

Anja Gerigk

KULTURROMANE

Narrative Kulturologie von Goethe bis Musil



böhlau



Anja Gerigk

KULTURROMANE

Narrative Kulturologie von Goethe bis Musil

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

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.

© 2019 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H & Co. KG, Wien, Kölblgasse 8–10, A-1030 Wien
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Sanatorium Valbella (Mühlestraße 19) in Davos (1915–1916).
Foto: E. Himmelsbach. © Dokumentationsbibliothek Davos.

Korrektur: Sebastian Becker, Kassel
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-205-23260-5

Inhalt

1.	Zur Fragestellung	9
1.1	Über Kulturreflexion: theoretisch, literarisch	9
1.2	Romankunst und Kultursemantik	17
1.3	Gattungsreferenz und Wissensbildung	25
2.	Goethes <i>Wahlverwandtschaften</i> und Stifters <i>Nachsommer</i>	31
2.1	Vergleichende Lektüre	31
2.1.1	Startdifferenz Natur – Kultur: Titelmetaphern und Narrative	34
2.1.2	Kulturtechniken, Leitpraktiken	46
2.1.3	Kunst vs. Medien: kulturreflexives Erzählmodell	57
2.2	Konzeption	62
2.2.1	Von historischer Systematik zur Kulturologie	62
2.2.2	Narrative Typologie für die Klassische Moderne	69
3.	Der klassisch moderne Kulturroman	75
3.1	Am Beispiel der <i>Blendung</i>	77
3.1.1	Kampf der Kulturbegriffe: Zur Dynamik des ersten Buches	77
3.1.2	Abwege der Dialektik	86
3.2	Drei Sprünge zur Transgression: <i>Wang-lun</i>	90
3.2.1	Grenze – Überschreitung – Kulturtheorie	95
3.2.2	Transgressive Rituale und Repräsentationen	99
3.2.3	Spuren epischer Transformation	107
3.3	Paradigma	117
3.3.1	Einführende Ethnologien: <i>Zauberberg</i> , Döblins »Zueignung«, Titel <i>Tropen</i>	117
3.3.2	Parallelaktion: K(ultur) und k(ultur) im <i>Mann ohne Eigenschaften</i>	130
3.3.3	Medien/Wissen: Durchgängerei statt geistige Einheit im <i>Zauberberg</i>	141
3.3.4	Liminalität als episches Prinzip	158
3.3.4.1	Liminale Schreibpassagen: <i>Malte Laurids Brigge</i> , <i>Tod des Vergil</i>	161
3.3.4.2	Von Schwelle zu Schwelle: <i>Perrudja</i> , Trilogie <i>Fluß ohne Ufer</i>	169
3.3.5	Alles im Kleinen: Setting des Kulturromans	195
4.	Diskussion	203
4.1	Kulturkritische Perspektiven der Epoche	203
4.1.2	Warum <i>Die Schlafwandler</i> fehlen	203

4.1.3	Wertorientierung und Gesamtgefüge	208
4.2	Kanon-Grenzen	213
4.2.1	Vergleichsfeld Großepik	213
4.2.2	Dauer der Textformation: Vorläufer, Nachfolger	218
4.3	<i>Cultural turns</i> voraus: Wissen des modernen Romans	224
5.	Literaturverzeichnis	231
5.1	Primärliteratur	231
5.2	Kulturreflexion	232
5.3	Romanrezeption	235
5.3.1	Klassische Moderne	235
5.3.2	Sonstiges	239
	Register	243

Für Levin

1. Zur Fragestellung

Dem »Suchbegriff«¹ im Mittelpunkt dieser Studie fehlt es keineswegs an Aufmerksamkeit, seitens der Theoretiker und seitens der ihn als Gegenstandsfeld wie Leitkonzept seit einiger Zeit umkreisenden Literaturwissenschaftler. Vielmehr mag erstaunen, dass überhaupt eine Art der Annäherung unversucht geblieben ist. Nicht anders steht es mit den Romanen größeren Formats, die für das neu zu bildende Paradigma ausgewählt wurden. Deswegen sollte die Sonderfrage narrativer Kulturologie desto gewissenhafter gegenüber der bereits geleisteten Arbeit an »Kultur« gekennzeichnet werden. Erstens wäre die Hürde des abgrenzenden Überblicks zu nehmen, wenn verschiedene Versionen der Grundkategorie ganze Bücher füllen.² Folgender Aufriss begnügt sich mit wenigen fachtypischen Zugängen, die Unterscheidungen zum Verständnis des Vorhabens vermitteln, das textanalytisch am Bezug von Gattung und Wissen interessiert ist: an einem Entwicklungsstrang des modernen Romans und der damit einhergehenden Fassung von Kultur als »Großbegriff«.³ Für diese Perspektive ist außerdem zu beachten, dass »Kultursemantik« und »Kulturtheorie« nicht dasselbe meinen, obwohl sie oft wie selbstverständlich miteinander kommunizieren. Als dritte Ebene zwischen Erzählformat und Theoretisierung wird »Kulturreflexion« – literarische, romanförmige – der Textformation ihren methodischen Rückhalt sowie thematischen Eigenwert sichern.

1.1 Über Kulturreflexion: theoretisch, literarisch

Nimmt man das Problem ernst, verschwindet das vermeintliche Unwort, der im allzu weiten Gebrauch nichtssagende Ausdruck, und nutzbare Begriffe treten an dessen Stelle. Darauf stützt sich insbesondere das Kernstück der »Konzeption«

1 Dirk Baecker: *Wozu Kultur?* 2., erw. Aufl. Berlin: Kadmos 2001 [2000], S. 7: Dies ist keine Kapitulation vor dem Definitionsauftrag, sondern bereits Hinweis auf das reflexive Profil des modernen Kulturbegriffs, denn auch »ein Begriff, der sich als Suchbegriff versteht, verlangt nach einer theoretischen Beschreibung« (ebd.).

2 Vgl. etwa das ältere, disziplinar aus der Anthropologie kommende Kompendium von Alfred L. Kroeber/Clyde Kluckhohn: *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*. New York: Random House 1952.

3 Wolfgang Müller-Funk: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. 2. Aufl. Wien/New York: Springer 2008, S. 3. An die begriffliche Diskussion schließen mehrere Abschnitte an (1.1, 2.2.1, 4.1.3).

(2.2). Zusätzlich gibt es gründlich legitimierte und aktuell relevante Bestimmungen, mit denen die vorrangige Erschließung der Kulturromane jedoch kaum oder nur nebenher etwas zu tun hat. Hinführend statt grundlegend in der Sache stehen deshalb repräsentativ die ausgefeilten Modelle der Sozialwissenschaften (Luhmann, Baecker) sowie begriffsgeschichtliche Skizzen aus den Reihen der Kulturwissenschaft (H. Böhme). Was kulturreflexive Prägung im Blick auf Werke moderner Erzählkunst beinhaltet, welche historischen Ansichten damit ein- oder ausgeblendet werden, lässt sich nicht vorwegnehmen, nach dem Vorlauf aber zutreffend einordnen.

