

B/Orders – Schwellen – Horizonte

Modelle der Beschreibung von Räumen und Grenzen in ästhetischer Kommunikation –
Eine raumsemiotische Positionsbestimmung¹

Martin Nies

Den Äquator messen, fuhr Pater Zea fort, also eine Linie ziehen, wo nie eine gewesen sei. Ob sie sich dort draußen umgesehen hätten? Linien gebe es woanders. [...] Linien gebe es überall, sagte Humboldt. Sie seien eine Abstraktion. Wo Raum an sich sei, seien Linien. Raum an sich sei anderswo, sagte Pater Zea. Raum sei überall! Überall sei eine Erfindung. Und den Raum an sich gebe es dort, wo Landvermesser ihn hintrügen.²

Daniel Kehlmann

Strukturierungen von Raum

Das Zitat aus Daniel Kehlmanns Erfolgsroman *Die Vermessung der Welt* eignet sich aus kultursemiotischer Perspektive zur Einführung in einige zentrale Aspekte des derzeit auch literaturwissenschaftlich wieder hoch im Kurs stehenden Themas ‚Grenzen‘. Über die Sichtweisen verschiedener Figuren, hier die des Naturforschers Alexander von Humboldt und des Geistlichen Pater Zea, bezogen auf den gesamten Roman aber vor allem über die Kontrastierung des Empirikers Humboldt und des Mathematikers Carl Friedrich Gauß vermittelt der Text unterschiedliche Ansichten von der Welt, die teilweise in paradoxaler Weise in Widersprüchen zueinander stehen und doch jeweils zugleich Gültigkeit beanspruchen. Wenn Humboldt in diesem Zitat die Definition des Raumes als eine menschliche Abstraktion aus einem an sich Gegebenen bezeichnet, der Pater andererseits diese als reinen Einschreibungsakt durch den Menschen in die Natur auffasst, ist

¹ Dieser Beitrag ist ein Vorabdruck eines Artikels für den Band *Kultursemiotik*, hg. v. Dennis Gräf und Martin Nies (in Vorbereitung).

² Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt*, Reinbek bei Hamburg ¹¹2009, S. 115.

beiden Ansichten doch die Betonung der menschlichen Konstruktions- bzw. Rekonstruktionsleistung hinsichtlich der Strukturierung von Raum gemeinsam. An anderer Stelle des Textes äußert sich Gauß zum Problem des Raumes gegenüber Immanuel Kant folgendermaßen: „Nur eines sei sicher: Der Raum sei faltig, gekrümmt und sehr seltsam“.³ Gauß argumentiert wie Humboldt im Rahmen eines naturwissenschaftlichen Paradigmas, das von der Präexistenz eines irgendwie beschaffenen physikalischen Raumes ausgeht, der prinzipiell durch wissenschaftliche Methoden erschlossen werden könne, aber die Gaußsche Aussage gründet auch in der Erkenntnis, dass dies nur je auf der Grundlage von Näherungswerten und daraus resultierend mit sich in den Berechnungen potenzierenden Ungenauigkeiten möglich sei, sodass die mathematisch ermittelte Realität eine eigene und nur systembedingt gültige sei, die Beschaffenheit der Welt in ihrer Seltsamkeit sich dagegen einer adäquaten Beschreibung möglicherweise entziehe.

Der Roman „*Die Vermessung der Welt*“ kommuniziert mit der Gegenüberstellung dieser und noch weiterer konkurrierender und je nur historisch und diskursbezogen gültiger Sichtweisen von der Welt unter ihrem räumlichen Aspekt deren Relativität und dekonstruiert damit in postmoderner Weise deren jeweiligen Anspruch auf ‚Wahrheit‘. Die distanzierte Art der Wiedergabe von Figurenrede durch die Erzählinstanz unterstützt zudem die Relativierung des Ausgesagten durch den Gesamttext.

Wie im Fall der hier angesprochenen Suche nach der Äquatorallinie geht es beim Einschreiben einer Linie in eine Landschaft aber um mehr als die bloße Erstellung eines topografischen Rasters oder etwa um Navigationshilfen für die Seefahrt, für die die Bestimmung des Äquators und des Null-Meridians von so großer Bedeutung war. Denn jede Linie, und seien es nur die der Längen- und Breitengrade, definiert den eigenen Standort implizit oder explizit zugleich als ein ‚Diesseits‘ oder ‚Jenseits‘ oder ‚Auf‘ dieser Linie. Mit der Festlegung der Äquatorallinie im Zeitalter der Entdeckungsreisen wird der Grenzverlauf zwischen Nord- und Südhalbkugel der Erde geographisch definiert, eine topologische Differenz von ‚Norden‘ und ‚Süden‘ somit naturwissenschaftlich statuiert.

Als kulturelle Beschreibungsmuster und Vorstellungswelten sind ‚Norden‘ und ‚Süden‘ jedoch bereits Jahrhunderte vor der Entdeckung des Äquators kulturell höchst produktive topologische Ordnungsraster, deren Verortungen und semantische Zuschreibungen aber stets je vom Umfang der bekannten Welt, vom kulturellen Wissen und nicht zuletzt von politischen Ordnungen abhängig waren. Im römischen Weltbild war der Norden noch das Ultramontane, also das jenseits der natürlichen Grenze der Alpen Gelegene. Die kulturell variable Grenze von ‚Norden‘ und ‚Süden‘ ist dabei mehr als eine geografische Linie, sie ist insofern eine klassifikatorische Grenze, als sie in der kulturellen Wahrnehmung auch unterschiedliche Lebenswelten und damit semantisch differente Klassen trennt, mit denen etwa verschiedene Charakteristika ihrer Bewohner und Sprachen verbunden wurden, die man im 18. Jahrhundert klimattheoretisch zu begründen suchte. In globaler Hinsicht sind ‚Norden‘ und ‚Süden‘ heute dagegen vielmehr durch

³ Ebd., S. 96.

wirtschaftliche und politische Aspekte definiert, die Grenze konstituiert sich als eine sehr konkret erfahrbare Armut-/Reichtumsgrenze. Auch das imaginäre Potenzial von ‚Norden‘ und ‚Süden‘ als ‚Wunschräume‘ hat sich im Kontext der Migrationsbewegungen im 21. Jahrhundert gegenüber den eurozentristischen exotistischen Diskursen des 19. und 20. Jahrhunderts umgekehrt, zumal wenn diese durch existenzielle Notlagen im Herkunftsraum bedingt sind.⁴

Grenzdiskurse

Zu den basalen mentalen und kulturellen Aneignungsprozessen von ‚Welt‘ durch die Setzung von Grenzen schreibt Hans KraH:

In der kulturellen Aneignung von Welt wird [das] kontinuierliche Universum in einem ersten Schritt durch empirische Erfahrung und deren Verarbeitung im Denksystem segmentiert und klassifiziert, es werden mehr oder weniger diskrete Einheiten gebildet. Somit wird Raum (i) zum Ergebnis einer Konstruktionsleistung – er definiert und konstituiert sich erst durch die Setzung einer Grenze – und Raum wird (ii) vom jeweiligen Raumerlebnis abhängig. Die ‚Leere‘ wird gefüllt. Diese Strukturierungen können dann in einem zweiten Schritt als Raster und Muster im Dienste der Weltaneignung und Problemlösung ‚rekursiv‘ wieder funktionalisiert werden.⁵

Grenzziehungen sind eine zentrale kulturelle Praxis, die der Produktion von Ordnung und damit von Sinn dient – als Konstrukte repräsentieren sie, wie Dennis Gräf und Verena Schmöller hervorheben, „die Denk- und Handlungsstrukturen derjenigen Kultur, aus der sie hervorgehen“.⁶ Und weiter:

Grenzen sind konstitutive Bestandteile von Systemen: Einerseits grenzen sie das System nach innen hin und nach außen hin ab, verfügen also über die Funktionen der Ein- und Ausgrenzung, andererseits sind Grenzen innerhalb des Systems (Binnengrenzen) bedeutend für die Systemstruktur. Da eine Grenze *per definitionem* zwei Bereiche voneinander trennt, markiert sie stets mindestens einen Punkt der Differenz, des Anders-Seins und damit einen kulturellen Schwellenbereich, an dem kulturelle Vorgänge transparent werden, weil sie sich als explizite Größe erkennen und beschreiben lassen.⁷

⁴ Zur ästhetischen Verarbeitung von Flucht- und Exilerfahrungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur s. Matthias Bauer/Martin Nies/Ivo Theele (Hgg.), *Grenz-Übergänge: Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*. Bielefeld 2019.

⁵ Hans KraH, „Raumkonstruktionen und Raumsemantiken in Literatur und Medien: Entwurf einer textuell-semiotischen Modellierung“. Unv. Manuskript. S. 2.

⁶ Dennis Gräf/Verena Schmöller, „Grenzen. Eine Einführung“. In: Dies., *Grenzen: Konstruktionen und Bedeutungen*. Passau: Stutz 2009, S. 9f.

⁷ Ebd.

Damit sind Grenzen ein, wenn nicht gar der prominenteste Untersuchungsgegenstand der Kultursemiotik, also derjenigen Teildisziplin der Wissenschaft von den Zeichen, die kulturelle Prozesse in ihren zeichenhaften Veräußerungen beschreibt. Dementsprechend bezeichnen Gräf/Schmöller die Grenze selbst als eine „semiotische Größe“, da sie stets in kulturellen kommunikativen Kontexten verankert ist.⁸ Die Kultursemiotik untersucht anhand medial materialisierter Texte, in welcher Weise Kulturen in ihren kommunikativen Akten und zeichenhaften Handlungen Grenzen und Ordnungen konstruieren und rekonstruiert darüber die historischen und diskursiven Kontexte des Denkens und Wissens, in denen jene verortet sind.

Nicht zuletzt im Kontext der gegenwärtigen Diskurse über Migration werden Grenzen in den Kultur- und Geisteswissenschaften derzeit als ein zentrales Thema verhandelt. Davon zeugen etwa die Gründungen thematisch entsprechend ausgerichteter Forschungszentren wie des *Centers for Border Studies* (Universität Luxemburg) und des Zentrums *B/Orders in Motion* (Viadrina Universität Frankfurt/Oder) sowie die sich häufenden Veranstaltungen universitärer Tagungen (z.B. der Kongress der deutschen Gesellschaft für Semiotik „Grenzen“ an der Universität Passau und die Tagung „Europäische Grenzen“ an der Europa-Universität Flensburg 2018). Auf der Profilsseite des Zentrums *B/Orders in Motion* heißt es zur Programmatik:

Das Wortspiel „B/ORDERS“ stellt die Frage nach den Wechselbeziehungen von Grenzen und Ordnungen. Es geht darum, wie sich mit den vielfältigen Praktiken, die Grenzen aufrichten oder unterlaufen, zugleich politisch-rechtliche, soziale, kulturelle und ökonomische Ordnungen stabilisieren oder transformieren. Grenzziehungsprozesse werden als etwas aufgefasst, das unsere soziale Welt und unsere Orientierung in der Zeit in grundlegender Weise strukturiert, da jede Form des Handelns komplexe Grenzziehungen erfordert oder provoziert: Immer wird zwischen einem Innen und einem Außen, einem Vorher und Nachher und einem Zugehörigen und Nichtzugehörigen unterschieden. B/ORDERS IN MOTION werden somit zu einer existenziellen gesellschaftlichen Herausforderung und gleichzeitig zu einem fundamentalen, zukunftsprägenden Thema der Wissenschaften.⁹

Das Zitat verdeutlicht pointiert den engen Zusammenhang von Grenze, System und Ordnung – hierauf wird zurückzukommen sein.

⁸ Ebd. S. 10.

⁹ Vgl. Projektbeschreibung des Viadrina Center „B/Orders in Motion“: www.borders-in-motion.de (Aufruf 23.09.2017).

Das ‚Standing‘ der Semiotik

In dem oben beschriebenen Untersuchungsfeld sollte zweifellos auch und insbesondere die Raumsemiotik als Teildisziplin der Kultursemiotik ihren Beitrag leisten können, da sie schon seit ihren Ursprüngen in der Tartu-Moskauer-Schule der 1970er Jahre unter anderem mit Jurij M. Lotmans Arbeiten Instrumentarien bereitstellt, die der Analyse derartiger differenzbasierter Raum- und Grenzkonzeptionen dienen. Schließlich bezieht sich die Argumentation des B/Orders-Zentrums durchaus ausdrücklich auf als dichotom wahrgenommene Bereiche, die sich durch Grenzziehungen konstituieren und die im Fall der Definition von Zugehörigkeiten durch Grenzen als explizit ‚identitäre‘ Räume und Grenzen im kultursemiotischen Sinne bezeichnet werden können.

Warum aber ist die Semiotik in den aktuellen Forschungszugängen wenig präsent, wenn es sich doch angesichts ihrer Erkenntnisinteressen und theoretisch-methodischen Apparate um eine ihrer prominenten Zuständigkeiten handeln müsste? Hierfür sind möglicherweise bestimmte wissenschaftliche Trends ursächlich: Während der 1990er und 2000er Jahre war der semiotische Zugang in Deutschland tendenziell als unzeitgemäß ‚strukturalistisch‘ und ‚ahistorisch‘ angesehen; Martin Siefkes hat die zentralen Positionen dieser Semiotikkritik jüngst herausgearbeitet und sich systematisch damit auseinandergesetzt, grundsätzliche Stellungnahmen dazu finden sich aber auch bereits in Michael Titzmanns Beitrag „Literatursemiotik“ für das *Handbuch der Semiotik* (2003).¹⁰

Dennoch lässt sich einmal fragen, wie eine heuristisch validierte wissenschaftliche Methode, die zudem grundlagentheoretisch reflektiert und fundiert ist, zeitweilig ‚out‘ sein kann. Man sollte annehmen, nur dann, wenn *erstens* entweder deren theoretische Grundannahmen durch neue wissenschaftliche Erkenntnisse falsifiziert würden, was bisher nicht der Fall ist, oder *zweitens*, wenn sie als nicht mehr gegenstandsadäquat aufgefasst wird, weil sich ihre Objekte so transformiert haben, dass diese etwa als semiotisch nicht mehr angemessen beschreibbar gelten müssen, oder *drittens*, wenn an Universitäten und Forschungseinrichtungen zeitweilig Denkrichtungen dominieren, die eine logosbasierte und idealiter an objektiver oder intersubjektiver Erkenntnis orientierte Wissenschaft grundsätzlich infrage stellen. Ersteres kann sicher nicht zutreffen, wenn man berücksichtigt, dass beispielsweise im Bereich der deutschsprachigen Linguistik die Semiotik noch heute eine maßgebliche Leittheorie darstellt und *Semiotics / Semiology* zudem im angloamerikanischen Sprachraum und in Nordeuropa simultan eine weit größere Anerkennung und Relevanz zukommt als in Deutschland. Dass die Annahme einer mangelnden Gegenstandsadäquatheit der Semiotik, wenn es nicht um linguistische Phänomene, sondern um solche der Kultur und der ästhetischen Kommunikation geht, auf einem Missverständnis beruht, soll Gegenstand der folgenden Darlegungen sein. Im Fall der poststrukturalistischen, an der Philosophie der Dekonstruktion geschulten Theoriebildungen war wohl

¹⁰ Martin Siefkes, „Sturm auf die Zeichen: Was die Semiotik von ihren Kritikern lernen kann“. In: *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Online*. No. 1/2015, S. 7-42. Michael Titzmann, „Literatursemiotik“. In: Roland Posner u.a. (Hgg.): *Handbuch der Semiotik*, Bd. 3. Berlin 2003.

eher das Letztere zutreffend. Es scheint, als hätte die Lektüre der Poststrukturalisten in den 1990er und 2000er Jahren in Deutschland fundamentalere Auswirkungen gezeitigt als anderswo, sodass sich in der Folge hier quasi divergierende Überzeugungssysteme konstituierten, die nur ein dichotomes Entweder-Oder zuließen.¹¹ Eine mögliche Ursache dieser Wissenschaftsmode mag neben der zunehmenden Popularisierung postmodernen Denkens und postmoderner Ästhetik seit den 1960er Jahren auch im historischen Zeitgeschehen und den spezifischen kulturellen Entwicklungen in den 1990er Jahren in Deutschland begründet sein. Mit dem Ende der Berliner Mauer, die eine zuvor unüberwindlich geglaubte Systemgrenze darstellte, war 1989 auch lebensweltlich der Glaube an identitäre Grenzen und Systeme in einem philosophischen Sinne abhanden gekommen, sodass man von der Nachwendezeit in Deutschland heute als einem postideologischen Zeitalter ohne größere sinnstiftende Glaubens- und Überzeugungssysteme spricht. In weiten Teilen der Gesellschaft ließ sich dementsprechend eine deutliche Entpolitisierung feststellen. Mit dem Ende des Kalten Krieges und der Einbindung des ehemaligen ‚Ostblocks‘ in globale politische und ökonomische Beziehungen war das jahrzehntelang gültige, Sinn und Ordnung stiftende Koordinatensystem, in dem die konkurrierenden Systeme gedacht werden konnten, obsolet geworden, ohne dass eine neue Orientierung gebende Metatheorie an deren Stelle trat. Wie sich dieses Denken in dekonstruktivistisch ‚entorteten‘ Raum- und Grenzkonstrukten in Literatur und Film jener Zeit niederschlug und nach der Jahrtausendwende wiederum neokonservative identitäre Selbstverortungsversuche in neuen Heimatdiskursen als Gegenentwurf hervorrief, soll unten an einigen Beispielen illustriert werden. Aber in den Kulturwissenschaften stand seit Postmoderne, Postkolonialismus, Postkommunismus und Postideologie nachvollziehbarer Weise nicht mehr das Unterscheidende, die Differenzbeziehung von kulturellen Systemen und somit der trennende ideologische Aspekt der *Grenze*, wie ihn der Strukturalismus zu beschreiben bemüht war, im Mittelpunkt diskursiven Interesses.¹²

¹¹ Wie sich leicht vermuten lässt, spricht hier die eigene Erfahrung. Um 2000 in einem kulturwissenschaftlichen DFG-Graduiertenkolleg war die Semiotik stets einem Rechtfertigungszwang und dem Vorwurf des Unzeitgemäßen ausgesetzt – wie ermutigend und inspirierend war damals ein Besuch bei Per Aage Brandt am dänischen Zentrum für semiotische Forschung, das zusammen mit der Universität Århus den weltweit ersten Studiengang in Semiotik begründete.

¹² Dies war zuletzt noch in der *Imagologie* der Fall, die sich als die kulturwissenschaftliche Disziplin verstand, die die Selbst- und Fremdbilder des Eigenen und Fremden in ihren medialen Konstruktionen sowie in kulturell mehr oder weniger manifesten stereotypen Wahrnehmungsmustern untersucht. Diesen Fragestellungen widmete sich um die Jahrtausendwende etwa das interdisziplinäre Graduiertenkolleg *Imaginatio borealis: Perzeption, Rezeption und Konstruktion des Nordens* an der Universität Kiel.

Vernetzung, *Third Space* und Trans-Konzeptionen

Als das zeitgemäßere Denkmodell der globalisierten 1990er Jahre galt gegenüber dem Konzept derartiger identitärer Grenzen das der *Vernetzung*, dessen Ursprünge unter anderem bereits im ökologischen Diskurs der 1970er und -80er Jahre gesehen werden können.¹³ In den Kulturwissenschaften ist es das Modell des *Rhizoms* nach Gilles Deleuze und Félix Guattari, das die komplexe Vernetzung von Vielheiten metaphorisch repräsentiert (vgl. Abb. 1-3).¹⁴

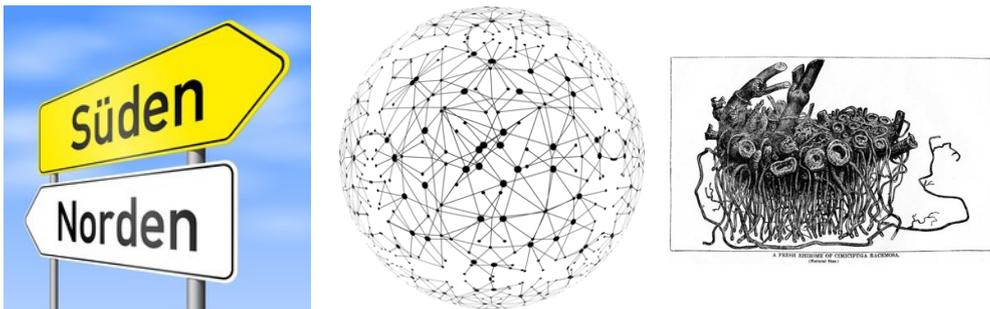


Abb. 1-3: Dichotomes, standortbezogenes Entweder-Oder vs. komplexe Vernetzungen: 1. Norden vs. Süden,¹⁵ 2. Illustration globaler Vernetzung,¹⁶ 3. Rhizom¹⁷

Die dann durch das *World Wide Web* in den 1990er Jahren ausgelöste technische Revolution machte das ‚Netz‘ darüber hinaus zum Sinnbild eines neuen globalen Medienzeitalters über nationale und kontinentale Grenzen hinweg. Die Intertextualitäts- und Intermedialitätstheorie sowie neue transmediale Erzählformen rückten ferner die Vernetzung von Zeichen, Texten, Medien in den Blickpunkt. Als eine offenbar adäquate Form der Narration von Geschichte(n) setzte sich die *Short Cuts*-Ästhetik in der Folge des gleichnamigen Films *SHORT CUTS* (USA 1993) von Robert Altman und popularisiert durch Quentin Tarantinos *PULP FICTION* (USA 1995) als bis in die Gegenwart literarische und filmische Erzählweisen nachhaltig

¹³ Die damaligen Warnungen vor einer nahenden ökologischen Katastrophe globalen Ausmaßes und dem Artentod gingen einher mit dem Postulat eines neuen, ganzheitlichen Denkens, das dem komplexen Gewebe von Verknüpfungen und Beziehungen Rechnung trägt, in dem Ökosysteme miteinander vernetzt sind, so etwa formuliert von dem Physiker Fritjof Capra in *Wendezeit: Bausteine für ein neues Weltbild* (1982, dt. 1985). Vgl. dazu Martin Nies, „Natur als Politik: Carl Amery im ökologischen Diskurs der 1980er Jahre“. In: Günter Koch (Hg.). *Carl Amery: Global denkender Lokalpatriot und retrospektiver Visionär*. Im Erscheinen.

¹⁴ Auch dieses ist aus dem Bereich der organischen Natur von Wurzelbildungen bestimmter Pflanzen und damit dem ökologischen Paradigma entlehnt (s. Anm. 13). Vgl. Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Rhizom*. Berlin 1977.

¹⁵ Bildnachweis: <https://de.fotolia.com/id/49623314> (Abruf 17.06.2019).

¹⁶ Abbildungsnachweis: <https://pixabay.com/de/illustrations/netzwerk-verbindungen-kommunikation-3537400/> (Abruf 17.06.2019).

¹⁷ Bildnachweis: https://issuu.com/danielspringer/docs/unfertige_situationen_260913 (Abruf 17.06.2019).

prägend durch. Hier trat eine Vielzahl fragmentierter und durch Montage vernetzter Handlungsstränge um verschiedene multiperspektivisch dargestellte Figuren an die Stelle eines ‚roten Fadens‘ der Geschichte (siehe dazu Abb. 4) – auch darauf wird im Folgenden zurückzukommen sein.¹⁸

Pulp Fiction



Abb. 4: PULP FICTION Story Chart¹⁹

Bei den an der Idee der Vernetzung orientierten Denkmodellen nun liegt der Fokus auf den vielfältigen und hoch komplexen, weltumspannend gedachten und somit grenzüberschreitenden oder Grenzen überhaupt negierenden Beziehungsmustern, die in ihrer Gänze als unüberschaubar und nur in Teilen rekonstruierbar gelten müssen und die daher dichotomische Unterscheidungskategorien wie ‚eigen‘ vs. ‚fremd‘, ‚Norden‘ vs. ‚Süden‘ (sofern damit mehr bedeutet ist als die geografische Differenzierung durch die Äquatorallinie) vom Grundsatz her infrage stellen. Mit der *postkolonialistischen* Theoriebildung in den *Cultural Studies* werden Grenzen zunehmend als suspekt betrachtet, da sie Ordnungen einschreiben, die stets Ordnungen der Mächtigen sind: Grenzziehungen sind damit als herrschaftliche Gebärden aufgefasst, sie grenzen aus oder ein und müssen so – zu Recht – per se als diskriminatorische Akte gelten.

