

Isabelle Stauffer

Literatur und Film im Spiegel des Digitalen: Intermediale Reflexivität in der Gegenwart

Eine Einführung

In Literatur und Film der Gegenwart sind intermediale Bezüge, welche über die eigene Medialität und diejenige anderer Medien reflektieren, weit verbreitet. Thomas Metten und Michael Meyer sprechen sogar von einer „Normalität der medialen Reflexion seit den 1990er Jahren“.¹ Diese Normalität gründet zum einen darin, dass Reflexion und Selbstreferenz als herausragende Merkmale der Moderne und Postmoderne gesehen werden;² zum anderen entwickelt sich im „Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit“³ durch die ständig wachsende Verfügbarkeit des literarischen und filmischen Materials ein breites Spektrum von Praktiken der intermedialen reflexiven Bezugnahmen.⁴

Auch Annette Simonis geht für die Jahrtausendwende von einer kulturellen Umbruchsituation aus, in der sich eine „Ästhetik der Intermedialität und des medialen Spiels“ mit einer „Rückkehr zur Buchkultur im Medium des Films“⁵ verbindet. Andrea Bartl, Corinna Erk und Jörn Glasenapp konstatieren 2022 eine „von Medientransfer und Intermedialität bestimmte Jetzt-Zeit“.⁶ Dabei ließe sich „im Kontext plurimedialer Konstellationen von prononcierten Wechselbeziehungen zwischen audiovisuellen Medien und Literatur sprechen“.⁷ Dominik Schrey

1 Thomas Metten und Michael Meyer. „Reflexion von Film – Reflexion im Film.“ *Film. Bild. Wirklichkeit. Reflexion von Film – Reflexion im Film*. Hg. dies. Köln: Herbert von Halem, 2016. 9–70, hier 26.

2 Vgl. Carsten Rohde. *Doppelte Vernunft. Lessing und die reflektierte Moderne*. Hannover: Wehrhahn, 2013, 9.

3 Metten/Meyer. Reflexion von Film: 37.

4 Vgl. Gloria Withalm. „Von Duschen, Kinderwägen und Lüftungsschächten. Eine Bestandsaufnahme zu den Methoden des Verweises im Film.“ *Zeitschrift für Semiotik* 14.3 (1992): 199–224, hier 220; Gisela Fehrmann u. a. *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln: DuMont, 2004, 7. Zu diesen Bezugnahmen zählen Metten und Meyer einerseits Praktiken der Wiederaufnahme vorhandenen ästhetischen Materials, wie die einfache Wiederholung, aber auch Collage, Found Footage, Remake und Parodie, sowie andererseits explizite Formen der Übernahme, wie etwa das Zitat, vgl. Metten/Meyer. Reflexion von Film: 37.

5 Annette Simonis. *Intermediales Spiel im Film: ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik*. Bielefeld: transcript, 2010, 12, 47.

6 Andrea Bartl u. a. „Schnittstellen: Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien – Zur Einführung in diesen Band.“ *Schnittstellen: Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien*. Hg. dies. Paderborn: Brill/Fink, 2022. 1–9, hier 1.

7 Ebd.: 2.

schreibt von einem goldenen Zeitalter der Nostalgie für angeblich tote Medien. Digitale Remediationen analoger Ästhetik bezeichnet er als analoge Nostalgie, die Potenzial für Selbstreferenz beinhalte.⁸

Florian Cramer beschreibt ebenfalls ein Revival älterer Medien in der Gegenwart, dem postdigitalen Zeitalter.⁹ Sinnbildlich für dieses Phänomen steht zu Beginn seines Aufsatzes ein Meme von einem Autor, der mit einer Schreibmaschine im Park sitzt, das auf reddit.com viral ging. Dieses Meme zeigt die ‚analoge‘ Schreibmaschine als seinen polaren Gegensatz, obwohl streng technisch gesehen eine mechanische Schreibmaschine auch ein digitales Schreibsystem ist.¹⁰ Als postdigital bezeichnet Cramer einen Zustand, in dem der durch die digitale Informationstechnologie hervorgerufene Umbruch des Mediensystems bereits stattgefunden hat.¹¹ In der Mitte der nuller Jahre des neuen Jahrtausends gab es eine Konsolidierung digitaler Techniken. Ab 2004 findet die Etablierung und Popularisierung des Web 2.0 statt und es gibt Facebook, ab 2006 Twitter, ab 2007 mobiles Internet und ab 2010 Instagramm.¹² Cramer führt aus, dass der Begriff ‚post-digital‘ dazu benutzt werden könne, eine zeitgenössische Entzauberung von digitalen Informationssystemen und Mediengeräten oder einen Zeitraum, in dem die Faszination mit diesen Systemen und Geräten historisch wurde, zu beschreiben.¹³ Einerseits sei dann eine Verwischung der Grenzen zwischen alten und neuen Medien zu beobachten, die mit verschiedenen Retro-Media-Trends einhergehe.¹⁴ Von Cramers Befund ausgehend, bestätigen dies auch Elias Kreuzmair und Eckhard Schumacher, die postulieren, nach der Digitalisierung „büßen die Dichotomien online/offline und digital/analog an Relevanz ein und der Blick für die Parallelität unterschiedlicher Medien wird geschärft“. ¹⁵ Diese Verwischungen und Annäherungen haben letztlich damit zu tun,

8 Vgl. Dominik Schrey. „Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation“. *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*. Hg. Katharina Niemeyer. Basingstoke und New York: Palgrave Macmillan, 2014. 27–38, hier 27–29.

9 Vgl. Florian Cramer. „What is ‚post-digital‘?“. *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*. Hg. David M. Berry und Michael Dieter. Basingstoke und New York: Palgrave Macmillan, 2015. 12–28, hier 13–14.

10 Vgl. ebd.: 12. Cramer weist darauf hin, dass etwas durchaus digital sein könne ohne elektronisch zu sein. Digital meine nur, dass etwas in diskrete, zählbare Einheiten geteilt werde, insofern sei auch die mechanische Schreibmaschine mit ihren einzelnen Buchstaben, Zahlen und Interpunktionszeichen ein digitales System, vgl. ebd.: 17–18.

11 Vgl. ebd.: 15, 20.

12 Vgl. Elias Kreuzmair und Eckhard Schumacher. „Literatur nach der Digitalisierung: Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen – Einleitung“. *Literatur nach der Digitalisierung: Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen*. Hg. dies. Berlin und Boston: De Gruyter, 2022. 1–6, hier 4.