»Kultur ist ...« – ein solcher Satz kann Niklas Luhmann zufolge soziologisch sinnvoll sein, falls er nicht bloß eine »Region der Welt«⁴ oder eine »Menge von Gegenständen«⁵ anspricht. Da innerhalb der Systemtheorie von Gesellschaft operiert wird, kommt im Austausch nur ein Modus von »Kommunikation« bzw. ein Typus der »Beobachtung zweiter Ordnung« infrage.⁶ Ohne Verpflichtung auf die gesellschaftstheoretischen Absichten und Annahmen vermeidet man mithilfe von Luhmann nachhaltig ein quasi naives Kulturverständnis, das den Romanen Goethes und Stifters Unrecht täte, solange es auf reine Abbildung kultureller Objekte und einheitlicher Regionen zielt. Das Erzählen von Kultur betrifft hingegen immer die gesamte narrative Organisationsstruktur der damit befassten Texte; das wäre sogar die Generalthese der interpretierenden Kapitel dieser Untersuchung. Was Luhmann vorbereitend verneint – Kultur könne semantisch »alles« einschließen, weshalb man begrifflich neu ansetzen müsse – soll nicht ganz in Vergessenheit geraten. »Alles« umreißt in gewisser Weise den Spielraum jener Romane, die ihre Form an dem noch unzureichend definierten Gegenstand ausbilden. Die Typologie (3.3.5) wird den Fokus trotz bzw. durch Spannweite erörtern.

Im Abspann seiner eigenen Vorlage weist Luhmann darauf hin, dass die »universalistische Perspektive ›Kultur‹ gesellschaftsgeschichtliche Wurzeln hat.«⁷ Demnach ist eine Sicht auf das kulturell allumfassende Ganze historisch in der Sattelzeit entstanden und erfüllt dabei bestimmte Zwecke für das Kommunika-

4 Niklas Luhmann: Kultur als historischer Begriff. In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999 [1995], S. 31–54, hier S. 32. Das Kapitel des Bandes wird meistens als selbstständige Abhandlung zitiert.

5 Ebd., S. 31.

6 Als Bilanz der theoretischen Ableitung mithilfe historischer Semantik heißt es im Definitionsstil: »Kultur ist, so können wir festhalten, das Gedächtnis sozialer Systeme, vor allem des Gesellschaftssystems. Kultur ist, anders gesagt, die Sinnform der Rekursivität sozialer Kommunikation« (ebd., S. 47).

7 Ebd., S. 54.

tionssystem der modernen Gesellschaft. Unbeschadet der soziologisch funktionalen, historisierenden Beweisführung birgt die Umschreibung als »universalistische Perspektive« weitere Anschlussmöglichkeiten darin, dass verschiedenste ältere und neuere Kulturbegriffe in ihrer universalisierenden Denkweise übereinstimmen.⁸ Gleichgültig, ob damit Wertordnungen, ganze Zeichensysteme oder übertragbare Prozesse bzw. operationale Gesetzmäßigkeiten verbunden sind, die kulturtheoretische Referenz in der Moderne stabilisiert eine allerdings veränderliche Form von Universalität. Diese Hypothese ist selbst alles andere als eine vollständige Theorie, zieht aber wenigstens eine Linie um das weite Feld der Kulturreflexion. Um es mit Luhmann zu verdeutlichen: Nicht Beobachtung erster Ordnung, sondern die beobachtete Beobachtung zum Wissen über Kultur gewährt den Vergleichshorizont, vor dem sich die Umwälzungen schärfer abzeichnen.

Theoretische Rede über Kultur statt deren Semantik differenziert sich aus über die Reflexion auf denkbare, sozial verträgliche Spielarten des Universellen. Jener Gedanke soll einstweilen überleiten zu einem anderen Modell, das Reflexivität extra für den fraglichen Begriff neu konzipiert hat. Baecker nimmt den von Luhmann erfundenen Ansatz auf, »Kultur als Formel und Praxis einer gesellschaftlichen Selbstverständigung zu beschreiben«; dabei handele es sich um eine Beobachtungstechnik, die darauf zielt, »alle selbstverständlichen Praktiken der Gesellschaft kontingent zu setzen«.⁹ Die bewährte Vorstellung kultureller Identität, gestützt auf Gedächtnis und Überlieferung, ist damit in die historische Semantik zurückgesetzt. Was sonst normativ unter »Kultur« verstanden wird, begreift Baecker als Effekt eines Verhaltens, das Garantien der Zugehörigkeit und fraglosen Tradition aussetzen muss, um sie entweder abzu-legen oder gestärkt vorzuweisen. Entstehungsbedingung für kulturreflexives Beobachten sei die »Praxis des Vergleichs« mit ihren mediengeschichtlichen Koordinaten: »Der Buchdruck läßt das historische und regionale Vergleichswissen explodieren.«¹⁰ Aus der großflächig angesetzten Modernität ergibt sich folgende konzeptuelle Festlegung: »Kultur ist das, was unvergleichbare Lebensweisen vergleichbar macht.«¹¹

Mit kleinschrittigen Begriffsgeschichten hat die soziologische Herangehensweise an »Gesellschaftsstruktur und Semantik« nichts gemeinsam, selbst wenn sie theoretische Folgerungen an vergangene Wortfelder und Wissensschwer-

8 Siehe dazu die Auswertung der historischen Systematik von Reckwitz (2.2.1).

9 Baecker: *Wozu Kultur?*, S. 9.

10 Ebd., S. 47. Den Punkt des Vergleichens hat zuvor schon Luhmann angebracht.

11 Ebd.

punkte anknüpft.¹² Bei Baecker findet sich dessen ungeachtet diese nachdrückliche Historisierung der Kategorie: »Eine der Eigentümlichkeiten der modernen Gesellschaft ist ihre Selbstbeschreibung als Kultur. Weder die Griechen noch die Römer, weder die Apachen noch die Chinesen sind je auf diese Idee gekommen.«¹³ Hier klingen die referenziellen Gepflogenheiten nur noch in der Wahl der Beispiele an, während die ausschließlich in der modernen Gesellschaft betriebene selbstbezügliche Kommunikation mithilfe der kulturreflexiven Aktivität die vermeintliche Idee übernimmt. Sowohl die Sache als auch das Tätigkeitswort »kultivieren«, wovon das Abstraktum sich herleiten wird, haben seit der Antike Bestand. Kultur als Metadimension des Sozialen, als Komplementärbegriff oder reflexiver Diskurs existiert oder funktioniert jedoch erst ab der Moderne. Jene Unvergleichbarkeit halte man sich vor Augen, bevor aus kulturwissenschaftlichem Blickwinkel und dank etymologischer Auslegungen größere Kontinuität wahrgenommen wird. Jedenfalls ist das Gattungsphänomen Kulturroman auf Diskontinuität angewiesen.

Was von Baecker in der Nachfolge Luhmanns exklusiv in den Blick genommen wird, ist »der moderne Kulturbegriff«¹⁴ in seinem Entstehen und mehr noch in seinen sozialen Funktionen. So sehr der Einschnitt gegenüber dem vormodernen Sprachgebrauch hervortritt, so wenig sieht man mit der Einstellung die Verwerfungen zwischen dem langen neunzehnten und dem mittleren zwanzigsten Jahrhundert. Man könnte Baecker unterstellen, der reflexive Gestus der Gegenwart, der z. B. Identität als (Schein-)Produkt von Differenz oder als Umwandlung von Kontingenz postuliert, werde auf anders verfasste Teilepochen der Moderne übertragen. Dann gäbe es auch zu Blütezeiten des Historismus und der Gedenkkultur die lediglich »simulierte [...] Verpflichtung einer Kultur auf ihre Vergangenheit«,¹⁵ die bei modernen gesellschaftlichen Verhältnissen vergeblichen »Versuche, Kultur als Tradition festzuhalten«.¹⁶ Der Kritikpunkt relativiert sich allerdings dadurch, dass eben keine Geschichte der Ideengehalte geschrieben werden soll, sondern eine Theorie des konstanten diskursiven Verhaltens. Der vorzutragende Einspruch gegen Baeckers Modell geht dahin, dass die gelesenen Romane eine dramatische, tiefe Transformation des Wissens über Kultur *innerhalb* der Moderne nicht bloß reflektieren, sondern formal umsetzen und gegenüber den Disziplinen vorwegnehmen.

