

# *Das Leben als Kunstwerk*

*Versuch über Kunst und Lebenskunst und ihre Geschichte von der antiken Philosophie bis zur Performance Art*

VON WILHELM SCHMID

In: Kunstforum International, Band 142 (1998), „Lebenskunstwerke“ (LKW)

*Lebenskunst*: Ein alter Begriff zieht neues Interesse auf sich, individuell und gesellschaftlich, in der Philosophie und in den Künsten. Daran war ein bekannter französischer Philosoph vielleicht nicht unbeteiligt, der bemerkte, „dass Kunst in unserer Gesellschaft zu etwas geworden ist, das nur Gegenstände, nicht aber Individuen oder das Leben betrifft. Dass Kunst etwas Gesondertes ist, das von Experten, nämlich Künstlern, gemacht wird. Aber könnte nicht das Leben eines jeden ein Kunstwerk werden?“<sup>41</sup> Kaum eine Aussage Michel Foucaults ist in den zurückliegenden Jahren so häufig zitiert worden wie diese. Was aber könnte mit dem schillernden Begriff des Lebens als „Kunstwerk“ gemeint sein? Geht es um die alte avantgardistische und, wie man dachte, längst gescheiterte Verschmelzung von Kunst und Leben? Wo liegen die Schnittstellen zwischen Kunst und Lebenskunst und läuft das Projekt der Lebenskunst etwa darauf hinaus, die Autonomie der Künste in Frage zu stellen? Aber es erscheint sinnvoll, zunächst einige Grundzüge der Geschichte der Lebenskunst zu skizzieren, um zu sehen, wie es überhaupt zur Verknüpfung von Kunst und Lebenskunst gekommen ist.

## *Eine kurze Geschichte der Lebenskunst*

Die Lebenskunst war, was im ausgehenden 20. Jahrhundert kaum noch vorstellbar erscheint, einst in der Philosophie beheimatet, ja man kann sogar die These wagen, dass – jedenfalls in der Antike – die Suche nach einer Lebenskunst das leitende Anliegen der Philosophie gewesen ist. Philosophie wird oft mit reiner Theoriebildung gleichgesetzt, aber in der Antike war die theoretische Arbeit kein Selbstzweck, sondern leitete die philosophische Lebensführung und deren praktische Einübung an. Dies diente zur Neuorientierung des Lebens in Zeiten voller Ungewissheit, als Traditionen und Konventionen, die das Leben der Gesellschaft wie jedes Einzelnen geregelt hatten, zerbrachen. Schon damals lässt sich

zwischen *populärer* und *philosophischer* Lebenskunst unterscheiden: Erstere zielt auf die mühelose Bewältigung des Alltäglichen, die sorgenfreie Leichtigkeit des Seins; letztere ist charakterisiert durch die weitsichtige, vorausschauende Sorge, und zwar auf der Grundlage eines Wissens von den wesentlichen Grundstrukturen und Zusammenhängen des Seins. Alle Erforschung des Seins hat nur die Ermöglichung einer philosophischen Lebensform zum Ziel. Worin diese Lebensform besteht, davon haben die diversen Schulen – Pythagoreer, Sophisten, Kyrenaiker (zurückgehend auf Aristipp von Kyrene), Akademiker (zurückgehend auf Sokrates und Platon), Peripatetiker (zurückgehend auf Aristoteles), Kyniker, Epikureer, Stoiker – stark divergierende, immer aber sehr bestimmte Auffassungen; umso markanter treten die Überschneidungen bei wichtigen Punkten hervor: Einen asketischen Umgang mit Lüsten privilegieren alle Schulen mit Ausnahme der kyrenaischen; allen geht es um die Erlangung von Autarkie (Selbstmächtigkeit) und Eudaimonie (Glückseligkeit); die Sorge um sich selbst wird von Sokrates eingeführt und von anderen übernommen; die Freimütigkeit wird von Kynikern in besonderem Maße manifestiert; die Pflege der Freundschaft spielt für alle Schulen eine große Rolle; unabdingbar für jede philosophische Lebenskunst ist die meditative Vorbereitung auf den Tod.

Ihre grösste Wertschätzung erfährt die philosophische Lebenskunst in der jahrhundertelangen Tradition der stoischen Schule, beginnend etwa 300 vor Christus: Dies ist die Zeit der Arbeit am Begriff der Lebenskunst (griechisch *peri bíon téchne*, lateinisch *ars vitae, ars vivendi*); Lebenskunst soll das Selbst stärken und geradezu zu einer uneinnehmbaren Festung im Sturm des Lebens machen; das Selbst soll den okkupierenden Geschäften entfliehen können, sich selbst zueigen werden, widrige Gegebenheiten gleichgültig hinnehmen, Entbehrungen mit Gelassenheit ertragen, nötigenfalls sogar dem eigenen Leben selbst ein Ende setzen. Kunst und Lebenskunst werden in Bezug zueinander gesetzt: „So wie Holz das Material des Zimmermanns ist, Bronze das des Bildhauers, so ist das Material der Lebenskunst das Leben jedes einzelnen“, heisst es in den „Diatriben“ des Stoikers Epiktet. Die Arbeit der Gestaltung geht bei der philosophischen Lebenskunst über das jeweilige Individuum und seine unmittelbare, momentane Existenz noch hinaus: *Ars longa, vita brevis* – Seneca bezieht diese hippokratische Sentenz auf die Kunst des Lebens, die nicht nur das Selbst hier und jetzt im Auge hat, sondern ein umsichtiges und vorausschauendes Denken befördert.

Dann aber verschwindet die Lebenskunst in den Klöstern, sie wird im christlichen Sinne uminterpretiert von den Kirchenvätern: Aus der Sorge des Selbst für sich und die eigene Seele

wird beispielsweise die „Seelsorge“ eines christlichen Hirten für das verwerfliche Selbst, um dessen arme und sündige Seele zu Gott zu führen. Gänzlich in Vergessenheit gerät die philosophische Lebenskunst in der mittelalterlichen Philosophie der Scholastik, aufs Neue wiederentdeckt erst in der Philosophie der Renaissance, bei Petrarca, Pico della Mirandola, Erasmus von Rotterdam – und vor allem bei Montaigne, der im 16. Jahrhundert das ganze Spektrum antiker Lebenskunst in seinen „Essais“ erneut präsentiert,<sup>2</sup> jedoch mit anderen, nie zuvor gekannten Vorzeichen: Es ist ihm existentiell ernst damit, Essays, also *Versuche*, keineswegs nur in der Schrift, sondern im Leben anzustellen, *Experimente* zu machen und auf diese Weise Erfahrungen zu sammeln. Die frühe Form einer modernen Lebenskunst findet sich bei ihm, die nun nicht mehr, wie in der Antike, aus „Anweisungen“ zum richtigen Leben besteht, sondern die Möglichkeiten des Lebens selbst erst in Erfahrung bringt und erprobt. In der Zeit nach Montaigne ist der Raum offen für Autoren wie Gracián, La Rochefoucauld, La Bruyère, Montesquieu, Vauvenargues, Chamfort, Shaftesbury, Ferguson, die allesamt die Tradition der Reflexion über die Lebenskunst fortführen. In der deutschen Philosophie des 18. Jahrhunderts hat es sogar einen regelrechten Lebenskunstdiskurs gegeben, der sich aber offenkundig darin erschöpft, mit kategorischem Ton immer neue Verhaltensmaßregeln zu verkünden, sodass Christoph Martin Wieland die Notwendigkeit sieht, sich von dieser berühmten „*Kunst zu leben, Philosophie* genannt“, zu distanzieren, von der er nicht darüber belehrt werden will, wie er zu leben habe.<sup>3</sup>

