

Kapitel 1

Das Material

»Wir sprechen durch unsere Kleidung.«

Umberto Eco¹

Singletons: *Piña*

Piña ist ein textiler Stoff, der auf singuläre Weise für die Philippinen steht.² In einem komplizierten, zeitraubenden Verfahren werden Fasern aus Ananasblättern gewonnen und zu einem luftigen, halbtransparenten, sehr teuren weißlichen Stoff verwoben. *Piña* wurde im 19. Jahrhundert von der philippinischen *Ilustrado*-Klasse getragen. *Ilustrados* – die Erleuchteten – waren auf den Philippinen geborene spanische Mestizen, die ihre höhere Bildung in Europa erhalten hatten und im Fernhandel ihren Wohlstand mehrten. Das Tragen von *Piña* war ein Synonym für die Beherrschung der spanischen Sprache, für Reichtum, verfeinerte europäische Manieren und Urbanität. Noch vor der indigenen Bevölkerung (*Indios*) und trotz ihrer engen wirtschaftlichen und kulturellen Verbindung zu Spanien entwickelten die *Ilustrados* die Idee einer von der spanischen Kolonialherrschaft getrennten, eigenständigen (nationalen) Identität. *Piña* war die Textilwahl des vermögenden männlichen Filipinos für seinen *Barong Tagalog*, dem über den Hosen getragenen langärmeligen, weiten, bestickten Hemd.

Später, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vom spanischen unter den kolonialen Einfluss Amerikas gelangt, zeigte die Elite des Landes den amerikanischen Geschmack jener Zeit. Der westliche Anzug mit Hemd und Krawatte wurde zur Bekleidung des Manns von Welt und *Piña* war als Zeichen der spanisch-europäischen Vergangenheit passé. Die nationale philippinische Identität

1 Zitiert nach Kidder 2005, S. 345 (meine Übersetzung).

2 Roces 2013.

migrierte zugleich in tiefere Strata der Gesellschaft und als 1953 nach Erlangen der staatlichen Unabhängigkeit der Mann der Massen, Ramon Magsaysay, die Präsidentschaftswahl gegen seinen amerikanisch ausgerichteten Vorgänger, Manuel Quezon, gewann, stieg *Piña* durch einen symbolischen Akt des Wahlsiegers zum Zeichen der neuen Nation auf: Magsaysay gab zu seiner Verteidigung einem *Barong Tagalog* im sündhaft teuren *Piña* den Vorzug vor dem westlichen Anzug. *Piña* wurde so vom Symbol der kultivierten Lebensart über das Symbol der spanisch-europäischen Vergangenheit zum Symbol der nationalen Identität.³

Seine Herstellungsweise in Kombination mit der Geschichte seiner Verwendung macht *Piña* zu einem Stoff unvergleichlicher Art. Er gehört in der Objektwelt, in der Obermenge aller Objekte, in die von allen anderen Objekten getrennte Klasse von Einzelstücken – *Piña* ist ein Singleton, ein Objekt ohne vergleichbare Verwandte.⁴ Im Folgenden wird ein Singleton durch das Symbol $\circ$ repräsentiert.^{5*}

3 Heute gehört *Piña* zu den Filipiniana und ist das romantisierende Symbol einer verfeinerten urbanen philippinischen Vergangenheit.

4 Ausgehend von Objekten mit gewöhnlich einer Mehrzahl von Merkmalen (Material, Farbe, Schnitt usw.) kann ein Singleton als ein Objekt definiert werden, das mit seinem einzigen Merkmal (zum Beispiel dem textilen Material *Piña*) identisch ist. Damit ist ein Singleton mathematisch eine Einermenge, eine Menge mit einem einzigen Element, dem Merkmal, denn die Menge seiner Merkmale ist per Definition (tautologisch) eine Einermenge. Als Singleton definiert, sind damit alle Bekleidungsstücke aus *Piña* identisch und die Menge aller Objekte dieses Merkmals ist eine Einermenge. Ein anderes Beispiel: Kitsch ist eines von verschiedenen Merkmalen mancher Gemälde und deshalb gibt es viele unterschiedliche kitschige Bilder, sodass die Menge der kitschigen Bilder eine Vielzahl von Elementen enthält. Als malerische Kategorie »Kitsch« sind aber alle kitschigen Bilder identisch und die Objektmenge dieses Merkmals schrumpft zur Einermenge. Es wird an diesen Beispielen bereits deutlich, dass im Folgenden die mathematischen Eigenschaften von Mengen von Objekten keine Exogenen sind, an denen sich die kultur- und sozialwissenschaftliche Analyse wie an Fixpunkten orientieren könnte. Sie sind vielmehr kultur-gemachte Variablen. Diese Komplikation wird uns im ganzen Buch immer wieder begegnen. Die Herleitung solcher Eigenschaften von Objektmengen ist im Folgenden die analytische Hauptaufgabe. Die Verwendung der Mathematik als Sprache ist dabei wissenschaftlich so lange unproblematisch, wie sie als Mittel eines Autors verstanden wird – und der Autor ist die Kultur.

5 In den folgenden mit * gekennzeichneten Fußnoten werden im Haupttext verwendete generische Begriffe und zentrale Zusammenhänge in die mathematische Sprache der Mengenlehre übersetzt. Soweit nicht explizit definiert, folgt die mathematische Notation hier jener in Basili und Vannucci (2013), weil auf diese Quelle in der weiteren Präzisierung der Begriffe Distanz und

Piña zeigt eindrucksvoll die nonverbale kommunikative Kraft von Objekten: Eine aus der Ananaspflanze gewonnene, zu einem textilen Stoff verwobene Faser vermittelt über einen langen Zeitraum Distanz und Nähe. Distanz der *Illustrados* zu den *Indios* wie zu den kolonialen Machthabern sowie Nähe untereinander. *Piña* zeigt exemplarisch für die gesamte Objektwelt zwei größere Zusammenhänge. Erstens: Ein Objekt schafft nicht nur Distanz *oder* Nähe, sondern beides zugleich – es wirkt als Trennmittel und Kitt zugleich. Das eine lässt sich kaum vom anderen trennen, fast so als würde Distanz Nähe und Nähe Distanz schaffen. Zweitens: Distanz und Nähe wurden mit *Piña* nicht innerhalb einer Gruppe oder zwischen Gruppen geschaffen, sondern es entstand Distanz zu *anderen* Gruppen und zugleich Nähe *innerhalb* einer Gruppe. Die Objektwelt macht so den sozialen Raum sichtbar. Objekte sind soziale Unterscheidungsmerkmale nach außen und zugleich Identifikationsmittel und Identitätsmerkmal innen.

Null- und Positivmengenkonsum

Piña ist für das Verständnis des Konsumierens exemplarisch. Der Stoff ist als solcher zwar ein klassisches Konsumgut, stiftet aber Konsumentennutzen nicht durch positive konsumierte Mengen, *ceteris paribus* je mehr, desto besser, sondern durch geordnetes »dieses ja *und* jenes nein!« mindestens zweier Konsumenten, die »was ja *und* was nein?« jeweils anders beantworten.

Zum Verständnis dieser Aussage ist es hilfreich, zwischen Warenkorb und Warentypenkorbe des Konsumenten zu unterscheiden. Der in der Orthodoxie⁶ als nutzenstiftend gedachte Warenkorb enthält *positive* Mengen eines jeden Gütertyps, den der Konsument nutzenstiftend einsetzt. Nicht konsumierte Gütertypen sind in ihm nicht enthalten – nach dem bauernschlauhen Motto: »Nichts kann auch keinen Nutzen stiften!« Diese Beschränkung der Quellen des Nutzens auf positive Gütermengen ist in der Orthodoxie zusätzlich durch die Irrelevanz von Nullmengen für die Einhaltung der Budgetrestriktion motiviert. Die konsumierte Menge null eines Gütertyps, zum Beispiel von *Piña* durch die spanischen Kolonialherren oder später die »Amerikanisten«, ist budgetneutral, egal wie teuer das Gut auch sein mag – genauso wie der Konsum positiver Mengen von Gütern budgetneutral ist, deren Marktpreis null ist. Einzig auf die Analyse von Knappheiten fokussiert, behandelt die Orthodoxie Güter mit einem positiven

Nähe zurückgegriffen wird. Wen diese Grundlegung der späteren formalen Modellierung nicht interessiert, mag die einschlägigen *Fußnoten überspringen.

6 Mit Orthodoxie ist im Folgenden stets die volkswirtschaftliche neoklassische Theorie gemeint.

Preis, die der Konsument nicht in seinen Warenkorb legt, genauso wie Güter, die er in positiven Mengen konsumiert, die aber nichts kosten – beides wird einfach ignoriert bzw. als wirtschaftlich irrelevant abgetan.

Dies ist eine folgenschwere Unterlassung. Denn sie versperrt den Blick auf eine andere Quelle des Konsumentennutzens: den Nutzen, den Konsument A, zum Beispiel der philippinische »Amerikanist«, daraus erzielt, dass er gerade jenes Gut (*Piña*) nicht in positiven Mengen konsumiert, also meidet, das Konsument B, im Beispiel der philippinische Nationalist, in positiven Mengen konsumiert, sich also damit umgibt, und dafür ein anderes Gut (den westlichen Anzug) meidet. Das Meiden jeweils anderer Gütertypen stiftet beiden Konsumenten Nutzen, weil es identitätsstiftend ist.

Eine allgemeinere Definition wirtschaftlich relevanter Handlungen als die in der Orthodoxie gebräuchliche ist deshalb angezeigt. Denn dort setzt wirtschaftlich relevantes Handeln den Einsatz von Ressourcen voraus. Was keine wie auch immer definierten (endlichen) Ressourcen kostet, ist keine wirtschaftlich relevante Handlung. Glück, oder sei es der Nutzen, wird so zum alleinigen Derivat der Verfügbarkeit knapper Ressourcen (Natur, Geld, Zeit, Wissen, Netzwerk). Nullmengenkonsum, weil budgetneutral, bleibt im wirtschaftlich Unbestimmten – und implizit wirtschaftlich Irrelevanten –, wie rational er auch sein mag.

»Rational« ist hier im (über die Sozialwissenschaften hinweg konsensualen) Popper'schen Sinn zu verstehen als ein der jeweiligen Situation angemessenes Verhalten. Nullmengenkonsum wird in der Orthodoxie als jener Fall rationalisiert, wenn dem Konsumenten die erste Einheit des Gutes, das er nullmengenkonsumiert, einen geringeren Grenznutzen stiften würde als die letzte Einheit eines jeden Gutes, das er positivmengenkonsumiert. Der Folgeschluss, dass dann der Nullmengenkonsum einen noch kleineren Nutzenbeitrag stiften müsse, wird in der Orthodoxie implizit gemacht. Er ist aber ein Fehlschluss. Denn im identitätsstiftenden Kontext sind Diskontinuitäten am Nullpunkt des Konsums zu beachten: Die erste konsumierte Einheit des zum *Barong Tagalog* vernähten *Piña* mag dem philippinischen »Amerikanisten« einen geringeren Grenznutzen als die letzte Einheit eines jeden Gutes stiften, das er positivmengenkonsumiert. Dennoch stiftet ihm sein Nullmengenkonsum einen größeren Nutzen als die erste konsumierte Einheit – und vielleicht sogar einen größeren Nutzenbeitrag als die erste Einheit eines Gutes, das er positivmengenkonsumiert. Die situationsbedingte Ratio des »Amerikanisten« ist damit eine völlig andere als im orthodoxen Modell: Der philippinische »Amerikanist« konsumiert kein *Piña*, nicht weil die erste konsumierte Einheit davon ihm einen (zu) geringen Nutzenzuwachs stiftete, sondern weil ihm der Übergang von ein wenig zu gar keinem *Piña*-Konsum einen großen Nutzenzuwachs verschafft. Nichts

brächte ihn dazu, *Piña* zu konsumieren, wenn ihn der Nationalist konsumiert. Dieser Nullmengenkonsumnutzen würde jedoch wegfallen, wenn *Piña* nicht vom philippinischen Nationalisten getragen würde, dann hätte er seine identitätsstiftende Funktion für beide Konsumenten verloren.

Der kreuzweise asymmetrische Null- und Positivmengenkonsum zweier Konsumenten und zweier Güter ist deshalb höchst nutzenrelevant. Er stellt eine wirtschaftlich relevante Handlung dar, wenn wirtschaftliche Relevanz von der Zielebene des Glücks oder auch des Nutzens statt von den knappen Ressourcen her betrachtet wird. Wirtschaftliches Handeln muss dazu lediglich ganz allgemein als das verstanden werden, was zum Glück oder auch zum Nutzen beiträgt, unabhängig davon, ob es knappe Ressourcen kostet oder nicht.