12 Luhmann bezeichnet seine wissenssoziologische Methode als »Weg der historischen Analyse« gegenüber theoretischer Deduktion. Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik, S. 32.

13 Baecker: Wozu Kultur?, S. 44.

14 Ebd., S. 10. Postmodern »Korrektur« (ebd., S. 70) statt antik »Pfleger« und modern »Vergleicher« (ebd., S. 74).

15 Ebd., S. 10.

16 Ebd., S. 25.

Obwohl also die Fragestellung für den Kulturroman eine andere sein muss als für das Gebiet der Soziologie des Kulturellen, bleibt dennoch die Profilierung dessen, was »kulturreflexiv« heißen könnte, ein sinnvoller Anstoß, der über historische Semantik oder Theoriegeschichte hinausreicht. Erneut muss man der Auffassung Baeckers nicht strikt folgen, um sich davon anregen zu lassen: »Der Begriff der Kulturreflexion hat meines Erachtens gerade darin seine Pointe, dass er die inflationäre Verwendung des Kulturbegriffs aufgreift und in einen einzigen Begriff fasst, dass Kultur immer etwas mit Reflexion zu tun hat.«¹⁷ Weniger spezifisch halten die einleitenden Verhandlungen dafür, Kulturreflexion sei als eine Art »Praxis«¹⁸ anzusehen. Gerade der Hinweis nützt der Erforschung des Gattungsbeitrags: Wenn einmal die ungenaue Formel »erzählte Kulturtheorie« verwendet wird, um narrative Durchformung im Text oder Eigenständigkeit gegenüber zeitgenössischem Wissen zu signalisieren, bezeichnet dies statt Theorie treffender eine besondere literarische Praxis der Kulturreflexion. Selbst sonstige Bezugnahmen der Textanalysen auf kulturtheoretische/-semantische Bestände historischer Herkunft sind vorteilhafterweise in diesem Terminus eingeschlossen. Um solche Flexibilität zu erlauben, ebenso aber das literaturwissenschaftliche Terrain besser kenntlich zu machen, sind trotzdem weitere begriffliche Besetzungen angebracht. »Narrative Kulturologie« klingt eventuell nach einem neuen Forschungszweig,¹⁹ benennt indessen nur die eröffnete Relation aus Erzählform und Kulturreflexion. Zusätzlich ist für den Vergleich *Wahlverwandtschaften* – *Nachsommer* wie für die Formation innerhalb der Klassischen Moderne das Ausflaggen von »Kultur-Signaturen« notwendig. Dadurch können verschiedene, historisch ungleichzeitige epische Formatierungen des Kulturgedankens identifiziert werden.

Hartmut Böhme geht den Weg vom »Cultus zur Kultur(wissenschaft)« ausgehend von den Bedeutungsvarianten des lateinischen Grundverbs: »*colere* = *anbauen, bearbeiten, Ackerbau betreiben / ansässig sein, bewohnen / verpflegen / schmücken, putzen / abwarten, warten / ausbilden, veredeln / betreiben, üben, wahren, hochhalten / verehren, anbeten, heilig halten / feiern, huldigen*«. ²⁰ Die Würdigung der Facetten schreitet voran zur gewichtenden Auswahl, die über die historische

17 Dirk Baecker/Matthias Kettner/Dirk Rustemeyer: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion. Bielefeld: transcript 2008, S. 7–13, hier S. 7.

18 Ebd., S. 11.

19 So lautet die Ankündigung zum Titel »Kulturreflexion«, man könne darunter ein »komplexes, interdisziplinär-wissenschaftliches Forschungsprogramm« erwarten. Baecker/Kettner/Rustemeyer: Vorwort, S. 12.

20 Hartmut Böhme: Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs. In: Renate Glaser/Matthias Luserke (Hg.): Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 48–68, hier S. 51.

Semantik hinaus allgemeine Aussagen trifft: »Kultur ist also (1.) das, was im Gebrauch steht, bräuchlich ist: das gut Gefestigte von Handlungen und Haltungen [...], die gewährten Lebensformen, das Habituelle, die Riten.«²¹ Im Kontrast zu Baeckers Theoretisierung betont das historisch gewachsene Wortverständnis offenkundig »das Moment von Kontinuitätsherstellung.«²² Der zweite Grundsatz deklariert die bleibende Bedeutung des kultivierten Raumes: »Kultur ist (2.) die anthropogene, für einen Stamm oder eine Gesellschaft charakteristische räumliche Sphäre in Abhebung oder im Gegensatz zur Natur.«²³ Als Drittes unterstreicht Böhme nochmals die Überlieferung der gebräuchlichen Verfahren und deren Begründung durch erhaltenswerte Werte in einer Kultur.²⁴ In der fast unübersehbaren Vielfalt aller Definitionen hat diese mehrteilige den Vorzug hoher Konsensfähigkeit sowie der fasslichen Anknüpfungspunkte für literarische Darstellungen.

Dass man allein von dieser Grundlage aus niemals zur Beschreibung des Kulturromans von Goethe bis Musil gelangen könnte, hat mehrere Gründe. Einer davon wäre die mangelnde Unterscheidungsfähigkeit zu den Epochen des Kultur-Wissens; sogar die Differenz Antike – Moderne – Postmoderne (Baecker) kennt die Linie von *colere* bis »Kultur« nicht, sie bleibt ohne größere Zäsuren. Zwar räumen die Überlegungen ihre Beschränkung auf sesshafte, Handwerk und Landwirtschaft praktizierende Kulturen ein, erkennen aber mit Überzeugung, wie weitreichend jene Konzeption sei, die aus dem Latein-Wörterbuch gewonnen wurde. Böhme gesteht allfällig zu, dass seine Sicht technisch umdisponieren müsste, hätte sie nicht mehr die Ära »bäuerlicher und manufakturerer« Produktion vor sich, sondern nachfolgend »die Maschine und die Fabrik, die Stadt und die Massen, die Medien und die Sinne.«²⁵ Letztere sind vorzugsweise zitiert, da sie den Zeitraum der Klassischen Moderne betreffen könnten. Ungeöhnlich speziell im Vergleichsrahmen begriffsgeschichtlicher Zugriffe auf den Gegenstand bleibt die Tatsache, dass die Kontinuität von Cultus/Kultur selbst über das Hauptereignis noch vor 1800 – die Selbstständigkeit des Substantivs ohne das Objektfeld des Kultivierens bei Samuel Pufendorf – mehr oder weniger hinweggeht.²⁶ Die Argumentation historischer Systematik im Durchgriff auf Kulturologie durch Erzählen (2.2.1) wird hingegen die Modernität eines auton-

21 Ebd., S. 53.

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Die »wertsetzende Auszeichnung von Praktiken und Techniken und deren Bewahrung« (ebd.).

