

Harald Lemke

Michel Foucault
In Konstellationen

(Die schwierige Lebenskunst

Foucault, Schiller und Marcuse
über den ästhetische Begriff der
Freiheit)

Inhalt

Introduction	5
<i>Sapere Aude!</i> Foucault, Kant und die Aufklärung	7
Critique of Political Reason. The Foundation of the Political in the Practical Philosophy of Foucault, Arendt, and Lyotard	23
Das Echo des Schwertes. Foucault, Elias und Oestreich zum Sozialdisziplinierungsprozeß der Moderne	68
Die schwierige Lebenskunst. Foucault, Schiller und Marcuse über den ästhetischen Begriff der Freiheit	118
Zum Kynismus der Kritik. Deutsches Banditentum im 18. Jahrhunderts (Hommage à Michel Foucault)	153



Die schwierige Lebenskunst Foucault, Schiller und Marcuse über den ästhetische Begriff der Freiheit

Die, seinen letzten Arbeiten zugrundeliegenden Motive zusammenfassend, sieht sich Michel Foucault vor folgende Frage gestellt: „Es verwundert mich, daß Kunst in unserer Gesellschaft zu etwas wurde, das ausschließlich mit Gegenständen zu tun hat, aber nicht mit Individuen oder dem Leben; daß Kunst etwas Abgesondertes ist, das von Experten, also Künstlern gemacht wird. Aber könnte nicht das Leben eines jeden ein Kunstwerk werden?“¹ Obwohl Foucault diese eindringliche Frage nicht in einen weiteren, „kunstgeschichtlichen“ Zusammenhang stellt, wird doch ganz deutlich, daß er beabsichtigte, die vermeintlich veraltete Hoffnung auf die Überwindung der Entzweiung von Kunst und Leben neu aufzugreifen. Für Foucault, wie auch für die historische Avantgardebewegung bedeutet der Versuch, Kunst und Leben zu verbinden, menschliche Kreativität und Autonomie von dem gesellschaftlich begrenzten Bereich der Kunst zu befreien und diese nicht länger am Werk orientierte „kreative Praxis“² auf alle Lebensaspekte auszuweiten. Die Überwindung der Trennung des alltäglichen Lebens von dem Außeralltäglichen der Kunst in einer neuen Lebenspraxis, vorgestellt als das revolutionäre Projekt einer freien Gesellschaft, ist weit älter als der Avantgardismus der zwanziger Jahre. Vor allem Schillers *Briefe zur ästhetischen Erziehung der Menschen* waren dem Verlangen verpflichtet, die soziale Entzweiung der modernen Gesellschaft durch die Zusammenführung von Kunst und Leben im Namen einer „ästhetischen

Freiheit“³ wieder zu versöhnen. Schillers ästhetische Utopie aufgreifend, reformuliert Marcuse in seinem Aufsatz *Der affirmative Charakter der Kultur* dessen Position. Dementsprechend werde ich, bevor ich Foucaults ästhetische Utopie, die seiner Frage zugrundezuliegen scheint, diese Frage zunächst in Schillers Kunstphilosophie, als dem Ausgangspunkt der ästhetische Kritik der Moderne, zurückverfolgen.

Das Werk der Not oder das Werk der Freiheit

Angesichts von Entfremdungserfahrungen, der Zersetzung des Gemeinsinnes, arbeitsteiliger Vereinseitigung menschlicher Vielfältigkeit und dem kompromißlosen Diktat des Nutzens erfährt Schiller die bürgerliche Gesellschaft als einen „Naturzustand“. Diesen Naturzustand wäre in Schillers Augen überwindbar, sofern Kants Ideale der menschlichen Freiheit und der Vernünftigkeit einer politischen Republik nicht länger als ein abstraktes Postulat über dieser realen Unvernunft der bestehenden Gesellschaft schwebt, sondern in veränderten Lebensverhältnissen verwirklicht wären. Die Überwindung der modernen Entzweiung des Einzelnen von der Gesellschaft, von der Natur und von sich selbst stellt er ein utopischen Zustand entgegen, in dem die Menschen ihre Lebensverhältnisse so frei und selbstbestimmt gestalten, wie es unter den vorherrschenden gesellschaftlichen Bedingungen einer Arbeitsteilung einzig noch der Künstler in seinem autonomen Umgang mit seinem Werk vermag. Sogesehen käme Gesellschaftsveränderung für Schiller damit gleich, „[...] das Werk der Not in ein Werk seiner freien Wahl umzuschaffen“ bzw. „den Staat der Not mit dem Staat der Freiheit zu vertauschen“.⁴ Gesell-

schaftliche Verhältnisse, die frei und autonom gestalten werden, nennt Schiller folglich auch „ästhetische Kultur“ und ihre Freiheit „ästhetische Freiheit“. Damit bringt Schiller eine Utopie des Ästhetischen ins Spiel, in der die Hoffnung auf die gesellschaftliche Verwirklichung der Ideale der Freiheit, Vernunft und Gerechtigkeit in „fröhlichen Verhältnissen“⁵ aufbewahrt sind; einen stets schon ins Politische gewendeten utopischen Begriff des Ästhetischen, der jene Tradition einer radikalen Kritik der bürgerlichen Gesellschaft einleitet, deren Denken allein um die Frage der praktischen Realisierbarkeit einer vernünftigen Gesellschaft kreist – eben Lebensverhältnissen, in denen „der Mensch kein geknechtetes, geächtetes, unterworfenen Wesen“⁶ ist.

Mit dieser „ästhetischen Utopie, die für Hegel und Marx wie überhaupt für die hegel-marxistische Tradition bis zu Lukàcs und Marcuse ein Punkt der Orientierung geblieben ist“⁷, eröffnete Schiller jene Dialektik der Aufklärung, deren Unabgegoltenheit das Leid unzähliger Menschen immer noch einfordert. Schiller war sich, als er seine Briefe vor zwei Jahrhunderten schrieb, durchaus bewußt, daß die Verwirklichung einer ästhetischen Freiheit die Verschränkung von Leben und Kunst in einem ästhetischen Staat „eine Aufgabe für mehr als ein Jahrhundert“⁸ sein wird. Und wenn sich Adorno und Horkheimer zu Beginn ihrer *Dialektik der Aufklärung* resigniert mit der Frage konfrontiert sehen, „warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt“⁹, dann verdeutlicht dieser tödliche Sachverhalt nur, wie recht Schiller mit seiner Einschätzung der Dauer der Aufklärung hatte: in Anbetracht der schreienden Kluft zwischen einer aufgeklärten Welt der humanen Ideale und der realen Not sah schon er sich mit der Frage konfrontiert: „woran (es) liegt,

daß wir noch immer Barbaren sind“¹⁰?

