

3.6 Literarizität in der Medienkunst

Claudia Benthien

Einleitung: Sprache, Stimme und Schrift in der Medienkunst

Dass Sprache und Literatur auch in zeitgenössischen audiovisuellen Medien und nach dem als Überwindung des *linguistic turn* in Szene gesetzten *pictorial turn* eine wichtige Rolle spielen, verdeutlicht der Gegenstandsbereich, der seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts unter der Bezeichnung ‚Medienkunst‘ subsumiert wird. Aspekte und Ebenen des Literarischen manifestieren sich zum Beispiel in Form von poetischen Titeln, integrierten Textsegmenten, akustischen Sprachpassagen, lyrischen Sprechweisen, stimmlich-performativen Elementen, narrativen Strukturen oder dramatischen Handlungsverläufen. In Medienkunst-Arbeiten finden sich ästhetische Verfahren, in denen es speziell mündliche Sprache ist, die literarische Qualitäten exponiert. Im Unterschied zur Literaturtheorie, die Literarizität eher als Merkmal von Schriftsprache versteht, geht es im Folgenden daher auch um verbalisierte Sprache – sowie um Schrift, die ästhetisch eingesetzt wird und somit nicht allein Bedeutung transportiert, sondern auch als visuelle Komponente wahrzunehmen ist.

Ausgangspunkt ist die Annahme, dass audiovisuelle Künste Potentiale für eine an kulturwissenschaftlichen Theorien orientierte Philologie aufweisen. Dies geht mit einer erneuten Aufwertung des Interpretationsaktes in der Auseinandersetzung mit medialen Kunstformen einher, im Kontrast zu der in jüngerer Zeit geläufigen Tendenz, das Materielle über die Signifikation zu stellen. Gewählt wird mithin eine „hermeneutische Perspektive auf diese neuen künstlerischen Phänomene“, um die „Möglichkeit[en] einer deutenden und bedeutungsgebenden Interaktion mit digitaler Kunst“ (Simanowski 2012, 19 und 20) auszuloten. Die Analyse von Medienkunst erfolgt unter der Prämisse, dass die in der Literaturwissenschaft entwickelten, semiotisch grundierten Lektüretechniken auch auf nicht-literarische Texte anwendbar sind. Zu den für die Philologien eher neuen Kriterien wären etwa Intermedialität und Interaktivität zu zählen, zu den älteren zum Beispiel Gattungstheorie oder Rhetorik.

‚Medienkunst‘ – bisweilen auch als ‚digitale Kunst‘ (*digital art*) bezeichnet (vgl. Paul 2003; Bell et al. 2004, 59; Simanowski 2012) – dient als Oberbegriff für künstlerische Arbeiten, „die neue Medientechnologien verwenden und sich mit den kulturellen, politischen Möglichkeiten dieser Instrumente beschäftigen“ (Jana und Tribe 2006, 6–7). Ausgehend von dieser allgemeinen Bestimmung umfasst Medienkunst eine Reihe von Genres, in denen Techniken, Zeichen, Codes

und kommunikative Kontexte elektronischer und digitaler Medien künstlerisch genutzt und reflektiert werden. Diese Genres sind: Ein- oder Mehrkanal-Videos und Videoinstallationen, Videoperformances, interaktive Netzwerkinstallationen, Netzkunst und digitale Lichtprojektionen.

Sprachliche Bedeutungserzeugung tritt in der Medienkunst notwendig in Beziehung zu anderen Elementen: „Es kommt nicht allein zu spezifischen Formen des Zusammenspiels von visuellen und textuellen Dimensionen, die vielfach experimentell erprobt werden, sondern auch zur Neukonstruktion, Dekonstruktion und Entgrenzung narrativer Strukturen und Textpraktiken.“ (Lehmann 2008, 16) Von der Genese der Medienkunst in den 1960er Jahren bis zur Gegenwart, spielen Literatur und poetische Strukturen eine signifikante Rolle, was bislang weitgehend übersehen wurde. Zwar waren sie in der bildenden Kunst bereits in früheren Phasen des 20. Jahrhunderts wichtig – in Kunstrichtungen wie Kubismus, Dadaismus und Pop Art –; es ist jedoch offensichtlich, dass sie für die Medienkunst ebenso zentral sind, wie etwa für die Avantgarde-Kunst (vgl. Louis 2004; siehe auch 4.9 BEHRMANN). Auch die in den 1960er Jahren gegründete Künstlergruppe *Art & Language* hatte Einfluss auf sprachbasierte Konzeptkunst im Bereich der Neuen Medien (vgl. Maenz und de Vries 1972).

Im Unterschied zu bisherigen Forschungen, die sich mit digitaler Literatur befassen (vgl. Block 1999; Heibach 2003; Morris und Swiss 2006; Gendolla und Schäfer 2007; Hayles 2008; Ricardo 2009), geht es in diesem Beitrag um Werke, die bislang nicht mit literaturwissenschaftlichen Methoden untersucht wurden, weil sie eher dem Bereich der bildenden Kunst zugerechnet werden. Aber selbst in der Kunstgeschichte (und der Medienwissenschaft) gehört die wissenschaftliche Erforschung von Medienkunst eher zu den Randgebieten. Für die Untersuchung von Literarischem und Literarizität in einem nicht-literarischen Korpus ist das Konzept der Literarizität transmedial zu erweitern. Dafür ist ein Bündel von Parametern zu veranschlagen, die sich mittels Schlagworten wie Plurimedialität, Interaktivität, konstitutive Überforderung und ‚Entzug von Synthesis‘ beschreiben lassen: Sie beziehen sich auf (1.) den Umstand, dass audiovisuelle Medien gegenüber literarischen Präsentationsformen plurimedial und daher ästhetisch komplexer sind – wenn Sprache etwa mit visuellen und auditiven Elementen kombiniert wird und es auch um die Wechselbeziehungen zwischen diesen sowie um temporäre Dominanzbildungen einzelner Elemente geht; (2.) die Einbeziehung des Parameters der Aktivität, wie sie in interaktiver Medienkunst, aber auch in sämtlichen Mehrkanal-Videos oder Multimedia-Installationen erfolgt, in denen sich Wahrnehmung raumgebunden und aktiv gestaltet, weil die Rezipierenden sich in Relation zu *screens* und Lautsprechern – mithin auch zur les- oder hörbaren Sprache – positionieren müssen; (3.) die durch die Synchronizität von Zeichenebenen, insbesondere der Pluralität von Sprachen (als Schrift,

Stimmen) erzeugte konstitutive Überforderung der Rezipierenden, die oft nur partiale Bedeutungen erfassen können; (4.) den dadurch entstehenden „Entzug von Synthesis“ (Lehmann 1999, 139), der in einem aus Performance-Kunst und Postdramatik bekannten Spiel mit der Zeichendichte resultiert (vgl. ebd., 151) – indem entweder eine Überfülle simultaner Zeichen vorherrscht oder aber eine konzeptuelle Entleerung und Reduktion (zum Beispiel durch Wiederholung einzelner Worte). Diese Parameter finden sich vielfach in der Medienkunst und sind konkret auf ihre Literarizität hin zu befragen.