25 Ebd., S. 62.

26 Vgl. ebd., S. 51.

men Konzepts und Wirkungsbereichs annehmen, um urteilsfähig auf die Lektüre insbesondere der *Wahlverwandtschaften* zu reagieren.

Ohne die Methode zur Entdeckung des Kulturromans liefern zu können, vermag der von Böhme erstellte K-Katalog Einleitendes, indem er augenfällige Gemeinsamkeiten des Korpus gewissermaßen einsammelt. Im Sinne der Etymologie ziehen sich motivische Stränge durch den davon vorläufig motivierten Erzählkanon. 1. Agrarische Weltausschnitte etablieren den jeweiligen Handlungsraum sowohl im *Nachsommer* als auch zum epischen Einstand von Jahnns *Perrudja*. 2. Ortsansässigkeit scheint ein Merkmal der Romane wie der Bezugsgröße zu sein:²⁷ Das völlig »entwilderte« (Böhme) Rosenhaus samt Umgebung; Gärten und Bauten der lokal eingegrenzten *Wahlverwandtschaften*; der von allerlei kulturellen Zeitströmungen regierte *Zauberberg*, den der Held kaum verlässt; das Kammerspiel der *Blendung* in Wohn- und Bücherzimmern; das klastrophobische *Holzschiff*. Leicht fällt es, den literarischen Schauplätzen die basalen »Kulturmechanismen« der »Raum-Ständigkeit und Zeit-Stetigkeit«²⁸ zu unterlegen. 3. Die Texte weisen eine Häufung von Ritualen (»heiligen«) und Rituellen (»Gebräuchliches«) auf, die der semantischen Logik nochmals Recht gibt. Für den Bereich der Klassischen Moderne sind exotistische Romane zu nennen: neben Döblins *Wang-lun* und Müllers *Tropen* erweitert *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, die das Fremde noch offener selbst herstellen, statt es vorzufinden. Geschildert wird das Sakrale genauso wie ein zuerst improvisiertes, sich dann aber verstetigendes Handeln. Unstrittig ergeben sich daraus Schnittmengen der Werke untereinander sowie Schnittmengen ihres Erzählmaterials mit einer listenförmigen, theoretisch evaluierten Kultursemantik. Sie sprechen zwar für die Evidenz der ursprünglichen Fragestellung »Gibt es den Kulturroman?«, doch um diese adäquat bearbeiten zu können, reichen die zusammengetragenen begrifflichen Komponenten allein nicht aus.

Keiner der ins Feld geführten Definitionsansätze verrät etwas über die Erzählweise oder die epische Form der mutmaßlich hochgradig kulturreflexiven Romane. Als paradigmatisch gilt dieser Arbeit vor allem nicht nur die verhandelte Kulturfrage, sondern zugleich damit eine typologische Gestalt. Ohne die Wechselseitigkeit von Erzählmodell und Reflexionswert, von Wissen und vermittelnder Gattung wäre »narrative Kulturologie« gar nicht aussagefähig und letztlich terminologisch überflüssig. Von den Mitteln der Beobachtung wird daher

27 Böhme konstatiert, »daß es bei jedweder Kultivierung auf die Sicherung von räumlicher Ständigkeit und zeitlicher Stetigkeit ankommt. [...] »Bewohnen« und »Anbauen« sind spatiale Grundakte, die ein Kontinuum des Raumes innerhalb diskontinuierlicher, hiatischer Umgebungen schaffen. [...] Kultur als Verräumlichung und Verstetigung ist ein Akt der Entwilderung« (ebd., S. 53 f.).

28 Ebd., S. 56.

verlangt, dass sie demgemäß in der Lage sind, eine epische Kulturtheorie bzw. kulturtheoretische Epik auf exemplarische Weise entlang der Textsammlung ans Licht zu holen. Das bedeutet weder lediglich illustrierende Darstellung vorgefasster Kulturbegriffe mithilfe von Literatur noch eine narratologische Wiederholung z. B. modernistischer Romanästhetik. Die zwei Seiten des Forschungsentwurfs bleiben also durchgängig aufeinander ausgerichtet.

Die einzelnen Analyseschritte zur Gegenüberstellung von Goethes *Wahlverwandtschaften* und Stifters *Nachsommer*, das darauf aufbauende, teilweise abgewandelte Raster für das Kapitel über die Einheit des klassisch modernen Gattungstypus werden an Ort und Stelle erklärt; sie sind zudem weniger getrennt als nach ihrer Gesamtleistung zu beurteilen. Böhme annonciert neben der Beständigkeit des Wortes auch den Wandel der Sachlage, Kulturwissenschaftler entdecken von den Medien oder technischen Veränderungen her nämlich »langfristige und integrative Neformationen des Kulturprozesses«. ²⁹ Um den Unterschied schärfer zu stellen, die »langfristige, für den modernen Roman integrative Neformation der Kulturreflexion« stellt das Ziel aller partiellen, doch zusammengehörigen Interpretationen dar. In erster Linie episch integrierend, in zweiter Linie wissenschaftsgeschichtlich differenzierend verhalten sich so die metaphorischen Titelnarrative im Stil der *Wahlverwandtschaften*.

Methodisch gleichermaßen erwähnenswert sind noch die anderswo unter Naturverbesserung und stetiger Tradierung eingerückten »Kulturtechniken«: Da findet sich beispielhalber außer dem Feldbau als Veredelung des Bodens die mit den Pflanzen umgehende »Pflopftechnik«: ³⁰ Das muss nun unweigerlich die Anfangsszene der *Wahlverwandtschaften* in Erinnerung rufen, und zwar nicht ohne beträchtliche Auswirkungen, wie der technische Anteil am Programm der narrativen Kulturologie in Erfahrung bringen wird. In allen designierten Kulturromanen zeigt sich unmittelbar ein erhöhtes Maß an erzählten Kulturtechniken. Theoretisch stellt sich die Aufgabe, den gemeinsamen Zugang zum Thema zu hinterfragen und somit zu erhärten. Analytisch nachweisbar ist auf der Vorstufe Goethe/Stifter das technische Spektrum durch Leitpraktiken gebündelt, die den textuellen Stand des kulturtheoretischen Wissens angeben. Dass der *Nachsommer* seine entsprechende Kenntnis anhand von Kunstwerken verrät und die *Wahlverwandtschaften* mediale Vorgänge signifikant erzählen, macht einen Unterschied aus. Klassisch moderne Erzählwerke erreichen das Niveau reflexiver Zusammen-

29 Ebd., S. 62.

30 Ebd., S. 52. Böhme elaboriert anhand von Bedeutungsnuancen den Übergang von der bewahrenden Technik der Naturbehandlung zum geheiligten Kultus. Für seine langfristige Perspektive spielt die Unterscheidung Kultur vs. Natur die Hauptrolle; dagegen zum Mittel der »Startdifferenz« theoretisch siehe 2.2.1.

schau über die Differenz Wissen – Medien. Trotz der kulturologischen Zielsetzung sind die systematischen, modellhaften Aspekte beider Hauptkapitel stets aus der Textanalyse heraus entwickelt und für literarische Besonderheiten der narrativen Modernität empfänglich.