¹⁸ Für genauere Untersuchungen der Funktionsweise und Bedeutung der Short Cuts-Narrationen sowie Beispielanalysen siehe Martin Nies, „Short Cuts – Great Stories: Sinnvermittlung in filmischem Erzählen in der Literatur und literarischem Erzählen im Film“. In: Jan-Oliver Decker (Hg.), *Erzählstile in Literatur und Film*. KODIKAS/CODE. Ars Semeiotica, Vol. 30, 1-2 2007, S. 109-135.; Ders. „Was die Welt im Innersten zusammenhält‘: Fragmentierte Ordnungen, vernetzte Welten / Zufall und Kausalität in Short Cuts-Narrationen der Gegenwart“. In: Christoph Pflaumbaum/Christian Schmitt u.a. (Hgg.). *Fallgeschichten des Zufalls. Zur Epistemologie des Unvorhersehbaren in Literatur & Theorie*. Heidelberg 2015 (*Euphorion-Sonderband*), S. 337-353; Ders. (Hg. zus. mit Moritz Baßler), *Short Cuts: Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2017 (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik; 13).

¹⁹ Abbildungsnachweis: <http://artscienceblog.blogspot.com/2012/04/should-good-brand-stroy-chart-like-good.html> (Abruf 17.06.2019).

In Korrespondenz mit postmodernen dekonstruktivistischen Konzeptionen in der Philosophie und den Künsten seit dem Ende der 1960er Jahre, die in den 1980ern und -90ern auch manifester Bestandteil der Popkultur werden, und nicht zuletzt im Kontext der Infragestellung traditioneller differenzbasierter Geschlechterkonzeptionen in den *Gender Studies* etablieren sich dann auch neue, die Grenzen von Identität und Alterität negierende *Trans*-Konzeptionen, wie etwa das Konzept der „Transkulturalität“ nach Wolfgang Welsch²⁰ oder der Transidentität, das hybride Geschlechterzugehörigkeiten bzw. kulturelle Zugehörigkeiten beschreibt.

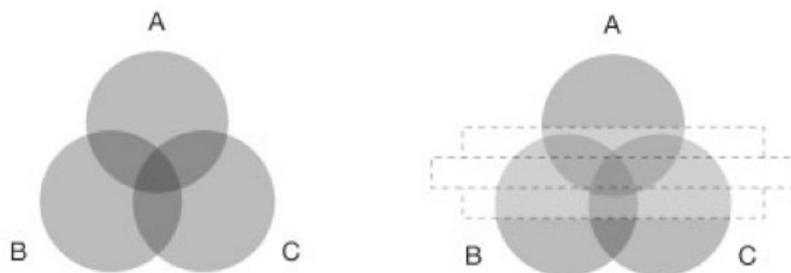


Abb. 5-6: Inter- vs. Transkulturalität²¹

Da der Konzeption der Transkulturalität zufolge aus den interkulturellen Beziehungen zweier oder mehrerer Kulturen (vgl. Abb. 5) etwas Neues entsteht, das mehr ist als die Summe ihrer Teile (vgl. Abb. 6), handelt es sich dabei logisch weder um eine Zuordnungsbeziehung auf der Grundlage einer Grenze zwischen ‚Eigenem‘ und ‚Anderem‘ bzw. ‚Fremdem‘, noch um eine bloße Überschneidungsmenge, die in einem Übergangsbereich anzusiedeln wäre, sondern um eine neue, eigene Identität, die *auch* verschiedene Zugehörigkeiten integriert. Homolog dazu verhält sich in der postkolonialistischen Raumtheorie das Konzept des *Third Space* nach Homi K. Bhabha.²²

²⁰ Wolfgang Welsch, „Transkulturalität: Zur veränderten Auffassung heutiger Kulturen“. In: Irmela Schneider/Christian W. Thompson (Hgg.), *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*. Köln 1997, S. 67-90.

²¹ Abbildungsnachweis: <http://www.transkulturelles-portal.com> (Abruf 23.09.2017).

²² Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000.

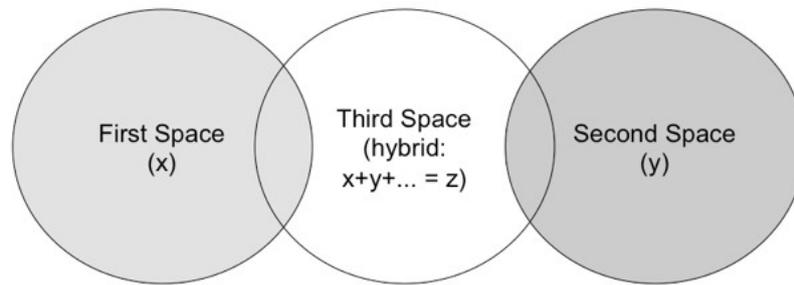


Abb. 7: Modell des *Third Space* nach Homi K. Bhabha (eigene Grafik)

Es handelt sich dabei um einen hybriden dritten, transidentitären Raum, der eine neue Entität bildet und wie Pieterse 2001 schreibt, „einigen Leuten Unbehagen verursacht, weil er Grenzen problematisiert“.²³ Aus dem Kontext postkolonialistischer Theoriebildung entstanden, dient Bhabhas Raumkonzept der Beschreibung hybrider Identitäten, wie sie sich durch Kolonialisierung und Migration herausgebildet haben. Die Etablierung der Trans-Konzeptionen in den Kulturwissenschaften ist dabei eng mit den (Trans-)Genderdiskursen verknüpft, weshalb beide Themen z.B. in der Einrichtung des Forschungszentrums *Gender & Transkulturalität* (Katholische Hochschule NRW) korreliert sind.

Im Bereich deutschsprachiger populärer Medien verhandeln z.B. die prominente Serie und der Film *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* (2006-2009 bzw. 2012) Aspekte kultureller (Trans-)Identität explizit im Zusammenhang mit Geschlechterrollenbildern. Im Mittelpunkt stehen dort deutsch-türkische Familien- und Geschlechterbeziehungen, wobei insbesondere der junge Cem eine postmigrantische Generation in Deutschland verkörpert, die deutsche und türkische identitäre Anteile integriert und darüber eine neue deutsch-türkische Identität mit eigenen spezifischen Merkmalen herausgebildet hat, etwa bestimmte Codes in Kleidung und Sprache, wie sie von Feridun Zaimoglu 1995 in *Kanak Sprach* beschrieben wurden.²⁴ In der semantischen Anordnung von Serie und Film, die also thematisch explizit von Transkulturalität handeln, kommt es dabei jedoch zur Darstellung von Konflikten, die wiederum auf der Gegenüberstellung binärer semantischer Oppositionsverhältnisse beruhen: der Kontrastierung von als ‚identitär‘ verhandelten ‚deutschen‘ und nicht etwa ‚türkischen‘, sondern eben ‚deutsch-türkischen‘ Merkmalsstereotypen, d.h. der eine der beiden in Opposition befindlichen semantischen Räume ist in sich bereits als ein transidentitärer Raum zu

²³ J. N. Pieterse, „Hybridity, so what?: The anti-hybridity backlash and the riddles of recognition“. In: *Theory, Culture & Society*, 18 (2-3) 2001, S. 219-245.

²⁴ Feridun Zaimoglu, *Kanak Sprach: 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*. Hamburg 1995. Wobei die Selbstaneignung des eigentlich diskriminierenden Begriffs ‚Kanake‘ durch die Bezeichneten hier einen Akt der Selbstbehauptung einer neuen, eigenen Identität von Deutsch-Türken in Deutschland zum Ausdruck bringt. Vgl. dazu auch den Film *KANAK ATTACK* (Lars Becker, D 2000): „Wir sind allesamt Kanaken. Unser Schweiß ist Kanake, unser Leben ist Kanake, unsere Goldketten sind Kanake. Unser ganzer Stil ist Kanake. Okay?“

verstehen, der sich hinsichtlich seiner Merkmale semiotisch präzise beschreiben lässt. Was in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER aber in (trans-)kultureller Hinsicht gilt, gilt nicht auch im Bereich der verhandelten Geschlechterkonstrukte – hier sind Transkonzeptionen signifikanterweise nicht repräsentiert, vielmehr arbeiten sich Serie und Film eher an den traditionellen Geschlechterrollenklichs ab, freilich nicht, ohne diese komödiantisch auch als solche zu desavouieren.²⁵

Als Beschreibungsmodelle für hybride Identitäten sind die Vorzüge des *Third Space* oder des Konzepts der *Transkulturalität* eindeutig. Auch ist die unbedingte Anerkennung solcher hybrider Identitäten von hoher gesellschaftlicher Relevanz, damit diese emanzipiert und autonom als eigene Identitäten sich behaupten (bzw. überhaupt konturieren) können. Nicht berechtigt ist dagegen die in den Theoriebildungen der Literaturwissenschaften derzeit noch häufig verbreitete Auffassung, diese Konzepte würden differenzbasierte Beschreibungsmodelle wie das der oppositionellen semantischen Räume nach Jurij M. Lotman als veraltet und, weil dichotomisierend, als nicht mehr gegenstandsadäquat widerlegen.

Denn, es ist zwar der von Bhabha gedachte *Third Space* mehr als die Summe seiner Teile und somit nicht als einfache Schnittmenge oppositioneller Entitäten zu denken. Aber die Relevanz und Signifikanz seiner Existenz tritt erst vor dem Hintergrund der Existenz zweier differenzierter identitärer Bereiche hervor, die als durch eine semantisch-logische Grenze getrennt gedacht werden müssen. Gäbe es nicht eine präsupponierte, also vorausgesetzte Differenz von mindestens Zweien, gäbe es auch nicht ein Drittes, das dazu in Teilen sich äquivalent und in anderen Teilen wiederum sich oppositionell abgrenzend verhalten könnte. In diesem Sinne argumentiert auch Klaus Lösch mit dem Begriff der Transdifferenz, der all das bezeichnet, „was quer zu Identität *und* Alterität liegt“.²⁶ So schreibt Lösch:

Der Begriff der Transdifferenz stellt die Gültigkeit binärer Differenzkonstrukte in Frage, bedeutet jedoch nicht die Aufhebung von Differenz. Das heißt, dass Differenz gleichzeitig eingeklammert und als Referenzpunkt beibehalten wird: Es gibt keine Transdifferenz ohne Differenz. Transdifferenz ist nicht als Überwindung von Differenz, als Entdifferenzierung oder als höhere Synthese misszuverstehen, sondern bezeichnet Situationen, in denen die überkommenen Differenzkonstruktionen auf der Basis einer binären Ordnungslogik gleichsam ins Schwimmen geraten und in ihrer Gültigkeit *temporär* suspendiert werden, ohne dass sie damit endgültig dekonstruiert würden. Trans-

²⁵ Vgl. dazu Martin Nies, „Zwischen Differenz- und Transkulturalität: Zur selbstreflexiven Inszenierung kontroverser Modelle der Kulturbeschreibung in den postmigrantischen Komödien *Türkisch für Anfänger* (2012) und *Fack ju Göhte* (2013)“. In: Klaus Schenk/Renata Cornejo/László V. Szabó (Hgg.), *Zwischen Kulturen und Medien: Zur medialen Inszenierung von Transkulturalität*. Wien 2016, S. 143-167.

²⁶ Klaus Lösch, „Begriff und Phänomen der Transdifferenz. Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte.“ In: Lars Allolio-Näcke/Britta Kalscheuer/Arne Manzeschke (Hgg.), *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt am Main 2005, 26-49, hier S. 24.

differenz bezeichnet damit nicht die Überwindung beziehungsweise Aufhebung von Differenz, denn das entspräche dem Denken der Einheit, sondern das Aufscheinen des in dichotomen Differenzmarkierungen Ausgeschlossenen vor dem Hintergrund des polar Differenten. Mit anderen Worten: Transdifferenz steht gleichsam in einem komplementären, nicht jedoch in einem substitutiven Verhältnis zu Differenz.²⁷

Desgleichen müsste entsprechend für alle Phänomene gelten, die sich einer Zuordnung zu einem binären System identitärer Räume entziehen, da sie entweder ein ‚Sowohl-als-Auch‘, ein ‚Weder-Noch‘, ein ‚Nicht-Ganz‘ oder eben ein ‚Drittes‘, das mehr als eine bloße Überschneidungsmenge ist, repräsentieren.

B/Orders – Differenzbasierte semantische Räume und Grenzen in Lotmans Narrativitätstheorie

Wohlgemerkt soll es hier nicht um eine Verteidigung dichotomen und damit ein- oder ausgrenzenden Denkens gehen, sondern um ein *Instrumentarium der Narratologie*, welches auf der Basis semantisch-logischer Oppositionsverhältnisse in Texten die grenztüglenden, -dekonstruierenden und diese Grenzen in Trans-Konzeptionen auflösenden Strategien umso deutlicher hervortreten lässt und damit *dem Verstehen künstlerischer Texte dient*.

Konstitutives Element in Lotmans Modellierung narrativer Texte ist die Grenze,²⁸ die das Erzählte in *mindestens* zwei disjunkte semantische Räume unterteilt und der dargestellten Welt damit eine semantische Grundordnung einschreibt, innerhalb derer sich figurale Handlungen und Transformationsprozesse als Grenzüberschreitungen vollziehen. Der Raumbegriff ist dabei metaphorisch zu verstehen, denn diese oppositionellen Merkmalsmengen können, müssen sich aber nicht auch topographisch in der räumlichen Organisation der dargestellten Welt manifestieren. In einer Minimalgeschichte, die etwa lauten könnte: „Hans war unglücklich. Hans verliebte sich in Hanna. Dann und infolgedessen war Hans glücklich“, lässt sich eine Ausgangssituation feststellen, in der Hans sich zunächst in einem semantischen Feld ‚unglücklich‘ befindet. Dann erfolgt eine Transformation derart, dass Hans sich verliebt und er aus diesem Grund die Grenze in das oppositionelle semantische Feld ‚glücklich‘ überschreitet. Nach Lotman benötigt jeder narrative Text mindestens ein Ereignis – und das definiert er als die Grenzüberschreitung eines Handlungsträgers von einem semantischen Feld in ein anderes. Soweit völlig nachvollziehbar und im Grunde nur eine Reformulierung der aristotelischen Auffassung von Narration, die, da sie eines Momentes der Transformation bedarf, ebenfalls zwei differente Zustände, ein Vorher und ein transformiertes Nachher, unterscheidet. Interessanter ist, dass Lotman davon ausgeht, dass Texte in ihrer notwendigen Begrenztheit von Textanfang und

²⁷ Ebd., S. 23.

²⁸ Vgl. Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München ⁴1993.

Textende sowie mittels Auswahl aus dem Vorrat des ihnen zur Verfügung stehenden Zeichensystems und Kombination dieser Zeichen *sekundäre semiotische Modelle von Welt* konstituieren. Die Grenzüberschreitungstheorie soll nun dazu dienen, die semantische Ordnung solcher dargestellter Welten zu analysieren, also zu untersuchen, *mittels welcher Differenzkonstrukte ein Text seine Welt strukturiert und welche ideologischen Grenzen er dabei setzt*, ideologisch, da die Akte dieser Grenzziehungen in der Regel textintern nicht verhandelt und begründet werden.

Über die paradigmatische Auswahl der Elemente und deren sukzessive syntagmatische Kombination, durch die Herstellung spezifischer Oppositions- und Äquivalenzverhältnisse sowie semantischer Korrelationen zwischen nicht in einer semantisch-logischen Beziehung befindlichen Elementen kreiert mit der Diegese und den darin dargestellten Transformationsprozessen jeder Text also sein individuelles Modell von Welt. Kulturemiotisch lassen sich dieses Modell von Welt und die zu seiner kommunikativen Vermittlung angewandten ästhetischen Strategien (z.B. ‚Short Cuts‘ s.o.) als *kulturelle Speicher* im Kontext der Diskursformationen der Kultur interpretieren, die den Text hervorgebracht hat. So geben die textuell verhandelten Konstrukte von Welt, von Kultur, Gesellschaft, von Identität und Alterität, Gender, von sozialen Hierarchien, Gruppenzugehörigkeiten, von Normen und Werten, die Konzeptionen des Wünschenswerten und Nicht-Wünschenswerten, von ‚Liebe‘, ‚Sexualität‘, ‚Ehe‘ usf. Aufschluss über das dem Text zugrunde liegende Denken. Die Rekonstruktion des textuellen Systems semantischer Räume und zwischen ihnen gesetzter Grenzen dient damit der Erkenntnis, welche Einheiten je als ‚konfligierend‘ behandelt werden und die Betrachtung der erzählten Transformationsprozesse in den dargestellten Welten zeigt, wie diese ‚modellhaft‘ gelöst werden (oder auch nicht, wenn sich der Text einem konsistenten Ende zugunsten einer Offenheit der Bedeutung verweigert).

Die Grenzüberschreitungstheorie ist damit gemäß ihrem kulturellen Ursprung zu Beginn der 1970er Jahre ein Mittel der Ideologiekritik, die Oppositionsverhältnisse *nicht konstruieren und statuieren will*, weil sie diese befürwortet und Texte sich in dieser Weise simpel formalisieren lassen, sondern die die klassifikatorischen semantischen Grenzen, über die Texte Bedeutungen und Sinn konstituieren, erst *sichtbar und damit der Kritik zugänglich machen will*. Der Zusammenhang von Grenze und Ordnung, wie ihn das *B/Orders*-Projekt erkenntnismäßig reklamiert, ist hier also schon früh semiotisch präfiguriert.

Zurück zu der Minimalerzählung, die bereits auf einer ideologischen Setzung basiert und zwar insofern sie setzt, dass ‚Nicht-Liebe‘ mit ‚Unglück‘ und ‚Liebe‘ mit ‚Glück‘ korreliert. Im Nibelungenlied stellt sich dies bekanntlich ganz anders dar, wenn es heißt: „Es hat sich an vielen Frauen oft gezeigt, wie schließlich Liebe mit Leid belohnt wird“ (NL 17, 2-3) und die erzählte Geschichte genau diese Korrelation von ‚Liebe‘ und ‚Leid‘ auch bestätigt. Dies zeigt, dass, welche semantischen Ordnungen mittels welcher Grenzen Texte modellieren, 1). textspezifisch und 2). kulturspezifisch ist, denn als kommunikatives Produkt seiner Zeit ist jeder Text in bestimmten Diskursen verortet und ebenso sind Liebeskonzeptionen dem historisch-kulturellen Wandel unterworfen.

Lotmans Augenmerk liegt also insofern auf dem trennenden Aspekt der Grenze, als die Ordnungsmacht, die sie setzt, und die Normverletzungen, die ggf. mit Grenzüberschreitungen einhergehen, so rekonstruierbar werden. Ob ein Text seine Welt strikt *klassifikatorisch* mittels differenter semantischer Felder modelliert oder ob er auch *widersprüchliche Phänomene, Phänomene des Übergangs und der Transdifferenz oder Heterotopien*, also im Sinne Foucaults semantische Teilräume, die in einem semantisch-logischen Widerspruch zur Umgebungsordnung stehen,²⁹ zulässt, ist wiederum dem Denken geschuldet, das dem Text zugrunde liegt und wovon er als ein kultureller Speicher zeugt.

Zu einer Theorie des ästhetischen Raumes wird das Narrativitätsmodell nun dadurch, dass Lotman von der Tendenz literarischer Texte ausgeht, semantische Ordnungen auch räumlich zu organisieren, sodass die semantischen Felder dadurch gleichsam zu semantischen Räumen werden, die sich mittels topologischer Relationen beschreiben lassen, wie ‚innen vs. außen‘, ‚oben vs. unten‘, ‚Zentrum vs. Peripherie‘, ‚links vs. rechts‘, ‚hier vs. dort‘, ‚Norden vs. Süden‘ usw. Dazu ein Beispiel.

Semantische Räume – Beispiel: *Italienische Reise* (Johann W. Goethe, 1816/17)

In Goethes literarischem Reisebericht werden ‚Norden‘ und ‚Süden‘ mit unterschiedlichen Merkmalen als *semantische Räume* konturiert. Das vorangestellte Motto, „Auch ich in Arkadien“,³⁰ identifiziert das bereiste Italien bekanntlich mit dem Imago der idealisierten griechischen Schäferlandschaft und unterstellt die Reiseerzählung damit dem ‚klassischen‘ Bildungsprogramm des Autors. Die einzelnen Merkmale, die Goethe ‚Norden‘ und ‚Süden‘ in dem umfangreichen Text zuschreibt, sind vielfältig, ordnen sich aber weitgehend einem künstlerischen Paradigma unter: Architektur-, Literatur-, Malerei- und Theaterdiskurse dominieren das Italienbild, das Reiseprojekt dient vorrangig einer Künstlerwerdung im ‚klassischen‘ Sinne, für die der Erwerb eines ‚neuen Blicks‘ Voraussetzung ist. So besteht eine konzeptuelle Leitdifferenz in dem melancholischen ‚Düsterblick‘, mit dem einerseits nach Goethe ‚der nordische Mensch‘ seine Umgebung wahrnehmen muss (und entsprechend künstlerisch rezipiert) und andererseits dem ‚Frohblick‘ ‚des südlichen Menschen‘, der beispielsweise in der harmonischen Architektur Palladios, in der heiter-farbenprächtigen venezianischen Malerei oder auch in dem häufig konstatierten Zusammenhang von Theater und Alltagsleben seinen Ausdruck findet.

Die in *Italienische Reise* dargestellte Welt lässt sich nach Lotman also dergestalt beschreiben, dass in der erzählten Ausgangssituation ‚Norden‘ und ‚Süden‘

²⁹ Michel Foucault, „Andere Räume“. In: Karlheinz Barck/Peter Gente u.a. (Hgg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais*. Leipzig 1990 (Reclam - Bibliothek; 1352), S. 34-46.

³⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*. In: Ders. *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Hrsg. v. Erich Trunz. München 1998, Bd. 11.

zunächst als oppositionelle semantische Räume behandelt werden, die durch eine klassifikatorisch-semantische Grenze voneinander getrennt sind. Diese Grenze manifestiert sich topographisch in den Alpen, denn es sind die dadurch naturräumlich geschiedenen Lebensräume des „schmutziggrauen“ ‚Nordens‘ und des „heiteren“ ‚Südens‘, die die Wahrnehmung ihrer Bewohner entweder als Duster- oder als Frohblick prägen. Da aber der „Blick“ in der Goethezeit wesentlich der Kodierung von Erkenntnisprozessen dient,³¹ bedingt er auch das Bild von der Welt, das sich ‚dem Nord-‘ bzw. ‚Südländer‘ offenbart, und die Kunst, die er hervorbringt. In einem aus dem Text nach Lotman abstrahierten Modell der semantischen Räume (sR) lässt sich diese narrative Grundstruktur vereinfachend, dabei aber die ideologische Anlage des Textes offenlegend, zunächst wie folgt darstellen (Abb. 8):

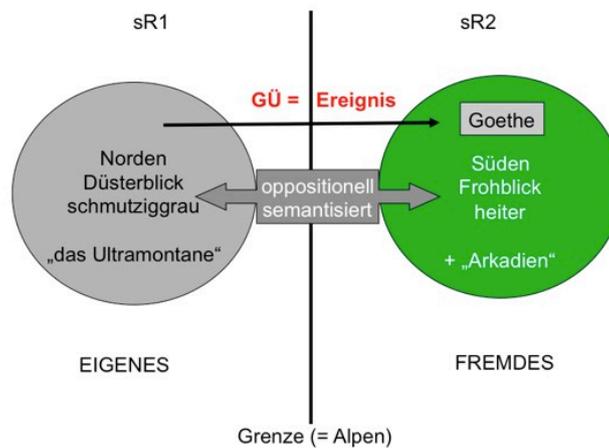


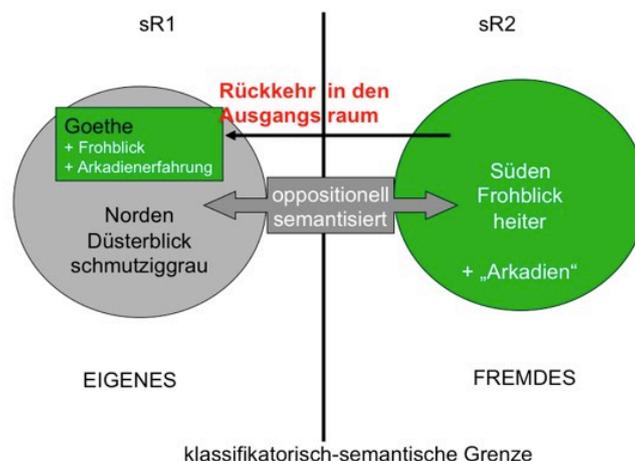
Abb. 8: *Italienische Reise*; Modell semantischer Räume in der Ausgangssituation

Auf die Gewinnung eines neuen Blicks zielend versteht sich das Reiseprojekt, die Grenzüberschreitung (GÜ) vom semantischen Raum des ‚Nordens‘ (sR1) in den semantischen Raum des ‚Südens‘ (sR2), die Erfahrung „Arkadiens“ also, als Voraussetzung einer künstlerischen Selbstvervollkommnung des Goethe-Protagonisten.³² Dem Bildungsprogramm gemäß geht es dabei nicht mehr nur um die

³¹ Siehe dazu Michael Titzmann, „Bemerkungen zu Wissen und Sprache in der Goethezeit (1770-1830): Mit dem Beispiel der optischen Kodierung von Erkenntnisprozessen“. In: J. Link/W. Wülfing (Hgg.), *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen*. Stuttgart 1984, S. 100-120.