Eine neuerliche Blüte, wenn auch allzu kurz, erlebt die Lebenskunst an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in der Frühromantik: In seiner Schrift über den „Wert des Lebens“ bezieht sich Schleiermacher auf die „Kunst des Lebens“, Friedrich Schlegel verweist auf die „Lebenskunstlehre“ und Novalis auf die „Kunst zu leben“ in der Zeitschrift „Athenäum“, Schlegels Roman „Lucinde“ handelt vom „Leben als Kunstwerk“, die Briefe von Caroline Schlegel-Schelling legen Zeugnis ab von der romantischen Suche nach der „Kunst zu leben“.<sup>4</sup> Dem romantischen Verständnis zufolge dient die literarische Kunst der Realisierung von Lebenskunst, nämlich der Realisierung des romanhaften Lebens, der ästhetischen Existenz, des Einssein mit allem, der Aufhebung der Zeit in einem intensiven Augenblick. Das aber erweist sich als ein unzeitgemäßer Traum in der Epoche, die der Herrschaft der Zeit zu frönen beginnt; nicht von ungefähr verschwindet die Lebenskunst aus dem Horizont der modernen Philosophie (Hegelianismus, Neukantianismus), die sich nurmehr der Rationalität der wissenschaftlichen Systembildung und der Moralität der auf Pflichterfüllung gegründeten Gesellschaft verschreibt; sie stürzt in den Orkus der Moderne, deren wissenschaftlich-

technische Rationalität und industrielle Arbeitsorganisation die Träume einer romantischen wie auch die Klugheit einer pragmatischen Lebenskunst überflüssig zu machen scheint. Was in Kulturen wie der französischen überlebt, ist die *populäre* Lebenskunst des *savoir-vivre*, des Wohlbefindens, des leichten Lebens, des guten Essens und Trinkens.

Der heimatlos gewordenen *philosophischen* Lebenskunst aber wird schliesslich Asyl gewährt von den Künsten, den künstlerischen Avantgarden der Moderne des 20. Jahrhunderts. Dass die Lebenskunst bei ihnen heimisch werden kann, hat mindestens zwei Gründe: Zum einen nehmen sie, bewusst oder unbewusst, das Vorhaben der Romantik wieder auf, das Leben mit Kunst zu verknüpfen und sich mit dem romantischen Projekt einer Lebenskunst der Vereinnahmung des Lebens durch die moderne Rationalisierung entgegenzustellen. Zum anderen liegt es zweifellos in der Konsequenz des schwindenden Objektbezugs in den modernen Künsten, nicht mehr nur darauf zu verzichten, irgendwelche Natur „nachzuahmen“ und stattdessen Autonomie zu exerzieren und Subjektivität zum Ausdruck zu bringen, sondern nun das Subjekt und sein Leben selbst als Gegenstand der Kunst zu betrachten. Im Durchgang durch die Erfahrung der modernen Künste aber bleibt das Verständnis der Lebenskunst nicht dasselbe wie in der philosophischen Tradition. In welcher Weise es verändert und womöglich bereichert wird, wird im Folgenden zu sehen sein.

### *Das Material der Lebenskunst*

Der historische Hintergrund kann besser verständlich machen, wie etwa Paul Klee dazu kommt, sich ausweislich eines Tagebucheintrags von 1902 für den „Begriff Lebenskunst“ mehr noch als für seine Kunst zu interessieren. Lebenskunst, darunter versteht er: Konventionen keine Folge mehr zu leisten, sondern eigenständig zu leben und zu arbeiten, Sorge für sich selbst zu tragen und sich ständig um die Erweiterung des eigenen Horizonts zu bemühen. Klee will mit sich selbst und seinem Leben zurechtkommen, um die Grundlage für seine Kunsttätigkeit im engeren Sinne zu schaffen und das Leben nicht ungenutzt dahingehen zu lassen: „Die Kunst, das Leben zu meistern, ist die Grundbedingung zu allen weiteren Äußerungen“. Nicht ohne Ironie stellt er schon im Frühjahr 1901 folgendes Programm auf: „Zuoberst die Kunst des Lebens, dann als idealer Beruf: Dichtkunst oder Philosophie, als realer Beruf: die Plastik und zuletzt in Ermangelung einer Rente: die Zeichnungskunst (Illustration)“.<sup>5</sup>

Wie jede Kunst bedarf auch die Lebenskunst eines Materials, dem in irgendeiner Weise Form zu verleihen ist. Ihr Material ist „das Leben“ – nicht so sehr das Leben im biologischen Sinne, auch nicht das Leben, das auf eine etwas mystische Weise als Unmittelbarkeit verstanden wird, sondern das Leben, so wie es gelebt wird, vollzogen durch *Akte* des Lebens, die von einer relativ willkürlichen Anhäufung struktureller und kontingenter Faktoren bedingt sind, äusserlichen, von Aussen herrührenden, und innerlichen, im Subjekt selbst verankerten Faktoren. Da findet sich *Existentielles*, das die Grundlagen und Grundfragen der Existenz berührt, also das, was Leben überhaupt ermöglicht oder verunmöglicht und daher tiefer greift als anderes, und *Akzidentelles*, das nicht den Kern der Existenz betrifft, sondern in seiner Zufälligkeit beiläufig ist. Bunt zusammengewürfelt aus all dem ist die große Fülle des Materials des Lebens, bestehend aus Affekten, Erfahrungen, Beziehungen, Begegnungen mit Anderen, Träumen, Gedanken, Ängsten, Schmerzen, Wünschen, Lüsten, Zufällen, Zwängen usw. – eine amorphe Masse, die, wenn sie sich nicht im Disparaten, Diffusen, unentwegt in Transformation Befindlichen verlieren soll, der Formung und Gestaltung bedarf. Das ist Lebenskunst: Eine fortwährende Arbeit der bewussten Gestaltung des Lebens und des Selbst, um daraus ein Kunstwerk zu machen.

Ein Beispiel dafür, was das heissen kann, offeriert Paul Klee: Existentielle Reduktion, um die unüberschaubare Vielfalt des Erlebten zu reduzieren auf das, was für das eigene Selbst als wesentlich erscheint; einfach zu werden, Ballast abzuwerfen, „bis nur sehr wenig mehr da“ ist, nämlich das, was die Grundzüge der eigenen Existenz, die charakteristische Linie des persönlichen Stils ausmachen soll. Kunst im Sinne gestalterischer Tätigkeit auf das Material des Lebens zu wenden, dafür steht auch die Bewegung, die es sich zur Aufgabe macht, „Kunst zu leben“: Den Konstruktivisten erscheint es möglich, mithilfe der Kunst „leben zu lernen“, wie Alexander Rodtschenko sagt; nämlich ein aktives, organisierendes und in diesem Sinne konstruktives Leben zu führen. Teil dieser Kunsttätigkeit ist es, dem Subjekt einen neuen Bezug zu alltäglichen Gegenständen zu vermitteln, sodass diese aufhören, bloße Objekte zu sein. Dazu aber ist es nötig, sie der gewohnten Perspektive zu entziehen und sie in ein anderes Licht zu stellen, „die gewöhnlichen Gegenstände auf eine ungewöhnliche Weise zu sehen“, um nicht mehr nur die vorgefundenen Sichtweisen für die einzig möglichen zu halten, sondern zu lernen, sich darüber hinwegzusetzen. Selbst die Kunstform der Fotografie wird eingesetzt, um die Vielfältigkeit möglicher Perspektiven aufzuzeigen, „die Welt von allen Blickpunkten aus zu zeigen“, „sie von allen Seiten zu sehen“ und auf diese Weise das

alltägliche Leben und die im Alltag verwendeten Formen der Gesellschaft zu gestalten.<sup>6</sup> Der Begriff von Kunst, der dabei im Spiel ist, wenn Kunst sich auf das Leben richtet, ist jedoch noch genauer zu betrachten.

