LITERATUR

Böhringer, Joachim/Bühler, P./Schlaich, Patrick/Ziegler, Hans-Jörg (2000): Kompendium der Mediengestaltung für Digital- und Printmedien. Zweite überarbeitete und erweiterte Aufl. Berlin, Heidelberg u. a.: Springer.

Eco, Umberto (1991): Semiotik, Entwurf einer Theorie der Zeichen. Zweite korrigierte Aufl., Originalauflage 1976, erste. dt. Aufl. 1987. München: Wilhelm Fink Verlag.

Fix, Ulla/Poethe, Hannelore/Yos, Gabriela unter Mitarbeit von Geier, Ruth (2002): Textstilistik und Stilistik für Einsteiger. Ein Lehr- und Arbeitsbuch. Zweite korrigierte Aufl. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang.

Goodman, Nelson (1995): Sprachen der Kunst. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Habscheid, Stephan/Stöckl, Hartmut (2003): „Inszenierung sozialer Stile in Werbetexten – dargestellt am Beispiel der Möbelbranche". In: Stephan Habscheid/Ulla Fix (Hrsg.): Gruppenstile. Zur sprachlichen Inszenierung sozialer Zugehörigkeit. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang, S. 189-210.

Kallmeyer, Werner et al. (Hrsg.) (1994-1995): Kommunikation in der Stadt. Berlin/New York: de Gruyter.

Kimminich, Eva (2003): „‚Lost Elements' im ‚MikroKosmos'" Identitätsbildungsstrategien in der Vorstadt- und Hip-Hop-Kultur". In: Eva Kimminich (Hrsg.): Kulturelle Identität: Konstruktion und Krise. Frankfurt/M.: Peter Lang, S. 45-88.

Schulze, Gerhard (2000): Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Scollon, Ron/Scollon Suzie Wong (2003): Discourse in Place. Language in the material world. London/New York: Routledge.

Stöckl, Hartmut (2004): „Typografie: Gewand und Körper des Textes – Linguistische Überlegungen zu typografischer Gestaltung". In: Zeitschrift für Angewandte Linguistik. Heft 41. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang, S. 5-48.

Treeck, Berhard von (2003): „Typografie als Mittel zur Identitätsbildung". In: Jannis Androutsopoulos (Hrsg.): HipHop: Globale Kultur – Lokale Praktiken. Bielefeld: transcript Verlag.

Wehde, Susanne (2000): Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung. Tübingen: Niemeyer.

Websites:

Alternativ-politisches Onlineportal indymedia.org:
http://de.indymedia.org/2004/03/77993.shtml; Stand 29.12.2005.

Institut für Graffiti-Forschung:
http://www.graffitieuropa.org/news/140.htm; Stand 12.12.2005.

Hip-Hop-Label 360 Grad: http:www.360rec.de; Stand 12.12.2004.

TANZ UM ANERKENNUNG. ÄSTHETIK UND ALTERITÄT – VON *BREAKING* BIS *KRUMPING*

HEIDI SALAVERRÍA

Worin besteht Anerkennung, und was ist es, das wir aneinander anerkennen? Seit Hegel wird diese Frage mit der Aussicht auf einen *Kampf um Anerkennung* beantwortet (vgl. hierzu einschlägig Honneth 1992). Wenn sich zwei Selbstbewusstseine begegnen, gibt es Krieg: Im Kampf auf Leben und Tod, so beschreibt es Hegel, unterwirft sich schließlich ein Selbstbewusstsein aus Todesangst dem anderen, ein asymmetrisches Herrschafts-Knechtschaft-Verhältnis entsteht. Dieser Kampf zwischen den Subjekten entwickelt sich dialektisch weiter und mündet irgendwann in eine gesellschaftliche Normenordnung, die *Sittlichkeit*, welche die gemeinsame Grundlage und Möglichkeit sozialer und einigermaßen symmetrischer Anerkennung bildet (vgl. Hegel 1986: 145ff.). Hegels Beschreibung liegt ein spezifisch modernistisches Bild des Subjekts zugrunde, in dem Anerkennung als paradoxer Konkurrenzkampf verstanden wird: Der andere ist mein Feind, gleichzeitig will ich von ihm anerkannt werden. Daher kann man – wie die poststrukturalistische Philosophin Judith Butler – die Kritik an Hegels Anerkennungsbegriff üben, „dass sein charakteristischer Gestus ein Gestus der *Aneignung* und sein Stil der des Imperialismus ist" (Butler 2003: 39). Doch *was* ist es, das wir aneinander anerkennen? Und wodurch erkennen wir (an), dass wir anerkannt werden? Was geschieht im Kampf um Anerkennung? Ist der Ausdruck *Kampf* in diesem Zusammenhang überhaupt treffend? Kann ich Andere mit Gewalt dazu bringen, mich anzuerkennen?

Ich stelle folgende These auf: Andere können nicht zur Anerkennung gezwungen, sondern nur zwanglos dafür gewonnen werden. *Damit betreten wir ästhetisches Terrain.* Um diesen entscheidenden Aspekt, um das Ästhetische der Anerkennungsverhältnisse, soll es im Folgenden gehen.

Ausgangspunkt und Exempel meiner Überlegungen sind US-amerikanische Tanzformen, die sich im weitesten Sinn der HipHop-Kultur zu-

ordnen lassen, auch wenn neuere Entwicklungen wie *Krumping* darüber hinausgehen und sich bewusst von HipHop distanzieren. Es handelt sich also um ein spezifisches Phänomen: Unter afroamerikanischen und lateinamerikanischen Jugendlichen in den Ghettos New Yorks in den Siebzigern bzw. Los Angeles in den Neunzigern entstandene zum Teil ‚interaktive' kunstvolle Bewegungsabläufe, durch die sich die Tänzerinnen und Tänzer innerhalb ihrer Gruppe, zwischen rivalisierenden Gruppen und bestenfalls in der Gesellschaft Anerkennung verschaffen. Zwei Aspekte interessieren mich daran besonders: Der Tanz um Anerkennung findet auf einer kreativ-ästhetischen Ebene statt und er wird körperlich-nonverbal ausgetragen. Über die spezifischen Tanzformen hinaus glaube ich aber, dass Philosophie *generell* daraus lernen kann, dass Anerkennung nicht nur verbal stattfindet und dass sie einen wesentlich ästhetischen Aspekt enthält.

Wie ich meine, ist dieser Aspekt bislang zu wenig behandelt worden, da Anerkennung vorrangig als moralphilosophisches, politisches oder identitätstheoretisches Problem gilt. Das ist nicht falsch, aber erweiterungsbedürftig. Wenn von dem Verhältnis von Anerkennung und Ästhetik die Rede ist, wird also *nicht* behauptet, dass die Problematik weniger politisch wird, sondern dass Aspekte hinzutreten, die gerade für politische und philosophische Fragen zentral sind, nämlich das Verhältnis von teilweise ästhetischen Körperpraktiken, leibkörperlicher Verständigung und gesellschaftlichen Verhältnissen. Aus den afroamerikanischen Tanzstilen der letzten Jahrzehnte – vom *Breaking* bis zum *Krumping* – lässt sich in dieser Hinsicht eine Menge lernen.

Zum einen werde ich diese Tanzformen beschreiben und philosophisch interpretieren. Zum anderen werde ich das, was dort m.E. an Anerkennungsverhältnissen präsentiert und ausgetragen wird, mit philosophischen Theorieansätzen zur Anerkennungsproblematik und zur Ästhetik. Meine eigene philosophische Grundhaltung ist dabei im weitesten Sinn pragmatistisch, da es mir um die Engführung von Denken und Handeln geht, die sich wesentlich in einem wandelbaren Common Sense und in veränderbaren Gewohnheiten manifestiert (Salaverría 2005: 173-185, 2006: 103-135 und 2007).

1. Breaking, Popping, Locking

Die in den 70er Jahren in New York entstandene „athletische Kombination aus schneller Fußarbeit, Körperdrehungen und roboterhafter Erstarrung" erregte aufgrund ihrer so genannten *Powermoves* – Drehungen auf Kopf, Rücken und Händen – die Aufmerksamkeit der Medien (Leidenberger 2001: 230; Kimminich 2003, v.a. Rappe in diesem Band) und wurde in den 1980er unter dem Begriff *Breakdance* bekannt. Im Unterschied zum europäischen bürgerlichen Ballett, welches eher ein Produkt

der Oberschicht war und ist, entstand ‚*Breakdance*' auf der Straße und kann als eine Form der Selbstbehauptung verstanden werden. Anerkennung und gegenseitiger Respekt innerhalb der *HipHop-Community* als Gegenkultur sind gerade in der Entstehungsphase zentral.

Während das Ballett – um bei diesem extremen Gegenbeispiel zu bleiben – v. a. in seiner romantischen Blütezeit dem Ideal des aufrechten Körpers, welcher Schwerelosigkeit suggeriert, verpflichtet war, wie insbesondere am Spitzentanz deutlich wird, gehen viele Bewegungen des *Breaking* vom Boden aus. Das europäische Tanz-Ideal wird auf den Kopf gestellt: Denn bei den *Headspins* wird die Illusion der Schwerelosigkeit nicht durch einen nach oben strebenden Körper erzielt, sondern dadurch, dass sich der Kopf auf dem Boden dreht, während durch Drehbewegungen der Beine in der Luft die Balance hergestellt wird. Es handelt sich also um ein ganz anderes Körperbild als in der weißen europäischen Ballet-Tradition. „Die Ballette der Romantik bevorzugen Themen, in denen Zauberwesen und Luftgeister vorkamen, was natürlich auch die Art des Tanzens beeinflusste. Der Wunsch zu schweben hat zweifellos bei den Damen zum Spitzentanz geführt" (Liechtenhan 1990: 69). Nicht nur die Entstehungsgeschichte, sondern auch die Einflüsse des HipHop sind dazu konträr. Tanzwettbewerbe hatten in der South Bronx Tradition, und bald entwickelten sich Gruppen, die in *Battles* gegeneinander antraten. Dass Kampfsporttechniken, besonders Elemente aus dem damals beliebten brasilianischen Capoeira und aus Kung-Fu-Filmen, den Tanz beeinflussten, lässt sich durch die gesellschaftliche Lage erklären, in der sich die Jugendlichen befanden: Den Jugendlichen in den ärmeren Stadtteilen New Yorks standen nicht die finanziellen Mittel zur Verfügung, um sich eine klassische Tanzausbildung leisten zu können. Capoeira selbst ist eine Kampftanzform, die von brasilianischen Sklaven entwickelt wurde. Im *Breaking* der frühen Phase charakteristisch sind unterschiedliche Bodenbewegungen des Körpers (Schultern, Kopf, Hände), bei denen die Beine in der Luft Spielraum haben und so potenzielle Angreifer durch Kicks abwehren könnten. Die symbolisierte Kampfsituation scheint für die Breakerästhetik dieser Phase zentral zu sein.

Hier lässt sich ein erster philosophischer Bezug herstellen: Indirekt wird im *Breaking* ein Aspekt kantischer (und insgesamt modernistisch-europäischer) Ästhetik widerlegt, nämlich dass Kunst zweckfrei sei und sich dadurch von der Gebrauchskunst unterscheide (vgl. Kant 1957). Bereits der asiatische oder brasilianische Kampfsport wird nicht zufällig als Kampf*kunst* bezeichnet, obwohl mit diesem auch der Zweck der Verteidigung verknüpft ist. Auch wenn dieser Zweck im *Breaking* eher symbolisch wiederzufinden ist, so stellen Wettbewerbe auch eine Möglichkeit dar, Konflikte gewaltfrei und ‚ästhetisch' zu begleichen. Vor allem aber erfüllt *Breaking* einen Zweck, der jedoch über den eng gefassten instrumentellen Zweckbegriff hinausgeht, wie Kant ihn versteht: *Den Zweck einer ästhetischen Formfindung gegenseitiger Anerkennung.*

Auch das aus Kalifornien stammende roboterartige *Locking* sowie das *Popping*, bei dem der Tänzer nacheinander mit den Gliedern zuckt, als ob sie ein Stromschlag durchfährt, wurden im Breakdance aufgenommen. Zum Teil karikaturhaft übertriebene Bewegungen erinnern an Comic-Figuren oder es werden geometrische Figuren aus Videospielen wie Tetris ‚nachgespielt' (Kimminich 2003: 8ff.; Leidenberger 2001: 232). Auch in diesem Punkt wird indirekt modernistische Ästhetik widerlegt: Der Mythos des einsamen Genies, welches schöpfergleich aus dem Nichts etwas Neues schafft, ist zwar bereits in der Moderne falsch gewesen, doch lässt sich am *Breaking*, wie an der HipHop-Kultur insgesamt, insbesondere an der Technik des *Sampling* (vgl. Shusterman 2001: 185-223), zeigen, auf welche Weise vertraute und bekannte Motive (aus Filmen, Comics, Videospielen) durch ironisierende Nachahmung und Übertragung (innerhalb einer Gruppe und nicht von einem Einzelnen) weiterentwickelt werden können, wie also *graduell etwas Neues aus dem Alltäglichen in einem Gruppenprozess entsteht*. Die musikalische Technik des *Sampling* – also das Aufgreifen und Verändern eines musikalischen Motivs oder Beats – findet sich auch im Tanz wieder: Die Gewohnheit des Video-Spielens wird in individueller Aneignung zu einer *neuen Körpergewohnheit*, in welcher bspw. das Tetris-Spiel tänzerisch umgesetzt und symbolisiert wird. Durch die Aneignung über die Körperbewegungen in einer ästhetischen Praxis, die von anderen anerkannt werden kann, wird die neue ästhetische Körpergewohnheit überindividuell und kann in den Kanon bestehender Tanzformen eingehen.

