

AUTORIN

Johanne Mohs (Bern)

TITEL

Intermediale Bezugnahme und mediale Materialität. Eine Replik auf Beatrice Nickels Aufsatz »Poetry gets into the city: Beobachtungen zu intermedialen Dichtungen in der Stadt«

ERSCHIENEN IN

Textpraxis. Digitales Journal für Philologie # 4 (1.2012) / www.textpraxis.net

URL

<http://www.uni-muenster.de/textpraxis/johanne-mohs-intermediale-bezugnahme-und-mediale-materialitaet>

URN

urn:nbn:de:hbz:6-83429580130

Die URN dient der langfristigen Auffindbarkeit des Dokuments.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Johanne Mohs: »Intermediale Bezugnahme und mediale Materialität. Eine Replik auf Beatrice Nickels Aufsatz »Poetry gets into the city: Beobachtungen zu intermedialen Dichtungen in der Stadt««. In: *Textpraxis* 4 (1.2012). URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/johanne-mohs-intermediale-bezugnahme-und-mediale-materialitaet>, URN: urn:nbn:de:hbz:6-14459477890.

IMPRESSUM

Textpraxis. Digitales Journal für Philologie
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Graduate School *Practices of Literature*
Germanistisches Institut
Hindenburgplatz 34
48143 Münster

textpraxis@uni-muenster.de

Redaktion und Herausgabe: Nina Gawe, Gesche Gerdes, Japhet Johnstone, Innokentij Kreknin, Christoph Pflaumbaum, Matthias Schaffrick, Kerstin Wilhelms

Alle Inhalte aus Textpraxis sind im Sinne von Open Access frei zugänglich und dürfen unter Angabe der Quelle zitiert werden.

Intermediale Bezugnahme und mediale Materialität

Eine Replik auf Beatrice Nickels Aufsatz »Poetry gets into the city: Beobachtungen zu intermedialen Dichtungen in der Stadt«

Beatrice Nickel hat in ihrem Aufsatz »Poetry gets into the city: Beobachtungen zu intermedialen Dichtungen in der Stadt«¹ poetische Ansätze aufgearbeitet, die nach 1945 mit dem Anliegen auftraten, Gedicht und öffentlichen Raum zusammenzuführen. Dafür stellt sie programmatische Versatzstücke aus der deutschen *Konkreten Poesie*, der italienischen *poesia viva*, dem französischen *spatialisme* und *lettrisme* und aus der katalanischen *poesia urbana* zusammen, die eine Verankerung von Dichtung in der Stadt einfordern und illustriert sie beispielhaft an ›Gedichtobjekten‹ von Eugenio Miccini, Augusto de Campos, Joan Brossa und Ian Hamilton Finlay. Als historische Bezugsgröße greift sie auf die Epigraphik der frühen Neuzeit zurück, da auch hier die öffentliche Präsentation von Poesie an architektonischen Elementen eine zentrale Rolle spielt. Nickel kommt zu dem Schluss, dass bei der Kombination der Medien Schrift und Raum nach 1945 die Materialität des Schriftträgers eine sinnkonstitutive Funktion erfülle (vgl. Nickel, S. 2, 10) und nicht nur, wie in der frühen Neuzeit, als Grund von Inschriften diene.

Mit ihrem Abgleich von Theorie und Praxis zeigt Nickels Untersuchung, wie von der Autorin angekündigt, einleuchtend auf, dass die Kombination von »Dichtung und Architektur [...] nach 1945 bevorzugt im städtischen Raum Realität geworden ist« (Nickel, S. 3). Allerdings hat Nickels Studie hinsichtlich der intermedialen und materiellen Qualitäten der untersuchten ›Gedichtobjekte‹ den Charakter eines Zirkelschlusses, da im Laufe der Analyse eine Beweisführung dessen stattfindet, was bereits vorausgesetzt wird – und zwar, dass die ›Gedichtobjekte‹ sich durch ihre Intermedialität und ihre Dreidimensionalität ausweisen. Inwiefern sie sich aber dadurch ausweisen, genauer gesagt, welche medialen Implikationen Schrift und urbaner Raum mitbringen und wie sie in den einzelnen ›Gedichtobjekten‹ jeweils zueinander in Bezug gesetzt werden, bleibt streckenweise unreflektiert. Ich möchte die Gewichtung der Untersuchung zugunsten der Poetik zum Anlass nehmen, sie hinsichtlich der spezifischen intermedialen Bezugnahme der von den Stadtpoeten eingesetzten Medien zu ergänzen.