### *Der Begriff von Kunst in der Lebenskunst*

„Kunst“ ist die Arbeit der Gestaltung, die das Subjekt der Lebenskunst, seiner selbst bewusst, im Grunde auf sich selbst richtet, also auf das zunächst nur zufällig gegebene Konglomerat dessen, was es selbst an einem bestimmten Punkt in Raum und Zeit an Stoff des Lebens konzentriert und inkarniert, und was nun, aufgrund einer bewussten Wahl, Form bekommen soll, bezogen auf das Selbst (Selbstgestaltung) und auf das reflektierte Leben des Selbst mit sich und in der Vernetzung mit Anderen, das Leben in Gesellschaft, in sozialen und ökologischen Zusammenhängen (Lebensgestaltung). Kunst meint dabei ein Wissen und Können; ein *Wissen*, da die Kenntnis von Zusammenhängen – dessen, „was ist“ – die Voraussetzung zur Ausübung von Lebenskunst darstellt, und ein *Können*, da die Kunst in der Erschließung von Möglichkeiten und in der Anwendung von Techniken – sachkundig handeln zu können und dies auch wirklich zu tun – besteht. Das Wissen aber kann im Begriff des Könnens inbegriffen sein, und zwar auf verschiedenen Ebenen:

1. Auf einer kreativen, erfinderischen Ebene meint Können, den Horizont der *Möglichkeiten* zu eröffnen, ihn experimentell auszumessen. In der Tat muss ein Gestaltungspotential zuallererst geschaffen werden, sei es durch eine Idee, durch Vorstellungskraft, durch die Arbeit des Wissens oder durch die faktische Befreiung von beengenden Verhältnissen, in jedem Fall durch einen schöpferischen Akt, bei dem es darum geht, Möglichkeiten aufzufinden und zu erarbeiten, auch diejenigen Möglichkeiten, die es erlauben, mit Bedingungen zurechtzukommen, zu denen bis auf weiteres keine Alternative ausfindig zu machen ist. 2. Auf einer regelgeleiteten, technischen Ebene ist mit Können die *Realisierung* von Möglichkeiten gemeint. Dadurch wird das Potential aktualisiert, die Potenz wird zum Akt, und dies ist nicht möglich ohne „Know-how“, ohne praktisches und technisches Wissen-Wie und dessen Umsetzung. „Ich kann das“ bedeutet nun nicht mehr nur, über Möglichkeiten zu verfügen (was möglicherweise auch eine leere Behauptung sein könnte), sondern sie zu konkretisieren und mithilfe erlernter und eingeübter Methoden, Praktiken und Techniken eine Vorstellung oder Idee zu realisieren: Können als Kompetenz und Können als praktischer

Vollzug. 3. Auf der Ebene der Ausgestaltung und Verfeinerung tritt das Können als *kunstvolle* Realisierung von Möglichkeiten in Erscheinung, „gekonnt“ im gebräuchlichen Sinne des Wortes. Die Voraussetzung dafür ist die vertiefte Kenntnis der Strukturen dessen, „was ist“, die gesteigerte Reflektiertheit und die große Vertrautheit mit allen Aspekten des jeweiligen Gegenstandsbereichs, die genaue Kenntnis selbst der filigranen Details, die ausserordentliche Fertigkeit in der Anwendung von Bearbeitungsmethoden.

Alle diese Momente schwingen mit im Begriff des Könnens und durchdringen das Leben, so wie es gelebt wird, mit Kunst: Können als Verfügung über ein Potential, als Aktualisierung im Akt des Vollzugs und schliesslich als gekonnte Umsetzung, die der Gestaltung die Finesse verleiht, die sie zum herausragenden Kunstwerk macht. Entscheidend aber ist jeweils die *Wahl*, die das Subjekt der Kunst und Lebenskunst bewusst und reflektiert für sich selbst trifft: Dies zu machen und nicht jenes, in dieser Form und an diesem Ort, mit diesem Material und jenen Mitteln, ernsthaft oder ironisch, allein oder gemeinsam mit Anderen. Jede Kunst, so auch die Lebenskunst, ist eine Abfolge von Wahlakten: Die Kunst kann darin bestehen, eine bestehende Struktur zu durchbrechen und eine andere Ordnung der Dinge zu inauguriere, gemäß einer frei gewählten Regel auch noch dort, wo eine bestehende Regel durchbrochen wird. Vieles wird dabei freilich nicht vom Subjekt geschaffen, sondern, unter etlichen Umformungen, anderen Zusammenhängen nur „entliehen“. Von einem Geniesubjekt kann insofern die Rede sein, als es in jedem Fall um eine geniale, nämlich erfinderische, gekonnte und eigenständige Tätigkeit, um ein Zeugen und Hervorbringen, ein Wachsen- und Werdenlassen (griechisch *gennān*) geht.

### *Künstlersubjekt und Subjekt der Lebenskunst*

Das Subjekt der Lebenskunst, der/die *artifex vitae*, wird, wiewohl Subjekt, bei dieser Arbeit der Gestaltung für sich selbst zum Objekt; anstelle auf äussere Objekte richtet sich die Kunsttätigkeit hier auf das Subjekt selbst, aus der Objektkunst wird eine *Subjektkunst*. Allerdings lassen sich Objekt- und Subjektkunst nicht so ohne weiteres auseinanderhalten, denn jede Kunst ist eine Technik, mit der ein Subjekt an sich selbst arbeitet, während es an einer äusseren Form arbeitet; die Arbeit am Objekt wirkt immer auf das Subjekt selbst zurück. Mit einer alten lateinischen Formel, *fabricando fabricamur*, kann dies am besten zum Ausdruck gebracht werden: Etwas gestaltend, gestalten wir uns selbst; durch die Arbeit der

Gestaltung etwa eines Gegenstandes werden wir selbst gestaltet; die Herstellung von etwas ist zugleich die Herstellung von uns selbst. Sollte dies zutreffen, dann wäre jede Kunst ohnehin auch eine Lebenskunst.

