

In der «unwahrscheinlichsten der Städte» (Thomas Mann) können sich Dinge ereignen, die anderswo nicht geschehen, Reisende werden dort «aus der Bahn geworfen» und dürfen «des Abenteuers gewiss» sein (Wolfgang Koeppen). Seit dem 18. Jahrhundert werden in Venedig-Geschichten kulturelle Diskurse und soziale Problemkonstellationen des deutschen Sprachraumes in Kondensation verhandelt und die eigenen Normen- und Wertesysteme modellhaft erprobt. Aus Analysen von Schillers *Geisterseher* bis Henckel v. Donnersmarcks *THE TOURIST* ergibt sich so eine literatur- und mediensemiotische Kulturgeschichte am Beispiel des Bedeutungswandels eines abweichenden Raumes, der als ein Meta-Zeichen Artifizialität und Kunst selbst versinnbildlicht und darüber epochenspezifische ästhetische Konzeptionen reflektiert.

Das Buch widmet sich der Zeichenhaftigkeit der «meergeborenen» Stadt in Literatur, Film, Fotografie, Werbung und Produkten der Alltagskultur von der Goethezeit bis zur Gegenwart. Neben den Klassikern der Venedigliteratur werden nationalsozialistische Propaganda, populäre Filme wie *MÜNCHHAUSEN* und *SISSY*, Italienschlager, Beispiele aus der Pop- und Jugendliteratur sowie Shakespeares *Kaufmann von Venedig* und Roegs *WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN* als einflussreiche englischsprachige Werke untersucht. Die Studie wurde mit dem Wissenschaftspreis der Universität Passau ausgezeichnet.

SCHRIFTEN
ZUR KULTUR- UND
MEDIENSEMIOTIK
BAND 5

ISBN 978-3-89472-825-0



9 783894 728250

SCHÜREN

«Wenn man über Nacht das Unvergleichliche,
das märchenhaft Abweichende zu erreichen
wünschte, wohin ging man? Aber das war klar.»

Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*

SCHÜREN

MARTIN NIES

VENEDIG ALS ZEICHEN



MARTIN NIES

SCHÜREN

VENEDIG ALS ZEICHEN

LITERARISCHE UND
MEDIALE BILDER DER
„UNWAHRSCHEINLICHSTEN
DER STÄDTE“ 1787-2013

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

Bd.1 Dennis Gräf: «Tatort»

Bd. 2 Verena Schmöller / Marion Kühn (Hgg.): «Durch das Labyrinth von Lost»

Bd. 3 Dennis Gräf / Stephanie Großmann / Peter Klimczak / Hans Krah /
Marietherese Wagner: «Filmsemiotik»

Bd. 4 Martin Nies (Hg.): «Deutsche Selbstbilder in den Medien:
Film – 1945 bis zur Gegenwart»

Bd. 5 Martin Nies: «Venedig als Zeichen»

Martin Nies

Venedig als Zeichen

Literarische und mediale Bilder
der «unwahrscheinlichsten
der Städte» 1787–2013

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2014
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
Titelfoto © Günter Derleth
Druck: druckhaus Marburg
Printed in Germany
ISBN 978-3-89472-825-0

Inhalt

«Venedig mir kein bloßes Wort mehr»

Anomalien des Raumes	14
Unwahrscheinliches & Außerordentliches	14
Artificialität	16
Der Gegenstand und seine Beschreibung	19
Zur Analyse ästhetischer Räume	19
Korpus	25
Positionsbestimmung – Verortung im Forschungsstand	26
Texte – Weltentwürfe – kulturelle Speicher	29
Semiotische Imagologie – Historische Narratologie	30
Methode und Begriffe	32

Die Stadt als Zeichen

Alltagskulturelle Images	40
Werbung	40
Produktzeichen	43
Spiele	45
Nachbildungen	47
Venedig des Nordens – Vergleichsräume	47
Modellwelten	50
Bildräume	53
Fotografie als Zeichensystem	53
Fotografische Semiosen Venedigs	55
Ästhetische Ausdifferenzierung	78
Das Bild Venedigs in der Fotografie	83
Erzähltes Venedig	85
Realräumliche Referenzen	85
Schauplatz – Sujetraum	85
Prätexit: William Shakespeares <i>Merchant of Venice</i>	88

Initiationen – Die Entstehung des Diskurses in der Goethezeit (1770–1830)

Subjektivierung des Raumes	96
Metaphorisierung von Realräumen	96
Transformation der Reisekonzeptionen in der Goethezeit	98
Das narrative Modell der Bildungs-/Initiationsgeschichte	102
Venedig vor der Funktionalisierung als Bildungsstation	105
Uneigentlichkeit und ‚Textualität‘	110
Nördlicher Exkurs – E.T.A. Hoffmanns <i>Die Bergwerke zu Falun</i>	111
Romantische Metafiktion – E.T.A. Hoffmanns <i>Serapionsbrüder</i>	122
Von Falun nach Venedig – E.T.A. Hoffmanns <i>Doge und Dogaresse</i>	126
Kondensationsraum kultureller Diskurse	134
Selbstverlust – Friedrich Schillers <i>Geisterseher</i>	135
Selbstfindung – Johann W. Goethes <i>Italienische Reise</i>	152
Die Konzeptionen im Vergleich	162

Historisierung und Normalisierung in Biedermeier (1830–1850) und Realismus (1850–1890)

Literarische Transformationen zwischen Goethezeit und Realismus	167
Historisierung	168
Entstehung und Grundzüge des literarischen Realismus	169
Raumkonzeptionen realistischer Literatur	175
Venedig-Lyrik 1825–1888	178
Erzählung vs. Lyrik – Gattungsaffinitäten	178
Ins Land der Träume – August v. Platens <i>Sonette aus Venedig</i>	179
Paradigmenwechsel: Von der Subjektivierung zur Verzeitlichung	182
Verfall – August v. Platens <i>Epigramme</i>	185
Das normalisierte Venedig im Realismus	188
Vorspiel zur Moderne	195
Entgrenztes Ich – Friedrich Nietzsches <i>In brauner Nacht</i>	195
Statuierte Ordnung – Theodor Fontanes <i>L'Adultera</i>	198

Mythisierung in der Frühen Moderne (1890–1930)

Vom Realismus zur Frühen Moderne	211
Identitätssuchen – Das Konzept der Person und ihrer Psyche	212
Abweichung als Lebenswert	213

Venedig als Fluchtpunkt eines ‚neuen‘ Lebens	215
Gefahr aus dem Morast – Thomas Manns <i>Der Tod in Venedig</i>	216
Verloren im Raume – Hugo v. Hofmannsthals <i>Andreas</i>	225

Ideologisierung unter dem Nationalsozialismus (1933–1945)

Die staatliche Reglementierung von Medien	232
Venedig als politisches Konstrukt	235
Roman einer Stadt – Marianne Langewiesches <i>Königin der Meere</i>	236
Ein ‚Ufa-Klassiker‘ – Josef v. Bakys MÜNCHHAUSEN	240

Diskursformationen 1945 bis zur Postmoderne

Zur Periodisierung ästhetischer Kommunikation nach 1945	250
Nachkriegsfilm	253
«Grün ist die Heide» – Kontext Heimatfilm	253
«Komm ein bisschen mit nach Italien» – Kontext exotistischer Film	257
Italienschlager und Schlagerfilm	263
Venedig als touristischer Filmraum	266
Sich ein bisschen verlieren – Wolfgang Beckers ITALIENREISE – LIEBE INBEGRIFFEN	266
Der nachkriegsfilmische ‚Romantik‘-Diskurs	269
Die Italienreise als ‚romantische‘ Erfahrung	270
Deutsche Enklave – Hans Deppes MANDOLINEN UND MONDSCHNEIEN	272
Heim ins Reich – NS-Spuren nach '45	277
Heimholung – Ernst Marischkas SISSI –SCHICKSALSJAHRE EINER KAISERIN	277
Stammhalter – Eduard v. Borsodys ROMANZE IN VENEDIG	281
Nachkriegsliteratur	287
Existenzialistischer Gegenentwurf – Wolfgang Koeppens <i>Der Tod in Rom</i>	288
Im Übergang – Zwischen Nachkriegsliteratur und Postmoderne	295
Das Geheimnis solcher Häuser – Alfred Anderschs <i>Die Rote</i>	295
Postmoderne Reflexe	303
Fragile Geometrie – Nicolas Roegs WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN	305
Poe et al. in Venedig – Peter Roseis <i>Wer war Edgar Allan?</i>	310

Im postideologischen Zeitalter (1989–...)

Popliteratur der 1990er	320
Der popliterarische Diskurs	320
Unerfüllte Bilder – Sibylle Bergs <i>Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot</i>	322
Neue Normalitäten – Venedig-Geschichten der Gegenwart	328
Tendenzen und Formationen	328
Vom Ende der Magie – Cornelia Funkes <i>Der Herr der Diebe</i>	330
A place to belong – Judith Hermanns <i>Acqua alta</i>	332
Alle in einem Boot – Michael Kreindls MEIN TRAUM VON VENEDIG	335
Upgrade in die Dogen-Suite – F. H. v. Donnersmarcks THE TOURIST	337
Sinnverluste	341

«Fort aus Venedig!»

Ein kurzes Fazit zum langen Abschied	344
Die narrativen Modelle – Paradigmata und Wandel	348
From Venice to L.A.	350
Venedig? – Vergiss es!	351
Die Unsichtbare	352

Anhang

Bibliographie	358
Primärmedien	358
Literatur	358
Film	359
Fotografie	361
Forschungsliteratur	362
Abbildungsnachweis	372
Chronologischer Überblick	375
Personen-, Sach- und Werkregister	379

Dank

Dank an Günter Derleth für die Erlaubnis zur Verwendung des phantastischen Titelfotos und die Inspiration für dieses Buch durch sein fotografisches Werk, an Prof. Dr. Hans Krahl und Prof. Dr. Michael Titzmann für die wissenschaftliche Begleitung, an das ManagementConvent für die Verleihung des Wissenschaftspreises der Universität Passau für diese Studie, an die Deutsch-Italienische Gesellschaft Lübeck e.V., Holger Pils und Kerstin Klein vom Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrum für die Einladung, das Projekt im Rahmen der Ausstellung *Wollust des Untergangs – 100 Jahre Thomas Manns «Der Tod in Venedig»* an historischem Ort im Buddenbrookhaus zu Lübeck vorzustellen, sowie an Bettina, Emma & Emil!

Ich bin auf dem Weg nach Venedig, um dort nach dem Auslöser für eine Epidemie zu suchen, dachte Langdon. Kann der Tag noch seltsamer werden? Er hatte das Gefühl, als bewege er sich durch eine Landschaft voll vager Schatten und ohne jegliches Detail. Es war wie in einem Alptraum. Normalerweise weckten Alpträume die Menschen und rissen sie zurück in die Realität. Langdon hingegen hatte das Gefühl, als wäre er in einem solchen Traum aufgewacht.

