

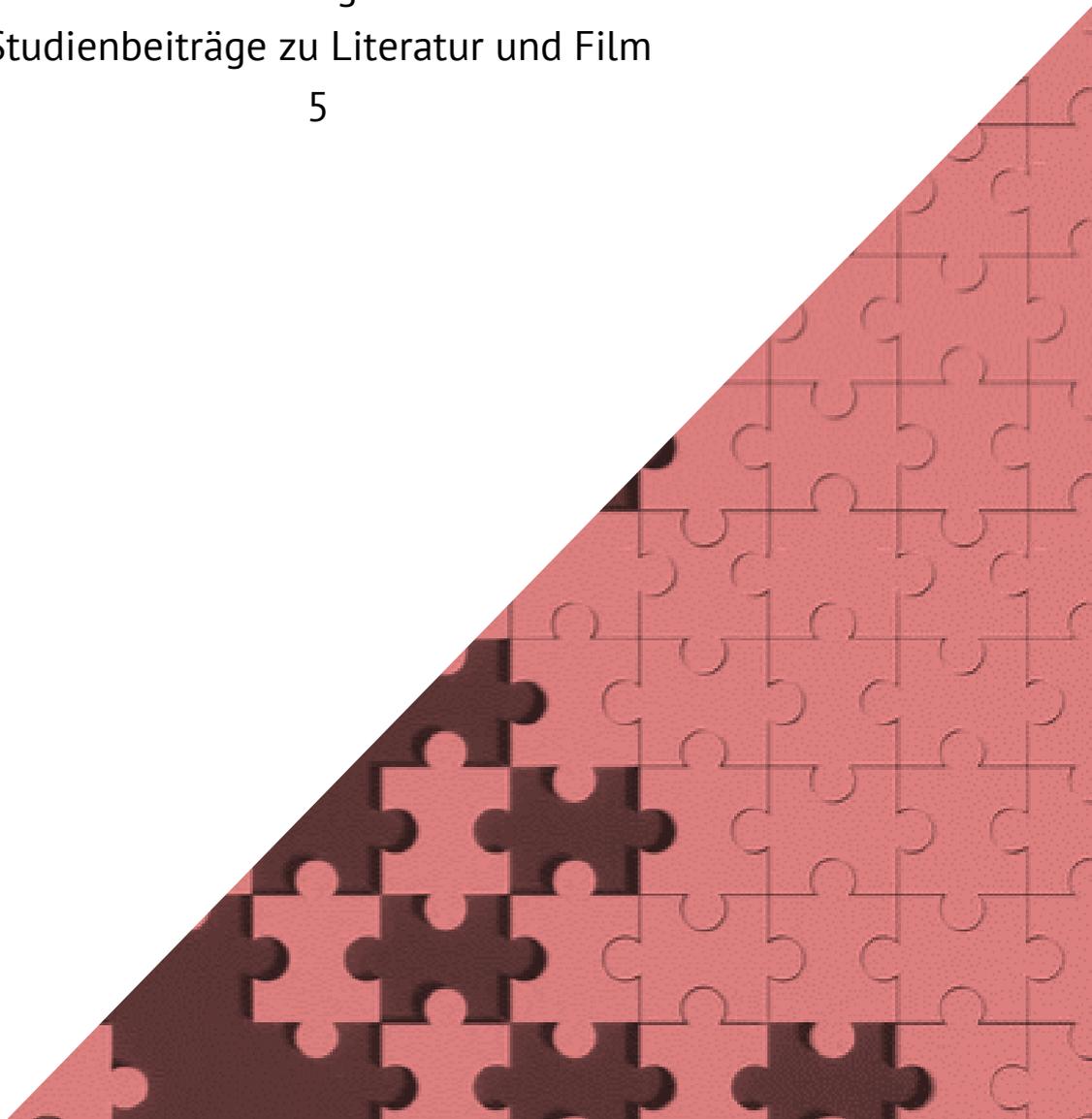
PARADIGMA

STUDIENBEITRÄGE ZU LITERATUR
UND FILM

**Medienkulturwissenschaften.
Theorien – Ansätze – Perspektiven**

Paradigma
Studienbeiträge zu Literatur und Film

5





Westfälische Wilhelms-Universität Münster

herausgegeben von Andreas Blödorn und Stephan Brössel

**Medienkulturwissenschaften.
Theorien - Ansätze - Perspektiven**



Studienbeiträge zu Literatur und Film
5

Herausgegeben von
Stephan Brüssel

Münster: Germanistisches Institut
2022

Inhalt

Einleitung: Medien – Kultur – Wissenschaft. Zu interdisziplinären Synergiepotenzialen einer aktuellen Literaturwissenschaft.....	1
<i>Stephan Brüssel</i>	
Ideologie als Kategorie und das integrative Erkenntnisinteresse der Kulturwissenschaften – Versuch einer Synthese.....	9
<i>Tim Preuß</i>	
Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft.....	17
<i>Lea Rahel Groppe</i>	
Medienkulturwissenschaften.....	25
<i>Louisa Melzow, Philipp Saukel</i>	
Kultursemiotik.....	33
<i>Anna-Noemi Bartl</i>	
Kontextsensitive Narratologie: Zum Konnex von Kulturwissenschaften und Narratologie.....	41
<i>Marvin Hölscher, Paula Kruse</i>	
Kulturwissenschaftliche Raumtheorie(n).....	48
<i>Alexandra Schwind</i>	
Kulturanthropologie und literarische Anthropologie.....	59
<i>Lukas Meyer zu Altenschildesche</i>	
New Historicism. Einflüsse, ‚Poetik der Kultur‘ und Probleme der theoretisch-methodischen Fundierung.....	66
<i>Ann-Kathrin Klassen, Maren Plotke</i>	
Historische Kulturwissenschaft.....	73
<i>Leandra Finke, Tim Preuß</i>	
Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen.....	80
<i>Michael Boch, David Langebröker</i>	
Kulturwissenschaftliche Xenologie.....	89
<i>Leonie Lieberam</i>	
Kulturwissenschaften und Geschlechterforschung.....	98
<i>Anna Lemke, Sarah Niesius</i>	

Rechtlicher Hinweis	106
---------------------------	-----

Einleitung: Medien - Kultur - Wissenschaft. Zu interdisziplinären Synergiepotenzialen einer aktuellen Literaturwissenschaft

Stephan Brössel

Medienkulturwissenschaft. Ein weitreichendes und komplexes wie gleichermaßen für die Literaturwissenschaft herausforderndes und bereicherndes Arbeitsfeld. Wurde im Zuge des Cultural Turn zunächst erkannt, dass Aufgaben, Gegenstände und Zusammenhänge außerhalb des genuinen philologischen Tätigkeitsbereichs ebenfalls von Relevanz für die eigene Theoriebildung und Interpretationspraxis sein können, zeigt sich schon bei einer oberflächlichen Sichtung der Lage, dass gegenwärtig noch immer nicht recht klar ist, worin der konkrete methodologische und heuristische Nutzen der (Medien-)Kulturwissenschaften für die Philologien besteht (vgl. Wunsch 2018: 102).

Dabei ist der Konnex zwischen den Teilfeldern ‚Medien‘, ‚Kultur‘ und ‚Literaturwissenschaft‘ ja zunächst unmittelbar einleuchtend, denn schließlich sind (literarische) Texte stets auch in mediale Kontexte (Buch, Journal, Internet usw.) eingebettet, die sie in ihrer Beschaffenheit charakterisieren, und stellen zudem als strukturierte und fixierte kommunikative Hervorbringungen immer auch Zeugnisse nicht allein individuell-persönlicher Welt- und Wirklichkeitswahrnehmung bzw. -verarbeitung dar, sondern immer auch der Zeit, der Kultur, die sie produziert. Doch Probleme ergeben sich nicht nur ausgehend von divergierenden Grundauffassungen über unser Fach– die für sich genommen schon diskussionswürdig sind (vgl. Titzmann 1990) –, sondern auch hinsichtlich der Begriffe ‚Medium‘ und ‚Kultur‘, die jeweils uneinheitlich verstanden und gebraucht werden – was im vorliegenden Fall die Sache erheblich erschwert. Und diese Unschärfe, so soll hier einleitend angerissen werden, ist ubiquitärer Natur.

So wird das Medium weitläufig nach technischen, funktionalen oder inhaltlichen Gesichtspunkten definiert, ferner nach den jeweiligen Möglichkeiten der Aufbereitung und Kommunizierbarkeit von Informationen und der Kommunikationssteuerung sowie schließlich nach spezifischen Effekten und Wirkungen. Medien stellen, um nur einige der prominentesten Positionen zu nennen, nach Marshall McLuhan ‚Ausweitungen‘ des menschlichen Körpers dar und organisieren Wahrnehmungsprozesse, sie „verlagern das Schwergewicht in unserer Sinnesorganisation oder die Gesetzmäßigkeiten unserer Wahrnehmung ständig und widerstandslos“ (McLuhan 1992: 30). Von McLuhan stammt auch die schillernde Aussage *the medium is the message*: Das Medium selbst, das seine Inhalte gestaltet und überhaupt wahrnehmbar macht, ist, so ließe sich überspitzt sagen, die eigentlich vermittelte Botschaft. Hier knüpft Neil Postman an, der das Medium ganz basal als Werkzeug kommunikativen Handelns auffasst und McLuhan insoweit ergänzt, als er dem Botschaftspostulat die Eigenschaft von Medien anfügt, „spezifische[] Realitätsdefinitionen“ (Postman 1992: 20), wie er sich ausdrückt, d. h. eigene Entwürfe von ‚Realität‘, vorzunehmen. In eine ähnliche Richtung – Körper, Wahrnehmung und Geschwindigkeit – weisen auch die Überlegungen von Paul Virilio oder die von Harry Pross, der primäre von sekundären oder tertiären Medien

unterscheidet: Primär sind solche Medien ohne technische Hilfsmittel zu nennen (wie die natürliche Sprache oder non- und paraverbale Kommunikation), sekundär genau solche technischen Apparaturen zur Umsetzung von Mitteilungen (z. B. die Fotografie), tertiäre diejenigen, die, wie Radio und Fernsehen, eine „Mobilisierung von Technik erfordern“ (Hörisch 2004: 77). Auch die Kunst bleibt von diesen Überlegungen freilich nicht unberührt. Walter Benjamin konstatiert in seinen Gedanken zum *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, der Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts habe eine massive Veränderung der Daseinsweise und damit auch der Wahrnehmung zufolge, gerade weil er neue mediale Techniken nutzt und sich dies auf andere Künste auswirke und andersherum die Kunst auf die Nutzung der technischen Apparatur zugreife (vgl. Benjamin 2007: 15 u. 35 f.; Kloock/Spahr 2007: 19). Auch Friedrich A. Kittler spricht sich dafür aus, Texte stets auch auf ihre Medialität bzw. ‚Technizität‘ hin zu betrachten, denn Wissen sei medial fundiert (vgl. Kittler 1986: 5), es gehe demnach also um „die nachrichtentechnischen Bestimmungen von Literatur und Literaturwissenschaft“ (Kittler 1993: 149). Diese Einblicke geben zum Anlass, vom Medium zum einen als Basis zur Erzeugung, Fixierung und Reproduktion von Kommunikation zu sprechen, als Kommunikationsmittel des Menschen, zum anderen als einer an der Produktion von Bedeutung beteiligten Trägereinheit, eines Kanals oder einer Materialität, die a) die Organisation von Zeichen strukturiert und b) vermittels dieser Textstruktur kohärente und sinnhafte Informationen transportiert, die wiederum c) individuelle und/oder kulturelle Relevanz haben (vgl. Kraß 2017: 59). Bezogen auf die angedeuteten Ansätze und mit Jochen Hörisch (2004: 62–80) gesprochen: Medien sind Körperextensionen, sind Interaktionskoordinatoren, Unwahrscheinlichkeitsverstärker, Speicherorte. Das Medium: ein Mittel, ein Vermittelndes, primär, sekundär oder tertiär eingesetzt, und im Alltagsgebrauch: ein Modewort.

Das gilt in ähnlicher Form für den anderen Teilbegriff. In dem Eingeständnis, dass Kultur in ihrer Geschichte wie auch in Alltagssprache und Wissenschaft „sehr unterschiedliche Phänomene“ (Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: 391) bezeichnet, erscheint in den Geistes- und Sozialwissenschaften ein Verständnis konsensfähig, dem zufolge Kulturen als „Zeichen- und Symbolsystem konzipiert [werden], deren symbolische Ordnungen, kulturelle Codes und Wertehierarchien sich in kulturspezifischen Praktiken und Sinnstiftungsprozessen manifestieren“ (ebd.: 396). Kultur wäre demnach aufzufassen als die Gesamtheit selbstregulativ organisierter – lebensweltlicher und monumentaler (vgl. Assmann 1991: 11) – Handlungen und materieller Hervorbringungen eines raumzeitlich begrenzt situierten Kollektivs inklusive seiner Institutionen und der verfügbaren Ausdrucksmittel. Jenseits normativer Kulturbegriffe, wie sie in der Goethezeit geprägt worden sind, hat sich im Laufe des 19. Jahrhunderts ein deskriptiver Begriff herausgebildet: „Culture, or civilisation, [...] is that complex whole which includes knowledge, belief, art, law, morals, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society“ (vgl. Tylor 1870). Daran anschließend ist ‚Kultur‘ auf vielfältige Weise und aus diversen fachwissenschaftlichen Perspektiven gefasst worden, so durch die Anthropologie, die Soziologie, Psychologie, Chemie, Biologie, Ökonomie, Geografie und Philosophie.¹ ‚Kultur‘ kann u. a. (a) *historisch* gefasst werden, wenn bei ihrer

¹ Zu Kulturbegriffen des 20. Jahrhunderts vgl. Brackert/Wefelmeyer (1990).

Klassifizierung ausgegangen wird von „the sum total and organization of the social heritages which have acquired a social meaning“ (Park/Burgess 1921). Sie kann ebenso (b) *psychologisch* konturiert werden: „The culture of people may be defined as the sum total of the material and intellectual equipment whereby they satisfy their biological and social needs and adapt themselves to their environment.“ (Vgl. Piddington 1957) Ferner (c) *struktural*, wie mit dem Konzept der Semiosphäre, das Jurij Lotman (in Anlehnung an Vernadskijs Begriff der Biosphäre) als ‚Zeichen-Raum‘ auffasst und gleichermaßen als „Ergebnis und Voraussetzung der Entwicklung der Kultur“ (Lotman 2010: 165) definiert. Oder sie kann (d) *genetisch* begriffen werden, als „a summation of all ideas for standardized types of behavior“ (vgl. Kluckhohn/Kelly 1945).

Der in den 1990er-Jahren vielfach heraufbeschworene und mitnichten plötzlich eintretende² kulturwissenschaftliche ‚Turn‘ blieb für die Philologien nicht folgenlos und zog eine substanzielle Neuausrichtung an kulturwissenschaftlichen Aufgabenstellungen nebst einer Revision bestehender methodologischer und theoretischer Dogmen nach sich. Im internationalen Kontext hat sich ausgehend von den Cultural Studies eine dezidierte ‚Kulturanalyse‘ entwickelt, mit dem Anspruch einer präzisierten Methodologie und mit interdisziplinärer Ausrichtung unter Einbindung bewährter Instrumentarien, wie etwa der Narratologie (vgl. Bal 2006). Im deutschsprachigen Raum gewann im Zuge der anthropologischen Wende einer nunmehr ethnologisch ausgerichteten Literaturwissenschaft die Metapher der ‚Kultur als Text‘ an Prominenz, mit deren Hilfe in Zeichen und Texten „Markierungspunkte des kulturellen Gedächtnisses“ (Bachmann-Medick 2004: 7) zu ermitteln angestrebt werden. Kultur in dieser Ausprägung wird, so Doris Bachmann-Medick, als die „Konstellation von Texten, die – über das geschriebene oder gesprochene Wort hinaus – auch in Ritualen, Theater, Gebärden, Festen usw. verkörpert sind“ verstanden, die ‚Kultur als Text‘ eröffne einen „Zugang zu den Selbstbeschreibungsdimensionen einer Gesellschaft“ (ebd.: 10), wobei auch Bachmann-Medick ausdrücklich auf die „Kooperationsperspektive“ (ebd.: 44) hinweist, mit der dieser Ansatz zu verfahren habe (vgl. auch aus kritischer Perspektive Wünsch 2018: 102 f.), etwa unter Rückgriff auf den New Historicism, der seiner Analyse die Gegenstandsebene einer „textualisierte[n] Lebenswelt“ voraussetzt, um kulturellen Codes und „kultureller Selbststilisierung“ (ebd.: 45) auf die Spur zu kommen.

Im Jahr 2008 – also auch schon vor über zehn Jahren – folgte schließlich eine von Ansgar und Vera Nünning herausgegebene *Einführung in die Kulturwissenschaften*, ein Überblicksband, der theoretische Grundlagen, Ansätze und Perspektiven näher zu bringen verspricht und in dessen Vorwort von „Hochkonjunktur“, „gestiegenem Stellenwert“ und gar von einem „regelrechte[n] Boom“ der Kulturwissenschaften in Anglistik, Amerikanistik, Germanistik und Slavistik die Rede ist. Es gehe darum, das Profil vorzustellen, Aufgabenfelder aufzurollen, Funktionsbestimmungen zu reflektieren, die Leitkategorien (Erfahrung, Sprache, Handlung, Geltung, Identität, Geschichte) zu rekapitulieren und Themen (Medien, Körper, Gedächtnis, Raum und Zeit) miteinander zu vernetzen. Was der Band somit

² So hat etwa Karlheinz Stierle bereits in den 1970er-Jahren eine allgemeine Semiotik als Kulturwissenschaft beschrieben (vgl. Stierle 1975: 186–219). Marianne Wünsch spricht auch von einer „typischen hysterisch-hektischen Reaktion[]“ (Wünsch 2018: 103).

zu leisten beansprucht, ist, neben einer „multiperspektivische[n] Einführung“ in die Perspektivenvielfalt und Pluralität kulturwissenschaftlicher Forschung (Nünning/Nünning 2008: 1) ein interdisziplinäres Programm mehrerer Schwerpunkte zu umreißen und für diese zu sensibilisieren, ein Programm unter anderem zu Kulturbegriffen und Kulturtheorien (Claus-Michael Ort), zur Kultursemiotik (Roland Posner), Kulturanthropologie (Doris Bachmann-Medick), Kultursoziologie (Rainer Winter), Xenologie (Alois Wierlacher/Corinna Albrecht), Geschlechterforschung (Renate Hof), Medienkulturwissenschaft (Siegfried J. Schmidt) und zum New Historicism (Moritz Baßler).

Das nun vorliegende Heft geht aus einem Seminar hervor, das im Sommersemester 2021 am Germanistischen Institut der WWU Münster durchgeführt wurde, und versammelt Beiträge zu Anschlussmöglichkeiten zwischen Kultur-, Literatur- und Medienwissenschaft. Zugegeben: Alle hier angedachten Aspekte und Problemkomplexe in nur einem Semester unter einen Hut zu bekommen, ist ein ambitioniertes Unterfangen. Gleichzeitig sehen wir uns aber auch aktuell noch mit einer deutlichen Signatur der Literaturwissenschaft durch die Kulturwissenschaften konfrontiert – und müssen akuten Handlungsbedarf anmelden: Was leistet eine entsprechende Ausrichtung konkret für unser Fach, unser wissenschaftliches Denken und unsere Arbeitspraxis, wenn wir – wie etwa von Marianne Wünsch gefordert – unsere „klassischen Disziplinen“ erhalten und zugleich „interdisziplinäre Kooperationen“ (Wünsch 2018: 103) eingehen? Wo geht interdisziplinäre Kompatibilität tatsächlich auf? Wo entsteht synergetisches Potenzial? Diese Grundsatzfragen anzugehen, lag im hauptsächlichen Interesse.

Als Maßnahme erschien es uns vorderhand sinnvoll, das eigene Forschungsprogramm zu konturieren. Der Objektbereich des Interesses liegt in der Medienkultur verstanden als komplexer Interrelationszusammenhang, in dessen raumzeitlicher Rahmung Kommunikation und Wissensspeicherung und überhaupt all dasjenige zu zählen ist, das zum Zweck einer Selbstverständigung dieser Rahmung medial vermittelt und archiviert wird. Wir können unsere literatur- und filmwissenschaftliche Orientierung, unsere Präferenz und Perspektivierung vor diesem Hintergrund nicht leugnen: Der Hauptfokus ist – unserer Expertise entsprechend – auf diese Teilfelder ausgerichtet. Da mit Roland Posner grundsätzlich von der Annahme auszugehen ist, dass die „Semiotik [...] die Einheit der kulturwissenschaftlichen Untersuchungsgegenstände nachweisen“ kann (Posner 1991: 53), soll auch hier der zugrundeliegende Kulturbegriff ein zeichentheoretisch konzipierter sein: Kultur ist ein sich reproduzierender Komplex bestehend aus „kodifizierten Systemen sinntragender Symbole und aus jenen Aspekten von Handeln, die sich [...] auf Fragen der Sinnhaftigkeit dieser Symbole beziehen“ (Parsons/Platt 1990: 21). In diesem Verständnis resultiert ein solcher ‚Selbst-Reproduktionsmechanismus‘ oder Kulturmechanismus – wie ihn Bachmann-Medick andeutet und wie er bereits vorher von R. C. Thurnwald (1936–37) und von Lotman/Uspenskij (1977: 1 f. u. 39) lanciert und von Posner (1991: 55) fortgeführt wurde – aus dem Zusammenspiel von Zeichennutzern (Gesellschaft), kursierenden bzw. verfügbaren Mentefakten und Codes (Mentalität) und Artefakten und Texten. Kultur ist ein Zeichensystem (vgl. Posner 1991)³ oder ein System von

³ Posners Definition (1991: 39) kann hier flankierend angebracht werden: „Kulturen sind

Zeichensystemen (vgl. Eco 1977: 185) und speist sich aus der dynamischen Verschaltung von sozialer, mentaler und materieller Ebene (vgl. Posner 1991 u. 2008 u. Nies 2011). Medien in diesem Zusammenhang sind als technische, sinngenerierende Informationsträger sowie als Speicher- und diskursive Problemaushandlungsorte zu berücksichtigen, die je nach Ansatz verschieden perspektiviert werden können. ‚Texte‘ einer Kultur wären daher als „Medien gesellschaftlicher Selbstbeobachtung zu interpretieren“ (Ort 2008: 34). Dabei steht stets die Frage im Vordergrund, nach welchem ‚Programm‘ die Teilnehmer*innen eines Kollektivs ihr Wirklichkeitsmodell etablieren und perpetuieren (vgl. Schmidt 1994 u. 2000), sie ihre ‚Realität‘ konstruieren, wahrnehmbar und kommunizierbar machen und damit ‚Medien als Ethnographie‘ und als ‚kulturelles Erkundungsorgan‘ installieren (vgl. Ort 2008: 34). Medienkulturwissenschaft in unserem Verständnis wäre dementsprechend als Gesamtheit derjenigen Theorien und Methoden aufzufassen, die sich erkenntnisorientiert mit diesem Objektbereich beschäftigen (nach Schmidt sind dies die Sektoren Medienepistemologie, Mediengeschichte, Trans- und Interkulturalitätsforschung).

Was vor diesem Hintergrund im Folgenden versammelt vorliegt, ist nicht mehr und nicht weniger als ein Ausschnitt aus diesem Wissenschaftsfeld, wie er aus Sicht der germanistischen Philologie nutzbringend erscheint und erkenntnisgewinnend zur Anwendung gebracht werden könnte. Aufgabenstellung und Zielsetzung lagen in zwei Herausforderungen begründet:

1) *Sondierung der wesentlichen kulturwissenschaftlichen Teilfelder.* Kann ein gegebener theoretischer Ansatz für unsere Arbeit von Nutzen sein, und wenn ja, inwiefern? Ausgehend von dieser Frage, galt es in einem ersten Schritt zu prüfen, welche Teilfelder der Kulturwissenschaft überhaupt mit denen der Literaturwissenschaft kompatibel sind, ob sich entsprechende Kategorien – *mutatis mutandis* – in unseren Arbeitsbereich transferieren lassen und welche Hürden dazu genommen werden müssten. Es galt also, innerhalb des Gesamtfeldes diejenigen Sektoren zu finden, die dieses Kriterium erfüllen, und sie von solchen zu scheiden, die dies nicht tun.

2) *Prüfung von interdisziplinären Schaltstellen.* In einem zweiten Schritt stand der kritische Transfer von Instrumentarien, Frage- und Problemstellungen und Perspektivierungen in den literatur- und medienwissenschaftlichen Theorie- und Praxiskontext an. Hierbei war nicht nur die Prämisse leitend, genauestens auf den ‚Abrieb‘ bei Modifikationsprozessen zu achten, sondern zugleich auch komplementäre Synergien zu eruieren und die konkrete Erweiterung des eigenen Gegenstands- und Methodenbereichs zu klassifizieren.

3) *Exemplifikation am Beispiel.* Wie schon in den zurückliegenden Heften mit theoretischer Schwerpunktsetzung, sind den Beiträgen auch im vorliegenden Band Illustrationsbeispiele beigelegt, an denen das erarbeitete Vokabular und Analyseinstrumentarium auf ihre Heuristik hin erprobt werden. Welche Perspektiven

Zeichensysteme; sie erfordern von den Lebewesen die Fähigkeit zum Vollzug von Zeichenprozessen spezieller Art und bringen ihnen den Vorteil, daß sie bei der Bewältigung ihrer Lebensprobleme zusätzlich zu der durch den genetischen Kode vererbten Information auf die Lebenserfahrungen ihrer unmittelbaren Vorfahren und Zeitgenossen zurückgreifen können.“

sich dabei ergeben und welcher Erkenntnisgewinn in Aussicht steht, ebendies war Sinn und Zweck der dritten Kernaufgabe.

Entstanden ist ein ertrag- wie aussichtsreiches Sammelsurium verschiedener Schwerpunktsetzungen, die anschaulich das Spektrum eines medienkulturwissenschaftlichen Synergiepotenzials vergegenwärtigen und Lust auf weiteres Forschen machen. Der Herausgeber dankt allen Beteiligten für das bereichernde Seminar und die Bereitschaft, auch über den Rahmen der Veranstaltung hinaus an dieser Ergebnissicherung mitzuwirken. Besonderer Dank gilt auch Eve Driehorst für die wertvolle redaktionelle Mitarbeit.

Forschungsliteratur

- Assmann, Aleida (1991): „Kultur als Lebenswelt und Monument“. In: Dies. u. Dietrich Harth (Hg.): *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Frankfurt a. M., S. 11–25.
- Bachmann-Medick, Doris: „Einleitung“ (2004 [1996]). In: Dies. (Hg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. 2. aktual. Aufl. Tübingen u. Basel, S. 7–63.
- Bal, Mieke (2006): *Kulturanalyse*. Frankfurt a. M.
- Benjamin, Walter (2007): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Und weitere Dokumente*. Frankfurt a. M.
- Brackert, Helmut u. Fritz Wefelmeyer (1990): *Kultur. Bestimmungen im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.
- Eco, Umberto (1977): *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt a. M.
- Hörisch, Jochen (2004): *Eine Geschichte der Medien. Vom Urknall zum Internet*. Frankfurt a. M.
- Kittler, Friedrich A. (1986): *Grammophon Film Typewriter*. Berlin.
- Kittler, Friedrich A. (1993): *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig.
- Kloock, Daniela u. Angela Spahr (2007): *Medientheorien. Eine Einführung*. 3. Aufl. München.
- Kluckhohn, Clyde u. William H. Kelly (1945): „The Concept of Culture“. In: Ralph Linton (Hg.): *The Science of Man in the World Crisis*. New York, S. 78–105.
- Krah, Hans (2017): „Mediale Grundlagen“. In: Ders. u. Michael Titzmann (Hg.): *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau, S. 57–80.
- Lotman, Jurij u. Boris Uspenskij (1977): „Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts)“. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 9, S. 1–40.
- Lotman, Jurij (2010): *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Frankfurt a. M.
- McLuhan, Marshall (1968): *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Düsseldorf/Wien.
- Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. v. Ansgar Nünning. 4. Aufl. Stuttgart/Weimar 2008.
- Nies, Martin: „Kultursemiotik“ (2011). In: Christoph Barmeyer u. a. (Hg.): *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. 2. Aufl. Passau, S. 207–225.
- Nünning, Ansgar u. Vera Nünning (2008.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze Perspektiven*. Stuttgart/Weimar.
- Ort, Claus-Michael (2008): „Kulturbegriffe und Kulturtheorien.“ In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften*.

- Theoretische Grundlagen – Ansätze Perspektiven*. Stuttgart/Weimar, S. 19–38.
- Parsons, Talcott u. Gerald Platt (1990): *Die amerikanische Universität. Ein Beitrag zur Soziologie der Erkenntnis*. Frankfurt a. M.
- Piddington, Ralph (1957): *An Introduction to Social Anthropology*. New York.
- Posner, Roland (1991): „Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe“. In: Aleida Assmann u. Dietrich Harth (Hg.): *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Frankfurt a. M., S. 37–74.
- Posner, Roland (2008): „Kultursemiotik“. In: Ansgar Nünning u. Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze Perspektiven*. Stuttgart/Weimar, S. 39–72.
- Postman, Neil (1992): *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*. Frankfurt a. M.
- Pross, Harry (1972): *Medienforschung – Film, Funk, Presse, Fernsehen*. Darmstadt.
- Schmidt, Siegfried J. (1994): *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung*. Frankfurt a. M.
- Schmidt, Siegfried J. (2000): *Kalte Faszination. Medien – Kultur – Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist.
- Stierle, Karlheinz: „Semiotik als Kulturwissenschaft“ [1972]. In: Ders.: *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*. München u. a. 1975, S. 186–219.
- Thurnwald, R. C. (1936/1937): „Contributions to the Analysis of the Cultural Mechanism“. In: *American Sociological Review* 1 (1936), S. 387–395, 604–613 u. *American Sociological Review* 2 (1937), S. 26–42.
- Titzmann, Michael (1990): „Verantwortung und Leistung der Literaturwissenschaft“. In: Philipp Schaefer (Hg.): *Verantwortung und Wissenschaft. Ein Symposium an der Universität Passau vom 11.–12.1.1990*. Passau, S. 65–79.
- Tylor, Edward B. (1870): *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilisation*. 2. Aufl. London.
- Wünsch, Marianne (2018): „Strukturalismus: Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft – Kulturwissenschaft“. In: Martin Endres/Leonhard Herrmann (Hg.): *Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten*. Stuttgart, S. 97–105.

Ideologie als Kategorie und das integrative Erkenntnisinteresse der Kulturwissenschaften - Versuch einer Synthese

Tim Preuß

Problem der terminologischen Disparität kulturwissenschaftlicher Ansätze

So attraktiv die Idee einer interdisziplinären Orientierung der Kulturwissenschaften auf ein gemeinsames Erkenntnisinteresse auch sein mag, scheint die theoretische und begriffliche Arbeit ihrer Vertreter*innen der Umsetzung entgegenzustehen. Zahlreiche unterschiedliche disziplinäre und theoretische Provenienzen wie auch wissenschaftspolitische Entscheidungen bedingen in Terminologie und Methodologie kulturwissenschaftlicher Ansätze – oberflächlich besehen – eine enorme Disparität. Kritische Auseinandersetzung mit diesen Ansätzen bedeutet oftmals kleinliche Prüfung auf Gemeinsamkeiten, Unterschiede und Anschlussfähigkeit, die zwar nicht unproduktiv sein muss, doch für eine gründliche Verwirrung über die prinzipielle Gemeinsamkeit, wenn nicht gar – durch Schuldbildung oder Metareflexionen ad infinitum – Verhinderung der Weiterentwicklung auf einen gemeinsamen Bezugspunkt hin sorgt. Nach Bachmann-Medick besteht in der allgemeinen Disparität der Ansätze die Gefahr, dass das „Projekt Kulturwissenschaften“ (Bachmann-Medick 2006: 12) und alle mit ihm verbundenen Reflexionen und Reformen der Geisteswissenschaften stagnieren.

Im Folgenden soll der Versuch einer Engführung einiger theoretischer und methodologischer Ansätze der ‚kulturwissenschaftlichen‘ Forschung über die Abstraktion auf ein gemeinsames Erkenntnisinteresse hin erfolgen. Der Vorschlag zur Synthese einer integrativen transdisziplinären Kategorie, einer „ausdrücklich fächerumspannende[n] Orientierung“ (ebd.) für die kulturwissenschaftlich-disziplinären Ausprägungen soll dabei seinen Ausgang nehmen von einem in verschiedenen kulturwissenschaftlichen Theorie- und Methodenangeboten wiederkehrenden, wenn auch randständigen Begriff, der zunächst genauer erfasst werden soll: dem Begriff der ‚Ideologie‘.

Aspekte eines Ideologiebegriffs

Wie für den Begriff der ‚Kultur‘ existieren für den Begriff der ‚Ideologie‘ eine Vielzahl an Definitionsversuchen (vgl. Schöttker 2007: 119 u. Eagleton 1993: 7 f.), die sich jedoch in der Regel auf eine orthodox-marxistische Reduktion von ‚Ideologie‘ auf ‚falsches Bewusstsein‘¹ einerseits und der nicht weniger problematischen wissenssoziologischen Erfassung als – den Kuhn’schen Paradigmen nicht unähnlich – unveränderliche Konstrukte von Annahmen über die Wirklichkeit in einer geschlossenen Gemeinschaft andererseits belaufen. Im wissenschaftlichen und alltäglichen Gebrauch findet sich oftmals eine Vermischung dieser beiden Begriffstraditionen in pejorativer Absicht (vgl. Schöttker 2007: 120 u. Eagleton 1993: 9). Eine „angemessene Definition“ (Eagleton 1993: 7) des Begriffs, wie Eagleton schon Anfang der 1990er-Jahre bemerkt hat, wurde trotz einer umfassenden

¹ Umfassend diskutiert wird das Problem der unterkomplexen Reduktion von Ideologie auf ‚falsches Bewusstsein‘ und eine entsprechende problematische Wahr/Falsch-Beurteilung bei Eagleton (1993: 7–41). Vgl. auch zusammenfassend Grossberg (1997: 106–108).

Anwendung in theoretischer und praktischer Arbeit – vor allem im Rahmen der Ideologiekritik – jedoch bisher noch immer nicht vorgelegt.

Für den Vorschlag der Synthese eines Ideologiebegriffs in integrativem kulturwissenschaftlichem Erkenntnisinteresse sei daher, gemäß Eagletons Vorschlag, eine eher deskriptiv-merkmalsanalytische Definition zugrunde gelegt, die sich zwischen dem kritischen Ideologiebegriff der marxistischen Tradition und dem der Wissenssoziologie verortet, und den Eagleton als einem weiten Begriff von ‚Kultur‘ verwandt, aber nicht identisch, ausweist. Ein solcher Ansatz definiert ‚Ideologie‘ als „Prozeß der Produktion von Ideen, Überzeugungen und Werten des gesellschaftlichen Lebens“ und wird als „enger als anthropologische Kulturdefinitionen, die alle Praxen und Institutionen einer Lebensform einschließ[en]“ (ebd.: 38) von einem weiten Kulturbegriff abgegrenzt (vgl. Frühwald u. a. 1996: 10). So verstanden lässt sich ‚Ideologie‘ für soziale Formationen als „eine Art kollektiver symbolischer Selbstdarstellung“ (Eagleton 1993: 39) im Sinn „systemstabilisierende[r] Glaubens- und Überzeugungssysteme“ (Strasen 2013: 326) erfassen und erlaubt weiterhin die Anbindung an das wesentliche Ideologie-Merkmal der – bewussten oder unbewussten – „Rechtfertigung und Bestätigung von partikularen Interessen und Positionen, die sie als allg[emein] ausgibt“ (Metzler Lexikon 2007: 340), ohne diese aber sogleich als ‚falsches Bewusstsein‘ werten zu müssen.

Zur weiteren Operationalisierung von ‚Ideologie‘ für eine Anwendung als Kategorie der kulturwissenschaftlichen Forschung sei außerdem auf das Merkmal dieser Überzeugungssysteme hingewiesen, sich für ein bestimmtes Feld von Systemen mit gleichem Bezugspunkt hegemonial beziehungsweise dominant zu verhalten. An dieser Stelle ist es sinnvoll, den Theorieentwurf Antonio Gramscis hinzuzuziehen, der die Herstellung von Hegemonie eines ideologischen Systems bei Gleichzeitigkeit verschiedener ideologischer Systeme als „Kombination von Zwang und Konsens [...], ohne daß der Zwang den Konsens zu sehr überwiegt“ erfasst (Gramsci 1991: 120).² Mithilfe dieser Idee lassen sich Überzeugungssysteme als in diachroner wie synchroner Dimension vielfältige Prozesse der je überzeugungsabhängigen Bedeutungsproduktion auf mikro- wie makrostruktureller Ebene systematisieren und in ihren inner- und intersystemischen Wechselwirkungen untersuchen.³ ‚Ideologien‘ würden als Forschungsgegenstand so selbst zu einer Art ‚Text‘ werden, „der aus verschiedenen begrifflichen Fäden gewoben ist und von divergierenden Traditionslinien durchzogen wird“ (Eagleton 1993: 7), der vor allem in seiner Komplexität und seinen Relationen mithilfe des terminologischen Repertoires

² Vgl. zusammenfassend Gosh-Schellhorn 2013: 295. Gramscis Hegemonie-Begriff würde dabei im oben skizzierten Sinn zunächst als deskriptiv-analytischer zum Tragen kommen. Zur Differenzierung und Problematisierung der Bedeutungsgehalte des Begriffs bei Gramsci vgl. Barfuss/Jehle 2014: 24-35.

³ Anregungen zur genaueren Erfassung dieser ‚Wechselwirkungen‘ gibt die Denkfigur von Zentrum und Peripherie in Bezug zu Machtausübung. Vgl. Eagleton 1993: 15 zur Idee, „zwischen zentralen und marginalen Formen von Macht [zu] unterscheiden“. Vgl. auch Koschorke (2012: 120–122, 128–137) u. die Überlegungen der Tartu-Moskauer Kultursemiotik, insbes. Lotmans Ausführungen zu den grundlegenden Aspekten Binarität, Asymmetrie, Grenze und Dialog in der Semiosphäre, die für eine Adaption zur methodischen Fundierung interessant sind (2010: 163–202).

verschiedener kulturwissenschaftlicher Ansätze über seine multimodalen Äußerungen prinzipiell ‚lesbar‘, also rekonstruierbar und analysierbar wird.

Mithilfe einer so umrissenen Arbeitsdefinition von ‚Ideologie‘ sollen anschließend einige Überschneidungen mit Erkenntnisinteressen und methodischen Zugriffen kulturwissenschaftlicher Ansätze aufgezeigt werden, die über eine assoziative Nähe von ‚Kultur‘ und ‚Ideologie‘ sowie beiläufige Erwähnungen hinausgehen.

‚Ideologie‘ in kulturwissenschaftlichen Ansätzen

Vor allem kulturwissenschaftliche Ansätze, die sich auf kulturesemiotische Überlegungen und den entsprechenden semiotischen Kulturbegriff beziehen (→ Kultursemiotik), zeigen sich beiläufigen Verweisen auf ideologische Implikationen affin. Verweist schon Lotman in der Konzeption seiner sekundären modellbildenden Systeme auf die Rolle von ideologischen Aspekten in der Ausgestaltung von Weltmodellen, deuten auch ihm folgende theoretische Entwürfe diese Aspekte immer wieder an (vgl. etwa Nies 2017: 378, 389, 390 u. 393; Nies 2018: 18, 25 u. 29; Koschorke 2012: 125–127 u. 131 f.; Nünning 2013: 24 u. 29 f.).

