

Kapitel 3

Nah- und Fernsicht

»There is a correct tree of life [...]. The same cannot be said for judgements of taste or of museum convenience.«

Richard Dawkins¹

»[A]ls ginge es den Menschen immer nur darum, auf andere herabzuschauen, und als gehörte es nicht zu unserer Alltagserfahrung, dass Menschen uns auf eine Weise fremd sein können, bei der wir nicht zu sagen wissen, ob sie ›über‹ oder ›unter‹ uns zu lokalisieren sind.«

Gerhard Schulze²

In *The Ancestor's Tale – A Pilgrimage to the Dawn of Evolution* berichtet der Evolutionsbiologe Richard Dawkins über den Stand des Wissens zum »wahren« Baum des Lebens – und warnt uns *passim* davor, einen solchen außerhalb der Natur zu entdecken zu hoffen. Er rennt mit seiner Warnung offene Türen in den Kulturwissenschaften ein: Kulturelle Ordnung sei immer vieldeutig, so das Echo von dort. Was aber genau der Grund dafür ist, warum es die »wahre« Ordnung in der Kultur nicht geben kann, hier scheiden sich die Geister. Ich gehe in diesem Kapitel deshalb erstens der Frage nach, was genau die Kultur so ambivalent macht. Dazu wird zunächst die größtmögliche formale Gemeinsamkeit gesucht, die

1 Dawkins 2005, S. 178.

2 Schulze 2005, S. XXI.

zwischen Natur und Kultur überhaupt gefunden werden kann. Hierfür wiederum wird per Gedankenexperiment das kulturelle Äquivalent zu dem definiert, was in der Biologie die Dissimilarität zweier Arten bestimmt, die molekulare Grundordnung im Genom. In *qualitativen* Unterschieden zwischen der molekularen Grundordnung der Natur und der »molekularen« Grundordnung der Kultur finden wir sodann Ursachen für die von Kulturwissenschaftlern festgestellte kulturelle Ambiguität.

Es braucht also einen Denkraum für zwei Schlüsselbegriffe: *Dissimilarität* und *Diversität*. Diversität baut auf Dissimilarität auf, weshalb es sie im Doppelpack gibt. Weil es aber (mindestens) zwei Konzepte von Dissimilarität gibt, muss auf dem zweiten ein zweites Konzept von Diversität aufbauen, sodass wir einen Denkraum mit zwei Doppelpacks von Dissimilarität-cum-Diversität haben, in dem wir den *o/+Konsum* weiter auskundschaften können. Ich werde je einen Doppelpack einer der beiden Seiten der Identitäten, der individuellen und der kollektiven, zuordnen. So liegen der sozialen Distanz und Nähe und dem gewöhnlichen und individuellen Stil am Ende unterschiedliche Konzepte von Dissimilarität-cum-Diversität zugrunde.

Exkurs: Von der Natur in die Kultur

In *The Ancestor's Tale* zeigt Richard Dawkins, wie der Verwandtschaftsgrad in einer Teilmenge von Arten in ihren Genomen codiert ist. Er tut dies überraschenderweise anhand eines Beispiels aus der Kultur, wo, wie er zeigt, dieselbe Grundordnung von Dissimilarität vorkommt: nämlich an unterschiedlichen Versionen eines lange vor dem Buchdruck entstandenen Originaltextes, in den Generationen von Kopisten immer neue Fehler einbauten und vorhandene übernahmen. Die Analogie zwischen Natur und Kultur trägt weit: Dem ausgestorbenen gemeinsamen Vorfahren einer Teilmenge von Arten, zum Beispiel der Gibbonaffen, entspricht das verschollene Original eines schriftstellerischen Werks – in Dawkins' Beispiel die *Canterbury Tales* von Geoffrey Chaucer aus dem 14. Jahrhundert. Die davon noch existierenden Kopien entsprechen den heute existierenden Arten einer Teilmenge aller Arten, zum Beispiel den zwölf Arten von Gibbonaffen. Den Unterschieden in der genetischen Codierung von Aminosäuren in der DNA von Arten (der molekularen Ursache morphologischer Unterschiede zwischen Gibbonaffen) entsprechen unterschiedlich geschriebene Wörter und Satzteile in verschiedenen Versionen der *Tales*. Dem Genom einer Art entspricht ein ganzer Text der *Tales*. Den genetischen Mutationen der DNA im Zeitverlauf entsprechen die Mutationen von Kopierfehlern der *Tales* im

Zeitverlauf. Und Evolutionsbiologen teilen mit den Linguisten dieselbe plausibilitätsgestützte Grundüberzeugung: Verwandtschaftsgrade von (natürlichen bzw. künstlichen) Objekten sind nicht durch Konvergenz aus einer Vielzahl völlig unterschiedlicher Ursprünge entstanden, sondern durch Divergenz aus einem gemeinsamen Ursprung, aus einem gemeinsamen biologischen Vorfahren bzw., in Dawkins' Beispiel, aus Chaucers Original.

Betrachten wir – mit Dawkins und zum Verständnis der gemeinsamen »molekularen« Grundordnung von Dissimilarität in Natur und Kultur – die erste Zeile des Prologs der *Tales* in vier der noch vorhandenen Versionen, V₁ bis V₄:

V₁: »Whan that Aprylle/wyth hys showres soote«

V₂: »Whan that Auerell w^t his shoures soote«

V₃: »Whan that Aprille with his showres soote«

V₄: »Whan that Aueryll w^t his shoures soote«

In der Biologie wie in der Linguistik wird Dissimilarität durch den Vergleich von Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Sequenzen identifiziert: dort von Sequenzen von DNA, hier von Sequenzen von Buchstaben und Satzzeichen (was dort die Bauanleitung phänotypischer Ausprägungen von Arten codiert und hier die Ausprägung ganzer Texte).

In Tabelle 2 sind die Unterschiede in Zeile eins der vier Versionen kursiv und fett hervorgehoben. Die vollständige Gemeinsamkeit in den ersten beiden und im letzten Wort zeigen einen engen Verwandtschaftsgrad (das Taxum der *CanterburyTales*! – analog zum Taxum der Gibbonaffen). Unterschiede in der Schreibweise der anderen Wörter und in der Verwendung eines Satzzeichens zeigen, dass es sich nicht um identische Texte handelt, sondern um unterschiedliche Versionen. V₁ bis V₄ sind unterschiedlich nah miteinander verwandt. V₁ und V₃ sind sich ähnlicher als einer von beiden mit V₂ oder V₄, die wiederum ähnlicher sind als jeder von ihnen mit V₁ oder V₃. Dawkins berichtet, die Analyse von rund 80 Versionen der gesamten *Tales* nach dem in Tabelle 2 gezeigten Muster habe zutage gebracht, dass die in der British Library aufbewahrte Version (V₁) und die sogenannte Egerton-Version (V₃) nahe Verwandte sind, wie auch die Christ-Church-Version (V₂) und die Hengwrt-Version (V₄), aber beide Cluster nur weitläufiger miteinander verwandt sind. Dawkins spricht sodann davon, wie Biologen, nach diesem Muster vorgehend, den Verwandtschaftsgrad von Arten – zum Beispiel der zwölf lebenden Gibbonarten – bestimmen. So legen sie Bäume in der Natur, $\mathfrak{M}$, wie das Taxum der Gibbons fest, und genau so lassen sich auch Bäume in der Kultur, kulturelle Taxa wie das Taxum der *Canterbury Tales*, $\mathfrak{M}$, bestimmen.

Tabelle 2: »Molekulare« Grundordnung von Dissimilarität.

Zeile eins im Prolog von vier Versionen der Canterbury Tales								
V ₁ :	What	that	Aprylle	/	wyth	hys	showres	soote
V ₂ :	What	that	Auerell		w ^t	hīs	shoures	soote
V ₃ :	What	that	Aprille		with	hīs	showres	soote
V ₄ :	What	that	Aueryll		w ^t	hīs	shoures	soote

Hier eines kulturellen Objekts (Text), in Analogie zur molekularen Grundordnung von Dissimilarität in der DNA (nach Dawkins 2005).

Ist die bemerkenswerte Übereinstimmung zwischen Genom in der Natur und den *Canterbury Tales* innerhalb der Kultur verallgemeinerbar? Anders gefragt: Wie muss das Muster zur Bestimmung von Dissimilaritäten modifiziert werden, wenn wir von einem kulturellen Medium in ein anderes – vom Lesen zum Hören oder zum Sehen – wechseln? Auch Musik ist eine Sequenz, eine von Tönen, so wie die *Tales* Sequenzen von Buchstaben sind. Auch in der Musik kommt es auf die Reihenfolge an, genauso wie es beim Lesen auf die Reihenfolge von Buchstaben ankommt. (Übrigens ist auch die genaue Position eines Gens im Genom für die Ausbildung des Phänotyps wichtig; dieselbe molekulare Struktur am anderen Ort im Genom bewirkt etwas anderes oder häufig gar nichts.) Das für die Bestimmung von Dissimilaritäten in Texten taugliche Muster hat deshalb auch für die Bestimmung von Bäumen in der Musik Potenzial. Dagegen funktioniert das Visuelle, zum Beispiel die Malerei, in einem Punkt ganz anders als die Musik. In der Musik transportiert Zeit Information, in der Malerei nie: Ein Song dauert zum Beispiel exakt 90 Sekunden und wann welcher Ton in diesen 90 Sekunden gehört wird, macht einen Unterschied. Ein Gemälde können wir auf dem Zeitstrahl kaum denken. Trotzdem finden wir die »molekulare« Grundordnung, *mutatis mutandis*, sogar in der Malerei.

Der Basler Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin ebnet den Weg zu dieser Einsicht. Er führte noch vor Kandinskys *Punkt und Linie zu Fläche* dieselbe Analytik von Bildern – Syntax vor Semantik, das Innere vor dem Äußeren, Genotyp vor Phänotyp – in die Kunstgeschichte ein und entdeckte damit syntaktische (innere, »molekulare«) Unterschiede zwischen Renaissance und Barock als zwei unterscheidbare Stile (Taxa) der Malerei. Vier seiner syntaktischen Unterscheidungsmerkmale sind das jeweils angewandte Prinzip der Fokuspunktbildung,

der Liniengestaltung, der räumlichen Komposition und der Illumination. Sie bilden zusammen einen *Merkmalsraum*, in dem Objekte, hier Gemälde, verortet werden können.

Beim *Fokuspunktprinzip* geht es darum, wohin das Auge des Betrachters gelenkt wird. Auf ein einziges Etwas, hinter dem alles andere zurücktritt (*ein* Fokuspunkt), oder multiple (oder keinerlei) Fokuspunkte im Bild. Die Malerei der Hochrenaissance zeigt multiple Fokuspunkte: So tritt in Leonardos *Abendmahl* (1495-97) keine Person aus der Gruppe heraus, keine hinter andere zurück. Im Gegensatz dazu wird in Rubens' Triptychon *Kreuzabnahme* (1612-14) der Blick des Betrachters nicht nur auf das mittlere Bild, sondern dort weg von den Massen lebender Körper hin zu dem einen toten Körper gelenkt.

Nach dem *Linienprinzip* schaffen Linien Formen (zum Beispiel Körper). Linien und damit die Grenze von Formen können scharf oder fließend gemalt oder gezeichnet sein. Im *Abendmahl* ist Leonardos Strichführung scharf und die Körper heben sich deutlich voneinander und vom Hintergrund ab. In der *Kreuzabnahme* ist Rubens' Strichführung kontinuierlich und die Körper verschmelzen miteinander und mit dem Hintergrund.

Das *räumliche Kompositionsprinzip* arbeitet mit oder ohne Tiefe. Das *Abendmahl* ist flach nicht im Sinne von Kandinskys physischer Fläche, sondern flach in der vermittelten räumlichen Tiefe. Es gibt nur zwei Bildebenen – Körper und die von Körpern zum Teil verdeckte Fensterfront –, deren Unterscheidbarkeit nicht gemalt, sondern einzig mit dem Erfahrungswissen des Betrachters erschließbar ist. Die *Kreuzabnahme* zeigt links, rechts vom Zentrum (mit dem leblosen Körper), darüber und darunter in der räumlichen Tiefe zurückgesetzte Körper.