– Dan Brown, *Inferno* (2013)



1 European Space Agency, *Observing the Earth: Venice*

«Venedig mir kein
bloßes Wort mehr»

*Es ist wieder erreicht. Der Reisende wird aus der Bahn geworfen.
Er ist an Land gesprungen, des Abenteuers gewiß.
– Wolfgang Koeppen, Ich bin gern in
Venedig warum (1979 / 80)*

Literarische Ankünfte in Venedig lassen stets das Besondere erwarten. In den Geschichten, die deutschsprachige Erzählungen seit der Goethezeit bis in unsere Gegenwart von der «unwahrscheinlichsten der Städte» (Thomas Mann) erzählen, ist der Eintritt in den Raum mit Vorstellungen des Außerordentlichen und sich ankündigender Ereignisse verbunden. Diese Erwartung zeigt sich etwa in Goethes *Italienische Reise* in einer als «schicksalhaft» bezeichneten Begegnung des Reisenden mit Venedig, bei Wolfgang Koeppen in der Gewissheit von Abenteuer oder – negativ gewendet – in der großen Enttäuschung bei Heinz G. Konsalik, wenn die Ankunft in der Lagunenstadt von der Landseite her den Vorstellungen gerade nicht gerecht zu werden vermag: «Das also ist Venedig, dachte Ilse Wagner. Nicht anders als auf dem Bahnhof Zoo in Berlin. Es war enttäuschend» (*Die schweigenden Kanäle*, 1954: 5). Dieser Zugang bedeutet freilich auch «einen Palast durch eine Hintertür betreten»,¹ und so wird nach dem Eintritt in die Stadt die Erwartung des Besonderen in den sich überstürzenden Ereignissen des Romans bis zur glücklichen Auflösung in «romantischem» Liebesglück über die Maßen erfüllt: «Das Leben ist schön, dachte sie, während sie schrieb. Das Leben ist wunderschön. Heute Abend werden wir wieder hinüberfahren zur kleinen Insel und in der Kirche sitzen vor den flackernden Kerzen. Und draußen wird das Wasser an die Felsen klatschen» (ebd.: 179). Der anfänglich desillusionierte Vergleich mit dem Gewöhnlichen des eigenen Herkunftsraumes dient also auch hier lediglich einer Statuierung von Venedigs Unvergleichbarkeit durch die erzählte Geschichte im Folgenden. Literarische

¹ Thomas Mann, *Der Tod in Venedig* (2008: 522).

oder filmische Ankünfte in Venedig haben immer den Status eines *Ereignisses*, weil schon die Existenz der Stadt und ihre Charakteristika per se als Abweichung vom Normalen gedeutet sind und dort entsprechend Dinge geschehen, die – so setzen es die Texte – andernorts sich nicht hätten ereignen können.

Seit dem 18. Jahrhundert suchen Reisende in der Literatur und seit dem 20. Jahrhundert auch im Film in dieser einzigartigen Stadt etwas zu finden, was ihnen in der eigenen Heimwelt wesentlich mangelt. Insofern sind Venediggeschichten verwandt mit exotistischen Narrationen: Ein Sehnen der erzählten Individuen nach dem Besonderen, einer Abweichung vom Herkömmlichen, motiviert die Aufenthalte an diesem Ort. Der je nach textspezifischer Konzeption «fremde», «andere» oder «exotische» Raum Venedig fungiert damit häufig als ein zunächst hoch bewerteter *Wunsch- und Projektionsraum* der Protagonisten.² Die Rekurrenz aber von Selbstverlustgeschichten unter den in Venedig angesiedelten Erzählungen im deutschsprachigen Raum zeigt, dass diese Stadt mit einigen Gefahren für das Individuum aufwartet, dass der Eintritt dann zugleich mit einem *Austritt aus der eigenen sozialen Ordnung* korreliert und nicht selten mit dem Wahnsinn oder gar Tod der Figuren narrativ geahndet wird. Damit sind diese textuellen Weltkonstrukte eines *unwahrscheinlichen, imaginären Venedig*, die dieses der eigenen Heimwelt *als Gegenraum* kontrastieren, mediale kulturelle Speicher: Sie speichern und indizieren nicht nur wie jeder Text kulturelles Wissen ihrer Produktionszeit, sondern auch, was in den kulturellen Diskursformationen jeweils als grundlegende eigenkulturelle Defizienz, als demgegenüber Wünschenswertes, aber auch als nicht wünschenswerte Abweichung von einer präsupponierten und nicht zur Disposition gestellten, konstitutiven, aber historisch und textuell variablen Ordnung des «Eigenen» verhandelt wird.

² Vgl. zur exotistischen Literatur der Frühen Moderne und Systematisierung der hier verwendeten Terminologie aus dem Bereich der imagologischen Alteritätsforschung Nies, *Der Norden und das Fremde* (2008a), sowie ergänzend zu *deutschen Selbstbildern* die beiden Bände Nies (Hg.), *Deutsche Selbstbilder in den Medien* (Bd. I, 2012a) und (Bd. II, im Erscheinen).

Anomalien des Raumes

Unwahrscheinliches & Außerordentliches

In den deutschsprachigen Geschichten, die Venedig als Geschehensraum funktionalisieren, konstituiert sich – so die hier zugrunde gelegte These – die Stadt dominant als eine *spatiale Manifestation des Außerordentlichen* – ein Sachverhalt, den Thomas Mann mit diesem bekannten Zitat aus *Der Tod in Venedig* sprichwörtlich gemacht hat:

«Was er suchte, war das Fremdartige und Bezuglose, welches jedoch rasch zu erreichen wäre. [...] Wenn man über Nacht das Unvergleichliche, das märchenhaft-Abweichende zu erreichen wünschte, wohin ging man? Aber das war klar.»

(Mann ³2008: 517)

Die literarische Entstehung dieser Zeichenhaftigkeit im achtzehnten Jahrhundert, ihre Konsolidierung und Kontextualisierung im Laufe der Kulturgeschichte sowie ihre textuell je spezifische semantische und ideologische Verwendungsweise bis in mediale Diskurse der Gegenwart zu rekonstruieren, ist ein Interesse dieses Buches. Das heißt, *nicht die Stadt* Venedig steht hier im Zentrum der Betrachtung, sondern vielmehr die Fragen, mittels welcher ästhetisch-diskursiver Strategien die künstlerischen Texte, die ‹Venedig› als ein *Raum-Zeichen* verwenden, bestimmte sekundäre Bedeutungen daran anlagern, welche Bedeutungen das im Einzelfall beziehungsweise in Texten einer Epoche gehäuft auftretend sind, und in welchen Beziehungen diese Semantiken zum Wandel kulturell paradigmatischer Diskursformationen stehen. Dabei ist als naheliegend gedacht, dass diese Raumkonstrukte weit mehr über das Denken der deutschen Kultur derjenigen Epoche, die sie hervorgebracht hat, aussagen, als über die reale Lagunenstadt. Zum Beispiel sind in Texten des Literatursystems Realismus wiederholt Bemühungen erkennbar, den Raum entgegen der bereits angedeuteten Semantik zu *normalisieren* und dergestalt in ‹realistische› Realitätskonzepte zu integrieren. Das zeigt, dass diese Texte sich

implizit auf eine Zeichenhaftigkeit des Raumes in der vorausgehenden Goethezeit beziehen, die als *nicht realitätskompatibel* und nicht wünschenswert im Sinne des Realismus erscheint, und der sie mit einer signifikant entgegengesetzten Raumkonzeption begegnen. Damit ist aber primärer Referenzgegenstand auch dieser ‹realistischen› Literatur eben nicht die reale Stadt, sondern deren Metaphorisierung innerhalb eines früheren Literatursystems, dessen ideologische Prämissen aufgrund kulturellen Wandels nun fundamental in Frage gestellt sind.

Venedig-Erzählungen beziehen sich dabei zwar in der Regel auf Merkmale, die dem realen topographischen und historischen Referenzraum wesentlich zu eigen sind, entscheidender aber ist, dass diese dann zu bestimmten Deutungsmustern ausgeformt werden. So können die Texte verschiedene Charakteristika funktionalisieren, die einen *semantischen Mehrwert* Venedigs gegenüber anderen Städten herstellen: Eine isolierte Lage in der Lagune und die Abgegrenztheit vom Festland erschweren die Zugänglichkeit des Raumes und ermöglichen damit eine Narrativierung der Ankunft als eine *markierte Grenzüberschreitung*. Die Abgeschlossenheit der Stadt in Einheit mit ihrer besonderen Situation im Wasser und eine weitgehende Absenz moderner Architektur lassen Venedig nicht nur als räumlich, sondern auch als der Zeit entrückt und damit *der Normalität enthoben* scheinen, wobei die quasi-museale Koexistenz von Bauwerken verschiedener historischer Kunst-Epochen Venedig zugleich als eine *Verräumlichung der Zeit und der Kunst* erscheinen lassen.³

Mit dem politischen Bedeutungsverlust nach dem Ende der Republik im Jahr 1797 ist zudem das Image vom ‹Untergang Venedigs›, von der Stadt als einer *Todgeweihten*, literarisch produktiv geworden – in der deutschsprachigen Literatur zuerst in den *Venezianischen Sonetten* August von Platens (1825). Seitdem ist der Raum kulturell mit untergegangener Größe, Verfall, Dekadenz und mit ‹Tod› konnotiert, wobei dem metaphorischen Paradigma heute eine reale lebensweltliche Bedrohung an die Seite gestellt ist. So schreibt etwa *Der Spiegel* 2011 unter dem Titel ‹Das Leben einer Toten›: ‹Der romantischste Ort der Welt ist in Gefahr. Die Erderwärmung könnte die Stadt im Mittelmeer untergehen lassen, die Einheimischen fliehen vor Touristen und Migranten. Venedig zeigt in extremer Form, unter welchen Bedingungen Menschen in Zukunft leben› (*Der Spiegel* 8/2011: 56).