Die Aneignungsform des *Sampling* lässt sich sogar in der Übungspraxis der *Breaker* wiederfinden. Neben Wettbewerben und Tourneen im Zusammenhang mit Rappern, Sport- oder Modefirmen, stellt v.a. der Austausch von Videos eine verbreitete Kommunikationsform dar (Rode 2002: 176ff.). Viele Tänzer lernen von diesen Videos, welche gestoppt, zurückgespult, in Zeitlupe abgespielt werden können. So können Moves anderer Tänzer quasi gesampelt werden. Auch in der Rezeption des Videos finden sich Parallelen zum Tanz selbst – im *Freeze*, in welchem eine Bewegung ‚stillgestellt' wird, ebenso wie im *Popping*, welcher das Vorwärts- oder Rückwärtsspulen einer Bewegung suggeriert. Dies kann als eine somatisch tänzerische Aneignung technischer Medien bezeichnet werden. Es wäre in diesem Zusammenhang auch interessant, einmal der Frage nachzugehen, inwiefern im *Breaking* durch ironisierende Aneignung die Grenzen des ‚Menschlich-Körperlichen' thematisiert werden: Die Grenze zur Roboter-Maschine, wenn im *Popping* der Eindruck erzeugt wird, der Körper stünde unter Strom, die Grenze zum Tierischen, wenn Spinnen- oder Schildkrötenbewegungen imitiert werden, die Grenzen zum Fiktiven, wenn Trickfilmfiguren nachgespielt werden. Die Erweiterung des Bewegungsspektrums des Körpers im *Breaking*, *Popping*, *Locking*, etc. (in Formen, die man sich vor vierzig Jahren noch gar nicht hätte vorstellen können) stellt auch eine Erweiterung der Handlungsspielräume der Tänzer dar – auf tänzerischer und symbolischer Ebene, aber auch auf ganz realer Ebene wirtschaftlichen Erfolgs und sozialer Anerkennung.[1] Doch bleibt vielen *Breakern*, die den Tanz mitbegründeten, auf lange Sicht die wirtschaftliche Anerkennung versagt. So schreibt der New Yorker Street-Performancer Klown: „[...] You know, Rock Steady, they basically got (jerked). They are supposed to be rich! All of them are supposed to be rich." (Rode 2002: 198).

2. CLOWNING UND KRUMPING

Die Tanzformen *Clowning* und *Krumping* entstanden in den Neunziger Jahren im Viertel South Central in Los Angeles. Im Unterschied zum *Breaking* sind die Bewegungsabläufe aggressiver und interaktiver. Die Tänzer nehmen im Tanz körperlich Kontakt auf, die Bewegungen haben einen anderen Charakter als beim *Breaking*: Es wird eher stehend getanzt, und bezeichnend ist die Geschwindigkeit, mit der Hüfte und Brustkorb in zuckenden Bewegungen geschüttelt und gekrümmt werden, während gleichzeitig die Arme – wie um einen fiktiven Gegner niederzuschlagen – in alle Richtungen Hiebe austeilen. Sein Erfinder, *Tommy the Clown*, sagt: „If you look like a bozo having spasms, you are doing it right." Bekannt geworden sind die Tanzformen v. a. durch den Film *Rize* von David *LaChapelle* von 2005, der sich vorher einen Namen als Werbefilmer und Fotograf in der Popszene gemacht hatte. Thomas Johnson, wegen Drogenhandels verurteilt, fing 1992 nach seiner Freilassung aus dem Gefängnis an, unter dem Namen *Tommy the Clown* als tanzender HipHop-Clown auf Kindergeburtstagen aufzutreten und damit sein Geld zu verdienen. Schnell wurde er zum Vorbild, zumal er eine Alternative zu den gewalttätigen Gangs darstellte. Nachdem Tommy die ‚*Clown-Dancing-Academy*' mit einer festen Crew gegründet hatte, bildeten sich überall in Los Angeles unabhängige Tanzgruppen. Charakteristisch für das *Clowning* ist neben den schnellen Tanzbewegungen die Gesichtsbemalung, die keinen festgelegten Regeln folgt. Oft werden einzelne ornamentale Linien auf die Wangen gemalt, manchmal ist die Bemalung asymmetrisch, zum Teil werden die (meist schwarzen oder weißen) Konturen mit Farbe ausgefüllt oder ganze Teile des Gesichts werden von weißer Farbe verdeckt. In einigen Aspekten erinnert die Bemalung an den Stil der Rock-Gruppe *Kiss* aus den späten Siebzigern.

Ebenfalls neu im Vergleich zum HipHop-Tanz (in all seiner Variationsbreite) ist, dass *Clowning* eine breitere Interessengruppe aktiv Tanzender anspricht. Da Tommy zunächst auf Kindergeburtstagen tanzte,

1 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Rappe in diesem Band, der die These vertritt, „dass eine Erweiterung rhythmischen Handelns gleichzeitig eine Erweiterung gesellschaftlichen und sozialen Handelns ist."

waren von Anfang an Mädchen und Jungen angesprochen. *Clowning* ist also von vorneherein nicht auf junge Männer beschränkt, wie es im *Breaking* lange Zeit der Fall war. Auch scheinen *Clowning* und *Krumping* in ihren Schönheitsidealen weniger festgelegt zu sein: Bei den Wettkämpfen – z. B. der *Battle Zone* – treten auch ‚big people', also dicke Jugendliche gegeneinander an. Eine Weiterentwicklung des *Clowning* heißt *Stripper Dance*, bei dem die Tänzer sich breitbeinig hinstellen oder -legen und ihren Hintern sexuell hin- und herbewegen. Der Tanz orientiert sich, wie der Name nahelegt, an den expliziten Bewegungen, die schwarze Stripper bei Shows zeigen. Die Tanzformen des HipHop sind dagegen eher asexuell.

2002 entsteht *Krumping*: Ceasare L. Willis alias *Tight Eyez* und Christopher Toler alias *Lil C*, beide Mitglieder der *Clown-Dancing-Academy*, entwickeln eine neue Form: weniger sexualisiert als *Stripper Dance*, ernster und dramatischer als *Clowning*. Wichtiges Motiv der Weiterentwicklung ist, sich von der Rolle des Entertainers zu emanzipieren, der auf Kindergeburtstagen tanzt. *Krumping*-Sessions werden also weniger zur Unterhaltung von ‚Nicht-Krumpern' veranstaltet, sondern finden (zumindest in der Entstehungsphase) wie eine Art Ritual untereinander statt. Den Äußerungen einiger Tänzer in *Rize* zufolge handelt sich um eingeschworene Gemeinschaften, die sich fast täglich treffen, um den Tanz weiterzuentwickeln.

Mit der Abspaltung der *Krumper* von den *Clowns* entsteht eine Rivalität zwischen den Tanzstilen. Während *Tommy the Clown* die Bewegungsabläufe beim *Krumping* für ‚unkontrollierte Zuckungen' hält, sind die meisten Krumper der Meinung, Clowning wäre ‚langweiliges Entertainment'. Seitdem finden in Los Angeles regelmäßig sogenannte *Battlezones* statt, Tanzwettbewerbe, bei denen *Krumper* und *Clowns* in verschiedenen Kategorien gegeneinander antreten. Der wesentlichste Unterschied scheint darin zu bestehen, dass *Krumping* eine Radikalisierung darstellt, bei der das Spielerische – unterhaltende, kindliche oder sexuelle – sowohl der Bewegungen als auch der Gesichtsbemalung aufgegeben wird. *Krumping* ist drastischer und auf den ersten Blick gewalttätig, obwohl tatsächlich keine Gewalt zwischen den Tänzern stattfindet. In den rasanten Bewegungen, die wie im Zeitraffer erscheinen, obwohl im Film von LaChapelle eingangs ausdrücklich betont wird, dass nichts filmerisch beschleunigt wurde, tanzen Einzelne in der Mitte einer Gruppe, nähern sich anderen, verschwinden blitzschnell mit dem Kopf unter dem T-Shirt eines Zuschauers, zerreißen ihr eigenes Hemd, tanzen sich zu zweit an, als würde es um einen Kampf auf Leben und Tod gehen. Die Tänzerinnen und Tänzer zeigen sich in einer Extremsituation und setzen sich dabei den Blicken der anderen aus.

3. VOM ANDEREN GETROFFEN: DEMÜTIGUNG UND GENIESSEN

Ich hatte eingangs Butler zitiert: Eine Möglichkeit, Hegels Anerkennungsmodell zu interpretieren sei, darin einen imperialistischen Gestus der Aneignung des Anderen zu lesen. Aber, so schlägt sie vor, Anerkennung kann auch anders verstanden werden: „Im Anerkennungsprozess gibt es einen konstitutiven Verlust, eine Transformation, die nicht alles mitnimmt, was einmal gewesen ist." Im Anerkennungsprozess verändert sich das Selbst und in „diesem Sinne ist das Subjekt der Anerkennung also eines, das dem Schwanken zwischen Verlust und Ekstase nicht entgehen kann" (Butler 2003: 39f.) Butler deutet damit ein anderes, ‚nicht-imperialistisches' Bild des Selbst an, eines, in dem der Prozess der Anerkennung an der Grenze zum Selbstverlust, sei er lust- oder schmerzvoll, stattfindet. Interessanterweise berührt sich Anerkennung in dieser Beschreibung mit ihrem Gegenteil, der Demütigung: Anderen gegenüber in Ekstase zu geraten, kann demütigend sein, weil sich vorgegebene Souveränität und Selbstkontrolle darin auflösen. Das Selbst kann den Anderen nicht zur Anerkennung zwingen, d.h. es ist dem Anderen in dieser Hinsicht ausgesetzt. Da genau genommen das Selbst nicht weiß, welche Reaktion von den Anderen zu erwarten ist, enthält Intersubjektivität ein Risiko oder positiver ausgedrückt: Ein Überraschungsmoment, eine Abweichung von der Erwartung. Doch gerade dieses Risiko, etwas anderes zu empfangen als erwartet wurde, ist für den Anerkennungsprozess konstitutiv. Denn wenn das Selbst von Anfang an genau wüsste, wie die oder der Andere auf es selbst reagiert, wäre der Anerkennungsprozess sinnlos.

Das Herrschafts-Knechtschaft-Verhältnis bei Hegel scheitert nicht zuletzt daran: Wenn der Herr seinem Untertan diktiert, wie er seinen Herrn rühmen soll, wird der Ruhm absurd. Übrig bleibt Herrschaft, aber keine Anerkennung, der Fürst bleibt allein oder er lebt mit einem Trugbild, was auf das Gleiche hinausläuft. Das Märchen *Des Kaisers neue Kleider* beschreibt sehr genau die tragische Komödie eines derart in die Irre geführten Anerkennungsverhältnisses, welches schließlich zum Gegenteil des Gewünschten führt: Der Kaiser ist der Gedemütigte und Nackte, seine Untertanen lachen ihn aus. Aus dem Märchen lässt sich die Lehre ziehen, dass Anerkennung gerade davon lebt, nicht kontrollierbar zu sein.

Das potenziell Demütigende, das Ek-statische am Selbst – ich nenne es seine Ausgesetztheit – lässt sich nur vermeiden, wenn ein höheres Prinzip aufgerufen wird (*die* Vernunft, *die* Wahrheit, *der* Gott) unter dessen Obhut das Selbst hofft, unter allen Umständen eine Garantie auf seine Würde beizubehalten. Dieses metaphysische Prinzip, so wird überdies gehofft, stellt eine allen Menschen gemeinsame Grundlage dar. Das Demütigende, welches an die Endlichkeit, Verletzlichkeit und Körper-

lichkeit des Menschen gekoppelt ist, wird mit einem metaphysischen Schutzfilm versehen. Die Anderen sind nicht *so* anders, weil der Schutzfilm zugleich der Kitt ist, der alle verbindet. Das Problem entsteht jedoch bekanntlich, wenn unterschiedliche Auffassungen darüber kollidieren, wie im Einzelnen *die* Vernunft, *die* Wahrheit, *der* Gott, etc. und die daraus folgenden Spielregeln *eigentlich und abschließend* definiert sind. Und damit sind wir wieder am Ausgangspunkt unseres Problems: Der alte Kampf um Anerkennung auf Leben und Tod bricht aus, Gewalt und Grausamkeit sind die bekannten Folgen. Je absoluter die Prinzipien, umso schlimmer der daraus resultierende Kampf.

