

Kapitel 2

Der Stil

»Jede Erscheinung kann auf zwei Arten erlebt werden. Diese zwei Arten sind nicht willkürlich, sondern mit den Erscheinungen verbunden – sie werden aus der Natur der Erscheinung herausgeleitet, aus zwei Eigenschaften derselben: Äußeres – Inneres.«

Wassily Kandinsky¹

»Le style c'est l'homme même.«

Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon²

Obwohl es ihnen schwerfällt, Stil als Konzept spontan zu definieren, ordnen Menschen sich gegenseitig am jeweiligen Stil als zusammengehörig oder nicht zusammengehörig ein. Sie tun es immer dann, wenn sie andere als Punk, Nerd, Hipster, Hippie, Yuppie, Emo, zum Hiphop oder zum Mainstream gehörig zu erkennen glauben. Was häufiger gelingt, als dass es nicht gelingt! Die Frage ist nur, wie und warum?

Die Soziologie sagt, Stil sei entweder repräsentativ und/oder konstitutiv für soziale Gruppen.³ Einigkeit herrscht hingegen darin, dass soziale Gruppen und

1 Kandinsky 1973 (1926), S. 13.

2 Zitiert nach Saisselin 1958.

3 Für die Soziologie der Moderne sind Ausstattungsunterschiede (mit Finanz- und kulturellem Kapital) konstitutiv für die Bildung sozialer Gruppen, der Stil repräsentiert sie lediglich (zum Beispiel die Birmingham School in ihrer Analyse der britischen Jugendkulturen [Hebdige 1988]). In der postmodernen Variante der Soziologie wird der Stil der Gruppe als ihr konstituierendes Merkmal verstanden – nur durch das Zeigen eines Stils können Gruppen überhaupt ent- und bestehen, andere soziokulturelle Merkmale, zum Beispiel die Ausstattung mit Kapital, spielen

ihr Stil eine untrennbare Einheit bilden. Gruppenidentitäten haben gruppenspezifische Stile und Distanz zwischen Gruppen setzt solche Unterschiede voraus. Ich nenne den gruppenspezifischen Stil hier den *gewöhnlichen Stil* (einer Gruppe).

Wenn Distanz zwischen Gruppen mit unterschiedlichen gruppenspezifischen Stilen geschaffen wird, wie wird dann Nähe innerhalb der Gruppen hergestellt? Wie ich in Kapitel 3 argumentiere, geschieht dies mit dem *individuellen Stil* der Gruppenmitglieder. Je ähnlicher individuelle Stile sind, umso größer die Nähe, je dissimilärer sie sind, umso geringer ist sie. Individueller Stil und individuelle Identität bilden eine Einheit.

Die Multiplizität der Identität – kollektive und individuelle – bildet mit der Multiplizität des Stils – gewöhnlicher und individueller – eine korrespondierende Einheit. Wie genau und warum genau wir gesellschaftliche Gruppen und Individuen an ihrem Stil erkennen, tangiert somit den Kern der Produktion sozialer Distanz und Nähe. Ich muss dazu Stil als Begriff präzisieren, was in diesem Kapitel geschieht.

In den Wissenschaften wird Stil auf ganz unterschiedlichen Stufen der Aggregation behandelt. Die Soziologie behandelt ihn auf der aggregierten Stufe von Objektensembles. Das Ensemble als Ganzes, eine Teilmenge aus der Objektwelt, wird losgelöst von seinen zugehörigen Komponenten als Stil definiert und einer gesellschaftlichen Gruppe zugewiesen. Auf dieser Aggregationsstufe verliert der Stil die materiale Substanz seines empirischen Befunds: »anything goes« als Ensemble, solange es sich nur von den Ensembles anderer Gruppen unterscheidet.

Die Archäologie und die Kunstgeschichte suchen den Stil auf der disaggregierten Ebene des Einzelobjekts, einer (antiken) Vase oder eines Bildes. Dort werden Merkmale gefunden, nach denen in anderen Objekten gesucht wird. Die (variabel bleibende) Teilmenge der Objekte mit diesen Merkmalen wird dann als in ihrem gemeinsamen Stil gemacht verstanden. Einzelobjekte werden so unterschiedlichen kulturellen Taxa zugeordnet und als Stil bezeichnet. So mag ein Keramikbruchstück dem kulturellen Taxon des ionischen Stils zugehören und ein anderes dem korinthischen Stil. Oder ein Bild dem kulturellen Taxon der Hochrenaissance und ein anderes dem Manierismus. Die Zuordnung von Menschen zu einem Stil erfolgt in eklektischer Manier – namentlich bekannte Maler eines Stils (zum Beispiel abstrakter Expressionismus), die Avantgarde einer Zeit und eines Ortes (zum Beispiel die Wiener Secession) oder nicht näher bezeichnbare

keine oder eine Nebenrolle. Bourdieu 1982 steht im Übergang der Moderne zur Postmoderne, wenn er postuliert, die äußeren Zeichen seien ebenso repräsentativ wie konstitutiv für soziale Gruppen.

Angehörige eines Stils (zum Beispiel der Trichterbecherkultur), die einzig durch ihn greifbar sind.⁴

Die folgenden Überlegungen stehen insofern in der Tradition von Kunstgeschichte und Archäologie, als mit der Analyse des Stils in der Dingwelt begonnen wird. Dieser materiale Stil wird im soziologischen Sinn als mit dem Sozialen verwoben verstanden und in diesem Rahmen wird der Begriff Stil schrittweise präzisiert.

Schönheit versus Ästhetik

Schönheit ist ein Wert und eine Qualität, Ästhetik ist nur eine Qualität.⁵ Hier wird Stil als ästhetischer Begriff aufgefasst: Ein Stil kann, muss aber nicht schön sein. Auch ein Punker mit einer Sicherheitsnadel im Ohr und ein Vertreter des Goth, bleich wie der Tod, zeigen Stil – wird er auch als noch so hässlich empfunden. Die Ästhetik jedes Stils zeigt sich in der *Qualität* des Ensembles aus der Objektwelt, das ihn ausmacht. Stil ist in dieser Interpretation ein wertfreier Begriff. Wenn also vom Stil der einen Gruppe und dem einer anderen Gruppe gesprochen wird, dann sind damit jene unterschiedlichen Qualitäten gemeint, wie sie sich im o/+Konsum zeigen.

Stil als Begriff der Ästhetik und nicht als Bezeichnung von Schönheit hat eine für alles Folgende wichtige Implikation: Zwei Stile sind nicht ordinal rangierbar. Da Stil kein Wert, sondern nur eine Qualität ist, entzieht er sich ordinalen Vergleichen wie: schöner als oder nicht so schön wie ein anderer Stil, gelungener oder nicht so gelungen, ansprechender oder nicht so ansprechend, zeitgemäßer oder nicht so zeitgemäß. Zwei Stile sind in diesem Sinne unvergleichbar, sie sind ökonomische Substitute des »dieses ja und jenes nein!« oder alternativ »jenes ja und dieses nein!«. Weil sie keine unterschiedlichen Wertgrößen sind, sondern lediglich für unterschiedliche Qualitäten stehen, eignen sich Stile für die Produktion sozialer Distanz und Nähe, ohne selbst Hierarchien zu etablieren.

Stil als etwas Ästhetisches verstanden taugt deshalb gleichermaßen für die Analyse stratifizierter wie nicht stratifizierter Gesellschaften. Der Mensch als wissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand mag über den »Stil« anderer Menschen bewundernd oder abwertend urteilen. Um dieses dem Gefühl der

4 Die Interdisziplin *Material Culture* beginnt wie die Archäologie bei der Analyse von Einzelobjekten, entwickelt aber darauf aufbauend deren systematische Beziehung zum Menschen. Ensembles von Objekten stehen nicht im Mittelpunkt und deshalb auch nicht der Stil.

