinem schwulen Zwillingbruder gerettet wird, der ein besonderes Vergnügen daran findet, im Rächerfummel herumzulaufen.⁹ In jüngeren Jahren hat sich die filmische Saga von Zorro von der Parodie wieder befreit und mit *THE MASK OF ZORRO* (*DIE MASKE VON ZORRO*, USA 1998)¹⁰ und dem zugehörigen Sequel *THE LEGEND OF ZORRO*

- 8 Der bekannteste Zeichner von Zorro ist Alex Toth. Parodien gibt es auch im Feld der Comics. So erschien in Italien 1968 die geniale Parodie *ZorryKid* von Jacovitti, die in der Zeitungsbeilage *Corriere dei Piccoli* von 1969 bis 1973 abgedruckt wurde. Erwähnt werden muss zudem die Geschichte von Kid Palma, einem heruntergekommenen Adligen, der mit vielen Kastagnetten Flamenco tanzt und mit Hilfe des Mönches Fra Caramba im Geheimen gegen den Machtmissbrauch des Gouverneurs Magnapoco (Istwenig) vorgeht.
- 9 George Hamilton spielt die Doppelrolle des Sohnes von Zorro und von dessen Zwillingbruder, der beim Versuch, Zorro zu sein, nicht zuletzt aufgrund seines goldglänzenden Kostüms eine eher ungeschickte Figur abgibt.
- 10 Dank seiner Wiederbelebung auf der Leinwand hat die Figur von Zorro auch in der Werbung



Abb. 5 Don Diego de la Vega als Zorro (Anthony Hopkins) in *THE MASK OF ZORRO* (1998)

(DIE LEGENDE VON ZORRO, USA 2005) eine Fortsetzung gefunden, beide unter der Regie von Martin Campbell.

Dieser Überblick erlaubt es uns, einige große Themen oder *transtextuelle Isotopien*, die ich untersuchen möchte, unter <das Zeichen von Zorro>

zu stellen, ohne dabei die erste filmische Adaptation und die literarische Vorlage aus den Augen zu verlieren: Und zwar deshalb, weil man für die nachfolgenden Fassungen von Zorro davon ausgehen kann, dass die narrative Ebene (im Hinblick auf mögliche Schauspieler und die Eigenschaften der Figur) einer zunehmenden Erstarrung unterliegt, gerade weil ein Wissen über die Figur existiert, das an einem anderen Ort abgelegt ist. Anhand des Remakes *THE MASK OF ZORRO* (1998) werde ich kurz einigen rekurrenten Motiven der Figur von Zorro nachgehen, um herauszuarbeiten, inwiefern die thematische Ebene als Konstante dient, um die Variable der figurativen Gestaltung zu verankern, vermittels derer die <Legende von Zorro> und ihre Topoi inszeniert werden.

Die Fortsetzung eines Remakes in der Form eines Sequels

In *THE MASK OF ZORRO* haben wir es mit der Anfangsformel eines Remakes zu tun, während die Narration ein Sequel einleitet. Der Film führt im Vergleich zum letzten Stand des Mythos, wie er vor allem von den honigsüßen Fernsehfilmen aus dem Hause Disney geprägt wurde, vielerlei Innovationen ein. Bereits zu Beginn sieht Don Diego sein Doppelspiel enthüllt. <Demaskiert> und inhaftiert von seinem Erbfeind, verliert er zugleich Frau, Tochter und Eigentum. Allerdings geschieht dies erst am Ende der langen Eröffnungssequenz, in der er noch als Zorro auftritt und agiert, dem Vorbild getreu als flink und fürchtenswert.

