

Handbuch Komparatistik

Theorien, Arbeitsfelder,
Wissenspraxis

Herausgegeben von
Rüdiger Zymner
und Achim Hölter

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar



Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

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.

ISBN 978-3-476-02431-2

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2013 J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt/Jessica Joos
Satz: typopoint GbR, Ostfildern
Druck und Bindung: Kösel GmbH, Krugzell
www.koeselbuch.de

Printed in Germany
April 2013

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar

6. Kultur

Als Raymond Williams das Wort ›culture‹ zu einem der schwierigsten Begriffe der englischen Sprache erklärte, hatte er mehr als seine komplizierte Bedeutungsgeschichte im Blick. Denn gleichgültig, welche Definition von ›Kultur‹ man zugrundelegt, die Unterscheidung zum Begriff der ›Natur‹ schwingt fast immer mit und ruft grundlegende, oft normative Annahmen zur Bedeutung menschlicher Existenz selbst auf. Die weiteste Definition des Begriffes fasst Kultur dann auch als die Gesamtheit menschlicher Hervorbringungen jenseits physiologischer – in diesem Sinn: ›natürlicher‹ – Lebensprozesse (vgl. Kelleter 2011, die folgenden Ausführungen richten sich an diesem Beitrag aus). Hierauf aufbauend, lässt sich Kultur hinsichtlich geographisch, sprachlich, politisch oder historisch definierter Kollektive aufschlüsseln (wenn man z. B. von ›japanischer Kultur‹ oder ›viktorianischer Kultur‹ spricht) oder nach relativ ungebundenen, oft medial organisierten Verweisungszusammenhängen differenzieren (etwa ›Alltagskultur‹, ›Jugendkultur‹ usw.). Engere, eher umgangssprachliche Bedeutungen beschränken sich auf künstlerische Artefakte und Aktivitäten in diesen Kontexten (›Kulturszene‹, ›Kulturförderung‹ usw.).

Insbesondere die erste, an bestimmte Orte, Zeiten oder Gruppen gebundene Begriffsbestimmung kommt komparatistischen Perspektiven entgegen; Kultur wird hier als eine Differenzkategorie verstanden, die Prägnanz hauptsächlich im Vergleich ihrer unterschiedlichen Ausprägungen erlangt. Zugleich neigt dieses Konzept zu bisweilen strikten Identitätsbestimmungen sowie zu qualitativen Hierarchisierungen, die den Kulturbegriff von Anfang an begleitet haben. In der Frühen Neuzeit galt Kultur beispielsweise als eine Lebenshaltung, die man sich durch Pflege aneignen und im Folgenden wie einen Besitz ausstellen und verteidigen konnte: ein Prozessbegriff eigentlich, der dem deutschen Verständnis von ›Bildung‹ eng verwandt ist. Insbesondere in feudalen Gesellschaften legitimierte Kultiviertheit auf diese Weise Herrschaftsansprüche über das bloße Faktum physischer Kraft oder ökonomischen Reichtums hinaus. Tatsächlich war Kultiviertheit aber meist an Landbesitz gebunden (die ursprüngliche Bedeutung von ›cultura‹ ist Feldbestellung) so wie später auch an andere Eigentumsformen.

Liberalen und humanistische Autoren entwickelten auf dieser Grundlage im 18. und 19. Jh. einen bür-

gerlichen Kulturbegriff, der ästhetische und geistige Bildung auch über Nationalgrenzen hinweg als Relativum zur Industrialisierung der westlichen Gesellschaften empfahl. Matthew Arnold beschrieb Kultur in *Culture and Anarchy* (1869) entsprechend als den Kanon der besten (bevorzugt künstlerischen) Werke, die der menschliche Geist hervorgebracht habe: »The whole scope of [this] essay is to recommend culture as the great help out of our present difficulties; culture being a pursuit of our total perfection by means of getting to know, on all the matters which most concern us, the best which has been thought and said in the world; and through this knowledge, turning a stream of fresh and free thought upon our stock notions and habits, which we now follow staunchly but mechanically [...]« (Arnold 1963, 6).