Deshalb wird hier Konsumieren ganz allgemein als die Art definiert, wie der Mensch die Objektwelt – die kulturell mit Bedeutung aufgeladene Welt der kaufbaren und nichtkaufbaren Dinge einschließlich der dazugehörenden Verhaltensweisen – zu seinem Vorteil nutzt. Dann kann er auch ein Objekt konsumieren, wenn er, erstens, keines von dessen *Exemplaren* konsumiert und ihm, zweitens, der Grenzübergang vom ersten konsumierten Exemplar zur konsumierten Menge null einen diskreten positiven Nutzenzuwachs stiftet. Konsum, der diese beiden Bedingungen erfüllt, wird als *Nullmengenkonsum* bezeichnet.⁷ Im Folgenden wird unterstellt, dass dieser positive Nutzenzuwachs dem Umstand zu verdanken ist, dass es andere Konsumenten gibt, die das Objekt in positiven Mengen konsumieren und deshalb Nullmengenkonsumieren einen Unterschied zu diesen Konsumenten schafft.

Als *Positivmengenkonsum* eines Objekts wird definiert, wenn mindestens ein Exemplar konsumiert wird. Man beachte, dass im Positivmengenkonsum nicht zwischen unterschiedlichen positiven Mengen von Exemplaren eines Objekts unterschieden wird. Der Konsum von zehn mit *Piña* geschneiderten *Barong Tagalog* ist dasselbe wie der Konsum von einem. Nullmengenkonsum eines Konsumenten setzt somit die Existenz eines Positivmengenkonsumenten desselben Objekts voraus. Das heißt, für mindestens zwei Konsumenten und für mindestens ein Objekt ist der Konsum asymmetrisch: Der eine meidet das Objekt – *Piña* nein – und der andere umgibt sich damit – *Piña* ja. Diesen Zusammenhang bezeichne ich als *Null-/Positivmengenkonsum*, kurz *o/+Konsum(ieren)*.

7 Es ist zu beachten, dass durch die zweite Bedingung dieser Definition nicht jede Entscheidung, kein Exemplar eines Objekts zu konsumieren, als Konsumhandlung verstanden werden darf. Im Fall von Objekten, für welche die zweite Bedingung nicht erfüllt ist, gilt weiterhin das orthodoxe »Nichts stiftet keinen Nutzen«.

Identität, Qualität, Motivation

Soziale Identität wird im Weiteren als durch *o/+Konsum* vermittelt verstanden: als Folge von »der eine meidet und der andere umgibt sich mit einem Objekt«. Im Extremfall kann also ein einziges Objekt als Minimalvoraussetzung die unterschiedlichen Identitäten zweier Konsumenten vermitteln. Umberto Eco zitiert »Wir sprechen durch unsere Kleidung« (die wir tragen) darf also ergänzt werden mit »und die, die wir nicht tragen!«. Das »Piña ja!« des Nationalisten und das »Piña nein!« des »Amerikanisten« verschaffen erst *zusammen* beiden ihre unterschiedliche Identität.

In der Realität finden wir multiplen *o/+Konsum*: Zwei Konsumenten unterschiedlicher Identität umgeben sich asymmetrisch mit einer größeren Anzahl von Objekten und meiden eine größere Anzahl anderer Objekte – Identität sozusagen als das Ergebnis ganzer kommunikativer Salven aus der Objektwelt. Ich werde für solche *o/+Konsumsalven* den Begriff des *Stils* der Konsumenten verwenden.

Soziale Identität wird in dieser Interpretation allein als durch die Objektwelt vermittelt verstanden. Ohne den Einsatz der Objektwelt – so die hier vertretene Position – gibt es keine Identität und – vereinfachend gesagt – mehr als die Objektwelt braucht es zur Schaffung von Identität nicht. Die Annahme ist also, dass der Stil der Konsumenten ein notwendiges und hinreichendes Mittel zur Entstehung ihrer Identität ist.

Hier wird bereits der Unterschied zwischen Identität und Identifikation offensichtlich. Identifikation ist ein psychologischer Vorgang der Zuordnung (Selbstkategorisierung) seiner selbst zu anderen Menschen mit dem Wunsch nach Zugehörigkeit und Aufnahme. Identität hingegen ist das Ergebnis eines gelungenen Aufnahmeprozesses in eine Gruppe und damit etwas Soziales, was wiederum voraussetzt, dass es mindestens eine Alternative geben muss. Der Filipino kann sich zwar mit der Gesamtbevölkerung der Philippinen identifizieren, aber er kann nur philippinischer Nationalist sein, wenn es mindestens eine Alternative dazu gibt, in diesem Fall den philippinischen »Amerikanisten«, und umgekehrt. Das heißt, *Piña* kann dem philippinischen Nationalisten seine Identität nur vermitteln, wenn es zugleich dem philippinischen »Amerikanisten« die andere Identität vermittelt. Der *o/+Konsum* wird so zum zentralen sozialen Nexus.

Die hier vermittelte Sichtweise rückt den Konsum von Objektmengen in den Hintergrund und den Konsum von Objekttypen in den Vordergrund. Der Warenkorb voller Exemplare wird zum Warentypenkorb, in dem unabhängig von der Anzahl konsumierter Einheiten jeweils nur ein Exemplar der in positiven

Mengen konsumierten Warentypen liegen. Die Warenkörbe unterscheiden sich also *qualitativ* – unabhängig davon, wie viele Einheiten des differenzierenden Gütertypus daraus jeweils konsumiert werden. Ich bezeichne diese Sichtweise deswegen als die *Qualitätstheorie* (des Konsumierens). Bezüglich der Nutzenwirkung des Objekts ist in der Qualitätstheorie nur die binäre Frage wichtig: Nullmengen- oder Positivmengenkonsum – ja oder nein?^{8*}

Konsumtheorie wandelt sich so von einer Theorie des Zusammenhangs zwischen Ding und Mensch (Quantitätstheorie des Konsumierens der Orthodoxie) zu einer Theorie des Zusammenhangs zwischen Mensch und Mensch (Qualitätstheorie des Konsumierens). In der Quantitätstheorie wird der zentrale Zusammenhang durch Mengen und Preise hergestellt, in der Qualitätstheorie durch die Qualität von Objekten. Anders ausgedrückt: In der Qualitätstheorie wird Konsumnutzen durch Unterschiede zwischen Konsumenten gestiftet. Diese Unterschiede konstituieren sich in sichtbaren Unterscheidungsmerkmalen im Konsumieren, weshalb der Konsumnutzen stets nur im kollektiven Konsum entsteht. Die Idee des Konsums sozialer Distanz und Nähe fängt diese Zusammenhänge intuitiv ein.

Welche Konsummotive unterstellt die Qualitätstheorie? Der individuelle Konsum dient ausschließlich der Manipulation des Sozialen mit den simultan verfolgten Zielen:

1. *Nähe*: Sublimierung der eigenen Individualität innerhalb der sozialen In-group (Wahlverwandtschaft), deren Mitgliedschaft das Individuum erlangt.
2. *Distanz*: Sublimierung der Unterschiede zwischen der eigenen Wahlverwandtschaft und allen anderen Wahlverwandtschaften (Outgroups).

Modelliert wird damit keine kollektivistische (östliche), sondern die individualistische (westliche) Gesellschaft. Das Individuum strebt nicht danach, mit der eigenen sozialen Gruppe (oder deren Prototyp) zu verschmelzen, in ihr zu verschwinden, sondern darin die eigene Individualität zu kuratieren und zu zeigen. Es ist aber nicht so individualistisch, dass es gar keine Gruppenzugehörigkeit braucht, und es will in eine Wahlverwandtschaft hinein, auch um sich mit ihr

^{8*} Definiere x_i als für die Produktion von Distanz und Nähe einsetzbaren Objekttyp i . $X := \{x_1, \dots, x_n\}$ sei die endliche Population existierender Objekttypen. $A \in X$ und $B \in X$ seien die Warentypenkörbe zweier Konsumenten a und b. Die Differenzmengen von A und B, $A \setminus B := \{(x | x \in A) \wedge (x \notin B)\}$, und von B und A, $B \setminus A := \{(x | x \in B) \wedge (x \notin A)\}$ sind die nutzenstiftenden Objekttypen. Nutzenwirksam für beide Konsumenten ist die symmetrische Differenz $(A \setminus B) \cup (B \setminus A)$.

vom Rest der Gesellschaft abzugrenzen. Das Individuum erlangt so eine multiple Identität, *individuelle Identität* aus den Unterschieden zu den anderen Mitgliedern der Wahlverwandtschaft und *kollektive Identität* aus den Unterschieden zwischen dieser und den Outgroups.

Ketten: Lila, Tizian, Uniform

Die Objektwelt, mit der soziale Unterschiede geschaffen werden, besteht nicht nur aus Singletons. Unterscheidungsmerkmal von Menschen sind zum Beispiel die Farben, die sie in allen möglichen Abstufungen tragen. Die Farbe Lila zum Beispiel ist eine Mischung aus den Primärfarben Blau und Rot, unterschiedliche Mischungsverhältnisse ergeben unterschiedliche Abstufungen. Alle Abstufungen sind eindeutig einem bestimmten Anteil der Farbe Rot (alternativ der Farbe Blau) zuordenbar und lassen sich über diese Zuordnung vergleichen. Eine beliebige Abstufung von Lila hat entweder einen größeren oder kleineren Anteil Rot als eine andere Abstufung. Eine endliche Anzahl von Lilaabstufungen lässt sich deshalb als in einer Kette angeordnet denken mit den beiden Extremen »fast Rot« und »fast Blau«.

Ketten aus mindestens ordinal miteinander vergleichbaren Objekten gibt es viele in der Objektwelt. Sie lassen sich zum Beispiel nach dem Kriterium »mehr oder weniger ornamental«, »mehr oder weniger bunt«, »authentisch«, »modern«, »französisch«, »perfekt«, »vollständig« usw. vergleichen. Eine im Weiteren zu klärende Frage ist, wie im Hinblick auf die Schaffung von Distanz und Nähe Elemente von Ketten im Vergleich zu Singletons zu behandeln sind. Die Intuition sagt uns: anders. Wenn ein Konsument Rot trägt und der andere Blau (die als zwei Singletons unter den Farben gedacht werden können), dann schafft das eine andere Distanz zwischen beiden, als wenn sie unterschiedliche Nuancen von Lila tragen, um die gemeinsame Zugehörigkeit zu einer Gruppe zu vermitteln und gleichzeitig durch die unterschiedlichen Farbabstufungen auf unterschiedliche Hierarchiestufen darin zu verweisen. Für ein vertieftes Verständnis der Produktion von Distanz und Nähe mittels des Gebrauchs der Objektwelt ist

es deshalb angezeigt, Ketten von Singletons zu unterscheiden.⁹ Ketten werden hier durch das Symbol | repräsentiert.^{10*}

Die Kunstgeschichte zeigt solche Ketten im künstlerischen Malstil – zum Beispiel von Tizian. Als Vertreter der Malerei der Hochrenaissance zeigt Tizians Gesamtwerk keinen »fertigen« Stil dieser Epoche, sondern einen Stil, der sich entwickelte.¹¹ Der junge Tizian wurde nach Padua gerufen, um Fresken für die *Scuola del Santo* anzufertigen. Die den Wundertaten des heiligen Antonius gewidmeten Fresken (*Wunder des neugeborenen Kinds*, *Wunder des eifersüchtigen Ehemanns* und *Wunder der Heilung des abgeschlagenen Beines*) sind die ersten ihm zuschreibbaren Werke. In den Sujets ähneln sie Fresken, die von Paduaner Malern für die *Scuola* zuvor schon geschaffen wurden. Doch gerade in dieser Ähnlichkeit der Sujets und der Tatsache, dass sie für denselben Auftraggeber entstanden sind, zeigt sich Tizians stilistische Eigenständigkeit. Sein Stil zeigt weniger, dafür aber monumentalere Figuren. Die Figuren sind im Vordergrund arrangiert, die dargestellte Landschaft bildet lediglich den Hintergrund. Die Fokussierung des Augenmerks auf den Vordergrund verleiht den Interaktionen der Figuren erzählerische Klarheit, klassische Dramatik und bis dahin nicht gekannte Dynamik. Dadurch setzt sich der Stil vom typischen malerischen Narrationsstil des 15. Jahrhunderts auf radikale Weise ab, wo Figuren als unbedeutende Beigaben in einer dekorativen architektonischen und landschaftlichen Pracht dargestellt sind. Dass Tizians Bruch mit dem zeittypischen malerischen Narrationsstil und seine eigenständige klassische Tendenz von Skulpturen in der Paduaner Basilika inspiriert worden sind, gilt jedoch als wahrscheinlich. Zahlreiche seiner späteren Werke sublimieren den Stil seiner Paduaner Fresken.