Nicht ganz unerwartet erscheint Zorro erstmals, kurz bevor drei unschuldige Leibeigene hingerichtet werden sollen. Mit fröhlicher Nonchalance fordert er eine ganze Garnison spanischer Soldaten zum Gefecht heraus, entkommt mit

zu ihrer alten Rolle als Ordnungshüter und Rächer zurückgefunden. So tritt Zorro in italienischen Spots als (verspielter) Garant für Preistransparenz bei Konsumgütern auf.

der Hilfe zweier unternehmungslustiger Jungen – die mit einer Medaille zu belohnen er noch nebenbei die Zeit findet – der gefährlichen Falle, welche ihm der Gouverneur gestellt hat, gelangt schließlich in die Räumlichkeiten des verhassten Tyrannen und hinterlässt sein unauslöschliches Mal an dessen Hals. Alles ganz locker dargeboten und bewundernswert



Abb. 6 Alejandro Murrieta als Zorro (Antonio Banderas) in *THE MASK OF ZORRO* (1998)

nahe am ersten akrobatischen Zorro, den Douglas Fairbanks Senior in *THE MARK OF ZORRO* 1920 auf die Leinwand brachte. Nach Abschluß der Mission schwingt sich der Held auf den Rücken seines treuen Gauls und entschwindet über die Dächer, nicht ohne zuvor noch das Publikum begrüßt zu haben – in einem wiederkehrenden Bild, in dem sich die Silhouette des Pferdes und des Reiters (fast in der Form eines großen Z) vor dem Hintergrund des Sonnenrunds abzeichnet: Eine Ikone, die als solche urheberrechtlich geschützt ist und sich im Besitz der Produktionsfirma Zorro Productions befindet.¹¹ Würde Don Diego nicht doch noch verhaftet, würden wir zu diesem Zeitpunkt denken, den wichtigsten Teil einer der zahlreichen abgeschlossenen Episoden der Fernseheseaga um Zorro gesehen zu haben. Doch dann wird das Remake zu einem Sequel, zu einer *narrativen Erweiterung*, wie man sie sich ausdrücklicher nicht denken kann, werden wir doch Zeugen von Ereignissen, die sich «Zwanzig Jahre später» abspielen.

Der junge Alejandro Murrieta ist ein Bursche aus dem Volk, der sich bereits einen Ruf als gefährlicher Gesetzloser erworben hat. Seine Beziehung zu Zorro besteht darin, dass er als Kind an dessen letztem Abenteuer beteiligt war. Das beweist die Medaille, die ein Ensemble von konzentrischen Kreisen darstellt, die einen roten Stein umschließen: Zorros Zielscheibe für Übungszwecke (sie zeigt die Sicherheitsdistanz an, die ein Degenfechter im Nahkampf einhalten muss, um selbst außer Reichweite zu bleiben, aber das Herz des Gegners treffen zu können). Die Etappen der Ausbildung von Alejandro enthüllen die Mensch-

11 Vgl. die firmeneigene Website www.zorro.com, zuletzt besucht am 15.03.2007.

lichkeit des neuen Helden: Er erscheint als bisweilen etwas ungeschickter Zorro, der sich sehr anstrengt, sein Vorbild nachzuahmen, und die Erzählung gefällt sich darin, eigentliche Gags einzuführen, die seine Ungeschicklichkeit zu Tage fördern, wie etwa in der Szene, in der Zorro vom Dach herunterspringt und das Pferd verfehlt, das sich gerade einen Schritt vorwärts bewegt. Tatsächlich war Zorro immer schon ein ironischer Held, der zum Schalk neigte. Dennoch handelt es sich in solchen Szenen wohl eher um eine absichtliche Anspielung auf die parallele Tradition von Remakes, die als Parodien, Pastiche und allerart Hybride angelegt waren und vor allem aus italienischer Produktion stammten, wie etwa *IL SOGNO DI ZORRO* mit Walter Chiari (*DER TRAUM DES ZORRO*, I 1952, Mario Soldati) oder *I NIPOTI DI ZORRO* mit Franco Franchi und Ciccio Ingrassia (*ZORROS ENKEL*, I 1968, Marcello Ciorciolini).