Der bürgerliche Kulturbegriff hebt somit die Zeitlosigkeit und Universalität ausgewählter ästhetischer Produkte gegenüber den Kontingenzen der modernen Welt hervor, unterstreicht aber auch den antidogmatischen und belebenden Effekt kultureller Praxis. Verbunden mit solchen Ansprüchen ist implizit schon bei Arnold die nachhaltig wirksame Unterscheidung zwischen geistiger ›Hochkultur‹ und materialistischer ›Massenkultur‹. Hochkultur existiert aus dieser Perspektive als explizite Kontrastkategorie zu einer kommerziellen, meist arbeitsteilig hergestellten Populärkultur: eine Abgrenzung, die sich nicht direkt aus den Qualitäten der jeweils empfohlenen Texte und Handlungen ergibt, sondern in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s durch langwierige Distinktionsprozesse erarbeitet wurde (vgl. Levine 1988).

Einmal etabliert, umfasst Hochkultur ein institutionell und sozial vergleichsweise stabiles Repertoire kanonisierter Strukturen, Inhalte und Praxen, die der Formung subjektiver Selbsterkenntnis dienen sollen. Derartige ›Bildung‹ gilt in bürgerlichen Gesellschaften als wichtige Voraussetzung individueller Gesellschaftsteilnahme und sozial produktiver Kritikfähigkeit (vgl. Groppe 2011). Dabei kann die Betonung kanonischer Universalität durchaus mit Partikularideologien einhergehen bzw. sich mit diesen vermischen, z. B. wenn bestimmte soziale Gruppen oder ganze Nationen für sich beanspruchen, ein engeres Verhältnis zum Geist zu pflegen als andere, d. h. eine besonders auffällige oder komparativ hervorsteckende Ausprägung menschlicher Kultur entwickelt zu haben. Dieses ideologische Moment des Kulturbegriffs tritt vor allem in nationalen Selbstvergleichen hervor, wobei häufig eine doppelte Abgrenzung gegenüber ›primitiven‹ (in der Regel

nichteuropäischen) und hochmodernen (insbesondere US-amerikanischen) Kulturformen stattfindet. Unter solchen Prämissen kann es vorkommen, dass bestimmte Kulturen überhaupt nicht mehr als solche benennbar sind, sondern allenfalls als ›Badezimmer-Kultur‹ und ›Girl-Kultur‹ (wie deutsche Publikationen in den 1920er Jahren wiederholt über die USA schreiben) oder eben, unter Rückgriff auf eine ältere Begriffsunterscheidung, als bloße ›Zivilisation‹, geprägt von wirtschaftlicher Prosperität und technologischem Komfort, letztlich aber kulturlos und geistfern (siehe hierzu Fritz Gieses bedeutsamen Titel *Girlkultur: Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, 1925; vgl. Kelleter 2006).

Im Lauf des 20. Jh.s blieben sowohl konservative als auch marxistische Ansätze den normativen Grundannahmen des bürgerlichen Kulturbegriffs erstaunlich treu, konzentrierten sich aber meist auf Kulturkritik, und zwar in der Regel als Kritik bestimmter Produktions- und Distributionsformen sowie als Ideologiekritik massenproduzierter und fremdländischer (erneut oft US-amerikanischer) Inhalte. In beiden Fällen blieb die wertende Unterscheidung zwischen Hochkultur und Massen- oder Populärkultur erhalten; nicht selten ging sie mit offenen nationalistischen Motiven einher, die diverse Modernitätsängste spiegelten oder die verunsichernde Erfahrung wiederholter Modernisierungs- und Globalisierungsschübe zu bewältigen suchten. Kommerzieller Unterhaltungskunst wurde dabei in der Regel unterstellt, den Zugang zu einer außergewöhnlichen Sphäre ästhetischer Erfahrung zu verstellen oder über die tatsächlichen gesellschaftlichen Verhältnisse hinwegzutäuschen. Letztere Annahme ist unter der Perspektive eines marxistischen Basis-Überbau-Modells schon theorieimmanent naheliegend. Allein in Gestalt vorindustrieller, meist gruppenexpressiver *folk culture* – als Volks- oder Populärkultur – kann Unterhaltung dann noch positive Werte wie Vitalität, Spontaneität oder Ordnungssubversion beanspruchen. Michail Bachtins Begriff des Karnevalesken ist hier einzuordnen.