13 Vgl. Cramer. What is ‚post-digital‘?: 13.

14 Vgl. ebd.: 20–21.

15 Kreuzmair/Schumacher. *Literatur nach der Digitalisierung*: 4.

dass digitale Medien nicht nur „die spezifischen Qualitäten, Formen und Strukturen vorgängiger Medien bzw. medialer Formen, sondern zusätzlich auch eine wahrnehmbare mediale Differenz simulieren“.¹⁶ Insofern geht es nicht nur darum, lediglich ältere Medientechnologien wiederzubeleben, sondern sie in Bezug auf die digitale Medientechnologie funktional neu nutzen.¹⁷ Irina Rajewsky schreibt in diesem Zusammenhang von „einer ‚virtuellen‘ *intracompositional intermediality*“, in der die „vorgängige ‚Realität‘ intermedialer kultureller Praktiken simuliert, mithin virtualisiert und damit zugleich ent-materialisiert würde.“¹⁸ Das bedeutet, dass digitale Medien nicht nur vorgängige Medien remediatisieren, sondern auch deren intermediale Relationen.¹⁹

1 Twitteratur, Algorithmen und postkinematographisches Kino

Die kulturelle Umbruchsituation durch die Digitalisierung zeitigt für Literatur und Film ähnliche Effekte: Schon 2009 postuliert Jessica Pressman, es sei modisch geworden vom Tod des Buches zu sprechen.²⁰ Am 13. Juni 2018 stellt Iris Radisch in der *Zeit* fest, die Buchbranche stecke in der Krise und habe Millionen Käufer verloren.²¹ Zugleich wird vom „Kinosterben“²² gesprochen. Die Besucherzahlen sinken seit Jahren, viele Kinos müssen schließen. Den Exklusivanspruch auf die besten Filme hat das Kino längst verloren. Das Streaming wird zum primären Distributionssystem.²³ Schon vor der Corona-Krise 2020–2021 landeten viele Produktionen direkt bei *Netflix* oder *Amazon Prime*, schreibt Josef Gröbl am 20. März 2019 in der *Süddeutschen Zeitung* ebenso wie der berühmte Regisseur Martin Scorsese am 4. November

16 Irina Rajewsky. „Intermedialität und *remediation*. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung“. *Intermedialität – Analog/Digital*. Hg. Jens Schröter und Joachim Paech. Paderborn: Fink, 2008. 47–60, hier 59.

17 Vgl. Cramer. What is ‘post-digital’?: 21.

18 Rajewsky. Intermedialität und *remediation*: 59.

19 Vgl. ebd.

20 Vgl. Jessica Pressman. „The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature“. *Michigan Quarterly Review* 48.4 (2009). <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0048.402>. (15. März 2022).

21 Vgl. Iris Radisch. „Buchhandel. Ein gesundes Lesevergnügen. Die Buchbranche hat Millionen Käufer verloren. Was tun?“ *Zeit Online* vom 13. Juni 2018. <https://www.zeit.de/2018/25/buchhandel-krise-verlust-kaeuer>. (12. November 2019).

22 Anna Bohn und Michel Piguet. „Herausforderung Video-Streaming: Trends und Perspektiven für öffentliche und wissenschaftliche Bibliotheken“. *Bibliothek Forschung und Praxis* 44.3 (2020): 313–327, hier 314.

23 Vgl. ebd.: 313.

2019 in der *New York Times*.²⁴ Die Corona-Krise hat zwar bisher in Deutschland bisher nicht zu den großen Kinoschließungen geführt, den Trend zum Streaming aber noch verstärkt.²⁵

Die Literatur reagiert mit neuen Formen, als Blogbeiträge, Facebookpostings, „Twitteratur“, Instagramstories, „Tinder Shorts“.²⁶ Es handelt sich um kurze Formen, manchmal fragmentarisch und situativ, teilweise autofiktional, was den Sozialen Medien entspricht, da darin die Grenzen zwischen öffentlich und privat ebenfalls zerfließen.²⁷ Durch die Sozialen Medien verändert sich die Zeitwahrnehmung und die Zeitreflexion, die Gegenwart breitet sich aus.²⁸ Zwischen den Sozialen Medien und Büchern geht es hin und her: Texte erscheinen „auf Twitter, auf Facebook und dann in überarbeiteter Form in der nächsten Printveröffentlichung.“²⁹ Zudem betreiben viele Gegenwartsautor:innen „Textexperimente zwischen Konzeptliteratur und algorithmischen Experimenten“³⁰, die an tradierte äs-

24 Vgl. Josef Grübl. „Kinosterben: ‚Das Kino steckt im Prozess der totalen Veränderung‘.“ *Süddeutsche Zeitung* vom 20. März 2019. <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/kino-dokumentarfilm-scala-adieu-1.4374478>. (12. November 2019); Martin Scorsese. „I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain.“ *The New York Times* vom 4. November 2019. <https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>. (12. November 2019); Bohn/Piguet. Herausforderung Video-Streaming: 315.

25 Vgl. Bohn/Piguet. Herausforderung Video-Streaming: 314; dpa. „Statistik: Bislang kein großes Kinosterben wegen Corona.“ *ZeitOnline* vom 23. August 2021. <https://www.zeit.de/news/2021-08/23/statistik-bislang-kein-grosses-kinosterben-wegen-corona>. (04. Dezember 2023); [Anonym]. „Kein deutsches Kinosterben: Die Filmbranche hat überlebt.“ *FAZ* vom 23. August 2021. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/kein-kinosterben-in-deutschland-17497706.html>. (04. Dezember 2023).

26 Vgl. Alexander Aciman und Emmett Rensin. *Twitterature: the world's greatest books retold through Twitter*. London: Penguin Books, 2009; Elias Kreuzmair. „Was war Twitteratur?“ *Merkur Blog* vom 04. Februar 2016. <https://www.merkur-zeitschrift.de/2016/02/04/was-war-twitteratur/>. (7. November 2023); Elias Kreuzmair und Magdalena Pflock. „Mehr als Twitteratur – Eine kurze Twitteraturgeschichte.“ *54books* vom 24. September 2020. <https://www.54books.de/mehr-als-twitteratur-eine-kurze-twitter-literaturgeschichte/>. (7. November 2023); Sarah Berger. *Match Deleted. Tinder Shorts*. Berlin: Frohmann Verlag, 2017; Stephan Porombka. *Schreiben unter Strom: experimentieren mit Twitter, Facebook & Co.* Mannheim u. a.: Dudenverlag, 2012.

27 Vgl. Magdalena Pflock. „nicht NUR Twitter & nicht NUR das Internet“. Prozesshaftes Schreiben mit und auf Sozialen Medien am Beispiel von Sarah Berger“. *Literatur nach der Digitalisierung: Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2022. 215–243, hier 231–232.

28 Vgl. Eckhard Schumacher. „Gegenwartsvergegenwärtigung. Über Zeitdiagnosen, literarische Verfahren und Soziale Medien.“ *Literatur nach der Digitalisierung: Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen*. Hg. Elias Kreuzmair und Eckhard Schumacher. Berlin und Boston: De Gruyter, 2022. 7–31, hier 23–24.