Die Verwandtschaft von Künstlersubjekt und Subjekt der Lebenskunst zeigt sich darin, dass beide „Autonomie“ für sich beanspruchen. Das aber heisst im Wortsinne: *Sich selbst das Gesetz zu geben*. Im Dadaismus wird das Verständnis von Kunst *und* Lebenskunst in diesem Sinne praktiziert: Dada bezeichnet nicht nur eine völlig autonome Kunstauffassung, sondern auch ein „Recht auf Selbststeuerung für die Lebensführung“, oder, wie Raoul Hausmann dies ausdrückt: „Der Mensch ergreift Besitz von sich“ und zieht das ganze Register der menschlichen Lebensäusserungen, „angefangen von der grotesksten Selbstpersiflage bis zum heiligsten Wort des Gottesdienstes auf der reif gewordenen, allen Menschen gehörenden Kugel Erde“.<sup>7</sup> Sich als Individuum selbst zum Kunstwerk zu machen, sich zu stilisieren, das verwirklicht am konsequentesten eine Dadaistin wie Elsa von Freytag-Loringhoven: Man denke nur an ihren BH aus zwei Dosen Tomatensuppe und an die Glühbirne auf ihrem Hintern.<sup>8</sup> Die Wahl, die sie freimütig trifft und mit der sie die Ästhetik ihrer Existenz begründet, rückt sie bewusst und militant ins Zentrum.

Wenn Kunst die Arbeit der Gestaltung ist, bedeutet dies für das Künstlersubjekt wie für das Subjekt der Lebenskunst jedoch nicht immer nur aktiv zu gestalten, sondern mehr noch, sich gestalten zu *lassen*, nicht aktiv zu wählen, sondern passiv sich wählen zu *lassen* – vom Material, von der Idee des künftigen Werks, von einer Farbe, einer Faszination, einer „göttlichen“ Inspiration. Was nur ein Motiv ist, wird auf diese Weise selbst zum Subjekt, wie dies der französische Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty am Beispiel von Cézannes Mont Sainte-Victoire dargelegt hat: Der Berg macht sich selbst sichtbar auf dem Tableau des Malers, dessen Inspiration von der Stimme des Objekts herrührt, das ihn ruft. Und so viele Maler es gibt, so viele verschiedene Arten gibt es für das zum Subjekt gewordene Objekt, sich sehen zu lassen und gemalt zu werden, und alle Arten zusammengenommen vermögen es nicht zu erschöpfen. Nicht „ich“ bin es, der wahrnimmt, sondern „es“ nimmt in mir wahr: Die Wahrnehmung besitzt mich, und ich bin besessen von ihr.<sup>9</sup> Sich schliesslich auch träumen zu lassen: Dafür stehen in der Kunst des 20. Jahrhunderts die Surrealisten, die den Traumgesichtern folgen, die aus der Nacht auftauchen und wieder verschwinden darin. Die Träume künden von Lüsten, die das enge Reich der bestehenden Realität zu sprengen in der Lage sind; eine Lebenskunst, offen für den Anderen und das Andere, geht aus dieser

Erfahrung hervor. Der Mensch der Lust, den Surrealisten wie Paul Éluard im Blick haben, ist nicht eingeschlossen in sich selbst und erfährt sich selbst als einen Anderen.

Die Verwandtschaft von Künstlersubjekt und Subjekt der Lebenskunst kommt auch zum Vorschein, wenn es nicht um den Akt der Herstellung von Kunst, sondern um die *Darstellung* des Subjekts im Kunstwerk geht, seine Repräsentation, in der eine Subjekt*konzeption* zum Ausdruck kommt, die als Konzept in die Lebenskunst übernommen werden kann. Die Infragestellung der Identität des Subjekts, wie sie in den Werken des Konstruktivismus, Dadaismus und Surrealismus unternommen worden ist, ist dabei von besonderem Interesse; eine singuläre Künstlerin wie Cindy Sherman führt zudem in ihrer Arbeit beeindruckend vor, welche Vielzahl von Aspekten, Gestalten, „Identitäten“ in einem Subjekt wohnen können, und dass dessen Gesicht eine formbare Plastik ist. Sie selbst stellt dieses Subjekt dar, indem sie immer wieder Andere repräsentiert, fotografisch (*Untitled Film Stills, Disgust Pictures, History Portraits, Sex Pictures*), schliesslich auch filmisch (*Office Killer*) inszeniert, Experimente mit romantischen und verruchten, gewöhnlichen und katastrophischen, historischen und fiktionalen Existenzen macht, Träume und Alpträume, Ideen und Horrorvisionen zum Ausdruck bringt, inkarniert in Gestalten, die unter ihrer Regie aus Versatzstücken zu Subjekten zusammengesetzt werden. Das Subjekt kann alternieren, kann sich ändern, kann von Grund auf ein anderes sein, setzt sich aus Lebensfragmenten und widersprüchlichen Erfahrungen zusammen, ist eine Collage und Montage, und dies kann ebenso für das Subjekt der Lebenskunst gelten. Es handelt sich um ein multiples Selbst, und vielleicht ist es die aufgebrochene Identität, die die Voraussetzung für seine Sensibilität und sein wählerisches, kritisches Urteilsvermögen, für seine Fähigkeit, neue Haltungen und Perspektiven zu gewinnen, darstellt. Nicht die völlige Auflösung des Subjekts steht dabei in Frage, sondern seine Zusammensetzung auf neue Weise, die Raum für Andere und Anderes lässt – keine starre Identität, sondern eine transformative Form anstelle der Geschlossenheit des Subjekts.

### *Experimenteller Werkbegriff und Kunstwerk des Lebens*

Neben der Geschlossenheit des Subjekts ist es die Geschlossenheit des hergestellten Objekts, die durch die Künste im 20. Jahrhundert in Frage gestellt worden ist; der herkömmliche Werkbegriff ist durch sie neu definiert worden, und die Lebenskunst folgt ihnen hierin, was

das Leben als Werk angeht. Das unauflösliche Amalgam von Akt und ständig sich änderndem Resultat macht aus dem Kunstwerk ein *work in progress*, ein im Entstehen begriffenes Werk, das im Falle der Lebenskunst die gesamte Lebensdauer für sich beansprucht und am Ende des Lebens dennoch fragmentarisch bleiben kann. Das Kunstwerk muss nicht mehr abgeschlossen, vollkommen, ein rundes Ganzes oder sonstwie gelungen, harmonisch und in diesem Sinne schön sein; das Ästhetische des Werkes schliesst nicht Hässliches, Widersprüchliches und Widerständiges aus, und abgesehen davon, dass das Werk damit seine herkömmliche Geschlossenheit und Einheit verliert, kommt ihm zudem seine Objektivität abhanden.

