
Handbuch Literaturwissenschaft

Gegenstände – Konzepte – Institutionen

Handbuch Literaturwissenschaft

Herausgegeben von Thomas Anz

Band 1
Gegenstände und Grundbegriffe

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Die Redaktionsarbeit wurde von der Fritz Thyssen Stiftung gefördert.

Redaktionsleitung: Kathrin Fehlberg

Der Herausgeber

Thomas Anz (geb. 1948) ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Marburg, 2004–2007 Vorsitzender des Deutschen Germanistenverbandes; zahlreiche Veröffentlichungen zur Literaturgeschichte, Ästhetik, Literaturkritik und Literaturtheorie. Bei J. B. Metzler ist zuletzt erschienen: »Literatur des Expressionismus«, Sammlung Metzler Band 329, 2002.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

Gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier

ISBN: 978-3-476-02154-0

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2007 J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt
Satz: Typomedia GmbH, Ostfildern
Druck und Bindung: Kösel GmbH, Krugzell
www.koeselbuch.de
Printed in Germany
November 2007

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar

Inhalt

Vorwort	IX	3. Stilistische Textmerkmale (<i>Urs Meyer</i>)	81
Einleitung	XI	3.1 Stilarten	81
1. Literatur und Text (<i>Jost Schneider</i>)	1	3.1.1 Zur Ordnung der Stilarten	81
1.1 Zum Begriff »Literatur«	2	3.1.2 Präskriptive und deskriptive Stilistik	82
1.2 Formen der Fixierung	7	3.1.3 Mikrostilistik und Makrostilistik	83
1.3 Fiktionalität und Faktizität	12	3.1.4 Stilarten-Definitionen	83
1.4 Poetizität (Künstlerische Sprach- verwendung)	14	3.2 Rhetorische Figuren	89
1.5 Funktionen von Literatur	17	3.2.1 Zur Ordnung der Figuren	89
1.6 Literarizität von Kunst und Kultur	20	3.2.2 Klangfiguren	92
2. Texttypen und Schreibweisen (<i>Rüdiger Zymner</i>)	25	3.2.3 Wortschatzfiguren	93
2.1 Rahmenbedingungen	25	3.2.4 Sinnfiguren	94
2.1.1 Bedingungen und Ziele der Gattungsforschung	26	3.2.5 Wiederholungsfiguren	94
2.1.2 Definitionen und Begriffsformen	28	3.2.6 Satzfiguren	95
2.1.3 Gattungsmetaphorik	30	3.2.7 Schriftfiguren	96
2.1.4 Familienähnlichkeit	30	3.3 Bilder/Tropen	97
2.1.5 Gattungsforschung und Forschungs- disziplinen	35	3.3.1 Zur Ordnung der Bilder und Tropen	97
2.2 Epik	36	3.3.2 Konkurrierende Metaphern- theorien	98
2.2.1 Erzählen	36	3.4 Politische Metaphorik	104
2.2.2 Umfangreiche epische Formen	39	3.5 Metapher – Allegorie – Symbol	105
2.2.3 Epische Formen mittleren Umfangs	52	3.6 Bild im Text, Text im Bild	108
2.2.4 Epische Kleinformen	56	4. Textwelten (<i>Thomas Anz</i>)	111
2.3 Drama	59	4.1 Vorbemerkungen und Textbeispiele	111
2.3.1 Theaterliteratur vs. Theater	59	4.2 Zeit	114
2.3.2 Zu Poetik und Geschichte des Dramas	60	4.3 Raum	118
2.4 Lyrik	67	4.4 Figuren	122
2.4.1 Gedicht und Einzelrede in Versen	67	4.5 Ereignis, Handlung, Stoff und Motiv	127
2.4.2 Zu Poetik und Geschichte der Lyrik	69	5. Autor (<i>Torsten Hoffmann und Daniela Langer</i>)	131
2.5 Kunstprosa, Hybridformen	74	5.1 Autor und Autorfunktionen in Interpretationen	133

und die Geschichte zu einem sinnvollen Ende führen kann, hat Autoren wie Theoretiker immer wieder beschäftigt⁷⁴ und zu interessanten Variationen geführt (vgl. Olia Lialinas »vertikale« Hyperfiction *My Boyfriend Came Back from the War* sowie im deutschsprachigen Raum *Hilfe!* und *Die Schwimmmeisterin* von Susanne Berkenheger). Der Umstand, dass gerade diese Merkmale des traditionellen Erzählens im Printmedium durch die Multilinearität des Hypertextes untergraben werden, ist eine Erklärung für den mangelnden Zuspruch, auf den die Hyperfiction als experimentelle literarische Form stößt. Die Lösungsvorschläge zielen darauf, die Technologie des Hypertextes im Interesse des Erzählens zu »zähmen« und sich auf andere Eigenschaften digitaler Medien zu konzentrieren. So wurden Hypertextformate vorgeschlagen, die auf der Mikro- oder Makroebene eine gewisse Linearität bewahren. Marie-Laure Ryan sieht die Zukunft der Hyperfiction einerseits in »instant satisfaction« durch die Konzentration auf »relatively self-contained lexias such as poems, aphorisms, anecdotes, short narrative episodes«, andererseits in der Multimedialisierung: »Give up on the idea of an autonomous »literary« genre, and take greater advantage of the multi-media capability of the electronic environment.« (Ryan 2001, 265) Andere Theoretiker empfehlen eine Akzentverschiebung von der Räumlichkeit des Hypertextes (Multilinearität durch Links) zur Zeitlichkeit des Cybertexts (Entzug oder

7.7 Intermedialität

Intermedialität bezeichnet das Zusammenspiel verschiedener Medien. Eine zentrale Aufgabe von Medien ist die Überbrückung des Zwischenraums zwischen Sender und Empfänger (vgl. I.7.1). Intermediale Konfigurationen werfen darüber hinaus die Frage auf, wie das »Dazwischen« zwischen verschie-

den Medien überbrückt wird (vgl. Debray 1999, 72). Dabei zeichnet sich das intermediale Beziehungsgefüge gleichermaßen durch die Wechselwirkung und das getrennte Vorkommen der verkoppelten Medien aus.

