

Kultursemiotik

Martin Nies

1. Begriffsbestimmungen und Gegenstandsbereiche

In *Handbuch der Semiotik* schreibt Winfried Nöth mit Bezug auf den Kulturbegriff Ernst Cassirers „Wenn Kultur ein System ‚symbolischer Formen‘ ist, so ist die Semiotik eine Kulturwissenschaft par excellence, ist sie doch die allgemeine Wissenschaft der Zeichen und Symbole“ (Nöth 2000, S. 513). Da sich ‚Kultur‘ diesem Verständnis zufolge mittels Zeichen vollzieht, kann sie als ein semiotisches System beziehungsweise nach Jurij M. Lotman auch als *Semiosphäre* aufgefasst werden (vgl. dazu Lotman 1990). Im semiotischen Sinne ist also ‚Kultur‘:

die hierarchisch geordnete Gesamtheit aller Zeichensysteme, die in der Lebenspraxis einer Gemeinschaft verwendet werden. Von diesen sind manche dauerhaft (Bild, Statue, Gebäude, Gesetzestext), andere nur in ihrem Vollzug wahrnehmbar, der entweder einmal (Happening) oder häufiger stattfindet (Gottesdienst). Auch elementare Verhaltensweisen sind kulturell geformt, da jede Kultur etwa festlegt, wie eine bequeme Ruhehaltung aussieht und wieviel Schmerz man artikulieren darf (Posner 2004, S. 364).

Zeichen „lassen sich in allen möglichen Informationskanälen finden, etwa dem akustischen, graphischen, ikonischen, gestisch-mimischen“ (Krah 2006, S. 50). Schrift, die spezifischen Symbolsysteme der Musik, Mathematik, Informatik, die natürliche gesprochene Sprache, Musik, Bilder, Symbole, potenziell auch Gestik, Mimik und Proxemik sind *Zeichen*, die in Zeichensystemen organisiert sind. Als eine Fächer und Disziplinen übergreifende Theorie der Zeichen stellt die Semiotik damit wissenschaftliche Beschreibungsmodelle potenziell jeglicher kultureller Phänomene zur Verfügung. Diese lassen sich nach ihrer Zugehörigkeit zu drei verschiedenen Bereichen systematisieren: 1). der sozialen Kultur, 2). der materiellen Kultur und 3). der mentalen Kultur (vgl. Posner 2004, S. 364 sowie Nöth 2000, S. 513).

Zu 1). Zur *sozialen Kultur* gehört all das, was Individuen, Institutionen der Kultur sowie die Gesellschaft als Ganzes betrifft und diese regelt. Dazu zählen unter anderem die elementaren Verhaltensweisen, kulturelle Normen, soziale Strukturen wie das Staats- und Rechtswesen, rituelle und symbolische Handlungen und Feste sowie kulturelle Alltagspraktiken. Wie diese sich als ‚Text‘ semiotisch dekodieren lassen, zeigt etwa der Ethnologe Clifford Geertz exem-

plarisch in seinen „Bemerkungen zum balinesischen Hahnenkampf“, den er als Repräsentanten der balinesischen Gesellschaftsordnung analysiert (1987).

Zu 2). Als *materielle Kultur* sind die materialisierten Hervorbringungen, die Artefakte einer Kultur zu bezeichnen. Dies beinhaltet aber nicht nur Technologien und dingliche Objekte sowie deren Design und Funktionsweisen sondern auch die kommunikativen Produkte, die in medial überlieferten ‚Texten‘ materiell konserviert sind. Ein ‚Medium‘ ist dabei in einem engeren Sinne zu bestimmen als:

ein (technisches) System der Zeichenübertragung und Informationsweitergabe, das der Speicherung und Reproduktion kommunikativer Akte dient, also eine Kommunikation jenseits der Unmittelbarkeit einer Situation in ihrer raumzeitlichen Kontinuität ermöglicht (Krah 2011, S. 59).

Da der semiotische ‚Text‘-Begriff im Sinne eines ‚Gewebes‘ aus Zeichen alle Arten zeichenhafter Äußerungen umfasst, gehören auch alle medialen Produkte ästhetischer Kommunikation, also beispielsweise Literatur, Film, Comic, Malerei, Plastik, Musik und Architektur diesem Bereich an.

Zu 3). Die *mentale Kultur* beinhaltet zum einen die Menge von Codes, die einer Kultur zur Verfügung stehen, wobei ‚Kode‘ sowohl ein Zeichensystem als auch das jeweilige System von Regeln, Übereinkünften und Zuordnungsvorschriften, das für das Zeichensystem gilt, bezeichnet. Zum anderen ist das *kulturelle Wissen* diesem Bereich zuzuordnen. Es umfasst alles, was in einer Kultur gewusst oder gedacht werden kann, das Wissen einer Kultur von der Welt sowie deren Vorstellungen von der ‚Realität‘, (vgl. dazu Titzmann 1989 und 1993). Die mentale Kultur äußert sich zudem in den kulturell zentralen Diskursformationen, verhandelten Problemkonstellationen, philosophischen, anthropologischen und ideologischen Konstrukten, sowie zentralen Konzeptionen wie etwa ‚Liebe‘, ‚Geschlecht‘, ‚Krieg‘, ‚Verbrechen‘, ‚Natur‘, ‚Gesellschaft‘, ‚Erziehung‘, den Einstellungen zu Erotik, Sexualität usw. Der im Folgenden zentral verwendete Diskursbegriff lässt sich dabei in Anlehnung an Michel Foucault als System des Denkens und Argumentierens bestimmen,

[das] die Produktion von kulturellem Wissen steuer[t]. Ein Diskurs wird i) durch einen Redegegenstand, ii) durch Regularitäten der Rede, iii) durch interdiskursive Relationen zu anderen Diskursen und iv) durch epistemologische Basisprämissen bestimmt, deren geordnete Menge die Denkstruktur einer Kultur für einen bestimmten historischen Zeitraum repräsentiert (zitiert nach dem Glossar des Passauer ‚Arbeitskreises Mediensemiotik‘ (Hg.) unter www.mediensemiotik.de).

Diese Unterscheidung von Gegenstandsbereichen dient lediglich einer ersten Systematisierung kultureller Phänomene, wobei die verschiedenen Bereiche selbstverständlich interagieren oder einzelne Phänomene in mehreren Bereichen relevant sein können. ‚Das Normen- und Wertesystem‘ einer Kultur regelt beispielsweise einerseits das Sozialwesen, es kann Gegenstand einer Normen- und Wertevermittlung in ästhetischer Kommunikation sein, gründet in kulturellem Wissen und kann darüber hinaus explizites Thema kultureller Diskurse sein. Außerdem unterliegt es wie alle thematisierten Aspekte prinzipiell dem kulturellen Wandel und wäre daher auch in kulturhistorischer Perspektive zu bestimmen.