Was daher vorliegt, ist zweifellos eine literaturwissenschaftliche Behandlung des Problems, keine soziologische Abhandlung und keine vornehmlich kulturhistorische Wissensgeschichte. In weiteren Partien müssen darum gattungspolitische, romangeschichtliche Erwägungen und Unternehmungen besprochen werden (1.2, 1.3). Wo bleiben darüber hinaus Literaturstudien, denen eigene theoretische Fassungen des Suchbegriffs zu entnehmen sind? Tatsächlich steht der sogenannten »Transgression«, wie Gerhard Neumann und Rainer Warning den Prozess der Kultur grundlegend bestimmt haben,³¹ eine deskriptiv wichtige Position innerhalb des Paradigmas zu. Das anspruchsvolle Theoriestück ist aber längst nicht gleichbedeutend mit der umstürzenden Kultur-Signatur des klassisch modernen Romantypus. Das zur Schau gestellte transformative Drama wird vielmehr erst dadurch lesbar, dass sich die Epik des Gipfelmassivs um 1900 mittels der Konstellation Stifter/Goethe neu konstellierte.

Der moderne Roman erlangt seine Modernität in erheblichem Maße über die gattungseigene Kulturreflexion. Diesen Nachweis will die Studie führen. Zwischen den typologisch zu unterscheidenden Kulturbegriffen des 18./19. und des 20./21. Jahrhunderts findet eine literarisch vollzogene Veränderung statt. Dies geschieht konzeptuell oberhalb der historischen Semantik und methodisch unterhalb einer diskursiv spezialisierten Geschichtsschreibung. Die zentrale Angelegenheit der narrativen Kulturologie ist daher nicht auf üblichem Wege zu verfolgen oder überhaupt zu erkennen. Ihr Ansatz steht notwendigerweise quer zum philologischen Vorgehen, aber auch quer zu wissensarchäologischen Methoden.

1.2 Romankunst und Kultursemantik

Die Überschrift kündigt gerade nicht das an, was narrative Kulturologie gesondert ausmacht. Doch die eigentliche Fragestellung stellt sich auch dadurch heraus, dass die angrenzenden Themengebiete oder Methoden nach und nach ausgeschlossen werden. Zu diesem Zweck werden einige gattungsgeschichtliche Stichproben durchgeführt. Das Gegenteil davon wäre, die Geschichte des

31 Zur Wendung »Kultur als Prozess« vgl. Backer/Kettner/Rustemeyer: Vorwort, S. 8. Die wandlungsfähige Formel bietet einen nicht unbedeutenden Indikator für den zugrunde liegenden *cultural turn* im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts von der Literatur hin zu späteren Theoretikern (4.3).

modernen Romans vom Begriff der Kultur her umzuschreiben. Der Bogen »von Goethe bis Musil« ist ohnehin straff genug gespannt, um ihn literarhistorisch, vor allem typologisch nicht durch weitere Ausgriffe zu überdehnen. Deswegen bedienen die Beispiele das Erfordernis, die Textformation exklusiv zu halten und außerdem Fehlschlüsse darüber, was der »Kulturroman« darstellen soll, rechtzeitig abzufangen. Dagegen stehen erst am Ende der Untersuchung die paradigmatischen Kriterien zur Verfügung, mögliche Vorgänger und Nachfolger jenseits der Klassischen Moderne zu diskutieren (4.2.2).

Ein relativ enger deutschsprachiger Kanon epischer Werke wird hier beansprucht, mit dem Einstiegsdatum der *Wahlverwandtschaften* (1809) und bis zu den epochalen Ausläufern im Entstehungszeitraum des *Mann ohne Eigenschaften* (ca. 1920–1940).³² Insofern könnte es sich lohnen, einmal ganz davon abzugehen, zur Gattungsgeschichte des englischen Romans. Als einer der Anfänge narrativer Modernität gilt Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719), mit ihm beginnt zumindest der »neuzeitliche europäische Roman dominant realistischen Typus«.³³ Seit Ian Watts Standardwerk zur Abstammung der bürgerlichen Erzählform in England,³⁴ d. h. zur Gattungsbildung im achtzehnten Jahrhundert, konnten sich historisch definierte Fachzugänge zur Literatur auf den Text einigen. Selbst eine kulturwissenschaftliche Revision bleibt dabei, dort firmiert *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner* als »erster realistischer Roman der Weltliteratur«.³⁵

Wie käme man überhaupt auf die Idee, in Defoes Gründungstext der Robinsonaden zugleich eine frühzeitige erzählerische Kulturreflexion zu sehen? Zu registrieren sind hauptsächlich zwei Gesichtspunkte, die das Programm des Kulturromans tangieren: 1. Kulturtechniken, 2. kleines Setting. Bereits der Stoff der Erzählung vom Schiffbrüchigen und seinem Überleben auf der Insel bringt das Element der kultivierenden Praktiken mit sich. Eine Inhaltsangabe könnte darauf hinweisen, dass der gestrandete Seefahrer gekonnt Bauten zu seiner Behausung errichtet, dass er den Boden besät, um Früchte zu ernten, und Werkzeuge selbst

32 Daher sind später Canettis *Die Blendung* (1936) und Jahnns *Fluß ohne Ufer* (1949–1961) einbezogen.

33 Christoph Bode: *Der Roman. Eine Einführung*. 2., erw. Aufl. Tübingen, Basel: Francke 2011 [2005], S. 47.

34 Vgl. Ian Watt: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. 6. Aufl. London: Chatto & Windus 1974 [1957].

35 Ansgar Nünning: *Der englische Roman des 18. Jahrhunderts aus kulturwissenschaftlicher Sicht: Themenselektion, Erzählformen, Romangenres und Mentalitäten*. In: Ders. (Hg.): *Eine andere Geschichte der englischen Literatur. Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*. WVT: Trier 1996, S. 77–106, hier S. 79.

herstellt.³⁶ Über das Technische hinaus weist indessen die These, *Robinson Crusoe* stehe innerhalb der Gattung »als Paradigma für zentrale Tendenzen der modernen Zivilisation«. ³⁷ Anstelle von »Zivilisation« wäre vielleicht »moderne Kultur« einzutragen, doch entscheidet die Wortwahl keineswegs über die Zuordnung des Pionierwerks einer *novel*. Nünning's Aussage beruht auf dem ideen- und sozialgeschichtlichen Befund von Watt über Defoes Durchbruch: »absolute economic, social and intellectual freedom for the individual«. ³⁸ Aus denselben Gründen wird die Geschichte Crusoes zum Ausgangspunkt der bürgerlichen Erzählformen. Daraus speist sich das mehr als technische Projekt einer Kultivierung des Individuums, wenngleich noch längst nicht im ideell-narrativen Ordnungsgefüge des Bildungsromans. ³⁹

Die freilich schmale Basis zum Werk und dessen Rezeption reicht dennoch hin, um mehrere Einwände vom Standpunkt narrativer Kulturologie zu formulieren. Zum Auftauchen der landläufigen Kulturtechniken in *Robinson Crusoe* und anderswo: Motivische Präsenz ist lediglich ein erstes Anzeichen dessen, was im Sinne des Kulturromans primär gefordert ist; strukturelle Relevanz für die Romanform und das korrespondierende kulturelle Wissen. Diese Richtschnur wird nirgends so einleuchtend befolgt wie im analytischen Vergleich von *Wahlverwandtschaften* und *Nachsommer*, worin das kulturtechnische Gesamtbild gegenüber der Funktion der Leitpraktiken den modellhaften Unterschied erbringt. Generell erscheint es unzulänglich, einen Typus rein motivisch oder dem Sujet nach zu bestimmen. Der Komplex »Kulturtechniken« muss innerhalb des Paradigmas begutachtet werden.