Literatur

- Aarseth, Espen: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore/London 1997.
- Heibach, Christiane: *Literatur im elektronischen Raum*. Frankfurt a. M. 2003.
- Landow, George P. (Hg.): *Hyper/Text/Theory*. Baltimore/London 1994.
- Mahne, Nicole: *Mediale Bedingungen des Erzählens im digitalen Raum. Untersuchung narrativer Darstellungstechniken der Hyperfiction im Vergleich zum Roman*. Frankfurt a. M. u. a. 2006.
- Ryan, Marie-Laure: *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore/London 2001.
- Simanowski, Roberto: *Interfictions. Vom Schreiben im Netz*. Frankfurt a. M. 2002.
- Suter, Beat: *Hyperfiction und interaktive Narration im frühen Entwicklungsstadium zu einem Genre*. Zürich 2000.
- Suter, Beat/Schlobinski, Peter (Hg.): *Der Deutscherunterricht 2 (2001): Hypertext – Hyperfiction*.

Roberto Simanowski

⁷⁵ Vgl. Markku Eskelinen/Raine Koskimaa: Discourse Timer. Towards Temporally Dynamic Texts. In: *dichtung-digital.org* 3/2001 (<http://www.dichtung-digital.org/2001/05/30-Esk-Kosk>; 4.12.2006).

⁷⁴ Vgl. Yellowlees J. Douglas: *The End of Books – or Books without End. Reading Interactive Narratives*. Michigan 2000 und Ryan 2001.

Während Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* noch von einer intermedialen Indifferenz des Ästhetischen ausging, als er behauptete, es sei »für das eigentlich Poetische gleichgültig, ob ein Dichtwerk gelesen oder angehört wird«, ja es könne »ohne wesentliche Verkümmern seines Wertes in andere Sprachen übersetzt, aus gebundener in ungebundene Rede übertragen und somit in ganz andere Verhältnisse des Tönens gebracht werden«⁷⁶, betont eine an der Medientheorie geschulte Poetologie, dass jede mediale Verkörperung ihren je eigenen ästhetischen Wert besitzt. Mehr noch: Jede mediale Verkörperung ist von spezifischen Inszenierungsbedingungen abhängig. Die Wechselwirkung zwischen den Verkörperungsbedingungen und den Inszenierungsbedingungen etabliert das, was man als performative Dimension bezeichnen könnte.⁷⁷ Diese performative Dimension erhält eine intermediale Relevanz, sobald man neben dem Prozess der Übersetzung von einem Medium ins andere die verschiedenen Möglichkeiten beleuchtet, wie sich distinkte Medien miteinander koppeln lassen. Dabei erfolgt die Untersuchung von intermedialen Relationen im Anschluss an die sogenannten *interart studies*, die das Wechselverhältnis der verschiedenen Künste (Wort-Kunst, Malerei, Theater, Musik) sondieren.⁷⁸ Mit Rajewski lässt sich das Feld intermedialer Relationen unter drei Gesichtspunkten betrachten (vgl. Rajewski 2003, 18 ff.):

1. Der Gesichtspunkt der Medienkombination – hierzu zählen alle multimedialen Kopplungen von Text und Bild (z. B. Emblemantik), Text und Ton (z. B. Hörspiel) sowie Text, Bild und Ton (z. B. The-

ater, Oper, Film, aber auch hypermediale Arrangements), bei denen die Medien als verschiedene Medien zueinander in Beziehung gesetzt werden.

2. Der Gesichtspunkt des Medienwechsels, der alle Prozesse des Medientransfers und der Medientransformation umfasst, etwa die Inszenierung eines dramatischen Textes in Schriftform als Bühnen-Performance. Bei diesem Text-Transfer (vgl. Hess-Lüttich 1987, 11) findet eine Verwandlung des schriftlich verkörperten Textes in einen mündlich verkörperten Text statt, sobald dieser von einem Schauspieler auf der Bühne präsentiert wird. Bei dieser Art der performativen Umsetzung eines Textes lässt sich also gleichzeitig eine Veränderung der Verkörperungs- und der Inszenierungsbedingungen beobachten. Darüber hinaus ist im Zuge von Medienwechseln aber auch eine mediale Anreicherung zu beobachten: So setzt zum Beispiel ein Schauspieler im Rahmen einer Bühnen-Performance Gesten ein, die in der schriftlichen Textfassung gar nicht erwähnt wurden.

3. Der Gesichtspunkt intermedialer Bezüge als Verfahren der Bedeutungskonstitution, bei dem zwar »immer nur ein Medium in seiner Materialität präsent« ist (Rajewski 2003, 21), aber zugleich ein Bezug zu einem anderen Mediensystem erkennbar wird. Dies ist etwa bei der Malerei mit Worten (Ekphrasis), der »musikalischen Erzählung« sowie den sogenannten »filmischen Schreibweisen« der Fall.

Theorien der Intermedialität

Die meisten Definitionen von Intermedialität rekurrieren auf Julia Kristevas Definition von Intermedialität als »Transposition eines Zeichensystems [système de signe] (oder mehrerer) in ein anderes«⁷⁹, indem sie diese in einen medientheoretischen Kontext stellen. Dabei nutzen sie nicht nur den semiotischen Spielraum aus, den der Begriff »Zeichensystem« lässt, sondern stellen auch die Frage nach den medialen Transformationen und Fusionen (vgl. Müller 1996, 83). Zeichensysteme werden demnach als Systeme der medialen Verkörperung und als Systeme der medialen Inszenierung

⁷⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Teil 3. In: Ders.: *Werke*. Bd. 15. Red. von Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1970, 224.

⁷⁷ Vgl. Fischer-Lichte 2002, 299; Uwe Wirth: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: Ders. (Hg.): *Performanz. Von der Sprachphilosophie zu den Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2002, 9–60, hier 38.

⁷⁸ Vgl. Peter Wagner: Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s). In: Ders. (Hg.): *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin/New York 1996, 1–40, hier 18.