Tizians Werk ist ein Beispiel einer von der Kunstgeschichte (Kultur) zum Vorschein gebrachten Kette in der Kunst. Der radikale Bruch mit dem tradierten malerischen Narrationsstil schafft eine neue Submenge künstlerischer Werke, die einerseits als Ganzes die Eigenständigkeit eines Singletons besitzen (Tizians Gesamtwerk), andererseits aber (auch) als nicht identische Objekte des Objekttyps »von Tizian« behandelt werden können. Ketten künstlerischer Werke haben

9 Die in Fußnote 4 gemachte Einschränkung zur mathematischen Eigenschaft von Singletons gilt *mutatis mutandis* genauso für Ketten: Ob eine Teilmenge von Objekten eine Kette ist, bestimmt die Kultur. Elemente einer Teilmenge von zum Beispiel Lilaabstufungen können mit ihrem gemeinsamen Merkmal »Lila« gleichgesetzt werden, was die Kette zur Einermenge werden lässt und ihre Elemente zum Singleton Lila.

10* Eine Kette von X ist eine Menge $C \in X$, sodass jedes Paar von Elementen $(x, y) \in C \times C$ eine *totale*, transitive und antisymmetrische binäre Relation über C ist.

11 Wilk 1983.

Extrema, wie »fast Rot« und »fast Blau« es für die Lilaabstufungen sind. Das den Anfang von Tizians Stil markierende Extrem liegt in der *Bildhauerei*, nicht in der Malerei, ein anderes Extrem zum Beispiel in dem Bild *Bacchanal* von 1518/19,¹² eines seiner Werke, das seinen Stil in vollkommenster Weise zeigt.

Wir konsumieren Kunst in unseren Sammlungen, bei unseren Besuchen in Museen, dadurch, dass wir über sie diskutieren und manche Kunst gezielt meiden, was alles zusammen unseren individuellen Kunstgeschmack anzeigt. Wie alle anderen Elemente der Objektwelt ist Kunst nutzenstiftend für uns, sie gehört zur Objektwelt, mit der wir Distanz und Nähe schaffen. Dazu gehören aber auch die Objekte des Kunstgewerbes, der Orientteppich genauso wie die auf dem Weihnachtsmarkt angebotenen Krippen. Kunst nimmt als Material für die Produktion von Distanz und Nähe keine Sonderstellung ein, allein ihr Potenzial, dies in subtilerer Weise zu schaffen, mag größer sein als das zum Beispiel von Weihnachtskrippen.

Auf den ersten Blick erscheint die Uniform des Soldaten als das krasse Gegenteil der Kunst. In der Kunst machen feine Unterscheidungsmerkmale den Unterschied, bei der Uniform herrscht dagegen Uniformität. Sie im *O/+Konsummodell* so zu denken, als ob der Grundsatz *pars pro toto* immer gelte, wäre trotzdem falsch. Die Uniform grenzt das Militär gegenüber den Zivilisten ab, sie ist aber auch ein Unterscheidungsmerkmal innerhalb des Militärs. Auch die Uniform hat Eigenschaften der Kette.

Die Entstehung der dänischen Militäruniform im 18. Jahrhundert zeigt dies exemplarisch.¹³ Uniformen schufen Distanz und zugleich Nähe auf komplizierte Weise. Die Bekleidung musste in ihrer grundsätzlichen Gleichheit sowohl an die militärische Hierarchie angepasst und in den Regeln für ihre Nutzung auch noch mit dem Lebensstil der militärischen Ränge verträglich sein. Dänemark war im 18. Jahrhundert ein Militärstaat mit einer an der Bevölkerungszahl gemessen größeren Armee als jene Preußens. Wie dort rekrutierte sich das dänische Offizierskorps ausschließlich aus dem Adel. Die frühere militärische Organisation des Söldnerheers schuf und verlangte Loyalität lediglich gegenüber dem Regiment und seinem Oberst, dessen Loyalität als Kriegsunternehmer gegenüber seinen Auftraggebern variabel von Höhe und Konstanz der Bezahlung abhing. Die aufkommende Idee des Territorialstaats und der totalen Unterordnung eines jeden unter das Königtum verlangte nun ein Militär mit Loyalität gegenüber König

12 Manche Künstler wechseln ihren Stil oder Charakteristika während ihres Schaffens. Extrema ihres Gesamtwerks müssen deshalb nicht im chronologischen Anfang und Ende ihres Schaffens liegen.

13 Lind 2010.

und Staat, das als Herrschaftsmittel gegen außen und zugleich gegen die Zivilbevölkerung im Innern brauchbar war.

Die Vereinheitlichung der Bekleidung des Soldaten sowie die Schaffung einer dänischen Offiziersklasse, deren Mitglieder bis hinab zum Leutnant in der dänischen Hierarchie über dem Rang jedes Zivilisten standen, hat diesem Zweck gedient. Das Offizierskorps war verpflichtet, ständig Uniform zu tragen, also auch bei der außermilitärischen Pflege des adligen Lebensstils. Hinderlich für die Vereinheitlichung war jedoch der Umstand, dass das Offizierskorps der früheren Söldnerheere nicht einmal in der Schlacht Uniform zu tragen pflegte, als Zeichen seines adligen Lebensstils. Dem musste der dänische König Rechnung tragen, wollte er die Loyalität seiner Offiziere gewinnen. Die neue dänische Uniform musste also zugleich Distanz zum Zivilen vermitteln (und damit Nähe zwischen allen Angehörigen des Militärs) und Distanz innerhalb des Militärs zwischen Offizieren und gemeinen Soldaten.

Die in ganz Europa praktizierte stilistische Sprache des militärischen Aufzugs und damit das Material, mit dem die Distanz und Nähe zu »schneidern« war, bestand aus einem praktischen Wollmantel, im Verzicht auf bedruckten textilen Stoff, in einer auffälligen Farbwahl, derbem Schuhwerk und einer mehr oder weniger skurrilen Kopfbedeckung. Die daraus zusammengestellte Uniform musste, obwohl sie für Strömungen der zivilen Mode weiterhin empfänglich blieb, stets drei für die Militäruniform charakteristische Abweichungen von der zivilen Mode vermitteln: Ich bin ein Krieger (jederzeit zum Einsatz im Feld bereit), ich gehöre (dem Staat) und ich diene (meinem König). Für das Offizierskorps kam noch eine weitere Abweichung vom Zivilen hinzu, die ausdrückte: Ich kommandiere. Offiziersuniformen mussten neben der gesellschaftlichen Hierarchiestufe der Organisation (Distanz nach außen) zusätzlich die Hierarchie des Kommandos nach innen vermitteln.

Die Vermittlung des Kriegerstatus war bei dieser Kombi aufgabe der einfachste Teil, extravaganter Schnitt und extravagante Farbwahl waren dazu ausreichend. Die Vermittlung von Dienen und Gehören war schwieriger zu erreichen. In Dänemark wurde es mit der Farbe Grau für den Mantel mit farblichen Unterscheidungsmerkmalen an Ärmelaufschlägen und anderen Bekleidungs teilen versucht, was die Uniform von einer Regimentstracht in ein Emblem des königlichen Dienstes verwandelte. Diese Subordination unter den absolutistischen König wurde dem Offizierskorps mit der Einführung eines Rangregisters schmackhaft gemacht: Es gab niemanden, der höher stand, und war er noch so reich oder gehörte einer noch so alten Adelsfamilie an, als die auf der Liste Verzeichneten (und bald waren alle Offiziere darauf). Die in ganz Europa vollzogene Verfeinerung der Offiziersuniform durch Elemente der Adelskleidung ver-

mittelte auch in Dänemark den hierarchisch höheren Status des Korps: Schärpe, silberne und goldene Schließen und Stickereien, Hutfedern, Kokarden und andere Abzeichen usw. Nichts markierte aber den Status des Offiziers mehr als das Portepée, die Degenschlaufe, die in Dänemark in den heraldischen Farben der herrschenden Dynastie – Rot und Gold – gehalten war, unverkennbares Zeichen des Angehörigen des Offizierskorps, des Kriegers, des Gehorsams gegenüber dem dänischen Staat, des Dienstes am König und der Kommandogewalt.

Auch hier sagt uns die Intuition, dass Uniformvarianten zur Schaffung von Distanz und Nähe auf andere Weise beitragen als Singletons. Uniformen als Kette, als ordinal mehr oder weniger Kriegertum, Dienstbeflissenheit, Zugehörigkeit und/oder Kommandogewalt markierende Objekte zu modellieren wird ihrer distanz- und nächeschaffenden Wirkung gerechter, als sie schlicht als »ein und dasselbe« zu behandeln. Auch die Uniformierung der Polizei, früher der Post und Eisenbahn, des Klerus, genauso wie die der »Corporate World« liefert Material zur Schaffung von Distanz und Nähe, das als Ketten behandelt werden kann.

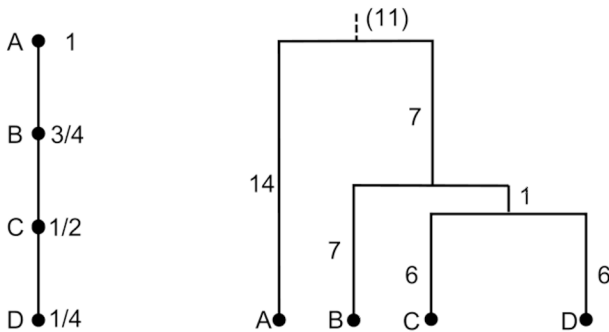
Exkurs in die Natur

Ketten sind eine Ordnung von Objekten wie auf der Schnur aufgezogen. Betrachten wir die Teilmenge der Objektwelt bestehend aus vier Lilaabstufungen (Objekten), A (fast Blau), B (Lila mit einem Blauanteil von $\frac{3}{4}$), C (mit einem Blauanteil von $\frac{1}{2}$), D (mit $\frac{1}{4}$). In Abbildung 1 links ist diese Teilmenge als Kette dargestellt, deren Ordnung darin besteht, dass ein Objekt sich von seinem oberen (unteren) Nachbarn durch einen um 25 Prozentpunkte geringeren (größeren) Blauanteil unterscheidet. Die Kette transportiert drei Informationen. Erstens, dass Lilaabstufungen sich eindeutig durch größere bzw. geringere Blauanteile unterscheiden; zweitens, dass die Farbe A den größten Blauanteil hat; und, drittens, dass der Unterschied im Blauanteil aller »benachbarten« Farben 25 Prozentpunkte beträgt. Die ersten beiden Informationen sind notwendig und hinreichend für eine *totale* ordinale Rangierung, total bedeutet hier »aller Objekte in der Menge«: C ist blauer als D, B ist blauer als C (und damit D) und A ist blauer als B (und damit als C und D). Für alle Ketten generell gilt: Eine Teilmenge bestehend aus einer Kette ist eine *totale* Ordnung.

Die dritte, kardinale Information ist der exakte Unterschied im Blauanteil zweier Lilaabstufungen. In der Chemie lassen sich mit dieser Information Farbrezepturen erstellen, die zum Beispiel exakt die Farbtöne A, B, C und D

ergeben. Zur Schaffung einer totalen Ordnung in einer Teilmenge ist eine Metrik aber redundant, es reicht eine ordinale Skala aus.

Abbildung 1: Kette und Phylogramm.



Diese technische Präzisierung der Kette hilft, einige Besonderheiten der Kultur zu erkennen. Erstens: Wir sollten nicht damit rechnen, dass die Objektwelt in einer einzigen Kette geordnet wäre. Dies liefe darauf hinaus, dass die Kultur die gesamte Objektwelt auf einen einzigen Referenzpunkt hin ausgerichtet hätte, wie zum Beispiel die Scholastik alles Irdische auf Gott auszurichten versuchte. Wir müssen stattdessen darauf gefasst sein, unterschiedliche Ketten vorzufinden, zum Beispiel Ketten von Kunstwerken, die darin mehr oder weniger einem Malstil zugeordnet sind; Ketten von Getränken, die mehr oder weniger hip sind. Die Ordnung jeder Kette ist total, aber die Ordnung über alle Ketten hinweg ist es nicht.