Zum Begriff der Literarizität und seiner transmedialen Erweiterung

Das Konzept der Literarizität entstammt dem Russischen Formalismus und bezeichnet jene „Qualität, die in allen literarischen Werken manifest ist und wodurch wir sie als Literatur erkennen und benennen können“ (van Peer 2003, 111). Literarizität ist „die auf Texte bezogene Variante einer Eigenschaft, die man als ‚Ästhetizität‘ bezeichnen könnte, ein Merkmal, das Objekte der Kunst ganz allgemein von nicht zur Kunst gehörigen Gegenständen unterscheidet“ (Rühling 2003 [1996], 26). Reflexionen über Literarizität werden entweder in eine allgemeine Ästhetik eingebettet, oder es finden sich Versuche einer Definition des Literarischen unabhängig vom Kunstbegriff. So etwa, wenn literarische Sprache von Alltagssprache auf drei Ebenen – Pragmatik, Semantik und Syntax – unterschieden wird: Erstens weist Literatursprache andere Arten der Zeichenverwendung auf, zweitens Veränderungen und Erweiterungen ihrer Signifikationsmodi und drittens Abweichungen in der syntaktischen Zeichenkombination (vgl. Saße 1980, 698).

Die Literaturtheorie hat entsprechende ‚Abweichungspoetiken‘ (vgl. Levin 1971) entwickelt, wobei eine Sprachverwendung als ‚poetisch‘ gilt, wenn der jeweiligen Abweichung eine Funktion zukommt (vgl. Fricke 1981, 87 und 90; Rühling 2003 [1996], 43). Literarizität als ‚Abweichung‘ von Standardsprache gilt nicht nur für schriftliche, sondern auch für mündliche Texte (vgl. Mukařovský 1964 [1932], 20–21). Es können drei signifikante Strukturen unterschieden werden: „Beziehungen der ‚Ähnlichkeit‘, der ‚Entgegensetzung‘ und der ‚geordneten Reihung‘“, wobei nach Harald Fricke in der Dichtungspraxis „funktionsstiftende Beziehungen der *Ähnlichkeit* [die größte Rolle] spielen“ (Fricke 1981, 93–94); Effekte werden hier zum Beispiel durch Parallelismen, Wiederholungen und Spiegelungen erzielt. Die „funktionale Bindung abweichender Sprachelemente durch *Entgegensetzung*“ (ebd., 94) wird durch Antithesen, Widersprüche, Dissonanzen etc.

erreicht. Unter der Kategorie der ‚geordneten Reihung‘ schließlich sind morphologische oder semantische Steigerungen zu verstehen (vgl. ebd., 95). Vor allem in der Lyrik lassen sich solche Elemente poetischer Abweichung beobachten; sie ist auch diejenige Gattung, in der die meisten nicht-linguistischen Abweichungen von Alltagssprache zu finden sind, so etwa die Versifizierung oder die grafische Anordnung des Textmaterials (vgl. Fabb 2010). Das relevanteste Merkmal ist jedoch der potenziert poetische Gebrauch des Sprachmaterials: „Das spezifische Verfahren der Lyrik besteht darin, primäre und sekundäre sprachliche Formen (phonetische und rhythmisch-prosodische, grammatische – also morphologische und lexikalisch-semantische –, sowie Phraseologie, Tropen und Figuren) im besonderen Maße zu aktivieren, bloßzulegen und produktiv zu machen, zu verdichten, zu überformen und auszustellen.“ (Helmstetter 1995, 30)

Mit pragmatischen, semantischen und syntaktischen Devianzen geht in literarischen Sprechweisen oft eine erhöhte Selbstbezüglichkeit einher – eine Aufmerksamkeit auf den Vorgang des Aussagens und die „materielle Substanz“ (Eagleton 1997 [1983], 2) der Darstellung. Diese selbstreferentielle Dimension poetischer Sprache „consists in the maximum of foregrounding of the utterance“. *Foregrounding* wird dabei als „the opposite of automatization, that is, the deautomatization of an act“ definiert (Mukařovský 1964 [1932], 19). Poetische Sprache ist wahrnehmbar, wenn eine erhöhte Aufmerksamkeit auf die Materialität der Sprachzeichen oder Verfremdungen kreiert werden und derart ein ästhetischer *surplus* entsteht, der die kommunikativen Aussagefunktionen überschreitet (oder hinterfragt): „Die poetische Sprache macht die im Sprachgebrauch [...] latenten sprachlichen Mittel manifest, ‚spürbar‘ (Jakobson) und beobachtbar. Die poetische Rede beeindruckt durch eine spürbare Differenz zur Alltagssprache, zu den Normen, Gewohnheiten und Automatismen der Rede; sie hebt das Gesagte hervor –, zugleich aber bindet sie es an die Mittel und Möglichkeiten des Sagens.“ (Helmstetter 1995, 30)

Weil die Unterscheidung von alltäglichem und literarischem Sprachgebrauch nicht eindeutig ist, muss Literarizität als „eine Funktion der *differentiellen* Beziehungen zwischen einer Art von Diskurs und einer anderen“ (Eagleton 1997 [1983], 6) bezeichnet werden und Literatur als „nicht-pragmatische[r] Diskurs“ (ebd., 8). Die Kennzeichnung von Sprache als literarisch kann nur kontextabhängig erfolgen (vgl. ebd., 6–7), was auch für den hier behandelten Gegenstandsbereich zutrifft, insofern die Werke schon durch die Einordnung in die Kategorie ‚Medienkunst‘ zu ästhetischen Aussageformen werden. Gleichwohl sind die medienspezifischen Verfahren, die den dortigen Sprachgebrauch von dem der Alltagssprache abheben, aufschlussreich und die Klassifikation als ‚Kunst‘ beinhaltet nicht notwendig eine Zuschreibung von Literarizität.

In der Auseinandersetzung mit Literarizität in der Medienkunst liegt der Fokus evidenterweise auf den Sprachelementen und ihren kommunikativen Settings; gleichwohl müssen andere Elemente wie Bilder, Farben, Sound, Musik und Bewegung in die Analyse einbezogen werden, als wichtige Bestandteile der Sinngenerierung, der ästhetischen Erfahrung – und der Poetizität. Zugrunde liegt ferner die Annahme, dass Sprache nicht nur kommunikative Bedeutung transferiert, sondern überdies „von der Phonie unabhängige Potentiale“, wie etwa die „räumlich-visuelle[] Repräsentation[]“ auf einer Buchseite oder, einem PC-Bildschirm sowie die räumlich-atmosphärische Gestalt mündlicher Rede (Androutopoulos 2007, 73). Auch Schrift, die in Medienkunst ‚in Bewegung gerät‘, erhält offensichtlich außersprachliche Bedeutungsdimensionen und performative Qualitäten – zum Beispiel wenn die Bewegung der Zeichen durch die Rezipierenden interaktiv beeinflusst wird (vgl. Gendolla und Schäfer 2010).

Es geht also auch um das semiotische Wechselspiel von Sinnerzeugung und Sinnentzug als künstlerischem Effekt. Dabei wird die „traditionelle Aufteilung der Rezeptionsmodi in Sehen und Lesen“ durch das „Eindringen von Schrift in Bildkontexte“ aufgehoben, indem „Lesen zum Sehen und Sehen zum Lesen“ wird (Schneider 1998, 228–229). Medienkunst sucht, „verschiedene Kunstsysteme zu fusionieren“. Sie sucht den „Reibungsprozeß, der entsteht, [...] wenn Strategien der Semantisierung neuer Materialien wie der Desemantisierung konventioneller Zeichen erprobt werden“ (ebd., 237). Unter der Perspektive der Literarizität lassen sich medienkünstlerische Arbeiten in verschiedener Hinsicht untersuchen. Vier leitende, oftmals miteinander verknüpfte künstlerische Strategien sollen hier vorgestellt werden: erstens die poetische Integration von Schrift und Schriftelementen; zweitens der literarisierte Gebrauch von mündlicher Sprache und der Einsatz der Stimme; drittens die Exploration und Adaptation von literarischen Genres; viertens die Transformation konkreter literarischer Werke. Für den Zusammenhang von Literatur und visueller Kultur sind alle vier Strategien von Bedeutung. Dass die nachfolgend gewählten Beispiele jeweils aus unterschiedlichen Dekaden und kulturellen Kontexten stammen, soll die Ubiquität des poetischen Sprachgebrauchs in der Medienkunst illustrieren.