Dass das Werk ein Werk des *Lassens* sein kann, hat Marcel Duchamp vorgeführt, dessen Kunst sich auf einen winzigen Eingriff in Gegebenes beschränkt (Verkehrung des *Pissoirs* und eine verkehrte Signatur: *Der Brunnen*, 1917), um eine Modifikation einzuführen, eine Akzentsetzung nur, eine Nuance, die dem immer noch gegenständlichen „Werk“ eine ironische Eigentümlichkeit zu geben vermag. Das Werk muss nicht mehr der gestaltete Gegenstand, sondern kann der Akt des Kunstschaffens selbst sein, etwa bei Jackson Pollocks *Action painting*. Das Werk kann die Provokation und Gestaltung einer Situation sein, wie beim Situationismus von Guy Debord, der sich der Zumutung des sinnentleerten modernen Lebens etwa mit einer Filmvorführung entgegenstellt, bei der ein Projektor nichts als Licht auf die Leinwand wirft – eine Situation, die das Nachdenken über das Wesen des Films provoziert, der in der Tat nur ein Spiel mit dem Licht ist: Das Licht ist alles, die Schatten der handelnden Personen aber sind vernachlässigenswert. Wie sehr bei der Kunstform des Situationismus die Lebenskunst mitgedacht ist, erweist der Situationist Raoul Vaneigem, der 1967 ein *Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen* publiziert. Das Werk kann aber auch darin bestehen, eine Situation einfach sich ereignen zu lassen, sie in jedem Augenblick ihrem möglichen Scheitern auszusetzen und die Kategorie des Gelingens gänzlich aus der Kunst zu verbannen, wie bei Fluxus und Happening. Das Werk kapriziert sich sogar auf seine eigene Abwesenheit, sodass aus seiner Negation heraus ein unvorhergesehenes, subjektloses Werk neu entstehen kann, wie bei der Herstellung von *Stille in 4'33''* von John Cage, denn anstelle des Klavierstücks, das nicht gespielt wird, formiert sich ein Werk des Zufalls, komponiert von irgendwelchen Tönen und Geräuschen, vom Pochen des eigenen Herzens, vom Atem des Selbst und der Anderen, vielleicht auch vom Lied eines Vogels, durchschnitten vom Getöse einer Maschine – ein Werk des Lebens eben, wie es gelebt wird. Oder das Werk liegt überhaupt, wie ein Nukleus, nur in einem durchdachten Konzept

verborgen, das einer umständlichen Ausführung gar nicht erst bedarf, wie bei der Konzeptkunst.

Die Aufmerksamkeit auf das Werk des Lassens, auf den jeweils besonderen Akt des Lebens, auf die einzelne Geste, auf die Bewegung des Körpers, auf die Gestaltung und das Geschehenlassen von Situationen, auf die Kreation eines neuen Werkes aus seiner Negation heraus, auf das durchdachte Konzept: Die Auflösung des herkömmlichen Werkbegriffs hat kein Verschwinden der Kunsttätigkeit zur Folge; diese Tätigkeit, die auch ein Lassen sein kann, ist wichtiger als die Fixierung auf das endgültige Resultat. All diese Momente des avantgardistischen Werkbegriffs prägen auch das Kunstwerk des Lebens in einer erneuerten Lebenskunst: Es geht nicht mehr um den Ausschluss des Widersprüchlichen aus dem Werk, das das Leben ist; es geht nicht primär ums Gelingen in einem vordergründigen Sinn, schon gar nicht um eine „Vollendung“. Das Scheitern kann ein Bestandteil dieses Werkes sein. Es ist eine falsche Annahme zu glauben, mit der Gestaltung des Lebens und des Selbst müsse zwangsläufig ein Gelingen oder gar eine Perfektionierung beabsichtigt sein. Für die Kunst und Lebenskunst sind, um sich nicht unter den Zwang einer Zweckerfüllung setzen zu lassen, Gelingen und Misslingen grundsätzlich gleichberechtigt.

#### *Wenn das ganze Leben zur Performance wird*

Offenkundig kann die Lebenskunst von den Künsten einiges an eigenwilligen Sichtweisen und Verfahrensweisen übernehmen, um es zur Selbstgestaltung des Subjekts und zur Realisierung des Lebens als Kunstwerk zu gebrauchen. Es sind die Künste, die einen Fundus an Sensibilität und Alterität für das einzelne Individuum wie auch für die gesamte Gesellschaft erarbeiten; sie intensivieren die Wahrnehmung und produzieren Möglichkeiten des Andersseins und Anderslebens. Wenn die Künste im 20. Jahrhundert als „Avantgarden“ bezeichnet worden sind und sich auch selbst so verstanden haben, dann in diesem Sinne: Als Voraustrupps zur Erkundung von Möglichkeiten eines anderen Lebens, da das Leben, wie es gewöhnlich gelebt wird, zu sehr von heteronomen Mächten vereinnahmt wird und totalitären Machtansprüchen zu wenig entgegenzusetzen hat. Zur historischen Beglaubigung dieses Anliegen trug bei, dass die Arbeit der Avantgarden von den Nationalsozialisten zur „entarteten Kunst“ erklärt worden ist. Seither charakterisiert die *Aktualisierung des Anderen* definitiv den ästhetischen Akt der Moderne: „Aber dass es noch etwas anderes gibt, ist die

Voraussetzung von Kunst“.<sup>10</sup> Diese Kunst hält Distanz zum gewöhnlichen Alltag und zum gegebenen Leben und führt eine Differenz ein, durch die das Andere Eingang finden kann: In diesem Sinne ist sie Alteration, und die Lebenskunst greift dies auf, um das Leben nicht immer nur so zu belassen, wie es ist. Die Haltung der Indifferenz ist keine Kunst, mag sie einem populären Verständnis auch als die eigentliche Lebenskunst erscheinen.

Mitten im Alltag dem Anderen Raum zu geben, mag den Eindruck einer Auflösung der Grenzen zwischen Kunst und Leben erwecken. Es handelt sich jedoch nur um ein punktuell Anderssein und Andersleben. Die Facetten des Anderen sind vielfältiger Natur: Das Andere kann darin bestehen, Gesten auszuarbeiten und den Körper selbst zum Träger des Anderen zu machen, wie etwa bei der *Body Art* von Carolee Schneemann, bei der der nackte Körper der Künstlerin selbst bemalt und drapiert als eine Geste erscheint, die sich, kaum vollzogen, in der flüchtigen Wirklichkeit auflöst (*Eye Body*, 1963). Oder das Andere ist körperlich als befremdlich erfahrbar, wie bei den „Projekten der Stille“ der Performance-Künstlerin Gina Pane (1939 – 1990), die sich in der Nähe von Paris, weit entfernt von den Blicken der Betrachter, in einen Steinbruch legte, oder sich stundenlang, die Arme verschränkt, in einem Museumsraum mit dem Rücken zum Publikum setzte, einer Mauer zugewandt, nur um die Stille herrschen zu lassen; nur Stille auch bei einem Projekt, bei dem fünf Personen für zwei Stunden nur mit den Blicken kommunizieren durften.<sup>11</sup> Ein Exerzitium der Lebenskunst stellt die Kunst der Performance ganz von selbst dar; nicht von ungefähr wird sie als „die Kunst zu leben“ bezeichnet.<sup>12</sup> Die Performance ist ein Akt des Subjekts, der das Reale transformiert, indem er eine andere Realität manifestiert. Als Kunstform ist sie durch die Verfahrensweise des Experiments charakterisiert. Selbst wenn die Aktionen vorweg konzipiert sind, wird, was aus ihnen wird, der Erfahrung überlassen, die nicht von vornherein festgelegt werden kann.