29 Pflock. „nicht NUR Twitter & nicht NUR das Internet“: 234.

30 Stephanie Catani. „Generierte Texte. Gegenwartsliterarische Experimente mit Künstlicher Intelligenz“. *Schnittstellen. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien*. Hg. Andrea Bartl u. a. Paderborn: Fink, 2022. 247–266, hier 253.

thetische Konzepte, wie Dada, Situationismus, *conceptual art*, usw. anknüpfen.³¹ Dazu gehört auch die Ästhetik der Buchhaftigkeit, die auf die Macht der Druckseite und auf das Buch als multimediales Format aufmerksam macht – vor dem Hintergrund digitaler Technologien.³² So arbeitet Benjamin Stein in seinem Roman *Die Leinwand* (2010) mit zwei Anfängen und zwei Varianten derselben Geschichte – einmal von der Buchvorderseite und einmal von der Buchrückseite aus lesbar. Die beiden Geschichten treffen sich zum selben intradiegetischen Zeitpunkt in der Mitte des Buches an einem Wasserbecken. Dies ist so nur im Medium des Buches darstellbar.

Der Film im digitalen Zeitalter wird als postkinematographisch bezeichnet.³³ Damit ist der Verlust der Indexikalität filmischer Bilder, aber auch „des Kinos als Ort einer spezifischen Kollektiverfahrung und des Films als kulturell dominantes Medium bewegter Bilder“³⁴ gemeint. „Wir sehen Filme beim Reisen, im Wartesaal, im Haus, beim Flanieren auf der Straße.“³⁵ So ist es legitim zu fragen, „ob uns das Kino abhanden gekommen ist oder bloß den Ort gewechselt hat“.³⁶ Hinzu kommt eine Veränderung filmischer Zeitkonzepte, Technologien der Überwachung und ein neues nicht-anthropozentrisches Bildregime.³⁷ Gerade angesichts dieser harten Medienkonkurrenz durch Internet und digitales Fernsehen reflektieren die älteren und in gleicher Weise bedrohten Medien³⁸, Literatur und Kinofilm, in wechselseitiger Bespiegelung vermehrt ihre Potenziale und Grenzen – so die These dieses Bandes. Denn gemäß einer These von Friedrich Kittler machen neue Medien alte nicht obsolet, sondern weisen ihnen andere Systemplätze zu.³⁹

31 Vgl. ebd.: 254.

32 Vgl. Pressman. *The Aesthetic of Bookishness*.

33 Vgl. Thomas Morsch. „Digitales Kino, Postkinematografie und Post-Continuity“. *Handbuch Filmtheorie*. Hg. Bernhard Groß und Thomas Morsch. Wiesbaden: Springer, 2021. 567–585, hier 568.

34 Ebd.: 573. Vgl. auch André Gaudreault und Philippe Marion. *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age?* New York: Columbia University Press, 2015.

35 Francesco Casetti. „Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche“. *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 19.1 (2010): 11–35, hier 30.

36 Ebd.: 16. Malte Hagener beschreibt dieses Problem so, dass der Film „überall und nirgends zugleich“ sei, vgl. Malte Hagener. „Wo ist Film (heute)? Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz“. *Orte filmischen Wissens: Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Hg. Gudrun Sommer u. a. Marburg: Schüren, 2011. 45–59, hier 47.

37 Vgl. Morsch. *Digitales Kino*: 570, 573, 574, 578.

38 Dominik Schrey sieht das Buch und den Film bedroht von Überalterung und überholt durch ihre digitalen Nachfolger, vgl. Schrey. *Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation*: 27.

39 Vgl. Friedrich Kittler. „Geschichte der Kommunikationsmedien“. *Raum und Verfahren*. Hg. Jörg Huber und Alois Müller. Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1993. 169–188, hier 178.

2 Metafiktionale Reflexionen: Ein Roman als Film und ein Film als Roman

Auf eine Reflexion des Mediums in seiner Medialität zielen insbesondere reflektierte Formen der intermedialen Bezugnahme und der Medienkombination nach Irina Rajewsky. Bei den intermedialen Bezügen handelt es sich um Bezüge eines medialen Produktes „zu einem Produkt eines anderen Mediums oder zum anderen Medium qua System“.⁴⁰ Elemente oder Strukturen des anderen medialen Systems können aber nur evoziert oder simuliert werden – mit der Bezugnahme entsteht lediglich eine „Illusion des Fremdmedialen“.⁴¹ Bei der Medienkombination geht es um die Kombination „mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind“.⁴²

In Christian Krachts Roman *Imperium* (2012) findet sich eine interessante intermediale Bezugnahme, indem plötzlich suggeriert wird, dass dessen Lesepublikum sich in einer Filmvorführung befinde. Der Protagonist von *Imperium*, August Engelhardt, reist gerade in einem Zug nach Colombo:

Und dort, im Abteil sitzend [...] beginnt plötzlich der Kinematograph zu rattern: Ein Zahnrad greift nicht mehr ins andere, die dort vorne auf dem weißen Leintuch projizierten, bewegten Bilder beschleunigen sich wirt; ja sie laufen für einen kurzen Augenblick nicht mehr vorwärts, wie vom Schöpfer ad aeternitatem vorgesehen, sondern holpern, zucken, jagen rückwärts; Govindarajan und Engelhardt treten verharrenden Fußes in die Luft – fidel anzusehen – und tasten rückwärts Tempelstufen herab, überqueren ebenfalls rückwärts gehend die Straße, immer stärker flimmert der Lichtstrahl des Projektors, es knackt und knistert, und nun wird alles augenblicklich formlos [...] und dann manifestiert sich, nun freilich richtig herum und wieder in exakter Farbig- und Geschwindigkeit, August Engelhardt in Herbertshöhe (Neupommern) sitzend, im Empfangssalon des Hotels Fürst Bismarck [...].⁴³

Über die Projektionsstörung wird deutlich, dass dieser Roman eigentlich ein Film oder zumindest das Protokoll eines Films ist.⁴⁴ Darauf deutet auch das Ende des Romans hin, das dessen Anfang – nur im Medium des Films – wiederaufnimmt:

40 Irina Rajewsky. *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002, 17.

41 Irina Rajewsky. „Intermedialität ‚light‘? Intermediale Bezüge und die ‚bloße Thematisierung‘ des Altermedialen“. *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaften*. Hg. Roger Lüdeke und Erika Greber. Göttingen: Wallstein Verlag, 2004. 27–77, hier 38.

42 Rajewsky. *Intermedialität*: 15.

43 Christian Kracht. *Imperium. Roman*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2017, hier 47–48.

44 Vgl. Johannes Birgfeld. „Südseephantasien. Christian Krachts *Imperium* und sein Beitrag zur Poetik des deutschsprachigen Romans der Gegenwart.“ *Wirkendes Wort* 62.3 (2012): 457–477, hier 467.