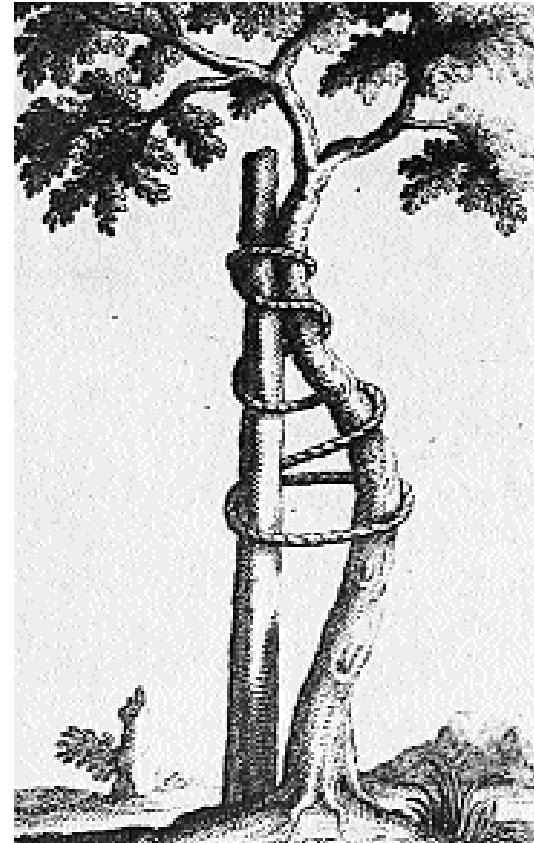
Die Verbesserung des Politischen

Zur Beantwortung dieser quälenden Frage formuliert Schiller zunächst das folgende Problem: „Alle Verbesserung im Politischen soll von der Veredlung des Charakters ausgehen – aber wie kann sich unter den Einflüssen einer barbarischen Gesellschaftsverfassung der Charakter veredeln? Man müßte zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergibt, und Quellen dazu eröffnen, die sich bei aller politischen Verderbnis rein und lauter erhalten.“¹¹

Marx' Antwort auf dieses revolutionstheoretische Problem wird bekanntlich der Versuch sein, das Proletariat als dieses Werkzeug aufzuweisen. Schiller seinerseits wählt einen anderen Weg. Er fährt fort: „Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst, diese Quellen eröffnen sich in ihren unsterblichen Mustern“. Vorwegnehmend sei angemerkt, daß Schiller in seinen Ausführungen durchaus nicht immer klar ist.¹² Das zeigt sich sogleich, wenn er im unmittelbaren Anschluß an den zitierten Satz zu dem Ergebnis kommt, daß die „unsterblichen Muster“ der modernen Kunst, also die Autonomie des ästhetischen Scheins, letztlich doch nicht so unsterblich sind, sondern vielmehr auch sozio-historischer Bedingungen unterworfen bleiben: „Wo der Charakter straff wird und sich verhärtet, da sehen wir die Wissenschaft streng ihre Grenzen bewahren und die Kunst in den schweren Fesseln der Regel gehen; wo der Charakter erschläfft und sich auflöst, da wird die Wissenschaft zu gefallen und die Kunst zu vergnügen streben.“¹³ Vor dem Hintergrund einer barbarischen Staatsverfassung und den

politischen Verderbnissen seiner Zeit nimmt Schiller die aktuellen Auslösungerscheinungen in Wissenschaft und Kunst als eine solche Schlawfrheit wahr. Konsequenterweise hängt für Schiller das unsterbliche Formprinzip des Ästhetischen vollständig von der charakterlichen Stärke des Künstlers und dessen „dämonischen Natur“ ab. Um die unzeitgemäÙe Stärke der Person des Künstlers zu veranschaulichen, zeichnet Schiller ihn auf eine Weise, die an Nietzsches Zarathustra erinnert, der ebenfalls mit übermenschlicher Stärke von den Höhen der Berge herabsteigt, um „den da unten“ die ästhetischen Prinzipien freien und selbstbestimmten Gestaltens zu predigen: „Aus dem reinen Äther seiner dämonischen Natur rinnt die Quelle der Schönheit herab, unangesteckt von der Verderbnis der Geschlechter und Zeiten, welche tief unter ihr in trüben Strudeln sich wälzen.“¹⁴ Aber Schiller weiß selbst, daß dieser Typ von (Über-) Mensch, dieser unzeitgemäÙe Künstler, der nicht nur nichts auf das Urteil seiner verdorbenen und erschlafren Zeitgenossen gibt und sich ihrer „eitlen Geschäftigkeit“ und dessen Glückversprechen entsagt, „nicht jedem“¹⁵ zusagt oder entspricht.

Dennoch: bevor sich derjenige, der sich für die Verbesserung des Politischen einsetzt, und Schiller denkt dabei natürlich an die jüngsten Ereignisse im Frankreich seiner Zeit, halsüberkopf und unbedacht der „Rohigkeit“ der politischen Tat und der Ungestümtheit eines „handelnden Lebens“ überantwortet, rät der Gelehrte Schiller den zur revolutionären Tat bereiten Heranwachsenden schließlich von der direkten politischen Aktion ab zugunsten einer individuellethischen Tugendethik: „Gib also, werde ich dem jungen Freund der Wahrheit und Schönheit zur Antwort geben, der von mir wissen will, wie er den edlen Trieb in seiner Brust, bei allem Widerstande des



Ist die Ausbildung einer zweiten Natur des Menschen notwendig verbunden mit dem Rückfall hinter die Wildwüchsigkeit der ersten?

Jahrhunderts, Genüge zu tun habe, gib der Welt, auf die du wirkst, die Richtung zum Guten, so wird der ruhige Rhythmus der Zeit die Entwicklung bringen."¹⁶

Einmal abgesehen von Schillers zeitbedingten naiven Fortschrittsgläubigkeit, wird aus diesem Rat nicht ganz klar, was der junge Freund der Wahrheit und Schönheit nun konkret für die Verwirklichung der Freiheit tun muß. Schiller fährt deshalb fort: „Durch den standhaften Mut, mit dem du ihr Glück [das seinen Zeitgenossen, H.L.] verschmähst, wirst du ihnen beweisen, daß nicht deine Feigheit sich ihrer Leiden unterwirft. [...] Wo du sie [die Willkür, die Frivolität und die Rohigkeit seiner Zeitgenossen, H.L.] findest, umgib sie mit edlen, mit grossen, mit geistreichen Formen, schließe sie ringsum mit dem Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet."¹⁷

