Limina

Zur Indifferenz in zeitgenössischer Kunst und Musik

herausgegeben von
Patrick Frank

PFAU

Harry Lehmann

Neutralisierte Indifferenz

Das zentrale Bezugsproblem der aktuellen Kunstphilosophie

Indifferenz war das Zeichen unserer Zeit. Sie definierte in den letzten zwei, drei Jahrzehnten die Tiefengrammatik der westlichen Gesellschaft und diente ihr als Letztbegründung und Abschlussgedanke zugleich. Aber nicht nur in den sozialen Verhaltensmustern, sondern auch in den kulturell wirkungsmächtigen Strömungen der zeitgenössischen Kunst und Philosophie besaß diese Idee Konjunktur. Wie lässt es sich erklären, dass gerade dieser Gedanke das historische Bewusstsein faszinieren konnte? Was spricht dafür, dass heutzutage „Indifferenz" als Leitidee ihre Strahlkraft einzubüßen scheint? Wie wirken sich diese Prozesse auf das Selbstverständnis der zeitgenössischen Kunst aus? Und vor allem: Welche Rolle spielte hierbei die ästhetische Indifferenz? Mit diesen Fragen ist der Problemhorizont der folgenden Untersuchung abgesteckt. Ihr Anliegen ist es, zu zeigen, dass „Indifferenz" nicht der Schlussstein aller Aufklärung ist, sondern dass eine Moderne, die selbstreflexiv wird, auch zu diesem ‚Wert' noch einmal Distanz gewinnen kann. Zudem sind philosophische Ideen nicht losgelöst von der Form ihrer Darstellung zu vermitteln. Ein Text, der sich von der Idee der „Indifferenz" zu distanzieren versucht, muss – in welcher Weise auch immer – mit dem Indifferenzstil der postmodernen Philosophie brechen.

Der Begriff der Indifferenz

‚Indifferenz' ist ein Fremdwort und bedarf der Übersetzung. Macht man sich in den einschlägigen Wörterbüchern über die Bedeutung dieses Begriffs kundig, dann stößt man auf eine Ungenauigkeit, die für die weiteren Überlegungen aufschlussreich ist. ‚Indifferenz' wird in erster Linie mit „Gleichgültigkeit" übersetzt, was eine entlegene Bedeutung dieses Wortes trifft, aber nicht dessen alltagssprachlichen Sinn erfasst. Wenn sich zum Beispiel ein Chef seinem Mitarbeiter gegenüber indifferent verhält, dann ist dies kein Ausdruck von Gleichgültigkeit, sondern hat eher etwas mit einer Unentschiedenheit oder Unentscheidbarkeit zu tun. So ist es dem Vorgesetzten keinesfalls egal, was sein Angestellter sagt oder wie dieser agiert; er sendet durchaus Signale der Wertschätzung ihm gegenüber aus, aber diese Signale sind in sich widersprüchlich und ambivalent: Jemand wird gelobt, aber nicht befördert, mit einer schwierigen Aufgabe betraut, aber geringschätzig vor Kollegen behandelt. Die zumeist impliziten Wertungen

des Vorgesetzten fallen positiv und negativ aus, sie beziehen sich nicht nur auf konkrete Arbeitsleistungen, sondern betreffen letztendlich die Wertschätzung der ganzen Person. Auch in sich anbahnenden Liebesbeziehungen trifft man auf Situationen, die hochgradig indifferent bleiben können. Ein Mann schenkt Blumen und überhört eine Einladung; er ruft überraschend an und lässt wochenlang nichts mehr von sich hören. Solche Verhaltensweisen zeugen nicht von Gleichgültigkeit, sondern sie sind Paradebeispiele für Indifferenz.

Wörtlich heißt Indifferenz so viel wie Nicht-Differenz. In den eben beschriebenen Fällen kommt eine normative Differenz ins Spiel, wird aber nicht als normative Unterscheidung gebraucht. Die kommunikative Situation, in der sich Angestellte oder Verliebte befinden, ruft automatisch ganz bestimmte Wertunterscheidungen auf; der Angestellte fragt sich, ob er von seinem Vorgesetzten geschätzt wird, der Verliebte, ob der andere ihn liebt oder nicht. Genau in Bezug auf diese Wertedifferenzen bleibt die Kommunikation aber unentschieden. Letztendlich kann es für ein solch ambivalentes Verhalten verschiedene Motive geben, die dürften allerdings darauf hinauslaufen, dass man sich auf ein derart folgenreiches Urteil nicht festlegen kann oder festlegen will. Indifferentes Verhalten bringt den strategischen Vorteil mit sich, dass man keine Verbindlichkeiten eingeht, dass man sich selbst in seiner Haltung zu einer anderen Person nicht festlegt, keinerlei Erwartungen erzeugt, an die der andere anknüpfen kann. Wer sich in sozialen Kontexten indifferent verhält, macht sich unbeobachtbar und ist nicht so leicht auszurechnen. Man kann sich opportunistisch verhalten, ohne als Opportunist erkennbar zu sein, denn wer sich alle Optionen offen hält, dem lässt sich kein Verrat an eigenen Überzeugungen vorwerfen.

Indifferenz im Alltag hat mithin kaum etwas mit Gleichgültigkeit zu tun. Die Übersetzung bezieht sich primär auf eine philosophische Überlieferung, auf die so genannte „Adiaphora" der stoischen Ethik, die eine gleichgültige Haltung zu den irdischen Gütern wie Ruhm, Ehre und Reichtum propagierte, mit der Begründung, dass sie für die Glückseligkeit des Menschen, also den Wert, auf den es im menschlichen Leben eigentlich ankäme, nicht entscheidend sind. Die Indifferenz des Verhaltens ist hier also eher eine ethische Norm als eine reale Verhaltensweise und bezieht sich auf Wertdifferenzen, die ansonsten den Alltag normieren. Gewöhnlich geht man davon aus, dass es besser sei, reich als arm zu sein, Lust zu verspüren und nicht Schmerz zu empfinden, von der Gemeinschaft geachtet und nicht missachtet zu werden. Die Lehre der Stoiker lässt diese normativen Differenzen kollabieren und neutralisiert sie mit einem Verweis auf den Höchstwert ‚Glückseligkeit'. Von dieser außeralltäglichen Verhaltensweise zehren mithin die Übersetzungen, die Indifferenz als Gleichgültigkeit bestimmen.

So viel zur Vorbetrachtung: Man sieht, dass der Begriff der Indifferenz zwischen einer deskriptiven und einer normativen Bedeutung pendelt und zwischen einer alltäglichen und einer außeralltäglichen Verwendungsweise aufgespannt ist. Indifferenz bezeichnet Verhaltensweisen zwischen Gleichgültigkeit und Ambivalenz, wobei immer Wertunterscheidungen zur Disposition stehen, die man auf

die eine oder andere Weise für nichtig erklärt. Selbst wo es um eine gleichgültige Einstellung geht, handelt es sich um eine Einstellung, die einen gegebenen positiven und negativen Wert *gleich gelten* lässt. Auch Gleichgültigkeit lässt sich mithin auf eine Form der Unentschiedenheit oder Unentscheidbarkeit zurückführen. Kurzum: Indifferenz bezeichnet die Unentschiedenheit eines Unterschieds.

Soziale Indifferenz

Indifferenz war ein Zeichen unserer Zeit. Das heißt vor allem, dass es sich hierbei um eine Leitidee der postmodernen Gesellschaft handelt, die brüchig wird. Die so genannte Postmoderne ist vor allem ein Epochen-, weniger ein Strukturbegriff. Sie bezeichnet einen Zeitabschnitt, der Ende der sechziger Jahre beginnt und bis an den Gegenwartshorizont reicht, in dem sich die westlichen Industriegesellschaften an einer ganz bestimmten Selbstbeschreibung orientiert haben. Dieses Selbstverständnis resultiert wesentlich aus einer Modernekritik und deren gesellschaftlichen Leitbildern. Die Ursprünge der modernen Gesellschaft lassen sich bis zur Renaissance zurückverfolgen, wo es zu einer Umstellung der gesellschaftlichen Primärdifferenzierung kam: Im 15. Jahrhundert begann jener evolutionäre Prozess, in dessen Folge sich die mittelalterliche, hierarchisch differenzierte Gesellschaft langsam in eine heterarchisch, funktional differenzierte Gesellschaftsformation transformierte. Die große Veränderung war, dass sich einzelne Funktionssysteme wie das Wissenschafts-, Wirtschafts-, Rechts- oder auch das Kunstsystem ausbildeten, die sich mehr und mehr von allen gesamtgesellschaftlich verbindlichen religiösen, weltanschaulichen und moralischen Rücksichten unabhängig machten und in diesem Sinne autonom wurden.[1] Man kann insofern die Moderne oder auch die Modernisierung der Gesellschaft in einem ganz allgemeinen Sinne als eine Ausdifferenzierung begreifen, als ein Sich-different-Setzen von Kommunikationssphären, die zwar wechselseitig aufeinander Einfluss nehmen können, deren Einflussnahme aber kontingent bleibt. Es sind also nicht mehr allgemeine Vorstellungen von Gut und Böse, von denen her sich bestimmte ästhetische, juristische oder wissenschaftlichen Entscheidungen beeinflussen, geschweige denn herleiten lassen.
Insofern die Moderne primär über eine Ausdifferenzierung gekennzeichnet ist, wurde sie immer schon als Zuwachs an Indifferenz erfahren, sprich als Vergleichgültigung von Normen und Werten, die bislang für die ganze Gesellschaft verbindlich waren. Die Wahrheitsfindung macht die Welt nicht von sich aus gerechter, die Gerechtigkeit zahlt sich im Diesseits nicht zwangsläufig aus, und was schön ist, dient nicht allein deshalb schon der Verherrlichung von Gott. Man kann eine solche Entkoppelung der Höchstwerte im historischen Kontext so-

1 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, insb. Kap. 4, S. 215 ff.