Wird zwar darüber hinaus nur selten das explizite Erkenntnisinteresse am ‚Ideologischen‘ artikuliert, findet sich dieses gemäß der oben versuchten Definition umso häufiger in Form eines Interesses am ‚Kulturellen‘ und den Gründen für die konkrete Ausprägung von Weltmodellen, wo die Untersuchung etwa auf die in Texten codierten „zentrale[n] kulturelle[n] Konflikte“ (Nies 2017: 388) und die entsprechenden „modellhaft[en] Problemkonstellationen und mögliche[n] Problemlösungen“ (ebd.) abzielt, kulturelle Phänomene also auch als in kulturellen Artefakten materialisierte „Werte- und Normvermittlung“ (ebd.) angenommen werden. In dieser Tendenz lassen sich die kulturwissenschaftlichen Erkenntnisinteressen als auf Ideologien im Sinn von Überzeugungssystemen und bedeutungstiftenden Prozessen ausgerichtet beziehen, indem der zugrundeliegende *semiotische Kulturbegriff* als „der von Menschen erzeugte Gesamtkomplex von Vorstellungen, Denkformen, Empfindungsweisen, Werten und Bedeutungen“ (Nünning 2013: 28) einem wie oben definierten Ideologiebegriff nahezu synonym ist. Diese große Ähnlichkeit der beiden Begriffe qualifiziert auch die *Kulturanthropologie* für eine Adaption auf einen ideologietheoretischen Zugriff, wenn die im ‚Text der Kultur‘ sich äußernden kulturinternen Selbstdarstellungen als wesentlich abhängig von dominanten Überzeugungssystemen gedacht werden (vgl. Bachmann-Medick 2008: 90–92). Insbesondere die disziplinäre Spezifizierung anthropologischer Fragestellungen im Rahmen der *Literaturanthropologie*, die im engeren Sinn textuelle Artefakte als „Speicher- und Verbreitungsmedium des gesellschaftlich-kommunizierten anthropologischen Wissens und Selbstbildes einer raum-zeitlichen Kultur“ (Ort/Lukas 2012: 5) in den Mittelpunkt rückt, weist offensichtliche Anschlussmöglichkeiten für einen ideologietheoretisch basierten Zugriff auf, wenn sie in ihren Gegenständen verschiedene diskursive Ausprägungen, ‚Denksysteme‘ dieses Wissens und „Hierarchisierungskonflikte“ (ebd.: 10) zwischen ihnen untersucht (→ Kulturanthropologie und literarische Anthropologie).

Aber auch in dezidiert *kommunikationswissenschaftlich* fundierten Annahmen über Kultur finden sich ideologische Aspekte, wenn etwa Schmidt (→ Medienkulturwissenschaft) in seiner Definition von ‚Kultur als Programm‘ das Programmatische als letztlich dialektisch sowohl überzeugungsbasierte als auch -

formende Selektion aus einem verfügbaren Repertoire erfasst (vgl. Schmidt 2008: 360 f.). Diese verschiedenen kulturwissenschaftlichen Erkenntnisinteressen verweisen auf einen besonderen ideologischen Schwerpunkt in der wesentlichen Kontextabhängigkeit von (kulturellen) Texten, wie sie der *New Historicism* (→ New Historicism, Cultural Materialism, Cultural Studies) annimmt, wie auch die Konstellation von ‚Kultur‘ mit ‚Ideologie‘ Einsicht in die im Mittelpunkt kulturpoetischer Lektüre stehende, textuell codierte kulturelle Energie erlaubt – die sich in Bezug auf ‚Ideologie‘ vor allem als Niederschlag von Überzeugungssystemen in Texten als Äußerungen in einer *Hierarchie* verschiedener Überzeugungssysteme verstehen ließe (vgl. Baßler 2008: 134 f.).

Damit zeigt sich ‚Ideologie‘ im oben skizzierten Sinn als rekurrentes und mögliches integratives Erkenntnisinteresse verschiedener kulturwissenschaftlicher Theorie- und Methodenangebote auf Basis eines weiten Kulturbegriffs.

Vorschlag eines kulturwissenschaftlich-ideologietheoretischen Ansatzes

Die aufgezeigte Ähnlichkeit einiger kulturwissenschaftlicher Grundannahmen über eine eigentlich als ‚Ideologie‘ zu verstehende ‚Kultur‘ birgt das Problem einer schlichten Synonymie der beiden Begriffe, womit jedoch für keinen von beiden ein heuristischer Mehrwert gewonnen wäre. Um diesem Problem vorzubeugen, sei im Folgenden eine auf der gegenseitigen Erhellung und Kombination der Begriffe aufbauende kulturwissenschaftlich-ideologietheoretische Ausrichtung als Vorschlag zur Etablierung einer Kategorie ‚Ideologie‘ in der kulturwissenschaftlichen Forschung skizziert.

Die Kategorie der ‚Ideologie‘ wäre in diesem Rahmen als zwischen ‚Kultur‘ und ihren Artefakten ‚zwischen-geschalteter‘ Katalysator zu verstehen, wobei ‚Kultur‘ hier als gesamtes Repertoire aller möglichen, kulturell denkbaren und semiotisierbaren Elemente und ihrer möglichen Relationierungen erfasst wäre. Eine solche Erfassung von ‚Kultur‘ entspricht der Definition kulturellen Wissens bei Titzmann „als Gesamtmenge dessen, was eine Kultur, bewußt oder unbewußt, explizit-ausgesprochen oder implizit-unausgesprochen, über die ‚Realität‘ annimmt [...] die Menge aller von dieser Kultur für wahr gehaltenen Propositionen.“ (Titzmann 1977: 268) Ohne dabei die heuristisch sinnvolle Klassifikation von sozialer, mentaler und materieller Kultur aufgeben zu müssen (vgl. Posner 2008: 49–55 u. Nies 2017: 378 f.), wäre die je ideologieabhängige Konstellation der je abgerufenen Elemente ähnlich der *articulation* der Cultural Studies zu denken, die „dem Unterschied zwischen den semiotischen Möglichkeiten kultureller Bedeutung und der im jeweiligen Kontext realisierten wirklichen Bedeutung Rechnung“ (Baßler 2008: 135) trägt. ‚Ideologie‘ kann so als Steuerungscode angenommen werden, der insbesondere Kombinationsregeln und Selektionstendenzen bereithält, und rückt damit in die Nähe diskurssemiotischer „Diskursmuster“ (vgl. Siefkes 2013: 364–368).⁴

Eine derartige Grundlegung eines Verhältnisses von ‚Kultur‘ und ‚Ideologie‘ würde den Kulturwissenschaften zuvorderst die Aufgabe der systematischen Rekonstruktion dieses Verhältnisses zuweisen, zunächst auf der innersystemischen Ebene eines einzelnen Überzeugungssystems und seiner

⁴ Vgl. außerdem ebd.: 368 die Definition des Diskursmusters sowie Eagleton 1993: 14–18 zu Gemeinsamkeiten und Unterschieden von ‚Diskurs‘ und ‚Ideologie‘.

kulturellen Äußerungen als Produkte des und in Bezug zum jeweiligen Überzeugungssystem. Die Qualifizierung der Idee ideologischer Hegemonie/Dominanz ermöglichte sodann die Systematisierung verschiedener rekonstruierter Überzeugungssysteme und der Beziehungen ihrer kulturellen Äußerungen, welche dabei jedoch ein heuristisch sinnfälliges tertium comparationis aufweisen müssten – beispielsweise in der Untersuchung der ‚Kultur‘ einer bestimmten raumzeitlich abgegrenzten gesellschaftlichen Formation, die in diesem Rahmen als hierarchische Ordnung aller koexistenten, je sinnstiftenden Überzeugungssysteme, ihrer Relationen untereinander sowie in der Summe aller ihnen möglichen kulturellen Äußerungen zu rekonstruieren wäre. Eine derartige Systematisierung erlaubt es, auch oberflächlich enorm divergente Überzeugungssysteme nicht als Heterotopien im Sinn dezidierter Andersartigkeit gegen ein dominantes Überzeugungssystem, sondern mit diesem trotz aller Alterität synchron im Verhältnis des je in Frage stehenden Systems zu denken (vgl. Tetzlaff 2016: 15-24).⁵ Die Annahme einer „Heterotopie als paradigmatische Abweichung“ (ebd.: 32) wäre zur Erklärung von diachronen Veränderungen im dialektischen Verhältnis von kulturellem Wissen und Ideologie jedoch ein möglicherweise fruchtbarer Ansatz (vgl. ebd.: 28–33).

Für das Vorhaben eines so skizzierten kulturwissenschaftlich-ideologietheoretischen Zugriffs adaptierbare und produktiv zu machende Fragenkataloge liefern Nies, Nünning und Schmidt (vgl. Nies 2017: 390, Nünning 2013: 30 f. u. Schmidt 2008: 366), die zugleich auf das Potenzial einer kulturwissenschaftlichen Interpretation der sich in solchen Rekonstruktionen zeigenden Machtverhältnisse als mögliche Instanz der kulturwissenschaftlich-ideologietheoretischen Untersuchung, verweisen: den Status von ‚Ideologien‘ respektive ihren kulturellen Codierungen in Bezug auf hegemoniale Systeme als affirmativ oder innovativ/subversiv beziehungsweise restaurativ oder revolutionär. Als methodisches Fundament zur Analyse der Verhältnisse von kulturellem Wissen, Überzeugungssystem(en) und ihren in systematischen Kontexten je artikulierten Elementen auf zunächst abstrakter Ebene bietet sich dabei etwa Siefkes differenzierter Vorschlag eines 4-Ebenen-Modells der Diskursanalyse an, der von den oben angesprochenen Diskursmustern ausgeht und damit für die hier umrissene Ideologiedefinition anschlussfähig ist (vgl. Siefkes 2013: 368–384).

Auf diese Weise miteinander konstelliert, könnten sich die in der üblichen Verwendung recht unklaren Begriffe der ‚Kultur‘ und der ‚Ideologie‘ gegenseitig ergänzen. Einerseits wäre eine Schärfung des Ideologiebegriffs mithilfe von auf diesen Nenner zuzuspitzenden Annahmen kulturwissenschaftlicher Ansätze möglich, andererseits ließe sich der monolithische Kulturbegriff durch Inbezugsetzung mit ideologietheoretischen Überlegungen präzisieren und strukturieren. Damit wäre eine systematische Ausrichtung kulturwissenschaftlicher Forschung auf transdisziplinärer Ebene möglich, ohne jedoch disziplinäre Spezialisierungen obsolet werden zu lassen, da die abstrakte Ebene der systematischen Betrachtung und Erfassung von

⁵ Ungeachtet dessen können Ideologien natürlich wesentlich auf Ideen dezidierter Andersartigkeit als zentrale sinnstiftende Elemente ihres Überzeugungssystems bauen (vgl. Lotman 2010: 174–190) – doch wären diese im vorgeschlagenen theoretischen Rahmen Teile des kulturellen Wissens als denkbare und als semiotisierbare Elemente, die diese diametrale Andersartigkeit ausdrücken.

Phänomenen im dialektischen Spannungsfeld Kultur-Ideologie allein mithilfe disziplinspezifischer Terminologie und Methodologie an Gegenständen und Themenfeldern konkretisiert und umgesetzt werden kann (vgl. Siefkes 2013: 359). Auf diese Weise wäre es möglich, nicht einem der beiden von Baßler vorgeschlagenen Wege der Text-Kontext-Untersuchung folgen zu müssen sondern – indem der genauen Rekonstruktion ideologischer Verhältnisse immer schon eine kritische Komponente eignet (vgl. Rehmann 2004) – beide beanspruchen zu können: sowohl genaue theoretisch-methodische Fundierung als auch kritische gesellschaftlich-operative Ausrichtung (vgl. Baßler 2008: 148–153).

Forschungsliteratur

- Bachmann-Medick, Doris (2008): „Kulturanthropologie“. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart/Weimar, S. 86–107.
- Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek b. Hamburg.
- Barfuss, Thomas/Peter Jehle (2014): *Antonio Gramsci zur Einführung*. 3. Aufl. Hamburg.
- Baßler, Moritz (2008): „New Historicism, Cultural Materialism und Cultural Studies“. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart/Weimar, S. 132–155.
- Eagleton, Terry (1993): *Ideologie. Eine Einführung*. Stuttgart/Weimar.
- Frühwald, Wolfgang u. a. (1996): „Einleitung“. In: Dies. (Hg.): *Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift*. 2. Aufl. Frankfurt a. M., S. 7–14.
- Ghosh-Schellhorn, Martina (2013): „Hegemonie“. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. v. Ansgar Nünning. 5., erw. u. aktual. Aufl. Stuttgart/Weimar, S. 295.
- Gramsci, Antonio (1991): *Gefängnishefte*. 1. Heft. Hamburg. (= *Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe 1*)
- Grossberg, Lawrence (1997): „Strategies of Marxist Cultural Interpretation“. In: Ders.: *Bringing It All Back Home. Essays on Cultural Studies*. Durham/London, S. 103–137.
- Koschorke, Albrecht (2012): *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M.
- Lotman, Jurij M. (2010): *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Berlin.
- Metzler Lexikon Literatur* (2007): „Ideologiekritik“. In: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moeninghoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Weimar, S. 339 f.
- Nies, Martin (2018): „Einleitung“. In: Ders. (Hg.): *Raumsemiotik. Räume – Grenzen – Identitäten*. Online, S. 7–11.
- Nies, Martin (2017): „Kultursemiotik“. In: Hans Krahl u. Michael Titzmann (Hg.): *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau, S. 377–398.
- Nünning, Ansgar (2013): „Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie“. In: Alexandra Strohmaier (Hg.): *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Bielefeld, S. 15–54.

- Ort, Claus-Michael u. Wolfgang Lukas (2012): „Literarische Anthropologie der ‚Goethezeit‘ als Problem- und Wissensgeschichte. In: Dies. (Hg.) u. Michael Titzmann: *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur u. Wissensgeschichte*. Berlin/Boston, S. 1–28.
- Posner, Roland (2008): „Kultursemiotik“. In: Ansgar Nünning u. Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart/Weimar, S. 39-72.
- Rehmann, Jan (2004): „Ideologietheorie“. In: Online-Ausgabe des *Historisch-kritischen Wörterbuch des Marxismus*, http://www.inkrit.de/e_inkritpedia/e_maincode/doku.php?id=i:ideologietheorie (20.02.2021).
- Schmidt, Siegfried J. (2008): „Medienkulturwissenschaft“. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart/Weimar, S. 351–369.
- Schöttker, Detlev (2007): „Ideologie“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2: H–O. Hg. v. Harald Fricke u. a. Berlin/New York, S. 118–121.
- Siefkes, Martin (2013): „Wie wir den Zusammenhang von Texten, Denken und Gesellschaft verstehen. Ein semiotisches 4-Ebenen-Modell der Diskursanalyse“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 35, 3-4, S. 353–391.
- Strasen, Sven-Knut (2013): „Ideologie und Ideologiekritik“. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. v. Ansgar Nünning. 5., erw. u. aktual. Aufl. Stuttgart/Weimar, S. 326.
- Tetzlaff, Stefan (2016): *Heterotopie als Textverfahren. Erzählter Raum in Romantik und Realismus*. Berlin/Boston.
- Titzmann, Michael (1977): *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*. München.

Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft

Lea Rahel Groppe

Theorien: Zum Verhältnis von Literatur- und Kulturwissenschaft

Für das Verhältnis von Literatur- und Kulturwissenschaft ist ein Charakteristikum der Literaturwissenschaft zentral: Sie nimmt „immer neue Selbstentwürfe und historisch unterschiedliche Ausgriffe in andere Disziplinbereiche“ (Voßkamp 2008: 73) vor. Auch der Bereich der Kulturwissenschaften bleibt davon nicht unberührt. Dieses Vorgehen (bzw. die Notwendigkeit) begründet sich in dem Gegenstand der Literatur- bzw. Textwissenschaft, den Texten, da diese stets historisch-kulturell eingebunden sind (vgl. ebd.). Das prägt die Wissenschaftsgeschichte der Literaturwissenschaft von Beginn an und führt zu einer permanenten „Verhältnisbestimmung von Literatur- und Kulturwissenschaft“ (Graevenitz 1999: 95) über die Jahrhunderte hinweg – bis heute.

Kritische Stimmen dieses Wissenschaftsdiskurses fürchten, die Literaturwissenschaft könne durch die breiter angelegten Kulturwissenschaften obsolet werden. Wie auch Tilmann Köppe und Simone Winko (vgl. Köppe u. Winko 2007: 363), greift Aleida Assmann die Sorge um die Legitimität der Literaturwissenschaft auf, sieht diese jedoch nicht bedroht:

Der Literaturwissenschaft kommt ihr Gegenstand [...] keineswegs abhanden; zwar ist der Text nur noch eine Erscheinungsform kulturellen Sinns unter anderen, dafür ist er aber eher noch prägnanter geworden durch ein neues Bewusstsein für seine spezifische Medialität. (Assmann 2007: 463)

Auch Ursula Kocher und Carolin Krehl sehen keine Konkurrenz, sondern eine Bereicherung der Literatur- durch die Kulturwissenschaft, da sie durch ihre umfassenden Möglichkeiten neue Erkenntnisse für die literaturwissenschaftliche Forschung bereitstellt: „Damit ist die Literaturwissenschaft ein Teil der Kulturwissenschaft und umgekehrt.“ (Kocher u. Krehl 2008: 68)

Das Hauptziel bei der Anwendung kulturwissenschaftlicher Ansätze in der Literaturwissenschaft ist also grob formuliert ein zusätzlicher Erkenntnisgewinn. Spezifischer formulieren Köppe und Winko drei Ziele in diesem Zusammenhang: 1) „Aufzeigen von Beziehungen zwischen Texten und kulturellen Phänomenen verschiedener Art [;] 2) Aufzeigen der unter 1) genannten Beziehungen und Aufdecken von Machtverhältnissen, die die Texte verschleiern.“ (Köppe u. Winko 2007: 366) 3) Ergänzung der ersten Punkte um die „tiefenpsychologische Modellierung ihrer Unumgehbarkeit“ (ebd.). Für den Zusammenhang des hier gewählten Wissenschaftsdiskurses ist der erste der genannten Punkte zentral.

Hierfür sind zunächst die für diesen Diskurs zentralen Begriffe zu verhandeln: Literatur und Kultur. Beiden ist gemein, dass sie eine „Reflexionsinstanz [...] als semantisches und vor allem performatives Archiv, als Organon des Wissens um die Wirklichkeit symbolischer Welterzeugung“ (Steiner 1997: 33) sind.

Doch die Kulturbegriffe/-konzepte in der Literaturwissenschaft sind vielfältig, sie unterscheiden sich je nach theoretischer Strömung und sind mal weiter, mal enger gefasst. Eine sehr weite und allgemeine Kulturdefinition führt etwa Assmann an: „In diesem Sinne ist Kultur alles, was im Zusammenleben von Menschen der Fall

ist.“ (Assmann 2007: 462) Zwar stellt sie auch die Problematik dieser Auffassung fest, die darin besteht, dass der Begriff an Bedeutung verlieren könne, gleichwohl betont sie dessen Nutzen: „Wenn alles Kultur ist, dann besteht der positive methodische Ertrag dieser neuen Perspektive darin, dass alle Bereiche menschlichen Lebens und Erfahrens der Gegenstand kultureller Forschung werden können“ (ebd.). Das schließt Literatur als menschengemacht in den Gegenstandsbereich kultureller Forschung ein.

Ähnlich, aber bereits stärker eingegrenzt, ist Wilhelm Voßkamps Auffassung von Kultur „als vom Menschen geschaffene Arbeits- und Lebensformen und ihrer Selbstdeutung in stets reflektierten Symbolisierungen“ (Voßkamp 2008: 73). Er hebt auf den produktiven und selbstreflexiven Aspekt ab, womit er zugleich die Besonderheit von Literatur beschreibt.

Für die Abgrenzung verschiedener Kulturen zueinander ist schließlich Michael Titzmanns Kulturbegriff hilfreich, der die anderen Definitionen um eine raumzeitliche und performative Komponente ergänzt. Er definiert Kultur als „jedes raumzeitliche System [...], dessen Praktiken des Denkens und des Redens in diesem Raum und zu dieser Zeit eine relative Konstanz ihrer fundamentalen Prämissen aufweisen“ (Titzmann 1989: 47). Für die Literaturwissenschaft und -geschichte (und somit für diesen Beitrag) ist dieser Kulturbegriff besonders interessant, da so (Literatur-)Epochen als eigene Kulturen eingeordnet werden können (vgl. ebd.).

Ähnlich pragmatisch wie sein Kulturbegriff ist auch Titzmanns Definition von Literatur: „[S]ie sei aufgefaßt als die Menge aller Texte, die die Kultur für Literatur hält, und aller Texte, die dieselben Strukturen aufweisen wie jene, die die Kultur für Literatur hält“ (ebd.: 57). Dieser Aspekt scheint auch bei Assmanns Unterscheidung von kulturellen und literarischen Texten durch, da hier ebenfalls das Rezeptionsverhalten eine entscheidende Rolle spielt. Assmann postuliert, dass bei literarischen Texten eine Haltung ästhetischer Distanz eingenommen werde, was heißt: Literatur werde nicht für das ‚wahre Leben‘ gehalten (vgl. Assmann 1995: 241). Kulturellen Texten hingegen werde eine anhaltende Aktualität und zeitlose Wahrheit zugeschrieben und es finde eine Identitätsbildung mit und durch den Text statt (vgl. ebd.: 241 f.). Zentral ist zudem der Identitätsbezug, der bei literarischen Texten auf das Individuum als autonomes Subjekt und bei kulturellen Texten auf Repräsentanten des Kollektivs bezogen sei (vgl. ebd.: 241). Allerdings gäbe es zwischen kulturellen und literarischen Texten eine Schnittmenge, da literarische Texte in den Status eines kulturellen Texts ‚erhoben‘ werden können.

Um diese Schnittmenge zu finden, ist eine Betrachtung von literarischen Texten interessant, die wie kulturelle Texte rezipiert wurden. Ein prominentes Beispiel dafür ist Johann Wolfgang Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774). Der sogenannte Werther-Effekt kann als Hinweis darauf gedeutet werden, dass sich zeitgenössische Rezipierende so stark mit Werther identifizierten, dass sie sich aus dem Modus der ästhetischen Distanz heraus begaben und stattdessen die literarische Wahrheit auf die eigene Lebenswirklichkeit übertrugen: Sie begannen, sich wie Werther zu kleiden, zu sprechen und in extremen Fällen sogar Suizid zu begehen. Das ist natürlich ein Extrembeispiel. Gemäßigter und dennoch nicht weniger relevant ist die im Folgenden behandelte *Prometheus*-Hymne von Goethe.

Zugriffe: *Prometheus* als kultureller Schlüsseltext

Prometheus ist „vermutlich nach dem Oktober 1773“ (Selbmann 2017: 537) in der literaturgeschichtlichen und kulturgeschichtlichen Periode (vgl. Luserke-Jaqui 2017: 1) des Sturm und Drang entstanden, in der Goethe maßgeblich tätig war. Folgt man Titzmanns Kulturbegriff, so kann ebendiese Epoche als kultureller Kontext des Textes festgelegt werden. Anhand der Hymne lässt sich durch ihren Status als „Schlüsseltext des Sturm und Drang“ (Jürgensen u. Irsigler 2010: 49) die Wechselwirkung zwischen kulturellen und literarischen Diskursen aufzeigen: „Das Gedicht drückt Auflehnung und Revolution, Leidenschaft, Kraft und Genialität aus, also sowohl das Lebensgefühl als auch zentrale ästhetische Positionen der ‚Jungen Wilden‘.“ (Ebd.: 45) Es zeigt sich, dass die zentralen Aspekte der Epoche nicht nur den literarischen Diskurs prägen, sondern auch Teil der Lebenswelt und somit Kultur dieser Zeit sind bzw. mit diesen in einem Wechselverhältnis stehen.

Die hier angesprochene Auflehnung bezieht sich insbesondere auf das aufklärerische Literaturverständnis und Menschenbild (vgl. ebd.: 47 u. Willems 2004: 1). Standen in der Aufklärung Verstand und Rationalität als Leitkategorien fest, wird im Sturm und Drang die Emotionalität wiederentdeckt und das Herz zum wichtigsten Organ des Menschen erhoben. In *Prometheus* wird dies in der letzten Strophe verdeutlicht: „Ein Geschlecht, das mir gleich sei, / Zu leiden, zu weinen, / Zu genießen und zu freuen sich“ (Goethe 1961: 321, V. 53-55). Emotionen werden hier als Charakteristikum des Menschen gesetzt, nicht etwa die Verstandestätigkeit.

Auf stilistischer Ebene erteilt Goethe den strengen Regelpoetiken der Vorgängerepochen eine Absage: „Der junge Goethe macht das, worauf er Lust hat, er beugt sich keinen normativen Vorgaben, sondern jedes Gedicht trägt im Sinne der Originalpoesie seine poetische Norm in sich selbst.“ (Jürgensen u. Irsigler 2010: 40). So verfügt auch *Prometheus* über kein regelmäßiges Metrum oder Reimschema.

An die Stelle der Regelpoetik tritt die Genieästhetik bzw. Originalpoesie, die für den Sturm und Drang typisch ist. Sie manifestiert sich in der Figur Prometheus, der zugleich der Sprecher der Hymne ist: „[D]er Sprecher Prometheus ist in erster Linie autonomer Schöpfer des Kunstwerks, das mit der Hymne vorliegt. Gemäß der Genieästhetik schafft der Selbsthelfer und Kulturbringer Dinge aus sich selbst heraus“ (ebd.: 49). Demnach wird die Emanzipation von vorherrschenden Autoritäten Goethes und Prometheus' *durch* den und *im* Text parallel geführt.

Relevant wird an dieser Stelle ein weiteres zentrales Postulat der Epoche in Zusammenhang mit der Genieästhetik: das der Autonomie (vgl. Vollhardt 2007: 174). Die in der Aufklärung postulierte Autonomie sehen die ‚jungen Wilden‘ nicht konsequent durchgesetzt: „Wo die Vernunft ihre Fähigkeit zur Selbstkritik verliert und in dogmatischen Setzungen zu erstarren droht, ist das Autonomiepostulat offenkundig gefährdet“ (Valk 2002: 16). Sie fordern eine ganzheitliche Emanzipation hin zur Autonomie, die nicht durch den Verstand eingeschränkt wird und überführen diese Forderung „in den Bereich der künstlerischen Praxis“ (ebd.: 24). Demzufolge kann für den Sturm und Drang Autonomie als „Freiheit der künstlerischen Produktivität oder des aus ihr hervorgehenden Werks oder der Kunst/Literatur als ganzer von äußeren Zweckbestimmungen“ definiert werden (Vollhardt 2007: 173).

Neben dieser Dimension von Autonomie findet sich in *Prometheus* noch eine weitere, die sich – wie bereits angedeutet – auf die Handlungsebene bezieht. Auch unabhängig von seiner Funktion als Sprecher wird Prometheus autonom und

schöpferisch tätig. Er wendet sich gegen seinen Schöpfer Zeus, findet selbstständig einen Ausweg aus der Sklaverei und formt Menschen nach seinem Ebenbild (vgl. Goethe 1961: 321, V. 30 u. 51–57). Autonomie ist also ein prägender Bestandteil der Hymne auf allen Ebenen: „[W]ie die Hymne *Prometheus* das Autonomiestreben des Ichs gegenüber väterlichen Autoritäten propagiert, lässt es sich auch als Rebellion gegen das Diktat ästhetischer Fremdbestimmung lesen.“ (Jürgensen u. Irsigler 2010: 49)

Hymnen sind „aufgrund ihrer artifiziellen Machart als mythologische Rollengedichte eindeutig als Produkt künstlerischer Reflexion zu identifizieren.“ (Ebd.: 40) Verstärkt wird dies bei *Prometheus* durch das umfassende Aufgreifen von Postulaten und Aspekten des Sturm und Drang auf allen Ebenen: auf der stilistischen, der Sprecher- und der Handlungsebene. Die für literarische Texte spezifische Selbstreflexivität wird durch diese Parallelen herausgestellt (vgl. Voßkamp 2010: 77). Darüber hinaus wird dadurch die Aufmerksamkeit auf den realen kulturellen Kontext des Sturm und Drang gelenkt und über Ideen der Epoche reflektiert. Der Schwerpunkt von Voßkamps Kulturdefinition auf dem Aspekt des Produktiven und Reflexiven kommt hier zum Tragen und auch seine These zur Funktion literarischer Texte in einer Kultur ließe sich in diesem Fall bestätigen: „Unzweifelhaft ist indes, dass Texte als Medien der Wahrnehmung in ihrer die Wirklichkeit mitbestimmenden und selbstreflexiven Funktion Teil der kulturellen Sinnproduktion einer Gesellschaft sind.“ (Ebd.: 78)

Texte sind eine Quelle zur Rekonstruktion kulturellen Wissens, das sozusagen in sie eingeschrieben ist. Titzmann formuliert drei Arten von Relationen zwischen Text und Kultur, die sich auch an *Prometheus* aufzeigen lassen. Zum ersten die Wissensreferenz: „Texte setzen kulturelles Wissen voraus und setzen sich mit kulturellem Wissen auseinander.“ (Titzmann 1989: 54) Diese Referenz ist für jeden literarischen Text gültig – schließlich ist Literatur, wie bereits behandelt, stets in einen kulturellen Kontext eingebunden und schöpft daraus ihr Wissen. Zum zweiten die „Systemreferenz: Texte können sich auf [...] Systeme beziehen und sich mit diesen auseinandersetzen“ (ebd.). *Prometheus* referiert durch die Ablehnung der Regelpoetik und die Forderung nach Autonomie sowohl ablehnend auf das Denk- und Literatursystem der Aufklärung als auch affirmativ auf das des Sturm und Drang. Zuletzt die Textreferenz: „Ein Text bezieht sich hier auf einen anderen identifizierbaren Text, indem er diesen oder Teilstrukturen von ihm zitiert bzw. auf sie anspielt.“ (Ebd.) Diese Art von Referenz kann auch als Intertextualität bezeichnet werden. In *Prometheus* werden Figuren und Themen des Prometheus-Mythos aufgegriffen, wodurch auch diese Referenz in der Hymne vorgenommen wird. Es sind also alle drei Relationsarten nachweisbar, was zeigt, dass *Prometheus* in eine Art ‚Netzwerk kulturellen Wissens‘ eingebunden ist und dieses wiederum bündelt.

Demzufolge liegt der Status des kulturellen Textes nach Assmann für *Prometheus* nahe. Dieser ‚Verdacht‘ erhärtet sich bei näherer Betrachtung. Das in *Prometheus* vermittelte Lebensgefühl hat bis heute nicht an Aktualität eingebüßt, da sich die Auflehnung gegen Autoritäten und Veraltetes zeitlos auf die jugendliche Lebensphase übertragen lässt, was insgesamt eine Besonderheit der Epoche des Sturm und Drang ist: „Die eigene Jugend gilt ihnen als Garant des Fortschritts, während das Alte und Überkommene generell als doktrinär und reformunfähig verworfen wird.“ (Valk 2002: 24) Auch der Aspekt der Identitätsbildung ist hier

angebunden und lässt sich daran belegen, dass in *Prometheus* die Grundsätze der Identität der Stürmer und Dränger formuliert werden. Darüber hinaus wirkt die Hymne sogar kulturgenerierend, da sie eine Welle der produktiven Rezeption in Form von literarischen Texten zeitgenössischer Schriftsteller auslöste (vgl. Peters 2002: 117–119). *Prometheus* ist also Teil des Bildungskanons, der aus literarischen Texten mit dem Status kultureller Texte besteht (vgl. Assmann 1995: 238). Für Texte dieser Art gilt, dass sie „am Paradigma des sakralen Textes orientiert [sind]; durch die ihnen zugesprochenen normativen und formativen Qualitäten haben sie religionsähnliche Züge.“ (Ebd.: 238) Der religionsähnliche Aspekt lässt sich für *Prometheus* – und Goethes Texte im Allgemeinen – bereits daran erkennen, dass sich Schriftsteller des Sturm und Drang selbst als ‚Goethe-Sekte‘ bezeichneten (vgl. Luserke-Jaqui 2017: 1). Zudem wird in *Prometheus* die neue Norm der Normlosigkeit bzw. Originalität eingeführt und von Schriftstellern der Epoche in ihren Folgetexten aufgegriffen, was die normative Wirkung der Hymne unterstreicht. Es handelt sich um die von Titzmann beschriebene „systemverletzende Originalität“, die über zwei Wirkungsmöglichkeiten verfügt:

Eine systemverletzende Originalität bleibt entweder folgenlos für das System: sie wird negativ rezipiert oder sogar sanktioniert. Oder sie hat Folgen für das System: dann muss sie positiv rezipiert worden sein und zu Folgetexten anderer Autoren geführt haben, die die abweichende Neuerung bestätigen. (Titzmann 1989: 56)

Wie gezeigt wurde, gilt für *Prometheus* eindeutig der letztere Fall.

Perspektiven

In einer weiterführenden Auseinandersetzung mit *Prometheus* als kulturellem Schlüsseltext wäre der Aspekt der Intertextualität, und inwiefern diese ein kulturelles (und literarisches) Gedächtnis darstellt, äußerst interessant. Fruchtbar dafür könnte eine Korpusuntersuchung verschiedener Prometheus-Texte aus der Periode des Sturm und Drang sein. Einen Ansatz dazu liefert Günter Peters, indem er den Komplex der Prometheus-Texte von Goethes Zeitgenossen darstellt (vgl. Peters 2002: 117–119). Das ist auch für den Einfluss des Textes auf das Literatursystem relevant, da sowohl thematisch als auch formal *Prometheus* produktiv rezipiert wird. In diesem Fall würde also ein kulturwissenschaftlicher Ansatz die Betrachtung eines Werks sowohl hinsichtlich seines Kontexts als auch seiner Wirkung ermöglichen: „Interdiskursive Relationen der Literatur, Wissensmengen und Denkstrukturen gehören zu den Prämissen adäquater Interpretation literarischer Texte der Kultur.“ (Titzmann 1989: 59)

Anhand des Textes von Goethe konnte gezeigt werden, dass Literatur eine kulturgenerierende Wirkung haben kann – was die Wechselwirkung zwischen Kultur und Literatur hervorhebt. Kulturelles Wissen fließt in Literatur ein und kann durch sie neu formuliert werden: „Literarische Texte sind spezifische Formen des individuellen und kollektiven Wahrnehmens von Welt und Reflexion dieser Wahrnehmung.“ (Voßkamp 2010: 77) Es scheint, als könnte hier kaum eine Trennung stattfinden. Bereichernd erscheint es daher, bei einer literaturwissenschaftlichen Analyse auch einen kulturwissenschaftlichen Ansatz mitzudenken:

Nicht nur auf der Objektebene jedoch, sondern auch im Bereich der Theoriebildung findet eine signifikante Erweiterung statt: Alle Theorien, die zur Modellierung oder Erklärung

kultureller Phänomene entwickelt worden sind, zählen zum Pool der potenziell auch für die Literaturwissenschaften relevanten Bezugstheorien. (Köppe u. Winko 2007: 363)

So werden neue Perspektiven, Fragestellungen und Möglichkeiten, sich interdisziplinär auf Forschungsergebnisse zu beziehen, für die Literaturwissenschaft zugänglich. All das kann zu einem zusätzlichen Erkenntnisgewinn führen, was schließlich im Interesse einer jeden wissenschaftlichen Auseinandersetzung ist.

Die Literaturwissenschaft bleibt dabei weiterhin als Disziplin relevant, da sie das spezifische Handwerkszeug bereitstellt, entsprechend auf die Besonderheiten von literarischen Texten einzugehen. Diese dürfen in der Forschung nicht vernachlässigt werden:

Die Rekonstruktion und Konstruktion der Geschichte der Literatur wird der Eigenständigkeit literarischer Texte nur gerecht, wenn sowohl ihre textuelle Eigenart als auch ihre historische Kontextualität im Gesamtbereich der Kultur ernstgenommen werden. (Voßkamp 2008: 80)

Hier konnte nur angedeutet werden, wie die Anwendung kulturwissenschaftlicher Ansätze in der Literaturwissenschaft durchgeführt werden kann. Aus der Kombination der beiden Wissenschaftssysteme haben sich zahlreiche disziplinäre Strömungen, unterschiedliche Perspektiven, Methoden und Textzugriffe ausdifferenziert – einige davon sind in den Beiträgen dieses Heftes vertieft.

Literarische Texte

Goethe, Johann Wolfgang von (1961): „Prometheus“. In: *Goethes Werke in zehn Bänden*. Bd. 1: *Gedichte*. Hg. v. Ernst Beutler. Zürich, S. 320 f.

Forschungsliteratur

Assmann, Aleida (1995): „Was sind kulturelle Texte?“ In: Andreas Poltermann (Hg.): *Literaturkanon – Medienereignis – Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*. Berlin, S. 232–244.

Graevenitz, Gerhart von (1999): „Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft. Eine Erwiderung“. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 73, 1, S. 94–115.

Jürgensen, Christoph u. Ingo Irsigler (2010): *Sturm und Drang*. Göttingen.

Kocher, Ursula u. Carolin Krehl (2008): *Literaturwissenschaft. Studium – Wissenschaft – Beruf*. Berlin.

Köppe, Tilmann u. Simone Winko (2007): „Theorien und Methoden der Literaturwissenschaft“. In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*. Bd. 2: *Methoden und Theorien*. Stuttgart/Weimar, S. 285–371.

Luserke-Jaqui, Matthias (2017): „Einleitung – Sturm und Drang. Genealogie einer literatur-geschichtlichen Periode“. In: Ders. (Hg.): *Handbuch Sturm und Drang*. Berlin/Boston, S. 1–28.

Peters, Günter (2002): „Prometheus und die ‚Tragödie der Kultur‘. Goethe – Simmel – Cassirer“. In: Barbara Naumann u. Birgit Recki (Hg.): *Cassirer und Goethe. Neue Aspekte einer philosophisch-literarischen Wahlverwandtschaft*. Berlin, S. 113–136.

Selbmann, Rolf (2017): „Prometheus“. In: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): *Handbuch Sturm und Drang*. Berlin/Boston, S. 537–577.

Steiner, Uwe C. (1997): „Können die Kulturwissenschaften eine neue moralische Funktion beanspruchen? Eine Bestandsaufnahme“. In: *Deutsche*

- Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 71, 1, S. 3–38.
- Titzmann, Michael (1989): „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung“. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 99, 1, S. 47–61.
- Valk, Thorsten (2012): *Der junge Goethe. Epoche – Werk – Wirkung*. München.
- Vollhardt, Friedrich (2007): „Autonomie“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. v. Klaus Weimar. Bd. 1. Berlin/New York, S. 173–176.
- Voßkamp, Wilhelm (2008): „Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft“. In: Ansgar Nünning u. Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Weimar, S. 73–85.
- Willems, Marianne (2004): „Wider die Kompensationsthese. Zur Funktion der Genieästhetik der Sturm-und-Drang-Bewegung“. In: *Goethezeitportal*. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/willems_genieaesthetik.pdf (17.11.2020), S. 1–46.

Medienkulturwissenschaften

Louisa Melzow, Philipp Saukel

Theorieansatz

Die Medienkulturwissenschaften operieren am Schnittpunkt zweier Begriffe, die für sich genommen bereits schwierig zu greifen sind: ‚Medium‘ und ‚Kultur‘. Die Frage, was eigentlich unter ‚Medium‘ verstanden werden kann, ist nicht so einfach zu beantworten, wie es zunächst scheint. Denn eine Definition ist immer abhängig von der jeweils eingenommenen theoretischen Perspektive (vgl. Bohnenkamp/Schneider 2015: 43). Bereits seit dem 17. Jahrhundert gibt es die Bezeichnung ‚Medium‘. Sie stammt aus dem Lateinischen und wurde ursprünglich in der naturwissenschaftlichen Fachsprache zur Benennung von ‚räumlicher Mitte, Mittelpunkt oder Mittel‘ verwendet (vgl. ebd.: 35). Im späten 18. Jahrhundert wandelte sich die Bedeutung zum Verständnis des Mediums als „vermittelndes Element“ (ebd.: 35), und erst nach dem Zweiten Weltkrieg entstand der Begriff ‚Massenmedien‘. Diese gelten nach Harry Pross zu den tertiären Medien. Pross unterschied Anfang der 1970er-Jahre unter primären Medien (bei denen Kommunikation ohne Zuhilfenahme technischer Hilfsmittel funktioniert, wie zum Beispiel der menschlichen Stimme, Gestik und Mimik), sekundären Medien (die Schrift, die auf Sender-Seite technische Hilfsmittel benötigt) und tertiären Medien (alle Formen, bei denen sowohl Sender als auch Empfänger Technik zur Kommunikation benötigen, zum Beispiel Radio, Fernsehen, Telefon; vgl. Pross 1970: 131). Dieser dreistufige Medienbegriff bildete die erste Grundlage für die Medienforschung, die im 20. Jahrhundert aufgrund der plötzlichen Medienentwicklung und der kulturellen Auswirkungen auf die Gesellschaft verstärkt Aufmerksamkeit erlangte.