5 Costello 2004.

Schönheit geschuldete Phänomen geht es hier aber nicht. Stil, der individuelle wie der gewöhnliche, ist das fundamentale wissenschaftliche Konzept für die Analyse des Sozialen.

Individuell versus gewöhnlich

Kunsthistoriker definieren den Stil von Objekten im *Signaturmodell*. Sie suchen in einem Objekt die Handschrift des Herstellers, worauf bereits der Wortursprung *Stilus*, der Griffel des Schreibers, verweist. Der Stil eines Objekts ist im Signaturmodell die in ihm erkennbare Handschrift seines Schöpfers. In Kenntnis seines Stils ordnet der Kunsthistoriker ein neu entdecktes, bisher unter einem Anstrich verborgenes Fresko Tizian zu. Oder entlarvt ein bisher Kasimir Malewitsch zugerechnetes Bild als Fälschung. Oder ein neu entdecktes Objekt wird einer bereits in anderen Werken sichtbar gewordenen stilistischen Handschrift eines ganz bestimmten, namentlich aber unbekannten Künstlers zugewiesen. Solch einer ist der »Berliner Maler« (auch »Meister der Berliner Amphore«) genannte griechische Künstler aus dem 5. Jahrhundert v. Chr., dessen stilistische Signatur sich auf über 300 Vasen zeigt.⁶ Auch in der Archäologie wird mit dem Signaturmodell gearbeitet. Dort geht es aber nicht darum, einen Schöpfer als Individuum zu identifizieren, sondern zum Beispiel Fundstücke eines bestimmten Gebiets einer nur durch deren Stil definierten Kultur wie der Trichterbecherkultur zuzuweisen.⁷

Im Signaturmodell wird also der Ursprung eines Dings bzw. einer Teilmenge aus der Dingwelt mithilfe des Stils bestimmt, egal ob der Ursprung eine Einzelperson, eine Gruppe oder eine Epoche ist. Dabei wird immer Intentionalität unterstellt. Was wiederum zur Folge hat, dass Dinge der Natur keinen Stil haben können, sondern nur künstliche Dinge. Ihr Stil macht sie zum Bestandteil der Kultur. Intentionalität kann sich auf das Ding als Ganzes beziehen, wie Joseph Beuys' *Fettecke* (1982) als ein von ihm intendiertes Ganzes. Sie kann sich aber auch ausschließlich auf die Anwendung einer Herstellungstechnik beziehen, zum Beispiel der Töpferscheibe, die zu gemeinsamen Charakteristika der so geschaffenen Dinge führt.

Analytiker in der Tradition des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin und des Philosophen Richard Wollheim unterscheiden zwischen zwei Grundkonzepten des Stils und schärfen damit den Begriff »Signatur«. Ein Werk, das den

6 Lezzi-Hafter 2017.

7 Neer 2005.

individuellen Stil zum Beispiel Tizians zeigt, *ist* von ihm. Ein Werk im *gewöhnlichen Stil* Tizians ist nicht von ihm, zeigt aber (wie in diesem Fall die gesamte Malerei der Hochrenaissance) Merkmale, die für Tizians individuellen Stil exemplarisch sind. Das heißt, der individuelle Stil eines Künstlers, sei er namentlich bekannt oder nicht, ist kausal für dessen Output. Der gewöhnliche Stil hingegen hat eine rein taxonomische Funktion, er ist eine Art und Weise, Objekte zu klassifizieren und so in Teilmengen der Objektwelt zu ordnen. Der individuelle Stil ist mit einem Eigennamen (eines Künstlers) oder Pseudonym (eines Graffiti-Sprayers) verbunden, der gewöhnliche Stil fasst Objekte zu Teilmengen ohne Eigennamen/Pseudonym zusammen.

Die Idee des gewöhnlichen Stils kommt aber trotzdem nicht ohne die Idee eines Schöpfers aus: Auch hinter seinen Objekten verbergen sich immer Menschen, so die namentlich bekannten Maler der Hochrenaissance, die zum Teil nicht namentlich bekannten Baumeister, Steinmetze und Schreiber der Gotik, die namentlich auf ewig im Verborgenen bleibenden Schöpfer des Trichterbecherstils aus grauer Vorzeit. Je weiter zurück Archäologen und Kunsthistoriker blicken, desto wahrscheinlicher bleibt für den Erkenntnisgewinn nur der Stil der Dinge, mit denen sie sich befassen.

Stilschöpfer der Punk-, Nerd-, Hipster-, Hippie-, Yuppie-, Emo-, HipHop-Kultur oder gar des Mainstreams sind namentlich keine bekannt und es lässt sich auch keiner dieser Stile einem namenlosen Individuum als Schöpfer zuordnen. Die Stile gesellschaftlicher Gruppen sind gewöhnliche Stile, so außergewöhnlich sie uns auch im Einzelnen erscheinen mögen. Sie sind das Unterscheidungsmerkmal kultureller Taxa, so wie im morphologischen Artenkonzept der Biologie Körperbau, Größe, aber auch Verhalten die Grundlagen der Taxonomie der Tierwelt sind. Und so wie im morphologischen Artenkonzept ungeachtet individueller Unterschiede die Erscheinung jedes einzelnen Tieres mit seiner Art gleichgesetzt wird, kann der individuelle Stil eines einzelnen Menschen mit einer ganzen Gruppe gleichgesetzt werden. Das heißt, die gewöhnlichen Stile der sozialen Gruppen *sind* die kulturellen Taxa der Gesellschaft. Die von der postmodernen Soziologie postulierte Entkoppelung des Menschen von sozioökonomischen und soziokulturellen Unterschieden⁸ hinterlässt – soweit man der Idee einer völlig von Gruppenzugehörigkeit entbundenen individualisierten Gesellschaft (noch) nicht folgen will – als einziges Unterscheidungsmerkmal von Gruppen ihren gewöhnlichen Stil. Der *o/+Konsum* schafft die Distanz in der Gesellschaft durch klar abgegrenzte gewöhnliche Stile, in denen sie sich zeigt. Punk-, Nerd-, Hipster-,

8 Müller 1992.

Hippie-, Yuppie-, Emo-, Hiphop-, Mainstreamstil *sind* die Taxa der postmodernen Gesellschaft, für die in diesem Sinne der *O/+Konsum* konstitutiv ist.

Der gewöhnliche Stil in der Kultur und das Genom von Fortpflanzungsgemeinschaften in der Natur befinden sich auf derselben taxonomischen Stufe, nämlich jener, wo Gruppen von Individuen nach ihren gemeinsamen Ausprägungen zusammengefasst sind. Auf der darunterliegenden, disaggregierteren Stufe des Exemplars finden wir in der Kultur den individuellen Stil und in der Natur die Allele, die für individuelle Ausprägungen innerhalb einer Art verantwortlich sind (unter anderem Augen- und Haarfarbe, Laktose- und Sukrosetoleranz beim Menschen). Der gewöhnliche Stil etabliert Distanz zwischen gesellschaftlichen Gruppen, der individuelle Stil die (unvollkommene) Nähe innerhalb einer Gruppe.