wohl als Aufklärungsfortschritt interpretieren als auch als Werteverfall empfinden. Wenn man die Rede vom Werteverfall analysiert, so zeigt sich, dass es sich hierbei immer um eine Erfahrung der Indifferenz jener Wertunterscheidungen handelt, die im geschichtlichen Kontext bislang intakt waren. Man kann zwischen gut und schlecht, zwischen wahr und falsch, gerecht und ungerecht nicht mehr in derselben Weise unterscheiden, wie man es bislang gewohnt wahr. Die normativen Differenzen büßen schlichtweg ihre Unterscheidungskraft ein.
Dieser Prozess der permanent sich über sich selbst aufklärenden Aufklärung kulminiert in der Postmoderne: in der Einsicht und in dem Bewusstsein, dass etwa selbst die negative Geschichtsphilosophie von Adorno ein utopisches Ideal formuliert, das sich weder legitimieren noch praktizieren lässt. Alles, was man an Voraussetzungen, Letztbegründungsstrategien, wie vage sie auch sein mögen, in die Diskussion einbringt, lässt sich – so die wirkungsmächtige Einsicht von Derrida – dekonstruieren. Man kann in Bezug auf jede normative Differenz letztendlich zeigen, dass sie Geltungsansprüche impliziert, die sich argumentativ nicht einlösen lassen. Derridas Dekonstruktion liefert der Postmoderne ihr epistemologisches Fundament. Ihre letzte Einsicht ist die Einsicht in die ubiquitäre Kontingenz aller Weltverhältnisse, und dies ist nur ein anderes Wort für eine ‚Ontologie der Indifferenz' – man geht davon aus, dass die Welt kontingent bzw. indifferent *ist*, so wie man vordem davon ausging, dass alles in der Welt mit Notwendigkeit und einer verborgenen Ordnung gemäß geschieht. Die Idee der Indifferenz stellt eine Letztbegründungsfigur dar, die besagt, dass es keine Letztbegründungen mehr gibt und in der die postmoderne Selbstbeschreibung verankert ist.
Letztendlich begleitet die Erfahrung der Indifferenz den gesamten Ausdifferenzierungsprozess der Moderne wie ein Schatten; es ist ihr Trauma, das in dem Moment schmerzlich ins gesellschaftliche Bewusstsein trat, als die funktionale Differenzierung der Gesellschaft in den entsprechenden Selbstbeschreibungen der Funktionssysteme reflexiv abgefangen werden musste, was unter anderem zur Ausbildung spezieller Reflexionstheorien führte – etwa der Ästhetik in Bezug auf das Kunstsystem in der Mitte des 18. Jahrhunderts.
Ganz grundsätzlich wurde das Problem einer sich ubiquitär ausbreitenden Indifferenz dann im 19. Jahrhundert von Kierkegaard diskutiert, der die bemerkenswerte Aussage machte, dass „das Ästhetische [...] die Indifferenz ist".[2] Er spürte wie kein anderer, dass die maßgeblichen moralischen Letztdifferenzen, die über Jahrhunderte hinweg den gesellschaftlichen Kommunikationshaushalt zusammenhielten, von den gesellschaftliche Ausdifferenzierungsprozessen zersetzt wurden, was sich in den aufgeklärten Selbstbeschreibungen der Moderne dann widerspiegelte. Der Streit wurde nicht mehr um den positiven oder negativen moralischen Wert, um Gut oder Böse geführt, sondern auf dem Spiel stand die Unterscheidung zwischen Gut und Böse an sich: „Die Frage ist hier, unter wel-

2 Søren Kierkegaard, *Entweder – Oder*, München: dtv ^{2}1993, S. 728.

chen Bedingungen man das ganze Dasein betrachtet und selber leben will. Dass, wer Gut und Böse wählt, das Gute wählt, ist zwar wahr, aber das zeigt sich erst hinterher; denn das Ästhetische ist nicht das Böse, sondern die Indifferenz, und daher eben sage ich, dass das Ethische die Wahl konstituierte."[3] Was Kierkegaard hier ‚das Ästhetische' nennt, ist nichts anderes als eine ästhetische Lebensform, aus deren Perspektive die ethischen Wertunterscheidungen ihre Unterscheidungskraft einbüßen, *gleich gültig* und in diesem Sinne ‚indifferent' werden.

Insofern sich die Postmoderne wesentlich über eine alles umfassende Ästhetisierung der Lebenswelt charakterisiert, bleiben auch Kierkegaards über anderthalb Jahrhunderte zurückliegenden Kennzeichnungen der ästhetischen Lebensweise aufschlussreich: „Wer ästhetisch lebt, sieht nämlich überall nur Möglichkeiten, diese bilden für ihn den Inhalt der Zukunft, wohingegen derjenige, der ethisch lebt, überall Aufgaben sieht. Diese seine wirkliche Konkretion sieht das Individuum also als Aufgabe, als Ziel, als Zweck."[4] Was ist damit gemeint? Die Unterscheidung von Gut und Böse ist verhaltensbestimmend, sie asymmetriert den Möglichkeitsraum aller Handlungen in solche, die man ergreifen soll, und jene, die man besser unterlässt. Die ästhetische Lebensform hingegen wird praktisch nicht wirksam, sie bleibt (in erster Näherung) *indifferent* in Bezug auf das menschliche Verhalten, weil sie alle Handlungsmöglichkeiten gleichermaßen gelten lässt.

Kierkegaard hat als religiöser Philosoph viel Scharfsinn und literarische Eloquenz daran gesetzt, seinen Leser davon zu überzeugen, dass das ethische Leben dem ästhetischen – und zwar aus nichtmoralischen Gründen! – vorzuziehen ist. Sein Argument lautet, dass nur das ethische Leben ein glückliches Leben ist, weil das ästhetische, moralisch indifferente Leben in die Verzweiflung führt: „Es zeigt sich also, dass jede ästhetische Lebensanschauung Verzweiflung ist und dass ein jeder, der ästhetisch lebt, verzweifelt ist, ob er es nun weiß oder nicht."[5] Das Argument ist ohne Zweifel prekär, trifft aber einen Indifferenzaspekt, der die Moderne wesentlich prägt: die Neurotisierung ihrer Individuen. Die Moderne ist auf der einen Seite durch einen ungeheueren Zugewinn von sozialen Freiheitsgraden gekennzeichnet, was dazu führt, dass die Menschen ihr Leben in einem viel stärkeren Maße selbstbestimmt leben *können*. Auf der anderen Seite *müssen* sie dies auch, sprich sie sind genötigt, die Gründe für ihre Lebensentscheidungen in sich selbst zu suchen und aus sich selbst heraus zu begründen. Die Bande der Tradition, die moralischen und religiösen Rückversicherungen verlieren für den Großteil der Bevölkerung ihre Verbindlichkeit; selbst die bloße Pluralisierung von Lebensformen führt zu einem Zuwachs an lebensweltlicher

3 Ebd., S. 718.

4 Ebd., S. 817.

5 Ebd., S. 746.

Kontingenz, die durch eine wie auch immer geartete Form der Selbststabilisierung wieder abgefangen werden muss. Lebensberatungen aller Art kompensieren seitdem den Verlust an allgemeinverbindlicher, fragloser Stabilität. Hierzu gehören Meditationskurse, Selbsthilfegruppen, Ratgeberliteratur – und vor allem, die beinahe schon obligatorische Psychotherapie. Es handelt sich immer um Techniken, die das Individuum in die Lage versetzen sollen, einen Grund in sich selbst zu finden oder besser: zu konstruieren. Das postmoderne Subjekt ist der Kulminationspunkt dieser Entwicklung; es entsteht, weil seine soziale Konstruktion nicht länger automatisch funktioniert und weil es dementsprechend zur permanenten Restabilisierung gezwungen wird. Nicht nur seine erste Natur, sondern auch seine zweite Natur kommt dem Menschen abhanden.

So kann man das von der postmodernen Gesellschaft freigesetzte Subjekt auch darüber charakterisieren, dass es selbstreflexiv wird: es spiegelt sich in sich selbst und versucht *auf diese Weise*, ein handlungsleitendes Selbstbild zu erzeugen. Deshalb konnte sich auch eine Zwischensphäre der Lebensberatung zwischen Mensch und Gesellschaft schieben, die den Außenweltkontakt präformiert, abmildert und kompensiert. Sie ist der große Spiegel für die professionalisierte Selbstwahrnehmung des Subjekts. Die umfassende Therapeutisierung der Individuen verstärkt noch einmal extrem ihre wechselseitige Entfremdung, also den Grad an Fremdheit, der entsteht, wenn stark individualisierte und damit auch inkompatible Gründe und Geschichten das Erleben und Handeln der Einzelnen prägen. Zudem wächst mit dem Angebot auch die Kontingenz solcher therapeutischen Subjektspiegel, zwischen denen der moderne Mensch zu wählen hat.

Die objektive Pluralisierung der Lebenskonzepte in der Postmoderne führt zu einer extremen Abflachung, wenn nicht gar zum Verlust jeglicher Wertehierarchien in den Subjekten. Entsprechend wächst der Zweifel, welche der verfügbaren Lebensmöglichkeiten es zu ergreifen gilt. Mit der Wahl aber wächst auch die Qual, sich in Bezug auf sein eigenes Leben entscheiden zu müssen – und sich nicht entscheiden zu können. Nimmt dieser Zweifel überhand, kommt es zur Verzweiflung. Das Subjekt irrt bis zur völligen Erschöpfung zwischen einer Vielzahl ihm offen stehender Lebensmöglichkeiten hin und her, die für ihn aber alle keine sind, weil sich nicht entscheiden lässt, ob sie gut sind oder schlecht. Verzweiflung ist mithin eine Indifferenz des Willens, die negativ und schmerzhaft erfahren wird.

Nun ist ‚Verzweiflung' eine Möglichkeit des Daseins, die nicht erst unter modernen Lebensverhältnissen entstanden ist. Ein großes Unglück oder eine unglückliche Liebe konnten auch vordem schon die Menschen in Schwermut stürzen. Der psychologische Mechanismus ist jeweils der gleiche: der existentielle Wertekosmos bricht unter der Last eines bestimmten Ereignisses zusammen. Zum Beispiel kann für Eltern der Verlust eines Kindes traumatisch wirken, weil ein Kind zumeist zum Dreh- und Angelpunkt ihres Lebens wurde, der sich durch nichts ersetzen lässt.

Hochgradig gefährdet für solche Sinnkrisen sind auch Jugendliche, bei denen es zunächst nur wenige stark ausgeprägte Wertorientierungen gibt. Eine unvorteilhafte Figur oder nicht bestandene Prüfungen können hier leicht in die Verzweiflung führen, da es kaum nennenswerte Wertalternativen gibt, auf die man in der Adoleszenz ausweichen könnte. Existentielle Indifferenz im Sinne einer Gleichgültigkeit gegenüber dem eigenen Leben stellt sich hier entsprechend viel leichter ein als bei Erwachsenen.