Zur poetischen Integration von Schrift in der Medienkunst – am Beispiel von Peter Weibels *Video Texten*

Viele Medienkünstler/innen integrieren Schrifttexte, Worte oder Buchstaben derart in ihre audiovisuelle Kunst, dass diesen eine poetische Funktion zukommt. So etwa in verschiedenen Bildwerken und Installationen des Künstlers Ferdinand

Kriwet (siehe hierzu auch 4.14 WEINGART), in Bruce Naumans Neonarbeiten (zum Beispiel *Violence Violins Silence* [1981–1982] oder *One Hundred Live and Die* [1984]) oder in Jeffrey Shaws interaktiver Installation *The Legible City* (1988–1991), in der die Besucherinnen und Besucher im Museum auf einem realen Fahrrad durch eine virtuelle Stadt ‚fahren‘, die aus Worten und Satzteilen gebaut ist. Ferner sind Werke von Jenny Holzer zu nennen, etwa ihre Videoarbeit *Television Texts* (1990) oder ihre *Xenon Works* (vgl. Louis 2004) – riesenhafte digitale Lichtprojektionen aus Schrift im öffentlichen Raum, die vielfach auf Literatur, etwa Gedichte von Wisława Szymborska, Yehuda Amichai und Henri Cole zurückgreifen. Einschlägig ist auch David Links interaktive Netzwerkinstallation *Poetry Machine* (2001), die einen endlosen (auto-)poetischen Hypertext kreiert, der im Museumsraum visuell erfahrbar ist. Die in solchen medienkünstlerischen Arbeiten verwendeten Worte und Syntagmata erfüllen kommunikative, aber auch ästhetische Funktionen, sowohl in visueller Hinsicht – der Art ihrer grafischen Gestaltung – als auch in sprachlicher, etwa durch semantische Ambiguitäten und Wortspiele. Hinzu kommt die Bewegung der Sprachzeichen, ihre Mobilität und Fluidität, wie auch die Kombination mit anderen visuellen und akustischen Komponenten. Schrift wird in der Medienkunst derart als „visuelles Artefakt und als Medium“ eingesetzt und betrifft damit den „Bereich der Semantik ebenso wie den der Bildlichkeit“ (Schneider 1998, 240).

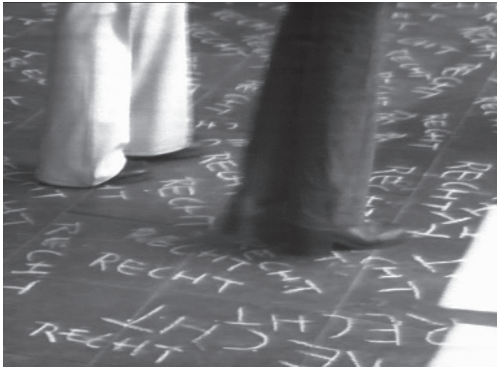


Abb. 1: Peter Weibel: *Das Recht mit Füßen treten*, Videoperformance aus der Serie *Video Texte*, 1967/1975

Peter Weibel hat in den Jahren 1967 und 1975, zum Teil gemeinsam mit Valie Export, die *Video Texte* produziert. In den kurzen, explorativen Videoperformances werden Körper in Interaktion mit Schrift und der Videokamera gezeigt – zum Beispiel in der Etüde *Das Recht mit Füßen treten*, die ein gängiges Sprichwort buchstäblich nimmt und performativ umsetzt, indem mehrere Menschen, von denen nur die Beine zu sehen sind, auf dem mit Kreide auf dem Boden geschriebenen Wort ‚Recht‘ herumtrampeln (Abb. 1). In anderen werden minimalistische

Gedichte des Künstlers verwendet, die auf den zeitlichen, plastischen und technischen Möglichkeiten des Mediums Video aufbauen. Methoden der Konkreten Poesie werden, so Weibel, auf eine Weise angewendet, „daß, das Fernsehgerät zu einem Textprozessor wird“ (www.medienkunstnetz.de/werke/video-texte/; 12. Mai 2014); der Medialität der Schrift entsprechend handelt es sich hierbei um kleine ‚Stummfilme‘. Weibel spielt mit den *Video Texten* auf die von Marshall McLuhan formulierte Diagnose vom ‚Ende der Gutenberg-Galaxis‘ an, derzufolge das Massenmedium Fernsehen die Nachfolge des ‚Individualmediums‘ Buch antrete (vgl. McLuhan 1995 [1962]). Denn die *Video Texte* werden, wie es in der frühen Videokunst üblich war, auf einem TV-Gerät gezeigt, wodurch der vermeintliche Medienumbruch reflektiert wird. Die spielerische Reintegration der Schrift in das seinerzeit noch recht ‚neue‘ Medium Fernsehen nimmt in Weibels Video-Etüden verschiedene Formen an. Zum Beispiel wird der TV-Monitor als Spiegel genutzt, in den ein Buch gehalten wird, der Künstler hat einen hellen Eiswürfel im Mund, auf den handschriftliche Worte projiziert werden, die Verdauungsorgane des Menschen bezeichnen oder er schreibt seitenverkehrt Worte auf eine Glasscheibe, die sich zwischen ihm und der Kamera befindet, wodurch die Schrift – zum Beispiel das selbstreferentielle Wort ‚schreiben‘ – eine Trennwand zwischen den Betrachtenden und dem Performer kreierte (zugleich wird durch den materiellen Vorgang des ‚Sich selbst Beschreibens‘ auf das literarische Genre der Autobiografie rekurriert).

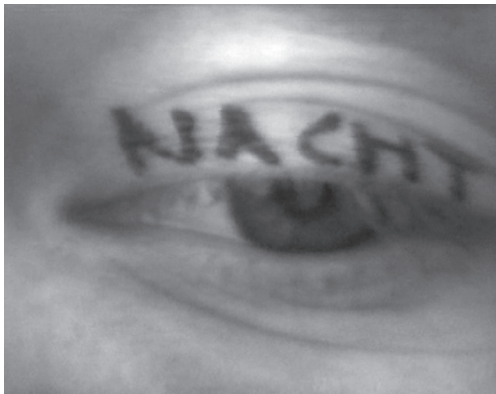


Abb. 2: Peter Weibel: *Augentexte*, Videoperformance aus der Serie *Video Texte*, 1967/1975

Als Beispiel herangezogen werden soll eine mit *Augentexte* überschriebene Etüde: Gezeigt wird ein in Großaufnahme gefilmtes Auge beziehungsweise Augenpaar (von Export oder Weibel), auf dessen Lid oder Lidern beim Schließen ein mit Filzstift handgeschriebenes Wort in Versalien sichtbar wird. Schrift wird nicht von, sondern auf den Augen gelesen! Das erste im Video zu lesende Wort ist

