

MULTI-, TRANS- UND INTERMEDIALITÄT: DREI UNTERSCHIEDLICHE PERSPEKTIVEN AUF DIE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN DEN MEDIEN

CHIEL KATTENBELT

Einleitung

Immer mehr wird in heutigen kunst- und medientheoretischen Diskursen darauf hingewiesen, die Künste und Medien nicht nur als einzelne Disziplinen in ihren eigenen historischen Entwicklungen und mit ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten zu studieren, sondern gerade auch in dem breiteren Kontext der Medienwechsel und Wechselwirkungen zwischen Medien. Möglicherweise hat dazu auch beigetragen, dass sich unsere Kultur in einem raschen Tempo zu einer Medienkultur oder einer mediatisierten Kultur (vgl. Auslander) – mit allen Inszenierungsmerkmalen, die solch eine Mediatisierung beinhaltet – entwickelt hat. Vielleicht hat auch eine Rolle gespielt, dass die heutige Kunstpraxis sich in steigendem Maße als eine interdisziplinäre Praxis manifestiert. Wie so oft in der Vergangenheit finden Künstler aus verschiedenen Disziplinen einander vor allem im Theater, das nicht nur figürlich, sondern auch buchstäblich einen Raum, eine Bühne bietet, auf der die verschiedenen Künste einander treffen können. Vielleicht könnten wir sogar behaupten: Wo zwei oder mehrere Künste einander begegnen, entsteht wie von selbst ein Prozess der Theatralisierung, nicht nur weil das Theater alle anderen Künste in sich aufnehmen kann, sondern auch weil es als die Kunst des Darstellers die Grundform aller Künste bildet (vgl. Kattenbelt). Letzteres gilt, insofern die Idee der Kunst mit der Selbstdarstellung des Menschen verbunden ist und bleibt, das heißt mit dessen schöpferischem Vermögen, sich mit Wort, Bild (Körper) und Ton für den anderen in Szene zu setzen. Die Selbstinszenierung der Kunst als Mittel der Kommunikation setzt ein ästhetisches Interesse voraus, ein Interesse an »der Vergegenwärtigung von Erfahrungsgehalten, die innerhalb einer gegebenen Lebensform die Aktualität und inwendige Verfasstheit der eigenen Erfahrung zur Wahrnehmung bringen« (Seel: 127).

Um Beziehungen zwischen den Künsten und Medien zu charakterisieren, sind in unterschiedlichen Disziplinen viele Konzepte definiert worden; sei es, um aus einer historischen Perspektive zu skizzieren, wie sich Beziehungen zwischen Künsten und Medien entwickelt haben (mit oder ohne Intention, daraus gewisse Gesetzmäßigkeiten zu destillieren), sei es, um aus einer theoretischen Perspektive Kriterien zu formulieren, durch die Arten von Beziehungen zwischen Künsten und Medien unterschieden werden können. Mein Beitrag ist vor allem ein theoretischer, der jedoch auf historischen Voraussetzungen fußt. Ich bespreche drei Begriffe von Medialität: Multimedialität, Transmedialität und Intermedialität. Kurz gefasst bedeutet »Multimedialität« ein Nebeneinander mehrerer Medien in ein und demselben Objekt, »Transmedialität« den Übergang von einem Medium zu einem anderen

(Medienwechsel) und ›Intermedialität‹ eine Wechselwirkung zwischen Medien. Für jeden dieser Begriffe gilt, dass sie nicht nur in unterschiedlichen Diskursen verwendet werden, sondern auch oft in ein und demselben Diskurs auf unterschiedlichen Bedeutungsebenen. Diese Ebenen werden oft nicht explizit von einander unterschieden mit der Folge, dass nicht präzise klar wird, was unter den betreffenden Begriffen verstanden wird oder verstanden werden könnte. Meine Absicht ist, darüber einigermaßen Klarheit zu schaffen, indem ich die drei Begriffe in Unterscheidung voneinander zu definieren versuche. Es ist wichtig im Voraus festzustellen, dass die drei Begriffe einander nicht ausschließen. Es ist eher so, dass die Begriffe für drei unterschiedliche Perspektiven stehen, aus welchen Medienphänomene aufgrund ihrer Medialität analysiert werden können. Da ich die unterschiedlichen Künste auch als Medien betrachte, werde ich nicht länger von Künsten und Medien, sondern nur noch von Medien reden, obwohl ich in diesem Aufsatz vor allem die Künste als Medien denke.