Auch wenn die Hightech-Wehre des MOSE-Hochwasserschutzprojektes das reale Venedig künftig vor dem Meer schützen sollen, ist die mythische Semantik der untergehenden Stadt in Einheit mit der oft als *labyrinthisch* beschriebenen Anlage des Raumes weiterhin ästhetisch hoch produktiv. Sie ist narrativ funktional für die bereits erwähnten wiederholten Selbstverlustprozesse literarischer Figuren in Venedig. Der Eintritt in das ‹Labyrinth› der Stadt führt in diesen Fällen zu tem-

³ Das Begriffspaar ‹Verräumlichung der Zeit› / ‹Verzeitlichung des Raumes› geht zurück auf Ansgar Nünning's Beschreibung narrativer Strategien metahistorischer Romane (1995 Bd. II: 218–224).

porären oder dauerhaften *Orientierungs- und Selbstverlusten* des Individuums. Die Verbindung Venedigs mit dem Meer, die in der rituellen Vermählung des Dogen mit dem Element auch symbolisch bekräftigt ist, evoziert aber darüber hinaus das Bild eines wesentlich *hybriden Raumes*, der Natur und Kultur symbiotisch verbindet. Insbesondere der Sachverhalt, dass Venedig architektonisch und kulturell einen Mischraum darstellt, der genuin oppositionelle Entitäten integriert, etwa «Wasser» und «Architektur» sowie innerhalb der Architektur wiederum «eigene» und «fremde», okzidentale und orientalisch-byzantinische Elemente, ist es, der das Image einer *Anomalie des Raumes* konturiert und *ambige Deutungsmöglichkeiten* evoziert. Das Flüßige, Chaotische, das natürliche Element, umspielt und unterspült die Stadt und bedroht stetig deren kulturelle Struktur. Die Absenz eines festen Fundaments bedeutet aber nicht nur, dass die literarischen Individuen sich an diesem Ort auf unsicherem Boden bewegen, sondern auch, dass die Ordnung des Gesamt-raumes sich immer in einem labilen Zustand befindet.

Die Arten, in denen diese semantischen Potenziale des Referenzraumes von den narrativen Bedeutungskonstrukten genutzt werden, unterscheiden sich aber je nach Thematik und Problemstellung der konkreten Texte. Als leitende These lässt sich jedoch formulieren: *Venedigsgeschichten tendieren dazu, zentrale Diskursformationen, Problemkonstellationen und modellhafte Problemlösungen der Denk- und Literatursysteme, deren Produkte sie sind, am Beispiel dieses außerordentlichen Raum-Zeichens in Kondensation zu verhandeln.* Die räumliche Anomalie «Venedig» fungiert in den Texten als ein narratives Experimentierfeld, in dem modellhaft die eigenen Normen, Ordnungen erprobt, «verwässert», negiert oder konsolidiert werden. So ergibt sich eine kultursemiotische Literatur- und Mediengeschichte von der Goethezeit bis zur Gegenwart am Beispiel des Bedeutungswandels eines Raumes mit Sonderstatus, der dem Eigenen als eine *Herausforderung* kontrastiert wird und der ferner als ein Meta-Zeichen für Artifizialität und Kunst selbst steht und darüber epochenspezifische ästhetische Konzeptionen reflektiert.

Artifizialität

Denn einen weiteren Aspekt von Venedigsgeschichten, der aus der architektonischen Beschaffenheit und reichen Kulturhistorie des Realraumes resultiert, stellt die thematische Relevanz von Kunst dar und damit die *Tendenz der Erzählungen zur Metapoese beziehungsweise zur allgemeinen ästhetischen Selbstreflexion.* Venedig beherbergt aus seiner kulturellen Blüte hervorgebrachte hochrangige Kunstwerke. Darüber hinaus aber wird der Raum häufig selbst als ein «Gesamtkunstwerk» gedeutet. In einem Interview mit der Zeitschrift *mare* im Jahr 2000 sprach Massimo Cacciari, Professor für Ästhetik und seinerzeit Bürgermeister Venedigs, in dieser Weise über die von ihm regierte Stadt:

«Nichts spricht dafür, dass es Venedig geben könnte. Venedig ist eine vollkommen unwahrscheinliche, eine ganz und gar künstliche, artifizielle Stadt. Venedig ist die einzige Stadt der Welt, in der sogar der Boden, auf dem sie steht, künstlich geschaffen ist. Die Basis der Stadt ist ein Kunstwerk. Nichts ist hier natürlich, alles ist Kunst. Venedigs Unwahrscheinlichkeit, Venedigs ständige Gebrechlichkeit macht zugleich seine Stärke aus. Es gibt keinen festen Boden, keine Gewissheit, auf die Venedig gründen könnte. Genau das macht auch die Größe Venedigs aus: Ausgerechnet die Stadt, die gewissermaßen meergeboren und den Elementen ausgeliefert ist, ist zugleich ganz und gar ein Produkt menschlicher Fantasie, Erfindungskraft und Entschlossenheit, allen natürlichen Widerständen zu trotzen. Venedig ist qua Existenz ein technisches Meisterwerk, es ist höchster Ausdruck unserer Möglichkeiten, unserer geistigen Potenz.»
(Cacciari 2000: 72)

Nicht die konkreten sozialen, ökonomischen und politischen Gegebenheiten der Stadt und damit deren realräumliche Bedingungen stehen im Vordergrund dieser Betrachtungsweise, sondern die Auffassung von Venedig als eines artifiziiellen Konstrukts, und zwar sowohl in ästhetischer als auch in technischer Hinsicht. Ungeachtet der sukzessiven historischen Entstehung und Entwicklung des Raumes, der Vielfalt seiner Merkmale und Strukturen vermittelt Cacciari eine Vorstellung, die den an sich heterogenen Raum als ein kohärentes ästhetisches Gebilde behandelt und diesem eine Bedeutung zuschreibt, die über seine architektonischen Besonderheiten und den ehemals herausragenden kulturellen und politischen Status im Mittelmeerraum weit hinausgeht. «Venedig» fungiert aber nicht nur als ein Zeichen für «Artifizialität», sondern die nach Thomas Mann zitierte «Unwahrscheinlichkeit» der Stadt, die in Radikalisierung des oben angeführten ästhetischen Paradigmas einer grundsätzlichen Anomalie des Raumes dessen Existenz noch außerhalb aller Gesetze der Wahrscheinlichkeit positioniert – nichts spricht dafür, dass es die Stadt geben könnte –, weist den Raum gleichsam als eine in der Realität manifest gewordene fantastische Fiktion aus.

Das hier evozierte Bild von der Künstlichkeit Venedigs und der wesensmäßigen Verwandtschaft der Stadt mit der Kunst lässt sich bis in das 18. Jahrhundert zurückverfolgen. Schon mit dem Auftreten der ersten fiktionalen Venedig-Erzählungen weisen diese bereits eine signifikant hohe Dichte an Referenzen auf Kunst sowie eine deutliche Tendenz zur Kunstreflexion auf. In der Goethezeit beinhalten nicht nur alle Texte über Venedig rekurrente Verweise auf Malerei und Architektur, sondern im Fall von Goethes *Italienischer Reise* und E.T.A. Hoffmanns *Doge und Dogaresse* stellt Kunst auch das eigentliche Thema der Texte dar. Ab der Romantik werden dann gegenüber den früheren malereiorientierten Diskursen der Goethezeit metapoetische Reflexionen dominant. Insgesamt lässt sich also eine Neigung der Venedig-Geschichten zur expliziten künstlerischen und medialen Selbstreflexion konstatieren, somit handelt es sich dabei um *Metadiskurse über Kunst, Zeichen und*

«Venedig mir kein bloßes Wort mehr»

Erzählen, die häufig intertextuelle Referenzen zu anderen Venedig-Texten herstellen oder stereotype Venedig-Bilder reflektieren. Goethes Diktum in *Italienische Reise* (1816/17), «Von Venedig ist schon viel erzählt und gedruckt, daß ich mit Beschreibung nicht umständlich sein will, ich sage nur, wie es mir entgegenkömmt» (1998 XI: 67), ist symptomatisch für die deutschsprachige Venedig-Literatur, die stets ihre Relation zu früheren Venedig-Texten mitreflektiert und diese Texte palimpsestartig zu integrieren und zugleich innovativ zu überschreiben sucht.

Der Gegenstand und seine Beschreibung

Zur Analyse ästhetischer Räume

Die theoretischen und methodischen Grundlagen dieses Buches betreffend kann mit uneingeschränkter Zustimmung Alfonso de Toro zitiert werden:

«Jenseits von Ideologien, Schuldenken und Essentialismen halte ich es für wissenschaftslegitim, sich der Instrumente zu bedienen, die einem helfen, einen Gegenstand adäquat zu beschreiben, und zwar unabhängig vom Ursprungsort der Theorie. Natürlich ist der Ort, von dem aus man spricht, also derjenige, an dem die Theorie entsteht, von Bedeutung, ja prägend für die Behandlung eines kulturellen Gegenstandes und für die zu gewinnenden Ergebnisse, dennoch darf dies nicht dazu führen, auf Theorien zu verzichten, weil diese mit Vorurteilen präfiguriert sind. Vielmehr sollte es darum gehen, ein Bewusstsein dafür zu entwickeln, dass zwar von einem vorgeprägten bzw. präfigurierten Ort ausgegangen wird, dieser Ort aber mit reflektiert wird.» (Toro 2002: 16)

Was bei Toro auf den Gebrauch von Theorien, die postmodernen Denkweisen entspringen und die er für mit wissenschaftlichen Vorurteilen präfiguriert (und damit diskriminiert) hält, abzielt, mag gegenwärtig umso mehr auf semiotische Theorien und Methoden sowie deren wissenschaftshistorisch teilweise strukturalistische Herkunft münzbar sein. Das Interesse dieses Buches liegt auf den Texten (im weiten semiotischen und zunächst medienunspezifischen Sinne als *Gewebe aus Zeichen* verstanden) und den Beobachtungen, die sich aus ihrer Kontextualisierung in kulturellen Diskursen sowie innerhalb der Geschichte der Venedig-Literatur ergeben. Dazu werden Beschreibungsmodelle ästhetischer Räume unterschiedlichster theoretischer Provenienz herangezogen und heuristisch funktionalisiert. Als praktikabel für eine Vielzahl von Texten hat sich dabei immer noch die in der Literatursemiotik inzwischen vielfach präziserte und erweiterte *Theorie semanti-*

scher Räume nach Jurij M. Lotman erwiesen,⁴ die ebenso geeignet ist, Raummodelle zu beschreiben, die auf binäre Denkweisen zurückzuführen sind, wie auch die signifikanten Abweichungen davon erst zu erschließen, die sich dann mit Michel Foucault als *Heterotopien* oder mit Homi K. Bhabha als *hybride Räume* beziehungsweise *Third Spaces* beschreiben lassen.⁵ Denn um einen «dritten Raum», der sich dadurch auszeichnet, dass er auf Differenz beruhende semantische Relationen in einen Zustand der Hybridität überführt, bestimmen zu können, ist es hilfreich, die beiden anderen, eine potenziell sujethafte Ordnung konstituierenden Räume zunächst zu lokalisieren, auch wenn diese in einem weiteren Schritt durch textuelle Konzeptionen eines Dritten negiert werden.⁶ Wie nach der Einführung in einige Charakteristika des Raumes Venedig evident geworden ist, dürfte diesem Aspekt bei der Analyse der Venedigkonstrukte noch eine bedeutende Rolle zukommen.