Zeitlos an der Verzweiflung ist aber auch, dass man sich, etwa in der Mystik oder in der Philosophie, in sie hineinmeditieren oder hineinreflektieren konnte. Unter dem Bemühen, den Willen Gottes zu ergründen, konnte man seit je her am eigenen Glauben irre werden, und unter dem Reflexionsdruck, die Welt klar und deutlich zu erkennen, zerbröselten leicht die kulturell etablierten Werte, die man begründen wollte. Der Zweifel an Gott und die Häresie gehören zur Religion wie der Skeptizismus und der Nihilismus zur Philosophie.

Die wahre Bedeutung von Dingen, Beziehungen oder Personen muss nicht explizit gewusst werden, es ist gut möglich, dass man ihren eigentlichen Wert erst bei ihrem Verlust erfährt. Im unglücklichen Moment zeigt es sich, dass an diesem Punkt die Wertehierarchie des eigenen Lebens ihren letzten Halt gefunden hatte. Traditionell konnte hier die Religion Trost spenden, vor allem deshalb, weil sich in ihrem Weltbild das irdische Leid relativieren ließ und das gottgefällig geführte Leben als letzter unverbrüchlicher Wert trotz aller Schicksalsschläge Bestand hatte.

Abgesehen von jenen kultur- und zeitübergreifenden Möglichkeiten zu verzweifeln, potenzieren sich aber diese Sinnkrisen in der Moderne. Jetzt können sie nicht nur die empfindsamen, nachdenklichen, melancholischen Charaktere heimsuchen, sondern in der Moderne wird es wahrscheinlich, dass sie jeden treffen. Es bedarf einer permanenten Restabilisierung des eigenen Selbst und diese funktioniert nicht länger nach den Mustern einer sich über Generationen hinweg bewährenden Kultur, sondern sie ist extrem risikoreich und experimentell.

Der Erfolg der Psychoanalyse erklärt sich nicht zuletzt aus der Tatsache, dass jeder Mensch in seiner Entwicklung von seinen Eltern und den ihm nahestehenden Personen geprägt wird und entsprechende Verhaltensmuster ausbildet. Ohne Widerstreit verläuft keine Entwicklung, aber erst in der Moderne erlangen diese frühkindlichen Muster den Status von seelischen Konflikten, die therapiebedürftig sind. Doch sind sie das wirklich? In vielen Fällen dient die psychotherapeutische Sitzung der seelischen Stabilisierung, die es in einer Kontingenzkultur nicht mehr automatisch gibt. Die Neurose ist nicht notwendigerweise die Krankheit, welche das Individuum davon abhält, sich selbst zu verwirklichen, als vielmehr der gesuchte Ankerpunkt bei der Konstruktion einer eigenen Identität. Sie ist der verinnerlichte Konflikt, auf den Verlass ist, an den man sich halten kann, auch wenn es ansonsten kein Halten mehr gibt.

Dass es zu einer Neurotisierung der Subjekte in der Moderne kommt, scheint evident zu sein. Dennoch ist Kierkegaards Diagnose, dass die ästhetische Lebensform aufgrund ihrer Indifferenz in die Verzweiflung führe, überzogen. Die umfassende Ästhetisierung der Lebenswelt geht in der Neurotisierung der Gesellschaft nicht auf. Das ästhetische Weltverhältnis führt nicht zwangsläufig in die Indifferenz, sondern dies passiert nur, solange man das Ideal der Moderne verinnerlicht hat: ein selbstbestimmtes Leben zu führen. Nur unter dem Leitbild der Emanzipation sieht sich das Subjekt genötigt, sich in sich selbst zu begründen und sich in dieser Selbstbegründung auch transparent zu sein. Dieses Ideal der Aufklärung steht hinter Kierkegaards Argument! „Die letzte Lebensanschauung ist die Verzweiflung selbst. [...] sie ist die letzte ästhetische Lebensanschauung, denn sie hat bis zu einem gewissen Grade das Bewusstsein der Nichtigkeit einer solchen Anschauung in sich selbst aufgenommen."[6] Nur dann, wenn man sich als ein autonomes Subjekt versteht, das seinen letzten Motivationsgrund in sich selbst sucht, wird man eine Reihe von Lebensanschauungen konstruieren können, an deren Schluss die Einsicht über die Grundlosigkeit und entsprechend auch die „Nichtigkeit" der eigenen ästhetischen Lebensweise steht. Und eine derart in sich gebrochene ästhetische Lebensanschauung wird mit hoher Wahrscheinlichkeit auch in Resignation und Verzweiflung münden.
Wenn man dieses Ideal der Moderne aber preisgibt und den Gang in das grundlose eigene Selbst blockiert, dann verwandelt sich die ästhetische Lebensanschauung zur partiellen Lösung des Problems, das sie nach Kierkegaard ist. Eine solche Blockade erreicht man dadurch, dass man Indifferenz als einen Positivwert setzt – was er in der Grammatik der Moderne definitiv nicht war. Müssten die Subjekte diese Umwertung der Indifferenz aus eigener Kraft vollziehen, dann würde diese wie eh und je nur marginal, an den Grenzfeldern der Kultur, in Philosophie, Religion oder Kunst gelingen. Neu und entscheidend ist aber, dass eine solche positive Wertung der Indifferenz in die Tiefengrammatik der Kultur hineinreicht und somit massenwirksam werden kann. Deshalb markiert diese gewandelte Einstellung zur Indifferenz auch eine Epochenzäsur und führt in die Postmoderne. Sie definiert sich über einen Abgesang an die Aufklärung mit deren Ideal des mündigen, vernünftigen, sich selbst transparenten Individuums und verkündet aus diesem Grund programmatisch das so genannte ‚Ende des Subjekts'.
Wie aber ergeben sich solche kulturelle Setzungen? Was ändert sich, damit sich ein solcher Paradigmenwechsel durchsetzen kann? Generell passen sich die Selbstbilder der Subjekte den sozialen Erfordernissen an, denen sie ausgesetzt sind. So führt die fortschreitende funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft zu einer hochgradig spezialisierten Arbeitswelt, in der es mehr und mehr auf Tempovorteile ankommt. Dies fordert den flexibilisierten Menschen, der bereit ist, jede Chance zu ergreifen, die der Arbeitsmarkt bietet. Allzu starre Le-

6 Ebd., S. 748.

benskonzepte über das gute Leben schränken solche Optionen stark ein. Insofern ist ein gesteigertes Maß an Indifferenz gegenüber den eigenen und fremden Wertvorstellungen ein strategischer Vorteil, der sich zumindest im statistischen Mittel bemerkbar macht. Eine flache innere Wertehierarchie ist die Voraussetzung dafür, dass man jede sich bietende Möglichkeit für sich realisieren kann. Dass man Indifferenz überhaupt als einen Positivwert zu setzten vermag, liegt darin begründet, dass sich solche Vorteile unter bestimmten sozialen Bedingungen mit der Vorstellung von Indifferenz verknüpfen lassen. Es scheint zumindest einen Kippunkt zu geben, wo solche Vorzüge erstmals für größere Bevölkerungsgruppen die traditionellen Nachteile einer moralisch indifferenten Einstellung überwiegen, denn traditionellerweise ist die Anerkennung in einer Gemeinschaft daran geknüpft, ob ihre Mitglieder sich an deren Normenkatalog halten. Die Chancen für eine Umwertung der Indifferenz in einen positiven Wert steigen nicht zuletzt dadurch, dass die Gesellschaft es vielen ermöglicht, einen hedonistischen Lebensstil zu pflegen. Kierkegaard verstand unter einer „ästhetischen Lebensanschauung" vor allem die Befriedigung und Sublimierung sinnlicher Bedürfnisse. Erst in einer reichen Gesellschaft, die sich für zwei Drittel der Bevölkerung in eine Konsumgesellschaft verwandelt, wird die Ausrichtung des eigenen Lebens an Lust und Unlust zu einer Option, welche die moralischen Orientierungen verdrängen kann. Nur in einer Wohlstandsgesellschaft beginnt es sich zu lohnen, das Dasein an der eigenen Bedürfnisbefriedigung auszurichten und dafür auf Solidarität und Anerkennung in einer Gemeinschaft zu verzichten. Die Entwicklung kulminiert mit einer gewissen Notwendigkeit in der versingelten Patchworkexistenz. Es muss nicht jeder wissen, dass mit diesem Perspektivwechsel auch ein Einstellungswechsel in Bezug auf den Indifferenzbegriff verbunden ist. Aber es zeigt sich mit der Zeit, dass die Gesellschaft auf indifferentes Verhalten weniger vorwurfsvoll reagiert, sich davon kaum noch irritieren lässt, bis dann auch der Begriff in den intellektuellen Diskursen eine Umwertung erfährt und positiv konnotiert in den Massenmedien auftaucht.

Indifferenz kann also unter bestimmten Bedingungen mit Lust, Freiheitsgewinn und ökonomischen Erfolg assoziiert werden, wobei sich offenbar erst in der Postmoderne die Voraussetzungen so stark akkumuliert haben, dass sie einen solchen kulturellen Einstellungswandel auslösen können. Sobald das indifferente Verhalten sich in ein kulturelles Ideal verwandelt, ändert sich auch die Charakterstruktur der Subjekte, die dieses Ideal verinnerlichen: Die Menschen werden ‚cool' und beginnen, sich und ihre Lebenswelt zu ästhetisieren. Weshalb machen solche Reaktionsmuster plötzlich Sinn?

Man kann davon ausgehen, dass Wertentscheidungen des Subjekts, die das soziale Verhalten dirigieren, in erster Linie Körperreaktionen sind. Eine bestimmte soziale Situation wird somatisch markiert, sprich als ein positives oder negatives Gefühl empfunden, und dieses Gefühl – und nicht der Verstand – löst dann entsprechende Verhalten aus.[7] Werden die moralischen Werte neutralisiert, gewöhnt man sich an die Praxis, sich der Werturteile zu enthalten – weil die beiden

Seiten der Unterscheidung, zwischen denen man sich entscheiden soll, als gleich gültig kommuniziert werden –, dann werden die somatischen Marker überflüssig bei der Entscheidungsfindung. Entsprechend kühlt sich der gesamte Gefühlshaushalt der Menschen ab, die es als vorteilhaft erfahren haben, sich basal indifferent, und das heißt: offen gegenüber allen Möglichkeiten zu verhalten, die das Leben bereithält. Lachen und Weinen, Freude und Leid verlieren ihre soziale Orientierungsfunktion. Authentizität verwandelt sich in einen Negativwert, der anzeigt, dass die entsprechende Person die Logik der Indifferenz nicht erkannt hat, sie nicht leben kann oder sie aus welchen Gründen auch immer nicht leben will. Coolness hingegen wird zum Symbol eines erfolgreichen Lebensstils in der westlichen Gesellschaft.