Der Mensch vereint also immer zwei Stile in sich selbst, seinen individuellen, mit dem er sich innerhalb seiner Gruppe etabliert, und den gewöhnlichen, den er mit seiner Gruppe teilt. Der individuelle Stil des Menschen ist in seinen gewöhnlichen genestet wie die Allele im Genom der Art. Im Gegensatz zu diesem ist er aber kein Geschenk der Natur, sondern das Ergebnis des *Stilwillens* des Individuums in einem von der Gruppe gewährten Gestaltungsrahmen. Der gewöhnliche Stil ist das Ergebnis des kollektiven Freiraums, den die Gruppe innerhalb der Gesellschaft genießt und in dem der individuelle Stil seine Grenzen findet.

Die Unterscheidung zwischen individuellem und gewöhnlichem Stil wirft neues Licht auf Georg Simmels Konsumdilemma vom Streben des Menschen nach Individualität und Konformität zugleich.⁹ Simmels Dilemma ist kommunikativer Art: Je individueller einer ist, umso unverständener ist seine Konsumsprache, je konformer einer ist, umso wohlverständener ist sie. In der Qualitätstheorie ist das Simmel'sche Dilemma kein kommunikatives, sondern ein soziales. Es geht nicht um die Restriktion, im individuellen Stil so konform zu bleiben, dass man in der nonverbalen Kommunikation gerade noch verstanden wird, sondern darum, dass die Distanz der eigenen Gruppe zu den anderen Gruppen durch den individuellen Stil nicht gefährdet werden darf. Diese Art der Restriktion schränkt die für den individuellen Stil einsetzbare Teilmenge aus der Objektwelt ein, will das Individuum in seiner Gruppe bleiben.

9 Simmel 1905.

Original versus Mutant

Es stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Original und Mutation im gewöhnlichen Stil sowie der Authentizität eines Objekts und des individuellen Stils. Das Original ist der gemeinsame Ursprung eines kulturellen Baums, $\mathfrak{M}$. Im Stil der Objektkunst haben wir zum Beispiel die *Readymades* (*objets trouvés*) von Marcel Duchamp, wie das zum Kunstwerk *Fontaine* (1917) inszenierte Pissoir, am Ursprung des Baumes. Zu den Objekten in den Ästen des Baums der Objektkunst zählen zum Beispiel Joseph Beuys' *Fettecke* (1982) und Alex Van Gelders *Meat Portraits* (2012). Welches Ende der Ketten, |, eines kulturellen Baums ist authentischer, das Original oder der Mutant?

In aller Regel gelten Originale als authentischer: Leonardos *Abendmahl* (1494–1498) dominiert jeden seiner Abertausenden (bis hin zu den für Werbezwecke geschaffenen) Mutanten. Übertragen auf den Stil gesellschaftlicher Gruppen heißt das, dass der in der englischen Provinz gelebte Gentlemanstil (als spezifische Verhaltensweise) authentischer ist als die (dingspezifischen) deutschen Mutationen aus dem Hubertus-Katalog. Authentischer ist auch die Appenzell-Innerrhoder Tracht als die Mutationen auf dem Oktoberfest. Steven Jobs verkörpert die *Creative Class* des Silicon Valley authentischer als seine heutigen Epigonen und ist deshalb ihre Ikone.

Authentizität ist aber eine sozial konstruierte Realität, wie der Orientteppich zeigt und auch der Jugendgangsterstil. Deshalb ist das Original nicht automatisch das Authentische, auch der Mutant kann es von Fall zu Fall sein. Stilistisch gehören die Höhlenmalereien von Lascaux aus der letzten Kaltzeit in denselben stilistischen Baum, den archaischen Stil, wie Picassos kubistisches Gemälde *Les Femmes d'Alger* (1911). *Lascaux* ist älter, aber *Alger* ist das Schlüsselwerk des Kubismus und für diesen authentischer als *Lascaux*. Welches Element der Kette das Authentische zeigt, ist deshalb nicht von vornherein klar. In Abbildung 1 (links) ist es A oder D.

Das authentische Objekt ist stilspezifisch: Fast alle Stile sozialer Gruppen zeigen die fertige Identität und tabuisieren die unfertige.¹⁰ Hingegen legt der Homosexuellenstil Camp die Künstlichkeit der fertigen Identität und ihre Wandelbarkeit offen. Dies verlangt nach immer neuen, innovativen, häufig provokativen Mitteln, um der Verfestigung des Eindrucks einer Existenz der natürlichen, fertigen Identität entgegenzuwirken. Der neueste Mutant im Camp ist deshalb authentischer als seine Vorläufer.

10 Mohr 2016.

Signatur versus Expression

Für Kunstkritiker ist der Stil nicht dasselbe wie für Kunsthistoriker. Kunstkritiker arbeiten nicht mit dem Signatur-, sondern dem Expressionsmodell des Stils. Wie im Signaturmodell können nur künstliche Objekte Stil besitzen – aber in jedem Werk steckt gemäß dem Expressionsmodell die Intention des Künstlers, seine Absicht, darin und damit etwas auszudrücken. Dieses Stilkonzept fußt deshalb nicht auf einem gemeinsamen Ursprung von Werken, sondern auf Gemeinsamkeiten in der Expression: Zwei Werke haben denselben Stil, wenn sie dasselbe/etwas Ähnliches ausdrücken. Das Gemeinsame in Werken der Gotik ist die mit ihnen verbundene Absicht, die Allmacht und Größe Gottes auszudrücken. Das Expressionsmodell des Stils ist für die Analyse gesellschaftlicher Gruppen wie gemacht: Individuen und Gruppen drücken mit ihrem Stil ihre individuelle und kollektive Identität aus.

Gibt es aber auch Verbindendes in Signatur- und Expressionsmodell? Für den Philosophen Nelson Goodman ist die stilistische Signatur eine metaphorische: Der Kunsthistoriker meint es metaphorisch, wenn er sagt, ein Werk zeige die »Handschrift« dieser oder jener Epoche. Die Metapher ist aber selbst ein gebräuchlicher Code zur Expression. Tizians Paduaner Fresken stecken voller Metaphern. Bei der Unterscheidung zwischen diesen Modellen kommt es auf erst noch herauszuarbeitende Feinheiten an.¹¹

In einer Ontologie der Signatur lässt es sich nicht denken, der Stil beeinflusse die Beziehung zwischen Menschen. Denn dann wären Stile nichts als Platzhalter für durch sie zwar unterscheidbare, aber ansonsten austauschbare Menschen. Abgesehen von der Signatur hätten Punker nichts miteinander gemeinsam und unterschieden sich in nichts von Bankern. Dann könnten die Stile Punk, Goth und Banker ohne Informationsverlust genauso mit den Ordnungsnummern 1, 2 und 3 versehen werden. Wenn Ordnungsnummern der einzige epistemologische Beitrag des Konzepts des Stils wären – so formuliert es die Philosophin Judith Genova für den Stil in der Literaturwissenschaft –, könnte man gar nicht erkennen, warum der Stil überhaupt von Interesse wäre.

Ganz anders liegt der Fall, wenn Stil eine expressive Ontologie besitzt. Unterschiedliche Stile drücken dann Unterschiedliches, auch Konfliktreiches aus. Punk-, Nerd-, Hipster-, Hippie-, Yuppie-, Emo-, Hiphopstil können dann vom Mainstream als Gesellschaftskritik verstanden werden, der in Form des eigenen Stils zu widersprechen ist. Stil schafft Distanz allein über seine expressive Ontologie und dafür reicht es sogar aus, wenn diese konstruiert ist, wenn eine Gruppe

11 Jacquette 2000.

zum Beispiel nur glaubt, eine andere setze in ihrem Stil die Zeichen auf gesellschaftlichen Krawall. Deshalb definiere ich Stil als mit einer expressiven Ontologie ausgestattetes Objektensemble.