Die Mediennutzung steigt in nahezu allen Bereichen in diesem Zeitraum stark an. Diese Entwicklung hat dazu geführt, dass die Frage nach der Wirkung der Medien eine immer größere Rolle eingenommen hat. Nicht nur die politische Kultur und ästhetische Entwicklungen werden in zunehmendem Maße durch Medienentwicklungen geprägt, Prozesse der Globalisierung gehören ebenso zu den Effekten der Medienentwicklung. (Ebd.: 36)

Parallel dazu wird, unter anderem vom Germanisten Helmut Kreuzer, um 1975 eine Erweiterung des Literaturbegriffs und der Literaturwissenschaft gefordert: Die normative Trennung von Hoch- und Trivalliteratur sowie die daraus entstehende mediale Begrenztheit der Germanistik sei zugunsten einer semiotischen Betrachtung aller kulturellen Erzeugnisse aufzubrechen (Kreuzer 1975: 22 f.). Retrospektiv wird das von Schmidt als eine Konsequenz der politischen Protestbewegungen dieser Zeit betrachtet, die für eine signifikante Transformation des Konzept- und Wertesystems in der Gesellschaft sorgten (vgl. Schmidt 2008: 352). In dem Zuge wurde auch der weite Textbegriff formuliert, unter welchem abstrakt und neutral alle verschiedenen Arten von Medien- und Kommunikationsangeboten subsumiert werden konnten. Als ‚Text‘ gilt nach Titzmann „jede zeichenhafte und bedeutungstragende Äußerung“ (Titzmann 1993: 10). Nicht nur das Spektrum der Gegenstände der Literaturwissenschaft wurde erweitert, es ging auch verstärkt um

die Methoden und medientheoretische Fragen. Dabei wurde deutlich, dass medientheoretische Fragestellungen bereits „[...] wenn auch mit einer anderen Begrifflichkeit, seit Jahrhunderten in der Philosophie und Kunsttheorie diskutiert worden [sind].“ (Bohnenkamp/Schneider 2015: 39) Besonders die Frage nach einer kritischen Betrachtungsweise spielte in der geisteswissenschaftlichen Diskussion eine tragende Rolle. Hier sind speziell die Einflüsse der ‚Kritischen Medientheorie‘ der Frankfurter Schule zu erwähnen. Aber nicht nur eine Medientheorie, auch eine Mediengeschichte wurde in der Folge konzipiert. Teil des Konzepts sind Annahmen aus der Gedächtnisforschung: „Die Frage nach dem Gedächtnis, nach den Möglichkeiten von Erinnerung, so eine der entscheidenden Überlegungen, ist ganz zentral verwiesen auf die Frage nach den Medien der Erinnerung.“ (Ebd.: 40) Ausschlaggebend ist hier die Zuwendung der kulturwissenschaftlich orientierten Geschichtswissenschaft zur Medienforschung. Die Medien als ein Faktor kultureller Kommunikation neben anderen wurden Forschungsgegenstand der Geisteswissenschaften. Diese neue Richtung wurde aber zunächst nicht als Medienkulturwissenschaft deklariert, sondern konkurrierte in der Namensgebung zunächst erst mit den Kommunikationswissenschaften (vgl. ebd.: 40).

Außerdem überschneiden sich die Forschungsfelder der selbst deklarierten Medien- oder Kulturwissenschaftler*innen mit denen aus der Medienforschung, z. B. die Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, den Medientheorien und den traditionellen Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften. All diese Disziplinen erfuhren eine erhebliche Aufwertung in dieser Zeit. Seit jeher dauert die Erfindung eines Faches ‚Kulturwissenschaft‘ bzw. ‚Kulturwissenschaften‘ an. Laut Wittmann entwickeln sich die einzelnen Forschungsansätze in verschiedenste Richtungen, darum „ist es zum gegenwärtig frühen Zeitpunkt wenig verwunderlich, dass die Medienkulturwissenschaft noch kein handbuchmäßig bestimmtes Themen- und Methodendesign ausweist.“ (Wittmann, 2007: 69) Siegfried J. Schmidt versucht, die verschiedenen Disziplinen unter dem Begriff ‚Medienkulturwissenschaft‘ in seinem Ansatz zusammenzuführen. Denn es reiche laut Schmidt nicht, unter dem Nominaldach ‚Kulturwissenschaft‘ alle sich mit Kultur beschäftigenden Disziplinen zu vereinen (vgl. Schmidt, 2008: 353). Vielmehr sei eine klare Problemstellung, die Einführung und Verwendung stabiler Grundbegriffe sowie die Lösung des Autologieproblems (d. h., nur in einer Kultur lässt sich ‚Kultur‘ als ‚Kultur‘ bestimmen) nötig. Unter ‚Kultur‘ versteht Schmidt ein „Gesamtprogramm (im Sinne von Computersoftware) kommunikativer Thematisierung des Wirklichkeitsmodells einer Gesellschaft“ (Bohnenkamp/Schneider 2015: 41). Medien sind dabei nach Schmidt „alltägliche Instrumente der Wirklichkeitskonstruktion“ (Schmidt 1996: 83). Somit muss Kultur immer auch als Medienkultur verstanden werden. In seinem Konzept einer eigenständigen Medienkulturwissenschaft von 1990 plädiert Schmidt gegen eine Fixierung auf einzelne Medienangebote oder bestimmte kulturelle Phänomene, sondern für die Ergründung von Mechanismen, die den Umgang mit solchen Phänomenen und die Rolle der Medien beschreiben. Die philologische Tradition sollen in diesem Konstrukt lösungsorientiert eingebracht werden und sich als Teil der Medienkulturwissenschaft verstehen. Für Wittmann stellen Schmidts Ideen – trotz der Bemühungen um einen ganzheitlichen Ansatz – eine spezifische Strömung innerhalb der Medienkulturwissenschaften dar, die er als soziokulturellen Konstruktivismus deklariert (vgl. Wittmann, 2007: 72).

Der Kompaktbegriff ‚Medium‘ ist bei Schmidt in vier konstitutive Komponenten zu unterscheiden: *Kommunikationsinstrumente* (= zeichenfähige, materielle Gegebenheiten) *Mediengeräte/-technologien* (= Schreib-, Druck-, Film-, Fernsehtechnologien etc.), die *sozial-systemische Komponente* (= soziale Einrichtungen als Organisationssystem der Kommunikationsinstrumente) und *Medienangebote* (= Resultat der Verwendung von Kommunikationsmitteln, strukturell und inhaltlich konstitutiv von den anderen drei Komponenten geprägt; vgl. Schmidt 2008: 354 f.). Das Medium ist als ein sich selbst organisierendes systemisches Zusammenwirken dieser vier Komponenten unter jeweils konkreten sozio-historischen Bedingungen konzipiert. Es kann sowohl strukturelle Wirkungen durch die Nutzungsmöglichkeiten sowie semantische Wirkungen durch die inhaltliche Nutzung erörtern und somit zu einem Erkenntnisgewinn medienkultureller Wissenschaft beitragen.

Der Kulturbegriff

Um das Konzept der Medienkulturwissenschaften besser verstehen zu können, muss daher auch das Konzept von ‚Kultur‘ betrachtet werden. Ein Kulturkonzept, das den spezifischen Anforderungen der Medienkulturwissenschaft genügen soll, muss hinreichend abstrakt und komplex sein. Dazu sollte das Verhältnis von ‚Kultur‘, ‚Wirklichkeit‘ und ‚Gesellschaft‘ erläutert werden. Grundlegend benötigt eine Gesellschaft geteilte Sinnorientierungen (vgl. ebd. 2008: 356). Diese können skizziert werden als „semantischer Raum, bestehend aus einem Netzwerk von semantischen Kategorien“ (ebd.), welche gesellschaftlich relevante Sinndimensionen markieren und semantisch zweistellig oder mehrstellig neutral differenziert werden (vgl. ebd.). Sie sind Grundlage, um Beobachtungen oder Beschreibungen durchzuführen. Die Kategorien lassen sich folglich beschreiben als Einheit der Differenz von Differenzierungen und weisen sich gegenseitig ihre Funktionsmöglichkeiten zu (vgl. ebd.). Dessen Funktionsbereiche konzipiert Schmidt als Wirklichkeitsmodell einer Gesellschaft: „Wirklichkeitsmodelle lassen sich theoretisch bestimmen als konzeptionelle Arrangements, mit deren Hilfe individuelle Erfahrungen gesellschaftlich einsehbar und handhabbar gemacht werden können.“ (Ebd.: 357)

Die semantische Kombination und Relationierung von Kategorien und Differenzierungen, ihrer affektiven Gewichtung und moralischen Besetzung nennt Schmidt ‚Kultur‘. Kultur hat nach Schmidts Theorieentwurf keine gegenständliche Existenz, sondern eine programmatisch konzeptionelle Funktion. Die Emergenz von Gesellschaft setzt sich demnach aus der Ko-Genese von Wirklichkeitsmodell und Kulturprogramm zusammen, sie bilden einen sich gegenseitig konstituierenden Wirkungszusammenhang (vgl. ebd.: 358). Dies macht alle Optionen des Kulturprogramms kontingent, aber auch anpassungsfähig. Somit kann ‚Kultur‘ doppelt betrachtet werden: „(1) als Gesamtheit aller zu einem bestimmten Zeitpunkt realisierten Programmanwendungen, und (2) als offener Horizont von realisierbaren alternativen Projekten und Entwürfen“ (ebd.: 359). Die Differenz, die sich auf diesen beiden Möglichkeiten der Betrachtung ergibt, bestimmt, wie Schmidt es nennt, das dynamische Potenzial einer Kultur (vgl. ebd.). Eine ‚Gesellschaft‘ kann nach Schmidt also nur mit ‚Kultur‘ und eine ‚Kultur‘ nur mit ‚Gesellschaft‘ verstanden werden. Daraus folgt, dass ein Kulturprogramm ein sich selbst organisierendes, reflexives System von Vorschriften ist, an welchem sich die Individuen orientieren (vgl. ebd.: 360). Kultur

stiftet individuelle wie soziale Identität durch die Unterscheidung ‚wir/die anderen‘, die jede Interaktion und Kommunikation bestimmt. Zusätzlich hat das Kulturprogramm drei zentrale Aufgaben: Die *Integration* der Aktanten in die Gesellschaft („Wir-Normalität“; ebd.: 361), die *Identitätsbildung* der Aktanten/der Gesellschaft und des gesellschaftlichen Gedächtnisses und die *Kontingenzbegrenzung* durch ein verbindliches Angebot kontingenter Optionen (vgl. ebd.: 361 f.).

Kulturprogramme bestehen aus miteinander verschalteten Teilprogrammen, so entwickeln funktional differenzierte Gesellschaften für jedes Sozialsystem eigene Teilprogramme, die zum Teil kompatibel oder inkompatibel sein können. Kulturprogramme brauchen Medien für die Kommunikation ihrer Anwendungen, müssen allerdings die Selektionspräferenzen der Medien, die ihren eigenen Systembedingungen folgen, akzeptieren – darin liegt die Ambivalenz ihrer Relation. Zusätzlich führen die reflexiven Beobachtungsstrukturen zu gravierenden Kontingenzerfahrungen. Der Zusammenhang zwischen Kultur, Gesellschaft und Aktanten kann laut Schmidt als autokonstitutiv bestimmt werden (vgl. ebd.: 362). Wirklichkeitsmodelle bedingen sich gegenseitig und sind selbst organisiert. Kultur kann deshalb als die Einheit der Programme sozialer Konstruktion und Rekonstruktion kollektiven Wissens in/durch kognitiv autonome Individuen modelliert werden. Gesellschaften mit Mediensystem sind folglich als Medien-Kultur-Gesellschaften zu konzipieren.

Eine Wissenschaft spricht laut Schmidt nicht etwa über konkrete Gegenstände in ihrem Untersuchungsbereich, sondern über Phänomene und Probleme (vgl. ebd.: 363). Diese existieren jedoch nur durch die Wahrnehmung der Wissenschaftler*innen, denn System und Umwelt sind voneinander untrennbar. Die Spezifik wissenschaftlichen Handelns liegt im expliziten Problemlösen durch methodisch geregelte Verfahren. Um die Spezifik zu garantieren, müssen als Voraussetzungen eine explizite Theorie als konzeptionelle Problemlösungsstrategie vorliegen und Möglichkeiten der Operationalisierung gefunden werden, wie die Problemlösungsschritte und deren Sequenzierung aussehen soll – also welcher Methoden sie sich bedient. Durch methodische Explizitheit und innerdisziplinär verbindliche Terminologien wird die kommunikative Herstellung von Intersubjektivität ermöglicht. Dabei muss von dem Anspruch der Objektivität aufgrund der Selbstreferenzialität allen Wissens und Erkennens Abstand genommen werden (vgl. ebd.: 364 f.).

Zugriff inklusive Illustrationsbeispiel: Das ‚Trump-Amerika‘ in Dokumentation und Reportage

Widmen wir uns nun den literatur- und filmwissenschaftlichen Möglichkeiten, medienkulturwissenschaftlich zu arbeiten. Im Sinne der Medienepistemologie nach Schmidt (vgl. 2008: 367) lassen sich Aussagen über die Wirklichkeitskonstruktion von Texten im Hinblick auf ihre mediale Verfasstheit treffen. Für einen beispielhaften (komparatistischen) Zugriff dienen hier zwei medientechnologisch sehr ähnliche Werke: Der ARD-Dokumentarfilm TRUMPS AMERIKA - DIE FREMD GEWORDENE SUPERMACHT (2020) und die YouTube-Reportage TRUMP – WARUM LIEBEN IHN SO VIELE AMERIKANER? (2018) vom Kanal STRG_F, der Teil des öffentlich-rechtlichen Funk-Netzwerks ist. Dass beide unterschiedlichen kulturellen Teilprogrammen folgen

und dadurch auch unterschiedliche Wirklichkeiten konstruieren, soll im Folgenden deutlich werden.

Die ARD-Dokumentation weist viele Elemente von typischen linearen Fernsehproduktionen auf. Zu den Konventionen der Gattung ‚Dokumentarfilm‘ gehören nach Nichols (2002: 15) „the use of a voice-of-God commentary, interviews, location sound recording, cutaways from a given scene to provide images that illustrate or complicate stated points [...] and a reliance on social actors in their everyday roles and activities“. Alle lassen sich hier konstatieren. Aber auch auf vielen anderen Ebenen präsentiert sich das Werk als Fernsehstück: Sei es die *Mise-en-chaine*, die den im klassischen Fernsehen üblichen Techniken des unsichtbaren Schnitts folgt und ab und zu für Interviews typische akustische Klammern nutzt, die musikalische Ebene, auf der nur selten eingesetzte Instrumentalstücke zu hören sind, oder die Textstruktur an sich, die wie „viele der heutigen Dokumentarfilme [...] eine *diegetische* Welt entstehen“ (Tröhler 2002: 29) lässt. Der Film kann als typischer Vertreter des linearen Dokumentarfilms bezeichnet werden.

Im Kontrast zu der YouTube-Reportage wird deutlich, wie stark sich die unterschiedliche mediale Verfasstheit auswirkt. Eine größere Nähe zu Reporter und Reporterin ist schon aufgrund der Gattungszuweisung zur Reportage zu erkennen; allerdings geht diese Annäherung so weit, dass hier nicht nur der Sachverhalt an sich (die Trump-Unterstützenden in Amerika), sondern auch die Medienmachenden selbst in den Blick genommen werden. So ist in der *Mise-en-cadre* der Kameramann zu sehen (TRUMP - WARUM LIEBEN IHN SO VIELE REPUBLIKANER? [D 2018]: 03:17), was einen Bruch der vierten Wand darstellt und die Medialität der Darstellung betont. Aber auch Over-Shoulder-Einstellungen und selbstgefilmte Nahaufnahmen (Selfies) transportieren Nähe und Unmittelbarkeit. Diese authentisch-persönliche Note findet sich auch in Kommentaren der Journalistin und des Journalisten, sei es in der Darstellung von missglückten Interviewversuchen oder im freien Sprechen mit Publikumsansprachen inklusive Umgangssprache: „Und jetzt ist die Kacke am Dampfen“ (TRUMP - WARUM LIEBEN IHN SO VIELE REPUBLIKANER?: 03:01). Besonders prägnant ist die Aufforderung an die ZuschauerInnen, das Video auf der Plattform zu kommentieren. Solche Beobachtungen stützen die These, dass der auf allen Ebenen kommunizierte Kontakt zu den Zuschauer*innen im Medium YouTube von großer Wichtigkeit ist. Daneben gibt es noch eine weitere Erkenntnis: nämlich, dass das Stück sich filmischer Mittel bedient, um Tempo erzeugen. Das zeigt sich in der *Mise-en-chaine*, wenn Trickblenden oder schnelle Montagen genutzt werden. Aber auch die musikalische Ebene bietet intensive und beat-lastige popkulturelle Songs. Während die Gesellschaft Amerikas also im ARD-Film als Objekt dargestellt wird, über das berichtet wird, erreicht das YouTube-Video eine stärkere Empathiebildung (im Sinne einer internen Fokalisierung auf die Medienmachenden) und bietet Rezipient*innen damit eine Subjekterfahrung.

Eine umfassende medienkulturwissenschaftliche Analyse würde hier nicht stoppen. Im zweiten Schritt ließen sich nach Schmidt noch viele weitere kulturwissenschaftliche Fragestellungen anreihen, hier zum Beispiel die nach den Machtstrukturen: YouTube als Medium der Jungen versus Fernsehen als das der Alten; die Deutungshoheit von Journalist*innen über ihr dargestelltes Thema im Dokumentarfilm im Vergleich zu subjektiven Empfindungen von Zuständen in der

YouTube-Reportage; die Diskursorientiertheit des Mediums YouTube im Gegensatz zum Massenmedium Fernsehen.

Perspektive der Medienkulturwissenschaft

Die literatur- und filmwissenschaftliche Analyse von Texten eröffnet einerseits neue Erkenntnisse über das Zusammenspiel von Medien und Kultur, kann aber gleichzeitig auch Gefahr laufen, einen kulturell-präskriptiven Charakter (auch durch den solchen Analysen immer inhärenten Referenzrahmen der eigenen Kultur) anzunehmen (vgl. Wittmann 2007: 41). Daher ist es angebracht, die im untersuchten Medium kommunizierten Wirklichkeitsmodelle als ein Beispiel der Produktivität kultureller Programme anzusehen, nicht aber als verallgemeinerbare Blaupausen, und sich explizit transkulturellen Themen zu widmen. Die Kritik an dieser textzentrierten Herangehensweise als ungenügend, wie sie zum Beispiel Wittmann (2007: 42) formuliert, ließe sich damit zurückweisen.

Es wird vielmehr deutlich, dass die Medienkulturwissenschaft besonders im Kontakt mit anderen Disziplinen wie der Literatur- und Filmwissenschaft eine Vielzahl neuer Perspektiven aufzeigt – oder, wie Schmidt erkennt: „Medienkulturwissenschaft kann nur *interdisziplinär* arbeiten.“ (Schmidt 2008: 367; Hervorh. i. Orig.) Eine Reihe neuer Ansätze wie die Mediendispositivforschung, der Theatralitätsansatz und die Medienethnologie lassen sich darin genauso integrieren wie die Cultural Studies (→ New Historicism, Cultural Materialism und Cultural Studies, vgl. auch Wittmann 2007: 71). Inwiefern sie eine universitär verfasste Disziplin Medienkulturwissenschaft feststellen lassen oder nur in einem wissenschaftlichen Werkzeugkasten für einzelne Analysen nebeneinander und miteinander bestehen, muss die Forschungspraxis noch bestimmen. Eine vollständige Institutionalisierung besteht auch zu diesem Zeitpunkt noch nicht (vgl. Wittmann 2007: 69). Die Emergenz eines Studiengangs Medienkulturwissenschaft und die weiterhin produktive Veröffentlichungssituation neuer Werke über dieses Forschungsfeld implizieren aber (vgl. Ruf u. a. 2022), dass die Medienkulturwissenschaft Möglichkeiten zur Ausbildung eines eigenen Fachs bietet. Wie jede Kulturwissenschaft muss sich aber auch – und vielleicht gerade – die Medienkulturwissenschaft insgesamt und für einzelne Untersuchungen einen klaren Rahmen stecken, da die Perspektive ansonsten im Spannungsfeld zwischen Text-, Medien- und Kulturanalyse zu weit für anwendbare Erkenntnisse werden kann. Diesen Rahmen gilt es jeweils auszuhandeln.

Filme

TRUMP - WARUM LIEBEN IHN SO VIELE REPUBLIKANER? [D 2018]. Einsehbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=ZgunA57w57c>.

TRUMPS AMERIKA - DIE FREMD GEWORDENE SUPERMACHT [D 2020]. Einsehbar unter <https://www.ardmediathek.de/video/dokus-im-ersten/trumps-amerika-die-fremd-gewordene-supermacht/das-erste/Y3JpZDovL2Rhc2Vyc3RILmRIL3JlcG9ydGFnZSBfIGRva3VtZW50YXRpb24gaW0gZXJzdGVuL2lxNDk0ZjUxLTU5MDUtNGFjYi04OGIxLTdhNTFiMzI5M2MyNw/>.

Forschungsliteratur

- Bohnenkamp, Björn/Schneider, Irmela (2005): „Medienkulturwissenschaft“. In: Claudia Liebrand/Irmela Schneider/Björn Bohnenkamp u. a. (Hg.): *Einführung in die Medienkulturwissenschaft*. 2. Aufl. Münster, S. 35–48.
- Kreuzer, Helmut (1975): Veränderungen des Literaturbegriffs. Fünf Beiträge zu aktuellen Problemen der Literaturwissenschaft. Göttingen.
- Nichols, Bill (2017): *Introduction to Documentary*. 3. Aufl. Bloomington.
- Pross, Harry (1970): *Publizistik. Thesen zu einem Grundcolloquium*. Neuwied/Berlin (= Sammlung Luchterhand, Bd. 10).
- Ruf, Oliver, Lars Grabbe u. Patrick Rupert-Kruse (erscheint 2022): *Medienkulturwissenschaft. Eine Einführung*. Wiesbaden.
- Schmidt, Siegfried J. (2008): „Medienkulturwissenschaft“. In: Ansgar Nünning u. Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart, S. 351–369.
- Schmidt, Siegfried J. (1996): *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung*. Frankfurt a. M.
- Tröhler, Margrit (2002): „Von Weltenkonstellationen und Textgebäuden. Fiktion – Nichtfiktion – Narration in Spiel- und Dokumentarfilm“. In: *Montage AV. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 11, 2, S. 9–41.
- Titzmann, Michael (1993): *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*. 3. Auflage. München.
- Wittmann, Frank (2007): *Medienkultur und Ethnographie. Ein transdisziplinärer Ansatz. Mit einer Fallstudie zu Senegal*. Bielefeld.

Kultursemiotik.

Zeichensysteme in einer Kultur und Kulturen als Zeichensysteme

Anna-Noemi Bartl

Gegenstandsbereich - Semiotik und ‚Kultur‘

Um eine definitorische Grundlage der Kultursemiotik zu formulieren, lässt sich ‚Kultur‘ nach Ernst Cassirers Kulturbegriff als ein ‚System symbolischer Formen‘ begreifen (vgl. Cassirer 1923–1929). Cassirer entwickelt damit einen direkten Zusammenhang zwischen den symbolischen Ausdrucksformen einer Gesellschaft und der spezifischen Kultur, die eine Gesellschaft über ihre Formsprache generiert. Die Semiotik gilt allgemein als Wissenschaft der Zeichen und Symbole. Werden beide Begriffe in der Disziplin der *Kultursemiotik* zusammengeführt, so ließe diese sich in das weite Feld der Kulturwissenschaften einordnen. ‚Kultur‘ als semiotisches System, das sich über Zeichen generiert, kann mit dem Begriff der *Semiosphäre* nach Lotman beschrieben werden (vgl. Lotman 1990: 287-305). Aus semiotischer Perspektive handelt es sich bei ‚Kultur‘ also um eine „Hierarchie von Zeichensystemen, als Gesamtheit der Texte und ihrer Funktionen oder als bestimmter Mechanismus, der diese Texte hervorbringt“ (Lotman u. a. 1975: 73). Martin Nies fasst zusammen, die Semiotik ermögliche es, sämtliche kulturelle Phänomene wissenschaftlich zu beschreiben, indem sie die im jeweiligen Zeichensystem organisierten Zeichen zu decodieren vermag (vgl. Nies 2017: 377).

Roland Posner differenziert drei Bereiche, über die sich Kultur erstreckt. Er schlägt mit einer text- und medienübergreifenden Perspektive einen Bogen zur Anthropologie und Archäologie, die sich bereits vor der Semiotik mit dem Gegenstandsbereich ‚Kultur(en)‘ beschäftigten. Die *soziale* Kultur als Gegenstand der Sozialanthropologie umfasse alles, was sowohl das Individuum als auch die Gesamtgesellschaft betrifft und worüber sie sich reguliert. Dazu gehören zum Beispiel soziale Strukturen, Institutionen, kulturelle Normen und rituelle Handlungen. Darüber hinaus beschreibt er mit *materialer* Kultur all das, was die Zivilisation einer Gesellschaft in materialisierter Form erzeugt, also an Artefakten hervorbringt (vgl. Posner 2008: 47f.) Nies erweitert und spezifiziert den Aspekt der Artefakte einer materialen Kultur um „kommunikative Produkte, die in medial überlieferten ‚Texten‘ materiell konserviert sind“ (Nies 2017: 378). Die *mentale* Kultur (als Gegenstand der Kulturanthropologie) umfasse schließlich die Mentalität einer Gesellschaft. Diese manifestiert sich in den Mentefakten, den Werten, Normen und Konventionen ihrer Zivilisation (vgl. Posner 2008: 48). Diesen Begriff ergänzt Nies um die Menge an Codes, über die eine Kultur verfügt sowie ihr kulturelles Wissen, also alles, was in dieser Kultur gewusst und gedacht werden kann und was als ‚Realität‘ vorgestellt wird (vgl. Nies 2017: 378). Davon ausgehend, dass sich soziale, materiale und mentale Kultur nicht getrennt voneinander betrachten lassen, wird die Wechselbeziehung zwischen einer Kultur und ihrem Zeichensystem deutlich: Geht es der Kultursemiotik um die Untersuchung von Zeichensystemen innerhalb einer Kultur, muss sie zugleich immer auch Kultur selbst als Zeichensystem verstehen.

Ästhetische Kommunikation und kultureller Wandel

Der semiotische Kulturbegriff konstituiert sich aus einer synchronen und einer diachronen Dimension; darüber lassen sich Prozesse kulturellen Wandels beobachten und erklären. Während aus der synchronen Betrachtungsweise räumlich differente Kulturen koexistieren, kann Kultur in ihrer Diachronizität als zeitlich begrenzte Einheit betrachtet werden (vgl. Nies 2017: 379). Sowohl im synchronen als auch diachronen Verständnis ist Kultur stets Veränderungen unterworfen, wobei sich ein solcher Wandel als „Paradigmenwechsel auf der Ebene von gesellschaftlichen, ästhetischen und wissenschaftlichen Diskursen“ (ebd.: 380) manifestiert. Das heuristische Erkenntnisinteresse der Kultursemiotik besteht unter anderem darin, eben solche Paradigmenwechsel zu erkennen und durch ihre Rekonstruktion und Deutung Schlüsse auf die jeweilige Gesellschaft zu ziehen, die als Produzent jener rekonstruierten Kultur verstanden werden kann.

Eine wichtige Rolle kommt in diesem Zusammenhang der ästhetischen Kommunikation zu. Sie fungiert als „medial konservierter ‚kultureller Speicher‘“ (ebd.: 380) und verfügt über die kommunikativen Produkte der materialen Kultur, wodurch auch Erkenntnisse über die soziale und mentale Kultur der jeweiligen Gesellschaft erlangt werden können. Da vergangene Kulturen retrospektiv nur anhand ihrer Relikte beschrieben werden können, müssen zunächst alle raumzeitlich abwesenden Kulturen als ‚fremd‘ eingestuft werden; eine Rekonstruktion ihrer Diskurse erfolgt anhand ihrer spezifischen Merkmale, Strukturen und Funktionen, die sich eben als ‚anders‘ zu je eigenen aktuell stattfindenden Diskursen herauslesen lassen (vgl. ebd.: 381 f.). Hier muss zwischen ästhetischer und referenzieller Kommunikation unterschieden werden (zur ästhetischen und referentiellen Funktion von Texten: Jakobson 1979: 83–121). Als medial vermittelter kommunikativer Speicher, archiviert die ästhetische Kommunikation einerseits Diskursinhalte, die in einer Kultur verhandelt werden und wurden. Andererseits ist nicht nur *was*, sondern vor allem *wie* kommuniziert wird – die konkrete textuelle Verfasstheit selbst – zeichenhaft (vgl. ebd.: 384 f.). Die ästhetische (bei Jakobson: poetische) Funktion eines Textes „projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination“ (Jakobson 1979: 94). Indem ästhetische Kommunikation also als sekundäres, semiotisches, modellbildendes System aufgefasst wird, steht sie im Erkenntnisinteresse der Kultursemiotik, die es sich zur Aufgabe macht, implizit oder explizit vermittelte Weltmodelle als Zeichensysteme und Produkte ihrer jeweiligen Kultur zu lesen (vgl. Nies 2017: 387). Im Sinne Lotmans ergibt sich aus dem Wirklichkeitsmodell eines Textes, seinen distinkten semantischen Räumen und dem Konsistenzprinzip das Werte- und Normensystem der Kultur, die als Verfasser des Textes gilt.

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 (ebd.: 389).

Wie lässt sich nun aber theoretisch und methodologisch vorgehen, um wissenschaftlich relevante Erkenntnisse zu erlangen, wenn als kultursemiotischer Untersuchungsgegenstand prinzipiell jede Art zeichenhafter Äußerung herangezogen werden kann? Nies nennt hier die beiden Kriterien *Rekurrenz* und *Kohärenz*, um eine

gewisse Relevanz und Repräsentativität von textuellen Merkmalen zu gewährleisten (vgl. ebd.: 390 f.). Durch beide Prinzipien lassen sich gemeinsame Paradigmen kultureller Erscheinungen erkennen und kategorisieren.

Kultursemiotische Imagologie und interkulturelle Kultursemiotik

Was eine Kultur (explizit oder implizit) als zu sich gehörig klassifiziert oder als nicht zu sich gehörig ausschließt, generiert gewisse Selbst- bzw. Fremdbilder, die sich in den medialen Produkten ästhetischer Kommunikation widerspiegeln. Die Imagologie setzt sich mit der Konstitution und der Genese solcher Selbst- und Fremdbilder auseinander. Neben der Kultursemiotik untersuchen auch andere kulturwissenschaftliche Fächer, wie die Soziologie, Ethnologie, Übersetzungswissenschaften und auch Medienwissenschaften Vorstellungen und Bilder von Kultur bzw. einer Gesellschaft. Hier wird deutlich, dass die Imagologie als interdisziplinärer Teildiskurs ein relevanter Schnittpunkt vieler kulturwissenschaftlichen Fächer sein kann (vgl. ebd.: 392). Für die Kultursemiotik ist der Bereich der Imagologie von großem Interesse, da „imagologische ‚Bilder‘ [...] in metaphorischer Weise Konstrukte aus bestimmten Merkmalskorrelationen [darstellen], die als konstitutiv für eine jeweilige (kulturelle) Entität angesehen werden“ (ebd.: 392). Auch bei Selbst- und Fremdbildern handelt es sich um sekundäre semiotische Modelle, da diese sich via Selektion und Kombination aus einem primären Zeichensystem zusammensetzen. Dies lässt sich auf Lotmans Semiotik und Raumsemantik übertragen, wenn die binären Paradigmen ‚Eigenes‘ und ‚Fremdes‘ als semantische Felder verstanden werden, die von einer Grenze in zwei disjunkte Räume geteilt werden (vgl. Lotman 1972: 327). Martin Nies spricht in seinem Aufsatz *B/Orders – Schwellen – Horizonte* (2018) der Raumsemantik eine zentrale Rolle für die kultursemiotische Analysepraxis zu: Grenzen seien ein maßgebender Untersuchungsgegenstand der Kultursemiotik, um kulturelle Prozesse und Veränderungen zu beschreiben (vgl. Nies 2018 :16). Anhand von Raumoppositionen lassen sich Eigen- und Fremdbilder im Rahmen ästhetischer Kommunikation „hinsichtlich enthaltener Merkmale und Merkmalskorrelationen sowie vergleichend hinsichtlich semantisch-logischer Oppositions- und Äquivalenzrelationen semiotisch analysieren“ (Nies 2017: 392).

Oben beschriebene Selbst- und Fremdbilder tragen zur sozialen und kulturellen Identitätsbildung bei, indem Stereotypisierungen die Eigen- und Fremdwahrnehmung wesentlich mitbestimmen und für diesen Zweck funktionalisiert werden können (vgl. ebd.: 393). Die Kultursemiotik betreibt insofern auch Interkulturalitätsforschung, da sie solche Stereotype zu erkennen vermag, decodieren kann und ihre „kommunikativen Strategien der kulturellen Selbstbehauptung“ (ebd.: 393) in den Kontext historischen Wandels setzt. Signifikante weiterführende Aspekte können hier zum Beispiel interkulturelle Vergleiche und die Frage nach interkulturellen Wechselwirkungen sein. So lässt sich resümieren, dass der heuristische Wert der interkulturellen kultursemiotischen Imagologie darin liegt, das Selbstverständnis von Kulturen in vielerlei Hinsicht zu ergründen. In diesem Zusammenhang schlägt Nies einige richtungsweisende, impulsgebende Fragen vor, wie:

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? [...] Was wird als wünschenswert gesetzt? Welche kulturellen Hierarchisierungen und Wertungen werden praktiziert? (ebd.: 394)

Das eingangs erwähnte Modell der Semiosphäre (vgl. Lotman 1990: 287–305) eignet sich in diesem Zusammenhang als Analyseinstrument, um die Entwicklung und (interkulturelle) Vernetzung kultureller Systeme sichtbar zu machen. Nies nennt hier die Integration von Zeichen und Codes aus ‚fremden‘ Semiosphären in ‚die eigene‘; oder auch hybride Entwicklungen, die eine neue transidentitäre Semiosphäre entstehen lassen können (vgl. Nies 2017: 394).

Medienanalyse und diachroner Kulturvergleich: Paradigmenwechsel in der Waschmittelwerbung

Als Anwendungsbeispiel für die oben erläuterten Aspekte zur Kultursemiotik lassen sich drei Werbespots der Firma *Persil* heranziehen. Die Spots stammen aus den Jahren 1954, 1996 und 2020 und stehen demnach im diachronen Vergleich. Es sollte insofern eine Vergleichbarkeit gewährleistet sein, als dass alle drei Spots deutsche Produktionen derselben Marke sind; so können mögliche Paradigmenwechsel innerhalb der ‚deutschen‘ Kultur in einer Zeitspanne von rund 65 Jahren rekonstruiert werden. (Mediale) Produkte ästhetischer Kommunikation sind immer vor der Folie ihrer raumzeitlichen Verortung zu betrachten und müssen daher im Kontext ihrer Produktionskultur gedeutet werden. „Somit ist die Rekonstruktion von Textsemantiken immer auch eine Rekonstruktion von Mentalitäts-, Kultur- und Sozialgeschichte [...]“ (Krah u. Gräf 2013: 211).

Der erste zur Analyse stehende *Persil*-Werbespot wurde in den 1950er-Jahren in Deutschland ausgestrahlt. Er handelt von schmutzig-schwarzen Pinguinen, deren Bäuche dank *Persil* weißgewaschen werden. Der Zeichentrick-Spot beruht auf dem dreiminütigen Trias-Film DIE WEISSE WESTE (D 1954), in dem die Polar-Tiere ihre helle Farbe verloren haben, weil sie von ihrer Umgebung ‚beschmutzt‘ wurden: so auch die Pinguine, die ein komplett schwarzes Federkleid tragen (vgl. Forster 2013: 120). Der Spot klammert diese Vorgeschichte aus und setzt mit einem Matrosen in die Diegese ein, der seine weiße Wäsche mit *Persil* wäscht. Er kommt der Bitte der Pinguine nach und wäscht sie ‚weiß‘. Da er nicht genug Waschmittel für alle Pinguine hat – „Au Backe, mein *Persil* reicht aber nur für weiße Westen“ (PERSIL-WERBUNG 50ER JAHRE (D [Entstehungsjahr unbekannt]): 00:00:33–00:00:38) – werden nur die Bäuche der Pinguine weißgewaschen, der Rest des Körpers bleibt schwarz. Die metaphorische ‚weiße Weste‘ thematisieren die Pinguine selbst, indem sie singen „Ja, unsre weiße Weste, verdanken wir Persil, es ist für uns das Beste, Persil bleibt doch Persil“ (ebd.: 00:00:39–00:00:52). Der Entstehungskontext des Werbefilms in den 1950er-Jahren eröffnet in diesem Zusammenhang unmittelbar Thematiken der Nachkriegsjahre in Deutschland: umstrittene Entnazifizierungsmethoden und die kontrovers betrachtete Vergangenheitsbewältigung nach dem Zweiten Weltkrieg. Vor der Folie der Nachkriegszeit in der Bundesrepublik finden Themen, die die Gesellschaft zu dieser Zeit beschäftigten, ihre Verortung auch in der ästhetischen Kommunikation. Soziale, mentale und materiale Kultur verarbeiten und reproduzieren in diesem Fall auf eine naiv-unkommentierte Art und Weise eine Nachkriegs-Mentalität, die in ihrer Metaphorik und einer impliziten Schwarz-Weiß-Semantik Einzug in die bundesdeutschen Waschküchen gefunden hat. Indem auf *discours-*

Ebene auf die Ästhetik des Zeichentrickfilms zurückgegriffen wird, impliziert der Spot im Modus der Uneigentlichkeit eine gewisse Verharmlosung und Legitimationsstrategie im Hinblick auf den kontroversen Diskurs um die Entnazifizierung in den 50er-Jahren. In seiner expliziten Zeichenhaftigkeit stellt der Spot dabei die Metaphorik ‚weißer Westen‘ und die Korrelation mit einem ‚rein(gewaschen)en Gewissen‘ nicht in Frage und führt die dargestellte Realität in einer dem Spot eigenen Naivität vor.

Der *Persil*-Spot aus den 90er-Jahren (PERSIL MEGAPERLS, D 1996) lässt dagegen auf einen Paradigmenwechsel schließen. Das politische (Welt-)Geschehen spielt in der Diegese keine Rolle, es erfüllt keinerlei narrative Funktion und wird gar nicht erst thematisiert. Vielmehr dreht sich in diesem Werbefilm alles um das Privatleben einer Mutter und ihrem Baby. Als relevant gesetzt werden die Merkmale ‚privates Heim‘, ‚Kinderversorgung‘ und ‚Reinheit‘. Die junge Mutter erklärt ihr Neugeborenes zum Mittelpunkt ihres Lebens „Mein Leben hat sich echt verändert mit der Kleinen. Und meine Ansprüche an Reinheit auch – bei jeder Wäsche“ (PERSIL MEGAPERLS: 00:00:33–00:00:39). Sie wird beim Füttern des Kindes, in der Küche und vor der Waschmaschine gezeigt. Die Anwesenheit eines Vaters/Mannes wird dabei nicht thematisiert oder gar gezeigt, sie bleibt Nullposition. Letztlich erklärt eine männliche Stimme aus dem Off „Wenn’s drauf ankommt, kommt man zu *Persil* Megaperls [...]“ (ebd.: 00:00:40–00:00:43) – das Waschmittel wird als unverzichtbarer Alltagsbestreiter, implizit sogar als Substitut für einen Mann im Haushalt – in der sozialen wie mentalen Kultur angesiedelt.