Ein Ausweg aus diesem Problem bestünde in einem alternativen, ‚nicht-imperialistischen' Konzept des Selbst. Wie könnte dieses aussehen? Rorty bspw. geht nicht länger davon aus, dass uns etwa die allen gemeinsame Vernunft verbindet, sondern die *Fähigkeit, gedemütigt zu werden* (Rorty 1989: 156). Umgekehrt formuliert: Er schließt sich der Definition Judith Shklars an, der zufolge „Grausamkeit das Schlimmste [sei], was wir tun können" (vgl. auch Shklar 1984: 43f.; Rorty 1989: 237). Daher gehe es wesentlich darum, „vor der Tendenz zur Grausamkeit [zu] warnen, die dem Streben nach Autonomie inhärent ist" (Rorty 1989: 234). Damit formuliert Rorty indirekt eine Kritik an Hegels Anerkennungsmodell: Das Streben nach Selbstbewusstsein oder Autonomie kollidiert mit Anderen. Der Kampf um Anerkennung ist ein Kampf um Autonomie, in dem die eigene Autonomie auf Kosten der Autonomie der Anderen – jedenfalls scheinbar – aufrechterhalten wird. Deswegen ist der Kampf um Anerkennung potenziell grausam. Allerdings ist auf diese Weise nur ein verengtes Bild des Selbst beschrieben, zu welchem eine Alternative gesucht wird. Rortys Vorschlag lautet: Die Vermeidung der Ausübung von Grausamkeit und der Erfahrung von Demütigung gelingt nicht durch die autonome Vernunft, sondern durch *Sensibilisierung*, ein Begriff, der indessen recht unbestimmt bleibt.[2]

Die differenziertesten Überlegungen zu Sensibilität finden sich m.E. in der Philosophie von Lévinas. In seiner radikalen Ethik wird das Selbst gegenüber dem Anderen als absolut passiv beschrieben. Angesichts des Anderen kann das Selbst gar nicht anders, als zu antworten. Die Unendlichkeit des Gesichts des Anderen, die vom Selbst nicht kontrolliert und erfasst werden kann, wirft das Ich auf eine ‚elementarere' Ebene zurück, auf sein ‚Mich', wie Lévinas es nennt – das Selbst im Akkusativ, im Anklagemodus – aus dem heraus es nicht unbedingt Zeichen geben muss, sondern sich zum Zeichen *macht*, sich zeigt. Lévinas führt dafür die Differenz zwischen Sagen und Gesagtem ein (Lévinas 1992: 29f.). Das Gesagte steht für begriffliches Erfassen jeder Art, also für jede inhaltliche Aussage, die das vermeintlich souveräne Selbst trifft. „Das Subjekt des

2 Rorty spricht über Sensibilisierung als Basis für Solidarität, welche wiederum durch Einbildungskraft geschult wird. Siehe bspw. Rorty 1989: 15f.

Sagens [dagegen] gibt nicht Zeichen, sondern macht sich zum Zeichen" (Lévinas 1992: 118f.). Das ‚Sich' wird in seiner passiven Ausgesetztheit an den Anderen dazu getrieben, auf den Anderen irgendwie zu reagieren. Man könnte hier auch sagen, dass das Selbst *den Anderen anerkennt, bevor es etwas am Anderen erkennt*. Für Lévinas ist dies die radikal ‚anarchische' Form der Begegnung (von *eneu arche*: ohne Herrschaft), in der dem Selbst überhaupt etwas Neues zustoßen kann, in der die Möglichkeit von Begegnung besteht. Für das ‚Ich' ist diese Möglichkeit bereits verstellt, weil es im Modus der ‚Selbstkontrolle' funktioniert, in welchem nur das wahrgenommen werden kann, was bereits innerhalb des eigenen Systems bekannt und erwartbar ist. Es kann nicht wirklich überrascht werden, „ohne zuvor durch die Manifestation dessen, was überrascht oder überraschend zustößt, informiert zu werden, nicht über das Sichtbare oder das Thematisierbare hinaus beunruhigt zu sein" (Lévinas 1992: 359). Ganz ähnlich schreibt auch Butler, die sich hier an Lévinas anlehnt:

> „Möglicherweise erscheint die Frage der Ethik genau an den Grenzen unserer Systeme der Verständlichkeit, dort, wo wir uns fragen, was es heißen könnte, einen Dialog fortzuführen, für den wir keine gemeinsame Grundlage annehmen können und wo wir uns gleichsam an den Grenzen unseres Wissens befinden und dennoch Anerkennung zu geben und zu empfangen haben." (Butler 2003: 31)

Das von Lévinas beschriebene Problem der Ausgesetztheit des Selbst ist ein ähnliches wie bei Butler und Rorty, doch kommt Lévinas von der phänomenologischen Tradition her, und so setzt seine Kritik an Edmund Husserl an. Wichtig für diesen Zusammenhang ist nur, dass für Husserl der Andere immer ein Phänomen bleibt, welches über Analogieschluss zum Selbst in ein Verhältnis gesetzt wird (Husserl 1995: V. Meditation: 91ff). Das Fremdpsychische ist in erster Linie ein erkenntnistheoretisches Problem, Basis ist das transzendentale Ego. Lévinas kritisiert diese Haltung: Schon „das sinnlich Wahrnehmbare als Anschauung eines Bildes ist vorgebende Behauptung" hinter die es noch zurückzugehen gilt (Lévinas 1992: 143). Anders gesagt: Wenn die oder der Andere als Phänomen wahrgenommen werden, welche aus der Perspektive des Selbst innerhalb des Erwartbaren als neutrale Information abzubuchen sind, bereits dann vergeht sich das Selbst am Anderen, weil es unter der Rubrik des scheinbar kontrollierbar Erkennbaren die Anderen in seinem System subsumiert. Die Begegnung mit Anderen findet für Lévinas dagegen auf einer anderen Ebene statt. „Die Anschauung erfüllt, (d.h. befriedigt) oder enttäuscht eine Absicht, die unerfüllt auf ihren Gegenstand aus ist" (Lévinas 1992: 152). Rorty sagt, dass in dem Streben nach Autonomie bereits die Gefahr der Grausamkeit enthalten ist. Ich glaube, dass Lévinas einen ähnlichen Punkt berührt, wenn er das egologische Selbst, er spricht vom Ich, mit dem Begriff des Genießens in Verbindung bringt.

Auf einer basalen, somatischen Ebene ist das Streben des Selbst nach Autonomie bei Rorty und Lévinas eigentlich ein Streben nach einer sicheren, kohärenten Position, in der das Selbst sich selbst genießen kann. „Das Genießen [ist] Vereinzelung eines Ich in seinem Sich-um-sich-selbst-drehen" (Lévinas 1992: 167). Der neutral erkenntnistheoretischen Haltung ist die Ausgesetztheit des Selbst vorgeordnet, die Ordnung des Selbst basiert auf dem Genießen. „Die eigentliche Bedeutung des sinnlich Wahrnehmbaren ist [...] in Begriffen des Genießens und Verletzens zu beschreiben" (Lévinas 1992: 145). Diese Ordnung ist jedoch fragil, da das Selbst „der Verletzung im Genuss ausgesetzt" ist (Lévinas 1992: 148). An dieser Stelle kommt die Anerkennungsproblematik ins Spiel, denn das Selbst ist auf dieser elementaren Ebene für Lévinas bereits mit dem Anderen in Verbindung. „Die Herrschaft des Genusses und ihre Unabhängigkeit ernährt sich von der Abhängigkeit im Verhältnis zum Anderen. Die Herrschaft des Genusses läuft Gefahr, verraten zu werden: Die Andersheit, von der sie lebt, treibt sie schon aus dem Paradies" (Lévinas 1987: 237). Hier besteht ein enger Bezug zu Hegel: Auch bei Hegel ist vom Genuss die Rede, den der Herr scheinbar kontrolliert, weil er den Knecht hat, der die endlichen Dinge für ihn bearbeitet, formt und bereitet.

„Der Herr aber, der den Knecht zwischen es [das Ding] und sich eingeschoben, schließt sich dadurch nur mit der Unselbständigkeit des Dinges zusammen und genießt es rein; die Seite der Selbständigkeit aber überläßt er dem Knechte, der es bearbeitet." (Hegel 1970: 151)

Hier ist nicht der Ort, um auf die folgenreiche Interpretationsgeschichte dieser Passagen von Marx bis zum Feminismus einzugehen. Wichtig ist, dass das Genießen als scheinbar egologisches Phänomen auf die Ausgesetztheit des Selbst und auf sein Verhältnis zum anderen verweist, auf das Lévinas hier abhebt. Suchtproblematik ist ein gutes Beispiel für das Problem: Der Suchtabhängige sucht in der Droge den verlässlichen Genuss, um sich von dem Gefühl der Ausgesetztheit zu befreien und ist dadurch nur noch ausgesetzter und abhängiger. Die Abhängigkeit, so könnte man überspitzt sagen, ist ein Charakteristikum des Selbst, doch Drogen bilden nur das Surrogat eines grundsätzlicheren Problems, dem man so oder so nicht entkommt. Während jedoch einige philosophische wie psychologische Schulen raten, sich daher von Anderen zu immunisieren oder zu autonomisieren, liegt für Lévinas offenbar gerade in der Ausgesetztheit eine Chance, Sensibilität gegenüber Anderen auszubilden. „Die Sensibilität kann nur deshalb Verwundbarkeit oder Ausgesetztheit gegenüber dem Anderen [...] sein, weil sie Genießen ist" (Lévinas 1992: 168). Begrifflich wird Lévinas hier etwas unscharf: Sensibilität kann nicht mit dem Genießen identisch sein, weil durch den Anderen ein Riß in der scheinbar intakten Lust an sich selbst entsteht. Vielleicht benennt

Sensibilität hier etwas Ähnliches wie der Begriff der Ausgesetztheit, der bereits oben verwendet wurde, als Überbegriff, in welchem Genießen wie Verletzlichkeit enthalten sind.

Ausgesetztheit wird, so verstanden, sowohl bei Rorty (als potenzielle Möglichkeit, gedemütigt zu werden) als auch bei Lévinas an den Gedanken der Intersubjektivät gekoppelt. Damit stellen sie im gegenwärtigen philosophischen Diskurs eher Ausnahmen dar. Lévinas verleiht darüber hinaus der Zeitlichkeit eine neue Dimension, indem die Anderen von der Zeit und die Zeit vom Anderen her gedacht werden (Lévinas 1989: 53). Der Gedanke des *Ereignisses*, von J.-F. Lyotard in Anknüpfung an Martin Heidegger entfaltet, lässt sich so um die *Dimension des Interpersonalen* erweitern. Während Jacques Derrida (kurz gesagt) den Gedanken der Präsenz als Metaphysik aufgibt zugunsten der dekonstruktiven Annahme einer beständigen differenziellen Verschiebung der Schrift, betont Lyotard den Gedanken des Ereignisses als einer Art aisthetisch passiver Präsenz, in der einem etwas geschieht, sich etwas ereignet. Wie Dieter Mersch betont, bleibt bei Lyotard eine Differenz zwischen Sagen und Zeigen erhalten, die sich contra Derrida nicht in den differenziellen Verschiebungen der Sprache auflöst (Mersch o. J.). Gegenüber dem dekonstruktiven Akzent auf permanenten Sprachverschiebungen spielt bei Lyotard die Sinnlichkeit eine entscheidende Rolle, „freilich nicht wiederum im Modus einer Wahrnehmung-als, sondern als Aisthesis. Mit Bezug auf Aisthesis und die ‚Kunst' bekundet sich die ‚Ausnahme' Lyotards, sie bedeutet, wie es an anderer Stelle heißt, eine ‚Empfänglichkeit' für das Andere" (Mersch o. J.). Ganz ähnlich wie bei Lévinas geht es hier also nicht um Wahrnehmung-als im erkenntnistheoretischen Sinn. Ich schlage diesen Bogen, um auf das Verhältnis von Ästhetik und Alterität hinzuweisen, das sich auch bei Lyotard andeutet. Lyotard führt diese Empfänglichkeit jedoch auf den klassischen Begriff des ‚Erhabenen' zurück, um sie von der Schönheit, die stets noch einen Bezug zur Form, zur Gestalt, mithin zur Beschränkung aufweist, abzugrenzen. Mersch fasst zusammen: „Die Erhabenheit konfrontiert mit der ‚Blöße' selbst: ‚Sie läßt die Frage offen: Geschieht es? Sie versucht, das Jetzt zu bewahren'" (Mersch o. J.). In der Erfahrung des Erhabenen liege eine Positivität, eine Präsenz, die ein Ekstatisches anspreche und „den Blick oder das Ohr von einem Anderen her ergreift." Das Ethische rekonstruiert Lyotard laut Mersch aus dem Respekt vor dem Ereignis: „Der rückhaltlosen Anerkenntnis eines Entgegenkommenden, das in eine Ästhetik der Ethik mündet." Das Ereignis „bedrängt, fordert heraus, sperrt sich der Willkür, der Weigerung. Kurz: Es nötigt zur Antwort. Sie erweist sich als unausweichlich: Sie gestattet keine Alternative" (Mersch o. J.).

