

Lebenskunst zwischen Könnerschaft
und Ästhetik. Kritische Anmerkungen

Ludwig Wittgenstein hat gesagt: »Die Arbeit an der Philosophie ist [...] eigentlich mehr die Arbeit an einem selbst. An der eigenen Auffassung. Daran, wie man die Dinge sieht (und was man von ihnen verlangt).« Und: »Ich stelle Dir ein Leben dar & nun sieh, wie Du Dich dazu verhältst, ob es Dich reizt (drängt) auch so zu leben, oder welches andere Verhältnis Du dazu gewinnst. Ich möchte gleichsam durch diese Darstellung dein Leben auflockern.«¹ Wittgenstein schließt der Sache nach an eine Auffassung von Philosophie an, wie sie vor ihm zum Beispiel von Sokrates und Montaigne vertreten worden ist. (Er selbst münzt die zweite der oben zitierten Bemerkungen auf Kierkegaard.) Diese Auffassung der Philosophie lebt zunächst vom *Pathos der Beschreibung*, das den Versuch, dem Leben mit sprachlichen Mitteln gerecht zu werden, trägt. Verbunden damit wird eine Übung des »Auflockern[s]«, in der man die Art, wie man ist und wie man sich sieht, in Zweifel zieht. Zum *Pathos* also tritt *Distanz* – freilich nicht eine Distanz der Ungerührtheit, der *impassibilité*, sondern eine Distanz, die die Suche nach einem anderen Leben freisetzt. Deshalb eben will die Philosophie dazu beitragen, leben zu lernen. Unweigerlich ist die Beschreibung verbunden mit dem Vergleich zwischen Lebensformen, also auch mit Kriterien, die zu deren Beurteilung und Bewertung dienen.

Üblicherweise erfolgt die Überbietung des deskriptiven Projekts der Philosophie durch die Berufung auf Normen, also durch die Ergänzung der Frage, wie man lebe, mit der wiederum auch von Sokrates aufgeworfenen Frage, wie zu leben sei oder wie man leben solle. Mit dieser Frage wird freilich das deskriptive Projekt nicht einfach abgeschüttelt. Immerhin ist die Frage, wie zu leben sei, angewiesen auf eine Klärung dessen, worum es sich bei diesem Leben überhaupt handelt. Der erste, bescheidenste Ansatz zur Klärung

¹ Ludwig Wittgenstein, »Vermischte Bemerkungen«, in: *Werkausgabe*, Bd. 8, Frankfurt/M. 1984, S. 472; ders., *Denkbewegungen. Tagebücher 1930–32, 1936/37*, Innsbruck 1997, S. 43. Zum Stellenwert der Beschreibung für die Philosophie vgl. ausführlicher Dieter Thomä, *Erzähle dich selbst*, München 1998, S. 7 ff.

verweist – abstrakt gesagt – auf die *Modalität*, die hier ins Spiel kommt. Das Leben – das heißt hier immer: das menschliche Leben – ist der Frage nach dem ›Wie‹ zugänglich, kann also *so oder anders* gelebt werden. Die Modalität des menschlichen Lebens bezieht sich nicht nur auf Eigenschaften, die ein für allemal vorgegeben sind, auch nicht nur auf Eigenschaften, die dem Leben gewissermaßen von außen zustoßen. Vielmehr hängt das ›Wie‹ von der Art, wie es gelebt oder geführt wird, ab. Deshalb läuft schon die von Wittgenstein verfochtene philosophische *Beschreibung* (»Nur *beschreiben* kann man hier und sagen: so ist das menschliche Leben«)² auf die letztlich ethische Frage zu, wie man wohl seine Lebensweise verändern könnte (und deshalb endet auch eines der so genannten »Ding-Gedichte« Rilkes, die erklärtermaßen der Beschreibung verpflichtet sind, mit der Zeile: »Du mußt dein Leben ändern«³).

Die sokratische Frage, ›wie zu leben sei‹, zielt diesseits der Normativität zunächst auf die Tätigkeit, die im Prozeß des Lebens involviert ist. Das Leben ist nichts, das uns nur widerfährt. Wenn es hier um ein ›Wie‹ geht, in dem, nochmals mit Wittgenstein gesagt, die »Arbeit an einem selbst« mit der Arbeit an einer »Auffassung« seiner selbst verbunden ist, dann hat man es mit einem ›Wie‹ zu tun, über das auch ein Wissen erworben werden kann. Wer über ein Wissen verfügt, das bei der Antwort auf die Frage, wie zu leben sei, hilfreich ist, kann sich auf die Schulter klopfen und sagen: ›Gewußt wie!‹. Solches Wissen nennt man *knowing how*. Geht man aufs Griechische zurück, so gelangt man vom *knowing how* zur *téchnê*.

Im Griechischen wie im Deutschen deckt der Begriff der *téchnê* oder der Kunst als eines regelgeleiteten Handelns einen breiten Bereich ab, der von der Uhrmacherkunst bis zur Erziehungskunst reicht, aber auch noch die Liebeskunst einschließt, welche sich freilich meist in der Aufzählung von Sexualpraktiken erschöpft. Aus dem bislang Gesagten scheint sich zu ergeben, daß das Leben einer solchen *téchnê* zugänglich sein könnte. So hat man einen Zipfel der Sache in der Hand, die im Zentrum dieses Sammelbandes steht, nämlich der *Kunst des Lebens*.

Nach dem bislang Gesagten steht sie zunächst für ein Leben-

2 Ludwig Wittgenstein, *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*, Frankfurt/M. 1989, S. 31.

3 Rainer Maria Rilke, »Archaischer Torso Apollos«, in: *Sämtliche Werke, Erster Band*. Frankfurt/M. 1987, S. 557.

Können, für die Absicht, ›gekonnt‹ (nicht wie ein Stümper oder Banause) zu leben. Die Lebens-Kunst (oder Lebens-Technik), nach der in dieser besonderen Hinsicht gefragt wird, ist aufzufassen als die Kompetenz, ein Repertoire von Handlungsmustern (Maßnahmen, Handgriffen) zu beherrschen. Diese Beherrschung stützt sich auf die Kenntnis von Regeln, die sich auf heterogene Quellen zurückführen lassen. In der Heilkunst, aber auch im Handwerk überschneiden sich z. B. Naturerkenntnis und Lebenserfahrung. Die praktischen Regeln, auf die sich die Lebenskunst stützt, können auf Naturgesetze Bezug nehmen, ihre Regeln können aber auch in weniger rigider Form auf in Traditionen gespeicherte Kenntnisse zurückgreifen. Baltasar Gracián notiert: »Wesentlich ist die Methode, um zu leben und leben zu können.« (»Es esencial el método para saber y poder vivir.«)⁴

Doch im Bestreben, gekonnt zu leben, erschöpft sich die Rede von Lebenskunst noch nicht. Bislang bin ich auf dem Weg von der Modalität des Lebens zum Wissen und Können nur bei einer ganz bestimmten Version von Lebenskunst angelangt. Löst man sich von dieser Festlegung, so stellt man fest, daß die Bedeutung der Kunst, die mit dem Leben in Verbindung gebracht wird, wie ein Pendel schwankt zwischen der bislang verhandelten geregelten Kompetenz und dem ganz andere Assoziationen auslösenden Versuch, das Leben kreativ zu gestalten. Das veränderliche ›Wie‹ des Lebens wird hier nun nicht auf eine »Auffassung« (Wittgenstein; s. o.) oder ein Wissen zurückgeführt, sondern der künstlerischen Gestaltung zugänglich gemacht. Wenn von Lebenskunst die Rede ist, dann sind also, genau besehen, zwei verschiedene Lebenskünste im Spiel: Die erste fällt in den Bereich des Handwerks, die zweite in den der Ästhetik.