Mit diesem Plädoyer für eine mutige Widerständigkeit des Einzelnen, der sich für die Verwirklichung von Freiheit – jenseits revolutionärer Praxis – durch die alltägliche Vorbildlichkeit seines Verhaltens einsetzt, hat Schiller zwar schon fast alle seine zentralen Argumente zusammengestellt, die verdeutlichen soll, daß die Verbesserung des Politischen durch die Veredelung des Charakters einzelner Mutiger zwar selten, aber zugleich der einzige Weg einer (ästhetischen) Verwirklichung von Freiheit eröffnet. Aber damit hat Schiller immer noch nichts Informatives über die sozialrevolutionäre Rolle der schönen Kunst gesagt. Von ihr sollten ja gerade diejenigen Werkzeuge der Gesellschaftsveränderung stammen, die stärker und unbedingter sind, als die bloß moralische Forderung, sein Leben gemäß der Freiheit und Selbständigkeit einzurichten – eine Forderung, die angesichts der Verderbnisse und Rohigkeit der Verhältnisse mit der Ohnmächtigkeit des bloßen Sollens geschlagen zu sein

scheint. Nicht ist klar, in welchem Sinne speziell die schöne Kunst eine sozialrevolutionäre Kraft entfalten können sollte. Oder benutzt Schiller Kunst und Künstler synonym, dergestalt, daß Kunst hier nichts anderes meint, als die Praxis desjenigen, der als ein vortrefflicher Kämpfer für bessere Verhältnisse angesehen wird, und – bloß dem „bildenden Künstler“ analog – das, was gestaltet werden soll (nämlich reale Freiheit und gerechte Verhältnisse), frei und selbstbestimmt gestaltet?

Tatsächlich bleiben Schillers Ausführungen auch diesbezüglich unklar. Zwar setzt er sich in seinem 22. Brief mit der Anwendung seines Begriffs des Ästhetischen „auf die ausübende Kunst und auf die Beurteilung ihrer Werke“¹⁸ auseinander, aber letztlich verdeutlicht auch diese Diskussion nur, daß das sozialrevolutionäre Werkzeug, das trotz aller politischen Verderbnisse und gesellschaftlicher Herrschaftsverhältnisse für die Veredelung des Charakter sorgt, nicht eigentlich die schöne Kunst ist. Die freie Gestaltung der allgemeinen Belange zu einem im Sinne der Selbstbestimmung durchgestalteten Schönen bleibt bei Schiller letztlich doch allein abhängig von jenem, wie er ihn nennt, „politischen Künstler“¹⁹, der mit seinem standhaften Mut, sich über die bestehenden Verhältnisse hinwegzusetzen versucht. Aufschlußreicher als Schillers ohnehin nur vagen Ausführungen über die ausgeführten und rezipierten Kunstwerke ist vielmehr der Sachverhalt, daß er die ästhetische Gestaltungspraxis des politischen Künstler in einem nächsten Schritt anthropologisierend in einem menschlichen Spieltrieb fundiert: „Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur ganz Mensch, wo er spielt.“²⁰ Schiller stellt damit der instrumentellen Rationalität der bürgerlichen

Gesellschaft die ästhetische Vernunft der spielerischen Kreativität entgegen. Dieses, durch keinerlei gesellschaftlichen Einfluß vollständig zerstörbare ästhetische Vermögen des Spielens kommt dem politischen Ethos des „Selbstdenkers“ in seinem Versuch, der barbarischen Welt – zumindest mit seinen begrenzten Mitteln – einer schönen, d.i. selbstbestimmten Form zu geben, entgegen. Voreilige Kritik antizipierend stellt Schiller, schon fast ein wenig polemisch, einen allerdings wichtigen Punkt fest: „Freilich dürfen wir uns hier nicht an die Spiele erinnern, die in dem wirklichen Leben im Gange sind und die sich gewöhnlich nur auf sehr materielle Gegenstände richten; aber in dem wirklichen Leben würden wir auch die Schönheit vergebens suchen, von der hier die Rede ist.“²¹ Das Leben wird für Schiller nur und ausschließlich dort zum Spiel, wo sich der einzelne mutig entscheidet, die bloß gewohnheitsmäßig eingespielte Lebenspraxis zu veredeln. Wie der künstlerische Umgang mit dem Material eines Kunstwerks ein Ausläufer dieses spielerischen Vermögens ist, so sieht Schiller schließlich in der, dem Spielerischen zugrundeliegenden, kreativen Praxis jenes Fundament, das „das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwierigeren Lebenskunst tragen“ soll.²²

Die Frage nach der Veredlung des Charakters, als die ethische Voraussetzung für eine Verbesserung des Politischen, der realen Überwindung der Kluft zwischen den kulturellen Idealen der Freiheit und Gerechtigkeit und den Zwangsverhältnissen der industriellen Gesellschaft in dem Stand der ästhetischen Kultur selbstbestimmter Gestaltungspraxis beantwortet Schiller mit dem Hinweis auf die Notwendigkeit einer schwierigen Lebenskunst.

Ästhetische Freiheit verwirklicht sich für Schiller folglich in einem Leben, in dem die künstlerische Praxis als (primäres)

Gestaltungsprinzip aller Lebensvollzüge zum Tragen kommt. Der Kunst selbst kommt sozialrevolutionäre Kraft allein deshalb zu, weil unter den Bedingungen der bürgerlichen Gesellschaft in ihr das ästhetische Vermögen des Spiels aufbewahrt ist. Aber *die Verwirklichung einer „ästhetischen Kultur“ verlangt bei Schiller nicht den bildenden Künstler, sondern den politischen Künstler.* Die Kunst dieses politischen Künstlers ist nicht das museale Werk, sondern die Lebenskunst, sich mit edlen und geistreichen Formen und „Symbolen des Vortrefflichen“ zu umgeben.

Der affirmative Charakter der modernen Kultur

Marcuse übernimmt Schillers Grundgedanken einer ästhetischen Utopie, allerdings bricht sein materialistisches Selbstverständnis mit dem impliziten Idealismus' Schillers. Während bei Schiller die Kantschen Ideale der Freiheit und Gerechtigkeit in einem unvermittelten Verhältnis zu den gesellschaftlichen Lebensbedingungen stehen, entreißt Marcuse der idealistischen Zwei-Welten-Lehre ihre ideologische Naivität. Er zeigt, daß „die dauernde Predigt von der unabdingbaren Freiheit, Größe und Würde der Person, von der Herrlichkeit und Autonomie der Vernunft, von der Güte der Humanität und der unterschiedlosen Menschenliebe und Gerechtigkeit“²³ nicht abgetrennt von den materiellen Lebensverhältnissen stehen, sondern vielmehr von „der allgemeinen Erniedrigung des größten Teils der Menschheit, die Vernunftlosigkeit des gesellschaftlichen Lebensprozesses, der Sieg des Arbeitsmarktes über die Humanität, des Profits über die Menschenliebe“²⁴ ablenkt. Marcuses materialistische Analyse macht klar, daß diese Ideale überhaupt nur proklamiert haben werden können, insofern sie in dem

gesellschaftlichen Sonderbereich der Kultur produziert wurden. Die Artikulation der humanistischen Ideale wurde mit ihrer eigenen gesellschaftlichen Folgelosigkeit bezahlt: „Die klassische bürgerliche Kunst hat ihre Idealgestalten so weit von dem alltäglichen Geschehen entfernt, daß die in diesem Alltag leidenden und hoffenden Menschen sich nur durch den Sprung in eine total andere Welt wiederfinden können.“²⁵ – Der sonntägliche Sprung in die anmutige Atmosphäre des Museums versucht das Grau-in-Grau des Alltags vergessen zu machen. In der Tatsache, daß in der bürgerlichen Kunst die wirkliche durch eine fiktive Welt verklärt wird, liegt für Marcuse ihr affirmativer Charakter: Die realen Lebensverhältnisse in einer idealen Welt humaner Werte schönzureden, macht das Bestehende erträglich und rechtfertigt es zuletzt: „Nur in der Kunst hat die bürgerliche Gesellschaft die Verwirklichung ihrer eigenen Ideale geduldet und sie als allgemeine Forderung ernst genommen. Was in der Tatsächlichkeit als Utopie, Phantasterei, Umsturz gilt, ist dort gestattet. Das Medium der Schönheit entgiftet die Wahrheit und rückt sie ab von der Gegenwart. Was in der Kunst geschieht, verpflichtet zu nichts.“²⁶