„SEE“, was entweder deutsch als Substantiv ‚See‘ oder englisch als auf den Wahrnehmungsakt selbst rekurrerendes Verb *to see* zu lesen ist. Das zweite Wort ist ‚Stein‘, das dritte ‚Nacht‘ (Abb. 2). Dann stehen auf beide Lieder verteilt die Silben ‚Him-mel‘. Sodann links das Wort ‚Liebe‘, rechts *love*, schließlich links „FICK“ und rechts „FUCK“ (wobei durch die Verwendung von Großbuchstaben ambivalent bleibt, ob es sich dabei um Substantive oder Verben handelt). Auf je konkrete Weise wird so die Vielfalt menschlicher Sprachen und der Vorgang der Übersetzung vergegenwärtigt, indem auf dem einen Auge ein Wort auf Deutsch steht, auf dem anderen auf Englisch. Simultan scheinen beide Bezeichnungen kurz auf – Sinn wird so als Selektion begreifbar. Der Vorgang des Lesens wird durch das Auge verbildlicht, wobei Blick und Lektüroption sich abwechseln und dadurch ausschließen. Die Folge und Kombinatorik der Einzelworte lässt einen rudimentären ‚poetischen Sinn‘ entstehen, wenn zum Beispiel *love* und *fuck* verknüpft werden. Der Reduktionismus der Aussage erinnert an ästhetische Prämissen der expressionistischen Lyrik wie Verknappung und Abstraktion sowie natürlich an Konkrete Poesie. Zunächst verändern sich die Worte bei jedem Augenaufschlag, später bleibt ein Signifikant, das Wort *fuck*, auf dem Lid stehen. Das Auge schließt und öffnet sich in immer schnellerem Rhythmus, wodurch die Augenbewegung eine konkrete und zwar offensichtlich obszöne Bedeutung erlangt. Signifikanten und Körperbewegung gleichen sich performativ an: Das Auge tut, wovon es zeitgleich ‚spricht‘. Weibels *Augentexte* realisieren derart das medien-spezifische Vergehen von Zeit in einer steten Aneinanderreihung singularer ‚Augenblicke‘. Auf den menschlichen Körper bezogen stellen der Wimpernschlag zusammen mit dem Puls und dem Atemrhythmus, die kleinsten, unwillkürlich fortlaufenden Zeiteinheiten dar. Das zeitbasierte Medium Video wird durch die mit ihm performierte Konkrete Poesie dem anthropologischen Rhythmus unterworfen.

Verbalisiert-literarisierte Sprache in medienkünstlerischen Arbeiten – am Beispiel von Gary Hills *Around & About*

Vielfach findet sich in der Medienkunst auch verbalisierte Sprache, die poetisch eingesetzt wird, etwa durch Rhythmus, Assonanzen, Alliterationen, Wortspiele, die Wiederholung von Versen oder die Herstellung von ‚Refrains‘. Ein solcher Einsatz von poetischen Stilmitteln, der vermehrt im Falle von akusmatischen – also ‚unsichtbar‘ erzeugten – Stimmen erfolgt, findet sich zum Beispiel in Ulrike Rosenbachs Videoperformance *Eine Scheibe berühren* (1971). Sie baut auf der Assonanz der Worte ‚Scheibe‘ und ‚Scheide‘ auf, welche simultan von einer Frauen- und einer Kinderstimme geflüstert werden, wodurch ein semantisches

Oszillieren zwischen Medium und Körper erzeugt wird. Während die Worte zu hören sind, sieht man eine Frau, die mittels einer merkwürdigen Federkonstruktion an ihrer Stirn die Nähe der Kamera sucht. Durch minimalistische poetische Mittel – den Wechsel eines Buchstabens – in Kombination mit Bewegtbildern wird auf medientheoretische Fragen angespielt, etwa auf die Differenz zwischen dem Distanzsinn des Sehens („Scheibe“) und dem Nahsinn der Berührung („Scheide“) sowie damit assoziierten Kommunikationskonzepten (Sender und Empfänger vs. Reziprozität und Interaktivität). Ein zweites Beispiel ist Jill Scotts Videoperformance *Moved up Moved down* (1978), ursprünglich Teil einer Closed-Circuit-Installation, in welcher durch das beständige Addieren einzelner Worte, ähnlich wie in der Visuellen Poesie, die Figur eine ‚Treppe‘ aus Sprache kreierte wird, zu hören im Voice-Over – „A b | A beat | A beat in | A beat in step | A beat in step instead | A beat in step instead of | A beat in step instead of a turn“ –, was von Videobildern der Künstlerin begleitet wird, die eine gigantische Treppe zu erklimmen versucht, bis sie schließlich auf der obersten Stufe zum liegen kommt, um dann nach hinten abzurollen und aus dem Bildfeld zu verschwinden – eine verbal-visuelle Sequenz, die als *loop* gezeigt wird. Ein drittes Beispiel für den hochgradig selbstreferentiellen und poetischen Gebrauch von verbalisierter Sprache in der Medienkunst ist Gary Hills *single-channel*-Videoarbeit *Mediations* (1986), in welcher sich ein männliches Voice-Over durch einen Lautsprecher artikuliert, der am Boden liegend von oben gefilmt wird, die Bildfläche ausfüllt und in den von einer Hand Sand gestreut wird, bis die mediatisierte Stimme schließlich ihr Volumen verliert und schwindet (vgl. Benthien 2012a, 228–231). Gedruckt im grafischen Erscheinungsbild eines Gedichts in Hills *catalogue raisonnée*, finden sich im Text zahlreiche poetische Stilmittel und rhetorische Figuren, die die auf dem Bildschirm gesehene Handlung duplizieren, aber auch Mehrdeutigkeiten erzeugen. Literaturtheoretisch wird eine solche autoreflexive Wiederholung und Verweisstruktur als ‚Potenzierung‘ beziehungsweise ‚unendliche Iteration‘ der ästhetischen Zeichen gefasst (vgl. Fricke 2003, 144).



Abb. 3: Gary Hill: *Around & About*, Einkanal-Videoarbeit, 1980, 4:45 min.

Für das eigentümliche Zusammenspiel von poetischer Stimme und Bildern in der Medienkunst liefert Hills Videoarbeit *Around & About* (1980) ein aussagekräftiges Beispiel. In diesem *single-channel*-Video richtet sich eine männliche

Off-Stimme an ein nicht identifiziertes Gegenüber; es scheint ein Beziehungskonflikt zu bestehen. Indirekt wird mit dem *you* aber auch jeder Rezipient und jede Rezipientin adressiert. Zu hören ist ein „in Ich-Form gehaltene[r] Monolog des Künstlers, der sich vor allem mit dem Reflexions- und Kommunikationsvermögen von Sprache auseinandersetzt.“ (Lehmann 2008, 71) – zum Beispiel: „I mean you don't have to listen, just hear me out. I don't want you to be involved in deciphering anything but that's your prerogative and I don't want to get in your way. There's something that can be said for that and I hear you but I don't want to listen to it. I realize it's easy for one to say that I'm being ambiguous but I don't think so. I mean if you want to leave you can do that or you can just turn off. I'm not trying to say I'm indifferent. I just think there's a way here. Maybe you really do hear me and I'm going on and on but we have to continue for some time.“ (Gary Hill 2002, 90) Es ist eine Kommunikation, in der das Sprechen, Hören und Verstehen beständig mitthematisiert wird. Im Silbenrhythmus der monoton gesprochenen Worte wechseln thematisch unverbunden wirkende Standbilder in schneller Folge (Abb. 3). Die Sprache ‚bestimmt‘ also die Bilder, die aber keinesfalls Illustrationen des Gesagten darstellen. „Obwohl der Sinn der meist simplen Sätze auf der Hand zu liegen scheint, entstehen in der Konfrontation mit den Bildern irritierende und widersprüchliche Bedeutungen“ (Lehmann 2008, 71). Einem Selbstkommentar des Künstlers zufolge wird auf diese Weise „eine Art ‚organische Animation‘“ erzeugt, „wenn die Sprache die Bilder vom Bildschirm verschwinden, wieder auftauchen und wieder verschwinden lässt. Das Zeitgefühl des Betrachters im Verhältnis zu Bildern und Sprache wird hochgradig manipuliert“ (Gary Hill 2002, 89).