Strukturalistische vs. poststrukturalistische wissenschaftliche Überzeugungssysteme werden also als der Sache wenig dienlich im Folgenden ignoriert, ihre Beschreibungsmodelle aber verwendet, wo sie nützen. Postmoderne oder postkolonialistische Theorien ersetzen der hier vertretenen Auffassung gemäß nicht solche, die auf Ferdinand de Saussures strukturalistische Zeichentheorie oder die in der traditionellen Imagologie maßgebliche binäre Unterscheidung von Eigen- und Fremdheit zurückgehen, sondern erweitern, aktualisieren und bereichern diese, obwohl sie philosophisch und kulturell einen Paradigmenwechsel darstellen mögen, der sich auch im untersuchten Textkorpus deutlich niedergeschlagen hat und dort entsprechend zu behandeln ist.

Insbesondere Lotmans Konzept der semantischen Räume lastet häufig der Vorwurf an,⁷ statisch zu sein und in unzulässiger Weise Komplexität auf Binarität zu reduzieren, derzufolge ein Text interpretatorisch lediglich auf simple Oppositionsverhältnisse heruntergebrochen werde. Nun sind Differenz- und Äquivalenzbildungen zentrale paradigmatische Verfahren der Sinnproduktion in literarischen Texten, ohne die Bedeutung sich gar nicht konstituieren könnte – auch nicht die hybriden oder ambigen Semantiken. Davon abgesehen spricht nichts dagegen, mit Lotmans Ansatz beliebig komplexe Systeme zu beschreiben: Wo sich ein dritter oder auch

fünfter Raum im semantischen Konstrukt eines Textes etabliert, kann dieser zweifelsohne benannt und analysiert werden, da im Sinne Lotmans Voraussetzung einer minimalen narrativen Struktur zwar die Existenz *mindestens* zweier oppositioneller semantischer Räume und damit einer logisch anzunehmenden Grenze zwischen diesen beiden ist, damit überhaupt ein Konflikt beziehungsweise ein Moment der Transformation entstehen kann, das Gegenstand des Erzählens wird, aber damit ist keinerlei Begrenzung von potenziell innerhalb eines Textes auftretenden semantischen Räumen nach oben intendiert. Räume können sich vielfältig überlagern oder korrelieren, inkongruent sein, ambig oder individuell an verschiedene und potenziell konkurrierende Figuren- oder Erzählerperspektiven gebunden sein. Ebenso lassen sich Grenzüberschreitungen von Figuren prozessual als Übergänge beschreiben oder Zwischenräume diffundierender Merkmale, wenn man Lotmans Modell vorbehaltlos als einen Ausgangspunkt begreift, um grundlegende semantische Ordnungen zu beschreiben, mittels derer Texte notwendig organisiert sind, wenn sie in irgendeiner Weise nachvollziehbaren Sinn kommunizieren wollen.

Um zudem den Einwand einer Statik des Lotmanschen Beschreibungsinventars zu entkräften, hat Michael Titzmann bereits 1977 eine einfache Operation vorgeschlagen: Die textuelle Organisation der semantischen Räume sei gegebenenfalls zu bestimmten Zeitpunkten der erzählten Geschichte (t1, t2, t3 usw.) neu zu bestimmen, da sich die Grenzen zwischen den Räumen verlagern können, getilgt werden können oder das System der semantischen Räume sich insgesamt wie etwa durch ein revolutionäres Ereignis grundlegend verändern kann (vgl. Titzmann³1993). Da Lotmans Konzept allerdings auf basalen Grundsätzen der Logik beruht, sieht es beispielsweise eine Existenz von Teilräumen, die in einem logischen Widerspruch zu dem übergeordneten Raum stehen, nicht vor. Wenn aber Texte einen solchen Raum modellieren – ästhetische Bedeutungskonstrukte müssen schließlich nicht nach den Gesetzen der Logik funktionieren, sondern sind in ihren Möglichkeiten, Welten zu konstruieren, völlig uneingeschränkt – greift Foucaults Konzept der *Heterotopie* oder des Andersraumes.

Venedig ist, wie oben konstatiert, in den erzählten Geschichten ein Raum mit Sonderstatus, der von einem präsupponierten Raum der Norm, der in der Regel dem Ausgangs- / Herkunftsraum der Protagonisten entspricht, abweicht. Abhängig vom textspezifischen Konstrukt steht zu erwarten, dass primär vier Raummodelle unterschiedlicher theoretischer Herkunft zur Beschreibung Venedigs fruchtbar gemacht werden können:

1.) *Gegenraum*: Dieses Konzept liegt vor, wenn der Raum eine oppositionelle, systemisch «fremde» Ordnung gegenüber dem Ausgangsraum beziehungsweise dem präsupponierten Raum einer als «eigen» semantisierten Ordnung aufweist. Der Gegenraum ist dem Eigenen somit als eine Alternative und als potenzielle Herausforderung der eigenen Ordnung kontrastiert.

4 Vgl. Jurij M. Lotman (⁴1993) sowie die Fortführungen seiner Theorie bei Michael Titzmann (³1993), Karl N. Renner (u.a. 1983, 1986, 1998, 2004) und Hans Krahl (1999, 2006a).

5 Vgl. Michel Foucault, «Andere Räume» (1990) und Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur* (2000).

6 Bhabha versteht Hybridität beziehungsweise den *Third Space* zwar nicht als eine einfache Mischung von Merkmalen, die auf zwei oppositionelle Ursprungsräume zurückzuführen sind, aber für die Analyse literarischer und filmischer Konstrukte, die ein Drittes semiotisieren, ist diese Vorgehensweise nichtsdestotrotz heuristisch funktional. Auch Toro bedient sich in seinem «Materialien zu einem Modell der Hybridität» genannten Beitrag in *Räume der Hybridität* nach Oppositionsverhältnissen strukturierter Merkmalstabellen, um Hybridität zu argumentieren (2002: 18).

7 Genauere Begriffsbestimmungen folgen in dem Kapitel «Texte – Weltentwürfe – kulturelle Speicher».

2.) *Extremraum*: Ein Extremraum liegt im Sinne Karl N. Renners dann vor, wenn ein Raum die Merkmale des übergeordneten Raumes in Kondensation aufweist (vgl. Renner 1986). Derartige Teilräume sind in der Regel zusätzlich markiert durch eine erschwerte Zugänglichkeit. Extremräume sind häufig End- oder Wendepunkte der Figurenbewegungen in den dargestellten Welten narrativer Texte, etwa wie Harry Potters «Kammer des Schreckens», die die Merkmale des «Bösen» in Verdichtung aufweist. Als ein Beispiel aus der Venedig-Literatur lässt sich der Ei-förmige Platz in Hugo von Hofmannsthals *Andreas* anführen, auf dem sich der Protagonist verliert, und der somit den Endpunkt der Figurenbewegung und Geschichte darstellt. In der «fragilen Geometrie» der dargestellten Welt in Nicolas Roegs Film *DON'T LOOK NOW* (WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN, GB/I 1973) stellt dagegen ganz Venedig in narrativer Hinsicht einen Extremraum dar, der sich aber semantisch zudem durch seine interne Heterogenität und Hybridität auszeichnet. Dieser Sachverhalt zeigt auch, dass ästhetische Räume durchaus verschiedene Raumkonzeptionen (heterogenen theoretischen Ursprungs) semiotisch einander überlagern können.

3.) *Heterotopie (Andersraum)*: Wenn ein Teilraum in einem semantisch-logischen Widerspruch zu dem ihm übergeordneten Raum steht, liegt im Sinne Foucaults eine Heterotopie (auch als «Andersraum» bezeichnet) vor (vgl. Foucault 1990). Die Existenz solcher Teilräume verweist in der Regel auf interne Normkonflikte in der dargestellten Welt, da der Umgebungsraum dann ein Abweichendes in sich selbst trägt, das entweder mit seiner Ordnung konfligiert oder von dieser toleriert wird. Einleuchtendes Beispiel dafür ist nach Foucault der Raum des Bordells etwa innerhalb bürgerlicher Gesellschaften des 19. Jahrhunderts: Obwohl Sexualität dem bürgerlichen Normen- und Wertesystem zufolge eigentlich nur innerhalb der Ehe ihren Ort haben dürfte, existierten mit den Bordellen institutionalisierte Räume der sexuellen Abweichung, die von der Ordnung toleriert wurden. Heterotopien stellen also entweder «rechtsfreie Räume» dar oder weisen eigene Regeln auf, die von der übergeordneten Ordnung, der sie widersprechen, implizit oder explizit und mehr oder weniger toleriert oder vor ihr verborgen werden, sich dann also im Geheimen konstituieren. In Thomas Manns *Der Tod in Venedig* ist Venedig semantisch innerhalb des Umgebungsraumes «unseres Kontinents», der sich implizit durch bürgerliche soziokulturelle Ordnungen auszeichnet, als eine Heterotopie im Sinne eines letztlich *Fremden im Eigenen* konzipiert.

4.) *Hybrider Raum / Third Space*: In einem zwar profanen, aber textanalytisch funktionalen Verständnis dieses Konzepts soll jeder Mischraum, der differente Einheiten wie Eigenes und Fremdes integriert, als hybrid bezeichnet werden. Oben wurde bereits darauf hingewiesen, dass Venedig diese Charakteristik sowohl architektonisch als auch kulturell wesentlich zu eigen ist – womit die «meergeborene» Stadt

als ein hybrider Raum par excellence erscheint. Entscheidend aber ist, ob und wie die Texte diesen Aspekt semiotisieren. Denn als ein *Third Space* konstituiert sich der Raum erst dann, wenn er in einer entsprechenden Relation zu zwei dichotomen Räumen erster Ordnung gesetzt ist. Ein Beispiel: Venedig ist insofern ein hybrider Raum per se, als er eine Verbindung von Meer und Architektur darstellt. Als ein *Third Space* kann dieser Raum aber erst dann bezeichnet werden, wenn eben jener Aspekt auch zentral semiotisiert ist, indem er einen Zwischenraum etwa zwischen den oppositionellen semantischen Räumen «Natur» und «Kultur» figuriert.