Beim *Illuminationsprinzip* geht es um die Wirkung von gemaltem bzw. nicht eigens betontem Licht. Im *Abendmahl* ist kein einziger Lichtstrahl auf Körper oder Hintergrund gerichtet, die ganze Szene bleibt ohne Schattenwurf, sie erscheint nicht in der gemalten Flüchtigkeit des Augenblicks. In der *Kreuzabnahme* sind manche Körper im Licht und andere im Schatten, Wolken verdunkeln den Tag und bei der nächtlichen Bergung des leblosen Körpers fällt von ihm Licht auf die Gesichter, die sich ihm zuwenden. Die *Kreuzabnahme* ist nicht nur gemalt illuminiert, Illumination erzählt auch eine Geschichte.

Mit diesen (und weiteren) syntaktischen Merkmalen, das heißt in diesem Merkmalsraum, entdeckte Wölfflin die innere, »molekulare« Dissimilarität zwischen dem Malstil der Renaissance und dem des Barock. Die Malerei der Renaissance ist »molekular« wie das *Abendmahl*, die Barockmalerei »molekular« wie die *Kreuzabnahme*. Diese von ihm entdeckte »molekulare« Grundordnung in der Malerei taugt für viele nicht nur zur Unterscheidung zwischen dem Stil der Renaissance und dem Stil des Barock, sondern ist verallgemeinerbar. Mit überraschen-

den Ergebnissen. Der Kulturosoziologe Albert Bergesen behandelt in seiner Verallgemeinerung des Wölfflin'schen Ansatzes die Werke *Das Abendmahl* von Leonardo (1495-97), *Das letzte Abendmahl* von Tintoretto (1592-94), *Triumph der Galatea* von Raffael (1514), *Red Blue Green* von Ellsworth Kelly (1963), *Hôtel des roches noires*, *Trouville* von Monet (1870) sowie *Number 1* von Jackson Pollock (1948).³ Was ist stilistisch enger und was nur weitläufiger verwandt?

Kunsthistoriker pflegen traditionell eine diachrone Analytik und suchen nach den chronologischen Ursprüngen von Werken dem Prinzip folgend: »Nur was vorher da war, kann das beeinflussen, was später dazugekommen ist«. Und so wird *Number 1* als in der Tradition von *Hôtel des roches noires*, *Trouville* gesehen, zwei Werke, die sie dem Taxum der Moderne zuschlagen, dabei das zweite näher am gemeinsamen Ursprung verortet als das erste. Kunstkritiker orientieren sich hingegen eher am Phänotyp und erklären die beiden Abendmahle als zusammengehörig und nur sehr, sehr weitläufig verwandt mit *Red Blue Green* und *Number 1*. Wie aber zeigt sich die Dissimilarität dieser Werke in Wölfflins Merkmalsraum? Tabelle 3 zeigt den Befund.

3 Bergesen 2000.

Tabelle 3: Wölfflins »molekulare« Grundordnung.

Dissimilarität in der Malerei						
Objektteilmenge	Fokuspunkt- prinzip	Linien- prinzip	Räumliches Kompositionsprinzip	Illuminations- prinzip	(Medium)	(Chromatik)
<i>Abendmahl</i> (Leonardo)	multipl	scharf	flach	ohne	Malerei	polychrom
<i>Abendmahl</i> (Tintoretto)	einer	konti- nuierlich	tief	mit	Malerei	polychrom
<i>Galatea</i> (Raffael)	multipl	scharf	flach	ohne	Malerei	polychrom
<i>Red, Blue, Green</i> (Kelly)	multipl	scharf	flach	ohne	Malerei	polychrom
<i>L'hôtel ...</i> (Monet)	einer	konti- nuierlich	tief	mit	Malerei	polychrom
<i>Number 1</i> (Pollock)	keiner	scharf	flach	ohne	Malerei	polychrom

Sechs Beispiele visueller Darstellungen (nach Bergesen 2000).

Die beiden Abendmahle weisen trotz ihrer phänotypischen Nähe »molekulare« Unterschiede auf: multiple Fokuspunkte bei Leonardo und nur einen bei Tintoretto, scharfe Linienführung bei Leonardo, kontinuierliche bei Tintoretto, Leonardos Gemälde ist flach und ohne gemalte Illumination, Tintoretts besitzt Tiefe und Illumination. Sie sind »molekular« nur weitläufig miteinander verwandt trotz desselben Sujets. »Molekular« eng verwandt sind hingegen Leonardos *Abendmahl* und Kellys *Red Blue Green*, das heißt, die Malerei der Hochrenaissance und der abstrakte Minimalismus haben eine verwandte »molekulare« Struktur. Und Pollocks *Number 1* ist »molekular« nur weitläufig mit Monets *Hôtel* verwandt.

Obwohl die Reihenfolge in Tabelle 3 (von links nach rechts) im Gegensatz zu Tabelle 2 keine Information transportiert, folgt bei beiden die Dissimilarität aus dem Vergleich von Merkmalen eines Merkmalsraums. Und sowohl in Tabelle 2 wie in Tabelle 3 sind die betrachteten Merkmalsräume nur Ausschnitte aus einem jeweils größeren Raum. Der berücksichtigte Merkmalsraum bei den *Tales* könnte um die zweite, dritte usw. Zeile verlängert werden, was die Präzision der gewinnbaren Aussagen zu den Dissimilaritäten erhöhen würde. Der Merkmals-

raum in Tabelle 3 könnte ebenfalls um weitere Merkmale (zum Beispiel solche von Wölfflin selbst) vergrößert und dadurch die Präzision der Aussagen über stilistische Verwandtschaftsgrade verbessert werden. Dissimilarität in der Malerei weist die grundsätzlich gleiche »molekulare« Grundordnung auf wie Dissimilarität in der Literatur und diese wie Dissimilarität in der Natur. Wir können ein Zwischenfazit ziehen: Die Dissimilarität zwischen Objekten der Kultur kann im Prinzip ausgehend von den Dissimilaritäten in der Natur weitergedacht werden.

Aber gerade hier, auf der »molekularen« Ebene, zeigen sich grundlegende Unterschiede. Moleküle *sind* in der DNA und entfalten ihre epigenetische Wirkung in der *Art*. Genauso sind Buchstaben und Wörter *in* den *Tales* und Linien *im Abendmahl*, aber sie entfalten ihre kulturelle »epigenetische« Wirkung nicht dort, sondern in den Köpfen des Lesers und Betrachters. Kunst zum Beispiel wird vom Künstler als Repräsentanz oder zur Exemplifikation konstruiert und vom Betrachter interpretiert, der nicht nur den Spielraum dafür besitzt, sondern ihn auch ausnutzt. Das geht bis zur konstruktiven Interpretation von Repräsentanz und Exemplifikation: Expressive Intention des Künstlers prallt auf expressive Interpretation des Kunstrezipienten. Dies schafft Ambiguität in der Kultur, die es in der Natur nicht gibt. Es mag sein, dass Leonardos *Abendmahl* und *Red Blue Green* auf der »molekularen« Ebene dasselbe sind, das heißt aber nicht, dass beide dasselbe bewirken. Die Semantik bleibt kontextabhängig und damit interpretationsoffen.

Diese kulturelle Ambiguität dürfen wir nicht mit Chaos verwechseln: Die Eindeutigkeit der Natur wird in der Kultur durch den Konsens ersetzt. Wenn zwei Menschen sich einig sind, dass *a* ist, dann ist zwischen ihnen *a*, egal ob dem *A* oder *B* zugrunde liegt. Dieser Konsens kann die ganze Gesellschaft umfassen, auf »Savants« beschränkt oder temporär sein. Stets aber gilt, dass diejenigen, unter denen es Konsens in der Interpretation eines Objekts gibt, es im *o/+Konsum* zur Schaffung von Distanz und Nähe unter sich nutzen. Kulturelle Ambiguität steht dem Sozialen nicht im Wege. Sie fragmentiert aber. Die Kultur, □, die gemeinsame, hört dort auf, wo dieser Konsens endet, jenseits dessen eine andere Kultur mit Konsens unter anderen Menschen herrscht. Kulturelle Bäume, Ketten und Singletons und die dadurch in Teilen geordnete Objektwelt, (X, □), sind immer nur als für eine solche Konsensgemeinschaft existent und gültig zu verstehen. Die Dissimilaritäten in einer so geordneten Objektwelt bleiben aber kulturübergreifend das Ergebnis von bilateralen Vergleichen von Objekten in einem Merkmalsraum, wie zum Beispiel jenem in Tabelle 3.

Eine weitere Ambiguität kommt hinzu: Eine Gruppe von Menschen kann sich völlig einig darin sein, welche Merkmale in einen Merkmalsraum gehören und welche nicht. Zugleich können sie sich darüber uneinig sein, wie die Merkmals-

ausprägungen zu interpretieren sind, ob zum Beispiel binär, kardinal oder ordinal. In Tabelle 3 findet eine binäre Interpretation der Merkmalsausprägungen Anwendung: Ein Bild hat entweder einen oder mehrere/viele/keine Fokuspunkte, die Linienführung ist entweder scharf oder kontinuierlich, es hat Tiefe oder keine, gemaltes Licht plus Schattenwurf oder nicht. Albert Bergesen übernimmt hier ein Prinzip aus der Natur: Ein Gen hat entweder die Ausprägung a_1 (flach) oder a_2 (tief), aber niemals a_1 (flach) und auch ein bisschen a_2 (tief). Jason Gaiger, Kunsthistoriker und ebenfalls Anhänger Wölfflins, setzt dem eine graduelle Interpretation der Ausprägungen entgegen.⁴ Das Linienprinzip zum Beispiel markiere lediglich Extrema in einem System möglicher gradueller Abstufungen der Linienführung. Jedes Bild sei irgendwo zwischen diesen Extrema positioniert. Dasselbe gelte auch für das räumliche Kompositionsprinzip. Jedes Bild sei irgendwo zwischen ganz flach und ganz tief positioniert. Das heißt, im unveränderten Merkmalsraum gibt es mit Gaiger keine binären Unterschiede zwischen Objekten, sondern graduelle, mehr oder weniger flache, violette, mit Licht spielende usw. In der Kunst gibt es in der »molekularen« Ordnung also das, was es in der Natur nicht gibt: nicht entweder nur die (Anleitung für) Flossen des Wals oder die bezechten Füße des Flusspferds, sondern auch Flossenzehefüße als Melange beider. Hier ist die Kultur komplexer als die Natur.

Auch hier verhindert die Kultur selbst das kulturelle Chaos. Weniger durch den expliziten Konsens, ob nun die Linien in Leonardos *Abendmahl* als ganz scharf oder nur ziemlich scharf gemalt anzusehen sind, sondern eher durch die aus einer gemeinsamen Gewohnheit kommende Weise der Betrachtung. Aber auch in einer Welt ordinaler Abstufung von Merkmalen gilt: Mit einer gemeinsamen Gewohnheit der Betrachtung bleiben die Dissimilaritäten innerhalb einer so geordneten Objektwelt, $(X, \square)$, wiederum das Ergebnis von bilateralen Vergleichen von Objekten in einem Merkmalsraum, wie zum Beispiel jenem in Tabelle 3.

Eine in einem Merkmalsraum geordnete Teilmenge der Objektwelt kann sogar eine (total geordnete) Kette, $|$, sein. Am einen Ende der Kette ist ein exemplarischer Idealtyp als Supremum positioniert, zum Beispiel Leonardos *Abendmahl*, und die Kette von Objekten zeigt, wie nah, über alle Merkmale betrachtet, ein Objekt dem Ideal kommt. In der binären Betrachtungsweise Bergesens (Tabelle 3) erhält Leonardos Bild für jedes Kriterium zum Beispiel die Eins, also zusammen die Punktzahl 4. Auf je vier Punkte kommen aber auch Raffaels, Kellys und Pollocks Bilder. Sie sind auf der Kette gemeinsam am Supremum platziert als vier Exemplare mit denselben Merkmalsausprägungen. Tintoretto und

4 Gaiger 2002.

Monet kommen auf je null Punkte und liegen am Infimum der Kette. Die Kette zeigt die Inferiorität dieser beiden Bilder gemessen am molekularen Ideal der Malerei der Hochrenaissance.

Hingegen erhält in Gaigers gradueller Betrachtungsweise jedes Bild bei jedem Merkmal einen Wert zwischen null und eins für die Merkmalsausprägung zugewiesen und die Summe aus allen Kriterien markiert dessen Position in der Kette. Das kulturelle Ordnungsprinzip, □, kann zudem Merkmale mit unterschiedlichen Gewichten versehen, zum Beispiel dem Fokuspunktprinzip ein höheres Gewicht geben als dem Linienprinzip.