Wilhelm Kamlah sprach von »Lebenskunst«, häufiger auch von »Lebenkönnen« im Sinne der *ersten* hier beschriebenen Variante;⁵ Hans Krämer, der zunächst ein »Plädoyer« für »Lebenskunst« gehalten hatte, zog diesem Ausdruck später den der »Lebenstechnik« vor, denn im Blick auf das »Lebenkönnen und Sichverstehen auf das Leben« störten ihn die »teleologische[n] Prämissen und ästhetische[n]

4 Gracián, zit. nach Werner Krauss, *Graciáns Lebenslehre*, Frankfurt/M. 1947, S. 119, S. 187.

5 Wilhelm Kamlah, *Philosophische Anthropologie. Sprachkritische Grundlegung und Ethik*, Mannheim 1973, S. 145 ff.

Konnotate« der »Lebenskunst«. ⁶ Auch Gerd Achenbach unterschied zwischen »modische[r] Lebenskunst-Philosophie« und »Lebenskönnerschaft«. Wilhelm Schmid meinte im Sinne der zweiten hier unterschiedenen Variante, das »Ziel der Lebenskunst« umreißen zu können in dem Vorsatz, »sich ein schönes Leben [zu] machen«. ⁷

Das Gemeinsame all dieser verschiedenen Versionen der Lebenskunst besteht darin, daß sie prinzipiell damit befaßt sind, wie die Menschen etwas tun *können*, statt zu definieren, was getan oder nicht getan werden *sollte*. Insoweit macht die Lebenskunst gemeinsame Sache mit der Idee der »perfectibilité« oder des »self-improvement«, die in verschiedenen Varianten von Rousseau, Benjamin Franklin, Condorcet, Wilhelm von Humboldt, Ralph Waldo Emerson und Stanley Cavell verfochten wird. Die Lehre des machbaren oder gestaltbaren Lebens weicht ab von einer vorschreibenden Moral, die definiert, was *nicht* getan werden *darf* oder getan werden *muß*. Die systematische Berechtigung der Lebenskunst speist sich wesentlich aus der Einsicht in die Unzulänglichkeit einer Moral des Müssens – einer Einsicht, die u. a. von Spinoza formuliert worden ist, aber nach Kant nur von wenigen befolgt wurde. Spinoza⁸ wendet sich gegen diejenigen, die »Menschen in ihrem Gemüt zu brechen statt zu stärken« pflegen (»hominum animos non firmare sed frangere«), also auch gegen solche, die die Menschen »bekritteln und eher Laster anprangern als Tugenden lehren« (»contra homines carpere et vitia potius exprobare quam virtutes docere«). Wer sich so verhält, wird den anderen Menschen, aber auch, wie Spinoza meint, »sich selbst« zu einer Last. Als Mittel gegen die damit drohende Zerrüttung des sozialen Lebens verweist Spinoza selbst auf »ars et vigilantia«, »Fertigkeit und Wachsamkeit«. Dies macht ihn freilich überhaupt noch nicht zu einem Vertreter der »Kunst« des Lebens. Die Frage bleibt offen, ob speziell die Lebenskunst für jene Rehabilitierung des Tätigseins taugt.

⁶ Hans Krämer, »Plädoyer für eine Philosophie der Lebenskunst«, in: *Information Philosophie*, August 1988, S. 5-17; ders., *Integrative Ethik*, Frankfurt/M. 1992, S. 184f.

⁷ Gerd B. Achenbach, *Vom Richtigen im Falschen. Wege philosophischer Lebenskönnerschaft*, Freiburg 2003, S. 9; Wilhelm Schmid, *Schöner leben*, Frankfurt/M. 2000, S. 173, S. 181.

⁸ Für das Folgende Baruch de Spinoza, *Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt*, Hamburg 1999, S. 512f. (Buch IV, Anhang §13); vgl. Gilles Deleuze, *Spinoza. Praktische Philosophie*, Berlin 1988, S. 37.

Damit ist man auch zurückverwiesen auf die Doppelbedeutung, durch die sich diese Lebenskunst auszeichnet oder an der sie laboriert. Oberflächlich betrachtet könnte deren Anziehungskraft gerade darin gesehen werden, daß sie äußerst heterogene Erwartungen zu erfüllen verspricht, also praktische Anleitung und Orientierung gewähren und auch den Lebensgenuß steigern soll. Verbunden mit der Lebenskunst sind sowohl die Erwartung handfester Hinweise wie auch die Verlockung des Verspielten. Diese auf der Oberfläche wirksame Attraktivität der Lebenskunst verbirgt allerdings Probleme im Kern. Der semantische Spagat zwischen diesen verschiedenen Bedeutungen der »Kunst« ist kaum auszuhalten. Deshalb ist zu prüfen, ob eine einzelne dieser Redeweisen von Lebenskunst für sich Sinn ergibt respektive welche speziellen Vorentscheidungen gefällt werden, wenn man sich dem Leben auf dem Wege der Kunst – welcher Art von Kunst auch immer – nähert. Dieser Frage will ich nun genauer nachgehen, und zwar zunächst im Blick auf die Kunst im Sinne des geregelten Könnens, sodann im Blick auf die Kunst im Sinne des Künstlertums. Insgesamt sind meine Überlegungen motiviert durch den Verdacht, daß die Rede von Lebenskunst zwar populär, aber nicht besonders plausibel ist. Sie wird gewissermaßen zum Opfer ihres Erfolges, der sich aus stark divergierenden, aber schwer erfüllbaren Erwartungen ableitet. Die Absicht, die meinem Beitrag zugrunde liegt, ist, das sei vorab eingestanden, eher destruktiv.

Wie steht es nun zunächst um die Lebenskunst im Sinne geregelten Könnens? Ist diese Verbindung von Wissen und Können, die sich der Frage nach dem »Wie« des Lebens zuordnen läßt, so glatt, wie sich dies in den eingangs angestellten Überlegungen angehört hat? Um zu prüfen, ob in diesem Sinne von einer Kunst oder einem Können des Lebens gesprochen werden kann, genügt ein einfacher Test: ob nämlich das Sprachspiel des »Könnens« auf diesen Fall wirklich paßt. Soll dieser Test positiv ausgehen, dann muß man sagen können: »Ich kann leben.« Diese Auskunft klingt nun aber, wenn man von konstruiert wirkenden Sonderfällen absieht, seltsam. Damit fällt ein Schatten auf die sogenannte Lebenskönnerschaft. Doch warum klingt die Behauptung »Ich kann leben« überhaupt seltsam? Diese Frage läßt sich beantworten, wenn man zwei Vorentscheidungen offenlegt, die bei dem gerade unternommenen Übergang von der Frage nach dem »Wie« des Lebens zur Lebens-

kunst insgeheim gefällt worden sind. Man konnte bei der *téchne* oder Kunst des Lebens nur deshalb anlangen, weil angenommen wurde, daß – *zum ersten* – das Leben als eine Tätigkeit aufzufassen sei und – *zum zweiten* – diese Tätigkeit auf eine Kompetenz, ein Können zurückgehe. Beide Voraussetzungen sind, wie kurz zu erläutern ist, schlecht begründet.

Daß gemäß der *ersten Annahme* das Leben eine Tätigkeit sei, liest man zwar schon bei Aristoteles (*bios praxis est*; *Politik* 1254a7), doch diese Auskunft ist nur dann plausibel, wenn man unter *bios* (etwa im Gegensatz zu *zoë*) schon ein eigens geführtes und gelebtes Leben versteht oder aber wenn man den Tätigkeitsbegriff – anders als Aristoteles – so weit faßt, daß noch jede Regung darunterfällt. Mit diesen zusätzlichen Bedingungen wird die These vom Leben als Handeln freilich weitgehend tautologisch. Daß das Leben schlechthin eine zweckhafte Praxis im Sinne des Aristoteles sein soll, paßt nicht zu dem in weiten Teilen unwillkürlichen oder mindestens nicht-teleologischen Lebenswandel der Menschen. Interessanterweise hat Hannah Arendt, die die »human condition« im Sinne des Aristoteles als »vita activa« deklarierte,⁹ in den Vorstudien zu ihrem Buch noch den Gedanken erwogen, neben den Aktivitäten des Handelns, Herstellens und Arbeitens noch die *Passion* oder das Lieben als einen »tätigen Mod[us]« einzubeziehen.¹⁰ Angesichts dieser von ihr selbst erfundenen theoretischen Offerte, Passionen als Aktivitäten aufzufassen, wirkt Arendt wie »vor den Kopf gestoßen«. Der systematischen Herausforderung, eine komplexere Theorie des Handelns oder Tuns in ihre Anthropologie zu integrieren, ist sie dann aber, ohne ein Wort darüber zu verlieren, ausgewichen, indem sie sich auf die drei erstgenannten Formen menschlicher Tätigkeiten beschränkt hat. Es ist ziemlich betrüblich, daß die beibehaltene Ambivalenz nur undeutlich, in der Diskrepanz zwischen dem umfassenderen englischen Titel *The Human Condition* und dem engeren deutschen Titel *Vita activa* zum Ausdruck kommt. Damit wird die von ihr mitvertretene Gleichsetzung von Leben und Tätigkeit fadenscheinig.

⁹ Ich ziehe hier natürlich den englischen und deutschen Titel ihres philosophischen Hauptwerks zusammen; vgl. Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago/London 1958; dies., *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, Stuttgart 1960.

¹⁰ Vgl. Hannah Arendt, *Denktagebuch 1950-1973*, München/Zürich 2002, Bd. 1, S. 289, 459.