³² Das intratextuelle Goethe-Ich ist hier mit Italo Battaferano als ein „autor-referenzielles“ Erzählkonstrukt verstanden. Dieses reisende „erlebende Ich“ ist eine Figur des dreißig Jahre später die Erlebnisse verschriftenden Autors, die in der Rückschau die Klassiker-Werdung Goethes programmatisch inkorporiert. Vgl. Italo Michele Battaferano, „Goethes ‚Italienische Reise‘ – Quasi ein Roman: Zur Literarizität eines autor-referentiellen Textes“. In: G. Scherer/B. Wehrli (Hgg.), *Wahrheit und Wort: Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag*. Bern u.a. 1996, S. 27-48 und ders., *Die im Chaos blühenden Zitronen: Identität und Alterität in Goethes ‚Italienischer Reise‘*. Bern u.a. 1999 (IRIS, Forschungen zur europäischen Kultur; 12).

Autopsie der fremden Kultur zum Zwecke des Erwerbs von Weltwissen,³³ sondern um die persönliche Heranbildung des Reisenden zu einem gereiften Künstlerindividuum durch die subjektive Erfahrung und Ausprägung der eigenen Einbildungskraft: Nicht etwa die Überprüfung kulturell präformierter Bilder („Von Venedig ist schon viel erzählt und gedruckt“),³⁴ sondern allein, wie es Goethe wahrnimmt („ich sage nur, wie es mir entgegenkömmt“),³⁵ ist maßgeblich. Ziel ist das Studium von Kunst und Leben des Südens und, sich den südlichen Blickwinkel anzueignen, ohne allerdings dabei je den eigenkulturellen Standpunkt aufzugeben. Wenn das erzählende Ich etwa „Trieb und Lust“ äußert, „vor fremden Türen zu kehren“,³⁶ zeigt dies, dass sich die internalisierte Ordnung, die ‚nördliche‘ Anschauungsweise im Subjekt durchsetzt. „Es ist wohl eine Art von Polizei in diesem Artikel“,³⁷ heißt es, wenn Goethe im Venedigkapitel die dortige Stadthygiene kritisiert. Mit diesem Ordnungsaspekt behauptet der Erzähler also den eigenkulturellen Normen- und Wertehorizont gegenüber einer offenbar nur in künstlerischer Hinsicht temporär als attraktiver verstandenen Fremdkultur. Und wenn er im Labyrinth der Wasserstadt, wie so viele vor ihm, die Orientierung zu verlieren droht (was in Schillers *Geisterseher*-Fragment von 1787 modellbildend für künftige Semantisierungen Venedigs als Metapher für die „Verirrung des menschlichen Geistes“ funktionalisiert war), kauft Goethe sich einen Stadtplan, steigt auf den Markusturm und erschließt sich aus dem nun gewonnenen Über-Blick die Ordnung des Raumes.³⁸



³³ Zur Differenzierung der Reisekonzeptionen von aufklärungszeitlicher Kavaliersreise und goethezeitlicher Bildungsreise siehe Albert Meier, „Von der enzyklopädischen Studienreise zur ästhetischen Bildungsreise: Italienreisen im 18. Jahrhundert“. In: Peter J. Brenner (Hg.). *Der Reisebericht: Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt am Main 1989, S. 284-305.

³⁴ Goethe, *Italienische Reise*, S. 67.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 71.

³⁷ Ebd.

³⁸ Vgl. zu den Semantisierungen Venedigs bei Schiller und Goethe sowie darüber hinaus ausführlich Martin Nies, *Venedig als Zeichen: Literarische und mediale Bilder der ‚unwahrscheinlichsten der Städte‘ 1787-2013*. Marburg 2014.

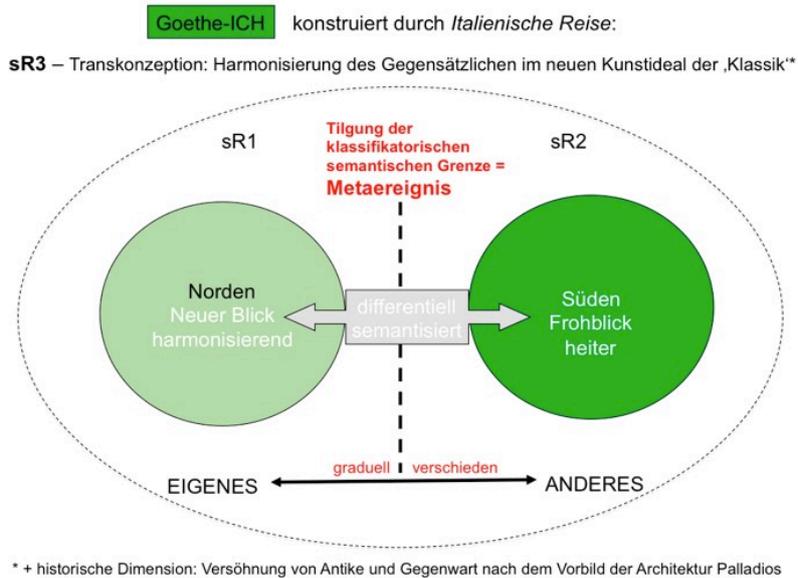


Abb. 9-10: *Italienische Reise*; Grenzüberschreitung und Transformationsprozess

Hier wird deutlich, dass die semantische Ordnung des Textes zwar mit tradierten Images der Eigen- und Fremdwahrnehmung korrespondiert, aber schon deshalb nicht ‚statisch‘ und ‚eindimensional‘ ist, weil sie dem goethezeitlichen Subjektivierungsdiskurs entsprechend perspektivisch an die Wahrnehmung des reisenden und erfahrenden Subjekts gebunden ist, die mit anderen Sichtweisen potenziell konkurrieren kann. Im Unterschied zu der oben angeführten ‚Minimalgeschichte‘ um Hans sieht man in dieser subjektiven Reiseerzählung jedoch eine Modellierung semantischer Räume, die mit den Prädikaten ‚eigen‘ und ‚fremd‘ korreliert und diese dadurch zu *identitären* ideologischen Räumen werden lässt. ‚Eigen‘ ist der angeborene nordische Düsterblick, der durch die Fremderfahrung durch Hinzugewinnung eines neuen Blicks relativiert werden soll, ‚eigen‘ ist aber auch die innere ‚Polizei‘, die das in der Fremde Erfahrene stets auf das eigene Normen- und Wertesystem bezieht, das in seiner Gültigkeit nicht infrage steht. Es geht also nicht um eine Form des Exotismus, in dem Sinne, dass das Fremde als ein Sehnsuchtsziel höher bewertet ist als das Eigene, sondern darum, die eigene Kultur, um etwas ihr Defizitäres zu erweitern und sie so ästhetisch zu vervollkommen.

Mittels Goethes partieller Aneignung eines ‚südlichen Frohblicks‘ unter dem Eindruck der Reise, der fremdkulturellen Erfahrung und der nun vertieften Kenntnis südländischer Kunst transformiert sich nach der Rückkehr in den Ausgangsraum (vgl. Abb. 9) das Modell der semantischen Räume gegenüber der Ausgangssituation des Textes: Es entsteht ein neuer, *transkultureller* Blick, der die Gegensätze von ‚Norden‘ und ‚Süden‘ partiell überwinden kann und diese in einem ‚Dritten Raum‘, den Goethes klassisches Kunstideal bildet, harmonisiert (vgl. Abb. 10). Nun besteht nicht mehr eine Fremdheits- sondern lediglich noch eine Alteritätsrelation zwischen ‚Norden‘ und ‚Süden‘, nach Bernhard Waldenfels

eine „nachbarschaftliche Fremdheit“ also,³⁹ und die vormalig klassifikatorische Grenze reduziert sich in diesem *ästhetischen Weltbild* (und eben nicht in lebensweltlicher Hinsicht, denn die hygienischen Verhältnisse sind nicht verhandelbar) auf lediglich noch eine topologische. Dieser Vorgang der Grenztilgung ist in Lotmans Begriffen bekanntlich ein *Metaereignis*, also die semantische Neuordnung der Diegese. Das Beispiel zeigt, dass Lotmans Modell sich dynamisieren lässt und sich damit sehr wohl auch Transkonzeptionen beschreiben lassen, die oppositionelle semantische Konstrukte überwinden. Wenn es gilt, stereotype oder text-spezifische identitäre Konstruktionen und Ordnungen zu erkennen, sowie immer dann, wenn Texte spezifische Merkmalskorrelate herstellen, die wertend, klassifizierend sind, ist Lotmans Narrativitätstheorie ohnehin unzweifelhaft ein geeignetes methodisches Instrument.

Extremräume und Heterotopien als semantische (Teil-)Räume

Lotmans Grenzüberschreitungstheorie hat bis in die Gegenwart einige Systematisierungen, Erweiterungen und Präzisierungen erfahren.⁴⁰ So lässt sich das Modell des semantischen Raumes etwa durch eine weitere Ausdifferenzierung von Teilräumen ergänzen. Nach Karl Nikolaus Renner's „Extrempunktregel“ weist ein *Extremraum* beispielsweise die semantischen Merkmale des übergeordneten Raumes in Kondensation auf.⁴¹ Derartige Teilräume stellen für die Protagonisten in narrativen Texten den Punkt der maximalen Entfernung vom Ausgangsraum und damit entweder den Wende- oder Endpunkt der Bewegung innerhalb der Diege-

³⁹ Bernhard Waldenfels, *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main 1997 (Studien zur Phänomenologie des Fremden; 1) (stw; 1320).

⁴⁰ Etwa durch Karl N. Renner, Michael Titzmann und Hans Krah. Vgl. Karl Nikolaus Renner, *Der Findling: Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moore; Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München 1983 (Münchener German. Beiträge; 31); Ders., „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel“. In: *diskurs film. Münchener Beiträge zur Filmphilologie 1*. München 1986, S. 115-130; Ders., „Räume – Grenze – Handlungen: Die Grenzüberschreitungstheorie als Analyseinstrument von Texten und Filmen“. Ms. zur Vorlesung an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz am 14. Dezember 1998 (<http://www.uni-mainz.de/FB/Sozialwissenschaften/Journalistik/grenz>); Ders., „Grenze und Ereignis: Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J.M. Lotman“. In: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hgg.). *Norm – Grenze – Abweichung: Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Passau 2004, S. 357-381. Und: Michael Titzmann, *Strukturelle Textanalyse: Theorie und Praxis der Interpretation*. München³ 1993 (UTB für Wissenschaft; 582); Ders., „Grenzziehung vs. Grenztilgung“: Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme ‚Realismus‘ und ‚Frühe Moderne‘“. In: Hans Krah/Claus-Michael Ort (Hgg.), *Weltentwürfe in Literatur und Medien*. Kiel 2002, S. 181-210; Ders., „Literatursemiotik“. In: Roland Posner u.a. (Hgg.): *Handbuch der Semiotik*, Bd. 3. Berlin 2003. Und: Hans Krah, „Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen: Einführende Überlegungen“. In: *Kodikas/Code: Ars Semeiotica*; Vol. 22 No. 1-2 1999, 3-12; Ders., „Raumkonstruktionen und Raumsemantiken in Literatur und Medien: Entwurf einer textuell-semiotischen Modellierung“. Unv. Manuskript; Ders., *Einführung in die Literaturwissenschaft: Textanalyse*. Kiel 2006 (LIMES Kiel; 6), S. 292ff.

⁴¹ Vgl. Karl Nikolaus Renner, „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel“. In: *diskurs film. Münchener Beiträge zur Filmphilologie 1*. München 1986, S. 115-130.

se dar (daher ‚Extrempunktregel‘). In der Regel sind sie markiert durch eine erschwerende Zugänglichkeit: Die Geheimgesellschaft in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*, die Kammer des Schreckens in der HARRY POTTER-Reihe, der Rückzugsraum des Gegenspielers in der klassischen JAMES BOND-Reihe – ob auf einem Berggipfel, in einem Vulkan oder in einer Raumstation – sind solche Extremräume, in denen sich die Merkmale ‚des Bösen‘ bzw. der Abweichung von der Ordnung, die der Protagonist repräsentiert, verdichten. In *STAND BY ME* (Rob Reiner, USA 1985) ist Ziel und Wendepunkt der Figurenbewegung aber nicht ein mit bestimmten Merkmalen semantisierter Raum, sondern das Waldstück an den Bahngleisen, wo die Leiche eines tödlich verunglückten Kindes liegt, somit ein Ort, der seine Bedeutung für die vier Jungen, die diesen Leichnam auffinden wollen, *nicht an sich aufgrund einer semantischen Ordnung*, sondern überhaupt nur *temporär* hat. Nun ist dieser aber eben nicht nur Ziel der Suche nach dem toten Kind, sondern zugleich kondensiert hier der erzählte Transformationsprozess der Protagonisten im Sinne eines Endes der Kindheit. An diesem Extrempunkt müssen sie sich gegen jugendliche Halbkriminelle behaupten, sie reflektieren dort ihre Ängste und Sehnsüchte und mit dem Rückweg von dort beginnt auch das Abschiednehmen voneinander, denn nach dem Ende der Ferien werden Schulwechsel die Lebenswege der Jungen trennen. So flüchtig wie die freundschaftlichen Bande und wie das Dasein selbst ist auch dieser narrative Extrempunkt im Zeit- / Raumgefüge der *Coming of Age*-Geschichte konzipiert: Mit dem Abtransport des Leichnams und der Rückkehr der Jungen entschwindet das Waldstück an den Gleisen wieder in die Bedeutungslosigkeit.

Ein anderes Teilraumkonzept, das als dem Extremraum entgegengesetzt zu denken ist, liegt dann vor, wenn dieser Raum in einem semantisch-logischen Widerspruch zu dem ihm übergeordneten Umgebungsraum steht. Dann liegt im Sinne Foucaults eine *Heterotopie*, ein Andersraum vor.⁴² Die Existenz solcher Räume verweist stets auf systemimmanente Normenkonflikte, auf latente oder manifeste Systemkrisen. Sie stellen entweder ‚rechtsfreie Räume‘ dar oder weisen eigene Regeln auf, die von der übergeordneten Ordnung, der sie eigentlich widersprechen, implizit oder explizit und mehr oder weniger toleriert oder vor ihr verborgen werden, sich dann also im Geheimen konstituieren. Foucault führt dafür das Beispiel des Bordells im Kontext bürgerlicher Gesellschaften des 19. Jahrhunderts an, das eigentlich offiziellen bürgerlichen Norm- und Wertsetzungen widerspricht, aber doch einen nachweislich existenten und tolerierten Andersraum bildet. Die Existenz der Heterotopie ‚Bordell‘ verweist dabei auf die Doppelmoral bürgerlich-patriarchalischer Gesellschaften jener Zeit, die Sexualität ‚eigentlich‘ nur innerhalb der Ehe legitimieren, zugleich aber Männern zugestehen, sich vor der Ehe die ‚Hörner abzustoßen‘ und den vor- oder auch außer- und nebenehelichen Verkehr in diesem Andersraum institutionalisiert und duldet.

⁴² Michel Foucault, „Andere Räume“. In: Karlheinz Barck/Peter Gente u.a. (Hgg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais*. Leipzig 1990 (Reclam - Bibliothek; 1352), S. 34-46.

Extremraum – Beispiel: *Fünf Freunde* (Enid Blyton, Reihe 1940er-1960er Jahre)

Ein fundamentaler konzeptueller Unterschied, der sich semantisch aus dem Extremraum- und dem Heterotopiekonzept ergibt, lässt sich im Vergleich zweier Kriminalgeschichten aus dem Bereich der Kinder- und Jugendliteratur genauer darstellen. Enid Blytons beliebte Abenteuerreihe um die fünf Freunde funktioniert relativ schematisch nach stets gleichem Muster und mit den gleichen Bausteinen. Auf Ferienbesuch bei Cousine George werden Julius, Richard, Anne und, als Fünfter im Bunde, Timmy der Hund in ein kriminalistisches Abenteuer verwickelt, das weder psychische Auswirkungen auf die Kinder hat noch die Ordnung der dargestellten Welt, in der ‚Gut‘ und ‚Böse‘ völlig statische Figurenkonzepte ohne Tiefendimension sind, je tangiert. Das Verbrechen fungiert lediglich als temporäre Ordnungsstörung und als aufzuklärendes Rätsel, es handelt sich dabei um Variationen von Diebstahl, Schmuggel, Erpressung und Kidnapping, die Verbrecher sind zumeist Fremde, die nicht dem Raum zugehörig sind, das Motiv ist immer kapitalistisch orientiert, die Auflösung und Sanktionierung erfolgt rückstandslos, ohne Brüche in der Ordnung oder im Sinngefüge der Diegese, Körper und Psyche der Kinder und auch der Opfer bleiben prinzipiell unversehrt. Alle Geschichten bewegen sich dabei in ihrer Topographie stets auf Extremräume zu, an denen sich der Konflikt von ‚Gut‘ und ‚Böse‘ zuspitzt und auflöst. Über die Art dieser Räume geben häufig schon die deutschsprachigen Titel Auskunft: *Fünf Freunde und das Burgverlies*, ... *erforschen die Schatzinsel*, ... *auf dem Leuchtturm*, ... *im Nebel* (ein unbestimmter Ort – hier ist zumindest einmal die Jüngste, die stets ängstliche Anne, einer temporären Verunsicherung, einer Verunklarung über Schein und Sein ausgesetzt), ... *auf der Felseninsel*, ... *im alten Turm*. Dort gibt es dann geheime Verliese, Kammern, Höhlen o.ä. und es führen geheime Gänge oder Tunnel dorthin, wobei auch die verborgene Existenz dieser Räume reines Oberflächenspektakel ist und nicht etwa auf systeminterne Krisen verweist wie im Fall der Heterotopie. Das Geheime, Verborgene ist hier also nicht Ausdruck einer unterschwellig immanenten systemischen Fremdheit, sondern lediglich ein zunächst kognitiv Fremdes, etwas Unbekanntes, das nach seiner Entdeckung und ggf. der Auflösung als Unterschlupf, als temporärem Rückzugsraum von Bösewichten, dem System der bekannten eigenen räumlichen Ordnung ohne Weiteres inkludiert werden kann. Die kindliche Idylle bleibt so, von der temporären Störung abgesehen, im Grundsatz stets bewahrt. In *Fünf Freunde auf geheimnisvollen Spuren* (1944, dt. 1953) etwa gelingt es den Freunden, ein entführtes Kind aus einem Verlies auf der Felseninsel zu befreien. Es befindet sich als Extremraum unter der Burgruine, einem verwilderten Kulturraum also, den die Entführer temporär zu ihrem Unterschlupf erwählt haben. Von dort befreien Sie das Mädchen und verbringen es in ihren Schutzraum, eine behagliche Höhle am Strand, einen Naturraum, den Anne mit vielen Kissen und Zierrat domestiziert hat. Das Handeln der ‚Bösen‘ ist somit über die dem Raum eingeschriebenen Charakteristika potenziell im Kontext Ordnungs- bzw. Kulturverfall (‚Ruine‘), das Handeln der ‚Guten‘ im semantischen Zusammenhang mit Ordnung-Schaffen bzw. Kulturschaffen (‚eingerichtete Höhle‘) deutbar – wenn das

nicht schon zu weit interpretiert ist. Abschließend resümiert die Erzählinstanz: „Was für Abenteuer die Kinder doch erlebten – und wie gut sie alles in Ordnung brachten!“⁴³

Nur ein widerborstiges Element will sich dieser Ordnung nie ganz integrieren: Cousine Georgina, genannt George, hebt sich wohltuend von den sonst sehr stereotypen Konzeptionen der Texte ab, indem sie lieber ein Junge sein möchte und sich auch dem männlichen Geschlecht in jener Zeit vorbehaltene Verhaltensweisen herausnimmt. Diese transidentitäre Figurenkonzeption, die in den Ausgangstexten hochgradig als abweichend semiotisiert ist, stets Erklärungsbedarf evokiert und wiederholter Anlass für Konflikte mit dem Vater ist, ist in der deutschen Verfilmung FÜNF FREUNDE von Mike Marzuk aus dem Jahr 2012 zeitgemäßen Genderkonzeptionen entsprechend entproblematisiert und vollkommen akzeptiert. Spannend ist aber, wie der Film die sonst stereotype Figuration der referierten Reihe aufbricht, subvertiert und damit auch den heute üblichen komplexeren Figurenkonstrukten und Konzeptionen des ‚Bösen‘ Rechnung trägt. Denn wie sich im Laufe der Geschichte herausstellt, ist hier die Ordnungsinstanz selbst, die Polizei, korrumpierter Handlanger des Bösen, das sich in Gestalt der lebenswertsympathischen und stets hilfsbereiten Nachbarin inkorporiert. Damit ist anders als in der Reihe Enid Blytons die Ordnung, die sich über die Grenze von ‚Gut‘ und ‚Böse‘ definiert, fragwürdig, denn sie ist nicht mehr eine identitäre Ordnung mit der Merkmalskorrelation ‚eigen/gut‘ vs. ‚fremd/böse‘, da das Böse dem Eigenen nun potenziell inhärent ist.

Heterotopie – Beispiel: Kalle Blomquist lebt gefährlich (Astrid Lindgren, 1946)

Konzeptuell ähnlich wie der FÜNF FREUNDE-Gegenwartsfilm verfährt aber bereits Astrid Lindgrens Kinder- und Jugendroman *Kalle Blomquist lebt gefährlich* aus dem Jahr 1946 (dt. 1951), also annähernd aus dem gleichen Zeitraum wie Enid Blytons Referenztexte. Schon der Titel indiziert eine persönliche Gefährdung der Hauptfigur und ihrer Freunde, die von der quasi garantierten Unversehrtheit der Fünf Freunde grundverschieden ist. Anders als Lindgrens sprichwörtlich gewordene Bullerbü- und Saltkrokan-Idyllen ist auch die kleinstädtische Idylle hier von vornherein als brüchig angelegt, denn: „Eine schöne Stadt war es also, streng genommen, nicht“.⁴⁴ In diesem Kinderkrimi ermordet ein Bürger einen Bürger, ein säumiger Schuldner den Wucherer Gren; eine kapitalismuskritische Dimension des Textes liegt damit bereits in dem verhandelten Grundkonflikt begründet. Da Kalles Freundin Eva-Lotta dem Täter im Anschluss an den Mord auf der „Prärie“ am Rande der Stadt begegnet ist und diesen später zu identifizieren droht, versucht jener sie mit vergifteter Schokolade zu töten, das heißt das Leben der Kinder ist bedroht. Damit aber handelt der Text von einer fundamentalen Verun-

⁴³ Enid Blyton, *5 Freunde auf geheimnisvollen Spuren* (1944/dt. 1953). Gütersloh o.J., S. 178.

⁴⁴ Astrid Lindgren, *Kalle Blomquist lebt gefährlich* (1946/dt. 1951). In: Dies. *Kalle Blomquist* [Gesamtausgabe]. Hamburg 1996, S. 135-292, hier S. 144.

sicherung der Kinder, vom Einbruch des Realen in die Fantasiewelt der „glücklichen Spiele der Kindheit“:⁴⁵

Meisterdetektiv Kalle Blomquist, der über die Sicherheit der Stadt wachen sollte [...]. Aber mit einem tiefen Seufzer erinnerte er sich, dass er es nur in der Fantasie „immer so tat“. Und dann begriff Kalle erst richtig, was geschehen war. Er begriff es mit einem Ruck, der ihm die Lust nahm, weiterhin Meisterdetektiv zu spielen. Das hier war kein Fantasiemord, den man so elegant aufklären und mit dem man vor einem eingebildeten Zuhörer prahlen konnte. Das hier war eine erschreckende, hässliche, widerliche Wirklichkeit, die ihn fast krank machte.⁴⁶

In dieser von *Fünf Freunde* völlig verschiedenen Textkonzeption, der zufolge das Verbrechen nicht nur eine intermittierende Ordnungsstörung ist, in dem Sinne, dass das Böse temporär die Grenze in die eigene heile Kinderwelt überschreitet und dann aber von den Kindern gebannt werden kann, findet die höchstrangige Grenzüberschreitung im Sinne Lotmans auf einer anderen Ebene statt: Denn das Verbrechen als Signum einer erwachsenen „widerlichen Wirklichkeit“ bedroht die Fantasie- und Spielwelt der Kindheit an sich.