Zuletzt steht der Spot PERSIL – UNSER BESTES (D 2020) im diachronen Vergleich zu den anderen Werbefilmen. Hier dankt ‚Unser Bestes von Persil‘ – im metonymischen Sinne für die Marke als Ganzes stehend – „allen, die sich um andere kümmern, die täglich ihr Bestes geben [...] und mit uns rein in die Zukunft gehen“ (PERSIL – UNSER BESTES: 00:00:05–00:00:16). Zu Beginn und Ende des Spots ist jeweils das Brandenburger Tor in Berlin zu sehen, das in eine rote Persil-Schleife gewickelt ist, vor dem Tor steht eine große Menschenmenge. Auch hier bedient sich der Spot einer Metonymie, diesmal auf der Ebene visueller Kodierung. Das Brandenburger Tor und die Menschen davor sind als Teil-Ganzes-Relation für Deutschland zu verstehen; ganz Deutschland ist in *Persils* rote Schleife gehüllt, ganz Deutschland nutzt dieses Waschmittel. Durch die Argumentationsstrategie der Verallgemeinerung und Generalisierung schafft der Spot ein Verbundenheitsgefühl zwischen Rezipient*innen und Marke. Raumtopologisch ist der Werbespot sowohl in der Öffentlichkeit (Brandenburger Tor, Berlin) als auch im Raum des Privaten (in der Wohnung einer Familie) angesiedelt. Im Gegensatz zum Spot aus den 90ern wird allerdings nicht nur eine Frau als Zielgruppe für Waschmittel vorgeführt, sondern auch ein Mann kommt der Hausarbeit und Kinderbetreuung nach. Paradigmatisch ist hier ein Wandel weg von klassischen Rollenbildern und hin zu einer gleichberechtigten Aufgabenverteilung zu beobachten. Schließlich weist der Spot eine interessante Parallele zur Werbung aus den 50er-Jahren auf: Geht es 1954 darum die ‚weiße Weste reinzuwaschen‘, heißt es 2020 ‚rein in die Zukunft zu gehen‘. Die Konnotation von ‚Reinheit‘ ist 1954 und 2020 zunächst die gleiche: ‚Reinheit‘ korreliert mit ‚Unschuld‘. Im Kontext der Nachkriegszeit ist diese Korrelation dennoch anders aufgeladen und semantisiert als im 21. Jahrhundert. Während Unschuld vor der Folie der Entnazifizierung den Beigeschmack einer moralisch

falschen ‚Unschuld‘ bekommt, eben die Konnotation einer vom Nationalsozialismus reingewaschenen weißen Weste, bestätigt vom sogenannten ‚Persilschein‘, geht es im Spot aus dem Jahr 2020 um eine ethisch-moralische Unschuld, die Menschen meint, die ein gemeinschaftliches Miteinander leben und ‚ihr Bestes‘ geben, um in eine positive Zukunft gehen. Es geht jeweils vor allem aber auch um die Vermarktung eines Produktes. Persil wird hierfür eindeutig als das Waschmittel mit den für das Produkt besten Eigenschaften semantisiert. Es steht für Reinheit (im Sinne von Sauberkeit), Qualität und Vertrauen und platziert sich damit als führende Waschmittelmarke. Aufgrund der konnotativen Aufladung der Marke sollen potenzielle Konsument*innen zum Kauf angeregt werden. Auch wenn es sich bei den Werbespots um mediale Produkte der ästhetischen Kommunikation handelt, steht doch ihre je ausgeprägte appellative Funktion im Fokus der Kommunikationssituation.

Was auf *discours*-Ebene in zeichenhaft-kodierter Form dargestellt wird, ist als Weltentwurf zu lesen, der durch Selektion und Kombination konstruiert wird und damit als sekundäres, modellbildendes Produkt ästhetischer Kommunikation zu lesen ist. Solche Konstruktionen von Weltentwürfen erlauben als kultureller Speicher schließlich Rückschlüsse auf die soziale und mentale Kultur, die als Produzent des konkreten Textes gilt.

Es lässt sich anhand der zeitlich weit auseinanderliegenden Werbespots also zeigen, inwiefern sie über konkrete Semantisierungen und Argumentationsstrategien bezüglich Waschpulver „implizit [...] (kulturspezifische) *Normen und Werte* [Herv. i. O.]“ (Krah u. Gräf 2013: 227) und Mentalitäten der spezifischen raumzeitlichen Kulturen transportieren. Dabei zeichnen sich über die Jahrzehnte gesehen paradigmatische Argumentationsverlagerungen innerhalb der deutschen Mentalität, des Denksystems und der Wertevermittlung ab. Anhand der aufgeführten Beispiele ist auch eine solche Paradigmen-Verschiebung und damit ein diachron stattfindender kultureller Wandel nachvollziehbar: von ‚politischer Diskurs/Vergangenheitsbewältigung‘ (1950er-Jahre) über ‚Häuslichkeit/Privatheit/Familie‘ (1990er-Jahre) hin zu ‚Offenheit/Gleichberechtigung/Zukunft‘ in den 2020er-Jahren.

Filme (Werbespots)

DIE WEISSE WESTE (D 1954) (Kinowerbefilm)

PERSIL MEGAPERLS (D 1996)

https://www.youtube.com/watch?v=Ziypkq_UT94&ab_channel=OliverNumrich (27.03.2021).

PERSIL – UNSER BESTES (D 2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=e7Kk1zFfMZ4> (27.03.2021).

PERSIL-WERBESPOT 50ER-JAHRE (D Erscheinungsjahr unbekannt) (in Anlehnung an DIE WEISSE WESTE)

https://www.youtube.com/watch?v=ICW_6vgLRyk&ab_channel=codingfreak (27.03.2021).

Forschungsliteratur

Cassirer, Ernst A. (1923–1929): *Philosophie der symbolischen Formen*. 3 Bde. Berlin.

- Forster, Ralf (2013): „Von der Zeichentricksinfonie zum Mischfilm. Zäsuren des bundesdeutschen Werbeanimationsfilms um 1960“. In: *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, S. 119–131.
- Jakobson, Roman (1979): „Linguistik und Poetik“. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hg. von Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M., S. 83–121.
- Krah, Hans u. Gräf, Dennis (2013): „Medienanalyse und Kulturvergleich: Das Beispiel Werbung“. In: Daniela Wawra (Hg.): *European Studies – Interkulturelle Kommunikation und Kulturvergleich*. Frankfurt a. M., S. 191–230.
- Lotman, Jurij M. u. a. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*. München.
- Lotman, Jurij M. u. a. (1975): „Theses on the Semiotic Study of Cultures (as Applied to Slavic Texts)“. In: Thomas A. Sebeok (Hg.): *The Tell-Tale Sign. A Survey of Semiotics*. Lisse, S. 57–83.
- Lotman, Jurij M. (1990): „Über die Semiosphäre“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 12, 4, S. 287–305.
- Nies, Martin (2018): „B/Orders – Schwellen – Horizonte. Modelle der Beschreibung von Räumen und Grenzen in ästhetischer Kommunikation – Eine raumsemiotische Positionsbestimmung“. In: *Raumsemiotik. Räume – Grenzen – Identitäten. (= Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung. Schriften zur Kultur und Mediensemiotik 4)*, S. 13–72. <https://www.kultursemiotik.com/> (20.06.2021).
- Nies, Martin (2017): „Kultursemiotik“. In: Hans Krah u. Michael Titzmann (Hg.): *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau, S. 377–398.
- Posner, Roland (2008): „Kultursemiotik“. In: Ansgar Nünning u. Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart/Weimar, S. 39–72.

Kontextsensitive Narratologie: Zum Konnex von Kulturwissenschaften und Narratologie

Marvin Hölscher, Paula Kruse

Aufschwung der transdisziplinären Erzählforschung

In den 1970er-Jahren noch Leitdisziplin, galt die Narratologie in den Hochzeiten des Poststrukturalismus, der Dekonstruktion und des New Historicism als nicht mehr zeitgemäß und stand folglich nicht länger im Zentrum des literaturwissenschaftlichen Diskurses. Zu Beginn des Jahrhunderts kehrte sich dieser Trend erneut um und die interdisziplinäre Erzähltheorie führte „mit ihren neuen Ansätzen mitten in das Zentrum der zeitgenössischen Literatur- und Kulturtheorie“ (Nünning 2013: 16). Die Narratologie konnte sich also nicht nur wieder fest etablieren, sie hat sich zudem weiterentwickelt und neue Ansätze und Perspektive geschaffen. Auch wenn die Öffnung und die neue Diversifizierung der Erzähltheorie umstritten ist und kontrovers diskutiert wird,¹ bietet das Aufkommen neuer literaturtheoretischer Ansätze, wie die feministische oder postkoloniale Narratologie, durchaus Chancen. Allerdings reicht die neue Interdisziplinarität der Erzählforschung nicht so weit, dass sie die Kulturwissenschaften erreicht: Es mangelt an „systematischen Versuchen, narratologische Konzepte und Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften zu entwickeln“ (ebd.: 18). Dies ist bedauerlich, da Kultur(en) selbst narrative Züge aufweisen und Erzählen ein kulturelles Mittel zur Sinn- und Welterzeugung ist. Zu erzählen, so ließe sich als allgemeine These aufstellen, ist ein anthropologisches Grundbedürfnis zur Verständigung, Vergemeinschaftung, Organisation, Identitätsstiftung – Erzählen ist ubiquitär, „es schert sich nicht um gute oder schlechte Literatur: es ist international, transhistorisch, transkulturell, und damit einfach da, so wie das Leben“ (Barthes 1988: 102). Dementsprechend erscheint es notwendig, das Potenzial der Erzähltheorie und ihrer Terminologie auszuschöpfen, indem ihre Konzepte für die Kulturwissenschaften operationalisiert werden. Zu klären wäre, „mit welchen Verfahren Erzählungen jene Erzählgemeinschaften erzeugen, die wir als Kulturen bezeichnen“ (Nünning 2013: 19).

Ansätze und Prämissen einer kulturwissenschaftlichen Narratologie

Trotz des Umstandes, dass sowohl die Kulturwissenschaften als auch die Erzählforschung interdisziplinären Charakter haben, existieren wenige Schnittstellen zwischen den beiden Forschungstraditionen; sie haben sich unabhängig voneinander entwickelt.² Zwar kommt wiederholt Interesse an einer Verknüpfung der beiden Ansätze auf, dieses geht jedoch nie über grobe Ideen von Wissenschaftler*innen hinaus, sodass ein ‚Paradigmenwechsel‘ oder eine ‚Wende‘ in weiter Ferne liegen. Man möchte sagen: Das ist bedauerlich, denn

¹ Der Titel des Sammelbandes *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, herausgegeben von Tom Kindt und Hans-Harald Müller, weist exemplarisch auf die diskutierte Selbstreflexion und Neuorientierung hin.

² An dieser Stelle lassen sich beispielhaft Publikationen der jeweiligen Disziplinen anführen, in denen das jeweils andere Forschungsfeld nicht zur Kenntnis genommen wird, so wird ein ‚narrative turn‘ etwa in Bachmann-Medicks *Cultural Turns* ignoriert.

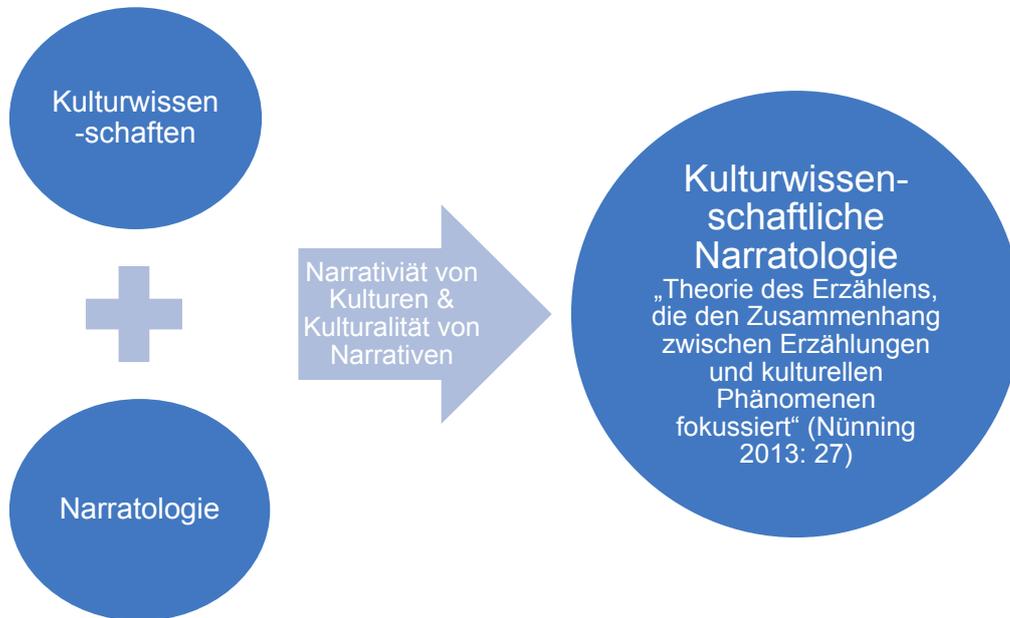
narratology would stand to gain a lot by taking various contexts into account, and [...] cultural analyses and context-sensitive interpretations of narratives would stand equally to gain by actually applying and refining the categories provided by narratology (Nünning 2009: 49).

Dass beide Disziplinen voneinander profitieren können und sehr wohl miteinander verknüpft sind, soll im Folgenden dargestellt werden. Zum einen gibt es das Erzählen in Kulturen und dieser Umstand ist auch den Kulturwissenschaften nicht entgangen: Erzählen und Narrativität sind „Grundbegriff[e] der Kulturwissenschaften“ (Meuter 2004: 140). Das geht mit der Einschätzung einher, Erzählungen seien nicht nur irgendeine Form von Literatur oder Sprache, sondern ein „phänomenologischer und kognitiver Modus der Selbst- und Welterkenntnis“ (Nünning 2013: 22). Dieser Aspekt ist eine der zentralen Prämissen des hier dargestellten Ansatzes: Erzählungen haben eine performative Funktion, konstruieren kulturelle und soziale Wirklichkeit, stellen Bedeutungen her. Dieser hohe Stellenwert, dem Erzählen hier zugeschrieben wird, erklärt außerdem das Interesse an Erzählungen über die Literaturwissenschaft hinaus, zum Beispiel in der Anthropologie, der Geschichtswissenschaft und der Philosophie. Zum anderen gibt es in der Erzähltheorie im Falle von kontextorientierten und ideologiekritischen Ansätzen (feministische Narratologie, gender-orientierte Erzähltheorie, interkulturelle und postkoloniale Narratologie) erste Anzeichen einer Annäherung an die Kulturwissenschaften, da sie „das Erkenntnisinteresse der dominant-textzentrierten Narratologie strukturalistischer Provenienz“ (ebd.: 24) durch den Einbezug kultureller und historischer Kontexte (Zugehörigkeit zu ‚Ethnizität‘, ‚Klasse‘ und ‚Geschlecht‘) überschreiten. Eine Fortsetzung dieser Annäherung mündet idealerweise in der Zusammenführung beider Disziplinen: in der kulturwissenschaftlichen Narratologie.

Die kulturwissenschaftliche Narratologie lässt sich als „Theorie des Erzählens, die der kulturellen Bedingtheit und historischen Variabilität von Erzählformen sowie der Bedeutung von Narrativen für Kulturen bereits bei der Theoriebildung und Konzeptentwicklung Rechnung trägt“ (ebd.: 27), mit anderen Worten als eine „Theorie des Erzählens, die den Zusammenhang zwischen Erzählungen und kulturellen Phänomenen fokussiert“ (ebd.: 27). Sie widmet sich der Frage, „welche Einsichten und Konzepte der transdisziplinären Erzählforschung für die Entwicklung einer kulturwissenschaftlichen Narratologie [...] Impulse liefern können“ (ebd.: 27). Eine zentrale Prämisse dieses Ansatzes ist die Narrativität³ von Kulturen einerseits und die Kulturalität von Narrativen andererseits – es steckt also etwas Kulturelles in Narrativen und vice versa. Mit Blick auf Ersteres wird die Rolle von Erzählen bei der Konstruktion kultureller Phänomene, z. B. kollektives Gedächtnis, Rituale, Identität, Werte untersucht. Kulturen sind Erzählgemeinschaften beziehungsweise Kollektive, deren Narrative sich in unterschiedlichen Medien materialisieren. Vor dem Hintergrund der Kulturalität von Narrativen wird der kulturelle Charakter von Erzählungen selbst fokussiert, also inwiefern sie und ihre Plotmuster, Zeitstrukturen und Erzählformen kulturell bedingt sind. Solche Erzähltechniken sind nicht nur

³ Zum Begriff ‚Narrativität‘ sei an dieser Stelle angemerkt, dass Erzählen insbesondere im Zusammenhang mit Rezipierenden untersucht wird, die den Text zum Leben erwecken. Das geht mit der Einsicht einher, dass ‚Narrativität‘ nicht nur eine Eigenschaft (*being a narrative*), sondern eine skalierbare Qualität (*possessing narrativity*) ist (vgl. Abott 2011).

erzähltechnische Mittel, sondern bedeutungstragende Modi, die kollektive Identität konstruieren. Hierfür bedarf es sowohl eines narrativistischen Kulturbegriffs als auch einer „kulturorientierten Theorie des Narrativen“ (ebd.: 27), die vorher ignorierte Dimensionen inkludiert.



Der Gegenstandsbereich einer kulturwissenschaftlichen Narratologie umfasst demzufolge nicht nur literarische Erzähltexte, sondern alle möglichen Formen von kulturellen Narrativen, was „alle Felder des nicht-literarischen Erzählens im Alltag, in Institutionen und in unterschiedlichen Diskursen“ (ebd.: 27) inkludiert. Als theoretische Grundlage dafür eignet sich ein semiotischer, bedeutungsorientierter und konstruktivistischer Kulturbegriff, der Kultur als den „von Menschen erzeugte Gesamtkomplex von Vorstellungen, Denkformen, Empfindungsweisen, Werten und Bedeutungen“ (ebd.: 28) bezeichnet. Ausgehend von dieser vielseitigen Auffassung von Kultur versucht eine kulturwissenschaftliche Narratologie, kulturelle Phänomene zu rekonstruieren, die normalerweise verdichtet in narrativen Texten codiert sind. Mit anderen Worten gilt es, Erzählformen zu analysieren und sie in Beziehung zu Kultur und Kontext zu setzen. Die Kombination von Narratologie und Kulturwissenschaften verfolgt somit das Ziel, „über die Untersuchung der Erzähl- und Repräsentationsformen narrativer Texte Einsicht in kulturwissenschaftlich relevante Problemstellungen wie die Konstruktion von kollektiven Gedächtnissen und Identitäten [...] zu gewinnen“ (ebd.: 31).

Ergänzung narratologischer Analysekatoren um kulturelle Aspekte

In Anbetracht von alledem wäre die Narratologie um kulturbezogene Kategorien zu ergänzen. Als Erstes lassen sich hier die Kommunikationsebenen narrativer Texte nennen, also die Ebene der Figuren und Handlung sowie die Ebene der erzählerischen Vermittlung. Zweitens die paradigmatische Achse, auf der eine Selektion von Kulturthemen und Erzählformen stattfindet. Die dritte Ebene ist das Syntagma, also die syntagmatische Achse, die die Anordnung, Reihenfolge und

Gestaltung der zuvor selektierten Elemente umfasst, es handelt sich um die Relation der Elemente zueinander. Die vierte Ebene ist die diskursive Ebene der Perspektivierung. Auf dieser werden die Formen der erzählerischen Vermittlung, beispielsweise die Erzählmodi, die Erzählperspektive sowie die Struktur der zuvor genannten erzählerischen Vermittlung fokussiert (vgl. ebd.: 35).

Auf der paradigmatischen Ebene stellt sich die Frage, inwiefern Narrative auf kulturell verfügbare und präfigurierte Erzählmuster zurückgreifen. Dabei ist festzustellen, dass sich kulturelle Narrative jeweils durch eine spezifische Selektionsstruktur kennzeichnen, die das Repertoire der im jeweiligen Text enthaltenen Elemente prägt. Auch lassen sich zwei basale Bezugfelder benennen, aus denen die Elemente im Repertoire kultureller Narrative stammen: einerseits die Themen, Erzählformen, Normen und Werte, die der historischen Wirklichkeit oder der jeweiligen Kultur entnommen sind. Andererseits die Elemente, die aus literarischen Werken stammen (vgl. ebd.: 35).

Auf syntagmatischer Ebene kann untersucht werden, inwiefern sich Erzählungen an narrativen Schemata, Mythen, Genres und Gattungskonventionen bedienen und inwieweit sie auf kulturell geprägte Erzählmuster zurückgreifen (vgl. ebd.: 35 f.). Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass Kulturen über ein Repertoire an Erzählmustern verfügen, mithilfe derer sie sich selbst beschreiben, Bedeutungen aushandeln und Konflikte lösen. Dabei sind kulturelle Narrative stets konventionalisiert. Erzählungen können in diesem Kontext als primär strukturierendes Schema verstanden werden, durch welches Personen ihr Verhältnis zu sich selbst, zu anderen und zur physischen Umwelt organisieren und sinnhaft auslegen können (vgl. ebd.: 37). Auf der syntagmatischen Achse lässt sich ferner das Konzept der kulturell bedingten und verfügbaren Plots und ihrer Auswahl sowie die narrative Konfiguration des Erzählten verorten. Dies lässt sich etwa an der Gestaltung von Raummodellen verdeutlichen, die in kulturellen Narrativen Aufschluss über Normen, Werte und Weltbilder liefern können: Nach Lotman bildet die Raumstruktur in Erzählungen modellhaft die Raumstrukturen der realen Welt ab (vgl. Lotman 1993: 312). Basierend auf dieser Annahme kann die Analyse der Raumstruktur in narrativen Texten Einblick in die kulturellen Raummodelle und Weltbilder bieten.

Auf der diskursiven Achse der Perspektivierung lässt sich die Frage beziehen, inwiefern Erzählungen bestimmte kulturell verfügbare Erzählweisen und Perspektivenstrukturen verwenden. Es wird untersucht, auf welche Art und Weise Erzählungen die Themen einer jeweiligen Kultur narrativ repräsentieren. Nünning fasst zusammen, dass Erzählweisen und Relationierung von Perspektiven dabei ebenso historisch und kulturell variabel sind, wie die Auswahl von Themen und Plots (vgl. 2013: 39).

Die Funktion von Erzählungen in narrativistisch orientierten Kulturwissenschaften

Zwei Dimensionen des Bezugs von narrativen Texten zum kulturellen Wissen einer jeweiligen Epoche können unterschieden werden: Erstens die spezifischen Möglichkeiten des Narrativen, Geschichten und kulturelle Welten durch Selektionsverfahren und Erzählformen zu thematisieren, zu repräsentieren und zu inszenieren. Zweitens ist das Potenzial des Narrativen von Interesse, um Geschichten, kulturelle Erinnerungen sowie kollektive Vorstellungen, Normen und

Werte aktiv zu konstruieren und daher auch Weltbilder und Welthierarchien mitzugestalten (vgl. ebd.: 39). Nach diesen zwei Dimensionen sind Erzählungen auf verschiedene Weisen als Medium zu verstehen: einerseits als Medium der Darstellung und Reflexion sowie der Modellierung und Konstruktion von Geschichten und Welten. Funktionen, die Erzählungen für die Herausbildung, Modellierung und Veränderung von Weltbildern und kulturellem Wissen erfüllen können, sind etwa Episodenbildung, Kohärenzstiftung, Sinnbildung und die Strukturierung von Erfahrungen sowie die Ordnung von Wissen (vgl. ebd.: 41). Andererseits fungieren Erzählungen als Medium der Kohärenz- und Sinnbildung und damit auch der individuellen und kollektiven Identitätsbildung. So führt Martínez im Kontext moderner Sagen den Begriff des *social bonding* an, da die Vermittlung von Sagen Gruppenidentitäten festigen können und das Potenzial haben, Individuen zu einer Gemeinschaft zusammenzuschließen (vgl. Martínez 2005: 54). Schließlich fungieren Erzählungen auch als Medium der gesellschaftlichen Konfliktbewältigung, des Ausgleichs zwischen Interessen und der Lösung kultureller Spannungen, als Medium der Polarisierung und Verbreitung sowie der Kritik an bestehenden Normen und Werten (vgl. Nünning 2013: 45).

Exemplum: TV-Spot von Hornbach ES GIBT IMMER WAS ZU TUN (2015)

Die von Nünning genannten Ebenen eignen sich für eine exemplarische Anwendung des hier skizzierten Ansatzes. Im ausgewählten TV-Spot werden auf der paradigmatischen Achse Mitglieder verschiedener Kulturen, zum Beispiel afrikanisch, asiatisch, arabisch und europäisch als Darsteller*innen zusammengeführt. Als Szenerie wird der Bau eines gewaltigen Komplexes entworfen, eine Art gemeinsames Projekt der Menschen, es wird „auf kulturelle Modelle zurück[gegriffen], um Erfahrungen in einer kulturell anschlussfähigen Weise vermitteln zu können“ (ebd.: 37).

Die für den TV-Spot ausgewählten Elemente werden auf der syntagmatischen Achse in Relation zueinander gesetzt und miteinander verknüpft. Hier lassen sich typische, „oft zu Metaphern verdichtete Mini-Narrative“ (ebd.: 37) wie ‚Fortschritt‘ oder ‚Wachstum‘ einerseits und ‚Krise‘ oder ‚Katastrophe‘ andererseits erkennen, die in Kontrast zueinander stehen und die es als kulturell verfasste Plots aufzufassen gilt. Zusätzlich lassen sich auf der syntagmatischen Achse verschiedene Raummodelle aufzeigen. Solche Raumstrukturen können in kulturellen Narrativen Einblicke in bestimmte gesellschaftliche Ideale und Weltbilder geben – „die Struktur des Raumes eines Textes [wird] zum Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt“ (Lotman 1993: 312). In dem TV-Spot gibt es einen großen Raum, in dem alle Kulturen versammelt sind. Dieser Raum ist in Teilräume binnenstrukturiert, in denen die einzelnen Mitglieder der Kulturen unter sich sind und auf ihre Art und Weise arbeiten. Wenn die Grenzen der einzelnen Räume überschritten werden und sich Menschen unterschiedlicher Kultur begegnen, entstehen Konflikte, eine Kooperation scheint unmöglich (vgl. ES GIBT IMMER WAS ZU TUN: 00:00:34). Erst nach dem Zusammenbruch des Turmes lösen sich alle Grenzen endgültig auf und die Menschen arbeiten zusammen.

Die Werbung präferiert keine bestimmte Perspektive, die Kamera favorisiert nicht den Blick eines Mitglieds einer bestimmten ‚Kultur‘. Man kann daher im Sinne Genettes von einer Nullfokalisierung sprechen, da das Blickfeld der Erzählung groß

und nicht durch eine spezifische Sichtweise eingeschränkt ist (vgl. Genette 1998: 120). Insgesamt weist die Erzählung Parallelen zum Turmbau von Babel auf, der hier in actu umgekehrt wird: Während in der biblischen Geschichte die Menschen zunächst eine Sprache sprechen und am Ende Chaos durch Sprachverwirrung herrscht, kommunizieren die Menschen zu Beginn des Spots nicht und arbeiten am Ende gemeinsam.

Ausblick

Betrachtet man die zuvor genannten Prämissen, so wird deutlich, dass es eines transparent entwickelten systematischen Rasters von narratologischen Analysekatoren für eine kontextsensitive Erzählforschung und eine narrativistisch orientierte Kulturwissenschaft bedarf, um über die Untersuchung der Erzähl- und Repräsentationsformen narrativer Texte Einsicht in verschiedene kulturwissenschaftliche Problemstellungen zu gewinnen. Anknüpfend an eine solche Entwicklung von Analysekatoren für eine narrativistisch orientierte Kulturwissenschaft lässt sich weiterführend z.B. untersuchen, inwiefern sich die Medialisierung auf das Erzählen als Kulturtechnik auswirkt.

Filme

HORNBACH: ES GIBT IMMER WAS ZU TUN (D, 2015, Pep Bosch).
<https://www.youtube.com/watch?v=g90DZY8LD5w> (07.12.2020).

Forschungsliteratur

- Abott, H. Porter (2011): „Narrativity“. In: Peter Hühn u. a. (Hg.): *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg.
- Barthes, Roland (1988): „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“. In: Ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a. M., S. 102–143.
- Genette, Gérard (1998): *Die Erzählung*. 3. Aufl. Paderborn.
- Lotman, Jurij (1993): *Die Struktur literarischer Texte*. München.
- Martínez, Matías (2005): „Moderne Sagen (urban legends) zwischen Faktum und Fiktion“. In: Michael Scheffel (Hg.): *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung 2* (2005) (= *Erzählen. Theorie und Praxis*). Hannover, S. 50–58.
- Meuter, Norbert (2004): „Geschichten erzählen, Geschichten analysieren: Das narrativistische Paradigma in den Kulturwissenschaften“. In: Friedrich Jaeger u. Jürgen Straub (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Bd. 2: *Paradigmen und Disziplinen*. Stuttgart/Weimar, S. 140–155.
- Nünning, Ansgar (2009): „Surveying Contextualist and Cultural Narratologies: Towards an Outline of Approaches, Concepts and Potentials“. In: Sandra Heinen u. Roy Sommer (Hg.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berlin/New York, S. 48–70.
- Nünning, Ansgar (2013): „Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie“. In: *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Bielefeld, S. 15–54.

Kulturwissenschaftliche Raumtheorie(n)

Alexandra Schwind

Überblick

Seit dem ‚spatial turn‘ der 1980er-Jahre wird in den Geistes- und Sozialwissenschaften sowie vor allem in der Kulturwissenschaft verstärkt die Kategorie des Raums in den Blick genommen (vgl. Dennerlein 2009: 5 f.). Den Ausgangspunkt dieses Paradigmenwechsels sieht Bachmann-Medick in Impulsen aus den postkolonialen Theorien, in der „Erfahrung globaler Enträumlichung“: „Gerade in einer globalisierten Zeit mit ihrer Tendenz zur Ortlosigkeit treten Probleme der Lokalisierung vehement in den Vordergrund.“ (Bachmann-Medick 2006: 41) Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive ist vor allem die wechselseitige Beziehung von Raum und Kultur von Interesse, in der einerseits der physische und repräsentierte Raum das Aufkommen und die Entfaltung von Kulturen prägend mitbestimmt, andererseits diese Kulturen ihrerseits Einfluss auf den materiellen sowie imaginierten Raum üben (vgl. VZKF).

Neben dem ‚spatial turn‘ lassen sich – mit je anderer Schwerpunktsetzung – ‚topographical turn‘ und ‚topological turn‘ nennen. Ersterer wurde von Weigel geprägt und meint die Fokussierung des Raums speziell in der deutschen Kulturwissenschaft: „Hier stehen technische und kulturelle Formen der Repräsentation von Räumlichkeit im Mittelpunkt, wobei ein besonderes Augenmerk auf der Karte und kartographischen Techniken liegt.“ (Dennerlein 2009: 7) Der ‚topological turn‘ „umfasst sowohl den strukturalistischen Anschluss an die mathematische Topologie als auch den phänomenologischen Anschluss an den Ortsbegriff von Aristoteles.“ (Ebd.)

Das gesteigerte Interesse an räumlichen Phänomenen führte zur Frage nach der ‚Natur‘ des Raumes als Untersuchungsgegenstand in diversen Disziplinen – so u.a. in der Philosophie und der philosophischen Phänomenologie, den Naturwissenschaften, der Anthropologie, Psychoanalyse, Medienwissenschaft, Sozialwissenschaft, Geografie, Politik und Ästhetik – und brachte in diesen Zusammenhängen zahlreiche Raumtheorien hervor (vgl. Dünne u. Günzel 2018: 13 f.). Durch die Heterogenität dieser Disziplinen ist die jeweilige Schwerpunktsetzung sowie das Verständnis der Kategorie Raum folglich stark divergent:

Die Soziologie etwa versteht den Raum u.a. als sozialen Handlungsraum im Sinne einer Bühne, während sich die Geschichtswissenschaft vor allem mit Orten und der an ihnen sich verdichtenden Geschichte im Sinne einer Topographie auseinandersetzt. Die Literatur- und Medienwissenschaften wiederum fokussieren auf die kulturelle Konstitution und Repräsentation von Räumen. (VZKF)

Eine kulturwissenschaftliche Herangehensweise ermöglicht es, dieses breite Feld abzustecken und die verschiedenen Positionen „in ihren Gemeinsamkeiten aber insbesondere in ihren Unterschieden zu analysieren.“ (Ebd.) Hierzu bieten sich unterschiedliche Methoden wie die phänomenologische, diskursanalytische sowie semiotische Herangehensweise an (vgl. ebd.). Im Folgenden soll letztere schwerpunktmäßig vorgestellt werden.

Die Theorien Jurij Lotmans

Ein im Zuge des kultursemiotischen Zugangs (→ Kultursemiotik) bahnbrechender Ansatz ergibt sich mit den Raumtheorien des russischen Literaturwissenschaftlers Jurij Michajlovic Lotman.¹

In seinem zentralen Werk *Die Struktur literarischer Texte* fasst Lotman den ‚Raum‘ – u.a. neben dem Rahmen, dem Sujet, der Figur und dem Blickpunkt (vgl. 1993 [1972]: 300–401) – als eines der grundlegenden Elemente in der Zusammensetzung mit Texten. Diese Bedeutung ergibt sich auch aus der Tatsache, dass visuelle Wahrnehmung in räumlichen Kategorien stattfindet, was sich wiederum in der Modellierung von Welten in schriftbasierten Texten niederschlägt:

Der dem Menschen eigene besondere Charakter der visuellen Wahrnehmung der Welt hat zur Folge, daß für den Menschen in der Mehrzahl der Fälle die Denotate verbaler Zeichen irgendwelche räumlichen sichtbaren Objekte sind, und das führt zu einer spezifischen Rezeption verbalisierter Modelle. (Ebd.: 312)

Er definiert den Raum als „die Gesamtheit homogener Objekte (Erscheinungen, Zustände, Funktionen, Figuren, Werte von Variablen u. dgl.), zwischen denen Relationen bestehen, die den gewöhnlichen räumlichen Relationen gleichen.“ (Ebd.) Anhand von Redewendungen und Lyrik-Ausschnitten verdeutlicht er die metaphorische Bedeutung topologischer Relationen, welche über ihre räumliche Bedeutung hinaus Kulturmodelle schaffen – „all das fügt sich zusammen zu Weltmodellen, die deutlich mit räumlichen Merkmalen ausgestattet sind.“ (Ebd.: 313) Texte, bzw. alle Arten von Modellen, die auf dem Bewusstsein aufbauen, fasst Lotman als „sekundäre modellbildende Systeme“ (ebd.: 23); sie schaffen somit sekundäre semiotische Weltmodelle (vgl. Nies 2018: 25). „Kultursemiotisch lassen sich dieses Modell von Welt und die zu seiner kommunikativen Vermittlung angewandten ästhetischen Strategien [...] als *kulturelle Speicher* im Kontext der Diskursformationen der Kultur interpretieren, die den Text hervorgebracht hat.“ (Ebd., Herv. i. Orig.) (→ Kontextsensitive Narratologie)

Als „wichtigste[s] topologische[s] Merkmal des Raumes“ (Lotman 1993 [1972]: 327) fungiert die ‚Grenze‘, die diesen in (mindestens [vgl. Nies 2018: 39]) zwei Teilräume trennt und prinzipiell nicht überschreitbar ist (vgl. Lotman 1993 [1972]: 327). Sie schafft eine semantische Ordnung der dargestellten Welt, wobei die abstrakt-semantischen Räume in Texten auch konkret topografisch umgesetzt werden können (aber nicht müssen) (vgl. Nies 2018: 24). „Die Art, wie ein Text durch eine solche Grenze aufgeteilt wird, ist eines seiner wesentlichsten Charakteristika“ (Lotman 1993 [1972]: 327) und somit zentraler Anhaltspunkt bei der Analyse der dargestellten Weltstruktur. Zumeist sind literarische Figuren *einem* dieser Teilräume zugeordnet; es existieren aber auch Fälle, in denen eine Figur beide Räume ‚betreten‘ kann, oder aber Fälle, in denen sich die Raumaufteilung, sprich der Verlauf der Grenze, bei der jeweiligen Figur unterschiedlich gestaltet (vgl. ebd.: 328 f.). Lotman unterscheidet zwischen beweglichen und unbeweglichen Figuren, wobei nur die bewegliche Figur „das Recht hat, die Grenze zu überschreiten.“ (Ebd.: 338)

¹ Andere prominente Zugänge, die der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Raum zuträglich sind, liegen bekanntlich mit Bachtins ‚Chronotopos‘ oder Foucaults ‚Heterotopien‘ vor (vgl. Michail M. Bachtin [2008] Foucault [2006]).

Jeder narrative Text weist ein ‚Ereignis‘ in Form einer solchen „Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“ auf (ebd.: 332; vgl. Abb. 1).

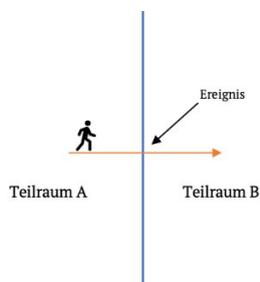


Abb.1: ‚Ereignis‘ in Form einer Grenzüberquerung eines Handlungsträgers

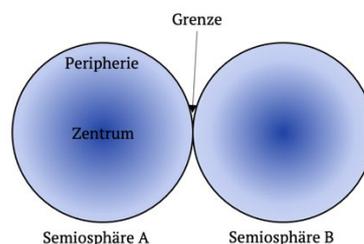


Abb. 2: Semiosphären-Modell

Neben diesem explizit für literarische Texte konzipierten Modell formuliert Lotman im Aufsatz *Über die Semiosphäre*² eine Kulturtheorie, die nun nicht länger lediglich auf kulturelle Artefakte, sondern auch auf Räume sozialer Zeichenprozesse insgesamt anwendbar ist (vgl. Abb. 2). Er entwickelt den Begriff analog zur Biosphäre: Während diese die Gesamtheit der belebten Materie umfasst, handelt es sich beim „semiotischen Universum“ nicht lediglich um die „Gesamtheit einzelner Texte und in Beziehung zueinander abgeschlossener Sprachen“ (1990: 289), sondern um einen einheitlichen Mechanismus, einen „Organismus“. Der Ausgangspunkt liegt nicht in den Einzelteilen, sondern im Gesamtsystem – der Semiosphäre (vgl. ebd.: 290).

Es handelt sich bei der Semiosphäre also um einen Raum, der alle Zeichensysteme einer Kultur fasst (vgl. Illing 2017: 552) und „der durch eine unaufhörliche semiotische Dynamik der Zeichenbildung und Zeichenlöschung (Semiose) prozessual definiert ist.“ (Frank 2012: 69) Sie ist unterteilt in das Zentrum mit dominierenden semiotischen Systemen und der Peripherie (vgl. Lotman 1990: 295), wobei es sich hierbei nicht zwingend um geografische, sondern um semiotische Kategorien handelt (vgl. Koschorke 2018: 93). Kennzeichnend für die Semiosphäre ist zum einen die Heterogenität im Inneren und zum anderen die Abgetrenntheit vom Äußerem sowie die Asymmetrie zwischen Innen und Außen (vgl. Lotman 1990: 290).

Letztere manifestiert sich im bereits in *Die Struktur literarischer Texte* beschriebenen Konstrukt der ‚Grenze‘, welche auch hier eine zentrale Funktion einnimmt; tatsächlich handelt es sich hierbei um den „Ort, der das Wesen der Semiosphäre bestimmt.“ (Ebd.: 291) Die Grenze meint hier die Summe von sogenannten ‚Übersetzer‘³-Filtern, die „die äußeren Mitteilungen in die innere Sprache der Semiosphäre übersetz[en] und umgekehrt.“ (Ebd.) Ihre Funktion besteht somit in der Trennung zwischen Eigenem und Fremden, dem Filtern äußerer Mitteilungen und deren Übersetzung, aber auch in der „Umwandlung äußerer Nicht-Mitteilungen in Mitteilungen, d.h. die Semiotisierung des von außen Hereindringenden und dessen Verwandlung in Information.“ (Ebd.: 292) Schließlich findet über die Grenze nicht nur Abgrenzung, sondern auch Aneignung statt, indem die Peripherie

² Und später in seinem Abschlusswerk *Die Innenwelt des Denkens* (2010).