Das heißt, zweitens, nicht, dass unterschiedliche Ketten gar nichts miteinander zu tun haben können. Sie können eine gemeinsame Schnittmenge von Objekten besitzen, so wie Äste eines Baums eine gemeinsame Basis haben. An einem Ende gebündelte Ketten ergeben einen Baum. Ein Baum aus Ketten ist im Gegensatz zu jeder in ihm vorhandenen Kette aber keine totale, sondern nur eine

partielle Ordnung von Objekten, denn die freien Enden der Ketten sind ordinal nicht vergleichbar: Das hippste Getränk und das hippste Gemälde bleiben (bis auf Weiteres) unvergleichbar.

Uns erwartet eine nur partiell geordnete Objektwelt mit einer Vielzahl von überhaupt nicht mit etwas anderem vergleichbaren Singletons, $\circ$, einer Vielzahl von isolierten, mit nichts außerhalb vergleichbaren, aber im Binnenverhältnis ihrer Objekte total geordneten Ketten, $|$, und einer Vielzahl von partiell geordneten Bäumen, die wiederum mit anderen Bäumen unvergleichbar sind. Bäume werden hier durch das Symbol $\mathfrak{h}$ repräsentiert.^{14*} Es erwartet uns ein Material zur Produktion von Distanz und Nähe, das nicht nur umfangreich, sondern auch heterogen ist. Dieses Material aus Singletons, Ketten und Bäumen wird mit $\{\circ, |, \mathfrak{h}\}$ symbolisiert, wenn es darum geht, die Heterogenität der Ordnung(en) der Objektwelt in den Fokus zu nehmen.

Drittens: Die Farben A, B, C und D in Abbildung 1 sind ein Sonderfall; mehr als ordinale Rangierungen von Objekten können wir nur im Ausnahmefall erwarten: Blauer, älter, schöner, moderner, authentischer, frischer, pittoresker, asketischer (bzw. ihre Antonyme) sind die Skalen, mit denen wir uns häufig zufriedengeben müssen. Der Normalfall in Abbildung 1 (links) ist eine Kette ohne die Distanzen markierenden Zahlen.

Ein weiterer Unterschied zwischen Kultur und Natur zeigt sich: Die partielle Ordnung in der Natur ist größer als in der Kultur. Evolutionsbiologen hoffen, irgendwann den Baum des Lebens, der alle kleineren Bäume von Lebewesen in einem Stamm vereint, vollständig bestimmt zu haben. Mit anderen Worten, sie sind davon überzeugt, dass er existiert. Dessen Entschlüsselung stehe nur noch die begrenzte Rechenkapazität des Computers im Wege. Die schrittweise Bestimmung des Genoms von immer mehr Arten (Objekten) erlaubt den immer häufigeren Einsatz einer Metrik zur Bestimmung der genetischen Dissimilarität.¹⁵ Die zur Produktion sozialer Distanz und Nähe einsetzbare Objektwelt ist weniger geordnet als die Natur. Trotzdem ist die Evolutionsbiologie ein geeigneter Startpunkt für die weiteren Überlegungen und sei es nur, weil sie sich schon länger mit Dissimilarität befasst als die Sozialwissenschaften.

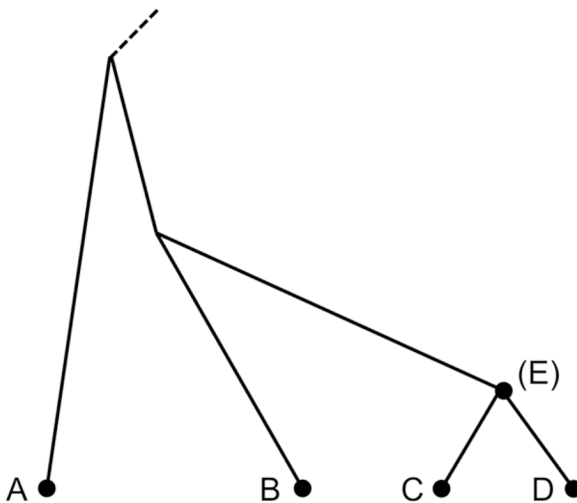
Abbildung 1 (rechts) ist ein Beispiel für ein in der Evolutionsbiologie verwendetes sogenanntes *Phylogramm*. Es ist eine Darstellung der partiellen Ordnung in einer ausgewählten Menge von Fortpflanzungsgemeinschaften (Arten). Ein Phylogramm ist ein Baum mit speziellen Eigenschaften. Erstens: Die partielle

^{14*} Ein Baum Z , $Z \in X$, ist eine Menge, sodass für jedes $x \in Z$ das Set $x \downarrow = \{y \in Z\}$ von »vorgängigen« Elementen eine *totale*, transitive und antisymmetrische binäre Relation in Z ist.

¹⁵ Dawkins 2005.

Ordnung ist definiert als kardinal messbarer genetischer Verwandtschaftsgrad von jeweils zwei Arten aus der Menge der betrachteten Arten. Zweitens: Objekte sind stets nur an den Enden der Äste platziert: Mensch (D), Schimpanse/Bonobo (C), Gorilla (B) und Orang-Utan (A). Drittens: Der Knoten, der zum Beispiel Mensch und Schimpanse/Bonobo verbindet, markiert den jüngsten gemeinsamen Vorfahren beider, der nächste Knoten weiter oberhalb markiert den jüngsten gemeinsamen Vorfahren von Gorilla und Schimpanse/Bonobo/Mensch und die oberste horizontale Linie als gemeinsame Verbindung aller Arten dieser Teilmenge den jüngsten (vielleicht als Fossil noch nicht entdeckten) gemeinsamen Vorfahren von Orang-Utan/Gorilla/Schimpanse/Bonobo/Mensch. Viertens: Fossilien haben im Phylogramm keinen Platz. Fünftens: Das kardinale Maß (in Millionen Jahren, MJ) ist die Zeit, die bis heute seit einem gemeinsamen jüngsten Vorfahren vergangen ist. Seit der Trennung von Schimpanse/Bonobo und Mensch sind es 6 MJ, seit der Trennung von Schimpanse/Bonobo/Mensch und Gorilla 7 MJ und seit der gemeinsamen Trennung vom Orang-Utan 14 MJ. Das Phylogramm der Menschenaffen repräsentiert deren genetischen Verwandtschaftsgrad auf eine präzise metrische Weise. Diese Präzision wird in der Evolutionsbiologie mithilfe der Methode der Triangulation erreicht: Aus dem gemessenen genetischen Abstand zweier lebender Arten als Basis eines gleichschenkligen Dreiecks wird die Dreiecksspitze als »vor soundso vielen Jahrmillionen« aus bekannten durchschnittlichen Mutationsraten des Genmaterials errechnet – je breiter die Basis des Dreiecks, desto weiter zurück liegt die Aufspaltung in unterschiedliche Arten.

Abbildung 2: Kladogramm der Menschenaffen.



Orang-Utan (A), Gorilla (B), Schimpanse/Bonobo (C), Mensch (D). Im Kladogramm sind Informationen über den Verwandtschaftsgrad zweier Arten nicht in den Längen von Ästen enthalten, sondern nur in den relativen Positionen der Knoten zueinander. C und D sind näher miteinander verwandt als beide mit B.

Abbildung 2 zeigt nun das Verwandtschaftsverhältnis unter den Menschenaffen als *Kladogramm*. Im Kladogramm transportiert die Länge der Äste keine Information, die einzigen Informationen lassen sich aus den relativen Positionen von Knoten herauslesen. C und D sind näher miteinander verwandt als C oder D mit B oder A und C/D näher mit B als mit A. Wie nah jeweils zwei Arten verwandt sind, darüber sagt das Kladogramm im Gegensatz zum Phylogramm nichts. Das Kladogramm war die angemessene Darstellungsform von Verwandtschaftsverhältnissen in der Natur vor der Entschlüsselung der Genome.

Ausblick auf die Sonderbarkeiten der Kultur

Es wäre eine Illusion zu glauben, wir fänden für die Kultur metrische Skalen, wie die Biologie den genetischen Abstand zwischen Arten in der Natur gefunden hat. Wir werden unsere Überlegungen mit ordinalen Skalen beginnen lassen: mehr oder weniger blau, neu, authentisch, japanisch, aggressiv, jung, modern usw.

Evolutionsbiologen wenden (heute) eine metrische Skala an, weil sie ihnen von der Natur »geschenkt« wurde. So großzügig ist die Kultur (bislang) nicht. Es bleibt uns nur, mit jenen Erkenntnissen aus den Sozial- und Kulturwissenschaften zu arbeiten, die wir finden können. Und die laufen zunächst auf eine ordinale Skalierung hinaus. Dabei müssen wir allerdings die Spreu vom Weizen trennen: Wir müssen sinnadäquat modellieren, das heißt, wir dürfen am Ende nur jene ordinalen Unterscheidungsmerkmale berücksichtigen, die die Konsumenten als solche auch zu erkennen in der Lage und zu berücksichtigen gewohnt sind. Dies setzt ein zwischen ihnen geteiltes kulturelles Vorwissen voraus. Die Spreu sondern wir mit der Intuition aus – je nachdem, ob wir dem Konsumenten zutrauen, zum Beispiel nicht nur den Barock als Stil zu erkennen (ohne ihn als solchen bezeichnen können zu müssen), sondern auch einige Abstufungen davon. Von Experten herausgearbeitete spitzfindige Unterscheidungsmerkmale können wir hingegen in den Bibliotheken der Experten belassen.

Es gibt, dies ein zweiter Unterschied zwischen Biologie und Kultur, nicht *die* Methode zur Entdeckung von Ordnung in Teilmengen, seien es Fortpflanzungsgemeinschaften oder Konsumgüter. Evolutionsbiologen entdecken Ordnung in Fauna und Flora für ihre Erkenntnisinteressen und haben dafür passende Ansätze entwickelt. Wir müssen geeignete Ansätze in der Welt des Konsumierens für unser Erkenntnisinteresse erst noch (er)finden.

Biologen machen den Unterschied zwischen zwei Objekten, A und B, am Genom fest. A hat zum Beispiel das Genom $a_1b_1c_1d_1$ und B das Genom $a_2b_1c_1d_2$. Sie unterscheiden sich in a und d (zum Beispiel a_1 Flossen, a_2 Füße mit vier Zehen, d_1 Barten, d_2 Zähne), haben aber die gemeinsamen Eigenschaften b_1 (Lungenatmung) und c_1 (eine in der Vertikalen bewegliche Wirbelsäule). Der genetische Abstand zwischen A und B ist deshalb in diesem Beispiel 2. Die beiden Objekte sind die nächsten Verwandten Bartwal (A) und Flusspferd (B). Die Kardinalität der Dissimilarität ist ein Geschenk der Natur, weil funktionale Gene (zum Beispiel a und d) taxaübergreifend für dieselbe Phänoausprägung zuständig sind (a Körperteile, die sich zur Fortbewegung eignen, d solche, die im Maul sind). Deren Alternativen gibt es aber nur in »reiner« Form, im Beispiel a_1 oder a_2 und nicht als Mischform a_{1-2} . Flossen und bezehte Füße sind der jeweiligen Körpermasse angepasst, aber sie bleiben immer entweder Flosse oder bezehter Fuß; niemals finden wir in lebenden Arten Flossenzehefüße. Mit diesem Geschenk der Natur lässt sich die Dissimilarität zweier Spezies kardinal, durch Abzählen, messen (und darauf aufbauend im Phylogramm als *vertikale* Längen abbilden). Wenn es um die Kultur geht, können wir das »Genom« eines Objekts, abcd, zwar für den Anfang genauso denken, zum Beispiel a Farbe, b Plastizität, c Frechheit, d Nostalgie. Aber es fällt uns aus gutem Grund schwer, a,b,c,d nur binär zu denken. In

der uns interessierenden Objektwelt gibt es nicht nur Flossen oder zehige Füße, sondern auch noch viele Abstufungen von Flossenzehenfüßen.

Die prähistorische Höhlenkunst von Lascaux ist eine Mischform aus Gemälde und Plastik, je nach Sichtweise haben sie mehr vom einen oder vom anderen. Tizians Inspiration durch Skulpturen der Paduaner Basilika wurde bereits erwähnt. Und wo genau in der Länge der Haare ist die Grenze zu ziehen zwischen der ECT- und der Perker-Frisur? Es bleibt nur übrig, für kulturelle Objekte die Möglichkeit von Mischformen mit graduellen Abstufungen mitzuberechnen.

In der Evolutionsbiologie gilt mit dem phylogenetischen Artkonzept die Dissimilarität zwischen zwei Spezies als bereits definiert: als die vertikale Länge zweier Äste bis zum Knoten, der beide im Phylogramm vereint. Wenn wir uns aber nicht mit der Natur, sondern mit der Produktion sozialer Distanz und Nähe befassen, muss zuerst geklärt werden, was Dissimilarität in der Objektwelt genau bedeuten kann. Dies ist nicht glasklar und wird in Kapitel 3 zu behandeln sein. Hier ist die Sozialwissenschaft (bis auf Weiteres) komplexer als die Biologie.