⁷⁹ Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a. M. 1978, 69 (frz. 1967).

gefasst. Die in der Intermedialitätsforschung immer wieder aufgeworfene Frage ist nun aber, ob man bei einer medialen Transposition, also bei der Übersetzung respektive Umsetzung einer medialen Verkörperungsform in eine andere mediale Verkörperungsform, tatsächlich schon von Intermedialität sprechen kann, oder ob es dazu nicht der Kopplung verschiedener Mediensysteme bedarf. So vertritt etwa Jürgen Müller die Auffassung, dass eine intermediale Konfiguration erst dann vorliegt, wenn das »multi-mediale Nebeneinander« in ein »konzeptionelles Miteinander« überführt wird, das heißt in eine Kopplung unterschiedlicher medialer Verkörperungs- und Inszenierungsformen, die als Miteinander »neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen«.⁸⁰

Ein Modell für die Beschreibung der medialen Transformationen und Fusionen ist die »Hybridisierung«. So stellt Marshall McLuhan in *Understanding Media* die These auf, dass durch »Kreuzung oder Hybridisierung von Medien [...] gewaltige neue Kräfte und Energien« frei werden (McLuhan 1994, 84). Ein Beispiel für Hybridisierung im Tierreich ist das Maultier – eine Kreuzung aus Esel und Pferd, die besonders leistungsfähig und genügsam ist. Ein Beispiel für Hybridbildungen im Pflanzenreich ist das Verfahren der Aufpfropfung, das im Rahmen des Obst- und Weinbaus Anwendung findet. Bei der Aufpfropfung werden die Teile verschiedener Pflanzensorten miteinander verbunden, um die Quantität und die Qualität der Erträge zu steigern. Dabei wird ein edler »Pfpfropfreis« auf eine widerstandsfähige »Unterlage« aufgebracht. Die Kombination dieser beiden verschiedenen Elemente sorgt nun – und hier lässt sich eine Analogie zu McLuhans Medientheorie herstellen – für eine Ausweitung der Möglichkeiten, für eine Freisetzung neuer Kräfte und Energien. Nach McLuhan bieten mediale Kreuzungen »eine besonders günstige Gelegenheit«, die »strukturellen Komponenten und Eigenschaften« der gekreuzten Medien zu erkennen (ebd., 85). Das bedeutet zum einen, dass je-

des Medium immer auf eine Ausweitung seiner Möglichkeiten abzielt: »Wie der Stummfilm laut nach dem Ton schrie«, schreibt McLuhan mit Bezug auf eine Äußerung von Sergej Eisenstein, »schreit der Tonfilm nach Farben« (ebd., 85). Zum anderen werden im Rahmen der Kreuzung von alten und neuen Medien die Funktionen des alten Mediums durch das neue Medium aufgegriffen und neu definiert (vgl. ebd., 95). So gab es schon in den frühen Stadien der Computerentwicklung die Idee, verschiedene Computer miteinander zu verbinden; eine Idee, die erst durch die Kopplung von Telefon und Computer Realität wurde. Umgekehrt erhält das Telefon durch die Kopplung mit dem Computer eine neue Funktion: Es dient nicht mehr nur dazu, eine analoge, fernmündliche Übertragung von Sprache zu ermöglichen, sondern es dient nun der digitalen Übertragung von mündlichen, schriftlichen und bildlichen Daten. Mit anderen Worten: Die »Kreuzung« von Computer und Telefon hat zu einer quantitativen und qualitativen Steigerung medialer Möglichkeiten geführt. Die so verstandene Hybridbildung von Medien versteht die *Kopplung* verschiedener Mediensysteme zugleich als *Integration*. Es muss also – ganz banal – anschlussfähige Schnittstellen zwischen Computer und Telefon geben, die systemkompatibel aufeinander abgestimmt sind.

Während McLuhan Medium und Botschaft durch eine Integrationsfunktion miteinander in Beziehung setzt, bestimmt Luhmann das Verhältnis von Medien zu ihren je spezifischen Verkörperungsmöglichkeiten primär im Hinblick auf eine Differenzfunktion.⁸¹ Medien sind für Luhmann »lose miteinander verbundene Elemente, die für Form empfänglich sind.«⁸² So ist Schrift »eine besondere Art sichtbarer Form«⁸³, die sich von der gesprochenen Sprache dadurch unterscheidet, dass sie optisch wahrnehmbar realisiert wird. Das Medium ist für Luhmann das wahrnehmbare Material, in das sich ein formal ausdifferenziertes Repräsentationssystem wie ein Prägestempel eindrückt. Hier

ist das Material die mediale »Unterlage«, die mit verschiedenen Formen gekoppelt wird, so dass aus der Kopplung beider Aspekte differente mediale Formen entstehen. Gesprochene Sprache ist eine andere Art wahrnehmbarer Form als geschriebene Sprache. Geschriebene Sprache realisiert sich in einem optischen Medium, genau wie die Malerei, obwohl beide unterschiedliche Repräsentationsformen sind. Entscheidend bei Luhmanns Medienkonzept ist, dass es die Differenzqualität betont: Das bedeutet, die Wahrnehmung von materialen und formalen Unterschieden ist die Voraussetzung dafür, die Besonderheit medialer Verkörperungsformen zu erfassen.

Avancierte Intermedialitätstheorien stehen im Spannungsfeld dieser beiden Medienkonzepte. Sie verstehen die mediale Transformation als hybride Fusion, bei der zum einen das mediale und konzeptionelle Miteinander der gekoppelten Medien in den Blick genommen wird.⁸⁴ Zum anderen soll aber auch das »getrennte Vorkommen der verkoppelten Medien« beobachtbar bleiben (Spielmann 1998, 36). Gegenstand einer intermedialen Fragestellung, die von diesen Prämissen ausgeht, ist demnach die Analyse der »Form einer Differenz in einem (spezifischen) Formwandel« (Paech 1998, 16). Eine intermediale Forschungsperspektive muss also darauf abzielen, im konzeptionellen Miteinander die mediale Verschiedenheit der gekoppelten Zeichensysteme herauszuarbeiten. Dadurch kommt zugleich die performative Dimension des Intermedialen zur Geltung, die ihren Ausdruck in der Wechselbeziehung zwischen den spezifisch medialen Verkörperungsbedingungen und den Möglichkeiten der »Inszenierung eines Fremdmediums in einem Werk« (Wolf 1996, 88) findet.