In den vielen Betrachtungen über die Künste unter dem Aspekt ihrer Medialität und über die Beziehungen zwischen den Künsten als Medien, die während der letzten zehn Jahre erschienen sind, finden sich einige immer wiederkehrende Voraussetzungen, die wie folgt zusammengefasst werden können.

Medienwechsel und Wechselwirkungen zwischen Medien bilden seit Anfang des 20. Jahrhunderts wichtige Tendenzen in der Entwicklung der Künste. Sie können mit Erscheinungen wie Grenzschiebungen und Grenzüberschreitungen zwischen Medien, mit der Hybridisierung medialer Äußerungen, mit intertextuellen Beziehungen zwischen Medien und mit der Reflektion und dem zunehmenden Verweis auf sich selbst als Medien assoziiert werden.

Medienwechsel und Wechselwirkungen zwischen Medien haben zu neuen Formen der Repräsentation, zu neuen dramaturgischen Strategien, zu neuen Strukturierungs- und Inszenierungsprinzipien von Wort, Bild und Ton geführt, wie auch zu neuen Möglichkeiten, Körper in Raum und Zeit zu positionieren, raumzeitliche Beziehungen zu kreieren, Arten der Wahrnehmung zu entwickeln und kulturelle, soziale und psychologische Bedeutungen zu generieren.

Technologische Innovationen haben in der Entwicklung aller modernen und postmodernen Medien und in der Interaktion zwischen diesen eine wichtige Rolle gespielt und spielen diese noch immer.

Die historische Avantgarde hat die notwendigen Bedingungen, unter denen sich Medienwechsel und Medienwechselwirkungen als wichtige Merkmale der (post)modernen Künste entwickelt haben, zustande gebracht, vor allem insoweit es um die Austauschbarkeit der expressiven Mittel und der ästhetischen Konventionen zwischen unterschiedlichen Medien geht. Dies gilt auch für die spielerische Inszenierung der Zeichen, die den (post)modernen Künsten einen ausdrücklich performativen – oder theatralischen –, selbstkritischen und reflexiven Aspekt verschafft.

Diese Überlegungen möchte ich dem Leser als eine historisierende Perspektive mit auf den Weg geben.

Multimedialität

Der Begriff ›Multimedialität‹ wird in kunst- und medientheoretischen Diskursen gewöhnlich auf zwei unterschiedlichen Ebenen verwendet. Einerseits auf der Ebene der Zeichensysteme (Wort, Bild, Ton, usw.), andererseits auf der Ebene der unterschiedlichen Disziplinen, das heißt wie diese als (institutionalisierte) kulturelle

Praktiken unterschieden werden können (Literatur, bildende Kunst, Musik, Theater, Film, Fernsehen, Video, Internet, CD-ROMs, Computerspiele, usw.).