Diese Raumkonzepte sind für die Analyse des Raumes Venedig in Texten ästhetischer Kommunikation grundsätzlich operabel. Allerdings ist eine systematische Unterscheidung zwischen differenten Beschreibungsebenen zu berücksichtigen: Zwischen *erstens* der Charakteristik des Raumes, die sich aus den spezifischen semantischen Merkmalen in seiner Darstellung ergibt und die ihn darüber beispielsweise als eine Heterotopie ausweisen, und *zweitens* der Funktion des Raumes im Rahmen erzählter Transformationsprozesse von Figuren in narrativen Texten. Hier kann derselbe Raum, nun bezogen auf seinen Handlungs- beziehungsweise Geschehensstatus, als ein Gegen- oder Extremraum, etwa im Kontext einer Geschichte nach dem goethezeitlichen Initiationsschema fungieren, also zum Beispiel dann, wenn er katalysatorisch erst bestimmte Entwicklungen eines Reisenden bedingt, die sich nicht ereignet hätten, würde jener seinen Herkunftsraum nicht verlassen haben. Das aber bedeutet, dass Klassifikationen des Raumes sich lediglich durch den jeweiligen Fokus auf das textuelle Bedeutungskonstrukt und nicht durch theoretische Unvereinbarkeit bedingen. Denn offenbar können theoretisch-methodisch konkurrierende Ansätze auf ein ästhetisches Phänomen *simultan anwendbare* und zutreffende Theoreme, Termini und Beschreibungsmodelle hervorbringen, deren heuristischer Wert sich daran misst, auf welchen Aspekt beziehungsweise welche Ebene des Textes das eigene Erkenntnisinteresse abzielt. Würden nicht im raumtheoretischen Diskurs der Gegenwart wissenschaftliche Vorurteile die Oberhand gewonnen haben, die eine Fremdheit zwischen Methoden evozieren, die keine sein müsste, wenn man *den Gegenstand* und nicht die theoretischen Präsuppositionen seiner Betrachtung zum Primat erhöhe, könnten diese – um einen naiven utopischen Gedanken zu äußern – friedlich in einem kulturwissenschaftlichen *Third Space* koexistieren, ohne deren Anwender, der seinen Ort mit reflektiert, dem Vorwurf eines beliebigen Pluralismus auszusetzen. Versteht man Lotmans strukturalen Zugang nicht als Welterklärungsmodell, sondern als ein Erkenntnisinstrument zur Analyse der semantischen Organisation von *narrativen Texten*, die schon seit Aristoteles per definitionem mindestens zwei dichotome Einheiten enthalten müssen, eine Ausgangssituation und ein Moment der Transformation, und die somit eine Grenzüberschreitung eines Handlungsträgers zwischen mindestens zwei in Opposition stehenden abstrakt-semantischen Räumen voraussetzen, dann sollte das Potenzial dieser Methode unverkennbar sein: Sie kann helfen, die

grundlegende *paradigmatische* Anlage ästhetisch dargestellter Welten und der vor diesem Hintergrund narrativ verhandelten Konflikte, Problemkonstellationen und Organisationen von Denken und Wissen zu verstehen. Solche Texte, die inkonsistent, widersprüchlich, ambig sind, die zeichenhaft Sinn dekonstruieren und sich einer paradigmatischen Normenvermittlung verweigern, treten dabei mit dieser Konzeption nur umso deutlicher hervor und lassen sich nichtsdestotrotz mit der raumsemantischen Analyse wissenschaftlich präzise als inkonsistent, widersprüchlich und ambig beschreiben.

Nun können zwei weitere gegenwärtig häufig diskutierte Beschreibungsmodelle prinzipiell bei der Analyse ästhetischer Räume Anwendung finden, sie eignen sich aber in diesem Fall nur mit Einschränkungen:

5.) Michel de Certeaus Konzept eines dynamischen Raumes, der sich durch (Figuren-) *Bewegung* erst sukzessive konstituiert (vgl. Certeau 1988), widerspricht die semiotisierte Abgeschlossenheit des Raumes Venedig, so dass in Certeaus Terminologie unter dem hier zugrunde gelegten Erkenntnisinteresse eher der *Ortsaspekt* relevant ist, somit die *Ordnung* des Raumes. Dort jedoch, wo eine figurale Wahrnehmungsinstanz etwa im Irrgang durch die Stadt den Raum zunehmend als ein Labyrinth erfährt, ist dieser Ansatz auch für die Zwecke dieser Untersuchung fruchtbar.

6.) Der Aspekt der Örtlichkeit Venedigs lässt sich auch durch Marc Augés Studie zu den *Nicht-Orten* stützen. Bei Venedig handelt es sich gleichsam einer besiedelten Insel um einen «hervorragenden Ort kultureller Totalität» (2012: 57) in dem Verständnis, dass Umrisse und Grenzen, Ströme des Verkehrs und des Austauschs ein Netz stabiler und bekannter Identität und Beziehungen bilden. Venedig ist also «durch Identität, Relation und Geschichte» gekennzeichnet, während Nicht-Orte Räume definieren, die keine Identität besitzen «und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen» lassen (ebd.: 83). Dennoch soll hier der Bezeichnung «Raum» gegenüber «Ort» der Vorzug gegeben werden, um zu markieren, dass Beschreibungsgegenstand die Zeichenhaftigkeit Venedigs ist, die Bedeutungsinhalte im Sinne eines semantischen Raumes beziehungsweise einer Semiosphäre nach Lotman und nicht die reale Stadt als anthropologischer Ort und damit ethnologischer Untersuchungsgegenstand. Venedig wird in diesem Sinne als eine Zeichensphäre verstanden, deren Komponenten – das Wasser, die Gondel, das Labyrinth, die Seufzerbrücke, die märchenhafte Basilika, die Vermählung von Stadt und Meer, Karneval, Casanova usw. – zwar weitgehend konventionalisiert und häufig in rekurrente diskursive Muster eingebunden sind, deren Bedeutung aber abhängig von der narrativen Funktion im individuellen Bedeutungskonstrukt des konkreten Textes und seiner kulturellen Kontexte ist. Die *Identität* des Raumes Venedig definiert sich dabei wesentlich durch seine architektonische Einzigartigkeit, den Mythos des Untergangs sowie durch seine Abgrenzung von der Außenwelt.

Korpus

Den Gegenstand bilden primär deutschsprachige literarische und filmische Texte von der Goethezeit bis zur Gegenwart, die eine erzählende Struktur aufweisen, und innerhalb derer Venedig als ein Zeichen, mithin als ein *semantischer Raum* narrativ funktionalisiert ist. Zur Einführung in die Thematik werden darüber hinaus Fotografien, Werbung und alltagskulturelle Produkte herangezogen, die «Venedig» als Zeichen verwenden. Den Beginn der Studie mit der Goethezeit anzusetzen, bedingt sich aus der Konstituierung der Venedig-Literatur in dieser Zeit und dem Fehlen früherer Textbelege für eine sekundäre Semiotisierung des Raumes. Es entsteht selbstverständlich nicht zu diesem Zeitpunkt ad hoc ein Genre «Venedig-Literatur»; aber während es zuvor keine deutschsprachige künstlerische Literatur mit Venedig als zentralem Gegenstand gab, finden sich in diesem Literatursystem immerhin gleich fünf fiktionale Erzähltexte zuzüglich der fiktionierten Reiseliteratur über Italien und der Goetheschen Epigramme. Erst aus dem Überblick über das Gesamtkorpus, umfassend die goethezeitliche Literatur bis hin zur Gegenwart, ergibt sich doch insgesamt der Eindruck einer relativen Häufigkeit von Texten, in denen die Stadt als ein semantischer Raum funktionalisiert ist (vgl. dazu den chronologischen Überblick im Anhang), und dass diese eine Konsistenz bestimmter semantischer Merkmale und Merkmalskorrelationen aufweisen, so dass es überhaupt legitim ist, von einem Korpus «Venedigliteratur» zu sprechen. In Spätaufklärung und Goethezeit wurden aber im Denksystem vor allem die entscheidenden Voraussetzungen geschaffen, derer es bedurfte, um auch realtopographische und nicht nur fiktionale Räume als sekundäre «Zeichen» literarisieren zu können.

Die Venediggeschichten werden vor dem Hintergrund des jeweils relevanten Literatur- beziehungsweise Filmsystems und paradigmatischer diskursgeschichtlicher Transformationsprozesse positioniert. Weitere Kontextualisierungen erfolgen durch die Abgrenzung von einem nicht-venedigliterarischen Text, E.T.A. Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun*, dem mit *Doge und Dogaresse* eine in der gleichen Sammlung enthaltene Venediggeschichte kontrastiert wird, sowie ferner mittels der Einbeziehung nicht-deutschsprachiger Venedigtexte, sofern diese neue Deutungsmuster generiert haben, ohne die zentrale Entwicklungen in deutscher Literatur und Film nicht erklärbar sind.⁸ Zum Verständnis nachkriegszeitlicher italienexotischer Filme ist zudem eine konzeptionelle Abgrenzung von dem deutschen «Heimatfilm» sowie die Einbeziehung von Schlagertexten jener Zeit geboten.

8 Dies betrifft William Shakespeares *Merchant of Venice* (1600) und Nicolas Roegs Film *DON'T LOOK NOW* (GB 1973). Im Fall anderer internationaler Venedigtexte etwa von Byron, Proust, Lawrence, Szerb, Visconti, McEwan und Brodkey mag gelten, dass diese – so künstlerisch hochrangig sie auch sind – jeweils mit deutschen Diskursformationen zentrale Merkmale teilen, ohne diese aber innovativ generiert zu haben. Außerdem kann diesbezüglich auf die komparatistischen Untersuchungen von Corbineau-Hoffmann (1993) und Dieterle (1995) verwiesen werden sowie die angloamerikanischen Literaturen insbesondere betreffend auf Pfister/Schaff (1999).

Die Untersuchung versteht sich als eine kulturwissenschaftliche Studie medialer Texte des deutschsprachigen Raumes, die Interkulturalitäts- und Intermedialitätsphänomene integriert. «Deutschsprachig» heißt, dass auch österreichische und schweizerische Texte berücksichtigt und mit den deutschen zusammen behandelt sind. Kulturelle Unterschiede werden dort thematisiert, wo die Texte sie relevant setzen. Es besteht intendiert kein Anspruch auf Vollständigkeit des Korpus. Unter dem hier zugrunde liegenden Erkenntnisinteresse macht es keinen Sinn, alle deutschsprachigen Venedig-Texte anzuführen, um alle erdenklichen Facetten von Venedigdarstellungen erschöpfend zu katalogisieren, wenngleich eine chronologische Listung sich im Anhang befindet, die die Möglichkeit einer Einordnung der untersuchten Texte bieten soll. Vielmehr sollen selektiv wesentliche Entwicklungslinien «zum Sprechen gebracht» und anhand von einigen ausgesuchten Texten, die als repräsentativ beziehungsweise prägend für das jeweilige Literatursystem gelten können, die kulturhistorischen Transformationen zentraler Strukturen und Merkmale nachgezeichnet werden. Obwohl dabei auf eine Unterscheidung von kanonisierten und nicht-kanonisierten, von «hochliterarischen» und «trivialen» von «hochkulturellen» und «populärkulturellen» Texten prinzipiell verzichtet wird (siehe dazu unten die Ausführungen zum «Text»-Begriff), kommt auch dieses Buch nicht umhin, Texte nach ihrer paradigmatischen Relevanz unter der gegebenen Fragestellung auszuwählen und damit zu hierarchisieren, und so lässt es sich nicht vermeiden, dass auch die prominenten Texte der Venedig-Literatur einer erneuten Lektüre unterzogen werden.