Ausgehend von Hansen-Löves Begriff der »Konfiguration«, der sich auf die »intermediale Korrelation« (Hansen-Löve 1983, 309) von Wort-Text und Bild-Text bezieht, lassen sich intermediale Inszenierungsformen als Konfigurationen begreifen, bei

denen bestimmte technische Verfahren und Darstellungsweisen eines Mediums im Rahmen eines anderen Mediums verwendend ausgeführt, verkörpernd aufgeführt oder verweisend angeführt werden. Dabei kann der Begriff der Konfiguration gleichermaßen auf die performativen Funktionen Ausführen, Aufführen und Anführen als auch auf die medialen Funktionen Speichern, Verarbeiten, Übertragen (vgl. Kittler 1995, 8f.; Debray 1999, 120) angewendet werden.

Darüber hinaus liefert die Deutung der medialen Konfiguration zugleich den Schlüssel für die Wahrnehmung der verschiedenen, miteinander interferierenden Prozesse. Verfolgt man diesen Gedanken konsequent weiter, so schafft er die Basis für eine intermediale Ästhetik, deren gemeinsamer Nenner nicht mehr – wie noch bei Hegel – eine ästhetische Erfahrung ist, die sich medienunabhängig beschreiben lässt.⁸⁵ Der gemeinsame Nenner besteht dann darin, dass bei den intermedial gekoppelten Kunstformen die Differenz zwischen den miteinander verbundenen medialen Ausdrucksformen wahrgenommen wird (vgl. Rajewski 2003, 27). Das heißt, die Aufmerksamkeit richtet sich darauf, zu erkennen, dass es sich um Zeichensysteme handelt, die auf je eigene Weise medial konfiguriert sind, wodurch sie zu Mediensystemen werden. Intermedialität bezeichnet die Kopplung dieser unterschiedlichen Mediensysteme im Rahmen eines gemeinsamen Konzepts, das die Unterschiede jedoch nicht eibebnet, sondern produktiv in Dienst nimmt. Die Aufgabe einer intermedialen Ästhetik besteht mithin darin, zu untersuchen, in welcher Form diese Indienstnahme im Rahmen von Medienkombinationen, Medienwechseln und intermedialen Bezügen geschieht. Der perspektivische Fluchtpunkt intermedialer Analysen ist daher die Frage, wie konzeptionelle Konfigurationen durch die medialen Differenzen der gekoppelten Zeichenverbundsysteme determiniert werden.

80 Jürgen E. Müller: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin 1998, 31–40, Zit. 31 f.

81 Vgl. Niklas Luhmann: Die Form der Schrift. In: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Schrift*. München 1993, 349–366, hier 354.

82 Ebd., 355.

83 Ebd., 354.

84 Vgl. Peter Koch/Wulf Oesterreicher: Funktionale Aspekte der Schriftkultur. In: Hartmut Günther/Otto Ludwig (Hg.): *Schrift und Schriftlichkeit/Writing and Its Use. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung*. 1. Halbband. Berlin/New York 1994, 587–604, hier 587.

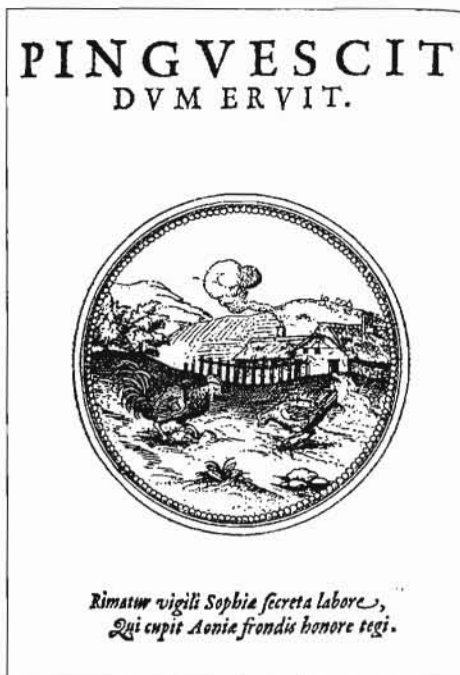
85 Vgl. Peter V. Zima: Ästhetik, Wissenschaft und »wechselseitige Erhellung der Künste«. Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt 1995, 1–30, hier 3.

Geschichtliche Aspekte von Intermedialität

Um zu verdeutlichen, wie sich im Begriff der Konfiguration konzeptionelle und mediale Aspekte kreuzen, sei auf einige wohlbekannte Beispiele aus der Literatur-, Kunst- und Mediengeschichte verwiesen, etwa auf die Verbindung von Schrift und Bild im Rahmen der Emblemik (s. Abb.).

Das Emblem ist ein Zeichenverbundsystem, das zwei mediale Verkörperungsformen aufeinander bezieht, indem es die Beziehung zwischen Text und Bild in besonderer Weise organisiert. Das Emblem hat einen dreiteiligen Aufbau: Die *pictura* (Icon, Imago) zeigt Pflanzen, Tiere, Geräte, Tätigkeiten oder Vorgänge des menschlichen Lebens. Die Darstellungen stammen zum Teil von ägyptischen Hieroglyphen, Skulpturen des Altertums oder römischen Münzen. Die *pictura* wird von der sogenannten *inscriptio* (Motto, Lemma) und einer erklärenden *subscriptio* gerahmt. Die *inscriptio* (oftmals sind es Bibelverse oder Sprichwörter) ist so auf das Bild bezogen, dass das intermediale »Dazwischen« dem Rezipienten ein Rätsel aufgibt. Die *subscriptio* ist gewissermaßen die Auflösung des Rätsels: Sie erklärt das im Bild Dargestellte mit Bezug auf die *inscriptio* und macht so die Kopplung zwischen Text und Bild als konzeptionelle Konfiguration explizit. Eine Re-Konfiguration erfährt das Konzept der Emblemik in dem Moment, in dem »die *inscriptio* zur Kapitelüberschrift, die *pictura* zum Initialbild, die *subscriptio* zum Predigttext ausartet.«⁸⁶

Eine anders geartete Verbindung von Schrift und Bild stellt das im 18. Jh. viel diskutierte Konzept der »poetischen Malerei« dar. In seiner *Critischen Dichtkunst* spricht Breitinger – unter Berufung auf Horaz und dessen Formulierung »Ut pictura poesis erit« – von der Verwandtschaft der Künste des Malers und des Poeten. Diese Verwandtschaft findet ihren Ausdruck in dem Medienkonzept der Ekphrasis: Der Dichter wird zum »poetischen Maler«, der durch seine sprachlichen »Gemälde« die Fantasie des Lesers anregen will⁸⁷ und dabei den



Facsimile nach Joachim Camerarius: *Symbolorum & Emblematum*, Nürnberg 1595

Unterschied zwischen den Verkörperungsformen Bild und Schrift vergessen macht. So entwickelt Lessing im *Laokoon* bei seiner Beschreibung der Grenzen zwischen Malerei und Poesie einen zweifachen Begriff des Gemäldes: »Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist.« Vielmehr ist, so Lessing, »jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte«, deshalb malerisch, »weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist [...]«.⁸⁸ Sowohl bei Bodmer und Breitinger als auch bei Lessing wird die Wirkungskraft der Poesie mit Hilfe einer Systemerwähnung

⁸⁶ Albrecht Schöne: *Emblemik und Drama im Zeitalter des Barock*. München 1964, 19.