2. Kultureller Wandel

‚Kultur‘ ist nicht nur räumlich im Sinne der synchronen Koexistenz differenter Kulturen, sondern immer auch zeitlich als diachrone Einheit zu definieren: Wenn sich kulturelle Identität durch die Verwendung entsprechender Zeichensysteme und Kodes definiert, dann wären innerhalb des deutschsprachigen Kulturraumes die Nachkriegszeit und die Nachwendezeit als eigenständige Kulturen aufzufassen, da sie von technologischen Weiterentwicklungen abgesehen auch paradigmatisch grundsätzlich verschiedene Diskursformationen und teilweise unterschiedliche Sprachregelungen aufweisen, beispielsweise hinsichtlich der Normen, die je für die Rede über Erotik, Sexualität und Geschlecht gelten. Dies gilt im Übrigen auch für Kunst-,Epochen‘, wie den literarischen Realismus (ca. 1850-1890) und die Frühe Moderne (ca. 1890-1930), die sich als unterschiedliche ästhetische Kulturen mit zum einen differenten diskursiven Verfahren (z.B. statistisch häufig retrospektives Erzählen mit Rahmen-Binnen-Situation im Realismus vs. Bewusstseinsstrom und Erlebte Rede in der Frühen Moderne) konstituieren, sich aber zum anderen vor allem in ihrer Relation zum bürgerlichen Normen- und Wertesystem fundamental unterscheiden: Während die deutschsprachige Literatur des Realismus (Realismus englischer und französischer Provenienz weist demgegenüber andere Merkmale auf!) die unbedingte Normeinhaltung und eine Akzeptanz der gegebenen sozialen Verhältnisse propagiert (vgl. dazu Nies 2007), tendiert die Literatur der Frühen Moderne zur Darstellung von Entgrenzungsprozessen aus den als einengend empfundenen gesellschaftlichen Normen und ‚entdeckt‘ im Rahmen des sich um 1890 konstituierenden psychologischen Diskurses das Unbewusste als Ort nicht gesellschaftskonformer individueller Wünsche und Triebe (vgl. dazu Wunsch 1991 und Titzmann 2002).

Kultureller Wandel lässt sich also in semiotischer Perspektive mit Thomas S. Kuhn als ein *Paradigmenwechsel* auf der Ebene von gesellschaftlichen, ästhetischen und wissenschaftlichen Diskursen beschreiben (vgl. Kuhn 222001). Am Wandel der Liebeskonzeptionen in Liebesliedern der Beatles kann der Vollzug eines solchen Paradigmenwechsels im Laufe der 1960er Jahre an einem überschaubaren repräsentativen Korpus in Kondensation nachgewiesen werden. Denn die Transformationen im Bereich der Jugendkulturen, mit denen die so genannte ‚sexuelle Revolution‘, die Emanzipation der Geschlechter und eine weit reichende diskursive Befreiung von den Normen und Werten sowie den Sprachregelungen der Elterngeneration einhergingen, sind in diesen Liedern medial ‚gespeichert‘:

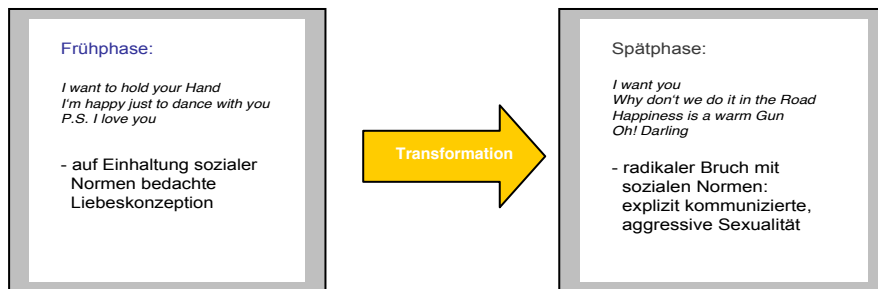


Abbildung 1: Kultureller Wandel von Liebeskonzeptionen am Beispiel von Liedern der Beatles

Während in der frühen Phase der Bandgeschichte, also zu Beginn der 1960er Jahre, die Lieder hinsichtlich der Konzeption und Verbalisation von ‚Liebe‘ und Erotik noch auf eine Einhaltung der in diesem Bereich geltenden sozialen Normen bedacht waren (Hand halten: *I want to hold your Hand*; Begnügen mit Tanzen: *I'm happy just to dance with you*; Briefe schreiben: *P.S. I love you*), lässt sich bei den Titeln der Spätphase um 1968 eine Transformation zur Explikation sexueller Begierde feststellen (noch metaphorisch, aber leicht erschließbar: *Happiness is a warm Gun* und ausdrücklich in *I want you*: „I want you. I want you so bad, it's driving me mad“). Dies reicht bis hin zum intendierten Normbruch, wenn die Aufforderung zum Sexualakt nicht nur ausdrücklich verbalisiert, sondern mit einem Akt öffentlicher Provokation verbunden wird (*Why don't we do it in the Road*). Wenn zudem der Sänger in *Oh! Darling* bedrohlich intoniert „Girl, I want to do you no harm“, so dass seine sadistischen Absichten unüberhörbar sind, dann wird in vollständiger Abkehr von den in der

Frühphase geäußerten asexuellen Sehnsüchten auch noch nicht normkonforme aggressive Sexualität zum Ausdruck gebracht. Nun sind diese fundamentalen Veränderungen in den Liebeskonzeptionen der Songs nicht (nur) einem möglicherweise veränderten Paarungsverhalten der Künstler geschuldet, sondern diese Lieder zielen als kommunikative Akte auf eine diskursive Befreiung der Rede über Sexualität aus den Normen und Regeln, die in der Elterngeneration in diesem Bereich galten, ab. Diese sprachliche Revolution des öffentlichen Diskurses durch eine explizite Artikulation sexueller Bedürfnisse koinzidiert mit dem grundsätzlichen kulturellen und sozialen Wandel während der 1960er Jahre in Europa und Amerika. Die Lieder fungieren als kommunikative Produkte ihrer Zeit damit in kultursemiotischer Perspektive wie alle ästhetische Kommunikation als ein medial konservierter ‚kultureller Speicher‘, aus dem sich weit reichende Schlüsse über die Kultur ziehen lassen, die sie hervorgebracht hat.