Positionsbestimmung – Verortung im Forschungsstand

Hinsichtlich der bisherigen Erforschung der Venedigliteratur in diachroner Perspektive sind insbesondere zwei deutschsprachige Monografien und der Sammelband *Venetian Views, Venetian Blinds: English Fantasies of Venice* (Pfister/Schaff 1999) hervorzuheben, der sich allerdings ausschließlich auf die englischsprachige Literatur bezieht und daher hier nur abgleichend zu Rate gezogen werden kann. In ihrer umfangreichen komparatistischen und imagologischen Studie der internationalen Venedigliteratur, *Paradoxie der Fiktion: Literarische Venedig-Bilder 1797–1984* (1993), schreibt Angelika Corbineau-Hoffmann, die Publikation *Venedig im Spiegel der Décadence-Literatur des Fin de siècle* von Christiane Schenk (1987) kritisierend:

«[Es stellt sich] die generelle Frage, ob der Thematologie damit gedient ist, daß sie die Verwandtschaft zwischen einzelnen Epochen und bestimmten Themen herausarbeitet. Gerät nicht dadurch das Thema zur (beliebigen?) Illustration von Epochenkonzepten, die schon vorher und ohne Zutun der Themengeschichte bekannt waren?»
(Corbineau-Hoffmann 1993: 12)

Dazu ist festzustellen, dass, wenn eine «Verwandtschaft zwischen einzelnen Epochen und bestimmten Themen» nachweisbar ist, dieser Sachverhalt keineswegs «beliebig» ist, sondern umso mehr auf die in diesen Epochen jeweils literarisch und literaturextern zentralen Problemkonstellationen verweist und damit diskursgeschichtlich verwertbare aufschlussreiche Erkenntnisse liefern kann. Das demgegenüber bei Corbineau-Hoffmann praktizierte Verfahren, Texte der Entstehungsjahre 1910 und 1980 ohne Hinweis auf deren Produktionskontext aufgrund analoger Venedigbilder paradigmatisch nebeneinander als «modern» zu behandeln, darf dagegen ahistorisch genannt werden und etabliert nur eine andere Form von Beliebigkeit, als diejenige, die sie bei Schenk bemängelt. Literarische Texte thematisch hinsichtlich ihrer jeweiligen Beschreibung Venedigs ohne Berücksichtigung ihres zeitlichen wie räumlichen kulturellen Produktionskontextes darzustellen,⁹ an ihrer Referentialität auf den Realraum zu messen, ohne die jeweils textuell differente Bedeutungsfunktion bestimmter «Venedigmotive» zu überprüfen,¹⁰ scheint vom hiesigen Standpunkt aus betrachtet eher problematisch. Von dieser Kritik an der Kritik abgesehen, wartet das Buch Corbineau-Hoffmanns mit einem unschätzbaren Quellen- und Ergebnisreichtum in Bezug auf literarische Venedig-Bilder auf, zu dem diese Studie nicht in Konkurrenz treten will, da ihr ein vollständig anderes Erkenntnisinteresse und Literaturverständnis zugrunde liegt. Insofern mögen sich die verschiedenen analytischen Methoden perspektivisch ergänzen.

Das gilt auch für eine zweite umfangreiche Studie der internationalen Venedigliteratur, Bernard Dieterles *Die versunkene Stadt: Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos* (1995), die den Zeitraum vom achtzehnten Jahrhundert bis zur Moderne umfasst, und die bezüglich der Rekonstruktion der Genese einzelner literarischer Motive, beispielsweise des venezianischen Wechselgesanges, oder des biographischen Paradigmas «Goethe in Venedig, Wagner in Venedig» zu Rate gezogen werden kann. Dort wird zudem der Frage nachgespürt, woher die jeweiligen Autoren ihr spezifisches Venedig-Wissen bezogen haben. Ein zentraler Unterschied dieser beiden Publikationen über Venedigliteratur gegenüber der vorlie-

9 So werden beispielsweise in der die chronologische Entstehungsreihenfolge aufhebenden Präsentation von Conrad Ferdinand Meyers Venedig-Lyrik (1882) und Hugo von Hofmannsthal's *Tod des Tizian* (1892) nach Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (1912) Zusammenhänge der Texte mit extratextuellen Kontexten gänzlich negiert (vgl. S. 377), wo doch die Hauptthese der Studie andererseits in der monokausalen Ableitung der Genese der Venedigliteratur aus dem historischen Ende der Republik und somit aus einem signifikanten historischen Datum besteht. Die Texte betreffend fehlt dagegen die Angabe eines Publikationsjahres.

10 Der Motivbegriff ist grundsätzlich methodisch fragwürdig, da er suggeriert, ein Motiv habe stets auch eine konstante Bedeutung, selbst wenn dieses in unterschiedlichen Texten verschiedener Literatursysteme realisiert ist. Tatsächlich kann die textinterne Funktion und damit textspezifische Bedeutung von solchen Zeichenkorrelaten, wie sie in der Regel als «Motiv» bezeichnet werden, erheblich differieren, so dass der Begriff semiotisch und textanalytisch unbrauchbar ist, während die Bezeichnungen «Konzeption» bzw. «Konstrukt» der potenziellen textuellen Differenz und historischen Wandelbarkeit seiner Bedeutung Rechnung tragen.

genden Studie besteht darin, dass beide den Referenzgegenstand ›Venedig‹ zum eigentlichen Anlass und Maßstab der Untersuchung machen, an den die ›Venedig-Mythen‹ beziehungsweise Venedig-Bilder jeweils rückgekoppelt werden. Daher erklärt sich dort auch die Relevanz der Frage, woher ein Autor seine Ortskenntnis bezogen hat, ob aus eigener Anschauung, Recherche oder durch Kolportage. Die Qualität eines Venedig-Textes bemisst sich dieser Auffassung zufolge an der Exaktheit und zugleich der literarischen Innovation und Wirkmächtigkeit seiner räumlichen Darstellung der Stadt. Der vorliegenden Studie dagegen ist Venedig als eine reale topographische, soziale, politische, architektonische usw. Entität nur insofern nicht gleichgültig, als sie ein spatiales Referenzobjekt der textuellen Bedeutungskonstrukte darstellt. Dass Schiller, der die Venedigliteratur zehn Jahre vor dem Fall der Republik mit seinem modellbildenden *Geisterseher*-Text eröffnet, niemals in Venedig war, wird dabei in keiner Weise als Manko seiner Erzählung aufgefasst, denn hier ist das *unwahrscheinliche Venedig* Gegenstand der Betrachtung, nicht das wirkliche.

Texte – Weltentwürfe – kulturelle Speicher

Die Beschreibung von Erzählstrukturen ist traditionell Gegenstand der Narratologie, die vergleichende Analyse von Konstrukten der Eigen- und Fremdwahrnehmung dagegen das Feld der komparatistischen Imagologie. Im Fall beider Disziplinen werden gegenwärtig methodische Beschränkungen des wissenschaftlichen Zugangs kritisiert, die den Phänomenen einer globalisierten Gegenwartskultur nicht mehr gerecht werden und daher eine Aktualisierung erforderlich machen. Wo die Narratologie bisher hauptsächlich synchronen Betrachtungsweisen verhaftet gewesen sei und die Historizität narrativer Strukturen vernachlässigt habe,¹¹ sei die Imagologie auf eine nicht mehr zeitgemäße binäre Sichtweise von Eigen- und Fremdkonstrukten perspektiviert, während kulturelle Grenzen heutzutage vielmehr als dynamische Zonen interkultureller Wechselbeziehungen betrachtet werden müssten, die zudem durch Mehrfachzugehörigkeiten grundsätzlich in Frage gestellt werden. Auf Statik und Konstanz der beschriebenen Phänomene ausgelegte Methoden sind demzufolge durch solche Zugänge zu erweitern, die dynamische Prozesse, Übergänge und Phänomene des Dazwischen und Sowohl-als-auch zu beschreiben vermögen. Insbesondere Wolfgang Welschs Konzept der *Transkulturalität* (vgl. Welsch 1997) und Klaus Löschs Begriff der *Transdifferenz* (vgl. Lösch 2005) bieten hier entsprechende Möglichkeiten der theoretischen Modellierung, wobei vom hiesigen Standpunkt anzumerken ist, dass auch derartige Konzeptionen in ästhetischer Kommunikation stets als mediale und textuelle Konstrukte zu verstehen sind, die sich bestimmter Zeichen bedienen, um ›Transkulturalität‹ oder ›Transdifferenz‹ zu bedeuten.¹² Bedeutung aber konstituiert sich notwendig

11 Vgl. zu dieser Kritik und hinsichtlich entsprechender Bemühungen um Ausgleich dieses Defizits das gegenwärtig im Entstehen begriffene Publikationsprojekt *Historische Narratologie*, DIEGESIS: Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung 3.2., www.diegesis.uni-wuppertal.de (erscheint Dezember 2014).

12 Hier setzt der Band *Zwischen Kulturen und Medien: Zur medialen Inszenierung von Interkulturalität*,

erst über Äquivalenz- und Differenzrelationen, deren Dimensionen sodann durch semiotische Modellierungen eines Dritten signifikant überschrieben werden.

Semiotische Imagologie – Historische Narratologie

Im *kultursemiotischen* Begriffsverständnis bezeichnen die in der Imagologie untersuchten *Bilder* oder *Images* in metaphorischer Weise Konstrukte aus bestimmten Merkmalskorrelationen, die als konstitutiv für eine jeweilige (kulturelle) Entität angesehen werden.¹³ Da sich die Selbst- und Fremdbilder mittels der Auswahl und Kombination von Zeichen aus einem gegebenen primären Zeichensystem konstituieren, handelt es sich in diesem Fall letztlich um sekundäre semiotische Modelle, da sie textuell Vorstellungen von einer Welt mittels Zeichen modellieren. «Eigenes» und «Fremdes», ob in referenziellen oder in ästhetischen Kommunikationsakten, lassen sich somit als *semantische Räume*, zwischen denen eine Grenze gesetzt ist, auffassen und hinsichtlich enthaltener Merkmale und Merkmalskorrelationen sowie vergleichend hinsichtlich semantisch-logischer Oppositions- und Äquivalenzrelationen semiotisch analysieren. Die Weisen, in denen sich die Relation und Grenze zwischen etwa Eigenem und Fremdem gestalten, sind dabei jeweils textspezifisch: Diese können zum Beispiel als statisch modelliert werden und somit eine Ordnung statuieren, in der Eigenes und Fremdes als einander ausschließend behandelt werden, oder als dynamisch, indem sie etwa durch interkulturelle Vernetzung sowie eine potenzielle Integration von Fremdem in das Eigene als prinzipiell veränderlich und temporär gedacht sind. Sie können sich als ein Zwischenbereich des Übergangs beziehungsweise als Dritter Raum der Transdifferenz oder in psychologisch perspektivierten Textkonzeptionen im Sinne Julia Kristevas als ein «Fremdes im Selbst» konstituieren (vgl. Kristeva 1990). *Venedig* als ein Handlungsraum in ästhetischer Kommunikation gestaltet sich als ein Raumzeichen architektonischer und semantischer Anomalie, gleich einem solchen Fremden im Selbst, dessen Erfahrung zur Entdeckung vorher unbekannter Identitätspotenziale oder wenigstens der Offenbarung zuvor latenter Wünsche bei den handelnden Figuren führt.