⁸⁷ Johann Jakob Breitinger: *Critische Dichtkunst*. Faksimiledruck der Ausgabe Zürich 1740. Stuttgart 1966, 48.

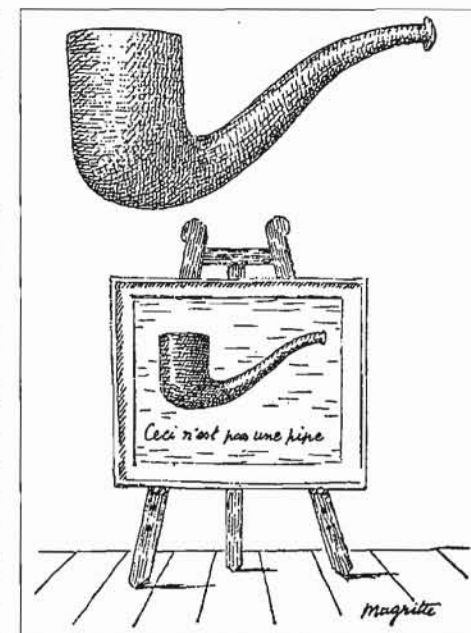
⁸⁸ Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe*. Bd. 5.2: *Laokoon*. Werke 1766–1769. Hg. von Wilfried Barner. Frankfurt a. M. 1990, 9–321, Zit. 113.

(vgl. Rajewski 2003, 54 ff.), nämlich im Rekurs auf das System der Malerei, erläutert. Es wird demnach unter konzeptionellen Gesichtspunkten von einer Verwandtschaft zwischen Wort und Bild ausgegangen, ohne die medialen Differenzen zu berücksichtigen.

Wieder anders verhält es sich mit den intermedialen Kopplungen von Wort und Bild, wie sie in der klassischen Avantgarde nach 1900 zu beobachten sind. Dadaismus, Futurismus, Kubismus und Surrealismus interessieren sich nicht nur für die Wechselbeziehung zwischen Sprache und Bildern, sondern setzen dabei auch auf das Verfahren des Zerlegens und Re-Arrangierens.⁸⁹ So entwickeln etwa Georges Braque und Pablo Picasso Verfahren der Collage und Montage, bei der Stoffreste, Farbauftrag, beschriebene Papierschnitzel und Zeitungsausschnitte zueinander in Beziehung gesetzt, also arrangiert werden. Derartige intermediale Konfigurationen verdecken die Bruchstellen zwischen den einzelnen Elementen nicht, sondern stellen sie offen zur Schau. Das heißt, die Differenzqualität verschiedener medialer Verkörperungsformen wird in Szene gesetzt. Neben Formen der rein spielerischen intermedialen *bricolage* bringen bildende Kunst und Literatur zu Beginn des 20. Jh.s eine Vielzahl theoretisch hochreflektierter Konzepte für intermediale Konfigurationen hervor. René Magritte etwa thematisiert die Differenz von Gegenstand, Wort und Bild in seinem berühmten Bild *La Trahison des images* (Der Verrat der Bilder, 1928–1929), auf dem unter dem Bild einer Pfeife der Satz steht: »Ceci n'est pas une pipe« (s. Abb.).

Hier werden die Darstellungsweisen von Worten und Bildern im Rahmen einer intermedialen Inszenierung in ein Spannungsverhältnis gesetzt, das neben der grundlegenden Differenz von Wort, Bild und Gegenstand die vielfältigen Möglichkeiten betont, wie sie aufeinander Bezug nehmen können. Dies wird auch an den *ready-mades* von Marcel Duchamp deutlich, bei denen Titel und Inschriften eine entscheidende Rolle spielen, da erst durch sie die vom Künstler intendierte Ironie vermittelt

⁸⁹ Vgl. Judi Freeman: *Bedeutungsschichten: Mehrfache Lesarten der Wort-Bilder in Dada und Surrealismus*. In: Dies.: *Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus*. München 1990, 13–55; Fetscher 2006.



René Magritte: *La Trahison des images* (1928–1929)

wird.⁹⁰ So etwa, wenn Duchamp ein *Pissoir* zum Kunstwerk erklärt, mit Pseudonym signiert und ihm den Titel »Fountain« (Brunnen) gibt.

Wenn man davon ausgeht, dass es sich bei der Emblemik, bei der Ekphrasis, bei den experimentellen Wort-Bild-Verknüpfungen der klassischen Avantgarde jeweils um intermediale Konfigurationen handelt, so muss man zugleich feststellen, dass sich diese Konfigurationen jeweils grundlegend unterscheiden. Das lässt sich auch mit Blick auf die Inszenierungsformen des Theaters feststellen. Wie die Malerei wird auch das Theater als Metapher eingesetzt: So behauptet Bodmer in seinen *Kritischen Betrachtungen*, in der Fantasie des Lesers gehe es zu »wie auf einer Schaubühne«.⁹¹ Ähnlich wie Bodmer spricht de Kerckhove in seinem Buch *Schriftgeburten* davon, dass die Lektüre eines Ro-

⁹⁰ Vgl. ebd., 20.