Die Struktur der Arbeit kennzeichnet, dass sie die phonetische gegenüber der grammatischen und semantischen Sprachdimension in den Vordergrund rückt: Zunächst wechselt mit jeder Silbe das Gesamtbild, später verändert sich diese Struktur, indem nun pro Silbe ein erweitertes gerastertes Bildsegment sichtbar wird. Dabei handelt es sich um seitlich angeschnittene Standbilder. Die Stimme fungiert einerseits als Machtinstrument, weil die Bilder nur wechseln, wenn die Stimme sich artikuliert. Andererseits wird ihre bildgenerierende Wirkmacht relativiert, insofern Sinnzusammenhänge zwischen Sprache und Bildern kaum entstehen. Hill kreiert ein „Alphabet der Bilder“, indem er diese „wie eine Sprache benutzt, in welcher er doch nur von sich spricht und von nichts anderem“ (Belting 1994, 50). In Hills Œuvre finden sich viele Videoarbeiten, die gesprochene Sprache und Bilder experimentell miteinander korrelieren (vgl. Spielmann 2005, 321). Auf sinnfällige Weise zeigt sich, dass Bedeutung nur in ephemerer Verbindung mit anderen Referenzen existiert; der Sinngehalt der Sprachzeichen bleibt vage, sie tauchen auf und verschwinden wieder, die Rezipient/innen haben keine

Kontrolle über sie, sie ‚erleiden‘ vielmehr die gebieterischen Worte und Bilder und sind ihnen passiv ausgesetzt.

Medienkünstlerische Adaptionen literarischer Genres – am Beispiel von Mona Hatoums *Measures of Distance*

Ein dritter Ansatz besteht darin, literarische Gattungen und Genres in der Medienkunst zu adaptieren oder zu erkunden. In manchen Arbeiten werden formale Elemente der Gattung Drama aufgegriffen, wie etwa das dialogisch-szenische Setting in Naumans Mehrkanal-Installation *World Peace. Projected* (1997). Andere verwenden spezifische Tragödienbestandteile wie versifiziertes und chorisches Sprechen – so in Keren Cytters Videoarbeit *Dreamtalk* (2005; vgl. Benthien 2012b, 323) – oder die Berichtsform der Teichoskopie – so in Magdalena von Rudys Videoarbeit *Regnava nel silenzio* (2008; vgl. ebd., 328–331). Oder es finden sich Werke, die die Gattung Lyrik oder lyrische Schreib- und Sprechweisen reflektieren. Andere medienkünstlerische Arbeiten wiederum greifen auf Strukturen von Erzähltexten zurück. Der Umgang etwa mit intra- oder extradiegetischen Erzählinstanzen unterscheidet sich aber dezidiert von ihrem Einsatz im narrativen Film – sei es, indem sie diese auf selbstreflexive Art und Weise thematisiert, sie mittels der zur Verfügung stehenden medialen ‚Kanäle‘ pluralisiert werden oder indem die Problematik einer Nichtlokalisierbarkeit des Sprechers oder der Sprecherin exponiert wird.

Dabei ist bemerkenswert, dass viele der in ihrer Ästhetik und Thematik sehr unterschiedlichen, an Erzähltexten orientierten Medienkunstarbeiten auf die Untergattung der Biografie beziehungsweise Autobiografie zurückgreifen, etwa in Form von Selbstberichten, biografischen Reflexionen oder ‚subjektiven‘ – zum Teil ostentativ fingierten oder autofiktionalen – Interviews. In diesen Verfahren manifestiert sich Literarizität unter anderem in der klar identifizierbaren Schriftlichkeit der gesprochenen Sprache, die sich anhand der Syntax wie auch der Intonation offenbart und die erzählerische Stilmittel (zum Beispiel episches Präteritum) nutzt. Der erste Teil von Emins Videoarbeit *Why I Never Became a Dancer* (1995) etwa erzählt von der Jugend der Künstlerin im englischen Strandbad Margate. Die im Bild zu sehenden unpersönlichen Orte – Häuser, Geschäfte, Lokale, Straßenzüge, Strände und Piers – werden durch das von sich sprechende Ich zu biografisch signifikanten Schauplätzen. Synchron zu den mit einer amateurhaft geführten Super-8-Kamera gefilmten Erinnerungsbildern mit ihrer nostalgischen, nachkoloriert wirkenden Ästhetik beschreibt die Künstlerin im Voice-Over ihre Jugend mit beklemmenden Worten, die jedoch keine inhaltli-

chen Korrespondenzen zu den Bildern aufweisen (vgl. ebd., 235–238). Der mittels Authentifikationsstrategien nahegelegte autobiografische Charakter weist auto-fiktionale Elemente auf, wodurch die (scheinbar) intime Offenbarung einer Chif-frierung der Künstlerin dient.



Abb. 4: Mona Hatoum: *Measures of Distance*, Einkanal-Videoarbeit, 1988, 15:26 min.

Das Verfahren der Gattungsadaptation lässt sich an einer Videoarbeit von Mona Hatoum veranschaulichen, die gleich zwei Erzähltext-Genres aufgreift: das der Autobiografie und das des monoperspektivischen Briefromans. Mit *Measures of Distance* (1988) thematisiert die palästinensisch-britische Künstlerin ihre Rolle im Exil (Abb. 4). Die Arbeit besteht aus einer Montage von Bild, Schrift und Stimmen und verbindet persönliche mit politischen Aspekten. Vier parallel zu perzipierende Ausdrucksebenen werden verknüpft, zwei akustische und zwei visuelle: Den Bildhintergrund bilden von Hatoum angefertigte Fotografien ihrer Mutter beim Duschen in der elterlichen Wohnung in Beirut. Davor befinden sich Texte in arabischer Handschrift auf transparentem Grund; es sind vergrößerte Ausschnitte aus den Briefen, die die Mutter ihrer Tochter nach England schrieb und in denen diese gemeinsame Erlebnisse reflektiert. Zu hören sind leise eine in Beirut 1981 aufgezeichnete Konversation der beiden Frauen in arabischer Sprache, und lauter die von der Künstlerin im Voice-Over vorgelesenen Briefe der Mutter in englischer Übersetzung. Während die visuelle Ebene eher statisch ist – langsam wechselnde Standbilder –, ist die akustisch-verbale Ebene bewegt und lebendig: sie transportiert den affektiven Gehalt der thematisierten Beziehung.

Evoziert wird eine Vielzahl an Dichotomien: zwischen Heimat und Exil, zwischen Schreiben und Lesen, zwischen Lesen und Übersetzen, zwischen Mutter und Tochter, zwischen Autobiografie und künstlerischer Imagination. Insbesondere das Medium der Schrift wird inhaltlich mit Fragen körperlicher Präsenz und Absenz verbunden, weil das, was zu sehen ist – die duschende Mutter –, durch die von Hatoum vorgetragenen Briefe derselben zu einem für beide Biografien

signifikanten vergangenen Ereignis wird. Durch die Überblendung der Briefe – als (arabische) Schrift und als mündlich zu hörender (englischer) Text – mit dem (arabischen) Dialog werden Vergangenheit und Gegenwart korreliert und so das ‚Bio-grafische‘ sowohl wörtlich genommen als auch in seiner Prozessualität gezeigt. Ausgewählt wurden primär die Briefanfänge, man hört wieder und wieder die Anrede „My dear Mona, ...“, was durch die Wiederholung zu einem literarischen Stilmittel avanciert. Durch die Anrede adressiert sich die Künstlerin fortwährend selbst. „In *Measures of Distance*, the viewer hears ‚Mona‘ but never sees her. ‚Mona‘ exists in the void between the somber voice of a daughter in London, recorded in 1988, and the laughter of a mother in Beirut, recorded in 1981“ (Khan 2007, 319).