[E]s rattert der Projektor [...] [d]ie Kamera fährt nah heran, ein Tuten, die Schiffsglocke läutet zu Mittag, und ein dunkelhäutiger Statist (der im Film nicht wieder auftaucht) schreitet sanftfüßig und leise das Oberdeck ab, um jene Passagiere mit behutsamem Schulterdruck aufzuwecken, die gleich nach dem üppigen Frühstück wieder eingeschlafen waren.⁴⁵

Über das Rattern des Projektors wird eine „punktuelle filmbezogene Illusion“⁴⁶ hervorgerufen und es wird deutlich, dass der Protagonist des Romans, August Engelhardt, in Wahrheit eine Filmfigur ist. Durch die Störung tritt die Materialität des Films mit Filmrolle und Projektor akustisch und visuell kurzfristig in den Vordergrund. Wenn aber keine Störung ist, dann kann das Kino, heißt es in diesem Roman, Wirklichkeit so optimal abbilden, „wie sie geschah, zeitlich kongruent, als sei es möglich, ein Stück aus der Gegenwart herauszuschneiden und sie für alle Ewigkeiten als bewegtes Bild zwischen den Perforationen eines Zelluloidstreifens zu konservieren“.⁴⁷ An dieser Stelle denkt die Erzählinstanz von Krachts Roman über den Medienumbruch in der Moderne und die Fähigkeiten des neuen Mediums Film nach. Die wirklichkeitsstiftende Funktion des Films wird hervorgehoben und damit reflexiv zugleich die Materialität, Medialität und Artificalität des Textes selbst. Damit werden „der Inszenierungscharakter und die Simulakrenhaftigkeit jeder ‚Wirklichkeits‘vermittlung“⁴⁸ – auch der textuellen – sowie die mediale Verfasstheit von ‚Wirklichkeit‘ ausgestellt. Es handelt sich um eine Form der intermedialen Bezugnahme, eine intermediale Systemreferenz, in diesem Fall der Literatur auf den Film.⁴⁹ Dabei wird das Bezugssystem „in seiner medialen Bedingtheit und somit *qua* Medium, *qua* ästhetisches und/oder fiktionales Konstrukt thematisiert und reflektiert“ – es kommt also zu „einer metaästhetischen oder metafikionalen Reflexion des aufgerufenen Mediums“⁵⁰, die die Differenzen und Analogien zwischen literarischem und filmischem System offenlegt.

Im Film *Stranger than Fiction* (2006) gibt es eine narrative Metalepse⁵¹ als der Steuerbeamte Harold Crick der Schriftstellerin Karen Eiffel begegnet, deren Romanfigur er ist. In dieser Szene wird zwischen der Schreibmaschine schreibenden Autorin Karen Eiffel und den Handlungen ihrer Hauptfigur, dem Steuerbeamten

45 Kracht. Imperium: 245.

46 Rajewsky. Intermedialität light: 58.

47 Kracht. Imperium: 66.

48 Vgl. Rajewsky. Intermedialität light: 62.

49 Rajewsky. Intermedialität: 17, 19.

50 Ebd.: 81.

51 Wenn die Grenze zwischen der Welt, in der man erzählt und der Welt, von der erzählt wird, überschritten wird, handelt es sich um eine narrative Metalepse, vgl. Gérard Genette. *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hg. Jochen Vogt. 2. Aufl. München: Fink, 1998. 168–169.

Harold Crick, hin- und hergeschnitten. Auf der Tonspur ist durchgehend mit Karens Stimme zu hören, was sie schreibt – zugleich hört man das Klackern der Schreibmaschine. In manchen Detailaufnahmen kann das Filmpublikum zusätzlich lesen, was Karen tippt. Dabei wird deutlich, dass das, was sie tippt, geschieht. So tippt sie, „the phone rang“⁵² und das Telefon klingelt. Sie wird sich dieses Zusammenhangs zunehmend gewahr, lässt das Telefon erneut klingeln und nimmt schließlich ab. Am anderen Ende meldet sich ihre Figur Harold und sagt: „I believe you’re writing a story about me“.⁵³ Karen ist sehr irritiert und meint erst, es sei ein Witz. Als sie realisiert, dass die Sache ernst ist, fürchtet sie sich, willigt aber ein Harold zu sehen. Als sie sich treffen, beschreibt Karen diese Begegnung als „incredibly strange“⁵⁴ und fragt Harold, ob er nicht gedacht habe, er sei verrückt. Er bejaht es und erwähnt einen Literaturprofessor, der ihm auf die Spur geholfen habe. Dieser habe ihm erklärt, dass die Stimme in seinem Kopf eine allwissende Erzählperspektive einnehme, was bedeute, dass da jemand anders spreche und wegen dieses Professors habe er auch identifizieren können, dass es Karen sei, die da rede. Sie zu finden, sei dann nicht so schwer gewesen, da sie von der Steuerbehörde geprüft worden sei und ihre Telefonnummer in den Akten war. Da Karen ihre Hauptfiguren üblicherweise sterben lässt, aber Harold gerne weiterleben möchte, bittet er sie ihn nicht umzubringen. Karen, die gerade eine jahrelange Schreibkrise überwunden und ihr Buch von Hand zu Ende geschrieben, aber noch nicht getippt hat, zögert. Als die beiden beginnen sich darüber zu streiten, greift Penny, die Assistentin von Karen, ein und schlägt vor, dass Harold das Manuskript lesen soll. Er liest es und akzeptiert seinen Tod. Das wiederum bringt Karen dazu, das Ende umzuschreiben und ihn am Leben zu lassen.

Forsters Harold Crick ist der umgekehrte Fall zu Krachts August Engelhardt. Der Protagonist des Films *Stranger than Fiction* ist in Wahrheit eine Romanfigur. Die geschilderte Metalepse enthüllt Harold Crick, dass er fiktiv ist. Insofern legt eine Metalepse die Fiktionalität des Kunstwerks offen. Das macht die Metalepse zu einer impliziten Form der Metareferenz.⁵⁵ Auch in diesem Fall handelt es sich um eine intermediale Bezugnahme jedoch dieses Mal vom Film auf die Literatur in Form einer Einzeltextreferenz auf Karen Eiffels fiktiven Roman. Es wird aber auch anhand der Hand- und der Schreibmaschinenschrift systemisch auf das Medium der Literatur verwiesen. Der Film zeigt eindrücklich und augenzwinkernd überspitzt

⁵² *Stranger than Fiction*. Reg. Marc Forster, Columbia u. a., 2006, 01:14:45.

⁵³ Ebd.: 01:15:37.

⁵⁴ Ebd.: 01:17:38.