Während der traditionelle Zorro ein Grenzgänger zwischen der Kultur der spanischen Adligen und der Leibeigenen ist, entstammt der neue Zorro dem Volk. In der Enzyklopädie der Bedeutungen figuriert er als Rebelle, schlau wie jener Fuchs, dem er seinen Namen verdankt, gegen das despotische Gesetz des Staates kämpfend und gegen die etablierte Ordnung, deren Subversion er betreibt, weil sie ungerecht ist. Er hat dabei etwas von einem gefallenem Engel, verfügt er doch über diabolische Züge, wenn er sich als nächtliche Gestalt mit Hang zur Gewalt präsentiert. Andererseits ist er ein bekehrter und in diesem Sinne denaturierter Teufel, da er stets im Namen des Guten handelt.¹² Zugleich wirft er auf die Schwachen einen durchaus paternalistischen Blick: In seinem täglichen Leben kommandiert Zorro einen Diener herum (zumindest in den Filmen vor dem Remake von 1998), und er gönnt sich auch sonst alle Privilegien seines Standes. In *THE MASK OF ZORRO* hingegen verwandelt sich Alejandro, der Mann aus dem Volk, in einen spanischen Edelmann, um sich Zugang zum Gouverneur zu verschaffen, während ihn Diego als Diener verkleidet begleitet und den traditionellen Namen Bernardo trägt.

Der revolutionäre Impetus von Zorro kann als Ausdruck des schlechten Gewissens des imperialistischen Westens verstanden werden. Zorro stellt aus dieser Sicht eine Art falschen Helden dar, der nicht wirklich die Unterwanderung der bestehenden Ordnung anstrebt, da er sie nicht wollen kann, ohne in einen grundsätzlichen Widerspruch zu geraten. Er sucht etwas, das im Grunde, wenn es denn einträte, sein Leben als vermögender Adliger zerstören würde, was seine Doppelnatur entschärft: Könnte der Aufstand gegen die Ungerechtigkeit doch keinesfalls den Fortbestand irgendwelcher Privilegien zulassen.

12 Wie dies auch (wiewohl in problematischerer Weise) die Figur des Batman tut, die sich unter anderem an den Ur-Zorro von Douglas Fairbanks anlehnt.

Dieser Widerspruch gilt so auch für *THE MASK OF ZORRO*, in dem Zorro zu seinen Ursprüngen als volksnaher Bandit zurückfindet, zugleich aber Zugang zur ‚guten Gesellschaft‘ finden muss und damit einen sozialen Aufstieg vollzieht, der ihm ein angenehmes Leben garantieren wird. Denken wir ans Ende des Films, das an eine Szene vom Anfang anknüpft und Alejandro in der Rolle des Hausherrn eines großen Landguts zeigt, die vormals Diegos Rolle war.

Von der verlorenen Doppelnatur Diego/Zorros war schon die Rede. Im Film kann Diego diese nur wiedererlangen, indem er sich als Bernardo ausgibt, als Diener von Alejandro.¹³ Aber die Tatsache, dass Don Alejandro nur zu sein *scheint*, was er nicht *ist* (was heißt, dass er lügt), wird schon an einem figurativen Merkmal deutlich, das seit dem Film von Fred Niblo aus dem Jahr 1920 konstant präsent war. Im ersten *THE MARK OF ZORRO* führte Diego-Fairbanks seine Kunstfertigkeiten in Schattenspielen und Taschenspielerereien vor, für die er oft sein eigenes Foulard oder Taschentuch benutzte. Im neuen Film zaubert Alejandro bei seiner ersten formellen Begegnung mit Elena eine rote Rose aus dem Ärmel, während es zuvor immer das Foulard war, das zu einem Verweis auf jenes andere Foulard wurde, das Zorro als Maske benutzte. Diego und Alejandro spielen demnach mit einem Geschicklichkeitsbeweis, mit dem sie den Feinden ein Zeichen geben und sie herausfordern, sie zu demaskieren. Das alles aber tun sie nur um des Vergnügens der Zuschauer am Genre willen, die sich an der Geschicklichkeit des Helden ergötzen, mit der dieser sein Geheimnis verbirgt, zugleich aber die Demaskierung antizipieren (und gespannt auf diese warten).

Abgesehen von den offenkundigen Anzeichen der Doppelnatur des Helden scheint es mir wichtig, den ‚doppelten Blick‘ hervorzuheben, den der Film von Anfang an auf die Handlungen des Helden wirft, indem er stets einen unteiligten Beobachter einführt. Ein Beispiel hierfür ist etwa die Position der Kinder in der Eröffnungssequenz. Sie beobachten durch einen Riss im Verdeck des Leichenwagens die Menge und halten danach Zorro den Rücken frei (wobei besagter Riss ein rudimentäres Z erkennen lässt, das auch eine Präfiguration der späteren Heldenwerdung darstellt, mit den Löchern im Verdeck, die eine erste Maske für den kleinen Alejandro bilden). Es ist aber auch der Blick des Gouverneurs, der bereit ist, das Zeichen zur Ergreifung Zorros zu geben, sobald dieser seinen erwarteten Auftritt hat. Noch deutlicher zeigt sich die Doppelung des Blicks in der Kriegsphilosophie, die Captain Love zum Ausdruck bringt, wenn er davon spricht, wie wichtig es sei, ‚mit den Augen des Feindes