Selbst wenn man gemäß der ersten Annahme dem Leben Tätigkeitscharakter zuschriebe, wäre nicht sichergestellt, daß dieser Tätigkeit gemäß der *zweiten Annahme* eine Kompetenz zugrunde liegt. Natürlich klingt es logisch, daß man alles, was man tut, auch tun können muß. Wer nicht über die Fähigkeit verfügt, einen Ball zu werfen, wirft nimmer einen Ball. Damit ist aber noch nicht gesagt, wieviel damit gewonnen ist, wenn das Können sichergestellt ist, wieweit also die Tätigkeit nur dessen Umsetzung oder Ausführung ist. Um dies an einem Beispiel zu erläutern: Es ist durchaus sinnvoll zu fragen, ob jemand »küssen kann«. Man erkundigt sich damit über organische Voraussetzungen und gewisse Fertigkeiten, aber vielleicht auch darüber, ob eine Person einen unüberwindlichen Ekel vor der Berührung eines anderen Menschen verspürt. Und doch macht die – selten gehörte – Frage, ob jemand küssen *kann*, den Befragten ein wenig ratlos. Man hat das Gefühl, daß bezogen auf das Küssen ziemlich wenig gewonnen ist, wenn die Auskunft, man könne es, erteilt wird. Beim Saltoschlagen ist das ganz anders. Eben darauf kommt es mir an: Offensichtlich *erschöpft* sich die Tätigkeit des Küssens nicht darin, daß man eine Fähigkeit ein- und umsetzt. Für das Leben gilt dasselbe: Es gleicht eher dem Küssen als dem Saltoschlagen, denn auch der Satz »Ich kann leben« klingt seltsam. Das heißt: Selbst *wenn* das Leben eine Tätigkeit wäre, hätte man das Gefühl, daß man mit Überlegungen zum Können (oder eben in diesem Sinne: zur Kunst) des Lebens seltsam zu kurz griffe. Das Leben ist nicht einfach eine Sache der Könnner.

Wenn die Lebenskunst nur einen Ausschnitt des zu beschreibenden und zu führenden Lebens abdeckt, so könnte man daraus den Schluß ziehen, dies spreche nicht gegen die Lebenskunst, sondern nur gegen ein Leben, das noch nicht optimiert worden ist, dem also der letzte Schliff fehlt. Innere Widerstände des Lebens gegen die Kunst erscheinen demnach als bloße Borniertheiten. Damit stellte sich die Aufgabe, das Leben vollends der Kunst zu überstellen. Die Lebenskunst als Könnerschaft würde zwar nicht auf den Status quo passen, könnte und müßte sich aber als Eingriff zu einer Verbesserung des Lebens rechtfertigen, in der der Mensch in der aktiven Gestaltung seines Lebens bestärkt wird. Gemäß dieser Vorwärtsverteidigung wären die deskriptiven Defizite der Lebenskunst zu beheben – und zwar dadurch, daß man die Beschreibung des Lebens an die Erfordernisse der Lebenskunst anpaßt.

Befolgte man diesen Vorschlag einer Abwandlung des Lebens zugunsten der Kunst, so dürfte man die Mitteilung ›Ich kann leben‹ am Ende nicht mehr seltsam finden. Daß man sie einstweilen seltsam findet, hat jedoch einen Grund, der nicht einfach zu verrücken oder zu beseitigen ist. Letztlich führt dieser Grund auf die Zeitlichkeit des menschlichen Lebens zurück. Wer sich am Leitfaden des ›Könnens‹ des Lebens orientiert, verurteilt den Lebensvollzug zu einer systematischen Nachträglichkeit, in der bloß Vorhaben umgesetzt werden. Das Leben besteht dann in der bloßen Ausführung von Fertigkeiten oder Vermögen. Folgt man der von Franz Xaver Kaufmann vorgeschlagenen Bezeichnung des »Humanvermögens«, so legt sich hier sogar eine Verbindung von jener lebenskünstlerischen Kompetenz zum »Humankapital« nahe.¹¹ Diese Deutung des Lebens als Ausführen von Vorhaben würde zu einer Selbstentfremdung führen, in der man die eigene Gegenwart des zu lebenden Lebens einbüßt.

Die Tatsache, daß man auf eine Grenze der Lebenskunst als Leben-Können stößt, führt nun aber nicht zu dem Schluß, beim Leben müsse man rein gar nichts ›können‹. Es geht nicht um eine Desavouierung dieser Lebenskunst, sondern nur um den Hinweis, daß sie eine handlungstheoretische Einengung mit sich bringt. Nur ein bestimmter Typus von Tätigkeiten fügt sich in das Gerüst, mit dem die Spaltung in Fertigkeit und Ausführung operiert. Man mag mit dem Ausdruck ›Kulturtechniken‹ hadern, aber daß sich ein Neugeborenes bei seinem mühsamen Weg ins Leben eine Unzahl von Fähigkeiten aneignet, liegt auf der Hand. Zu bestreiten ist nur, daß das Leben insgesamt als eine Art Leistung oder Ergebnis beim Einsatz der Gesamtheit von Fähigkeiten herauskommt. Die Vorstellung vom ›Können des Lebens‹ wird also hinter zwei Linien zurückgeworfen: Weder ist das Leben durchweg eine Tätigkeit, noch ist das, was am Leben tätig ist, durchweg von der Art, daß es nur Ausübung eines Könnens zur Erbringung einer Leistung wäre. Eine Lebenskunst im Sinne des *knowing how* ist für einen Teil – ei-

¹¹ Vgl. zum »Humanvermögen« Franz Xaver Kaufmann, *Die schrumpfende Gesellschaft*, Frankfurt/M. 2005, S. 165; zum »Humankapital« innerhalb und außerhalb der Ökonomie vgl. Dieter Thomä, »Humankapital« und die Theorie der Person in der Moderne. Über die Krise innerer und äußerer Werte«, in: Konrad Paul Liessmann (Hg.), *Der Wert des Menschen. An den Grenzen des Humanen*, Philosophicum Lech 9, Wien 2006, S. 217–263.

nen wichtigen Teil! – des Lebens zuständig, aber der Name, den sie trägt, enthält eine Anmaßung.

Bislang bin ich nur auf die Kunst als Kompetenz und *knowing how* eingegangen. Darin erschöpft sich die Rede von Kunst bekanntlich nicht, denn daneben tritt die Kunst des Künstlers, die *poiesis* des Poeten. Wendet man sich ihr zu, so erlebt man einen Szenenwechsel, der – wie auf einer Drehbühne – den Kontext rabiat verwandelt, ohne daß sich doch der Titel des ganzen Spiels änderte. Weiterhin geht es um ›Lebenskunst‹, doch gefragt ist nun nicht mehr die technische Fertigkeit, sondern die künstlerische Tätigkeit. Welche Veränderungen sind damit gegenüber dem Leben-Können gesetzt? Zweierlei ist anzumerken. Festgehalten wird *zum ersten* offensichtlich an der einen Voraussetzung, auf die sich die Lebenskönnerschaft stützt: daß nämlich ein Junktim zwischen Leben und Tätigkeit hergestellt wird. Es handelt sich nun freilich um eine spezielle Form von Tätigkeit: eben diejenige, die von einem Künstler ausgeübt wird. Damit ist *zum zweiten* die andere Voraussetzung, die mit der ersten Form von Lebenskunst verbunden ist, hinfällig: nämlich die Rückführung der Tätigkeit auf eine Kompetenz. Natürlich stützt sich auch der Künstler auf erlernbare, gewissen Regeln folgende Fertigkeiten. Doch die Lebenskunst, die von ihm ausgeübt werden soll, beschränkt sich nicht auf verlässliches Handwerk, sondern weckt umgekehrt die Erwartung, das Leben mit Improvisation und Erfindungsreichtum zu bereichern oder auf andere Weise zu einer überwältigenden ästhetischen Erfahrung zu verhelfen. Wenn Arnold Schönberg¹² schreibt, Kunst komme »nicht von Können, sondern von Müssen«, so liegt darin, übertragen auf die – von Schönberg freilich nicht propagierte – ästhetische Lebenskunst, eine Absage an die Vorstellung, bei ihr gehe es nur um Könnerschaft. (Schönberg schreibt weiter: »Der Kunsthandwerker kann. [...] Aber der Künstler muß. [...] Gewöhnlich sagt man: Jemand, der Tanzen lernen soll, muß erst gehen können. Aber der Vergleich [mit dem Kunstunterricht] stimmt nicht. Denn der Lehrer kann vorzeigen, wie man tanzt, aber nicht, wie man inspiriert ist, oder wie man in einem außergewöhnlichen Fall ein außergewöhnliches Mittel erfindet.«)

¹² Für das Folgende vgl. Arnold Schönberg, »Ich glaube: Kunst kommt nicht von Können, sondern von Müssen« [1911], in: ders., *Schöpferische Konfessionen*, Zürich 1973, S. 37–40, hier S. 37 f.