⁵⁵ Vgl. Sonja Klimek. „Metalepsis and Its (Anti-)Illusionist Effects in the Arts, Media and Role-Playing Games“. *Metareference across Media: Theory and Case Studies*. Hg. Werner Wolf. Amsterdam und New York: Rodopi, 2009. 169–187, hier 173.

die Macht des geschriebenen Wortes Realität zu erschaffen. Allerdings gilt das nur für diejenigen Wörter, die mit einer Schreibmaschine getippt wurden. Für den Film, der für seine Aufführung selbst eine Apparatur benötigt, scheint das handgeschriebene Wort wirkungsloser zu sein als die Maschinenschrift.

An diesen beiden Beispielen wird einsehbar, wie Medien anhand der Bezüge auf andere Medien sowohl ihre eigenen Potenziale und Grenzen als auch die der anderen Medien reflektieren, ebenso wie ihre diachrone Entwicklung.⁵⁶ Dieses Moment kann mit dem Begriff der „Remediation“ von Jay David Bolter und Richard Grusin gefasst werden, bei dem sich jedes Medium erst durch den Bezug auf ein anderes definiert und Medien einander gegenseitig umgestalten.⁵⁷

Medien fungieren insofern als Medien der Beobachtung anderer Medien und konstituieren deren Identität und Stellung mit.⁵⁸ Sie reflektieren damit wesentlich die gegenwärtigen Medienkulturen. Damit eine solche intermediale (Selbst-)Reflexion erkennbar wird, müssen in der einen Medialität verschiedene andere Formen von Medialität ausgestellt⁵⁹ und ein Nachdenken über wechselseitige Bezugnahmen angeregt werden.⁶⁰ Durch das Moment der (Selbst-)Reflexion können intermediale Bezüge ‚metaisierend‘, d. h. im Wesentlichen metareferenziell werden und sich vom Paradigma der realistischen Fiktion absetzen.⁶¹ Romane der Gegenwartsliteratur, wie Yoko Tawadas *Das nackte Auge* (2004), Thomas von Steinaeckers *Geister* (2008), Thomas Lehrs *September. Fata Morgana* (2010), Benjamin Steins *Replay* (2012), Christian Krachts *Imperium* (2012) und *Die Toten* (2016) oder Alice Zeniters *Juste avant l’oubli* (2015) nehmen Bezug auf das Medium Film; Filme nach 2000 wie *Finding Forrester* (2000), *Adaptation* (2002), *A Cock and Bull Story* (2005), *Stranger than Fiction* (2006), *Atonement* (2007), *6 Mois de cabane au Baïkal* (2011), *Genius* (2016), *To Walk Invisible* (2016), *Mary Shelley* (2017) und *Little Women* (2019) be-

⁵⁶ Vgl. Metten/Meyer: Reflexion von Film: 38.

⁵⁷ Vgl. Jay David Bolter und Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass. und London: MIT Press, 2000, hier 45, 50.

⁵⁸ Vgl. Metten/Meyer: Reflexion von Film: 39.

⁵⁹ Vgl. Kay Kirchmann und Jens Ruchatz. *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Bielefeld: transcript 2014, hier 15, 22.

⁶⁰ Vgl. Werner Wolf. „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien.“ *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Hg. Janine Hauthal u. a. Berlin und New York: De Gruyter, 2007 25–64, hier 36.

⁶¹ Unter Metaisierung versteht Werner Wolf „das Einziehen einer Metaebene in ein Werk, eine Gattung oder ein Medium, von der aus metareferentiell auf Elemente oder Aspekte eben dieses Werkes, dieser Gattung oder dieses Mediums als solches rekurriert wird“. Wolf. Metaisierung: 31.

ziehen sich metafiktional auf das Medium Literatur, worüber intermediale Reflexionsräume zwischen Literatur und Film eröffnet werden.

3 Zum vorliegenden Band

Dieser Band fragt nach den Formen und Funktionen der gehäuft auftretenden intermedialen Reflexivität zwischen Literatur und Film der Gegenwart angesichts des digitalen Umbruchs: Wie positionieren sich Literatur und Film je einzeln und zueinander neu angesichts des digitalen Umbruchs? Inwiefern bilden sie „mediale Collagen“⁶² mit anderen Medien? Wie sind sie innerhalb des Trends zu unzuverlässigem, metaisierendem und verstörendem Erzählen einzuordnen?⁶³ Dienen Literatur und Film als Gedächtnismedien⁶⁴ für andere Medien? Inwiefern wird digitale Medialität und ihre Omnipräsenz in unserer heutigen Gesellschaft als unheimlich und bedrohlich dargestellt? Wird die Materialität der Medien in den Vordergrund gerückt? Wird analoge Nostalgie spürbar? Nehmen hybride, multimediale Formen zu?

Der Band gliedert sich in vier Sektionen: *Literatur schreibt den Film*, *Der Film zeigt Literatur*, *Zwischen Literatur und Film* und *Mediale Collagen*. Die Beiträge der ersten Sektion, zum Thema *Literatur schreibt den Film*, behandeln Romane der Gegenwartsliteratur, die mit literarischen Mitteln Techniken und Rezeptionsweisen des Films nachahmen und kritisch deren Veränderung durch die Digitalisierung beleuchten. Damit reflektieren sie zugleich die Möglichkeiten und Grenzen von literarischem Schreiben.

Alexandra Müllers Beitrag „Vom Kinetoskop zum digitalen Kino: Yoko Tawadas *Das nackte Auge* als intermediale Reise in die Geschichte des Kinos“ zeigt, wie Tawadas Roman die technische Entwicklungsgeschichte des Films anhand der sich beständig wandelnden filmischen Wahrnehmung ihrer fremden, vietnamesischen Protagonistin nachzeichnet. Im Zentrum der Medienreflexion steht vor allem die

⁶² Vgl. Kirsten von Hagen. „Paradoxe sur Amélie: Jean-Pierre Jeunets Kinomärchen als mediale Collage.“ *Theater und Schaulust im aktuellen Film*. Hg. Michael Lommel u. a. Bielefeld: transcript, 2004. 111–125, hier 111.

⁶³ Vgl. Sabine Schlickers. „Lüge, Täuschung und Verwirrung. Unzuverlässiges und Verstörendes Erzählen in Literatur und Film.“ *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary EJournal for Narrative Research* 4.1 (2015): 49–67.

⁶⁴ Vgl. Marion Gymnich. „Meta-Film und Meta-TV: Möglichkeiten und Funktionen von Metaisierung in Film und Fernsehen.“ *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Hg. Janine Hauthal u. a. Berlin und New York: De Gruyter, 2007. 127–154, hier 152.

sich verändernde Beziehung zwischen Zuschauerin und Leinwand. Der den Roman abschließende Kinobesuch, in dem die Filmbilder frei in eine taktile Fingersprache – dem Tippen und Wischen auf dem Touchscreen ähnlich – übersetzt werden, verweist auf die durch die Digitalisierung generierte Veränderung der filmischen Medialität. Verhandelt werden dabei Fragen intermedialer und interkultureller Übersetzung, wodurch der Roman auf seine eigene intermediale Übersetzungstätigkeit, die Film in Literatur transformiert, verweist.