13 Zunächst verbergen Don Diego und dann Alejandro ihre eigene ‚geheime Identität‘ und geben sich als harmlos und friedfertig aus. Sie spielen eine Rolle und maskieren sich damit; erst die Maske von Zorro erlaubt es ihnen, ihre Gaben und Fähigkeiten öffentlich zu machen.

sehen zu können», d.h. dessen Blickwinkel zu übernehmen und seine Position zu verstehen, um die eigene Gegenstrategie besser organisieren zu können. Dabei handelt es sich um eine Provokation, die an (Don) Alejandro gerichtet ist, der die Herausforderung mit dem Satz erwidert: «Vielleicht werde ich eines Tages sehen können, wie ich durch ihre Augen gesehen ausschaue.» So können wir von einem metareflexiven Spiel (Metz 1997, 11, 21 et passim) sprechen, das den doppelten Blick des Films auf sich selbst inszeniert, als Text, der Geschichten entfaltet und neu verknüpft, die bereits bekannt sind, dabei aber stets ihre Erzählperspektive verändert.

Zorro, ein Grenzgänger zwischen Kulturen

In thematischen und wertmäßigen Begriffen ist Zorro ein umgekehrter oder bekehrter Teufel. Er steht mit der Nacht, der Dunkelheit und dem Schatten in Verbindung, aber seine ganze negativ-zerstörerische Seite von Tod, Rache und Hass unterhält er nur «im Dienste» des Ideals. Aus diesem Grund findet das Paar Zorro/Diego (sowie auch das Paar Zorro/Alejandro) meiner Ansicht nach eine Art unabtrennbare Ergänzung in einem grundlegenden figurativen Aktanten, der in dem Film zur Unterstreichung aller narrativen Transformationen des Helden benutzt wird: dem Feuer. Das Feuer ist eine Figur der *Verwandlung* und *Übertragung* zwischen bedeutungstragenden, beweglichen Ausdrucksformen, die die Idee des Unbezwingbaren einführen, des unbezähmten und gefährlichen Elements. Als solches taucht das Feuer in *THE MASK OF ZORRO* schon mit der flammenden Signatur auf, die Zorro bei seinem Auftritt in der *pre-title sequence* hinterlässt, mit einer Geste, die am Ende als Signal des Austritts aus der Fiktion wiederholt wird.

Rufen wir uns in Erinnerung, wie zentral die Figur Zorros auch im Hinblick auf das Argument dieses Beitrags ist. Zorro ist nicht nur ein «Doppelagent» (vgl. Fabbri 2000), der *zwischen* zwei Wertewelten lebt (von den thematischen und figurativen Welten einmal abgesehen). Er ist letztlich auch eine «Übertragungs»-Figur. Da ist etwa der Kontrast zwischen einer «Gesellschaft der Markierung», die sich durch ein primitives Gesetz der Gleichheit konstituiert, das sich dem Körper als zu erinnerndes Wissen einschreibt, und einer «Gesellschaft der Schrift», die ein eigenständiges, abstraktes Gesetz schafft, das Gesetz des Staates.¹⁴ In diesem Fall bietet sich das Zeichen von Zorro als *Vermittler* zwischen den Kulturen an: zwischen der «hohen» und der «niedrigen», zwischen derjenigen des Gouverneurs und der Adligen und derjenigen der Leibeigenen ohne Rechte, des Unterdrück-

14 Ich beziehe mich hier auf Clastres 1974, der seinerseits von Deleuze/Guattari 1972 ausgeht.

ckers und des Unterdrückten. Das neue Gesetz der Markierung, das von Zorro angewendet wird, ist gleichsam eine Vereinfachung des geschriebenen Gesetzes (zumal wenn man bedenkt, dass es aus einem einzigen Buchstaben besteht), aber es wird angewandt wie die Gesetze gewisser Stammesgesellschaften: Es ist exemplarischer Natur und ohne weiteres zu erkennen, gilt in gleicher Weise für alle und annulliert jegliche gesellschaftliche Hierarchie.