Dies zeigt sich auch und insbesondere in der raumsemantischen Funktionalisierung des Heterotopiekonzeptes. So ereignet sich das Verbrechen in einem Raum, der schon vorher ein Andersraum im Verhältnis zur Erwachsenenwelt der Kleinstadt ist: „An diesem Tag liegt das Zentrum der Ereignisse ganz woanders“,⁴⁷ heißt es über die „Prärie“, die als Kindheitsraum mit eigenen Regeln semantisiert ist, denn gewisse Normabweichungen werden hier toleriert:

Es war gut, dass es die Prärie gab, gut für die Generationen von Kindern, die dort gespielt hatten, so lange sie sich erinnern konnten. Alten, rechtschaffenen Familienvätern wurde es weich ums Herz, wenn sie sich an die Indianerspiele der Kindheit auf der Prärie erinnerten. Die Kinder späterer Zeiten hatten großen Nutzen davon. Wenn Kalle an einem Abend mit zerrissenem Hemd nach einer besonders lebhaften Schlacht nach Hause kam, dann sagte Lebensmittelhändler Blomquist nicht allzu viel, denn er erinnerte sich an ein Hemd, das an einem Frühlingsabend vor ungefähr dreißig Jahren auf der Prärie zerrissen wurde. Und selbst, wenn Frau Lisander gewünscht hätte, ihre Tochter würde sich ein bisschen mehr mit gleichaltrigen Mädchen abgeben, statt mit den Jungen draußen auf der Prärie herumzutoben, so lohnte es sich doch nicht, wenn sie Einwände erhob. Denn dann sah der Bäckermeister sie listig an und sagte: „Hör mal, Maria, als du

⁴⁵ Ebd., S. 147.

⁴⁶ Ebd., S. 199.

⁴⁷ Ebd., S. 191.

klein warst, welches Mädchen trieb sich damals wohl am meisten auf der Prärie herum?“⁴⁸

Die ‚Prärie‘ ist eine große Gemeindewiese, topographisch zwar am Stadtrand gelegen, aber dennoch integraler Teil der Gemeinde und ihrer Ordnung. Sie semiotisiert hier einen Kindheitsort, der allen Gemeindemitgliedern gegeben, aber den Erwachsenen nur noch in der Erinnerung verfügbar ist, wenn „eine Kindheitserinnerung an die Prärie manchmal wie ein zufälliger Lichtstrahl ihren verdunkelten Verstand erleuchtete“.⁴⁹ Diese Heterotopie des ausgelassenen Spiels innerhalb einer durch Regeln bestimmten Erwachsenenwelt ist für diese zugleich als Heterochronie konnotiert, als die vergangene Anderszeit der „glücklichen, unschuldigen Spiele der Kindheit“.⁵⁰ Während in Lindgrens *Pippi Langstrumpf* die Villa Kunterbunt einen heterotopen Raum bildet, der sich von den Normen der Erwachsenenwelt fundamental unterscheidet und in subversiver Opposition dazu steht, ist die ‚Prärie‘ also eine gemeinschaftliche Heterotopie, die aber temporalisiert und auf die präadoleszente Lebensphase begrenzt ist.

Das Eindringen der Erwachsenen in diesen Raum – die Verabredung des Wucherers und seines Schuldners dort – und der Mord hier bedeuten also im Sinne der Semiotisierung des Raumes dessen Entsemantisierung als eine Kindheitsidylle und das Eindringen der erwachsenen Realität in die Fantasiewelt der Kinder. Während das Verbrechen in *Fünf Freunde* lediglich eine oberflächliche Relevanz hat, indem es den Kindern Ferienabenteuer verschafft, nimmt *Kalle Blomquist lebt gefährlich* das Verbrechen ernst und verhandelt es in seiner Tiefendimension als etwas, das ‚Kindheit‘ per se zerstören muss: „Sie ließen sich am Seil hinunter und Eva-Lotta sagte gedankenlos: ‚Ja, ja die glücklichen Spiele der Kindh...‘ Sie brach ab und wurde ganz blass. Ein Schluchzen kam von ihren Lippen und sie lief schnell davon. An diesem Tag spielte sie nicht mehr“.⁵¹ Zwar heilt die Zeit Wunden und die Kinder spielen in der Schlussituation des Textes wieder ihre Spiele, aber diese haben sich nun angeleitet vom örtlichen Polizisten räumlich verlagert von der ‚Gemeindewiese‘ in den ‚Stadtpark‘,⁵² aus der naturnahen verwilderten Randlage also in das kultiviert-domestizierte, ‚gehegte‘ Grünflächenzentrum der Gemeinde und zwar dort an den Aussichtsturm, von wo man den Ausblick über das gesamte Gemeinwesen hat. Damit ist der Raum der kindlichen Spiele am Ende des Textes aus der erwachsenenfreien Heterotopie heraus in einen Extremraum unter erwachsener, polizeilicher Aufsicht verlagert. Anders als in *Pippi Langstrumpf*, wo sich die Heterotopie des anarchischen Kindes gegenüber der Erwachsenenwelt behauptet, benötigt ‚Kindheit‘ in *Kalle Blomquist lebt gefährlich* angesichts des Verbrechens in der Welt einen Schutzraum.

⁴⁸ Ebd., S. 152.

⁴⁹ Ebd., S. 161.

⁵⁰ Ebd., S. 175.

⁵¹ Ebd., S. 225.

⁵² Vgl. ebd. S. 292.

Aus diesen beiden Beispielanalysen sollte nicht nur deutlicher geworden sein, wie sich Extremräume und Heterotopien raumsemiotisch zu einander verhalten, sondern auch, dass Texte, die heterotope Konzepte aufweisen, häufig insofern zu höherer Komplexität und zu Mehrdimensionalität neigen, als sie systemimmanente Widersprüche enthalten und dulden. Solche Texte, die Extremräume funktionalisieren, sind dagegen linear organisiert, indem sich die Bedeutung auf einer Achse zwischen Ausgangs- und Zielpunkt organisiert und die Extremräume dann je oppositionelle Merkmale wie ‚eigen‘ vs. ‚fremd‘ kondensieren (z.B. im Fall der Abenteurergeschichte und des Narrativs der Heldenreise). An einem weiteren Beispiel lässt sich aber zeigen, dass sich die narrativen Funktionalisierungen eines Raumes als Extremraum oder Heterotopie auch simultan überlagern können, obwohl diese konzeptuell unvereinbar sein müssten.

Polyvalenz von Räumen I – Beispiel: Traumnovelle (Arthur Schnitzler, 1926)

Die *Traumnovelle* erzählt angelehnt an das arthurische Strukturmodell des höfischen Romans einen doppelten Kursus des Protagonisten während einer Nacht und des darauf folgenden Tages durch die Stadt Wien. Ausgangspunkt und Zielpunkt der Zwischeneinkehr sowie auch der finalen Rückkehr ist jeweils das bürgerliche Heim Fridolins und Albertines, in dem die bürgerliche Ordnung kondensiert. Zwischen Alltagspflichten und Kindeserziehung hat der gemeinsame Besuch einer Redoute am vorigen Abend bei beiden aber außereheliche erotische Bedürfnisse geweckt und zu einer unvollendeten Aussprache des Paares über frühere voreheliche, nicht realisierte Gelegenheiten geführt, bis Fridolin im Rahmen seiner hausärztlichen Tätigkeit des abends an ein Sterbebett gerufen wird. Von dort aus treibt es ihn noch nicht nach Hause, sondern durch die Straßen der Stadt. Verhandlungsgegenstand in diesem Text ist nicht wie im Referenzmodell des Artusromans die höfische Idealität, sondern die Idealität der bürgerlichen Ehe. Denn nachdem die außerehelichen erotischen Bedürfnisse des Paares einmal geweckt sind, stellt sich die Frage, wie sie in das Konzept der Ehe integriert werden können, ohne diese in ihrem Bestand zu gefährden. So wird Fridolin auf seinem weiteren Gang sich steigenden erotischen Versuchungen ausgesetzt, bis er zuletzt in der Vorstadt am Rande Wiens (‚Peripherie‘ vs. bürgerliches ‚Zentrum‘!) in eine Geheimgesellschaft hineingerät, wo maskierte Adlige sich anonym, promiskuitivem Sex hingeben. Im Kontext des Erotisierungskursus‘ Fridolins, der das Angebot einer Affäre, einer Prostituierten sowie einer Kindprostituierten für ihn bereithält, stellt die Geheimgesellschaft den Extremraum dar: Größte erotische Versuchung geht hier mit Lebensgefahr bei Entdeckung einher – gegenüber der alltäglichen Normalität des bürgerlichen Heims repräsentiert die adlige Geheimgesellschaft in ihrer ritualisierten entindividualisierten Entgrenzung so den maximalen Normverstoß. Dieser Status ist auch in der Raumordnung zeichenhaft inszeniert, denn sie besteht ihrerseits aus zwei Teilräumen, deren erster dunkel ist, der zweite gleißend hell, im ersten tragen die Männer Mönchsgewänder, die Frauen Nonnentrachten, im zweiten die Männer ‚Verführertrach-

ten', die Frauen nichts mehr außer ihrer Maske. ‚Dunkel' vs. ‚hell', maximale ‚Verhüllung' vs. ‚Enthüllung', ‚gesteigertes Lebensgefühl'⁵³ vs. ‚Todesgefahr' – es ließen sich weitere Merkmale aufzählen, die belegen, dass der Raum stets die Abweichung vom Mittelwert *in beide* Extreme bereithält und somit einen Extremraum *par excellence* repräsentiert. Nicht zuletzt wird das Haus, wo die Orgie stattfindet, erreicht, indem man zunächst einen Berg hinauf- und dann in eine Schlucht hinabfährt (‚oben' vs. ‚unten'). Im zweiten Kursus, dem Desillusionierungskursus, als Fridolin bei Tage die Stationen der vergangenen Nacht erneut aufsucht, um die verpassten Gelegenheiten endlich zu realisieren, erfährt er zudem, dass die Geheimgesellschaft in diesem Haus, das nun „keineswegs groß oder prächtig“ wirkt,⁵⁴ gar nicht verortet ist, sondern nomadisch umherzieht und damit für ihn nicht mehr auffindbar ist. Im ersten Kursus, dem der Erotisierung, ist die Geheimgesellschaft der Wendepunkt der Figurenbewegung. Fridolin wird demaskiert, hinausgeworfen und kehrt nach Hause zurück. Diese narrative Funktion übernimmt im Desillusionierungskursus stattdessen der Extremraum der Pathologie, wo (mutmaßlich – sie war nachts ja maskiert) die gestern so erotisch verheißungsvolle Fremde liegt, die an seiner Statt mit dem Tod bestraft wurde:

[W]as da hinter ihm lag in der gewölbten Halle, im Scheine von flackernden Gasflammen, ein Schatten unter andern Schatten, dunkel-, sinn- und geheimnislos wie sie –, ihm bedeutete es, ihm konnte es nichts anderes mehr bedeuten als, zu unwiderruflicher Verwesung bestimmt, den bleichen Leichnam der vergangenen Nacht.⁵⁵

Die Pathologie (‚Tod' / ‚Nicht-Erotik') substituiert also im zweiten Kursus die Geheimgesellschaft (‚gesteigertes Leben' / ‚Erotik') als Extremraum der Abweichung vom normalen Leben in einem nicht-wünschenswerten Sinne. Von dort kehrt Fridolin enttäuscht zurück in das eigene Heim, wo er sich mit Albertine ausspricht und Versöhnungssex hat. Sie widmet sich am nächsten Tag wieder den mütterlichen Pflichten, er fasst den Entschluss, künftig in der Forschung zu arbeiten. Als Lösungsmodell für den dargestellten Konflikt zwischen erotisch defizitärem Eheleben und den ehegefährdenden außerehelichen erotischen Versuchungen präsentiert der Text also nicht ohne Ironie das Freudsche Konzept der Sublimierung.⁵⁶

⁵³ Zum lebensideologischen Aspekt dieses Textes siehe Marianne Wunsch, „Das Modell der ‚Wiedergeburt' zu ‚neuem Leben' in erzählender Literatur 1890-1930“. In: Karl Richter/Jörg Schönert (Hgg.), *Klassik und Moderne: Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß; Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag*. Stuttgart 1983, S. 379-408. Und: Wolfgang Lukas, *Das Selbst und das Fremde: Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers*. München 1996 (Münchner germanistische Beiträge; 41) (Münchner Universitäts-Schriften: Philosophische Fakultät).

⁵⁴ Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*. In: Ders. *Erzählungen*. Hrsg. von Walter Jens und Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt am Main 1961, S. 340-427, hier S. 406.

⁵⁵ Ebd., S. 425.

⁵⁶ Das kitschige Ende legt nahe, dass der Text sich über seine ‚Helden' und seinen eigenen Abschluss durchaus lustig macht: „So lagen sie beide schweigend, beide wohl auch ein wenig schlummernd und einander traumlos nah – bis es wie jeden Morgen um sieben Uhr an die Zim-

Unter raumsemiotischen Aspekten ist der Text aufschlussreich, weil er zum einen das *Extremraumkonzept* in deutlicher Ausprägung aufweist, und zwar als Abweichung vom Mittelwert zu beiden Enden der Skala, und es zudem dynamisiert, indem der erste Extremraum verschwindet, durch einen anderen substituiert wird und so den Transformationsprozess des Protagonisten in Korrespondenz mit dessen räumlicher Bewegung in der Diegese abbildet. Zum anderen kann dieser Extremraum aus einer anderen Perspektive aber zugleich konzeptuell als eine *Heterotopie* verstanden werden: Wie die Prärie bei *Kalle Blomquist* ist dieser abweichende Gegenraum zur Ordnung topographisch zwar am Rand der Stadt situiert, aber eben ihr noch immanent. Es ist eine offenbar dekadente Teilklasse der Wiener Gesellschaft, die im Verborgenen, aber in wechselnden Häusern innerhalb der Nachbarschaft entgegen der restriktiven bürgerlichen Norm eine Gegeninstitution mit eigenen strengen Regeln errichtet hat, um sich dort vorsätzlich und ritualisiert sittlich zu ‚entgrenzen‘.

Extremräume und Heterotopien als Teilräume der Diegese erfüllen wichtige Bedeutungsfunktionen: Wenn sie in narrativen Raumorganisationen auftreten, verweisen sie auf das, worum es in einer Geschichte ‚im Kern‘ geht – sie können in diesem Sinne als Sinnzentren verstanden werden,⁵⁷ in denen sich die Textsemantik bzw. die narrative Konfliktstruktur ‚verdichtet‘ –, was aber nicht heißen muss, dass diese vom Text nicht auch wieder dekonstruiert werden könnten. Das titelgebende Zentrum der *Traumnovelle*, Albertines Traum, der nach Fridolins Zwischeneinkehr zuhause in der Mitte der Novelle geschildert wird, handelt im Unterschied zu seinen „läppischen abgebrochenen Abenteuern“⁵⁸ beispielsweise von der völligen Auflösung der Ich-Außen-Grenze Albertines in sexueller Ekstase mit einem oder mehreren Fremden.⁵⁹ Diese findet ihren räumlichen Ausdruck darin, dass im Akt die zuvor durch „Wald und Fels eingefriedete Lichtung“ sich in eine „weit, unendlich weithin gedehnte, blumenbunte Fläche, die sich nach allen Seiten in den Horizont verlor“ verwandelt.⁶⁰ In der Hierarchie der Raumkonzepte unter dem Paradigma ‚erotische Normabweichung‘ fungiert zweifelsohne diese völlige Auflösung von Raum am höchsten gegenüber jenen Konzepten, die immer noch relational auf die Ordnung bezogen bleiben.

So wie hier verschiedene Raumkonzeptionen textintern sowohl überlagernd als auch konkurrierend verhandelt werden, muss also nicht nur eines der beiden vorgestellten Konzepte zutreffen: Zwar schließen sich Extremraum und Hetero-

mertür klopfte, und, mit den gewohnten Geräuschen von der Straße her, einem *sieghaften Lichtstrahl* durch den Vorhangspalt und einem hellen Kinderlachen von nebenan der neue Tag begann [Hervorh. M.N.].“ Ebd. S. 427. Stanley Kubrick hat in seiner Verfilmung *EYES WIDE SHUT* dieses Ende entsprechend gelesen und in ein kitschüberbordendes Weihnachtsgeschäft verlagert.

⁵⁷ Postmoderne Narrative kennzeichnen sich dabei in der Regel durch das Fehlen eines solchen ‚Kerns‘ oder ‚Sinnzentrums‘, wie schon das Story Chart von *PULP FICTION* (Abb. 4) zeigt. Genau diese Absenz ist in diesen Fällen bedeutungstragend.

⁵⁸ Ebd., S. 389.

⁵⁹ Der oder die Sexualpartner sind völlig entindividualisiert, daher weiß sie es nicht und es ist auch bedeutungslos

⁶⁰ Ebd., S. 395.

topie konzeptuell aus, aber unter dem Aspekt der narrativen Funktionalisierung kann ein Raum sehr wohl zugleich als beides semantisiert sein, denn Literatur muss nicht Gesetzen der Logik folgen. Unter dem Aspekt der Bedeutungsfunktion von Räumen und im Kontext eines Kategorisierungsvorschlags wird auf diesen Sachverhalt zurückzukommen sein.

Der *Third Space* als ein dritter semantischer Raum

Neben den Heterotopien als nach Gesetzen der Logik ‚unmöglichen‘ Teilräumen ist noch ein weiteres Raumkonzept zu betrachten, das gemeinhin als unvereinbar mit Lotmans ‚oppositionellen semantischen Räumen‘ gilt. Im Kontext von Transkonzeptionen wurde Homi K. Bhabhas Konzept des *Third Space* bereits ausdrücklich erwähnt, mit Goethes Klassikkonstrukt in *Italienische Reise* wurde oben ein Beispiel dazu dargestellt. Als ein Raum, der binären Konzeptionen eine dritte Entität entgegenhält, ist dieser aber im Sinne Lotmans nichts weiter als eben ein *dritter semantischer Raum*. Gemäß ihrer Bestimmung müssen semantische Räume sich lediglich hinsichtlich *eines* Merkmals unterscheiden, alle anderen Merkmale könnten dabei äquivalent sein. Da der *Third Space* nicht als eine Schnittmenge definiert ist, sondern als eine neue differenzierbare Einheit, die aber genuin auch Merkmale der beiden anderen Räume enthält, ist er also ein dritter semantischer Raum, der sich hinsichtlich der eine dritte ‚Eigenheit‘ definierenden Merkmale von den beiden ausgängigen Räumen unterscheidet. Dabei ist es ein verbreiteter Irrglaube, Lotmans Konzept ließe überhaupt nur zwei in Opposition stehende Räume als auf Texte / Phänomene applizierte Beschreibungskategorien zu, denen sich die Gesamtheit der Textdaten zu unterwerfen habe. Tatsächlich ist lediglich die Rede von *mindestens* zwei differenzierbaren Entitäten, vor deren Hintergrund sich textuelle ‚Bedeutung‘ überhaupt nur konstituieren kann – nach oben hin aber ist der Anzahl möglicher semantischer Räume und potenzieller differenter semantisch-logischer Beziehungen zwischen diesen Räumen in komplexen Texten keinerlei Grenze gesetzt.

Zur Bedeutungsfunktion von Räumen

Wie das Beispiel der *Traumnovelle* gezeigt hat, können Raumkonstrukte polyvalent sein, sich Extremraum- und Heterotopiekonzept in einem Raum simultan überlagern. Das macht eine wichtige Differenzierung bei der Analyse solcher Konzepte nach deren Bedeutungsfunktion notwendig.

Polyvalenz von Räumen II – Beispiel: Der Tod in Venedig (Thomas Mann, 1912)

Da ich den Text andernorts mehrfach und ausführlich unter raumsemiotischen Aspekten behandelt habe, genügt es, diesen für die hiesigen Zwecke cursorisch

zu skizzieren.⁶¹ In Thomas Manns Novelle erfüllt der Raum Venedig gleichzeitig mehrere semantische Funktionen und lässt sich entsprechend unter verschiedenen Gesichtspunkten unterschiedlich bestimmen: Als Endpunkt der Figurenbewegung Aschenbachs in der Diegese – also unter dem Aspekt seiner narrativen Funktion – ist er ein *Extremraum*, in dem zugleich – also unter einem konzeptuellen Aspekt – sich der figurenintern angelegte Konflikt zuspitzt: Das Abweichende von der bürgerlichen Ordnung, das in der Ausgangssituation des Textes zwar unterdrückt, aber dennoch latent auch als Potenzial in der Psyche der Figur angelegt ist, kondensiert an diesem Ort und bedingt so die Transformation des Reisenden.

Denn innerhalb „unseres Kontinents“ ist Venedig Sinnbild des Abweichenden,⁶² Fremdartigen und am anfälligsten für die im Lauf der Handlung geschilderte dionysische Heimsuchung und damit einhergehende „Entsittlichung“ des Raumes (und Aschenbachs):⁶³ So wird die Stadt bezeichnet als der „erstaunlichste[...] Landungsplatz, jene blendende Komposition phantastischen Bauwerks“ und „die unwahrscheinlichste aller Städte“.⁶⁴ Und: „Wenn man über Nacht das Unvergleichliche, das märchenhaft Abweichende zu erreichen wünschte, wohin ging man? Aber das war klar“.⁶⁵ In diesem Sinne ist Venedig konzeptuell also offensichtlich *auch* ein innerhalb der europäischen Kultur *heterotoper Andersraum*, von wo aus die gesamte bürgerliche Kultur infrage gestellt und bedroht ist.

Was diesen Raum nun aber so andersartig und so anfällig für ‚das Dionysische‘ macht, ist sein hybrider Charakter, der ihn sogar noch als einen ‚Dritten Raum‘ semantisiert, in dem oppositionelle Entitäten zu dieser spezifischen Eigenheit des Raumes verschmelzen: Denn hier verbinden sich Architektur und Meer, das Feste und das Flüssige, Kultur und Natur zu der einzigartigen Wasserstadt; eine Beziehung, die rituell durch die symbolische Vermählung des Dogen mit dem Meer bekräftigt wird. Das Meer aber ist in *Tod in Venedig* als „Raumeswüste“ (475), das „Ungegliederte, Maßlose, Ewige, [...] Nichts“⁶⁶ und das „Nebelhaft-Grenzenlose“ semantisiert und damit als die Negation von Struktur und Ordnung an sich gekennzeichnet.⁶⁷ Es unterspült und durchströmt den architektonischen Raum, der über kein festes Fundament verfügt, sondern auf Pfählen in den Morast gegründet ist und dessen kulturelle Ordnung somit stetig bedroht ist. Diese aber ist wiederum in sich ‚hybrid‘, da sich verschiedene okzidentale und orientale Ein-

⁶¹ Vgl. Martin Nies, *Venedig als Zeichen* und „Die unwahrscheinlichste der Städte‘: Raum als Zeichen in Thomas Manns *Tod in Venedig*“. In: Holger Pils/Kerstin Klein (Hgg.), *„Wollust des Untergangs“: 100 Jahre Thomas Manns Der Tod in Venedig* [Katalog zur Ausstellung im Buddenbrookhaus zu Lübeck 03.02.-28.05.2012]. Göttingen 2012, S. 10-21 sowie „Jene blendende Komposition phantastischen Bauwerks‘: Venedig als räumliche Manifestation des Phantastischen in ästhetischer Kommunikation“. In: Klaus Schenk/Ingold Zeisberger (Hgg.), *Fremde Räume: Interkulturalität und Semiotik des Phantastischen*. Würzburg 2017, S. 181-204.

⁶² Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*. In: Ders. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt am Main ²1974.

⁶³ Ebd., S. 514.

⁶⁴ Ebd., S. 463.

⁶⁵ Ebd., S. 458.

⁶⁶ Ebd., S. 475.

⁶⁷ Ebd., S. 524.

flüsse, ‚Eigenes‘ und ‚Fremdes‘ und, gleichsam in einer Verräumlichung der Zeit, verschiedene Kunstepochen miteinander in der „blendende[n] Komposition phantastischen Bauwerks“ zu einem Gesamtkunstwerk verbinden. Dies wiederum macht den literarischen Raum Venedig aber in besonderer Weise geeignet, in metafiktionaler und selbstreflexiver Weise ‚Kunst‘ an sich zu repräsentieren, was sich auch aus der Geschichte der Venedigliteratur von der Goethezeit bis zur Gegenwart durchgängig belegen lässt.⁶⁸ Hinsichtlich seiner Semantik erfüllt der Raum Venedig also unterschiedliche Bedeutungsfunktionen, die sich zugleich überlagern. Deshalb muss eine raumsemiotische Analyse, um der Komplexität textueller Welten gerecht zu werden, verschiedene Ebenen von Bedeutungsfunktionen unterscheiden können.