Festzuhalten ist also, daß die ästhetische Lebenskunst nicht in gleicher Weise wie die Lebenskonnenschaft auf eine geregelte, erlernbare Kompetenz zurückbezogen wird. Dies wirkt sich – mindestens in einer bestimmten Hinsicht – günstig auf ihre Eignung für das Leben aus, welches in der Tat nicht nur eine Sache des Könnens ist. Jedenfalls in dieser Hinsicht ist die ästhetische Variante der Lebenskunst ihrem Gegenstück überlegen. In anderer Hinsicht sind mit der künstlerischen Tätigkeit aber neue Vorgaben verbunden, die zur kritischen Prüfung herausfordern.

Es geht bei der ästhetischen Lebenskunst nicht mehr um die ebenso generelle wie minimale Forderung, eine Kompetenz zum Leben an den Tag zu legen, sondern um spezielle Vorgaben für eine Tätigkeit, die ästhetischen Kriterien genügen muß. Die vollständige Beschreibung einer solchen künstlerischen Tätigkeit, die in diesem besonderen Fall dem Leben angepaßt werden soll, muß vier Elemente enthalten: den Tätigen selbst, das von ihm verwendete Material, das von ihm geschaffene Produkt und schließlich die Instanz, die das Produkt rezipiert. Bezogen auf das Leben wäre demnach zu erwarten, daß der Handelnde zuallererst als schöpferisch Tätiger aufgefaßt wird, der das Leben als Rohmaterial einer bestimmten Gestalt zuführt, die ästhetisch genossen werden kann. Daraus ergibt sich die Frage, wie es um das Verhältnis zwischen den verschiedenen Instanzen, die hier im Spiel sind, bestellt ist. Von wem, an wem und für wen wird die Lebenskunst ausgeübt?

Bekanntlich hat man sich bei der Antwort auf diese Frage immer wieder an dem Sonderfall orientiert, bei dem die Lebenskunst auf ein Kollektiv bezogen wurde.¹³ So wurde etwa der Staat als eine besondere Art von Kunstwerk gedeutet, in dem ein Monarch oder Führer als Künstler, die Untertanen als Material fungierten. Fern solcher hierarchischer Politikformen wurde die *performance* eines sich selbst inszenierenden Kollektivs gleichfalls zum Kunstwerk deklariert, das dann etwa die Form eines dionysischen Festes, republikanischen Schauspiels oder Karnevals annahm. Zu unterscheiden sind diese verschiedenen Formen kollektiver Lebenskunst nach der Zuordnung und Verteilung der verschiedenen Instanzen (etwa des singulären oder aber pluralen Künstlertums) sowie nach den jeweils

¹³ Vgl. Philippe Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique*, Paris 1987; Ulrich Raulff (Hg.), *Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien*, München/Wien 2006.

bevorzugten Gattungen (etwa der Bildhauerei des Staats-Künstlers oder des theatralen Charakters eines Volks-Festes). Ein Hauptproblem, das sich bei diesem kollektiven Zusammenspiel stellt, ist die Definition der Autorschaft. Wenn man einen Autor mit Privilegien versieht, führt man eine Verkürzung der Interaktion herbei, bei der die einen nur noch der Bearbeitung durch den Einen Anderen harren. Wenn man dagegen alle zu Autoren befördert, bleibt unklar, wie man sich das soziale Zusammenspiel zwischen ihnen genau vorzustellen hat. Wenn die künstlerische Arbeit nicht vereinzeln soll, so daß am Ende jeder nur auf sich selbst als zu gestaltendes Material zugreifen kann, ist ein erhebliches Kompetenzen-Wirrwarr unausweichlich.

Angesichts der erheblichen Vorbehalte, die gegen die kollektive Lebenskunst geltend zu machen sind, halte ich mich im folgenden an die Analyse der ästhetischen Lebenskunst, die auf das einzelne Individuum beschränkt bleibt. Auch dieses Modell ist kompliziert genug. Während bei der Kollektivierung der Lebenskunst die Verteilung der Zuständigkeiten zum Problem wird, kommt es bei deren Individualisierung zu unübersichtlichen Überschneidungen. Vorzustellen hat man sich eine Form des Selbstbezugs, in der ein Künstler mit dem Material, das ihm als sein Leben zugefallen ist, gestaltend umgeht und mit dem, was dabei herauskommt, (bei sich selbst?) auf Gefallen stößt. Das Leben taucht also auf der Aktiv- wie auf der Passiv-Seite auf. Es ist im Spiel, wenn es um den Akt der Bearbeitung seiner selbst geht, wie auch beim bearbeiteten Gegenstand. Man bringt es hervor und nimmt es wahr. Neben der Feier der Kreativität, in der man zu seinem eigenen Geschöpf wird, ergibt sich darüber hinaus die Gelegenheit, einen Schritt zurückzutreten, dem eigenen Leben aus ästhetischer Distanz zu begegnen und sich zu den Zuschauern dieses Lebens zu gesellen.

Statt nun einen historischen Abriss zu zeichnen, der die verschiedenen Versionen der (quasi-) ästhetischen Lebenskunst von der Antike über Renaissance, Romantik, Nietzsche und die literarischen Avantgarden um 1900 bis zu Foucault verfolgt, möchte ich einigen systematischen Punkten nachgehen. Der beträchtlichen Unterschiede zwischen den verschiedenen Varianten dieser Lebenskunst bin ich mir bewußt, kann sie allerdings hier nicht explizieren. Ich gehe aus von einer Matrix, die aus zwei sich überlagernden Beziehungen zusammengesetzt ist. Es lassen sich Linien ziehen *zum*

einen vom Schöpfer oder Produzenten zum Genießer oder Rezipienten und *zum anderen* vom vorliegenden Material zum hervorzu- bringenden Produkt. Die Theorien der Lebenskunst müssen inner- halb dieser Matrix den Schwerpunkt auf die Instanz des Künstlers legen: Die Ästhetik der Lebenskunst ist auf die Ausübung dieser Kunst erpicht. Vom Künstler aus werden die drei anderen Bezugs- punkte, die im Spiel sind, einbezogen – Bezugspunkte, die damit freilich immer der Gefahr ausgesetzt sind, im Vergleich zur Figur des kreativen Künstlers ins Hintertreffen zu geraten. Zu beobach- ten sind verschiedene Effekte der Marginalisierung, denen das zu bearbeitende Material, das Produkt und die ästhetische Erfahrung ausgesetzt sind. Diese Effekte möchte ich im folgenden analysie- ren – freilich nicht nur im Hinblick auf die Verschiebungen, die innerhalb des ästhetischen Prozesses selbst erfolgen, sondern im Hinblick auf die Inkongruenzen zwischen Kunst und Leben, die dabei erkennbar werden.

Marginalisierung des Materials. Der Selbst-Schöpfer darf sich nicht durch Festlegungen eingeschränkt fühlen, die in den Gege- benheiten des Lebens enthalten sind und mit denen es abweisend gegen die Kunst wird (so wie bestimmte Stoffe wasserabweisend sind). Solche Widerstände, mit denen die Theoretiker der Lebens- kunst hadern müssen, lassen sich zuallererst der *Natur* zuordnen. Der Selbst-Schöpfer nimmt Anstoß an den Zwängen und Fest- legungen der Natur, bei Bedürftigkeit, Notdurft oder Naturnot- wendigkeit (*anankê*). Dieses Motiv findet sich z. B. in der Renais- sance-Anthropologie, in der die Feier des »[s]ui ipsius [...] plastes et fictor«, also des Bildhauers seiner selbst (Pico della Mirandola¹⁴), immer auch für einen Sieg des »Kunst-Menschen« über den »Na- tur-Menschen« (*homo naturalis*) steht (Charles de Bovelles¹⁵). Was Ergebnis eines Schöpfungsaktes ist, soll nicht von dem Material, das dem Künstler zur Gestaltung obliegt, vorentschieden werden. Zwar mag das Holz sich mit seiner Maserung spröde dem Schnitz- messer widersetzen, doch diese Trägheit oder *inertie* darf den Bild- hauer des eigenen Lebens nicht beeinträchtigen. Umgekehrt kann die künstlerische Gestaltung des Lebens als formende Leistung

14 Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate – Über die Würde des Men- schen* [1486], Hamburg 1990, S. 6.

15 Vgl. Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* [1927], Darmstadt 1987, S. 97, 348.

deklariert werden, die der sinnlosen Existenz zuteil wird; dieses offensive Motiv ist bis in die jüngste Zeit immer wieder vertreten worden, so etwa in dem Argument, daß die Form der Erzählung oder des Romans die Ordnung und Bewältigung eines von Natur aus chaotischen Lebens ermöglicht.