Während Schiller jedoch trotz seines Idealismus' diese beiden getrennten Welten in jener schwierigen Lebenskunst real aufhebbar sah, droht Marcuse²⁷ gerade aufgrund des Nachweises der bloß kompensatorisch-affirmierenden Funktion des, vom gesellschaftlichen Leben abgespaltenen, Bereiches der bürgerlichen Kultur und ihrer Ideale, Leben und Kunst nicht mehr in der Möglichkeit einer realen Praxis vermitteln zu können.

Gleichwohl hält Marcuse an einer ästhetischen Kritik der Moderne fest: auch ihm geht es um „eine wirkliche Aufhebung der affirmativen Kultur“²⁸ in einer selbstbestimmt gestalteten Gesellschaft. Auch wenn Marcuse einerseits die Wirkung der

kulturellen Ideale der bürgerlichen Kunst ideologiekritisch entschärft und in das Schimäre musealer Feiertäglichkeit verweist, nimmt er zugleich die „kritisch-revolutionäre Kraft dieser Ideale“ als jenen Widerstandspunkt wahr, in dem die „Sehnsucht nach einem glücklicheren Leben aufgenommen“²⁹ und bewahrt bleibt. Weil Marcuse jedoch in den 30er Jahren nicht mehr an die Möglichkeit einer revolutionären Veränderung glaubte und aufgrund seines marxistischen Praxisverständnis nicht, wie Schiller die ästhetische Praxis einer schwierigen Lebenskunst in Betracht zog, wiederholt er letztlich die bürgerliche Reduktion, die reale Möglichkeit künstlerischer, freier Gestaltungspraxis allein auf ihre affirmative Gestalt in der Form musealer Kunst festzuschreiben. Mit diesem Schritt öffnet sich Marcuse – volens nolens – der Logik seines Gegenstandes: damit, daß die bürgerliche Gesellschaft die Kunst bloß in ihrer musealen Form als den Statthalter einer besseren Praxis, von Autonomie, zuläßt, reduziert sie zugleich ideologisch das Ästhetischen auf das am Werk orientierte Kunstschaffen: die reale Möglichkeit einer individual-ethisch motivierten Lebenskunst, als die stets mögliche Verschränkung von Kunst und Leben, wird von dem bürgerlichen Kunstverständnis wie auch von Marcuse ausgeschlossen – Marcuse verfügt nicht über Schillers Begriff des politischen Künstlers, einem konkreten Akteur, der die utopisch geforderte Verwirklichung freiheitlicher Gestaltungspraxis in einer schwierigen Lebenskunst aufzuheben versucht.

In diesem Kontext verwundert, daß Marcuse in seinem Aufsatz an keiner Stelle zur surrealistischen Bewegung seiner Zeit Bezug nimmt. Ein möglicher Grund dafür wäre, daß Marcuse in seinem Text, worauf später zurückzukommen sein wird, primär mit der bedrohlichen Entwicklung einer *falschen* Aufhebung der Kunst

durch deren Totalisierung im Nationalsozialismus beschäftigt war. Das aber erklärt durchaus nicht, warum Marcuse das revolutionäre Selbstverständnis der Avantgarde und ihre Intention der „Aufhebung der autonomen Kunst im Sinne einer Überführung der Kunst in Lebenspraxis“³⁰, in dieser Zeit schlicht unerwähnt läßt.

Letztlich liegt der Grund für Marcuses Überzeugung von der Unmöglichkeit, die in der bürgerlichen Gesellschaft auseinandergerissenen Bereiche des Alltagslebens und der künstlerischen Praxis in einer neuen Lebenskunst wieder zu versöhnen, teils in seinem theoretischen Realismus, angesichts des 1. Weltkrieges und der drohenden Gefahr des Faschismus mit jedweder Fortschrittshoffnung zu brechen, teils aber auch in seinem marxistischen Vorurteil, den avantgardistischen Mut zu einer schwierigeren Lebenskunst³¹ als (eine im eingeschränkten Sinne) revolutionäre, politische Praxis nicht ernstnehmen zu können. Diese konzeptuelle Ambivalenz seiner ideologiekritischen Version einer ästhetischen Utopie korrigiert Marcuse in dem 30 Jahre später geschriebenen Aufsatz *Über die Befreiung*.

Die Kraft des Ästhetischen

Über die Rezeption der Freudschen Psychologie nähert sich Marcuse Schillers triebtheoretisch fundierten Begriff des Ästhetischen als Spiel³², so daß er konzeptuell ästhetische Praxis nicht länger auf die bürgerliche, museale Kunstform reduzieren muß. Den mutigen Versuch einer Aufhebung des Ästhetischen meint Marcuse in den 60er Jahren in der sogenannten „neue Sensibilität“, die sich in den Protest- und Widerstandsbewegungen der damaligen Zeit ausdrückt,

wahrnehmen zu können: „Die neue Sensibilität ist Praxis geworden; sie entsteht gegen Gewalt und Ausbeutung, in einem Kampf für wesentliche neue Weisen und Formen des Lebens; sie impliziert die Negation des gesamten Establishments, seiner Moral, seiner Kultur; die Behauptung des Rechts, eine Gesellschaft zu errichten, in der die Abschaffung von Armut und Elend Wirklichkeit wird und das Sinnliche, das Spielerische, die Muße Existenzformen und damit zur Form der Gesellschaft selbst werden.“³³ Das Ästhetische als Organisationsform einer freien Gesellschaft erscheint Marcuse nun nicht mehr allein eingeschränkt auf die affirmative Funktion bürgerlicher Kunst. Als Kampf für eine neue Lebensform ist die Verschränkung von Kunst und Leben in kreativer Praxis durchaus möglich. In einer ästhetischen Gestaltung der eigenen Lebensumstände, alternativer Lebensformen, neuer Bedürfnisse und Körpererfahrungen, dem Praktizieren eines anderen Politikverständnisses, anderer Wertorientierungen, Umgangsformen und der Kritik des Bestehenden durch das Aufkommen der neuen sozialen Bewegungen sieht Marcuse jene ästhetische Form spielerischer Selbstgestaltungspraxis verwirklicht, die – würde sie sich auf die gesamte Gesellschaft ausdehnen – die so gestalteten Lebensverhältnisse zur „sozialen Plastik“ (Beuys) bzw., wie es bei Marcuse heißt, „aus ihnen ein Kunstwerk machen; insoweit aber die Form aus dem gesellschaftlichen Produktionsprozeß hervorginge, hätte Kunst ihren traditionellen Ort und ihre Funktion in der Gesellschaft geändert.“³⁴ Die Aufhebung der Kunst zum Organisationsprinzip alternativer Lebensformen zeigt sich einerseits als Ästhetisierung des Alltags; in dem Maße wie aber andererseits ästhetische Praxis nicht länger auf das Herstellen von konsumierbaren bzw. erbaulichen Kunstwerken beschränkt