Die Darbietung Defoes ist, da der Titelheld seine Inselerlebnisse berichtet, als »retrospektive Deutung im Prozeß des Erzählens« ⁴⁰ mit »Authentisierungsstrategien« ⁴¹ versehen; eine moderne Verfahrensweise der Gattung, aber kein Erkennungszeichen der Kulturromane. Ausnahmsweise, z. B. in Müllers *Tropen*, kann es danach aussehen, doch zählt die Perspektive oder der typische Umgang mit Fiktionalität nicht zu den Parametern. Ebenso wenig deckt sich die ebenso konzise wie umfassende Strukturierung der kulturologisch gelesenen Texte mit der

36 Vgl. Erwin Wolff: Der englische Roman im 18. Jahrhundert. 3. bibliograph. erg. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980 [1964], S. 34. Zum Aspekt des Agrarischen, der für den Kulturromans mitunter aufgegriffen wird, siehe etymologisch mit Böhme den Vorlauf (1.1).

37 Nünning: Der englische Roman des 18. Jahrhunderts aus kulturwissenschaftlicher Sicht, S. 80.

38 Watt: *The Rise of the Novel*, S. 86.

39 Nünning verortet kontextualisierend die Mentalität des *Robinson Crusoe* sowie der übrigen Romane Defoes »zwischen puritanischem Erbe, Individualismus und ökonomischer Rationalität«. Ders.: Der englische Roman des 18. Jahrhunderts aus kulturwissenschaftlicher Sicht, S. 79.

40 Ebd., S. 81.

41 Ebd., S. 79.

episodischen narrativen Verknüpfung im *Robinson Crusoe*.⁴² Sowohl angesichts des Themas als auch der formalen Gestaltung passt der Insel-Roman nicht in das Schema der ebenfalls meist ortsansässigen großformatigen Kultur-Narrative nach 1800. Die bislang typologische Klassifikation tritt darum in eine nähere Beziehung zum außerliterarischen Kontext, wie er entweder begriffsgeschichtlich oder sozialhistorisch vertraut ist.

Tatsächlich wäre *Robinson Crusoe* höchstens ein früher Einzelgänger statt literarischer Selbstläufer, bedenkt man, dass »Kultur« erst im späten siebzehnten Jahrhundert ein eigener, theoriefähiger Begriff wird, erst ein ganzes Jahrhundert danach eine ausdifferenzierte Idee.⁴³ Trotzdem muss keineswegs gelten, dass die Literatur dem Diskursiven stets nur nachzieht. Vielmehr soll der gesamte Untersuchungsgang aufzeigen, wie klassisch moderne Epik schon ab 1900 über das Inventar der sachkundigen Disziplinen hinausgreift. Zu Sprung und Vorgriff auf das, was kommt, sind bereits um 1800 die *Wahlverwandtschaften* gerüstet. Das gesamte wechselseitige Arrangement von Kulturreflexion und Gattung ist nichtsdestoweniger durch die während des achtzehnten Jahrhunderts wachsende Kulturfrage einleitend bedingt, sodass der moderne Roman das Problem erkennen und umformen kann. Hieraus ergibt sich der zwanglose Anschluss an den Forschungsstand, was den weiterhin im Aufbau befindlichen Gegenstand und dessen historische Entwicklung betrifft. Auf der Hand liegt demnach, »daß ›Kulturromane‹ bevorzugt in solchen Zeiten entstehen, in denen die kulturtheoretische Reflexion zu einer gewissen Blüte gelangt und der Begriff der Kultur auch ein zentraler Begriff im geistigen Haushalt einer Gesellschaft ist – also um die Wende von 18. zum 19. wie auch um die zum 20. Jahrhundert.«⁴⁴ Diese Datierung ist unbestreitbar, die Anführungszeichen machen das Konzept weniger definitiv und einer Überholung zugänglich. Wie sehen solche Romane typischerweise aus und – das wäre der springende Punkt – wie kommt deren Beschreibung methodisch ohne Vorbehalte zustande? In diesen unumgänglichen Dialog wird sich der nachfolgende Abschnitt begeben. Vorweggenommen: Weder Wielands *Aristipp* noch Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* kann dessen *Wahlverwandtschaften* mit ihren kontrastreichen Parallelen zu Stifters *Nachsommer* als Basis des Paradigmas ersetzen, obwohl sie gattungs- und begriffsgeschichtlich derselben Periode angehören.

42 Vgl. ebd. Die eher vormoderne Gattungsreferenz lautet »pikareske[r] Abenteuerroman«.

43 Für genauere Angaben siehe die referierten Einlassungen von Luhmann und Baecker (1.1) sowie die Quellen zur hier kulturologisch herangezogenen historischen Systematik (2.2.1).

44 Jutta Heinz: Narrative Kulturkonzepte. Wielands *Aristipp* und Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Heidelberg: Winter 2006, S. 15 f. Kritisch zum Forschungsansatz siehe 1.3.

Wer von Romankunst und Kultursemantik spricht, so lose diese Bindung bleiben muss, wird den Bildungsroman nicht länger ignorieren können, zumal er aus der bereits ausgewiesenen Epoche, also der Moderneschwelle um 1800, hervorgeht. Ohne jede Vorkenntnis bestünde vielleicht die größte Verwechslungsgefahr mit dem, was narrative Kulturologie selbstständig sowie andersartig beobachtet; Gattungsreferenz und Methode von Bildungs- und Kulturroman sind grundverschieden. Eine abgrenzende Übung wird es daher sein, jene beteiligten Begriffe erst in ihrer Affinität und sodann in ihrer Spezifik anzuführen. Zum einen gerät das ideelle Verhältnis von »Kultur« und »Bildung« derart eng, dass Georg Bollenbeck es als dauerhaftes »Deutungsmuster« ausführlich entfaltet hat.⁴⁵ Die historische Rekonstruktion des modernen Kulturbegriffs in seiner erweiternden Sicht auf Gesellschaft, mit seiner progressiven Idee von Universalgeschichte erreicht den danach entscheidenden Brennpunkt durch eine einzigartige »semantische Innovation«, abkürzend bezeichnet: »Kultur« als Medium der »Bildung«.⁴⁶ Just diese Wendung, obwohl sie das geteilte ideengeschichtliche Feld kaum erschöpfen kann, scheint geeignet, die Korrespondenz zwischen Bildungsroman und Kulturroman zu ermessen. Jede Bildungsgeschichte im Roman partizipiert an einer mehr oder weniger idealistischen Auffassung von Kultur oder umgewendet: diese konkretisiert jene.⁴⁷

Bisher wurde ein Beiwort unterschlagen, welches das Begriffspaar dennoch charakterisiert bzw. kontextualisiert: Es handelt sich laut Bollenbeck und im Konsens mit ähnlichen Studien um eine »deutsche« historische Besonderheit. Die semantisch-philosophische Nähe bildet den Gegenentwurf zur kontinental-europäisch gepflegten »Zivilisation«.⁴⁸ Zusammenfassend muss man sagen, dass »Kultur« und »Bildung«, besonders aber deren Bündnis kulturgeschichtlich ein Ausnahmephänomen deutsch(sprachig)er Verbreitung darstellt; sie teilen ein »kulturelles« Milieu, wenn man so will. Natürlich drängt es sich auf, nach den literaturwissenschaftlichen Konsequenzen zu fragen. Schließlich nimmt die Gat-

45 Georg Bollenbeck: *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt a.M.: Insel 1994. Erneut geht es um die Relation von historischer Semantik und Sozialgeschichte, zur theoretischen Modellierung dieser Beziehung siehe die Referate zu Luhmann und Baecker (1.1).