Eine Profilierung der intermedialen Perspektive hätte zunächst die anfangs vorgenommene Abgrenzung des Untersuchungsgegenstandes von *Architektur- und Objektgedichten*

1 | Beatrice Nickel: »Poetry gets into the city: Beobachtungen zu intermedialen Dichtungen in der Stadt«. In: *Textpraxis* 3 (2.2011). URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/beatrice-nickel-poetry-gets-into-the-city>, URN: urn:nbd:de:hbz:6-13439432006 (zuletzt eingesehen am 01.04.2012). Zitate aus diesem Artikel werden im Folgenden unter Angabe des Autornamens und der Seitenzahl in runden Klammern im Fließtext ausgewiesen.

erübrigt, da es sich bei den Beispielen des Nickelschen Untersuchungskorpus um *Medienkombinationen* handelt, *Architektur-* und *Objektgedichte* aber jeweils *Einzel-* oder *Systemreferenzen* im Rahmen *intermedialer Bezüge* darstellen. In der von Irina Rajewsky entwickelten Intermedialitätstypologie bezeichnet der Begriff *Medienkombination* intermediale künstlerische Arbeiten, in denen eine »punktuelle oder durchgehende Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die sämtlich im entstehenden Produkt materiell präsent sind«², verwirklicht wird. *Medienkombination* beruht auf der Addition verschiedener medialer Systeme, im vorliegenden Fall also auf der Zusammenführung von Schrift und Architektur im engeren bzw. Stadtraum im weiteren Sinne.

Nickel führt die Eigenschaften der beiden miteinander in Verbindung gebrachten Medien beiläufig an. Sie charakterisiert die Materialität und die Medialität von Schrift über Negationen mithilfe des programmatischen Hintergrunds der von ihr behandelten Formen der urbanen Poesie. Entsprechend erwähnt sie, dass die von ihr untersuchte Dichtung mit einer »Loslösung vom Traditionsmedium Buch« (Nickel, S. 2, 10) einhergehe und dass die »Herauslösung eines Buchstabens« ein »beliebtes Mittel der Sprachkritik sei« (Nickel, S. 8). Das Fehlen des Buches, möchte ich ergänzen, entledigt Schrift ihrer linearen Rezeptionsweise und der Einsatz einzelner Buchstaben entledigt Schrift ihrer Semantik. Letzteres wiederum hat eine extreme Verringerung der Konventionalität von Schrift zur Folge, da Schrift auf ihre Basiszuschreibung Laut – Graphem zurückgeführt wird. Wörter und Sätze, Buchstabenketten, verschlüsseln dagegen Lautfolgen *und* Bedeutung. Die von den Dichtern verfolgte Sprachkritik, so lässt sich schlussfolgern, besteht in einer Verweigerung sprachlich codierter Sinnerzeugung und, sofern man den durch die Buchseiten erzeugten Fortlauf bedenkt, in einer Verweigerung gegenüber sprachlich generierter Logik. Im Bereich poetischen Sprach- und Schriftgebrauchs entfällt durch die Verabschiedung von Wörtern und Versen sowie von Papier und Tinte aber auch die semantische und typographische *Verdichtung* von Sprache, ihre inhaltliche, rhythmische und durch den weißen Seitenrand visualisierte Kompaktheit.