Wo Indifferenz zu einem Ideal aufgewertet wird, müssen Strategien der Selbstinszenierung das authentische Verhalten ersetzen bzw. es sogar simulieren. Freundlichkeit und Höflichkeit verlieren ihren moralischen, gemeinschaftsbildenden Status und gewinnen stattdessen eine direkte lebensökonomische Funktion. Der wesentliche Unterschied zwischen einer solchen sozial konditionierten und einer authentischen Freundlichkeit ist die gefühlsmäßige Anteilnahme der Personen. Der Unterschied zwischen einem echten emotionalen und einem willkürlichen nichtemotionalen Lachen ist übrigens keine soziale Konstruktion, sondern lässt sich an der Augenmuskulatur erkennen, die sich nicht bewusst steuern lässt.[8] Nur wo die Augen mitlachen, sind Menschen mit ihren Gefühlen involviert.

Schließlich tendiert eine Gesellschaft, wo Indifferenz zum Leitbild avanciert, zu einer umfassenden Ästhetisierung ihrer Lebenswelt. Dies betrifft nicht nur die Produkte, sondern auch die Personen, die sich gleichermaßen vermarkten müssen und dabei auf keine apriorischen Werte rekurrieren können – denn die gesellschaftliche Grundorientierung an solchen vorgegebenen Wertedifferenzen ist nicht mehr gegeben. Was mehr und mehr zählt, ist der erste Eindruck, den eine Person oder ein Produkt hinterlässt. Unter dem Leitbild der Indifferenz verdrängt das Design der Produkte ihren Gebrauchswert und die Selbstdarstellung der Personen ihre Subjektivität. Was zählt, ist die Oberfläche, die sich auf ganz bestimmte Erwartungen hin stilisieren lässt, und die Verpackung, über welche die Anschlussfähigkeit eines Produkts oder einer Person optimiert werden kann.

7 Antonio R. Damasio, *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*, München: dtv ^{6}2001, S. 237.

8 Ebd., S. 196f.

Ästhetische Indifferenz

Indifferenz ist nicht nur eine soziales, sondern auch ein ästhetisches Phänomen. Man kann sich nicht nur indifferent verhalten, sondern es gibt auch Wahrnehmungen, die indifferent bleiben. Vagheit, Unschärfe und Ambivalenz bezeichnen je verschiedene Aspekte ästhetischer Indifferenz, wobei diese, in Analogie zur sozialen Sphäre, in der postmodernen Kunst zu einem unbestrittenen Höchstwert avanciert ist. Wenn heute überhaupt noch etwas unter Kitschverdacht fällt, dann die eindeutige Geste, die unzweideutige Aussage, der ungebrochene musikalische Verlauf, die mit sich selbst identische Gestalt. Insbesondere die Neue Musik sucht die Brechung im akustischen Material, den Klang, der sich zersetzt, den Rhythmus, der in der Zeit zerfällt, die musikalische Gestalt, die sich auflöst. Dies war in der traditionellen und selbst in der klassisch modernen Kunst keineswegs der Fall, denn hier orientierte man sich eher an den Ideen von Schönheit und Erhabenheit, die sich gerade nicht über ästhetische Indifferenzen darstellen lassen. Wie also kam es zu dieser Umorientierung in der modernen Kunst? Wodurch wurde sie ausgelöst und begünstigt?

Jede Ästhetik nimmt ihren Ursprung in der Erfahrung, dass uns bestimmte Wahrnehmungsphänomene mehr affizieren als andere. Traditionell besaßen vor allem die schönen Dinge und Erscheinungen eine solche Anziehungskraft, so dass sich entsprechend die philosophische Ästhetik als eine Lehre vom Schönen begründet hat.[9] Die moderne Kunst definiert sich nun vor allem darüber, dass sie mit der Idee des Schönen bricht und stattdessen auf das setzt, was modern, neu und an der Zeit ist. Für die ästhetische Theorie, aber auch für die Künstlerphilosophien ergeben sich hieraus zwei Optionen: Man kann das Neue in der Kunst in eine Kontinuität oder als radikalen Bruch zur alten Idee des Schönen stellen.

Künstler, deren Aufgabe nicht unbedingt darin besteht, ein neues Begriffsinstrumentarium zu erfinden, neigen zur ersten Variante. So erklärte bereits Baudelaire das Hässliche für das eigentlich Schöne und Lachenmann vertritt sogar die These, dass Schönheit sich in der Verweigerung des Gewohnten zeige.[10] Für den Begriff des Schönen ist diese Definitionsstrategie allerdings fatal, denn man bestimmt ihn damit über das Gegenteil dessen, was er einst war. Schönheit wird jeweils über eine Negation des klassischen Schönheitsideals umgedeutet – das Hässliche war sowieso der Gegenwert zum Schönen, das Ungewohnte ist in ei-

9 Aber bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts unterschied man noch einmal das Erhabene vom Schönen, was im Prinzip schon damals bedeutete, dass sich das Erhabene nicht aus der Idee des Schönen ableiten lässt, sondern einen eigenen ästhetischen Wert verkörpert, vgl. Edmund Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg: Meiner ^{2}1989; Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), in: ders., *Kant's gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Abt. 1, Bd. 5, Berlin: Reimer 1974.

nem viel umfassenderen Sinn all das, was traditionellerweise einen ästhetischen Aufmerksamkeitswert besaß. Damit wird nicht weniger behauptet als dass die klassischen Charakteristika wie Proportionalität, Ordnung, Harmonie und Symmetrie eine radikal falsche Zuschreibung für Schönheit gewesen seien und dass der wahre Begriff des Schönen sich vielmehr über eine Negation dieser Charakteristika definiert. Dieser Zugriff hat zur Folge, dass einem damit die Tradition entgleitet, dass einem die Begriffe abhanden kommen, mit denen man beschreiben könnte, was an der alten Kunst so fasziniert bzw. es wäre eigentlich konsequent zu sagen, dass sie den modernen Menschen nicht mehr faszinieren kann. Letztendlich versperrt eine solche Ästhetik nicht nur den Zugang zur Tradition, sondern auch zu jeder lebensweltlichen Ästhetik, zum Verständnis von Mode, Pop, Schmuck, Kosmetik und Design, wo die Idee des Schönen ihren traditionellen Sinn behält. Auf dieser Linie von Baudelaire zu Lachenmann lässt sich die Kunst der Avantgarde zwar aufwerten und legitimieren, aber nur zu dem Preis – den heutzutage nicht mehr jeder zeitgenössische Künstler zu zahlen bereit ist –, dass man damit die traditionellen Schönheitsvorstellungen abwertet und delegitimiert.

Eine solche Sicht auf die Dinge konnte man ein reichliches Jahrhundert lang erfolgreich durchhalten, weil sich in allen Medien der Kunst das Neue als ein wie auch immer gearteter Materialfortschritt ausweisen ließ. Neuheit besaß immer ein sinnlich wahrnehmbares Äquivalent, sei es nun ein Abstraktionsfortschritt in der Malerei, den es bis dahin noch nicht gab, oder eine Bewegung zur Zwölftonigkeit oder gar Mikrotonalität in der Musik. Die Kunst der Klassischen Modernen und der Avantgarde folgten einer Überbietungslogik, nach der das Neue sich über eine Negation des Alten, und zwar speziell des ästhetisch alten Materials inklusive der entsprechenden Techniken bestimmen ließ. Dieser Fortschritt lässt sich aber nicht unendlich fortschreiben, sondern führt konsequent zur Auszehrung aller alten Medien der Kunst, sei es nun das Tafelbild, die Skulptur, das Liebeslied oder die Sinfonie. Auf dieser Entwicklungslinie war es nur konsequent, vom Ende der Malerei oder gar vom Ende der Kunst zu sprechen. Perpetuieren lässt sich diese Ästhetik der heroischen Avantgarde nur über ein permanentes Erfinden Neuer Medien, was aber nur dann wirklich überzeugend wäre, wenn die alten Medien, Großformen und Gattungen tatsächlich ihre Faszinationskraft eingebüßt hätten und nicht ein ums andere Mal eine Renaissance in der zeitgenössischen Kunst feiern könnten.

10 Zur Umwertung des Schönen bei Baudelaire siehe Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München: Fink 2006, S. 181–188. vgl. auch Charles Baudelaire, *Der Salon von 1846*, in: ders., *Der Künstler und das moderne Leben. Essays. ‚Salons'*, *Intime Tagebücher*, hrsg. von Henry Schumann, Leipzig: Reclam 1990; Helmut Lachenmann, *Zum Problem des musikalisch Schönen heute*, in: ders.: *Musik als existentielle Erfahrung*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 104–110.