Auf der Ebene der Zeichensysteme ist eine Äußerung ›multimedial‹, wenn sie aus einer Kombination von Wörtern (geschriebenen/gezeigten oder gesprochenen), Bildern (stillstehenden oder bewegten, graphischen oder photographischen) und/oder Tönen (Umgebungsgeräuschen, ›soundscapes‹, Musik, Sprache, usw.) besteht. So werden zum Beispiel digitale Objekte wie Websites, die mit Wörtern, Bildern und/oder Tönen ausgestattet sind, oft als ›multimedial‹ betrachtet. Computer, mit denen Wörter, Bilder und Töne generiert, manipuliert und wiedergegeben werden können, werden gewöhnlich ›Multimedia Computer‹ genannt, ursprünglich vor allem von Computerherstellern, die mit diesem Begriff auf die mannigfaltigen Anwendungsmöglichkeiten des Computers für Arbeit und Freizeit (digitale oder digitalisierte Videoaufnahmen montieren, Musik komponieren, Computerspiele spielen, usw.) aufmerksam machen wollten.

Multimedialität wird oft als ein Merkmal der digitalen Medien betrachtet, das in Zusammenspiel mit den Merkmalen Virtualität, Interaktivität und Konnektivität die Spezifität der digitalen Medien konstituiert (Raessens). In Analogie zu digitalen Medien können auf der Ebene der Zeichensysteme Theateraufführungen, Tonfilme, Fernsehsendungen und Videoaufnahmen auch als multimedial betrachtet werden.

Auf der Ebene unterschiedlicher Medien bezieht sich ›Multimedialität‹ auf die Kombination verschiedener Medien. Das bedeutet, dass im strikten Sinne nur das Theater ›multimedial‹ sein kann. Das Theater ist nämlich das einzige Medium, das alle anderen Medien in sich aufnehmen kann, ohne die Spezifität der in sich aufgenommenen Medien durch seine eigene zu beeinträchtigen (vgl. Kandinsky 1973b [1912] und 1973c [1923]), jedenfalls was die Materialität der Medien betrifft. Theater aufgenommen in und mit Film, Fernsehen und Video ist kein Theater mehr, sondern bspw. Film, Fernsehen oder Video. Diese Medien können zwar alles, was sichtbar und hörbar ist – selbstverständlich innerhalb des Bereichs ihrer technisch bedingten Empfindlichkeiten – aufnehmen, aber nichts *in sich* aufnehmen. Das Theater dagegen kann grundsätzlich alles in die performative Situation der Aufführung einbeziehen und deshalb alles als theatralisches Zeichen verwenden. Als Elemente der Theateraufführung und deshalb als theatralische Zeichen werden die Bilder und Töne des Films, Fernsehens oder Videos nicht nur vorgeführt, sondern auch *aufgeführt*. Gerade wegen der Möglichkeit des Theaters, alle Medien in sich aufzunehmen, kann das Theater als ein ›Hypermedium‹ betrachtet werden, das heißt als ein Medium, das alle anderen Medien enthalten kann. Vielleicht ist es gerade dieser Besonderheit geschuldet, dass das Theater in dem Austausch zwischen den Künsten eine solch wichtige Rolle gespielt hat und noch immer spielt, wobei im heutigen Theater digitale Technologien oft als Schnittstellen (Interface) funktionieren. Noch einen Schritt weiter gedacht könnte man sagen: Das Theater ist ein Hypermedium im physischen Sinne, so wie das Internet im virtuellen Sinne ein Hypermedium ist. Gerade deshalb bietet das Theater wie keine andere Kunst eine Bühne für Intermedialität. Auf dieser Bühne kann der Darsteller als der ›Bespieler‹ der unterschiedlichen Medien in den leeren Räumen zwischen den Medien auftreten.