³ „Wenn Lotman Übersetzungen thematisiert, geht es daher nie nur um die Übersetzung von einer natürlichen Sprache in eine andere, sondern um das Verhältnis verschiedener Codes zueinander in ihrer Fähigkeit, textexterne Strukturen wiederzugeben.“ (Illing 2017: 555)

als „Ort des Kontakts, des gegenseitigen Eindringens der Semiosphären ineinander, als Ort der Hybridisierung“ (Frank 2012: 70) und somit als „Bereich beschleunigter semiotischer Prozesse“ (Lotman 1990: 293) fungiert, die sich von dieser Peripherie ins Zentrum der Semiosphäre verlagern, um bestehende Strukturen zu ersetzen (vgl. ebd.).⁴

Lotman vertritt einen Kulturbegriff nach dem die „Menschliche Kultur [...] deckungsgleich und synonym mit der Gesamtheit der Kommunikation mittels Zeichen“ ist und sich aus dem Zusammenhang zwischen der „Gesamtheit aller gleichzeitig gegebenen Texte, [den] diesen Texten zu Grunde liegenden Kodes und [den] Benutzer[n] dieser Kodes“ (Decker 2017: 437) ergibt. Da Lotman somit die Semiosphäre als Synonym für Kultur fasst, nimmt ‚Kultur‘ in seinem Modell folglich eine duale Funktion ein: „erstens, als Sphäre zeichenhafter Kommunikation und zweitens, als systemhafter und dabei offener Prozess von Zeichen- und Codebildung und -tilgung“ (Frank 2012: 70).

Exemplum: Thomas Manns *Der Weg zum Friedhof*

Möchte man Thomas Manns *Der Weg zum Friedhof* (1900)⁵ in Hinblick auf Lotmans Raumtheorie untersuchen, so bietet sich zunächst die Theorie der Grenzüberschreitung an. Als semiotische Teilräume der Diegese lassen sich auf konkret topografischer Ebene zunächst die bebaute Fläche der Stadt und der Friedhof ausmachen. Erstere ist geprägt durch die Merkmale ‚neu‘ („Neubauten der Vorstadt“ [WF: 211]) und ‚lebendig‘, im Sinne von ‚dynamisch‘ („an denen zum Teil noch gearbeitet wurde“ [ebd.]); der Friedhof selbst ist nicht näher beschrieben, kann aber unter Hinzunahme kulturellen Wissens mit ‚alt‘ und ‚tot‘ assoziiert werden und ist also oppositionell semantisiert. Auch in der Gestaltung der Chaussee findet sich die Gegenüberstellung von ‚neu vs. alt‘: „so war sie zur Hälfte gepflastert, zur Hälfte war sie’s nicht.“ (ebd.) Die Peripherie der jeweiligen Sphären bilden die Felder, in die zumindest die Stadt durch die beschriebene Ausweitung durch Neubauten eindringt.

Im Laufe der Erzählung wird die Grenze zwar mehrfach überschritten, so von Fuhrwerken oder den Handwerksburschen, diese Überschreitungen werden jedoch nicht sujethaft gesetzt. Als Handlungsträger ist Lobgott Piepsam zu identifizieren. Dieser entspricht dem semantisierten Raum des Friedhofs, indem zunächst seine Kleidung als ‚alt‘ („altersblanken Gehrock“; „überall abgeschabte Glacehandschuhe“ [WF: 212]) und auch sein Körper zwar nicht als ‚tot‘, jedoch als ‚ungesund‘ und physisch schwach beschrieben wird („dürrer Hals“; „bleich“; „ausgehöhlten Wangen“; „eine vorn sich knollenartig verdickende Nase [...], die in einer unmäßigen, unnatürlichen Röte glühte und zum Überfluß von einer Menge kleiner Auswüchse strotzte, ungesunder Gewächse“; „entzündet[e] und jämmerlich umrändert[e]“ Augen [WF: 212 f.]). Als Gegenspieler wird der Fahrradfahrer inszeniert, der – später nur noch als ‚Leben‘ bezeichnet – dem semantisierten Raum der Stadt zuzuordnen ist: „Er kam daher wie das Leben“ (WF: 215). Dieser „Jüngling“ (215) überschreitet ebenfalls eine Grenze, zwischen der befahrenen

⁴ „[...] z. B. bei der Ausbreitung der Jeans. Einst Berufskleidung für Arbeiter, wurde sie von dem Teil der Jugend entdeckt, der die Kultur des Zentrums ablehnte, ‚breitete sich dann in der gesamten Kultursphäre aus und wurde zu einem neutralen, d. h. ‚allgemeinen‘ Kleidungsstück“ (Illing 2017: S. 554).

⁵ Im Folgenden WF.

Chaussee und dem Weg in Form des Grabens, was ereignishaft ist, insofern als es in den Normvorstellungen der Diegese (hier verkörpert durch Piepsam) einen Bruch bildet: „Ich werde Sie anzeigen, weil Sie hier fahren, nicht dort draußen auf der Chaussee, sondern hier auf dem Wege zum Friedhof“ (WF: 216). Hier zeigt sich die von Klimczak herausgearbeitete Perspektivgebundenheit von Ereignissen, auf die im Ausblick noch näher eingegangen wird.

Auch wenn Piepsam auf dem Weg zum Friedhof – zum Tod – ist, unternimmt er unter großen Kraftaufwand einen symbolischen Versuch der Grenzüberschreitung in den abstrakt semantischen Raum ‚Leben‘. Er „klammerte sich mit beiden Händen daran fest, hing sich förmlich daran“ (WF: 217); scheitert letztlich jedoch, die (Lebens-)Kraft hat ihn verlassen: „Er stand da, keuchte und starrte dem Leben nach ...“ (WF: 218). So kommt es zum Ende der Erzählung auch zu einem realen Übergang vom ‚Leben‘ zum ‚Tod‘, der schlussendlich auch mit der topografischen Überschreitung der Grenze zum Friedhof vollzogen wird – auch wenn Piepsam diesen Übergang nun nicht mehr aktiv bestreitet, sondern passiv im Sanitätswagen die Grenze passiert.

Will man *Der Weg zum Friedhof* nun kulturwissenschaftlich untersuchen und herausstellen, welche Rückschlüsse der Text über die Semiosphäre zulässt, aus der er hervorgegangen ist, so ist der Umgang mit der Relation zwischen Leben und Tod hervorzuheben. Hier besteht keine klare Distinktion mehr; vielmehr wird durch das Motiv der Krankheit eine Skalierung zwischen den beiden Polen verarbeitet. Schon zu Lebzeiten ist Piepsam der ‚Tod ins Gesicht geschrieben‘, indem sein Alkoholismus wie oben beschrieben klar zutage tritt. Durch diesen verliert er schließlich seine Anstellung, indem er sich in „unzurechnungsfähigem Zustande [...] grober Versehen schuldig“ (WF: 214) macht, und wird endgültig außerhalb der Gesellschaft verortet. Sein inneres Elend, bedingt durch den Verlust seiner Anstellung sowie vor allem durch den Tod seiner Frau und Kinder – „er hatte nicht eine liebende Seele auf Erden.“ (WF: 213) –, kehrt sich nach außen und mündet in Hass sowohl sich selbst gegenüber als auch anderen, allen voran dem Radfahrer. Diese Inszenierung von menschlichem Verfall lässt sich in den Diskurs um Degeneration und *Décadence* der Literatur des *Fin-de-Siècle* einordnen, den Mann in seinen wenig später erscheinenden *Buddenbrooks* weiter ausführt (vgl. Ajouri 2009: 184 f.). Mann stellt eine Antithese zwischen der „Liebe zum Tode/zum Alten auf der einen, [der] Ethik des Lebens und die Bereitschaft zum Neuen auf der anderen Seite“ (Schneider 2015b: 304) auf. Während Piepsam dem Typus der *Décadence* zuzuordnen ist, kann der Radfahrer als Verkörperung des gegenläufigen Konzepts des emphatischen Vitalismus interpretiert werden (vgl. hierzu Schneider 2015a: 289). „Gemäß Nietzsches Verfallspsychologie siegen die Vertreter des Vitalismus, aber die Sympathie der Texte gilt den verfeinerten Verlierern“ (Schonlau 2015: 314). Das Motiv wird ferner häufig als Zeichen für die „längst schwindsüchtige[] Adelsgesellschaft in einem zerfallenden europäischen Kulturraum gelesen“ (Klein 2014: 313). Die damit verbundene Fokussierung auf das Thema ‚Tod‘ als Zustand, auf den die Erzählung teleologisch verweist, fügt sich in Andreas Blödorns These, nach der besonders im Frühwerk Manns „das Erzählen vom Tod poetologisch sinnstiftend“ (Blödorn 2015: 340) ist. Er betont hierzu die Antizipation des biologischen Todes durch „den metaphorischen ‚Tod‘ als Chiffre eines defizitären

Zustandes von Nicht-Teilhabe am Leben“ (ebd.: 341), welcher sich auch für Piepsam attestieren lässt.

Anhand dieses Exemplums lässt sich der heuristische Mehrwert der Raumtheorie Lotmans veranschaulichen. Durch die Herausstellung räumlicher Konstrukte der Oberflächenstruktur kann ein Zugang und Interpretationsansatz zur Tiefenstruktur des Textes eröffnet werden. Somit bietet die Anwendung des Modells bei der Analyse einerseits die Möglichkeit der strukturierten Annäherung an einen Text in Form der Sichtbarmachung des topografischen und topologischen Aufbaus der Diegese sowie andererseits einen Ansatz, um abstrakt semantische Räume, die der Text etabliert, offenzulegen. Darüber hinaus kann man über die Untersuchung, wie ein Text Grenzen zieht, Erkenntnisse über die in der dargestellten Welt geltenden Normen erlangen. Neben diesen Einsichten in textimmanente Bedeutungskonstruktionen ermöglicht Lotmans Modell auch Erkenntnisse über kulturelle Implikationen, die ein Text – explizit oder implizit – über die ihn hervorbringende Semiosphäre tätigt. Der Text als sekundäres semiotisches Weltmodell gibt „Aufschluss über das dem Text zugrunde liegende Denken.“ (Nies 2018: 25) Mithilfe des Modells der Semiosphäre lässt sich ‚Kultur‘ als semiotischer Raum beschreiben und erklären (vgl. Decker 2017: 437).

Ausblick

Lotmans Theorien wurden intensiv – wenn auch selektiv (vgl. Hauschild 2009: 287) – rezipiert und auch erweitert. Hier ist zunächst die Erweiterung durch Karl Nikolaus Renner zu nennen, der den Raumbegriff Lotmans um sogenannte Extrempunkte ergänzt. Hierbei handelt es sich um Punkte, die innerhalb der Binnenstruktur einzelner abgegrenzten Räume eine herausragende Stellung einnehmen, ob topographisch zentriert, besonders hoch oder aber besonders tief gelegen (vgl. Renner 2004: 12). Auch nicht-topographische Strukturen können einen Extrempunkt bilden. Renner nennt hier beispielhaft ein Familienoberhaupt als „Extrempunkt des sozialen Raums“ (ebd.: 13). Die Extrempunkte weisen eine synekdochische Relation zum Gesamtraum auf, die sich auch auf Handlungsebene widerspiegelt: Die Handlungsepisoden im Extremraum „sind gewissermaßen Brennpunkte des Geschehens“ (Renner 1987: 117). Um nun die Bewegung von Figuren innerhalb abgegrenzter Räume zu erklären, formuliert Renner die ‚Extrempunktregel‘:

Überschreitet ein Held die Grenze eines semantischen Feldes, dann führt ihn der Weg innerhalb dieses Feldes zu dessen *Extrempunkt*. Kehrt er in seinen Ausgangsraum zurück, dann ändert sich dort seine Bewegungsrichtung: Der Extrempunkt ist ein *Wendepunkt*. Ansonsten endet hier der Weg des Helden: Der Extrempunkt ist der *Endpunkt*. (Ebd.: 128, Herv. i. Or.)

Peter Klimczak hinterfragt die Annahme lediglich *einer* Grundordnung eines Textes und fordert die Berücksichtigung von weiteren untergeordneten, miteinander konkurrierenden bzw. korrespondierenden Grundordnungen (vgl. Klimczak 2012: 175). Daneben betont er die Perspektivgebundenheit von Ereignissen und damit auch der Grundordnung. „[E]s liegt in der Natur der Sache, dass, wenn mehr als eine Entität existiert, die Ereignisse indizieren kann, ein und dieselbe Merkmalskombination als ereignishaft und als nicht-ereignishaft eingeschätzt werden

kann.“ (Ebd.) Wichtig sei daher, die übergeordnete Grundordnung des Textes zu ermitteln: „Diese kann dabei einer der perspektivischen entsprechen, d. h. alle und ausschließlich Ordnungssätze einer einzigen spezifischen Grundordnung enthalten oder aber eine Kombination von allen oder mehreren perspektivischen Grundordnungen sein.“ (Ebd.: 176)

Im Deutschland der 1990er- und 2000er-Jahre wurden Lotmans Theorien häufig als nicht mehr zeitgemäß bewertet, was Nies in den kulturellen Entwicklungen der 90er-Jahre begründet sieht:

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. [...] 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. (Nies 2018: 18)

Anstelle der Untersuchung oppositioneller semantischer Räume etablierte sich nun eine Fokussierung auf das Konzept der ‚Vernetzung‘, auf Beziehungsmuster, die nicht länger auf dichotomen Kategorien beruhen, sondern grenzüberschreitend und sogar -tilgend agieren (vgl. ebd.: 20). Gerade in den *postcolonial studies* wurde das Grenzkonstrukt zunehmend kritisiert, da Grenzen „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.“ (Ebd.) (→ Kulturwissenschaftliche Xenologie)

Nies schlägt eine Systematisierung vor, nach der die folgenden vier Aspekte unterschieden werden können, um Phänomene ästhetischer Räume und Grenzen zu kategorisieren: (1) der topografisch-geografische Aspekt, (2) der konzeptionell-semantische Aspekt, (3) der perzeptive Aspekt sowie (4) der narrative Aspekt (vgl. ebd.: 61–64). Ersteres meint den real-physischen Raum der dargestellten Welt, bei einer Grenzüberschreitung findet hier kein Ereignis im Sinne Lotmans statt (vgl. ebd.: 61). Untersucht man den konzeptionell-semantischen Aspekt, so widmet man sich der Semantisierung von Räumen, die mit Bedeutung aufgeladen sind, sodass deren Grenze zwei oppositionelle Teilräume im Sinne Lotmans schafft (vgl. ebd.: 61 f.). Unter dem perzeptiven Aspekt fasst Nies die Raumerfahrung eines dargestellten Subjekts; der narrative Aspekt untersucht die Handlungsfunktionen von Räumen (vgl. ebd.: 62 f.).

Koschorke wiederum widerspricht der Auffassung einer Überholtheit Lotmans und betont hierzu vier Merkmale, „die eine Wiederanknüpfung an Lotmans Modell der kulturellen Semiosphäre lohnend machen“ (Koschorke 2012: 120): Zunächst lobt er den Fokus auf die „Interdependenz zwischen Zentrum und Peripherie“, wobei vor allem der Peripherie eine große Bedeutung zugeschrieben wird. Somit erweist sich die Theorie als anschlussfähig an die *postcolonial studies*, da sie eine „gute Handhabe zur Erklärung der Synkretismen, die sich an den Rändern von hegemonialen Semantiken, zumal von Glaubenssystemen bilden“ (ebd.: 121), bietet

und außerdem zur Beschreibung dezentrierter Sozialordnungen dienen kann. Als zweiten Grund für Lotmans Aktualität hebt Koschorke das zugrundeliegende Kommunikationsmodell hervor, welches nicht von einer Übereinstimmung des Codes von Sender und Empfänger ausgeht, sondern gerade Nicht- und Missverstehen als zentral erachtet (vgl. ebd. 122). Auf dieser Basis kann untersucht werden, „in welcher Weise Zentren einer (tendenziell mit hegemonialem Anspruch versehenen) Hochsemantik einerseits, Räume der Dislozierung oder sogar Destabilisierung von Sinn andererseits miteinander interferieren.“ (Ebd.) Der dritte Vorzug der Lotman'schen Theorie ergibt sich aus der Regelung, dass sowohl Codebildung als auch -tilgung notwendige Prozesse des Modells sind und die Übersetzung als zentrale Praktik gilt. Hiermit bildet eine ‚Unbestimmtheit‘ die Grundvoraussetzung für kulturelle Kommunikation – ein „Rest, der nicht ‚aufgeht‘, der mehrdeutig oder vage bleibt.“ (Ebd.: 125) Bei einer Untersuchung ebenjener Unbestimmtheit treten „nicht die offiziellen Manifestationen einer Kultur hervor, sondern die Spielräume des Informellen, der schwachen und dispersen Kausalitäten“ (ebd.). Als letztes Merkmal nennt Koschorke die Parallelen zwischen Lotmans Semiosphären-Modell und der Raumgrammatik zeitgenössischer Machttheorien (vgl. ebd.), welche sich erstens im Anti-Intentionalismus (vgl. ebd.: 127), zweitens in der Beachtung von Neuerungen, die durch die Überschneidung von Codes entstehen (vgl. ebd.: 128), und drittens im zyklischen Austausch zwischen Zentrum und Peripherie (vgl. ebd.) abzeichnen. Koschorke fasst zusammen, dass Lotman „die Umrisse einer Theorie [bietet], die literatur-, kultur- und sozialtheoretische Ansätze miteinander verbindet“ (ebd.) und fordert eine Weiterentwicklung (vgl. ebd.: 129). Hierfür schlägt er eine Pluralisierung vor, mit mehreren Zentren samt Peripherien, „so dass zahllose Gravitationsfelder entstehen, die entweder voneinander isoliert bleiben oder in Wechselwirkung treten, sich beeinflussen und durchdringen.“ (Ebd.: 132)

Literarische Texte

Mann, Thomas (2004): „Der Weg zum Friedhof“. In: Ders.: *Frühe Erzählungen. 1893 – 1912*. Hg. v. Terence J. Reed (= *Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe* 2.1). Frankfurt a. M., S. 211–221.

Forschungsliteratur

- Ajouri, Philip (2009): *Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus*. Berlin.
- Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Hamburg.
- Bachtin, Michail M. (2008): *Chronotopos*. Frankfurt a. M.
- Blödorn, Andreas (2015), „Sterben und Tod“. In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, S. 340–344.
- Decker, Jan-Oliver (2017): „Medienwandel“. In: Hans Krahl u. Michael Titzmann: *Medien und Kommunikation*. Passau, S. 423–446.
- Döring, Jörg u. Tristan Thielmann (2008): „Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen“. In: Dies. (Hg.): *Spatial Turn: das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld, S. 7–45.

- Dünne, Jörg u. Stephan Günzel (2018): „Vorwort“. In: Dies. u. a. (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 6. Aufl. Frankfurt a. M., S. 9–15.
- Dennerlein, Katrin (2009): *Narratologie des Raumes* (= Narratologia 22). Berlin/New York.
- Foucault, Michel (2006): „Von anderen Räumen“. In: Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M., S. 317–329.
- Frank, Susi K. (2012): „Jurij Lotman, Der semiotische Raum.“ In: Claus Leggewie u. a. (Hg.): *Schlüsselwerke der Kulturwissenschaften* (= Edition Kulturwissenschaft 7). Bielefeld, S. 69–72.
- Hauschild, Christiane (2009): „Jurij Lotman: Zum künstlerischen Raum und zum Problem des Sujets“. In: Wolf Schmid (Hg.): *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen* (= Narratologia 16). Berlin/New York, S. 261–289.
- Illing, Frank (2017): „Jurij Michailovič Lotman (1922–1993)“. In: Christian Steuerwald (Hg.): *Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze*. Wiesbaden, S. 545–569.
- Klein, Sonja (2014): „Endspiele oder Altern als Lebensform. Zu einem literarischen Motiv des Fin de siècle“. In: Henriette Herwig (Hg.): *Merkwürdige Alte. Zu einer literarischen und bildlichen Kultur des Alter(n)s* (= Alter(n)skulturen 2). Bielefeld, S. 311–324.
- Klimczak, Peter (2012): „Ereignis und Perspektive. Die Lotman-Rennersche Grenzüberschreitungstheorie bei multiperspektivischen Medientexten“. In: Simon Frisch u. Tim Raupach (Hg.): *Revisionen – Relektüren – Perspektiven* (= Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 23). Marburg, S. 157–173.
- Koschorke, Albrecht (2018): *Fact and Fiction. Elements of a General Theory of Narrative* (= Paradigms 6). Berlin/Boston.
- Koschorke, Albrecht (2012): *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M.
- Lotman, Jurij M. (1990): „Über die Semiosphäre“. In: *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 12, H. 4. Tübingen, S. 287–305.
- Lotman, Jurij M. (1993 [1972]): *Die Struktur literarischer Texte*. 4. Aufl. München.
- Lotman, Jurij M. (2010): *Die Innenwelt des Denkens*. Hg. und mit einem Nachwort von Susi K. Frank, Cornelia Ruhe u. Alexander Schmitz. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold u. Olga Radetzkaja. Frankfurt a. M.
- Nies, Martin (2018): „B/Orders – Schwellen – Horizonte“. In: Ders. (Hg.): *Raumsemiotik. Räume – Grenzen – Identitäten*. O. O., S. 13–72.
- Renner, Karl N. (1987): „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel“. In: Ludwig Bauer, Elfriede Ledig u. Michael Schaudig (Hg.): *Strategien der Filmanalyse. Festschrift für Klaus Kanzog*. München, S. 115–130.
- Renner, Karl Nikolaus (2004): „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman“. In: Gustav Frank u. Wolfgang Lukas (Hg.): *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Festschrift für Michael Titzmann. Passau, S. 357–381.
- Schneider, Jens Ole (2015a): „Dekadenz“. In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, S. 289 f.
- Schneider, Wolfgang (2015b): „Humanität und Lebensfreundlichkeit“. In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, S. 304 f.

Schonlau, Anja (2015): „Körper, Gesundheit/Krankheit“. In: Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, S. 314 f.

Virtuelle Zentrum für kulturesemiotische Forschung (VZKF) (o. J.): *Sektion Raum / Kultur in der KWG*. <https://www.kultursemiotik.com/netzwerk/sektion-raumkultur-in-der-kwg/> (19.06.2021)

Kulturanthropologie und literarische Anthropologie

Lukas Meyer zu Altenschildesche

Kulturanthropologie als kulturwissenschaftliche Leitdisziplin

Als „eigenständige Wissenschaft von (fremden) Kulturen, von ihrer Erfahrung, Analyse und Darstellung“ (Bachmann-Medick 2008: 86) hatte die Kulturanthropologie seit etwa 1970 maßgeblichen Einfluss auf verschiedenste Disziplinen: So wurde die Kette der ‚*cultural turns*‘ erst durch die anthropologische Wende eingeleitet, was zu neuen heuristischen Interessen und methodischen Möglichkeiten innerhalb der Kulturwissenschaften, Sozialwissenschaften und anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen wie auch der Literaturwissenschaft führte.

Besonders relevant für das verstärkte Aufkommen der anthropologischen Erkenntnishaltung war das neue, plurale Verständnis von ‚Kultur‘, das mit zunehmender Globalisierung kulturrelativistische Ansätze ablöste und den Fokus auf textuelle und symbolische Differenzen verschob (vgl. ebd.: 87). Durch die anthropologische Feldforschung und den daraus resultierenden Ethnographien können Kulturen empirisch fundiert verglichen und zueinander in Relation gesetzt werden. Der dort entwickelte Kulturbegriff umfasst dabei soziale Institutionen, Normen, Werte und Gewohnheiten fremder Kulturen wie auch – durch die Distanz des ethnologischen Blickes und die Praxis des „Fremdmachens“ (ebd.: 87) – solche der eigenen Kultur.

Die folgenden beiden Strömungen der Kulturanthropologie sind durchaus parallel zu den bei Bachmann-Medick behandelten *cultural turns* zu denken, genauer dem ‚*interpretive*‘ sowie dem ‚*performative turn*‘, deren Weg durch die Kulturanthropologie bereitet wurde (vgl. Bachmann-Medick 2006: 7–57).

Interpretative und performative Kulturanthropologie

Mit seinem semiotisch-holistischen Verständnis von Kultur als Text ermöglichte Clifford Geertz die „Lesbarkeit und Übersetzbarkeit kultureller Praktiken [...] in Analogie zu Texten“ (Bachmann-Medick 2008: 90).

Der Kulturbegriff, den ich vertrete [...], ist wesentlich ein semiotischer. Ich meine [...], daß der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe. Ihre Untersuchung ist daher keine experimentelle Wissenschaft, die nach Gesetzen sucht, sondern eine interpretierende, die nach Bedeutung sucht. (Geertz 1987: 9)

Ein kultureller Zusammenhang wird in seiner Zeichenhaftigkeit erfasst, wobei das signifikante Detail stets kontextualisiert und als „Brennpunkt des großen Ganzen“ (ebd.: 91) betrachtet wird. Symbole, Rituale, Praktiken aber auch literarische Texte lassen sich demnach hermeneutisch als Darstellungsformen kultureller Selbstausslegung interpretieren: „Die Analyse einer Kultur [...] basiert [...] auf einer Theoriebildung, die nach Maßgabe empirischer Einzelbeobachtungen und ihrer zugleich interpretativen Tiefenbohrungen immer wieder überprüft werden muss“ (ebd.: 92). Auf diese Weise lassen sich die Verweise, die die soziale Wirklichkeit zum jeweiligen Symbolsystem herstellt, nachvollziehen und die Bedeutungsschichten rekonstruieren.

Bei der performativen Kulturanthropologie tritt wiederum der Aspekt der Dynamik in den Vordergrund: „Kultur gilt nach dieser Sichtweise nicht primär als ein System von Bedeutungen, sondern als ein dynamischer Prozess symbolischer Handlungen“ (ebd.: 92). Victor Turner betonte den Darstellungs- und Aufführungszusammenhang, in welchem Kultur als soziale Praxis steht, und widmete sich insbesondere rituellen Formen, die einen Übergang markieren (beispielsweise Rituale der Adoleszenz), wodurch die statische Kulturbeschreibung um ein dynamisches Element erweitert wird (vgl. ebd.: 92 f.).

Literarische Anthropologie

Literatur ist in zweierlei Hinsicht anthropologisch relevant: Mit ihr wird der Mensch thematisiert und dargestellt, zudem gestaltet sie in ästhetischer Weise seine Weltsicht und Erfahrungen (vgl. Van Laak 2009: 337). Oder anders gesagt: „Das, was der Mensch ist, erfährt er durch das Medium der Literatur; und [...] das, was der Mensch ist, erschafft er im Medium der Literatur“ (Weiland 2019: 39). Themen wie Liebe, Sexualität, Traum, Verbrechen oder Wahnsinn schlagen sich in ihr nieder und beeinflussen auch die Verfahren der literarischen Darstellung (vgl. Košenina 2016: 8). Die literarische Anthropologie beschäftigt sich also mit einem Feld, das das Verhältnis von Sprach- und Lebensform sowie von Text- und Lebenswelt absteckt (vgl. Weiland 2019: 39). Es geht ihr um die „Relationen, Bedingtheiten und Verwebungen von Literatur und anthropologischem Wissen“ (van Laak 2009: 350), aus denen sich verschiedene Fragestellungen anthropologischer wie auch literaturwissenschaftlicher Art ableiten lassen. Aus diesen Vorüberlegungen ergibt sich die Idee, die Literatur als Quelle zur Generierung von Wissen über den Menschen zu verwenden:

Fungiert die ‚schöne‘ Literatur als Medium ‚anthropologischer‘ Wissensgenerierung und Wissensdiskursivierung, so liegt es umgekehrt nahe, sie auch selbst explizit als Quelle für das von ihr konstruierte Wissen zu nutzen. (Ort/Lukas 2012: 2)

Grundannahme für eine literarische Anthropologie ist also die Tatsache, dass Literatur als Produkt ihrer Kultur auch die kulturellen Codes teilt und somit als Teil des kulturellen Zeichensystems zu betrachten ist (vgl. Neumeyer 2008: 118).

Daraus resultiert schließlich die Möglichkeit, drei verschiedene Argumentationslinien und Perspektiven auf den Gegenstandsbereich zu verfolgen: Zum einen die *Anthropologie der Literatur* mit Fokus auf der Rekonstruktion von anthropologischem Wissen in einzelnen Texten oder Gattungen, zum anderen die *Literatur als Anthropologie*, die sich mit auf dem Beitrag von literarischen Texten zu einer Anthropologie beschäftigt, und zuletzt die *Literatur in der Anthropologie* mit dem Schwerpunkt auf einer anthropologischen Erklärung für das Phänomen der Literatur (vgl. Weiland 2019: 40).

Anthropologie der Literatur

Insbesondere durch den Literaturwissenschaftler Wolfgang Riedel geprägt, ist bei diesem historisch-textanalytischen Ansatz das Wissen über den Menschen von Interesse, das sich in der Literatur zeigt und mit ihr vermittelt wird. Ein bestimmtes Menschenbild wird direkt oder indirekt durch die Literatur transportiert, indem sie „von menschlichen Erfahrungen zeugt und menschliche Figuren in einer bestimmten

Weise zeigt“ (ebd.: 40 f.). So kann das kulturelle Selbstverständnis aus divergierenden sozialen oder historischen Kontexten herausgelesen und interpretiert werden. Für die Literaturwissenschaft eröffnet dieser Zugang die Möglichkeit, „die jeweiligen literarischen Formen der Darstellung menschlicher Charaktere mit Blick auf ihre Erfahrungen und Gefühle, Einstellungen und Ängste, Denk-, Verhaltens- und auch Erlebensweisen“ (ebd.: 41) zu untersuchen.

Entsprechend Weilands Kategorie von ‚Anthropologie in der Literatur‘ findet sich auch bei Lukas/Ort das Konzept einer ‚Literaturanthropologie I‘, „der zufolge die Literatur selbst als Quasi-‚Anthropologie‘ interpretiert werden kann“ (Lukas/Ort 2012: 4). Der historische Charakter einer solchen Literaturanthropologie II lenkt das Erkenntnisinteresse von den menschlichen Erfahrungshorizonten auf die „Geschichte ihrer literarischen Diskursivierungen“ (ebd.: 5) und etabliert „Literaturgeschichte als temporalisierte Ethnologie“ (ebd.). In diesem Sinne einer literarischen Diskursgeschichte des Menschen lässt sich die poetische Verhandlung des anthropologischen Wissens etwa als ‚narrativierte‘ Semantik untersuchen (vgl. ebd.: 10). Laut Van Laak liege der heuristische Mehrwert eines solchen Ansatzes in der Untersuchung der ästhetischen Verfahren des Inszenierens, des Veranschaulichens und der kulturellen Vervielfältigung und Darstellung, in denen sich die Dynamik menschlichen Handelns in und mit Literatur entfalte (vgl. van Laak 2009: 342).

Literatur als Anthropologie

Im Gegensatz zur Anthropologie der Literatur geht es hierbei nicht um die Frage, welches Wissen über den Menschen sich in der Literatur zeigt, sondern welches Wissen über den Menschen durch sie geschaffen wird (vgl. Weiland 2019: 44). Der Anthropologe Fernando Poyatos etablierte diese Perspektive, um mit Hilfe von literarischen Texten die Lebenswirklichkeiten verschiedener Kulturen rekonstruieren zu können. Lukas/Ort haben dafür den Term der ‚Literaturanthropologie I‘ geprägt:

[D]aß sich die Literaturwissenschaft fächerübergreifend als eine ‚Anthropologie‘ versteht, die den langfristigen Bestandserfolg von Dichtung in die Evolutionsgeschichte von Sozialität, Kommunikation und Symbolgebrauch einordnet und daraus [...] anthropologische Funktionskonstanten [...] ableitet. (Lukas/Ort 2012: 4)

In enger Anlehnung an die interpretative Kulturanthropologie nach Clifford Geertz steht dabei die Beschreibung kultureller Diversität im Vordergrund, um Kultur als Text zu lesen beziehungsweise lesbar zu machen (vgl. ebd.: 44 f.). In dieser Ausrichtung „haben Literatur und Anthropologie nicht nur einen gemeinsamen Gegenstand, sondern auch ein gemeinsames Ziel: die Erweiterung des Wissens über den Menschen“ (ebd.: S. 46). Auch Van Laak nennt als heuristische Möglichkeit dieser Forschungsrichtung eine „umfassende Ausdifferenzierung der Gestaltenfülle der kulturellen Prägung des Menschen“ (van Laak 2009: 342). Literatur diene dazu nicht nur als Medium, sondern werde als Quelle herangezogen und mit anderen Dokumenten über den Menschen gleichgesetzt, wodurch zugleich ein zentraler Kritikpunkt an diesem Forschungsprogramm durchscheint: Durch den Status als Kunst ist die Literatur nicht bloß reines Dokument, sondern sie „erschafft, hinterfragt, transformiert, ergänzt und kritisiert vielmehr [...] anthropologisches Wissen und hat somit direkten Einfluss auf das Selbstverständnis der Menschen“ (ebd.: 47). Durch

die Aufhebung der Unterscheidung von literarischem und nicht-literarischem Text wird diese Tatsache nicht zur Genüge berücksichtigt.

Literatur in der Anthropologie

Dieser universellere Ansatz – stark gemacht unter anderem durch den Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser – strebt eine Erklärung der Existenz von Literatur überhaupt und ihrer anthropologischen Funktion für den Menschen an (vgl. Weiland 2019: 50). Dabei zielt er nicht auf kulturelle Besonderheiten oder Differenzen, sondern „auf die Funktionen der Rezeption und Produktion von Literatur als einer allgemeinen, universellen und konstanten anthropologischen Besonderheit des Menschen“ (ebd.: 51). Texten komme innerhalb dieses Programms ein Status als „bio-kulturelle Konstrukte“ (ebd.) zu, die mit universellem Anspruch in die übergeordnete anthropologische Theorie eingeflochten werden sollen. Kritisiert wurde an diesem Entwurf vor allem die fehlende Rückbindung der Texte an den jeweiligen sozialen, historischen und kulturellen Kontext, vor dessen Horizont sie entstanden sind, sowie die Unvereinbarkeit von universellem Anspruch und der Interpretation einzelner konkreter literarischer Texte.

Die Anthropologie in der Literatur bei Schiller

Das „Streben nach der Erforschung des Menschen, seiner Natur und seinen Möglichkeiten“ (Riedel 1985: V), wie Riedel es Schiller attestierte, hinterließ eine deutliche anthropologische Spur in Schillers Denken und Werk. Der ausgebildete Arzt, Professor für Geschichte und Philosoph entwickelte ein ausgeprägtes Erkenntnisinteresse an der Verbindung der Disziplinen Philosophie und Medizin. Die Vorstellung vom ‚ganzen Menschen‘ und der harmonischen Einheit seiner geistigen und körperlichen Natur bilden den anthropologisch-historischen Kontext, in den Schillers Werk eingebettet ist. Poesie und Wissenschaft wurden gegen Ende des 18. Jahrhunderts noch nicht getrennt voneinander aufgefasst, was insbesondere in der früher Schaffensperiode Schillers zu „Interferenzen zwischen dem Studium des Menschen im Medium der schönen Literatur“ (ebd.: VI) führte. Es bietet sich demnach der Zugang über die ‚Anthropologie der Literatur‘ an, um Schillers Texte hinsichtlich des zugrundeliegenden Menschenbildes und Selbstverständnisses sowie im Rahmen des kulturellen, sozialen und historischen Kontextes zu untersuchen.

Schillers zehn Strophen umfassende Ode *Die Freundschaft* (1781) behandelt die Vorstellung von Liebe als gottgegebenes Naturgesetz. Entgegen der Position innerhalb der zeitgenössischen anthropologischen Diskussion, die die Soziabilität des Menschen durch Egoismus und Eigennützigkeit begründet, entwirft Schillers Gedicht das Bild einer uneigennütigen Liebe, die den Geist der Menschen auf ähnliche Weise verbindet, wie Gravitation die physischen Körper (vgl. ebd.: 182 f.). Der Vers „Hier sah es mein Newton gehen“ (V. 6) benennt explizit den Begründer der Gravitationstheorie, die Schiller vorbildhaft auf seine Liebesphilosophie übertrug. Besonders deutlich wird dieses Prinzip in den folgenden Versen:

Geister in umarmenden Systemen
Nach der grosen Geistersonne strömen,
Wie zum Meere Bäche fliehn.

War's nicht diß allmächtige Getriebe,
Das zum ew'gen Jubelbund der Liebe
Unsre Herzen aneinander zwang?
(V. 9–15)

Die „Geistersonne“ (V. 11) als göttliche Metapher befindet sich im Zentrum dieses Weltmodells und zieht mit ihrer Anziehungskraft alle Wesen zu sich hin. Der Vers „Ewig fliehn sich unsre Herzen zu“ (V. 24) bringt die Idee der universellen, alles umfassenden Liebe erneut auf den Punkt. Darüber hinaus lässt sich eine hierarchisch organisierte Ordnung aller Lebewesen ableiten, die „[a]ufwärts durch die tausendfache Stufen“ (V. 46) „[v]om Mogolen bis zum griechischen Seher“ (V. 50) reicht und an deren Ende Gott als Schöpfer steht. Innerhalb dieser Ordnung ist es möglich, durch die Art und Weise seines Handelns auf- oder abzusteigen: „Tode Gruppen sind wir – wenn wir hassen, Götter – wenn wir liebend uns umfassen!“ (V. 42–43).

Das Gedicht lässt diverse Rückschlüsse auf Selbstverständnis und Menschenbild des jungen Schillers zu. Der Mensch hat dabei eine Position zwischen den Tieren und den Engeln inne und kann durch Sympathie, Freundschaft und Liebe einen Gott-ähnlichen Status erlangen, der Schillers Ideal entspricht: Der vollkommene Mensch, der Körper und Geist in Harmonie gebracht hat.

Kritik und Ausblick

Im Anschluss an den anfänglichen Boom der literarischen Anthropologie in den 90er-Jahren, flachte das Interesse bald wieder ab, wurde ihr doch „das Fehlen fast jeglicher methodischer Fundierung“ (Neumeyer 2008: 121) vorgeworfen. Nicht zuletzt deshalb kam die literarische Anthropologie niemals über den Status eines anthropologischen Forschungsprogramms hinaus und wurde nicht institutionalisiert. Was Neumeyer zufolge aushandelt, werde bereits in diversen „parallelaufenden Prozessen in Wissenschaft und Literatur sowie an der historischen und interdisziplinären Produktion von Modellen des Menschen“ (ebd.: 124) abgedeckt. Auch die Begrenzung des Gegenstandsbereiches auf kanonisierte Literatur werde der Pluralität kultureller Kontexte und der Heterogenität anthropologischer Selbstausslegung nicht gerecht (vgl. ebd.: 126). Auch Van Laak schlägt dementsprechend einen grundlegend medienanthropologischen Ansatz vor (vgl. van Laak 2009: 351). Neumeyer beschreibt ein mögliches Potenzial literarischer Anthropologie trotz alledem wie folgt:

Aufgabe einer literarischen Anthropologie sollte es [...] sein, die Beziehungen zwischen den Humanwissenschaften und der Literatur auf gemeinsame Explikationsmodelle und Problemlagen hin zu untersuchen, umso [sic!] die interdisziplinäre Konstruktion eines kulturellen Wissens vom Menschen [...] nachzeichnen zu können. (Neumeyer 2008: 126)

Literarische Texte

Schiller, Friedrich (1782): „Die Freundschaft“. In: *Anthologie auf das Jahr 1781*. Stuttgart, S. 148–151.

Forschungsliteratur

- Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Hamburg.
- Bachmann-Medick, Doris (2008): Kulturanthropologie. In: *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Hg. von Ansgar Nünning und Vera Nünning. Weimar, S. 86–107.
- Geertz, Clifford (1987): „Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur“. In: Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt, S. 7–43.
- Košeniina, Alexander (2016): *Literarische Anthropologie – Die Neuentdeckung des Menschen*. Berlin/Boston.
- Neumeyer, Harald (2008): „Historische und literarische Anthropologie“. In: Ansgar Nünning u. Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Weimar, S. 108–131.
- Ort, Claus-Michael u. Lukas, Wolfgang (2012): „Literarische Anthropologie der ‚Goethezeit‘ als Problem- und Wissensgeschichte“. In: Michael Titzmann: *Anthropologie der Goethezeit: Studien zur Literatur und Wissensgeschichte*. Berlin/Boston, S. 1–28.
- Van Laak, Lothar (2009): „Literarische Anthropologie“. In: Jost Schneider (Hg.): *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin/Boston/New York, S. 337–353.