Tatsächlich nahm die moderne Kunst eine ganz andere Wendung, indem sie die Avantgarde mit ihren eigenen Mitteln überbot und als kunstgeschichtliche Epoche beendete. Nachdem die letzten Bilder gemalt, die letzten Gedichte geschrieben und die letzten Kompositionen tonlos verklungen waren, entdeckte man die Möglichkeit, auch diesen Zustand noch einmal – ironisch – zu überbieten: indem man die tabuisierten alten Medien und Formen, die so radikal aus der avancierten Kunstproduktion ausgeschlossen waren, als Versatzstücke wiederverwendet: als bewegliche Dekorationsstücke auf der Bühne der zeitgenössischen Kunst. In dem Moment, wo man die traditionelle Formensprache nach ihrem vollständigen Ausverkauf zitieren konnte – und dies im Kunstsystem eine Resonanzverstärkung auslöste! –, war die ästhetische Postmoderne geboren. Damit war das Kunststück vollbracht, im Geiste der Avantgarde die Avantgarde als historische Epoche hinter sich zu lassen und zugleich auf die Tradition zurückzugreifen. Das freie Spiel mit dem ästhetischen Material aus Vergangenheit und Zukunft wurde möglich, es reichte aus, ein Symbol der ironischen Brechung in die Kunstwerke einzubauen, um sie gegen die Populärkunst hinreichend abzugrenzen und zugleich gegen den Banalitätsverdacht zu immunisieren.
Dieser Trick nun, die Avantgarde mit ihren eigenen Mitteln zu überbieten und mit traditionellen Mitteln ironisch fortzusetzen, führt die zeitgenössische postmoderne Kunst in eine radikale Indifferenz, die sowohl das ästhetische Material als auch die ästhetischen Kategorien betrifft. Von nun an lässt sich die gelungene Kunst nicht mehr daran erkennen, ob sie neue Formen erfindet oder alte benutzt. Die Innovation liegt nicht mehr im Material, sondern in der ironischen Distanz, mit der man es verwendet. Aber auch die zentralen ästhetischen Kategorien werden ambivalent, weil mit dem traditionellen Formenrepertoire natürlich auch die alten Bedeutungen rehabilitiert werden, mit denen man sie beschreibt. Wenn goldene Schnitte und harmonische Klänge in den postmodernen Kunstwerken wieder auftauchen, dann rufen sie auch die traditionellen und vertrauten Schönheitsvorstellungen wach und gehorchen nicht dem avantgardistischen Schönheitsbegriff einer verweigerten Gewohnheit. Die traditionelle Kategorie lässt sich also nicht länger negieren oder in einer radikalen Umwertung aller ästhetischen Werte in ihren Negativwert umwerten, sondern der Begriff der Schönheit selbst wird radikal indifferent: er wird über Harmonie und Disharmonie, Symmetrie und Asymmetrie, Ordnung und Unordnung bestimmbar. Sobald eine ästhetische Kategorie derart widersprüchlich definiert werden kann, wird sie als Begriff unbrauchbar. Dies trifft übrigens für alle anderen zentralen ästhetischen Kategorien wie das Erhabene oder das Neue zu. Wenn das Neue plötzlich das wiederverwendete Alte ist, was ist dann noch neu an der Kunst?
Die Überbietungslogik des modernen Kunstsystems führt mithin in die ästhetische Indifferenz, welche die Postmoderne als solche charakterisiert. In diesem metastabilen Zustand befindet sich die Kunstszene heute, was so viel heißt, als dass sie jederzeit in altbekannte Avantgardismen oder Traditionalismen abkippen kann. Letztendlich befindet sich die Gegenwartskunst aber schon seit Jahren

in diesem indifferenten Zustand, was vor allem damit zu tun hat, dass sie damit eine gesellschaftliche und eine kunstsystemische Funktion erfüllt. Zum einen reflektiert sie damit im Medium der Erfahrung die indifferente Grundverfassung der postmodernen Gesellschaft. So unentscheidbar, wie die postmodernen Kunstwerke in ihrer Formensprache sind, sind die Lebensverhältnisse in der Postmoderne selbst. Man konnte der sozialen Indifferenz lange Zeit eine positive Auslegung geben und sie im Sinne von Pluralismus und Toleranz affirmieren. Mit der Auflösung der politischen Ost-West-Polarisierung und der damit ausgelösten Globalisierung moderner Lebensverhältnisse wurden verstärkt die Negativseiten dieser gesellschaftlichen Bewusstseinslage offensichtlich, was sich dann in der Rede von der postmodernen Beliebigkeit, der neuer Unübersichtlichkeit oder von Parallelgesellschaften artikuliert. Längst ist in diesen Redewendungen der Begriff der Pluralität nicht mehr affirmativ, sondern pejorativ konnotiert. In dem Augenblick, wo man dies gesellschaftlich zu bemerken beginnt, wird auch die Idee der Indifferenz wieder zu dem, was sie ist: sie wird indifferent in Bezug auf ihre normativen Auslegungen.
Zum anderen macht man sich mit jener postmodernen Ästhetik eben auch innerhalb des Kunstsystems unbeobachtbar, und das heißt natürlich auch: nicht angreifbar, nicht kritisierbar und irritationsresistent. Solange die ästhetische Urteilskraft aufgrund einer basalen Indifferenz aller ästhetischen Kategorien gelähmt bleibt, stellt das ambivalente Kunstwerk, das sich auf nichts festlegt und für nichts steht, eine Art Produktionsoptimum dar. Gerade in einer Situation, in der es unklar ist, wo man die Anschlüsse suchen sollte, gerade da ist es am erfolgversprechendsten, Anschlüsse für alle und keinen herzustellen und allein mit Bestimmtheit zu kommunizieren, dass man nicht naiv sei und weder der Avantgarde noch der Tradition in ihrer Formensprache folgt.

Neutralisierte Indifferenz

Sowohl in der modernen Gesellschaft als auch in der modernen Kunst lässt sich eine evolutionäre Linie rekonstruieren, auf der Wertunterschiede neutralisiert werden und die entsprechend in die ein oder andere Form der Indifferenz führt. Die Postmoderne ist die Gesellschaftsformation, in der dieser Aufklärungs- und Ausdifferenzierungsprozess kulminiert und in der man sich positiv mit dem Faktum der Indifferenz identifiziert. Was heutzutage in Frage steht, ist diese positive Setzung von Indifferenz und ihrer facettenreichen Synonyme, welche die Tiefengrammatik vieler gesellschaftliche Subsysteme präformiert. Die Alternative kann sicherlich nicht sein, dass man Pluralität und Kontingenz von nun an wieder pejorativ besetzt, sondern die Einsicht könnte nur lauten: dass Indifferenz selbst als ein indifferenter Begriff zu gebrauchen ist. Was aber passiert, wenn man auch diesen letzten Halt an der Haltlosigkeit aller Weltverhältnisse noch preisgeben müsste, wenn man nicht mehr darauf vertrauen dürfte, dass der Zugewinn von

Freiheitsgraden der Freiheit dient? Für den Kulturbetrieb zumindest dürfte das eintreten, womit Kierkegaard einst den modernen Subjekten mit ihrer ästhetischen Lebensansicht gedroht hatte: eine Art kollektive Verzweiflung, ein Erschrecken darüber, dass auch die große Sinnressource ‚Ironie' ausgetrocknet ist. Für diejenigen, die gezwungen sind, mit dieser Erfahrung und Einsicht ihre künstlerische Biographie im Kulturbetrieb fortzuschreiben, gibt es eigentlich nur einen Weg, arbeitsfähig zu bleiben: man rettet sich aus der Ironie in den Zynismus. Der feine Unterschied zwischen diesen zwei Arbeitseinstellungen ist eben, dass der Ironiker immer noch von der ihm vielleicht selbst nicht bewussten Grundüberzeugung getragen wird, dass die ironische Selbstdistanzierung zu dem, was man tut, einem Aufklärungsfortschritt entspringt, die Freiheitsspielräume, welche die moderne Gesellschaft bietet, adäquat nutzt und insofern auch den Freiheitsidealen der Gesellschaft dient. Wenn man diesen Optimismus verliert, wenn man die Ironie nicht mehr als einen gesellschaftlich verbindlichen Wert betrachten kann, sondern sie vielmehr als eine funktionale Kommunikationsstrategie innerhalb einer postmodernen Kultur sieht, dann ist der Zynismus die konsequentere Einstellung und Selbstwahrnehmung. Der Zyniker lacht ein letztes Mal über das moraline Selbstbild der Ironiker und verhält sich ansonsten aus Mangel an Alternativen genauso wie sie im angestammten Kulturhabitat – was hinzukommt, ist die Verachtung, mit der er es tut. Michel Houellebecq hat mit seinem Buch *Elementarteilchen* die Hülle des ironischen Scheins geräuschvoll als ein solcher Zyniker durchstoßen; dass man dies nicht mehr überhören oder schönreden konnte, darin lag der eigentliche Skandal.

Es ist also bei genauer Betrachtung nicht richtig, den postmodernen Ironikern jede Moral abzusprechen. Die Ironie ist der normative Kitt, mit der die postmoderne Gesellschaft immer noch zusammengehalten wird, über die sie sich immer noch ein positives Selbstbild zu geben vermag. Sie ist in der Lage, einen kulturellen Gemeinsinn zu stiften, welche der Pluralität der sozialen Verhältnisse angemessen ist und als basales Instrument gesellschaftlicher Kontingenzbewältigung in einer Zwischenzeit optimal funktionierte. Dasselbe lässt sich von einer zynischen Einstellung nicht mehr behaupten; sie ist der Weg, auf dem eine Kultur parasitär von sich selbst zehrt und sich langsam aber sicher zersetzt.

Gibt es aber eine Alternative zum Zynismus – jenseits fundamentalistischer Rückversicherungen –, wenn man Indifferenz als soziales und kulturelles Faktum normativ neutralisiert? Es ist immer möglich, und diese Möglichkeit wurde und wird von Künstlern immer schon genutzt, dass man sich religiös bindet und über den Glauben eine zusätzliche Verbindlichkeit in die eigene Arbeit bringt. Im Prinzip sind dies private Entscheidungen, die in der öffentlichen Rezeption der eigenen Kunst nicht in den Vordergrund treten dürfen. Dennoch passt nicht jede Religion zu jeder Zeit gleich gut, die zeitgenössische Kunst (aber auch die Philosophie) zu stabilisieren. Vielmehr gibt es so etwas wie eine Anlehnungsreligion, die eine Lösung für jene Probleme bereithält, für die man in der Kunst oder in der Philosophie gerade keine Auflösung hat. Für die postmoderne

Kunst, letztendlich aber für das postmoderne Denken überhaupt, ist der Zen-Buddhismus die wohl adäquateste und verbreitetste Anlehnungsreligion. Ziel dieser Kontemplationspraxis ist eine letzte Einheitserfahrung: die Erfahrung der Einheit allen Seins. Im Unterschied zur christlichen Religion, die sich mit der griechischen Philosophie verbündet hatte, wird das Sein nicht als ein in sich differenziertes Ganzes gedacht, auf dessen letzten einheitlichen Grund und Zusammenhang man dann reflektieren könnte, vielmehr wird im Zen eine Selbsterfahrung des meditierenden Subjekts gesucht, in der die vom Denken gesetzten Unterschiede restlos verschwinden. Die in der zen-buddhistischen Meditation erfahrene Einheit des Seins ist im Kontrast zur Erfahrung der Unterschiedenheit alles weltlichen Daseins eine Indifferenzerfahrung. An diesem Punkt berühren sich westliches Weltbild mit fernöstlicher Religion und lassen den Zen zu einer Anlehnungsreligion der Postmoderne werden: Es zeigt sich, dass sich Indifferenz positiv erleben und denken lässt.