Auch in der Ereignisphilosophie von Lyotard findet sich eine Verknüpfung von Zeitlichkeit, Ästhetik und Alterität, die dem ausgesetzten Selbst ‚in seiner Blöße' widerfährt. Doch besteht eine entscheidende Differenz zu Lévinas: Es ist ein Unterschied, ob mir *etwas* oder *jemand* als

Ereignis geschieht. *Das* Andere ist etwas anderes als *der* oder *die* Andere. Diese Unterscheidung wird bei Lévinas getroffen, ja er behauptet sogar, *das* Andere werde durch *die* Anderen charakterisiert.

„Das Sein ist nicht deshalb nicht-indifferent, weil es lebendig oder anthropomorph wäre, sondern weil – so fordert es die Gerechtigkeit, die Gleichzeitigkeit oder Kopräsenz ist – der Raum zum Sinn meiner Verantwortung für den Anderen gehört. Das Überall des Raumes ist das Von-Überallher der Gesichter, die mich betreffen und mich in Frage stellen." (Lévinas 1992: 264, Anm. 22)

Das Von-Überallher der Gesichter ist aber gleichzeitig die Grundlage für die gegenseitige Anerkennung. Die Anerkennung des Anderen ist dann dem Erkennen vorgeordnet, wenn sie auf der Basis der Ausgesetztheit des Selbst verstanden wird, die dem Selbst geschieht. Insofern könnte man in dieser Hinsicht von einem intersubjektiven Ereignis sprechen.

4. SCHAMGRENZE DER SPRACHE: ERKENNEN UND ANERKENNEN

Indirekt wird bei Lévinas, Butler und Rorty deutlich, dass Intersubjektivität nicht eine exklusiv diskursive Angelegenheit ist, sondern im Gegenteil mit der leibkörperlichen Ausgesetztheit des Selbst an das Genießen und die Demütigung grundlegend zusammenhängt. Daraus folgt, dass auch gegenseitige Anerkennung auf dieser basalen somatischen Ebene anzusetzen ist. Doch in welcher Form hängen Leibkörperlichkeit und Anerkennung miteinander zusammen? Honneth hat unter dem Titel *Unsichtbarkeit* verschiedene Autoren auf die Anerkennungsproblematik hin untersucht. In der Philosophie von J. P. Sartre, so behauptet er, werde Intersubjektivität in ein Verhältnis zum passiven Körper gesetzt. Der Körper weise „die Besonderheit auf, ‚wesenhaft das durch andere erkannte zu sein.'" (Honneth: 2003: 74, Sartre 1993: 400, zit. nach Honneth).[3] Zentral ist dafür die Erfahrung der *Scham*. In der Scham setzen wir nicht nur einen uns beobachtenden Anderen voraus, sondern empfinden uns durch diesen Anderen insofern existentiell betroffen, als er unser Selbstbewusstsein schmälert (Honneth 2003: 88). Das bekannte Szenario zur Beschreibung der Scham bei Sartre ist folgende Situation: Jemand beobachtet andere durch ein Schlüsselloch und wird dabei erwischt, *wird beim Sehen erblickt*. Im Moment des Erblicktwerdens vergegenwärtigt sich das Subjekt, dass es als Objekt für ein anderes Subjekt existiert (Honneth 2003: 91). Die Kategorie des Objekts meint bei Sartre das *Ansich-Sein* als ontologischen Gegenbegriff zum *Für-sich-Sein* menschlicher Subjekte (Honneth 2003: 92). Wenn ein Subjekt anerkennt, dass es in den Augen des Anderen bloßes Objekt ist, hieße das, existenziell nachzuvollziehen, nun einer anderen Kategorie des Seins anzugehören: „Es fühlt sich nicht bloß ‚wie' ein Gegenstand betrachtet oder behandelt, sondern es ‚ist' jetzt gewissermaßen ein purer Gegenstand" (Honneth 2003: 92). Daher ist es konsequent, dass Sartre in der Situation des Erblicktwerdens einen Vorgang der Verdinglichung sieht. „Und in der Erfahrung des Blicks, in dem ich mich als nicht-enthüllende Objektivität erfahre, erfahre ich direkt und mit meinem Sein die unerfaßbare Subjektivität des Anderen" (Sartre 1993: 487, zit. nach Honneth 2003: 93).

3 Sartre befinde sich damit eher in einer Traditionslinie mit Wittgenstein und Heidegger, bei denen es einen Vorrang des Anerkennens vor dem Erkennen gibt. (Honneth 2003: 76, Anm. 7)

Für die Anerkennungsproblematik hat das folgende Konsequenz: Sartre behaupte somit, „daß wir im Moment des Erblicktwerdens den Anderen deswegen anerkennen, weil wir uns spontan und direkt von ihm persönlich affiziert wissen: Ich muß mir seine Existenz nicht zu einer Frage der Erkennbarkeit machen, weil ich mir im Gegenteil aufgrund meiner persönlichen Betroffenheit schlagartig gewiß bin, dass er als ein anderes menschliches Subjekt existiert" (Honneth 2003: 94). Aber als *was* wird der Andere erfahren? Der Punkt ist gerade der: Der Andere wird nicht als Was-heit erfahren: „Das, was von dem Anderen affirmativ erfahren wird und daher als gewiß gelten kann, ist gerade nicht seine Objekthaftigkeit, sondern die Freiheit seines ‚Für-sich-Seins'" (Honneth 2003: 94). Das Herrschaft-Knechtschaft-Verhältnis wird hier also *im Blick* auf den eigenen Körper ausgetragen, dessen Objekthaftigkeit schamhaft, man könnte auch sagen: demütigend erlebt wird. Es ginge darum, „dass die Erfahrung des eigenen Objektseins mit der Anerkennung der Subjektivität des Anderen Hand in Hand geht" (Honneth 2003: 95). Daraus ergibt sich laut Honneth „die Tatsache, dass wir uns auf uns selbst nur aus der Perspektive eines Kreises anonymer Anderer beziehen" (Honneth 2003: 97). Denn in der Scham bleibt der Andere fremd und unerreichbar, das Demütigende des Angeblicktwerdens liegt offenbar darin, selbst verdinglicht zu werden, während der andere frei und unangetastet bleibt. „Die reine Scham ist nicht das Gefühl, dieses oder jenes tadelnswerte Objekt zu sein, sondern überhaupt *ein* Objekt zu sein, das heißt, mich in diesem verminderten, abhängigen und erstarrten Objekt, das ich für den Anderen bin, *wiederzuerkennen*" (Sartre 1993: 516). Zu Recht übt Honneth an diesem Modell Kritik (Honneth 2002: 102f.). Denn letztlich führt Sartres Theorie zu einem unauflösbaren Konflikt, dessen einziges Gegenmittel darin besteht, wiederum den Anderen als Objekt zu bannen. *Aus dem Hegelschen Kampf um Anerkennung, so könnte man zugespitzt sagen, wird ein Kampf um Demütigung.*

Sartre bleibt bei einer paradoxalen Diagnose: Anerkennung ist nur möglich durch Demütigung. Ist dies die einzige Anwort? Lévinas wählt einen ähnlichen Ausgangspunkt, wenn der und die Andere als absolut anders und ungreifbar beschrieben werden. Doch gibt es zwei entscheidende Unterschiede: 1. Für Lévinas lösen sich die anderen nicht in der

Anonymität auf. In dem Moment, in dem aus *dem* partikularen Anderen *die* anonymen Anderen werden, unternimmt das Selbst bereits einen Versuch, der Situation durch eine objektivierende Erkenntnis Herr zu werden. 2. Für Lévinas geht es gar nicht um Erkenntnis: der Versuch, die Anderen begrifflich zu erfassen, ist nicht nur erkenntnistheoretisch unsinnig, sondern auch moralisch falsch. Es geht nicht darum, des Anderen habhaft zu werden, sondern auf den Anderen zu *antworten*. „Insofern ergibt sich eine Art Wettlauf zwischen der Begrifflichkeit des Ich und der Geduld, sich dem Begriff zu verweigern" (Lévinas 1992: 281).

Die Beschreibung der existenziellen Scham bei Sartre erinnert auch an Rortys Begriff der Demütigung: Das, was uns Menschen gemeinsam ist, so hatte Rorty behauptet, ist die Fähigkeit, gedemütigt zu werden. Genaugenommen müsste man sagen: In der Demütigung erkenne ich an, dass mich ein Anderer zum Objekt degradiert hat, doch besteht die Demütigung gerade darin, dass der Andere weiß, dass ich weiß, dass er mich zum Gegenstand degradiert hat, *obwohl ich kein Gegenstand bin*. Und hier besteht ein entscheidender Unterschied zwischen Rorty und Sartre: Rorty betont die *Gemeinsamkeit aller* in diesem Punkt. Für Sartre dagegen ist jeder in seiner Freiheit mit sich alleine, die anonymisierten Anderen stehen (zwar irgendwie zwangsläufig, aber darin besteht das ganze Drama) nur im Weg. Wie kann jedoch diese Gemeinsamkeit gedacht werden, ohne die Andersheit der Anderen aufzugeben?

Vielleicht besteht eine Möglichkeit darin, *den Anderen nicht als absolut anders* zu verstehen. Diesen Vorschlag unternimmt Stanley Cavell. Auch Cavell geht von einem Vorrang des Anerkennens vor dem Erkennen aus. Seine Argumentation lehnt sich an Ludwig Wittgenstein an, ist aber darin auch mit der Denkbewegung von Lévinas vergleichbar: Für Cavell sind die Haltung des Skeptizismus gegenüber dem ‚Fremdpsychischen' und die Überzeugung von einem unmittelbaren und direkten Wissen vom Anderen zwei Kehrseiten derselben Medaille. Beide, so Honneth, „haben nämlich die Frage nach dem Zugang zu fremden Gefühlszuständen stets als eine epistemische Herausforderung verstanden" (Honneth 2005: 54). Ein Subjekt ‚wisse' nicht um seine Schmerzen oder seine Eifersucht, sondern sei vielmehr davon vereinnahmt oder ‚durchbohrt' (Honneth 2005: 55). Cavells Kritik am Dilemma zwischen der *Suche nach Gewissheit* einerseits und dem *Skeptizismus* andererseits berührt einen ähnlichen Punkt wie Lévinas' Kritik an Husserls Beschreibung *des Anderen als Phänomen*. Der ähnliche Punkt ist: Die Antwort kann nicht richtig sein, wenn die Frage falsch gestellt wird; den Anderen als erkenntnistheoretischen Gegenstand oder Phänomen zu befragen führt, so Lévinas wie Cavell, in die Irre.

So schreiben auch Hammer/Sparti über Cavell: „In diesem Sinn geht Anerkennung zwar nicht in der Ordnung des Erkennens über Wissen hinaus, wohl aber in der Forderung, mit Blick auf mein Wissen etwas offenzulegen" (Hammer/Sparti 2002: 38). Auch Honneth teilt diese Auf-

fassung: Die Reaktion auf den Anderen dürfe nicht als Vollzug von Erkenntnis, sondern als Anteilnahme verstanden werden (Honneth 2005: 56).

Bei allen genannten Autoren wird die (leibkörperliche) Ausgesetztheit des Selbst deutlich, welches auf den Anderen antwortet. Gerade bei Lévinas geht es weniger darum, ob ich weiß, dass der Andere Schmerzen hat, sondern darum, dass die Präsenz des Anderen quasi-schmerzhaft zum Antworten nötigt. In dieser Hinsicht ist Sartres Diagnose der Scham sehr explizit, auch wenn er falsche Konsequenzen zieht. So oder so: Auf dieser Ebene geht es nicht mehr vorrangig um Sätze und sprachliche Reaktionen, sondern darum, sich zum Zeichen zu machen, *sich zu zeigen*, und damit ist eine leibkörperliche Ebene angesprochen (vgl. dazu auch Honneth 2005: 55, 58, 60, Anm. 19).