Da nun die kultur- bzw. textspezifische Modellierung der Merkmalsbündel Eigenes/ Fremdes wie auch die der Grenze zwischen diesen Bereichen auf *Propositionen* beruht, die ihrerseits selten hinterfragt werden, ist der Akt einer derartigen Grenzziehung häufig ein *ideologischer*. Eine wesentliche Aufgabe der kultur- und mediensemiotisch fundierten imagologischen Textanalyse ist daher die Rekonstruktion der (Voraus-)Setzungen und der diskursiven textuellen Strategien, die bei der Verhandlung von Eigenem und Fremdem Anwendung finden. Sie kann das Selbstverständnis von Kulturen offen legen, indem sie beispielsweise Fragen stellt

wie: Welche Merkmale entwirft eine Kultur in ihrer Textproduktion als zu sich selbst gehörig und welche Merkmale werden ausgegrenzt? Wie denkt eine gegebene Kultur über sich selbst und über andere Kulturen? Welche fremdkulturellen Anteile werden in Relation zu der eigenen Kultur als nicht wünschenswert, welche als wünschenswerte Bereicherung erachtet? Welche kulturellen Wertungen und Hierarchisierungen werden praktiziert? Welche diskursiven und textuellen Strategien werden verwendet, um die eigene Kultur gegenüber anderen zu positionieren? Wie und mittels welcher Merkmale konstituiert sich also kulturelle Identität und wie grenzt diese sich ab? Und nicht zuletzt: Welche Vergleichsgrößen sind überhaupt jeweils in kulturellen Diskursen relevant gesetzt und wie wandeln sich diese historisch?

Mediale Konstruktionen von «Eigen-» und «Fremdheit» bleiben Ausgangspunkt und zentrale Untersuchungsgegenstände perspektivierter Kulturbeschreibungen auch dann, wenn die Grenze zwischen Eigenem und Fremdem an sich in einer postkolonialistischen und globalisierten Welt durchlässiger geworden und nicht mehr eindeutig konturierbar ist. Die Fokussierung des gegenwärtigen wissenschaftlichen Diskurses über Kulturbeschreibungen auf die zunehmende Komplexität von vernetzten Systemen und die Permeabilität von Grenzen muss ihrerseits als Phänomen eines paradigmatischen kulturellen Wandels verstanden werden, der aus nachmodernen beziehungsweise postideologischen Weltanschauungen und Gegebenheiten resultiert. Postkolonialistische Theorien dagegen auf Texte der Vormoderne und Moderne zu applizieren, die die Grenze zwischen Eigenem und Fremdem semantisch noch als Trennungslinie zwischen disjunkten Kultureinheiten konstruieren und ideologisieren, verstellt nur den Blick auf deren produktionskulturell bedingte Denkweise. Michael Titzmanns Begriff des *kulturellen Wissens* kann hier grundsätzliche Klarheit schaffen: Titzmann zufolge muss zum Verstehen von Textbedeutung maßgeblich das kulturelle Wissen der Kultur berücksichtigt werden, die den Text hervorgebracht hat, welches sich wiederum äußert in der Summe aller medial überlieferten Kommunikationsakte dieser Kultur (also ihren Texten), ihrem hieraus zu rekonstruierenden Denken und den kulturellen Praktiken. Kulturelles Wissen umfasst somit all das, was in einer Kultur jeweils gedacht und gewusst werden kann (vgl. Titzmann 1989a und ³1993: 263ff.). Da dieses Wissen sich der nachzeitigen – im Sinne Foucaults *archäologischen* – Betrachtung nur aus den materiellen Relikten der Kultur erschließt, und hierzu gehören auch die medial überlieferten kommunikativen Produkte, können und müssen Texte somit als *kulturelle Speicher* aufgefasst und interpretiert werden.

Diese Sichtweise bedeutet, dass sich die etwa im Deutschunterricht an Schulen verbreitete Frage nach der heutigen Aktualität eines literarischen Textes einer vergangenen Epoche schon im Ansatz verbietet. Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* kann keine Aktualität mehr für unsere Gegenwart haben, da sie in all ihren Konzeptionen gänzlich dem Denken ihrer Zeit verhaftet ist. Sie lässt sich sinnvoll

hrsg. v. Klaus Schenk, Renata Cornejo u. László Szabó, an (erscheint 2014).

¹³ Vgl. entsprechend und weiterführend Nies (2011) und (2012b: 17f.).

nur historisch als Zeugnis der Vergangenheit, also ästhetischer Konzepte, Denkweisen und narrativer Problemkonstellationen der Frühen Moderne rezipieren.

Auch die Arten von Geschichten, die sich eine Kultur erzählt, die dargestellten Welten und figuralen Transformationsprozesse, narrativen Modelle und ästhetischen Strategien des Erzählens unterliegen dem kulturellen Wandel und sind damit im Sinne einer *Historischen Narratologie* als kulturelle Speicher interpretierbar. So kann eine über Epochengrenzen hinweg in Texten auffindbare und mittels analoger definitorischer Merkmale einen bestimmten Typus bildende narrative Struktur, wie etwa die des goethezeitlichen Initiationsmodells oder der gegenwärtig hochgradig populären *Short-Cuts*-Erzählung, sehr verschiedene Semantiken transportieren. Bezeichneten etwa *Short Cuts*, also die Fragmentierung und sodann alternierende Montage mehrerer multiperspektivischer Handlungsstränge, in Literatur und Film der Moderne noch eine fragmentierte Welt, so werden diese im Erzählen der Gegenwart signifikant häufig funktionalisiert, um über Knotenpunkte des Geschehens ‹Vernetzung› und damit eine übergeordnete Kohärenz der einzelnen Geschehenseinheiten und darüber letztlich einen zusammenhängenden Sinn innerhalb globalisierter postideologischer Weltkonstrukte zu narrativieren.¹⁴ Die Verwendung einer scheinbar analogen Erzählform vermag hier also kontextgebunden und mittels der Fokusverschiebung von einer separierenden Organisation des Erzählten auf Zusammenhänge stiftende Ereignisse je etwas vollständig anderes zu bedeuten. Ähnliches gilt für die in der traditionellen Erzählforschung so genannten *Motive*. Wo der unzulängliche Motiv-Begriff (etwa das ‹Venedig-Motiv›, ‹Wasser-Motiv›, ‹Liebes-Motiv› etc.) suggeriert, eine diskursive Struktur bestehend aus einem Komplex bestimmter miteinander korrelierter Zeichen habe textübergreifend und ahistorisch in dieser Konstellation auch immer dieselbe konstante Semantik, muss doch richtiger nach deren jeweils (kon-)textabhängigen Funktionen gefragt werden, um ihre Bedeutung zu verstehen.

Methode und Begriffe

Der dargelegte Ansatz und das kulturhistorische Erkenntnisinteresse dieses Buches mögen also dafür bürgen, dass in keiner Weise eine mit dem Bann vorgeblicher Statik oder Ahistorizität belegte Methode Anwendung findet, auch wenn es mit der Semiotik Begriffe und Methoden teilweise strukturalistischer Provenienz funktionalisiert. Als eine *Denkweise* ist Strukturalismus als ideologisch stigmatisiert –¹⁵

14 Vgl. zum Typus der *Short-Cuts*-Erzählung, wie er in der Folge von Robert Altmans gleichnamigem Film seit den 1990er-Jahren statistisch häufig auftritt (um nur einige Filmtitel als Beispiel zu nennen: *PULP FICTION*, *ST. PAULI-NACHT*, *BABEL*, *CLOUD ATLAS*), ausführlich Nies (2007c) und aktualisiert (2014a; in Vorbereitung).

15 In ‹Strukturalismus – Was bleibt› resümiert Michael Titzmann sehr aufschlussreich die Verdienste der strukturalistischen Methode (2010).

diese kultursemiotische Untersuchung hat sich aber gerade der Offenlegung ideologischer diskursiver Konstrukte verschrieben und stellt damit autoritäre Gebärden in Frage – was im Übrigen auch für die Behandlung so genannter kanonischer Texte und Autoren gilt, denen ‹triviale› literarische und filmische Texte methodisch gleichrangig zur Seite gestellt sind. Es gilt also das Primat des jeweiligen Textes – und was benötigt wird, um diesen adäquat zu beschreiben, wird Anwendung finden. Dazu sind einige Begriffsklärungen und methodologische Präzisierungen vorab vonnöten.

1.) *Texte I*: Prinzipiell können unter ‹Text› (im Sinne eines Gewebes aus Zeichen) alle menschlichen Äußerungen verstanden werden, die als zeichenhaft und bedeutungstragend fungieren. Damit umfasst der verwendete Textbegriff neben normal-sprachlichen Texten der Alltagskommunikation ‹religiöse, philosophische, wissenschaftliche, ‹hohe› und ‹triviale› literarische Texte; epische, dramatische, lyrische Texte; Produkte der Malerei, Plastik, Architektur; Comic Strips, Filme, Werbung; im Prinzip auch gestische oder mimische Äußerungen› (Titzmann ³1993: 9). Dem entsprechend werden hier Werbung, Fotografie, Schlager, Film und Literatur als semiotische Systeme gleichrangig nebeneinander behandelt. Das heißt, anders als in den Studien von Corbinea-Hoffmann und Dieterle löst sich unter dem hier definierten Textbegriff und Erkenntnisinteresse die Differenzierung von hochkulturellen Texten einerseits und populärkulturellen Texten andererseits auf. Das Problem der Wertigkeit kultureller kommunikativer Akte gehört in den Bereich etwa der Literatur- oder Filmkritik, nicht in denjenigen der wissenschaftlichen Textanalyse, zumal alle bisher vergeblichen Versuche, trennscharfe Kriterien für derartige Kategorisierungen aufzustellen, spätestens mit den popliterarischen und postmodernistischen Textkonstruktionen des intendiert Trivialen als obsolet betrachtet werden können. Kategorien ästhetischer Wertung sind also nur dort relevant, wo sie ihrerseits Auskunft über kulturelle Hierarchisierungspraktiken in der Rezeption der Texte geben.¹⁶ Welcher literarhistorische Stellenwert einem literarischen Text zugesprochen wird beziehungsweise wurde, ist dabei prinzipiell Gegenstand der soziologischen Rezeptionsforschung, nicht der Literatur- und Medienwissenschaft.