Für Expression steht eine fast unbegrenzte Menge an Codes zur Verfügung,¹² was nicht heißt, dass Stil eine beliebige Ansammlung von Codes ist. Denn Stile unterscheiden sich auch darin, welche Codes sie bevorzugen. In einem Stil häufig vorkommende Codes werden als *Symbolssystem* des Stils bezeichnet.¹³ Wassily Kandinskys Symbolssystem zum Beispiel, das sich in seinem Gesamtwerk findet, besteht aus wenig mehr als Punkt, Linie und Primärfarben. Symbolsysteme lassen sich auch in Stilen gesellschaftlicher Gruppen finden: Die in Jugendstilen populären Tattoos verwenden andere Codes als die Tätowierungen von Strafgefangenen und Seeleuten.¹⁴ Für die (nonverbale) Expression von Distanz und Nähe werden in unterschiedlichen Stilen also unterschiedliche Mittel verwendet. Die Sprache, in der unterschiedliche Stile sprechen, ist aber eine gemeinsame, sonst verstünde die eine Gruppe das nicht, was eine andere zum Ausdruck bringen will. Das Symbolssystem eines Stils ist mit dem Duktus vergleichbar, der beim Kleriker ein anderer ist als beim Sportreporter, obschon sich beide verstehen, wenn sie über Gott und Sport reden.

Repräsentanz versus Exemplifikation

Es gibt zwei Formen der Expression: Repräsentanz und Exemplifikation. Tizians Paduaner Fresken sind eine Repräsentanz der Wunder des heiligen Antonius. Manche Kunst ist aber nicht über etwas anderes, sondern über sich selbst. Als Repräsentanz würde sich ein solches Werk selbst repräsentieren, kein besonders hilfreiches Konstrukt, wie das Beispiel René Magrittes *Der Verrat der Bilder* zeigt. Es ist die naturalistische Darstellung einer Pfeife mit dem Untertitel »Ceci n'est pas une pipe« und bringt über sich zum Ausdruck, dass die Dinge, die wir in einem naturalistisch gemalten Bild sehen, nicht die Dinge selbst sind, sondern ihre Repräsentanz. Das Bild als Ganzes, hier *Der Verrat der Bilder*, ist aber selbst keine Repräsentanz, sondern etwas Beispielhaftes dafür, wie die Reizverarbeitung des Hirns etwas macht, was nicht schon war. *Der Verrat der Bilder* ist also besser in der Nelson Goodman'schen Tradition als Exemplifikation zu verstehen. Mittel dieser Exemplifikation ist der Stil, was Judith Genova zur Aussage veranlasst hat:

12 Mick, Burroughs, Hetzel und Brannen 2004.

13 Hellman 1977.

14 Irwin 2001.

»Werke mit Stil, im Gegensatz zu solchen ohne, zeigen nicht nur, sondern sagen auch noch, worum es bei ihnen geht.«¹⁵

Übertragen gesprochen zeigt der gewöhnliche Stil einer Gruppe demnach nicht nur etwas, sondern sagt freiheraus: »Wir sind kollektiv einzigartig, unvergleichbar!« Im Punk wird es geradezu herausgeschrien. Dies ist aber genau die Botschaft, die es braucht, um Distanz zu produzieren. Stil in der Gesellschaft schafft Distanz, zeigt sie und sagt sie an. Genauso der Nähe vermittelnde individuelle Stil: »Ich gehöre zu euch, bin aber mit keinem von euch verwechselbar!«

Arthur C. Danto trifft in seiner Kunstästhetik eine radikale Unterscheidung zwischen Repräsentanz und Exemplifikation. Kunst sei interpretierbar und habe deshalb die semiotische Struktur einer Metapher. Diese könne man aber nur interpretieren, wenn man nicht nur ihre Bedeutung verstehe, sondern auch, warum die Metapher genau durch dieses und kein anderes Werk verkörpert werden muss. Der Künstler sei zwar frei in dem, was er sagen will (was er exemplifizieren will), in dem, wie er es sagt, sei er aber alternativlos gebunden. Repräsentieren könne man nur auf eine einzige Weise (wie allein der Botschafter sein Land repräsentiert). Für Danto ist deshalb das Wie eines Kunstwerks einzig Repräsentanz.

Was versus Wie

In einer expressiven Ontologie des Stils geht es darum, was in welchem Stil zum Ausdruck kommt und wie. Was, das sind letztlich gesellschaftliche Positionsbezüge, deren Spektrum von Dick Hebdige am Beispiel der britischen Jugendkulturen ausgearbeitet wurde. Der Gegenstand der Expression kann grob wie beim hypermaskulinen Hiphopper sein. Oder er kann subtil sein wie der postrevolutionäre, neoklassische amerikanische Stil, der zur Abgrenzung vom Rokoko der englischen Kolonialherren die vom Absolutismus gereinigten Werte einer neuen Zeit sichtbar machte.¹⁶

Eine alternative Idee weist (wie Danto) den Stil nicht dem Was, sondern dem Wie zu: Danach ist Stil die Art und Weise, wie ein Ding gemacht wurde, und hat nichts damit zu tun, was es ist. Der Stil eines Bildes zeigt sich dann also in der vom Künstler angewandten Maltechnik (Wie) und nicht in der Expression (Was). Mit dieser Zuweisung von Stil sind die Aufgaben auf Kunstgeschichte und Archäologie einerseits und Kunstkritik andererseits klar verteilt: Kunstgeschichte

15 Genova 1979, S. 322 (meine Übersetzung).

16 Prown 1980.

und Archäologie befassen sich mit Fakten (Wie), Kunstkritik bewertet und *konstruiert* damit Expression (Was) – und ist *notabene* ständig damit beschäftigt, ihr Urteil zu legitimieren.¹⁷ Folgt man dieser Idee, verliere der Stil, verstanden im Expressionsmodell, den Status des Faktums. Übertragen auf die Stilfrage gesellschaftlicher Gruppen wäre die mit dem *o/+Konsum* geschaffene Wirkung (Was) kein Faktum, sondern lediglich der Einbildungskraft des *Homo sociologicus* verdankt. Stil in der Gesellschaft also wie Schall und Rauch?

Wie lässt sich empirische Substanz in die Ontologie von Stil als Expression zurückgewinnen? Zwei Wege stehen offen. Erstens: In der Perspektive des Konstruktivismus ist die Distanz oder Nähe, die zwei Menschen konstruieren, ein Faktum, wenn ihr Verhalten diese Distanz oder Nähe zeigt. Dann ist aber die Objektwelt grundsätzlich redundant. Auf dem zweiten Weg wird die saubere Trennbarkeit zwischen Was und Wie bzw. zwischen Kunstgeschichte und Kunstkritik relativiert.¹⁸ Stil umfasst dann nicht nur die Konstruktionselemente eines Bildes, zum Beispiel Kandinskys Punkt, Linie und Primärfarben. Denn wie in der Kunst etwas gemacht wird, lässt sich ohne eine Idee des Was kaum fassen: Magrittes Werk *Der Verrat der Bilder* zeigt das Wie im Was: In der naturalistisch gemalten Pfeife und dem Schriftzug »Ceci n'est pas une pipe« wird das Wie des Widerspruchs im *Verrat der Bilder* transparent. Kunstgeschichte ohne Berücksichtigung der Kunstkritik ist deshalb zum Scheitern verurteilt. Stilistisch lässt sich das Wie vom Was nicht trennen, Fakt und Konstruktion verschmelzen zur gemeinsamen Realität. Die unterschiedlichen Stile der Harley-Biker und der Fahrradkuriere sind durch teilnehmende Beobachtung von Wie *und* Was unmittelbar erlebbar.¹⁹ Genau in dieser Erlebbarkeit des Menschen durch den Menschen schafft Stil Distanz und Nähe.