Die arabische Handschrift wirkt wie eine zarte Textur, die den Körper der Mutter zugleich ver- und entschleiert. Die Funktion der Schrift kann unterschiedlich gedeutet werden: Eine konventionelle Lesart wäre es, sie als Demarkation eines ‚fremden‘ Territoriums zu verstehen sowie als nahöstlich-patriarchale Strategie, den weiblichen Körper vor der westlichen Hegemonie (verbal) zu schützen (vgl. ebd., 329). Optisch aber erscheint die Schrift nicht als finale Grenzmarkierung, sondern eher wie ein sanfter Schleier, eine permeable Zeichentextur. Diese wird überdies der Mutter nicht aufoktroziert, sondern wurde von ihr selbst hergestellt. Speziell für westliche Rezipient/innen sind Schrift und Körper nur bedingt lesbar: Hatoum „deliberately intended to alienate both non-Arabic-speaking and Arabic-speaking audiences with *Measures of Distance*“ (ebd., 325). Aber selbst eine mit beiden Sprachen und Kulturen vertraute Person bleibt einem beständigen Changieren zwischen den vier semiotischen Polen von arabischer Schrift, Körper, englischer Stimme und arabischen Stimmen ausgesetzt, wodurch die *migratory experience* konkretisiert und erfahrbar wird (vgl. Pollock 2008, 247–248). Zwischen Schrift und Ton, Bild und Sprache: Störung und Transparenz (vgl. Jäger 2010) wechseln sich in Hatoums Videoarbeit beständig ab, je nachdem, ob es temporär gelingt, sich momenthaft auf eine der vier semiotischen Ebenen zu konzentrieren.

Zur Transformation literarischer Werke in Medienkunst – am Beispiel von Nalini Malanis *In Search of Vanished Blood*

Auch konkrete literarische Werke werden in Medienkunst transformiert – zum Beispiel in Hills monumentaler Videoarbeit *Incidence of Catastrophe* (1977–1978), einer bildgewaltigen Auseinandersetzung mit Maurice Blanchots Roman *Thomas l’Obscur* (*Thomas der Dunkle*; 1941), jenem hochgradig selbstreferentiellen Text,

in dem der Protagonist ein Buch liest, in dem er selbst zur Hauptfigur wird (vgl. Benthien 2015). Oder die Zweikanal-Videoinstallation *Empire of the Senseless. Part II* (2006) von Natascha Sadr Haghghian, in der die Künstlerin auf Kathy Ackers gleichnamigen surrealen Roman (1988) zurückgreift. Haghghian extrahiert einzelne Substantive aus dem Roman, jeweils biologische oder sozio-kulturelle Bezeichnungen für Menschen oder andere Lebewesen (zum Beispiel *straight man, human being, partner, dead, wild animal, new bourgeois worker, kid, anarchist* oder *daughter*). Diese Bezeichnungen werden mit zwei Videoprojektoren an eine Wand geworfen, und zwar derart, dass beide an der gleichen Stelle erscheinen, wodurch sie nicht lesbar sind – was sie erst werden, wenn ein Mensch die Installation begeht, sich zwischen die Projektionen stellt. Er wird Teil des Werks, indem ein Wort auf seinem Körper lesbar ist und das andere in (oder neben) seinem Schatten an der Wand. Widersprüche werden hergestellt, etwa wenn auf dem Rücken einer Frau das Wort *woman* zu lesen ist, während in ihrem Schatten das Wort *man* steht. Es wird körperlich erfahrbar, wie sich Signifikationsprozesse Individuen willkürlich einschreiben, denn die ‚beschriebene‘ Person, so die Pointe der Installation, ist ausschließlich für andere lesbar. Ein drittes Beispiel stellen die Netzkunst-Arbeiten des Künstlerkollektivs Young You-Hae Chang Heavy Industries dar, eine Reihe von extrem schnellen ‚Text-Filmen‘, in denen mit Jazz unterlegte Worte in rascher Folge im Fenster des Webbrowsers erscheinen und den Bildschirm mit monochromer Schrift füllen. In den von akusmatischen Stimmen stark rhythmisierten Texten ihrer zumeist in unterschiedlichen Sprachen vorliegenden Arbeiten geht es um Sex, Gewalt und Leidenschaft. Mehrere gehen von literarischen Texten aus und bearbeiten diese mittels der reduzierten Elemente von Schrift, Stimme und Musik. So greift *Samsung Means to Come* (2000–2003) auf Vladimir Nabokovs Roman *Lolita* (1955) zurück und *Dakota* (2001–2003) auf Ezra Pounds Gedichtzyklus *The Cantos* (1922–ca. 1962). Young You-Hae Chang Heavy Industries fast ausschließlich online präsentierte Arbeiten sind im Zwischenbereich von *digital poetry* und *digital art* zu verorten und ermöglichen eine neuartige Erfahrung im Umgang mit poetischer Sprache. Auch viele andere Medienkünstlerinnen und -künstler greifen Literatur auf, sie adaptieren literarische Charaktere, übernehmen Versatzstücke des Plots, Symbole oder Syntagmata. Zum Teil handelt es sich dabei um experimentelle künstlerische Filmsays oder Etüden in digitalen Formaten, die das Literarische in Bilder, Klänge und ästhetisierte Schriftelemente überführen.

Stellvertretend für diese Verfahren der Transformation literarischer Werke in Medienkunst sei auf die Multimedia-Installation *In Search of Vanished Blood* (2012) der indischen Künstlerin Nalini Malani genauer eingegangen. Die komplexe und vielschichtige, für die Documenta 13 produzierte Arbeit, bei der sich Film, Malerei und Ton überlagern, besteht aus sechs Videoprojektionen und

einem Schattenspiel mit fünf großen, hängenden und rotierenden Zylindern, die aus einem transparenten Polyestermaterial gefertigt und von der Künstlerin bemalt wurden (Abb. 5). Die Zylinder werden durch Videoprojektionen beleuchtet, wodurch an den Wänden des Ausstellungsraumes Überlagerungen von Bild- und Schriftelementen entstehen, die einer fluiden Bewegung unterworfen sind.

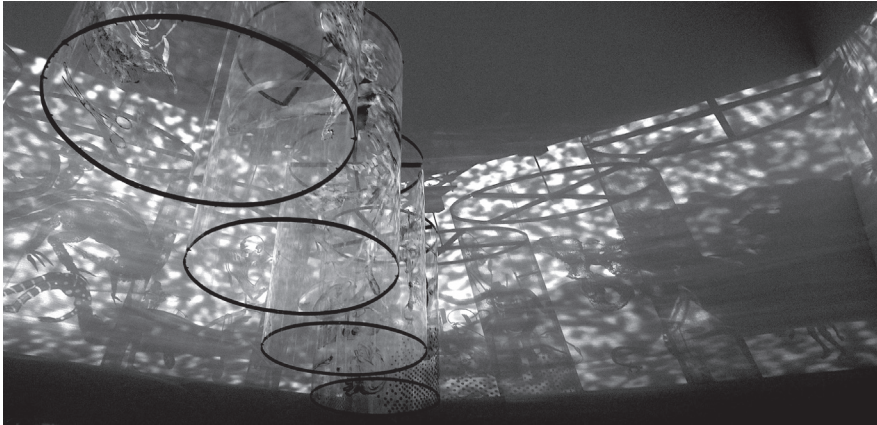


Abb. 5: Nalini Malani: *In Search of Vanished Blood*, Multimedia-Installation 2012, 11:00 min.