In diesem einfachsten Fall wird »gradueller« als auf einer kardinalen Skala abtragbar verstanden. Diese Interpretation des Merkmalsraums macht alles Weitere ganz einfach. Denn dadurch lässt sich das im Vergleich bessere Abschneiden eines Bildes bei einem Merkmal mit dem schlechteren bei einem anderen Merkmal verrechnen. (Die Evolutionsbiologie operiert ebenfalls mit einem kardinalen Konzept des genetischen Merkmalsraums bei der Konstruktion von Phylogrammen wie dem in Abbildung 1 rechts.)

Vielfach machen in der Kultur aber nur ordinale Vergleiche Sinn, zum Beispiel von Schärfe, Tiefe, Schattenwurf. Bei einer ordinalen Betrachtungsweise mit dem »molekularen« Idealtypus der Hochrenaissance als Supremum kommen wir mit den sechs Objekten aus Tabelle 3 auf dieselbe Rangierung wie im Gaiger'schen Fall, mit Tintoretto und Monet »hinter« Leonardo, Raffael, Kelly und Pollock. Auf ordinalen Skalen lässt sich aber ein Vorsprung bei einem Merkmal mit dem Zurückfallen bei einem anderen Merkmal nicht verrechnen.

Ludwig Kirchners im Jahr 2016 entdeckte *Szene im Café* (ca. 1926) zeigt zum Beispiel weniger Tiefe und weniger Schattenwurf als seine *Schlittenfahrt* (1927-29) und liegt bei diesen beiden Merkmalen näher am angenommenen Supremum des »molekularen« Idealtyps der Hochrenaissance. Aber die *Szene* lenkt den Blick ins Leere der Mitte des Bildes, während er bei der *Schlittenfahrt* über die ganze Landschaft mäandert, wodurch nach dem Fokuspunktkriterium die *Szene* weiter entfernt vom gegebenen Idealtyp liegt als die *Schlittenfahrt*. (Die semantische, äußere Gemeinsamkeit der *Szene im Café* mit Leonardos *Abendmahl* spielt keine Rolle bei dieser syntaktischen Bewertung.) Die *Szene im Café* und die *Schlittenfahrt* können nicht eindeutig nach dem »molekularen« Ideal der Hochrenaissance rangiert werden.

Die Natur ist stärker geordnet. Eine Kette von Fossilien, die die tatsächliche Entwicklung einer lebenden Art dokumentiert, ist eine in einem (morphologischen) Merkmalsraum rekonstruierte Kette. Wenn ein Fossil aus dieser Kette zugleich ein Element einer anderen Kette von Fossilien ist, an deren Ende eine andere lebende Art steht, haben wir es nicht mit zwei getrennten Ketten zu tun,

sondern im Verständnis der Biologen mit einem Baum, $\mathfrak{A}$. Denn dieses Fossil kann im Verständnis der Biologen nur ein Knoten oder ein noch weiter zurückliegendes gemeinsames Relikt mindestens zweier Entwicklungslinien sein. Erstens wegen der Grundüberzeugung der Biologen, dass alles (auch frühere) Leben aus einem gemeinsamen Ursprung entstanden ist (die Idee des Baums des Lebens!), und, zweitens, weil die Elemente an zwei Enden einer Verzweigung per Definition nicht in einem ordinalen Verhältnis stehen können, also die Gesamtordnung keine Kette sein kann.

Segmentierte Ordnung

Diese Komplexität kann reduziert werden, indem man aus der Objektwelt solche Teilmengen portioniert, die einheitlich geordnet werden können, z.B. stets ordinal rangierbar sind. Das verlangt im Beispiel, dass jedes Objekt in der Teilmenge gegenüber jedem anderen Objekt in der Teilmenge bei *jedem* Kriterium besser oder schlechter rangiert ist: Ein Bild, das weniger flach ist als ein anderes, zeigt auch weniger Fokuspunkte, weniger Schärfe im Strich und mehr Schattenwurf und ist in der Kette deshalb weiter entfernt vom Supremum positioniert. Ein Objekt dieser Teilmenge dominiert ein anderes Objekt bei jedem Kriterium oder wird von ihm dominiert (sofern sie nicht gleichauf positioniert sind). Solche sogenannten *Dominanzordnungen*, $\square_d$, generieren kulturelle Ketten, |.^{5*} Tabelle 3 ist ein Beispiel für eine solche Komplexitätsreduktion durch die Beschränkung auf eine geeignete Teilmenge von Objekten, sofern die Kultur den Wölfflin'schen Merkmalsraum vorgibt: Alle sechs Gemälde lassen sich in zwei Gruppen einteilen, die ordinal rangierbar sind.

Lascaux und Picassos *Demoiselles d'Avignon* lassen sich in diesem Merkmalsraum hingegen nicht zweifelsfrei rangieren, vielleicht aber in einer anderen Dominanzordnung von Werken, im archaischen Stil. Die Kultur als »kristallisierte Geschichte« legt die Merkmalsräume und die dazu passenden Skalen fest. Menschliche Agency sortiert die Objektwelt damit in dementsprechende Teilmengen. So entsteht die symbolische Struktur von Singletons, Ketten und Bäumen, $\{o, |, \mathfrak{A}\}$, das segmentierte Material, mit dem der Mensch Distanz und Nähe konsumierend produziert.

^{5*} $\mathbf{K}, \mathbf{K} = \{f_1, \dots, f_M\}$, sei ein endliches Set ordinaler Skalen $f_i : X \rightarrow R$, und $i = 1, \dots, M$. Die von $\mathbf{K}$ geschaffene Dominanzordnung $(X, \square_d)$ sei definiert durch: Für jedes $x, y \in X$, $x \square_d y$ wenn und nur wenn $f_i(x) \leq f_i(y)$ für alle $f_i \in \mathbf{K}$. Das heißt, x wird von y dominiert, wenn und nur wenn x und y gemäß $\mathbf{K}$ unterscheidbar sind und $f_i(x) \leq f_i(y)$ für alle $f_i \in \mathbf{K}$.

Konsumenten müssen mit einer Vielzahl solcher »winzigen« Teilordnungen zurechtkommen, die als Unvergleichbarkeiten nebeneinanderstehen, was der Komplexitätsreduktion in der Objektwelt Grenzen setzt, die noch enger gezogen werden dadurch, dass ein Objekt zugleich Element in verschiedenen Ordnungen sein kann. Die *Szene im Café* zum Beispiel einmal in der Dominanzordnung der Renaissance, $|_1$, und zugleich in der Dominanzordnung der – sagen wir – Davoser Kirchner-Nostalgika, $|_2$. Oder die *Demoiselles d'Avignon* einmal in der Dominanzordnung des archaischen Stils, $|_3$, und zugleich mit Lyonel Feiningers Werk *Westliches Meer* (1932) in einer Dominanzordnung des Kubismus, $|_4$.^{6*} Es ist in der Kultur selbst angelegt, welche Ordnung situativ gilt.

Fassen wir zusammen: Die Kultur ist ambivalenter als die Natur – Dawkins hat recht. Ein Objekt, zum Beispiel eine Bodendekoration, kann Element einer Dominanzordnung oder eines Baumes »echte Orientteppiche« sein und zugleich Element anderer Dominanzordnungen und anderer Bäume: zum Beispiel aller nach multiplen Merkmalen ordinal rangierten Familienerbstücke oder aller Statusobjekte im Haus. Es gibt keinen zwingenden Grund dafür, wie genau die Kultur, $\square$, zusammen mit dem Menschen die Ding- und Verhaltenswelt, X , zu einer segmentiert geordneten Menge $(X, \square)$ verleimt. Gemeinsame Gewohnheiten der Betrachtung innerhalb der Gesellschaft schaffen Ordnung in der Objektwelt, die aber zumeist nur eine in $\{o, |, \mathfrak{m}\}$ segmentierte ist.

Diese Segmentiertheit der Ordnung zeigt sich in der Dissimilarität von Objekten. Dabei geht es nicht um die triviale Idee von Dissimilarität, dass das Gleiche (identische [Werk-]Exemplare) trotzdem numerisch nicht dasselbe ist. Es geht um die nicht triviale Dissimilarität strikt nicht identischer Objekte, die sich durch qualitative Unterschiede irgendeiner Art auszeichnen.^{7*} Genau dies sind die Objekte im *o/+Konsumwarentypenkorb*.

^{6*} Unschärfe Logik macht verschiedene vereinfachende Annahmen über Dominanzordnungen zur Operationalisierung der Klassifikation von Objekten in »unscharfen« Problemstellungen. Objekte, welche für einen gegebenen Merkmalsraum die Bedingungen für eine Dominanzordnung nicht erfüllen, werden damit unterschiedlichen Clustern, zum Beispiel der Renaissancemalerei und dem archaischen Stil, mehr oder weniger zugeordnet. Ein und dasselbe Bild kann so zugleich zwei Stilen angehören, mehr oder weniger (vgl. Bothe 1995).

^{7*} Jede binäre Dissimilaritätsrelation ist irreflexiv und symmetrisch: a und a können nicht dissimilär sein und wenn a dissimilär zu b ist, dann ist b dissimilär zu a .

Vergleichbarkeit

Den Phylogrammen der Evolutionsbiologie liegt das folgende Verständnis von Dissimilarität zugrunde⁸:

Definition DIS_v : Zwei Objekte sind dissimilär, wenn und nur wenn sie unterscheidbar und vergleichbar sind.^{9*}

Vergleichbarkeit betrifft zwei Objekte, die in einem *asymmetrischen* Verhältnis zu einander stehen: Objekt a ist dunkler, älter, spritziger, pffiffiger oder wertvoller als Objekt b, das seinerseits punktiger oder hiphoppiger als a ist. Im Minimum, und damit werden wir uns im kulturellen Zusammenhang für gewöhnlich begnügen, bedarf es der ordinalen Vergleichbarkeit.

Das Verständnis von Dissimilarität als Vergleichbarkeit führt in den graphischen Darstellungen der Dissimilaritätsstrukturen | und $\mathfrak{M}$ zur Suche nach Dissimilarität in der *Vertikalen*. Bei Ketten ist dies trivial, weil es überhaupt nur eine einzige Dimension, einen einzigen Zusammenhang zwischen Objekten in der Teilmenge gibt. In Abbildung 1 (links) zum Beispiel sind B und D in der Lilaabstufung deutlicher dissimilär als C und D und dies erschließt sich aus (und ausschließlichsich aus) der relativen Position von B, C und D in der Vertikalen.

Komplizierter liegt der Fall bei Bäumen. Dort gibt es neben der Vertikalen noch die Horizontale (in Abbildung 1 rechts). Aber auch dort können zwei Objekte vertikal miteinander verglichen werden aufgrund des Konstruktions-

8 Basili und Vannucci 2013.

9* Definition von Dissimilarität als Vergleichbarkeit: $P_o(X)$ und $DIS(X)$ sind das Set aller partiellen Ordnungen und das aller irreflexiven symmetrischen Relationen auf X . Eine Dissimilaritätsfunktion D aus $DIS(X)$, $D: P_o(X) \rightarrow DIS(X)$, ist ein Verfahren zur Bestimmung von Dissimilaritätsrelationen aus X . $\square^{-1}$ ist die Inverse von $\square$ so, dass $x\square^{-1}y$ dann und nur dann, wenn $y\square x$. Für jedes Paar partiell geordneter Mengen $(X, \square_1)$ und $(X, \square_2)$ aus $P_o(X)$ gilt $D(\square_1) \neq D(\square_2)$, wenn $\square_1 \cup \square_1^{-1} \neq \square_2 \cup \square_2^{-1}$. Es gelte $\square_x = \{(x, x) : x \in X\}$, und für jede binäre Relation $R \subseteq X \times X$, $R^{-1} = \{(x, y) : (y, x) \in R\}$ und $R^c = \{(x, y) : x, y \in X \text{ und } (x, y) \notin R\}$. Dann gilt für jede partielle Ordnung $\square$ über X $DIS_v(\square) = (\square \cup \square^{-1}) \cap (\square_x)^c$. Beispiel: $\square$ ist die ordinale Dominanzordnung von Lilaabstufungen mit »fast Blau« als Supremum und $\square^{-1}$ ist die inverse ordinale Dominanzordnung mit »fast Rot« als Supremum. $(\square \cup \square^{-1})$ sind alle Dominanzordnungen, die Lila entweder nach ihrem Blau- oder Rotanteil rangieren. $(\square_x)^c$ schließt aus der Menge aller Lilaabstufungen, egal ob mit »fast Blau« oder »fast Rot« als Supremum, alle identischen Paare von Abstufungen, (x, x) , vom Verfahren DIS_v zur Bestimmung von Dissimilarität aus. Vergleichbarkeit beschränkt sich somit auf nicht identische Objekte und setzt im Minimum eine ordinale Skala voraus.

prinzips der Bäume, die aus an (mindestens) einer Stelle zusammengeführten Ketten bestehen. Im Phylogramm von Abbildung 1 mit der kardinalen Skala in MJ folgt durch vertikale Addition der Jahrmlionen, dass die Spezies C und D näher miteinander verwandt sind als beide mit B und diese drei enger verwandt als jede von ihnen mit A. Im Kladogramm von Abbildung 2 mit der ordinalen Skala steckt in der vertikalen Struktur die Information, dass die Spezies C und D näher mit B als mit A verwandt sind. Und in Abbildung 3 (links) folgt aus dem vertikalen Zusammenhang, dass Tizians malerische Phasen B und C semantisch enger zusammenhängen als jede von ihnen mit den Phasen A oder D und diese wiederum semantisch enger als jede von ihnen mit den Phasen B oder C.