Dieser Mangel wird in dem von Nickel untersuchten künstlerischen Kontext in gewisser Hinsicht durch das zweite Medium ausgeglichen, das in der urbanen Poesie auf den Plan tritt – der städtische Raum. Beatrice Nickel führt als mediale Eigenschaft des städtischen Raumes seine Erzeugung von Dreidimensionalität und seine Öffentlichkeit an (vgl. Nickel, S. 1, 10) sowie das damit verbundene, auch explizit von den Dichtern betonte Potential der Erschließung eines neuen und größeren Rezipientenkreises (vgl. Nickel, S. 2, 3, 11). Dem lässt sich hinzufügen, dass städtischer Raum ein verdichteter Raum ist, mithin Raum, der sich im Verhältnis Masse zu Leere bemisst.³ Der zur Verfügung stehende Freiraum hat im städtischen Raum die Form von Wegen und führt Richtungen und Abläufe mit sich. Seine Öffentlichkeit impliziert wiederum, dass hier Menschen (miteinander) verkehren, dass sich eine Gesellschaft herausbildet. Grundsätzlich kann man also sagen, dass die mangelnde zweidimensionale Verdichtung der im Stadtraum

2 | Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen, Basel 2002, S. 157. Medienkombination ist neben Medienwechsel und intermedialen Bezügen einer der drei Haupttypen intermedialer ästhetischer Phänomene in Rajewskys Modell.

3 | Colin Rowe und Fred Koetter führen in ihrem städtebaulichen Standardwerk *Collage City* vor, dass die Gewichtung von Masse und Raum in der Stadt zwar entscheidend, aber alles andere als stabil ist. Historisch lässt sich sogar eine Umkehrung des Figur-Grund-Phänomens von der traditionellen zur modernen Stadt beobachten: Die traditionelle Stadt »ist eine Ansammlung von Hohlräumen in weitgehend ungegliederter Masse«, während die moderne Stadt eine »Ansammlung von Massen in weitgehend unberührter Leere« ist (Colin Rowe u. Fred Koetter: *Collage City*. Basel u.a. ⁵1997, S. 88).

aufgestellten ›Gedichtobjekte‹ und das Fehlen der Wort-, Zeilen- und Buchseitenabfolgen mit der gesteigerten räumlichen Verdichtung ihrer Umgebung interagiert und teilweise von ihr aufgewogen wird. Vor dem Hintergrund dieser Merkmale der an den ›Gedichtobjekten‹ beteiligten Medien lässt sich hinsichtlich ihrer Interaktion für die von Nickel dargelegten Beispiele Folgendes hinzufügen.

Das zweite von Nickel besprochene Beispiel, das Gedicht *ciudadecitycité* von Augusto de Campos, arbeitet rezeptionsorientiert mit dem Zusammenspiel von Schrift und Stadtraum. Der Weg entlang der Fassade des Ausstellungsraumes, an dem das Gedicht angebracht ist, entspricht der ununterbrochenen Linearität des Camposschen »Wortungetüms« (Reinhard Krüger, zitiert bei Nickel, S. 5). Anders als bei Buchdeckeln wird allerdings die Markierung von Anfang und Ende des Wortverlaufes aufgehoben, da man den Weg in beide Richtungen abschreiten kann. Das wiederum entspricht der spezifischen Lesbarkeit der Wortverkettung von Campos: Sie bildet zwar kein Palindrom, so dass man sie in gleicher Weise von links nach rechts und von rechts nach links lesen könnte, aber da die konventionelle Leserichtung und -weise durch das Abtrennen des Suffixes ›cida-de‹ und das Zusammenfügen der losen Präfixe bereits stark irritiert ist und man, um überhaupt etwas entziffern zu können, einzelne Sequenzen abschreiten und herausfiltern muss, liest sich das Gedicht in beide Richtungen in ähnlicher Weise. Die durch die vertikale Verstrebung hervorgerufene Rhythmik der Fassade des Bauwerks unterstützt diese Art der Lektüre in einzeln zu erfassenden Wortabschnitten. Der Unterschied der beiden Leserichtungen liegt dann darin, dass die Lektüre einmal auf den gemeinsamen Nenner der einzelnen Sequenzen, auf ihre Endung ›cidade‹, hinausläuft und einmal von ihr eingeleitet wird. Das ändert allerdings nichts an dem semantischen Zusammenschluss der Wörter durch die Bedeutung ihrer Endung: Wie die Gesamtheit der Gebäude und Bürger einer Stadt diese erst ausmacht, bildet das allen Begriffen in *ciudadecitycité* gemeinsame Suffix ›cidade‹ auch die semantische Koexistenz der aneinander gereihten Begriffe, in Nickels Worten »typische städtische Erscheinungen und Tatsachen« (Nickel, S. 5). Die intermediale Anlage des Gedichtes rückt die Materialität der eingesetzten Zeichen also nicht nur in den Vordergrund, wie von Nickel herausgestellt, sondern profiliert eine wortwörtlich von der intermedialen Bezugnahme gesteuerte Lektüre.