Bevor eine dahingehende Systematisierung vorgeschlagen wird, muss neben den bisher behandelten semantischen Räumen ($\{sR1 \text{ vs. } sR2\}$ vs. $sR3 \dots$) und deren Teilräumen zunächst ein weiteres Modell der Beschreibung von räumlichen Ordnungen eingeführt werden, das sich zur Analyse komplexerer identitärer Räume eignet. Alle vorangegangenen Ausführungen und Beispiele haben jedenfalls gezeigt, dass auch Konzepte wie das der Heterotopie und des ‚Dritten Raumes‘, die als poststrukturalistische Gegenkonzepte zu Lotmans auf binären Oppositionen gründendem Modell gehandelt werden, sich der raumsemiotischen Analyse ohne weiteres funktional implementieren lassen. Sie sind dann im Sinne Lotmans als weitere semantische (Teil-)Räume zu verstehen, deren spezifische semantische Merkmale sich eben dadurch auszeichnen, entweder einen systemimmanenten Gegenraum zu konfigurieren (Heterotopie) oder aus Gegensätzlichem eine neue eigene identitäre Einheit (‚Dritter Raum‘) entstehen zu lassen.

Lotmans *Semiosphäre* als räumliches Modell der Kulturbeschreibung

Mit der *Semiosphäre* hat Lotman nach der Grenzüberschreitungstheorie ein Modell der Kulturbeschreibung entwickelt, das nun auch prinzipiell die Vielfalt kultureller Phänomene außerhalb einer Theorie der Narrativität zu strukturieren geeignet ist:

Die Semiosphäre ist gekennzeichnet durch [...] den Gegensatz von Innen und Außen und die Ungleichmäßigkeit in der Struktur des Inneren. Die Grenze zwischen dem Inneren und dem Äußeren einer Semiosphäre wird durch die gegenseitige Fremdheit der Zeichenbenutzer, Texte und Kodes aufrechterhalten und ist durch Übersetzungsprozesse partiell überwindbar. Die Ungleichmäßigkeit des Inneren einer Semiosphäre, das sich in einen Kernbereich und zur Peripherie hin zunehmend amorpher werdende Bereiche gliedert, ist verantwortlich für die innere Dynamik der Semiosphäre. Im Kernbereich befinden

⁶⁸ Siehe dazu ausführlich Martin Nies, *Venedig als Zeichen* und „Jene blendende Komposition phantastischen Bauwerks“.

sich die dominierenden Zeichensysteme, in denen Zeichenbenutzer, Texte und Kodes in elaborierter Weise aufeinander abgestimmt sind. Zur Peripherie gehören Zeichenbenutzer, die kaum einen Kode gemeinsam haben [...]. Der Austausch zwischen Innerem und Äußerem sowie zwischen Kernbereich und Peripherie einer Semiosphäre führt zur Schaffung neuer Kodes, zur Produktion neuer Arten von Texten und zu Veränderungen bei den Zeichenbenutzern, die sie für neuen Sinn empfänglich machen.⁶⁹

Nun ist die Ablösung des Modells binärer Dichotomien durch ein Zentrum-Peripherie-Modell auf den ersten Blick noch nicht unbedingt zeitgemäßer. Im Unterschied zum Konzept der *semantischen Räume* kennzeichnet sich die *Semiosphäre* als Modell der Kulturbeschreibung und der Beschreibung kultureller Prozesse aber bereits durch eine innere Dynamik und potenzielle Heterogenität sowie durch gegebenenfalls Bereiche des Übergangs und der Hybridität in ihrer Peripherie. Das Semiosphärenmodell eignet sich so auch aus literatur- und medienwissenschaftlicher Perspektive zur systematischen Erfassung derjenigen Zeichen und Kodes, die ein konkreter Text als mehr oder weniger zentral bzw. randständig einem sekundären semiotischen Konstrukt von ‚Eigenheit‘ zuweist, der Merkmale also, die als unabdingbar eine ‚Zugehörigkeit‘ definierend bzw. als identitätsstiftend modelliert sind, sowie derjenigen Merkmale, die als noch so eben dazugehörig gesetzt oder im Übergang befindlich oder die gewissermaßen ideologisch, – da die Prämissen der paradigmatischen Selektion von ‚noch Zugehörigem‘ und ‚nicht mehr Zugehörigem‘ in der Regel intratextuell nicht hinterfragt werden –, als gar nicht mehr integrierbar ausgegrenzt sind.⁷⁰

Wenngleich als ein Modell der Kultur intendiert, lässt sich das Semiosphären-Konzept auch zur Strukturierung dargestellter Welten in ästhetischer Kommunikation funktionalisieren, wenn Texte ihre Welten semiosphärisch organisieren, wie dies gegenwärtig des Häufigeren dort der Fall ist, wo kulturelle Identität literarisch und filmisch verhandelt wird.

Semantischer Raum *Semiosphäre* – Konstrukte kultureller Identität in Gegenwartsliteratur und -film

Denn die ästhetische Kommunikation der 1990er Jahre bis zur Gegenwart reflektiert einerseits die Auflösung binärer Konzeptionen des Denkens, zeugt aber auch von den damit verbundenen imaginären und identitären Verlusten. Die oben angedeutete Entwicklung in den Kulturwissenschaften jener Zeit, die ge-

⁶⁹ Jurij M. Lotman, „Über die Semiosphäre“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 12, H. 4 1990, S. 287-305, hier S. 287.

⁷⁰ Welche Zugehörigkeiten und Relationen von Eigen- und Fremdheit dabei eine *Sphäre* des ‚Eigenen‘ im Einzelnen definieren, ist in der ästhetischen Kommunikation jeweils ein text- und kulturspezifisches Konstrukt – ‚kulturspezifisch‘ deshalb, weil jeder Text in bestimmten konzeptuellen und diskursiven Kontexten der Kultur, deren Produkt und kultureller Speicher er ist, verortet ist.

genüber dem Grenz-/Abgrenzungsparadigma nun dem Netzparadigma und den grenzüberschreitenden und Grenzen dekonstruierenden, hybriden Trans-Konzeptionen den Vorzug gab, findet sich auch dort wieder: Literatur und Film erzählen rekurrent Geschichten von Grenz-, von Orientierungs- und Sinnverlusten, – auf das Individuum bezogen letztlich auch von ‚Heimatverlusten‘ in dem Sinne, dass vormalig als identitär aufgefasste Verortungen in festen und überschaubaren, eher regional begrenzten Systemen als verloren angesehen sind.

Ort- und Grenzenlosigkeit als literarisches Krisenphänomen

So sehnt sich der Protagonist in Christian Krachts *Faserland* (1995) auf seiner orientierungslosen Deutschlandreise durch ein ‚zerfasertes‘ und somit nicht mehr klar konturiertes *Father-Land* nach einem „Platz in der Welt“, wo „kein Sog“ mehr ist, „kein Ohnmächtigwerden angesichts des Lebens, das neben einem so abläuft, sondern ein Stillsein“. ⁷¹ Mit der globalisierten, vermeintlich grenzenlosen Welt fehlen die Verortungen, mit den Verortungen die Ordnungen, denen gegenüber das Individuum sich als zugehörig entwerfen kann. Da sich Identität aber offenbar über solche Zugehörigkeiten und Abgrenzungen definiert, handeln Texte jener Zeit oft von Figuren, deren Identitätsbildungsprozess als nicht abgeschlossen betrachtet werden muss.

Zeichenhaft für diesen Typus ist der Titel von Judith Hermanns Erzählammlung *Nichts als Gespenster* (2003), die von der Generation orientierungsloser Thirtysomethings des postideologischen Zeitalters handelt. Das den Texten vorangestellte Motto aus einem Beach Boys Song lautet: „Wouldn’t it be nice if we could live here / Make this the kind of Place / were we belong“ – ‚Ortlosigkeit‘ rangiert hier offenbar als zentrales Krisensymptom der geschilderten Generation. ⁷² Dementsprechend heißt es auch in Sibylle Bergs *Short Cuts*-Roman *Die Fahrt* (2007):

Die meisten seiner Bekannten hatten den Knall noch nicht gehört und warteten auf einen Ort, der nach ihnen verlangte. Irgendwas, das für sie bereitstünde und das sich um sie legen würde wie ein passender Mantel. Heimat findet man nicht im Internet oder durch verzweifelttes Herumgereise. Heimat ist für Menschen, die in Bergdörfern aufgewachsen waren. Ganz reizend, man kennt alle, die Tiere, die Luft ist über jeden Zweifel erhaben, und statt ins Kino gehen alle Sonnenuntergang schauen. ⁷³

⁷¹ Christian Kracht, *Faserland*. München 1995, S. 137f.

⁷² Judith Hermann, *Nichts als Gespenster*. Frankfurt am Main 2012.

⁷³ Sibylle Berg, *Die Fahrt*. Reinbek bei Hamburg 2009 S. 17.

In Sibylle Bergs *Ende gut* (2004) ist als Voraussetzung dafür, dass die Geschichte das titelgebende gute Ende nehmen kann, angegeben: „Wir müssen einen Ort finden und uns irgendwie einrichten mit dem, was es auf der Welt noch gibt“.⁷⁴

Short Cuts-Texte wie Sibylle Bergs *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot* (1997) oder *Die Fahrt* semiotisieren – wie oben bereits ausgeführt – in der spezifischen Art und Weise, wie sie erzählen, eine vielfältig vernetzte Welt: Multiple Handlungsstränge um meist eine größere Anzahl Figuren werden alternierend erzählt und in zufälligen Begegnungen von Handlungsträgern entweder zu Knotenpunkten des Geschehens, aus denen neue Handlungen hervorgehen, oder bleiben als bloße Passagen folgenlos. Das Prinzip der Kontingenz in Gestalt durch Zufälle motivierter kausaler Geschehensfolgen verhandeln Filme wie *SHORT CUTS* von Robert Altman (1993), *PULP FICTION* von Quentin Tarantino (1995), *ST. PAULI NACHT* von Sönke Wortmann (1998), *MAGNOLIA* (1999) oder *BABEL* (2006) und viele mehr.⁷⁵ *BABEL* inszeniert globale Ursache-Wirkungsverhältnisse nach dem Modell des Schmetterlingseffekts: Räumliche, ideologische, soziale Grenzen werden hier signifikant überschritten oder außer Kraft gesetzt. Diesen auf Kontingenz beruhenden und räumlichen Grenzen überschreitenden Narrationstypen ist nun in neuen Heimatdiskursen mit dem explizierten Wunsch nach ‚Verortung‘ und somit Festlegung und Begrenzung ein statisches Gegenmodell kontrastiert.

Orte / ‚Nicht-Orte‘

Was mit ‚Ort‘ gemeint ist, definiert Marc Augé in seiner Schrift zu den ‚Nicht-Orten‘, die in den Kulturwissenschaften der 1990er Jahre breit rezipiert wurde: „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort“, und: „Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit“.⁷⁶ Als Beispiel führt Augé die Einkaufszentren, Flughäfen, U-Bahnstationen etc. an, all die Orte des Durchgangs, die zu keinem Verweilen einladen. Allerdings ist es durchaus problematisch, diese Räume per se als ‚beziehungslos‘ definieren zu wollen, da sie gerade als Transiträume eigentlich *nur* relational gedacht werden können und zugleich als Arbeitsräume, Geschäftsräume etc. wiederum in einer Vielfalt komplexer Beziehungsgeflechte befindlich gedacht werden müssen, die aber freilich niemand als ‚heimelig‘ bezeichnen wollte.

In einem raumsemiotischen Sinne gibt es keinen ‚Nicht-Ort‘; denn das müsste eine räumliche Entität sein, die keinerlei spezifizierende Merkmale aufweist, eine semantisch leere Platzierung. Jeder Flughafen, jedes Hotel, jeder Raum, der, wenn auch funktional, als Transitraum und nicht als ein Ort des Verweilens defi-

⁷⁴ Sibylle Berg, *Ende gut*. Reinbek bei Hamburg 2005, S. 290.

⁷⁵ S. dazu Martin Nies, „Short Cuts – Great Stories“ und ders. (hg. zus. mit Moritz Baßler), *Short Cuts: Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*.

⁷⁶ Marc Augé, *Nicht-Orte*. München³2012, S. 92 bzw. S. 121.

niert ist, wird sich durch bestimmte Merkmale auszeichnen (bzw. durch mindestens ein Merkmal – s.o. zur Definition semantischer Räume), die ihn von anderen Räumen derselben Merkmalsklasse unterscheiden: Kein Supermarkt oder Fast-Foodtempel einer Unternehmenskette, die noch so großen Wert auf eine Corporate Identity legt, ist vollkommen identisch mit einem anderen. Selbst wenn sie sich nur durch ihre Platzierung auf dem Längen- und Breitengradnetz unterscheiden, kann es von ‚identitärer Bedeutsamkeit‘ und damit semiotisiert sein, *wo* die Filiale sich befindet – man denke nur an die Weltenbummler, die es sich zum Ziel gemacht haben, ein bestimmtes oder gar alle Hard Rock-Cafés oder Starbucks-Filialen besucht zu haben. Das Erreichen dieser Ziele hat dann zwar reinen Selbstzweck, aber dennoch eine zeichenhafte Wertigkeit.

Was Augé mit seinem soziologischen Konzept des Nicht-Ortes meint, und dessen Nutzen für die semiotische Analyse von Räumen in ästhetischer Kommunikation, erschließt sich anschaulich durch dessen filmische Narrativierung in Steven Spielbergs *TERMINAL* (USA 2004): Tom Hanks spielt dort einen ‚Heimatlosen‘, weil ohne gültigen Pass reisenden Bürgerkriegsflüchtigen, der auf einem amerikanischen Flugplatz strandet, da er weder eine Ein- noch eine Ausreiseerlaubnis erhält. Sukzessive fügt sich der Protagonist aber in die primär durch Arbeitsbeziehungen gekennzeichneten Strukturen des Raumes ein, schließt Freundschaften, erfährt Solidaritätsbekundungen und lässt den kalten Flughafen so zu einem Ort der Humanität werden. Der vorherige ‚Nicht-Ort‘ transformiert somit in der Erzählung zu einem ‚Ort‘ der Beziehungen, an dem der Heimatlose so lange auch sozialen Halt findet, bis er nach dem Ende des Krieges in seiner Heimat endlich ausreisen darf. Der soziologische Begriff des ‚Nicht-Ortes‘ kann im semiotischen Sinne nur als eine Metapher verstanden werden, ist dann aber geeignet, solche Räume des vorübergehenden Aufenthaltes bzw. Durchgangs zu beschreiben, bei denen nicht eine eigene identitäre Spezifik, also nicht die identitären, sondern lediglich die nicht-identitären Merkmale relevant gesetzt sind.

Verortungen: *Semiosphäre* ‚Heimat‘

Die prozessuale ‚Verortung‘ des ‚Nicht-Ortes‘ in *TERMINAL* ist signifikant für neue Erzähltypen während der 2000er Jahre bis zur Gegenwart. Denn nicht nur in der gegenwärtigen Kulturwissenschaft erleben identitäre ‚Grenzen‘ und ‚Abgrenzungen‘ eine Interessen-Renaissance, sondern auch in den Geschichten, die sich unsere Kultur erzählt, findet sich eine Tendenz zu narrativen Grenzziehungen, wo noch vor wenigen Jahren Grenztilgungen paradigmatisch waren. So zeigen Literatur und Film deutlich neokonservative Tendenzen zur Heimatsuche und zunehmend auch zur Rückführung von Figuren in als ‚heimatlich‘ konzipierte Räume oder zu nostalgischen Erinnerungsnarrativen an glücklich und behütet verlebte Kindheitstage, wie bspw. Katharina Hagenas *Der Geschmack von Apfelkernen* (2008), Zsuzsa Banks *Die hellen Tage* (2011) oder Frank Goosens *Radio Heimat* (2012) und *Sommerfest* (2012). Außerdem zeugen Sachbuchtitel wie *Heimat als Utopie*; *Heimat: Neuentdeckung eines verpönten Gefühls*; *Heimat: Eine Rehabili-*

tierung; *Wo ich zu Hause bin: Von der Sehnsucht nach Heimat; Heimat – oder die Kunst bei sich selbst zu Hause zu sein; Heimat ist, was man vermisst* von einer gegenwärtigen kulturellen Heimat-Defiziterfahrung.

‚Heimat‘ aber konstituiert sich in den Texten stets erstens durch ihren Charakter der *Örtlichkeit und Begrenzung*, d.h. durch die Einbindung des dort beheimateten Individuums in feste Beziehungen, durch *Geschichtlichkeit und ‚Identität‘* und zweitens lässt sich deren Struktur im Sinne Lotmans eben als die einer *Semiosphäre* beschreiben. Denn die Vorstellung von ‚Heimat‘ als einer zudem dynamischen Semiosphäre erlaubt die Beschreibung von Prozessen kulturellen Wandels sowohl innerhalb ihrer selbst als auch im grenzüberschreitenden Austausch mit anderen Semiosphären, etwa dann, wenn vormals Fremdes integriert wird oder eben hybride Bereiche sich ausbilden.

Semantischer Raum *Semiosphäre* – Beispiel: *BESTE GEGEND* (M. H. Rosenmüller, 2008)

Das kann an Marcus H. Rosenmüllers so genanntem ‚Neuen bayerischen Heimatfilm‘ *BESTE GEGEND* (D 2008) illustriert werden:⁷⁷ Die Geschichte erzählt von den beiden adoleszenten Mädchen Kati und Jo, die nach dem Ende der Schulzeit ihre nun erlangte Freiheit durch eine Weltreise erproben möchten, durch einige widrige Umstände, vor allem aber den nahenden Tod von Katis Opa wieder zur Umkehr bewogen werden. ‚Heimat‘ ist hier filmisch als eine Sphäre aus alltagskulturellen Zeichen, spezifischen Kodes (der Dialekt spielt dabei eine entscheidende Rolle), gesellschaftlichen Ritualen, Strukturen, den Beziehungen zwischen Figuren und persönlichen Erinnerungsorten modelliert: „I glaub in Tandern gibt’s im Umkreis von zwanzig Kilometern koan Ort, an dem koa Erinnerung klebt“.⁷⁸

Was den ‚Ort‘ hier wesentlich kennzeichnet, das ist der soziale Zusammenhalt, der, wenn es darauf ankommt, auch Animositäten zwischen Liebesrivalen noch zu überwinden vermag. Einbindung in familiäre und Freundschaftsverbände, eine gemeinsame Sprache, Naturnähe, reduzierte Komplexität und die Präsenz individueller und überindividueller Vergangenheit im heimatkulturellen Gedächtnis sind zentrale Merkmale des verhandelten Heimatkonstrukts, das sich dergestalt als präglobalisierte Sozialidylle ohne weit gehende fremdkulturelle Einflüsse konturiert. Entscheidend ist, dass die Heimat ein im Kern (also im Zentrum der Semiosphäre) *beständiger Ort* ist, ein Fixpunkt, steter Rückhalt, der den jugendlichen Protagonistinnen im Unterschied zu ihren Altersgenossinnen im literarischen Diskurs immer bewahrt bleibt, auch wenn dieser temporär verlassen wird. Ihre Zugehörigkeit ist eindeutig definiert, eine Frage nach ‚Identität‘ stellt sich gar nicht erst, da diese nicht als problematisch gesetzt ist (z.B. gibt es signifikant kei-

⁷⁷ Die Ausführungen hier sind meinem Beitrag „A Place to belong‘ – Heimatsuchen und narrative Konzeptionen von ‚Heimat‘ im Globalisierungskontext“. In: Jenny Bauer/Claudia Gremler/Niels Penke (Hgg.), *Heimat – Räume: Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative*. Essen 2014 (Studia Comparatistica; 3), S. 165-180 entnommen.

⁷⁸ Marcus H. Rosenmüller, *BESTE GEGEND* (D 2008), 0:53.

ne Generationenkonflikte), aber die Welt will eben einmal in Augenschein genommen werden.

In diesem Kontext lässt sich sogar zeigen, wie der Übergang, die Grenze zwischen der Heimatsphäre und der fremden Außenwelt, narrativ explizit funktionalisiert sein kann: Nach dem Aufbruch zu ihrer Weltreise gelangen die Mädchen von Bayern aus durch Österreich über den Brenner nach Südtirol, dann aber muss das Auto (signifikant ein deutsches Fabrikat) in die Reparatur. In der Grenzzone von österreichischem und italienischem Sprachbereich verharren die Protagonistinnen bis zu ihrer Rückkehr in den Ausgangsraum. Die äußerste Grenze des Vertrauten wird also durch die Sprachbarriere markiert, damit durch die *Fremdheit der Kodes*. Österreich konstituiert sich dagegen in Relation zu Bayern als eine lediglich ‚nachbarschaftliche Fremdheit‘, die partiell verschieden, aber mit einem Zeichensystem ausgestattet ist, das im Unterschied zur italienischen Sprache mehr Similaritäten als Differenzen aufweist und damit den äußersten Rand der Semiosphäre des noch Vertrauten in *BESTE GEGEND* bildet, sodass zeichenhaft von genau hier die Umkehr in die Heimat erfolgt. Der äußerste Rand der Semiosphäre ist somit in seiner narrativen Funktion im Sinne Karl N. Renners wiederum ein Extrempunkt, insofern er Wendepunkt der Figurenbewegung ist und in ihm zugleich auch das Eigenidentitäre im Bewusstsein der Figuren in Abgrenzung vom Fremden kondensiert.

Unbenommen der Modellierung von ‚Heimat‘ als einer standpunktbezogenen und wahrnehmungsbedingten Semiosphäre in Relation zu einer fremden Umgebungswelt, die sich wiederum in eine Vielheit differenter Semiosphären gliedern mag (hier z.B. ‚Italien‘ bzw. der ‚Süden‘), verhandelt der Film in der Tiefendimension dichotomisch die abstrakten semantischen Räume ‚Eigenes‘ versus ‚Fremdes‘ als Extrempunkte, zwischen denen ‚eigen‘ und ‚fremd‘ als skalierbar aufgefasst sind zwischen den identitären Entitäten ‚Bayern‘ (wohlgemerkt nicht ‚Deutschland‘) – ‚Österreich‘ – ‚Italien‘. Auf dieser Beschreibungsebene, die die im ideologischen Kern der Erzählung kontrastierten Entitäten zu erfassen sucht, leistet das Konzept semantischer Räume als ein Erkenntnisinstrument äußerst brauchbare Dienste. Bei der Beschreibung des relevanten Kulturmodells (hier der ‚Heimat‘) kommt dagegen das Konzept der Semiosphäre zum Tragen, die intern heterogene Phänomene umfassen kann, als Abstraktion der über die Narration vermittelten ‚Grundordnung‘ der dargestellten Welt jedoch die Grenzüberschreitungstheorie.

‚Andersheit‘ und ‚Ähnlichkeit‘ vs. Fremdheit

Für den Systemtheoretiker Horst Turk entspräche die am Beispiel von *BESTE GEGEND* aufgezeigte Differenzierung kultureller Einheiten der definitorischen Unterscheidung von ‚Eigenheit‘, ‚Andersheit‘ (das ist eine Varianz innerhalb desselben Systems – diese ‚systemische Einheit‘ ist im Beispiel aber nur bezogen auf die Sprache und bestimmte regionale Kodes) und ‚Fremdheit‘ (als einer differenten

Systemzugehörigkeit).⁷⁹ Der Philosoph Bernhard Waldenfels fasst in seiner Phänomenologie des Fremden diese Form der ‚Andersheit‘, bei der sowohl differente als auch ähnliche identitäre Merkmale relevant sind, als eine „nachbarschaftliche Fremdheit“ auf.⁸⁰ Diesem Konzept lässt sich das Paradigma der ‚Ähnlichkeit‘, dem gegenwärtig in Diskursen der Interkulturalitätsforschung eine bedeutende Rolle zukommt, als verwandt auffassen.⁸¹ Denn unter diesem Aspekt werden auf der Ebene des Kulturvergleichs wiederum nicht die differenzierenden, sondern vielmehr die äquivalenten bzw. similitären Merkmale relevant gesetzt, wobei diese aber eben nicht identisch sind, sondern nur ‚ähnlich‘, also in sich zugleich partiell ‚vergleichbar‘ und doch ‚anders‘. Diese wären dann nach Lotman wie im Falle des Beispiels im Randbereich der Semiosphäre zu denken, wo es zu Überschneidungen mit anderen Semiosphären kommt.