Fossilien können sich nicht mehr fortpflanzen und haben ihr Genmaterial längst vollständig verloren. In den Phylogrammen und Kladogrammen von Fortpflanzungsgemeinschaften finden wir deshalb ausschließlich Teilmengen der lebenden Arten. Das Fossil *Lucy* vom ostafrikanischen Graben hat in Abbildung 1 (rechts) und Abbildung 2 keinen Platz. Für die Kultur gilt ein anderer Grundsatz: Alles, was von den Konsumenten heute zur Produktion von Distanz und Nähe eingesetzt wird, findet Berücksichtigung in Kladogrammen der Objektwelt. Wenn Konsumenten also Distanz und Nähe dadurch schaffen, dass sie Museen besuchen, sind die musealen Gegenstände keine »Fossilien« (so alt sie auch sein mögen), sondern genauso »lebendig« wie das Getränk, das im Museumscafé eingenommen wird. Als »kristallisierte Geschichte« stellt uns die Kultur fast alle ihre jemals geschaffenen Objekte zur Nutzung zur Verfügung. Fast nichts, was jemals eine Bedeutung hatte, verliert diese ganz; fast alles kann für die nonverbale und verbale Kommunikation eingesetzt werden. Kulturelle Objekte verlieren ihre »kulturellen Gene« kaum. Nahezu alles, was jemals geschaffen wurde, lebt kulturell weiter.

Für Biologen ist die Aussage, der Mensch stamme zum Beispiel vom Gorilla ab, unsinnig. Da Gorillas eine lebendige Fortpflanzungsgemeinschaft sind, liefe dies ja darauf hinaus, dass der Mensch evolutionsgeschichtlich fortgeschrittener als der Gorilla wäre, der sozusagen die letzten sieben Millionen Jahre auf der evolutionären Stelle getreten und die Evolution dem Menschen überlassen hätte. Tatsächlich ist für Biologen der Gorilla evolutionsgeschichtlich eine genauso

aktuelle Ausprägung der Natur wie der Mensch. Deshalb finden wir keine lebenden Spezies in Phylogrammen oder Kladogrammen, die in einem Ast übereinander positioniert wären. Eine Art E in Abbildung 2 gibt es in der Biologie nicht. Fortpflanzungsgemeinschaften sind stets nebeneinander positioniert. Übertragen auf die Kultur würde dies verlangen, in Kladogrammen keine Objekte übereinander, sondern immer nur nebeneinander zu positionieren. Diese Praxis werden wir nur so lange als reine Konvention beibehalten, bis es sich als sinnvoll herausstellt, mit ihr zu brechen, bis es vorteilhaft wird, auch Objekte wie E in Abbildung 2 zu berücksichtigen; sobald es also wichtig wird, Abstufungen in einer Dimension, wie Lilaabstufungen in einer Kette in einem Baum, zu berücksichtigen.

In der Biologie werden Fortpflanzungsgemeinschaften als *dichotome* Diversifikationen aus dem Baum des Lebens heraus gedacht. Eine Gruppe wird von Artgenossen getrennt (zum Beispiel durch das Auseinanderbrechen von Urkontinenten oder die Drift von Treibholz über das Meer) und wandelt sich zu einer neuen Fortpflanzungsgemeinschaft. Eine Konvention unter Biologen will es, dass sich die Zurückgebliebenen parallel zu den Emigranten ebenfalls zu einer neuen Fortpflanzungsgemeinschaft wandeln. So wird aus eins immer zwei, aber das Entscheidende ist, immer *nur* zwei. Der Baum des Lebens hat so immer nur Knoten mit genau zwei Abzweigungen (evolutorische Dichotomie). In der Biologie ist diese Annahme plausibel, weil evolutorische Polytomien – Verzweigungen von mehr als zwei Fortpflanzungsgemeinschaften aus *einem* gemeinsamen Vorfahren – schwer vorstellbar sind. (Wie unwahrscheinlich ist es, dass eine Gruppe Altweltaffen von dem Ort, der heute Westafrika ist, auf einem Mangrovenfloß nach Südamerika gedriftet ist und zugleich eine andere Gruppe vom selben Ort aus nach Indien?) In der Sphäre der Kultur hingegen können wir multiple Abspaltungen (kulturelle Polytomien) keinesfalls ausschließen. Fürs Erste behalten wir aber die Dichotomie von Abspaltungen als reine Konvention bei.

Wie erwähnt belässt die Evolutionsbiologie lebende Fortpflanzungsgemeinschaften stets auf derselben Stufe der Evolution. Im Phylogramm ist dies durch die stets identische Länge jedes Astes eines Baumes bis zum gemeinsamen Ursprung repräsentiert.^{16*} Diese Eigenschaft evolutionsbiologischer Phylogramme ist für kulturelle Bäume aber nicht zwingend. Die Längen oberhalb von Objekten bis zum gemeinsamen Ursprung können unterschiedlich lang sein. Eine kulturelle Entwicklung kann abbrechen, während andere weitergehen. So wie kulturelle Objekte im »Innern« kultureller Bäume ihren Platz finden können (zum

^{16*} Zu diesem Zweck werden in der Evolutionsbiologie ultrametrische Skalen zur Bestimmung der Längen in evolutorischen Bäumen verwendet.

Beispiel E in Abbildung 2), können deren Äste früher oder später aufhören, weiter zu wachsen. Die *Moai Maea* der Osterinsel gehören zum Beispiel genauso zur kulturellen Objektwelt wie die Skulpturen Henry Moores. Die weitere Evolution dieser Steinköpfe hat aber im 16. Jahrhundert abrupt geendet, während Moores Werk eine Nachkommenschaft mit immer neuen Nachkommen zeugte. Wir werden die Längengleichheit aus der Evolutionsbiologie übernehmen, aber im Wissen, dass es in der Kultur eine reine, bei Bedarf zu durchbrechende darstellerische Konvention ist.

Kulturelle Bäume: Orientteppich, Tracht, archaischer Stil

Es gibt eine kaum überschaubare Menge von Orientteppich-Typen. Ein Teppich hat unterschiedliche Merkmale: Materialqualität von Wolle und Farbstoffen, Anzahl der Knoten pro Quadratzentimeter, Herstellungsverfahren (von Hand, maschinell), Alter, Herkunft, gezeigte Symbolik, Vorbesitzer, Händler. Merkmalsausprägungen lassen einen Teppich zur Teilmenge der authentischen Orientteppiche gehören oder nicht. Aber das Vorhandensein multipler Merkmale in einem einzigen Stück Textil macht eine Aggregation der Einzelbewertungen (Herkunftsort, Herstellungsverfahren, Materialtyp, Ornamentik) zu einem Gesamtwert der Authentizität schwierig, dann zum Beispiel, wenn sich Experten auf keine Gewichtung der Einzelmerkmale einigen können. Was als authentisch durchgeht und was nicht, ist eine Frage der kulturellen Aushandlung.¹⁷

Der authentische Orientteppich ist ein Beispiel dafür, dass es in der Kultur oft schwerfällt, auch nur die (belastbare) Anzahl von Objekten in einem Baum zu bestimmen, die Teilmenge an sich also zu definieren, ganz zu schweigen, ihr eine Ordnung dadurch zu geben, dass die Objekte der Teilmenge zum Beispiel in einem Baum positioniert werden. Kunstfälschungen sind eine andere Ursache solcher Schwierigkeiten. Das Gesamtwerk des russischen Avantgarde-Künstlers Kasimir Malewitsch ist nicht einfach zu bestimmen, weil immer wieder Fälschungen davon zirkulieren. Bei Künstlern wie Tizian hingegen ist die Definition der Teilmenge ihres Gesamtwerks kein Problem.

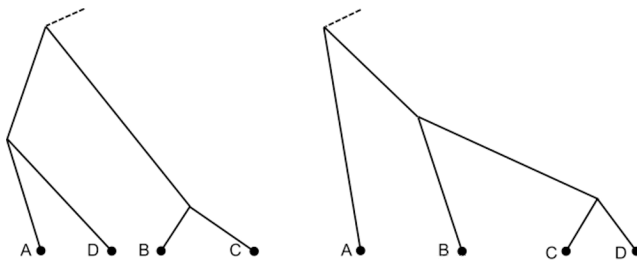
Tizians Gesamtwerk ist ein Baum. Ein Teil besteht aus dem bereits beschriebenen Typus von Werken, nennen wir ihn Typ A. Die überwältigende Dynamik der Interaktion von Figuren unterscheidet sich von späteren Werken wie zum Beispiel die *Venus von Urbino* von 1538 mit ihrem ruhigeren, eher stilllebenhaften Charakter. Bezeichnen wir diese Bilder als Typ B. Die Gemeinsamkeit beider

17 Spooner 2010.

Typen und ihr gemeinsames Unterscheidungsmerkmal zum vorhergehenden Malstil bleibt jedoch die Dominanz der Figur(en) im Vordergrund mit Architektur und Landschaft als dekorativer Hintergrund. Ein weiterer Typ in Tizians Stil zeigt sich in seiner umfangreichen, aus seiner stilllebenhaften Malerei entspringenden Porträtmalerei, nennen wir ihn Typ C, die weitgehend auf narrative Elemente des Hintergrunds verzichtet, dafür Größe, Tragik oder auch Verschlagenheit des Porträtierten zum Vorschein bringt. Ein weiterer Typ, sein Spätwerk und hier Typ D, greift die frühe figürliche Dynamik wieder auf, aber mit mythologischen statt religiösen Sujets wie zum Beispiel der *Raub der Europa*, 1559/62.

Wie lassen sich diese vier Werktypen im Baum von Tizians Gesamtwerk verorten? Es zeigt sich hier schon, dass die Definition der ungeordneten Teilmenge nicht die einzige Komplikation kultureller Bäume ist. Man kann eine ungeordnete Teilmenge kultureller Objekte stets in unterschiedlich geordnete Teilmengen verwandeln. Abbildung 3 illustriert dies am Beispiel Tizians.

Abbildung 3: Kladogramme von Tizians Gesamtwerk.



Links: Kladogramm der semantischen Varietät seines Gesamtwerks (Vereinfachung). Rechts: Kladogramm der chronologischen Varietät seines Gesamtwerks (Vereinfachung). Je nach Ordnungsprinzip, semantisch oder chronologisch, entstehen aus derselben ungeordneten Teilmenge seiner Werktypen (A, B, C, D) unterschiedliche Kladogramme.

Sie zeigt rechts Tizians stilistischen Variantenreichtum im Ergebnis eines *chronologischen* Ordnungsprinzips. Der chronologische Ursprung liegt in der Paduaner Bildhauerei, aus der heraus der dynamische Stil seiner Fresken entstand (Typ A), denen die Stilllebenmalerei folgte (Typ B) und dieser die Porträtmalerei (Typ C) und die Malerei mythologischer Sujets (Typ D).

Warum aber sollte die chronologische Ordnung von Tizians Stil die »richtige« sein? Geradezu typisch für die Kultur ist, dass sie zu alternativen, konkurrierenden Ordnungen in der Objektwelt einlädt. So auch hier. Kunsthistoriker haben zwar die chronologische Ordnung entwickelt, aber daneben gibt es auch solche,

die Syntax und Semantik von Werken in den Mittelpunkt stellen. Abbildung 3 zeigt links die vereinfachte semantische Ordnung in Tizians Gesamtwerk: Tizians späte mythologische Phase (D) ist semantisch näher mit seiner Paduaner Frühphase (A) verwandt als mit der Porträtmalerei (C), der sie folgt. Diese wiederum ist näher mit seinen Stillleben (B) verwandt als diese mit seinen Paduaner Fresken (A).

Was bestimmt, welches Ordnungsprinzip zum Zug kommt? Wie im zweiten Teil des Buches argumentiert werden wird, bestimmt dies die Kultur selbst als »kristallisierte Geschichte«, wobei aber menschliche Agency in der Form individueller Stilführerschaft darauf begrenzt Einfluss nimmt.

Hier aber zunächst zur analytischen Trennung von Spreu und Weizen: Welches ist die »richtige« Ordnung zum Zweck der Produktion sozialer Distanz und Nähe? Es sind nicht die Tizian-Experten, die uns das sagen können, sondern wir müssen darauf achten, welche Ordnung bei den Konsumenten kulturell angekommen ist: Syntax, Semantik, Chronologie oder einfach nur »schön oder hässlich« oder »alte Schinken, neue Schinken«.