Die wichtigsten, ideologisch oft konkurrierenden Theorieströmungen zum Verhältnis unterschiedlicher moderner Kulturformen in der ersten Hälfte des 20. Jh.s finden sich in der Massenkultur-Forschung bei Gustave Le Bon, Vilfredo Pareto, José Ortega y Gasset u. a., in der ontologischen Hermeneutik Martin Heideggers und Hans-Georg Gadamers sowie im pessimistischen Marxismus der Frankfur-

ter Schule, deren kritisches Oxymoron der ›Kultur-industrie‹ als besonders einflussreich gelten darf. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno beschreiben mit diesem Begriff 1947 in *Dialektik der Aufklärung* einen ökonomisierten Kunstbetrieb, der totalisierende Züge gerade darin annimmt, dass er noch den Widerspruch gegen sich selbst integriert und zur Ware umgestaltet: »Was widersteht, darf überleben nur, indem es sich eingliedert. Einmal in seiner Differenz von der Kulturindustrie registriert, gehört es schon dazu wie der Bodenreformer zum Kapitalismus. Realitätsgerechte Empörung wird zur Warenmarke dessen, der dem Betrieb eine neue Idee zuzuführen hat« (Horkheimer/Adorno 1984, 118).

Solche Kritik hält, wenn auch zunehmend *ex negativo*, am Gedanken und Wert einer humanitär authentischen, nicht entfremdeten Kultur fest. Vor allem für Adorno artikuliert sich dieses emanzipatorische Potenzial aber nicht mehr im Perfektionismus des bürgerlichen Kanons und schon gar nicht in romantischen Visionen vorindustrieller Eigentlichkeit, sondern in der verstörenden Negativität und »Nicht-Identität« modernistischer Kunstwerke, die sich sowohl der konsumistischen Verwertung als auch der bildungsorientierten Hochkulturverwaltung sperren: »Von Kultur zu reden war immer schon wider die Kultur. Der Generalnenner Kultur enthält virtuell bereits die Erfassung, Katalogisierung, Klassifizierung, welche die Kultur ins Reich der Administration hineinnimmt« (ebd.).

Eine originelle Betonungsverlagerung gegenüber solch wertenden, auch in ihren negativ-dialektischen Versionen letztlich utopischen Kulturtheorien findet ab Ende der 1950er Jahre in den britischen *Cultural Studies* statt. Unter dem Einfluss von Raymond Williams' Devise »Culture is [the] ordinary« (1958; Williams 1989) stellt die sogenannte Birmingham-Schule um Richard Hoggart, Stuart Hall, John Fiske u. a. fest, dass kommerzielle Massenkultur seitens ihrer Rezipienten nicht hilf- und kritiklos konsumiert wird, sondern dass jeder Konsumakt Momente produktiver Aneignung und Umdeutung beinhaltet. Damit wird die kritische Unterscheidung von Hochkultur und Populärkultur insgesamt fragwürdig. Kultur realisiert sich aus dieser Sicht im aktiven Austausch von Rezipient und Produkt. Der Einfluss dieses dynamischen Kulturverständnisses auf die Literaturwissenschaften des späten 20. Jh.s, insbesondere in ihrer Öffnung auf interdisziplinäre Methodologien und ihrem Einbezug nicht kanonisierter Gegenstände kann kaum überschätzt werden.

Darüber hinaus artikuliert sich hier ein Perspektivwechsel weg von einem Verständnis von Komparatistik als Allgemeiner Literaturwissenschaft (→ B 1.1; → E 5; → E 8) hin zu einem Paradigma von *Comparative Studies*, verstanden als verstärkt interdisziplinäres Forschungsfeld, das auch nichtliterarische Ausdrucksformen in den Blick nimmt, wenn auch weiterhin vergleichend und nicht selten vor dem Hintergrund universalistischer Deutungsansprüche. Reflexion auf die eigene kulturelle Sozialisation, unter Einschluss der jeweils erfahrenen philologischen Ausbildung (deren nationale Vorannahmen sich in der Regel am deutlichsten dort zeigen, wo sie in Abrede gestellt werden oder überschritten werden sollen), ist in diesem Fall besonders angezeigt.