Materialies versus Persönliches

Wie viel Blatt Papier passen zwischen das Individuum und seinen Stil? Wie nahe lässt es seinen Stil, die im *o/+Konsum* festgelegte Teilmenge der Objektwelt, mit der es Distanz und Nähe kommuniziert, an sich selbst heran? Und es stellt sich

17 Es ist klar, dass die Faktenbasiertheit der Kunstgeschichte und der Archäologie das Wer des Signaturmodells miterfasst: Die erhaltenen Paduaner Aufzeichnungen über Abschlagszahlungen von 1510 an einen Ticiano Vecellio für Arbeiten in der *Scuola del Santo* belegen nicht nur den Entstehungszeitpunkt der Fresken, sondern auch das Wie ihrer Entstehung (Tizian).

18 Robinson 1981, Wartovsky 1993.

19 Schouten und McAlexander 1995, Kidder 2005.

die Frage: Wie nehmen Dritte das Individuum im Verhältnis zu seinem Stil wahr – getrennt davon, verschmolzen mit ihm?

In einer extremen Sichtweise ist der Stil aufgesetzte Pose, von Substanz entleerte Manier. So lässt sich schwer vorstellen, dass die im Stil sichtbare Teilmenge der Objektwelt Identität glaubhaft schaffen und kommunizieren kann. Wer dieser Sicht zuneigt, geht im Grunde davon aus, dass der *O/+Konsum* nutzenunwirksam ist. In dieser Sichtweise ist das orthodoxe Konsummodell das passende.

Das von östlichen Philosophien inspirierte Konzept des *Somastils* des pragmatischen Philosophen Richard Shusterman vermittelt die diametral entgegengesetzte Sicht.²⁰ Somastil ist ein vom Geist gespeister Habitus²¹ und zeigt sich im Verhalten. Nicht das aufgesetzte Schreiten des Models auf dem Laufsteg gehört zu ihm, sondern er zeigt, wer man ist. Er ist die natürliche Expression der Persönlichkeit. Er kann als geistiger Teil der Identität verstanden werden. Dieser Geist zeigt sich Dritten über den Körper und wird von ihnen im Körperlichen erkannt. Der Somastil verleiht dem (Gesamt-)Stil Authentizität oder verweigert sie: Die Oberfläche der Dingwelt ist in einem stimmigen Gesamtstil in der Tiefe des Geistes verankert. In einem unstimmigen Gesamtstil zeigt der Somastil schonungslos die Aufgesetztheit des Materialstils: Der »Gentleman« wird zum bloßen Träger von Tweedsakkos degradiert.

Wenn mit Shusterman der Stil der Mensch selbst ist – im Gegensatz zu Comte de Buffons »*Le style c'est l'homme même*«, wo der Schreibstil einem Rollenspiel des Autors geschuldet ist²² –, dann schließt der Stil den menschlichen Geist mit ein. Stil bedingt eine aus dem Geist kommende Intentionalität, die das Handeln, Fühlen, Denken, Wünschen und Ausdrücken animiert. Dieser allem Äußeren zugrundeliegende animierende Geist hilft Dritten, einen Menschen zu erkennen. Der individuelle Stil wird somit nicht erschaffen, sondern entsteht dadurch, dass der Mensch an sich arbeitet und sich entwickelt. Somatische Stilisierung des Äußeren dient lediglich spirituellen Zielen, der Stärkung des Geistes. Der Somastil ist ebenso sehr Charakter wie Korpuskel, innere Subjektivität wie äußere Form, verbindet Inneres mit Äußerem, Tiefe mit Oberfläche. Er bleibt gestaltbar, eine Variable, die aber nicht beliebig veränderbar ist, nicht gewechselt werden kann wie das Hemd.

In Shustermans Verständnis gehört der dunkle Teint im *Kogyaru* nicht zum stimmigen Somastil, ebenso wenig wie das Gehabe von Proficatchern im Ring,

20 Shusterman 2011.

21 Im Gegensatz zu Bourdieus Habitus, der über die Kinderstube stärker vom Sozialen gespeist ist.

22 Saisselin 1958.

die Krokodilstränen der Eiskunstläufer in der »Crybox«, mit Anabolika aufgepumpte Körper oder Beau Brummels Posen. Emma Harts Posen als Exemplifikation des klassischen Ideals aber schon, ebenso wie die Parkour-Akrobatik als Expression der Beherrschung der urbanen Welt. Manche Haltungsnoten im Sport sind Versuche, die Größe des Geistigen im körperlich Sichtbaren zu bewerten. So zum Beispiel die Haltungsnote für die Reiterin in der Dressur als Note für das Einssein von menschlichem Geist und Kreatur. Was von der Haltungsnote bewertet wird, ist der Somastil der Dressurreiterin.

Ich verstehe hier den stilschaffenden *o/+Konsum* des »dieses ja und jenes nein!« als eine Einheit mit dem geistorientierten Somastil. In einer vereinfachten, aber nicht ganz falschen ökonomischen Interpretation kann der Somastil als Restriktion beim *o/+Konsum* verstanden werden. Wo sie verletzt wird, kommt es zu dem in Kapitel 10 noch zu behandelnden Signalversagen. Wird sie eingehalten, behält der Gesamtstil die für Kommunikation und Identität geforderte Substanz und Authentizität. Die Qualitätstheorie ist in ihrer Betonung von Individualität eine Konsumtheorie des Westens, in ihrer Akkomodation des Somastils bleibt sie offen für östliche Philosophie.

Materiales versus Soziales

Die Frage bleibt: Was unterscheidet den Menschen von seinem Stil? Gilt die Objektwelt als der strukturierte Rahmen, durch den die Gesellschaft erst existiert, ist der Mensch Geschöpf seines Stils und die Objektwelt Subjekt, dessen sprachähnliche Kommunikationseigenschaft also schon vor dem Menschen existiert. Oder die Objektwelt wird als Medium gesehen, in das der Mensch seine Absichten und Überzeugungen hineinschreibt,²³ dann wird der Stil zur Schöpfung des Menschen und dieser zum Subjekt gemacht, das vor der Objektwelt da war.

Wenn wir an Modeschöpfer, Designer, Kreativdirektoren und die Trendsetter in den Hotspots der angesagten Städte sowie an charismatische Führer denken, neigen wir zur zweiten Sicht: Stil macht erst der Kommerz. Das Problem ist, dass so die Objektwelt als weich verstanden werden muss – der Mensch schreibt wie in warmes Wachs hinein, was ihm beliebt. In der ersten Sicht ist die Objektwelt hart, was in ihr zu lesen ist, stand schon immer da, der Mensch bewirkt selbst nichts. Das Problem hier ist, dass so soziale Innovation nur schwer vorstellbar ist.

