

Rezension –
Oliver P. Hartmann (2017): *Intermedialität in der japanischen
Gegenwartsliteratur. Am Beispiel von Shimada Masahiko, Yoshida
Shūichi und Murakami Haruki*. München: Iudicium.¹

Simone Müller (Zürich)

Oliver Hartmanns Monographie *Intermedialität in der japanischen Gegenwartsliteratur. Am Beispiel von Shimada Masahiko, Yoshida Shūichi und Murakami Haruki*, eine überarbeitete Fassung seiner im Jahre 2015 an der Freien Universität Berlin eingereichten Dissertationsschrift, befasst sich mit einem in den 1990er Jahren im Zuge der zunehmenden Medialisierung des Alltags und der Künste aufgekommenen Forschungszweig der Literaturwissenschaft: der sogenannten Intermedialität.² Dieser Forschungsansatz wurde unter anderem von Irina O. Rajewsky entwickelt.³ Anhand von drei Werken der japanischen Gegenwartsliteratur: Shimada Masahikos (*1961) *Muyū ōkoku no tame no ongaku* („Musik für ein Königreich des Schlafwandeln“, 1984), Yoshida Shūichis (*1968) *Saigo no musuko* („Der letzte Sohn“, 1997) und Murakami Harukis auch in die deutsche Sprache übertragenen *Afutādāku* (2004; *Afterdark*, 2005) erprobt Oliver Hartmann die Übertragbarkeit dieses innerhalb der deutschsprachigen Literaturforschung entwickelten theoretischen Ansatzes auf die japanische Literatur. Er leistet mit seiner Studie, wie er selbst betont, einen „Theorietransfer“ (S. 62) und versteht sie zugleich als Plädoyer für „mehr intermediale Forschung innerhalb der literatur-, kultur- bzw. kunstwissenschaftlichen Beschäftigung mit Japan und Ostasien“, da dem Autor zufolge „eine literaturzentrierte Intermedialität einen differenzierteren und neuartigen Blickwinkel auf bestimmte Texte und ihre Wechselwirkungen mit anderen Medien liefern [kann]“ (S. 393). Er spricht sich zudem dafür aus, die Intermedialität nicht als Grenzphänomen der japanischen Gegenwartsliteratur, sondern als „konstitutives Merkmal künstlerisch medialer Artikulation zu erachten in einer sich technisch immer mehr entwickelnden Kunst- und Kulturlandschaft“ (S. 24). Hartmann geht hierbei von der Arbeitshypothese aus, „dass gewisse Bedeutungsebenen und Reflexionsräume in den Texten verborgen bleiben,

¹ ISBN 978-3-86205-256-1, 431 S., € 52,-.

² Siehe hierzu die Grundlagenwerke von PAECH 1997, PAECH/SCHRÖTER 2008, RAJEWSKY 2002 und WOLF 1999.

³ Rajewski war auch Hartmanns Mentorin während seiner Dissertation; die Erstbetreuung übernahm Irmela Hijiya-Kirschner.

wenn man intermediale Rekursverfahren nicht als solche erkennt und in der Analyse berücksichtigt“ (S. 63). Tatsächlich gelingt es ihm durch die intermediale Untersuchung, in den drei Werken neue und teilweise von der bisherigen Literaturwissenschaft übersehene Bedeutungsebenen aufzudecken und durchaus überraschende Einsichten zu erzielen.

Das Buch ist in sieben Kapitel gegliedert, wobei das letzte den Anhang mit den Abbildungen, dem Siglen-, dem Literatur- und dem Filmverzeichnis bildet. In Kapitel 1, der Einleitung, führt Hartmann in die Fragestellung ein, gibt einen knappen Überblick über die wachsende Inkorporation neuer Medien in der westlichen und japanischen Gegenwartsliteratur, die der eigentliche Anlass zur Formierung des theoretischen Ansatzes der Intermedialität war, und zeichnet die Debatten und Kontroversen nach, die sich um diesen neuen Forschungszweig entwickelten. Der Autor formuliert hier das Ziel seiner Untersuchung, „die Theorie einer literaturzentrierten Intermedialität für die Japanologie fruchtbar zu machen“ (S. 22). Dies erachtet er insbesondere deshalb als Desiderat, weil zum einen „die Texte der japanischen Gegenwartsliteratur eine hohe Affinität zu anderen künstlerisch medialen Artikulationsformen“ (ibid.) aufweisen, zum anderen von Seiten der Literaturkritik und Literaturwissenschaft deren intermediale Bezüge bisher kaum erkannt oder für das Textverständnis genutzt wurden, weshalb hier ein „analytischer Forschungsbedarf“ sowie ein „theoretischer bzw. terminologischer Klärungsbedarf“ bestehe (ibid.).