Ähnlich bedeutsam ist die literaturwissenschaftliche Rezeption ethnologischer Ansätze, sowohl in ihren analytischen (z.B. strukturalistischen) als auch interpretativen (z.B. kulturanthropologischen) Richtungen (→ D 3). Beide Strömungen legen einen deskriptiven statt normativen Kulturbegriff zugrunde; eine Unterscheidung zwischen guten und schlechten Kulturformen soll vordergründig nicht getroffen werden. Die strukturalistische Ethnologie erreichte ihren Höhepunkt in den 1950er bis 1970er Jahren mit den Arbeiten von Claude Lévi-Strauss. Kulturübergreifend untersuchte Lévi-Strauss Verwandtschaftsbeziehungen, Heiratsregeln, Praktiken der Essenzubereitung usw. als semiotische Systeme (in Anlehnung an die Linguistik Ferdinand de Saussures und Roman Jakobsons). Insbesondere Mythen wurden auf diese Weise als syntagmatische und paradigmatische Kombinationen bedeutsamer Elemente lesbar – ein Ansatz, der von Roland Barthes 1957 in *Mythologies* (*Mythen des Alltags*) auch auf die Alltagskultur übertragen wurde (→ D 14). Gemessen an den Ambitionen dieser Kulturtheorie hat sich ihre literaturwissenschaftliche Nutzbarkeit als begrenzt erwiesen; wichtige Ergebnisse wurden in der strukturalistischen Narratologie erzielt, vor allem in den Arbeiten von A. J. Greimas und in Vladimir Propps früher *Morphologie des Märchens* (1928). Lévi-Strauss' Projekt, die Gesamtheit menschlicher Kultur auf ein tiefenstrukturelles System von Transformationsregeln zurückzuführen, gilt als gescheitert und undurchführbar.

Wichtiger für gegenwärtige Diskussionen ist die literaturwissenschaftliche Aneignung der Kulturanthropologie im Gefolge von Clifford Geertz sowie – weiter zurückreichend und in seinem Einfluss noch nicht systematisch beschrieben – des nordamerikanischen Pragmatismus (John Dewey, George Her-

bert Mead). In Abwandlung einer Aussage Max Webers definiert Geertz Kultur als ein Netzwerk von Bedeutungen, das einerseits von Menschen gewoben wird, menschliche Bedeutungsmöglichkeiten andererseits aber begrenzt und reguliert: »man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun[...] [I] take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretive one in search of meaning« (Geertz 1973, 5). Die doppelte Dynamik kultureller Bedeutungskonstitution erlaubt laut Geertz keine universalisierende Strukturanalyse, sondern erfordert eine um Verstehen bemühte dichte Beschreibung (»thick description«), d. h. die deutende Rekonstruktion der lokalen, historischen und kommunikativen Bedingungen, innerhalb deren noch die marginalsten Alltagspraktiken Bedeutung sowohl schaffen als auch empfangen.

In der Literaturwissenschaft hat das Geertzsche Kulturverständnis vor allem im Umfeld des *New Historicism* und seiner Vorstellung einer *cultural poetics* (Kulturpoetik; → E 8) Niederschlag gefunden. Theoretiker wie Stephen Greenblatt verweisen mit diesem Begriff darauf, dass literarische Texte und andere Artefakte Kultur aktiv schaffen, statt sie nur abzubilden oder zu verkörpern. Literarische Texte leisten demnach materiell folgenreiche Kulturarbeit (*cultural work*) im Rahmen geschichtlich und lokal spezifischer Praktiken und Diskurse (im Sinne Michel Foucaults). Literarische Bedeutung ist hier kein propositionaler Gehalt, der sich aus einem Text decodieren lässt, sondern eine Funktion kultureller Tätigkeiten. Dieses Modell hat sich auch für Literaturtheorien aus dem Umfeld der *Gender Studies* (Judith Butler) und des Postkolonialismus (Edward Said, Homi Bhabha; → D 5; → D 17) als fruchtbar erwiesen. Insbesondere postkoloniale Studien heben den interaktiv-hybriden Charakter menschlicher Kulturen sowohl gegen universalisierende als auch gegen relativistische Beschreibungen hervor. Kultur erscheint damit als ständiger, konfliktreicher Praxiszusammenhang kollektiver Abgrenzungs- und Kontaktformen.