New Historicism. Einflüsse, ‚Poetik der Kultur‘ und Probleme der theoretisch-methodischen Fundierung

Ann-Kathrin Klassen, Maren Plottke

Der New Historicism

Der New Historicism, auch *poetics of culture* genannt, entstand Anfang der 1980er-Jahre in Berkeley und wurde von Stephen Greenblatt begründet. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht die Auffassung von Kultur als ein Netzwerk von Austausch- sowie Verhandlungsprozessen materieller Güter, Vorstellungen und Institutionen (vgl. Basseler 2010: 226). Diesem semiotischen Kulturbegriff zufolge werden kulturelle Dinge, Ereignisse und Handlungen „als Signifikanten in einem bedeutungstragenden und bedeutungsgenerierenden System“ (Baßler 2008: 148) aufgefasst. Bei einer Klassifizierung des New Historicism als kulturwissenschaftlichem Ansatz sind Einflüsse kulturanthropologischer, ethnologischer und sozialwissenschaftlicher Methoden beachtenswert. Damit ist grundlegend eine Weiterentwicklung der Literaturwissenschaften in Richtung der Kulturwissenschaften zu verzeichnen.

Äußerst problematisch bezüglich des New Historicism sind jedoch zum einen die fehlende theoretisch-methodische Fundierung und zum anderen das metaphorisch versprachlichte Vorgehen (Basseler 2010: 225). Nichtsdestotrotz werden im Folgenden das Erkenntnisinteresse des New Historicism sowie die zugrundeliegenden Annahmen, die Zielsetzung und bisherige methodische Vorgehensweisen erläutert, bevor anhand eines Werbebeispiels der Versuch einer Anwendung erfolgt.

Warum eigentlich *Kulturpoetik* bzw. *poetics of culture*? Dieser Begriff „impliziert die Annahme, dass Kultur als Text aufzufassen sei, und deutet zugleich auf die Art und Weise hin, in der diese Kultur untersucht wird“ (Köppe 2013: 230). Der Begriff *Poetik* verdeutlicht, dass mit Fokus auf dem „Modus der Darstellung“ (ebd.) rhetorische Mittel untersucht werden, wie Anekdoten, Chiasmen, Synekdochen sowie Parallelismen (vgl. ebd.). Es folgt die Suche nach der „Herkunft der sprachlichen, inhaltlichen und rhetorischen Elemente“ (Baßler 2008: 134).

Das Erkenntnisinteresse des New Historicism orientiert sich, wie der Begriff *Historicism* bereits suggeriert, an historischen Zusammenhängen. In diesem Sinne geht er von einer Textualität der Geschichte sowie von einer Geschichtlichkeit der Texte aus. Bei der Analyse wird somit nicht nur angenommen, dass Texte in einen historischen Kontext eingebettet sind, sondern auch, dass jeglicher Text die Geschichte konstruiert und somit Einfluss auf gesamtgesellschaftliche Prozesse bis in die Gegenwart hinein nimmt. ‚Kultur‘ als Netzwerk ist ein textuelles sowie geschichtliches Phänomen, das durch den synchronen Vergleich von Texten sichtbar gemacht werden soll (vgl. Baßler 2008: 135, 137 u. 149).

Demnach liegt dem New Historicism die Annahme zugrunde, „dass Literatur und historische Realität sich auf vielfältige Weise gegenseitig durchdringen“ (Basseler 2010: 227). Im Vordergrund steht die Frage, „inwiefern die Geschichte in den Text eingeschrieben ist [...] und inwiefern die Geschichte selbst textuell erzeugt und

strukturiert ist.“ (Ebd.: 230) Zugleich stellt sich die Frage danach, welche gesellschaftliche Funktionen Kunstwerke haben (vgl. ebd.: 226).

Vertreter*innen des New Historicism kritisieren den bislang präferierten Zugang einer ausschließlich textimmanenten und ahistorischen Analyse sowie die im Vordergrund stehende Analyse kanonischer Werke der Weltliteratur (vgl. Baßler 2003: 330). Innerhalb des New Historicism besteht die Annahme, der Kanon erwecke lediglich die Illusion einer ganzheitlichen Lektüre. Neue Fragestellungen rücken damit in das Zentrum: „Was gab den Ausschlag zu gerade dieser [Text-]Wahl? Was tue ich bzw. welche Effekte erziele ich, wenn ich diese Art der Verknüpfung und Darstellung wähle, und warum?“ (ebd.: 337). Marginalisierte Texte gehören folglich ebenso zum Kontext und zur Geschichte wie kanonisierte Texte und müssen dementsprechend Beachtung finden. Daraus kann geschlossen werden, dass im New Historicism von einem weiten Textbegriff die Rede ist.

Neben der Abkehr vom Kanon und vom Ahistorismus (vgl. Basseler 2010: 227), sind zudem die transdisziplinären Fächergrenzen innerhalb des New Historicism durchlässig. Die Tätigkeit weitet sich aus auf „Historiker, Philosophen, Soziologen, Psychologen, Anthropologen und Kunstwissenschaftler“ (Köppe 2013: 225) und umfasst zudem die Ökonomie, die Politik sowie die Medizin. Damit ist eine Weiterentwicklung der Literaturwissenschaften in Richtung der Kulturwissenschaften zu verzeichnen. Die vordergründigen Bezugstheorien sind dabei die Diskursanalyse nach Michel Foucault sowie die Kulturanthropologie und Ethnologie nach Clifford Geertz (vgl. Basseler 2010: 226 u. Köppe 2013: 221 u. 223).

Wie Foucault interessiert sich der New Historicism am Marginalisierten und zudem rückt der Diskursbegriff in das Zentrum der Analyse. Es wird angenommen, dass Literatur in einem System mit anderen Diskursen verwoben ist (vgl. Basseler 2010: 227 f.). Wie bei Geertz wird „Kultur als Text“ (ebd.: 228) erfasst, wodurch jegliches kulturelle Phänomen und Erzeugnis als Text verstanden wird. Nach Geertz Prinzip der *dichten Beschreibung* sollen feststehende Bedeutungen aufgehoben werden und stattdessen die verschiedenen Bedeutungen und Austauschprozesse zwischen den Diskursen durch Vergleiche erkennbar gemacht werden (vgl. ebd.). Vor allem wird die zeitliche sowie räumliche Distanz zum Text genutzt, um „Bedeutung entdecken [zu] können, die den zeitgenössischen Autoren nicht zugänglich gewesen sind“ (Köppe 2013: 227). Damit „geht es aber nicht um Besserverstehen, sondern um ‚Andersverstehen‘ oder um ‚Mehrverstehen‘.“ (Ebd.)

Das Ziel des New Historicism ist es, anhand der Analyse von einzelnen, bislang unbeachteten Details und mittels des Vergleichs mit anderen synchronen Texten „die historische Komplexität und Vielschichtigkeit von Bedeutungsbezügen (wieder) herzustellen“ (Basseler 2010: 238). Mit den Worten des New Historicism soll mithilfe des *close readings* „die soziale bzw. kulturelle Energie wieder [...] [hergestellt werden], mit denen literarische Texte zum Zeitpunkt ihrer Entstehung gewissermaßen aufgeladen sind“ (Basseler 2010: 229). Der synchrone Vergleich erfolgt jedoch nicht nur zwischen literarischen Texten. Literatur gilt „als ein sprachliches Produkt unter anderen [...], als ein kontingentes Resultat historischer sozialer, [sic!] und psychischer Faktoren“ (Köppe 2013: 226) und muss folglich politischen, sozialen, kulturellen und ideologischen Fragestellungen unterworfen werden (vgl. ebd.). Dafür ist ein Einbezug anderer nicht-literarischer Texte notwendig (vgl. Basseler 2010: 243). Dadurch soll „die gegenseitige Durchdringung von Literatur und

außerliterarischer, historisch-kultureller Realität“ (ebd.: 229) sowie die symbolische Ordnung einer Kultur und damit ihrer Institutionen sowie Machtstrukturen sichtbar gemacht werden (vgl. Köppe 2013: 225).

Kontiguität und Kookkurrenz innerhalb des Textes zeigen bei der Sichtung der Texte ebenso wie Äquivalenzen und Oppositionen an, was einer genaueren Untersuchung des kulturellen Kontextes bedarf. Soweit ist der New Historicism dem semiotischen Ansatz angenähert (→ Kultursemiotik). Nach der textimmanenten Analyse wird den einzelnen Diskursfäden gefolgt, um Bezüge zwischen synchronen Texten zu erkennen und damit Bedeutungen zu erfassen, die bislang unerkannt blieben. (vgl. Baßler 2003: 327f., 330.; vgl. Basseler 2010: 232 u. 234) Das Ergebnis ist ein „Hypertext der Kultur, in dem die Diskursfäden die Links zwischen den konkreten Texten sind.“ (Baßler 2003: 331) Daraus wird ersichtlich, dass nicht die „Rekonstruktion eines Gesamtkontextes“ (Köppe 2013: 229) im Sinne der Hermeneutik angestrebt wird, sondern vielmehr einzelnen Verbindungen zwischen den Texten gefolgt werden soll. Das beschriebene Vorgehen, das vom einzelnen Text über die Diskursfäden auf den Diskurs schließt, kann jedoch auch umgekehrt werden, indem vom Diskurs ausgegangen wird (vgl. Baßler 2003: 332).

Es wird ersichtlich, dass dieses Vorgehen äußerst metaphorisch versprachlicht ist. Denn was bezeichnen Diskursfäden und kulturelle Energie eigentlich? Diskursfäden meinen metaphorisch intertextuelle Beziehungen. Das Wiederaufladen der kulturellen Energie bedeutet in diesem Kontext, dass die intertextuellen Verbindungen mittels der Analyse sichtbar gemacht werden (vgl. Baßler 2003: 327, 331). Anhand dieser Definitionen wird ersichtlich, dass vor allem die Intertextualität einen großen Stellenwert im New Historicism einnimmt, wie auch Moritz Baßler betont: „Die Achse der Intertextualität ist für den New Historicism die Achse der Kultur (und umgekehrt).“ (Baßler 2003: 324) Mit der „Intertextualität der Kultur“ (Baßler 2003: 326; Hervorh. i. Orig.) wird ein Fokus auf die Synchronität gelegt: Was ist das Verbindende zwischen synchronen Texten und wie spiegeln die Texte einen Teil der in der Vergangenheit liegenden Kultur wider?

Um diese Fragen beantworten zu können, ist eine umfassende Korpusanalyse notwendig, woraus ein Problem des New Historicism resultiert: Es besteht keine Legitimation sowie Repräsentativität für die Textauswahl und für die Analyseergebnisse, woraus zugleich die Problematik des Lehrens bedingt ist (vgl. Basseler 2010: 230 u. 246 f. u. Baßler 2003: 325 f. u. 338). Aus diesem Grund fordert Baßler „eine systematische Ausformulierung der ohnehin zugrundegelegten [sic!] Theoreme“ (Baßler 2003: 338). Zudem stehe der New Historicism vor der Aufgabe, das Textkorpus zu jeglicher Art von Text zu erweitern (vgl. ebd.: 326). Damit geht die Forderung nach der „Anlage von Volltext-Datenbanken und der Entwicklung intelligenter Suchmaschinen“ (ebd.: 339) einher, wenngleich auch damit „die Auswahl jener Texte und Textverbindungen, an denen die Ergebnisse dargestellt werden sollen, ein willkürlicher Akt [bleibe].“ (ebd.: 334). Nichtsdestotrotz treibe der Archivismus zumindest die Kanonrevision und -erweiterung voran, biete den Vorteil, zudem „die Komplexität von Kultur und die Kontingenz der eigenen Auswahl unübersehbar machen“ (ebd.: 339) und legitimiere damit auf einer Metaebene die Tätigkeit der Kultur- sowie Literaturwissenschaften.

Der New Historicism am Beispiel der Werbung

Wird Kultur im Sinne des New Historicism als System erfasst, das soziale Ordnung erfahrbar macht, erweitert der Kulturbegriff den Kanon derjenigen Texte, die sich mit literaturwissenschaftlichen Methoden untersuchen lassen. Anhand des hier gewählten Beispiels soll gezeigt werden, wie unter dem Leitgedanken des New Historicism eine Werbeanzeige als ein mit kultureller Energie aufgeladener Text lesbar gemacht wird und welche Rückschlüsse auf Kultur aus einem solchen Vorgehen gezogen werden können.

Die gewählte Werbeanzeige¹ wurde im Winter 1954 in Amerika genutzt, um Werbung für eine zuckerfreie Variante der bereits etablierten Pepsi-Cola zu machen. Unter dem Slogan „Pepsi-Cola refreshes without filling“ (Russel 1954) waren zu diesem Zeitpunkt bereits mehrere Anzeigen veröffentlicht worden.

Im Schriftteil der Werbung wird eine auf einen besonders schlanken Körper zielende Ernährung als das größte Geschenk, das die moderne Frau erhalten kann, betitelt. Dadurch gewinne sie mehr Bewunderung als durch luxuriöse Kleidung und übernehme Verantwortung für ihre Gesundheit. Pepsi-Cola unterstütze diesen zeitgemäßen Lebensstil der Frau durch sein zuckerfreies Produkt.

Die Bildelemente der Anzeige sind in Aquarell gemalt und zeigen eine große, schlanke Frau in einem schwarzen Kleid. Sie sitzt im Schneidersitz auf dem Boden und verpackt einen Vogelkäfig, um sie herum liegen mehrere für das Verpacken notwendige Accessoires verstreut. Neben dem Käfig steht eine Pepsi-Cola griffbereit, im Bildhintergrund sind zwei bereits verpackte Päckchen und ein kleiner Tannenbaum in einem roten Topf sichtbar.

Durch die verwendeten Zeichen ‚Tannenbaum‘ und ‚Geschenke‘ wie auch durch die Häufung der rot kolorierten Gegenstände wird auf den ersten Blick deutlich, dass es sich hier um ein mit Weihnachten verbundenes Bild handelt (vgl. beispielsweise die populären Weihnachtsfilme aus diesem Jahrzehnt wie „White Christmas“ von Michael Curtiz und „A Christmas Wish“ von Irving Pichel). Bei genauerer Betrachtung bestätigt der Geschenkanhänger mit der Aufschrift ‚Noel‘ im Hintergrund den Eindruck. Die Schrift konkretisiert den kulturellen Bezug auf Weihnachten, indem sie von den am Fest ausgetauschten Geschenken spricht. So nimmt die Werbung direkten Bezug auf ihren westlichen kulturellen Kontext und schafft eine Situation, mit der sich Betrachter*innen im Winter 1954 unmittelbar identifizieren konnten.

Die im Zentrum der Bildkomposition sitzende Figur ist eine Frau, die zum Kulturkreis der Rezipient*innen gehört. Ihr Gesicht ist auffällig geschminkt, Augen und Lippen betont. Sie trägt große Ohrringe, einige Armreifen und einen Taillengürtel über ihrem Kleid, ihre Finger- und Zehennägel sind in einem matten Rot lackiert. In diesem Stil erscheint sie stimmig mit der vom Schrifttext entworfenen Rolle einer modernen Frau, deren ‚größtes‘ Geschenk, wie hier zu entnehmen, ihr eigener Körper ist. Damit übernimmt sie eine Vorbildposition für die Rezipient*innen und Pepsi-Cola wird zu einem Weg, das angestrebte Schönheitsideal zu erreichen. Im Gegensatz zu der großen Aufmerksamkeit, die die dargestellte Frau ihrem Aussehen zu widmen scheint, stehen der in Größe und Schmuck äußerst bescheiden ausfallende Tannenbaum und die Tatsache, dass sie ihrer Tätigkeit auf dem

¹ „Pepsi-Cola refreshes without filling“: https://www.adbranch.com/pepsi-vintage-ads-from-1950s/pepsi-cola_refreshes_without_filling_1954/ (27.01.2022).

Fußboden nachgeht. Auch in diesem Punkt hilft der Schrifttext bei der Interpretation – der schlanke Frauenkörper erscheint bereits als das bedeutsamste Geschenk, alles andere rückt im Vergleich buchstäblich in den Hintergrund.

Insgesamt wird deutlich, dass das analysierte Werbeplakat deutlichen Bezug auf die Kultur nimmt, der es entstand. In dieser Kultur nehmen Weihnachten und, damit verbunden, das Austauschen von Geschenken, einen hohen Stellenwert ein. Noch wichtiger ist allerdings das Verfolgen des weiblichen Schönheitsideals.²

Der nächste Schritt könnte im Vergleich mit anderen Erzeugnissen der gleichen Kultur liegen, um das vermittelte Frauenideal entweder als Teil der amerikanischen Kultur oder aber als eine Innovation der Pepsi-Werbung zu klassifizieren. Hilfreich hierfür erscheint besonders der Blick auf die sogenannten ‚Pin-Up Girls‘ der Zeit. Im Merriam-Webster Wörterbuch wird Pin-Up definiert als „a photograph or poster of a person considered to have glamorous qualities“ (vgl. Merriam-Webster, Lemma: pinup). Als Darstellungen, die auf die erotischen Ansprüche eines männlichen Publikums zielen, lässt sich an ihnen der als ansprechend geltende Frauenkörper der 1950er-Jahre ableiten. Hinzu tritt der Umstand, dass nicht nur Pepsi, sondern auch viele andere Firmen wie der Krawattenhersteller Van Heusen oder Hoover in den 1950ern die Aufmerksamkeit generierenden Frauendarstellungen nutzten, um Werbung für die unterschiedlichsten Produkte zu machen. Beispiel ³ zeigt eine Werbeanzeige der Coca-Cola Company, die in demselben Jahr wie die Anzeige von Pepsi veröffentlicht wurde. Unmittelbar fällt auf, wie sehr sich die beiden Werbungen ähneln: Beide enthalten einen Werbeslogan als Überschrift, einen längeren Textteil in der linken Bildhälfte sowie eine größere Zeichnung, die ihre Figur(en) in einem mit unterschiedlichen Gegenständen angedeuteten Umfeld situiert. Die abgebildeten Getränkeflaschen sind in der Nähe der Figuren positioniert und so ebenfalls in den Fokus gerückt. Auch die Frau in der Cola-Werbung ist stark geschminkt und aufwendig frisiert. Mit der außergewöhnlich schmalen Taille und der breiten Hüfte verhält sie sich analog zu der von Pepsi entworfenen Frauenfigur. Sogar die Sitzpositionen ähneln sich.

Der Vergleich ist selbstverständlich nur ein verkürztes Beispiel, um die wechselseitige Beeinflussung der ästhetischen Ansprüche der Kultur der 1950er-Jahre und den in dieser Zeitspanne entstandenen Kunstwerken zu zeigen. Eine weitaus ausführlichere Analyse über eine längere Zeitspanne demonstriert Buszeck (2006), wobei die sich bei diesem Aspekt anbietende Verknüpfung mit Fragen des Feminismus an vielen Stellen mehr an die Methodik der *Cultural Studies* als die des New Historicism erinnert.

Ausblick

Die vorgenommene Werbeanalyse zeigt den großen Raum, den der Ansatz des New Historicism eröffnet. Neben Literatur können zahlreiche andere Medien analysiert und für literaturwissenschaftliche Zwecke fruchtbar gemacht werden. Ein weiterer Vorteil des New Historicism ist sein historisch orientierter Blick und mit ihm der Anreiz

² Das öffentlich erwachte Interesse an diesem Umstand zeigt sich in Artikeln wie Maeck (2014) im Spiegel und macht Aspekte des New Historicism auch außerhalb der Kulturwissenschaften und Philologie interessant.

³ „There’s this about Coke“: https://www.adbranch.com/coca-cola-magazine-ads-from-1950s/coca-cola_it_couldnt_be_better_1954/ (27.01.2022).

zu neuen Fragestellungen, die auch schon vielfach analysierte Texte wieder für eine eingehende Betrachtung attraktiv werden lassen können.

Als großes Problem des Ansatzes müssen die fehlenden Grundlagen in der Arbeitsweise benannt werden. Der New Historicism zeigt sich momentan mehr als medienwissenschaftliche Forschungsausrichtung denn als tatsächliche Methode. Das macht ihn zwar gut mit anderen Ansätzen kombinierbar, für sich stehend, bietet er zum gegenwärtigen Zeitpunkt aber noch keine Möglichkeit zu einer Textanalyse, die als vollwertig gelten darf.

Werbetexte

„Pepsi-Cola refreshes without filling“ (1954). https://www.adbranch.com/pepsi-vintage-ads-from-1950s/pepsi-cola_refreshes_without_filling_1954/ (07.06.2021).

„There's this about Coke... ‚It couldn't be better“ (1954). https://www.adbranch.com/coca-cola-magazine-ads-from-1950s/coca-cola_it_couldnt_be_better_1954/ (07.06.2021).

Forschungsliteratur

Baßler, Moritz (2003): „New Historicism und Textualität der Kultur“. In: Lutz Musner u. Gotthart Wunberg (Hg.): *Kulturwissenschaften*. Freiburg, S. 319–340.

Baßler, Moritz (2008): „New Historicism, Cultural Medialism und Cultural Studies“. In: Ansgar Nünning u. Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften*. Stuttgart/Weimar, S. 132–155.

Basseler, Michael (2010): „Methoden des New Historicism und der Kulturpoetik“. In: Ansgar Nünning u. Vera Nünning (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. Stuttgart/Weimar, S. 225–250.

Buszek, Maria Elena (2006): *Pin-Up Grrrls. Feminism, Sexuality, Popular Culture*. Durham.

Köppe, Tilmann (2013): *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*. Stuttgart.

Maeck, Stefanie (2014): „Warum schenkst du ihr keinen Hoover? Sexistische Weihnachtswerbung.“ In: *Der Spiegel (online)*, <https://www.spiegel.de/geschichte/sexismus-in-frauenfeindlicher-werbung-der-fuenfzigerjahre-a-1006351.html> (07.06.2021).

„Mobile Dictionary. Lemma: pinup“. In: *Merriam-Webster*, <https://www.merriam-webster.com/> (07.06.2021).

Historische Kulturwissenschaft

Leandra Finke, Tim Preuß

Interpretation als Kern der historischen Methode

Die Konstitution der Geschichtswissenschaft als eigene Disziplin im 18. und 19. Jahrhundert stellt sich nach dem Historiker Friedrich Jaeger als Zusammenspiel methodisch-begrifflicher Selbstverständigung über den Begriffsumfang und Gegenstandsbereich von *Geschichte* und den besonderen Verfahrensweisen im Umgang mit ihr dar. Ein Resultat dieser verwissenschaftlichenden Reflexion ist J. G. Droysens Erfassung des „Kern[s] der historischen Methode als forschendes Verstehen“ (Jaeger 2011: 520), womit die hermeneutische Interpretation in den Fokus disziplinärer Methodenreflexion und letztlich zum qualifizierenden Merkmal der historischen zur kulturwissenschaftlichen Forschung gerät.¹ Jaeger versucht in seiner Systematisierung einer Historischen Kulturwissenschaft, auf dieser Grundlage eine erkenntnistheoretische Fundierung, eine kulturtheoretische Begriffsbildung sowie sich daraus ergebende Forschungsthemen und -strategien zu erarbeiten (vgl. Eggert 2010: 57).

Im hermeneutisch-interpretierenden Zugriff stellt sich der Gegenstand historischer Kulturwissenschaft als dynamischer, sich unter den jeweiligen Prämissen der verstehenden Untersuchung je neu formierender Bereich dar (vgl. Jaeger 2011: 518). Verbindendes Element der konkreten Gegenstände ist dabei ihre Erfassung als vergangene – die Differenzierung zwischen Betrachtenden und Betrachtetem ist eine diachrone, Retrospektion ist daher die grundlegende Blickrichtung historischer Forschung auf ihre Gegenstände (vgl. ebd.: 521).

Folgend seien die von Jaeger systematisierten spezifischen „Verfahrensebenen des historischen Methodengebrauchs“ (ebd.: 520) referiert, von denen im Vergleich mit bisher vorgestellten kulturwissenschaftlichen Theorieangeboten vor allem die Operationen des Verstehens und Erinnerns als disziplinär-spezifische begriffliche Theoretisierungsschwerpunkte sich zur transdisziplinären Reflexion anbieten.

Verfahrensebenen der historischen Methode: Grundoperationen, Kulturbegriffe, Forschungskonzepte

Die methodischen Grundoperationen stellen die Bedingungen zur Möglichkeit einer Erkenntnis an historischen Gegenständen und damit die metareflexive Grundlage einer historischen Kulturwissenschaft dar. Mit den Verfahren des Verstehens, Erzählens und Erinnerns werde, so Jaeger, aus der Mannigfaltigkeit vergangener Ereignisse ein Sinnzusammenhang herausgestellt und auf diese Weise forschend verstehbare „Geschichte als Erfahrungsgehalt und Bewusstseinsphänomen“ (ebd.) konstituiert.

Die Operation des *Verstehens* setzt sich dabei aus drei Annahmen zusammen:
1) der Annahme einer überhistorischen Kontinuität menschlicher „Befähigung zu

¹ Beachtlich scheint Droysens Vorwegnahme der Terminologie Diltheys, insbesondere im Kontext der Überwindung empirisch-erklärender Quellenkritik durch die verstehend-nachvollziehende Interpretation.

Kultur, Sinn und Handeln“ (ebd.: 522),² 2) der Annahme von deren Nachvollziehbarkeit und Rekonstruierbarkeit über kontinuierliche oder sogar konstante, relativ abstrakte mentale Strukturen und ihre Materialisationen bei vorausgesetzter Intentionalität von Denken und Handeln und 3) der Annahme der nicht-gesetzmäßigen, je kontextabhängig individuellen konkreten Ausprägungen dieser Instanzierungen menschlicher Kulturalität.

Erzählen und *Erinnerung* als methodischen Grundoperationen in der systematischen Konstitution historisch-kulturwissenschaftlicher Sachverhalte kommt dabei eine besondere Stellung zu (→ Erinnerungskulturen, → Kontextsensitive Narratologie, → Kulturanthropologie und literarische Anthropologie). Da die verstehende Konstitution eines Sinnzusammenhangs immer narrativ organisiert ist, relativiert die Operation der Erzählung einen potenziellen totalitären Wahrheitsanspruch³ des hermeneutischen Nachvollzugs und problematisiert literarische Verfahren in der Geschichtsschreibung. Das Verstehen erfolgt damit immer durch die (potenzielle) Fiktionalität der Konstruktion einer Erzählung, die durch die Operation der Erinnerung jedoch stets an die (potenzielle) Faktizität ihrer Inhalte als Inhalte einer historischen Realität – respektive je subjektiver Erfahrung und ihrer eventuellen übersubjektiven codierten Repräsentation und Überlieferung – gebunden ist. Jaegers Verwendung des Terminus ‚Erzählung‘ und seine definatorisch problematische Engführung mit Vorstellungen prinzipieller Fiktionalität von Erzählungen ist dabei zu bedenken. Dennoch rücken mit dem Verweis auf die Notwendigkeit narrativer Strukturen zur Konstitution historischer Zusammenhänge und damit von historischen Forschungsgegenständen bei gleichzeitigem Verweis auf die prinzipiell anzunehmende Authentizität der erzählten und dadurch konstituierten Ereignisse im disziplinären Rahmen der Geschichtswissenschaft genuine Fragen der Literaturwissenschaft in den Fokus des Erkenntnisinteresses.

Indem historisches Wissen durch Verstehen, Erzählen und Erinnerung stets selbst mittels kultureller Praktiken konstituiert wird, verfährt die Geschichtswissenschaft damit selbst wesentlich kulturell, was sie für Jaeger – in wiederum nicht unproblematischem Verständnis des Begriffsumfangs und Merkmalskatalogs – von vornherein als Kulturwissenschaft qualifiziere (vgl. ebd.: 520). Vor diesem Hintergrund differenziert Jaeger typologisch zwischen dem erfahrungsgeschichtlichen, semiotischen, kommunikationshistorischen und praxeologischen Kulturbegriff. Mithilfe dieser Differenzierung soll das Spektrum der methodischen Zugriffe auf ‚Kultur‘, also die jeweiligen infrage stehenden, eher abstrakten Gegenstandsbereiche als Bereiche kultureller Phänomene, idealtypisch dargestellt werden, wobei zu bedenken ist, dass diese sich in der praktischen Anwendung verschiedentlich überschneiden (vgl. ebd.: 527).

Bei dem *erfahrungsgeschichtlichen Zugriff* auf ‚Kultur‘ stellt Jaeger die Komponenten Reflexivität und Perzeptivität von Erfahrungen in den Mittelpunkt. Konkret bedeutet dies, dass der erfahrungsgeschichtliche Kulturbegriff sich auf die

² Gemeint ist damit die nicht näher spezifizierte Fähigkeit zur Sinnkonstruktion und Bedeutungsgebung an und von menschlichem Verhalten.

³ Zur Kritik vonseiten des Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus – entlang der Stichworte von Totalität, Subjektivität bzw. Differenz und deren möglicher ideologischer Überblendung vgl. Jaeger (2011: 522 f. u. 524).

Erfahrungskontexte, Wahrnehmungsformen und Interpretationen historischer Akteure fokussiert, die begrifflich reflektiert werden.

Der *semiotische Zugriff* (→ Kultursemiotik) stützt sich auf den Kulturbegriff nach Clifford Geertz, dem zufolge „Kultur als ein selbstgesponnenes Netz von Zeichen und Bedeutungen“ (ebd.: 529) verstanden wird, in dem die menschliche Lebenspraxis kulturell stattfindet. Das kultursemiotische Konzept umfasst wiederum auch vorreflexive Elemente: Der kulturelle Sinngesamt von Symbolen kann „ein Eigenleben jenseits reflektierter Einstellungen führen.“ (ebd.: 530) Eine Stärke des semiotischen Konzepts liegt darin, diesen dem Bewusstsein vorreflexiven Zeichen Bedeutung zuweisen zu können.

Der *Zugriff der kommunikationshistorischen Forschung* (→ Medienkulturwissenschaft) ist durch die Einsicht in den öffentlich-diskursiven Raum von Gesellschaften geprägt, der als ein „Netz von Medien, Interaktionen und Assoziationen“ (ebd.: 531) beschrieben wird.

Als viertes Kulturkonzept führt Jaeger den *praxeologischen beziehungsweise praxistheoretischen Kulturbegriff* an, bei dem der Handlungsaspekt der menschlichen Lebensweise im Mittelpunkt steht und der auf der Handlungstheorie Max Webers basiert. Bezeichnend für den praxeologischen Kulturbegriff in der Geschichtswissenschaft sind die Leitbegriffe ‚Performanz‘ sowie ‚Habitus‘. Dabei liegt das Forschungsinteresse bei der Performativität menschlichen kulturellen Handelns und in der Ausdrucksgestalt der spezifischen Handlungsstruktur. Gekennzeichnet ist wiederum das Habitus-Konzept Pierre Bourdieus durch die „praxistheoretische Vermittlung zwischen der individuellen Intentionalität und der gesellschaftlichen Bedingtheit sozialen Handelns.“ (Ebd.: 532) Der Begriff des Habitus inkludiert Handlungen sowie Routinen und Konventionen, die durch Sozialisierung erworben und durch Handlungswissen der Akteure vorstrukturiert sind. Der praxeologische Zugriff zeigt anhand des Habitus-Begriffs auf, wie Strukturen sozialer Aktionen habituell verinnerlicht und ausgeübt werden.

Aus den Theorien dieser vier Kulturbegriffe lassen sich in der praktischen Anwendung der historischen Forschung Fragestellungen und Erkenntnisperspektiven unter dem Überbegriff der *operativen Forschungskonzepte* ableiten, die im Zusammenwirken mit der Auseinandersetzung mit historischen Quellen kulturwissenschaftliche Interpretationen ermöglichen. In grober Unterscheidung zu den Kulturbegriffen lassen sich diese Forschungskonzepte eher als Möglichkeiten der thematischen Eingrenzung konkreter Aspekte in den Bereichen der abstrakt abgegrenzten kulturellen Phänomene erfassen.

Die historische Interpretation der kulturwissenschaftlichen Forschung bündelt Jaeger beispielhaft in drei Themenfelder. Im ersten Themenfeld kulturwissenschaftlicher Ansätze werden die Begriffe *interkulturelle Beziehungen* und *Kulturvergleich* zusammengefasst, die in der interkulturellen Hermeneutik zur methodischen Operation werden. Diese sei konfrontiert mit den Herausforderungen von der Pluralisierung der Kulturbegriffe einerseits und methodischen Problemen kulturwissenschaftlicher Vergleiche andererseits: Kulturen müssen, so Jaeger, trotz aller Pluralität, „ineinander ‚übersetzbar‘ bleiben, um gedeutet werden zu können.“ (ebd.: 536) Nach Jaeger liegt ein weiterer Schwerpunkt kulturhistorischer Forschung auf der Rekonstruktion *kultureller Sinnbildung* und *Wissensordnung*. Das dritte Themenfeld umfasst *Öffentlichkeit*, *Zivilgesellschaft* und *politische*

Kommunikation. Auf der operativen Forschungsebene können beispielsweise strukturelle Zwänge analysiert und interpretiert werden. Abschließend spricht sich Jaeger dafür aus, integrierende methodische Zugriffe zu verwenden, um polarisierende sozial- und kulturhistorische Paradigmen zu überwinden (vgl. ebd.: 540).

Literarische Historiografie als Beispiel für literaturwissenschaftliche Operationalisierung

Am Beispiel von literarischen Historiografien (vgl. Nünning 2013) wie Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* (drei Bde., 1975/1978/1981) – die sich zu großen Teilen als (literarisierte) Geschichte der Arbeiterbewegung lesen lässt, inhaltlich Versuche der figürlichen Selbstpositionierung im historischen diachronen Prozess und synchronen Kontext detailliert darstellt sowie selbst ein Versuch ‚schreibenden Verstehens‘ von Geschichte ist – lässt sich das heuristische Potenzial der historisch-kulturwissenschaftlichen Instanzen für die Literaturwissenschaft aufzeigen.

Eine solche literarische Geschichtsschreibung, wie sie die *Ästhetik des Widerstands* darstellt, ließe sich in Adaption der interpretativen Methode der historischen Kulturwissenschaft zunächst werkimmanent in Untersuchung der inhaltlichen Ebene etwa einzelner Kapitel analysieren, wobei die historischen Interpretationen der Figuren in den Blick genommen werden. Mögliche Fragen wären dabei, welche kulturellen Qualitäten/mental Strukturen als kontinuierliche angenommen und primär gesetzt werden (‚Verstehen‘), wie diese narrativ organisiert werden (‚Erzählen‘) und welche Rolle dabei historische Erfahrungen und Fakten spielen, sowie welche Fakten erinnert werden (‚Erinnerung‘). Beispielhaft ließen sich so für die *Ästhetik des Widerstands* vereinfachte historisch-materialistische Verstehensmuster der Figuren im Erklärungsversuch historischer Zusammenhänge feststellen, ebenso die narrative Organisation dieser Zusammenhänge als binäre Erzählung von Klassenoppositionen und schließlich die entsprechende Erinnerung von diese Binarität der Narration stützenden Ereignissen überlieferter und eigener Erfahrung, etwa in der Gegenüberstellung von antiken Sklavenrevolten mit Erfahrungen aus der Revolution von 1918/19. Die Ergebnisse dieser Untersuchung ließen sich auf einen zugrundeliegenden Kulturbegriff beziehungsweise ein Forschungskonzept als Prinzipien der Rekonstruktion sowie das Erkenntnisinteresse befragen. Auf makrostruktureller Ebene könnten die Ergebnisse der Sequenzbetrachtung schließlich auf Transformationsprozesse des historischen Verstehens und kulturhistorischer Erkenntnisinteressen der Figuren gleichermaßen befragt werden. Wiederum könnten hier am Beispiel der Makrostruktur des Romans Entwicklungen von einfachen binären Erklärungsmustern zur Erklärung der eigenen, gegenwärtigen Lage im Beginn des Romans zu komplexen Erfassungsversuchen einer widersprüchlich konstituierten Lebensumwelt in Hinblick auf Handlungsmaximen zur subjektiven Selbstpositionierung im historischen Prozess und zur gleichzeitigen kollektiven, klassenübergreifenden Solidarität zwischen Verfolgten und Unterdrückten festgestellt werden. Für einen Text, der sich in weiten Teilen mit historischen Narrativen, deren Adaption vor dem Hintergrund jeweiliger (intradiegetischer) zeitgenössischer gesellschaftlicher und politischer Kontexte sowie der Untersuchung identitätsstiftender Funktionalisierung von Geschichtserzählungen

befasst, ermöglicht die metareflexive Perspektive der historischen Kulturwissenschaft eine umfassende und systematische dichte Beschreibung.

Außerdem ist die Betrachtung des Textes als metatextuell selbst erforschendes Verstehen historischer Zusammenhänge möglich, wobei sich die Verfahrensebenen und die oben skizzierten Fragen ebenfalls produktiv machen lassen. Zusätzlich müsste nach der Rolle der literarischen Verfahren im Versuch schreibend-verstehender Interpretation und der damit zugleich erfolgenden Konstitution eines historischen Phänomens mit literarischen Mitteln gefragt werden. Erkenntnis versuchter Konstitution eines Sinnzusammenhangs mittels Erkenntnis literarischer Verfahren und begrifflicher/konzeptioneller Voraussetzungen stehen hier im Fokus (vgl. Nünning 2013: 306 f.). Auf den Ergebnissen einer solchen Untersuchung – an der *Ästhetik des Widerstands* scheinen vor allem die ausführlichen retrospektiven und historisierenden inneren Monologe des Erzählers sowie der essayartige Charakter der Dialoge, welche oftmals beispielhaft die Aushandlung von konkreten Geschichtserzählungen darstellen, interessant – ließen sich weiterhin komparative Untersuchungen mit anderen Modellen (literarischer) Historiografien und deren Verfahrensweisen aufbauen. Hier kommen die von Jaeger angesprochenen „postnarrativen Konsequenzen“ (Jaeger 2011: 525), welche aus historischen Erzählungen hervorgehen, zum Tragen, indem auch die Auswirkungen der jeweils vorgelegten historischen Narrationen zum Erkenntnisinteresse werden können. Dabei erscheint auch ein Anschluss an Überlegungen zu literarisch vermittelten ideologischen Überzeugungssystemen und Weltmodellen sinnvoll (→ Ideologie als Kategorie und das integrative Erkenntnisinteresse der Kulturwissenschaften).

Indem alle diese Zugriffsangebote auch auf einzelne Verfahrensebenen historischer Interpretation oder selbst begrifflich-konzeptionell schwerpunktsetzend reduziert werden können, zeigt sich das Potenzial der vorgestellten Systematik auch auf der basalen Ebene der Formulierung und Eingrenzung von Forschungsinteressen, beispielsweise auf Figurationen von Geschichte in literarischen Erzählungen eines literaturhistorischen Zeitraums oder bestimmter Gattungen, auf die entsprechenden Ausprägungen und Möglichkeiten der Aspekte historischen Verstehens im jeweiligen Medium oder auf zugrundeliegende Kulturbegriffe.

Probleme, Desiderate, Ausblick

So problematisch wie fruchtbar erscheint für den Ansatz der historischen Kulturwissenschaft die Unschärfe beziehungsweise Dynamik der jeweiligen Kulturbegriffe und entsprechenden Konzepte von *Kultur*. Lässt diese sich zwar systematisch und metareflexiv fundiert je konkret eingrenzen und erschließen, scheinen allgemeinere Definitionsversuche von ‚Kultur‘ abseits ihrer Konkretionen jedoch nicht möglich.⁴ Ein ähnliches Problem besteht in der trennscharfen Unterscheidung zwischen den besonderen Verfahren einer historischen Kulturwissenschaft zur ‚klassischen‘ Geschichtswissenschaft. Den Transfer zwischen

⁴ Damit steht der Kulturbegriff den weiten Definitionen der kulturhistorischen Geisteswissenschaften etwa bei Frühwald u. a. nahe, die sich mit „Kultur als dem Inbegriff aller menschlichen Arbeit und Lebensformen“ befassen (Frühwald u. a. 1996: 10). Vgl. außerdem die vorigen Diskussionen → Kulturanthropologie und literarische Anthropologie.

ihnen deutet Jaeger zwar als Notwendigkeit einer verstärkten disziplinären Selbstreflexion in Hinblick auf eine interdisziplinäre Einbindung an, der wesentliche Unterschied der historischen Kulturwissenschaft zur ‚bisherigen‘ Geschichtswissenschaft bleibt darüber hinaus jedoch ein eher mutmaßlicher und unklarer. Überdifferenziert erscheint dagegen die rigorose Unterscheidung von operativen Forschungskonzepten und Kulturbegriffen, die in Jaegers Systematisierungsversuch über die begriffliche und grobe systematisch-definitoriale Abtrennung in Hinblick auf ihre Sinnfälligkeit als konstituierende Kategorien nur schwer voneinander zu unterscheiden sind.