Die Autonomie des Künstlers, der sich zum Herrn über sein Leben aufschwingt, enthält eine Spitze gegen die »Natur« des Men- schen, die entweder dualistisch als etwas Niedriges abgetrennt wird oder aber nach Herders Diktum geradewegs in »Kunst« umschlägt: »Die Natur des Menschen ist Kunst«, bemerkt er knapp.¹⁶ Wenn das, was am Menschen »Natur« ist, selbst zur »Kunst« wird, so heißt dies, daß alles, was den Menschen ausmacht, schlechterdings als etwas Formendes und Gestaltendes, Geformtes und Gestaltetes aufgefaßt werden kann. Gemäß dieser Vereinnahmung ergibt es keinen Sinn mehr, der Kunst eine Natur entgegenzuhalten, die sich etwa sperrig gegen sie zeigen könnte. Zwar ist etwa die Romantik immer auch von der Sehnsucht nach Gegenfiguren geprägt, die sich etwa in Form träumerischer Hingabe den künstlerischen Sou- veränitätsakten entgegenstellen, doch bleibt auch die romantische Lebenskunst jener Auffassung von der durchgängigen Kunsthaftigkeit des Menschen treu. Novalis bemerkt in einer Notiz, in der er Fichtes Autonomiebegriff auf das Künstlertum überträgt: »Phi- losophie des Lebens enthält die Wissenschaft vom unabhängigen, *selbstgemachten*, in meiner Gewalt stehenden Leben – und gehört zur Lebenskunstlehre.«¹⁷

Freilich kann auch unter der Voraussetzung der durchgängigen Kunsthaftigkeit des Menschen das Material, mit dem jemand zu tun hat, widersetzlich wirken. Dies geht dann aber nicht darauf zurück, daß es sich etwa als Natur der Kunst entzöge und also von ganz anderer Art wäre, sondern darauf, daß es bereits fremder Prä- gung ausgesetzt war, also Spuren anderer auktorialer Ansprüche trägt. Eine individuelle Lebenskunst, die auf der Autorschaft für das eigene Leben insistiert, muß demnach auch eine Invektive gegen historische Vorgaben, gegen die Vorherrschaft von Traditionen enthalten. Der Widerstand richtet sich nicht nur extern gegen das Andere der Natur, sondern auch intern gegen die Kunst oder Kul-

16 Johann Gottfried Herder, *Briefe zu Beförderung der Humanität* [1793-1797], in: *Werke*, Bd. 7, Frankfurt/M. 1991, S. 126.

17 Novalis, *Schriften*, Bd. 2, hg. von Samuel Kluckhohn, Stuttgart 1965, S. 599.

tur des Anderen. So stehen Nietzsches Kritik am Historismus und sein Appell, die »alten Tafeln« zu zerbrechen, im Zusammenhang mit seiner Empfehlung, »Dichter« des eigenen »Lebens« oder »Bildner [s]einer selber« zu werden.¹⁸ Als Nachfolger Nietzsches schreibt Richard Rorty: »Als Dichter – und damit in den Augen Nietzsches als Menschen – scheitern wir dann, wenn wir die Beschreibung akzeptieren, die ein anderer von uns selbst gibt, wenn wir ein in der Vergangenheit vorbereitetes Programm ausführen, wenn wir Variationen früher geschriebener Gedichte verfassen.« Für Rorty ist der »starke Dichter« – den Begriff entleiht er Harold Bloom – »Held der Menschheit« und »Archetyp des Menschlichen«.¹⁹

Diese Kritik des Traditionalismus im Geiste der Lebenskunst ist nicht nur *normativ* als eine Verteidigung autonomer Selbstgestaltung zu lancieren, sondern kann auch *deskriptiv* operieren: nämlich als eine Kritik am Ansatz bei Gegebenheiten, die sich auf nominalistische, interpretationistische, perspektivistische Argumente zur Kontingenz des menschlichen Lebens stützt. Demnach trägt ein künstlerischer Umgang mit dem eigenen Leben dazu bei, falsche Annahmen über ontologische Gegebenheiten der Existenz zu entkräften. Nach dieser nicht-normativen Argumentation interessiert an der Lebenskunst nicht der Gegenentwurf zur biologischen Natur des Menschen, auch steht sie nicht in einem heroischen Kampf gegen die Herrschaft von Traditionen. Vielmehr ergibt sich die Kunst aus einer Infragestellung der systematischen Basis von deren Herrschaft. Da historische Traditionen nach dieser Lesart sowieso nur aus Vokabularen bestehen, können diese als reversibel gelten, sind insofern auch jederzeit der Umdichtung resp. der Ersetzung durch Neudichtung zugänglich.

Ob man nun die Kunst dualistisch als Übertrumpfung natürlicher Bedingtheiten darstellt oder das Vorhandensein einer reinen Natur bestreitet und der Kunst zutraut, diese Natur so zu durchdringen, daß das, was ist, geradewegs als Geschaffenes oder Geformtes aufzufassen ist – so oder so stößt diese ästhetische Verfügung über das Leben als Material freilich an Grenzen. Sich schlech-

terdings von seiner naturhaften *conditio* abzukoppeln – dies mag als biotechnologischer *Vorsatz* den Status eines Traums oder auch Alptraums haben, doch als *Lesart* des Lebens greift es zu kurz. Vor allem ist es abwegig, den Umgang mit dem »Eigenleben« des Lebens nur in der Form der *poietischen Selbstbeziehung*, also der Selbsterfindung oder Selbstherstellung vorzusehen. Dies ist dem Verhältnis zum eigenen Körper unangemessen: Hier stechen Einwände, die im Anschluß an Maurice Merleau-Pontys Philosophie des Leibes gegen die Vergegenständlichung der Natur erhoben worden sind.²⁰ Aber auch die historisch-kulturellen Gegebenheiten, auf die man sich im Handeln bezieht, sperren sich gegen den vergegenständlichenden Umgang, den die Poetik der Lebenskunst vorschreibt. Da Traditionen jeweils in Lebensformen aktualisiert werden, kann man sie nicht wie einen Gegenstand oder ein Werkstück behandeln. Hier wie dort – bei der Natur ebenso wie bei Kultur oder Geschichte – ist die Aufdringlichkeit dessen, auf das man sich bezieht, so groß, daß die künstlerische Souveränität nur um den Preis einer künstlichen Distanzierung vom eigenen Leben etabliert werden kann. Der verändernde Umgang mit Traditionen erfolgt nicht durch einen heroischen Akt der Neuerfindung seiner selbst, sondern setzt an bei inneren Unschlüssigkeiten in vorgegebenen Lebensformen, bei Rivalitäten zwischen verschiedenen Traditionslinien und stützt sich auf versuchsweise Abweichungen. All diese Umgangsformen mit kulturellen Mustern operieren eher mit dem Austausch und der Abwägung zwischen verschiedenen Lebensweisen und deren symbolisch verfaßten Kontexten; insofern hat der innovative Umgang mit Traditionen eher die Form eines Gesprächs mit sich selbst (und anderen) als diejenige einer Selbstbearbeitung oder Selbsterfindung.

Wenn man denn das Verhältnis des Menschen zur Geschichte als ein künstlerisches Verhältnis deuten will, dann bleibt allenfalls die Alternative, etwa gemäß Adornos Theorie der »geschichtlichen

18 Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1980, Bd. 4, S. 246–269; Bd. 3, S. 538; Bd. 9, S. 555.

19 Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität* [1988], Frankfurt/M. 1989, S. 59 f., 53, 56, 69.

20 Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* [1945], Berlin/New York 1966, S. 184. Wenn übrigens Merleau-Ponty den »Leib« mit einem »Kunstwerk« vergleicht (a. a. O., S. 181 ff.), so ist dabei auffällig, daß er den Menschen nicht als den Schöpfer versteht, der dieses Werk souverän hervorbringt; vielmehr interessiert ihn eher die Verschränkung von Stoff und Form im leiblichen Geschehen.

Tendenz« des musikalischen »Materials«²¹ dessen eigene Dynamik anzuerkennen und den Künstler mit der Aufgabe zu betrauen, dieser Dynamik als eine Art *ghostwriter* oder Hebamme zum Ausdruck zu verhelfen und sie weiter zu tragen. Überträgt man dieses Modell, das die historische Wucht des Materials anerkennt, auf die Lebensführung, verschieben sich jedoch nur die Probleme. Wenn man nämlich die Tendenz, die diesem Material innewohnen soll, nicht deterministisch überfrachten will, gelangt man wiederum zu einem Verhältnis zur Tradition, das nicht poetisch, sondern *kommunikativ* ist. So oder so muß die Marginalisierung des Materials, die um der Souveränität des Künstlers willen erzwungen worden ist, widerrufen werden.