⁹¹ Johann Jakob Bodmer: *Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*. Faksimiledruck der Ausgabe Zürich 1741. Frankfurt a. M. 1971, 344.

mans dazu einlade, »eine Art ›inneres Theater‹ zu konstruieren.«⁹² Neben den vielfältigen Formen der Systemerwähnung, zu denen das Theater einlädt, gibt es zahlreiche poetologische Bestimmungen dessen, was Theater als intermediale Konfiguration aus gesprochener Sprache, körperlicher Performanz des Schauspielers und bildlichem Bühnenrahmen »macht«. So beschreibt Bodmer das Zusammenspiel von Sprache und Gestik als intermediales Ensemble, wenn er behauptet: »wer seine Reden mit der gehörigen Gebehrdung begleitet, der erklärt sich in zwoen Sprachen auf einmahl, und läßt den Zuhörer seine Meinung nicht allein hören, sondern giebt sie ihm auch zu sehen.«⁹³ Diese beiden interferierenden Ausdruckssysteme – Sprache und Gestik – werden von Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767–1769) und von Diderot in seinem *Paradox des Schauspielers* (1769) zu einem intermedialen Konzept verbunden. Sowohl bei Lessing als auch bei Diderot geht es darum, »daß der Schauspieler seinen Körper vollständig als ein Zeichen umgestaltet.«⁹⁴ Dabei ist die Konfiguration des Zeichensystems ›Schauspieler‹ von der jeweils vorherrschenden Theaterpoetik abhängig: Im 18. Jh. war es eine affektrhetorische Wahrnehmungsästhetik, am Ende des 20. Jh.s ist es eine ›postdramatische‹ Theaterpoetik, die den Akzent nicht mehr auf die Verkörperung eines vorgeschriebenen dramatischen Textes durch den Schauspieler legt, sondern durch den Körper des Schauspielers die Inhomogenität und Gespaltenheit des Subjekts performativ zum Ausdruck bringen will.⁹⁵

Freilich bleibt Intermedialität im Rahmen des Theaters nicht auf den Körper des Schauspielers beschränkt. Bereits das Bühnenbild oder der Ein-

satz von Musik kann als intermediales Phänomen betrachtet werden. Beispiele hierfür sind die Oper, die Operette, das Musical. Besonders hervorzuheben ist auch der Einsatz von anderen technischen Bildmedien im Rahmen von Theateraufführungen, etwa die Projektion von Filmen im Politischen Theater der 1920er Jahre. Die von Erwin Piscator anvisierte »vollkommene Verbindung von Film und Szene«⁹⁶ impliziert eine Umgestaltung des Bühnenraums, der zugleich mit einer Leinwand ausgerüstet ist, so dass Projektion und Schauspieler interagieren. Für das postdramatische Theater ist die Verwendung neuer Medien auf der Bühne noch in anderer Hinsicht ein wichtiges Ausdrucksmittel. Während die Mediennutzung im Alltag reibungslos erfolgen soll, werden technische Medien – Fernseher, Videorekorder, Anrufbeantworter – im Theater auf die Bühne gestellt, um ihre Verfahren der Vermittlung und Verkörperung – zumeist im Modus der Störung – vorzuführen: sei es als Verzerrungen oder Verzögerungen, sei es als Lückenhaftigkeit oder als Abbruch der Übertragung.⁹⁷ Neben dem Einsatz von sogenannten ›neuen Medien‹ auf der Bühne ist vor allem die »Transformation filmischer Verfahren unter den Bedingungen der Bühne«⁹⁸ zu erwähnen, insbesondere die Montage. Die Montage als ›filmisches Verfahren‹ ist auch insofern für das gegenwärtige Theater relevant, als sie im Rahmen einer Re-Konfiguration eine Konfrontation von medialen Repräsentationsformen (etwa Video-Projektionen oder Musik-Performances auf der Bühne) und körperlicher Schauspielerpräsenz ermöglicht. Das heißt, die Montage wird zu einem Verfahren der Medienkombination. Intermedialität ereignet sich hier sowohl in der Konfiguration von unterschiedlichen medialen Verkörperungsformen auf der Bühne als auch im Grenzbereich zwischen Bühne und Publikum, nämlich in der »Art und Weise, wie durch die räumliche Disposition Wahrnehmungsordnungen geschaffen wer-

92 Erwin Piscator: Die Begegnung mit der Zeit – »Hoppla, wir leben!« In: Ders.: *Zeittheater*. Reinbek bei Hamburg 1986, 138–151, Zit. 141.

93 Vgl. Jens Roselt: Mit Leib und Linse. Wie Theater mit Medien arbeiten. In: *Text + Kritik*. Sonderband (2004): Theater fürs 21. Jahrhundert, 34–41, hier 37.

94 Ebd., 38.

den.«⁹⁹ Damit stellt sich die Frage nach den unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen, die das Theater einerseits und der Film andererseits kultiviert haben – eine Frage, mit der sich eine Ästhetik des Intermedialen auseinandersetzen muss¹⁰⁰ und die sowohl die Differenz zwischen dem Auge des Zuschauers und dem Kameraauge als auch die unterschiedlichen Darstellungstechniken betrifft.

So beschreibt Walter Benjamin in seinem Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« die Differenz zwischen der filmischen und der theatralen Darstellungstechnik als technische Differenz, die durch die medialen Rahmenbedingungen determiniert wird. Während das Theater noch »prinzipiell die Stelle [kennt,] von der aus das Geschehen nicht ohne weiteres als illusionär zu durchschauen ist« – gemeint ist die Stelle des Zuschauers –, gibt es diese Stelle beim Film nicht mehr in gleicher Weise. Die »illusionäre Natur« des Films »ist eine Natur zweiten Grades; sie ist ein Ergebnis des Schnitts.«¹⁰¹ Mit anderen Worten: Die Schnittstelle beim Film ersetzt jene Stelle, an der man sich im Theaterahmen noch Illusionen machen konnte. An die Stelle des Zuschauers tritt das Kameraauge, dessen Aufnahmen nachträglich bearbeitet, auseinandergeschnitten und neu zusammengeklebt werden. Die ›dispositive‹ Funktion der Aufnahme- und Editionstechnik bei medialen Prozessen der Konfiguration und Re-Konfiguration lässt sich auch beim Rundfunk beobachten. So schreibt Alfred Döblin, der Rundfunk sei für die Literatur »ein veränderndes Medium«, ja die Literatur müsse »Formveränderung [...] annehmen, um rundfunkmäßig zu werden.«¹⁰²

99 Ebd., 40.

100 Vgl. Marc Silberman: ›Mixed Messages‹. Schrift und Bild im expressionistischen Film. In: Inge Münz-Koenen/Justus Fetscher (Hg.): *Pictogrammatica. Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900–1938)*. Bielefeld 2006, 145–160.