3. Rekonstruktion von Diskursen

Vergangene Kulturen, die nicht mehr in ihrem aktuellen Vollzug beobachtbar sind, erschließen sich späteren Betrachtern zwangsläufig nur noch durch ihre Relikte. Vom eigenen Standpunkt aus sind also alle raumzeitlich ‚abwesenden‘ Kulturen als ‚fremd‘ zu betrachten, da sie erst anhand der spezifischen Merkmale, Strukturen und Funktionen, die ihre Hinterlassenschaften kennzeichnen, rekonstruiert werden müssen. Dies gilt grundsätzlich auch für noch nicht weit zurück liegende Kultursysteme des eigenen Kulturraumes, über die wir noch vieles zu wissen glauben, das Bestandteil stereotyper Wahrnehmung der eigenkulturellen Vergangenheit geworden ist. In Deutschland lässt sich seit den 1990er Jahren eine starke Orientierung an Musik, Mode, Design usw. vergangener Dekaden (die ‚60er‘, ‚70er‘, ‚80er‘) feststellen. Teil dieser retrokulturellen Diskurse sind beispielsweise in Bezug auf die 1980er Jahre Fernsehshowformate wie DIE 80ER JAHRE SHOW (2002) sowie DIE ULTIMATIVE CHARTSHOW: DIE ERFOLGREICHSTEN HITS DER 80ER JAHRE (2005) und DIE ERFOLGREICHSTEN LOVESONGS DER 80ER JAHRE (2009), die ein Bild des Jahrzehnts medial überliefern, das es vorrangig als eine Zeit von Spaßkultur, Neuer Deutscher Welle und exzentrischer Mode semiotisiert. Den Rezipienten, die diese Zeit nicht kennen, werden über diese Shows nur stark selektierte Aspekte der Kultur der 1980er Jahre vermittelt. Weitgehend ausgegrenzt aus dem gegenwärtigen Diskurs über ‚die 80er‘ sind das Krisenbewusstsein und eine damit einhergehende fundamentale allgemeine Verunsicherung, die die Zeit

geprägt haben (vgl. „Erste Allgemeine Verunsicherung“ als Name einer ursprünglich kabarettistischen Musikgruppe jener Zeit). Die Angst vor Atomkrieg, vor der zivilen atomaren Katastrophe, der ökologischen Katastrophe, vor Arbeitsplatzverlust in der Montanindustrie, vor einer Verschwörung von Kapital und Politik und einer Bespitzelung durch den Verfassungsschutz ist ein dem ‚Spaß‘ konträres Daseinsgefühl dieser Kultur, das sich in der Rekonstruktion aus ihren medialen Zeugnissen als bestimmend erweist. Publikationen wie *Global 2000 – Der Bericht an den Präsidenten* (dt. 1980), *Das Prinzip Verantwortung: Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation* (Hans Jonas 1984), *So lasst uns denn ein Apfelbäumchen pflanzen – Es ist soweit* (Hoimar v. Ditfurth 1985), *Die ökologische Chance* (Carl Amery, 1985), *Wendezeit* (Fritjof Capra, dt. 1985) zeugen ebenso wie TV-Filme (SMOG, Wolfgang Petersen 1973; GAMBIT, Peter F. Bringmann 1986), die zahlreichen Protestsongs (von zum Beispiel Ton Steine Scherben oder BAP) oder die phobischen Lieder der NDW (*Eiszeit, Goldener Reiter, Déjà Vu*) von einer fundamentalen Kulturkrise, vor deren Hintergrund die Spaßkultur (*Gib Gas, ich will Spaß*) als bewusste Diskursverweigerung erst eigentlich zu verstehen ist. Bei genauerer Betrachtung erweisen sich denn auch die als ‚Partymusik‘ etikettierten Lieder der Neuen Deutschen Welle wie *Hobe Berge, Rosemarie* und *Da Da Da, ich lieb dich nicht du liebst mich nicht* ohnehin als kritische Dekonstruktionen von Stereotypen und Diskursen – von volksmusikalischen Stereotypen der bergweltlichen Heimat im einen, von Liebeslieddiskursen im anderen Fall.

Dies zeigt, dass das gegenwärtig medial dominant vermittelte ‚Bild‘ von den 1980er Jahren mehr relevante Aspekte dieser Zeit ausgrenzt als es integriert. Welche Zeichen aus der Semiosphäre ‚80er‘ aber selektiert und wie sie jeweils im Rahmen eigenkultureller Diskurse funktionalisiert werden, sagt offensichtlich mehr über unsere Gegenwartskultur als über die 1980er Jahre aus. So können ‚Retrokultphänomene‘ einerseits (vgl. Behrens u.a. 1997) und ‚das popkulturelle Archiv‘ andererseits (zum Beispiel durch Rankinglisten in TV-Shows und der Popliteratur; vgl. dazu Baßler 2002) als zwei kulturelle Strategien nach 1989 gedeutet werden, den mit dem so genannten postideologischen Zeitalter in Folge des Mauerfalls verbundenen Sinn- und Orientierungsverlust aufzufangen. Ersteres, weil gesetzt ist, dass Teile der Vergangenheit ein höheres Identifikations- und Sinnstiftungspotenzial als die Gegenwart aufweisen, zweiteres weil ‚Archivierung‘ Ordnung in einer als unüberschaubar komplex empfundenen Umwelt schafft und durch die je zugrunde gelegten Ordnungskriterien Sinn produziert. Das Beispiel lässt ebenfalls erkennen, dass politisch-historische Ereignisse wie der ‚Mauerfall‘, der realiter und zeichen-

haft als die Tilgung der bis dahin das Weltbild westlicher Kulturen bestimmenden Systemgrenze zwischen ‚Kommunismus‘ vs. ‚Kapitalismus‘ und damit als das Ende der großen ideologischen Systeme gedeutet wurde, einen paradigmatischen Diskurs-Wandel katalysatorisch bedingen können.

Aber auch die wissenschaftlichen Diskursformationen unterliegen dem kulturellem Wandel: Was überhaupt Gegenstand wissenschaftlichen Interesses wird, welche Methoden angewendet werden, welche Themen *en vogue* sind und welches Verständnis von Wissenschaftlichkeit herrscht, ist kulturbedingt und zeugt von dem, was in einer Kultur gedacht und gewusst wird. Der Passauer Literatursemiotiker Michael Titzmann schreibt beispielsweise 1977 in *Strukturelle Textanalyse*:

[A]n sich sind vor der strukturalen Textanalyse alle ‚Texte‘ gleich: ‚gleich‘ nicht in dem Sinne, daß sie gleichartig oder gleichwertig wären; sondern ‚gleich‘ in dem Sinn, wie alle Bürger, unerachtet individueller Unterschiede, vor dem Gesetz gleich sind – oder doch idealiter gleich sein sollten: alle haben Anspruch auf dieselbe Behandlung, wie verschieden sie auch sein mögen (Titzmann 1993).