Zu Nickels Interpretation der ›Gedichtobjekte‹ von Joan Brossa lässt sich aus der eingangs dargelegten intermedialen Perspektive noch hinzufügen, dass er der Medialität und der Materialität des Buchstabens ›A‹ entsprechende Situationen im Stadtraum ausfindig macht und den Buchstaben als Skulptur oder architektonische Intervention in sie einfügt. So begreift Brossa beispielsweise den unteren Teil des Buchstabens ›A‹ als Durchgang, gewissermaßen wie einen Torbogen, der in seiner Kunst-am-Bau-Arbeit der *Fundació Joan Miró* eben den Ein- und Durchgangsbereich des Museums umschließt. Entsprechend umrahmt derselbe Teil des Buchstabens in *Poema Visual en tres temps* (I) ebenfalls einen Weg und scheint den Eingang in einen Park zu markieren. In *Poema Visual en tres temps* (III) wird dagegen der Durchgang zu dem Platz, auf dem der zusammengefallene Buchstabe liegt, durch links und rechts am Weg stehende Bäume eingefasst, sodass die Zerrüttung des Buchstabens mitsamt seiner Torbogenbasis dieses Mal durch einen altermedialen Ersatz motiviert ist. Passend zu dem Segelauftritt des ›A‹ in *A de barca* wird der rechte Pfosten nun gelüpft, genauer gesagt seine doppelte Erdung zugunsten einer Verlagerung nach links aufgegeben.

Die von Nickel erwähnte Anfangssymbolik des Buchstabens ›A‹ (vgl. Nickel, S. 8) lässt sich schlichtweg durch seine Positionierung im Alphabet erklären:⁴ So wie seine konventionelle Position den Einstieg in das Alphabet bildet, signalisiert seine räumliche Position in den beiden erstgenannten Beispielen den Einstieg in das Gebäude beziehungsweise in den Park. Die pfeilförmige Oberpartie des ›A‹, die wie ein Dach auf der torbogenförmigen Unterpartie sitzt, eignet sich außerdem, wie die Überlagerung an der Intervention an der *Fundació Joan Miró* zeigt, als richtungweisende Wegmarkierung. Folglich lässt sich festhalten, dass sowohl die Materialität des Buchstabens, seine graphische Gestalt, als auch seine Medialität, seine Zugehörigkeit und Stellung im Alphabet, in den Arbeiten von Joan Brossa architektonisch aufgefasst und übersetzt wird.