Im Unterschied zu Lévinas geht Cavell jedoch nicht davon aus, dass die Anderen absolut anders sind, sondern, dass Selbst und Andere voneinander lernen können. Dieses ‚Lernen' findet, wie ich meine, auf einer ästhetischen Ebene statt, zu der ich gleich mehr sagen werde. Damit wird auch von der Annahme der anonymen Anderen, wie Sartre sie beschreibt, Abstand genommen. Indem sich das Selbst anderen zeigt, zeigt es zugleich gewollt oder ungewollt seine Partikularität mit. Diese bleibt tatsächlich ungreifbar, in dem Sinne, dass das Besondere nicht im Allgemeinen aufgeht. Doch etwas von diesem Besonderen lässt sich mitteilen, und von diesem Besonderen können andere lernen. Selbst und Andere können sich aufeinander zubewegen. In dieser Hinsicht ist eine Gemeinsamkeit mit anderen möglich. „Andere exponieren also jene Selbste, die wir selbst noch nicht (an)erkannt oder erlangt haben. Sie stellen unsere ‚Anderseitigkeit' (our beyond) dar" (Cavell 1990: 58; Shusterman 2001: 146). Erst indem sich Selbst und Andere in ihrer Partikulatität gegenseitig anerkennen, kann sich das Selbst verorten (Cavell 2002a: 43).

Das moralische Postulat wäre demnach: Zeige Dich! Das Problem gegenseitiger Anerkennung spitzt sich bei Cavell darauf zu, sich nicht vor dem Anderen zu verstecken. Und indem das Selbst sich versucht, verständlich zu machen, darin bestehen Risiko und Chance, zeigt das Selbst u. U. mehr von sich, als ihm bewusst ist. Es besteht ein Überschuss, der in der leibkörperlichen Ausgesetztheit begründet liegt, die dem Selbst immer auch ein Stück undurchsichtig bleibt. So behält auch Rorty recht, wenn er von der potenziellen Demütigung spricht, die allen gemeinsam ist, nur: in der Utopie eines gegenseitigen Zeigens der Ausgesetztheit wäre die Demütigung vorübergehend aufgehoben. Contra Lévinas denke ich, dass auch ein nichtegologisches Genießen mit Anderen denkbar ist. Dieses wäre dann ästhetisch zu verstehen, in einem spezifischen Sinn, auf den ich jetzt eingehen möchte.

5. ÄSTHETIK UND ALTERITÄT

Zentrales Anliegen ist mir, dass Anerkennung nicht nur diskursiv verstanden werden darf, sondern immer ein Moment ereignishafter Begegnung enthält. Selbst und Andere anerkennen sich, so behaupte ich, nicht nur im Sprechen und Sagen, sondern auch im Sich-Zeigen. Dieses ist nur möglich auf der Grundlage einer momenthaft-affirmativen Bejahung des eigenen partikularen Ortes, der durch das Genießen beschrieben werden kann. Und an diesem Punkt berühren sich Ästhetik und Anerkennung. Das Selbst kann von der oder dem Anderen lernen, indem beide sich einander zeigen. Dass das möglich ist, liegt, so verstehe ich Cavell mit Wittgenstein, an einer unausdrücklich geteilten Lebensform, die sich nicht erschöpfend sprachlich benennen lässt, weil das Selbst abstandslos Teil davon ist. Darüberhinaus halte ich es für zentral, dass die jeweilige Lebensform *verkörpert* ist. Sie lässt sich *zeigen* und *erfahren*, das Selbst kann mit anderen darin übereinstimmen. In dieser Übereinstimmbarkeit, so vermute ich, liegt das ästhetische Potenzial des Anerkennungsmomentes. Im Unterschied zu Lyotard glaube ich jedoch, dass für das Verhältnis von Alterität und Ästhetik auch *das Schöne* eine wichtige Rolle spielt. In seiner Ästhetik schrieb Immanuel Kant:

„Das Geschmacksurteil sinnet jedermann Beistimmung an; und, wer etwas für schön erklärt, will, dass jedermann dem vorliegenden Gegenstand Beifall geben und ihn gleichfalls für schön erklären *solle*." (Kant 1957: A63)

Wer etwas als schön *erfährt* und als solches *erklärt*, so Kant, macht diese Erfahrung nicht für sich alleine, sondern in einem potenziell intersubjektiven Raum. Wir wollen, so glaube ich, in unseren subjektiven ästhetischen Erfahrungen von Anderen (und wenn es nach Kant ginge: von allen) anerkannt werden. Ästhetische Erfahrung wie ästhetische Urteile beruhen, wie ich meine, auf stillschweigend vorausgesetzten Übereinstimmungen. Was heißt das für den Begriff der Anerkennung? Anerkennungsverhältnisse, so glaube ich überdies, enthalten ein wesentlich ästhetisches Moment, welches die gegenseitige Bekräftigung einer Übereinstimmung in der Lebensform (oder einem ihrer Aspekte) enthält. Scheitert diese Übereinstimmung, findet ein partieller Ausschluss des Anderen aus der eigenen Lebensform statt. Dann wird Scham oder Demütigung empfunden. An diesem ästhetischen Moment wird die Grenze der jeweils implizit verkörperten Lebensform allererst *wahrnehmbar und verhandelbar*. Es geht also um die *Grundlagen und Grenzen möglicher Anerkennbarkeit, die mit den Lebensformen zusammenhängen, welche sich momenthaft in ästhetischen Situationen zeigen*. Es wird deswegen weder behauptet, dass Anerkennung rein ästhetisch sei und der Andere nur zum ästhetischen Objekt degradiert werde, noch, dass Ästhetik sich auf Moralphilosophie reduzieren ließe. Vielmehr möchte ich auf die *Schnittstelle zwischen ästhetischer Übereinstimmbarkeit und gegenseitiger Anerkennung* hinweisen.

Kant fragt: Wie kann eine subjektive ästhetische Erfahrung mit anderen geteilt werden, wenn sie noch dazu nicht begrifflich vermittelt wird? Im Unterschied zu moralischen Urteilen, die auf diskursiv verhandelbaren Prinzipien und Argumenten basieren, beruht das Geschmacksurteil, so Kant, zunächst auf nichtbegrifflichen Empfindungen. Dennoch verweist das ästhetische Urteil über das Schöne ähnlich wie das moralische Urteil über das Gute auf etwas *Subjektiv-Allgemeines*. Es scheint über die Erfahrung des Privat-Angenehmen (bspw. die Vorliebe für kleine Kopfkissen) hinauszugehen. In der ästhetischen Erfahrung hoffen wir auf eine Gemeinschaft mit Anderen oder setzen sie sogar voraus. In der Beurteilung eines Kopfkissens scheint dies weniger wichtig zu sein. Wir können also nur erwarten, von Anderen in unseren ästhetischen Erfahrungen anerkannt zu werden, *wenn wir uns als Teil einer vorausgesetzten gemeinsamen Lebensform begreifen*. Kant bezeichnet diesen ästhetischen Gemeinsinn als *Sensus Communis*, der als unbestimmte Norm die potenzielle Übereinstimm*barkeit* mit anderen begründet. „Diese unbestimmte Norm eines Gemeinsinns wird von uns wirklich vorausgesetzt: das beweiset unsere Anmaßung, Geschmacksurteile zu fällen" (Kant 1957: A67).

Das Paradox, gerade das subjektiv erfahrene Schöne als allgemeingültig zu empfinden, kann durch diesen Gemeinsinn des Sensus Communis erklärt werden, welcher selbst paradox bleibt, insofern als er eine *subjektive Allgemeinheit* bezeichnet. Sie bildet die Grundlage dafür, mit Anderen eine unausdrückliche ästhetische Erfahrung teilen zu können. Argumente geben vor, zwingend zu sein, *das Ansinnen ist dagegen zwanglos*. Kant beschreibt damit, wie ich meine, ein *nichtbegriffliches Anerkennungsverhältnis*. Wir fühlen uns berechtigt, anderen das gleiche Urteil anzusinnen, weil es nicht nur auf privaten Empfindungen des Angenehmen beruht. Was ist es, das dabei anerkannt werden soll und woraus resultiert das Gefühl der Berechtigung? Was anderen als beifallswürdig angesonnen wird, ist keine propositionale Behauptung, die das Selbst als Standpunkt einnimmt und *hat*, sondern etwas, das das Selbst *ist*: Nämlich Teil eines verkörperten Lebensstils, welchen das Selbst schön findet. Im Ansinnen wird, so könnte man auch sagen, die gegenseitige Anerkennung unausdrücklicher Lebensstile ausgetragen, die identitätsstiftend sind. Kant hatte also den Begriff des Ansinnens als vorbegriffliche Übereinstimmung im *Sensus Communis* beschrieben. Das Besondere und das Allgemeine werden im Urteil zusammengeschlossen, ohne dass das Besondere im Allgemeinen verloren geht. Das Besondere erhält seinen Wert dadurch, dass es exemplarisch gezeigt wird.

Exemplarität lässt sich darüber hinaus, so meine ich, auf die Exemplarität von Lebensformen und Lebensstilen übertragen. *Selbst und Andere werden in der ästhetischen Interaktion füreinander exemplarisch.*

Indem sich das Selbst exemplarisch zeigt, sinnt es seine eigene Lebensform mit an (vgl. dazu Salaverría 2005). Der Andere kann dem Selbst Alternativen zeigen, für die sich das Selbst offenhalten sollte. Für den moralischen Perfektionismus, den Stanley Cavell postuliert, sind die konkreten Anderen für des Selbst unabdingbar, weil in ihnen als exponierten Exemplaren potenzielle zukünftige andere Selbste aufscheinen.

„Andere exponieren also jene Selbste, die wir selbst noch nicht (an)erkannt oder erlangt haben. Sie stellen unsere ‚Andersseitigkeit' (our beyond) dar." (Cavell 1990: 58; Shusterman 2001: 146)

Dieses Anerkennungsverhältnis wird jedoch auch umgekehrt dadurch kultiviert, dass das Selbst sich anderen zeigt, wodurch es in seiner Lebensform zugleich angreifbar und veränderbar wird. Dieser Lernprozeß gegenseitiger Exemplarität enthält auch ein gesellschaftskritisches Moment. Ludwig Nagl beschreibt es so:

„Nur wenn wir lernen, [...] das Erreichte zu überschreiten im Blick aufs Erreich*bare*, indem wir uns von den ‚exemplarischen' Lebensexperimenten anderer herausfordern lassen, [...] können wir jener volleren Demokratieform näherkommen, die heute noch überall aussteht." (Nagl in Cavell 2001: 31)[4]

Indem Selbst und Andere *sich zeigen* und in ihrer Partikularität exponieren, werden sie füreinander exemplarisch, als gegenseitige Vor-Bilder gewinnt das Anerkennungsverherhältnis in mehrerer Hinsicht eine ästhetische Dimension: Selbst und Anderer sind füreinander ähnlich exemplarisch, wie das Schöne jeweils exemplarisch einen impliziten *Sensus Communis* explizit macht. Das Anerkennungsverhältnis verläuft auf dieser Ebene zwanglos, da die Partikularität gegenseitig angesonnen wird. Die/Der Andere wird nicht auf einer erkenntnistheretischen Ebene eingeordnet, sondern widerfährt dem Selbst ereignishaft. Die Ausgesetztheit gegenüber dem Anderen, darin besteht vielleicht der größte Unterschied zwischen der hier vorgeschlagenen Interpretation Cavells und der von Lévinas, ist nicht nur negativ, sondern kann auch positiv-ästhetisch erfahren werden. Mit Kant und Cavell schlage ich also vor, dass in der ästhetischen Erfahrung nicht nur ein ästhetischer Gegenstand, sondern auch das Selbst innerhalb einer Lebensform oder eines Lebensstils exemplarisch werden kann. Wenn das Ansinnen des Anderen ästhetisch bejaht wird, findet eine Anerkennung statt. Anerkennung heißt dann zugleich, innerhalb einer Lebensform, innerhalb eines Sensus Communis akzeptiert zu werden.