Was heute weitgehend wissenschaftlichen Konsens darstellt, barg zum Zeitpunkt der Erstauflage des Buches eine grundsätzlich neue Auffassung von ‚Literaturwissenschaft‘ und deren Gegenständen. Impliziert ist ein erweiterter Literaturbegriff, der im Unterschied zur ‚klassischen‘ Literaturwissenschaft neue Untersuchungsgegenstände legitimiert, indem er die Gleichbehandlung von ‚trivialer‘ Literatur und Höhenkammliteratur *setzt* und damit das Kriterium literarischer Wertung aus einer als Textwissenschaft verstandenen Literaturwissenschaft verbannt (im Bereich der Literatursoziologie kann die jeweilige kulturelle Praxis der Rezeption und Hierarchisierung von Literatur allerdings auch nach dieser Auffassung weiterhin relevanter Aspekt der Forschung sein). Das heißt, demzufolge ist es legitim und notwendig *Fleisch ist mein Gemüse* (Heinz Strunk 2004) und *Dorfpunks* (Rocko Schamoni 2005) auf die gleiche wissenschaftliche Weise zu behandeln wie *Der Zauberberg* (Thomas Mann 1924) und Goethe auf die gleiche Weise wie Charlotte Roche. Dieser Bruch mit einem elitären zugunsten eines demokratischen Literaturbegriffs – nicht umsonst bemüht das Zitat das demokratische Ideal der Gleichheit vor dem Gesetz – resultiert wiederum aus kulturellen Prozessen, die sich seit den 1960er Jahren vollzogen haben und eine grundsätzliche diskursive Demontage von ‚Autoritäten‘ zur Folge hatten. 1968 forderte der amerikanische Literaturwissenschaftler Leslie Fiedler in seiner Freiburger Rede, die im *Playboy*-Magazin (!) abgedruckt wurde, die Literaturwissenschaftler auf, „Überquert die Grenze, schließt die Gräben!“ zwischen ‚hoher‘ und ‚populärer‘ Literatur

(Fiedler 1994). Titzmann statuiert dieses Postulat in der Formulierung einer wissenschaftlichen Norm. Das Verständnis der gegenwärtigen Kultursemiotik von ästhetischer Kommunikation, die neben Literatur, gleichgültig von welcher schriftstellerischen Qualität, auch alle populären Formate wie Comics und Groschenromane integriert, setzt heute also voraus, was seinerzeit diskursiv erst begründet werden musste. Auch der Ansatz des hier vorliegenden Buches wie das gegenwärtige Interesse an Kulturwissenschaften überhaupt sind kulturelle (und damit mutmaßlich temporäre) Phänomene, die aus einem wissenschaftlichen Paradigmenwechsel, dem *cultural turn* in den Humanwissenschaften, resultieren.

4. Ästhetische Kommunikation als kultureller Speicher

Ästhetische Kommunikation ist als mediales kommunikatives Produkt einer Kultur ein Teil dessen, was in dieser Kultur mitgeteilt und somit ein *Speicher* für das, was in ihr gedacht, gewusst, verhandelt und problematisiert wurde. Sie ist zentraler Gegenstandsbereich der Literatur- und Mediensemiotik, die ihrerseits Teildisziplinen der Kultursemiotik bilden (siehe zur Literatursemiotik grundlegend Titzmann 2003 und zur Mediensemiotik Gräf/Großmann et al. 2011 sowie die Webseite www.mediensemiotik.de). Nach Roman Jakobson unterscheidet sich ästhetische von referentieller Kommunikation, die primär der Information dient (wie beispielsweise Gebrauchsanweisungen, Telefonbücher, Kirchenbücher, Lexika, TV-Nachrichten, Webseite der *Stiftung Warentest*) dadurch, dass in diesem Fall die Struktur der Äußerung, die Art und Weise *wie* etwas kommuniziert wird, also die konkrete textuelle Verfasstheit, selbst zeichenhaft ist. Während der Sprecher und seine spezifischen individuellen Merkmale in einer Nachrichtensendung bedeutungslos für den Inhalt der vermittelten Nachricht sind, ist der Erzähler eines Romans als figurales Sprecherkonstrukt selbst Teil der vermittelten Aussage. Dies ist offensichtlich, wenn das Erzählte subjektiv perspektiviert ist, ironisiert, kommentiert und gewertet wird oder sich der Erzähler als unzuverlässig erweist, weil er widersprüchliche Informationen gibt. Die Relation zwischen Erzählen und Erzähltem, der Grad an Distanz oder Nähe zwischen Sprechinstanz und dargestellter Welt ist in narrativer ästhetischer Kommunikation konstitutiv für die Bedeutung des Gesamttextes. Im Fall der bildenden Künste leuchtet dieses Definitionsmerkmal ästhetischer Kommunikation noch unmittelbarer ein. Denn es ist nicht nur von Bedeutung, *dass* Picasso ein Bild über den Krieg gemalt hat, sondern vor allem *wie* – mittels welcher ausgewählter Zeichen und Codes also – er die-

sen dargestellt hat sowie in welcher Weise sich das Bildprodukt zu anderen Bildern des Krieges und den in diesem Bereich geltenden ästhetischen Konventionen verhält. Erst daraus ergibt sich die spezifische Semantik von *Guernica* (Abbildung. 2).



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

Entsprechendes gilt für die Skulptur *L'Homme qui marche* (Abbildung 3) von Alberto Giacometti, die *Villa Rotonda* (Abbildung 4) des Renaissance-Architekten Palladio oder Frank O. Gehrys postmodernes Guggenheim-Museum in Bilbao (Abbildung 5). Marcel Duchamps *Fontaine* genanntes Pissoir erhält seine Zeichenhaftigkeit bekanntlich erst durch den Kontext seiner Ausstellung (Abbildung 6). Die Präsenz gerade dieses Objektes an diesem Ort hat die kommunikative Funktion, eine Reflektion darüber zu provozieren, was Kunst sei. Derselbe Aussagegehalt ließe sich in vielerlei Weise künstlerisch vermitteln – eine entscheidende Komponente der Semantik dieses Kunstwerkes aber ist, dass es sich erstens um ein Readymade, also um einen vorgefunden alltäglichen Gebrauchsgegenstand handelt und zweitens von allen möglichen Readymades nicht um eine Teekanne oder einen Autoreifen sondern eben um ein Urinal.