Transmedialität

Der Begriff ›Transmedialität‹ wird sowohl in kunst- als kommunikationstheoretischen Diskursen zur Andeutung einer Übersetzung von einem Medium in das andere verwendet. Die Übersetzung oder der Transfer, von dem hier die Rede ist, kann sich auf den Inhalt (auf das Repräsentierte, auf die Geschichte) und auf die Form (auf die Konstruktionsprinzipien, stilistischen Verfahren und ästhetischen Konventionen) beziehen. Auf der Ebene des Inhalts verweist das Konzept ›Transmedialität‹ vor allem auf die Medienwechsel, für welche gilt, dass im Prozess der Übersetzung die spezifischen Merkmale des Ursprungsmediums völlig verloren gehen. Die meisten Spielfilme, die auf Romanen oder dramatischen Texten basieren (und dies gilt noch immer für mehr als 60 Prozent der internationalen Filmproduktion), sind Übersetzungen der Geschichten, ohne dass Sujet- und Stilkonventionen der ursprünglichen Erzählung in Betracht gezogen werden. Diese Konventionen werden meistens ignoriert: einmal in ein anderes Medium übersetzt oder ›konvertiert‹, erinnert nichts mehr an die mediale Spezifität des literarischen Originals. Dies hängt auch mit dem Zwang zur Transparenz, der für den Film als Massenmedium gilt, zusammen. Die äußerste Konsequenz eines Films, der sein Publikum als Masse definiert, ist ja, dass der Film seine eigene Medialität durch eine optimale Zugänglichkeit zur möglichen Welt, die der Film darstellt, auswischt.

Diese Transparenz des Mediums ist übrigens wie die Filmkunst selbst eine Erfindung der Romankunst des 19. Jahrhunderts. Im Laufe des 19. Jahrhunderts verbirgt der Erzähler sich mehr und mehr hinter der Erzählung, so als wäre von Vermittlung gar nicht die Rede. Mit seinem Verschwinden hinter der Geschichte verliert der Erzähler die Möglichkeit des Kommentars, womit er in gewissem Sinne auch seine Autorität als Erzähler preisgibt. Dem stehen aber auch zwei neue Möglichkeiten gegenüber: auf der einen Seite die einer genauen und detaillierten Beschreibung der Ereignisse und Handlungen, die in der Geschichte geschehen, auf der anderen Seite die einer ausführlichen Beschreibung der Erfahrungen, die eine oder mehrere Figuren in der Geschichte machen.

Von einer Übersetzung der Konstruktionsprinzipien, stilistischen Verfahren und ästhetischen Konventionen ist die Rede, wenn das eine Medium die Gestaltungs-/Darstellungsprinzipien des anderen Mediums wiederaufnimmt oder imitiert. So ist zum Beispiel ein freier Austausch von Mitteln der Expression zwischen verschiedenen Medien charakteristisch für den deutschen Expressionismus (vor allem hinsichtlich eines Austausches zwischen Theater und Film).

Die Wiederaufnahme oder Imitation der Gestaltungsprinzipien eines anderen Mediums kann auch als eine spezifische, mediumübersteigende Art der Intertextualität funktionieren, dass heißt mit dem einen Medium wird auf ein anderes Medium verwiesen (vgl. Balme: 148-150). In dem Buch *Transmedialität* (2006) wird der gleichnamige Begriff vor allem verwendet, um auf den Prozess des Übergangs zwischen dem Ursprungsmedium und dem Zielmedium aufmerksam zu machen. So bezeichnet Roberto Simanowski »Transmedialität« als »den Wechsel von einem Medium in ein anderes als konstituierendes und konditionierendes Ereignis eines hybriden ästhetischen Phänomens« (44), wobei Hybridität auf die »Vermischung des Verschiedenartigen« (ebd.) verweist.

Transmedialität aufgefasst als die Repräsentation des einen Mediums in oder durch ein anderes kommt in die Nähe des von Bolter und Grusin (1999) eingeführten und inzwischen sehr bekannten Begriffs »remediation«. Bolter und Grusin verweisen mit diesem Begriff vor allem auf Beziehungen zwischen einem neuen und