Natürlich ist an dieser Stelle eine wichtige Einschränkung vorzunehmen: Die Begegnung mit Anderen erschöpft sich nicht im Ästhetischen und noch weniger im Modus des Schönen. Das zu behaupten wäre Zynismus. Doch halte ich es für zentral, auf diesen Aspekt, auf diesen Berührungspunkt zwischen Ästhetik und Alterität hinzuweisen. Wenn der Andere absolut anders bleibt wie bei Lévinas, wenn der Andere nur in negativer Hinsicht auf Scham oder Demütigung beschrieben wird, wie bei Sartre und Rorty, dann bleibt das Anerkennungsverhältnis ohne Unterbrechung von einem Riss durchzogen. Auch ist hier nicht gemeint, dass Selbst und Anderer im statischen ästhetischen Selbstgenuss auf ihren unter Umständen inkompatiblen Lebensformen beharren, im Gegenteil: Gerade mit Cavell geht es darum, von den Anderen zu lernen, um überhaupt die eigene Lebensform, den eigenen *Common Sense*, in den Blick zu bekommen und korrigieren zu können. Denn das Problem besteht darin, dass jedes Selbst in seiner Perspektive abstandslos verfangen ist. Vom anderen getroffen zu werden, kann eine schmerzhafte Infragestellung des eigenen Standpunktes bedeuten. Es kann aber auch bedeuten, zwanglos eine Perspektivverschiebung zu erfahren. Unter Zwang wird man sich ganz bestimmt nicht auf den Anderen zubewegen, das zwanglos ästhetische Moment ist für Kreativität, für Veränderungen und für das Neue unabdingbar. Ich glaube, dass die Anerkennung von etwas Neuem, etwas Fremden am Anderen nur auf dieser zwanglosen Ebene ansetzen *kann*.

Wenn das Selbst mit Butler, Lévinas und Rorty in seiner *Ausgesetztheit angesichts des Anderen* charakterisiert wird und nicht länger die allen gemeinsame Vernunft, sondern die *Fähigkeit, gedemütigt zu werden* und *genießen zu können*, in den Vordergrund rückt, dann muss die *Basis der Anerkennbarkeit* neu befragt werden, nicht als Kampf, sondern, so schlage ich vor, als ästhetisch-performatives Ansinnen.

In den Momenten des Genießens, welche bei Lévinas die vermeintlich selbstverständliche Basis der Subjektivität bilden, ist das Selbst beständig dessen Gefährdung durch *das Andere* (das anonyme „Es gibt") und durch *den Anderen* ausgesetzt. Diese Gefährdung beschreibt Rorty als Fähigkeit, gedemütigt zu werden. Durch die Begegnung mit der oder dem Anderen wird das Selbst auf sein passives Sich zurückgeworfen. Das Subjekt kann daraus hervortreten, indem es dem Anderen antwortet, sich zum Zeichen macht. Vom diachronen Antworten als Sagen zum *synchronen Gesagten als Rückintegration in die Lebensform* gelangt das Selbst indessen erst durch den ‚Dritten' (Vierten, Fünften, ...). Diese Ebene entspricht der performativen Übertragung der ästhetischen Erfahrung auf die Ebene der Anerkennung innerhalb einer spezifischen Lebensform.

Dass auch der Anerkennungprozess ähnlich zwanglos erfolgen muss wie die ästhetische Erfahrung, nämlich als Ansinnen, welches zu einer gegenseitigen Sensibilisierung führen kann, wird bei Rorty negativ angedeutet. Wenn nämlich das Selbst den ästhetischen Genuss seiner Autonomie über den Anderen stellt, dann droht die Gefahr von Gewalt und

4 Vgl. zu einer ästhetischen Begründung der Demokratie auch Shusterman 2001: 126-157.

Grausamkeit, welche Rorty als „dunkel erahnten Zusammenhang von Kunst und Folter" benennt (Rorty 1989: 237). Wenn der Andere nur als Gefährdung des eigenen Genießens betrachtet wird, hat das fatale Folgen. Doch, wie in den vorangegangenen Abschnitten verdeutlicht werden sollte, ist das Selbst grundlegend auf die Anerkennung anderer angewiesen. *Und das Gelingen der Anerkennung hängt wesentlich von dem ästhetischen Moment ab, in dem eine Verbindung zwischen Selbst und Anderen hergestellt wird.* Diese Verbindung, deswegen halte ich den Gedanken des *Sensus Communis* bei Kant für zentral, muss immer wieder partikular ausgetragen werden. Sobald sich der *Sensus Communis* zu einem faktisch-fiktiven *Common Sense* verhärtet, in dem eine Gemeinschaft metaphysisch aufgeladen wird (Nation, Rasse, Partei, etc.) ist es mit der Begegnung vorbei, der Kampf um Anerkennung kippt in einen Krieg um Demütigung. Ich möchte diese Überlegungen nun versuchsweise auf die spezifische Kunstform anwenden, mit welcher der Aufsatz begonnen hatte.

6. Tanz um Anerkennung

Was geschieht in der Kunst des *Breaking* und des *Krumping*? Die Tänzerinnen und Tänzer treten zumeist in Gruppen gegeneinander an, wobei meistens Einzelne aus der jeweiligen Gruppe ihre Moves präsentieren. Sie exponieren sich mit ihrem partikularen Stil und können dafür anerkannt oder abgelehnt werden. Wenn die jeweiligen Bewegungen Beifall finden, z.B. weil sie rhythmisch besonders präzise und kraftvoll ausgeführt werden und insbesondere, wenn sie ein neues Element, einen eigenen individuellen Stil, beinhalten, werden sie von anderen aufgegriffen und weiterentwickelt. Der Perfektionismus des Selbst, den Cavell beschreibt, lässt sich auf *Breaking* und *Krumping* in zwei Hinsichten übertragen: Andere exponieren die potenziellen anderen Selbste und zeigen damit den vagen Raum der Erweiterbarkeit des eigenen Lebensstils auf. Anders gesagt: Wenn ein Tänzer einen neuen individuellen Stil zeigt (der zugleich bekannte Motive aus dem akzeptierten Repertoire zitiert), so stellt er zunächst eine Herausforderung an den Gegner dar, der versuchen wird, ihn zu übertreffen. Diese Auseinandersetzung findet nonverbal statt, sie wird körperlich-spielerisch ausgefochten. Für den Ausgang eines *Battles* ist jedoch neben den technischen Fähigkeiten der eigene Stil entscheidend, welcher Elemente enthält, die *neu* sind. Der Prozess gegenseitiger Anerkennung ist also nahezu paradox, denn um anerkannt werden zu können, müssen die Tänzer sich innerhalb des bestehenden Kodexes an Bewegungs- und Verhaltensformen auskennen und sie adäquat wiedergeben. Sie müssen sie jedoch auch in ihrem jeweiligen individuellen Stil *graduell überschreiten*, um einen *Battle* gewinnen zu können. Wer nur die Bewegungen anderer imitiert, verliert. Im Interview von

Nohl mit zwei türkisch-deutschen Breakern wird die Bedeutung des eigenen Stils betont:

„Tim: Powermoves kann jeder machen [...] den Style den kann man nicht so einfach lernen das ist das Schwierigste würd ich sagen beim Tanzen. Richtig geilen Style zu kriegen. Jim: Style ist schwer. Tim: Ja. Jim: Style ist [...] Charakter des Menschen weißte, nämlich wenn de aggressiv bist gehste aggressiv rein in die Schritte dumm-dumm-kre-de-kre. Aber wenn de ein Softy bist, gehste soft rein, so scht-da-da." (Nohl 2002: 307)

Ob aber der eigene Stil anerkannt wird oder nicht, lässt sich nicht anhand festgelegter Kriterien entscheiden, denn diese werden ja gerade zur Disposition gestellt. Anerkannt wird also eher der Mut, sich geschmackssicher über die Grenzen des bereits Bekannten hinauszuwagen. Das jeweils Neue, welches dabei zu beurteilen ist, kann an nichts anderem bemessen werden als an dem gemeinsamen Lebensstil, dem Gemeinsinn oder dem *Sensus Communis*, von dem Kant spricht. Und auch wenn die *Battles* von einer kämpferischen Atmosphäre geprägt sind, so werden die neuen Moves zwanglos-spielerisch präsentiert, mit Kant gesagt, werden sie anderen *angesonnen*. Das präsentierte ‚Neue' knüpft natürlich immer an das bekannte ‚Alte' an, welches ausgebaut und weiterentwickelt wird, und inwieweit eine neue Bewegung akzeptiert wird oder nicht, hängt wahrscheinlich stark davon ab, inwiefern sich etwas von der jeweils partikulären Lebensform darin wiederfinden lässt. Genaugenommen wird durch das Breaking also nicht nur der jeweils einzelne Tänzer anerkannt, sondern ein ganzer Lebensstil. Eine partikulare Lebensform verschafft sich Anerkennung, indem bspw. einzelne Aspekte daraus (ein Videospiel, eine Filmfigur, ein anderer Tänzer, etc.) zitiert und angeeignet werden.

Es ist sicherlich kein Zufall, dass Respekt in der HipHop-Community groß geschrieben wird. Durch die Schaffung einer eigenen Kultur mit ihren eigenen Maßstäben und Kriterien wird ein Kontext – ein Gemeinsinn – geschaffen, der den Mitgliedern die Möglichkeit gegenseitiger Anerkennung innerhalb einer Gesellschaft eröffnet, welche ihnen diese Form der Anerkennung in anderen Bereichen versagt. Die Erweiterung des kulturellen Repertoires durch Einzelne innerhalb der HipHop-Kultur stellt auch für die Anderen innerhalb der Gemeinschaft eine Möglichkeit dar, ihre (stilistischen) Spielräume und den Raum des Anerkennbaren zu erweitern. Zu lernen, „das Erreichte zu überschreiten im Blick aufs Erreich*bare*, indem wir uns von den ‚exemplarischen' Lebensexperimenten anderer herausfordern lassen" (Nagl 2001: 31) scheint mir als Ethos auch der Kultur des *Breaking* und *Krumping* zugrundezuliegen. Das spielerische Erproben der eigenen Grenzen körperlicher Machbarkeit und der Phantasie enthält in den *Battles* ein kämpferisches Element, indem es darum geht, der Beste zu sein. Es enthält jedoch auch das perfektionistische Moment, den jeweils bestehenden Kanon des Breakdance weiterzu-

entwickeln, indem andere Tänzer zitiert und ihre Moves dadurch gewürdigt und in den erweiterten Gemeinsinn aufgenommen werden. Der jeweils partikulare Tänzer ist mit seinen neuen Einfällen für die anderen exemplarisch. So wird ein Anerkennungsraum geschaffen, der gegenüber der gesellschaftlich mangelnden Anerkennung eine gewisse Autonomie beanspruchen kann, auch wenn natürlich schon längst eine kommerziell-kapitalistische Aneignung stattgefunden hat, die diesen Prozess teilweise umkehrt, weil die falschen Leute daran verdienen.

Dass Kunst immer auch etwas mit wirtschaftlichen Machtverhältnissen zu tun hat und daher nie rein und zweckfrei ist, wird von Kant nicht gesehen. Dennoch denke ich, dass der rätselhafte kantische Begriff des Ansinnens für das Verhältnis von Anerkennung und Ästhetik fruchtbar gemacht werden kann, wenn man ihn einer gesellschaftskritischen Korrektur unterzieht. Auch bleibt Kant zu körperlos, weshalb die Idee des *nichtbegrifflichen* Ansinnens merkwürdig unbestimmt bleibt. Deswegen möchte ich die beschriebenen Überlegungen mit John Dewey einer pragmatistischen Transformation unterziehen.

Deweys Ästhetik mit dem programmatischen Titel *Kunst als Erfahrung* von 1934 nimmt gegenüber der kantischen Ästhetik eine grundlegende Perspektivverschiebung vor. Im Zentrum der deweyschen Ästhetik steht der Begriff der *ästhetischen Erfahrung* – in einer Kontinuitätslinie mit der alltäglichen Erfahrung und dem gewohnheitsmäßigen, leibkörperlichen und alltäglichen Handlungsraum des Selbst. Deweys Philosophie ist alltagsnäher als die von Kant, er lehnt dessen „Elfenbeinturm der *Schönheit*" als zu handlungsfern ab (Dewey 1980: 296). Während bei Kant die Begründung des *Sensus Communis* noch auf einem transzendentalen Subjekt fußt, wird in der Philosophie des Pragmatismus von Dewey die ästhetische Erfahrung an die jeweils kontingenten gesellschaftlichen Übereinkünfte und ihre Sedimentierung in leibkörperlichen Gewohnheiten zurückgebunden. Dewey wendet sich von dem *kontemplativen* Modell Kants ab und einem *transformativen* Modell handlungsrelevanter Ästhetik zu. Zwei Punkte sind dabei entscheidend: Erstens wird eine Überwindung der Spaltung alltäglicher Erfahrung und alltagsferner Kunsterfahrung angestrebt. Zweitens betont Dewey den leibkörperlichen Bezug ästhetischer Erfahrungen. Das, was als Kunst gilt, bildet sich vor dem Hintergrund des jeweiligen *Common Sense* von Kultur und Gesellschaft heraus, und d.h. es ist anfechtbar. Der *Common Sense* bei Dewey beschreibt also gegenüber Kants *Sensus Communis*, der überhistorisch und universell verstanden wird, eher die diffusen und in sich heterogenen alltäglichen, historischen und gerade nicht universellen Hintergrundsannahmen des Selbst innerhalb einer Gesellschaft, die sich als Gewohnheiten im Selbst sedimentieren (vgl. dazu Salaverría 2004). Im Unterschied zu gesellschaftlichen Diskursen, die man wie eine Struktur außenperspektivisch katalogisieren könnte, kennt das Selbst den veränderbaren *Common Sense* auch ‚von innen'. Er ist also dem *Sensus Communis* verwandt, jedoch alltäglicher und somatischer zu verstehen. Der *Common Sense* stellt also so etwas wie den in Gewohnheiten verkörperten Gemeinsinn dar.