bleibt, verändert sich mit dem Eintritt des Ästhetischen ins Politische auch der Ort, Wert und die Funktion von Kunst. In diesem Aufsatz versäumt Marcuse es nachträglich nicht, auf den Surrealismus zu sprechen zu kommen; er stellt fest, daß in dessen Nachfolge die zeitgenössische Kunst sich zu einer Anti-Kunst radikalisiert und das Erbe einer Aufhebung der musealen Kunst aufnimmt: „[...] in dem Maße, wie Kunst eine Illusion (schöner Schein) war, erklärt die neue Kunst sich zur Anti-Kunst.“ „Der radikale Charakter, die ‚Gewaltsamkeit‘ dieses Umbaus der Realität in der zeitgenössischen Kunst scheint anzudeuten, daß sie nicht gegen diesen oder jenen Stil rebelliert, sondern gegen den ‚Stil‘ als solchen, gegen die Kunst-Form der Kunst, gegen die traditionelle Bedeutung von Kunst.“³⁵

Marcuses Verhältnis zu dieser radikalen Entsublimierung ist jedoch alles andere als ungestört. Mit einem Hauch von Enttäuschung stellt er fest, daß das Scheitern der Anti-Kunst durch den Umstand besiegelt scheint, schon nach kürzester Zeit der Kulturindustrie einverleibt worden zu sein: „Die wilde Revolte der Kunst war ein kurzlebiger Schock, der rasch in der Kunstgalerie, in den vier Wänden, im Konzertsaal, vom Markt absorbiert wurde und der die Plazas und Vorhallen gedeihlicher Geschäftsanlagen ausschmückt. [...] Anti-Kunst ist Kunst geblieben, wird als Kunst geliefert, gekauft und betrachtet.“³⁶ Insgesamt bewegt Marcuse schließlich „die Erfahrung, daß es gerade eine der Anstrengungen der Kultur des Spätkapitalismus ist, die Kunst wieder in das Leben einzuordnen oder Kunst und Leben zu versöhnen [...]“³⁷ zu dem erschrockenen Schluß, daß man, weil das Ästhetische gegenwärtig in einem ungeahnten Ausmaß kulturindustriell instrumentalisiert wird, *vollständig und grundsätzlich* von der Hoffnung einer Aufhebung der Kunst in eine neue Lebenspraxis Abstand nehmen sollte.

Spätkapitalistische Totalästhetisierung

Wer will schon in Anbetracht der „postmoderner Totalästhetisierung“ (Welsch) an der Richtigkeit Marcuses Einschätzung zweifeln? Ist die Rede von der Aufhebung des Ästhetischen in der Postmoderne nicht offenkundig redundant? In einer Zeit, die offensichtlich „eine besondere Affinität zu ästhetischen Phänomenen [zeigt, so daß man, H.L.] gerade von einer ästhetischen Prägung der Postmoderne sprechen“³⁸ kann, scheint die Tatsache, daß die „Ästhetisierung der Lebenswelt“ zum allgemeinen Topos avanciert ist³⁹, nicht genug Anzeichen dafür sein, daß wir gegenwärtig die Jahrhundert lange Arbeit, die Schiller für die Verwirklichung einer ästhetischen Kultur prophezeite, zu vollenden im Begriff sind. Ganz offensichtlich sind die werbestrategischen Anstrengungen der Kultur des Spätkapitalismus, Kunst in das Alltagsleben zu zwingen. Was wir als Postmoderne bezeichnen, ist ein „Ästhetik-Boom. Er reicht vom individuellen Lifestyle über die Stadtgestaltung und die Warenästhetik bis zur Theorie.“⁴⁰

Am offenkundigsten ist die Ästhetisierung im urbanen Raum, wo so gut wie alles in den letzten Jahren einer äußeren Verschönerung unterzogen wurde. Die Einkaufszonen wurden elegant, chic, animatorisch gestaltet. Neben den Innenstädten sind auch die Randzonen und ländlichen Refugien von diesem Trend erfaßt. Kaum ein Pflasterstein, keine Türklinke und kein öffentlicher Platz bleibt vom Ästhetisierungs-Boom unberührt. Auch die Ökologie ist zu einer Verschönerungsbranche geworden. Wäre die spätkapitalistische Kulturindustrie dazu in der Lage, sie würde die urbane, industrielle und natürliche

Umwelt zu einem hyperästhetischen Szenario verzaubern. „Dabei wird Welt zum Erlebnisraum. „Erlebnis“ ist ein zentrales Stichwort in diesen Verschönerungs- oder Verhübschungsprozessen. Jede Boutique und jedes Cafe wird heute „erlebnisaktiv“ gestaltet. Die deutschen Bahnhöfe heißen nicht mehr Bahnhöfe, sondern nennen sich, seit sie mit Kunst garniert werden, „Erlebniswelt mit Gleisanschluß. Alltäglich gehen wir vom Erlebnis-Büro zum Erlebnis-Kauf, erholen uns in der Erlebnis-Gastronomie und landen schließlich zu Hause im Erlebnis Wohnen.“⁴¹

Vor dem Hintergrund dieser totalen Ästhetisierung des Lebens stellt auch Bürger erschrocken fest, daß in der spätkapitalistischen Gesellschaft die ästhetische Utopie „mit umgekehrten Vorzeichen verwirklicht“ (Bürger) wird. Nur verständlich, daß Bürger, und im Anschluß an ihn Habermas, schließlich Marcuses Einschätzung teilt: „Von der Erfahrung der falschen Aufhebung der Autonomie her wird man fragen müssen, ob eine Aufhebung des Autonomiestatus überhaupt wünschenswert sein kann, ob nicht vielmehr die Distanz der Kunst zur Lebenspraxis allererst den Freiheitspielraum garantiert, innerhalb dessen Alternativen zum Bestehenden denkbar werden.“⁴² Allerdings hat dieser Rückzug einen beträchtlichen Preis: Zum einen ebnet er die Differenz zwischen einer falschen und einer wirklichen Aufhebung der Kunst ein, wie sie von Schiller und ja auch von Marcuse in Aussicht gesteckt wurde, ein; zum anderen mutet diese Einschätzung der gegenwärtigen Kunst die ganze emanzipatorische Erblast einer permanenten Kritik und Negativität auf. Das entspricht durchaus einer Aufgabenzuschreibung, der sich die Kunst mit ihren Mitteln prinzipiell stellen kann. Aber in Anbetracht der gesellschaftlichen Bedingungen zeitgenössischer Kunstpro-

duktion scheint diese Hoffnung geradezu naiv und gefährlich zu sein.