Ein weitreichendes Experiment wagt dabei die New Yorker Künstlerin Colette, die seit 1969 den Vollzug ihres gesamten Leben als permanente Performance betrachtet und mithilfe gewählter Regeln und Verfahrensweisen als *live-art* gestaltet. „Ich bin ein Kunstwerk“, hiess eine Performance Colettes 1979 in New York, bei der sie höchst symbolisch einer Kunstkiste entstieg und ein T-Shirt mit der Aufschrift „Fragile“ trug. Der erste Akt ihrer neuen Existenz bestand in der Aneignung des Namens „Colette“, den sie der berühmten französischen Romanautorin entlieh, vielleicht um sich auf deren Sinnlichkeit und Erotik zu beziehen, vielleicht auch um deren Klischees einer weiblichen Existenz umzubesetzen. Die wiedergekehrte Colette prozediert, indem sie „das Leben zelebriert“ und Akte der Gestaltung

sowohl in ihren privaten Wohnräumen (*Living Environment*) wie auch im öffentlichen Raum, auf der Straße vollzieht, die sie dem Verkehr streitig macht (*Street Works*). Das Konzept eines multiplen Selbst, mit dem eine Madonna ein globales Publikum verführt, findet sich ausser bei Cindy Sherman schon bei Colette vorformiert, die dabei, wie sie etwa bei einer Performance 1985 in Berlin (*From Silk to Marble*) vorgeführt hat, mit einfachsten Mitteln arbeitet: Blick, Geste, Faltenwurf, Licht; aus der Variation dieser vier Elemente ergibt sich jeweils eine charakteristische Gestalt, ein durchstilisierter Typus, den sie verkörpert.<sup>13</sup>

Colette vollzieht die Modifikation und Transformation ihres Selbst erst recht auf den Darstellungen ihrer selbst, die sie bearbeitet, mit Farbschleiern, Linien und Punkten überzieht und mit wechselnden Kontexten versieht, womit sie erneut eine andere Gestalt produziert: Das ist kein Selbst, das unabhängig von seinem Umfeld, seiner Präsentation und Repräsentation wäre, vielmehr präsentiert Colette auch noch das Bild ihrer selbst, das sie repräsentiert, wie sie auf ein Bild ihrer selbst blickt. Was gewöhnlich die Arbeit der Medien ist, unternimmt sie selbst: Sie bringt ein Zeichen ihrer selbst in Umlauf und versucht nichts zu sein als dieses Zeichen, aber über die Signatur ihres Signums bestimmt sie selbst. Auf diese Weise produziert sie, auch dies nicht nur dem Zufall überlassend, noch die Erinnerung, die von ihren Akten zurückbleibt. Selbst die Kunst der Erinnerung bezieht sie damit in den Bereich ihrer Kunsttätigkeit ein und gestaltet ihr Selbst nicht nur aktuell, sondern auch retrospektiv, das ist ihre Art von *self-appropriation*. Der Rezipient aber verhält sich in irgendeiner Weise dazu: In der Distanz zwischen ihm und dem performativen Ereignis bzw. dessen Zeichen eröffnet sich der Raum für sein Unverständnis oder sein Kopfnicken, für sein Schulterzucken oder seine Faszination, für seine Träume und Ängste. Nichts bleibt wie zuvor, unwillkürlich bezieht das rezipierende Subjekt das Kunstwerk zurück auf sich selbst und das eigene Leben, und nimmt es zum Anlass für seine eigene Deutung der Existenz.

### *Ästhetik und Hermeneutik der Existenz*

Ausser den produktionsästhetischen sind in der Tat auch einige *rezeptionsästhetische* Aspekte von Bedeutung für die Gestaltung des Lebens als Kunstwerk. Sie umfassen zunächst die Aufnahme der Künste ins Leben, um sie zum Bestandteil der individuellen Ästhetik der Existenz zu machen und mit ihrer Hilfe das Leben zu gestalten, das Selbst zu formen und zu sensibilisieren, dem Anderen in ihm Raum zu geben und ein Andersleben zu erproben. Die

Erfahrung, die das rezipierende Subjekt im Raum der Kunst macht, ist die Erfahrung der Freiheit und des Freiraums, in dem sich die Kreativität entfaltet, die keine Grenzen kennt; Erfahrung eines zweckfreien Raums, in dem niemand vorgegebenen Zwecken zu dienen hat, sodass eine Kultur der Gelassenheit sich ausbreiten kann inmitten der vorwärtsstürmenden Zeit, die von allen Seiten anbrandet, an diesem Felsen jedoch sich bricht. Die Zeit bleibt an der Schwelle zu diesem Raum zurück, sodass nurmehr der Raum existiert, den allein die Kunst, das heisst die Praxis der Freiheit dominiert.

Diese Erfahrung ist zu machen etwa in den von Daniel Buren gestalteten Räumen. Da war beispielsweise eine spektakuläre „Ausstellung“ 1991 in Bordeaux, in einem riesigen alten Gebäude, dessen große Halle er mit einer Spiegelinstallation, schräg ansteigend vom Erdgeschoß zum ersten Stock, völlig veränderte: Die Architektur des Raumes wurde verdoppelt und in der Doppelung gebrochen, der Raum buchstäblich umgekehrt; die vorgefundenen, gemauerten Bögen traten durch eine schwarzweisse Linienstruktur stark hervor und schlossen sich im Spiegel zu Kreisen und Ovalen zusammen. Der Titel der Arbeit: *Dominant-Dominé*. Dominant ist der Raum selbst, dominiert das Subjekt, das ihn betritt und ihn auf neue Weise erfährt; das Subjekt wird multipliziert, und im konvertierten Raum spürt es die Konversion seiner selbst. Eine Studie wie diese erweist die Wechselbeziehung von Raum und Subjekt, denn das Subjekt verändert den Raum ebenso wie umgekehrt der Raum, sei er real oder imaginär, das Subjekt, das sich in ihm bewegt: Eine durch Kunst vermittelte Einsicht der Lebenskunst. Nicht von ungefähr verweist Buren selbst auf seine Herkunft aus dem Situationismus, wenn es ihm darum geht, den herkömmlichen Kunstbegriff aufzulösen und stattdessen die Herstellung von Orten und Ereignissen als situatives Kunstwerk zu betrachten, als konzeptualistische Arbeit „in situ“, durch die hindurch im rezipierenden Subjekt „etwas anderes“ geschehen kann.

Viele Werke der Kunst handeln explizit oder implizit von Fragen und Problemen der Lebenskunst; insbesondere in Filmen, in der Literatur und in Theaterstücken werden Phänomene und Bedingungen des Lebens, Lebensmöglichkeiten und Widersprüche des Lebens durchgespielt.<sup>14</sup> Eine ganze *Hermeneutik der Existenz* wird dabei nicht nur inszeniert, sondern bei den Rezipienten selbst inauguriert, die die Werke entschlüsseln, sie auf ihre eigenen Fragen hin interpretieren und in eigenes Lebenkönnen transformieren. Die Sentenz Bert Brechts, wonach alle Künste beitragen „zur grössten aller Künste, der Lebenskunst“, könnte auch auf diese Weise zu verstehen sein. Die jeweilige Aufnahme der Werke setzt

einen Reflexionsprozess in Gang und regt das rezipierende Subjekt dazu an, inmitten der ganzen Bandbreite des Wirklichen und Möglichen den eigenen Weg zu durchdenken und schliesslich sich selbst in der Auseinandersetzung mit dem Dargebotenen neu zu bestimmen.