einem alten Medium. Sie fassen Remediation als »a defining characteristic of the new digital media« auf (Bolter/Grusin: 45) und unterscheiden verschiedene Formen oder Grade der Remediation abhängig davon, welches spezifische Ziel verfolgt wird (44-50). Sie erkennen zwei Motive, die bei Remediation wirksam sein können: auf der einen Seite das Motiv der Ehrerbietung des einen Mediums an das andere, wobei das neue Medium sozusagen das alte Medium imitiert und sich selbst mehr oder weniger verleugnet; auf der anderen Seite das Motiv der Rivalität, wobei das neue Medium ältere Medien in einen neuen Kontext setzt oder völlig in sich aufnimmt. Diese beiden Motive korrespondieren mit der »doppelten Logik« der Remediation, nämlich der Logik der »transparent immediacy« und der »hypermediacy«. Die erste Logik zielt darauf, das Medium für den Benutzer unsichtbar zu machen, die zweite Logik dagegen darauf, den Benutzer auf das Medium aufmerksam zu machen. Transparente Unmittelbarkeit und Hypermedialität sind unlöslich miteinander verbunden und stehen beide im Zeichen desselben Bestrebens, nämlich die Beschränkungen der Repräsentation zu übersteigen, um die Erfahrung des »Wirklichen« zu intensivieren (53).

Intermedialität

Der Begriff »Intermedialität« ist ebenso wie die Begriffe »Multimedialität« und »Transmedialität« ein Konzept, das in unterschiedlichen Diskursen verwendet wird. Seit einigen Jahren hat das Konzept so viele unterschiedliche Bedeutungen, dass es fast unmöglich geworden ist, die semantische Reichweite des Begriffs systematisch zu kartieren. Mit Recht bemerkt Irina Rajewsky (44), dass jeder, der den Begriff »Intermedialität« anwendet, sich dazu gezwungen sieht, zu definieren, was er/sie unter dem Begriff versteht. Insoweit der Begriff vor allem zur Unterscheidung der anderen Medialitätsbegriffe benutzt wird, wird vor allem der Aspekt der wechselseitigen Beeinflussung (Interaktion) betont.

In kunst- und medientheoretischen Diskursen bezieht sich »Intermedialität« denn auch vor allem auf die Wechselwirkungen zwischen unterschiedlichen Medien, aus denen eine Neudefinition und Neusensibilisierung der aufeinander einwirkenden Medien resultiert. Im Gegensatz zu Transmedialität setzt Intermedialität nicht so sehr einen Wechsel vom einen zum anderen Medium als vielmehr eine Wechselwirkung zwischen unterschiedlichen Medien voraus. Die Neudefinition und Neusensibilisierung, von der hier die Rede ist, beinhaltet, dass medienspezifische Wahrnehmungskonventionen durchbrochen werden und neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens exploriert werden können (vgl. Müller: 31-32). Intermedialität hat als Wechselwirkung zwischen unterschiedlichen Medien viel mehr mit Mannigfaltigkeit, Diskrepanz, der relativen Unabhängigkeit der Medien und Hypermedialität im Sinne von Bolter und Grusin zu tun als mit Einheit, Harmonie und Transparenz. Intermedialität setzt einen Zwischenraum – ein Inter – voraus, in welchem Wechselwirkungen stattfinden können.

Bei »Intermedialität« denke ich denn auch viel mehr an die »Bühnenkompositionen« von Wassily Kandinsky (1973a, b und c) als an das »Gesamtkunstwerk« von Richard Wagner (1850). Wagner strebte mit seinen »Musikdramen« eine Wiedervereinigung und Integration der Künste unter dem Primat der Musik an. Was er mit dem »Kunstwerk der Zukunft« beabsichtigte, war, dass der Zuschauer sich völlig in der dargestellten Welt verliert. Kandinsky dagegen strebte mit seinen Bühnenkompositionen nach einem Theater, das als »ein verborgener Magnet« funktionie-