Ein anderer Baum in der Objektwelt ist die Volkstracht. Sie ist – abgesehen vom Oktoberfest – Erkennungs- und Differenzierungsmerkmal von Ethnien und autochthonen Gruppen. Sie schafft Distanz nach außen und Nähe nach innen. Jede Tracht gibt es wiederum in verschiedenen, nach innen Nähe moderierenden Nuancen. Die Appenzeller Frauentracht zum Beispiel unterscheidet zwischen unverheirateten, verheirateten Frauen und Witwen. Ein anderes Beispiel ist die historische Tracht der Turkvölker.¹⁸ Ihre über lange Zeit zwischen den Geschlechtern nicht unterscheidende Grundausrüstung bestand aus einer langen, sackartigen, an Hüfte und Fußknöcheln plissierten Hose (*Salvar*), einem Hemd (*Gömlək*), über welchem ein langärmliges Gewand (*Entari*) getragen wurde, das wiederum umhüllt war vom *Kaftan*, einer kurzen Jacke (*Cepken*) und einem weiten, körperlangen Umhang (*Ferace*). Diese Grundausrüstung blieb über Jahrhunderte weitgehend moderesistent und war den klimatischen Bedingungen der eurasischen Steppe angepasst. Moden zeigten sich nur in wenigen stilistischen Wendepunkten, zum Beispiel in der Art, wie die Kleidungsstücke geschlossen wurden, rechts über links oder vorne, und in der Verwestlichung durch die Einführung geschlechterspezifischer Tracht. Der Befund zeigt eine weitgehende Übereinstimmung in Material, Schnitt und Einzelstücken bei den Nomadenvölkern der Hunnen, Sakassen, Kirgisen und den anderen Turkvölkern. Unterschiedliche Clans zeigten jedoch als Unterscheidungsmerkmal in Variationen und regionalen Varianten den Einfluss von Nachbarkulturen. Die Tracht unter

18 Koç und Koca 2011.

den Turkvölkern ist ein weitverzweigter stilistischer Baum komplementärer Einzelobjekte, die zugleich Distanz zwischen und Nähe in Subgruppen vermitteln.

Bäume in der Kunst sind nicht auf das Lebenswerk von Künstlern beschränkt. Das vielleicht eindrucksvollste Beispiel ist der archaische Stil in der Kunst.¹⁹ Im Neopaleolithikum von namenlosen Künstlern erfunden und heute in der Ausdrucksform von Schulkindern und in tribaler Kunst gezeigt, finden sich seine Spuren zum Beispiel in den Töpfereien von Josiah Wedgewood, den Entwürfen des Architekten Étienne-Louis Boullée, Bildern von Jean-Auguste-Dominique Ingres, Georges Seurat und Kasimir Malewitsch. Und in der Malerei von Paul Klee, Joan Miró, Karel Appel, in Bildern und Skulpturen von Pablo Picasso, den Skulpturen von Alberto Giacometti und Jene Highstein sowie in Bauten von Ludwig Mies van der Rohe taucht er in variantenreichen Verfeinerungen auf. Der archaische Stil sublimiert die sichtbarsten Aspekte von Dingen und Verhaltensweisen vermittelt elementarster Figuration durch: sequenzielle, erklärende Narration, lineare, prozessionhafte Komposition asynchroner Elemente gleicher Größe, unterschiedliche Perspektiven auf eine Figur, optische Schaffung von Raum durch ein Gitternetz aus Linien, in den Teilflächen monochromatische Kolorierung. Der archaische Stil vereint in einem großen Baum eine große Zahl über Tausende von Jahren verstreuter Einzelwerke aus unterschiedlichen Kunstgattungen, geschaffen von einer großen Zahl bekannter und namenloser Künstler. Eine Vielzahl solcher Bäume, kleine und große, lässt sich in der Objektwelt finden.

Zur Illusion einer kulturellen Gesamtordnung

In der Evolutionsbiologie herrscht der Glaube an die Existenz eines die ganze Tierwelt vereinenden Baumes, der sich mit dem der Flora zum Baum des Lebens vereint.²⁰ Es wäre illusorisch zu glauben, die Objektwelt des Konsumenten als Ganzes sei ein solcher Baum.

Diese Illusion zeigt sich allein schon in der Kunst, der auf ihren inneren Zusammenhang am besten erforschten Objektkategorie. Zwar gibt es kunstgattungs- und künstlerübergreifende Stile wie den archaischen Stil. Daneben aber gibt es die vielen nach Form und Inhalt streng voneinander zu trennenden Stile. Die Systematisierung des Kunsthistorikers und Malers John F. Moffitt erschließt aus der rein visuellen Erfahrung eines Werks die Besonderheiten der philoso-

19 Howard 1981.

20 Dawkins 2005.

phischen Motivation des Künstlers.²¹ Die visuelle Erfahrung wird dabei in zwei Oberkategorien unterteilt, die Erfahrung der dargestellten Objektformen und die Erfahrung der Präsentation von Inhalt. Diese Oberkategorien werden wiederum auf einzelne Erfahrungsprinzipien heruntergebrochen. Der archaische Stil zum Beispiel vermittelt die Erfahrung seiner Objektformen unter anderem durch die Prinzipien der Abstraktion, Anonymität, Frontalität, Planarität, Typologisierung und flächigen Koloration. Er vermittelt Inhalt idealistisch, zeigt philosophische oder ideologische Konzepte mit figurativer Symbolik, opfert Schönheit der Erscheinung einem didaktischen Programm, arbeitet mit Wiederholung und zeigt den Menschen als undifferenziertes abstraktes Wesen ohne erkennbare Psyche. Auf diese Weise identifiziert Moffitt in der Malerei des 18. bis 20. Jahrhunderts vier klar unterscheidbare Stile: den klassischen Stil in der Tradition der Hochrenaissance (von Tizian bis zu den Skulpturen Henry Moores), Barock inklusive abstrakter Expressionismus (Caravaggio bis Wassily Kandinsky), Mannerismus inklusive Pop-Art (Giorgio Vasari bis Robert Rauschenberg) und den archaischen Stil. Die Malerei dieser Zeitphase besteht also in Moffitts Sicht aus vier getrennten Bäumen.

Die Illusion einer Gesamtordnung der Objektwelt geben wir also besser auf und stellen stattdessen fest, dass sie lediglich als Menge unterschiedlicher Typen von Teilmengen charakterisierbar ist, $\{\circ, |, \mathfrak{M}\}$, aus Singletons, Ketten und Bäumen, die in unterschiedlichen Ausführungen vorhanden sind.^{22*} Dies ist das Charakteristische für das Material, mit dem Distanz und Nähe konsumierend produziert werden. Mit solchem Material ist die orthodoxe konsummengengestützte Grenznutzenüberlegung analytisch nicht fassbar. Noch kann damit in volkswirtschaftlich bewährter »Als-ob-Manier« das Konsumentenverhalten prognostiziert werden.

Qualitative Überlegungen müssen quantitative ersetzen: Die Nichtidentität, aber Vergleichbarkeit von Objekten innerhalb der Ketten ist ein solch qualitativer Gesichtspunkt. Ebenso die teilweise (entlang von Ästen) Vergleichbarkeit von Objekten eines Baumes, die Gemeinsamkeit eines gemeinsamen Ursprungs aller seiner Äste, aber auch die Unvergleichbarkeit, die in den Objekten am Ende seiner Äste steckt, sind eine solche Qualität. Nicht zuletzt auch jene Unvergleichbarkeit von Baum zu Baum und Kette zu Kette und von Bäumen, Ketten und Singletons zueinander. Dieses Material verlangt nach einer qualitativen Herangehensweise. Mengen werden angesichts dessen zu einem primitiven analytischen

²¹ Moffitt 1979.

^{22*} $X = \{\{\circ_1, \dots, \circ_h\}, \{1_1, \dots, 1_i\}, \{\mathfrak{M}_1, \dots, \mathfrak{M}_j\}\}$

Faktor des Konsumierens. Qualitative Gesichtspunkte rücken in den Vordergrund und sind im *o/+Konsumansatz* angelegt.

Ausblick auf eine bunte Welt

Erst eine qualitative Herangehensweise erschließt dem Analysten den Reichtum an Handlungsoptionen des Konsumenten, der durch den Reichtum an volkswirtschaftlichen Ressourcen allein – Natur (Schönheit, Intelligenz), Geld, Zeit, Bildung, Netzwerk – immer weniger abbildbar ist. Zusammen mit der budgetneutralen Konsumierbarkeit der Objektwelt wird damit Geld zwar nicht redundant, aber es verliert sowohl an Alleinstellung als Mittel im Konsum wie an prognostischer Treffsicherheit.

Deshalb wird hier so getan, als sei seine Wirkung ganz verpufft. Das Soziale wird ganz ohne Geld (und die anderen volkswirtschaftlichen Ressourcen) gedacht, weil sich die ganze Tragweite des *o/+Konsums* für das Soziale nur so ermaßen lässt, auch wenn es in der Realität natürlich auch von Schönheit, Intelligenz, Geld, Zeit, Bildung und den persönlichen Netzwerken moderiert wird.

So können wir ein interessantes Gedankenexperiment durchführen: Angenommen, alle Menschen hätten genau dieselbe Ressourcenausstattung und denselben Konsumraum zur Verfügung und besäßen identische Präferenzen über Konsumalternativen. Wie heterogen – wie bunt – wäre die Gesellschaft, nachdem die Menschen ihre Konsumentscheidungen getroffen haben? Die Prognose der Orthodoxie ist: Alle Menschen konsumieren dasselbe, denn sie starten ja vollkommen homogen; die Gesellschaft bleibt, wie sie begann; ihr mangelt es auch nach dem Konsumieren an jeglicher Buntheit. Gesellschaftliche Buntheit kann so nur qua Annahme prognostiziert werden: Sie wird nur bunt in dem Maß, wie ihre Mitglieder mit unterstellten Unterschieden ausgestattet in diese Welt hineingestellt werden.

Mit dem *o/+Konsumansatz* im analytischen Reisegepäck kommen wir zu einem radikal anderen Schluss: Der *o/+Konsum* macht selbst aus einer am Anfang völlig homogenen Gesellschaft einen bunten Blumenstrauß aus unterschiedlichen sozialen Gruppen, die sich erst in ihm konstituieren und zeigen. Diesem Aspekt ist Teil 2 des Buches gewidmet. An dieser Stelle lässt sich als Aussicht darauf festhalten, dass wir erst mit dem *o/+Konsumansatz* ein analytisches Instrument besitzen, das die Buntheit der sozialen Welt erklären kann, ohne sie qua Annahme ins Soziale hineinzuschreiben.

Jenseits der Dingwelt

Der extreme analytische Startpunkt einer vor den Konsumhandlungen homogenen Gesellschaft lässt sich auch dadurch motivieren, dass Distanz und Nähe nicht nur durch den Einsatz der Dingwelt konsumierend produzierbar sind. Auch Verhaltensweisen können allein oder zusammen mit Dingen als Unterscheidungsmerkmale Distanz und Nähe vermitteln, was die Redundanz von Geld als Mittel im Sozialen weiter erhöht.

Im späten 18. Jahrhundert kam in Neapel, einem Zentrum des romantisch-intellektuellen Europa, die Modeerscheinung von lebenden (griechischen) Statuen auf.²³ Als »lebender Klassizismus« zeigten sich Damen in hoch tailliertem weißem, halbttransparentem Musselin – woraus sich später der französische Empirestil, die *robe à la grecque*, formte – in den Salons der neapolitanischen Gesellschaft in anrührenden Posen. Die tamburinschlagende Bacchante und Pygmalions *Galatea* waren populäre Sujets.

Zur Meisterschaft dieser Art der Selbstinszenierung brachte es Emma Hart, eine Engländerin niederer Herkunft, die zum Star der neapolitanischen Salons avancierte. Durch die Heirat mit dem in Neapel lebenden reichen Kunstliebhaber William Hamilton stieg sie vom Hausmädchen zur Lady Hamilton auf und wurde in ihrer Statuenpose Vorbild für sogar hochadlige Nachahmerinnen, wie zum Beispiel Lady Charlotte Campbell, die von Tischbein im Stil einer lebenden griechischen Statue gemalt wurde. Goethe gibt im Posieren Lucianens in den *Wahlverwandtschaften* der lebenden Statue hingegen eine andere Bedeutung. Heute würde Emma Hart Selfies im Internet posten.