Marginalisierung des Produkts. An der ästhetischen Lebenskunst ist eigentümlicherweise unklar, was eigentlich als Ziel der poetischen, hervorbringenden Tätigkeit bestimmt werden soll. Ohne ein solches Ziel oder äußeres Ergebnis kommt jedoch keine Kunst aus – ob es nun in einem ausgeführten Werk oder in einer aufgeführten Vorstellung (*performance*) besteht. So operiert schon die kollektive Lebenskunst oft mit der Vorstellung, daß ein Künstler einer Gemeinschaft seine Form aufprägt, sie also zu einem ästhetischen Produkt werden läßt; der Staatsmann erscheint dann als Künstler, der sich am Volk als seinem Werk beweist. Eine solche Vergegenständlichung ist politisch fragwürdig, für die poetische Tätigkeit freilich ganz üblich. Entsprechend wird auch in den Visionen des »Neuen Menschen«, die in den literarischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts im Schwange waren, von der Herstellung oder Konstruktion dieses Menschen gesprochen, wobei seltsamerweise kaum darüber nachgedacht wird, wie der Übergang vom Herstellungsprozeß zum tatsächlichen »Laufen« oder Funkzionieren dieses Produkts aussieht.²²

Wenn bei der kollektiven Lebenskunst noch klar zwischen dem Künstler und seinem Gegenstand unterschieden werden kann, stößt man im Zuge der reflexiven Wendung der individuellen Lebenskunst auf eine unübersichtliche Gleichung, in der der Gestal-

ter immer auch Gegenstand der Bearbeitung zu sein hat. Dieses Verhältnis ist weiterhin asymmetrisch oder hierarchisch angelegt. So ist es auch der Kritik ausgesetzt, die Herder und Schiller gegen Kants Begriff der Autonomie vorgebracht haben. Herder bemerkte, bei einer »stolzen *Monarchie mein[er] selbst*« bestehe die Gefahr, daß sich »Gebietter und Sklave« verwechseln. Schillers einschlägige Beschwerde lautete, daß eine interne Hierarchie im Bezug des Menschen auf sich selbst dessen Selbstverständnis »zerrütt[en]« und unschöne innere Spannungen aufbauen würde.²³

Aus dem Rollenkonflikt zwischen demjenigen, der als Schöpfer oder Autor eine Form, ein Drehbuch etc. vorgibt, und demjenigen, der als zu formendes Material fungiert, ergibt sich eine Identitätskrise. Nicht umsonst stützt sich die aristotelische Unterscheidung zwischen *praxis* und *poiesis* darauf, daß diese auf ein äußeres, vom Handeln ablösbares Ergebnis zielt, jene sich dagegen im eigenen Vollzug bewährt. Deshalb gehören bei Aristoteles *euprattia* und *euzoia* zusammen (*Nikomachische Ethik* 1098b 21-22), während die *téchne* bei der Lebensführung ins zweite Glied rückt.

Die Personalunion, in der die Instanzen von Künstler und Werk in einer Weise zusammengeführt werden, die *gelebt* werden kann, ist eine ergiebige Quelle der Irritation. Ernst Jünger sieht etwa die »höchste Lebenskunst« im »Recht auf Gestalt«, also in der Formgebung des Lebens,²⁴ doch dieses »Gestalt« gewordene Leben wirkt seltsam kalt und starr – und gerade in dieser Kälte sieht Jünger selbst ja auch die Gelegenheit zur ästhetischen Distanzierung vom Leben. Es ist nur ein kleiner Schritt von der Ästhetisierung, die das Leben in ein Produkt verwandelt, zum Ästhetizismus, der eine künstliche Gegen-Welt schafft. Gezeichnet von einer solchen Fixierung auf ein tendenziell lebloses Produkt ist auch Johannes R. Bechers Gedicht »Vorbereitung«, das eine »Neue Welt« avisiert: »Eine besonnene, eine äußerst gegliederte, eine *geschliffene* Landschaft schwebt mir vor, / Eine Insel glückseliger Menschheit.«²⁵ An Bechers Wortwahl wird deutlich, daß diese Neue Welt und die sie besiedelnden Neuen

21 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* [1949], in: Gesammelte Schriften, Bd. 12, Frankfurt/M. 1976, S. 38.

22 Vgl. mit zahlreichen Belegen Dieter Thomä, »Freiheit und Glück im Streit um den »Neuen Menschen«, in: ders., *Vom Glück in der Moderne*, Frankfurt/M. 2003, S. 33-55.

23 Johann Gottlieb Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität* [1793-1797] a. a. O., S. 398; Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung in einer Reihe von Briefen* [1795], in: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, 9. Aufl., München/Wien 1993, S. 570-669, hier S. 583 (6. Brief).

24 Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Hamburg 1932, S. 35.

25 Zit. nach Kurth Pinthus (Hg.), *Menschheitsdämmerung*, Reinbek 1995, S. 213.

Menschen unter dem Eindruck des Ideals perfekten Funktionierens stehen; das Verhältnis von Schöpfer und Produkt gleicht sich in einer solchen »Technik des Glücks«²⁶ dem von Ingenieur und Maschine an, ohne daß es ein Rezept dafür gäbe, wie man von der einen Rolle in die andere wechseln oder gar beide zugleich ausfüllen könnte. Eben deshalb hadert die Lebenskunst mit dem Produkt, auf das sie doch systematisch angewiesen ist.

Man kann leicht nachvollziehen, daß etwa die Bildhauerei mit der von ihr betriebenen Festlegung oder Erstarrung auf das zu lebende Leben nicht recht passen will. Vielversprechender oder unverfänglicher erscheinen im Vergleich hierzu die Modelle der Erzählung oder des Theaters. Doch der Status des künstlerischen Produkts ist unabhängig von den ästhetischen Gattungen, die für die Lebenskunst vorgesehen sind, heikel. Das Problem der Vergegenständlichung tritt auch dort auf, wo etwa ein Binnenverhältnis zwischen Erzähler und Protagonist, Regisseur und Schauspieler aufgebaut wird. Das soziale Miteinander im Handeln und die situative Offenheit des Lebensvollzugs sind schwer faßbar, wenn ein Individuum sich in jeder Situation rückversichern muß, welchen nächsten Schritt es sich als Autor seiner selbst vorschreibt. Auch die häufig erwogene Herabstufung dieser Autorschaft zur Ko-Autorschaft hilft da nicht weiter, denn damit dieses »Ko-« als Kooperation diesen Namen verdiente, müßte es eine reguläre gemeinsame Arbeit verschiedener Beteiligter an dem Skript ihres Lebens geben. Ein solches Skript, an dem alle mitzuwirken hätten, ist aber als Ergebnis geteilten Lebens nicht nachweisbar – und zwar deshalb nicht, weil die einzelnen Züge in diesem Spiel von den Beteiligten ganz unterschiedlich wahrgenommen werden und sich entsprechend auch verschieden in diversen Drehbüchern niederschlagen.²⁷ Wenn man das Verhältnis zu sich selbst nach dem Muster des Bezugs des Künstlers zu seinem Produkt auslegt, privilegiert man ein Verhältnis zum eigenen Leben, das nicht anders als direktiv, dirigistisch sein darf. Richard Shusterman übt in diesem

²⁶ Vgl. Franz Jung, *Die Technik des Glücks*, Hamburg 1987, bes. S. 63, 81, 144.

²⁷ Ich muß mich hier mit einer Behauptung begnügen; zu deren ausführlicher Begründung – hauptsächlich in Auseinandersetzung mit Alasdair MacIntyre – vgl. Thomä, *Erzähle dich selbst*, a. a. O., Kap. II. 4. – Zu den Grenzen der Übertragung des »ästhetischen« auf den »soziologischen« Rollenbegriff vgl. Hans Robert Jauf, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1982, S. 221 ff.

Zusammenhang Kritik an der Dominanz einer »Poetik [...] des fleißigen Herstellens«.²⁸ Degradiert werden damit andere Formen des Selbstbezugs, die etwa an das emotionale Befinden oder an normative Selbstbewertungen gebunden sind.

Die Lebenskunst könnte die erwähnten dirigistischen Vorgaben allenfalls außer Kraft setzen, wenn sie die künstlerische Produktion in einer waghalsigen Wendung auf eine höhere Macht zurückführte. Für eine solche Umdeutung des Hervorbringens in ein Empfangen steht Nietzsches Eloge auf die Inspiration: »Man hört, man sucht nicht; man nimmt, man fragt nicht, wer da giebt [...]. Alles geschieht im höchsten Grade unfreiwillig, aber wie in einem Sturme von Freiheits-Gefühl, von Unbedingtheit, von Macht von Göttlichkeit [...]. Dies ist *meine* Erfahrung von Inspiration.«²⁹ Demnach wird der Schöpfungsakt seinerseits auf einen Akt der Empfangnis, auf einen rauschhaften Zustand zurückgeführt. In ihm schlägt die Autonomie (des souveränen Künstlers) in einen Automatismus (man denke etwa an die surrealistische *écriture automatique*) um. Entsprechend grenzt die Lebenskunst hier an eine ästhetische Empfänglichkeit, in der das prometheische Pathos zum Erliegen gekommen ist. Mit dieser Hingabe, zu der auch eine eigene Ästhetik gehört, antizipiert man im Feld der Produktion schon die Rezeption. Für den Lebenskünstler ist sie nur zugänglich, wenn er das ihm eingeschliffene Selbstverständnis des Schöpferischen radikal revidiert. Im Zuge dieser Revision kommt es zu einer Verwandlung der Ästhetik der Lebenskunst in eine Ästhetik der Ekstase, des Festes. Der Preis, der für diese Überwindung einer dirigistischen, produktionsistischen Ästhetik entrichtet wird, besteht freilich in der Ersetzung des tätigen Selbstverständnisses durch Erfahrungen der Hingabe. Damit hält man sich im Rahmen eines – freilich nun stark abgewandelten – ästhetischen Paradigmas, gibt freilich mit der Abkehr von ästhetischer Lebenskunst und Selbsterfindung auch gleich das tätige Selbstverständnis auf, als dessen Sonderfall sie erscheinen. Dies wirkt wie ein Versuch, das Kind mit dem Bade auszuschütten.