Grenzdynamiken: *Borderscaping*

Das Konzept des *Borderscaping* wird im Kontext eines Symposiums an der Universität Luxembourg über *Borderscape as an interdisciplinary Concept* 2016 wie folgt beschrieben:

Grenzen sind nicht von Natur aus gegeben, sondern sie werden definiert, sozial produziert und müssen in Stand gehalten, verteidigt werden. Etwas präziser könnte man sagen, dass Grenzen das Ergebnis von und zugleich der Anlass zu Differenzierungen sind, daher nur prozessual gedacht werden können („bordering“) und die Identität des jeweils Begrenzten zugleich in seinem Sein und in seinem Werden konstituieren. Grenzen implizieren die Regeln, in deren Rahmen oder gegen die sie überschritten werden können – Regeln, die ihrerseits fortlaufender Veränderung unterworfen sind. Oftmals dehnen sie sich aus zu Grenzräumen, die dann als Übergangs- und Kontaktzonen thematisiert werden. Diese Beschreibung gilt nicht nur für territoriale oder politische Grenzen, sondern gleichermaßen für kulturelle, soziale, wirtschaftliche, rechtliche oder sprachliche Grenzen und für die Grenzen von Texten und anderen Artefakten. Um zu betonen, dass Grenzen über ein Ensemble von Regeln, Semantiken und anderen Konstruktionen hergestellt werden – dass sie dieses Ensemble in seinem Werden gewissermaßen *sind* – ist in jüngster Zeit der Begriff *borderscape* geprägt worden. Er bezeichnet dieses Ensemble in Ana-

⁷⁹ Vgl. Horst Turk, „Alienität und Alterität als Schlüsselbegriffe einer Kultursemantik“. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 22.1, 1990, S. 8-31.

⁸⁰ Vgl. Waldenfels, *Topographie des Fremden*. Zur Systematisierung dieser Begriffe vgl. a. Martin Nies, *Der Norden und das Fremde: Kulturkrisen und ihre Lösung in den skandinavischen Literaturen der Frühen Moderne*. Kiel 2008 (Literatur- und Medienwissenschaftliche Studien Kiel; 5).

⁸¹ Siehe dazu Anil Bhatti/Dorothee Kimmich, „Einleitung“. In: Dies. (Hg.), *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Konstanz 2015, S. 7-31. Siehe auch den Beitrag von Matthias Bauer in diesem Band.

logie zum Begriff *landscape*: Während *landscape* das Land kulturell rahmt, fasst *borderscape* die Grenze in ihrer kulturellen Gemachtheit, Dynamik und Veränderbarkeit.⁸²

Wesentlich sind dem Konzept die Idee der Grenzdynamik und die Vorstellung, dass Grenzen sich durch ein „Ensemble von Regeln, Semantiken und anderen Konstruktionen“ konstituieren. In Bezug auf Lotmans Grenzüberschreitungstheorie und das Konzept semantischer Räume wurde aus Sicht poststrukturalistischer Theoriebildung kritisch angemerkt, dass es, da es Ordnungen beschreibe, statisch sei und keine dynamischen Prozesse erfassen könne, somit sei es ahistorisch. Um diesen Einwand einer Statik des Lotmanschen Modells zu entkräften, hat Karl Nikolaus Renner aber bereits 1983 eine einfache Operation vorgeschlagen: Die textuelle Organisation der semantischen Räume sei gegebenenfalls zu bestimmten Zeitpunkten der erzählten Geschichte (t1, t2, t3 usw.) jeweils neu zu bestimmen, da Grenzen neu konstituiert werden können, sich bestehende Grenzen zwischen Räumen prinzipiell verlagern oder getilgt werden können oder das System der semantischen Räume sich insgesamt wie etwa durch ein revolutionäres Ereignis in der dargestellten Welt grundlegend verändern kann.⁸³ Mithilfe der Temporalisierung des Modells lassen sich also die Grenzüberschreitungstheorie und das Konzept der semantischen Räume mit dem Konzept des *Borderscaping* sehr einfach in Einklang bringen. Über den bloßen Akt der Grenzziehung (*Bordering*) hinaus ist dann zu berücksichtigen, welche spezifischen zu einem gegebenen Zeitpunkt einer Geschichte je wirksamen „Ensembles“ eine solche Grenzziehung oder Grenztilgung bedingen. Dazu zwei Beispiele:

Grenztilgung – Beispiel: *Ungefähre Landschaft* (Peter Stamm, 2001)

Goethes *Italienische Reise* wurde schon unter dem Aspekt der partiellen Grenztilgung zwischen ‚Norden‘ und ‚Süden‘ gemäß des Paradigmas des ‚neuen Blicks‘ betrachtet. In Peter Stamms *Ungefähre Landschaft* findet sich eine vergleichbare Konstellation, allerdings im Kontext veränderter kulturhistorischer ‚Ensembles‘: Der erwünschten Grenztilgung im Zusammenhang klassischer ‚Harmonisierung‘ steht hier eine postmoderne Variante der Desillusionierung und imaginären Grenzdekonstruktion gegenüber.

Kathrine war enttäuscht. So viele Jahre hatte sie von einer Reise in den Süden geträumt. Alles, hatte sie gedacht, würde anders sein, jenseits des Polarkreises. Sie hatte sich Welten ausgedacht, wunderbare, bunte Welten voll seltsamer Tiere und Menschen wie in den Büchern von Jules Verne, die sie als Kind so gern gelesen hatte. Fünf Wochen

⁸² *Borderscape as an interdisciplinary Concept*. Call for Paper – Université du Luxembourg. https://www.borders-in-motion.de/documents/12991/134863/DE_CfP_Symposium-Borderscapes_final.pdf/fce99ba0-54c8-4233-b8c5-b8f79a6b4837 (Abruf 13.07.2018).

⁸³ Vgl. Renner, *Der Findling*.

im Ballon, die Reise zum Mittelpunkt der Erde, zwanzigtausend Meilen unter dem Meer. Doch diese Welt war nicht so viel anders als jene zu Hause. Größer war alles, lauter, die Häuser waren höher, mehr Menschen waren unterwegs, mehr Autos auf den Straßen. Aber sie hatte kaum etwas gesehen, was sie nicht auch schon zu Hause gesehen hatte oder in Tromsø. Es ist nicht viel Platz in einem Menschen, dachte sie.⁸⁴

Die Textstelle erzählt von einem der für das postideologische Zeitalter so typischen imaginären Verluste: Wo zuvor vom Standpunkt der in Nordnorwegen, jenseits des Polarkreises verorteten Protagonistin des deutschsprachigen Textes der ‚Süden‘ in geradezu exotistischer Weise gegenüber dem eigenen Herkunftsraum als ein Sehnsuchtsraum imaginativ höher bewertet war, führt die tatsächliche Raumerfahrung zur Tilgung der semantischen Grenze zwischen ‚Norden‘ und ‚Süden‘ in der figuralen Wahrnehmung (dies entspricht der Ebene des *perzeptiven Aspekts* – siehe unten).⁸⁵ Es besteht dann aber nicht mehr die wünschenswerte Fremdheit des Südens als die eines alternativen Lebensraumes, sondern lediglich noch eine desillusionierte Erfahrung der *Andersheit* in Hinblick auf Größe und Zahl derselben Merkmale, die auch das Eigene bestimmen. Wirksam ist hier das Paradigma der *Ähnlichkeit*, bei der nicht mehr die Opposition als semantisch-logische Relation zwischen Entitäten relevant gesetzt ist, sondern deren vergleichbare Merkmale (dies betrifft die Ebene des *konzeptionellen Aspekts*): „Auf der anderen Seite der Grenze sieht es nicht anders aus“,⁸⁶ heißt es über die Grenzverläufe zwischen Norwegen, Schweden, Finnland und Russland, die sich dort in eine grenzüberschreitende Region Samiland bzw. ‚Lappland‘ (geographisch allgemeiner: die ‚Nordkalotte‘) auflöst: „Die Grenzen waren immer durchlässig gewesen, die Menschen folgten den Rentieren, den Fischzügen, die sich nicht um Grenzen scherten“.⁸⁷

Die Infragestellung von Grenzen durch diesen Text geht aber wesentlich weiter: In der *Ungefähren Landschaft* über dem Polarkreis sind Grenzen vage, Räume diffus:

Sie dachte an die Polarnacht, an die dunkle Monate im Dorf. Dann war es, [...] als löse sich alles auf, verschmelze miteinander zu einer dunklen Masse. Alle Menschen, alle Gegenstände, die Häuser, der Schnee und die Felsen, legten sich übereinander wie Schatten und wurden zu einer großen, formlosen Dunkelheit.⁸⁸

Und:

⁸⁴ Peter Stamm, *Ungefähre Landschaft*. Frankfurt am Main 2001, S. 76.

⁸⁵ Prinzipiell können jegliche textuelle Grenzen auch individuell an verschiedene und potenziell konkurrierende Figuren- oder Erzählerperspektiven gebunden sein und sich vielfach überlagern.

⁸⁶ Ebd., S. 67.

⁸⁷ Ebd., S. 46.

⁸⁸ Ebd., S. 104.

Das Fjell sah aus wie eine Zeichnung aus wenigen Strichen. Rußland, Finnland, Schweden oder Norwegen, alles sah hier oben gleich aus. Die Grenzen lagen unter dem Schnee, der Schnee verband alles, die Dunkelheit deckte alles zu. Die wirklichen Grenzen lagen zwischen Tag und Nacht, zwischen Winter und Sommer, zwischen den Menschen.⁸⁹

Wo die nationalen Grenzverläufe überdeckt werden durch die dynamischen und temporalisierten Grenzen von Tages- und Jahreszeiten, wo die Grenze diffus und permeabel wird, hebt sie sich auf und es lässt sich nicht mehr von einer Grenzüberschreitung sprechen, sondern nur noch von der Bewegung im Feld einer solchen ‚Nicht-Grenze‘ ohne Bedeutungscharakter. Da die Protagonistin Zöllnerin ist, kommt ihr beruflich zudem die sinnlose Aufgabe zu, eine Grenze zu bewachen, wo sie keine sieht. Wenn auch der Polarkreis die Bedeutung einer Grenze zwischen dem ‚Eigenen‘ und dem ‚Fremden‘, die somit unterschiedlich imaginierte Bereiche voneinander trennt, mit seiner Überschreitung einbüßt, weil es diesseits und jenseits der Grenze gleich ist, dann wird gerade dadurch deutlich, dass die eigentlich relevante Grenzüberschreitung im Sinne Lotmans sich auf einer anderen Ebene, auf derjenigen des Systems *abstrakter semantischer* Räume vollzieht. So überschreitet die Figur mit ihrer Enttäuschung über die Nichtigkeit der Unterschiede zwischen ‚Süden‘ und ‚Norden‘ die Grenze zwischen den abstrakten semantischen Räumen ‚Hoffnung auf ein besseres Leben woanders‘ und ‚desillusionierendes Erkenntnis der Gleichheit von hier und dort‘. Der dargestellte figurale Transformationsprozess und damit die ‚eigentliche‘ Geschichte führt also genau das beispielhaft vor, was oben als ‚imaginärer Verlust‘ im Sinne eines Verlustes von Orientierung gebenden und Ordnung stiftenden Vorstellungen und Imagines bezeichnet wurde und als Symptom einer Sinnkrise des Individuums im postideologischen und vernetzten Zeitalter gedeutet werden kann.⁹⁰

Wie anders sich die Sehnsuchtsrichtung von Süden nach Norden dagegen im Kontext der heute gegenwärtigen Migration nach Europa darstellt und wie wenig durchlässig die Grenzen von dieser Seite aus gesehen sind, selbst im vermeintlich ‚diffusen‘ Meeresraum, davon handelt beispielhaft Merle Krögers Roman *Havarie* als ein implizites Gegenmodell.⁹¹

⁸⁹ Ebd., S. 16.

⁹⁰ Vergleiche etwa auch Jim Jarmusch, *STRANGER THAN PARADISE* (USA 1984): „You come to some place new and everything just looks the same“.

⁹¹ Siehe dazu den Band Matthias Bauer/Martin Nies/Ivo Theele (Hgg.), *Grenz-Übergänge: Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*. Bielefeld 2019, und darin insbesondere Elena Giovannini, „Europa mit schwerer Havarie bei Merle Kröger“, S. 53-62.

Bordering / Grenzziehungsakte – Beispiel: RAMBO (Ted Kotcheff, USA 1982)

Als Beispiel für einen Akt willkürlicher Grenzziehung und Konstituierung einer eigenmächtigen Ordnung, die sich erst im narrativen Prozess herausbildet, kann Ted Kotcheffs Film RAMBO (deutscher Verleihtitel) herangezogen werden. Der Protagonist, John Rambo, Heimkehrer aus Vietnam und ehemaliger Elitesoldat, wandert einsam und frierend eine Landstraße entlang, nachdem er erfahren hat, dass der Kamerad, mit dem er einer gemeinsamen Zukunft als Fischer mit eigenem Boot entgegenschau, an Krebs gestorben ist, den er aus Vietnam mitbrachte (damit ist nahegelegt, dass die Erkrankung wurde durch den Einsatz amerikanischer chemischer Kampfstoffe verursacht wurde). Desillusioniert und nun orientierungslos gelangt er in eine Kleinstadt, wo der Sheriff den Fremden am Weitergehen hindert und ihn auffordert, ins Auto zu steigen, um ihn ein Stück mitzunehmen:

„Geht’s nach Norden oder Süden?“ – „Norden.“ –
 „Spring rein, ich werde Dich ein Stückchen mitnehmen. Wohin willst Du denn?“ – „Portland.“ –
 „Portland ist im Süden, ich denke, Du wolltest nach Norden?“ –
 „Ist hier irgendwo ein Lokal, wo ich was essen kann?“ – „Sicherlich, zirka 30 Meilen entfernt.“ – „Gibt es ein Gesetz dagegen, hier zu essen?“ – „Ja, mich.“ – „Was haben Sie gegen mich?“ – „Was hast Du gesagt?“ – „Was haben Sie gegen mich? Ich habe Ihnen nichts getan.“ – „Erstens, Du stellst hier nicht die Fragen, sondern ich, ist das klar? Zweitens, Typen wie Dich mögen wir hier in dieser Stadt nicht: Gammler, Landstreicher usw. Weißt Du, von Deiner Sorte gibt es mehr als genug in dieser Stadt, das reicht uns. Du würdest Dich hier langweilen. Ist eine sehr ruhige Stadt, es gibt hier nichts besonderes, aber uns gefällt es. Und damit es ruhig bleibt, werde ich bezahlt“.⁹²

Nach der Durchquerung der Stadt setzt der Sheriff Rambo jenseits der Stadtgrenze hinter einer Brücke ab, wendet den Wagen, sieht dann aber im Rückspiegel, dass der Fremde umkehrt und die Brücke erneut in Richtung Stadt überschreitet. Er setzt den Wagen zurück, versperrt ihm wiederum den Weg und verhaftet ihn. Wie Rambo sagt, gibt es eigentlich keinen Grund für diese Behandlung. Er hat „nichts getan“, keine Ordnungswidrigkeit begangen, beide vertreten sogar als Polizist und Soldat dieselbe Ordnung, deren Flagge sie auf der Uniformjacke tragen (Abb. 11):

⁹² Ted Kotcheff, RAMBO (FIRST BLOOD, USA 1982), STUDIOCANAL, 05.49.



Abb. 11.: RAMBO, Polizist und Soldat als Angehörige derselben Ordnung⁹³

Worin liegt also der Konflikt begründet? Weshalb wird ein im Kontext der Landstraße allerdings als ‚heimatlos‘ erscheinender Soldat, der nicht weiß, ob er nach Norden oder nach Süden gehen soll, polizeilich aus der Stadt verwiesen und ausgegrenzt? Wenn der Sheriff sagt, „Solche wie Dich mögen wir hier nicht“, meint er aber nicht Soldaten, sondern „Gammler, Landstreicher“ und vor allem Hippies, solche Personen also, die in der stereotypen Wahrnehmung des Kleinstadtpolizisten wie Rambo das Haar lang tragen und ihre Zugehörigkeit zur Friedensbewegung unter anderem dadurch demonstrieren, dass sie die staatlichen Symbole wie Armeejacke und Flagge zeichenhaft entweihen, wenn sie der Mode der Zeit und Subkultur entsprechend diese sich ‚Second Hand‘ aneignen, sie desig-nieren und so ‚beschmutzen‘. Rambo wird also als das, was er tatsächlich ist, verkannt: ein hoch dekoriertes Vietnamkriegsheld, der in die Vereinigten Staaten zurückgekehrt, keine Heimat mehr findet.

Für diese Kriegsheimkehrerproblematik findet der Film ein Zeichen in der Semiotisierung des Raumes, denn die Kleinstadt, die Rambo den Zutritt verwehrt, heißt „Hope“; – ‚Hoffnung‘ auf soziale Reintegration ist Rambo also nicht ge-währt. Die Verweigerung des Zutritts zum sozialen Raum geschieht aber aus Poli-zeiwillkür und äußert sich als Gebärde der Macht („gibt es ein Gesetz“ ... „ja, mich“). Dabei legitimiert sie sich lediglich durch *falsche Zeichendeutung*, denn Rambos Uniformjacke ist authentisch und deshalb so abgenutzt, weil er sie in der Fremde im Kampf für die Heimat verschlissen hat. ‚Sauberkeit‘ vs. ‚Schmutz‘ ist ein Paradigma, das im Anfangsteil des Filmes rekurrent ist und zugleich eine zentrale ‚Tugend‘ im Ordnungssystem der Kleinstadt offenbart, die ‚sauber‘ bleiben soll. Aber Rambos „Dreck in den Taschen“ kommt eben aus Vietnam – ist

⁹³ Ebd., Minute 13:03, Hervorhebung M.N.

also als etwas Mitgebrachtes, systemisch Fremdes aufgefasst, das die Reintegration hier unmöglich macht.⁹⁴

Die Zutrittsverweigerung zu Hope ist dennoch ein Akt der willkürlichen Grenzziehung und wird als solcher auch deutlich inszeniert, wenn der Sheriff konkret und zugleich symbolisch mit seinem Polizeiwagen, also nicht einem Schlagbaum, sondern einem *mobilen* Repräsentamen der Ordnung, Rambo den Weg versperrt und damit eine Grenze erst manifestiert (vgl. Abb. 12 und 13). Nach Lotmans Grenzüberschreitungstheorie ist es also so, dass erst nach dem Platzverweis des Sheriffs eine prinzipiell unüberschreitbare Grenze für Rambo besteht, deren Übertreten eine Regelverletzung bedeuten würde. Sein Versuch, nach ‚Hope‘ zurückzukehren, stellt also eine nun markierte Grenzüberschreitung und Ordnungsverletzung dar. Im Sinne Lotmans tritt damit ein ereignishafter Zustand ein, der durch die Inhaftierung des Protagonisten sanktioniert wird.

Als Rambo sich nach polizeilicher Folter zur Wehr setzt und aus der Wache entkommen kann, bestätigt sich die These von einer intendierten Zeichenhaftigkeit des Polizeiautos als ‚Grenzziehungsinstrument‘ und Grenze, denn der Film lässt ihn über die Motorhaube des Fahrzeugs hinweg in die Freiheit fliehen (vgl. Abb. 14). Die darauf folgende Flucht in den Wald stellt die Rückkehr des Protagonisten in den außersozialen Ausgangsraum der wilden Natur dar,⁹⁵ der das Hoheitsgebiet des Einzelkämpfers ist. Dem entsprechend endet die Verfolgungsjagd des Sheriffs mit seinem Wagen dort abseits der Straßen, indem dieses Grenzziehungsinstrument aus der Spur gerät, sich überschlägt und schließlich zerstört in einem ausgetrockneten Flussbett liegenbleibt (Abb. 15).

⁹⁴ Rambo will der Mutter seines toten Kameraden, die gerade am Seeufer im Sonnenlicht leuchtende Wäsche aufhängt, ein Gruppenbild der gemeinsamen Einheit aus Vietnam zeigen und fördert dabei Schmutz mit aus der Tasche; ebd., 03:02 und in Minute 11:04 zeigt der Film, wie Rambo zuvor vom Feind gefoltert und mit Abfällen überschüttet wurde. Wenn er nach seiner Verhaftung durch die Polizisten von ‚Hope‘ unter Einsatz körperlicher Gewalt ‚gewaschen‘ wird, ist dies als Akt der Folterung in einer Parallelmontage mit einem Rückblick auf Vietnam zusätzlich semiotisiert. In realistischen Szenarien hätte sich der Heimkehrer inzwischen wohl reinigen können, aber hier geht es nicht darum, wie wahrscheinlich die Geschichte und wie hygienisch die Figur ist, sondern um die Zeichenhaftigkeit der Korrelation von ‚Schmutz‘ und ‚Fremdheit‘.

⁹⁵ Zu Beginn des Filmes tritt Rambo aus einem dunklen Wald in die offene, sich weit erstreckende strahlend helle Idylle am See ein, wo er in einem Blockhaus am Ufer seinen Kameraden zu finden hofft. Der Wald, ob als vietnamesischen Dschungel oder nordamerikanischer Bergwald, ist Rambos Revier, dort hat er die Gebietshoheit, denn als Einzelkämpfer hat er dort zu überleben gelernt. Dies ist aber ein im Unterschied zur sozialen Kultur der Kleinstadt außersozialer Bereich wilder Natur. Das Haus am See unterhalb des Waldes, wo Rambo mit dem Ex-Kameraden leben und arbeiten will, entspräche dann einem integrativen Zwischenbereich von Natur und Kultur, in dem er Naturnähe und soziale Integration vereinbaren könnte – aber dies bleibt Utopie.



Abb. 12-15: Der Wagen des Sheriffs; Grenzziehung, -überschreitung und -tilgung⁹⁶

Damit hat der Sheriff seine Ordnungsmacht verloren, wie Rambo konstatiert: „In der Stadt hast du die Macht, nicht hier. Geh nicht weiter. Hör auf oder Du hast einen Krieg, den Du nie begreifen wirst“.⁹⁷ Schon bei der ersten Begegnung wird die semantische Raumzugehörigkeit der beiden Figuren in einem Schnitt-/Gegenschnittverfahren visualisiert (Abb. 16-17):



Abb. 16-17: Semantisierung der Figuren durch Raumzuordnung⁹⁸

Während der Sheriff dem Raum der Kultur, der geschlossenen Ordnung und einem Sozialsystem zugeordnet ist, erkennbar an der Umrahmung der Figur durch den Polizeiwagen, an der Straße und dem Schilderwald im Hintergrund (Abb. 16),

⁹⁶ Ebd., von links nach rechts: Abb. 12: 05:26; Abb. 13: 08:26; Abb. 14: 16:34; Abb. 15: 19:33.

⁹⁷ Ebd., 39:56. Als der Sheriff Verstärkung anfordert, weil er Rambo nicht entkommen lassen will, kommt es zum erbitterten Kampf im Wald, an dem zuletzt die örtliche Polizei, die Bundesbehörde des FBI, die Nationalgarde und die US-Army beteiligt sind: Rambo vs. Vereinigte Staaten. Die weitere Handlung schildert dann, wie Rambo, aus dem Wald vertrieben, mit einem geraubten LKW der U.S.-Army die aus einer Straßensperre von Polizeiwagen (!) gebildete Grenze zur Stadt überrollt und so gewaltsam in ‚Hope‘ eindringt, um den Raum symbolisch zu zerstören.

⁹⁸ Ebd., 05:33 und 05:29.

ist ihm Rambo als der wilden, zerklüfteten und offenen Natur und damit dem außersozialen Bereich zugehörig entgegengesetzt (Abb. 17). Haarschnitt („frisiert“ vs. „unfrisiert“) und Zustand der Kleidung („sauber“ vs. „schmutzig“) unterstützen diese Semantik. Das Problem, welches sich hier stellt, ist, dass Rambo als „undomestiziert“, „verwildert“, „verroht“ erscheint – Verwilderung aber prinzipiell die kulturelle und soziale Ordnung infrage stellen muss.⁹⁹ Implizit ließe sich zwar aus der filmischen Argumentation folgern, dass die Vietnamerfahrung und die als Einzelkämpfer im Dienste des Staates erlernten Praktiken diesen Zustand erst herbeigeführt haben und somit die Verantwortung dafür im Krieg und bei der kriegführenden Macht liegt. Die Schuld an seiner mangelnden sozialen Integration nach der Heimkehr gibt Rambo in seiner finalen Rechtfertigung indes explizit nicht den nationalen Kräften und einer durch Machtmissbrauch bestimmten Ordnung, sondern perfider Weise der Friedensbewegung, die die Heimkehrer bei ihrer Ankunft als „Mörder“ beschimpft habe und die deshalb dort nicht mehr heimisch werden könnten:

Als ich zurückkam in diese Welt empfangen mich all diese Maden auf dem Flughafen, sie haben gegen mich demonstriert, mich einen Bbymörder und Frauenschänder genannt. Was haben die sich gedacht, gegen mich zu demonstrieren, hä? Wer sind die denn? Niemand von denen war draußen in diesem Dschungel, sie wussten gar nicht, worum es geht.¹⁰⁰

Das heißt, dieses Kriegsheimkehrerdrama will dezidiert keine USA-kritische und pazifistische Botschaft vermitteln, sondern zuletzt die Hippies der Friedensbewegung als Quelle des Übels bestimmen, womit der Sheriff von der Schlussituation der Geschichte her sogar noch ins Recht gesetzt wäre. Insofern ist sein zunächst als Unrecht eingeführter Akt des Bordering, die Grenzziehung als Gebärde der Macht zur Ausgrenzung eines nicht erwünschten Systemgegners, im Sinne einer „Motivation von hinten“ nach Clemens Lugowski nachträglich legitimiert.¹⁰¹ Wenn Rambo die Friedensbewegung als „Maden“, also mit einem LTI ausgedrückt,¹⁰² gleichsam als ‚Volksschädlinge‘ bezeichnet, teilt er sogar ganz offenbar die Auffassung des Sheriffs von dieser „Sorte“ (s. Rede des Sheriffs oben) und zieht im Sprechakt nun seinerseits eine ideologische Grenze zwischen sich und dem, wofür der Sheriff ihn irrtümlich gehalten hatte.