Es ist klar, dass »vertikal« und »horizontal« lediglich »im rechten Winkel zueinander«, also *orthogonal* meint. Wir können $\perp$, $\pitchfork$ auch auf die Seite legen und daraus dieselbe Dissimilarität-als-Vergleichbarkeit-Information extrahieren. Dann wird lediglich »vertikal« durch »horizontal« ersetzt und es bleibt die Tatsache, dass es in der Teilmenge $\pitchfork$ noch eine zweite Dimension gibt. Wir belassen es bei der Konvention der Vertikalen als Informationsquelle über Dissimilarität als Vergleichbarkeit, weil es der Konvention in der Biologie entspricht, Bäume so abzubilden, dass die Vertikale diesen Zusammenhang zeigt.

Aus einer Teilmenge bestehend aus Singletons, $\{\circ, \circ, \circ\}$, sind jedoch keinerlei Informationen über Dissimilaritäten herauszulesen, wenn Dissimilarität als Vergleichbarkeit, DIS_v , verstanden wird. Der Grund ist, dass Teilmengen von Singletons keine vertikale Struktur besitzen, sondern verbindungslos horizontal nebeneinander positioniert sind. Grundsätzlich dasselbe Problem stellt sich in Teilmengen, die aus Singletons, Ketten und/oder nicht verbundenen Bäumen bestehen, $\{\circ, \circ, |, |, \pitchfork, \pitchfork\}$. Hier gibt es zwar Vertikalen, in denen es vergleichbare Objekte gibt, aber die Teilmenge als ganze enthält auch nicht vergleichbare Objekte.

Ornamentik

In den Musterbuchklassikern *L'Ornement polychrome* (1869-1888) von Auguste Racinet und *L'Ornement des tissus* (1877) von Auguste Dupont-Auberville finden wir die folgenden ornamentalen Stile: primitiv, ägyptisch, assyrisch, griechisch, etruskisch, griechisch-römisch, spätantik, chinesisches, japanisch, indisch, indopersisch, arabisches, maurisches, ottomanisches, keltisches, byzantinisches, russisches, armenisches und zudem frühmittelalterliche, mittelalterliche europäische Ornamente, Renaissanceornamente sowie die für die folgenden Jahrhunderte jeweils

typischen europäischen Ornamente.¹⁰ Elemente dieser Teilmenge von und aus rund 25 ornamentalen Stilen sind auf verschiedene Weise miteinander vergleichbar.

Objekte im *selben* Stil zeigen typische Attribute dieses Stils in mehr oder weniger starker Ausprägung. Frühmittelalterliche Ornamentik arbeitet typischerweise noch mit Zeichen des antiken Roms – Löwen, die mit Rittern kämpfen, als symbolisches Erbe aus der Zeit der Gladiatorenkämpfe. Unterschiedliche Objekte in diesem Stil zeigen antike Reminiszenzen mehr oder weniger ausgeprägt, sind also in diesem Merkmal ordinal vergleichbar. Jeder der rund 25 ornamentalen Stile weist solch typische Merkmale auf.

Diachrone Übergänge sind eine weitere Quelle für die Vergleichbarkeit ornamentalere Stile. Das Lilienornament zum Beispiel kennt schon das 12. Jahrhundert Ludwigs VII. Über die Zeit wechselt die Lilie als Emblem Frankreichs aber ihren Charakter, sodass eine Lilie aus dem 18. Jahrhundert nur strukturelle Ähnlichkeit mit jener aus der Zeit Ludwigs VII. hat. Die Lilie ist umso älter, je höher und lanzenförmiger das mittlere Blütenblatt ist und je weniger sich die beiden Außenblätter nach unten biegen. Spätere Lilien zeigen eine immer stärkere Biegung der Außenblätter und alle drei Blätter gleichen sich in der Länge immer mehr an. Frankreichs Lilienornamentik lässt sich so ordinal in jünger/älter einteilen und ihre Objekte sind auf dem (vertikalen) Zeitstrahl miteinander vergleichbar.

Eine weitere Grundlage der Vergleichbarkeit sind die durch kulturellen Austausch, Handel oder politischen Einfluss verursachten geographischen Übergänge. Von Ost nach West entlang den Seidenstraßen finden wir chinesische, indische, indopersische, persische, armenische, arabische, byzantinische, venezianische, westeuropäische Ornamentik. Sie sind idealtypisch unterscheidbar, aber die geographischen Übergänge sind fließend. Merkmale chinesischer Ornamentik finden wir deshalb auch weiter westlich und Merkmale westlicherer Stile noch weiter westlich – und umgekehrt. Zwei Objekte können mehr oder weniger chinesische, indische, armenische, arabische, westeuropäische Ornamentik aufweisen. Das sogenannte *Hom*-Motiv westeuropäischer Objekte aus dem 12. bis 14. Jahrhundert zeigt zum Beispiel gepunktete und an Geparden erinnernde Raubkatzen mit Halsbändern an (Hunde-)Leinen, die an Kandelabern befestigt sind, was Bräuche asiatischer Fürsten zeigt. Manch eine venezianische Renaissanceintarsie zeigt persische Zeichen und exemplifiziert den mit Handel einhergehenden kulturellen Austausch. Und in spanischen und süditalienischen Stickereimustern aus derselben Epoche finden wir stilistische Gemeinsamkeiten.

10 Racinet und Dupont-Auberville o.J. (1869-1888 und 1877).

ten, die dem maurischen politischen Einfluss über beide Gebiete zu verdanken sind, sodass die spanische und süditalienische Ornamentik jener Zeit also auch ein wenig maurisch ist.

Diversität auf Vergleichbarkeit

Dissimilarität, bis hierher gedacht, bezieht sich immer auf zwei und nur zwei Objekte. Zur Kennzeichnung der Unterscheidbarkeit in Teilmengen aus mehr als zwei Objekten folge ich der Sprachkonvention in der Biologie, wo das, was die Dissimilarität von zwei Objekten ist, bei mehr Objekten *Diversität* genannt wird. Aus den zwei alternativen Ideen von Dissimilarität, Vergleichbarkeit und Unvergleichbarkeit, ergibt sich für die Verallgemeinerung von Dissimilarität zur Diversität ebenfalls etwas Unterschiedliches, je nachdem, von welcher Idee der Dissimilarität wir starten. Dissimilarität und Diversität kommen also in zwei Doppelpacks. Die Idee der Diversität aufbauend auf der Idee der Dissimilarität als Vergleichbarkeit, DIS_v , bezeichne ich als DIV_v . DIV_v extrahiert Diversitätsinformationen aus der vertikalen Struktur einer geordneten Menge.

Ein Beispiel sind Spezies mit ausgestorbenen gemeinsamen Vorfahren. Evolutionsbiologen messen die Diversität der Menschenaffen (Abbildung 1 rechts) durch Addition der (Jahrmillionen repräsentierenden) Längen der vertikalen Äste in deren Phylogramm: $DIV_v = 41$ in Abbildung 1 (rechts). Das Aussterben einer Art im Taxum reduziert dessen Diversität. So wäre im Taxum der Menschenaffen $DIV_v = 35$, wenn die Art C oder D verschwinden würde.

Für gewöhnlich rechnen Evolutionsbiologen zu dieser Diversität noch die Dissimilarität (in MJ) zwischen dem Taxum und dem nächsten übergeordneten Taxum hinzu. Im Beispiel sind das die Altweltaffen, von deren insgesamt rund 100 Spezies sich die Menschenaffen vor 25 MJ getrennt haben. Zur Diversität von 41 wird dann noch $25 - 14 = 11$ MJ hinzugezählt, wodurch das so »verwurzelte« Phylogramm der Menschenaffen $DIV_v = 52$ erhält.¹¹ Sukzessive führen solche Verwurzelungen zum Baum des Lebens. Da wir im kulturellen Kontext den Baum der Kultur nicht zu entdecken hoffen können, werde ich auch nur geringe Anstrengungen unternehmen, kulturelle Äste immer weiter im evolutionsbiologischen Sinn zu »verwurzeln«, also zum Beispiel das kulturelle Taxum der

11 »Verwurzelt« ist hier im Sprachgebrauch der Evolutionsbiologie gemeint als vertikales Verbindungsstück zum nächsthöheren Taxum. Im Kontext sozialer Nähe werde ich später *verwurzelt* in einem anderen Sinn, nämlich als die Gemeinsamkeiten individueller Stile in einer Wahlverwandtschaft, verwenden.

Ornamente im übergeordneten Taxum aller visuellen Expressionen zu »verwurzeln«. In der Kultur ist eher die »unverwurzelte« Diversität ein praktikables Konzept.

Ein Exkurs in die Ökonomik des Artenschutzes schärft das Verständnis von DIV_v . An knappe Kassen gewöhnte Ökonomen generieren aus Diversitätsinformationen, DIV_v , Handlungsempfehlungen, welche Arten im Interesse einer größtmöglichen Diversität prioritär geschützt werden sollen.¹² In Abbildung 1 (rechts) trägt A einen größeren Beitrag zur Diversität bei als C oder D. Wenn nicht alle Arten mit derselben Wahrscheinlichkeit aussterben, berücksichtigen dies Ökonomen auch in ihren Berechnungen. Angenommen, D ist ungefährdet und C und A sind in gleicher Weise stärker gefährdet, dann kommen Ökonomen zu dem Schluss, dass, falls das Geld zum Schutz von A bis D nicht reicht, Mittel vom Schutz von C weg- und zum Schutz von A hingelenkt werden sollten. (B lassen wir in der Betrachtung zur Vereinfachung außen vor.) Der Grund ist einfach: D ist eine gute Versicherung für den Erhalt der Diversität, denn stürbe C aus, fiel nur ein Ast der Länge 6 MJ weg. C ist deshalb entbehrlicher als A, bei dessen Wegfall ein Ast der Länge 14 MJ entfiel. Beim Schutz von A und Aussterben von C ist (die »unverwurzelte«) $DIV_v = 35$ und im umgekehrten Fall ist $DIV_v = 27$. Im finalen Schritt der Prioritätensetzung – da C (per Annahme) mit gleicher Wahrscheinlichkeit überlebt wie A, wenn beide sich selbst überlassen bleiben – überlässt der Ökonom C sich selbst und steckt das Geld in den Schutz von A. So wird die Wahrscheinlichkeit einer insgesamt großen Diversität erhöht.

Mit Blick auf Objekt D mag diese Kameralistik perfide erscheinen. Trotzdem können wir einen verallgemeinerbaren Take-away aus diesem ökonomischen Aschenbrödelansatz – »die guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen« – mitnehmen: Diversität DIV_v basiert auf der Idee eines asymmetrischen Beitrags von Einzelobjekten zur Diversität (von drei und mehr Objekten), weil die Dissimilarität DIS_v , auf der sie aufbaut, eine symmetrische Relation nur zwischen zwei Objekten ist. Deshalb kann ein Objekt einen größeren oder kleineren Beitrag zur Diversität leisten als ein anderes Objekt in einer Teilmenge von mindestens drei.

Phylogramme, wie das in Abbildung 1 (rechts), basieren auf einer metrischen Skala, ebenso die Kette in Abbildung 1 (links).^{13*} In der Kultur müssen wir uns meist mit nicht kardinalen Dissimilaritäten begnügen, wie bei der semantischen Varietät in Tizians Stil (Abbildung 3, links). Es ergibt keinen unmittelbaren Sinn,

¹² Weitzman 1993.