Marginalisierung der ästhetischen Erfahrung. Ich habe gerade auf die Schwierigkeiten hingewiesen, die sich für die Lebenskunst er-

²⁸ Richard Shusterman, *Kunst leben*, Frankfurt/M. 1994, S. 243. Der Einwand ist auf Richard Rorty gemünzt.

²⁹ Nietzsche, *Sämtliche Werke*, a. a. O., Bd. 6, S. 339 f.

geben, wenn man das Verhältnis des Künstlers zu seinem Werk auf eine poetische Selbstbeziehung des Menschen zu seinem Leben zu übertragen versucht. Will man die Matrix der Ästhetik vollständig über das Leben ziehen, so muß schließlich auch der Betrachter einbezogen werden, der durch den Genuß, den er aus der Kunst zieht, diese erst verbürgt. Demnach muß das Gelingen der individualisierten Lebenskunst auch zur Schau gestellt und genossen werden können. Damit tritt die Rezeption, von der im Zusammenhang mit der ekstatischen Umdeutung des Schöpferischen gerade schon die Rede war, vollends ins Zentrum. Wie ist jener Erfahrung, die in der Ästhetik gang und gäbe ist, im Leben Rechnung zu tragen?

Zunächst ist zu fragen, wie der ästhetische Genuß dem Lebenskünstler selbst in einer reflexiven Wendung zuteil werden könnte. Seine Stunde schlägt, analog zur göttlichen Schöpfung, allenfalls am siebten Tage, in Ruhepausen, in denen er sein Werk überblicken und sagen kann, »daß es gut ward«. Freilich ist die Art dieser Wertschätzung klärungsbedürftig: Soll es sich um einen Genuß handeln, der in den Bereich der Ästhetik gehört, so darf dieser Selbst-Genuß nicht geradewegs die Form des Wohlergehens oder des Glücks, noch nicht mal die des wohlwollenden Gutheißens annehmen. Selbst wenn man die Schönheit nach Stendhal und Nietzsche als »Versprechen des Glücks« auffaßt,³⁰ die Ästhetik also, anders als Kant dies vorsieht, direkt für den Lebensgenuß fruchtbar macht, tilgt dies doch nicht die Differenz, die zwischen jenem »Versprechen« und dessen Einlösung oder Erfüllung bleibt. Insoweit bleibt auch der Genuß, den die Ästhetik am Leben gewährt, gespalten in das Vollgefühl des Schaffenden und die Distanz des Betrachters. Die Frage, »wie man sich fühlt«, muß der Lebenskünstler als zu intim abwehren. In Kierkegaards kritischem Porträt des Ästheten wird dieser Aspekt scharf herausgearbeitet: Er betont, daß sich die Empfindung, die sich auf einen anderen Menschen bezieht, von diesem ihrem Anlaß emanzipieren muß.³¹

Auf den Bezug zum Leben, der von ästhetischer Distanz geprägt ist, bin ich schon anläßlich Ernst Jüngers Ausrichtung der »Lebenskunst« auf die »Gestalt« gestoßen; diese Distanz hat einen festen Platz im ästhetischen Repertoire bei Schopenhauer, Oscar

³⁰ Vgl. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, a. a. O., Bd. 5, S. 347 ff.

³¹ Sören Kierkegaard, *Entweder – Oder. Teil I* [1843], Düsseldorf 1956, S. 311, 319; vgl. Thomä, *Erzähle dich selbst*, a. a. O., S. 44.

Wilde und vielen anderen. In Baudelaires Zeilen »Und stolz auf meine Bildnerei/ Genöß, ihr eigener Verfasser/ Ich ihr berauschend Einerlei« wird der ästhetische Genuß noch an die eigene künstlerische Produktion, in dessen Rezipienten man sich verwandelt, gebunden.³² Freilich ist die Verbindung zwischen den Haltungen der Produktion und Rezeption nicht zwingend. Wenn sie auseinanderfallen, ordnen sie sich ganz unterschiedlichen Typen zu: Als Gegenbild zur fleißigen Lebenskunst tritt dann eine ästhetische Rezeptivität auf, die geradezu lethargische Züge annehmen kann. So versucht der Held in Gabriele D'Annunzios Roman *Lust* zunächst dem Auftrag seines Vaters zu folgen: »Man muß das eigene Leben gestalten, wie man ein Kunstwerk gestaltet.« Als ihm bei diesem Unternehmen »Kraft« und »Wille« abhanden gekommen sind, gibt er sich mit einem seltsam matten »ästhetische[n] Sinn« zufrieden, mit dem er dem Leben fahle Reize abgewinnt.³³ Mit dem Verlust der »Freude an Handlung« und der »Flucht aus dem Leben«, die von Hugo von Hofmannsthal in einem seiner Essays über D'Annunzio³⁴ zu einer Grundfigur des Ästhetizismus erklärt worden sind, kommt der ästhetische Genuß zu seinem Recht. Doch verurteilt diese Art von Genuß zum Verzicht auf den gestalterischen Umgang mit dem Leben, weshalb umgekehrt die Lebenskunst jene ästhetische Erfahrung marginalisieren muß.

In einem Text, der dem europäischen Ästhetizismus ein Grabmal setzt, nämlich in Arthur Schnitzlers Roman *Der Weg ins Freie*, werden die aktiven und passiven Formen der Ästhetisierung auskosten und zugleich in ihre Grenzen gewiesen. Künstlerische Kreativität und ästhetischer Genuß sind dort auf verschiedene Figuren verteilt. Auf der einen Seite steht »Heinrich«, der die Rolle des Künstlers mit exaltiertem Schöpferdrang markiert. In einer ironischen Replik auf das Ideal des schöpferischen Menschen sagt er: »Ich, wenn ich eine wohlgeordnete Welt haben will, ich muß mir immer selber erst eine schaffen. Das ist anstrengend für jemanden, der nicht der liebe Gott ist.« Auf der anderen Seite steht »Georg«,

³² Hier zit. nach Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, Frankfurt/M. 1972, S. 56 f. (»Et, peintre fier de mon génie, / Je savourais dans mon tableau / L'enivrant monotone«).

³³ Gabriele D'Annunzio, *Lust* [1899], Stuttgart 1995, S. 41, 44.

³⁴ Hugo von Hofmannsthal, »Gabriele D'Annunzio« [1893], in: *Reden und Aufsätze I. 1891-1913*, Frankfurt/M. 1979, S. 174-184, hier S. 176.

der sich in ästhetischen Impressionen verliert und eine Distanz kultiviert, die ihm die Erinnerungen an die Geliebte teurer macht als das Zusammensein mit ihr: »Es war ihm«, so heißt es, »als tauchte er sein Haupt von einem Traum in den andern; und eine Wirklichkeit, die von allerhand Bedenklichem und Kläglichem erfüllt war, floß irgendwo draußen machtlos vorüber. [...] Nicht schöpferische Arbeit, – die Atmosphäre seiner Kunst allein war es, die ihm zum Dasein nötig war.«³⁵

Da die Lebenskunst die ästhetische Erfahrung von sich abspaltet, dünnt sie das Repertoire des Ästhetischen aus. Nun könnte man darin eine innerästhetische Verschiebung sehen, die allenfalls zur Folge hätte, daß die Derealisierung oder Fiktionalisierung, in der das eigene Leben als bloßes Schauspiel wahrgenommen würde, unterbunden bliebe. Mir scheint jedoch, daß die Marginalisierung der ästhetischen Erfahrung oder Rezeption einen weiteren Hinweis darauf liefert, daß die Lebenskunst in ihrer Zuständigkeit für das Leben, die sie sich anmaßt, defizitär bleibt.