Aber auch Anlehnungsreligionen verlieren ihre Faszinationskraft, wenn das gesellschaftliche Selbstverständnis brüchig wird, das sie trägt. Je deutlicher sich die Idee von Indifferenz in vielen Lebensbereichen zugleich zu neutralisieren beginnt, desto mehr wird auch der Bezug zum Zen-Buddhismus für Künstler und Intellektuelle zu dem, was er in einer demokratischen Gesellschaft ist: zur Privatsache.

Die normative Neutralisierung von Indifferenz dürfte sich mittlerweile durch Anlehnungsreligionen kaum noch abfangen lassen, so dass es noch einmal zu einer Freisetzung von Kontingenz, sprich von Möglichkeiten und Optionen kommt, die gleich gültig erscheinen. Das Problem, das sich stellt, wenn selbst die postmodernen Gewissheiten preisgegeben werden, lautet: Wie ist es möglich, sich in Möglichkeitsräumen zu orientieren, die in keiner, wirklich keiner Hinsicht mehr normativ formatiert sind? Der Verweis auf Allgemeinwerte wie Freiheit, Demokratie und Menschenrechte hilft hier nicht weiter, weil diese Begriffe Abstrakta sind, die es konkret mit Leben zu füllen gilt.

Gesetzt, die Ausgangslage einer sich selbst transparent werdenden Postmoderne ist, dass selbst Indifferenz nur einen indifferenten Orientierungswert besitzt. Dann könnte die Philosophie immer noch versuchen, Prozeduren und Verfahren zu entwickeln, mit deren Hilfe sich normative Differenzen konstruieren lassen. Man kann davon ausgehen, dass es in einer modernen komplexen Gesellschaft mehr und mehr darauf ankommt, an welchen Komplexitätsreduktionen sie sich orientiert. Zumindest lassen sich die verschiedenen Weltbeschreibungen oder Theorien (wie zum Beispiel über moderne Kunst) miteinander vergleichen, so dass sichtbar wird, welche Beschreibung aufgrund welcher Prämissen welche Handlungsoptionen nahelegt und welche nicht. Es gibt zwar immer noch keinen letzten Grund, eine bestimmte Beschreibung einer anderen vorzuziehen, aber eine solche Kultur des Vergleichs versetzt zumindest die Anderen in die Lage zu sehen, wofür sie sich entscheiden, wenn sie sich entscheiden. Solche Vergleiche werden schon nicht mehr indifferent ausfallen, weil es auf dieser Beobachtungs-

ebene zweiter Ordnung Kriterien gibt, an denen sich bessere Beschreibungen von schlechteren unterscheiden lassen. Erstens wäre da der Grad an Problembewusstsein, der sich in den Beschreibungen artikuliert, was in Bezug auf die zeitgenössische Kunst vor allem den Themenkreis der ästhetischen Indifferenz betrifft. Sobald Indifferenz als Positivwert neutralisiert ist und die postmoderne Selbstbeschreibung ihre Orientierungskraft verliert, stellt zweitens auch die Komplexität der problematisch gewordenen Weltverhältnisse einen Wert dar, was zum Beispiel konkret auf Kunst bezogen heißt, dass man ihr Verhältnis zur Gesellschaft, zum Kunstsystem, zur Kunstgeschichte und zur Wahrnehmungstheorie mitsieht. Schließlich kommt alles darauf an, ob diese Problemkomplexität tatsächlich bewältigt wird, sprich, dass sie in einen konsistenten Argumentationszusammenhang gebracht werden konnte, was nichts anderes heißt, als dass sie für andere nachvollziehbar und als Orientierungsmuster reproduzierbar wird. Letztendlich versucht ein solcher Philosophiestil „kategorische Konjunktive" zu konstruieren, die performativ zeigen, welche Möglichkeiten es zu ergreifen gilt.

Wie lässt sich dieses Programm in Bezug auf die zeitgenössische Kunst realisieren? Man kann sich als Einstieg wieder fragen, welche Stellung die Kunst zur Kategorie der Schönheit einnimmt oder besser einnehmen ‚sollte'. Kann man heute überhaupt noch (oder gar schon wieder) ‚schön' komponieren oder malen, sollte man den Begriff im Geiste der Avantgarde verabschieden oder besser in postmoderner Manier dekonstruieren? Aber wenn man, aus welchen Motiven auch immer, an dieser zentralen ästhetischen Idee festhalten will, müsste man sie dann klassisch oder modern, über Ordnung oder Unordnung, Harmonie oder Disharmonie bestimmen?

Diese Fragen sind für sich genommen, unentscheidbar geworden. Man kann auf diesen oder jenen Theorieansatz setzen, ohne einen überzeugenden oder besser gesagt: zwingenden Grund angeben zu können, warum man das Wort ‚schön' in dieser und nicht jener Bedeutung verwendet. Dies trifft übrigens für alle zentralen ästhetischen Kategorien, man kann sogar sagen, für alle relevanten Orientierungsbegriffe zu, die eine Zeit lang im Säurebad des postmodernen Skeptizismus gelegen haben. Dieses babylonische Begriffsdesaster liegt der „Neuen Unübersichtlichkeit" zugrunde, die für die postmodernen Weltverhältnisse so charakteristisch ist.

Wie also lässt sich der Schönheitsbegriff unter den Bedingungen radikaler Indifferenz denken? Meine Ausgangsthese lautet, dass sich „Schönheit" als „Eigenwert des Wahrnehmens" rekonstruieren lässt.[11] Die biologische Funktion des Wahrnehmens liegt darin begründet, dass Tiere als sich fortbewegende Wesen ihr Verhalten auf eine ‚bewegliche' Umwelt abstimmen müssen. Entsprechend ist es eine Überlebensnotwendigkeit, dass Tiere ihre Umwelt wahrzunehmen ler-

11 Ausgearbeitet ist dieses Theoriemodell in Harry Lehmann, *Ästhetische Erfahrung. Ein deutscher Diskurs*, Paderborn: mentis 2007 (i.V.), Teil 2.

nen. Das heißt erstens, dass diese Lebewesen eine Unterscheidung zwischen Gestalt und Hintergrund treffen können, ganz gleich ob dies im visuellen, akustischen, olfaktorischen oder sonst einem Wahrnehmungsmedium stattfindet. Jeder Wahrnehmungsapparat konstruiert Gestalten, die sich identifizieren lassen und in Bezug auf diese dann bestimmte Verhaltensmuster konditioniert werden können. Damit der ganze Wahrnehmungsvorgang sich permanent selbst unterhält, ist es eine notwendige evolutionäre Errungenschaft, dass das Gestalterkennen mit einer positiven Empfindung belohnt wird. Oder anders gesagt, weil das Wahrnehmen genauso überlebensnotwendig für Tiere ist wie die Nahrungsaufnahme oder die Fortpflanzung, deshalb haben sich nur solche Lebewesen entwickeln können, für die das Gestalterkennen ‚schmackhaft' und ‚anregend' geworden ist. Schönheit – so die Idee – lässt sich dann als ein sekundärer Resonanzeffekt des Wahrnehmens und genauer, des Gestaltwahrnehmens bestimmen. Das Urphänomen der traditionellen Schönheitsvorstellungen ist der Goldene Schnitt, bei der eine Strecke so aufgeteilt wird, dass die kurze zur langen Seite im selben Verhältnis steht, wie die lange Seite zur Gesamtstrecke. Dass der Goldene Schnitt uns besonders affiziert, ist darin begründet, dass zweimal das gleiche neuronale Muster von einer so unterteilten Strecke angeregt wird. Dieser überschüssige Resonanzeffekt verstärkt genau an diesem Punkt die angenehme Empfindung, die mit jeder Gestaltwahrnehmung an sich schon verbunden ist. Die gleichen Überlegungen lassen sich auch für die Oktaväquivalenz in der Musik anstellen und sind auf alle Formen einer künstlich geordneten Wahrnehmung wie etwa auf das Ornament übertragbar.

Was man mit diesem Ansatz erklären kann, sind aber nicht nur die Grundcharakteristika des klassischen Schönheitsideals mit seiner Orientierung an Ordnung, Symmetrie, Harmonie und Proportion. Vielmehr lassen sich noch ganz andere ästhetische Phänomene als Eigenwerte der Wahrnehmung bestimmen, etwa das schon von Anfang an von der Schönheit unterschiedene *Erhabene*, aber auch der *Kontrast* und – für die vorliegende Untersuchung von besonderem Interesse – die *Ambivalenz*.[12]

Die ästhetische Ambivalenz ist ein Synonym für ästhetische Indifferenzen aller Art. Auch für sie gibt es wie für das Schöne ein Urphänomen: das Vexierbild. Es handelt sich hierbei um ein Bild, das für den Gestalterkennungsapparat des Gehirns doppeldeutig ist. Das visuelle Material lässt sich auf zwei radikal verschiedene Weisen zu einer Gestalt synthetisieren, insbesondere weil jede Gestaltbildung auf der Unterscheidung von Gestalt und Hintergrund beruht und Vexierbilder jenen seltenen Sonderfall darstellen, wo diese Unterscheidung sich nicht auf natürliche Weise von selbst ergibt. Auch hier hat man es mit einem Sekundäreffekt des Wahrnehmungsapparates zu tun, der ja immer schon in einer ganz bestimmten Weise an eine konkrete Umwelt angepasst und entsprechend auf ein

12 Dass sich „Erhabenheit" und „Kontrast" ebenso wie „Schönheit" als Eigenwerte der Wahrnehmung verstehen lassen, siehe ebd.

spezifisches Gestalt-Grund-Verhältnis voradaptiert ist. Dann ist es immer möglich, dass es außergewöhnliche Phänomene gibt, die in der natürlichen Umwelt eines Lebewesens nicht vorkommen und auf die sich deren Wahrnehmungsvermögen auch nicht über eine evolutionäre Anpassung einstellen konnte. Hier ist damit zu rechnen, dass sich ein Phänomen für einen derart schlecht adaptierten Wahrnehmungsapparat genauso prägnant vor einem Hintergrund abhebt wie der Hintergrund vor dem jeweiligen Phänomen. Für das Gehirn kippt das Bild entsprechend von der einen in die andere Gestalt oder anders gesagt, es findet zwei gleich gute Wege, aus den gegebenen Informationen eine Gestalt zu generieren.