Ganz offensichtlich ist ‚Kunst‘ heute ein Großbetrieb, daß heißt internationalisiert und vernetzt zwischen Ausbildungsstätten (Kunstschulen), Produktionsstätten (Ateliers), Galerien (Markt), privaten Sammlungen, öffentlichen Institutionen (Museen, Kunstvereine, usw.), Kunstkritik, Kunsttheorie und philosophischer Ästhetik. Der Kunstbetrieb bildet einen geschlossenen Kreis und eine innere Autonomie aus; er bestimmt selbst, was er ist und was er macht. Die Vorstandsetage des Betriebs definiert intern, was Kunst ist und was produziert werden soll. Was sie als Kunst wahrnimmt, theoretisch und praktisch produzieren läßt, wird und ist Kunst. Als dieser Großbetrieb wird Kunst zum größten Lieferanten für die Ästhesierungsprozesse des Alltags. Welsch notiert in diesem Zusammenhang: „Der Kunstbetrieb fügt sich der Erlebnismaschinerie ein und zeugt sich gemäß der Dialektik dieser Pseudoerlebnisse fort: die Enttäuschung über die Erlebnisse, die in Wahrheit keine sind, treibt die Menschen immer schneller von einem Erlebnis zum nächsten. Die letzte Documenta belegte es erneut: Man nannte sie wieder einmal schlechter als alle vorausgegangenen und überhaupt rundum enttäuschend – aber wieder übertrafen die Besucherzahlen alle Erwartungen. Sie war die erste Documenta, die ohne Defizit abschloß. Je schlechter, desto erfolgreicher – dieses Gesetz der Unterhaltungsindustrie scheint auch für die Subbranche Kunst zu gelten.“^{42a}

Falsche und wirkliche Aufhebung des Ästhetischen

Schon für Schiller war die kreative Praxis des Spiels nicht gleichzusetzen mit dem bloßen Spiel der höfischen Verhübschung. Auch Marcuse setzt mit Nachdruck eine „wirkliche“ Aufhebung der affirmativen Kunst von einer falschen ab. In der faschistischen Propaganda- und Kulturpolitik sah Marcuse den Inbegriff einer falschen Versöhnung von Leben und Kunst, insofern die Ästhetisierung des Lebens nur eine herrschaftlich durchgesetzte Instrumentalisierung des Ästhetischen darstellt, über die die totalitäre Macht ausgedehnt werden soll. So bemerkt Marcuse im Bezug auf die nationalsozialistische Kulturpolitik: „Auch die Kunst hat in den Dienst der Landesverteidigung, der arbeitstechnischen und militärischen Disziplinierung zu treten (Jünger erwähnt die Städtebaukunst: die Auflösung der großen Wohnblocks zur Zerstörung der Massen im Kriegs- und Revolutionsfall; die militärische Gestaltung der Landschaft usw.). Sofern solche Kultur auf die Bereicherung, Verschönerung und Sicherung des autoritären Staates abzielen soll, trägt sie auch die Zeichen seiner gesellschaftlichen Funktion, das gesellschaftliche Ganze im Interesse weniger, ökonomisch mächtigster Gruppen und ihres Anhangs zu organisieren.“⁴³

Das „Falsche“ an der faschistischen Ästhetisierung des Alltagslebens – eine unbeholfene Bezeichnung angesichts des sich in ihr ausdrückenden Irrsinns – offenbart sich schließlich für Marcuse darin, daß durch sie auch noch der letzte Zufluchtsort der Ideale einer freien Gesellschaft, daß auch noch die Kultur der „totalen Mobilmachung“ preisgegeben wird. Marcuse kommt dabei zur folgenden Definition einer falschen Aufhebung des Ästhetischen: „Die Grundfunktion der Kultur (bleibt) dieselbe; nur die Wege, auf denen sie diese Funktion ausübt, ändern

sich.“⁴⁴

Von dieser Definition ausgehend unterscheiden sich die totalitäre Ästhetisierungspolitik des Nationalsozialismus nicht von der postmodernen „Total-Ästhetisierung“ (Welsch) spätkapitalistischer Gesellschaften: in beiden Systemen wird das Formprinzip autonomer Kreativität instrumentalisiert zu Zwecken der schönen Verschleierung des falschen Ganzen.

Sofern auch die spätkapitalistische Kultur zur Bereicherung, Verschönerung und Sicherung der bestehenden Gesellschaftsverhältnisse beitragen soll, bleibt sie vom Zeichen des Zwangs zum ökonomischen Profit durchsetzt. Ganz offensichtlich dient vieles der gegenwärtigen Ästhetisierung ökonomischen Zwecken. Dazu Welsch: „Durch Verbindung mit Ästhetik läßt sich auch Unverkäufliches verkaufen und Verkäufliches zwei und drei mal verkaufen. Denn da die ästhetischen Moden besonders kurzlebig sind, entsteht nirgendwo so schnell und so sicher Ersatzbedarf wie bei ästhetisch durchgestylten Produkten: Noch bevor die ohnehin schon auf Verschleiß angelegten Artikel funktionell unbrauchbar werden, sind sie ästhetisch out. Zudem lassen sich Produkte, die aus moralischen oder gesundheitlichen Gründen zunehmend unverkäuflich werden, durch ästhetische Nobilitierung erneut salon- und verkaufsfähig machen. Der Konsument erwirbt dann primär die ästhetische Aura und nur nebenbei den Artikel. Das hat vor allem die Zigarettenindustrie erkannt, die seit langem ästhetisch avanciert zu nennen ist. Sie hat schon in den 80er Jahren Werbeformen entwickelt, in denen weder der Produkt- noch der Firmenname auftauchte, sondern die allein durch ästhetische Refinesse bestachen. Dieses Verfahren ist aufschlußreich. Man kann an ihm zwei Umstellungen ablesen, die von allgemeiner, über die Ökonomie hinausreichender Signifikanz sind. Erstens kommt es zu einer