2.) Literatur und Film sind als künstlerische Textsorten *sekundäre modellbildende semiotische Systeme* (vgl. Lotman ⁴1993: 22) – ‹semiotische Systeme›, weil sie ein System aus Zeichen bilden; ‹sekundäre semiotische Systeme›, weil sie sich primärer Zeichen bedienen (graphemischer, akustischer, visueller Zeichen), um mittels paradigmatischer Selektion und syntagmatischer Kombination ein sekundäres

16 Vgl. hierzu den Grundlagenbeitrag ‹Kultursemiotik› in Barmeyer u.a. (Hgg.): *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume* (= Nies 2011).

neues System aufzubauen. Sie sind ferner «modellbildende Systeme», weil jeder literarische oder filmische Text eine bestimmte Klassifikation der «Realität» vornimmt, die Anspruch auf eine Generalisierbarkeit über den Einzelfall hinaus erhebt.

3.) Literarische und filmische Texte generieren somit ein *Modell von Welt*, das zu dem kulturell vorgegebenen und gültigen Weltmodell der Epoche in einer Relation der (partiellen oder gänzlichen) *Aktualisierung/Affirmation* oder der (partiellen oder gänzlichen) *Abweichung/Modifikation* stehen kann. Der modellbildende Charakter der Literatur ist auch Voraussetzung dafür, dass Literatur Normen vermitteln oder Identifikationsangebote machen kann. Das Weltmodell beziehungsweise die dargestellte Welt oder *Diegese* eines Textes konstituiert sich dabei durch das System der semantischen Räume, welche jeweils in bestimmte semantisch-logische Relationen zueinander gestellt sind, und durch die diesen Räumen zugewiesenen spezifischen Merkmale (siehe dazu Punkt 5).

4.) *Narrative Strukturen*: Im Unterschied zu Corbinea-Hoffmanns Vorgehensweise sollen die literarischen und filmischen Venedigkonstrukte hier hinsichtlich ihrer Funktionalität im Rahmen narrativer Strukturen und Modelle analysiert werden. Damit stellt sich die Frage, welche spezifischen Semantiken des Raumes Venedig jeweils mit welchen Narrationstypen verbunden werden, welcher Art die erzählten figuralen Transformationsprozesse sind, die sich in Venedig ereignen und inwiefern der Raum diese katalysatorisch bedingt. Da die verhandelten Weltmodelle und erzählten Prozesse auf der Textebene der *Histoire* angesiedelt sind, sind sie im Unterschied zu den Strukturen des Erzählens im *Discours* medienunspecifisch, womit auch die prinzipielle Vergleichbarkeit der Weltentwürfe differenter narrativer Medien wie Literatur und Film begründbar ist. Grundvoraussetzung einer *Narration* beziehungsweise einer *narrativen Struktur* ist nun eine minimale Erzählstruktur, bestehend aus den konstitutiven Einheiten eines *Handlungsträgers*, der sich zunächst in einer bestimmten *Ausgangssituation* befindet, einem Moment der *Transformation* und einer gegenüber der Ausgangssituation *transformierten Situation*, die zugleich die Schlussituation des Textes bilden kann oder auch nicht, wenn es zu weiteren Transformationen oder gar einer Rückkehr des Handlungsträgers in den Ausgangszustand kommt: «Damit eine Geschichte, eine Erzählung vorliegt, muss es also mindestens zwei verschiedene sukzessive Zustände, einen Übergang zwischen ihnen und eine Größe, die diesen Übergang vornimmt, geben» (Krah 2006a: 294).

5.) *Semantischer Raum*: Jurij M. Lotman definiert genau diesen «Übergang» als ein *Ereignis* (1993: 330). Ein solches Ereignis liegt im Sinne Lotmans dann vor, wenn ein Handlungsträger (aktiv oder passiv) über eine *Grenze* zwischen zwei oppositionellen semantischen Räumen versetzt wird:

«Ein semantischer Raum lässt sich über die Menge der Merkmale definieren, die in ihrer spezifischen Kombination nur er und kein anderer Raum hat. Dementsprechend steht sie in Opposition zu denjenigen Mengen, die andere semantische Räume auszeichnen. Die Merkmalszuweisung kann dabei an einen topographischen Raum gebunden oder von der räumlichen Ordnung gelöst sein. Diese abstrakt-semantischen Räume sind nur über ihr spezifisches Merkmalsbündel gegeben. Für die Narration sind als relevante Faktoren zu bestimmen: die paradigmatische Ebene als die statische Grundordnung der Erzählhandlung in der sujetlosen Textschicht. Die einzelnen semantischen Räume eines Textes sind untereinander strukturierbar und hierarchisierbar und ergeben die (*Grund-*)*Ordnung* der dargestellten Welt, vor deren Hintergrund sich Handlung vollziehen kann: Die Merkmalszuweisung führt zu einer Aufteilung der dargestellten Welt in disjunkte Teilräume. Wichtigstes topologisches Merkmal eines semantischen Raumes ist seine Grenze, durch die ein semantisches Feld in zwei komplementäre Teilfelder geteilt wird.»

(Krah 2004: 12f.)

Eine Grenzüberschreitung auf lediglich topographischer Ebene von einem Raum in einen anderen, etwa diejenige «Gustav von Aschenbachs» von München nach Venedig, repräsentiert an sich noch kein Ereignis; erst wenn diese Räume durch oppositionelle Merkmale semantisiert sind, aus denen auch divergente Ordnungen abgeleitet werden müssen, denen auch die Figuren der dargestellten Welt unterliegen, so dass durch den Grenzübertritt des Protagonisten ein Normkonflikt entsteht, liegt ein Ereignis vor.

6.) *Textideologie*: Die spezifische Art und Weise, in der Texte dargestellte Welten modellieren, also mittels Selektion aus einem vorhandenen Zeichenvorrat in der sujetlosen Textschicht die (*Grund-*)*Ordnung* der Welt organisieren, ist eine «ideologische» in dem Sinne, dass diese Ordnung als gegeben präsupponiert und in der Regel durch die Texte nicht mehr hinterfragt wird. Die paradigmatische Bündelung bestimmter Merkmale innerhalb semantischer Räume und die Dichotomisierung von mindestens zweien solcher Räume stellt in jedem Fall ein textuelles Konstrukt dar. Selbst, wenn im Falle eines Venedig-referenziellen Textes bestimmte Merkmalsbündel und tradierte Deutungsmuster dieser Merkmale gegeben sind, hängt von jedem einzelnen textuellen Bedeutungskonstrukt ab, ob und welche dieser Merkmale funktionalisiert werden, wie sie semantisiert und bewertet, welche Gegenräume jeweils kontrastiert werden und welche Geschichten vor dem Hintergrund dieser semantischen Raumorganisation erzählt werden: Ein signifikantes Beispiel findet sich in Christian Reuters *Schelmuffskys wahrhaftige kuriöse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und zu Lande* (1696), wo Venedig auf einem hohen Felsen situiert und mit einem Ringwall umgeben präsentiert ist (vgl. 2007: 148ff.). Diese Darstellung ist innerhalb des Textes allerdings derart funktionalisiert,

dass sie ihren Sprecher als Lügner und Hochstapler entlarvt, der eine Kavaliersreise absolviert zu haben vorgibt, ohne sich aus der Heimwelt entfernt zu haben. Neben der (Grund-)Ordnung der dargestellten Welt in der sujetlosen Textschicht sind zwei weitere Aspekte ideologisch relevant: *zum einen* die auf der Ebene dargestellter narrativer Prozesse verhandelten Konfliktstrukturen, *Problemkonstellationen* und modellhaften *Problemlösungen* sowie die implizite *Normen- und Wertevermittlung* durch im Geschehensverlauf dargestellte Ereignistilgungen oder narrative Sanktionierungen von Ordnungsverletzungen, die indizieren, welche Verhaltensweisen von Figuren als wünschenswert und welche als nicht wünschenswert gesetzt sind; *zum zweiten* die Relation von Erzählinstanz und Erzähltem, die sich auf der Ebene des Discours etabliert, etwa durch explizite Wertungen und Kommentare des Sprechers, die das Erzählte entsprechend als Wünschenswertes oder nicht Wünschenswertes klassifizieren können.

7.) *Texte II*: Texte sind unter dem aufgezeigten Begriffsverständnis Kommunikationsakte einer jeweiligen raum-zeitlichen Kultur –, in dem hier verhandelten Fall: deutschsprachiger «epochaler» Kulturen von der Goethezeit bis zur Gegenwart. Die Texte konstruieren den literarischen Raum Venedig jeweils ideologisch-semantisch und in Abgrenzung von anderen semantischen Räumen vor dem Hintergrund zentraler Problemkonstellationen ihrer Zeit. Der semantische Raum «Venedig» wird so – und dies entgegen einer in der Forschung oft als statisch konstatierten Symbolik, da zu zeigen sein wird, dass beispielsweise die Gondel als Zeichen einmal «Tod» und ein anderes Mal dagegen «Leben» semiotisiert –, zum *extremräumlichen oder heterotopen Brennpunkt* paradigmatischer Auseinandersetzungen mit der eigenkulturellen Ordnung. In dem Verständnis, dass Texte also kulturelle Speicher ihrer Produktionszeit sind und in ihren diskursiven Kontexten sowie im Rahmen des Denksystems der jeweiligen Kultur aufgefasst werden müssen, begreift sich diese Studie nicht als eine Abhandlung zur Symbolik oder Motivatik der Venedigliteratur, sondern als ein literatur- und mediensemiotisch perspektivierter Beitrag zur Kulturgeschichtsschreibung des deutschen Sprachraumes vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart am Beispiel eines *Raumzeichens*, mittels dessen die Texte *kulturelle Normen- und Wertekonstrukte* sowie *ästhetische Konzeptionen in Kondensation verhandeln*.

Alle Städte sind gleich. Nur Venedig ist ein bissl anders.

Friedrich Torberg, *Die Tante Jolesch oder der Untergang des Abendlandes in Anekdoten* (1975)



2 mare - Die Zeitschrift der Meere, *Italia in miniatura bei Rimini* (2000)

Die Stadt als Zeichen