101 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*. Bd. I.2. Hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, 471–508, Zit. 495.

102 Alfred Döblin: Literatur und Rundfunk (September 1929). In: Ders.: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten/Freiburg im Breisgau 1989, 251–261, Zit. 254.

In eben diesem Sinne haben Medien eine spezifische ›Rahmungsfunktion‹: Sie wirken als technisches Dispositiv bei der Konfiguration von verbalen und non-verbalen Zeichen mit. Dies wird besonders deutlich bei den sogenannten digitalen Medien (vgl. I.7.5).

Mit der Digitalisierung der Medien haben sich neue Formen der Intermedialität ergeben, die sich insbesondere der Tatsache verdanken, dass die Transposition eines (medial konfigurierten) Zeichens in ein anderes System von Zeichen auf der Grundlage eines gemeinsamen Nenners erfolgt, nämlich eines digitalen Codes. Der digitale Code nivelliert, so scheint es zumindest, die Differenz zwischen den Medien Schrift, Ton und Bild. Aus einer technisch-apparativen Perspektive bleibt daher zu fragen, ob der Computer als »Integrator aller vorherigen Medien«¹⁰³ einer intermedialen Betrachtungsweise nicht letztlich entgegensteht. Zwar ermöglicht die digitale Technik der Datenverarbeitung durch die »Beliebigkeit der Konfiguration« die Verschmelzung der vormals differenten Medien¹⁰⁴, zugleich verdeckt sie aber aufgrund ihrer Integrationsfunktion die Differenzqualität der einzelnen Medien und macht dadurch die intermedialen Transformationsprozesse ›unsichtbar‹. So leitet etwa Friedrich Kittler aus der Tatsache, dass die Digitalisierung von Nachrichten und Kanälen die Unterschiede zwischen einzelnen Medien zum Verschwinden bringt, die These ab, der Computer sei als »totaler Medienverbund« dabei, den »Begriff Medium selber zu kassieren.«¹⁰⁵

Gleichgültig, was man von dieser These der ›Entdifferenzierung‹ durch das Medium Computer hält – es lässt sich ein Vergleichspunkt ausmachen, der den Computer als physikalischen Rahmen (Hardware) und als programmierten Rahmen (Software)

103 Wolfgang Coy: Aus der Vorgeschichte des Computers. In: Norbert Bolz/Friedrich Kittler/Georg Christoph Tholen (Hg.): *Computer als Medium*. München 1994, 19–38, Zit. 30.

104 Georg Christoph Tholen: Überschneidungen. Konturen einer Theorie der Medialität. In: Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen (Hg.): *Konfigurationen zwischen Kunst und Medien*. München 1999, 15–34, Zit. 16.

105 Friedrich A. Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986, 8.

betrifft, nämlich die Schnittstelle (Interface) als »Übersetzungs- und Vermittlungsfunktion zwischen gekoppelten Systemen«. ¹⁰⁶ Hardwareschnittstellen sind die physikalischen Verbindungspunkte zwischen dem Datenprozessor und den Peripheriegeräten – etwa dem Drucker oder dem Beamer. Softwareschnittstellen definieren dagegen die Art und Weise des Datenaustausches zwischen verschiedenen Programmmodulen. Hierher gehören auch die verschiedenen »digitalen Verknüpfungsformen« für hypertextuelle und hypermediale Konfigurationen, etwa der Hyperlink, der vom Benutzer (damit kommt die Mensch-Maschine-Schnittstelle ins Spiel) aktiviert, d. h. angeklickt werden muss. Seit einiger Zeit gibt es mit Javascript und Flash aber auch automatisch ablaufende Verknüpfungsformen, die Schriften und Bilder in Bewegung setzen und insofern eine »filmische Schreibweise« im Rahmen eines digitalen Medienverbundsystems ermöglichen.

Ausblick. Eine vorläufige Typologie von Intermedialitätsstufen

Vor dem Hintergrund des bisher Gesagten ließe sich die folgende Typologie von Intermedialitätsstufen erstellen.

Die Nullstufe der Intermedialität wäre danach das Thematisieren eines Mediums in einem anderen Medium, etwa eine literarische Reflexion über die Malerei. Obgleich derartige Thematisierungen noch nicht als intermediale Form aufzufassen sind, können sie als »Medienindices« (Hansen-Löve 1983, 321; Rajewski 2003, 55) im Dienste einer Systemerwähnung stehen, die einen intermedialen Bezug herstellen soll. Als intermediale Implikatur ist die Systemerwähnung ein mögliches Element der weiter unten erwähnten Stufe drei der Intermedialität.

Die erste Stufe von Intermedialität stellt die mediale Modulation der Konfiguration eines Zeichenverbundsystems dar. Mediale Modulationen implizieren unterschiedliche Formen des Medienwechsels:

Im Rahmen medialer Modulationen vollzieht sich der Übergang von gesprochener Sprache in geschriebene, von Handschrift zur Druckschrift und von Druckschrift in elektronische Schrift. ¹⁰⁷ Dabei muss zwischen dem technischen Aspekt der medialen Modulation und der nachträglichen oder gleichzeitigen Inszenierung des technischen Aspekts medialer Modulationen unterschieden werden. Mediale Modulationen sind erst dann als intermediale Phänomene aufzufassen, wenn sie zu einer Re-Konfiguration des Zeichenverbundsystems führen, wodurch sich dessen performative Verkörperungs- und Inszenierungsbedingungen ändern. Dies lässt sich an sogenannten »Text-Transfers« beobachten, etwa an der Transformation von dramatischen Texten in theatrale Aufführungen (Hess-Lüttich 1987, 11) oder an der Umsetzung einer Theatervorlage in ein Hörspiel. Ein zusätzlicher Aspekt kommt ins Spiel, sobald sich mit dem Medium auch die Gattung ändert, wenn also zum Beispiel ein Roman dramatisiert im Medium Rundfunk umgesetzt wird. Die bei diesem Medienwechsel notwendige Bearbeitung der Vorlage eröffnet einen äußerst interessanten Raum intermedialen »Dazwischens«. Dies belegt eindrucksvoll Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*, der sich nicht nur einer filmischen Schreibweise, nämlich der Montage, bedient, sondern der in unterschiedlichen Medien umgesetzt wurde: Es gibt eine Vertonung als Hörspiel ¹⁰⁸, mehrere Verfilmungen fürs Kino und eine Dramatisierung für das Theater.