Die Tendenz zahlreicher literaturwissenschaftlicher, zumal poststrukturalistischer Ansätze, Kultur in Analogie zu einem Text zu definieren, ist von praxeologischen und soziologischen Kulturtheorien wiederholt kritisiert worden. Systemtheoretische Ansätze (Talcott Parsons, Niklas Luhmann) und soziale Habitus-Studien (Pierre Bourdieu) fragen deshalb nach der Funktion kultureller Aktivitäten für die Strukturierung von Gesellschaften insgesamt.

Bourdieu's Vorschlag, Kunstwerke mit Blick auf die involvierten sozialen Distinktionsmechanismen zu lesen, radikalisiert gewissermaßen die im Selbstverständnis der neuzeitlichen Kunst selbst ausgeprägte Unterscheidung von Kultur-Habitus und Kultur-Praxis, die sich schon in Arnolds Kritik an mechanisch befolgten Vorstellungen und Gewohnheiten (»stock notions and habits, which we follow staunchly but mechanically«) oder in Adornos Unbehagen am bürgerlichen Kanon-Management findet. Fragwürdig ist dabei der Dekuvrierungsanspruch, der viele von Bourdieu inspirierte Studien auszeichnet, sofern sie die Unterscheidung von Praxis und Habitus im Sinne eines Verhältnisses von Manifestation und Latenz lesen (und so im zweiten Begriff auflösen): Die eigentlich nicht überraschende Einsicht, dass Kunstwerke unweigerlich von den Entscheidungen spezifisch sozialisierter Akteure und bestimmter Institutionen abhängen – dass sie also von gesellschaftlicher Macht durchsetzt sind und zu deren Reproduktion beitragen –, wird gerne im Gestus der *Entlarvung* vorgetragen. Man begegnet Kunstwerken unter Einebnung ihrer konfliktreichen Selbstreflexionen sozusagen mit Motivverdacht, d. h. mit der Vermutung, dass sie unterhalb ihrer ästhetischen Praktiken eigentlich ganz anderes im Schilde führen. Bisweilen auf der Strecke bleiben dabei literaturanthropologische Einsichten in die Fiktionsbedürftigkeit menschlicher Kulturen (Wolfgang Iser), in die welterzeugende Leistung der menschlichen Imagination bzw. des »kulturellen Gedächtnisses« (Jan und Aleida Assmann), in die technologischen Bedingungen bestimmter Speichermedien und Bewahrungspraktiken (Marshall McLuhan, Friedrich Kittler) sowie in die folgenreichen Selbstbeschreibungen kultureller Handlungen und der durch sie formierten Ensembles.

Kulturtheorien sind demnach stets mehr als wissenschaftliche Beschreibungsinstrumente; sie treten in der Regel selbst als Akteure im Kampf um den Begriff der Kultur und um die Bestimmung menschlicher Existenz insgesamt auf. Wie sehr der neuzeitliche Kulturbegriff in all seinen kritischen Bespiegelungen auf Vergleichshierarchien angewiesen bleibt, zeigt sich am deutlichsten vielleicht daran, dass zahlreiche Studien, die sich den genannten Prämissen ethnographischer, postkolonialer oder *Cultural Studies*-Theorien verpflichtet fühlen, in ihrer praktischen Umsetzung dennoch dazu neigen, etablierte Distinktionen schlicht umzukehren und deren normativen Grundmodus damit zu bestätigen. So wer-

den Ästhetik und Praxis in den genannten Feldern oft ebenso kategorisch voneinander unterschieden wie Produktion und Rezeption, wobei der erste Begriff regelmäßig für die restriktiven, der zweite für die emanzipativen Aspekte eines kulturellen Momentes einsteht. Solche Wertungen nehmen den kanonischen Anspruch einer gruppen- oder klassenspezifisch definierten Hochkultur gewissermaßen beim Wort. Weit davon entfernt, als Schauplatz interagierender und konfligierender Praktiken sichtbar zu werden, erscheint Kanonisiertes hier als machtvolle Imposition, gegen die (folkloristisch, populistisch, eigensinnig usw.) Widerstand geleistet wird oder werden sollte.