In Frage steht ferner eine Anwendbarkeit in den Literaturwissenschaften über die Untersuchung literarischer Historiografien und historiografischer (Meta-)Fiktionen hinaus. Mindestens für diese ließen sich jedoch die Grundlagenreflexionen in die Disziplin der Literaturwissenschaft übertragen und produktiv machen. Zur begrifflichen Konkretisierung und Übersetzung der Grundlagenreflexionen in die Literaturwissenschaft könnte Paul Ricoeurs Konzept der dreifachen Mimesis hilfreich sein, das dem intrikaten Verhältnis von Erinnerung und Erzählung in literarischem wie historiografischem Schreiben Rechnung trägt (vgl. Reckwitz 2013).

Literarische Texte

Weiss, Peter (2016): *Die Ästhetik des Widerstands*. Hg. u. mit einem editorischen Nachwort v. Jürgen Schütte. Frankfurt a. M./Berlin.

Forschungsliteratur

Eggert, Manfred K. H. (2010): „Die Vergangenheit im Spiel der Gegenwart. Überlegungen zu einer Historischen Kulturwissenschaft“. In: Jan Kusber u. a. (Hg.): *Historische Kulturwissenschaften. Positionen, Praktiken und Perspektiven*. Bielefeld, S. 43–66.

Frühwald, Wolfgang u. a. (1996): „Einleitung“. In: Dies.: *Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift*. Frankfurt a. M., S. 7–14.

Jaeger, Friedrich (2011): „Historische Kulturwissenschaft“. In: *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Bd. 2: *Paradigmen und Disziplinen. Sonderausgabe*. Hg. v. ders. u. Jürgen Straub. Stuttgart/Weimar, S. 518–545.

Nünning, Ansgar (2013): „Historiographische Metafiktion“. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. v. Ansgar Nünning. 5., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar, S. 306 f.

Reckwitz, Erhard (2013): „Ricoeur, Paul“. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. v. Ansgar Nünning. 5., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar, S. 659 f.

Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen

Michael Boch, David Langebröker

Erinnerung und Gedächtnis

Ein sinnhaftes Verständnis von ‚Kultur‘ zu entwickeln, ist ohne eine konkrete Bezugnahme auf vergangene Erfahrungen und Ereignisse, also ein Rückgreifen auf Erinnerungen, kaum vorstellbar. Der Prozess des Erinnerns durch das Individuum transzendiert dabei

die biologische Ausstattung des Menschen und macht Erinnerung als etwas kennlich, das auf die gleiche Weise wie Kultur der direkten Befriedigung von Bedürfnissen der Natur entgegengesetzt ist und neben der Sphäre des augenblicklich Notwendigen einen Möglichkeitsraum des nicht aktuellen, aber mental, rituell oder medial Aktualisierbaren eröffnet. (Pethes 2012: 292)

Unter dieser Prämisse kann ‚Erinnerung‘ mithin auch als Synonym oder zumindest als zentrale Metonymie von ‚Kultur‘ begriffen werden,

und das nicht nur in dem Sinne, dass Kultur als Schatz vergangener Erfahrungen, Leistungen und Institutionen mit Erinnerung identifiziert würde, sondern insofern Erinnern eine ebensolche Operation des Selegierens und Vergleichens – sei es von Vergangenen und Gegenwärtigem, sei es von synchronen Optionen der Wertung und Grenzziehung – ist, wie kulturelles Handeln an sich. (Ebd.: 292)

Das Gedächtnis, das mittlerweile zu einem Leitbegriff kulturwissenschaftlicher Neuorientierung geworden ist, wird als Forschungsgegenstand dabei von ganz unterschiedlichen Disziplinen ins Visier genommen, wie beispielsweise der Neurologie, der Psychologie und Psychoanalyse, der Geschichtswissenschaft, der Politikwissenschaft, sowie der Kunst- und Literaturwissenschaft. Jede Disziplin hat dabei zwar ihre eigene Herangehensweise an den Forschungsgegenstand, das stete Einfügen neuer Mosaiksteine aus unterschiedlichen Händen in das Gesamtbild macht die Gedächtnisforschung jedoch konsequenterweise zu einem transdisziplinären Prozess (vgl. Assmann 2017: 181).

In diesem kontextuellen Rahmen gilt es vor allem zunächst, jene zwei bereits genannten zentralen Begriffe ‚Erinnerung‘ und ‚Gedächtnis‘ definitorisch voneinander zu unterscheiden. Obgleich beide Begriffe besonders auch in der deutschen Sprache häufig synonym verwendet werden, steht ‚Erinnerung‘ „in der Regel für die Tätigkeit des Zurückblickens auf vergangene Ereignisse, ‚Gedächtnis‘ hingegen für die Voraussetzung dieser Tätigkeit, verankert im biologischen Organ des Gehirns und dem neuronalen Netzwerk.“ (Ebd.: 182)

Das soziale Gedächtnis

In ihrem gemeinsam verfassten Text *Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis* (1994) weisen Aleida und Jan Assmann gleich zu Beginn auf einen wesentlichen Aspekt hin: „Das Gedächtnis entsteht nicht nur *in*, sondern vor allem *zwischen* den Menschen.“ (Assmann/ Assmann 1994: 114) Es existiere demnach

nicht nur auf individueller sondern auch auf kollektiver Ebene. Das Gedächtnis sei also neben seiner Funktion als neuronales und psychisches Phänomen ebenfalls und in besonderem Maße ein soziales, weswegen die Assmanns auch vom ‚sozialen Gedächtnis‘ sprechen. Sie bauen nach eigener Aussage ihren Text auf der Gedächtnistheorie des französischen Soziologen und Philosophen Maurice Halbwachs (1877–1945) auf, und entwickeln darauf fußend „eine Theorie des kulturellen Gedächtnisses, die den kulturellen Aspekt der Gedächtnisbildung in den Vordergrund stellt und nach den Medien und Institutionen fragt, die dieses ‚Zwischen‘ organisieren.“ (Ebd.: 114) Die zentrale These der von Maurice Halbwachs entwickelten Gedächtnistheorie lautet: „*Es gibt kein Gedächtnis, dass nicht sozial ist.*“ (Ebd.: 115) Folgt man dem Ansatz von Halbwachs, könnte – hypothetisch gesehen – ein vollkommen einsamer Mensch also gar keine Erinnerung ausbilden.

Die Entstehung eines im kulturellen Sinne als ‚sozial‘ bezeichneten Gedächtnisses kann im Übrigen laut wissenschaftlicher Definition immer dort beobachtet werden,

wo bestimmte Ereignisse von einer Gemeinschaft als dauerhaft bewahrenswert eingestuft und entsprechende Verfahren zu ihrer Sicherung festgelegt werden. Die Einspeisung solcher Daten in schriftliche, bildliche oder digital codierte Medien ist dabei bereits als Spätphase der Etablierung eines kulturellen Gedächtnisses zu betrachten: Lange vor den medialen Möglichkeiten der Neuzeit haben Gemeinschaften durch Riten, Feste und Sakralbauten diejenige Vergangenheit definiert, aus der sie ihre Identität ableiten wollten. (Pethes 2012: 293)

Die Assmanns begreifen Kultur in diesem Zusammenhang als den „historisch veränderliche[n] Zusammenhang von Kommunikation, Gedächtnis und Medien“ (Assmann/ Assmann 1994: 114) und weisen ihr zwei wesentliche Aufgaben zu: *Koordination* und *Kontinuierung*. Die Koordination steht in diesem Kontext für „die Ermöglichung von Kommunikation durch Herstellung von Gleichzeitigkeit“ (ebd.). Als Voraussetzung dafür sehen sie neben der Ausbildung symbolischer Zeichensysteme auch die damit verbundene technische und begriffliche Gestaltung einer gemeinsamen Lebenswelt als Begegnungs- und Verständigungsraum für die an der entsprechenden Kultur Teilnehmenden. Die Kontinuität hingegen ermögliche die Überführung aus der ‚synchronen‘ in die ‚diachrone‘ Dimension. Die Kultur gewährleiste demnach in einem bestimmten Rahmen nämlich nicht nur eine einigermaßen zuverlässige Verständigung zwischen den verschiedenen Menschen und damit auch ein koordiniertes Zusammenleben, sie sei auch die Grundlage für den positiven Umstand, dass die von jedem Individuum und jeder Generation erlernten sozio-kulturellen Fähigkeiten nicht immer wieder aufs Neue ausgearbeitet werden müssen.

Dem Gedächtnis, das die Assmanns als „das Organ der Diachronie, der Ermöglichung von Ausdehnung in der Zeit“ (ebd.: 115) bezeichnen und definieren, kommen innerhalb dieses Ansatzes wiederum zwei verschiedene Funktionen zu: *Speicherung* und *Wiederherstellung*. Dabei sichere die tiefenstrukturelle Speicherung bestimmter kultureller Muster die Wiederholbarkeit manifestierter Handlungen, wodurch Kultur im Sinne einer bruchlosen Kontinuierung der symbolischen Sinneswelt, der Handlungsweisen und Gestaltgebungen reproduktionsfähig gemacht werde. Die Rekonstruktion hingegen setze einen Kontinuitätsbruch voraus, der eine

klare Trennung zwischen dem Gestern und dem Heute ermögliche. Dadurch erst komme überhaupt „jener Vergangenheitsbezug ins Spiel, der für unser landläufiges Verständnis von Erinnerung bestimmend ist“ (ebd.).

Der Wandel der Medien und der sozialen Gedächtnisstrukturen

Die Entwicklung der unterschiedlichen Medien und der damit einhergehende Übergang von der *Oralität* zur *Literalität* spielen bei der Erhaltung und Weitergabe des kulturellen Gedächtnisses eine entscheidende Rolle. In rein mündlich organisierten Stammesgesellschaften seien etwa nur solche Informationen tradiert worden die wirklich gebraucht wurden. Durch den Einsatz schriftlicher Medien und besonders auch durch die Erfindung des Internets habe sich das Gleichgewicht bezüglich der Erhaltung und Weitergabe kulturell relevanter Informationen mittlerweile jedoch deutlich verschoben (vgl. ebd.: 130). Die Fortschritte in der Digitalisierung haben bereits gravierende Veränderungen in Bezug auf jahrtausendealte Praktiken zur Erhaltung und Weitergabe des kulturellen Gedächtnisses hervorgebracht. Durch den Einsatz von Bildschirmen und modernen Textverarbeitungsprogrammen

kann geschrieben werden, ohne dabei bleibend zu fixieren. Damit entwickelt das Medium eine neue Flüchtigkeit und Flüssigkeit; die zeitliche Dimension gewinnt wie einst in der Ära der Mündlichkeit wieder Vorrang vor der räumlichen Dimension. Die Endgültigkeit des Geschriebenen weicht – zumindest tendenziell – einer Dynamisierung des Textes als ‚Prozeßform‘ [...]. (Ebd.: 138)

Die allgemeinste Beschreibung der sich daraus ergebenden Konsequenzen sei dabei jene, dass weitaus mehr gespeichert als aktualisiert werden könne und gebraucht werde; ein Umstand, der folglich den Wert der jeweiligen Informationen bisweilen massiv beeinflussen kann (vgl. ebd.: 122).

Die Erfindung der Schrift brachte generell erstmals die Möglichkeit der Auslagerung des kulturellen Gedächtnisses in gegenständige Träger hervor. Durch diese tiefgreifende Revolutionierung „rückt die Überlieferung aus den lebendigen Trägern und den aktuellen Aufführungen ins Zwischenreich der abstrakten Zeichen, wo sie als Text eine neue dingliche Existenzform begründet“ (ebd.: 134). Außerdem ermögliche die schriftliche Fixierung von Informationen eine ‚Ferne-Kommunikation‘, also eine Weitergabe von Wissen an die Nachwelt, ohne die jetzige Welt unmittelbar in den Kommunikationsprozess miteinbeziehen zu müssen, geschweige denn, bei der Weitergabe von ihrem Werturteil abhängig zu sein (vgl. ebd.: 132). Eine dauerhafte Reduzierung des kulturellen Gedächtnisses auf eine rein schriftliche Überlieferung bringe aus Sicht der Assmanns allerdings auch nicht zu unterschätzende Nebenwirkungen mit sich. Das identitätssichernde Wissen sei in diesem Fall nämlich

nicht nur von den lebendigen, autoritativen Trägern, den weisen Alten, sondern auch von den Situationen der festlichen, rituellen Kommunikation getrennt. Es wird verfügbar für andere und zugänglich außerhalb der Riten. Anstelle der Riten nimmt es die Form des Textes an. Als Text tritt es in neue Kommunikationssituationen ein. Die in Texten gespeicherten Informationen besitzen andere Aktualisierungsmöglichkeiten als rituelle oder informelle Inszenierung. Sie sind paraphrasierbar, summierbar, kritisierbar, und vor allem interpretierbar. Durch Interpretationen werden Überlieferungen historisch entwicklungsfähig. (Ebd.: 135)

Während für die Oralkultur eine *Gedächtnisgestützte* gelte, sei für die Sprachkultur eine *Sprachgestützte* evident. Beide Rahmenbedingungen kommen im elektronischen Zeitalter zwar nicht außer Gebrauch, verlieren aber „ihre kulturprägende Dominanz.“ (ebd.: 139) Durch diesen Umstand verliere zudem die elektronische Kultur ihre älteren anthropomorphen und anthropozentrischen Konturen. Die Medien und Institutionen steuern und organisieren mittlerweile die Zirkulation von Informationen in einem weit höheren Maße als jemals zuvor. Der Zugang zum gespeicherten Wissen werde in Bezug auf seine mediale Verfügbarkeit dezentraler, sodass die Tendenz dahin gehe, dass die Kommunikationsgesellschaft durch die Medien und nicht umgekehrt strukturiert werde (vgl. ebd.: 139).

Unter den institutionalisierten Wissenschaften nimmt die historische Wissenschaft bezüglich der Aufgabe der „kulturnotwendigen Erhaltung des Gestern im Heute“ (ebd.) die wohl prominenteste Position ein. Allerdings spielt in dem Kommunikationsprozess der Gesellschaft die Literatur eine ebenso, wenngleich auch anders gelagerte Rolle im Zusammenhang mit der Erhaltung und Aufarbeitung des ‚Gestern‘: „Wo die Historiker als Funktionäre einer offiziellen Memorialpolitik in Dienst genommen werden, geht der Erinnerungs-Auftrag an die Literatur über.“ (Ebd.) Die Assmanns verweisen diesbezüglich auf konkrete Beispiele aus der Literatur, wie etwa auf das einflussreiche historisch-literarische Werk *Der Archipel Gulag* (1966) des russischen Literaturnobelpreisträgers Alexander Solschenizyn, in dem Erinnerungsarbeiten vorweggenommen worden seien, die erst jetzt von Historikerinnen und Historikern wieder aufgenommen werden können (vgl. ebd.). Die Verbindung zwischen erinnernden Kommunikationsgemeinschaften und ihren Speichermedien stellt sich also höchst komplex und besonders auch bilateral dar. Einerseits wirkt das textlich fixierte Medium auf den Erinnerungsprozess der Gesellschaft ein, andererseits kann sich der aktuelle Stand bzw. können sich bestimmte Standpunkte im Rahmen des Erinnerungsprozesses der Kommunikationsgesellschaften in verschiedensten Medien manifestieren. Texte tragen somit maßgeblich zur kollektiven Identitätsbildung bzw. -veränderung bei.

Die besondere Bedeutung der textlich verfassten Medien im Zusammenhang mit dem kulturellen Gedächtnis betont Astrid Erll in ihrem thematischen Einführungswerk *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen* (2011). Mit Erll lassen sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede, sowie die gegenseitige Beeinflussung von Literatur und kulturellem Gedächtnis aufzeigen. Ausgehend von dem theoretischen Ansatz des deutschen Philosophen Ernst Cassirer (1874–1945) ist die Literatur als Symbolsystem bestimmt, welches sich durch bestimmte Privilegien und Restriktionen hinsichtlich der repräsentativen Verbindung vom Imaginären und Realen auszeichnet (vgl. Erll 2011: 175 f.). Die ‚Schnittpunkte‘ von Prozessen des kollektiven Gedächtnisses und der literarischen Welterzeugung und Bedeutungsstiftung sind die Verfahren der *Verdichtung*, der *Narration* und des *Gattungsmusters*. Diese werden in der literarischen Welterzeugung und Bedeutungsstiftung und in den Prozessen des kollektiven Gedächtnisses angewendet. Sowohl die Erinnerungsprozesse als auch die Literatur *verdichten* Informationen durch Repräsentationsprozesse. Literatur und Erinnerung *verdichten* also komplexe Zusammenhänge durch Semiose (vgl. ebd.: 174 f.). Das kollektive Erinnern wie auch das literarische Erzählen bedürfen eines kontextuellen Zusammenhangs ihres Materials, durch welche die einzelnen Informationen in ihrer ihre Bedeutung bestimmt werden und einen Sinn ergeben.

Hierbei verweist Erll auf den paradigmatischen Aspekt der *Selektion* und den syntagmatischen Prozess der *Kombination* der zu *verdichtenden* Elemente und konstatiert: „Die Welt der Kollektivgedächtnisse ist eine Welt der Narrative.“ (ebd.: 175) Unter dem Gattungsmuster versteht Erll die der Erinnerung und der Literatur gemeinsame Angewiesenheit auf Modelle von Entwicklungsverläufen. Diese schon vorliegenden Konzeptionen der möglichen Strukturierung eines Narrativs werden von der kollektiven Erinnerungskultur als ‚kulturelle Paradigmen‘ aufgenommen, „um schwer zu deutende kollektive Erfahrungen durch bekannte Deutungsmuster sinnvoll zu gestalten“ (ebd.: 176), so Erlls These.

Allerdings muss zwischen kulturellem Gedächtnis und Literatur auch unterschieden werden. So hat das moderne Literatursystem das gesellschaftlich akzeptierte Privileg auf die Verbindung von Realem und Imaginärem in der Welterzeugung und Bedeutungsstiftung. In der Literatur ist das Imaginäre als solches markiert und gesellschaftlich akzeptiert, was nicht im gleichen Maße für andere Symbolsysteme und die Erinnerungsprozesse gilt. Dementsprechend unterscheiden sich literarische Vergangenheitsdarstellungen von anderen Vergangenheitsdarstellungen durch ihren eingeschränkten Anspruch auf außertextuelle Referenzialität. Andererseits kann Literatur aber durch diesen eingeschränkten Anspruch auf Faktentreue die Diskursvielfalt einer Erinnerungskultur besser modellieren, auch wenn sie keinen Anspruch auf deren adäquate Modellierung erheben kann. Die damit einhergehende Darstellung einer hochkomplexen Gemengelage zeichnet sie vor allen anderen Medien des kollektiven Gedächtnisses aus (vgl. ebd.: 177).

Abschließend klärt Erll die Frage nach dem Zusammenhang von literarischem Text und erinnerungsgeschichtlichem Kontext mithilfe des Mimesismodells, das von dem französischen Philosophen Paul Ricœur (1913–2005) entwickelt wurde. Die drei Darstellungsstufen der literarischen Welterzeugung reformuliert Erll in drei Aspekten der Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. Hierbei werden, anknüpfend an den Kulturbegriff des tschechisch-deutschen Semiotikers und Linguisten Roland Posner (1942–2020), drei mögliche Relationen genannt: der Bezug auf die *materiale*, die *soziale* und die *mentale* Dimension der Erinnerungskultur. Die Mimesis I, das bedeutet, den Bezug des literarischen Textes zur außertextuellen Welt, übersetzt Erll in das Verhältnis des literarischen Textes als Medium der Vergangenheitsdarstellung mit der Erinnerungskultur. Die mögliche Form des Bezugs bestimmt sie als *Intertextualität*, *Intermedialität* und *Interdiskursivität*. Dabei erfolgt die Aufnahme der außertextuellen in die textuelle Struktur durch Selektion und Konfiguration. Da die Erinnerungskultur häufig narrativ verfasst ist, hat sie schon Selektions- und Konfigurationsprozesse gezeitigt. Somit kann Literatur innerhalb der Erinnerungskultur eine *Erinnerungsfunktion* erfüllen, wenn sie nicht-selektierte Elemente der Realität in die Narration aufnimmt und gleichzeitig eine *Artikulationsfunktion* erfüllen, indem sie kollektiv nicht-bewusste Elemente ausdrückt (vgl. ebd.: 181). Die Mimesis II, also die Transformation des Vorgestalteten aus der praktischen Welt in die exemplarische temporale und kausale Anordnung des literarischen Textes, überträgt Erll auf den Prozess der Neu- und Umstrukturierung von Elementen des kollektiven Gedächtnisses in einem exemplarischen Medium. Hierbei kommt es durch die literarische Materialisierung der Elemente des kulturellen Gedächtnisses (vgl. ebd.: 182). Die Mimesis III, also die Vermittlung von literarischem

Text und außertextueller Welt im Rezeptionsakt des Textes, übersetzt sie schließlich in die Verbindung von literarischem Text und kulturellem Gedächtnisprozess. Die Bezüglichkeit von Leserin bzw. Leser und Text wird zur Bezüglichkeit zwischen Text und kollektiver Refiguration des zu Erinnernden durch heterogene Interpretationsgemeinschaften innerhalb der Gesellschaft (vgl. ebd.: 183).

Mediales Beispiel zum Themenbereich kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen

Zur Veranschaulichung der Thematik dient an dieser Stelle eine Folge der populären US-amerikanischen Serie *South Park* aus dem Jahr 2003 mit dem Titel I'M A LITTLE BIT COUNTRY (deutscher Titel: FEHLGEBURT EINER NATION). In dieser Folge kommt es in der fiktiven Stadt South Park während des Irakkriegs sowohl zu Pro- als auch zu Anti-Kriegs-Demonstrationen, an denen die Protagonisten Stan, Kyle und Kenny teilnehmen, um nicht zur Schule zu müssen, während Cartman versucht, einen ‚Flashback‘ zu bekommen, um sich auf diesem Weg Klarheit über die Absichten der Gründerväter der USA zu verschaffen.

Der gesellschaftliche Prozess der Erinnerung wird somit anlässlich einer historisch-ikonischen Situation durch verschiedene Interpretationsgemeinschaften anhand einer schwierigen Erfahrungssituation geschildert. Sowohl die Kriegsgegnerinnen und -gegner als auch die Befürworterinnen und Befürworter des Krieges führen die Absicht der Gründungsväter als Autoritätsargument an und werfen sich gegenseitig fehlenden Patriotismus vor. I'M A LITTLE BIT COUNTRY kann als filmischer Text beschrieben werden, der auf mehrfache und komplexe Art Teil einer Erinnerungskultur ist – in besonderem Maße, da er sowohl „gedächtnisproduktiv“ (Erl 2011: 161) und „gedächtnisreflexiv“ (ebd.), als auch literatur- bzw. filmreflexiv und selbstreflexiv ist. Gedächtnisreflexiv ist die Folge, da in der Diegese imaginäre und reale Strategien zur Erinnerung als gleichberechtigt inszeniert werden. So wird Cartmans zum populärkulturellen Kanon gehörender ‚Flashback‘ als gleichberechtigt mit der Recherche von Kenny, Kyle und Stan erzählt, obwohl der Flashback in der *histoire* genauso unwahrscheinlich wirkt wie in der Realität (vgl. 00:04:13; 00:06:15; 00:08:12). Gleichzeitig ist die Folge auch Teil der Erinnerungskultur, da sie als Medium der Erinnerung an die Situation des Irakkrieges und auch an die Verabschiedung der Unabhängigkeitserklärung in literarischer Form erinnert. Ebenso wird die Rezeption literarischer Formate innerhalb der Erinnerungskultur kommentierend dargestellt. So sind Rock 'n' Roll und Country-Musik eindeutig politisch semantisiert. Diese Verknüpfung von bestimmten Musikgenres mit einer jeweiligen politischen Haltung wird dargestellt, indem im Verlauf der Demonstration die politische Haltung der Demonstrierenden durch eine musikrezipierende Haltung ersetzt wird (vgl. 00:15:58). Dies geschieht in satirischer Weise, sodass der Streit letztendlich durch Einigung auf den Patriotismus als gemeinsame Basis beigelegt wird (vgl. 00:20:23). Damit ist sie also nicht nur deskriptiver Teil der Erinnerungskultur, sondern gleichzeitig Teil der öffentlichen Diskussion über den Irakkrieg. Schlussendlich ist die Folge auch in besonderer Weise selbstreflexiv, indem am Ende der Diegese die 100. Folge von *South Park* gefeiert wird (vgl. 00:21:20), sodass aus erzählperspektivischer Sicht die ‚vierte Wand‘ durchbrochen wird. Dieser Bruch wird dann aber wieder relativiert, indem Kyle über die Stadt und damit in gewisser Weise über die ganze USA (welche durch die fiktive Stadt South Park auf satirische Art

repräsentiert werden) im Kontext ihrer Erinnerungskultur urteilt: „Ich hasse diese Stadt!“ (00:21:29) I'M A LITTLE BIT COUNTRY zeigt also exemplarisch die Erinnerungs- und Artikulationsfunktion des filmischen Textes als Medium der Erinnerungskultur in besonders anschaulicher Weise auf.

Fazit

Die Theorien der Assmanns bezüglich des Zusammenhangs von Kultur, Gedächtnis und Erinnerung, auf die auch Erll in ihren Ausführungen größtenteils Bezug nimmt, zählen zu den elaboriertesten und einflussreichsten in jenem Forschungsfeld, haben aber auch kritische Stimmen hervorgerufen, „die gegen die generelle Festlegung von Kulturen auf Aufbewahrungstechniken und Identitätskonstruktionen die Relevanz von Differenzierungs- und Lösungsprozessen und also des kulturellen Vergessens [...] einklagen.“ (Pethes 2012: 293) Mit dem Übergang ins 19. Jahrhundert lässt sich ein Autoritätsverlust „des Topos von der Geschichte als Vorbild und Lehrmeisterin des Lebens“ (ebd.: 293) beobachten. Dieser macht sich besonders an dem Umstand bemerkbar, dass die bis weit ins 20. Jahrhundert hineinreichenden Auswirkungen globaler Kriege, Genozide und Gewaltherrschaft kaum noch positive Bezugspunkte für kollektive Erinnerung zulassen, was konsequenterweise die Vorstellung einer kulturellen Kontinuität des hellenisch-jüdisch-christlichen Abendlandes grundsätzlich in Frage stellt. Zudem sorgen im 21. Jahrhundert neben postnationalen globalen Diskursen dezentrale digitale Netzwerke in zahlreichen Fällen für eine Verunsicherung einer als linear und einheitlich konzipierten Vorstellung von einer kulturellen Erinnerung (vgl. ebd.). So bewirken beispielsweise die sogenannten sozialen Medien in der Praxis häufig das Gegenteil von dem, was sie ihrem Namen nach ursprünglich leisten sollten.

Der Zusammenhang von Medium und Kommunikationsgesellschaft wird also mit der Zeit stetig komplexer – was auch die *South Park*-Folge I'M A LITTLE BIT COUNTRY als mediales Beispiel anschaulich aufzeigt – und hat durch das Internet eine ganz neue Sphäre hinzugewonnen. Vor diesem Hintergrund muss eine Kulturwissenschaft mit Bezug auf literarische Texte die verschiedenen Arten von Medien, Zeichensysteme und gesellschaftliche Lebens- und Kommunikationsgemeinschaften unterscheiden, die sich zunehmend vom Analogen hin zum Digitalen entwickeln, aber selbst stets in der Lebenswelt verwurzelt bleiben. Die multimediale Vielfalt der gegenwärtigen Erinnerungskultur muss dementsprechend einerseits mit einem kontextsensiblen Textbegriff adäquat analysierbar sein. Andererseits muss mit einem weiten Medienbegriff auf die spezifische materielle Verfasstheit der kulturellen Speichermedien eingegangen werden können. Für die Literatur gilt dies natürlich in besonderem Maße. Mit Erll lässt sich dabei durchaus feinkörnig zwischen Literatur als Teil der Erinnerungskultur und der Gedächtnisprozesse dieser Erinnerungskultur differenzieren. Die Übertragung der Mimesistheorie auf den Phänomenbereich der Erinnerungskultur reflektiert zugleich die methodologischen Grenzen einer Analyse der vorausgesetzten, aber nicht direkt zu analysierenden Wechselwirkung von Literatur und kollektiven Gedächtnisprozessen und den Interpretationsgemeinschaften. Ergänzungsbedürftig erscheint dagegen die Reflexion der unterschiedlichen Medialität der literarischen Texte, die zwar typologisiert, aber von Erll nicht systematisiert wird und damit unvollständig bleibt; gerade in Bezug auf die

enorme Entwicklung des Internets und dem damit verbundenen Medienwandel der letzten zehn Jahre.

Filme/Serien

I'M A LITTLE BIT COUNTRY (FEHLGEBURT EINER NATION, South Park, Staffel 7, Folge 4, USA 2003, Trey Parker, <https://www.southpark.de/en/episodes/zypr17/south-park-i-m-a-little-bit-country-season-7-ep-4> (27.01.2022)).

Forschungsliteratur

Assmann, Aleida (2017): *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. (= Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik 27). 4. Aufl. Berlin.

Assmann, Aleida u. Jan Assmann (1994): „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis“. In: Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt u. Siegfried Weischenberg (Hg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen, S. 114–140.

Erll, Astrid (2011): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. 2. Aufl. Stuttgart.

Pethes, Nicolas (2012): „Erinnerung“. In: *Handbuch Kulturphilosophie*. Hg. v. R. Konersmann. Stuttgart, S. 292–298.

Kulturwissenschaftliche Xenologie

Leonie Lieberam

Theorie: Fremdeheitsbegriff

Die kulturwissenschaftliche Xenologie liefert das Handwerkszeug, die Begriffe und Methoden, mit denen man einen bestimmten, zentralen Aspekt aus einem Text herausfiltern und einordnen kann: Fremdheit. Fremdheit ist in allen Texten zu finden, in denen eine Begegnung zwischen zwei oder mehr Individuen oder Gruppen thematisiert wird. Da es sich bei einer Fremdheitserfahrung um einen auffallenden Bruch mit dem Gewohnten, ein ‚Ereignis‘ (→ Kontextsensitive Narratologie), handelt, ist sie als Themenkomplex weitläufig in Texten der unterschiedlichsten Epochen anzutreffen (vgl. Walberg 2014: 88). Deshalb, und weil Fremdheit als anthropologische Konstante gelten darf, bedarf es mit der kulturwissenschaftlichen Xenologie eines Zugriffs- und Analyseapparates. Doch sind überhaupt die gegebenen Methoden ausreichend, um die Komplexität und Vielseitigkeit des Konzepts ‚Fremdheit‘ und die Dimensionen von Fremdheitserfahrungen zu erfassen?

Auch wenn sich die „Funktion der Fremdheit geändert hat“ (Turk 1990: 8), ist es doch in der modernen globalisierten Welt wichtig, Ansichten der Gegenwart und deren historische Ursprünge zu analysieren. Bis heute erkennen wir in Namens- und Begriffsgebungen wie ‚Nord-Süd-Gefälle‘ oder ‚Dritte Welt‘, in Mythen und Metaphern Fremdheitskonstruktionen und Praktiken der Ethnisierung (vgl. Albrecht und Wierlacher 2008: 295). Die Xenologie schlägt hierfür ein Werkzeug zur Freilegung vor: Rekonstruiert man die „(Voraus-)Setzungen und [die] diskursiven textuellen Strategien, die bei der Verhandlung von ‚Eigenem‘ und ‚Fremdem‘ Anwendung finden“ (Nies 2011: 223), können Aussagen über die Hintergründe dieser Fremdannahmen getroffen werden. Damit steht bei der Textanalyse die Frage im Vordergrund, „ob die in den Modellen artikulierte Fremderfahrung der Kultur in der Kultur als Teil der Kultur, ihres Codes, aufgefasst werden kann oder nicht“ (ebd.: 223).

Jede*r hat schon einmal Fremdheitserfahrungen gemacht, und Fremdheitsdarstellungen lassen sich in nahezu jedem kulturellen Erzeugnis finden. Das meint natürlich das *räumlich* Fremde, bezieht aber auch das *zeitlich* Fremde ein. Die Xenologie umfasst alle Fremdheitsdimensionen, wenn ihr Forschungsziel ist, herauszufinden,

was in einer oder mehreren Kulturen in einem gegebenen Zeitabschnitt oder in gesellschaftlichen Teildiskursen und wissenschaftlichen Disziplinen unter dem Anderen als Fremden verstanden wird, wie man von ihm spricht und wie die Auffassungen in Handlungen umgesetzt werden und welche Figurationen des Fremden aus welchen Erkenntnisinteressen die Künste, vor allem die Literatur, erfinden. (Albrecht und Wierlacher 2008: 285)

Diese Fragen können nur gemäß unseren Maßstäben und Vorannahmen produktiv gemacht werden, da kein Mensch frei von diesen ist.

Zentral ist der Grundsatz zur Anerkennung von Fremdheit: Fremde und Fremdheit existieren als Erfahrung, die wir als Subjekte (passiv) erleben und die uns „dazu zwingt, uns zu uns selbst und der Welt in ein anderes Verhältnis zu

setzen.“ (Walberg 2014: 191). Diese Erfahrung ist aber nie individuell, sondern stets kulturell geprägt. Dementsprechend „gibt es das Phänomen der Fremdheit nur in der menschlichen Interpretation, die sich im Reden wie im Handeln niederschlägt“ (Albrecht/Wierlacher 2008: 285), womit „[d]as kulturell Eigene und das kulturell Fremde [...] keine Kontrastphänomene [...], sondern wechselseitige Bezugsgrößen“ (ebd.: 284) sind. Das heißt, dass es bei der Analyse des Fremdheitsereignisses darum geht, das Verhältnis zwischen Eigenem und dem Fremden zu beschreiben.

Das mag so klingen, als stehe das Fremde stets in direkter Opposition zum Eigenen. Es ist jedoch wichtig festzuhalten, dass sich das Verhältnis zwischen Eigenem und Fremdem auf einer Skala (bzw. mehreren Skalen, weil auch kontextabhängig) anzusiedeln ist.

Wer sich nur durch sein Outfit, nicht aber biologisch und sprachlich von Ego unterscheidet, wird weniger ‚fremd‘ sein als der, der sich nur biologisch oder nur sprachlich unterscheidet; am ‚fremdesten‘ wird sein, wer in allen drei Merkmalsklassen abweicht. (Titzmann 1999: 101)

So kann sich, im Sinne der ‚subkulturellen Fremdheit der Schichten und Generationen‘ (vgl. Albrecht/Wierlacher 2008: 281), ein linker, deutscher Student zu einem anderssprachigen jungen Menschen weniger fremd fühlen als beispielsweise zu einem konservativen CSU-Politiker. Man kann sich in Beziehungen voneinander entfremden. Und es gibt das *absolut* Fremde, das jedem Menschen fremd ist, also ‚Grenzerfahrungen‘, wie den Tod. Zu den Dimensionen von Fremdheit schlagen verschiedene Theoretiker*innen unterschiedliche Ansätze vor. Horst Turk setzt das Andere zwischen das Eigene und das Fremde, um deutlich zu machen, dass es zu unterschiedlich Fremdem unterschiedliches Verhalten gibt, behält aber die Oppositionen um die fundamentale Grenze bei.

Indem das Fremde selbst als solches erkannt wird, sollte in einer Fremdheitsuntersuchung das Potenzial der zwischen dem Eigenen und dem Anderen/ Fremden stehenden Grenze fruchtbar gemacht werden:

‚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. (Nies 2011: 222)

Theorie: Kulturbegriff und Methodik

Für die praktische Anwendung der kulturwissenschaftlichen Xenologie ist es wichtig, einen Kulturbegriff mit hohem Potenzial zur Anschlussfähigkeit zu verwenden, da sich Kultur in einem Text leicht durch eine Zugehörigkeit zu erkennen geben soll. Daher wird ein offener Kulturbegriff genutzt, wie er etwa auch in sozialwissenschaftlichen Disziplinen Verwendung findet:

[Die Xenologie] begreift Kultur als ein sich wandelndes, auf Austausch angelegtes, kohärentes aber nicht widerspruchsfreies und insofern offenes Regel-, Hypothesen-, Bedeutungs- und Geltungssystem, das Gemeinschaft stiftet, sichtbare und unsichtbare

Phänomene einschließt und zu dem man in einem spannungsreichen Zugehörigkeitsverhältnis stehen darf. (Albrecht/Wierlacher 2008: 292)

Er bezieht die Prämisse ein, dass Kultur aus einem Austausch zwischen dem Eigenem und dem Fremden entsteht und Fremdheit nach kulturellen Regeln immer wieder neu verschoben und ausgehandelt werden kann. Diese Definition erlaubt – da sie dieses Spannungsfeld anerkennt – ein Loslösen von dem Asymmetrieverhältnis zwischen Eigenem und Fremdem, da man auch selbst (als Forscher*in) vom Gegenstand fast zwangsläufig als kulturell außenstehend definiert wird, ohne es je komplett zu sein.¹ Die Relevanz hierfür liegt darin, dass der jeweilige literaturwissenschaftliche Untersuchungsgegenstand zumeist die Literatur der eigenen Kultur ist, in der die Sicht auf eine andere Kultur ausgehandelt wird. So können zunächst (und gerade durch diese Betrachtung) Aussagen über die eigene Kultur getroffen werden: „[E]ine sachgerechte Analyse der eigenen Kultur [ist] nur über Erfahrungen des Fremdkulturellen möglich“ (Hinderer 1993: 208). Wir können erkennen, wie zeitlich-historisch über bestimmte Fremde gesprochen wird und wurde, und was und wer als fremd verstanden wird. Dabei müssen wir anerkennen, dass Fremdheitsbegegnungen immer schon semiotisch sind (vgl. Titzmann 1999: 89), und damit den Kultur- und Textbegriff der (→ Kultursemiotik) im Hinterkopf behalten.

„Insbesondere die Literatur hat sich mit der Entdeckung, Erfindung und Bewahrung von Fremdheit [...] befasst“. (Turk 1990: 10) Das Fremde wird durch die Jahrhunderte hinweg unterschiedlich wahrgenommen und beschrieben: In der Literatur des 18. Jhdts. wird die Abgrenzung von dem/der Fremden gesellschaftlich begründet, im 19. Jhdts. historisch und ökonomisch (vgl. ebd.).

Vor allem die deutsche Literatur kann geradezu als Modus einer Fremdheitsforschung begriffen werden. [...] Sie versteht es, ihren Lesern eine imaginative kulturelle Außenposition zur Kritik eigenkultureller Verhältnisse zu eröffnen und sowohl Wurzeln als auch Folgen des Fehlverhaltens durch Xenophobie und Rassismus, Migration und Exotismus vor Augen zu führen. (Albrecht/Wierlacher 2008: 299)

Wir sehen: Literatur kann vielseitig erforscht werden, um darüber Aufschluss über das Verhältnis von Eigenem und Fremdem zu geben. Beispielsweise „nach Themenstellung, nach inhaltlichen und ästhetischen Kategorien und Verfahrensweisen, nach Aspekten der Rezeption, Produktion und teilweise sogar der Distribution“ (Hinderer 1993: 208). Die Methoden der Xenologie können beispielsweise auf den Literaturdiskurs bezogen werden, wenn die Einflüsse des Fremden im Eigenen erkannt werden: (kanonisierte) migrantische Literatur oder Exilliteratur. Auch können durch Einbezug anderer Quellen Aussagen über den Entstehungszeitraum und das kulturelle Denken über Fremde und Eigene getroffen werden. Damit gibt die kulturwissenschaftliche Xenologie sich selbst große heuristische Validität.

¹ „Entweder er wendet auf sich die Kategorien und Formen eines ihm Bekannten Auslegungsrahmen an: mit dem Effekt, daß er sich in ihnen nicht mehr unmittelbar versteht. Oder aber er wendet sich auf die Kategorien und Formen eines vertrauten Auslegungsrahmens an: mit dem Effekt, daß er sich durch sie anders und besser versteht. Der zuletzt genannte Effekt stellt sich beinahe zwangsläufig ein, sobald man überhaupt einen unbekanntem und nicht mehr vertrauten Auslegungsrahmen sucht.“ (Turk 1990: 31)

Zugriffe: Analyse von Joachim Reichels Schlager „Aloha Heja He“

Unter der Voraussetzung die Kultur als Zeichensystem erkennt, ergeben sprachanalytische Werkzeuge und Methoden der Fremdhheitsforschung kombiniert die kulturwissenschaftliche Xenologie, die viele Zugänge bereithält. Dies ist für die Vielfalt an Gegenständen, die uns zur Verfügung stehen, nicht ungewöhnlich. Da sogar Texte aus ein und derselben Epoche mit ähnlichem Hintergrund unterschiedliche Aussagen treffen, kann sich das genaue Vorgehen der Analyse von Text zu Text unterscheiden.