### *Das Werk entsteht in den Augen der Anderen*

Diese rezeptive Seite ist nicht etwa nur ein Nachtrag zum Kunstwerk und gelegentlich sogar sein Missbrauch. Das Kunstwerk existiert vielmehr nicht unabhängig von den Augen der Anderen, und vielleicht lässt sich, analog zu Duchamp, auch für das Kunstwerk des Lebens sagen, dass es in den Augen der Anderen überhaupt erst entsteht. Was Kunst „ist“, steht eben nicht objektiv und zweifelsfrei von vornherein fest; einen Anspruch darauf zu erheben, was als Kunst anzuerkennen ist und als Kunstwerk zu gelten hat, ist nur die eine Seite des Kunstprozesses, die andere aber ist den Rezipienten überlassen, die diesen Anspruch affirmieren und dem Kunstwerk die Geltung verschaffen, die es nicht von selbst schon hat und die es nur behaupten, nicht erzwingen kann. Mit jedem Kunstwerk, und auch mit jedem Kunstwerk des Lebens, beginnt dieses Spiel von Neuem, jedesmal mit ungewissem Ausgang.

Mit der Art der *Aufnahme durch Andere* wird das Kunstwerk des Lebens wie andere Kunstwerke auch interpretiert und beantwortet. Die Rezeption ist die Weiterarbeit an dem Prozess, durch den das Werk entsteht, das nie abgeschlossen ist; die Offenheit und Unabgeschlossenheit des Werkes erweist sich auch hier. Von den Rezipienten vor allem, also aus der Distanz, wird das Kunstwerk überhaupt als „Werk“ wahrgenommen, und ihr Blick darauf muss mit der Intention seiner Herstellung durchaus nichts zu tun haben; der konstitutive Mangel an Übereinstimmung von Aussensicht und Binnensicht sorgt vielmehr für die beständige Spannung zwischen Fremd- und Selbstinterpretation, in der das Werk lebt. Selbst den Tod seines Urhebers kann es überdauern in den Augen der Anderen, denn die Arbeit der Rezipienten löst das Werk von der Gebundenheit an seine Herkunft und lässt es selbständig existieren wie ein imaginiertes Bild.

Die Geschichte seiner Rezeption wird schliesslich zum Bestandteil des Werkes und ist, wie das Werk selbst, nicht abschliessbar; die Weiterarbeit am Werk besteht darin, dass es kritisiert, affirmiert oder verworfen, in jedem Fall aber beurteilt wird, und da es kein hermetisch in sich verschlossener Raum ist, antwortet es darauf und wird von dieser Antwort

wiederum selbst verändert. Die Kriterien zur Beurteilung sind so divergent wie bei der Beurteilung der Werke anderer Künste auch; das Kunstwerk des Lebens wird danach befragt, ob es „Sinn macht“, ob es offene oder verborgene Beziehungen zu exemplarischen Werken Anderer unterhält, welche originäre Regel der Gestaltung ihm selbst zugrunde liegt, welche Techniken auf welche Weise Anwendung gefunden haben, welchen Erfahrungen es Rechnung trägt, ob es den Rezipienten etwas „sagt“ und ob es ihnen gefällt. Analog zur modernen Kunst ist es letztlich vergebens, nach objektiven Kriterien zur Beurteilung des Lebens als Kunstwerk zu suchen, denn subjektive Kriterien wirken entscheidend an der Bestimmung dessen mit, was als Kunstwerk gelten kann und was nicht.

Über die Aufnahme durch Andere vollzieht sich zudem der komplementäre Aspekt des Rezeptionsprozesses: Die *Rückwirkung auf Andere*, die vom Kunstwerk, das das Selbst aus sich und seinem Leben macht, wiederum bewirkt werden kann. Das Einfallstor dieser Einwirkung ist die beschriebene Hermeneutik der Existenz, die vom Rezipienten betrieben wird und die keineswegs nur auf die Interpretation des Werkes beschränkt bleibt, sondern auf das eigene Selbst zurückbezogen wird, um den Vollzug der eigenen Existenz zu reflektieren und zu interpretieren und gegebenenfalls zu verändern. Es ist möglich, dass die Lebenskunst, deren Konturen so zu skizzieren sind, dem oberflächlichen Blick als etwas Leichtes und Einfaches erscheint, sodass es, wie beim Blick auf Werke der modernen Kunst, zu der vorschnellen Aussage kommt: „Das kann ich auch!“ In aller Regel aber bedeutet das Leben zu führen, das tun zu müssen, was man *nicht* kann. Mit diesem Problem sieht sich, der Frage der Lebenskunst zu lange entwöhnt, das moderne und postmoderne Subjekt konfrontiert.

*Das Leben löst sich nicht in Kunst auf, die Kunst nicht in Lebenskunst*

Auf Befürchtungen, wie sie eingangs formuliert wurden, lässt sich jedenfalls nun antworten: Das Zusammenziehen von Kunst und Leben im Begriff der Lebenskunst hat keineswegs ihre unterschiedslose Verschmelzung zur Folge. Kunst ist als Tätigkeit der Gestaltung zwar Teil des Lebens, nur eben nicht des gewöhnlichen, alltäglich gelebten Lebens, sondern willentlich eines anderen, das quer zum Gegebenen steht oder abseits davon liegt. Lebenskunst mag das Leben mit den Künsten sein, um mit ihrer Hilfe das gelebte Leben und das Selbst zu gestalten und diese Praxis der Gestaltung selbst zur Kunst zu machen, aber weder das Leben noch die Kunst unterliegen dabei beliebiger Verfügbarkeit. Nicht nur, dass immer wieder neu mit dem

Material des Lebens gearbeitet werden muss, das in zufälliger Konstellation vorgefunden wird – auch das entsprechende Können der Gestaltung steht dem Individuum nicht ohne weiteres zur Verfügung, vielmehr ist der Einzelne abhängig von jenem Können, das in der jeweiligen Kultur, wenn überhaupt, ausgearbeitet und verfügbar ist. Das kulturelle Können wird dem Individuum gewöhnlich im Verlauf des Bildungs- und Erziehungsprozesses vermittelt, wenngleich diese Vermittlung in moderner Zeit nicht als sehr wesentlich erachtet worden ist, so wie auch in der Kunstauffassung der modernen Gesellschaft, anders als bei den Künsten selbst, eine Kunst, die auf das Leben bezogen und zur Lebenskunst wird, lange keine Rolle gespielt hat.

Weder steht also die Einebnung der Differenz zwischen Kunst und Leben, noch auch diejenige zwischen Lebenskunst und anderen Künsten zur Debatte. Sich inspirieren zu lassen von den Künsten, ja sich faszinieren und überwältigen zu lassen, sich wegtragen zu lassen in eine andere Welt: Das ist nur möglich, *weil* die Künste autonom, eigengesetzlich, nicht Bestandteil des gewöhnlichen Lebens, seiner Konventionen und Traditionen sind. Nur so eröffnen sie einen Spielraum der Freiheit. Die Künste bewahren weiterhin ihre Autonomie und produzieren, was ihnen gefällt, affirmieren oder negieren sich selbst als „Kunst“, akzeptieren freilich auch, was umgekehrt ebenso freimütig als Kunst rezipiert oder verworfen wird. Sie werden lediglich ergänzt um die nun ihrerseits sich wieder verselbständigende Kunst, das Leben zu führen, das Selbst zu gestalten und neue Möglichkeiten des Lebens zu finden und zu erfinden, nicht ohne Bezug auf all das, was Künstler unter Bedingungen der Moderne selbst als Lebenskunst verstanden und praktiziert haben, um das eigene Leben zu formen und zu transformieren, Versuche anzustellen und zu experimentieren, Konzepte zu machen und sie zu erproben.