Mit Dewey kann das bei Kant unbestimmt gebliebene Ansinnen als gegenseitige Anerkennung gewohnheitsmäßig verkörperter partikularer Lebensformen in einem alltäglichen Common Sense gefasst werden: Das Ansinnen des subjektiv erfahrenen Schönen kann dann als ein Sich-Zeigen des Selbst in seinen Gewohnheiten verstanden werden, welche nicht dadurch begreiflich gemacht werden, was für begriffliche Argumente das Selbst zur Hand hat, sondern dadurch, wie das Selbst gewohnheitsmäßig ist und handelt. Das Selbst sinnt sich Anderen in seiner Partikularität an, indem es seine eigene Stellung innerhalb eines spezifischen Lebensstils, innerhalb eines partikularen Common Sense, anderen exemplarisch offenlegt. Das Sich-Zeigen geht über das Begriffliche hinaus, der eigene Stil wird aus den veränderbaren Gewohnheiten heraus verkörpert und im Breaking, Krumping, etc. tänzerisch umgesetzt. Während Kant davon ausging, dass das Schöne sich universell ansinnen ließe, meine ich mit dem Pragmatismus, dass die Lebensformen, die im ästhetischen Anerkennungsprozess gezeigt werden, immer partikular sind. Mit der Partikularität sind zwei Seiten des Selbst angesprochen: Seine subjektive Besonderheit, also bspw. der unverwechselbare Stil eines Breakers und die gewohnheitsmäßige Verankerung in einem spezifischen und anfechtbaren Common Sense. Beides ist beweglich und veränderbar. Doch während die jeweilige individuelle Besonderheit eines Tanzstils bereits eine Kontur hat und sich dadurch von anderen Stilen absetzt, ist die gewohnheitsmäßige Verankerung im Common Sense vage. Kreativität besteht nicht darin, dass etwas absolut Neues auf romantisch-geniale Weise in die Welt gebracht wird, sondern eher darin, dass – wie durch ein Kontrastmittel – zuvor nicht erkennbare vage Potenziale des jeweiligen Common Sense (dass sich bspw. auch ein Trickfilm tänzerisch umsetzen lässt) sichtbar gemacht werden.

Die primäre Aufgabe von Ästhetik – sowohl ihrer Theorie als auch ihrer konkreten Ausübung – sollte in der transformativen Bereicherung von Erfahrung und nicht in einer angenommenen selbstzweckhaften Schönheit liegen. „So lange wie die Kunst den Schönheitssalon einer Zivilisation darstellt, ist weder die Kunst, noch die Zivilisation ohne Gefahr" (Dewey 1980: 396). Ästhetik ist also nicht zweckfrei, sondern hat den Nutzen einer Bereicherung der Erfahrung für Selbst und Gemeinschaft. Zu Deweys Theorie gehört die Infragestellung der Autonomie von Kunst. Der Wert von Kunst besteht in ihrem Gebrauchswert, in der erfüllenden Erfahrung des Selbst in Hinblick auf erweiterte Handlungsspielräume und in der Anerkennung der eigenen partikularen Lebensform (Dewey 1980: 306ff.). Dewey wertet die alltäglich-gewohnheitsmäßigen und leibkörperlichen Komponenten auf. Ästhetische Erfahrung erhält dadurch eine politische Dimension, in der sowohl die engen Grenzen der

Kunst als auch die traditionell anerkannten musealisierten und körperfeindlichen Rezeptionsweisen problematisiert werden. Für die transformative Weiterentwicklung von ästhetischer Erfahrung, so legt Dewey nahe, müssen die scheinbar unwichtigen Nuancen des Alltags und des *Common Sense* Kontur erhalten. Eine Spaltung von Kunst und Alltag steht der Entfaltung von Kreativität im Weg. Gewohnheiten sollten nicht ignoriert, sondern kultiviert werden. Das Neue erwächst dabei dem Naheliegenden, nicht dem weit entfernten, die Muse schwebt nicht aus himmlischen Sphären herab, sondern schlummert in den unbeachteten Nuancen des Alltäglichen.

Wenn man die Vielfalt der unterschiedlichen Moves im *Breaking* oder *Krumping* sieht, dann wird deutlich, dass die Inspirationsquellen aus dem Naheliegenden und Alltäglichen kommen, welche durch Aneignung und Zitat in den Rang des Ästhetischen erhoben werden. Die Kreativität besteht darin, etwas Alltägliches zu *entdecken*, welches zuvor nicht als kunstwürdig galt. Zuvor unbeachtete Elemente des Common Sense werden zum Gegenstand der Aufmerksamkeit. So könnte man sagen, dass die Entwicklung eines neuen Move nicht nur eine Frage der Kunst*produktion* ist, sondern auch eine der *Rezeption*, indem nämlich der umgebende Common Sense als ästhetischer Pool neuer Inspiration rezipiert wird.

Das Naheliegende und scheinbar triviale Alltägliche zu berücksichtigen heißt auch, es *bejahen und aufzuwerten*, und sei es ironisierend. Indirekt knüpft der Pragmatismus Deweys in dieser Hinsicht an die Ästhetik Kants an. Trotz der beschriebenen Differenzen berühren sich ihre Theorien nämlich an einem entscheidenden Punkt. Die ästhetische Erfahrung bezeugt das vorübergehende bejahende ‚In-die-Welt-Passen'. Kant schreibt: „Die schönen Dinge zeigen an, dass der Mensch in die Welt passe und selbst seine Anschauung der Dinge mit den Gesetzen seiner Anschauung stimme" (Kant 1968: 127). Das Selbst befindet sich im vorübergehenden Einklang mit Anderen in einem *ästhetischen Common Sense*: Indem Elemente des Alltags im *Breaking* oder *Krumping* kreativ integriert werden, wird nicht nur das partikulare Selbst in seinem Tanz anerkannt, sondern darüberhinaus verschafft sich eine partikulare Lebensform ästhetisch Anerkennung, inklusive derjenigen Aspekte, die aus der Perspektive eines elitäreren Common Sense vermutlich als trivial abgewertet würden. In der Sub-Kultur findet immer wieder eine *Aufwertung* des Alltäglichen statt (wenn diese Aufwertung sich durchgesetzt hat, handelt es sich natürlich um keine Sub-Kultur mehr). Der vorübergehende Einklang mit Anderen in einem ästhetischen *Common Sense* (zu dem viele unterschiedliche kulturelle Elemente gehören, wie ein Kanon an Moves, etc.) wird tanzend auf der Basis bestehender Codes hergestellt und sprachlos ausgefochten.

Eine kritische Haltung gegenüber herrschenden Ästhetikkonzepten, so ließe sich folgern, entsteht nicht nur durch Ablehnung, sondern da-

durch, dass zuvor unbeachtete vage Aspekte des eigenen Common Sense affirmativ in den Vordergrund rücken. Auch der Neopragmatist Shusterman betont nicht nur „die tiefe Ungenauigkeit unserer Praktiken, sondern auch deren sich kreuzende, überschneidende und oft widersprüchliche Vielfalt." Kreative Transformationen des *Common Sense* können „gewonnen werden, indem diese Praktiken aufeinander bezogen werden" (Shusterman 1994: 65). Shusterman betont v. a. die Vernachlässigung des Körpers in der Ästhetik der Moderne und Postmoderne.

„Denn nimmt man an, der Körper sei kein angemessener Ort für ernsthaft kritisches und imaginatives ästhetisches Denken, dann überlässt man den Verfolg körperlichen Wohlergehens der Beherrschung durch Marktkräfte, die standardisierte Ideale äußerlich beeindruckender Körperkonturen vertreten." (Shusterman 1994: 245)

Breaking ist dafür exemplarisch, die kulturellen Gewohnheiten von Körperbewegungen spielerisch zu überschreiten. Viele der Figuren werden nicht aufrecht stehend, sondern halb sitzend oder sogar liegend ausgeführt. Die Moves am Boden sehen zum Teil so aus, als wenn ein Gegner den Tänzer zu Boden geschlagen hätte, und dieser sich am Boden und vom Boden aus aufrappelt. Wer am Boden liegt, das wird vielleicht auch angesonnen, ist deswegen noch lange nicht am Boden, sondern hat am Boden und im Spiel zwischen ‚zu Boden gehen' und den kraftvollen Bewegungen vom Boden aus große Handlungsspielräume, vielleicht sogar noch größere, als wenn der Tanz nur aufrecht stehend ausgeübt würde. Im übertragenen Sinn wird damit die hierarchische Ordnung von ‚oben' und ‚unten' angefochten. Das Anerkennungsverhältnis, welches nonverbal tanzend ausgetragen wird, verschiebt den Raum des vorherrschenden Common Sense.

Bei den verschiedenen Formen des *Spins* etwa liegt der Tänzer auf dem Rücken, diese schnellen Drehungen werden auch auf dem Kopf, auf zwei oder sogar einer Hand stehend vorgeführt. Auch im *Six-Step* oder im *Rocksted* kreist der Tänzer auf dem Boden und stützt sich mit einer Hand ab, während die Beine aus einer wippenden Hüftbewegung heraus abwechselnd gestreckt und gewinkelt werden. Viele Bewegungen sehen aus wie tänzerische Variationen des zu Boden Gehens und Aufstehens, nur dass die Reihenfolge umgedreht wird. Oft sind die Beine in der Luft und vollführen komplizierte Bewegungen, während Oberkörper und Kopf unten bleiben. Für ungeübte Augen sind die Bewegungen zunächst verwirrend, und das liegt vielleicht daran, dass *Breaking* dem gängigen westlich-europäischen, weißen *Common Sense* inklusive seiner Körperbilder zunächst widersprach (auch wenn er mittlerweile Teil des kulturellen Kanon geworden ist), in welchem die Eleganz des Körpers lange an seiner aufrechten Haltung und möglichst federleichten Bewegung wie im klassischen Ballett gemessen wurde. Die Betonung der Beinarbeit und

der ständige Bodenkontakt des Körpers widerspricht der westlich-metaphorischen Idee, dass das Hohe das Bessere sei – einfach gesagt: Je größer die Entfernung vom Boden und je näher dem göttlich-transzendentalen Sphären (der Kopf befindet sich schließlich auf dem Hals und nicht an den Füßen), umso höher die Kunst. So bestand ein Ziel des klassisch-westlichen Balletts lange Zeit darin, den Eindruck der Schwerelosigkeit zu vermitteln, also die Grenzen des endlichen schweren Körpers scheinbar zu überschreiten. Auch im *Breaking* werden auf hohem artistischen und sportlichen Niveau die Grenzen des Machbaren immer wieder verschoben und auch hier scheint manchmal das Gesetz der Schwerkraft vorübergehend suspendiert, doch die Ordnung wird dabei im übertragenen und im realen Sinn auf den Kopf gestellt. Vielleicht hätte Büchners Lenz im *Breaking* ästhetischen Trost gefunden: „Müdigkeit spürte er keine. Nur war es ihm manchmal unangenehm, dass er nicht auf dem Kopf gehen konnte."