rend die unterschiedlichen Künste aufeinander einwirken lässt. Das Zusammenspiel der Künste, von Kandinsky als Dynamik musikalischer, malerischer und tanzkünstlerischer Bewegungen vorgestellt (1973a: 125), war seiner Meinung nach nur möglich dank der Tatsache, dass die einzelnen Künste in einer relativen Unabhängigkeit voneinander ein hohes Maße der expressiven Reinheit erreicht haben. Kandinsky beabsichtigte keine Illusion, sondern die Darstellung innerlicher Erfahrungen (»Vibrationen der Seele«). Ich denke auch an das Konzept »Montage der Attraktionen«, das Sergej Eisenstein (16) anfänglich für das Theater entwickelt und später auf den Film angewendet hat: Die unterschiedlichen Elemente »knallen« sozusagen aufeinander mit der Folge, dass neue Energie freigesetzt wird, die direkt, das heißt physisch, als eine Schockerfahrung auf die Zuschauern einwirkt. Auch denke ich an Bertolt Brecht, der in dem Prolog der Oper MAHAGONNY eine »radikale Trennung der Elemente« (zit. in Schwaiger: 102) befürwortete, um gegen eine Verschmelzung der Künste aufzubegehren und damit auch zu verhüten, dass die Zuschauer »Magie«, »Hypnose« und »unwürdigen Räuschen« (ebd.) unterworfen werden. Die klaren Scheidelinien, die Brecht ziehen will, sollen gerade dafür sorgen, dass leere Zwischenräume entstehen, die von den Zuschauern aktiv ausgefüllt werden müssen. Ich denke auch an die Fragmentierungsstrategien, die Robert Wilson, Alain Platel, Gerardjan Rijnders und Jan Lauwers – um nur einige Theaterregisseure zu nennen – eingesetzt haben, um die traditionellen Unterbrechungstechniken des Theaters aufzulösen. Diese traditionellen Unterbrechungstechniken haben sich im Laufe vieler Jahrhunderte entwickelt, um den Beschränkungen des Hier und Jetzt, worin sich die Theateraufführungen abspielt, zu enttrinnen, ohne dass die Geschlossenheit der Geschichte und die Kausalität der Handlung beschädigt werden. Die Fragmentierungsstrategien der genannten Regisseure intensivieren geradezu die Erfahrung der Kontinuität der Aufführung selbst, ohne dass diese einer Illusion der Kontinuität (nämlich der dargestellten Handlung) geopfert wird. Ich denke auch an die Theateraufführungen von Guy Cassiers, der neue Technologien verwendet, um buchstäblich aus unterschiedlichen Perspektiven die Innerlichkeit der Erfahrung und die Äußerlichkeit der Handlung auseinander zu dividieren und sie gerade dadurch wieder auf eine neue Weise aufeinander zu beziehen. So stellt er unterschiedliche Zeiten nebeneinander (eine Verräumlichung der Zeit) und unterschiedliche Welten dar, die jede mit eigenen Formen der Wahrnehmung und Erfahrung verbunden sind (vgl. Merx 2003 u. 2006). Ich denke auch an Peter Greenaway, der wie kein anderer die modularen Strukturierungsmöglichkeiten der digitalen Medien gerade wegen ihrer Anwendung in Theater und Film untersucht hat. Mit den digitalen Medien hat er nicht nur die epischen Darstellungsmethoden des Theaters und Films erweitert, sondern auch die schon vorhandenen Methoden neu hinterfragt.

In kunst- und kulturphilosophischen Diskursen verweist das Konzept »Intermedialität« somit auf die Wechselwirkung zwischen Kunst, Wissenschaft und Ethik (Gesellschaft, Politik) und fungiert als ein bewusstes Bestreben, die Geschlossenheit dieser drei kulturellen Handlungsbereiche zu durchbrechen. Dieses Konzept der »Intermedialität« wird oft direkt auf die historische Avantgarde der Zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts zurückgeführt (vgl. Oosterling).