4.1 Modellcharakter von Kunst

Ziel literatur- und mediensemiotischer Analyse ist es nun, die je spezifische Textbedeutung anhand der jeweils verwendeten Zeichen und den semantischen Relationen dieser Zeichen zueinander zu rekonstruieren – einerseits auf der Grundlage des (sprachlichen, visuellen, audiovisuellen usw.) *Zeichensystems* und andererseits im Zusammenhang der *kulturellen Situation* der Äußerung, also ihrer Beziehung zu extratextuellen Diskursen und thematisierten Kontexten. Nach Jurij M. Lotman sind Literatur, Film, Kunst sekundäre, modellbildende semiotische Systeme (vgl. Lotman 1993). ‚Sekundäre semiotische Systeme‘, weil sie mittels paradigmatischer Auswahl und syntagmatischer Kombination von Zeichen aus einem primären Zeichensystem (zum Beispiel der Sprache) darüber ein eigenes sekundäres System errichten; ‚modellbildende Systeme‘, weil jeder künstlerische Text, begrenzt durch seinen Rahmen, ein spezifisches Konstrukt von ‚dargestellter Welt‘ modelliert, das in einer referentiellen Beziehung zur Wirklichkeit stehen kann oder eine eigene textuelle ‚Wirklichkeit‘ erst konstituiert. Dies trifft im Grundsatz übrigens auch auf referentielle Kommunikation zu, die notwendigerweise aus einer Vielfalt von potenziell vermittelbaren Informationen selektieren muss und gilt daher selbst für die ‚dokumentarische‘ Fotografie, die nur vorgeblich primär wirklichkeitsbezogen ist, indem sie ein technisches Abbild der Realität reproduziert: Über die Auswahl des Motivs wird ein kleiner Ausschnitt von Welt als Repräsentation einer historischen raumzeitlichen Situation in Szene gesetzt und damit ein sekundäres semiotisches Modell von ‚Welt‘ generiert. Die ersten Kriegsfotos in der Geschichte der Fotografie etwa vermitteln ein ausschließlich friedliches Bild des Krimkrieges (Abbildung 7), so dass man in der Folge von einem ‚Picknick-War‘ gesprochen hat. Kampfhandlungen oder Opfer sind aus der fotografischen Dokumentation ausgenommen, der Krieg wird nur als Zeltlager in seinen Pausen gezeigt; Porträts von Offizieren sind häufig, einfache Soldaten werden dagegen nicht repräsentiert – das heißt diese ikonischen ‚Zeichen des Krieges‘ zeigen das, was als ‚wesentlich‘ für Krieg aufgefasst wird, eben nicht. Da zudem auch die Qualität von Dokumentarfotos an ästhetischen Kriterien, die wiederum dem kulturellen Wandel unterliegen, gemessen wird, wie etwa die jährliche Kür des *World Press Photo* zeigt (siehe dazu www.worldpressphoto.org/years), ist auch die dokumentarische Fotografie letztlich dem Bereich ästhetischer Kommunikation zuzuordnen.

Der modellbildende Charakter von ästhetischer Kommunikation macht diese aber für die Kultursemiotik zu einem Gegenstand besonderen Interes-

ses, und zwar deshalb, weil die Art und Weise, wie Kunst epochen- und damit kulturspezifisch ‚Welten‘ konstruiert, weit reichende Schlüsse über die Kultur erlaubt, die sie produziert hat. So vermitteln Texte mit narrativer Struktur (also Erzählliteratur, Film, Dramen, aber auch Balladen) über dargestelltes Geschehen explizit oder implizit immer auch textspezifische Normen und Werte. Denn nach Jurij M. Lotman liegt eine narrative Struktur dann vor, wenn ein *Ereignis* stattfindet, das heißt, wenn ein Handlungsträger innerhalb der dargestellten Welt eine Grenzüberschreitung zwischen (mindestens) zwei als oppositionell gesetzten *semantischen Räumen* vollzieht und damit eine Ordnungsverletzung vorliegt (vgl. Lotman 1993). Über die Art und Weise wie Texte nun Ordnungen, semantische Räume, Handlungsträger und Grenzüberschreitungen modellieren und wie sie mit Normverstößen umgehen, etablieren sie ein Modell von einerseits Wünschenswertem und andererseits nicht Wünschenswertem. Welche ‚Geschichten‘ eine Kultur sich erzählt, ist also ein Indikator für zentrale kulturelle Konflikte, denn in jenen werden modellhaft Problemkonstellationen und mögliche Problemlösungen verhandelt.



Abbildung 7: Roger Fenton, Fotografien aus dem Krimkrieg 1853-56

4.2 Werte- und Normvermittlung durch Erzählen

Ein Beispiel: Der Protagonist Gustav von Aschenbach in Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (1912) wird in der Ausgangssituation der Geschichte als ein Schriftsteller eingeführt, der die bürgerlichen Normen und Werte nicht nur internalisiert hat, sondern darüber hinaus in seinem Werk ‚preußische‘ Tugenden wie Zucht, Ordnung und Disziplin propagiert. Mit dessen Bedürfnis nach Erholung von der täglichen Arbeit, einer Wiederbelebung der Kräfte und einer Ortsveränderung erzählt der Text den Transformationsprozess einer sukzessiven psychischen Entgrenzung, die mit der Entdeckung zuvor unbewusster normwidriger individueller Bedürfnisse und Triebe einhergeht. In Verbindung mit der Reise von München nach Venedig vollzieht Aschenbach eine Grenzüberschreitung von einem Verfechter strenger Normen zu einem „Abenteurer des Gefühles“ (Mann 2008, S. 589), der sich zunächst platonisch-ästhetisch, dann auch erotisch zu einem Knaben hingezogen fühlt. Damit konstituiert sich eine Opposition der semantischen Räume ‚bürgerliche Norm‘ vs. ‚Abweichung‘ als das ideologische System, vor dessen Hintergrund der Text die Handlung entwickelt. Die Grenzüberschreitung des Protagonisten von Normeinhaltung zu Normabweichung indiziert *Der Tod in Venedig* nun in mehrfacher Weise als nicht wünschenswert: 1). Die textinterne Sprechinstanz wertet das Verhalten der Figur explizit ab, beispielsweise durch Wendungen wie „am Narrenseil geleitet von der Passion, stahl der Verliebte sich einer unziemlichen Hoffnung nach“ (S. 587). 2). Mit der psychischen Veränderung verjüngt sich Aschenbach auch kosmetisch, was zuvor am Beispiel einer anderen Figur als Lächerlichkeit und Verlust von Würde deklariert wurde. 3). Die semantischen Räume und der dargestellte individuelle Prozess werden in Anlehnung an Friedrich Nietzsches Konzept des ‚Apollinisch-Dionysischen‘ mythisch korreliert, wobei aber das Dionysische als die entgrenzende und Ordnung zersetzende Kraft des Chaos, als Verneinung jeglicher Kultur negativ semantisiert ist. 4). Der Entgrenzungsprozess des Protagonisten wird in der Schlusssituation des Textes durch dessen Tod narrativ sanktioniert, womit klargestellt ist, dass dies keine wünschenswerte und nachahmenswerte Entwicklung sein kann. 5). Dieser Tod erfolgt durch den Ausbruch der indischen Cholera in Venedig, die zuvor mit einer dionysischen Heimsuchung des Kontinents analogisiert wurde (zu den Details vergleiche ausführlich Nies 2012a und b).

Indem der Text diese Korrelation von einerseits dionysischer Entgrenzung des Individuums und andererseits einer den gesamten europäischen

Kontinent bedrohenden Seuche herstellt, trifft er eine ideologische Aussage, die im Kontext der Literatur der Frühen Moderne – nicht umsonst ist die Figur Aschenbach ein Literat, der vor seinem ‚Verfall‘ wider den „unanständigen Psychologismus der Zeit“ schreibt (513) – bewertet werden muss. Denn charakteristisch für das Literatursystem ist die Darstellung von Bewusstwerdungsprozessen zuvor unbewusster, unterdrückter oder verdrängter Teilinhalte der Psyche und damit einhergehend von individuellen Selbstfindungsprozessen, die nach einer Befreiung aus den bürgerlichen Normen streben und somit die soziale Ordnung in Frage stellen. Thomas Manns Text repräsentiert einen Metatext der Epoche, der durch die aufgezeigten Abwertungsstrategien den zeitgenössischen Tendenzen der Literatur, die bürgerliche Ordnung in Frage zu stellen, eine Abfuhr erteilt.