„Remediation und Selbstreflexion in Thomas von Steinaeckers *Geister* (2008) und Benjamin Steins *Replay* (2012)“ von **Isabelle Stauffer** behandelt zwei Romane der Gegenwartsliteratur, die sich intensiv mit verschiedenen Medien – insbesondere dem Film, aber auch einem smartphoneähnlichen Implantat – vor dem Hintergrund der Digitalisierung auseinandersetzen. Indem die Romane, deren Erzählinstanzen hochgradig unzuverlässig sind, die Immersionskraft der audiovisuellen und digitalen Medien sowie deren totalitäre Nutzbarmachung aufzeigen, machen sie deren Ambivalenz sowie das Unbehagen an ihrer Omnipräsenz in der heutigen Gesellschaft deutlich und heben die kritische Reflexionskraft der Literatur hervor.

Kirsten von Hagens „Schreiben gegen das Vergessen – Erinnerungsbilder im aktuellen französischen Roman in Alice Zeniters *Juste avant l'oubli* (2015)“ beleuchtet, wie intermediale Formen oder Remediation bzw. Remediationisierung eine entscheidende Rolle für die Rekonstruktion von Erinnerung im Roman der französischen Gegenwartsautorin Alice Zeniter spielen. Der Roman, der sich um einen verschwundenen Krimiautor, dessen wissenschaftliche Fan-Gemeinde und einen Möchtegern-Autor dreht, fragt nach den idealen analogen und digitalen Speichermedien, indem er mit unterschiedlichen Wissensmedien, von Tagebüchern, über Briefe, Youtube-Videos, Wikipedia- und Zeitschriften-Artikel und natürlich auch Fotografien spielt. Zeniters intermediales Spiel ist mit Gilles Deleuzes Kristallbild beschreibbar: Es reflektiert die mediale Absorbierung und Derealisierung von Wirklichkeit.

Felix Hüttemann geht in „Die kalte Linse des Samurai. Die Montierung von Yukio Mishimas *yukoku* (*Patriotismus*) in Christian Krachts Roman-Aufblende in *Die Toten* von der intermedialen Bezugnahme am Anfang von Krachts Roman auf *snuff movies* aus. Im Unterschied zu diesen Filmen subvertiert Kracht mit sprachlichen Mitteln jedoch die vermeintliche Authentizität dessen, was die Kamera seines fiktiven Regisseurs Nägeli aufnimmt. Krachts von einer kalten, fiktiven Kamera inspirierte eisige *Écriture* mit intertextuellen und intermedialen Verweisen auf Ernst Jünger, George Bataille und Yukio Mishima gehört zu seiner Partizipation am transmedialen dandyistischen Diskurs.

Die zweite Sektion, *Der Film zeigt Literatur*, umfasst Beiträge, in denen Filme das Schreiben und die Produktion literarischer Texte zeigen. Die behandelten Filme

partizipieren an der Nostalgie für ältere Medien und reflektieren darüber ihre eigene Medialität. Zugleich heben diese Filme Ähnlichkeiten zwischen Literatur und Film hervor, wie die Wichtigkeit kollaborativer Tätigkeit oder die Ausgrenzung von Frauen aus der künstlerischen Produktion und nachfolgenden Kanonisierung.

Annette Simonis' Aufsatz „Sylvain Tesson's Dokumentarfilm *6 Mois de cabane au Baïkal* (F 2011) als subtile zeitgenössische Erprobung des Nature Writing – medienkomparatistische Perspektiven“ erläutert wie Tesson's Film auf der visuellen Ebene mit vielfältigen intermedialen Referenzen operiert und durch die Integration von zahlreichen Bild- und Schriftzitaten seine mediale und materielle Dimension hervorhebt. Der Akt des Schreibens, der Prozess der Naturbeobachtung und die Filmgenese werden im Verlauf des Geschehens immer wieder gezielt aufeinander bezogen. Tesson's Protagonist schreibt sich immer wieder in die Landschaft ein – mit stiftähnlichen Instrumenten und Steinen in die Eisfläche oder den Schnee. Zugleich wird die intermediale Dimension des Werks durch nostalgische Referenzen auf die neuzeitliche Buchkultur – mittels Schreib- und Leseszenen – hervorgehoben. Damit erkundet der Film die Analogie zwischen der literarischen Werkgenese und dem filmischen Aufzeichnungsprozess vor dem Hintergrund einer dezidiert undigitalen, scheinbar natürlichen Existenzweise.

Vom Befund einer auffälligen Beliebtheit von Dichterfilmen seit der Jahrtausendwende geht **Claudia Schmitts** „Reflexionen über literarische Autorschaft im Gegenwartsfilm“ aus. Anhand der Filme *Finding Forrester* (2000) und *Genius* (2016), die je das Verhältnis von zwei Schriftstellern sowie einem Schriftsteller und seinem Lektor zeigen, lotet der Beitrag das medienreflexive Potenzial solcher Filme aus. Dabei zeigt sich, dass diese Filme die mediale Nähe zwischen Film und Literatur betonen, indem sie hervorheben, dass nicht nur der Film, sondern auch die Literatur als Kollektivprodukt verstanden werden sollte. Ebenfalls eine wichtige Rolle spielt dabei die Medienkombination mit Briefen, da die letzten Briefe der verstorbenen Autoren für das Verständnis des im Film gezeigten Autorschaftskonzept zentral sind.

Barbara Straumann widmet sich in „It's my story!': Medienreflexive Momente weiblicher Autorschaft im Film“ dem intermedialen Blick des Films auf die Literatur aus einer dezidierten Geschlechterperspektive. Ausgehend von Paradox der dekonstruktiven Verabschiedung des Autors bei gleichzeitiger Wiederentdeckung von Autorinnen durch die feministische Literaturwissenschaft untersucht Straumann anhand von drei Filmen unter weiblicher Regie, *To Walk Invisible* (2016) von Sally Wainwright, *Mary Shelley* (2017) von Haifaa Al-Mansour und *Little Women* (2019) von Greta Gerwig, filmische Reflexionen weiblichen Schreibens. Diese filmischen Präsentationen von Autorinnen des 19. Jahrhunderts, Mary Shelley, den Brontë- und den fiktiven March-Schwestern, stehen in medienreflexiver Weise für

die Hoffnung und den Wunsch nach mehr Präsenz und Visibilität von Frauen in der Filmproduktion.

Hybride Medien, die zwischen Literatur und Film stehen, wie das Daumenkino oder die Filmzeitschrift, behandelt die dritte Sektion, *Zwischen Literatur und Film*. Während das Daumenkino durch seine Form und Benutzungsweise intermedial angelegt ist, zeichnen Filmzeitschriften sich durch die Medienkombination von Fotografien, Film Stills und Texten aus. Das Daumenkino reflektiert den Beginn des Mediums Film und die Zeitschriften stellen die Frage nach seiner Zukunft. Beide können wiederum in Filme integriert werden. Die Filmzeitschrift teilt darüber hinaus mit filmischen Serien das Merkmal der Serialität.