46 Aus der Überschrift zum zweiten Teil des wissensgeschichtlichen Kapitels (ebd., S. 96).

47 Auf dem Höhepunkt um 1800: »Bildung« und »Kultur« rücken in das Denken des deutschen Idealismus ein« (ebd., S. 126). Der vorige Begriffsumfang »Gesamtheit der Lebensverhältnisse« (ebd., S. 99) verengt sich – mit problematischen Folgen für den Einsatz des Deutungsmusters im 19. Jahrhundert.

48 Vgl. Jörg Fisch: *Zivilisation, Kultur*. In: Otto Brunner u.a. (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 7. Stuttgart: Klett-Cotta 1992, S. 679–774.

tungsform des deutschen Bildungsromans innerhalb der europäischen Tradition eine Sonderstellung ein.⁴⁹ Gilt in der Übertragung des erwogenen Kontextes gleichermaßen, dass der Kulturroman gemäß vorgelegter Typologie in anderen europäischen Literaturen wenig bis gar nicht vorkommt? Das lässt sich wohl nicht endgültig beantworten, wäre jedoch die zu widerlegende Annahme.

Ab diesem Klärungsstand wird es vordringlich, auf den Unterschieden zu beharren und das Gattungsbild der kultureflexiven Epik zumal in der Klassischen Moderne gegenüber dem allseits bekannten Bildungsroman ins rechte Licht zu stellen. Man nehme beispielsweise den *Zauberberg* und skizziere einen Deutungsansatz. Zu den Gattungsbezügen des modernen Klassikers gehört der Bildungsroman; beim Versuch, der gewandelten Bedeutung des Genres für Thomas Manns Erzählfall nachzugehen, stößt man fast unweigerlich auf Kultursemantik. Redliche Arbeiten der Geistes- oder Sozialgeschichte kämen nicht umhin, Konvertierungen der »Sinngelalt[e]«⁵⁰ zwischen Bildung und Kultur durch das neunzehnte Jahrhundert bis zu den Erschütterungen in den Jahrzehnten nach 1900 zu verfolgen. Orientiert man sich jedoch am strapazierten Humanitätsideal oder an kulturellen Domänen und deren Begegnung, geht jegliche Chance verloren, den formalen Umbruch und diskursiven Aufbruch anhand einer narrativen Kulturologie aufzudecken sowie im Textvergleich zu nutzen. Vom Ergebnis her dramatisierend gesprochen: Kaum überbrückbar wäre der Abgrund, der etwa den *Mann ohne Eigenschaften* gerade vom *Nachsommer* trennt; der *Zauberberg* liegt quasi im Niemandsland dazwischen, keinesfalls auf ungebrochener Linie des Bildungsromans.

An mehr als einem Punkt trennen sich die Wege der beiden Gattungsmuster: Die Bildsamkeit des bürgerlichen Individuums ist aus der besagten Erzähltradition nicht wegzudenken. In dem Paradigma, das den K-Roman kulturologisch wie erzählanalytisch beschreibt, bezieht sich kein einziges Merkmal auf das gattungsprägende Subjekt oder die klassisch moderne Krise desselben epischen Zusammenhangs. Man muss die typologische Ebene von der textuellen Zugehörigkeit abheben: Unter den Hauptwerken, die Kultur erzählen, finden sich einige mit Beziehungen zum Bildungsroman. Ein Text könnte sogar doppelt klassifiziert werden, was in der Regel aber ausbleibt. Dafür wäre neben der Sujet-Verschiebung ebenso die strukturelle Verschiedenheit verantwortlich: Kulturromane beweisen eine größere Toleranz gegenüber fragmentarischen Formen. Sie funk-

49 Zur Abwägung vgl. Jürgen Jacobs/Markus Krause: Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. München: Beck 1989, S. 35–37; vgl. Bollenbeck: Bildung und Kultur, S. 25–28.

50 Bollenbeck: Bildung und Kultur, S. 133; im Gegensatz zur exakten, terminologischen Handhabung.

tionieren prinzipiell nicht auf das Ende hin,⁵¹ vielmehr ist ihr Erzählverlauf am ehesten kumulativ. Worauf diese formierende Umstellung fußt, wird aufgrund der transgressiven Kulturtheorie (3.2.1) verständlich werden.

Die Einleitung will erfragen: Woran denken auf den Roman und seine Epochen spezialisierte Literaturwissenschaftler der Germanistik, wenn sie das Wort »Kulturroman« hören? Während der letzte Anhaltspunkt zu erwarten war, rechnet der nächste mit einem Überraschungseffekt. Die kultursemantische Spur, auf der man sich vorläufig bewegt, führt diesmal weit voraus, zum von Moritz Baßler gekennzeichneten deutschen Pop-Roman.⁵² Kein Langstrecken-Erzähler, sondern Verfasser literarischer und gleichzeitig kulturreflexiver Kolumnen ist der geschätzte Max Goldt. In seinen Prosastücken, die zeitweilig unter dem Titel »Onkel Max' Kulturtagebuch«⁵³ gesammelt und veröffentlicht wurden, entwickelt er Techniken, die auf dem Gattungsgebiet des Romans Popliteratur produziert haben. Baßler interessiert vor allem die kritische, da performativ unterscheidende Auseinandersetzung mit »fremden und eigenen Sprachspiele[n]«; er definiert: »Kulturtagebuch«, das meint hier keine kritische Selektion des aktuellen Kultur-Outputs [...], sondern Einstieg in die Sprachspiele der Gegenwartskultur an beliebigen (man traut sich kaum zu sagen: alltäglichen) Punkten.«⁵⁴ An dem Zitat wird gut sichtbar, dass die Beschreibung der Textform offenbar in erhöhtem Maße auf Kultursemantik angewiesen ist. Doch von welcher »Kultur« ist vorliegend die Rede?

Semantisch genügt die Antwort »Gegenwarts-« oder »Alltagskultur«, theoretisch lässt sie sich präzisieren: Vorausgesetzt wird das, was Reckwitz den »sektoriellen« Kulturbegriff nennt,⁵⁵ jene zahllosen Kulturen unterhalb der Hochkultur, die ihrerseits einen Sektor besetzt hält.⁵⁶ Wie so oft im Diskurs über Kultur wirkt trotzdem eine universalisierende Tendenz, sofern »Gegenwartskultur« – anders als »Popkultur« – die gesamte gegenwärtige Lebenswelt greift. Sie verweist zugleich auf eine historisch gefasste Kultureinheit, eine weitere Grundoption innerhalb der Theoriegeschichte, schon seit dem achtzehnten Jahrhundert. Daher

51 Wie sich *MoE* oder *Zauberberg* zum Ersten Weltkrieg verhalten, sei damit nicht gelegnet, eher unterstreichen diese offenen Zielvarianten die Problematik des epischen Abschlusses der Kulturreflexion.