Bis heute unerreicht im virtuellen Spiel mit distanz- und nächeschaffenden Verhaltensweisen ist der Dandy-König George »Beau« Brummell aus der Zeit des britischen Regency.²⁴ Mit mehr Verwegenheit als Vermögen ausgestattet, brachte es Beau Brummell als »Stilunternehmer« zum Dominator der vornehmsten Salons, bewundert von ganz London (inklusive des regierenden Prince of Wales). Nachdem er sich weitgehend von seiner kleinbürgerlichen Verwandtschaft gelöst hatte, erlangte er Zutritt in die bessere Gesellschaft mit seinem bis zur Perfektion ausgebildeten Stil, der gekennzeichnet war durch Zeremoniell, Publikumsorientierung, Geringschätzung und Exklusivität. Beaus Zeremoniell war zugleich aggressiv und defensiv, er zog zwischen sich und anderen einen schützenden Graben, der nur mit Geschmack und Verfeinerung überbrückbar war. Die Oberflächlichkeit und Schlichtheit seiner Sozialisation kleisterte er mit

23 Rauser 2015.

24 Smith 1974.

einer formalen Würde zu, durch die Angelegenheiten des Geschmacks und Benehmens in den Vordergrund gerieten, Substanz (zum Beispiel Abstammung und Vermögen) zur Nebensache wurde und Beziehungen zum bloßen Zelebrieren von Standards verkamen. Brummells Publikumsorientierung zeigte sich darin, dass er regelmäßig Besuch empfing, auch vom Prinzregenten selbst, der seiner morgendlichen Ankleidezeremonie beiwohnte; oder dass er in den Salons oder der Oper seine vernichtenden Geschmacksurteile mit beißender Ironie zum Besten gab, was vom anwesenden Publikum aufgesogen wurde wie scharfer Tabakrauch. Brummell zeigte Geringschätzung gegenüber allem und jedem bis zur Absurdität – nichts war es wert, ernst genommen zu werden, niemand aus der feinen Gesellschaft konnte hoffen, in ebenbürtige Konkurrenz zu ihm zu gelangen. Exklusivität markierte unüberbrückbare Distanz zu jenen, die er als sozial inferior ansah. Sich aus dem Haus in seine Kutsche tragen zu lassen, um seinem Schuhwerk den Schmutz der Gosse zu ersparen, gehörte zu diesem Spiel. Brummell wurde so zum Inbegriff für gelebten Dandyismus, der später Charles-Pierre Baudelaires Antiästhetik und Oscar Wildes Auseinandersetzung mit der durch und durch ritualisierten besseren Gesellschaft beeinflusste.

Zugang zur feinen Gesellschaft konnte sich Brummell mithilfe eines kleinen Erbes verschaffen, sein Aufstieg dort verdankte sich aber zuvorderst seinem wohlkalkulierten Verhalten, substanzielle Ressourcen wie Geld, Vermögen oder ein exklusives Herkunftsmilieu waren sekundär. Das Dandy-Dasein war harte Arbeit, es kostete vor allem Zeit, die jemand, der gerade so reich war, dass er – wie die Angehörigen der »Leisure Class« – seinen Lebensunterhalt nicht mit Arbeit verdienen musste, im Überfluss hatte. Alle relevanten Akteure waren damit in gleicher Weise ausgestattet.

In der modernen Leistungsgesellschaft sind die Vorzeichen der Verfügbarkeit von Zeit ironischerweise umgekehrt, weisen aber mit derselben Konsequenz auf das Erfordernis einer alternativen Konsumtheorie hin: Die Champions der Leistungsgesellschaft heute haben, wie früher die »Leisure Class«, Geld, dafür aber keine Zeit. Kein Geld haben die Arbeitslosen, dafür aber umso mehr Zeit. Zu zelebrieren, dass man keine Zeit hat, erfüllt heute dieselbe distanz- und näheschaffende Funktion wie früher das Zeigen, dass Zeit keine Rolle spielt. Die Produktion von Distanz und Nähe mit Verhaltensweisen bleibt heute relevanter denn je.

Der Neostamm der Fahrradkurriere (*bike messengers*) gehört nicht zur modernen »Leisure Class« der (Vollzeit-)Arbeitslosen.²⁵ Seine Mitglieder haben profes-

25 Ein Neostamm unterscheidet sich von einer Subkultur durch die Freiwilligkeit der Mitgliedschaft (Maffesoli 2007).

sionell nie Zeit, aber immerhin so viel davon übrig, dass sie sie auf distanz- und nächeschaffende Verhaltensweisen ver(sch)wenden können.²⁶ Ihr Stil zeigt sich in den drei Dimensionen: Verhalten, Erscheinung, Jargon. Die unter den Kurieren angesehensten Fahrer sind jene mit dem riskantesten Fahrstil, die keinerlei Angst davor zeigen, auf einer Welle flüssigen Verkehrs zu reiten, und dabei jegliche Sicherheit und Einhaltung der Verkehrsregeln opfern – »Ride it like you stole it!«. Der Prototyp des Fahrradkuriers verzichtet auf den Helm und nutzt ein gang- und bremsenloses Fahrrad (*Trackbike*), das im Straßenverkehr schwer handhabbar und für den Fahrer riskant ist. Über funktionalen Sporttextilien trägt er Straßenklamotten im Schmutzlook. Wie in anderen Neostämmen, zum Beispiel den Freeclimbern, strotzt sein Jargon vor Begriffen mit für Outsider fremder Bedeutung wie *Fix* für ein Trackbike, *Wave* für die flüssige Fortbewegung oder *Line* für den (meist kurvenreichen) Weg durch den (stehenden) Verkehr. Die beste Möglichkeit, die Gefahr zu verachten, bieten *Alleycats*, organisierte, illegale, halsbrecherische Fahrradrennen durch den städtischen Verkehr. *Alleycats* zeigen, dass die Risikobereitschaft von Fahrradkurieren nicht (nur) dem kommerziellen Druck ihres Geschäfts, sondern (auch) einer distanz- und nächeschaffenden Risikofreude geschuldet ist. In diesem Stil wird eine urbane Gruppe von »Rebellen ohne Bremsen« sichtbar, die ohne den Einsatz von Geld, Vermögen und formalem Humankapital, dafür mit kreativem Verhalten Distanz zum Rest der Gesellschaft und Nähe untereinander erschafft.

Wir und die anderen und wir unter uns

Um zu einer schrittweisen Präzisierung der Begriffe Distanz und Nähe zu kommen, lässt sich zunächst ihr Verhältnis im sozialen Raum auf zwei Arten denken. Mit ausschließlicher Blick auf die Außendifferenzierung einer Gruppe sind Distanz und Nähe Synonyme für die Dissimilarität zweier sozialer Gruppen (so wie zwei Dörfer in der Luftlinie gemessen als gleich weit voneinander entfernt bezeichnet werden können). Mit Blick auf die Außen- und Binnendissimilarität unterscheide ich davon ein orthogonales Verständnis von Distanz und Nähe. Außendissimilarität meint die Dissimilarität zwischen zwei sozialen Gruppen, die soziale Distanz dazwischen schafft. Binnendissimilarität meint die Dissimilarität von Individuen innerhalb ihrer sozialen Gruppe. Sie schafft soziale Nähe, ohne die Gruppenmitglieder identisch werden zu lassen. Ich werde die Begriffe Distanz und Nähe immer in diesem zweiten Sinne verwenden: Distanz im Sinn

26 Kidder 2005.

der Dissimilarität zwischen Gruppen und Nähe im Sinn der Dissimilarität von Mitgliedern einer Gruppe. Distanz und Nähe sind also keine Synonyme, sondern stehen in einem *orthogonalen* Verhältnis.

Orthogonale Distanz und Nähe, so meine Modellierung, sind die Determinanten der menschlichen Identität. Der Konsumnutzen eines Gruppenmitglieds hängt sowohl von der Distanz wie auch von der Nähe ab. Planvolles Konsumieren eines Konsumenten, die Wahl seines *o/+Konsums* aus der partiell geordneten Objektwelt, $\{\circ, |, \mathfrak{M}\}$, ist dementsprechend komplex. Diese Komplexität wird im zweiten Teil des Buches behandelt.

Das Typische an der Orthogonalität von Distanz und Nähe zeigt sich im (halb-)kriminellen Jugendmilieu.²⁷ Zum jugendlichen »Gangsterstil« gehören die *Perker*-Frisur (seitlich und hinten kurz, oben länger), Designer-Sporthoodys und -jacken, Tanktop, Baseballkappe, tiefsitzende Röhrenjeans, Sportschuhe, Silber- und Goldketten – eine insgesamt für Jugendliche teure Ausstattung. Gruppenverhalten zeigt sich als »Bad Guys« mit der Bereitschaft, das aller kleinste Zeichen von Respektlosigkeit jederzeit mit (der Androhung von) Gewalt zu quittieren. Der Jargon ist ein Mix aus schwarzem Rap und Muttersprache. Der Stil grenzt sich nicht gegen ein abstraktes aggregiertes Anderes ab, sondern zeigt sich rebellisch gegenüber dem Mainstream in einer provozierenden Ästhetik: Was der Mainstream meidet, zeigt er, was der Mainstream zeigt, meidet er. Distanz funktioniert durch den *o/+Konsum*, wozu das ganz konkrete Andere, hier der Mainstream, aufs Korn genommen wird. Dies hat das Material des »Gangsterstils« mit *Piña* gemeinsam, mit dem die philippinischen »Amerikanisten« aufs Korn genommen wurden. Dies ist die eine Dimension der Orthogonalität von Distanz und Nähe.

Der Jugendgangsterstil zeigt aber auch zugleich die zweite Dimension der Orthogonalität, die Nähe innerhalb der Wahlverwandtschaft, und damit, wie die Produktion von Distanz mit der Produktion von Nähe Hand in Hand geht – wie das »Wir und die anderen« mit dem »Wir unter uns« zusammenarbeitet. Dass Distanz zu anderen eine Gruppe zusammenschweißt, ist trivial. Nicht trivial ist, dass die Produktion von Nähe nicht zur vollkommenen Nähe, zur Verschmelzung der Identitäten der Gruppenmitglieder führt, nicht zum Extremum der totalen Zusammengehörigkeit, was zumindest für individualistische Gesellschaften so gilt. Im Fall der »Jugendgangster« macht erst das »Gesessenhaben« einen »Gangster« authentisch. Alle anderen Elemente seines Stils sind nicht hinreichend dafür. Newcomer und solche, die nie erwischt oder von der Polizei immer nur wieder laufen gelassen wurden, stehen im internen Ansehen weiter unten.

27 Bengtsson 2012.

Außerdem haben es Kids aus der einheimischen Bevölkerung in diesem Milieu schwer, Anerkennung zu erlangen. Ihnen wird unterstellt, es fehle ihnen am angeborenen Hang zur Kriminalität. So schafft (die Verklärung von) Kriminalität – zugleich und orthogonal – Distanz gegenüber dem nicht kriminellen Mainstream und unvollkommene Nähe innerhalb des Milieus.

Die Orthogonalität von Distanz und Nähe wird im dritten Kapitel weiter präzisiert werden. Hier ein Ausblick darauf: In der graphischen Darstellung des Phylogramms wird Nähe in einer Wahlverwandschaft in einem Teil der vertikalen Längen der Äste sichtbar werden, Distanz zu anderen Wahlverwandschaften in einem Teil der (in geeigneter Form definierten) horizontalen Breite des Phylogramms. In der graphischen Darstellung des Phylogramms zeigt sich die Orthogonalität von Distanz und Nähe somit in der Ausbreitung des Baums im zweidimensionalen Raum.

Fluide Gesellschaft

Einige der bis hierher behandelten Beispiele aus der Objektwelt haben gemeinsam, dass die Zeit ihres Erscheinens in einer Phase der gesellschaftlichen Veränderung und Unsicherheit lag. *Piña* wurde zum Zeichen der philippinischen Identität zwischen dem Ende der amerikanischen Herrschaft und der Emanzipation vom amerikanischen Einfluss. Die italienische Renaissance erblühte im Spannungsfeld der päpstlichen, Mailänder und Habsburger Großmächte. Die dänische Militäruniform entstand im Übergang vom Feudalsystem zur Erstarkung des Territorialstaats. Die lebenden griechischen Statuen kamen in einer Zeit der romantischen Liberalisierung auf und der Dandyismus Beau Brummells zeigte sich im Regency, als der Fortbestand der alten Ordnung unsicher war. Diese Gemeinsamkeit ist kein Zufall. Je fluidere die Gesellschaft, das heißt, je weniger kristalline soziale Struktur in ihr steckt, umso fruchtbarer ist der Boden für die Vergrößerung der Objektwelt. Denn die Objektwelt bringt Ordnung in die fluide Gesellschaft, was die folgenden Beispiele zeigen.