Vertauschung von Ware und Verpackung, Sein und Schein, hardware und software. Der Artikel, ehemals die hardware, ist nur noch Beiwerk; die Ästhetik hingegen, ehemals die software wird zur Hauptsache. Zweitens verraten diese Werbestrategien, daß Ästhetik zu einem quasi autonomen Leitwert – um nicht gar zu sagen: zur Leitwährung – der Gesellschaft geworden ist. Gelingt es der Werbung, ein Produkt mit einer für den Konsumenten interessanten Ästhetik zu verbinden, so wird das Produkt, was immer seine realen Eigenschaften sein mögen, gekauft. Man erwirbt nicht eigentlich den Artikel, sondern kauft sich mittels seiner in den Lifestyle ein, den die Werbung mit ihm assoziiert hat.⁴⁵ Angesichts dieser kulturindustriellen Instrumentalisierung des Ästhetischen kommt Bürger zu dem lakonischen Schluß: „hier wird Kunst praktisch, aber als unterwerfende.“^{45a}

Demgegenüber sprechen Schiller und Marcuse, wie zu sehen war, von einer *wirklichen* Aufhebung des Ästhetischen nur dann, wenn das Formprinzip des Kunstschaffens bzw. die der selbstbestimmten Kreativität entspringende freiheitliche Gestaltungspraxis unverkürzt zum gesamtgesellschaftlichen „Organisationsprinzip“ (Bürger), zur „gesellschaftlichen Produktionskraft“ (Marcuse) geworden ist. Daß die ästhetischen Kulturen alternativer Lebensformen immer wieder auch mißlingen können und durch die (an-) ästhetisierenden Anstrengungen des Spätkapitalismus vereinnahmt werden, spricht allerdings nicht gegen ihre emanzipatorische Absichten. Wenn Foucault trotz dieser totalisierenden Ästhetisierungsprozesse uns auffordern, aus unserem Leben ein Kunstwerk zu machen, dann liegt dieser Aufforderung das Bewußtsein zugrunde, daß das Gelingen einer neuen Lebenskunst daran gemessen werden muß, ob es mit einem gesellschaftskritischen

Selbstverständnis verbunden ist und ob es sich von der postmodernen Mode des bohèmeschen Lifestyle speziell darin unterscheidet, nicht bloß eingekauft zu sein. Denn gerade auf der Ebene des individuellen Stils des Lebens scheinen die gegenwärtigen Ästhetisierungsprozesse ihre Vollendung zu erreichen. „Allenthalben erleben wir ein Styling von Körper, Seele und Geist – und was die schönen neuen Menschen sonst noch alles haben mögen (oder sich zulegen). In Schönheitsstudios und Fitneßzentren betreiben sie die ästhetische Perfektionierung der Körper und in Meditationskursen und Toscana-Seminaren die ästhetische Spiritualisierung der Seelen.“⁴⁶ Aus diesen Prozessen sieht Welsch schließlich den „*Homo aestheticus* zur neuen Leitfigur“ herauswachsen. Konsequenterweise stellt sich für Welsch die Frage, ob nicht Foucaults „allzu zeitgeistige Anpreisung ästhetischer Selbststilisierung“⁴⁷ genau zu diesem Trend paßt?

Lebenskunst als ästhetische Praxis der Freiheit

Foucault zufolge entspringt die Entscheidung für die schwierige Lebenskunst, von der Schiller als Ausgangspunkt der Verwirklichung von Freiheit sprach, dem widerständigen Bemühen, aus seinem Leben weniger ein postmodernes „Selbstkult“ als eine ästhetische Kultur seiner selbst zu machen.⁴⁸ Dieser Versuch kommt in seinen Augen dem Schritt gleich, sich in neuen Lebensformen zu üben – Lebensformen, in denen das Autonomieprinzip musealer Kunst als kreative Praxis aufgehoben ist.

„Unsere Gesellschaft bewahrt kaum eine Erinnerung daran, daß das entscheidende Kunstwerk, um das man sich bemühen, der

entscheidende Bereich, auf den man ästhetische Werte anwenden muß, man selbst, das eigene Leben, die eigene Existenz ist. (...) Es geht darum, sein Leben zum Gegenstand einer Art von Wissen, einer *techné*, einer Kunst zu machen.⁵⁴ Foucault versucht in diesem Sinne in seinen letzten Arbeiten unsere Erinnerung aufzufrischen, daß der Versuch, sein eigenes Leben zu einem Kunstwerk zu machen, in der abendländischen Kultur durchaus eine lange Tradition hat. Und obwohl er minutiös die Techniken des Selbst, die Künste der Lebensgestaltung analysiert, mit denen in der Antike versucht wurde, dem eigenen Leben „ästhetische Werte“ zu verleihen⁵⁰, interessiert Foucault vielmehr die Tatsache, daß die antike Praxis der freien Lebensführung, die Ästhetik der Existenz, in unmittelbarem Zusammenhang zur Ethik stand. In der Antike findet Foucault eine Tradition vor, in der sich der einzelne „ohne sich auf ein Rechtswesen, ein Autoritätssystem oder eine Disziplinstruktur beziehen zu müssen“⁵¹ als ein moralisches Subjekt konstituieren konnte, allein über die freiwillige Entscheidung, seiner Existenz eine autonome Form geben zu wollen. Foucault macht wiederholtermaßen kein Hehl daraus, daß ihn die Antike mit all ihren repressiven Begleiterscheinungen und Voraussetzungen letztlich nicht interessiert; von Bedeutung ist ihm allein der Gedanke, daß die Verwirklichung von Freiheit in der ethischen Entscheidung jedes Individuums liegt, nicht länger fremdbestimmt leben zu wollen – sein Leben also selbst zu gestalten. Das allerdings setzt voraus, „die *techné*, die Kunst“ nicht auf das Herstellen von (Kunst-) Gegenständen einzuschränken, sondern es auf die alltägliche Lebensgestaltung anzuwenden. Der ästhetischen Praxis als das autonome Gestalten des eigenen Lebens liegt folglich eine Ethik des Selbst zugrunde. Foucault hebt die politische Bedeutung dieser Ethik des Einzelnen deutlich hervor: „Heutzutage eine Ethik

des Selbst zu konstituieren, stellt eine dringende, grundlegende, politisch unerlässliche Aufgabe dar – wenn es schließlich wahr ist, daß es keinen anderen vorrangigen und nutzbaren Widerstandspunkt gegen die politische Macht gibt als den, der im Selbstbezug auf sich liegt. In dieser Hinsicht muß man glaube ich die Frage nach der Politik und die Frage nach der Ethik miteinander verbinden.“⁵² Mit dieser Überlegung nimmt Foucault Schillers Gedanken wieder auf, daß „die Verbesserung des Politischen die Veredelung des eigenen Charakters“ (Schiller) vorausgeht. Auch er denkt die Aufhebung des Ästhetischen als die politische Ethik einer „schwierigen Lebenskunst“; Politik und Ethik kommen dort zusammen, wo ästhetische Praxis nicht länger auf das Kunstwerk eingeschränkt bleibt; wo Kunst die autonome *techné* des eigenen Lebens ist.

Die Aufhebung der Philosophie in einem philosophischen Leben

Foucault selbst versucht schließlich zu zeigen, wie das Beispiel einer solchen Lebenskunst aussehen kann. Obwohl er sich in seinen Vorlesungen vor allem mit modernen Künstlern beschäftigte, die beispielhaft eine Ästhetik der Existenz lebten⁵³, interessiert ihn persönlich eher die Verschränkung von Philosophie und Leben, Denken und Existenz.