Schluss

In der Einleitung dieses Aufsatzes habe ich einige Voraussetzungen, die sich regelmäßig in Veröffentlichungen über Medienwechsel und Medienwechselwirkungen finden, zusammenfassend formuliert. Aus einer trans- oder intermedialen Perspektive ist es vor allem von Bedeutung, zu untersuchen, welche Medienwechsel und Medienwechselwirkungen für das Entstehen neuer ästhetischer Ausdrucksformen entscheidend gewesen sind. Auch Fragen der ontologischen Bedeutung der Medien sind wichtig, weil die Dynamik trans- und intermedialer Prozesse sich vor allem auf die wechselseitigen Verhältnisse zwischen Materialität, Medialität und ästhetischen Konventionen bezieht. Für Forschungen zur Trans- und Intermedialität ist die heutige interdisziplinäre Kunstpraxis ein wichtiger Referenzpunkt.

Literatur

- Abel, Richard (1988): *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1907-1939*, Vol. 1: 1907-1929. Princeton, NJ: Princeton UP.
- Auslander, Philip (1999): *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London et al.: Routledge.
- Balme, Christopher (2001): *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 2., überarb. Aufl., Berlin: Schmidt.
- Bolter, Jay David/Richard Grusin (1999): *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Mass. u.a.: MIT Press.
- Eisenstein, Sergej (1981 [1923]): »Montage van attracties«. In: Sergej Eisenstein: *Montage. Het konstruktie-principe in de kunst*. Nijmegen: SUN, S. 15-21.
- Kandinsky, Wassily (1973a [1912]): *Über das Geistige in der Kunst*. Mit einer Einführung von Max Bill. Bern: Benteli.
- Kandinsky, Wassily (1973b [1912]): »Über Bühnenkomposition«. In: Max Bill (Hg.): *Kandinsky. Essays über Kunst und Künstler*. Bern: Benteli, S. 49-61.
- Kandinsky, Wassily (1973c [1923]): »Über die abstrakte Bühnensynthese«. In: Max Bill (Hg.): *Kandinsky. Essays über Kunst und Künstler*. Bern: Benteli, S. 79-83.
- Kattenbelt, Chiel (2006): »Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality«. In: Freda Chapple/Chiel Kattenbelt (Hg.): *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam u.a.: Rodopi, S. 31-41.
- Merx, Sigrid (2003): »Guy Cassiers, Proust en het gebruik van video«. In: *Proust 2: De kant van Albertine, script en werkboek*. Amsterdam: Theatre & Film Books and ro theater, S. 226-233.
- Merx, Sigrid (2006): »Swann's way: video and theatre as an intermedial stage for the representation of time«. In: Freda Chapple/Chiel Kattenbelt (Hg.): *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam u.a.: Rodopi, S. 67-80.
- Müller, Jürgen (1998): »Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept: Einige Reflexionen zu dessen Geschichte«. In: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsbereichs*. Berlin: Schmidt, S. 31-40. Auch online verfügbar unter <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/englisch/helbig/inhalt.htm> (18.02.2007).
- Oosterling, Henk (2003): »Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards an Ontology of the In-Between«. In: *Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Nr.1 (»Naitre«), S. 29-46.

- Raessens, Joost (2001): »Cinema and Beyond. Film en het proces van digitalisering«. In: *E view. Een elektronisch magazine over theater, film, televisie & digitale media*, Nr. 01-1, <http://comcom.uvt.nl/e-view/01-1/raes.htm> (25.02.2007).
- Rajewsky, Irina O. (2005): »Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality«. In: *Intermédialités – Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Nr. 6 (»Remédier«), S. 43-64.
- Schröter, Jens (o.J.): »Intermedialität«. In: *Theorie der Medien*, <http://www.theorie-der-medien.de/> (01.03.2007).
- Schwaiger, Michael (Hg.) (2004): *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. Wien: Brandstätter.
- Seel, Martin (1985): *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Simanowski, Roberto (2006): »Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst«. In: Urs Meyer/Roberto Simanowski/Christoph Zeller (Hg.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein, S. 39-81.