Bislang ließ sich nur das Faktum der ästhetischen Ambivalenz hinlänglich erklären; man weiß damit aber noch nicht, weshalb die Kunst, und insbesondere die moderne Kunst, derart stark auf ästhetische Ambivalenz setzt. Um hierfür eine Antwort zu finden, muss man das bisherige Wahrnehmungsmodell um einen Aspekt erweitern. Es ist nämlich nicht nur überlebensnotwendig, dass Tiere Gestalten in ihrer Umwelt erkennen können und diesbezüglich ein Wahrnehmungsinteresse ausbilden, also einen biologischen Mechanismus entwickeln, der das Gestalterkennen gefühlsmäßig belohnt, sondern nicht weniger wichtig ist, dass die Aufmerksamkeit nicht an den einmal erkannten Phänomenen haften bleibt. Vielmehr ist jeder Wahrnehmungsapparat so eingerichtet, dass er sich automatisch auf Unbekanntes fokussiert. Deshalb beginnen alle neuen Phänomene die Aufmerksamkeit zu fesseln und die allzu vertrauten Gestalten lösen beim Beobachter Langeweile und Überdruss aus. Ambivalenz stellt deshalb einen Eigenwert des Wahrnehmens dar, weil hier die Lust am Gestalterkennen künstlich wach gehalten wird. Das Vexierbild ist eine Art Perpetuum mobile für menschliche Aufmerksamkeit, ein Ort, wo das positive Erleben, das die allmähliche Konstruktion einer Gestalt im wahrnehmenden Bewusstsein eines Betrachters begleitet, immer wieder von neuem angeregt wird: Sobald die eine Gestaltbildung erkannt ist und noch bevor sich ein Gefühl der Langeweile einstellt, kann die Aufmerksamkeit in die andere mögliche Gestaltbildung kippen. In diesem Sinne wird das Kippbild zur Wahrnehmungsfalle, in der das Wahrnehmungsinteresse sich selbst regeneriert.

Man könnte nun meinen, dass aus einer solchen Ästhetik der Eigenwerte automatisch folgt, dass der Schönheitsbegriff im klassischen Sinne zu definieren sei, eben weil Schönheit und Ambivalenz vollkommen verschiedene Eigenwerte des Wahrnehmens sind. Der Fall liegt aber komplizierter, eben weil das Wahrnehmen selbst zwei konträren Prinzipien unterliegt: der Gestaltbildung und der Aufmerksamkeitskonzentration (die sich auf die amorphen Phänomene richtet, die noch keine Gestalt gebildet haben). Deshalb können die im klassischen Sinne schönen Dinge auch unattraktiv werden, sie können sich durch ihre Präsenz abnutzen und zu langweilen beginnen. Entsprechend hatte die schöne Kunst immer schon darauf geachtet, ihre Faszinationskraft durch geringfügige Variationen, insbesondere durch Stilvariationen, am klassischen Schönheitsideal zu rege-

nerieren. Durch die technische Reproduzierbarkeit von Kunstwerken ließ sich dieser Abnutzungseffekt nicht mehr kompensieren und die Kunst wurde modern: sie setzte auf Neuheit und entsprechend auch auf Ambivalenz, jenen anderen Eigenwert des Wahrnehmens, der den Neuheitseffekt in der eigenen Gestalt reproduziert. Aus dieser historischen Erfahrung mit der Moderne könnte man dann aber durchaus zu der Position gelangen, dass den klassischen Bestimmungen der Schönheit immer schon ein Moment der Deformation, Veränderung und Variation innegewohnt hat, welches in der Moderne an die Oberfläche getreten ist. Aus dieser Sicht wäre es nur konsequent, ‚Schönheit als Verweigerung des Gewohnten' zu bestimmen: Die Idee der Schönheit käme in der Moderne in ihrer Selbstnegation zu sich selbst. Man kann auf jeden Fall so argumentieren – zumindest solange das kulturelle Vorverständnis und der soziale Erfahrungshorizont dazu passt. Sobald diese kontextuellen Bedingungen brüchig werden, sieht man allerdings, dass die Strategie widersprüchlich in Bezug auf die ästhetische Tradition und kontraintuitiv gegenüber der Alltagsästhetik ist.

Allein von einer Eigenwerteästhetik her lässt sich das Dilemma, dass die ästhetischen Kategorien aufgrund ihrer Begriffsgeschichte radikal indifferent geworden sind, also nicht auflösen. Spätestens in der Postmoderne lässt sich diese Tatsache auch nicht mehr invisibilisieren und sickert allerorten ins gesellschaftliche Bewusstsein ein. Kann man sich in dieser Situation noch in irgendeiner plausiblen Weise ‚philosophisch' verhalten, also an den Ideen von argumentativer Redlichkeit festhalten, welche die Philosophie einst begründet hatten? Zunächst einmal lässt sich der Kontext explizieren, in Bezug auf den das Verhältnis von Schönheit und Ambivalenz in der Kunst indifferent wird. Eine solche Kontextfrage wäre, ob dieses radikale Setzen auf das ästhetisch Neue seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, die Kunst tatsächlich in einen fluiden Aggregatzustand überführt, in dem sie – anders als die traditionelle schöne Kunst – nicht mehr erstarren kann. Wie man weiß, ist dies keineswegs der Fall gewesen, sondern die Orientierung an den Ideen vom permanenten Materialfortschritt und von der ewigen Entgrenzung der Künste führte auf der einen Seite zur Selbstzersetzung der Avantgarde und auf der anderen Seite in die Postmoderne, welche mit diesen Ideen zu spielen beginnt und an ihnen nur noch ironisch festzuhalten vermag.

Was in dieser unübersichtlichen Theorielage weiterhelfen kann, ist ein weiteres Theoriemodell, das von einem ganz anderen Ansatzpunkt als die Eigenwerteästhetik sich diesen Fragen zuwendet. Man braucht nicht nur eine Erklärung dafür, warum es in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu jenem Wertewandel kam, der sich gegen das klassische Schönheitsideal wendete und plötzlich radikal auf Neuheit setzte, sondern warum dieser Paradigmenwechsel reichlich einhundert Jahre später auch wieder zu einem Ende gekommen ist – ein Ende, das man erneut als ein Ende der Kunst interpretierte. Ein solcher zweiter Zugriff auf das Problem wird möglich, wenn man sich dem Thema ‚Kunst' nicht mehr über eine Wahrnehmungstheorie, sondern über eine Institutionentheorie nähert. Kunst

wird entsprechend nicht als ein mentales, sondern als ein soziales Phänomen konzeptualisiert, wofür es natürlich wiederum mehrere Optionen gibt.
Dass Kunst ein soziales Phänomen ist, lässt sich mit Blick auf die extremen Vernetzungs- und Verstärkungseffekte innerhalb der aktuellen Kunstszenen kaum ignorieren. Vieles spricht insofern dafür, dass man die Kunst als ein soziales, autopoietisches System betrachten muss.[13] Aus dieser Perspektive wird klar, dass das Ausweichen auf Neuheit in der modernen Kunst noch einen ganz anderen Sinn besaß, als bloß auf andere Eigenwerte der Wahrnehmung wie Ambivalenz zu setzen. Nachdem diese interne Möglichkeit der Kunst nämlich erst einmal entdeckt wurde, konnte sich das ganze Sozialsystem ‚Kunst' auf Neuheit umprogrammieren. In dem Moment, wo die Ästhetik des Schönen erstmals als solche infrage stand, etablierte sich eine Überbietungslogik im Kunstsystem, nach der sich die neue und avancierte Kunst über eine systematische Negation der alten traditionellen Kunst definieren konnte. Diese soziale Logik schlägt bis auf die Form der Codierung des Kunstsystems durch, weil jetzt die Einführung einer Negation von Kunst ins Kunstsystem zum Symbol für neue und gelungene Kunst wird.[14] Wenn man dann aber sieht, dass diese sich Negationserfolge in allen Künsten immer nur bis zu einem gewissen Punkt erzielen lassen und schließlich, wie in der Malerei, alle in der Auslöschung ihrer Medien, ihrer Großformen und Gattungen enden und dass es ein Verdienst der Postmoderne war, mit dieser Negationslogik selbst wieder zu brechen, dann steht man vor dem Rätsel der ästhetischen Moderne schlechthin: Was hat die radikale Negation der ästhetischen Tradition im 20. Jahrhundert gebracht, wenn sich die Kunst anschließend nur dadurch fortsetzen lässt, dass man alle Tabus der Avantgarde wieder zurücknehmen muss? Die Antwort, die eine systemtheoretisch inspirierte Kunstphilosophie hier geben kann, lautet: Der Sinn der ästhetischen Moderne bestand in einer spezifisch internen Ausdifferenzierung des Kunstsystems: Ihre Errungenschaft sind Freiheitsgrade in der Kunstkommunikation – und zwar zwischen Werk, Medium und Reflexion –, die es vordem nicht gab.[15]
‚Ausdifferenzierung' beschreibt von der Sache her das gleiche Phänomen wie ‚Indifferenz' – wertet es aber von Anfang an positiv. Wenn die Geschichte der modernen Kunst letztendlich als Ausdifferenzierungsgeschichte nacherzählt

13 „Die Kunst nimmt an Gesellschaft teil [...], dass sie als System ausdifferenziert wird und damit der Logik eigener operativer Geschlossenheit unterworfen wird – wie andere Funktionssysteme auch" (Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 217).

14 Der Code der Kunst nimmt die Form eines „re-exit", eines Wiederaustritts der Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst auf der Negativseite an. Die Weisung lautet, dass erst dort, wo die Unterscheidbarkeit von Kunst und Nichtkunst unterminiert wird, die Kunst modern ist. Allgemein zum Begriff des „re-exit" siehe Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, S. 135–180; speziell in Bezug auf das Kunstsystem S. 181–188.

15 Siehe Harry Lehmann, *Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne*, in: *Musik & Ästhetik* 38, 2006, S. 5–41, siehe insb. S. 10.

werden muss, dann löst sie nicht das Problem der Indifferenz in Bezug auf normative Unterscheidung in der Kunst, sondern verstärkt es. Bezieht man dieses Geschichtsmodell der ästhetischen Moderne auf die vordem skizzierte Eigenwerteästhetik zurück, dann heißt dies nichts anderes, als dass die Kunst auch indifferent gegenüber den ästhetischen Eigenwerten geworden ist. Damit wird die Option hinfällig, die klassische Idee des Schönen auf die modernen ästhetischen Phänomene hin umzuinterpretieren, denn diese Überlegung besagt auch, dass die Ambivalenztechniken der Moderne die klassischen Darstellungsmittel zur Erzeugung des schönen Scheins nicht einfach ersetzten können. Das Erbe der Postmoderne ist vielmehr, dass man Schönheit und Ambivalenz als gleich gültige ästhetische Eigenwerte betrachten muss und dass es zumindest keine guten Gründe, sondern höchstens noch subjektive Präferenzen gibt, ob man am modernen oder doch lieber am vormodernen Kristallisationspunkt der ästhetischen Erfahrung arbeitet.