Der Beitrag von **Judith Niehaus** „Flatternde Seiten statt ratternder Kinematographen. Das Daumenkino als Ausgangspunkt intermedialer Reflexion“ widmet sich dem Medium des Daumenkinos, das sich in einem Spannungsfeld zwischen Film, Buch, Gaukelei, bildender Kunst und Spielzeug bewegt. Es hat die Form eines Buches, das aber Bilder enthält, die zu einer Bewegung animiert werden. Insofern steht es zwischen Literatur und Film und ist dadurch intrinsisch intermedial. In historischer Hinsicht befindet sich das Daumenkino zu Beginn des Mediums Film – einer medienhistorischen Schwellensituation. Anhand verschiedener Daumenkinos, die man auf YouTube betrachten kann, Bücher und Filme, die Daumenkinos enthalten, wie Stuart Halls *The Raw Shark Texts* (2007) und Brian de Palmas *Blow Out* (1981), zeigt Niehaus auf, wie mit Daumenkinos mannigfache intermediale Transformations- und Integrationsprozesse sowie eine Reflexion der beteiligten Medien stattfinden.

Vincent Fröhlichs „Über intermediale Beziehungskrisen. Frei werdende Reflexionsräume in Filmzeitschriften während der COVID-19-Lockdowns (2020)“ befasst sich mit der intermedialen Beziehung der Filmzeitschrift zum Film während der Kinoschließungen in der COVID-19-Pandemie. Anhand von zwei deutschen illustrierten Filmzeitschriften, *epd film* und *Cinema*, zeigt Fröhlichs Beitrag, dass sich die Filmzeitschrift als intermediales Spiegelungsorgan des Films deutlicher der zeitschrifteneigenen Möglichkeiten der Wissensgenerierung und Kanonisierung sowie der Reflexion über das Kino bewusst wurde. Zwar wurde das von den Schließungen nicht betroffene Streaming verstärkt thematisiert, dennoch machten sich die Filmzeitschriften weiterhin für das Kino und für den Kinofilm stark. Die zeitschriftentypische Serialität in der Kinopause habe zudem gezeigt, dass es auch für den Kinofilm immer weiter gehen wird.

Die vierte und letzte Sektion, *Mediale Collagen*, untersucht wie die Überlagerung verschiedener Medien, Briefe, Filme, Zeitungsartikel, Biografien, Telefone, Piktogramme, zu medienkritischer Reflexion führen. Die Beiträge heben hervor, dass mediale Apparaturen ein Eigenleben entfalten und die menschlichen Wirklichkeitskonstruktionen massiv beeinflussen können.

In „Opfer der Tasten: Die Schreibmaschine in Ricarda Huchs *Der letzte Sommer* (1910) und Joe Wrights *Atonement* (2007)“ widmet sich **Veronika Born** der Verbindung von Schreibmaschine(-nschrift) und Tod sowie deren intra- und intermedialen Reflexion. Diese Verbindung liegt medienhistorisch nahe, wie Friedrich Kittler wiederholt herausgestellt hat, da der Waffenhersteller Remington als einer der ersten Schreibmaschinen in Serie produziert hat. Sowohl in der Erzählung als auch in der Romanverfilmung erweisen sich maschinengeschriebene Briefe für die Figuren als fatal. Darüber hinaus dient in *Atonement* das Tippen der Schreibmaschine dazu, Autorschaft vom Medium des Romans in das Medium des Films zu transponieren.

Michael Meyers „*In Cold Blood* und *Capote*. Filmische Erzählung und Erzählung im Film“ befasst sich mit dem transmedialen Genre des Krimis. Truman Capotes Tatsachenroman über einen schockierenden Mordfall und das Biopic von Bennett Miller ergänzen sich komplementär, indem der Roman sich filmischer Mittel bedient und das Biopic die Entstehung des Romans ins Bild setzt. Dabei stellen sowohl der Roman als auch der Film reflexiv die intermediale Konstruktion von Wirklichkeit aus und regen damit zur kritischen Reflexion medialer Wirklichkeitskonstruktionen an.

Anhand von *Los amantes pasajeros* zeigt **David Klein** in „Pedro Almodóvars abgehobene Medienapparatur – Spielarten der Intermedialität in *Los amantes pasajeros*“ wie verschiedene Medien miteinander gekoppelt und einander anverwandelt werden – funktionale Piktogramme mit lustiger Musik und Telefone mit dem *entertainment system* des Flugzeugs. Die Flugreise wird zur Allegorie der Medienapparatur der 2010er Jahre, die ihre Konsument:innen zwar gut unterhält, aber auch in die Irre führt, was ein intermedialer selbstreflexiver Verweis auf Miguel de Cervantes *Don Quijote* zusätzlich verdeutlicht.

Literatur- und Filmverzeichnis

[Anonym]. „Kein deutsches Kinosterben: Die Filmbranche hat überlebt“. *FAZ* vom 23. August 2021.

<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/kein-kinosterben-in-deutschland-17497706.html>.

(04. Dezember 2023).

Aciman, Alexander und Emmett Rensin. *Twitterature: the world's greatest books retold through Twitter*. London: Penguin Books, 2009.

Bartl, Andrea u. a. „Schnittstellen: Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien – Zur Einführung in diesen Band“. *Schnittstellen: Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien*. Hg. dies. Paderborn: Brill/Fink, 2022. 1–9.

Berger, Sarah. *Match Deleted. Tinder Shorts*. Berlin: Frohmann Verlag, 2017.

Bolter, Jay David und Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass. und London: MIT Press, 2000.