Diese Idee erklärt zumindest teilweise die unmittelbare Erkennbarkeit des Zeichens und seine Bestimmung als *distinktives Merkmal*, das sich in jeden Typ eines medialen Diskurses übersetzen lässt. Tatsächlich ist die Markierung von Zorro die Unterschrift der Maske selbst, die zugleich die Identität von Don Diego auslöscht und seine Anonymität garantiert *und* eine neue, mythische Identität erschafft – mit ausdrücklichen Zielen, die jedes Mal aufs Neue bestätigt werden. Und das Sequel *THE MASK OF ZORRO* zeigt Alejandro, wie er am Ende des Films seinen persönlichen Feind mit einem M (wie Murrieta) markiert. Dies kann als eine unrechtmäßige Aneignung des Symbols von Zorro gelesen werden, die sich aber rechtfertigen lässt, und zwar nicht nur, weil es sich um die verdiente Markierung einer Schmach handelt, sondern auch aufgrund der Homologie des M mit der verdoppelten (und verkehrten) eigentlichen Markierung von Zorro, seinem Z.

3. Reduktion und Transmedialität

Zorro, ein soziosemiotischer Held

Die Hypothesen, die weiter oben über die distinktiven Merkmale der Figur Zorro aufgestellt wurden, die eine mediale Beständigkeit und Wiedererkennbarkeit der Matrix jenseits der unterschiedlichsten diskursiven Umwandlungen und Neudeutungen ermöglichen, rücken Zorro in die Nähe von transmedialen Figuren wie Pinocchio (vgl. Pezzini/Fabbri 2002) oder, in etwas eingeschränkterer und aktuellerer Weise, von medialen (und televisuellen) Helden wie Commissario Montalbano (bekannt aus den Romanen von Andrea Camilleri). Zorro ist nicht nur eine Figur, die aus der Literatur ins Kino überläuft. Vielmehr gibt es eine Reihe weiterer Medien wie die Comics, die die Figur aufnehmen und modifizieren und sie innerhalb ihres Feldes *weiter übertragen*. Im Übergang zur audiovisuellen Transposition des Romans und darauf folgend durch die Remakes und andere Formen der Transtextualität werden einige bloß *unterstellte* (oder latente, sozusagen implizite) Eigenschaften der Figur zu unverzichtbar *notwendigen* (Eco 2006).

Auch Zorro ist demnach ein mythischer Held, ein Übermensch der Masse im Sinne von Eco (1984), der nunmehr außerhalb des Textes in der *Transmedialität* lebt. Er ist ein *soziosemiotischer* Held, der – wie wir das auch vom Mythos sagten – als Konstruktion aus seinen vielfältigen intermedialen Varianten hervorgeht, von den Comics über die Fernsehfilme bis zu den Zeichentrickfilmen, wobei hier die Vervielfältigung der Übertragungen mit einer Reduktion seiner relevanten Züge einherzugehen scheint.¹⁵ Deshalb kann es auch nicht erstaunen, dass in der amerikanischen Zorro-Saga der 1940er Jahre, die unzählige der Figur gewidmete *serials* kennt,¹⁶ Zorro als Ordnungshüter auftritt, der neben der klassischen Peitsche Pistolen statt dem Degen einsetzt und gleichzeitig wesentliche Elemente seines Figurenzubehörs verliert, inklusive des Mantels, um so zu einer Art Supersheriff des Westerns zu werden. Ebenso wenig kann es erstaunen, dass Zorro zum Gegenstand von Parodie und Farce wird, indem er etwa in dem bereits erwähnten ZORRO THE GAY BLADE seine Doppelnatur im Modus der Farce zum Ausdruck bringt. Und so könnte man die Reihe fortsetzen, bis hin zu einem Remake als Zeichentrickfilm japanischen Ursprungs, KAIKETSU ZORRO NO DENSETSU (DIE LEGENDE VON ZORRO, J/I/USA 1990, K. Minoguchi, M. Miyazaki), in dem unser Held mit blondem Haarschopf und ohne Schnauzbarthauftritt und über die typischen großen runden Augen der Manga-Figuren verfügt; ferner trägt er ein weißes Hemd und ein violettes Gilet – nur die Maske und der Mantel sind noch schwarz – und besteigt ein *weißes* Pferd, das die Reinheit seiner Absichten symbolisiert.