Auf akustischer Ebene beinhaltet die Installation orientalisches anmutende Klänge (Sitarmusik, Synthesizer), weibliche Stimmen sowie maschinell-technische Geräusche, die an Fabrikproduktion oder eine Schreibmaschine erinnern. Die von der Künstlerin als *video/shadow play* bezeichnete immersive Medienkunst-arbeit ist inspiriert von literarischen Werken des 20. Jahrhunderts, die unterschiedlichen kulturellen Kontexten entstammen (und auf die ein Schild in der Documenta-Halle explizit hingewiesen hat): Rainer Maria Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), Samuel Becketts Monolog *Krapp's Last Tape* (1958), Faiz Ahmed Faiz' Gedicht *Lahu Ka Surag [In Search of Vanished Blood]* (1965), Heiner Müllers Theatertext *Hamletmaschine* (1977), Christa Wolfs Erzählung *Kassandra* (1984) und Mahasveta Devis Erzählung *Draupadi* (1988). Diese Intertexte werden jeweils in englischen Übersetzungen verwendet. Das Gedicht von Faiz gab der Arbeit nicht nur ihren Titel, sondern wird auch vollständig, in der Übersetzung durch Agha Sahid Ali, an eine der Wände, über das mit einem weißen Tuch verhüllte Gesicht einer jungen Frau projiziert, indem es wie ein Filmabspann von unten nach oben ‚heraufscrollt‘ (Abb. 6).

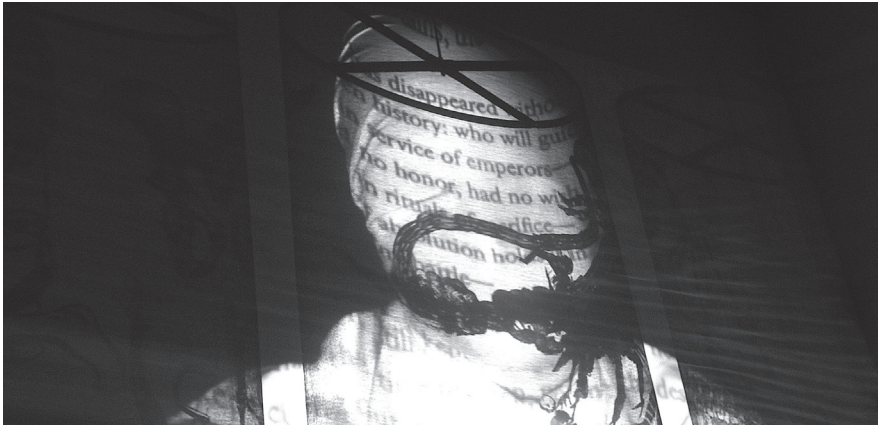


Abb. 6: Nalini Malani: *In Search of Vanished Blood*, Multimedia-Installation 2012, 11:00 min.

In dem verwirrenden Bild- und Klangteppich erklingt an einer Stelle eine weibliche Stimme – es ist die der Künstlerin –, die Auszüge aus Wolfs Erzählung spricht („This is Cassandra speaking ...“) und der von einem Chor aus Frauenstimmen respondiert wird, der sich „in the name of the victims“ artikuliert. Cassandras Stimme kommt aus Lautsprechern in den Zylindern, die Chorstimmen von der Peripherie des Raumes. Die Figur der antiken Seherin wird aufgegriffen, weil Wolf, wie die Künstlerin in der Begleit-DVD zum Documenta-Katalog ausführt, den antiken Mythos in die Moderne und in die Sphäre des Politischen überführt habe (vgl. DVD in *Nalini Malani* 2012). Leitendes Thema der Multimedia-Installation ist die Auseinandersetzung mit politisch oder religiös motivierter Gewalt, die Malani als phallogozentrische fasst. Die weibliche Position, die sie mit Wolf sowie der von Gayatri Chakravorty Spivak bekanntgemachten indischen Aktivistin und Autorin Devi wesentlich als von patriarchaler Macht unterdrückte fasst, wird in der Installation nicht nur stimmlich, sondern auch bildlich figuriert, mittels in Tusche gemalter Frauenfiguren sowie Videoaufnahmen von Frauenkörpern und -gesichtern, auf die gezeichnete menschliche Figuren und andere Motive – unter anderem sich gegenseitig jagende Tiere sowie orientalische und mythologische Gestalten – projiziert werden. Durch die Rotation der Bilder und die ineinander übergehenden Farbflächen und Schatten wird der Prozess der Auslöschung und Unsichtbarwerdung von Gewalt abgebildet. Politische Konflikte, die Malani in ihrer Arbeit thematisiert, sind unter anderem der prekäre Status von Witwen in Indien und die Hindu-Pogrome gegen Muslims in den frühen 1990er Jahren. Sie belässt es aber nicht bei solchen konkreten Gewaltereignissen, sondern verwebt historische und aktuelle Konflikte in ein multidimensionales Bild- und Tonarchiv (vgl. Huysen 2012, 52). Schwer identifizierbar sind die Theatertexte von Müller

und Beckett, aus denen einzelne Sätze und Satzfragmente entnommen und, zum Teil kaum hörbar, in die *soundscape* eingeflochten wurden. Die verwendete Literatur wird auch in Bilder transformiert. Malanis Installation kann daher als „a kind of writing in images and sounds“ beschrieben werden, dem eine „hieroglyphic dimension“ eignet (ebd., 57).

Schlussbemerkung

Wie die Beispielanalysen zeigen, ist das Verhältnis von Literatur und Medienkunst komplex und vielschichtig. Sprachelemente werden in medienkünstlerischen Arbeiten als akustisch-orale und visuell-skriptuelle verschränkt und mit anderen Ausdrucksdimensionen verknüpft. Dabei führt die Pluralität der synchronen semiotischen Sinnschichten nicht nur zu einer erhöhten Poetizität, sondern oft auch zu konstitutiver Überforderung, wodurch weniger die Konkurrenz von Modalitäten und Einzelmedien in Szene gesetzt wird als deren Zusammenspiel. Das Verhältnis von Literatur und visueller Kultur erweist sich in der Medienkunst als komplementär: Indem viele Arbeiten literarische Genres oder konkrete Werke aufgreifen und in audiovisuelle, zeitbasierte Raumkunst transformieren, wird das Referenzmedium Literatur zugleich aktualisiert und überboten. Es dient dazu, ästhetische, mediale oder auch politische Themen zu verhandeln – in den hier diskutierten Beispielen etwa im Bereich von Körper- und Geschlechterpolitiken sowie von politisch und ethnisch motivierter Gewalt. Durch Transformationen von Literatur in Genres wie Videoperformance, Videoinstallation, Lichtinstallation oder Netzkunst wird etwas fundamental Neues kreiert – keine ‚Remediation‘ im Sinne einer „representation of one medium in another“ (Bolter und Grusin 1999, 45), sondern autonome Kunstwerke, die zum Teil enge, zum Teil nur lose intertextuelle und intermediale Verknüpfungen zur Literatur aufweisen. Weil Medienkunst sowohl mit visualisierter Schrift als auch mit verbalisierter Sprache arbeitet, ist Literarizität nicht auf Schriftsprache beschränkt; sie ist Teil der bildlichen wie auch der akustischen Gestaltung. Im Kontext des *Handbuchs Literatur & Visuelle Kultur* verdeutlicht dieser Beitrag, inwiefern sich nicht nur die visuelle Kultur in der literarischen spiegelt und diese beeinflusst, sondern umgekehrt auch das Literarische in der (audio-)visuellen Kultur seinen Platz hat und zur ästhetischen Gestaltung nicht unwesentlich beiträgt.