Das letzte Untersuchungsbeispiel in Beatrice Nickels Aufsatz, Ian Hamilton Finlays Inschrift an einem Brückenpfeiler, folgt ebenfalls einer von der Autorin nicht erwähnten medialen Analogie der beiden Bezugsmedien. Das Gedichtobjekt von Hamilton illustriert nicht nur den von Nickel hergeleiteten Ewigkeitsanspruch der Kunst (vgl. Nickel, S. 10), sondern auch ihre Wandelbarkeit in Form von Übersetzungen. Denn nicht nur die Inschrift aus Platons *Politeia* liegt sowohl im griechischen Original als auch in der englischen Übersetzung nach Heidegger auf dem Brückenpfeiler vor, auch die Brücke selber zeichnet sich durch Übersetzung aus. Da von der Brücke, die dem Dichter als Trägermaterial seiner Inschrift dient, aber nur noch die Pfeiler übrig sind und das überbrückende Element, die Wegfläche von einem Ufer zum anderen, fehlt, gestalten Inschrift und Brückenträger eine neue, gedankliche und gedenkende Übersetzungsfigur. Auch wenn diese Brücke ihre topologische Verbindungsfunktion verloren hat, schafft sie immer noch den Ort, den Heidegger der Brücke im Allgemeinen zuspricht, mithin eine Stätte, die Menschen und Gedanken versammelt.⁵ So gesehen hätte die Standfestigkeit, auf die der Inhalt der Inschrift anspielt und die Nickel dem »Topos vom zeitüberdauernden Charakter der Kunst« (Nickel, S. 10) zuschreibt, weniger den Charakter der Brückengranitsäulen, als vielmehr den des Elementes, das sie umgibt: Der Ewigkeitsanspruch des hier zwischen Bau-, Dicht- und Übersetzungskunst changierenden Werkes gliche dann der ständigen Wandlung, aber immer währenden Anwesenheit des Wassers.

Abschließend sei die intermedial zum Ausdruck kommende Motivation der von Nickel konstatierten Zusammenführung von Leben und Kunst durch die ›Gedichtobjekte‹ noch genauer thematisiert. Die Autorin führt die »Annäherung der Dichtung an das alltägliche Leben« (Nickel, S. 3) als explizites Anliegen der ›Gedichtobjektpoeten an und bezeichnet diese Annäherung als unmittelbare Folge der Installation von Buchstaben- und Wortskulpturen im öffentlichen Raum. Wie genau diese Annäherung allerdings durch die intermediale Verknüpfung von Raum und Schrift, abgesehen von der öffentlichen Präsenz der visuellen Poesie (vgl. Nickel, S. 2), eintritt, kommt in den Ausführungen von Nickel nicht zum Tragen. Den intermedialen Beweggrund für die Verschmelzung von Leben und Poesie will ich im Folgenden skizzieren und anschließend darauf hinweisen, inwiefern darin das Potential einer literaturhistorischen Herleitung liegt, das bei Nickel allenfalls angedeutet wird (vgl. Nickel, S. 1, 3, 8).

Für die Art der Annäherung von Dichtung und Leben, die durch Verankerung von Poesie im öffentlichen Raum stattfindet, scheint mir die Rezeptionsform entscheidend –

4 | Vgl. hierzu auch Georges Perec: »Penser/classer«. In: Ders.: *Penser/Classer*. Paris ²2003, 149–175, hier S. 158. Georges Perec nennt das ›ABC‹ ein ›signe de commencement‹ und hinterfragt seine Arbitrarität.

5 | Vgl. Martin Heidegger: »Bauen, Wohnen, Denken«. In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart ¹⁰2004, S. 139–157, hier S. 146–152.

genauer gesagt die Art, wie den Gedichtobjekten Betrachtung oder vielmehr Beachtung zuteil wird. Anders als Schrift und Wörter auf dem Papier, begegnen einem die am Wegesrand im Stadtraum installierten Buchstabenskulpturen während alltäglicher Unternehmungen. Es besteht also die Möglichkeit, willkürlich auf die ›Gedichtobjekte‹ zu stoßen. Ihre Materialität ge- und verwehrt den sich in der Stadt fortbewegenden Personen bestimmte Durchgänge und macht sie auf diese Weise (auch ungewollt) zu Betrachtern und Lesern.