- Birgfeld, Johannes. „Südseephantasien. Christian Krachts *Imperium* und sein Beitrag zur Poetik des deutschsprachigen Romans der Gegenwart.“ *Wirkendes Wort* 62.3 (2012): 457–477.
- Bohn, Anna und Michel Piguet. „Herausforderung Video-Streaming: Trends und Perspektiven für öffentliche und wissenschaftliche Bibliotheken.“ *Bibliothek Forschung und Praxis* 44.3 (2020): 313–327.
- Casetti, Francesco. „Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche.“ *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 19.1 (2010): 11–35.
- Catani, Stephanie. „Generierte Texte. Gegenwartsliterarische Experimente mit Künstlicher Intelligenz.“ *Schnittstellen. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien*. Hg. Andrea Bartl u. a. Paderborn: Fink, 2022. 247–266.
- Cramer, Florian. „What is ‚post-digital‘?“ *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*. Hg. David M. Berry und Michael Dieter. Basingstoke und New York: Palgrave Macmillan, 2015. 12–28.
- dpa. „Statistik: Bislang kein großes Kinosterben wegen Corona.“ *ZeitOnline* vom 23. August 2021. <https://www.zeit.de/news/2021-08/23/statistik-bislang-kein-grosses-kinosterben-wegen-corona>. (04. Dezember 2023).
- Fehrmann, Gisela u. a. *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln: DuMont, 2004.
- Gaudreault, André und Philippe Marion. *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age?* New York: Columbia University Press, 2015.
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hg. von Jochen Vogt. 2. Aufl. München: Fink, 1998.
- Grübl, Josef. „Kinosterben: ‚Das Kino steckt im Prozess der totalen Veränderung‘.“ *Süddeutsche Zeitung* vom 20. März 2019. <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/kino-dokumentarfilm-scala-adieu-1.4374478>. (12. November 2019).
- Gymnich, Marion. „Meta-Film und Meta-TV: Möglichkeiten und Funktionen von Metaisierung in Film und Fernsehen.“ *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Hg. Janine Hauthal u. a. Berlin und New York: De Gruyter, 2007. 127–154.
- Hagen, Kirsten von. „Paradoxe sur Amélie: Jean-Pierre Jeunets Kinomärchen als mediale Collage.“ *Theater und Schaulust im aktuellen Film*. Hg. Michael Lommel u. a. Bielefeld: transcript, 2004. 111–125.
- Hagener, Malte. „Wo ist Film (heute)? Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz.“ *Orte filmischen Wissens: Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Hg. Gudrun Sommer u. a. Marburg: Schüren, 2011. 45–59.
- Kirchmann, Kay und Jens Ruchatz. „Einleitung: Wie Filme Medien beobachten. Zur kinematographischen Konstruktion von Medialität.“ *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Hg. Kay Kirchmann und Jens Ruchatz. Bielefeld: transcript, 2014. 9–45.
- Kittler, Friedrich. „Geschichte der Kommunikationsmedien.“ *Raum und Verfahren*. Hg. Jörg Huber und Alois Müller. Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1993. 169–188.
- Klimek, Sonja. „Metalepsis and Its (Anti-)Illusionist Effects in the Arts, Media and Role-Playing Games.“ *Metareference across Media: Theory and Case Studies*. Hg. Werner Wolf. Amsterdam und New York: Rodopi, 2009. 169–187.
- Kracht, Christian. *Imperium. Roman*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 2012.
- Kreuzmair, Elias und Eckhard Schumacher. „Literatur nach der Digitalisierung: Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen – Einleitung.“ *Literatur nach der Digitalisierung: Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen*. Hg. dies. Berlin und Boston: De Gruyter, 2022. 1–6.

- Kreuzmair, Elias und Magdalena Pflock. „Mehr als Twitteratur – Eine kurze Twitteraturgeschichte“. *54books* vom 24. September 2020. <https://www.54books.de/mehr-als-twitteratur-eine-kurze-twitter-literaturgeschichte/>. (7. November 2023).
- Kreuzmair, Elias. „Was war Twitteratur?“ *Merkur Blog* vom 04. Februar 2016. <https://www.merkur-zeitschrift.de/2016/02/04/was-war-twitteratur/> (7. November 2023).
- Metten, Thomas und Michael Meyer. „Reflexion von Film – Reflexion im Film.“ *Film. Bild. Wirklichkeit. Reflexion von Film – Reflexion im Film*. Hg. dies. Köln: Herbert von Halem, 2016. 9–70.
- Morsch, Thomas. „Digitales Kino, Postkinematografie und Post-Continuity“. *Handbuch Filmtheorie*. Hg. Bernhard Groß und Thomas Morsch. Wiesbaden: Springer, 2021. 567–585.
- Pflock, Magdalena. „nicht NUR Twitter & nicht NUR das Internet“. Prozesshaftes Schreiben mit und auf Sozialen Medien am Beispiel von Sarah Berger“. *Literatur nach der Digitalisierung: Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen*. Hg. Elias Kreuzmair und Eckhard Schumacher. Berlin und Boston: De Gruyter, 2022. 215–243.
- Porombka, Stephan. *Schreiben unter Strom: experimentieren mit Twitter, Facebook & Co.* Mannheim u. a.: Dudenverlag, 2012.
- Pressman, Jessica. „The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature“. *Michigan Quarterly Review* 48.4 (2009). <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0048.402>. (15. März 2022).
- Radisch, Iris. „Buchhandel. Ein gesundes Lesevergnügen. Die Buchbranche hat Millionen Käufer verloren. Was tun?“ *Zeit Online* vom 13. Juni 2018. <https://www.zeit.de/2018/25/buchhandel-krise-verlust-kaeuer>. (12. November 2019).
- Rajewsky, Irina. „Intermedialität und remediation. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung“. *Intermedialität – Analog/Digital*. Hg. Jens Schröter und Joachim Paech. Paderborn: Fink, 2008. 47–60.
- Rajewsky, Irina O. „Intermedialität ‚light‘? Intermediale Bezüge und die ‚bloße Thematisierung‘ des Altermedialen“. *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaften*. Hg. Roger Lüdeke und Erika Greber. Göttingen: Wallstein Verlag, 2004. 27–77.
- Rajewsky, Irina. *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002.
- Rohde, Carsten. *Doppelte Vernunft. Lessing und die reflektierte Moderne*. Hannover: Wehrhahn, 2013.
- Schlickers, Sabine. „Lüge, Täuschung und Verwirrung. Unzuverlässiges und Verstörendes Erzählen in Literatur und Film“. *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary EJournal for Narrative Research* 4.1 (2015): 49–67.
- Schrey, Dominik. „Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation“. *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*. Hg. Katharina Niemeyer. Basingstoke und New York: Palgrave Macmillan, 2014. 27–38.
- Schumacher, Eckhard. „Gegenwartsvergegenwärtigung. Über Zeitdiagnosen, literarische Verfahren und Soziale Medien.“ *Literatur nach der Digitalisierung: Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen*. Hg. Elias Kreuzmair und Eckhard Schumacher. Berlin und Boston: De Gruyter, 2022. 7–31.
- Scorsese, Martin. „I Said Marvel Movies Aren’t Cinema. Let Me Explain.“ *The New York Times* vom 4. November 2019. <https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>. (12. November 2019).
- Stranger than Fiction*. Reg. Marc Forster, Columbia u. a., 2006.
- Simonis, Annette. *Intermediales Spiel im Film: ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik*. Bielefeld: transcript, 2010.
- Withalm, Gloria. „Von Duschen, Kinderwägen und Lüftungsschächten. Eine Bestandsaufnahme zu den Methoden des Verweises im Film.“ *Zeitschrift für Semiotik* 14.3 (1992): 199–224.

Wolf, Werner. „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien.“ *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Hg. Janine Hauthal u. a. Berlin und New York: De Gruyter, 2007. 25–64.