Das Remake als transmediale Strategie

Im Anschluß an Jameson (1981, 16–19) können wir festhalten, dass die autoreferentielle Tendenz des postmodernen Remakes die Parodie zugunsten des *Pastiche* aufgibt. Genette (1993, 32–47) zufolge hat *Pastiche* etwas mit Nachahmung und ‚Wieder-Erschaffung‘ zu tun, und oft setzt er sich vom Ausgangstext ab, während die *Parodie* zwar die Aufgabe hat, von der Aussage eines Textes abzuweichen und ihr auszuweichen, aber zugleich – sozusagen als Kompensation – verpflichtet ist, streng seinen buchstäblichen Sinn zu respektieren.

Wenn ein Film schon in sich selbst eine diskursive Strategie bereitstellt, die

15 Diese Überelegung verdanke ich Marrone 2003.

16 Denken wir an THE BOLD CABALLERO (GB 1936, Wells Root) oder an die dreizehn Episoden von SON OF ZORRO (Zorros Sohn, USA 1947, Spencer Gordon Bennet, Fred C. Brannon) oder jene von ZORRO RIDES AGAIN (Zorros schwarze Peitsche, USA 1937, William Witney, John English) und von GHOST OF ZORRO (Zorro im Wilden Westen, USA 1949, Fred C. Brannon).

der Interpretation Grenzen setzt, wie Bazin (1952; 1951) festhält, so kann das Remake dennoch als *Multiplikator des Sinns* des Ausgangstextes dienen. Indem es in jener «Ästhetik der Wiederholung» ganz in seinem Element ist, von der Calabrese (1989) in seiner Untersuchung von Fernsehserien spricht, wird das Sequel zu einem typischen «Mutanten-Objekt» des postmodernen Drehbuchs (Canova 1984, 14). Die Praxis des Remakes stellt sich demnach als eine *inter-textuelle, interpretative und transformative Strategie* dar, oder besser als *transmediale Strategie der Übertragung*, die in unterschiedlichen Abstufungen offenkundige Beziehungen zu einem Ausgangstext unterhalten kann: Das Remake benutzt sein «Vorbild» als Depot von strukturellen Invarianten, und zwar auf den unterschiedlichen Ebenen des Ausdrucks und des Inhalts sowie in den Formen ihrer Beziehungen zueinander.

Kehrt man zurück zu einer Definition des Textes im ursprünglichen Sinn einer «Textur», eines dynamischen «Gewebes» von Zitaten, wie schon Barthes (1987, 9; 1974, 94) dies vorschlug, dann eröffnet sich mit der weiter oben vorgestellten Idee einer flexiblen und wandelbaren Struktur eine Perspektive auf das pragmatische Moment des Gebrauchs und der (Re)Interpretation von Texten (Eco 1999). Die Modalitäten des Zugangs und des Umgangs des Remakes mit dem Ausgangsfilm können in der Tat variieren von der teilweisen Wiederauf-



Abb. 7 Zorro und Lolita (Marguerite De la Motte) in *THE MARK OF ZORRO* (1920)



Abb. 8 Zorro-Alejandro und Elena (Catherine Zeta-Jones) in *THE MASK OF ZORRO* (1998)

nahme bis zur kritischen, komischen oder parodistischen Reevaluation, oder sie können – in oft uneingestandener Weise – eine Form der Entmythifizierung beinhalten. Die Frage nach der *Treue* zum Ursprungstext – ob dieser nun ein literarischer oder filmischer sei – ist überwunden, wenn wir an die *textuellen Strategien* denken, die mit der Absicht durchlaufen werden, *ähnliche* Sinneffekte (und -affekte) zu erzielen. Im Grenzfall der Parodie tritt das Remake nicht mehr in einer Beziehung der *Gleichwertigkeit* auf, sondern markiert eine andere kommunikative Wirksamkeit.