Jeder narrative Text verfährt in der Art und Weise, wie er ‚Ereignisse‘ im Rahmen der von ihm paradigmatisch dargestellten Welt modelliert, insofern ideologisch als der Konstruktcharakter dieser Anordnungen in der Regel selbst nicht in Frage gestellt oder thematisiert wird. Da Karl N. Renner zufolge narrative Texte zudem zum *Konsistenzprinzip* tendieren, also dazu, zum Ende erzählter Prozesse ‚Konsistenz‘ herzustellen, indem Konflikte beigelegt, Widersprüche getilgt und Ordnungen wiederhergestellt werden (vgl. Renner 1983), lassen die textuellen Strategien der Ereignistilgung (zum Beispiel eine Rückkehr des Protagonisten in den semantischen Ausgangsraum, das Aufgehen im Gegenraum, die Tilgung des Protagonisten durch Tod oder Wahnsinn oder die Änderung der Ordnung der dargestellten Welt selbst durch ein Metaereignis) propositional auch auf nur implizit zugrunde gelegte Normen, Werte und Ideologien schließen. Dies trifft auch dann zu, wenn wie in Kriminalfilmen der 1980er Jahre signifikant mit diesem Prinzip gebrochen wird. Das Konstrukt einer Existenz mächtiger ‚Hintermänner‘, die im Verborgenen agieren und sich dem Zugriff der polizeilichen Ermittler im Unterschied zu den ‚kleinen Fischen‘ entziehen und somit nicht zur Rechenschaft gezogen werden können, zeugt von der bereits erwähnten Paranoia dieser Kultur, der Angst vor einer Verschwörung von Kapital und Politik, gegen die die Bürger ohnmächtig sind. In diesen Fällen ist Nicht-Konsistenz, die nicht vollständige Aufklärung der Verbrechen hintergründe funktional für die Textaussage, dass die dargestellte Welt hinter den rechtsstaatlichen Strukturen eine verborgene korrumpierte Ordnung aufweist, die sich der Erkenntnisfähigkeit der Ermittler (und des Zuschauers) entzieht (vgl. zu den Weltkonstrukten des TATORT der 1980er Jahre Gräf 2010).

4.3 Fragestellungen

Da Kunst nachvollziehbarerweise dazu tendiert, in ihren sekundären semiotischen Modellen weniger die randständigen als vielmehr die zentralen Diskurse, Themen, Problemkonstellationen und Konzepte ihrer Zeit in Kondensation zu verhandeln, lassen sich anhand kultursemiotischer Textanalysen ästhetischer Kommunikation einer raumzeitlichen Kultur nun also Fragen von offenbar grundsätzlicher kultureller Relevanz klären, wie beispielsweise:

- i) Welche Themen und Diskurse werden in der ästhetischen Kommunikation einer Kultur dominant verhandelt?
- ii). Welcher ästhetischer Vermittlungsstrategien bedienen sich die Texte?
- iii) In welcher Relation stehen die daraus ableitbaren textuellen Konzeptionen zu nicht-künstlerischer Kommunikation?
- iv) Welcher Art sind die Sujets, Modelle von Welt und narrativen Modelle?
- v) Welche Problemkonstellationen und Problemlösungsstrategien werden verhandelt?
- vi) Welche Normen und Werte werden vermittelt, was als wünschenswert, was als nicht wünschenswert klassifiziert?
- vii) Welche ideologischen Konstrukte werden vermittelt, also welche Aussagen über die ‚Realität‘, Wirklichkeitskonstrukte, anthropologischen und ethischen Konstrukte, Gesellschaftsmodelle, Konzeptionen von ‚Glauben‘, ‚Wissen‘ und nicht zuletzt von ‚Kultur‘?
- viii) In welcher Relation steht der Text zu dem Medien-/Literatur-/Kunstsystem und gegebenenfalls bestimmten Genrekonventionen der Epoche – verhält er sich also eher affirmativ oder innovativ gegenüber anderen Texten?

Dies sind nur einige mögliche Fragestellungen einer kultursemiotischen Textanalyse, an die sich darüber hinaus eine pragmatische Frage anschließt: Wenn Untersuchungsgegenstand prinzipiell alle Arten von zeichenhaften Äußerungen sein können, Wissenschaft aber notwendigerweise nur Teile davon analysieren kann, wie lässt sich dann ein repräsentatives Korpus erstellen? Zwei Kriterien, mit denen sich die Relevanz und Repräsentativität von textuellen Merkmalen und Strukturen erschließen lässt, bieten sich hier an: 1). *Rekurrenz*: Wenn bestimmte Merkmale, Strukturen, Themen, Diskursformationen, Problemkonstellationen usf. in Texten einer Kultur rekurrent auftreten, also in einer Vielzahl von Texten ästhetischer und referentieller Kommunikation nachweisbar sind, beispielsweise das ‚emphatische Leben‘ als ein zentraler Ge-

genstand von Texten der Frühen Moderne, der sich auch in den sozialen Jugend- und Freikörperbewegungen und der Jugendstilarchitektur der Zeit mit ihren organischen Strukturen als ein Lebenskult äußert. 2). *Kohärenz*: Wenn bestimmte Merkmale, Strukturen, Themen, Diskursformationen, Problemkonstellationen usw. *Kohärenz*, also einen semantischen oder diskursiven Zusammenhang beziehungsweise ein übergeordnetes Erklärungsmodell für einzelne Phänomene stiften, beispielsweise der Darwinismus in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in Europa, der nicht nur in philosophischen, religiösen Texten und allen Kunstformen sich produktiv niederschlug, sondern auch in der Anlage naturkundlicher Sammlungen mit dem Zweck, die Abstammungslehre zu belegen oder zu verwerfen. Diese beiden Kriterien dienen dazu, paradigmatische Gemeinsamkeiten kultureller Erscheinungen zu erkennen und zu klassifizieren. Keineswegs sollen sie dazu verleiten, in der Analyse grundsätzlich nur die statistisch dominanten Phänomene des *Mainstreams* zu berücksichtigen und gruppenspezifisch oder singulär auftretende Phänomene aus der wissenschaftlichen Rekonstruktion von Kulturen auszugrenzen. Ob eine kultursemiotische Analyse breitenkulturelle, subkulturelle oder die lediglich vereinzelt auftretenden Erscheinungen, die jedoch erst als Abweichungen von den dominanten Formationen bestimmbar sind, in den Blick nimmt, obliegt lediglich dem jeweiligen Erkenntnisinteresse.