Kapitel 2 der Studie gibt einen Überblick über Terminologie, Geschichte und Theorien der Intermedialität und grenzt diese gegen andere Forschungsbereiche wie Intramedialität und Transmedialität ab. Besonders ausführlich geht Hartmann auf die Ansätze von Irina O. Rajewsky ein, deren Systematik ihm die theoretische Grundlage für seine Analyse bietet, indem er die drei Phänomenbereiche der Intermedialität, namentlich Medienwechsel, Medienkombination und intermediale Bezüge näher erläutert. Es folgt eine Zusammenfassung des bisherigen Forschungsstandes im Hinblick auf die japanische Literatur. Obwohl zahlreiche Studien intermediale Bezüge in japanischen Werken der Gegenwart thematisieren und durchaus eine Auseinandersetzung mit medienübergreifenden Fragen stattfindet, kommt Hartmann zum Schluss, dass diese Auseinandersetzung in der Regel einer Systematik entbehrt und oftmals nicht unter dem Begriff der Intermedialität geführt wird. Und selbst wenn, so moniert er, zeichneten sich die Analysen in der Regel durch eine mangelnde Begriffsschärfe aus und es gehe aus ihnen nicht klar hervor, „welches Erkenntnisinteresse mit der Theorie der Intermedialität verfolgt“ werde (S. 57). Im folgenden Teil des Kapitels stellt Hartmann seine Herangehensweise vor. Er führt Rajewskys theoretisches Analysesystem, insbesondere deren Grundtypen des Phänomenbereichs intermedialer Bezüge „explizite Systemerwähnung“, „Systemerwähnung *qua* Transposition“ und „intermediale Einzelreferenz“ näher aus, welches er in der Folge anwendet, um intermediale Erzähl- und Vertextungsstrategien in den von ihm ausgewählten Fallbeispielen zu erklären. Das Kapitel schließt mit einer Kontextualisierung der gewählten Fallbeispiele, die jeweils ein anderes Medium literarisch einbinden: Musik,

Video und Film. Hartmann begründet seine Auswahl dahingehend, dass alle drei Werke nicht nur in „auffälliger Weise auf andere Medien Bezug nehmen“ (S. 73), sondern auch bisher nur ungenügend Gegenstand einer intermedialen Untersuchung wurden und dass diesbezüglich eine „Forschungslücke“ (S. 74) bestehe.

In Kapitel 3 bis 5, dem Hauptteil der Studie, werden die drei Fallbeispiele chronologisch in Form von Einzelfallstudien intermedial analysiert und dekodiert. Die Betrachtung ist, unter ausdrücklicher Aussparung der anderen beiden von Rajewsky formulierten Phänomenbereiche „Medienkombination“ und „Medienwechsel“, auf die „intermedialen Bezüge“ fokussiert. Die drei Kapitel sind analog aufgebaut: Zunächst werden die Fallbeispiele literaturhistorisch und -kritisch kontextualisiert, wobei Hartmann auch auf Defizite in der bisherigen Literaturforschung hinweist. Es folgt eine inhaltliche und thematische Einführung in das entsprechende Werk, die Hervorhebung von Besonderheiten sowie eine punktuelle narratologische Analyse unter Rückgriff auf Franz K. Stanzel.⁴ Etwas unklar bleibt bei der narratologischen Betrachtung an manchen Stellen, inwiefern diese zur Beantwortung der übergeordneten Fragestellung, namentlich der intermedialen Bezüge und deren Funktionalität, beizutragen hilft. In Form eines *close reading* werden die drei Werke im Anschluss daran intermedial analysiert, wobei akribisch untersucht wird, auf welche Medien die Werke rekurren. Jedes Kapitel schließt mit einem Zwischenfazit, in welchem „die bedeutungskonstitutive Funktion der intermedialen Bezüge“ herausgearbeitet und das „Fallbeispiel abschließend interpretiert“ wird (S. 63). Dies bietet dem Leser die Möglichkeit, sich in Kürze über die Hauptergebnisse der Textanalyse zu informieren.