An den Schluss setzt der Film eine unerwartete, aber im Sinne der filmischen Argumentation logische Heimholung seines Helden in den Schoß der Armee durch den vateräquivalenten General, der den Kämpfer Rambo ‚erschaffen‘ hat. Diese glückliche Lösung nach der straffreien Zerstörung von ‚Hope‘ mag für das

⁹⁹ Dieser Aspekt der Verrohung und der fundamentalen Infragestellung von Ordnung durch eine Vietnamkriegserfahrung wurde drei Jahre zuvor in Francis Ford Coppolas APOCALYPSE NOW (USA 1979) einflussreich erzählt.

¹⁰⁰ RAMBO, 82:15.

¹⁰¹ Clemens Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*. Frankfurt am Main (2¹⁹⁹⁴), S. 79.

¹⁰² Vgl. Victor Klemperer, *LTI [Lingua Tertii Imperii]*. Stuttgart 2018.

Individuum Rambo wünschenswert scheinen, aber sie bedeutet im Sinne des Modellcharakters der Erzählung auch, dass ein solcher Vietnamveteran niemals mehr ein normales ziviles Leben wird führen können – die soziale Integration kann somit nur im Kreise von seinesgleichen stattfinden.

Die Beispiele *Ungefähre Landschaft* und RAMBO haben gezeigt, dass sich auch dynamische Grenzprozesse und die sie jeweils konstituierenden Ensembles mit der Grenzüberschreitungstheorie semiotisch-narratologisch beschreiben lassen. Grenzen können zu verschiedenen Zeitpunkten einer Geschichte unterschiedlich organisiert sein, erst sukzessive durch Akte des Bordering gesetzt, außer Kraft gesetzt oder auch grundsätzlich zeichenhaft dekonstruiert werden. Daneben gibt es aber auch Konzepte von Grenzen, die nicht nur unter dem historisch-temporären Aspekt als dynamisch aufzufassen sind, indem diese im Lauf der Narration sukzessive konstituiert oder getilgt werden, sondern die gar nicht verortet, stattdessen *in sich* dehnbar oder verschiebbar konzipiert sind, etwa wenn die Grenze als *Schwelle* selbst zum Übergangs-Raum wird oder als *Horizont* sich mit der Bewegung eines Subjekts durch den Raum stets verlagert.

Schwellen

Häufig lassen sich Grenzüberschreitungen von Figuren auch prozessual als Übergänge beschreiben. Dann liegt der Fokus der Narration weniger auf dem Ergebnis des Eintritts in einen anderen semantischen Raum, sondern vielmehr auf dem Prozess der allmählichen Überschreitung der Grenze, somit auf dem Vorgang der Transformation als einem Dazwischen-Sein zwischen zwei semantischen Räumen. Das ist der Fall etwa bei der Schwelle zwischen solchen identitären semantischen Räumen wie der ‚Kindheit / Jugend‘ und der ‚Adoleszenz‘. Der goethezeitliche Bildungsroman, all die *Coming of Age*-Geschichten sind solche Schwellennarrative, bei denen es um Identitäten im Wandel und im ‚Werden‘ geht. Oft sind diese korreliert mit einer Reise, also der Bewegung im Raum – sei es die Bildungsreise, die sich über verschiedene räumlich entfernte Stationen vollzieht, bei denen die Protagonisten bestimmte identitätsbildende Erfahrungen machen und neue Kenntnisse und Fertigkeiten erwerben,¹⁰³ oder nur der Weg zum nicht weit entfernten Fundort einer Leiche wie in dem bereits erwähnten Film *STAND BY ME*. In *BESTE GEGEND* wird die Grenze zur Fremde nicht überschritten, aber der Weg durch Bayern und Österreich vollzieht sich als Schwellenerfahrung, die mit der bewussten Rückwendung in den Ausgangsraum abgeschlossen wird.

In den popliterarischen Geschichten der 1990er Jahre findet sich dagegen häufig ein Verbleiben der Protagonisten auf der Schwelle im Zwischenstatus, sodass Identitätsbildungsprozesse signifikant nicht abgeschlossen werden: Ob in Sven Regeners *Herr Lehmann*, Judith Hermanns *Acqua alta*, Benjamin v. Stuck-

¹⁰³ Vgl. dazu Michael Titzmann, „Die ‚Bildungs‘-/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche“. In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.). *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2002, S. 7-64.

rad-Barres *Soloalbum* oder in Christian Krachts *Faserland*, wo sich der namenlose Protagonist zuletzt nicht an das gegenüberliegende Ufer, sondern in die Mitte des Sees rudern lässt, – stets bleiben die ‚Helden‘ im Dazwischen und verweigern sich somit dem Ankommen auf der anderen Seite. Diese Figuren entziehen sich dem Erwachsenwerden, somit einer identitären Zuordnung und der sozialen Verortung und Verantwortung. So, wie *STAND BY ME* für den *Coming of Age*-Prozess seiner Protagonisten das Bild der Überquerung einer Brücke findet, zeigt *PAUL IS DEAD* (Hendrik Handloegten (D 2000)), wie der kindliche Protagonist Tobias auf einer Brücke, die immer als Treffpunkt mit dem älteren Bruder und Freund diente, alleine zurückgelassen wird, ein Bild, das zeichenhaft auf das Ende der Geschichte verweist, an dem Tobias aufgrund eines traumatischen Gefangenseins in einer paranoiden Verschwörungstheorie im Kindstatus verbleiben wird.¹⁰⁴

Horizonte

Michel de Certeau argumentierte in *Kunst des Handelns* grundsätzlich gegen statische Raummodelle,¹⁰⁵ daher benannte er als ‚Ort‘ solche Räume, die Ordnungen definieren, während ‚Raum‘ sich überhaupt erst in der Bewegung, im Gehen konstituiert – eine Vorstellung, die dem *Wayfaring*-Konzept Tim Ingolds in Teilen komplementär sein dürfte. Das dieser Auffassung entsprechende Grenzkonzept ist dasjenige des *Horizonts*. Auch dieses steht keineswegs im Widerspruch zu semiotischen Raumauffassungen, meines Erachtens handelt es sich hier höchstens um ein Bezeichnungs- oder Zuordnungsproblem.¹⁰⁶ Es lässt sich sogar sehr gut funktionalisieren, um etwa kognitive Prozesse im Zusammenhang mit Raumerfahrungen zu beschreiben, wie im Fall der Wissenserweiterung oder eben der sukzessiven Erschließung fremder Räume durch Entdeckungsreisen und die damit einhergehende Einschreibung eigener Ordnungskategorien in den Raum. Denn solche Räume, die sich erst durch figurale Handlungen vollziehen, und entsprechend die Horizonte, sind stets an die Wahrnehmungsperspektive einer Person oder Personengruppe bzw. an kulturelle Präfigurationen gebunden; dann betrachtet man ‚Raum‘ auf der analytischen Ebene unter dem perzeptiven Aspekt und nicht unter einem systemischen. Ein weiteres Beispiel zeigt aber, wie Gehen als ein Akt literarischer Sinnproduktion außerhalb der subjektiven Erfahrung verstanden werden kann.

¹⁰⁴ Siehe dazu Martin Nies, „Strawberry Fields – Cranberry Sauce: Das Spiel mit Zeichen aus der Popkunstwelt der Beatles in Hendrik Handloegtens Film *PAUL IS DEAD*“. In: Thomas Barth/Christian Betzer u.a. (Hgg.), *Mediale Spielräume*. Marburg 2005, S. 67-76.

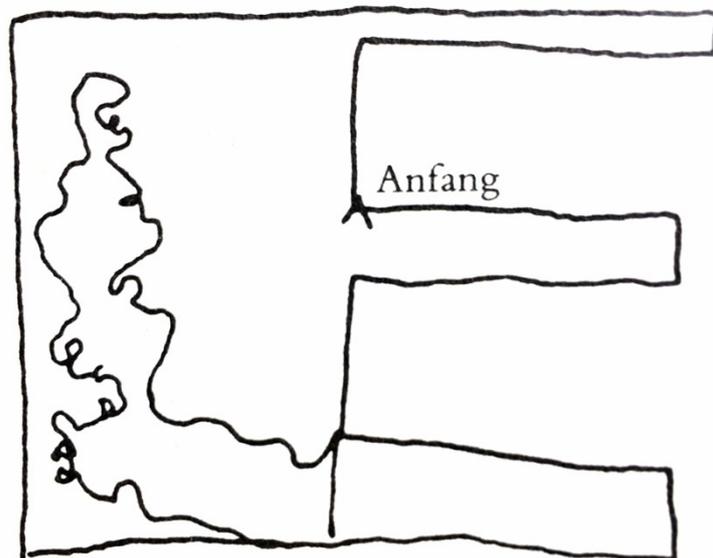
¹⁰⁵ Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*. Berlin 1988, S. 218 ff.

¹⁰⁶ Sofern es nicht um ontologische oder erkenntnistheoretische philosophische Dimensionen geht, sondern um ein begriffliches Analyseinstrumentarium textueller Weltkonstrukte.

Bewegung im Raum als Zeichen – Beispiel: Stadt aus Glas (Paul Auster, 1985)

Die Darstellung von Bewegung im Raum ist in ästhetischer Kommunikation schon deshalb immer zeichenhaft, weil ihr die Entscheidung zugrunde liegt, eine Entität in Bewegung zu präsentieren und eben nicht im Stillstand. Darüber hinaus ist die Auswahl, durch welchen Raum / welche Räume und in welcher Weise diese erfolgt, auch dann paradigmatisch bedeutungstragend, wenn den Räumen kein hoher Zeichenwert zugesprochen ist. In Paul Austers *Stadt aus Glas*, paradigmatisch situiert in New York und nicht in Los Angeles, Paris oder Venedig, stellt sich jedoch die Frage nach einer *buchstäblichen* Bedeutung der Bewegung im Raum: Ein ohne weitere Begründung mit der Verfolgung eines gänzlich unauffälligen Mannes beauftragter Detektiv versucht einen Sinn, irgendeine Bedeutung in dessen fußläufigen Streifzügen durch die Stadt zu erkennen und somit überhaupt einen Sinn in dem erteilten Auftrag. So zeichnet er die Bewegungsmuster des Beschatteten in einen Stadtplan und meint, darin Zeichen, Buchstaben erkennen zu können:

Was sich aus all dem ergab, schien außer Frage zu stehen. Wenn er von den Schnörkeln im Park absah, hatte Quinn zweifellos den Buchstaben „E“ vor sich. Nahm man an, daß



die erste Zeichnung den Buchstaben „O“ darstellte, so schien es auch legitim zu sein anzunehmen, daß die Vogelschwingen der zweiten den Buchstaben „W“ bildeten. Quinn war jedoch noch nicht bereit, Schlüsse zu ziehen. Er hatte seine Untersuchung erst am fünften Tag der Wanderungen Stillmans begonnen, und die ersten vier Buchstaben konnte er nur erraten. Er bedauerte, nicht früher angefangen zu

haben, denn er wußte nun, daß das Geheimnis dieser vier Tage unwiederbringlich verloren war. Aber vielleicht konnte er die Versäumnisse der Vergangenheit wiedergutmachen, indem er weiter vorstieß. Wenn er am Ende ankam, konnte er vielleicht den Anfang erahnen. Die Zeichnung des nächsten Tages schien eine Form zu ergeben, die einem „R“ ähnelte. Wie die anderen war sie ein wenig schwer zu erkennen durch zahllose Unregelmäßigkeiten, kleine Abweichungen und schmückende Schnörkel im Park. Quinn, der sich noch an einen Anschein von Objektivität klammerte, versuchte sie so zu betrachten, als hätte er nicht einen Buchstaben des Alphabets erwartet. Er mußte zugeben, daß nichts sicher war: alles konnte ganz bedeutungslos sein. Vielleicht suchte er Bilder in den Wolken, wie er es als kleiner Junge getan hatte. Dennoch die Übereinstimmung war zu auffällig.¹⁰⁷

Ist die Bewegung im Raum auch von den Figuren innerhalb der Diegese als semiotisch aufzufassen oder nicht, lautet die über Sinnhaftigkeit oder Nonsens entscheidende Frage. Der Protagonist vermutet, dass sie eine semiotische Ordnung konstituiert, eine Schrift, die dem Raum durch das Gehen eingeschrieben wird, doch, im Kontext postmodernen Spiels mit Zeichen wenig überraschend, stellt sich in der Folge ein konsistenter Sinn niemals ein. Selbst wenn es zutreffend wäre, dass die Bewegungsmuster (dann aber ungeachtet aller „Abweichungen“ und „Schnörkel“) ein Wort ergäben, dann wäre das nach der Rekonstruktion Quinns ‚xxx xOWEROFBABEx‘, was er, die Lücken ergänzend, als „The Tower of Babel“ liest und was in dem Fall lediglich auf das biblische Narrativ von der Sprachverwirrung und somit der Nicht-Verstehbarkeit fremder Zeichen(systeme) verwies. So spielt *Stadt aus Glas* in zeichenkritischer Weise mit der Relation von Raum, Bewegung und Zeichen, um letztlich eine Offenheit der Bedeutung zu kommunizieren.

Dies aber ist ein Sachverhalt, der sehr wohl semiotisch problemlos beschreibbar ist und kultursemiotisch und literarhistorisch konsistent in der postmodernen Theoriebildung verortet werden kann. Auch Bedeutungslosigkeit, die Dekonstruktion von Zeichen, Brüche im Sinngefüge als literarische Botschaften werden schließlich durch Zeichen bedeutet, die sich in diesem Sinne schlüssig interpretieren lassen. So findet der Text zuletzt für die Resignation des Protagonisten angesichts der Sinnlosigkeit der Welt doch noch ein deutliches räumliches Zeichen: Er verschwindet in einem leeren Zimmer in einer leeren Wohnung – extremräumliches Kondensat und spatiales Sinnzentrum einer sinnenleerten Welt.

¹⁰⁷ Paul Auster, *Stadt aus Glas*. In: Ders., *Die New York-Trilogie*. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 7-160, hier S. 87f.

Aspekte der Beschreibung von Raum- und Grenzkonstrukten in ästhetischer Kommunikation

Um dem Sachverhalt Rechnung zu tragen, dass die verschiedenen Beschreibungsmodelle von Räumen und Grenzen in Literatur und Medien teilweise unterschiedlichen Betrachtungsebenen und Erkenntnisinteressen zugeordnet werden müssen, sei hier eine Systematisierung vorgeschlagen, die sich im Grundgerüst an die von Hans Kraß bereits 1999 getroffenen Differenzierungen anlehnt,¹⁰⁸ diese aber modifiziert und gänzlich mit eigenen Beispielen füllt. Sie ist intendiert einfach gehalten und als textuellen Gegebenheiten entsprechend anpassbar aufzufassen. Es ließen sich also zunächst vier Aspekte unterscheiden, nach denen Phänomene ästhetischer Räume und Grenzen kategorisiert werden können:

1). Topographisch-geographischer Aspekt

Dies sind z.B. basale räumliche Strukturierungen des physikalischen oder lebensweltlichen Raumes der Diegese, die kartographierbare Topographie der dargestellten Welt.

Frage: Welchen Ausschnitt von ‚Welt‘ präsentiert ein Text und wie ist die dargestellte Welt topographisch strukturiert?

Grenzkonzepte: räumliche Abgrenzungen wie naturräumliche Grenzen, Übergänge zwischen ‚Stadt‘ und ‚Land‘, politisch-territoriale Grenzen, deren Überschreitung bloß den Status eines Raumwechsels von hier nach dort hat, aber nicht im Sinne Lotmans als ‚ereignishaft‘ behandelt ist, sowie eingeschriebene Strukturierungen des Raumes wie Polarkreis, Äquator, Null-Meridian und Scheidelinien zwischen topologischen Relationen wie ‚oben‘ / ‚unten‘, ‚links‘ / ‚rechts‘, ‚innen‘ / ‚außen‘, ‚nördlich‘ / ‚südlich‘ ohne spezifizierende sekundär semiotisierende Merkmalszuschreibungen.

2). Konzeptionell-semantischer Aspekt

Dies betrifft die sekundäre Semiotisierung von Räumen, also z.B. die semantisierten und semantischen Räume, wozu auch metaphorische Räume gehören.

Frage: Wie sind die Räume semantisch konzipiert, welche sekundären Bedeutungen sind ihnen angelagert?

Beispielsweise können Räume oppositionell und ordnungstiftend-klassifikatorisch semantisiert sein wie die *Gegenräume* ‚Heimat‘ vs. ‚Nicht-Heimat‘, dann kann nur eine Zuschreibung von beiden zutreffen. Die Grenze zwischen diesen Räumen ist dann eine klassifikatorische Grenze, die zwei differente Systemzuge-

¹⁰⁸ Kraß, „Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen“, S. 4-7, aktualisiert in diesem Band. Die vereinfachte Kategorisierung hier ist kein Gegenmodell, sondern dient einem anderen Zweck.

hörigkeiten voneinander trennt und darüber eine Ordnung konstituiert (vgl. das B/Orders-Konzept).

Zu dem konzeptionellen Aspekt gehört aber auch die Konzeption eines Raumes als semantischer *Teilraum*, wie z.B. der *Heterotopie* als systeminternem Gegenraum oder des *Extremraumes* als semantischem Kondensatraum des Umgebungsraumes oder auch die Konzeption eines *hybriden Dritten Raumes*, als ein metaphorischer *Nicht-Ort*, als ein *Rhizom* oder eine *Semiosphäre*.

Grenzkonzepte: a). die *systemisch-klassifikatorische Grenze*, deren Überschreitung im Sinne Lotmans ein ‚Ereignis‘ ist, wenn sie als oppositionell behandelte Entitäten voneinander trennt, oder b). im Fall der nicht-klassifikatorischen Konzeptualisierung der Räume z.B. als ‚Rhizom‘ oder ‚Netz‘ auch die *permeabel-diffuse Grenze* (z.B. in Peter Stamms *Ungefährer Landschaft*), die lediglich ‚nachbarschaftlich fremde‘, ‚andere‘, ‚ähnliche‘ oder netzartig verwobene bzw. rhizomatisch oder semiosphärisch verbundene Bereiche potenziell differenziert. Eine wie in Stamms Beispiel vage, unbestimmte und durchlässige Grenze ist aber eine, deren Existenz sich negiert, deshalb lässt sich hier auch nicht von einer Überschreitung sprechen – die Bewegung im Feld einer solchen ‚Nicht-Grenze‘ ist dann gerade signifikant nicht ereignishaft.

3). Perzeptiver Aspekt

Bei diesem Aspekt stehen die an die Wahrnehmung eines Subjekts gebundene *Raumerfahrung* und damit potenziell korrelierte Transformationsprozesse des erfahrenden Subjekts im Fokus. Dazu gehören Konzepte wie das der Bildungsreise – hier steht das Subjekt selbst mit seiner Wahrnehmung und seiner eigenen Schwellensituation des Individuationsprozesses im Mittelpunkt des Interesses –, das der Entdeckungsreise, wo der fremde Raum mittels eigener Begriffe erkenntnismäßig unterworfen und angeeignet wird, oder auch das der exotistischen Reise, bei der fremde Sehnsuchtsräume auf ihre Höherwertigkeit für das Subjekt hin überprüft werden. Auch das *Wayfaring*, bei dem die Bewegung selbst erst den Raum konstituiert, kann unter dem perzeptiven Paradigma betrachtet werden, wenn die Figur in Bewegung auch Wahrnehmungsinstanz ist. Wie eine Figur einen Raum imaginiert, welche Vorstellungen, Imagines dabei zum Tragen kommen, ohne dass dieser Raum Gegenstand sinnlicher Erfahrung und Überprüfung wird, wäre dagegen dem konzeptuellen Aspekt zuzuordnen.

Frage: Wie rezipiert eine Wahrnehmungsinstanz in Bewegung den erfahrenen Raum?

Grenzkonzepte: a). wiederum die *klassifikatorische Grenze*, wenn Systemgrenzen, z.B. Kulturgrenzen überschritten werden oder b). die *permeabel-diffuse Grenze*, wenn sie nicht als eigentliche ‚Grenze‘ erfahren wird, c). der *Horizont* oder d). die *Schwelle*. Diese Grenzen sind potenziell dynamisiert, z.B. wenn sie sich erst im

Laufe der Narration konstituieren (wie in RAMBO), durch die Überschreitung und Erfahrung des jenseits Befindlichen getilgt werden (z.B. der Polarkreis in *Ungefähre Landschaft* als semantische Grenze zwischen ‚Eigenem‘ und ‚Fremdem‘) oder als Wahrnehmungs- und Erkenntnisgrenze mit der raumerfahrenden Wahrnehmungsinstantz sich verschieben (Horizont) bzw. sich als Übergänge konstituieren (Schwelle).

4). Narrativer Aspekt

Unter diesem Aspekt lassen sich die *Handlungsfunktionen* von Räumen fassen, wie z.B. der Ausgangsraum in der narrativen Ausgangssituation, Transiträume, die semantischen Gegenräume, der Extremraum, nun im Sinne eines Wende- oder Endpunktes der Figurenbewegung, Zielräume, Chronotopoi und Heterotopien unter ihrem Aspekt als figurale Transformationsprozesse auslösende Sujeträume.

Frage: Welche semantische Funktion haben Raum und Grenze für das narrative Bedeutungsgefüge des Textes?

Grenzkonzepte: a). Entweder ist die Grenze eine *statische klassifikatorische Grenze*, die durch den narrativen Verlauf bestätigt wird (z.B. durch die Anpassung des Protagonisten nach der Grenzüberschreitung an den neuen Raum oder durch seine Rückkehr in den Ausgangsraum) oder b). eine *dynamische klassifikatorische Grenze*, wenn im Prozess dargestellten *Borderings* B/Orders narrativ konstituiert oder getilgt werden. Dann liegt der Fokus auf den Grenzoperationen und ggf. sich daraus ergebenden Metaereignissen, bei denen sich das System der semantischen Räume, der Grenzen und Ordnungen selbst ändert. Aber die Grenzkonzepte müssen unter dem Aspekt der Narrativität immer klassifikatorische sein, weil der Text sonst nicht ereignishaft und damit im Sinne Lotmans auch nicht narrativ wäre. Das trifft auch dann zu, wenn sich eine Grenzüberschreitung als allmähliche Schwellen- und somit Übergangserfahrung z.B. in Individuationsprozessen vollzieht, denn in diesem Fall wäre eine Ausgangssituation (z.B. Jugend) von der präsupponierten Zielsituation (Adoleszenz) klassifikatorisch unterschieden.

Das Beispiel *Ungefähre Landschaft* hat gezeigt, dass selbst dann, wenn die Existenz von klassifikatorischen Grenzen in der textuellen Topographie zeichenhaft negiert wird, die Figur im Sinne der Lotmanschen Grenzüberschreitungstheorie sehr wohl eine klassifikatorische Grenze zwischen abstrakten semantischen Räumen überschreitet. Diese aber ist von der Topographie gelöst und vollzieht sich nur im Bewusstsein der Figur als ein Desillusionierungsprozess angesichts der Erfahrung der Nichtigkeit der topographischen Grenze des Polarkreises, die sich eben als keine semantisch-klassifikatorische erweist. Sie scheidet nicht, wie erhofft, einen lebenswerteren Süden vom eigenen trist-defizitären Norden.