Intermedialität der Stufe zwei betrifft die Kopplung verschieden konfigurierter Zeichenverbundsysteme – etwa die Kopplung von Text und Bild in Form der Emblematik, aber auch im Rahmen von illustrierten Zeitungen oder hypermedialen Text-Bild-Korrelationen. In all diesen Fällen handelt es sich um Medienkombinationen. Im Gegensatz zu einem multimedialen Nebeneinander zeichnet sich das intermediale Miteinander ja gerade durch eine

¹⁰⁷ Vgl. Horst Wenzel: Kulturwissenschaft als Medienwissenschaft: Vom Anfang und vom Ende der Gutenberg-Galaxis. In: Johannes Anderegg/Edith Anna Kunz (Hg.): *Kulturwissenschaften. Positionen und Perspektiven*. Bielefeld 1999, 135–154, hier 135.

¹⁰⁸ Vgl. Reinhard Döhl: Hörspielphilologie. In: *Schiller-Jb.* 26 (1982), 489–511.

integrierende mediale und konzeptionelle Konfiguration im Sinne einer Hybridbildung aus. Dies trifft insbesondere auf hypertextuelle respektive hypermediale Formen der Inszenierung von Wort, Bild und Ton im Rahmen des Computers zu.

Die dritte Stufe der Intermedialität ist die konzeptionelle Hybridbildung. Sie verzichtet auf eine mediale Modulation der Konfiguration. Stattdessen überträgt sie lediglich das Konzept der medialen Konfiguration eines Zeichenverbundsystems auf ein anderes. Diese Form intermedialer Bezüge ist die Grundlage zahlreicher poetologischer Programme. Hier sind neben der »ut pictura poesis« und der »poetischen Mahlerei« die Übertragung theatraler Inszenierungsprinzipien auf die Buchgestaltung, die Idee einer konzeptionellen Mündlichkeit im Rahmen der Briefromanpoetik, der Einfluss der Schnitt-Technik des Films auf experimentelle, »filmische« Schreibweisen, aber auch die Programmmusik oder bestimmte Formen der Konzeptkunst zu nennen.

In all diesen Fällen wird das Konzept der Konfiguration eines Zeichenverbundsystems gleichsam auf die mediale Konfiguration eines anderen Zeichenverbundsystems »aufgepfropft« (vgl. Wirth 2004, 414). Möglicherweise lässt sich die Metapher der Aufpfropfung (frz. *la greffe*), die Genette für den Prozess der hypertextuellen Bedeutungsüberlagerung ¹⁰⁹ und Derrida für den gesamten Prozess des Schreibens und Zitierens ¹¹⁰ in Dienst nehmen, auch als Metapher für die »Hybridisierung von Medien« (McLuhan 1994, 84) verwenden.

Im Rekurs auf die genannten vier Stufen sollte zwischen Intermedialität im engeren Sinne und Intermedialität im weiteren Sinne unterschieden werden. Intermedialität im engeren Sinne bezeichnet die medialen Hybridisierungen der Stufe zwei (mediale Hybridbildung im Sinne der Medienkombination). Intermedialität im weiteren Sinne umfasst die Stufen eins (mediale Modulation im Sinne des Medienwechsels) und drei (konzeptionelle Hybridbildung im Sinne einer programmatischen intermedialen Bezugnahme), das heißt die Inszenierung

¹⁰⁹ Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M. 1993, 15.

¹¹⁰ Vgl. Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*. In: Ders.: *Limited Inc.* Wien 2001, 15–45, Zit. 27.

medialer Modulation sowie deren konzeptionelle Kreuzung mit anderen Mediensystemen. Im Gegensatz zur Intermedialität der Stufe zwei (Intermedialität im engeren Sinne), deren Untersuchung ein technisches Wissen um die medialen Differenzen der gekoppelten Medien voraussetzt, genügt für eine Untersuchung der Intermedialität der Stufen eins und drei (Intermedialität im weiteren Sinne) ein konzeptionelles Wissen um mediale Differenzen. Dergestalt wird durch diese »weiche« Intermedialität ein Gegenstandsbereich markiert, der von der Literaturwissenschaft medienwissenschaftlich produktiv ¹¹¹ aufgegriffen werden kann, ohne dass die Literaturwissenschaft deshalb eine »harte« Technikwissenschaft werden muss.

Literatur

- Debray, Régis: Für eine Mediologie. In: Claus Pias u. a. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur*. Stuttgart 1999, 67–75.
- Eicher, Thomas/Bleckmann, Ulf (Hg.): *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Bielefeld 1994.
- Fetscher, Justus: Entstellte Schrift zum surrealistischen Collageroman. In: Inge Münz-Koenen/Justus Fetscher (Hg.): *Pictogrammatica. Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900–1938)*. Bielefeld 2006, 127–144.
- Fischer-Lichte, Erika: Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Von der Sprachphilosophie zu den Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2002, 277–300.
- Hansen-Löve, Aage A.: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: Wolf Schmid/Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien 1983, 291–360.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B.: Intertextualität und Medienvergleich. In: Ders. (Hg.): *Text Transfers. Probleme intermedialer Übersetzung*. Münster 1987, 9–20.
- Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München ³1995.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media* [1964]. Dresden 1994.
- ¹¹¹ Vgl. Oliver Jahraus: Der Gegenstand der Literaturwissenschaft in einer Medienkulturwissenschaft. In: *Wirkendes Wort* 3 (1998), 408–419, Zit. 413.

- Müller, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster 1996.
- Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration. In: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin 1998, 14–30.
- Prümm, Karl: Intermedialität und Multimedialität. In: Rainer Bohn/Eggo Müller/Rainer Ruppert (Hg.): *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin 1988, 195–200.
- Rajewski, Irina O.: *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen 2003.
- Spielmann, Yvonne: *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München 1998.
- Wirth, Uwe: Hypertextualität als Gegenstand einer intermedialen Literaturwissenschaft. In: Walter Erhart (Hg.): *Grenzen der Germanistik*. Stuttgart/Weimar 2004, 410–430.
- Wolf, Werner: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs ›The String Quartet‹. In: *AAA* 21 (1996), 85–116.

Uwe Wirth