Die Philosophie besitzt immer die Freiheit, aus jeder wissenschaftsinternen Arbeitsteilung mit ihrer Diskursdisziplin auszubrechen und auch in einer ausweglosen Problemsituation weiterzudenken – getreu dem schönen Satz von Odo Marquardt: „Philosophie ist, wenn man trotzdem denkt". Die Philosophie kann das Problem, das sich zuspitzt, jederzeit in einen weiteren Kontext verschieben. In vorliegenden Fall stellt sich natürlich die Frage, an welchen Werten sich das ausdifferenzierte Kunstsystem von nun an fortschreiben soll, wenn es nicht mehr Asymmetrien in den ästhetischen Eigenwerten und die hiervon legitimierten Materialfortschritte sind, an die man sich halten kann. Wozu all diese hinzugewonnenen Freiheitsgrade im System der zeitgenössischen Kunst? Die Frage nach dem ästhetischen Wozu lässt sich kunstsystemimmanent nicht mehr beantworten, sondern verweist vielmehr auf das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, sprich auf die gesellschaftliche Funktion, welche man einem derart autonom und selbstreferentiell agierenden sozialen Subsystem noch zuschreiben könnte. Ohne ein konkretes Gesellschaftsmodell wird man diese Fragen nicht beantworten können, sprich neben einer Wahrnehmungs- und einer Institutionentheorie kommt auch noch eine Gesellschaftstheorie ins Spiel.

Wiederum gibt es natürlich viele Möglichkeiten, auf ausgearbeitete Gesellschaftsbegriffe zurückzugreifen. Die Wahl des ‚richtigen' Gesellschaftsmodells lässt sich aus dem bisherigen Gang der Argumentation nicht ableiten und muss auch nicht aus ihr abgeleitet werden. Zunächst einmal ist entscheidend, dass man eine Theorie findet, mit der man an den vorliegenden Problemkomplex überhaupt andocken kann. Die passende Idee hierzu lautet, dass das politische System einer demokratisch verfassten Gesellschaft sich letztendlich an den herrschenden Selbstbeschreibungen in der Gesellschaft orientieren muss, denn diese bestimmen, was politisch machbar ist.[16] Konflikte, für die es kein soziales Bewusstsein gibt, sind für das politische System nicht wahrnehmbar, weil man über

16 Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, S. 57ff., insb. S. 81–85.

sie keine Mehrheiten organisieren kann. So steht eine demokratisch verfasste Gesellschaft immer vor der Aufgabe, ihre eigene Selbstbeschreibung bzw. ihr eigenes Selbstverständnis zu regenerieren. An diesem Punkt kann man dann auch dem Kunstsystem eine Funktion zuschreiben: Kunst hat die soziale Funktion, im Medium der ästhetischen Erfahrung ein problemscharfes Selbstverständnis zu generieren und auf diese Weise eine Umschreibung der herrschenden sozialen Selbstbeschreibung zu provozieren.[17]

Diese Aussage besitzt einen normativen Charakter, und zwar genau genommen den eines „kategorischen Konjunktivs": es handelt sich um eine Möglichkeit (deswegen der Konjunktiv), die unter bestimmten Bedingungen ergriffen werden sollte (deshalb der kategorische Impetus).[18] Die Bedingungen für diese Einsicht wurden in den drei eben skizzierten Einzeltheorien konkret beschrieben und sind im Idealfall für den Leser plausibel und akzeptabel, wenn auch nicht im klassischen Sinne letztbegründet. An bestimmten Stellen kommen normativ gehaltvolle Prämissen ins Spiel, wie die, dass eine demokratisch verfasste Gesellschaft sich restabilisieren ‚soll' und entsprechend ihre verbrauchten Selbstbeschreibungsmuster regenerieren ‚muss'. Damit legt man sich zwar auf ein Grundverständnis von Demokratie als einen positiven Wert fest, was man nicht machen muss, aber die eigentlichen Probleme der modernen Gesellschaft betreffen überhaupt nicht die Fragen nach Demokratie oder Nichtdemokratie oder ob man für oder gegen die Menscherechte ist. Für Frieden, Freiheit, Menschenrechte und Demokratie sind letztendlich fast alle im westliche Kulturkreis, nur sind diese Wertbegriffe im konkreten Fall normativ indifferent. Es bleiben normative Abstrakta, mit denen sich zum Beispiel auch Kriege und Sozialabbau legitimieren lassen. Dieses Problem verschärft sich in der polykontexturalen Gesellschaft mit postmodernem Selbstbild und führt in die ubiquitäre Indifferenz. Die philosophische Theorie, die einen kategorischen Konjunktiv formuliert, greift also nicht einfach auf ‚Werte' zurück, sondern sammelt eher die großen leeren Wertehülsen ein, um sie auf ihrem Denkweg mit einem normativen Gehalt zu füllen.

Entscheidend ist, dass sich jene drei selbständigen Einzeltheorien, die in getrennten Erfahrungs- und Wissenskontexten generiert wurden, komplementär ergänzen. Die Fragen, die in der einen Theorie offenbleiben, lassen sich in der nächsten beantworten und generieren ein Folgeproblem, das sich in einem dritten Theoriekontext auflösen lässt – weil man hier auf Einsichten zurückgreifen kann, die bereits in der Ausgangtheorie plausibilisiert wurden. Diese Theorietechnik hat nichts mit dem altbekannten Verfahren zu tun, ‚in den hermeneutischen Zirkel auf die rechte Weise hineinzukommen', wie es Heidegger sagte. Wer in einen solchen Zirkel hineingekommen ist, kommt aus diesem Hamsterrad der Sprache auch nicht mehr ohne weiteres heraus. Wo das Denken sich in

17 Ebd.

18 Ebd., S. 280, 291.

hermeneutischen Zirkeln bewegt, tendiert es zur Ideologie. Auch dies ist natürlich eine Form von Indifferenzabsorption, aber sie kann heute, nachdem die „Dekonstruktion" sich als allgemeine Kulturtechnik etabliert hat, nicht mehr überzeugen. Es ist für die postmoderne Kultur kein Geheimnis mehr, dass hier im klassischen Sinne Letztbegründungsansprüche vertreten werden, die sich prinzipiell nicht mehr legitimieren lassen. Ganz anders der philosophische Konstruktivismus, von dem hier die Rede ist. Er legt die Prämissen an jedem Punkt offen, mit denen er seine Theorien komponiert, und lässt nie einen Zweifel daran aufkommen, dass es punktuell immer möglich ist, mit einem anderen Theorieansatz zu anderen Beschreibungsmodellen zu kommen. Zudem ist die ganze Theoriearchitektur daraufhin angelegt, sich beobachtbar zu machen. Die Theoriekonstrukte sagen dem Beobachter nicht im herkömmlichen Sinne, wie er zu leben und zu handeln hat, sondern sie zeigen ihm, wofür er sich im Leben entscheidet, wenn er sich für diese und nicht jene Weltsicht entscheidet.
Es ist jener zusätzliche Vernetzungseffekt von Einzeltheorien, der den normativen Überschuss einer solchen Philosophie generiert und damit eine Chance bietet, sich im Bereich von Möglichkeiten zu orientieren. Von ihrem Typus her hat man es mit einer Polytheorie zu tun, die in jeder ihrer Einzeltheorien kritisierbar bleibt und deren offene Flanken entsprechend auch offen bleiben.[19] Solche philosophischen Theorien fallen weder eindeutig noch beliebig aus. Sie stellen sich jederzeit dem Vergleich mit anderen Denkbildern, die aufgrund von anderen Ausgangsprämissen und Theorietechniken zu anderen Sichtweisen und das heißt vor allem: zu anderen Begriffsentscheidungen kommen können. Es sind zwei Parameter, die bei einem entsprechenden Theorievergleich verstärkt ins Spiel kommen und im Sinne eines kategorischen Konjunktivs normativ wirksam werden: die Komplexität des Problemfeldes und die Transparenz der Argumentation. Je komplexer die Zusammenhänge, die sich in einer konsistenten Beschreibung artikulieren lassen, desto dichter wird auch das Relationsnetz, in dem sich die indifferenten Einzelaussagen wechselseitig stabilisieren können. Letztendlich ist dies ein Maßstab für den ‚Wirklichkeitsgehalt' einer Philosophie, die davon ausgehen muss, dass es keinen festen ontologischen Grund für Wirklichkeitsbeschreibungen mehr gibt und die Realität – in diesem schwachen Verständnis – selbst eine Realitätskonstruktion ist. Der Aspekt der Theorietransparenz hingegen ist eine Forderung, die Theorievergleiche wahrscheinlich macht. Die philosophische Polytheorie invisibilisiert nicht, dass sie mehrperspektivisch gebaut ist, und macht ihre konstruktiven Übergänge zu ihren benachbarten Theoriekontexten explizit sichtbar. Entsprechend immunisiert sie sich nicht mit einer Reflexion in den Grund gegenüber Forschung und Geschichte. Dies ist der entscheidende Unterschied zur Metaphysik und all ihrer Nachfolgetheorien, deren

19 Der Begriff der Polytheorie ist in Anlehnung an den Begriff des „Poly-Werks" in der Neuen Musik gebildet, vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik*, Kassel: Bärenreiter 1998, S. 118.

Normativität immer direkt realitätsbezogen war und ihre eigene Relativität in der Theorie kaum selbst thematisiert hat. Deshalb bleibt auch der Grundton der Kritischen Theorie, bei aller Dialektik der Aufklärung, ideologisch. Wenn also Indifferenz das zentrale gesamtgesellschaftliche Problem der westlichen Kultursphäre darstellt, dann legt dieses Problem auch einen Philosophiestil nahe, der dieses Problem auflöst – und hier wäre eine mögliche Strategie (neben anderen Theoriestilen, welche dies in anderer Weise leisten), in sich transparente Polytheorien zu konstruieren. Entscheidend ist allein die Frage: gewinnt man mit diesem Denken Distanz zur Weltanschauung der Postmoderne, zu ihrer naiven Setzung von Pluralität als einem positiven Wert?!