Die Tatsache, dass den Spaziergängern die Poesie dementsprechend zufällt, die Rezeption mithin auf einem Zufall basiert, birgt das literaturgeschichtliche Anschlusspotential der ›Gedichtobjekte‹ an die poetische Praxis der frühen Avantgarden. Die Surrealisten haben bekanntlich den Zufall als poetische Inspirationsquelle kultiviert und besonders in Form von alltäglichen ›objet trouvés‹ als ästhetische Grundlage des Lebens aufgefasst. Im Dadaismus wurde die willkürliche Simultaneität von Geräuschen in der Großstadt als Ausdruck von Lebendigkeit erfahren, dem sie poetisch im ›Bruitistischen Gedicht‹ nachkamen,⁶ während die Futuristen die technologischen Fortschrittsimplikationen der Metropolen als inspirative unkontrollierbare Vitalität begrüßten.⁷ Tatsächlich ist die »Utopie einer anderen, nicht länger vom Leben getrennten Kunst«⁸ eines der Hauptanliegen avantgardistischer Poetik. Auch wenn die historischen Avantgarden noch mit Papierformaten wie Flugblatt und Plakat im städtischen Raum interveniert haben, ist die Arbeitsweise der Dichter, die Nickel vorstellt, in vielerlei Hinsicht durch die Avantgarden geprägt und hätte stärker zu ihnen in Bezug gesetzt werden können.⁹ Gemessen an der programmatischen Vorgeschichte der Ästhetisierung des Lebens respektive der Vitalisierung der Kunst¹⁰ ist Nickels Synopse, in der sie eine »Zusammenführung der Bereiche ›Kunst‹ und ›Leben‹« (Nickel, S. 10) durch die ›Gedichtobjekte‹ konstatiert, recht unpräzise.

Wie meine ergänzenden Auslegungen der Untersuchungsbeispiele vor Augen führen sollten, kann das zweite von Nickel erarbeitete Charakteristikum der intermedialen Poesie nach 1945, die »intermediale Verknüpfung zweier unterschiedlicher Medien« (Nickel, S. 10), ebenfalls stärker differenziert werden. Auch die Übereinkunft, dass Intermedialität inzwischen mehr meint als »die Hybridisierung der Künste«,¹¹ spricht dafür, die unterschiedlichen Formen intermedialer Bezugnahme stärker herauszuarbeiten. Aus diesem Grund zielen die vorhergehenden Überlegungen darauf ab, die Qualitäten der

6 | Vgl. Tristan Tzara u.a.: »Dadaistisches Manifest«. In: Karl Riha u. Jörgen Schäfer (Hg.): *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Stuttgart 1994, S. 91–95, hier S. 93. Auch Richard Huelsenbeck misst dem Simultaneitätsprinzip in seiner Geschichte von Dada eine wichtige Rolle bei und kommt zu dem Schluss: »Ein Simultangedicht heißt also am Ende nichts anderes als ›Es lebe das Leben‹« (Richard Huelsenbeck: *En avant dada. Die Geschichte des Dadaismus*. Hamburg ²1978, S. 30).

7 | Vgl. zum Beispiel Punkt 11 im Gründungsmanifest des Futurismus von Filippo Tommaso Marinetti (Jean-Pierre de Villers: *Le premier manifeste du futurisme. Édition critique avec, en fac-similé, le manuscrit original de F. T. Marinetti*. Ottawa 1986, S. 53).

8 | Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart 2005, S. XV–XXX, hier S. XVII.

9 | Brossa sieht sich auch selber als Nachfolger der Surrealisten und seine Arbeiten werden einem »kritischen Surrealismus« zugeschrieben (vgl. Tilbert Dídac Stegmann: »Joan Brossa«. In: Galerie Mosel und Tschchow [Hg.]: *Joan Brossa. Werke 1951–1988*. München 1988, keine Paginierung).