Einen Ausweg aus den letztlich sentimentalsten Grundannahmen dieser populären Konstellation möchte die jüngere Actor-Network-Theory nach Bruno Latour anbieten. Der Begriff des Akteur-Netzwerkes verbindet ein ethnomethodologisch inspiriertes Programm aktEURsgerechter Deskription (*»follow the actors«*) mit einem non-anthropozentrischen Verständnis kultureller Handlungsmacht (*»objects too have agency«*), das die Grundintuition des *New Historicism* zur Frage der Kulturarbeit ästhetischer und anderer Artefakte nun auch methodisch umzusetzen verspricht. Die rein personale oder gruppenideologische Zurechnung kultureller Aktivitäten wird aus solcher Sicht problematisch; an die Stelle vergleichender Analyse tritt die Rekonstruktion spezifischer kulturschaffender Handlungsabläufe und ihrer folgenreichen Selbstbeschreibungen. In letzter Konsequenz wird damit auch die klassische Substanzunterscheidung von Text und Kontext durch die praxeologische Frage ersetzt, wie sich Texte (bzw. Akteure und Gegenstände) gegenseitig selbst kontextualisieren.

Als jüngste Interventionen in die Debatte um den Kulturbegriff sind evolutionstheoretische, kognitions- und soziobiologische Theorien zu nennen, die die kategoriale Opposition von Kultur und Natur (so wie sie radikal konstruktivistischen Ansätzen in den Kulturwissenschaften – nicht immer zu Recht – unterstellt wird) in Zweifel ziehen. Es bleibt abzuwarten, ob diese Überlegungen zu einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft beitragen können oder in biologistischen Grundsätzlichkeiten verharren. In ihrer überzeugendsten Form (Karl Eibl) sowie in ersten Ansätzen zu einer multidisziplinären Kulturökologie (siehe etwa Latours »Modes of Existence«-Projekt) dienen sie als Korrektiv zur kulturrelativistischen Belieblichkeit zahlreicher interpretativer Praktiken im

Gefolge des Poststrukturalismus (vgl. Zusammenfassung bei Bruhn 2012). Gleichzeitig zeigt sich, dass auch empirische Kulturforschungen nicht ohne hermeneutische Verfahren auskommen, wenn sie der besonderen Verfassung ihrer Gegenstände gerecht werden wollen. Angesichts des historischen Handlungscharakters literarischer Gegenstände spricht somit vieles dafür, dass die Literaturwissenschaften den Begriff der Kultur auch künftig am erfolgreichsten interpretativ, interphilologisch, interdisziplinär und jenseits des Gegensatzes von Universalismus/Relativismus werden fassen können. Umgekehrt wird keine Theorie der Kultur auf literaturwissenschaftliche Erkenntnisse zur konstruktiven Rolle menschlicher Imaginationen bei der Selbsterschaffung menschlicher Lebenswelten verzichten können.

Literatur

- Arnold, Matthew: *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism* [1869]. Cambridge 1963.
- Bruhn, Mark J.: »Introduction: Exchange Values: Poetics and Cognitive Science«. In: Bruhn, Mark J. (Hg.): *Exchange Values: Poetics and Cognitive Science (I)*, Sonderheft *Poetics Today* 32.3 (2011), 403–460.
- Eibl, Karl: *Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn 2004.
- Geertz, Clifford: *The Interpretation of Cultures* [1973]. New York 2000.
- Greenblatt, Stephen: »Culture«. In: Lentriccia, Frank/McLaughlin, Thomas (Hg.): *Critical Terms in Literary Study*. Chicago 1995, 225–232.
- Groppe, Carola: »Bildung«. In: Lauer, Gerhard/Ruhrberg, Christine (Hg.): *Lexikon Literaturwissenschaft*. Stuttgart 2011, 42–46.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1947]. Frankfurt/M. 1984.
- Kelleter, Frank: »We Never Cared for the Money«: Geld und die Frage kultureller Identität in nationaler Perspektive«. In: Ders./Knöbl, Wolfgang (Hg.): *Amerika und Deutschland. Ambivalente Begegnungen*. Göttingen 2006, 30–53.
- Kelleter, Frank: »Kultur«. In: Lauer, Gerhard/Ruhrberg, Christine (Hg.): *Lexikon Literaturwissenschaft*. Stuttgart 2011, 156–160.
- Latour, Bruno: *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford 2005.
- Levine, Lawrence: *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge 1988.
- Williams, Raymond: »Culture is Ordinary«. In: Ders.: *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. London 1989, 3–14.

Frank Kelleter