Für die Aspekte 2).-4). gilt damit im Sinne Lotmans, dass diese mit konkreten Topographien dargestellter Welten korreliert sein können, aber nicht müssen, da sich die relevanten Grenzüberschreitungen in erzählten Geschichten auf der Ebene abstrakter semantischer Räume vollziehen. So geht es, banal ausgedrückt, in *HARRY POTTER UND DIE KAMMER DES SCHRECKENS* nicht um die Kammer, sondern um das, was sich darin findet: den fundamentalen Schrecken angesichts der ersten Manifestation des absolut Bösen in Harrys zauberhafter Welt. Auch in E.T.A. Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* – einem Paradebeispiel für simultane, komplexe Überlagerungen verschiedener Bedeutungsschichten in der Raumorganisation – ist *auf der Ebene des Geschehens* und im Kontext der anderen Serapionsbrüdergeschichten letztlich Elis *psychische* Grenzüberschreitung im Sinne seiner radikalen Subjektivierung bedeutungsentscheidend, für die der Abstieg in das Bergwerk als eine spatiale Metapher (unter anderen) fungiert.¹⁰⁹ Die raumsemiotische Analyse ästhetischer Kommunikation hat daher mehr noch als die Topographien dargestellter Welten und deren sekundäre Semiotisierungen die Modelle der abstrakten semantischen Räume im Blick, somit die basalen Ordnungen des Bedeuteten, semantische Begegnungs-, Kontrast-, Konflikt- und Spannungsfelder mit expliziten oder implizierten Grenzen (hier im weiten Sinne von semantischen Scheidelinien), über die sich literarische, filmische oder auch die Bedeutung in Computerspielen oder den bildenden Künsten konstituiert.¹¹⁰

Für alle behandelten Konzepte gilt des Weiteren: Eine Überschneidung von Ebenen und Funktionen ist möglich und wahrscheinlich. Diese sind als Instrument zu verstehen, das sich den individuellen Gegebenheiten der Texte anpassen muss. Deshalb zielen sie nicht auf eine statische Kategorisierung als analytischem Selbstzweck ab, sondern textinterne Transformations- und Modifikationsprozesse müssen ebenso beschreibbar sein wie ‚Brüche‘, ‚Diffuses‘, all das, was sich einer Festlegung zu entziehen sucht und damit Ordnungssysteme infrage stellt. Alle Raum- und Grenzorganisationen können zudem an subjektive Erzähler- und Figurenperspektiven gebunden sein und durch multiperspektivische kontrastierende Darstellungen textintern pluralistisch relativiert, subvertiert usw. werden. Was nicht passt, wird also nicht passend gemacht, sondern erfordert dann ggf. neue Modelle der Beschreibung, die hier noch gar nicht berücksichtigt sind, und somit Verfeinerungen der Methode am konkreten Gegenstand.

¹⁰⁹ Siehe dazu ausführlich den „nördlichen Exkurs“ zu *Bergwerke zu Falun* in Martin Nies, *Venedig als Zeichen*, S. 111-125 sowie den Beitrag von Stephanie Grossmann und Stefan Halft in diesem Band über Dimensionen der raumsemiotischen Textanalyse am Beispiel dieses Textes.

¹¹⁰ Zu semantischen Ordnungen in der dokumentarischen Fotografie siehe Martin Nies, „Fotografie und Fotograf als filmische Zeichen“. In: Jan-Oliver Decker/Hans Krahl (Hgg.): *Zeichen(Systeme) im Film*. Tübingen 2008 (= Zeitschrift für Semiotik 30; Heft 3-4), S. 391-425. Zur Raumsemiotik in Computerspielen siehe Martin Hennig, *Spielräume als Weltentwürfe: Kultursemiotik des Videospiele*. Marburg 2018 (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik; Bd. 12).

Positionierung – Zur Kritik an der (raum-)semiotischen Methode

Die Kritik poststrukturalistischer Provenienz nun am semiotischen Zugang zur Analyse von Raum- und Grenzkonstrukten und insbesondere an Lotmans Grenzüberschreitungstheorie beinhaltet häufig Aspekte dreier Ebenen:

1. richtet sie sich als Sprachkritik grundsätzlich gegen den ‚Logozentrismus‘ einer auf der Analyse von Zeichen und Paradigmen basierenden Methode, die die Konstituierung von Identitäten und überhaupt Bedeutungen zunächst über semantisch-logische Relationen zu bestimmen sucht, wie etwa über Gegensätzlichkeits- oder Ähnlichkeitsbeziehungen, und die damit identitäre Grenzen zwischen abgegrenzten Bereichen *per definitionem* als ein heuristisches Instrument benötigt und auch fokussiert. Da sich ‚Bedeutung‘ und auch ‚Identität‘ wesentlich über kommunikative Akte vollziehen – zugegeben eine Setzung, derer aber auch die wissenschaftliche Metasprache in jeglicher Beschreibung und Kategorisierung gleichermaßen bedarf, wäre noch darzulegen, wie man hier anders vorgehen sollte.

2. richtet sie sich darauf, dass die Kultursemiotik Phänomene, die nicht-semiotischer Natur sind, nicht erschließen könne;¹¹¹ hier wird insbesondere der Bereich der unmittelbaren sinnlichen Erfahrung angeführt, ein nicht-zeichenhaft plötzlich auftretender Geruch, der dem erfahrenden Subjekt fremd ist. Tatsächlich wird die Semiotik erst zuständig, wenn die sinnliche Erfahrung in Begriffe gefasst wird, ob im kognitiven Prozess oder gar expliziter Verbalisierung, wenn sie eben als ‚fremd‘ *wahrgenommen* und damit kategorisiert wird bzw. als solche verbalisiert wird. Als absolut vorbegriffliche subjektive sinneseindrückliche, nicht kommunikativ mitgeteilte oder *nicht ausdrucksfähige Erfahrung* mag sie den Erfahrenden belassen und auch hier nicht weiter Gegenstand der Rede sein.

3. richtet sie sich darauf, dass Differenzdenken in Oppositionsrelationen simplifizierend und ideologisch ist. Dabei verkennt diese Kritik, dass ein Konzept wie dasjenige der ‚oppositionellen semantischen Räume‘ Lotmans eben gar nicht beansprucht, *die Welt* in ihrer Komplexität, Heterogenität und Diversität beschreiben zu wollen; sie ist kein ontologisches Modell und kein Modell der Kulturbeschreibung, sondern der Beschreibung konkreter künstlerischer Texte bzw. der *Erzählung*, also kommunikativer Äußerungen, die ihrerseits auf der Grundlage bestehender primärer Zeichensysteme eigene sekundäre semiotische Modelle von Welt medial konstruieren und deren Bedeutung sich sprachlich notwendig zunächst über Oppositions- und Äquivalenzbeziehungen konstituieren *muss* und worüber sie erst Konzepte wie die der Hybridität, des Queeren und der Transidentität als davon abweichend grenztüglend modellieren *kann*.¹¹² Zentrales Bezugssystem ist also per se gar nicht die Realität in all ihren Erscheinungsformen,

¹¹¹ Vgl. Martin Siefkes, „Sturm auf die Zeichen“.

¹¹² Vgl. mit literarischen Beispielen dazu den Beitrag „*Queer Spaces*“ von Claudia Gremler in diesem Band.

sondern sind durch den Textrahmen begrenzte dargestellte Welten in Texten, also im Wortsinne in den ‚Gewebe[n] aus Zeichen‘. Auch die Kultursemiotik, die nicht nur ästhetische Kommunikation, sondern jede Form zeichenhafter Äußerungen, wie gesellschaftliche Riten und Verhaltensweisen ebenso wie materielle Phänomene je in ihren kulturellen Kontexten und eingebunden in kulturelle Prozesse betrachtet, ist insofern dezidiert eine ‚Textwissenschaft‘. Nicht die Methode strukturiert die Texte – *wie* Texte ihre Welten je differenz- oder äquivalenzbasiert konstruieren und welches Denken sie darüber offenbaren, dies aufzuzeigen, darin besteht die heuristische Funktionalität der semiotisch basierten Methode. Widerstände gegen die Lotmansche Grenzüberschreitungstheorie, die wie bereits erwähnt, auch ein Mittel der Ideologie- und Machtkritik war und ist, da sie die ‚Basisoppositionen‘ als propositionale Setzungen auszustellen geeignet ist, evozierten nicht selten gerade diejenigen Texte, die sie vertreten haben: Einige Beiträge provozieren geradeheraus zum Widerspruch, wenn sie zu quasi-mathematischen, formal-logischen Mengenmodellierungen neigen. Dieser Strukturalismus in einer seinerseits ideologischen Ausprägung muss im Rahmen der Beschreibung gegenwärtiger Grenzkonstellationen und -diskurse der Sache wenig dienlich erscheinen.

Versteht man Lotmans strukturalen Zugang jedenfalls nicht als ein Überzeugungssystem und Welterklärungsmodell, sondern als ein Erkenntnisinstrument zur Analyse der semantischen Organisation von *narrativen Texten*, die schon seit Aristoteles *per definitionem* mindestens zwei dichotome Einheiten enthalten müssen, eine Ausgangssituation und ein Moment der Transformation, und die somit eine Grenzüberschreitung eines Handlungsträgers zwischen mindestens zwei in Opposition stehenden abstrakt-semantischen Räumen voraussetzen, dann sollte das Potenzial dieser Methode unverkennbar sein: Sie kann helfen, die grundlegende *paradigmatische* Anlage ästhetisch dargestellter Welten und der vor diesem Hintergrund syntagmatisch-narrativ verhandelten Konflikte, Problemkonstellationen und Organisationen von Denken und Wissen zu verstehen. Solche Texte, die inkonsistent, widersprüchlich, ambig sind, die zeichenhaft Sinn dekonstruieren und sich einer paradigmatischen Normenvermittlung verweigern, treten dabei mit dieser Konzeption nur umso deutlicher hervor und lassen sich nichtsdestotrotz mit der raumsemiotischen Analyse wissenschaftlich präzise als inkonsistent, widersprüchlich und ambig beschreiben. Im Sinne der Hoffnung auf eine Neubewertung der semiotischen Methode auch in der deutschen Kulturwissenschaftslandschaft lässt sich mit voller Zustimmung Alfonso de Toro zitieren:

Jenseits von Ideologien, Schuldenken und Essentialismen halte ich es für wissenschaftslegitim, sich der Instrumente zu bedienen, die einem helfen, einen Gegenstand adäquat zu beschreiben, und zwar unabhängig vom Ursprungsort der Theorie. Natürlich ist der Ort, von dem aus man spricht, also derjenige, an dem die Theorie entsteht, von Bedeutung, ja prägend für die Behandlung eines kulturellen Gegenstandes und für die zu gewinnenden Ergebnisse, dennoch darf dies nicht dazu führen, auf Theorien zu verzichten, weil diese mit Vorurteilen präfiguriert sind. Vielmehr sollte es darum gehen, ein Bewusstsein dafür zu entwickeln, dass zwar von einem vorgeprägten bzw. präfigurierten Ort ausgegangen wird, dieser Ort aber mit reflektiert wird.¹¹³

¹¹³ Alfonso de Toro, „Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept“. In: Christof Hamann/Cornelia Sieber (Hgg.). *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim 2002, S. 16.

Literatur- und Medienverzeichnis

Filme

APOCALYPSE NOW, Francis Ford Coppola (USA 1979).
 BABEL, Alejandro González Iñárritu (USA 2006).
 BESTE GEGEND, Marcus H. Rosenmüller (D 2008).
 EYES WIDE SHUT, Stanley Kubrick (USA 1999).
 FÜNF FREUNDE, Mike Marzuk (D 2012).
 HARRY POTTER UND DIE KAMMER DES SCHRECKENS, Chris Columbus (HARRY POTTER AND THE CHAMBER OF SECRETS GB 2002).
 KANAK ATTACK, Lars Becker (D 2000).
 PAUL IS DEAD, Hendrik Handloegten (D 2000)
 PULP FICTION, Quentin Tarantino (USA 1995).
 RAMBO, Ted Kotcheff (FIRST BLOOD USA 1982)
 SHORT CUTS, Robert Altman (USA 1993).
 STAND BY ME, Rob Reiner (USA 1986).
 STRANGER THAN PARADISE, Jim Jarmusch (USA 1984).
 TERMINAL, Steven Spielberg (USA 2004).
 TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER, Bora Dağtekin (D 2012).

Literatur

Primärliteratur

Auster, Paul. *Stadt aus Glas*. In: Ders. *Die New York-Trilogie*. Reinbek bei Hamburg 1996, 7-160.
 Sibylle Berg, *Ende gut*. Reinbek bei Hamburg 2005.
 Sibylle Berg, *Die Fahrt*. Reinbek bei Hamburg 2009.
 Blyton, Enid. *Fünf Freunde auf geheimnisvollen Spuren*. Gütersloh o.J.
 Goethe, Johann Wolfgang. *Italienische Reise*. In: Ders. *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Bd. 11. Hrsg. v. Erich Trunz. München 1998.
 Hermann, Judith. *Nichts als Gespenster*. Frankfurt am Main ⁷2012.
 Hoffmann, E.T.A. *Die Bergwerke zu Falun*. In: Ders. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. VI. Hrsg. v. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main 2001.
 Kehlmann, Daniel. *Die Vermessung der Welt*. Reinbek bei Hamburg ¹¹2009.
 Kracht, Christian. *Faserland*. München 1995.
 Lindgren, Astrid. *Kalle Blomquist lebt gefährlich*. In: Dies. *Kalle Blomquist* [Gesamtausgabe]. Hamburg 1996, 135-292.
 Lindgren, Astrid. *Pippi Langstrumpf* [Gesamtausgabe]. Hamburg 1987.
 Mann, Thomas. *Der Tod in Venedig*. In: Ders. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt am Main ²1974.

- Schnitzler, Arthur. *Traumnovelle*. In: Ders. *Erzählungen*. Hrsg. von Walter Jens und Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt am Main 1961, 340-427.
- Stamm Peter. *Ungefähre Landschaft*. Frankfurt am Main 2001.
- Zaimoglu, Feridun. *Kanak Sprach: 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*. Hamburg 1995.

Sekundärliteratur

- Augé, Marc. *Nicht-Orte*. München ³2012
- Battafarano, Italo Michele. „Goethes ‚Italienische Reise‘ – Quasi ein Roman: Zur Literarizität eines autor-referentiellen Textes“. In: G. Scherer/B. Wehrli (Hgg.). *Wahrheit und Wort: Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag*. Bern u.a. 1996, 27-48.
- Battafarano, Italo Michele. *Die im Chaos blühenden Zitronen: Identität und Alterität in Goethes ‚Italienischer Reise‘*. Bern, u.a. 1999 (IRIS, Forschungen zur europäischen Kultur; 12).
- Bhatti, Anil/Kimmich, Dorothee. „Einleitung“. In: Dies. (Hg.): *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Konstanz 2015, 7-31.
- Bauer, Matthias/Martin Nies/Ivo Theele (Hgg.). *Grenz-Übergänge: Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*. Bielefeld 2019.
- Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000.
- Certeau, Michel de. *Kunst des Handelns*. Berlin 1988
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix. *Rhizom*. Berlin 1977.
- Foucault, Michel. „Andere Räume“. In: Karlheinz Barck/Peter Gente u.a. (Hgg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais*. Leipzig 1990 (Reclam - Bibliothek; 1352), 34-46.
- Giovannini, Elena. „Europa mit schwerer Havarie bei Merle Kröger“. In: Matthias Bauer/Martin Nies/Ivo Theele (Hgg.), *Grenz-Übergänge: Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*. Bielefeld 2019, 53-62.
- Gräf, Dennis/Schmöller, Verena. „Grenzen. Eine Einführung“ In: Dies., *Grenzen: Konstruktionen und Bedeutungen*. Passau: Stutz 2009, 9-18.
- Hennig, Martin. *Spielräume als Weltentwürfe: Kultursemiotik des Videospiele*. Marburg 2018 (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik; Bd. 12).
- Klemperer, Victor. *LTI*. Stuttgart 2018.
- Krah, Hans. *Einführung in die Literaturwissenschaft: Textanalyse*. Kiel 2006 (LIMES Kiel; 6).
- Krah, Hans. „Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen: Einführende Überlegungen“. In: *Kodikas/Code: Ars Semeiotica*; Vol. 22 No. 1-2 1999, 3-12.
- Krah, Hans. „Raumkonstruktionen und Raumsemantiken in Literatur und Medien: Entwurf einer textuell-semiotischen Modellierung“. Unv. Manuskript.
- Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München ⁴1993. (UTB für Wissenschaft; 103).
- Lotman, Jurij M. „Über die Semiosphäre“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 12, H. 4 1990, 287-305.

- Lösch, Klaus. „Begriff und Phänomen der Transdifferenz. Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte“. In: Lars Allolio-Näcke/Britta Kalscheuer/Arne Manzeschke (Hgg.). *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt am Main 2005, 26-49.
- Lugowski, Clemens. *Die Form der Individualität im Roman*. Frankfurt am Main (21994).
- Lukas, Wolfgang. *Das Selbst und das Fremde: Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers*. München 1996 (Münchner germanistische Beiträge; 41) (Münchner Universitäts-Schriften: Philosophische Fakultät).
- Meier, Albert. „Von der enzyklopädischen Studienreise zur ästhetischen Bildungsreise: Italienreisen im 18. Jahrhundert“. In: Peter J. Brenner (Hg.). *Der Reisebericht: Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt am Main 1989, 284-305.
- Nies, Martin. „‘A Place to belong’ – Heimatsuchen und narrative Konzeptionen von ‚Heimat‘ im Globalisierungskontext“. In: Jenny Bauer/Claudia Gremler/Niels Penke (Hgg.). *Heimat – Räume: Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative*. Essen 2014 (Studia Comparatistica; 3), 165-180.
- Nies, Martin. „Fotografie und Fotograf als filmische Zeichen“. In: Jan-Oliver Decker/Hans Krah (Hgg.). *Zeichen(Systeme) im Film*. Tübingen 2008 (= Zeitschrift für Semiotik 30; Heft 3-4), S. 391-425.
- Nies, Martin. „Jene blendende Komposition phantastischen Bauwerks’: Venedig als räumliche Manifestation des Phantastischen in ästhetischer Kommunikation“. In: Klaus Schenk/Ingold Zeisberger (Hgg.). *Fremde Räume: Interkulturalität und Semiotik des Phantastischen*. Würzburg 2017, 181-204.
- Nies, Martin. „Natur als Politik: Carl Amery im ökologischen Diskurs der 1980er Jahre“. In: Günter Koch (Hg.). *Carl Amery: Global denkender Lokalpatriot und retrospektiver Visionär*. Im Erscheinen.
- Nies, Martin. *Der Norden und das Fremde: Kulturkrisen und ihre Lösung in den skandinavischen Literaturen der Frühen Moderne*. Kiel 2008 (Literatur- und Medienwissenschaftliche Studien Kiel; 5).
- Nies, Martin. „Short Cuts – Great Stories: Sinnvermittlung in filmischem Erzählen in der Literatur und literarischem Erzählen im Film“. In: Jan-Oliver Decker (Hg.). *Erzählstile in Literatur und Film*. KODIKAS/CODE. Ars Semeiotica, Vol. 30, 1-2 2007, 109-135.
- Nies, Martin. „Strawberry Fields – Cranberry Sauce: Das Spiel mit Zeichen aus der Popkunstwelt der Beatles in Hendrik Handloegts Film PAUL IS DEAD“. In: Thomas Barth/Christian Betzer u.a. (Hgg.). *Mediale Spielräume*. Marburg 2005, 67-76.
- Nies, Martin. „Die unwahrscheinlichste der Städte’: Raum als Zeichen in Thomas Manns *Tod in Venedig*“. In: Holger Pils/Kerstin Klein (Hgg.). *„Wollust des Untergangs“: 100 Jahre Thomas Manns Der Tod in Venedig* [Katalog zur Ausstellung im Buddenbrookhaus zu Lübeck 03.02.-28.05.2012]. Göttingen 2012, 10-21.
- Nies, Martin. *Venedig als Zeichen: Literarische und mediale Bilder der ‚unwahrscheinlichsten der Städte‘ 1787-2013*. Marburg 2014.

- Nies, Martin. „Was die Welt im Innersten zusammenhält': Fragmentierte Ordnungen, vernetzte Welten / Zufall und Kausalität in Short Cuts-Narrationen der Gegenwart“. In: Christoph Pflaumbaum/Christian Schmitt u.a. (Hgg.). *Fallgeschichten des Zufalls. Zur Epistemologie des Unvorhersehbaren in Literatur & Theorie*. Heidelberg 2015 (*Euphorion-Sonderband*), 337-353.
- Nies, Martin. „Zwischen Differenz- und Transkulturalität: Zur selbstreflexiven Inszenierung kontroverser Modelle der Kulturbeschreibung in den postmigrantischen Komödien *Türkisch für Anfänger* (2012) und *Fack ju Göhte* (2013)“. In: Klaus Schenk/Renata Cornejo/László V. Szabó (Hgg.). *Zwischen Kulturen und Medien: Zur medialen Inszenierung von Transkulturalität*. Wien 2016, 143-167.
- Nies, Martin/Baßler, Mortiz (Hgg.). *Short Cuts: Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2017 (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik; 13).
- Pieterse, J. N. „Hybridity, so what?: The anti-hybridity backlash and the riddles of recognition“. In: *Theory, Culture & Society*, 18 (2-3) 2001, 219-245.
- Renner, Karl Nikolaus. *Der Findling: Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moore; Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München 1983 (Münchener German. Beiträge; 31).
- Renner, Karl Nikolaus. „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel“. In: *diskurs film. Münchener Beiträge zur Filmphilologie 1*. München 1986, 115-130.
- Renner, Karl Nikolaus. „Räume – Grenze – Handlungen: Die Grenzüberschreitungstheorie als Analyseinstrument von Texten und Filmen“. Ms. zur Vorlesung an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz am 14. Dezember 1998 (<http://www.uni-mainz.de/FB/Sozialwissenschaften/Journalistik/grenz>).
- Renner, Karl Nikolaus. „Grenze und Ereignis: Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J. M. Lotman“. In: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hgg.). *Norm – Grenze – Abweichung: Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Passau 2004, 357-381.
- Siefkes, Martin. „Sturm auf die Zeichen: Was die Semiotik von ihren Kritikern lernen kann“. In: *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Online*. No. 1/2015, 7-42.
- Titzmann, Michael. „Bemerkungen zu Wissen und Sprache in der Goethezeit (1770-1830): Mit dem Beispiel der optischen Kodierung von Erkenntnisprozessen“. In: J. Link/W. Wülfing (Hgg.). *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen*. Stuttgart 1984, 100-120.
- Titzmann, Michael. „Die ‚Bildungs‘-/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche“. In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.). *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2002, 7-64.
- Titzmann, Michael. „Grenzziehung vs. Grenztilgung“: Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme ‚Realismus‘ und ‚Frühe Moderne‘“. In: Hans Krahl/Claus-Michael Ort (Hgg.). *Weltentwürfe in Literatur und Medien*. Kiel 2002, 181-210.

- Titzmann, Michael. „Literatursemiotik“. In: Roland Posner u.a. (Hgg.): *Handbuch der Semiotik*, Bd. 3. Berlin 2003.
- Titzmann, Michael. *Strukturelle Textanalyse: Theorie und Praxis der Interpretation*. München ³1993 (UTB für Wissenschaft; 582).
- de Toro, Alfonso. „Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept“. In: Christof Hamann/Cornelia Sieber (Hgg.). *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim 2002, 15-52.
- Turk, Horst. „Alienität und Alterität als Schlüsselbegriffe einer Kultursemantik“. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 22.1, 1990, 8-31.
- Waldenfels, Bernhard. *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main 1997 (Studien zur Phänomenologie des Fremden; 1) (stw; 1320).
- Welsch, Wolfgang. „Transkulturalität: Zur veränderten Auffassung heutiger Kulturen“. In: Irmela Schneider/Christian W. Thompson (Hgg.). *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*. Köln 1997, 67-90.
- Wünsch, Marianne. „Das Modell der ‚Wiedergeburt‘ zu ‚neuem Leben‘ in erzählender Literatur 1890-1930“. In: Karl Richter/Jörg Schönert (Hgg.). *Klassik und Moderne: Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß; Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag*. Stuttgart 1983, 379-408.

Internetquellen

- „B/Orders in Motion“. Viadrina Center. Europa-Universität Viadrina Frankfurt/Oder. www.borders-in-motion.de (Aufruf 23.09.2017).
- Borderscape as an interdisciplinary Concept. Call for Paper – Université du Luxembourg. https://www.borders-in-motion.de/documents/12991/134863/DE_CfP_Symposium-Borderscapes_final.pdf/fce99ba0-54c8-4233-b8c5-b8f79a6b4837