10 | Vgl. dazu auch Ben Highmore: »Avant-Gardism and the Dialectics of Everyday Life«. In: Dietrich Scheunemann (Hg.): *European Avant-Garde: New Perspectives*. Amsterdam 2000, S. 245–267. Highmore thematisiert auch die Komplexität des Begriffs ›Alltag‹ (vgl. ebd., S. 247).

11 | Joachim Paech u. Jens Schröter: »Intermedialität analog/digital – ein Vorwort«. In: Dies. (Hg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München 2008, S. 9–12, hier S. 10.

an den ›Gedichtobjekten‹ beteiligten Medien zunächst allgemein zu erfassen, um dann die jeweilige intermediale Praxis der einzelnen Arbeiten genauer in den Blick nehmen zu können. Dadurch konnte der von Nickel konstatierte semantische Gehalt der Materialität der Medien jeweils spezifischer herausgearbeitet und ergänzt werden. Zudem hat sich gezeigt, dass die Einführung der beteiligten Medien eine an der Bewegung im Raum ausgerichtete Rezeption der Gedichtobjekte erfordert. Sie und ihre auf Zufall und Eingriff im städtischen Lebensraum basierenden Strategien sind wiederum der Grund dafür, warum man bei den Gedichtobjekten von einer Annäherung von Kunst und Leben sprechen kann. Auch wenn es wohl übertrieben wäre zu behaupten, aus der *Realität* von Poesie und Architektur nach 1945 sei inzwischen *Normalität* geworden, könnte man die von Nickel eröffnete intermediale Perspektive problemlos bis zu aktuellen künstlerischen Positionen wie etwa den monumentalen Textprojektionen von Jenny Holzer verfolgen.¹²

12 | Vgl. beispielsweise: <http://www.jennyholzer.com/Projections/credit/Paris2009/> (zuletzt eingesehen am 10.02.2012).

Literaturverzeichnis

- ASHOLT, Wolfgang u. Walter Fähnders (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart 2005.
- DE VILLERS, Jean-Pierre: *Le premier manifeste du futurisme. Édition critique avec, en fac-similé, le manuscrit original de F. T. Marinetti*. Ottawa 1986.
- HEIDEGGER, Martin: »Bauen, Wohnen, Denken«. In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart ¹⁰2004, S. 139–157.
- HIGHMORE, Ben: »Avant-Gardism and the Dialectics of Everyday Life«. In: Dietrich Scheunemann (Hg.): *European Avant-Garde: New Perspectives*. Amsterdam 2000, S. 245–267.
- HUELSENBECK, Richard: *En avant dada. Die Geschichte des Dadaismus*. Hamburg ²1978.
- NICKEL, Beatrice: »Poetry gets into the city: Beobachtungen zu intermedialen Dichtungen in der Stadt«. In: *Textpraxis* 3 (2.2011). URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/beatrice-nickel-poetry-gets-into-the-city>, URN: urn:nbd:de:hbz:6-13439432006 (zuletzt eingesehen am 1.04.2012).
- PAECH, Joachim u. Jens Schröter (Hg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München 2008.
- PEREC, Georges: »Penser / classer«. In: Ders.: *Penser / Classer*. Paris ²2003, S. 149–175.
- RAJEWSKY, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen, Basel 2002.
- ROWE, Colin u. Fred Koetter: *Collage City*. Basel u. a. ⁵1997.
- STEGMANN, Tilbert Dídac: »Joan Brossa«. In: Galerie Mosel und Tschechow (Hg.): *Joan Brossa. Werke 1951–1988*. München 1988, keine Paginierung.
- TZARA, Tristan u. a.: »Dadaistisches Manifest«. In: Karl Riha u. Jürgen Schäfer (Hg.): *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Stuttgart 1994, S. 91–95.
- <http://www.jennyholzer.com/Projections/credit/Paris2009/> (zuletzt eingesehen am 10.02.2012).