^{13*} In Kapitel 5 wird die Länge von Ketten als die mit der Anzahl ihrer Objekte multiplizierte (einfache) Länge über dem Supremum definiert.

der Dissimilarität von A (die Paduaner Fresken) und C (Porträts) zum Beispiel den Abstand 14 wie zwischen Orang-Utan und Schimpanse/Bonobo/Mensch zu geben. DIV_v ist deshalb weniger aussagestark. Aber welche Diversitätsinformationen bleiben übrig? Eine Möglichkeit in Abbildung 3 ist, die Anzahl Knoten zu zählen, was $DIV_v = 3$ ergibt. Würden alle Exemplare irgendeines stilistischen Typs von Tizians Gesamtwerk verbrennen, wäre $DIV_v = 2$, egal welcher Typ verbrennt. Die Typen, so betrachtet, sind in ihrer Diversitätswirkung symmetrisch, sie leisten damit, im Gegensatz zu dem, was sonst für DIV_v charakteristisch ist, keinen asymmetrischen Beitrag zur Diversität.

Es entsteht zu Recht ein ungutes Gefühl. Wir mögen die Knotenzählerei akzeptieren, wenn nur ein stilistischer Typ von Tizians Gesamtwerk verbrennt. Wenn aber zwei verschwinden, ist es dann immer noch diversitätsneutral, welche zwei das sind? A (das Paduaner Frühwerk und alle in diesem individuellen Stil gehaltenen Werke) und D (Werke mit mythologischen Sujets) sind semantisch ähnlicher als jedes von beiden mit B (stillebenähnliche Werke) und C (Porträts). Würden A und D zusammen verbrennen, fühlten wir uns berechtigterweise (noch) ärmer, als wenn D und B verbrennen. Im zweiten Fall hätten wir immer noch je einen ziemlich unterschiedlichen Typ im individuellen Stil Tizians, seine Paduaner Fresken (A) und seine Porträts (C), Dokumente einer immer noch beeindruckenden Spannbreite seines Schaffens. Im ersten Fall hätten wir nur noch die Stilleben (B) und Porträts (C) und damit eine geringere Spannbreite seines Schaffens. Irgendwie ist durch die reine Knotenzählerei Information verschwunden (der Grad der Verwandtschaft), die in der Länge von Ästen zum Ausdruck kommt. Die geringere Ordnung in der Kultur schließt die Skalenwahl mit ein.

In der Kultur führen solche Abwägungen oft zu mehr oder weniger vorsichtigen, fragmentarischen, Aussagen. Die *Canterbury Tales* sind die Ausnahme. Archäologen, Kunsthistoriker und Kunstkritiker sowie Linguisten, ganz zu schweigen von Philosophen, sehen sich zu dieser Vorsicht genötigt, weil die Kultur, $\square$, knausriger in ihren Anweisungen zur Bildung von Dominanzordnungen, $\square_d$, ist als die Natur.¹⁴ Sie schwanken zwischen apodiktischer Ablehnung dessen, was

14 Ein Hinweis ist an dieser Stelle angebracht zum Unterschied zwischen Kultur, $\square$, und Kultur, $\square_d$. Kultur, $\square_d$, ist die (Dominanz-)Ordnung schaffende Instanz in der Objektwelt. Kultur reduziert im Umkehrschluss Unordnung. Kultur als ganze aber auf die Reduktion von Unordnung zu reduzieren würde zu Recht auf vehementen Widerstand aus den Kulturwissenschaften stoßen. Kultur ist auch Treiber von Unordnung, von Entwicklung ermöglichenden Tabu- und Konventionsbrüchen, weshalb hier zwischen der »kleineren« Kultur, $\square_d$, und der »größeren« Kultur, $\square$, unterschieden wird, die für das Gleichgewicht zwischen Ordnung und Unordnung, auch für das

Ökonomen auf Basis der Idee asymmetrischer Beiträge zur Diversität empfehlen, und apodiktischer Verherrlichung der elitären Idee, dass nicht jedes Stück gleich wertvoll für die kulturelle Vielfalt ist (Hochkultur versus Populärkultur). In diesem Wechselbad stützen sie sich implizit immer dann auf die Idee von Diversität aufbauend auf Dissimilarität als Vergleichbarkeit, DIV_v , wenn sie die elitäre Position einnehmen, dass es im Interesse der Diversität in Kunst und Gesellschaft mehr oder weniger wichtige Objekte gibt.¹⁵

Konsumenten gehen im $o/+Konsum$ durch dasselbe Wechselbad wie Kulturwissenschaftler und Philosophen: Platten von Louis Armstrong, lila Batik, Drucke von Gustav Klimt und ein Oldtimer in der Garage machen einen Reim als Ganzes oder nur in Teilen. Der Reim ist die Dissimilarität von je zwei Objekten und die darauf aufgebaute Idee von Diversität des $o/+Konsums$ in der Gesellschaft. Nur sind Konsumenten nicht bloß mit einem Typ von Dissimilarität/Diversität konfrontiert.

Unvergleichbare Ornamentik

Trotz gradueller Übergänge und damit partieller (vertikaler) Vergleichbarkeiten sind unterschiedliche ornamentale Stile in einem fundamentalen Sinn unvergleichbar. Ein Beispiel: Der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl hat gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Arabeske decodiert. Riegl fand das formale Muster der Arabeske im Profilbild von Lotusblüte und Palmwedel, die aus einem kelchförmigen Stängel fächerförmig herausragen (Semantik) und als zwei sich ergänzende Formen Keramiken, Textilien oder Voluten von Kapitellen ornamentieren. Riegl zeigt die ornamentale Entwicklung vom Stängel in das später verwendete Designelement der Linie, die noch später in welligen Bändern aufgeht, die wiederum sich zu einer fortlaufenden Dekoration verbinden lassen. Heraus kommt die Arabeske, die ihre Herkunft von repräsentativen, von Pflanzenformen abgeleiteten Elementen (Semantik) abgestreift hat und sich nur noch auf das komplexe Spiel geometrischer Muster verlässt (Syntax).¹⁶ Riegls Decodierung der Arabeske dringt also von ihrer Semantik zu ihrer Syntax vor; erst dort findet er das Spezifische der Arabeske.

ewig Partielle in aller Ordnung sorgt. (Der mathematische Operator in Basili und Vannucci 2013,

□ entspricht □_d hier.)

15 So zum Beispiel Haselbach, Knüsel, Klein und Opitz 2012.

16 Arnheim 1995.

Alois Riegl hat sich stets von den für seine Zeit typischen Erklärungsmustern gestalterischer Formen distanziert – sowohl vom Diktat der technischen Eigenschaften des zu bearbeitenden Mediums (Materialismus) als auch vom Diktat natürlicher Formen (Naturalismus). Damit verliert die Arabeske (und jede andere Ornamentik) jedes gestalterische Korsett, das eine ornamentübergreifende Vergleichbarkeit zuließe. Weder aus der Art des Umgangs mit dem Material noch über Analogieschlüsse aus der Natur lassen sich in Riegls Verständnis Aussagen über das Besondere eines Objekts machen.

Stattdessen schreibt Riegl die Arabeske (und jeden anderen ornamentalen Stil) einem universellen Impuls des menschlichen Geistes zu, seinem *Kunstwollen*: Menschen wollen mit Mitteln der Ästhetik Formen erschaffen, um etwas für ihren jeweiligen Kontext Spezifisches auszudrücken. Dieses Kunstwollen ist ihrem Bedürfnis nach Expression geschuldet. Alois Riegl geriet in Vergessenheit, nachdem sein Kunstwollen in die Kritik anderer Kunsthistoriker, unter anderem des Begründers der kunsthistorischen Ikonologie, Erwin Panofsky, geraten ist. Das inzwischen wiedererwachte Interesse an Riegl anerkennt das konzeptionelle Potenzial seines Kunstwollens für die Kunstgeschichte. Es legt zudem offen, dass sich wichtige Vertreter der Zunft, wie zum Beispiel Ernst Gombrich und sein Londoner Warburg Institute, implizit immer darauf gestützt haben. Riegls Kunstwollen war in aller Stille präsent.¹⁷ *Stilwollen* der Konsumenten in ihrem Streben nach Distanz und Nähe ist in der Qualitätstheorie so präsent wie Riegls Kunstwollen und das Nutzenwollen des *Homo oeconomicus* der Orthodoxie.

Im Kunstwollen finden wir eine Ursache für die Unvergleichbarkeit von Objekten. In Riegls Verständnis ist das, was ausgedrückt werden will, einer konkreten sozialen und intellektuellen Realität geschuldet. Die dem Kunstwollen gehorchende Expression dient der Kommunikation dieser Realität. Weil sie kontextspezifisch ist, ist es auch der Stil.

Ein Beispiel: Im postrevolutionären neoklassischen amerikanischen Stil will das Kunstwollen der Amerikaner die vom Absolutismus gereinigten kulturellen Werte einer neuen Zeit zum Ausdruck bringen. Wegen dieser historischen ideologischen Besonderheit ist er in einem fundamentalen Sinn unvergleichbar mit dem Rokoko der früheren britischen Kolonialherren, der dem Wollen, die Pracht des Monarchen überall zum Leuchten zu bringen, zum Ausdruck verhalf. Ein anderes Beispiel: Für Riegl selbst war der spätrömische Stil Expression der zeittypischen wachsenden gesellschaftlichen Ungewissheiten. Kunstwollen erzeugt also kontextspezifische Stile, das heißt unvergleichbare Stile und unvergleichbare Objekte in verschiedenen Stilen.

17 Elsner 2010.

Riegls Kunstwollen zeigt, dass die Suche nach ornamentaler Dissimilarität in einem fundamentalen Sinn auf Unvergleichbarkeiten stößt. Nur wegen dieser Unvergleichbarkeiten ergibt das Konzept unterschiedlicher – zum Beispiel ornamentaler – Stile überhaupt Sinn. Sie sind unvergleichbar, weil sie durch sonst nichts restringierte unterschiedliche Ausformungen des universellen menschlichen Kunstwollens in jeweils unterschiedlichen sozialen und historischen Kontexten sind. Solche fundamentalen Unvergleichbarkeiten finden wir nicht nur in der Ornamentik. Wir finden sie in allen Formen von Kunst und Kunsthandwerk. Und nicht nur dort, auch in den alltäglichsten Dingen.

Unvergleichbarkeit

Diese in den Kulturwissenschaften auch verbreitete Idee von Dissimilarität bezeichne ich als DIS_{uv} mit der

Definition DIS_{uv} : Zwei Objekte sind dissimilär, wenn und nur wenn sie unvergleichbar sind.^{18*}

Unvergleichbarkeit setzt voraus, dass zwei Objekte unterscheidbar sind, und bedeutet, dass sie nicht vergleichbar sind (eine Tautologie). Was aber, und das ist für alles Weitere wichtig, zur Folge hat, dass zwei unvergleichbare Objekte in einem *symmetrischen* Verhältnis stehen. Sie können nicht in eine (vertikale) hierarchische Beziehung gebracht werden, sondern bleiben nebeneinander (horizontal) stehen. Mit der Idee von Dissimilarität als Unvergleichbarkeit steht der Stil des Bankers nicht über oder unter dem des Punks, sondern sie bleiben nebeneinander stehen, so als seien sie sich fremd auf eine Weise, die keine Einordnung nach »über« oder »unter« zulässt. Genauso wie im Verhältnis Arabesken und keltischer Stil, Rokoko und neoklassischer amerikanischer Stil.

Das Verständnis von Dissimilarität als Unvergleichbarkeit führt in Dissimilaritätsstrukturen $\{\circ, |, \bowtie\}$ zur Suche nach Dissimilarität in der Horizontalen. Bei Singletons ist dies per Definition zwingend. Zwei Singletons, $(\circ, \circ)$, sind unvergleichbar, weil sie Singletons sind. Bei einer Kette, $|$, sind per Definition deren Elemente vergleichbar, weshalb sich Unvergleichbarkeit nur auf Ketten als ganze beziehen kann. Weil Elemente einer Kette nur in ihr vergleichbar sind, kann man ein Element, zum Beispiel ihr Supremum, *Pars pro Toto* nehmen und neben das

^{18*} Definition von Dissimilarität als Unvergleichbarkeit (siehe Notation von Fußnote 9*, dieses Kapitel): $DIS_{uv} = (\square \cup \square^{-1})^c$. In Worten: DIS_{uv} sind alle Dissimilaritätsrelationen zwischen zwei Objekten, die keine Dominanzordnungen sind.