5. Kultursemiotische Imagologie

Als *komparatistische Imagologie* wird eine Forschungsrichtung innerhalb der vergleichenden Literaturwissenschaft bezeichnet, die kulturelle, nationale und soziale Selbst- und Fremdbilder (auch als *Auto- und Hetero-Images* benannt) innerhalb der Literaturen zum Gegenstand hat, die also insbesondere die Konstrukte je ‚eigener‘ bzw. ‚fremder‘ (*alien*) oder auch ‚anderer‘ (*alteritärer*) Identität innerhalb der ästhetischen Kommunikation einer Kultur untersucht (vgl. einführend zur Alteritätsforschung Turk 1990 und Titzmann 1999, zur komparatistischen Imagologie Fischer 1979 und Bleicher 1980). Denn derartige Selbst- bzw. Fremdbilder beruhen – ob implizit oder explizit – notwendig auf Abgrenzungen von ‚Eigenem‘ einerseits und ‚Fremdem‘ beziehungsweise ‚Anderem‘ andererseits. Sie geben also Aufschluss über diejenigen Merkmale, die eine gegebene Kultur als zu sich selbst gehörig definiert oder als nicht zu sich gehörig ausgrenzt. Von den literaturwissenschaftlichen Ursprüngen ausgehend werden heute in vielen kulturwissenschaftlichen Disziplinen Ursprung, Genese und Konstruktionen von Selbst- und Fremdbildern analysiert, beispielswei-

se in der Ethnologie, der Soziologie, den Medienwissenschaften und nicht zuletzt den Übersetzungswissenschaften. Die Imagologie ist demnach heute diejenige interdisziplinäre Teildisziplin der Kulturwissenschaften, die sich mit den *Vorstellungen, Bildern* einer Kultur/Nation/Gesellschaft von sich selbst beziehungsweise von fremden oder anderen Kulturen/Nationen/Gesellschaften befasst.

Im semiotischen Begriffsverständnis bezeichnen die imagologischen ‚Bilder‘ oder ‚Images‘ in metaphorischer Weise Konstrukte aus bestimmten Merkmalskorrelationen, die als konstitutiv für eine jeweilige (kulturelle) Entität angesehen werden, wobei Jurij M. Lotman diesbezüglich zwei „sehr allgemeine Einstellungen“ unterscheidet: diejenige, die die eigene Kultur als die einzige betrachtet, während sie ‚Fremdheit‘ mit ‚Nicht-Kultur‘ gleichsetzt, und diejenige, die einige oder viele alternative, „innerlich selbständige Kulturtypen“ differenziert (Lotman 1974). Als Material zur Erforschung kultureller Selbst- und Fremdbilder können wiederum alle medial vermittelten *Texte* herangezogen werden. So gibt die Südseemalerei der Frühen Moderne in Abgrenzung von der Vorstellung eigener Überzivilisation Aufschluss über die Konzeptionen des Exotischen, des ‚Primitiven‘ und von ‚wilder Natur‘ im Kontext der Lebensideologie jener Zeit; die deutschen Heimatfilme der 1950er Jahre zeugen von den narrativen Bemühungen, ‚Heimat‘ in Abgrenzung von ‚Fremdem‘ nach dem Nationalsozialismus als Wert zu restituieren; im Rahmen von Weltausstellungen lassen sich architektonische nationale Selbstrepräsentationen im Wandel analysieren und der *IKEA*-Katalog weist nicht zuletzt Konzeptionen des privaten ‚Heimes‘ auf, die in einer Tradition stehend mit den Idyllenbildern des schwedischen Malers Carl Larsson um 1900 betrachtet werden können.

Da sich die Selbst- und Fremdbilder wiederum mittels einer Auswahl und Kombination von Zeichen aus einem gegebenen primären Zeichensystem konstituieren, handelt es sich auch in diesem Fall um sekundäre semiotische Modelle. ‚Eigenes‘ und ‚Fremdes‘, ob in referentiellen oder in ästhetischen Kommunikationsakten, lassen sich somit als semantische Felder, zwischen denen eine Grenze gesetzt ist, auffassen und hinsichtlich enthaltener Merkmale und Merkmalskorrelationen sowie vergleichend hinsichtlich semantisch-logischer Oppositions- und Äquivalenzrelationen semiotisch analysieren. Die Art und Weise, in der sich die Grenze zwischen etwa ‚Eigenem‘ und ‚Fremdem‘ konstituiert, ist dabei jeweils textspezifisch: Sie kann zum Beispiel als eine statische modelliert werden und somit eine Ordnung statuieren, in der ‚Eigenes‘ und ‚Fremdes‘ als sich ausschließend behandelt werden, oder als eine

dynamische, die durch eine potenzielle Integration von ‚Fremdem‘ in das ‚Eigene‘ als prinzipiell veränderlich und temporär gedacht ist (zu der Problematik der Assimilierung, ‚Aneignung‘ und damit einer Tilgung der fremden ‚Eigenheit‘ vgl. weiterführend Waldenfels 1997). Da die kultur- bzw. textspezifische Modellierung der Merkmalsbündel ‚Eigenes‘ vs. ‚Fremdes‘ wie auch die der Grenze zwischen diesen Bereichen auf *Propositionen* beruht, die in der Regel selbst nicht mehr hinterfragt werden, ist der Akt einer derartigen Grenzziehung immer ein *ideologischer*. Eine wesentliche Aufgabe der kultursemiotisch-imagologischen Textanalyse ist daher die Rekonstruktion der (Voraus-)Setzungen und der diskursiven textuellen Strategien, die bei der Verhandlung von ‚Eigenem‘ und ‚Fremdem‘ Anwendung finden (siehe zum Beispiel Nies 2008 und 2011).

6. Interkulturelle Kultursemiotik

Selbst- und Fremdbilder haben eine bedeutende Funktion im Kontext von sozialer und kultureller Identitätsbildung, denn sie können zu Stereotypen der Eigen- und Fremdwahrnehmung werden. Die Kultursemiotik leistet insofern einen Beitrag zur Interkulturalitätsforschung als sie Methoden bereitstellt, solche Stereotypen sowie kommunikative Strategien der kulturellen Selbstbehauptung und deren historischen Wandel nicht nur in kulturgruppen-, medien- und textspezifischen Zusammenhängen zu untersuchen, sondern auch im interkulturellen Vergleich und ihren interkulturellen Wechselwirkungen.