In den ästhetischen und medialen Formen der Gegenwart verliert sich der *Ursprung* zugunsten des *Zitats*, wie Barthes (1990) festhielt, und die Ausdrucksformen der Masse kehren als Stoff von Kunstwerken wieder, in denen sich die jeweilige *Bildwelt* im Modus der Kopie behauptet. Die Massenkunst wird in diesem Sinn zu einer Kunst des *distanzierten Blicks* auf das Objekt. Folgen wir der Einsicht Barthes', dann entledigen sich in den medialen Systemen, in denen sich Zorro vervielfältigt, die Wiederholung, die Wiederaufnahme und die Doppelung des beunruhigenden Charakters des Schattens: Sie lösen sich von dem, was sich *hinter* den Dingen verbirgt. Hier steht die Kopie gleich neben dem Objekt und verweist auf das Andere, um uns das Sehen besser zu lehren, wobei sie eine leicht zu erkennende Signatur trägt: diejenige der Figur.

Aus dem Italienischen von Vinzenz Hediger

Literatur

- Barthes, Roland (1974) *Die Lust am Text* [frz. 1973]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 – (1987) *S/Z* [frz. 1970]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 – (1990) *Die Kunst, diese alte Sache* [frz. 1982]. In: Ders: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 207–215.
 Bazin, André (1951) À propos des reprises. In: *Cahiers du cinéma* 5, S. 52–56.
 – (1952) Remade in USA. In: *Cahiers du cinéma* 11, S. 54–59.
 Calabrese, Omar (1989) *L'età neobarocca*. Roma, Bari: Laterza.
 Canova, Gianni (1984) Un cinema mutante e sovversivo. In: *Segnocinema* 15, S. 12–14.
 Clastres, Pierre (1974) *La société contre l'état. Recherches d'anthropologie politique*. Paris: Editions de Minuit.
 Deleuze, Gilles (1992) *Differenz und Wiederholung* [frz. 1968]. München: Fink.
 – / Guattari, Félix (1974) *Anti-Ödipus* [frz. 1972]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 Dusi, Nicola (2003) *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. Torino: Utet.

- / Spaziante, Lucio (2006) *Remix – Remake. Pratiche di replicabilità*. Roma: Meltemi.
- Eco, Umberto (1984) Der Mythos von Superman. In: Ders.: *Apokalytiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur* [ital. 1964]. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 187–222.
- (1998) *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten* [ital. 1979]. München: dtv.
- (1999) *Die Grenzen der Interpretation* [ital. 1990]. München: dtv.
- (2006) *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen* [ital. 2003]. München: Hanser.
- Eugeni, Ruggero (1999) *Film, Sapere, Società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*. Milano: Vita e pensiero.
- Fabbri, Paolo (2000) *Elogio di Babele*. Rom: Meltemi.
- Feyerabend, Paul (1987) *Farewell to reason*. London, New York: Verso.
- Genette, Gérard (1993) *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [frz. 1982]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Greimas, Algirdas J. (1966) *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- (1983) *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- / Courtés, Joseph (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Hjelmslev, Louis (1961) *Prolegomena to a Theory of Language* [dän. 1943]. Madison: University of Wisconsin Press.
- Jakobson, Roman (1992) Grundsätzliche Übersetzbarkeit: Linguistische Aspekte der Übersetzung [engl. 1959]. In: Ders.: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982*. Hg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 481–491.
- Jameson, Fredric (1981) *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Lévi-Strauss, Claude (1978) *Strukturelle Anthropologie* [frz. 1958]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lotman, Jurij M. (1985) *La semiosfera*. Venezia: Marsilio.
- Marrone, Gianfranco (2003) *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*. Roma: Nuova Eri / VQPT.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Münster: Nodus.
- Odin, Roger (2000) *De la fiction*. Paris, Brüssel: DeBoeck.
- Pezzini, Isabella / Fabbri, Paolo (Hg.) (2002) *Le avventure di Pinocchio*. Rom: Meltemi.
- Protopopoff, Daniel (1989) Qu'est-ce qu'un remake? In: *CinémAction* 53, S. 13–20.
- Reiss, Katharina / Vermeer, Hans J. (1984) *Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie*. Tübingen: Niemeyer.