	<i>alien</i>	<i>alteritär</i>
Synonyme	Fremd, alien, strange, étrange	anders, other, autre
Nebenbegriffe	Eher Feind/ Konkurrent Integration	Gast/ potenzieller Freund Herabgesetzt, marginalisiert
Zugehörigkeit	Fremde Zugehörigkeit	Ohne markierte Zugehörigkeit
(kultursemantisches Paradigma)	Außerhalb des Referenzrahmens	Gemeinsamer Referenzrahmen
Grenze	Aus Sicht der Gegenwart unverschiebbar, Grenzüberschreitung eher tabuisiert, Grenzübertritt sprunghaft	Vorläufig, Grenzverschiebung als Bedeutungsverschiebung

Tabelle 1 Alienität und Alterität nach Sarah Brauckmann, Begriffe von Turk und der Postcolonial Theory

Für eine exemplarische Analyse ist das Lied „Aloha Heja He“ von Achim Reichel aus dem Jahr 1991 geeignet, da sich aufzeigen lässt, wie sich das Eigene und das Fremde gegenüberstehen können, zugleich aber auch gezeigt werden kann, wie für eine vollständige Analyse über die kulturwissenschaftliche Xenologie hinausgegangen werden muss. Der Text und sein Auftritt aus dem Jahr 1991², sind auch heute noch Online zu finden. Bereits im Vorfeld bereits erkennt man die Problematik, dass eine westliche Projektion erfolgt, die reale Geschehnisse mit fantastischem vermischt und Problematisches ausklammert.

Für die Untersuchung von Reichels Lied bietet sich Horst Turks Methode an, da im Liedtext zunächst auf Inhalts- und Sprachebene ein Spannungsfeld auffällt, und es zwischen Eigenem und Fremdem keine gemeinsamen Merkmale gibt. Turks abstraktes Denkmodell (siehe Tabelle) arbeitet die asymmetrischen Begriffspaare heraus. Während mit der Perspektive des fiktiven Seefahrers das Eigene (,Ich‘) mit einer groben, weltlichen, harten Realität und Entdeckertum verbunden wird („Hab die ganze Welt gesehn“; „harte Überfahrt“; „in den Wind gespuckt“; „Welt verflucht“), wird das Fremde mit dem himmlischen, traumhaften, friedlichen verknüpft: „da glaubte ich zu träumen“, „Gelächter“, „Paradies“. Die Kategorien erinnern an die Rousseausche Gegenüberstellung von Naturmensch und zivilisiertem Mensch. Die veraltete

² Link zum Video: <https://www.youtube.com/watch?v=vBtYtWIO8Kg> (27.01.2022). Zu sehen ist eine Performance-Aufzeichnung des Zweiten aus dem Jahr 1991 von Achim Reichels „Aloha Heja He“.

Vorstellung des ‚Edlen Wilden‘ soll in unserer Analyse jedoch nicht reproduziert werden, „sondern im Rahmen der Konstitution einer Verstehensposition, die kulturelle Abstände wahrhaft und aus ihnen Erkenntnisse über sich, das Eigene und das Andere als das Fremde zu gewinnen sucht“ (Albrecht/Wierlacher 2008: 292 f.) rekonstruiert werden.

Die Propositionen im Text werden nicht weiter hinterfragt, somit ist die Grenzziehung ideologischer Natur und muss (an-)erkannt werden (vgl. Nies 2011: 223). Über die Propositionen finden wir unseren ersten Zugang zur Grenze, sie wirkt *alien* und unverschiebbar.

Die genaue Betrachtung zeigt aber, dass sie nicht statisch ist. Eigenes, Anderes und Fremdes besitzen eine dreiwertige Valenz und konstituieren sich gegenseitig, sodass Anderes und Fremdes auch ihre Position wechseln können (vgl. Albrecht/Wierlacher 2008: 284). Hier formiert die Sprache eine unüberwindbare Grenze. Die beiden Gruppen sprechen nicht miteinander, stattdessen steht aber der einseitige, für das Ich unverständliche Gesang, für eine scheinbar eindeutige, einvernehmliche Kommunikation. Vom Ich wird sie als Friedensangebot und Anregung zur Verschmelzung der beiden Kulturen wahrgenommen. Der Gesang öffnet hier einen gemeinsamen Referenzrahmen, wodurch sich die Kulturen einander annähern. Das Erlebnis der sexuellen Vereinigung als ultimatives Resultat dieser Fremdbegegnung wird angedeutet („den Zahlenmeister ham’ die Gonokokken vernascht“) nicht aber explizit gemacht. Es scheint zunächst, als hätte sich die Grenze aufgelöst, doch dazu ist sie nicht in der Lage. Auch wenn sie beweglich ist, wird sie doch aus der Perspektive beider Positionen bestehen (vgl. Nies 2011: 222 f.). Folgen wir dem Text, bestätigt sich das: Die eigene Gruppe entfernt sich wieder und dem Ich bleibt die fast surreale Erinnerung; womit folglich die Grenze beweglicher wurde und nur eine Verschiebung zum Alteritären stattgefunden hat.

Im Text begegnen uns verschiedene kulturelle Zeichen und Referenzen zur Wirklichkeit, wie der Verweis auf das Jahr 1910, der nur grob angerissen und nicht erklärt wird. Wir wissen anhand der verwendeten Darstellung, welche Kulturen referenziert werden: Da das Ich von Sansibar spricht, dem schlicht falschen, aber noch immer verbreiteten Mythos einer deutschen Kolonie, schließt 1910 die Kolonialzeit ein und scheint diese zu verklären und zu mystifizieren. Das ‚Aloha‘, das im polynesischen Sprachraum eine freundliche Begrüßung und Verabschiedung ist, ist uns vor Allem aus der hawaiianischen Kultur bekannt. In Liedform stammt das bekannteste ‚Aloha‘ aus dem Lied „Aloha’Oe“ der letzten hawaiianischen Königin Lili’uokalanis. Sie komponierte es für ihr Volk, bevor sie aus wirtschaftlichen Interessen mit Unterstützung von den U.S.A. abgesetzt und eingesperrt wurde (vgl. Noenoe 2004: 180, f.). Auch wenn das Ich vermutlich eher den Willkommensaspekt aufgreifen will, (wofür spräche, dass er es „so [...] noch nie gehört“ habe), sollte das Wissen um diese geschichtliche Episode anerkannt werden. Reflektiert wird es im Lied nicht. Auch im Auftritt aus dem Sommer 1991 wird die hawaiianische Kultur referenziert, hier folkloristisch. Brünette Frauen tanzen auf der Bühne in Hula-Kostümen erotisch die Hüften kreisend um den Sänger herum. Warum im Lied die Verbindung von dem an der ostafrikanischen Küste liegenden Sansibar und dem pazifischen Hawaii eröffnet wird, leuchtet ein, wenn wir die Mystifizierung dieser beiden Orte erkennen. Es wird ein diffuser, paradiesischer Ort geschaffen, der auch uns „seltsam bekannt vor[kommt]“.

Wir finden im Lied auch Zeichen des Utopischen sowie Signale des Fiktiven. Der Übergang zum Fremden übers Meer, wo die Begegnung stattfindet, erinnert an Thomas Morus erste Utopie. Das Genre Utopie bedient sich bei der Beschreibung eines unbekanntes Ortes auch distinkter Begriffspaare und Merkmale des Fantastischen und Unrealistischen. Gäbe es nicht die Verweise zur Lebenswirklichkeit, könnte man auch von einer Heterotopie, einem Nicht-Ort sprechen. In Form des Seemannsgarns kann eine Erzählung geschaffen werden, die den Seemann als heimatlosen Piraten unabhängig von kolonialgeschichtlicher Verantwortung darstellt oder gleich eine alternative Geschichte schafft.

Im Lied wird eine scheinbar fantastische Begegnung aus Sicht eines westlichen Seefahrers mit einer exotischen, diffusen Kultur geschildert. Das Ereignis der Begegnung wird unkompliziert dargestellt und die Grenzverschiebung ist scheinbar problemlos im beidseitigen Einverständnis möglich. Zwar wird die Fremdheit des Gegenübers anerkannt, doch wird sie nicht reflektiert oder ernstgenommen. Wir erkennen im Lied Vorstellungen und Bilder, die Exotisierung, und Hierarchisierung und damit Machtvorstellungen, die es bis heute gibt, reproduzieren.

Da das Lied von einem Weißen, deutschen Mann für ein deutsches Publikum geschrieben wurde, bedient es sich dieser Vorstellungen und Fantasien, greift aber auch den Vermittlungsdiskurs, der die Kolonialgeschichte nicht aufarbeitet, auf.

Diesen westlichen Blick nehmen auch wir ein, wenn wir erkennen, was Fremdheit für das Ich bedeutet. Wir können ableiten, dass Fremdheit mit Faszination zusammenhängt, mit der Möglichkeit zu reisen, Abenteuer zu erleben und eigene Erfahrungen zu machen. Fremdheit wird idealisiert, womit der Text ein Bild aufgreift, das wir seit der Aufklärung kennen, und spätestens seit seiner Verwendung zur Legitimierung von Herrschaftsansprüchen nicht mehr verwenden. Das Lied hat die Fähigkeit, unsere eigene Identität zu konstruieren, als auch die Identität Anderer und Fremder, und so in das Bild von Wirklichkeit einzugreifen.

Die [...] Konstruktion des ‚Deutschen‘ im 19. Jahrhundert vollzieht sich durch eine Serie narrativer Prozesse, durch eine Menge zeitlich geordneter narrativer Texte. [...] Merkmalszuweisungen werden durch Erzählungen (z.B. reale oder fiktive Reiseberichte usw.) beglaubigt, und erst, wenn sie zu Ereignissen, d. h. Erzählgegenständen, führen, wenn also freundliche oder feindliche Begegnungen mit einem Alter im Ego- oder Alterraum stattfinden, d. h. Grenzüberschreitungen im Sinne der strukturalen Erzähltheorie, wird Alter für Ego relevant und vollzieht sich der wechselseitige Abgrenzungsprozess verschiedener Identitäten. (Titzmann 1999: 111)

Damit steht das Lied in der Tradition der fiktiven Reiseberichte, die unsere Wahrnehmung vom Eigenen und vom Fremden stark formten und weiterhin formen, wie wir auch am Zuspruch sehen, den das Lied bis heute erfährt.³

Ausblick: Offene Fragen/ Kritik

Anhand der Analyse des Liedes „Aloha Heja He“ von Achim Reichel zeigt sich, dass Aspekte von Fremdheit mithilfe der kulturwissenschaftlichen Xenologie aus einem Text herausgearbeitet werden können. Insbesondere Aussagen über den Beschreibenden, der die Perspektive des Eigenen einnimmt, lassen sich so herleiten.

³ Bis heute wird das Lied regelmäßig im Radio gespielt. Es gibt mehrere Coverversionen. Und die Kommentare unter dem YouTube Video zeigen starken Zuspruch.

Aussagen über Außertextuelles lassen sich anhand eines Textes allerdings nur bedingt treffen. Denn obwohl laut Turk die Analyse auch auf fiktive Gegenstände angewendet werden kann, ist selbst mit großem interdisziplinärem Vorwissen oft nicht eindeutig, was in einem Text objektive, kulturelle oder subjektive Fremdheit ist. Genauso ist es schwierig zu unterscheiden, wann man das Fremde neutral vom Anderen trennt, und wann man ‚Othering‘ betreibt.

Prinzipiell bietet die kulturwissenschaftliche Xenologie ein angemessenes Werkzeug zur Herausarbeitung von Fremdheitsaspekten aus jeder Form von Text. Das ist der Fall, da verschiedene literaturwissenschaftliche Grundlagen, wie die Kultursemiotik, Hermeneutik (vgl. Albrecht/Wierlacher 2008: 285 f.) oder Sprachanalysen für ein konkretes Erkenntnisinteresse angewendet werden. Zu betrachten, wie ein Text Verfremdungen einsetzt, um Fremdheit darzustellen, führt sicher auch zu interessanten Ergebnissen. Gleichzeitig hat die fortgeschrittene Fremdheitswissenschaft genug (an der Wirklichkeit erprobte) Theorien, die sich auf die Weltmodelle in Texten übertragen lassen. Andere Modelle, wie kulturwissenschaftliche Raumtheorie(n), oder die Erzähltheorie, können hier ebenfalls Anwendung finden.

In der Xenologie ist wichtig, das Eigene und das Fremde neutral darzustellen, Grenzen anzuerkennen und beizubehalten. Doch wenn man innerhalb oder gar außerhalb eines Textes nachforscht, wird man mit Ungerechtigkeiten konfrontiert. Fremdheitszuschreibungen gehen häufig mit komplexen gesellschaftlichen Prozessen einher. Zwar erkennen Turk und andere dieses Problem an, doch Lösungsvorschläge, wie man in der Praxis damit umgehen kann, gibt es nur wenige. Betrachtet man ältere Analysen von Fremdheit in Texten, zum Beispiel Walter Hinderers ‚Das Phantom des Herrn Kannitvestan‘, fällt auf, dass Machtstrukturen nur bedingt offengelegt werden. Da Fremdheit als intersektionale Kategorie gesehen werden kann, sollten unbedingt weitere Faktoren einbezogen werden, da ansonsten kein vollständiger Blick auf Fremdheit möglich ist.

In Verbindung mit der Postcolonial Theory (→ New Historicism) können die Denkmodelle der Xenologie Texte ganzheitlicher greifen und auch Turks Modell fruchtbar gemacht werden. Das zeigt sich an der Dissertationsschrift Sarah Brauckmanns, die bei der Analyse von Fremdheit in David Leans Filmen erkennt, dass die Kolonialgeschichte bereits in den filmischen Mitteln, mit denen erzählt wird, angelegt ist (vgl. Brauckmann 2021).

Die kulturwissenschaftliche Xenologie ist eine Disziplin, die in der Lage ist, sich weiterzuentwickeln, und sich dabei immer auf den gleichen Themenkomplex beziehen wird. Einen Gegenstand, der die Menschen immer beschäftigt hat und beschäftigen wird. Wenn sie weiter ausgebaut wird und wissenschaftliche Wenden weiterhin reflektiert werden, kann die Theorie für viele Texte, in deren Analyse-Fokus Fremdheit bisher noch nicht stand, essenzielle und interessante Perspektiven aufzeigen.

Musik

ALOHA HEJA HE, Achim Reichel, Deutschland 1991.

<https://www.youtube.com/watch?v=vBtYtWIO8Kg> (27.01.2022).

Forschungsliteratur

- Albrecht, Corinna u. Alois Wierlacher (2008): „Kulturwissenschaftliche Xenologie“. In: Ansgar Nünning u. Vera Nünning: *Einführung in die Kulturwissenschaften*. Stuttgart, S. 280–306.
- Brauckmann, Sarah (2021): *Alienität und Alterität. Raumkonzepte in den Filmen David Leans*. Marburg.
- Hinderer, Walter (1993): „Das Phantom des Herrn Kannitverstan. Methodische Überlegungen zu einer interkulturellen Literaturwissenschaft als Fremdwissenschaft“. In: Alois Wierlacher (Hg.): *Kulturthema Fremdheit*. München, S. 199–217.
- Nies, Martin (2011): „Kultursemiotik“. In: Christoph Barmeyer, Petia Genkova, Jörg Scheffer (Hg.): *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. Zweite Aufl. Passau 2011, S. 207–225.
- Silva, Noenoe K. (2004): „The Queen of Hawaii Raises Her Solemn Note of Protest“. In: Gilbert Joseph and Emily Rosenberg (Hg.): *Aloha Betrayed. Native Hawaiian Resistance to American Colonialism*. New York, S. 164–203. <https://doi.org/10.1515/9780822386223> (30.06.2021).
- Titzmann, Michael (1999): *Aspekte der Fremdheitserfahrung*. Passau.
- Turk, Horst (1990): „Alienität und Alterität als Schlüsselbegriffe einer Kultursemantik. Zum Fremdwortbegriff der Übersetzungsforschung“. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 22, 1, S. 8–31.
- Walberg, Hanne (2014): *Film-Bildung im Zeichen des Fremden*. Bielefeld. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839418208> (05.04.2021).

Kulturwissenschaften und Geschlechterforschung

Anna Lemke, Sarah Niesius

Gender Studies, Männlichkeitsforschung oder *Queer Studies* – das Konzept ‚Geschlechterforschung‘ konstellierte eine Vielzahl (historisch-)theoretischer Entwürfe und blickt auf eine weitreichende Grundlegung kultureller Bedeutungsansätze einer geschlechtlichen Gesellschaftsordnung zurück. Heutzutage scheint der Zusammenhang einer internationalen wissenschaftlichen Betrachtung von Kultur und Geschlecht wesentlich. Gesellschaftlich wird der Status der Geschlechterforschung in die deutsche Forschungslandschaft kritisch beäugt. Intern wird die Institutionalisierung in der Geschlechterforschung jedoch verteidigt und weiterhin vorangetrieben. Dies ist auch an der Anzahl der Studienangebote in Deutschland zu erkennen: Es gibt über 30 Bachelor- und Masterstudiengänge sowie zahlreiche interdisziplinäre Studienschwerpunkte innerhalb bestehender disziplinärer Studiengänge.¹ Als aktuelles Nachschlagewerk, das einen Überblick über die derzeitige Forschungslandschaft bietet, kann das *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung* aus dem Jahre 2019 genannt werden.

Perspektiven einer neuen Theoriebildung

Das akademische Interesse an Geschlechterforschung entstammt den frühen 1970er-Jahren und den damals an amerikanischen Universitäten eingeführten ‚Women’s Studies‘. Während diese Disziplin sich vorrangig mit einer Absicht nach gesellschaftlicher Gleichstellung etablierte (vgl. Hof 2008: 330) und somit erstmalig gesellschaftliche Ordnungsmuster als sozio-kulturelle Konstruktion von ‚Geschlecht‘ und ‚Sexualität‘ (vgl. ebd.: 331) betrachtete, begründete sich die gesellschaftspolitische Notwendigkeit der Betrachtung von Argumentations- und Begründungszusammenhängen aller vorhandenen Wissenschaftsbereiche. Mit dem darauffolgenden Aufkommen der englischsprachigen ‚Gender Studies‘ wurde nunmehr der Anspruch an einen repräsentativen Diskurs über die Relation von Geschlecht und Kultur greifbar: Die Etablierung von ‚gender‘ als Analysekategorie diene fortan als Repräsentation von kulturellen Beziehungen von Individuum und Gesellschaft (vgl. ebd.: 332). Anknüpfend an die binäre Opposition von ‚gender‘ und ‚sex‘ hat die Theorie des ‚doing gender‘ große Zustimmung erfahren.² Die hiermit beschriebene situative Bildung von Geschlecht in gesellschaftlichen Situationen beschreibt Judy Pearson wie folgt:

Gender [...] is usually thought of as the learned behaviors a culture associates with being male or female. The ideal of masculinity is communicated to males, whereas, the feminine ideal is communicated to females in our culture. Often this process fuses sex and gender together, although theoretically they are separate concerns. It is our position that

¹ Einen Überblick über Frauen- und Geschlechterforschung in Deutschland und dem deutschsprachigen Raum findet man auf der Webseite der transdisziplinären Geschlechterstudien der Humboldt-Universität zu Berlin: www.gender.hu-berlin.de/de/links/links_renamed (03.06.2021).

² Das Konzept des ‚doing gender‘ lässt sich maßgeblich auf die Soziolog*innen Candace West und Don H. Zimmerman und ihren Aufsatz „Doing Gender“ von 1987 zurückführen.

biological sex converges with gender so that, practically speaking, it becomes difficult to disentangle the two. (Pearson et al. 1995: 6)

Die aus diesem Diskurs entstandenen Beiträge zum Zusammenwirken von Geschlechterforschung und den Kulturwissenschaften bleiben viel diskutiert. Dabei sind zahlreiche Forscher*innen, darunter Dorothee Kimmich, davon überzeugt, dass die Position der Geschlechterforschung nicht allein verschiedene Voraussetzungen mit den Kulturwissenschaften teilt, sondern diese gleichermaßen „eine neue Perspektive der Forschung und Lehre“ (Kimmich 2003: 40 f.) bietet, um spezifische Formen kultureller Symbolisierung zu erarbeiten. Kimmich argumentiert, dass sich die theoretischen Grundlagen beider Disziplinen begegnen, indem sie „[n]eben der historischen Diskursanalyse [...] auch Momente der dekonstruktivistischen Sprachtheorie“ (ebd.) betrachten. In der Schnittmenge aus Interdisziplinarität und Grenzüberschreitungen lässt sich folgerichtig von einem erweiterten Kultur- und Textbegriff ausgehen, der den „traditionellen literarischen Kanon“ in Frage stellt und den klassischen Kulturbegriff durch ein Bewusstsein für die den „Geschlechterverhältnissen zugrundeliegenden Machtmechanismen“ ersetzt (Kanz 2002: 6).

Das Analyseinstrument ‚gender‘ und seine Anwendung

Der mit der Neubestimmung des Kulturbegriffs einhergehende „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ ermöglicht seither eine präzisere Wahrnehmung gesellschaftlich intersektionaler Positionen (Hof 2008: 333). Hierbei prägt die Überschreitung und/oder Auflösung von Disziplingrenzen in der Geschlechterforschung – wie auch in den Kulturwissenschaften – die Interaktion mit kulturellen Phänomenen. Ansätze, die vormals „von den traditionellen Geisteswissenschaften als ‚trivial‘ oder minderwertig ausgeschlossen wurde[n]“ (ebd.: 340), werden heute in der Geschlechterforschung und in den Kulturwissenschaften zum Forschungsobjekt. Hierzu zählen nicht allein geschlechtsspezifische Lesbarkeiten von Texten, sondern gleichermaßen auch die Erforschung von Emotionen, Sexualität sowie persönlichen und privaten Sphären (vgl. ebd.: 339) oder die Betrachtung des Identitätsprozesses in etablierten Formen der Inszenierung (vgl. ebd.: 344). Ein Beispiel für die Betrachtung der Herstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit in Texten kann unter anderem die Analyse narrativer Strukturen oder Plotstrukturen sein. In Bezugnahme auf das Modell der Heldenreise von Joseph Campbell (1973) können so beispielsweise Texte „vom mittelalterlichen *aventure*-Schema bis zum Hollywood-Filmdrehbuch“ (Schwanebeck 2014: 2) exemplarisch analysiert werden. Im Fokus der Analysekatgorie ‚Geschlecht‘ stehen also „nicht allein die Mechanismen der Geschlechterhierarchie, sondern v. a. die gegenseitige Abhängigkeit und das Wechselspiel zwischen dem Geschlechterverhältnis und anderen Differenzkriterien“ (Hof 2008: 340).

Folglich lässt die genauere Betrachtung der Beziehung von Geschlecht und Kultur erkennen, dass sie „kulturell und historisch spezifische Regelsysteme repräsentieren“ (Kanz 2002: 6) und somit auch der Begriff der Intersektionalität im Rahmen des Differenzdiskurses zunehmend an Bedeutung gewinnt. So gilt es in der Zusammenarbeit von Geschlechterforschung und Kulturwissenschaften also, die traditionell gültigen binären Oppositionen von Mann vs. Frau zu erweitern und dabei

intersektionale Beziehungen von z.B. Geschlecht, ethnischer Zugehörigkeit, sexueller Orientierung, Alter und Sozialstatus in Betracht zu ziehen. Die Gemeinschaftsarbeit der Kulturwissenschaften und der Geschlechterforschung lässt sich also genau dort anwenden, wo es notwendig wird, die Verbindung von Kultur und Sozialstruktur verständlich zu machen:

[Sie] kommt immer dann zum Vorschein, wenn die Genderordnung als der jeweils eigenen Tradition zugehörig und als eine wesentliche Grundlage der eigenen Kultur verstanden wird. Dort, wo sich Tendenzen zeigen, die traditionelle Genderordnung aufzubrechen, kann dies [jedoch] als Bedrohung der ‚eigenen‘ Tradition und Kultur empfunden werden. (Mae, Michika und Saal 2007 u. 2014: 9)

Umstritten ist die Betrachtung sozialer Strukturen im Zusammenhang mit den Begriffen Kultur und Geschlecht also dann, „wenn nicht länger von ‚natürlichen‘, biologisch fundierten Grundlagen auszugehen ist“ (Hof 2008: 334). Die Debatte um die ‚Natürlichkeit‘ geschlechtlicher Identitäten vs. die Idee der ‚sozialen Konstruktion‘ schafft demnach einen zusätzlichen Raum zur Betrachtung von Legitimationsstrategien (vgl. ebd.). Renate Hof stellt zurecht die Frage „warum etwa [...] wieder ein so großes Interesse daran [besteht], soziale Faktoren genetisch oder evolutionsbiologisch zu erklären“ (ebd.: 345). Erst der Einsatz des Analyseinstruments ‚gender‘ habe etwa „ein Bewusstsein dafür geschaffen, dass das Geschlechterverhältnis keine notwendige Folge einer naturhaften Ordnung darstellt, [sondern] dass vielmehr gerade der Rekurs auf die Natur als Legitimationsstrategie für gesellschaftliche Machtverhältnisse zu verstehen ist.“ (ebd.: 335)

Um also Kultur und Geschlecht in ihrem identitätsstiftenden Diskurs analysieren zu können, bedarf es – trotz jeglicher sozialen und politischen Perspektive – einer Grenzen hinterfragenden, transkulturellen Betrachtung in der jeweiligen Gegenstandsanalyse (vgl. Mae, Michika und Saal 2007/14: 9). So erörtert auch Britta Saal, dass nur mithilfe der Verknüpfung von Kultur- und Geschlechterforschung „innerhalb der einzelnen Kulturen funktional definierte Differenzsetzungen [...] in ihren wechselseitigen Verbindungen erkennbar werden“ können (ebd.: 10). Denn „Kultur definiert die Genderidentität, und das Genderverhältnis prägt eine Kultur“ (ebd.: 17). Eine fundierte Analysekategorie ‚gender‘ kann demnach nicht unabhängig von „gesellschaftspolitischen, sozialen und institutionellen Bedingungen“ (Hof 2008: 342) funktionieren und muss sich erkenntnistheoretisch „Fragen der sozialen, politischen und ökonomischen Machtbereiche“ stellen (ebd.). Ohne ein politisches Bestreben sei es – laut Renate Hof – nicht möglich, Grenzziehungen, -überschreitungen oder -auflösungen für eine kulturwissenschaftliche Geschlechterforschung zu erschließen (vgl. ebd.: 345).

Zugriffe und Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Geschlechterforschung

Mit Bezugnahme auf eine transkulturelle Genderforschung und mit Rekurs auf einen erweiterten Kultur- und Textbegriff der modernen Kulturwissenschaften, können neue Medienformate und Texte jeglicher Art analysiert werden. So wird beispielsweise in den sozialen Medien die Debatte um das Thema ‚Geschlecht‘ verstärkt verhandelt, darunter das Thema ‚Zweigeschlechtlichkeit‘, das Verhältnis der Kultur- und

Naturwissenschaften sowie die Legitimationsstrategien für ein binäres Geschlechtersystem. Ergebnisse aus Diskurs- und Inhaltsanalysen verschiedener interdisziplinärer Forschungsgebiete zeigen eine vermehrte Gegenüberstellung von Natur und Kultur, Wahrheit und Konstruktion sowie dem starken Willen nach einer Aufrechterhaltung des binären Geschlechtersystems. Dies lässt sich mit einem Rückblick auf die frühe Forschung von Judith Butler („Das Unbehagen der Geschlechter“, 1990) und Michel Foucault („Sexualität und Wahrheit“, 1994) nachvollziehen. Schon Butler beschrieb das Verständnis des geschlechtlichen Körpers als gesellschaftlich-kulturell vermittelt: „Das Bild einer unabhängigen Natur ist demnach selbst ein kulturell erzeugtes Denkmuster“ (Butler nach Hof 2008: 336). Unabhängig von einer kommunikationswissenschaftlich geprägten Diskursanalyse kann sich die kulturwissenschaftliche Geschlechterforschung auf diverse Rahmentheorien beziehen, darunter auf „hermeneutische, sozialgeschichtliche, ideologiekritische, psychoanalytische und poststrukturalistische Theorien“ (Köppe und Winko 2013: 202).

Mit genau diesen theoretischen Ansätzen kann in diversen kulturwissenschaftlichen Forschungsfeldern gearbeitet werden, unter anderem in der Literaturwissenschaft, die die Analysekategorie ‚Geschlecht‘ seit den 1970er in der feministischen Literaturwissenschaft integriert hat. Einen Überblick über die Ziele und Methoden einer interdisziplinären Literaturwissenschaft findet sich in *Neuere Literaturtheorien: Eine Einführung* von Tilmann Köppe und Simone Winko aus dem Jahre 2013. Darunter befindet sich auch die Absicht einer „Untersuchung stereotyper Muster von ‚Männlichkeit‘ bzw. ‚Weiblichkeit‘ und ihrer Konstruktionsprinzipien in literarischen Texten“ (ebd.: 205), welche eine Fülle an Interpretationen hervorbringen kann.

Anwendungsbeispiel: Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen in Thomas Manns *Buddenbrooks*

Ein gelungenes Anwendungsbeispiel der literatur- und kulturwissenschaftlichen Geschlechterforschung lässt sich in der Betrachtung der Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen in Thomas Manns *Buddenbrooks* finden, welche von Veronika Schuchter im *Buddenbrooks-Handbuch* (2018) behandelt werden. *Buddenbrooks* bietet trotz seiner vielfachen Analysen in den letzten Jahrzehnten immer wieder Raum für neue Interpretationen, darunter auch solche die Genderfragen innerhalb einer genderorientierten und interdisziplinären Literaturwissenschaft in den Vordergrund stellen. So können vormals nicht beachtete Perspektiven und ‚blinde Flecken‘ aufgearbeitet werden. In Schuchters Analyse werden die „individuellen Sphäre[n]“ der Männerfiguren sowie die „soziale[n] Dimension[en]“ der Frauenfiguren in ihrer Gesamtheit betrachtet (Schuchter 2018: 266). In ihrer Untersuchung der Männlichkeitsstrukturen bezieht Schuchter sich auf Raewyn Connells Modell der ‚hegemonialen Männlichkeit‘, das „ein ausdifferenziertes, heteronormatives System hierarchisch organisierter Männlichkeiten, das sich aus der hegemonialen, der Komplizenhaften, der marginalisierten und der untergeordneten Männlichkeit zusammensetzt.“ (ebd.) Mithilfe dieses Modells und in Kombination mit Butlers These der ‚Performanz der Geschlechter‘ lässt sich die Konstruktion von Männlichkeit in der Generationenfolge sowie die familiäre und ökonomische Machtposition der *Buddenbrooks* erläutern:

Jeder männliche Buddenbrook nimmt hierbei unterschiedliche Rollen nach Connells Modell ein. So lässt sich beispielsweise die Figur Thomas Buddenbrook als erster Nachfolger der Familie charakterisieren, der dem Ideal der hegemonialen Männlichkeit kritisch gegenübersteht, obwohl er bis zur Erschöpfung versucht, dies zu verschleiern; im Gegensatz wiederum zu seinem Sohn Hanno, der als Vertreter einer untergeordneten und damit krisenhafter Männlichkeit ausgewiesen wird (vgl. ebd.: 267).

Ein vergleichbar gut adaptierbares Modell für die Konstruktion von Weiblichkeit gibt es bis dato nicht. Schuchter sieht darin „kein Versäumnis der Wissenschaft“, sondern lediglich die „unterschiedlichen Konstruktionsmechanismen von Männlichkeit und Weiblichkeit und ein aus männlicher Perspektive erwachsenes kulturelles Frauenbild.“ (ebd.: 268) Dies muss allerdings kein Widerspruch sein: Schon seit Aufkommen der ‚Women’s Studies‘ wird darauf aufmerksam gemacht, dass es in der androzentrischen Wissenschaftstradition Aufholbedarf gibt. Im Gegensatz zu der oben erwähnten Konstruktion von Männlichkeit, spielt die Konstruktion von Weiblichkeit in *Buddenbrooks* lediglich eine Nebenrolle. Auch in der charakterlich ausgeprägten Figur der Tony Buddenbrook nimmt die soziologisch-historische Stellung der bürgerlichen Frau mehr Raum ein als das symbolische Frauwerden (vgl. ebd.: 268–269). Während Tony maßgeblich durch ihren „Hang zur Subordination und ihren Wunsch zu gefallen“ (ebd.: 269) charakterisiert ist und ähnlich wie ihr Bruder Thomas ein gewisses Familienideal aufrechterhalten will (z.B. durch die Vernunftehe mit Bendix Grünlich), polarisiert Gerda mit Negativaussagen bezüglich ihrer zugeordneten sozialen Rolle wie: „Ich sehe nicht ein warum. Ich habe gar keine Lust dazu [zu heiraten].“ (Mann 2008: 89) Auch die bereits angesprochene Theorie des ‚doing gender‘ findet in der Analyse Schuchters Anwendung: Die „rigide Körperpolitik“ von Thomas lässt sich als „Aneinanderreihung performativer Akte“ für die stetige Herstellung von Männlichkeit werten (ebd.: 272). In ihrer Analyse betrachtet Schuchter ferner die weibliche Sexualität bzw. Asexualität sowie die Kategorie ‚Habitus und männliche Herrschaft‘. In ihrer tiefgehenden Betrachtung des Romans wird deutlich, dass die Geschlechterforschung im Kontext der Neuen Literaturwissenschaft gewinnbringende und neue Erkenntnisse liefert. Und sie liefert nur *ein* mögliches Beispiel für die vielfältigen Perspektiven und Methoden einer kulturwissenschaftlichen Geschlechterforschung.

Ausblick

Die Vielzahl von Zugriffen und Perspektiven der aktuellen Geschlechterforschung zeigt, dass eine Verknüpfung mit den Kulturwissenschaften nicht nur weiterhin verfestigt werden, sondern aktiv angestrebt werden sollte. Im Kontext des interdisziplinären wissenschaftlichen Diskurses ist es nur so möglich, umfassende und vollständige Forschungsergebnisse zu erhalten, da die Analysekategorie ‚gender‘ als identitätsstiftendes, soziokulturelles Konzept prävalent ist.³ Hier können beispielhaft die Literaturwissenschaften genannt werden, da insbesondere in literarischen Weltmodellen geschlechtsspezifische Rollenbilder und/oder Stereotype

³ Das Konzept von *gender* als *master identity* stammt aus der Ethnomethodologie und findet in verschiedenen Bereichen der Geschlechterforschung Anwendung, darunter auch in der Genderlinguistik (vgl. Kotthoff/Nübling 2018: 26 f.).

reproduziert oder aufgebrochen werden. Weitere Ziele einer solchen literatur- sowie kulturwissenschaftlichen Forschung können unter anderem das „Um -und Neuschreiben der Literaturgeschichte nach dem Maßstab einer Tradition weiblicher Autorschaft“, das Erforschen und Aufwerten weiblicher Themen in kanonisierten Texten“ sowie eine Etablierung neuer Verfahren im Umgang mit Texten im Gegensatz zur „phallogozentrischen [...] Praxis der Literaturwissenschaft“ sein (Köppe und Winko 2013: 205).

Des Weiteren ist es notwendig die Kategorie ‚Geschlecht‘ zunehmend im Kontext anderer Differenzierungskategorien wie Alter, Sexualität, Behinderung etc. zu betrachten, um Strukturen und Hierarchien der sozio-kulturellen Gesellschaft erfassen zu können. Dieses Vorhaben kann in einer transkulturellen Geschlechterforschung verankert werden – Kulturen werden „in ihrer hybriden und transkulturellen Verfasstheit gedacht“, und nicht als homogene, nicht dynamische, nach außen abgegrenzte Einheiten (Mae, Michika u. Saal 2007 u. 2014: 10). Abseits des vorliegenden engen Kulturbegriffs können hierbei Fragen der „funktional definierten Differenzsetzungen [...] nach innen und nach außen in ihren wechselseitigen Verbindungen erkennbar werden“ (ebd.). Aus dem aktuellen öffentlichen Diskurs lässt sich eine Tendenz zur Interdisziplinarität zwischen Geschlechterforschung und Kulturwissenschaften ablesen. Wie vielfältig die interdisziplinäre Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Geschlecht‘ sein kann, zeigen die Beiträge aus vielen unterschiedlichen Forschungslandschaften wie der Religionswissenschaft, der Geschichtswissenschaft, der europäischen Ethnologie, der Sprachwissenschaft oder der Kommunikations- und Medienwissenschaft im *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*.

Literarische Texte

Mann, Thomas (1903): *Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. 10. Aufl. Frankfurt a. M.

Forschungsliteratur

Hof, Renate (2008): „Kulturwissenschaften und Geschlechterforschung“. In: Ansgar Nünning u. Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften*. Stuttgart/Weimar. S. 329–350.

Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.

Foucault, Michel (1987): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit* 1. Frankfurt a. M.

Kanz, Christine (2002): „Gender in den Literatur- und Kulturwissenschaften“. In: *Genderstudies* 1, S. 4–7, <https://doi.org/10.25595/1265> (04.03.2022).

Kimmich, Dorothee (2003): „Kultur statt Frauen? Zum Verhältnis von Gender Studies und Kulturwissenschaften“. In: *Freiburger FrauenStudien: Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung* 9/12, S. 31–47, <https://doi.org/10.25595/1790> (04.03.2022).

Köppe, Tilmann u. Simone Winko (2013): *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*. Stuttgart.

Kortendiek, Beate, Birgit Riegraf u. Katja Sabisch (2019): *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*. Wiesbaden.

Kotthoff, Helga und Damaris Nübling (2018): *Genderlinguistik. Eine Einführung in Sprache, Gespräch und Geschlecht*. Tübingen.

- Mae, Michika und Britta Saal (2007/2014): „Einleitung“. In: Michika Mae u. Britta Saal: *Transkulturelle Genderforschung. Ein Studienbuch zum Verhältnis von Kultur und Geschlecht*. 2. Aufl. Wiesbaden, S. 9–17.
- Pearson, Judy C., Lynn H. Turner u. Richard L. West (1995): *Gender and Communication*. Madison, USA.
- Schuchter, Veronika (2018): „Gender Studies (Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen“. In: Nicole Mattern u. Stefan Neuhaus (Hg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart, S. 266–273.
- Schwanebeck, Wieland (2014). „Männlichkeit in der Literaturwissenschaft“. In: *Gender Glossar/Gender Glossary*, <http://gender-glossar.de> (04.03.2021).

Rechtlicher Hinweis

Alle Rechte an diesem Text sind vorbehalten. Die indirekte oder direkte Erwähnung jeglicher Inhalte ist mittels folgender Angabe zu kennzeichnen:

Name d. Autor*in/n(en): „Titel“. In: *Medienkulturwissenschaften. Theorien – Ansätze – Perspektiven* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 5/2022), S. x–y.

Weiterhin ist es unter Berücksichtigung des Urheberrechts untersagt, Inhalte oder Teile der Inhalte zu kopieren, zu vervielfältigen, hochzuladen, ins Internet zu stellen, erneut zu veröffentlichen, in Verkehr zu bringen oder zu verbreiten; Teilbereiche auf eigenen Websites zu vervielfältigen oder aber mittels irgendeines Webtools zu übertragen oder jegliche Teilbereiche auf eigenen Seiten wiederzugeben oder nachzubilden; weiterhin Inhalte oder Teile zu verändern, in andere Sprachen oder Computersprachen zu übersetzen oder davon abgeleitete Erzeugnisse herzustellen; Teile in irgendeiner Form Dritten zu verkaufen, zum Kauf anzubieten, zu übertragen oder Lizenzen dafür zu gewähren; die Rechte Dritter (Urheber-, Geschmacksmuster-, Marken- und Patentrechte, Datenschutz- und Persönlichkeitsrechte) zu verletzen.

Impressum

Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film

Prof. Dr. Andreas Blödorn

PD Dr. Stephan Brössel

Westfälische Wilhelms-Universität Münster

Abteilung Neuere deutsche Literaturwissenschaft

- Literatur und Medien -

Germanistisches Institut

Schlossplatz 34

48143 Münster