Kapitel 3 widmet sich unter Rekurs auf die Theorien von Werner Wolf der Musikalisierung von Literatur in Shimada Masahikos Werk *Muyū ōkoku no tame no ongaku*, eine in elf Kapitel gegliederte Erzählung, deren Kapitelüberschriften wie „Capriccio“, „Trauermarsch“ oder „Zugabe“ jeweils mit Musikstücken assoziiert werden und deren Reihenfolge sich gleichsam zu einer „musikalischen Aufführung“ (S. 118) formt. Im Zentrum der Handlung steht der 22-jährige, autistische, musikalische und synästhetisch begabte Miyabi Chijiwa, der sich aus der von ihm als bedrohlich empfundenen und dystopisch gezeichneten „realen“ Welt in die Welt der Töne zurückzieht, seine Beziehungen zu dem als Gegenfigur konzipierten Yamashi sowie der liebreizenden MaZuruKa, mit der er plant, der rationalen und „bösen“ Welt zu entfliehen. Hartmann erläutert den engen Bezug zwischen den Kapitelüberschriften und dem Haupttext und belegt mit seiner sorgfältigen Analyse, dass paratextuelle Referenzen, Thematik, Erzählstruktur, Motive sowie eingewobene Wortspiele starke Affinität zur Musik aufweisen. Shimadas Text ist gleichsam eine „rhythmische Qualität“ (S. 164) eingeschrieben: so formen Analepsen etwa die Tanzbewegungen einer Mazurka oder bewirkt die Kumulierung

⁴ STANZEL 1985 [1979], STANZEL 1993 [1964].

von Verben eine Beschleunigung im Sinne eines Scherzos. Der Autor reflektiert im Anschluss über die Funktion intermedialer Referenzen im Text. Er zeigt eindrücklich auf, dass diese bestimmend für die Sinnstruktur des Werks sein können und wie die Musik sowohl produktionsästhetischer Bestandteil als auch rezeptionsästhetisches Merkmal der Erzählung ist. Besonders interessant sind hierbei Hartmanns Schlussfolgerungen: Er argumentiert überzeugend, dass Shimada Masahiko in seiner Erzählung Musik effizient einsetzt, um anhand von Verfahren wie Fragmentation und Pastiche Kritik an der japanischen Konsumgesellschaft zu üben. Rekurrierend auf Wolf erläutert er, wie Shimada anhand der „Konstitution einer ästhetischen Organisationsform jenseits eines traditionellen sinnzentrierten Erzählens im Zeichen der Mimesis äußerer Wirklichkeit“⁵ sowie anhand des autistischen Protagonisten, der durch den Rückzug in die Welt der Töne versucht, der profitorientierten Realität zu entgehen, Kritik an der Rationalität eines von der Wirtschaft gesteuerten Systems übt. Der Musik kommt hierbei die Funktion einer utopischen Gegenwelt zu, die den Protagonisten in einen embryonalen Zustand – in Julia Kristevas Terminologie gleichsam in einen Zustand der *chora*⁶ – zurückversetzt. Gleichzeitig macht sie diese Gegenwelt für den Leser sinnlich erfahrbar. „Die Endlichkeit der Musik und ihre theoretisch unendliche Wiederholbarkeit“, so Hartmann, werden in dem Werk gleichsam der „Endlichkeit und Unwiederholbarkeit der Welt gegenübergestellt“ (S. 124). Die Musik wird zu einem Rückzugsort aus der kapitalistischen Gesellschaft und zu einem Refugium der „ästhetisch erfahrbaren Positivität“ (S. 185), und damit auch zu einem Instrument der Kritik an der postmodernen Konsumgesellschaft.

Kapitel 4 ist Yoshida Shūichis Debütwerk *Saigo no musuko* aus dem Jahr 1997 gewidmet. Das Werk handelt von einem homosexuellen jungen Mann, der im Sinne des sogenannten Moratoriums den Eintritt in die Welt der Erwachsenen hinauszögert, und dessen Beziehung zu Enma-chan, einem Mann, vom dem er sich aushalten lässt. Erst am Ende der Erzählung stellt sich heraus, dass der Protagonist bereits von Enma-chan verlassen worden ist. Im Zentrum des Werks stehen Videoaufnahmen sowie ein handschriftliches Tagebuch, anhand derer der Antiheld sein Leben und seine Beziehung mit Enma-chan Revue passieren lässt. Hartmann erschließt hier „einen bislang unbearbeiteten und in westlichen Sprachen noch nicht übersetzten Text für ein deutschsprachiges Wissenschaftspublikum“ (S. 79) und illustriert, wie der Autor in sein Werk geschickt ein metamediales Spiel zwischen Text und Video einwebt. Wie bereits in Kapitel 3 analysiert er die intermedialen Einzelreferenzen und Verfahrensweisen und untersucht deren bedeutungskonstitutive Funktion. Hartmann hält fest, dass das assoziative und fragmentarische, durch verschiedene Videoaufnahmen unterstrichene Verfahren der Momentaufnahme – er vergleicht diese in Anlehnung an Aleida Assmann als „Gedächtnis-