Supremum einer zweiten Kette stellen. Zwei unverknüpfte Ketten, $(|, |)$, sind unvergleichbar, weil je ein Element aus beiden Ketten, zum Beispiel ihre Suprema, nebeneinandergestellt unvergleichbar sind. Das heißt, zwei unverknüpfte Ketten sind unvergleichbar, weil sie nicht Äste desselben Baums sind. Bei einem Baum, $\mathfrak{M}$, sind Elemente zweier Ketten/Äste oberhalb ihres sie verbindenden Knotens vergleichbar, unterhalb dieses Knotens sind sie in einem fundamentalen Sinn unvergleichbar.

Im Phylogramm von Abbildung 1 sind trotz ihrer Zusammengehörigkeit im gemeinsamen Taxum und damit trotz ihrer (kardinalen) Vergleichbarkeit (in MJ) die Spezies A, B, C und D in einem fundamentalen Sinn unvergleichbar: Mensch und Schimpanse/Bonobo sind durch ihre unterschiedliche Entwicklung über die letzten sechs MJ in einer Weise unvergleichbar geworden, die durch das Vergleichbare nicht beseitigt ist. In diesem fundamentalen Sinne sind die Suprema in Phylogrammen, die heute noch lebenden Arten, unvergleichbar, wie auch die Objekte in den Enden von Kladogrammen unvergleichbar sind. Ganz allgemein folgt für Mengen aus Singletons, Ketten und Bäumen, $(\circ, \circ, |, |, \mathfrak{M}, \mathfrak{M})$, dass alle Singletons *und* die Suprema aller unverbundenen Ketten *und* die Suprema aller Bäume unvergleichbar sind.

Diversität auf Unvergleichbarkeit

Wie herausgearbeitet wurde, fußt Diversität auf Vergleichbarkeit, DIV_v , auf der Extraktion von Diversitätsinformationen aus der *vertikalen* Struktur partiell geordneter Mengen. Diversität aufbauend auf Unvergleichbarkeit, DIV_{uv} , fußt auf der Extraktion von Informationen aus der *horizontalen* Struktur, das heißt aus der in geordneten Mengen *nicht* durch eine Dominanzordnung abbildbaren Struktur. Die Basisstruktur für die Bestimmung von DIV_v ist die Kette/der Ast. Im (»unverwurzelten«) Phylogramm von Abbildung 1 wird demzufolge $DIV_v = 41$ durch Addition der Längen der Äste berechnet. Die Basisstruktur für die Bestimmung von DIV_{uv} ist das Konträre zur Kette/zum Ast in der Horizontalen, die *Antikette*. Ich symbolisiere die Antikette mit $\sqsubset \sqsupset$.^{19*} In Abbildung 1 (links) besteht die Antikette (wie bei einem Singleton) aus einem einzigen Element, zum Beispiel

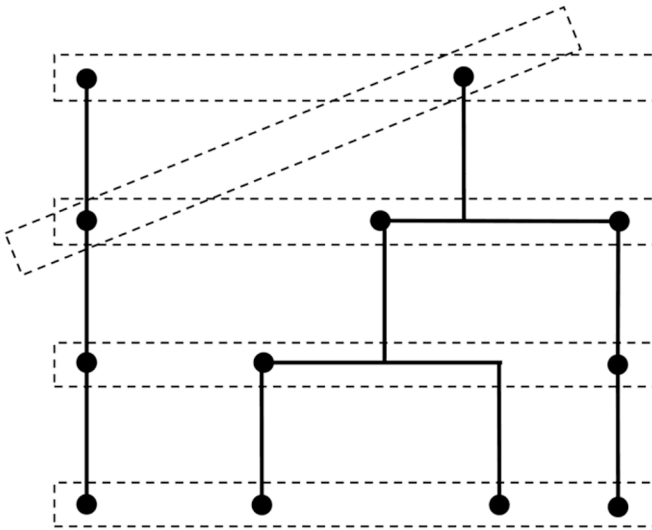
^{19*} Definition der Antikette: $\sqsubset \sqsupset$ sei die von $\sqsubset$ induzierte Unvergleichbarkeitsrelation. Von Fußnote 9*, dieses Kapitel, gilt $\sqsubset \sqsupset = DIS_{uv} = (\sqsubset \cup \sqsubset^{-1})^c$. Die binäre Relation $\sqsubset \sqsupset \subseteq X \times X$ umfasst das Set aller nach $\sqsubset$ als unvergleichbar geordneten Paare: Für jedes $x, y \in X$, $x \sqsubset \sqsupset y$, dann und nur dann, wenn $x \sqsubset y$ und $y \sqsubset x$. Eine Antikette $\sqsubset \sqsupset$ von $(X, \sqsubset)$ ist ein Set $A \subseteq X$, sodass $x \sqsubset \sqsupset y$ für alle $x, y \in X$ mit $x \neq y$.

(D). In Abbildung 1 (rechts) und Abbildung 2 ist die Antikette (A, B, C, D), in Abbildung 3 (links) (A, D, B, C). Eine Antikette können wir als eine total dissimiläre Teilmenge begreifen – kein einziges Element steht in einer (mindestens) ordinalen Beziehung zu einem anderen: der *Barong Tagalog* aus *Piña*, der *Schuh des Manitu*, Duchamps *Fontaine*, der *Lollipop*, der *Reichsapfel zu Aachen*, das *Schweißstuch der Veronika*.

Diversität aufbauend auf Unvergleichbarkeit, DIV_{uv} , kann man dann im Prinzip durch Abzählen der Anzahl der Objekte in der Antikette bestimmen. Ich symbolisiere diese Anzahl mit $\#$. In Abbildung 1 (links) besteht die Antikette (wie bei einem Singleton) aus zum Beispiel (D), also $\# = 1$. In Abbildung 1 (rechts) und Abbildung 2 ist die Antikette (A, B, C, D), also $\# = 4$. In Abbildung 3 (links) (A, D, B, C), also ebenfalls $\# = 4$. So ist ganz allgemein die Diversität auf Unvergleichbarkeit einer Menge, $(X, \square)$, $DIV_{uv} = \# (\sqsubset \sqsupset)$. Die Diversität ist die Kardinalität der Antikette.

»Im Prinzip« will heißen, dass zuvor nur noch eine Auswahl zu treffen ist zwischen alternativen Antiketten, deren Elemente wir sodann abzählen würden. Denn im allgemeinen Fall, $(\circ, \circ, |, |, \mathfrak{M}, \mathfrak{M})$, gibt es mehr als eine Antikette. Abbildung 4 ist ein Beispiel. Wir haben vier horizontale Ebenen mit Objekten. Die kleinste horizontale Antikette (ganz oben) hat $\# = 2$, die beiden nächst tiefer gelegenen $\# = 3$ und die unterste $\# = 4$. Je nach Wahl zwischen diesen Antiketten ist deshalb DIV_{uv} 2, 3 oder 4. Hinzu kommen noch »diagonale« Antiketten wie zum Beispiel jene, zu denen das oberste Element im Baum und das zweite, dritte oder vierte Objekt in der Kette (von oben) gehören. Keine Antikette ist jedoch größer als die unterste horizontale Antikette mit $\# = 4$ und keine kleiner als die oberste horizontale Antikette mit $\# = 2$. Gäbe es in der Teilmenge noch Singletons, müsste deren Anzahl zur jeweiligen Diversität $\# (\sqsubset \sqsupset)$ hinzugezählt werden.

Abbildung 4: Multiplizität von Antiketten.



Beispiel einer partiell geordneten Menge bestehend aus einer Kette und einem Baum mit insgesamt zwölf Objekten (schwarze Punkte). Die Objekte in einem perforierten Rechteck bilden je eine Antikette.

Existieren mehrere Antiketten, stellt sich die Frage, welche von ihnen die Diversität repräsentiert. Die einfache Antwort lautet: Es hängt davon ab, es ist kontextabhängig. Die maximale und die minimale (horizontale) Antikette haben besondere Relevanz. Zum Schutz der biologischen Artenvielfalt würden wir der größten (horizontalen) Antikette Aufmerksamkeit schenken. Dies wäre in Abbildung 4 die unterste horizontale Antikette mit $\# = 4$. Das Schutzinteresse an der biologischen Diversität lenkt den Blick auf die größte Diversität und damit die größte Antikette. Im kulturellen Kontext gilt das auch beim Denkmalschutz.^{20*} Trotzdem darf die kleinste Antikette als Maß für Diversität nicht außer Betracht

^{20*} Basili und Vannucci (2010) zeigen, dass es mathematisch mindestens zwei verschiedene Verfahren zur Auswahl der für die Diversitätsbestimmung maßgeblichen Antikette gibt: die Suche nach der längsten Antikette und die Suche nach der aus ausschließlich undominierten Elementen bestehenden Antikette. In Abbildung 4 sind beide identisch (die unterste horizontale Antikette), im Allgemeinen sind sie jedoch nicht identisch und führen zu unterschiedlichen $DIV_{uv} = \#(\sqsubset \sqsupset)$.

gelassen werden. Die Suche nach Originalität zum Beispiel lenkt die Aufmerksamkeit weg von der größtmöglichen auf die kleinste Zahl von Originalen.

Take-away: Ontologie der Objektwelt und das Soziale

Wie Tabelle 4 zu erkennen gibt, gehören Dissimilarität als Vergleichbarkeit und Diversität aufbauend auf Vergleichbarkeit zusammen, genauso wie Dissimilarität als Unvergleichbarkeit und Diversität aufbauend auf Unvergleichbarkeit. Handelt es sich hierbei um zwei alternative *Betrachtungsweisen* der Ontologie des Konsumraums, also dessen, was »da draußen« als eins real existiert, oder um zwei alternative *Ontologien*? Ich plädiere für die zweite Option.

Tabelle 4: Unterschiedliche Betrachtungsweisen oder unterschiedliche Ontologien der Objektwelt?

		Diversität (multilateral)	
		auf Unvergleichbarkeit	auf Vergleichbarkeit
Dissimilarität (bilateral)	Unvergleichbarkeit	(DIS_{uv}, DIV_{uv})	
	Vergleichbarkeit		(DIS_v, DIV_v)

Als Betrachter von *außen* können wir uns zwar entscheiden, die Objektwelt $(X, \square)$ durch die Brille (DIS_v, DIV_v) zu sehen oder durch die Brille (DIS_{uv}, DIV_{uv}) .^{21*} Evolutionsbiologen haben ihre Entscheidung mit ihrer Bestimmung von Diversität in der Natur längst getroffen. Dieser Entscheidung steht nichts entgegen, weil in der Biologie die beiden Paare tatsächlich unterschiedliche Zugänge zur einen Ontologie der Natur sind.

In dieser Weise könnten wir auch mit der Objektwelt des Konsumenten verfahren. Nur hilft uns das für ein besseres Verständnis der Produktion von Dis- tanz und Nähe nicht weiter. Hilfreich ist nicht, zu wissen, welche Brille für die

^{21*} Präzisierung der Brillenanalogie auf Basis von Fußnote 9*, dieses Kapitel: Die Brille ist die Dissimilaritätsfunktion D aus $DIS(X)$, $D: P_o(X) \rightarrow DIS(X)$, durch die man im Ergebnis die Dissimilarität-cum-Diversität (DIS_i, DIV_i) sieht. Das heißt, im Haupttext vereinfachen wir und setzen die »Projektion auf der Retina« mit ihrem Projektionsapparat gleich.

Analyse des Sozialen – uns Betrachtern von außen – zur Auswahl steht, sondern welche Brille Konsumenten beim *o/+Konsumieren* tatsächlich tragen. Denn wenn wir als Außenstehende die (DIS_v, DIV_v) -Brille der Biologen aufsetzen und die Konsumenten den *o/+Konsum* durch die (DIS_{uv}, DIV_{uv}) -Brille blickend beurteilen, werden wir sie nicht verstehen.

Konsumenten müssen die Dissimilaritäten und die Diversität in der Objektwelt bereits gesehen *haben*, um Konsumentscheidungen treffen zu können, das heißt, sie müssen sie mit einer der beiden Brillen auf der Nase treffen. Das bedeutet aber, dass eine Brille den *Zugang* zum Erkennen der existierenden Ontologie der Objektwelt $(X, \square)$ »da draußen« nicht liefern kann, sondern selbst *Teil* dieser Ontologie ist. Konsumenten treffen ihre Wahl in Kenntnis nicht von $(X, \square)$, sondern von $[(X, \square), (DIS_i, DIV_i)]$, mit $i = v$ oder $i = uv$.