Literaturverzeichnis

- Androutsopoulos, Jannis. „Neue Medien – neue Schriftlichkeit?“ *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes* 54.1 (2007): 72–97.
- Bell, David, Brian D. Loader, Nicholas Pleace und Douglas Schuler (Hrsg.). *Cyberculture. The Key Concepts*. London und New York, NY: Routledge, 2004.
- Belting, Hans. „Gary Hill und das Alphabet der Bilder“. *Gary Hill. Arbeit am Video*. Hrsg. von Theodora Vischer. Ostfildern: Hatje Cantz, 1994. 43–70.
- Benthien, Claudia. „Medialität, Materialität und Literarizität der Stimme in der Videokunst“. *KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft/Journal for Cultural Poetics* 11.2 (2011): 221–239.
- Benthien, Claudia. „Literarizität in der Videokunst – am Beispiel von Gary Hills Single-Channel-Arbeit ‚Mediations‘“. *Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses, Warschau 2010: ‚Vielheit und Einheit in der Germanistik weltweit*. Hrsg. Franciszek Grucza und Jianhua Zhu für die Internationale Vereinigung für Germanistik. Bern i. a.: Lang, 2012a. 19–25.
- Benthien, Claudia. „The Literariness of New Media Art – A Case for Expanding the Domain of Literary Studies (with Analyses of Recent Video Art by Keren Cytter, Freya Hattenberger, and Magdalena von Rudy)“. *Journal of Literary Theory* 6.2 (2012b): 311–336.
- Benthien, Claudia. „The Subjectification of Disaster in Video Art: ‚Incidence of Catastrophe‘ by Gary Hill“. *Hazardous Future. Disaster, Representation and the Assessment of Risk*. Hrsg. von Isabel Capeloa Gil und Christoph Wulf. Berlin und New York: De Gruyter, 2015 [im Druck].
- Block, Friedrich W. „New Media Poetry“. *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. Hrsg. von Sigrid Schade und Georg Christoph Tholen. München: Fink, 1999. 198–208.
- Bolter, Jay David, und Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. London und Cambridge, MA: MIT Press 1999.
- Eagleton, Terry. *Einführung in die Literaturtheorie*. Übers. von Elfi Bettinger und Elke Hentschel. 4. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1997 [1983].
- Fabb, Nigel. „The Non-linguistic in Poetic Language. A Generative Approach“. *Journal of Literary Theory* 4.1 (2010): 1–18.
- Fricke, Harald. *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München: Beck, 1981.
- Fricke, Harald. „Potenzierung“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Bd. 3*. Hrsg. von Jan-Dirk Müller gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar. Berlin und New York, NY: De Gruyter 2003. 144–147.
- Gary Hill. Selected Works. Catalogue raisonné*. Hrsg. von Holger Broecker. Köln: DuMont 2002.
- Gendolla, Peter, und Jörgen Schäfer (Hrsg.). *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*. Bielefeld: transcript, 2007.
- Gendolla, Peter, und Jörgen Schäfer (Hrsg.). *Beyond the Screen. Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*. Bielefeld: transcript, 2010.
- Hayles, N. Katherine. *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 2008.
- Heibach, Christiane. *Literatur im elektronischen Raum*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Helmstetter, Rudolf. „Lyrische Verfahren. Lyrik, Gedicht und poetische Sprache“. *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck und Michael Weitz. Stuttgart und Weimar: Metzler, 1995. 27–42.

- Huysen, Andreas. „Shadow Play as Medium of Memory“. *Nalini Malani. ‚In Search of Vanished Blood‘*. Hrsg. von dOCUMENTA (13). Ostfildern: Hatje Cantz, 2012. 46–59.
- Jäger, Ludwig. „Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität. Überlegungen zu einigen Prinzipien der kulturellen Semiosis“. *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Hrsg. von Arnulf Deppermann und Angelika Linke. Berlin und New York, NY: De Gruyter, 2010. 301–324.
- Jana, Reena, und Mark Tribe. *New Media Art*. Übers. von Uta Grosenick. Köln und London: Taschen, 2006.
- Khan, Mehre Y. „Shaking up‘ Vision: The Video Diary as Personal and Pedagogical Intervention in Mona Hatoum’s *Measures of Distance*“. *Intercultural Education* 18.4 (2007): 317–334.
- Lehmann, Annette Jael. *Kunst und Neue Medien. Ästhetische Paradigmen seit den sechziger Jahren*. Tübingen und Basel: Francke, 2008.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- Levin, Samuel R. „Interne und externe Abweichung in der Dichtung“. *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven Bd. 2.2: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft 1*. Hrsg. von Jens Ihwe. Frankfurt am Main: Athenäum, 1971. 343–357.
- Louis, Eleonora. „Sprache in der bildenden Kunst“. *Jenny Holzer. Die Macht des Wortes. I Can’t Tell You: Xenon for Duisburg*. Hrsg. von Söke Dinkla. Ostfildern: Hatje-Cantz, 2004. 30–35.
- Maenz, Paul, und Gerd de Vries (Hrsg.). *Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*. Übers. von Wilhelm Höck. Köln: DuMont, 1972.
- McLuhan, Marshall. *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Übers. von Max Nännny. Bonn, Paris und Reading, MA: Addison-Wesley, 1995 [1962].
- Morris, Adalaide, und Thomas Swiss (Hrsg.). *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*. London und Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- Mukařovský, Jan. „Standard Language and Poetic Language“ [1932]. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. 3. Aufl. Übers. und hrsg. von Paul L. Garvin. Washington, D. C.: Georgetown University Press, 1964. 17–30.
- Nalini Malani. ‚In Search of Vanished Blood‘*. Hrsg. von dOCUMENTA (13). Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.
- Paul, Christiane. *Digital Art*. London: Thames & Hudson, 2003.
- Peer, Willie van. „Poetizität“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Bd. 3*. Hrsg. von Jan-Dirk Müller, Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar. Berlin und New York, NY: De Gruyter 2007. 111–113.
- Pollock, Griselda. „Beyond Words. The Acoustics of Movement, Memory, and Loss in three Video Works by Martina Attille, Mona Hatoum, and Tracey Moffatt, ca. 1989“. *Migratory Settings*. Hrsg. von Murat Aydemir und Alex Rotas. Amsterdam und New York, NY: Rodopi, 2008. 247–270.
- Ricardo, Francisco J. (Hrsg.). *Literary Art in Digital Performance. Case Studies in New Media Art and Criticism*. London und New York, NY: Continuum, 2009.
- Rühling, Lutz. „Fiktionalität und Poetizität“ [1996]. *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. 6. Aufl. München: dtv, 2003. 25–51.
- Saße, Günter. „Literatursprache“. *Lexikon der Germanistischen Linguistik Bd. 4*. 2. vollständig neu überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Hrsg. von Hans P. Althaus, Helmut Henne und Herbert Ernst Wiegand. Tübingen: Niemeyer, 1980. 698–706.
- Simanowski, Roberto. *Textmaschinen – kinetische Poesie – interaktive Installationen: zum Verstehen von Kunst in digitalen Medien*. Bielefeld: transcript, 2012.

Schneider, Irmela. „Please Pay Attention Please‘. Überlegungen zur Wahrnehmung von Schrift und Bild innerhalb der Medienkunst“. *Bildschirmfiktionen. Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien*. Hrsg. von Julika Griem. Tübingen: Narr, 1998. 223–243.

Spielmann, Yvonne. *Video. Das reflexive Medium*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.