⁵ WOLF 1998: 153.

⁶ KRISTEVA 1985 [1974].

kisten“⁷ (S. 215) – für den Rezipienten eine altermediale Illusion entstehen lässt, welche an dessen „audiovisuelle Medienerfahrung“ appelliert (S. 229). Er arbeitet überdies *shishōshetsu*-ähnliche Elemente im Werk heraus, die er an einer Personalunion zwischen autodiegetischem Erzähler, Protagonist und Autor ausmacht. Etwas unklar bleibt hier allerdings, welchen Beitrag dieser längere Exkurs zum *shishōsetsu* für die übergeordnete Fragestellung der Studie hat. Des Weiteren dokumentiert Hartmann, dass in den Text integrierte Filmaufnahmen die Emotionalität des filmenden Subjekts widerspiegelt, indem eine zitternde Kameraführung erwähnt wird, dass durch Großaufnahmen bestimmte Themen wie z.B. Sexualität in den Mittelpunkt gerückt werden und dass lediglich angedeutete Songs, Filme, oder Schauspieler zum Werkverständnis beizutragen vermögen. So dienen sie etwa der Figurencharakterisierung oder werden sogar, wie im Falle von *Wonderwall* der Band Oasis, zu einer Vorschau auf die spätere Handlung. Dadurch, so führt Hartmann aus, wird im Sinne des Bartheschen *effet de réel*⁸ „die Fülle und Dichte einer realen Welt“ (S. 257) geschaffen, welche die erzählte Welt naturalisiert. Er zeigt zudem auf, wie durch Referenzen auf Filme wie beispielsweise Claude Chabrols *LES COUSINS* oder Lewis Gilberts *FRIENDS* „Einsamkeitsorte“ geschaffen werden, die außerhalb der diegetischen Welt liegen. Darüber hinaus erläutert er, wie mittels der Videobilder eine Verdoppelung des Protagonisten evoziert wird.⁹ Durch diese Duplikation ist es dem Protagonisten möglich, „in eine kommunikative Zweisamkeit mit sich selbst zu treten“ (S. 259), wodurch seine Einsamkeit betont wird. Das Betrachten der Videosequenzen führt dem Protagonisten noch dazu vergessene Details seines Lebens vor Augen und löst auf diese Weise einen Reflexionsprozess aus. Hartmann sieht die Funktion des Wechselspiels zwischen Text und Video in einer „Selbstinszenierung“, mit der der Protagonist versucht, von seiner eigentlichen Einsamkeit abzulenken und eine Auseinandersetzung mit sich selbst zu verzögern. Das Video ist somit Mittel der Selbstdarstellung und Erinnerungsmedium zugleich. „Auf einer übergeordneten Ebene“, so kommt Hartmann zum Schluss, „reflektiert die Erzählung dadurch den von Medien geprägten Alltag der 1990er Jahre, in der die Omnipräsenz von audiovisuellen Medien stetig zunimmt und Individuen einen Großteil ihrer Informationen immer schon vorgefiltert, medialisiert und selektiert in Funk, Fernsehen und Printmedien wahrnehmen“ (S. 288). Der Text übt auf diese Weise Selbstkritik als auch Kritik an den homophoben und mediengesteuerten Tendenzen der japanischen Gesellschaft.

Kapitel 5 widmet sich einem Werk, das auch international Beachtung erlangt hat: *Afutādāku* von dem japanischen Starautor und langjährigen Nobelpreisanwärter Murakami

⁷ Siehe hierzu ASSMANN 1999: 14.

⁸ Siehe hierzu BARTHES 1968.

⁹ Hartmann zieht hier Parallelen zu Assmanns „Doubling“. Siehe hierzu ASSMANN/ASSMANN 2000: 16–17.