Ja, damit überschreite ich wissenschaftstheoretisch die Grenze zum Konstruktivismus: Die fürs Konsumieren bereitstehende Objektwelt ist nicht einfach da wie die Natur, die der Biologe sieht. Dissimilarität und Diversität von $(X, \square)$ sind nicht vorgegeben, sondern werden vom Konsumenten mit (DIS_i, DIV_i) *konstruiert*. Konstruiert will heißen, dass die Objektwelt $[(X, \square), (DIS_i, DIV_i)]$ ohne den Konsumenten gar nicht existieren würde – sie existiert ausschließlich durch ihn. Aber nicht als willentliches Ergebnis menschlicher Agency, denn der Konsument *wählt* seine Brille (DIS_i, DIV_i) nicht, sondern er *hat* sie.

Man könnte entgegen dieser Sichtweise nun auch so vorgehen, wie es die orthodoxe Identitätsökonomik tut.²² Sie lässt den Konsumenten zuerst seine Identität *wählen*, wobei sie billigend in Kauf nimmt, dass jede gewählte Identität eine spezifische Präferenzordnung der Konsumalternativen mit sich bringt, die wiederum Grundlage der anschließenden Konsumentscheidungen ist. Weiter wird angenommen, dass der Konsument seine Identität in Kenntnis ihrer Wirkung auf seine zukünftigen Präferenzen so wählt, dass sein Lebenskonsumnutzen maximiert wird. *o/+Konsumieren* kann man genau so denken, wenn man *Identität* durch (DIS_i, DIV_i) ersetzt.^{23*}

Dies ist dezidiert nicht mein Weg, weil (DIS_i, DIV_i) im *o/+Konsum* der Kommunikation von Distanz und Nähe dient und damit von Dritten verstanden werden muss. Das ist der Gund, weshalb der Konsument (DIS_i, DIV_i) nicht einfach wählen kann. (DIS_i, DIV_i) ist ihm auf die Nase gesetzt. Allerdings nicht ein für alle Mal. Nach meiner Argumentation ist (DIS_i, DIV_i) situativ festgelegt, so wie

22 Akerlof und Kranton 2010.

23* Der Konsument wählt (DIS_i, DIV_i) , mit $i = v$ oder $i = uv$, in Kenntnis von dessen Wirkung auf $[(X, \square), (DIS_i, DIV_i)]$ und wählt $i = v$ oder $i = uv$, je nachdem, welche von beiden Brillen seinen Nutzen maximiert.

es Brillen für die Ferne und für die Nähe gibt. In der einen Situation hat der Konsument die (DIS_v, DIV_v) -Brille auf und in einer anderen Situation die (DIS_{uv}, DIV_{uv}) -Brille, weil alle anderen in derselben Situation auch diese Brille aufhaben. Nur deshalb können sie in dieser Situation überhaupt mit ihrem *o/+Konsum* miteinander kommunizieren. (DIS_i, DIV_i) kann also als situations-spezifische Konvention begriffen werden, an die sich für den Moment alle halten. $[(X, \square), (DIS_i, DIV_i)]$, mit $i = v$ oder $i = uv$, ist so gesehen die situativ einer Konvention folgende habituelle Betrachtungsweise der Objektwelt.

Für die Produktion von Distanz und Nähe und deren Erklärung sind Ingroup-Situationen (innerhalb der eigenen Wahlverwandtschaft) und Outgroup-Situationen (gegenüber anderen Wahlverwandtschaften) zentral. Zu fragen ist also: Geht es situativ um die Distanz zu anderen Gruppen oder um die Nähe in der Ingroup? Auf diese beiden Situationen als die relevanten Kontexte des Konsumierens werde ich mich hier konzentrieren. Durch welche Brille betrachtet, das heißt mit welcher Konvention des Betrachtens, werden Gruppen einander gegenübergestellt? Und durch welche Brille, das heißt: welcher Konvention folgend, betrachten Mitglieder der eigenen Gruppe sich gegenseitig? Ich argumentiere, dass Distanz mit der Konvention der (DIS_{uv}, DIV_{uv}) -Brille geschaffen wird und Nähe mit der Konvention der (DIS_v, DIV_v) -Brille.

Psychologie der Nah- und Fernsicht

Gerhard Schulzes Einsicht, dass wir uns auf eine sprachlos machende Weise fremd sein können, lässt sich auf den mathematischen Punkt bringen: Das Fremdsein rührt von der Betrachtungsweise (DIS_{uv}, DIV_{uv}) her, es folgt der Konvention, das Unvergleichbare zwischen uns in den Vordergrund zu rücken und das Vergleichbare zwischen uns zum Verschwinden zu bringen. Mit keiner anderen Betrachtungsweise können wir so schnell und sicher Distanz zwischen uns *konstruieren*. Umgekehrt können wir mit nichts schneller und sicherer Nähe *konstruieren* als damit, die Unvergleichbarkeiten zwischen uns zum Verschwinden zu bringen und das Vergleichbare in den Vordergrund zu rücken. Das Grundmuster des Zum-Verschwinden-Bringens und des In-den-Vordergrund-Rückens als Konvention, eine soziale Situation zu vergegenwärtigen, ist sozialpsychologisch erforscht.²⁴ Die Übertragung dieses Grundmusters sieht man auf Tabelle 4.

24 Bessis, Chaserant, Favereau und Thévenon 2006.

In einem ersten Schritt, der *Situationsklassifizierung*, organisiert das Individuum die Wahrnehmung seiner Umwelt, inklusive der Objektwelt, durch Klassifizierung (Arbeits-, Happy-Hour-, Urlaubs-, familiäre Situation). Ist die Situation interaktiv, also eine soziale, wird die Objektwelt unter Berücksichtigung von Dritten klassifiziert: Was ist das für ein Objekt in *dieser* interaktiven Situation mit *diesen* Dritten? Soziale Klassifizierung ist selbstreferenziell, das heißt, die Teilmenge aus der Objektwelt, mit der sich Dritte umgeben, wird nach Ähnlichkeit und Unähnlichkeit mit der Teilmenge, die der Betrachter zeigt, klassifiziert. Was darauf hinausläuft, dass das Individuum jeweils die bilateralen Dissimilaritäten, DIS_i , zwischen »dieses ja und jenes nein!« jedes Dritten und seinem eigenen im Auge hat.

Dieser selbstreferenziellen – besser: egozentrischen – Klassifizierung folgt im zweiten Schritt die *Metakontrastierung*. Sie hat zwei Wirkmechanismen, die beide die Unterscheidbarkeit von In- und Outgroup schärfen. Der erste lässt Gruppenmitglieder innerhalb der Ingroup wie der Outgroup homogener erscheinen, als sie es jeweils tatsächlich sind: Der Betrachter neigt dazu, das zu sehen, was alle zeigen, und das zu übersehen, was sie trennt. Für das Ingroup-Individuum folgt daraus, dass es das ins Auge fasst, was es mit ihr verbindet. Verbundensein setzt im Minimum Vergleichbarkeit voraus. Ohne Vergleichbarkeit keine Verbindbarkeit! Die (DIS_v, DIV_v) -Brille, so meine Annahme für die Qualitätstheorie, ist die Brille für das Binnenverhältnis in einer Gruppe. Sie sitzt immer auf der Nase des Individuums, wenn es um den Platz in der eigenen Gruppe geht, um die Nähe zu ihr. $[(X, \square), (DIS_v, DIV_v)]$ ist die mit der Kultur geordnete Objektwelt für die Moderation der Binnenverhältnisse in einer Gruppe.

Der zweite Wirkmechanismus der Metakontrastierung lässt In- und Outgroup heterogener erscheinen, als sie es tatsächlich sind: Das Individuum neigt dazu, das zu sehen, was sie unterscheidet, und das zu übersehen, was ihnen gemeinsam ist. Für das Individuum folgt daraus, dass es das ins Auge fasst, was seine Ingroup von den Outgroups trennt. Der Blick wird auf das Unvergleichbare zwischen den Gruppen gelenkt. Die (DIS_{uv}, DIV_{uv}) -Brille, so meine Annahme für die Qualitätstheorie, ist die Brille für das Außenverhältnis jeder Gruppe. Sie sitzt immer auf der Nase jedes Gruppenmitglieds, wenn es darum geht, die Besonderheit der eigenen Gruppe gegenüber anderen Gruppen zu betrachten, deren Distanz zu ihnen. $[(X, \square), (DIS_{uv}, DIV_{uv})]$ ist die von der Kultur geordnete Objektwelt für die Moderation des Außenverhältnisses einer Gruppe.

Diese konstruierte Wahrnehmung des Sozialen ist kein rein kognitives Phänomen, sondern mindestens ebenso sehr ein selbstevaluatorisches. Durch den Egozentrismus der (kollektiven) Betrachtungsweise und die dadurch geschaffenen, gut voneinander abgegrenzten und intern gut zusammenpassenden

Gruppen findet das Individuum seinen Platz im Sozialen, seine soziale Identität, mit der es sich leben lässt: auf Augenhöhe mit anderen Gruppen, durch $[(X, \square), (DIS_{uv}, DIV_{uv})]$, verbunden mit den anderen Gruppenmitgliedern durch $[(X, \square), (DIS_v, DIV_v)]$ – moderiert durch die Objektwelt. Tabelle 5 fasst die Konstruktion der Objektwelt durch Situationstypisierung und Metakontrastierung zusammen.

Tabelle 5: Situationstypisierte und metakontrastierte Objektwelt der individualistischen Gesellschaft.

		Soziale Situation	
		Outgroup	Ingroup
Metakontrastierende Brille	Distanz	$[(X, \square), (DIS_{uv}, DIV_{uv})]$	
	Nähe		$[(X, \square), (DIS_v, DIV_v)]$

Nähe in der kollektivistischen versus individualistischen Gesellschaft

In Tabelle 5 wird bilaterale Nähe mit DIS_v operationalisiert, also (einer speziellen) *Dissimilarität*. Man könnte Nähe auch mit *Similarität* operationalisieren.^{25*} Beide Konzepte sind Operationalisierungen der Idee der Nichtidentität (im mathematischen, nicht im sozialpsychologischen Sinn). Sie sind formal nur in einer Nuance, im sozialen, kommunikativen Kontext aber fundamental verschieden.

Ihr formaler Unterschied zeigt sich im gedanklichen Übergang von (mathematischer) Nichtidentität zu (mathematischer) Identität: Wenn Objekt a sich immer mehr Objekt b angleicht und fast zu b geworden ist, können wir mit der Operationalisierung von Nähe durch Similarität die Aussage »fast b und b sind similär« als wahr bezeichnen. Auch die Aussage über die Identität » b und b sind similär« ist wahr. Mit der Operationalisierung von Nähe als Dissimilarität, DIS_v , ist die Aussage »fast b und b sind dissimilär« formal genauso korrekt. Aber die Aussage über die Identität » b und b sind dissimilär« ist nicht wahr. Darin liegt

^{25*} Jede binäre Similaritätsrelation ist reflexiv und symmetrisch: a und a sind similär und wenn a similär zu b ist, dann ist b similär zu a .

der formale Unterschied zwischen Similarität und Dissimilarität. Im mathematischen Grenzübergang zur Identität zweier Objekte schließen Similaritätsrelationen die Identität mit ein. Dissimilaritätsrelationen schließen im Grenzübergang zur Identität die Identität nicht mit ein.

In die entgegengesetzte Richtung gedacht, gibt es hingegen formal nur wahre Aussagen: Wenn Objekt *a* sich immer stärker von Objekt *b* unterscheidet und beide fast nichts mehr gemeinsam haben, ist die Aussage, sie seien similär formal, genauso korrekt wie die Aussage, sie seien dissimilär. Bei der Übertragung des Gedankenexperiments auf das Soziale kommt jedoch Sand ins Getriebe.

Bezogen auf das Soziale ist die Aussage, dass ich, *a*, und mein Ingroup-Vorbild, *b*, dem ich fast gleiche, similär sind, nicht nur formal korrekt, sondern auch kommunikativ aussagekräftig. Aber die Aussage, dass ich, *a*, und mein Ingroup-Vorbild, *b*, dem ich fast gleiche, dissimilär sind, ist nur formal korrekt, aber sozial ohne Aussagekraft, einfach nur eine Haarspalterei. Genauso beim Experimentieren in die entgegengesetzte Richtung: Die Aussage, dass *a* und *b*, die sich (stilistisch) immer weiter voneinander entfernt haben, bis sie fast nichts mehr gemeinsam haben, dissimilär sind, ist nicht nur formal korrekt, sondern auch aussagekräftig. Aber die Aussage, sie seien similär, ist nur noch formal korrekt, kommunikativ eine Haarspalterei ohne Aussagekraft.