Im *Krumping* werden m. E. andere Aspekte des *Common Sense* ästhetisch in Frage gestellt und aufgewertet. Während die Tanzkultur des HipHop insgesamt eher asexuelle Bewegungen zeigt, wird speziell im *Stripperdance* extrem mit vermeintlich sexuellen Bewegungen gespielt: Die sehr schnellen Bewegungen der Hüften, verbunden mit der maximalen Verausgabung und Spannung des Körpers geben gar nicht erst vor, unanstrengend zu sein. Anders gesagt: Das Prinzip der *Coolness* wird, anders als im HipHop, aufgegeben. Der Kampf um Anerkennung im sartreschen Sinn findet hier jeweils auf unterschiedliche Weise statt. So wie die HipHop-Tänze die alten klassisch-europäischen Tanzkriterien im wahrsten Sinne des Wortes auf den Kopf stellten, so wird im *Krumping* eine spezifische Vorstellung von Souveränität überschritten, wie sie sich exemplarisch in Sartres Philosophie zur Vermeidung von Scham angedeutet haben: Die traditionell für die Zuschauer unsichtbar bleibende Anstrengung des Tanzes wird sichtbar. *Krumping* ist ein Tanz der Verausgabung, darin wird eine Schamgrenze sichtbar gemacht und zugleich angeeignet, ebenso wie in den sexuellen Konnotationen im *Stripper-Dance*. Auch durch die Gesichtsbemalung tritt ein neuer Aspekt hinzu: Einerseits maskieren sich die Tänzerinnen und Tänzer und heben sich durch die Bemalung von der Umgebung ab. Andererseits, so beschreibt es z. B. *Dragon*, stellt die Bemalung einen Schutz davor dar, durch eine Rolle vor Anderen nicht entblößt zu sein. Das Gesicht wird vor den Anderen gleichzeitig maskiert und markiert. Deutlicher wird dieser Aspekt an der Auseinandersetzung zwischen *Clowning* und *Krumping*: *Tommy the Clown* trat zunächst v.a. auf Kindergeburtstagen auf und brachte andere zum Lachen. Vielleicht erklärt sich die Abwendung der *Krumper* auch daraus, nicht länger Entertainer, nicht länger ‚lächerlich' sein zu wollen. Ebenso wie in im sexuellen *Stripper-dance* kann darin etwas Beschämendes, etwas Demütigendes liegen.

Sartre hatte von der Scham des Angeblicktwerdens geschrieben. Doch durch die schnelle Bewegung des Tanzes wird der Körper quasi ungreifbar. Wenn man schon das Angeblicktwerden als Scham beschreibt (darin kann ja auch Lust liegen), dann kann man beim *Krumping* sagen, dass die oder der Andere als Objekt sich durch die Geschwindigkeit der Bewegungen den Festschreibungen entzieht. Butler sagt, das Subjekt der Anerkennung sei „eines, das dem Schwanken zwischen Verlust und Ekstase nicht entgehen kann" (2002: 39f.). Etwas vom *Krumping* spielt sich an dieser Grenze von Selbstverlust und Ekstase ab, ja in gewisser Weise wird diese Schamgrenze, stärker als im HipHop, ästhetisch ausgefochten.

Eine kritische Anmerkung zu dem Film *Rize*: Der Filmemacher LaChappelle hat darin zwischen die Tanz- und Interviewaufnahmen Bilder von afrikanischen Stammestänzen geschnitten, in denen die Tänzer ebenfalls ihre Gesichter bemalt hatten. Im *Making off* werden einige am Film Beteiligte zu diesen Aufnahmen und möglichen Parallelen interviewt. Bei den Filmaufnahmen handelt es sich um Tänze der *Nuba* im Sudan, die Leni Riefenstahl 1970 gefilmt hat. Ich halte diese Querverbindung für ausgesprochen problematisch, auch wenn einige im Film sich mit diesen Aufnahmen identifizieren und einer archaischen Verbindung mit den Nuba zustimmen. Problematisch ist diese Verknüpfung erstens, weil sie durch den weißen Filmemacher LaChappelle an die *Clowner* und *Krumper* herangetragen wird. Zweitens, weil dadurch ein Bild von *den* Schwarzen erzeugt wird, welche – ganz gleich ob in den Neunzigern in Los Angeles oder sechzig Jahre zuvor in Afrika – *als Schwarze* etwas gemeinsam haben, weil sie sich die Gesichter bemalen und in einer Gruppe tanzen. Kurz gesagt, ich halte diese Verknüpfung für rassistisch. Aus dem partikularen Lebensstil *Krumping* wird indirekt und implizit *der* Tanz *der* Schwarzen. Daher stimme ich Günther Jacob zu, der schreibt:

„Nach wie vor ist die Black Community eine Selbstverteidigungsgemeinschaft ‚rassifizierter' Menschen. Nach wie vor machen ‚Rassifizierte' den Fehler, ihre Notgemeinschaft in das umzuinterpretieren, was weiße Rassisten ihr unterstellen zu sein – eine Gemeinschaft von Blutsverwandten. [...] So wie ‚der Jude' eine Erfindung der Nazis ist, so ist ‚der Schwarze' eine Erfindung weißer Rassisten. [...] Die Rede von der die Menschen zwangläufig prägenden ‚Kultur' ist nur eine weitere Technik des Fernhaltens, die Bewahrung eines ‚exotischen Blicks' auf die ‚Fremden', die sich gefälligst den Vorstellungen zu fügen haben, die man sich von ihrer ‚Kultur' macht. Es muss zudem befürchtet werden, dass das ‚Verständnis' für einen auswärtigen Nationalismus oder eine auswärtige Folklore nur der Auftakt zu einem Versuch ist, ein eigenes Recht auf Nationalismus anzumelden. Wenn alle anderen vom ‚Stolz' auf ihre ‚Rasse' oder ‚Nation' sprechen dürfen oder sogar sollen, dann liegt es ja irgendwie in der Luft, dass Deutsche das auch schon bald ‚ohne schlechtes Gewissen' dürfen." (Jacob 1992: 485ff).

Ich unterstelle LaChappelle nicht, dass er ein Rassist ist, aber ich weise auf die rassistische *Tendenz* hin, die in einem Kurzschluss von *dem* schwarzen Tanz und der Verwendung der Filmaufnahmen von Riefenstahls enthalten ist. Deshalb ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass das Verhältnis von Ästhetik und Anerkennungsverhältnissen immer nur je partikular gedacht werden kann. Der partikulare Lebensstil des *Krumping* ist keine Notgemeinschaft, sondern eine eigenständige Kunstform, in der auf eigenständige Weise ein Tanz um Anerkennung stattfindet.

LITERATUR

Butler, Judith (2003): Kritik der ethischen Gewalt. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Cavell, Stanley (1990): Conditions Handsome and Unhandsome. The Constitution of Emersonian Perfectionism. Chicago: The University of Chicago Press.

Cavell, Stanley (2001): Nach der Philosophie. Essays, Hrsg. von Ludwig Nagl/Kurt R. Fischer. Berlin: Akademie Verlag 2001.

Cavell, Stanley (2002a): Die andere Stimme. Philosophie und Autobiographie. Berlin: Diaphanes Verlag.

Cavell, Stanley (2002b): Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen und andere philosophische Essays, Hrsg., mit einer Einleitung und Einführungen von Davide Sparti/Espen Hammer, mit einem Nachwort von Hilary Putnam. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Dewey, John: Kunst als Erfahrung. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980.

Hegel, G.W.F. (1986): Phänomenologie des Geistes, Werke 3. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Honneth, Axel (1992): Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Husserl, Edmund (1995): Cartesianische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie. Hamburg: Felix Meiner.

Honneth, Axel (2003): Unsichtbarkeit. Stationen einer Theorie der Inter-Subjektivität. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Honneth, Axel (2005): Verdinglichung. Eine anerkennungstheoretische Studie. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Jacob, Günther: „Zur Aktualität von Malcolm X". In: Haley, Alex (Hrsg.): Malcolm X. Die Autobiographie. Mit Beiträgen von Yonas Endrias und Günther Jacob. Bremen: Verlag Jürgen Heiser, S. 476-500.

Kant, Immanuel (1957): „Kritik der Urteilskraft". In: Immanuel Kant: Werke, Bd. V, Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kant, Immanuel (1968): „Reflexionen zur Logik", Nr. 1820a. In: Werke in zehn Bänden, Bd.16, Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kimminich, Eva (2003): Tanzsstile der HipHop Kultur. Bewegungskult und Körper-Kommunikation. Begleittext zur DVD. Freiburg/Berlin (breakdanceDVD@aol.com).

Leidenberger, Freimut A. (2001): Tanzfieber. Vom Walzer zum HipHop. Berlin: Henschel Verlag.

Lévinas, Emmanuel (1989): Die Zeit und der Andere. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Lévinas, Emmanuel (1987): Totalität und Unendlichkeit. Freiburg/München: Verlag Karl Alber.

Lévinas, Emmanuel (1992): Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht. Freiburg/München: Verlag Karl Alber.

Liechtenhan, Rudolf (1990): Ballettgeschichte im Überblick für Tänzer und ihr Publikum. Wilhelmshaven: Florian Nötzel Verlag.

Lyotard, Jean-Francois (1986): „Grundlagenkrise". In: Neue Hefte für Philosophie 26, S. 1-33.

Lyotard, Jean-Francois (1989): Der Widerstreit. München: Fink Verlag.

Mersch, Dieter: ‚Geschieht es?'. Ereignisdenken bei Derrida und Lyotard, in: www.momo-berlin.de/Mersch_Ereignis.html.

Nohl, Arndt-Michael (2003): „Interkulturelle Bildungsprozesse im Breakdance". In: Jannis Androutsopouluos (Hrsg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld: Transcript, S. 297-320.

Rode, Dorit (2002): Breaking, Popping, Locking. Tanzformen der HipHop-Kultur. Marburg: Tectum-Verlag.

Rorty, Richard (1989): Kontingenz, Ironie, Solidarität. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Salaverría, Heidi (2004): „Das Leib-Körper-Verhältnis und der Pragmatismus. Ein Forschungsbericht". In: Zeitschrift für Semiotik, Band 26, Heft 1-2, S. 129-153.

Salaverría, Heidi (2005): „Gedankenbildung zwischen Experiment und Gewohnheit – Ein pragmatistischer Entwurf". In: Martens/Gefert/Steenblock (Hrsg.): Philosophie und Bildung. Münster: LIT-Verlag, S. 173-185.

Salaverría, Heidi (2006): „Das partikulare Selbst zwischen kritischem Common Sense und Multitude". In: Dominika Szope/Pius Freiburghaus für perforum:ch (Hrsg.): Pragmatismus als Katalysator kulturellen Wandels. Erweiterung der Handlungsmöglichkeiten durch liberale Utopien. Wien/Zürich/Berlin: LIT Verlag, S. 103-135.

Salaverría, Heidi (ersch. 2007): Orte des Selbst. Spielräume pragmatistischen Handelns. Berlin: Akademie-Verlag.

Sartre, Jean Paul (1993): Das Sein und das Nichts. Hamburg: Reinbek.

Shusterman, Richard (1994): KunstLeben. Die Ästhetik des Pragmatismus. Frankfurt/M.: Fischer.

Shusterman, Richard (2001): Philosophie als Lebenspraxis. Wege in den Pragmatismus. Berlin: Akademie-Verlag.
Shklar, Judith (1984): Ordinary Vices. Cambridge/Mass: Harvard University Press.
Tommy the Clown: http://www.tommytheclown.com

VOM KREATIVEN UMGANG MIT RETARDIERENDEN MÄRKTEN. DIE ‚MACHER' DER TECHNO-PARTY-SZENE

RONALD HITZLER

‚Kreativ' nenne ich ein Handeln dann, wenn der Handelnde etwas tut oder lässt, das er zuvor noch nicht, jedenfalls *so* noch nicht getan hat, und dass er es auch nicht (einer wie auch immer gearteten Vorgabe bzw. Vorlage) ‚nach' macht.

1. THEORETISCHE VERORTUNG

Die Techno-Party-Szene ist nur eine von vielen und vielfältigen Szenen, die wir seit geraumer Zeit teilnehmend beobachten. Schon auf dem von uns unterhaltenen Internetportal www.jugendszenen.com finden sich derzeit weitere 16 strukturell vergleichbare Formen posttraditionaler Gemeinschaften.[1]

Als „Szenen" bezeichnen wir Gesellungsgebilde vorwiegend juveniler (was *nicht* zwangsläufig bedeutet: junger) Menschen, welche nicht aus vorgängigen gemeinsamen Lebenslagen oder Standesinteressen der daran Teilhabenden heraus entstehen, die einen signifikant geringen Verbindlichkeitsgrad und Verpflichtungscharakter aufweisen, die nicht prinzipiell selektiv und exkludierend strukturiert und auch nicht auf exklusive Teilhabe hin angelegt sind, die aber gleichwohl als thematisch fokussierte vergemeinschaftende und symbolisch markierte Erlebnis- und Selbststilisierungsräume fungieren. Wesentlich für die Bestimmung von Szenen ist darüber hinaus, dass sie Gesellungsgebilde von Akteuren sind, welche – und das unterscheidet Szenen von den meisten Lebensstilformationen – sich selbst als zugehörig zu einer oder verschiedenen Szenen begreifen.

1 Im Sommer 2005 ist auch die Expertise über Kompetenzbildungen in Szenen erschienen, die wir für den 8. Kinder- und Jugendbericht der Landesregierung NRW unter dem Titel „Unsichtbare Bildungsprogramme?" erstellt haben (siehe Hitzler/Pfadenhauer 2005). – Zum Konzept posttraditionaler Vergemeinschaftung vgl. Hitzler 1998.