23 Boast 1997.

Es braucht einen gedanklichen Kompromiss zwischen Mensch und Stil, beide dabei jeweils als Subjekt und als Objekt gesehen. Dafür ist die bisher geltende strikte Trennung zwischen der materialen und der sozialen Welt zu überwinden – das ist der notwendige Kompromiss. Mit der in der Kulturanthropologie populären *Akteur-Netzwerk-Theorie* (ANT) lässt sich die strenge Trennung auflösen.²⁴

Kern der ANT ist das Konzept von Agency als unabhängiger, aber nicht notwendigerweise intendierter *Handlung*. In der ANT sind Mensch *und* Ding mit Agency ausgestattet. Der Unterschied liegt lediglich darin, dass der Mensch intendiert handelt, was Dinge nicht können. Hingegen können sie wie Menschen autonom wirken: Zäune, Wege und Tore zum Beispiel verfolgen keine Ziele, beeinflussen den Menschen aber durch nonverbale Kommunikation. Dabei »handeln« Dinge nicht durchgehend wie von ihren Schöpfern intendiert: Staus und Panik können die Folge des »Handelns« von Zäunen, Wegen und Toren in Sportstadien sein – ganz so, wie auch menschliches Handeln manchmal dysfunktional ist. Die Macht *nicht* menschlicher Agency zeigt sich auf dramatische Weise in der digitalen Revolution: Wenn das angetriebene Rad nicht mehr zurückzudrehen ist, dann trifft die Metapher der »handelnden« Dingwelt genau das, was die ANT meint. Diese Symmetrie zwischen Mensch und Ding lässt beide in einem Akteur-Netzwerk interagieren: Dinge »handeln« und der Mensch handelt, das Materiale wird autonom vom Menschen beeinflusst und ebenso das Soziale vom Materialen.

Die Krux des ANT-Ansatzes in seiner Anwendung auf den Stil ist aber, dass stilistische Innovationen – die Rekombination der Objektwelt zu einer neuen Teilmenge (Bricolage in der Mode), die Ausgrabung eines vom Mainstream längst vergessenen Attributs (der Schnurrbart des Hipsters), eine neue Verhaltensweise (Parkour) – *syntaktische* Innovationen sind: Sie schaffen neue Zusammenhänge, aber nur innerhalb der Objektwelt. Syntaktische Innovation reicht aber nicht aus für die Schaffung sozialer Distanz und Nähe. Dazu braucht es noch *semantische* Innovation (Expression): Mit der neuen Syntax werden neue Anspielungen in einer anderen Domäne (dem Sozialen) gemacht (Expression).²⁵ Das heißt, erst semantische Innovation als Expression schafft eine neue soziale Wirklichkeit. Es ist zwar – und hier liegt die erwähnte Krux – unmittelbar einsichtig, dass und wie Zäune, Wege und Tore Agency ausüben, ob und wie diese aber so potent sein könnte, dass sie komplexe Vorgänge wie die Produktion von

24 Latour 2005.

25 Hellman 1977.

Distanz und Nähe *autonom* zu manipulieren in der Lage wäre, bleibt im Dunkeln. Es fehlen überzeugende Beispiele.

Eine Alternative zur ANT bietet die *semiotische Anthropologie*,²⁶ in der das Materiale nur eine passive Rolle spielt. Danach entsteht der mit Freiheitsgraden ausgestattete Zusammenhang zwischen Materiale und Sozialem in einem iterativen Prozess zwischen Kultur und Sozialem (Semiosis) und bleibt damit strikt in der Domäne des Menschlichen verortet. In dieser Iteration bestimmt die Kultur die Veränderbarkeit der sprachähnlichen Kommunikationsmöglichkeiten, die die Objektwelt zur Verfügung stellt. Die aktuelle Kultur ist die Kristallisation aller dieser vergangenen Veränderungen (»kristallisierte Geschichte«).

Allerdings bleibt hier das Problem, dass die semiotische Anthropologie zwar den Grad der Beliebigkeit zwischen Materiale und Sozialem reduziert, aber nicht zum Verschwinden bringt: Ein konkreter Zusammenhang zwischen Materiale und Sozialem kann nur *post festum* festgestellt, nicht aber prognostiziert werden. Weil wissenschaftstheoretisch die Welt aber *eine* sein muss und nicht zwei sein kann, wird diese Beliebigkeit ganz arbiträr der Objektwelt und nicht der Welt des Sozialen zugewiesen: (fast) beliebige Objekte können ein konkretes Soziales signifizieren. Die Birmingham School und ihre Analyse englischer Jugendstile ist ein Beispiel: *Samt* (Material) ist in deren Ansatz kein Interessensgegenstand per se, die Ambiguität seines symbolischen Potenzials ist keiner Analyse wert. Erst im Samtanzug des Mod, dessen Platz in der englischen Sozialstruktur die School als fix gegeben definiert, wird Samt als Material interessant, weil der Samtanzug – *notabene, post festum* – diesen signifiziert. Diese Zuordnung – das Materiale mehrdeutig, das Soziale eindeutig – überrascht.

Der *o/+Konsumansatz* der Produktion von Distanz und Nähe baut die folgende Brücke zwischen ANT und semiotischer Anthropologie:

- Das Materiale ist wie in der ANT ein Interessensgegenstand *ex ante*, besitzt aber im Gegensatz zur ANT keine eigene Agency.
- Nur der Mensch handelt (semiotische Anthropologie).
- Das Soziale ist *ex ante* unbestimmt (ANT).
- Dafür steckt im Materiale weniger Ambiguität als von der semiotischen Anthropologie unterstellt.
- Die Ordnung im Materiale ist die Struktur {◦, |, ∩} von Singletons, Ketten und Ästen der Objektwelt.

26 Parmentier 1997.

- Teilmengen $\{\circ, |, \mathfrak{M}\}$ der Objektwelt strukturieren als partielle Ordnungen das Soziale über ihre Eigenschaften der Unvergleichbarkeit und Vergleichbarkeit.
- Der *o/+Konsum* aus menschlicher Agency schafft soziale Distanz und Nähe.

Gesamtsicht

Die Kultur, die die Ordnung von Singletons, Ketten und Bäumen schafft, bestimmt die Unvergleichbarkeiten und Vergleichbarkeiten in und zwischen Teilmengen $\{\circ, |, \mathfrak{M}\}$, also das mit Bedeutung *aufgeladene* Material, mit dem Distanz und Nähe konsumierend produziert wird. Wenn ich im Folgenden von der Objektwelt spreche, ist damit die bereits durch die Kultur geordnete Ding-cum-Verhaltenswelt gemeint.

Diese ordnungschaffende Kraft der Kultur wird mit $\square$ symbolisiert und der Einfachheit halber mit Kultur (zumeist) gleichgesetzt: Kultur ist $\square$. Damit können wir die Objektwelt definieren als durch Kultur in disjunkte Teilmengen von X geordnete Ding-cum-Verhaltenswelt. Ein Singleton ist eine mit $\square$ geordnete Unvergleichbarkeit ($\circ, \square$). Jede Kette ist eine total geordnete Teilmenge strikter, aber vergleichbarer Nichtidentitäten ($|, \square$) von X . Und jeder Baum ist eine partiell geordnete Teilmenge ($\mathfrak{M}, \square$) von X mit den Ordnungseigenschaften von Ketten, $|$, in jedem seiner Äste. Teilmengen von Singletons, Ketten und Bäumen sind wiederum nach $\square$ geordnete Teilmengen $\{\circ, |, \mathfrak{M}\}$ in X . So schafft erst die Kultur aus dem Materialen, X , die Objektwelt, $(X, \square)$. Erst mit ihrer Hilfe entsteht das Soziale, die Distanz zwischen und Nähe innerhalb sozialer Gruppen.