In der Westminster-Abtei gibt es vier Bodenmosaiken im römischen *Cosmati*-Stil. Sie nehmen in der Stilsprache der Abtei die Sonderstellung eines Singletons ein.²⁸ Was ist die Ursache dieses Stilbruchs in der sonst ganz im anglofranzösischen frühgotischen Stil erbauten Abtei, der Krönungsstätte und des Mausoleums?

28 In der Interpretation als stilistisches Singleton müssen die vier nicht identischen Mosaiken als Werkexemplare eines einzigen Objekts interpretiert werden. Zur Logik dieser Interpretation siehe Fußnote 4.

leums der englischen Könige? Die *Cosmati*-Mosaiken befinden sich innerhalb der Abtei genau am traditionellen Ort des Krönungszeremoniells. Abtei und Mosaiken wurden kommissioniert von Heinrich III., König von England und Herzog von Aquitanien, in einer Phase des Niedergangs des englischen Einflusses auf dem Kontinent. Es entstand der wachsende Wunsch nach einer von Frankreich losgelösten eigenständigen, rein englischen Identität als Kern einer neuen Herrschaftsideologie. Die *Cosmati*-Mosaiken genau am Krönungsort halfen, dieses neue Bedürfnis nach Distanz zu artikulieren und ein neues Verhältnis zum Kontinent zu ordnen.²⁹

Urbane japanische Jugendstile zeigen viele Besonderheiten gegenüber den westlichen. Ein Beispiel ist *Kogyaru*, ein sehr schriller Stil. Der Begriff ist abwertend und meint ein junges, infantilisiertes Mädchen. Zum äußeren Erscheinungsbild des *Kogyaru* gehört eine tief gebräunte Haut, die in Sonnenstudios oder mithilfe chemischer Mittel erzeugt wird und extrem kontrastiert zum historischen Idealbild der vornehmen Japanerin – bleich durch Meiden der Sonne (der Bäuerinnen ausgesetzt sind) und gebleicht durch zusätzliches Auftragen von weißer Schminke. *Kogyaru* adaptiert stattdessen das westliche Idealbild der Haut, das den Luxus der in der Sonne verbrachten Qualitätszeit zum Ausdruck bringt. Wie kam dieser »Kulturbruch« zustande? Japan machte nach Ende seines isolationistischen Kurses unter den Schogun demütigende Erfahrungen mit dem Westen, die die nationale Identität zunehmend infrage stellten. Die Notwendigkeit der Modernisierung wurde zur Modernisierung nach westlichem Vorbild – »*datsu a nyo o*« (aus dem Osten in den Westen) – einschließlich der Imitation des westlichen Kolonialismus. Dieser verlangte nach einer hierarchisch wirkenden Abgrenzung der japanischen Rasse gegenüber den anderen asiatischen Rassen, mit der japanischen an der Spitze. Diese Konstruktion von Distanz gegenüber Asien fand Ende des 19. und im 20. Jahrhundert Unterstützung im Westen durch die Konstruktion von Nähe zu den Japanern (im Gegensatz zu den anderen Asiaten) als »Weiße ehrenhalber«, zum Beispiel durch Nazideutschland oder in der südafrikanischen Apartheid. Der *McDonald's*-Slogan in Japan »Iss Hamburger, dann wirst du blond!« ist nur vor diesem historischen Hintergrund einer Nation auf der Suche nach ihrer rassischen Identität zu verstehen. Diese Suche zeigte sich im Glauben, dass Rasse manipulierbar oder zumindest übertünchbar sei. *Kogyaru* ist ein stilistischer Ausfluss daraus, nimmt mit Attributen der westlichen Rasse auf ironische, campige Weise Rasse als vermeintlich natürliches Attribut des Menschen aufs Korn und hält damit zugleich der Künstlichkeit der Verwestlichung Japans den Spiegel vor. Neben Sonnenbräune zeigt

29 Binski 1990.

der *Kogyaru*-Stil braun oder blond gefärbte Haare und haselbraun oder blau eingefärbte Kontaktlinsen. Der schrille Jugendstil *Kogyaru* verdankt sich einer tiefen Identitätskrise der japanischen Nation.³⁰

Im späten 17. Jahrhundert hatte die Verflüssigung der tradierten Sozialstruktur die englische Provinzstadt erreicht. Wo auf dem Land Grundbesitz und Abstammung noch die soziale Struktur bestimmten, galt dies zuverlässig nicht mehr für die Stadt. Den Weg in die bessere Gesellschaft der Stadt ebnete auch der Erfolg in Handel und Gewerbe, eine professionelle Tätigkeit und die Wahl in magistrale Funktionen. Die städtische bessere Gesellschaft wurde zu einem Mix von Menschen mit ganz unterschiedlichen Biographien. Dementsprechend groß war das Bedürfnis, Nähe untereinander und Distanz zur sozial schwächeren städtischen Bevölkerung zu schaffen. Dies musste aber auf eine der größer gewordenen Heterogenität der zur Verfügung stehenden Ressourcen gerecht werdende Weise geschehen. Diese Aufgabe erfüllte der *englische Gentleman* mit seinem Wohlstand (statt exorbitantem Reichtum), der Verfeinerung und Selektivität demonstrierenden Materialkultur am Körper und zu Hause, seiner betont »liberalen Bildung«, seiner Höflichkeit und Sensibilität (auch gegenüber Geringeren). Den *englischen Gentleman* verdanken wir einer Phase der Verflüssigung der Gesellschaft und einem Bedürfnis nach neuer Ordnung, die er zu schaffen half.³¹

Die Künstlervereinigung der Wiener Secession vollzog zum Ende des habsburgischen Vielvölkerstaates den Bruch mit dem staatstragenden Stil des Wiener Hofes, dem Historismus. Sie thematisierte die Brüchigkeit, Morbidität und Verlogenheit der alten Ordnung und schuf ein Angebot für eine neue. Das Gesamtwerk Gustav Klimts, Gründungspräsident der Secession, zeigt das Programm exemplarisch anhand der Behandlung von Sexualität. In der offiziellen Wiener Gesellschaft war natürliche Sexualität tabu. Der weibliche nackte Körper wurde im Historismus in mythologischen Narrationen, zum Beispiel zur Figur der Eva, entpersonifiziert und verklärt. Klimts Bilder ersetzten die Eva des Historismus durch die Nini der Wiener Halbwelt: Mit statt ohne Schambehaarung und mit einem lebendigen Gesicht zeigen seine Frauen natürliche Sexualität und darin die Künstlichkeit der offiziellen Ideologie. Klimts um die kastrierende *Femme fatale* kreisendes Werk entstand in einer Zeit verlorengelender Ordnung und offeriert eine neue, die natürliche Sexualität enthält.³²

Die Frauenbewegung kam durch die Verflüssigung der Gesellschaft auf und verstärkte sie durch die Ablehnung der tradierten Geschlechterrolle. Die neue

30 Black 2009.

31 Stobart 2011.

32 Néret 2007.

Frau musste ihre neue Rolle mit und in der Objektwelt zeigen. Rauchen in der Öffentlichkeit war ein Mittel. Dem *Marlboro*-Mann der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ging der *Marlboro*-Vamp in der ersten Hälfte voraus: die rauchende moderne Frau, von der Werbung vereinnahmt. Und noch früher, in der Viktorianischen Zeit, schufen die Vorkämpferinnen der Frauenbewegung Distanz zur Frau in ihrer traditionellen Rolle dadurch, dass sie die unpraktische Frauenmode mit Reifrock und Korsage ablehnten und sich selbst als modisch und trendy positionierten. Das stilistische Inventar des Orients war dazu bestens geeignet, ließ es dem Körper doch jede Freiheit unter einer weiten Hülle und stand gleichzeitig als Symbol für das einfachere romantische Leben und eine natürliche Schönheit der Frau. Der orientalische Stil repräsentierte bis ins 20. Jahrhundert hinein diese Ideale und transportierte die Ideologie der neuen Frau.³³ Neue Elemente – als alte aus dem Orient übernommen und mit neuer Bedeutung besetzt – gelangten in die Objektwelt einer fluider gewordenen Gesellschaft.³⁴

Die fluide Gesellschaft und ihre neuen Kreationen in der Objektwelt zeigen sich auch im Kleinen. Der *Hiphop* (Old Style), Variante des amerikanischen schwarzen Ghetto Stils, zeigt sich als harter, die hypermaskuline Identität orientierender Stil. Der Dresscode ist geschlechtsspezifisch: *Er* hüllt sich von Kopf bis Fuß in weite geschlossene Textilien – der mystifizierte »große schwarze Dick« bleibt stets in weiten Hosen mit tiefem Schritt verborgen. *Sie* zeigt ihren schwarzen Körper in eng sitzender Kleidung als Objekt der männlichen Begierde. Dieser Dresscode repliziert die tradierte Arbeitsteilung in der Bekleidung des westlichen Mainstreams: Männer verbergen, Frauen zeigen. Erst seit den 1980er-Jahren gibt es körperbetonte Kleidung für den Mann. Zuerst für eine homosexuelle Trägerschaft, die den männlichen Körper als sexuelles Objekt herauszustellen begann – als neue Möglichkeit im Zuge der sexuellen Liberalisierung. Der *o/+Konsum* von weiten Hosen des Hiphoppers und die Röhrenjeans des Schwulen erzeugten auf einfachste Weise die Distanz und Nähe, die die Prüderie der männlichen Hiphop-Identität brauchte. Die Liberalisierung schuf jedoch auch ein neues Publikum für den Hiphop-Rap, welches die Zeichen der alten Prüderie

33 Rabinovitch-Fox 2015.

34 Indigenisierung von Objekten aus fremden Kulturen ist manchmal bedeutungsreziprok, wie das Beispiel des Sessels eindrücklich zeigt (Cevik 2010): Die wachsende Vorliebe fürs Orientalische im viktorianischen Westen brachte in Amerika den *Türkischen Sessel* (Ottomane) hervor, ein Ding, das im Zuge des wachsenden Westinteresses in der ottomanischen Welt dort mit dem Begriff *Amerikanischer Stil* belegt wurde. Nicht nur ein und dasselbe Ding kann in unterschiedlichen Kulturen eine andere Bedeutung erlangen (*Coca-Cola*), sondern es kann, wie das Beispiel zeigt, mit der Bedeutung »Aus der (jeweils) anderen Kultur« ausgestattet sein.

ablehnte. Einzelne Rapper begannen sich in ihrer Kleidung diesem Publikum anzupassen, deren nun enge Hosen zur Irritation für die tradierte Identität wurde. Die Verflüssigung der (amerikanischen) Gesellschaft schuf so die Notwendigkeit und die Möglichkeit einer stilistischen Binnendifferenzierung zwischen traditionellen und aus deren Sicht »sisifizierten« Hiphopern.³⁵ Die Nähe innerhalb des Hiphops nahm dadurch ab.

Gelegentlich werden Objekte aus der fluiden Gesellschaft in eine andere Gesellschaft exportiert. Der *Flüchtlings-* oder *Pyjamastil* in Europa ist ein Beispiel. Die Bezeichnung spielt auf die der Not geschuldete Vernachlässigung von Etikette und Selbststilisierung an und auf Kleidungs(stück)-Bricolage unter dem Zeitdruck einer plötzlichen Flucht. Der Stil zeigt unprätentiöse Bequemlichkeit (von Übergrößen), Secondhand-Assoziation (verblichene Farben), mittellange Kleidungsstücke ohne Dekolleté, untailliert, nachlässig getragen. Er hat den westlichen Mainstream bereits erreicht. Fluidität der Gesellschaft zum Beispiel Syriens (Krieg) schafft Fluidität in Europa (Flüchtlingskrise) und damit die Notwendigkeit, neue Ordnung mit neuem Material für neue Begegnungen zu schaffen. Flüchtlinge sind heute noch nicht (alle) im Arbeitsmarkt, aber (alle) schon im Supermarkt des Stils produktiv.

Der Befund ist der: Die Objektwelt vermittelt soziale Distanz und Nähe – Distanz zwischen Gruppen und Nähe innerhalb von Gruppen. Sie besteht aus vergleichbaren und unvergleichbaren Elementen und Teilmengen – aus Singletons, Ketten und Bäumen, {◦, |, ♠}. Der Schlüsselvorgang zur Schaffung von Distanz und Nähe ist ein qualitativer – der *O/+Konsum*. Durch ihn entsteht Ordnung in der Gesellschaft. Fluidität in der Gesellschaft löst eine alte Ordnung auf und schafft den Bedarf an neuem Material in der Objektwelt. So wird die verloren gegangene Ordnung in der Gesellschaft durch eine neue ersetzt. Es stellt sich nun die Frage, wie die Objektwelt ihre ordnungschaffende Qualität erhält.

35 Penney 2012.