Verdeutlichen läßt sich dies am Verhältnis von Selbst- und Fremdwahrnehmung. Zwar kann man im Blick auf den Bezug des Menschen zu sich selbst noch zugeben, daß die ästhetische Erfahrung eine derealisierende, fiktionalisierende Distanz zum eigenen Leben schafft; daß die Lebenskunst eine solche beobachtende Distanz marginalisiert, ist ihr nicht als lebensfeindlich anzulasten. Anders verhält es sich, wenn man versucht, die Fremderfahrung auf ihre ästhetischen Implikationen hin zu untersuchen. Hier kommt man nämlich gar nicht umhin, dem Bezug zum Anderen eine Distanz zuzugeben, wie man sie eben auch von der ästhetischen Erfahrung kennt. Für die Fremdwahrnehmung muß sich die produktivistische Lebenskunst seltsam unzuständig fühlen. Und doch bleibt die Ästhetik dem Umgang mit Anderen nicht fern, vielmehr versetzt sie in Gestalt ästhetischer Wahrnehmung das Individuum in die Lage, sich in den Anderen hineinzusetzen. Man stößt hier auf eine soziale Dimension der Ästhetik, die außerhalb der Perspektive der Kunst des Lebens liegt, welche das eigene Leben zum Werk werden läßt.

Eine frühe Andeutung jener sozialen Dimension findet sich in

35 Arthur Schnitzler, *Der Weg ins Freie* [1908], in: *Das erzählerische Werk*, Bd. 4, Frankfurt/M. 1978, S. 289 f., 293; vgl. S. 220.

Aristoteles' Deutung der Anteilnahme am Leben eines Freundes, die er als *synaisthanesthai*, also wörtlich als ein Mit-Wahrnehmen bezeichnet (*Nikomachische Ethik* 1170b 10 f.). Im Gefolge dieser Deutung stehen Adam Smiths Überlegungen zur Sympathie, aber auch Martha Nussbaums Wertschätzung der Ästhetik, welche den Menschen – wie sie mit einer Wendung Henry James' sagt – in die Lage versetzt, »finely aware and richly responsible« zu sein.³⁶ In anderem Zusammenhang spricht Robert Musil davon, daß die ästhetische Erfahrung die »Zärtlichkeit der Welt« enthüllen könne, »die unaufhörlich alle unsere Sinne berührt«. Die ästhetische Erfahrung hat nach Musil also eine ethische Qualität – und zwar deshalb, weil sie sich auf das Mit-Fühlen und Lieben stützt, womit ein Mensch am anderen Anteil nimmt.³⁷ Wiederum unter anderen theoretischen Prämissen hat kürzlich Thomas Docherty eine Verbindung zwischen »Demokratie« und »Ästhetik« gezogen und gemeint, letztere setze bei einem Austausch zwischen »Wahrnehmungssubjekten« ein, der als Sich-Hineinversetzen in den Anderen eben auch der Möglichkeit sozialer Beziehungen in einer Demokratie zugrunde liegt.³⁸ Natürlich erschöpft sich das soziale Leben nicht in diesen ästhetischen Bezügen – und natürlich käme es zu einer Verkürzung dieses Lebens, wenn man mit einem anderen Menschen nicht anders denn in ästhetischer »Zärtlichkeit« verkehrte. Diese ästhetische Erfahrung ist also ergänzungsbedürftig, doch dies rechtfertigt noch nicht die Strategie, sie von vornherein zu vernachlässigen.

Eingang meines Beitrags habe ich darauf hingewiesen, daß die Theorien der Lebenskunst sich diesseits des moralischen »Sollens« positionieren und sich statt dessen auf die Fähigkeiten, das Können und Tätigsein des Menschen stützen. Ein Standardeinwand gegen die Lebenskunst lautet entsprechend auch, daß es ihr am nötigen moralischen Ernst fehle und sie entweder zu einer technokratischen oder zu einer verspielten Lebensführung aufrufe. Meine Durchsicht der im engeren Sinne ästhetischen Implikationen der Lebenskunst hat nun ein Resultat, das von jenem externen Einwand der Sollens-Ethik abweicht, freilich weiterhin Kritik an der Lebenskunst mobi-

36 Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York/Oxford 1990, S. 148, 163 et passim.

37 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* [1930-1943], Reinbek 1981, S. 367, 1085.

38 Thomas Docherty, *Aesthetic Democracy*, Stanford 2006, S. X, 119.

liert. Mir scheint nämlich, daß die Konzeptionen der ästhetischen Lebenskunst eine Strategie der internen Diskriminierung betreiben, also noch nicht einmal das ganz ausschöpfen, was die Ästhetik für die Lebensführung zu bieten hat. Die Pointe liegt dann im Hinweis auf das sozialtheoretische Potential, das in der ästhetischen Qualität des Gleichklangs im Wahrnehmen, des Einschwingens auf den Anderen verborgen liegt. Diese Ästhetik, die jenseits der Ausübung der Lebenskunst liegt, wird zu *einer* Lehrmeisterin des Lebens – wie auch das künstlerische Tun, wenn nur der imperiale Gestus einer Kunst ›des‹ Lebens gebrochen ist, durchaus lebensdienlich im Sinne der Kreativität und der ›perfectibilité‹ des Menschen wirken kann³⁹ –, und wie schließlich auch das Können, das in konkreten Kompetenzen zum Einsatz kommt, zur Erleichterung und Stärkung der Lebensführung beiträgt. Die Lebenskunst ist mit Vorsicht zu genießen – um der Kunst wie auch um des Lebens willen.

39 Vgl. Hans Joas, *Kreativität des Handelns*, Frankfurt/M. 1992.

Kritik der Lebenskunst

Herausgegeben
von Wolfgang Kersting
und Claus Langbehn

Die Lebenskunstliteratur boomt. Nicht nur in der Wissenschaft stößt sie auf zunehmendes Interesse, sondern auch und vor allem in der breiten Öffentlichkeit. Mit Fug und Recht läßt sich daher behaupten, daß sie nicht nur die jüngste Gestalt der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiedererwachten Praktischen Philosophie ist, sondern auch Symptom eines verbreiteten lebensethischen Orientierungsbedürfnisses. Der Band unternimmt, was diese Situation verlangt: eine philosophisch angemessene Kritik der Lebenskunst im Sinne der Anspruchsüberprüfung und Grenzziehung. In Auseinandersetzung mit bestehenden Lebenskunstkonzepten unterziehen die Autoren das Lebenskunstprogramm und seine ethische Orientierungsleistung einer genauen und vor allem kritischen Analyse. Eine Einleitung führt in das Thema ein und untersucht insbesondere das Verhältnis der Lebenskunst zur klassischen Ethik, zur modernen Moralphilosophie sowie zu verschiedenen Formen der Lebensbewältigungspsychologie.

Wolfgang Kersting ist Professor für Philosophie an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Im Suhrkamp Verlag sind u. a. erschienen: *Recht, Gerechtigkeit und demokratische Tugend. Abhandlung zur praktischen Philosophie der Gegenwart* (stw 1332), *Politische Philosophie der internationalen Beziehungen* (hg. mit Christine Chwaszcza, stw 1365).

Claus Langbehn ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Philosophischen Seminar der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Im Suhrkamp Verlag hat er herausgegeben: William James, *Pragmatismus und radikaler Empirismus* (stw 1775).

Suhrkamp

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1815

Erste Auflage 2007

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2007

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von

Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-29415-4

I 2 3 4 5 6 - 12 11 10 09 08 07

Inhalt

Vorwort 7

Wolfgang Kersting

Einleitung: Die Gegenwart der Lebenskunst 10

I. Antike Ursprünge und moderne Weiterungen

John Sellars

Téchnè peri tòn bión. Zur stoischen Konzeption
von Kunst und Leben 91

Christoph Horn

Objektivität, Rationalität, Immunität, Teleologie: Wie
plausibel ist die antike Konzeption einer Lebenskunst? 118

Alexander Nehamas

Philosophischer Individualismus 149

II. Das Erbe Kants

Martin Seel

Rhythmen des Lebens. Kant über erfüllte und leere Zeit ... 181

Claus Langbehn

Grundlegungsambitionen, oder der Mythos
vom gelingenden Leben.
Über Selbstbewußtsein und Selbstgestaltung in der Ethik .. 201

III. Selbstbestimmung? Möglichkeiten und Grenzen

Dieter Thomä

Lebenskunst zwischen Könnerschaft und Ästhetik.
Kritische Anmerkungen 237

Ludger Heidbrink

Autonomie und Lebenskunst.
Über die Grenzen der Selbstbestimmung 261

Michael Pauen

Keine Kränkung, kein Dilemma: Warum man mit dem
Fortschritt der Neurowissenschaften leben kann 287

IV. Common sense, Lebenskunst und Tugendethik

Thomas Rolf

Normale Selbstverwirklichung.
Über Lebenskunst und Existenzästhetik 315

Otfried Höffe

Macht Tugend glücklich? 342

V. Epilog

Dieter Henrich

Sorge um sich oder Kunst des Lebens? 359

Über die Autoren 372

Namenregister 377