Eine interkulturelle *kultursemiotische Imagologie* widmet sich also Fragen, die das Selbstverständnis von Kulturen in mehrerer Hinsicht offen legen: Welche Merkmale entwirft eine Kultur als zu sich gehörig und welche Merkmale werden ausgegrenzt? Wie ‚denkt‘ eine gegebene Kultur über sich selbst und über andere Kulturen? Welche fremdkulturellen Anteile werden in Relation zu der eigenen Kultur als nicht wünschenswert, welche als wünschenswert erachtet? Welche kulturellen Wertungen und Hierarchisierungen werden praktiziert? Welche diskursiven und textuellen Strategien werden verwendet, um die eigene Kultur gegenüber anderen zu positionieren? Wie und mittels welcher Merkmale konstituiert sich also kulturelle ‚Identität‘ und wie grenzt diese sich ab? Welche Vergleichsgrößen sind überhaupt jeweils kulturell relevant gesetzt und wie wandeln sich diese historisch? Werden dem ‚Eigenen‘ kontrastierte kulturräumliche Entitäten als potenziell alternative Sozialsysteme entworfen (in der deutschen Gegenwartsliteratur zum Beispiel rekkurent skandinavische Länder, wie 2004 in Sybille Bergs *Ende gut* und 2009 in Melitta Brezniks *Nord-*

licht), als oppositionelle ideologische Systeme (beispielsweise USA vs. UdSSR während des Kalten Krieges) oder als metaphorische Repräsentationen konstruiert (zum Beispiel in den Körper- und Entwicklungsstufentopographien der exotistischen Literatur der Frühen Moderne, siehe dazu Nies 2008)?

Mit Lotmans Modell der *Semiosphäre*, das ‚mehr‘ oder ‚weniger‘ konstitutive Elemente einer Kultur graduell erfassbar macht, lassen sich zudem kulturelle Systeme in ihren Entwicklungen und interkulturellen Vernetzungen beschreiben: beispielsweise die Aufnahmeprozesse von Zeichen und Codes aus ‚fremden‘ oder ‚anderen‘ Semiosphären, die im Kontext interkultureller Kommunikation von grundlegender Relevanz sind.

Literatur

- Baßler, Moritz (2002). *Der Deutsche Pop-Roman: Die neuen Archivisten*. München.
- Behrens, Roger/Martin Büsser et al. (1997) (Hgg.). *Testcard 4: Retrophänomene in den 90ern*. Mainz.
- Bleicher, Thomas (1980): „Elemente einer komparatistischen Imagologie“. In: *Komparatistische Hefte*; 2, S. 12-24.
- Fischer, Manfred S. (1979): „Komparatistische Imagologie – Für eine interdisziplinäre Erforschung national-imagotyper Systeme“. In: *Zeitschrift für Sozialpsychologie* 10, S. 30-44.
- Fiedler, Leslie (1994). „Überquert die Grenze, schließt die Gräben! Über die Postmoderne“ [Cross the Boarder – Close the Gap]. In: Uwe Wittstock (Hg.). *Roman oder Leben: Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig, S. 14-39.
- Geertz, Clifford (1987). „Deep Play: Bemerkungen zum balinesischen Hahnenkampf“. In: Ders. *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt/Main, S. 202-260.
- Gräf, Dennis (2010). *Tatort: Ein populäres Medium als kultureller Speicher*. Marburg.
- Gräf, Dennis/Stephanie Großmann u.a. (2011). *Filmsemiotik: Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg.
- Krah, Hans (2006). *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*. Kiel.
- Krah, Hans (2011). „Kommunikationssituation und Sprechsituation“. In: Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation: Eine interdisziplinäre Einführung*. Passau, S. 53-81
- Kuhn, Thomas S. (2001). *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt/Main.
- Lotman, Jurij M. (1974). „Zur Metasprache typologischer Kulturbeschreibungen“. In: Ders. *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Kronberg, S. 338-377.
- Lotman, Jurij M. (1990). „Über die Semiosphäre“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 12;4, S. 287-305.
- Lotman, Jurij M. (1993). *Die Struktur literarischer Texte*. München.
- Mann, Thomas (2008). „Der Tod in Venedig“. In: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke – Briefe – Tagebücher. Band 2.1*. Frankfurt am Main, S. 501-592.

- Nies, Martin (2007). „Soziokulturelle und denkgeschichtliche Kontexte und literarische Konstituierung des Literatursystems ‚Realismus‘“. In: Marianne Wünsch: *Realismus (1850-1890): Zugänge zu einer literarischen Epoche*. Kiel, S. 41-59.
- Nies, Martin (2008). *Der Norden und das Fremde: Kulturkrisen und ihre Lösung in den skandinavischen Literaturen der Frühen Moderne*. Kiel.
- Nies, Martin (2011) (Hg.). *Deutsche Selbstbilder in den Medien: Film 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg.
- Nies, Martin (2012a; im Erscheinen). „Die unwahrscheinlichste der Städte: Raum als Zeichen in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*“. In: Holger Pils u.a. (Hgg.): *Künstler am Abgrund: 100 Jahre „Der Tod in Venedig“*. Katalog zur Ausstellung im Buddenbrookhaus 20.01.-28.05.2012.
- Nies, Martin (2012b; in Vorbereitung). *Kultursemiotische Imagologie: Venedig als Zeichen in deutschsprachiger Literatur und Medien 1787-2011*. Marburg.
- Nöth, Winfried (2000). *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart, Weimar.
- Posner, Roland (2004). „Kultursemiotik“. In: Ansgar Nünning (Hg.). *Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar.
- Renner, Karl N. (1983). *Der Findling: Eine Erzählung von Heinrich Kleist und ein Film von George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München.
- Titzmann, Michael (1989). „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem: Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung“. *Zeitschrift für französische Sprache und Kultur*. Bd.99 (1989), S. 47-61.
- Titzmann, Michael (1993). *Strukturelle Textanalyse: Theorie und Praxis der Interpretation*. München.
- Titzmann, Michael (1999). „Aspekte der Fremdheitserfahrung: Die logisch-semiotische Konstruktion des ‚Fremden‘ und des ‚Selbst‘“. In: Bernd Lenz und Hans J. Lüsebrink (Hgg.). *Fremdheitserfahrung und Fremdeitsdarstellung in okzidentalen Kulturen: Theorieansätze, Medien/Textsorten, Diskursformen*. Passau, S. 89-113.
- Titzmann, Michael (2002). „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, S. 181-210.
- Titzmann, Michael (2003). „Literaturesemiotik“. In: Roland Posner u.a. (Hgg.): *Handbuch der Semiotik*, Bd. 3. Berlin.
- Turk, Horst (1990). „Alienität und Alterität als Schlüsselbegriffe einer Kultursemantik“. In *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 22.1, S. 8-31.
- Waldenfels, Bernhard (1997). *Topographie des Fremden: Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. Frankfurt am Main.
- Wünsch, Marianne (1991). „Vom späten ‚Realismus‘ zur ‚Frühen Moderne‘: Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels“. In: Michael Titzmann (Hg.). *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen, 187-203.
- Arbeitskreis Mediensemiotik (Hg.). Lemma „Diskurs“ unter www.mediensemiotik.de/index.php?id=225. Zuletzt abgerufen am 24.09.2011.
- www.worldpressphoto.org/years. Zuletzt abgerufen am 24.09.2011.