52 Vgl. Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck 2002.

53 Für das Verfahren aussagekräftiger als etwa »Goldts amüsante Alltagsbeobachtungen«.

54 Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*, S. 20.

55 Zur hilfreichen Sortierung durch den Soziologen Andreas Reckwitz siehe dessen historische Systematik samt Anwendungsmöglichkeiten unter 2.2.1.

56 Vgl. »außerhalb der hochkulturellen Sphäre« diverse, »komplexe Kulturen [...], die Popkultur zum Beispiel oder die Markenkultur, die Kultur der Sprayer, der Briefmarkensammler oder der Single-Malt-Trinker«. Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*, S. 21; spricht sektorielle Subuniversen.

wird die »Kultur der 90er Jahre«⁵⁷ zum Einsatzgebiet von Goldt und anderen Autoren. Baßler geht aber in seiner verfahrenstechnischen Bestimmung über solchen Sprachgebrauch hinaus, wenn er die Bearbeitung der Sprachspiele theoretisierend ergründet: Den Anstoß geben die »bisher nicht literarisierten Vokabeln und Texturen unserer eigenen Kultur«,⁵⁸ diese würden in die hochkulturelle Zone transferiert sowie im Zuge dessen archiviert.

Tatsächlich liefert das »Archiv« das zentrale Konzept für den paradigmatischen Pop-Roman in seinem eigenen literarischen Umfeld. Wichtig erscheint, dass man unter »Archivierung« nicht nur die mediale Speicherung versteht, das Aufbewahren von Beständen oder deren ordnende Aufbereitung, sondern auch einen Aspekt der Wertung. Das Alltägliche, Populäre steigt dank der künstlerischen Arbeit z. B. am Sprachmaterial in die kulturell höherwertige Zone auf, es wird durch solches Umcodieren erst bewahrenswert statt medial speicherfähig. Wiederum am Beispiel von ›Onkel Max‹: Man bedient sich dazu »aus der Enzyklopädie jener Bereiche der Gegenwartskultur, die noch nicht unter ›Kultur‹ im *Aspekte*-Sinne laufen [...], und generiert daraus die Serien«.⁵⁹ In dem abgeklärten Sinne werden also die Popliteraten zu den »neuen Archivisten« (Untertitel). »Neu« wohl deshalb, weil dem »Archiv« der Staub des neunzehnten Jahrhunderts anhaftet, während es hier ganz auf die gegenwärtige Medienkultur gemünzt ist. Außer der archivarischen Metapher »Enzyklopädie« geraten davon abhängige textuelle Praktiken in den Blick: »Sammeln und Generieren« sind auf innovative Weise nun »verwandte Kulturtechniken«.⁶⁰ Listen und Kataloge strukturieren nicht zuletzt die Romane bzw. gebundenen Kolumnen Benjamin von Stuckrad-Barres. Das Gattungsprofil, das Baßler insgesamt zeichnet, scheint so der Kulturreflexion weit offen zu stehen.

Das Fenster schließt sich zunehmend, wenn neben Begrifflichkeit – auch dabei überwiegen die Unterschiede – die narrative Seite der Beschreibung hinzukommt. Das sogenannte Kulturtagebuch, selbst wenn »Roman« darüber steht, verfährt ungeachtet seiner Poetisierung des überall Gesammelten eher essayistisch oder feuilletonistisch. Was entgegen der Moderne um 1900 und ihren namhaften Wegbereitern fehlt, ist das Wörtchen »episch«. Bei Döblin, Jahn und Canetti läuft Kulturreflexion, die sie benachbarten Romanen angleicht, erzählerisch ab. Selbst essayistisch angereicherte Werke wie *Zauberberg* und *MoE* teilen diese Vermittlungsform angesichts der nebeneinander konkurrierenden Kultur-Signa-

57 Ebd., S. 97.

58 Ebd., S. 95.

59 Ebd., S. 96. Zugrunde liegt dem Vorgehen Baßlers die kulturpoetische Praxis des New Historicism, welche er anderenorts methodologisch reflektiert und konzeptuell weiterentwickelt hat.

60 Ebd.

turen. Kaum vorstellbar, dass Stuckrad-Barre mit den Mitteln einer medial zeitgemäßen enzyklopädischen Prosa tausendseitige oder mehrbändige Erzählwerke schreibt. Unter den Sammlern und Textern im »Diskursarchiv«⁶¹ reicht allein Thomas Meinecke an das Epische heran.

Der Epochenabstand zur Klassischen Moderne ist groß genug, er erweitert sich im Gedanken an das kulturtechnische Schwergewicht von Stifters *Nachsummer*: Dort wird in der erzählten Welt gesammelt, um kulturell Wertvolles zu konservieren; im Pop-Roman werden Partikel, z. B. Markennamen, sammlerisch vertextet, um poetischen Wert erst zu generieren. Der somit in gewissem Sinne archivierende Gestus beiderseits steht in verschiedenen künstlerischen, historischen und kulturtheoretischen Kontexten. Zugespitzt finden sich daher gegenüber der holistischen Kultivierung rund um das Rosenhaus die sektoriellen Aktivitäten der Popästhetik. Die Kategorie des archivistischen Pop-Romans konnte hier nur so weit rekonstruiert werden, wie es die Gegenstellung zum Kulturroman verlangt. Sie wurde ausnahmsweise vergleichend gebraucht und dabei sicher auch verfremdet. Soll so etwas wie ein neuer Gattungsgegenstand eingekreist werden, sind die möglichen Vergleichsstationen aufzubieten.

Hätte man nicht abkürzen, sich die Exkurse sparen können, um zu sagen: Der Kulturroman von Goethe bis Musil ist nicht semantisch fundiert. Das trifft zwar zu, wird aber wohl erst durch den deskriptiven Gesamtwert der Studie bewiesen sein, frühestens nach dem zentralen Kapitel über *Wahlverwandtschaften* und *Nachsummer*. Es besteht außerdem das Risiko, die Wirkung methodologischer Aussagen auf die Fachrezeption zu überschätzen. Dagegen darf man die Schwierigkeit, »Kulturromane« zustimmungsfähig zu machen, nicht unterschätzen. Die gewundene Wegführung über »Romankunst und Kultursemantik« rechnet auch damit: Falsche Parallelen wie die Assoziation mit dem Bildungsroman oder Aufwertung gegenüber der Zivilisation und ihren Techniken geraten oft anschaulicher als methodische Wahrheiten. Wie es zur Sache und zum Begriff kommt, wird das Folgende explizieren.

1.3 Gattungsreferenz und Wissensbildung

»Kulturromane« sind bisher noch keine germanistische Kategorie, obwohl es bereits Anläufe gegeben hat, die ungefähr in diese Richtung weisen. Von der eventuellen Neuerfindung einer Gattung distanziert sich Jutta Heinz' wertvolle, überaus gründliche Habilitationsschrift mit der Festschreibung auf »narrative

61 Ebd., S. 155. Das bezieht sich nur auf die Auswahl nach Baßlers schreibtechnischer, kulturreflexiver Perspektive, sagt also nichts über einzelne Romanciers der Popliteratur.