Haruki. Die Erzählung beschreibt eine Nacht im Leben der beiden Schwestern Eri und Mari Asai in einer nicht benannten, aber als Tōkyō identifizierbaren Großstadt, wobei Eri, die der Leser gleichsam aus der Perspektive einer überwachenden Kamera „beobachtet“, die Nacht schlafend zuhause in ihrem Bett verbringt, Mari hingegen draußen in der Metropole, wo sie zahlreiche Abenteuer erlebt. Die Erzählung hebt sich von anderen Werken Murakamis durch seine transzendente Erzählperspektive, respektive den allwissenden Erzähler ab, und weckte, wie Hartmann bemerkt, aufgrund ihrer filmähnlichen Strukturen schon früh das Interesse der japanischen Literaturkritik. Hartmann identifiziert diese Erzählinstanz – hier erweist sich eine narratologische Analyse für die Dokumentation der intermedialen Bezüge als durchaus fruchtbar – als Wir-Instanz, welche die Ereignisse „über eine fiktionsinterne Kameraperspektive“ (S. 309) vermittelt, teils in Form eines unpersönlichen *camera eye*, die den Rezipienten bewusst zu einem „Komplizen“ (S. 310) macht und ihn in die Rolle eines Zuschauers versetzt, welcher die Welt durch die Linse der Kamera wahrnimmt. Hartmann arbeitet anhand von „Systemreferenzen auf technisch-apparative Komponenten und Verfahren von Film, Fernsehen und Video“ (S. 372) Montage- und Kameratechniken, *master shots*, *cut-ins*, Zoomtechniken und Kamerafahrten sowie durch Einzelreferenzen auf konkrete Filme wie Godards *ALPHAVILLE* und Arthur Hillers *LOVE STORY*, Musiktitel und Kunstwerke Aspekte einer filmischen Schreibweise heraus, die auf sprachlicher Ebene textintern durch den Einsatz von filmtechnischen Begriffen wie *kamera no renzu* (Kameralinse), *seishi gazō* (Standbild) etc. zusätzlich unterstrichen werden. Außerdem weist er nach, dass selbst die Lichtverhältnisse Analogien zum Film aufweisen. Diese filmische Schreibweise evoziere, so schlussfolgert er, die Entfremdung und Vereinsamung der Menschen in der Großstadt und verweise gesellschaftskritisch auf das Thema medialer Überwachung: Murakamis Erzählung führe dem Leser vor Augen, dass Überwachung und Kontrolle in der heutigen Zeit überall und ständig stattfinden, und rege den Leser dazu an, über seine eigene Überwachungserfahrung und sein Bewusstsein selbstreflexiv nachzudenken (S. 339–340). Hartmann kommt zu der interessanten Erkenntnis, dass *Afutādāku* damit „Kritik an der gesellschaftlichen Ignoranz gegenüber Überwachungsmechanismen“ (S. 374) übt.

Das abschließende Kapitel 6 führt die Ergebnisse der Analyse zusammen und verdeutlicht, in welchem Ausmaß japanische Autoren auf die einheimische und internationale Kunst- und Medienlandschaft Bezug nehmen. Hartmann resümiert, dass alle drei Texte „eine Affinität zu einer globalen Kunst- und Kulturlandschaft“ (S. 381) haben. Deren Gemeinsamkeit sieht er darin, dass alle drei „intermediale Einzel- und Systemreferenzen als Authentifizierungsstrategie für die diegetische Welt nutzen“, indem sie Filme oder Musiktitel erwähnen und dadurch „eine medial geprägte Welt innerhalb der diegetischen Welt erschaffen, die parallel zum medialen Alltag des Rezipienten liegt“ (S. 378). Alle Beispiele illustrierten, dass Realität durch Medien vermittelt wird und dass die im Text dargestellte Wirklichkeit medial verfasst ist. Die Erzählungen, so betont Hartmann,

rekurrierten zudem in unterschiedlicher Gewichtung auf die inländisch-japanische als auch auf die ausländisch-nichtjapanische Kunst. Er kontextualisiert die drei Fallbeispiele außerdem in der japanischen Gegenwartsliteratur und kommt zu dem Schluss, dass sie als repräsentative Werke anzusehen und der „postmodernen Ästhetik“ (S. 383) zuzuordnen seien. Am Ende folgt eine Aufzählung weiterer intermedial geprägter japanischer Werke mit teilweise detaillierten inhaltlichen Beschreibungen. Diese Beispiele stützen das zu Anfang dieser Rezension erwähnte Plädoyer für eine verstärkte Integration des Aspektes der Intermedialität im Hinblick auf die wissenschaftliche Literatur- und Kunstanalyse.