Piña wird durch das Wissen um seine Rolle beim Abstreifen der amerikanischen Kolonialherrschaft (Kultur) zum Objekt, das philippinische Identität ausdrückt. Die kunsthistorische Auseinandersetzung mit Tizian (Kultur) macht sein Gesamtwerk zu einem zusammenhängenden, eine ganze Epoche repräsentierenden Ensemble von Dingen. Die Auseinandersetzung mit den Eigenschaften des Orientteppichs (Kultur) macht Auslegeware zu mehr oder weniger Authentizität repräsentierenden Objekten. Tradierte Vorstellungen von Geschlechterrollen (Kultur) lassen die Schnitte von Bekleidungsstücken mehr oder weniger macho- oder sisihft werden. Und die Kultur macht die Posen einer Emma Hart und eines Beau Brummel zu unterschiedlichen Teilmengen, die der Objektwelt angehören. Die Objektwelt, $(X, \square)$, ist die durch die Kultur, $\square$, geschaffene unvollständige Ordnung in der ungeordneten Ding-cum-Verhaltenswelt, X .

Der hier zugrundeliegende Gesamtzusammenhang ist in Tabelle 1 zusammengefasst. Der Stil ist als *o/+Konsum* von $\{\circ, |, \mathfrak{M}\}$ im menschlichen Agency-

Netzwerk definiert. Stil ist demnach nicht nur das, was Menschen mit »dieses ja und jenes nein!« zeigen, sondern diese Kommunikation ist von der Kultur mit materialen Dissimilaritätsinformationen, {o, |, m}, mit Informationen über Vergleichbarkeiten und Unvergleichbarkeiten von Objekten aufgeladen. Beispiel: Mit braunen Budapester oder schwarzen Budapester Schuhen wird in *einer* Kultur eine andere bilaterale Dissimilarität zwischen zwei Trägern kommuniziert als mit braunen Budapester Schuhen oder Badeschlappen; mit *Piña* als Stoff des einen und Baumwolle des anderen Hemds eine andere Dissimilarität als mit dünner versus dicker Baumwolle; mit einer Smartwatch am Arm und einer Vintage-Uhr an einem anderen Arm eine andere Dissimilarität als mit einer Vintage-*Omega* und einer Vintage-*Tissot*. Der Konsum von Qualität ist stets in diesem Sinn zu verstehen – Qualität ist nur als von der Kultur geschaffene Dissimilarität zu anderen Qualitäten konsumierbar.

Tabelle 1: Gesellschaftliche Gesamtsicht.

Sphäre	Schlüsselfunktion	Schlüsselprozess	Output	behandelt in
Dingwelt (inkl. Verhalten)	Input X			Teil 1
↓ Kultur □	Ordnungsinstanz	Bestimmung von Dissimilaritäten in der Dingwelt	geordnete Objektwelt (X, □) mit {o, , m}	Teil 1
↓ Ökonomie	Menschliche Agency	o/+Konsum von {o, , m} im Agency-Netzwerk =: kollektive Produktion von Stilen	bilaterale Dissimilaritäten	Teil 2
↓ Soziales	Kommunikation	Wahlverwandtschaft	Distanz und Nähe in der Gesellschaft	Teil 3

Die Dingwelt ist der Input in die Kultur, die ihr die Bedeutung kultureller (bilateraler) Dissimilaritäten verleiht, wodurch die Ding- zur geordneten Objektwelt wird. In der Ökonomie wird die Objektwelt in menschlicher Agency (instrumentell) im o/+Konsum zur Produktion von (bilateralen) Dissimilaritäten zwischen Menschen eingesetzt. Im Sozialen formen sich daraus Wahlverwandtschaften und es entsteht soziale Distanz und Nähe.

Die Mikro- und Makrokomposition des Stils

Wassily Kandinsky, Begründer des abstrakten Expressionismus in der Malerei, arbeitet in seinem kunsttheoretischen Werk *Punkt und Linie zur Fläche* zwei grundlegende Eigenschaften des menschlichen Erlebens der Objektwelt heraus. Wir können, erstens, Teilmengen der Objektwelt – bei ihm jede Erscheinung eines Bildes – entweder als Ganzes (Äußeres) oder durch ihre einzelnen Elemente (Inneres) erleben. Kandinsky bricht mit der damals vorherrschenden kunsttheoretischen Praxis, die Wirkung eines Bildes im Äußeren, der Teilmenge als Ganzes – bei ihm die Fläche der Leinwand –, zu suchen. Stattdessen plädiert er dafür, nach der Wirkung von Einzelelementen – bei ihm Punkt und Linie – zu suchen, die auf uns über die Fläche (der Leinwand) durch ihre Besonderheiten wirken würden wie jemand, der zu uns aus einer Tür heraustrete.

Ein Einzelelement wirke aber nicht isoliert über die Fläche, sondern durch die Komposition der Elemente auf der Fläche. Komposition ist dabei für Kandinsky die innerlich-zweckmäßige Unterordnung der Einzelelemente und des Aufbaus unter das konkrete malerische Ziel. Er zeigt am Beispiel unterschiedlicher Kompositionen von Punkten und Linien auf der Fläche, wie Teilmengen von Objekten als Kompositionen von Einzelelementen auf den Betrachter wirken. Zwar aus ihren Elementen entstanden, wirkt eine Komposition als etwas Eigenständiges. Die konsumtheoretische Folgerung ist die: Der Konsument zieht seinen Konsumnutzen nicht unmittelbar aus den Eigenschaften eines Elements, sondern aus dem Konsum einer *Komposition* von Einzelelementen als eine von ihnen unabhängige neue Eigenschaft.

Diesen Zusammenhang werde ich für die Herausarbeitung des Stils so operationalisieren: Kandinskys Punkte und Striche sind Grundelemente, die zum Beispiel Knöpfen und Kordeln von Uniformen entsprechen; sie sind nutzenwirksam nur als Komposition, als Bild bzw. als Uniform; solche Kompositionen definiere ich als die Einzelobjekte, x , der Objektwelt $(X, \square)$. Sie besitzen bereits als Komposition von Grundelementen eine von der Kultur verliehene Eigenständigkeit.²⁷ Objekte, x , sind der Input in den $o/+Konsum$, ihr Output ist der Stil und dessen Wirkung Distanz und Nähe. Die Kandinsky'sche Komposition ist die Mikrowelt des Stils.

27 Ein Objekt kann deshalb als $x = (x, \square)$ verstanden werden. Da wir aber $(x, \square)$ als gegeben annehmen, uns also nicht mit der Nanofragestellung befassen, was zum Beispiel eine Teilmenge aus Goldknöpfen und feldgrauem Tuch zu einer bestimmten Komposition macht im Vergleich zu einer Teilmenge aus Ananasfaser und Hornknöpfen, können wir es bei der verkürzten Schreibweise x belassen.

Notabene liegt die Orthodoxie für einmal richtig, wenn sie Konsumgüter als Nutzenstifter auf der materialen Aggregationsstufe der Kandinsky'schen Komposition definiert (Bilder, Uniformen usw. als ganze, jeweils bestehend aus Kompositionen von Einzelelementen). Dies aber aus keinem guten Grund: In der Orthodoxie ist ein Konsumgut das, was ein Preisschild trägt, was Kandinskys Punkte und Linien nicht tun, sondern nur das Bild. Objekt, x , und orthodoxes Konsumgut fallen nur zufällig zusammen, wenn die Wertschöpfungskette das Konsumgut immer genau dann ausspuckt, wenn es die Kandinsky'sche Eigenschaft einer Komposition erlangt hat. Dass dies nur zufällig geschieht, liegt daran, dass die Orthodoxie Nutzen als Tauschnutzen definiert, wohingegen die Qualitätstheorie ihn als Zwecknutzen der sozialen Distanz und Nähe nimmt.