Die Künste bleiben also, was sie sind, während die Lebenskunst über den autonomen Bereich der Kunst hinaus noch eine ethische und politische Dimension eröffnet und zur Ethik und Politik der Lebenskunst wird. Aber haben nicht auch die künstlerischen Avantgarden ihre Arbeit immer wieder auf diese Weise verstanden? Die Surrealisten beispielsweise bezogen 1936 Position gegen die Moskauer Prozesse, 1939 gegen die Parolen „Frankreich erwache“ und „Frankreich den Franzosen“; Surrealismus, das war nicht zuletzt auch das ethische und politische Engagement für eine veränderte Realität, in deren Rahmen es sich auf andere Weise als bisher leben liesse und das Experiment und die Erfahrung eines reicheren, freieren, *schöneren* Lebens zu machen wäre, schön im Sinne des Bejahenswerten, das durch die

ästhetische Erfahrung vermittelt werden kann: Kunst um der Lebenskunst willen. Diese Kunst ist potentiell die Sache eines jeden und ist eine Tätigkeit, die jederzeit vollzogen werden kann. Jeder einzelne müsse „heute seine ganz besondere Art Kunst, seine eigene Arbeit für die neue soziale Organisation machen“<sup>15</sup> – dies ist auch der Sinn der Formel von Joseph Beuys, wonach „jeder Mensch ein Künstler“ sei, eine Wiederaufnahme des weniger bekannten Satzes von Oscar Wilde, der bereits von der Sorge getragen ist, dass die Menschen der Moderne ansonsten selbst zu Maschinen werden könnten: „Wir dagegen wünschen uns die Menschen als Künstler.“<sup>16</sup> Gibt es überhaupt ein Leben des Menschen ohne Kunst?

Unverändert lebt am Ende des Jahrhunderts im Diskurs der Ästhetik jedenfalls die Idee fort, das Leben in Form von Lebenskunst zum Kunstwerk zu machen.<sup>17</sup> Vor allem aber erscheint es an der Zeit, der Lebenskunst in der Philosophie selbst wieder Raum zu geben und eine neue Philosophie der Lebenskunst zu begründen.<sup>18</sup> Sie kann nicht die antiken Elemente der Lebenskunst einfach wiederbeleben, will sie sich nicht der Gefahr aussetzen, die Lebenskunst-Vorstellungen erneut mit normativem Anspruch auszustatten. Der Anspruch einer erneuerten Lebenskunst kann nur ein *optativer* sein: Möglichkeiten zu eröffnen, den ganzen Horizont der Möglichkeiten aufzuzeigen, innerhalb dessen das Subjekt seine Wahl treffen kann. Das Experiment tritt in den Vordergrund: Das ist es, was die erneuerte Lebenskunst der Nähe zu den modernen Künsten verdankt, ohne die sie nicht denkbar ist.

---

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Michel Foucault: „Zur Genealogie der Ethik“ (Interview, 1983), in: Hubert L. Dreyfus u. Paul Rabinow: *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1987, S. 273; frz. in: Ders., *Dits et Écrits*, Paris 1994, Bd. 4, Nr. 344, S. 617.

<sup>2</sup> Vgl. Michel de Montaigne: *Essais*, neue deutsche Gesamtübersetzung v. Hans Stilett, Frankfurt/M. 1998; frz. *Les Essais*, hg. v. Pierre Villey, Paris 1988.

<sup>3</sup> Christoph Martin Wieland: „Fragmente von Beyträgen zum Gebrauch derer, die sie brauchen können oder wollen“, in: *Der Teutsche Merkur*, Weimar, April 1778; siehe auch in: *Wielands Gesammelte Schriften I*, 14, Berlin 1928.

<sup>4</sup> Caroline Schlegel-Schelling: *Die Kunst zu leben* (Briefe), hg. v. Sigrid Damm, Frankfurt/M. u. Leipzig 1997.

<sup>5</sup> Paul Klee: *Tagebücher 1898 – 1918*, bearb. v. Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988.

<sup>6</sup> Alexander Rodtschenko: *Alles ist Experiment. Der Künstler-Ingenieur*, hg. v. Pierre Gallissaires, Hamburg 1993.

---

<sup>7</sup> Zeitschrift *Die freie Straße* 10 (Dez. 1918). „Der Mensch ergreift Besitz von sich“, in: Zeitschrift *Die Aktion* 7, 14/15 (1917). „Recht auf Selbststeuerung“ reklamiert von Heinrich Stadelmann-Ringen, in: *Die Aktion* 7, 31/32 (1917), Spalte 420.

<sup>8</sup> Vgl. *DADA New York. Von Rongwrong bis Ready-made*. Texte und Bilder, hg. v. Brigitte Pichon und Karl Riha, Hamburg 1991, S. 62.

<sup>9</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986; frz. *Le visible et l'invisible* (posthum 1964, unvollendet).

<sup>10</sup> Heiner Müller: „Für immer in Hollywood“ (Gespräch mit Frank Raddatz), in: *Lettre International*, Berlin, 24 (1994), S. 4.

<sup>11</sup> Zu Gina Pane siehe Elisabeth Jappe: *Performance Ritual Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München 1993, S. 26 f., 32 f., 66, 197 mit weiteren Verweisen.

<sup>12</sup> Edith Almhofer: *Performance Art. Die Kunst zu leben*, Wien 1986.

<sup>13</sup> Colette: *From Silk to Marble*, Katalog Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1985. Vgl. Dies.: *The Bavarian Adventure*, Katalog Frauen Museum, Bonn 1988. Siehe auch Ursula Bode: „Colette – Die Frau, die ihr Leben zum Kunstwerk macht“, in: *Art* 6 (Juni 1990).

<sup>14</sup> Vgl. Markus Barth: *Lebenskunst im Alltag. Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer*, Leverkusen 1998.

<sup>15</sup> *Beuys in Amerika*, hg. v. Klaus Staeck u. Gerhard Steidl, Heidelberg 1997.

<sup>16</sup> Oscar Wilde in: *Weekly Herald*, Omaha, 24. März 1882, als Vertreter der „neuen romantischen Schule“ auf einer Vortragsreise in Amerika; zitiert in: Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, München 1991, S. 276.

<sup>17</sup> Hannes Böhringer: *Kunst und Lebenskunst*, Bern 1987. Reinhardt Knodt: *Ästhetische Korrespondenzen. Denken im technischen Raum*, Stuttgart 1994. Paul Thomas Erne: „Die Kunst der Aneignung in der Aneignung der Kunst. Lebenskunst als Thema der Theologie im Anschluss an Kierkegaard“, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 2 (1996). – Kritisch jedoch: Heinrich Klotz: *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne, Postmoderne, Zweite Moderne*, München 1994. Wolfgang Müller-Funk: „Das ästhetische Leben“, in: Frithjof Hager u. Hermann Schwengel (Hg.): *Wer inszeniert das Leben?* Frankfurt/M. 1996. Thomas Medicus, „Orlando zieht in den Krieg. Der seltsame Fall des Lyrikers Rupert Brooke“, in: *Sinn und Form* 49, 4 (1997).

<sup>18</sup> Vgl. Wilhelm Schmid: *Philosophie der Lebenskunst – Eine Grundlegung*, Frankfurt/M. 1998.