Als Ergebnis seiner intermedialen Untersuchung kommt Hartmann zu teilweise sehr aufschlussreichen und neuen Einsichten. Es gelingt ihm, durch seine Betrachtung zusätzliche und bisher kaum erkannte Bedeutungsebenen und Interpretationsmöglichkeiten der von ihm gewählten Werke zu erschließen. Die Studie deckt überzeugend unterschiedliche und für die Bedeutung der Texte relevante intermediale Phänomene und Verfahren auf, wodurch die besondere Bedeutung der Medien für das literarische Schaffen im Japan der Gegenwart deutlich wird.

Kleinere Kritikpunkte an der Arbeit sind allenfalls eine vielleicht gar zu akribische und teilweise etwas langfädige Textanalyse, wobei es stellenweise zu Redundanzen kommt. Im Schlussfazit erscheint das plötzliche Aneinanderreihen von weiteren japanischen Werken mit intermedialen Bezügen zudem etwas fehl am Platz, ebenso die teilweise detaillierten Inhaltsangaben. Unklar bleibt überdies, weshalb mancherorts bestimmte Zitate nebst der deutschen Übersetzung auch in japanischer Transkription zitiert werden, andere wiederum nicht. Darüber hinaus werden manche Zitate im Anschluss etwas zu ausführlich erläutert. Etwas befremdend wirkt auch die Verwendung des Begriffs Analepse zur Bezeichnung von Figurendialogen, in welchen die Protagonisten über ihre Vergangenheit berichten, wohingegen die eindeutig als auflösende Rückwendung identifizierbare Aufklärung am Ende von *Saigo no musuko*, dass Enma-chan den Protagonisten bereits vor Beginn des zeitlichen Rahmens verlassen hat, nicht als Analepse identifiziert wird.

Trotz dieser kleineren Schwächen dokumentiert Oliver Hartmanns Studie auf eindruckliche und sorgfältige Weise, dass die bisher in erster Linie an westlicher Literatur erprobte Intermedialität ein durchaus fruchtbares Verfahren auch für die Erschließung japanischer Gegenwartsliteratur ist. Der Autor arbeitet überzeugend die in die Texte eingeschriebenen intermedialen Referenzen und Phänomene heraus und zeigt auf, wie durch diese Gesellschaftskritik enkodiert wird. Zu fragen wäre in diesem Zusammenhang, ob medienübergreifenden Bezügen per se eine gesellschaftskritische Funktion zukommt oder ob dieses Merkmal nur auf die hier ausgewählten Fallbeispiele zutrifft. *Intermedialität in der japanischen Gegenwartsliteratur* ist, so lässt sich abschließend festhalten, ein engagiertes und überaus gelungenes Grundlagenwerk, welches hoffentlich zu weiteren Studien auf diesem ergiebigen Forschungsgebiet inspirieren wird.

Literaturverzeichnis

- ASSMANN, Aleida, Jan ASSMANN (2000): „Schrift, Gott und Einsamkeit. Einführende Bemerkungen“. In: Dies. (Hg.): *Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation*. Bd. VI. München: W. Fink: 13–26.
- ASSMANN, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck.
- BARTHES, Roland (1968): „L’effet de réel“. In: *Communications*. Nr. 11: 84–89.
- KRISTEVA, Julia (1985 [1974]): *La Révolution de la langue poétique*. Paris: Seuil.
- PAECH, Joachim (1997): *Literatur und Film*. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler.
- PAECH, Joachim, Jens SCHRÖTER (Hg.) (2008). *Intermedialität. Analog/Digital. Theorien, Methoden, Analysen*. München: W. Fink.
- RAJEWSKY, Irina O. (2002): *Intermedialität*. UTB. Bd. 2261. Tübingen/Basel: A. Francke.
- STANZEL, Frank K. (1985 [1979]): *Theorie des Erzählens*. Durchges. 3. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- STANZEL, Frank K. (1993 [1979]): *Typische Formen des Romans*. 12. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- WOLF, Werner (1998): „The Musicalization of Fiction“. Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts“. In: HELBIG, Jörg (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: E. Schmidt: 133–164.
- WOLF, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.