Die Kulturgebundenheit bereits von Einzelobjekten legt Kandinsky noch weiter offen: Der Punkt wirke als Klang, die Linie als Farbe. Da kein Punkt ein Ton und keine Linie eine Farbe ist, stecken diese Wirkungen nicht im physischen Bild, sondern im Kopf des Betrachters. Das heißt, Kandinskys Objektwelt *beginnt* erst im Betrachter zu existieren – ohne das Subjekt des Betrachters existiert kein Objekt »Kunstwerk«. Die Übertragung dieser Sichtweise auf das Konsumieren führt zu einem radikalen Schluss: Kein Objekt, das der Mensch konsumieren kann, existiert »da draußen in der Welt«, sondern jedes Objekt, x , und damit jede Komposition von Objekten, mithin jeder Stil fängt erst im Menschen selbst zu existieren an – *Barong Tagalog* aus *Piña*, Tizians Werk, Uniformen, Trachten, Kunststile, lebende Statuen, der Dandyismus, die *Cosmati*-Mosaiken in Westminster, *Kogyaru*, der Gentleman, Klimts *Femmes fatales*, die emanzipierte Frau, Hiphop genauso wie Kandinskys Punkt und Strich. Nicht einmal in der Mikrowelt des Stils gibt es also Materiales noch ohne Kultur. Nur das Schwarz im Malkasten ist noch ohne Kultur.

Die Mikrowelt des Stils ist noch ungeordnet, besteht nur aus Singletons, die aber Kandinsky'sche Kompositionen sind. Die Makrowelt des Stils beginnt mit dem Geordnetsein von Objekten als zumindest $|$ oder $\mathfrak{M}$. Ausgehend von der Kandinsky'schen Komposition sind Ordnungen, $|$, $\mathfrak{M}$, oder $\{\circ, |, \mathfrak{M}\}$, Makrokomposition bestehend aus Kandinsky'schen Mikrokompositionen. Der Stil, der individuelle wie der gewöhnliche, ist damit eine Makrokomposition.

Eine solche Makrokomposition von Objekten ist Tizians Gesamtwerk, $\mathfrak{M}$ (Abbildung 3), obwohl seine Einzelwerke nicht als Ganzes an einem Ort versammelt sind. Die Auswahl von Bildern von Gustav Klimt in Gilles Nérêts Buch *Gustav Klimt* ist hingegen eine als Ganzes betrachtbare Makrokomposition, $\mathfrak{M}$. Eine nach dem Entstehungsjahr geordnete Plattensammlung von Stücken von Louis Armstrong ist eine betracht-, greif und hörbare Makrokomposition, $|$. Unabhängig von der Größe einer solchen Makrokomposition, gemessen an der Anzahl der

einzelnen Objekte in ihr, ist sie selbst eine von der Kultur geschaffene Entität: Jedes enthaltene Objekt steht in einer bestimmten Ordnung zu anderen in ihr enthaltenen Objekten, als Kette oder Baum. Manche Ketten lassen sich verlängern, zum Beispiel, wenn eine bisher verschollene Aufnahme von Louis Armstrong der Sammlung hinzugefügt wird, ohne dass dadurch ihre Ordnung gestört würde. Sie bleibt eine Makrokomposition. Genauso lassen sich manche Bäume mit manch anderen Bäumen zu noch größeren zusammenfügen, ohne dass ihre Ordnung gestört würde, wenn zum Beispiel Klimts Gesamtwerk mit allen Werken (anderer Maler) in seinem Stil zusammengefügt wird.

Dort finden wir auch Singletons, Ketten und Bäume in größeren Teilmengen, $\{\circ, |, \mathfrak{M}\}$, vereint. Wir finden die Plattensammlung, $|$, mit den lila Batiks, $|$, einigen Kunstdrucken von Bildern von Klimt, $\mathfrak{M}$, und einem Oldtimer, $\circ$, vereint. Sie sind ungeordnet, aber vereint als Teilmenge der Objektwelt, $(X, \square)$, allein dadurch, dass Konsumenten sich mit ihnen in ihrem $\circ/+Konsum$ umgeben und sie an und bei sich zeigen.

Makrokompositionen, $\{\circ, |, \mathfrak{M}\}$, sind typisch für den Stil, den Konsumenten zeigen und mit dem sie Distanz und Nähe schaffen. Dem einen Außenstehenden mag $\{\circ, |, \mathfrak{M}\}$ fremd, dem anderen vertraut sein, wie jemand sich aus der Makrokomposition von Louis-Armstrong-Platten, lila Batik, Drucken von Klimt und dem Oldtimer einen Reim macht. Manche Konsumenten zeigen weniger komplexe Makrokompositionen, die manchmal sogar auf ein $\{\mathfrak{M}\}$ zusammenschrumpfen, wenn in der genannten Komposition Louis Armstrong durch Sitar-musik und die *Femme fatale* an der Wand durch Fotos eines Gurus ersetzt werden und in der Garage ein holländisches Fahrrad steht. Der Stil des Konsumenten hat jedenfalls die Eigenschaft einer Makrokomposition, $\{\circ, |, \mathfrak{M}\}$. Der Einfachheit halber definiere ich ihn im Ergebnis seines $\circ/+Konsums$ als $\{\circ, |, \mathfrak{M}\}$: Wenn Stil der Mensch selbst ist, dann ist der Mensch $\{\circ, |, \mathfrak{M}\}$.

Ich verstehe für die weitere Analyse den Menschen also fest mit dem verbunden, womit er sich umgibt und wovon er sich fernhält. Kapitalismuskritiker prangern das Verschmolzensein unter dem Begriff »Konsumismus« an: Konsumieren als kollektiver Fetisch, der das Menschliche verderbe, uns infantilisiere.²⁸ Denke ich die Gesellschaft also nicht als dekadenten Konsumtempel? Nein! Ein individueller Stil eines Menschen oder der gewöhnliche Stil einer Gruppe kann zwar genau das sein, was die Konsumismuskritik anprangert, aber er kann genauso gut ganz anders sein: ein asketischer Stil, ein minimalistisch-genussreicher Stil, ein Intellektuellenstil, ein Künstlerstil usw. Der Ansatz schränkt nicht ein, lässt die Hölle des Kapitalismuskritikers genauso zu wie dessen Himmel.

28 Barber 2007.

Als *Stilsystem* definiere ich die Gesamtheit der in der Gesellschaft nebeneinander existierenden Stile, als die Menge aller $n \cdot m$ Stile, $\{\{\circ, |, \mathfrak{M}\}_1, \dots, \{\circ, |, \mathfrak{M}\}_{n \cdot m}\}$.^{29*} Damit ist klar, dass Distanz und Nähe nicht individuell, sondern nur kollektiv produziert werden können: Jeder Konsument leistet nur (s)einen Beitrag zum System des *o/+Konsums* in der Gesellschaft, dem System, das erst in seiner Gesamtheit Distanz und Nähe schafft. Die Haushaltsproduktion³⁰ von Stil ist immer kollektive Produktion.

Wenn die Anzahl der Mitglieder der Gesellschaft größer ist als die Anzahl der in ihr existierenden gewöhnlichen Stile, bedeutet das, dass sich jeweils mehrere Menschen um einen Stil geschart haben, der konstitutiv für sie als Gruppe ist. Dann gibt es die Nationalisten und Amerikanisten auf den Philippinen, dann gibt es die Dandys und den Rest im Regency, die Punker, Nerds, Hipster, Hippies, Yuppies, Emos, Hiphopper und Mainstreamer im Heute und Jetzt. Distanz und Nähe zwischen und unter ihnen entsteht durch die im Stilsystem angelegten kulturellen Dissimilaritäten. Es stellt sich nun die Frage, was genau kulturelle Dissimilarität ist.

^{29*} Mit n Wahlverwandtschaften und m Mitgliedern.

³⁰ Stigler und Becker 1977.