Dies ist nur vorderhand verwirrend. Wir haben es einfach mit einem interpretativen Freiraum zu tun, den die Mathematik hier lässt und der so oder so gefüllt werden kann. Wenn wir die eine formal korrekte Aussage für aussagekräftig halten und die andere für haarspalterisch, dann deshalb, weil wir von außen Ideen, Paradigmen, Vorurteile (mit bester Absicht) usw. in diesen formalen Freiraum hineinprojizieren. Genau diese Projektion ist meine Definition von *Interpretieren*. Es gibt bloß bessere und schlechtere Projektionen.

Mein Vorschlag ist, sinnadäquate Projektionen zu machen. Sinnadäquanz bedeutet, so zu modellieren, wie der Konsument seine Lebenswelt begreift: Ihm geht es, wie bis hierher argumentiert worden ist, beim Konsumieren um kommunikative Handlungen, die an die Adresse der Ingroup und Outgroups gerichtet sind. Sinnadäquates Modellieren verlangt, bei der Unterscheidung zwischen Similarität und Dissimilarität die Frage zu beantworten (und die Antwort zu berücksichtigen), was der Konsument mit seiner Ingroup-Kommunikation intendiert. Will er in der Ingroup aufgehen, eins sein mit ihr oder dem Vorbild darin? Oder will er unter Einhaltung der vom Gruppenzusammenhalt gesetzten Restriktionen seine Individualität sublimieren?

In einer gruppenweise fragmentierten, aber kollektivistischen Gesellschaft ist das erste Motiv stärker: Jeder will in seiner Ingroup verschwinden. Hier ist die

Aussage, dass ich, *a*, und mein imitiertes Ingroup-Vorbild, *b*, ähnlich sind, nicht nur formal korrekt, sondern auch sinnadäquat – im Gegensatz zur nur formal korrekten Aussage, wir seien (immer noch) dissimilär. Am approximierten Ziel aller Anstrengungen des Einsseins mit anderen kann nicht Dissimilarität stehen, es muss Similarität stehen. Hier ist Similarität das sinnadäquate Konzept des Individuums für die Nähe innerhalb der Gruppen. Ein Beispiel sind jüdische Milieus in der Diaspora. Sie kultivieren Distanz gegen außen und sind im Innern kollektivistisch. Ein anderes Beispiel ist, im Gegensatz zur westlichen, die asiatische kulturelle Persönlichkeit.²⁶ Sie sucht stärker als die westliche das Verschmolzensein mit der Gruppe. In solchen Gesellschaften ist Similarität die sinnadäquate Operationalisierung von Nähe.

In einer individualistischen Gesellschaft ist das zweite Motiv stärker. Jeder gehört einer Wahlverwandtschaft an, will darin aber nicht verschwinden, nicht seine Individualität verlieren. Gegen außen wird kollektiv »wir sind anders« kommuniziert, gegen innen wird »ich bin besonders« kommuniziert. Selbst wenn am Anfang oder durch Zufall zwei Mitglieder einer Gruppe, *a* und *b*, approximativ identisch sind, sehen sie in einer individualistischen Gruppe nicht ihre Similarität, sondern die verbliebene Dissimilarität. Und träte das Udenkbare ein und alle würden haargenau gleich werden, wäre ihre Individualität ganz verschwunden und damit das Konzept der Dissimilarität nicht einmal mehr denkbar. Für eine individualistische Gesellschaft ist Dissimilarität das sinnadäquate Konzept für die Nähe innerhalb von Gruppen.

Trotzdem ist der Sonderling, der *Lonely Ranger*, nicht der Idealtyp der individualistischen Gesellschaft. Der Idealtyp ist der, der sich bei seiner Identitätsarbeit von allen aus der von ihm gewählten Wahlverwandtschaft helfen lässt, ohne dabei seine Individualität preiszugeben. Für den inneren Zusammenhalt sorgt der Kitt des gemeinsamen Stils, in dem alle Gruppenmitglieder Individualität und Gemeinsamkeit zugleich kultivieren können. Ungeeignet hierfür ist Dissimilarität definiert als Unvergleichbarkeit, DIS_{uv} , wird sie doch für das Aufreißen von Gräben zu anderen Wahlverwandtschaften gebraucht. Hingegen ist Dissimilarität als Vergleichbarkeit, DIS_v , das sinnadäquate Mittel zur Sicherung von Individualität in den sozialen Gruppen. Es lenkt das Augenmerk im Vergleich der internen individuellen Stile auf das Vergleichbare, aber Nichtidentische, auf das, was zusammenhält und zugleich Individualität sichtbar werden lässt. Jugendkulturen, Neostämme, die *Bobos in Paradise*, die *Creative Class* und nicht zuletzt der verbliebene Mainstream der westlichen Gesellschaft sind Beispiele solcher Gruppen in der individualistischen Gesellschaft. In ihr produziert

26 Heine und Buchtel 2009.

der individualistische Konsument konsumierend Nähe durch gewährte Dissimilarität als Vergleichbarkeit. Tabelle 5 ist aus diesem Grund nicht auf kollektivistische Gesellschaften übertragbar, sie gilt (nur) für die individualistische Gesellschaft.

Diesem individualistischen Konsumenten gehört die ungeteilte Aufmerksamkeit im zweiten Teil des Buches. Den kollektivistischen Konsumenten zu analysieren bleibt als unerledigte Aufgabe zurück. Sein Ausschluss ist notwendig, weil es im Feld der Kultur kein »One size fits all« gibt. Die Berücksichtigung von Kultur verlangt die Berücksichtigung kultureller Unterschiede – Kultur ist nicht universell. Deshalb bescheide ich mich hier mit der Untersuchung der konsumtiven Produktion sozialer Distanz und Nähe in der westlichen, individualistischen Gesellschaft.

Nah- und Fernsicht auf den Stil

Heinrich Wölfflins und Richard Wollheims Unterscheidung zwischen *individuellem* und *gewöhnlichem* Stil in der Kunst können wir nun mit Dissimilarität/Diversität verschmelzen. Zur Erinnerung: Der individuelle Stil zeigt sich in einem Werk von genau *jemandem* (namentlich bekannt oder nicht), in ihm steckt die künstlerische Signatur, die ihn unverwechselbar macht. So zeigt sich Tizians individueller Stil in seinen Werken, ein Stil, der zwar Nähe zu den individuellen Stilen anderer Maler der Hochrenaissance aufweist, dabei aber seine Eigenständigkeit, seine künstlerische Nichtidentität mit der Gruppe von Malern der Hochrenaissance bewahrt. Im Gegensatz zum individuellen Stil vermag der gewöhnliche Stil nicht auf einen konkreten Urheber zu verweisen. Er dient zur Taxonomie – zum Beispiel der Klassifikation als ein Bild im Stil der Hochrenaissance. Tabelle 3 ist ein anderes Beispiel einer solchen Taxierung; die Künstlernamen stellen nur die eindeutige Bestimmbarkeit der Werke sicher; mit der Zuordnung zu deren gewöhnlichem Stil haben sie nichts zu tun. Der gewöhnliche Stil verweist lediglich, implizit, auf eine möglicherweise weder namentlich noch der Zahl nach bekannte Gruppe von Urhebern mit Ähnlichkeiten in ihrem Stil. Jemand wird im Taxierungsprozess einem gewöhnlichen Stil zugeschlagen, nicht weil er selbst ist, sondern wegen dieser Ähnlichkeiten.

Die Unterscheidung zwischen gewöhnlichem und individuellem künstlerischem Stil wende ich auf den Stil als Vermittler sozialer Distanz und Nähe an. Der gewöhnliche Stil kennzeichnet eine Wahlverwandtschaft, die sich allein in ihrem gemeinsamen Stil zeigt, der die Nähe zwischen allen Mitgliedern einer Wahlverwandtschaft ausdrückt. Durch ihn grenzt sich eine Wahlverwandtschaft

als ganze von anderen Wahlverwandtschaften ab. Die Menge gewöhnlicher Stile definiert die Menge von Wahlverwandtschaften in der Gesellschaft und umgekehrt. Wenn es n Wahlverwandtschaften gibt, gibt es auch n gewöhnliche Stile.

Im individuellen Stil zeigt sich die Unverwechselbarkeit des Individuums innerhalb der Wahlverwandtschaft. Durch ihn bleibt das Mitglied einer Wahlverwandtschaft Individuum – bei aller Nähe innerhalb der Wahlverwandtschaft. Der individuelle Stil schafft simultan Nähe innerhalb der Wahlverwandtschaft und die in der individualistischen Gesellschaft angestrebte Individualität.

Der gewöhnliche Stil moderiert also Distanz nach außen, der individuelle Stil Nähe innerhalb von Wahlverwandtschaften, weshalb jeder mit der spezifischen metakonstrastierenden Brille betrachtet (vgl. Tabelle 5) wird und jeder auf die so konstruierte Objektwelt als stilistischer Fundus angewiesen ist: der gewöhnliche Stil auf $[(X, \square), (DIS_{uv}, DIV_{uv})]$ und der individuelle Stil auf $[(X, \square), (DIS_v, DIV_v)]$. Tabelle 6 fasst diesen Zusammenhang zusammen.

Tabelle 6: Situationsspezifische Stile.

		Soziale Situation	
		Outgroup (Außenabgrenzung)	Ingroup (Binnendifferenzierung)
Stilfunktion	Moderation von Distanz	gewöhnlicher Stil unter Nutzung von $[(X, \square), (DIS_{uv}, DIV_{uv})]$	
	Moderation von Nähe		individueller Stil unter Nutzung von $[(X, \square), (DIS_v, DIV_v)]$

Der individuelle künstlerische Stil verweist auf den individuellen Urheber, dessen Eigenständigkeit und die Unverwechselbarkeit seines (Lebens-)Werks. Der gewöhnliche künstlerische Stil verweist auf eine Gruppe von Werken und zeigt die künstlerische Nähe darin. Das heißt, der individuelle künstlerische Stil zeigt etwas auf unverwechselbare Weise, was im gewöhnlichen Stil als typisch erkennbar ist. Anders ausgedrückt: Der individuelle künstlerische Stil ist im gewöhnlichen Stil *genestet*, variiert ihn in Richtung Sublimation oder Abschwächung, immer aber in dessen Rahmen. Übertragen auf Wahlverwandtschaften folgt

daraus, dass jedes Individuum durch zwei Stile gekennzeichnet ist: durch den eigenen individuellen Stil und durch den gewöhnlichen Stil seiner Wahlverwandtschaft. Auch hier ist der individuelle Stil im gewöhnlichen genestet, verstärkt in einzelnen Merkmalen das Charakteristische des gewöhnlichen Stils oder schwächt es ab, bleibt aber immer vergleichbar mit ihm.

Der für alles Weitere entscheidende Punkt ist nun, dass Konsumenten nicht mit der einen Teilmenge aus der Objektwelt ihren individuellen Stil pflegen und mit einer anderen Teilmenge ihren Beitrag zur Außenabgrenzung ihrer Wahlverwandtschaft leisten können. Sie müssen mit ein und derselben Teilmenge beides zustande bringen. Sie wählen *ihre* Teilmenge aus der Objektwelt aus und diese moderiert zusammen mit den gewählten Teilmengen aller anderen Ingroup-Mitglieder die Nähe *und* gegenüber den Outgroups die Distanz. Individueller Stil und gewöhnlicher Stil sind deshalb zwei unterschiedliche Werkzeuge aus demselben Holz, und zwar deswegen, weil zwei metakontrastierende Brillen aus dem o/+Konsum situationsspezifisch den gewöhnlichen oder den individuellen Stil entstehen lassen (vgl. Tabelle 6). Die beiden Werkzeuge aus demselben Holz sind interdependent: Manipulation der Nähe beeinflusst Distanz und Manipulation von Distanz beeinflusst Nähe. Dieser Trade-off macht den *Stilwillen* zu einem ökonomischen Problem und das Resultat des Stilwillens, die menschliche *Stilisation*, zu einem kulturökonomischen Phänomen.

Ich modelliere mit der Interdependenz von individuellem und gewöhnlichem Stil (und von Distanz und Nähe) implizit eine transparente Gegenwart. Wie in ihr heute jemand lebt, ist zwar noch nicht völlig transparent, aber transparenter als je zuvor. Stilistische Dr. Jekylls (gewöhnlicher Stil) und Mr. Hydes (individueller Stil) lassen sich in einer transparenter werdenden Gesellschaft immer weniger leben. Ich analysiere im Folgenden die gläserne (individualistische) Gesellschaft, in der niemand etwas außen hat, was er nicht auch innen hat, und niemand im Innern etwas ist, was gegen außen im Verborgenen gehalten werden kann.