Er gebraucht den Ausdruck „philosophisches Leben“ bzw. „philosophischen Ethos“ um die Aufhebung der bürgerlichen Philosophie in der kreativen Praxis einer autonomen Lebenskunst zu beschreiben: Sobald der Philosoph sein Selbstverständnis nicht länger darin begrenzt sieht, dem arbeitsteiligen, hochspezialisierten und praktisch folgenlosen Diskurs der

Universitätsphilosophie zuzuarbeiten, der maßlosen Akkumulation von abstrakten Theorien nur noch mehr Wissen ein-speist, sondern versucht sein „Denken auf die Probleme der eigenen Existenz“⁵⁴ zu lenken, nimmt die Philosophie eine radikal andere Form an. Als eine kritische Lebenspraxis wird sie „a type of philosophical interrogation [...] that simultaneously problemizes man's relation to the present, man's historical mode of being, and the constituion of the self as an autonomous subject“, (a type) of a philosophical ethos that could be described as a permanent critique of our historical era.“⁵⁵

Die Aufforderung, aus seinem Leben ein Kunstwerk zu machen, mündet in Foucaults Vorstellung nicht in der „zeitgeistigen Anpreisung ästhetischer Selbststilisierung“ (Welsch); eine wirkliche Aufhebung der Philosophie in einer Lebenskunst, in einer ästhetischen Freiheit hat die radikal gesellschaftskritische Form einer permanenten Kritik unserer Zeit anzunehmen, der es um eine „critical ontology of ourselves“ geht: „The critical ontology of ourselves has to be considered not, certainly, as a theory, a doctrine, nor even as a permanent body of knowledge that is accumulating; it has to be conceived as an attitude, an ethos, a philosophical life in which the critique of what we are is at one and the same time the historical analysis of the limits that are imposed on us and an experiment with the possibility of going beyond them.“⁵⁶

Daß Foucaults explizit politisch-ethische, radikal kritische Konzeption, die er mit seinem Plädoyer für eine Ästhetik der Existenz verband, von seinen deutschen Kritikern nicht zur Kenntnis genommen wurde, erklärt sich vielleicht – gutgemeint – durch den Umstand, daß die entsprechenden Texte und Interviews lange Zeit nicht zugänglich waren. Unbestreitbar bleibt, daß Foucault deutlich macht, welche immens politischen



Michel Foucault und Jean-Paul Sartre bei einer Demonstration.

Implikationen und Konsequenzen die individuelle Entscheidung, sein Leben selbstbestimmt gestalten zu wollen, hat. Insofern das eigene Leben je schon nicht nur das private ist, sondern gesellschaftlichen Charakter hat, schließt das „Material“ der ästhetischen Gestaltungspraxis sozialpolitische Fragen (einschließlich der Frage nach der „possibility of going beyond them“) notwendig ein. Eine Ethik des Selbst geht aus diesem Grund nie in Fragen des guten Lebens auf, sondern schließt stets das Problematisieren der vorfindlichen gesellschaftlichen Lebensverhältnisse und intersubjektiven Umgangsformen ein. Daß „die Politik der Lebenskunst, deren Aufgabe es ist, starre Herrschaftsverhältnisse und Formen von Faschismus unmöglich zu machen“⁵⁷ nichts mit privatistischen Hedonismus zu tun hat, war für Foucault deshalb selbstverständlich.⁵⁸ Foucault konnte es gar nicht Ernst genug sein mit seiner Überzeugung, daß es in der ästhetischen Praxis einer neuen Lebenskunst um die Verwirklichung von Freiheit geht. Deshalb bemühte er sich um den Nachweis, daß speziell die Aufhebung der Philosophie (als universitärer Arbeitsbereich) in einem philosophischen Ethos der permanenten Kritik jener emanzipatorischen Haltung eines *Sapere aude!* entspricht, die dem politischen Projekt der Aufklärung zugrunde lag.⁵⁹

Foucaults Überlegungen machen deutlich, worin die Schwierigkeit der „schwierigen Lebenskunst“ liegt, von der Schiller sprach: eine „richtige“ Ästhetisierung seines Lebens verlangt etwas grundsätzlich Unkäufliches, nämlich Gesellschaftskritik und ein aufklärerisches Moralbewußtsein – kein Wunder also, daß für Foucault und Schiller gleichermaßen der Akteur einer schwierigen Lebenskunst der „politische Künstler“ ist.

Jedoch erstreckt sich der individuelle Versuch einer alltäglichen

Erweiterung kreativer Selbstgestaltungspraxis nicht ausschließlich in dem Verlangen politischer Partizipation. Insofern Foucault speziell an der Aufhebung der Philosophie in einer politischen Praxis der permanenten Kritik und der Suche nach der Möglichkeit der Gesellschaftsveränderung interessiert ist, finden sich in seinen Überlegungen keine weiteren Hinweise darauf, welche weiteren Formen die Aufhebung der musealen Kunst in der Gestalt einer neuen Lebenskunst annehmen könnte.

Welche praktische Konsequenzen die Entschränkung der bürgerlichen Kunst, deren kreative Praxis sich im Herstellen von unnützlichen (Kunst-) Gegenständen dem gesellschaftlichen Diktat der Produktivität bloß anverwandelt, mit sich bringen würde, deutet Marcuse einmal beiläufig an: „[...] hätte Kunst ihren traditionellen Ort und ihre affirmative Funktion in der Gesellschaft geändert: sie wäre zur Produktivkraft der materiellen wie der kulturellen Umgestaltung geworden. Als solche Kraft wäre sie ein integraler Faktor beim Gestalten der Qualität und der ‘Erscheinung’ der Dinge, der Realität, der Lebensform. Dies würde die Aufhebung von Kunst bedeuten: das Ende der Trennung des Ästhetischen vom Wirklichen, aber ebenso das Ende der kommerziellen Vereinigung von Geschäft und Schönheit, Ausbeutung und Freude. Die Kunst gewönne einige ihrer ursprünglicheren ‘technischen’ Nebenbedeutungen zurück: als Kunst der Zubereitung (Kochkunst!), der Kultivierung der Dinge [...]“⁶⁰ Wie bei der politischen Ästhetik eines philosophischen Lebens Kunst diese ursprüngliche Bedeutung einer *techné*, der mündigen Technik der permanenten Kritik der Hindernisse zur Verwirklichung von mehr persönlichen Freiheit zurückgewinnt, so liegt die Kunst eines selbstbestimmten Lebens auch in jener *techné* der freien und

selbstständigen Gestaltung so vieler Lebensaspekte wie möglich. Ein nicht an der Produktion von (Kunst-) Werken orientiertes Verständnis des Ästhetischen spiegelt sich in selbstzweckhaften Tätigkeiten wider, wie sie zum Beispiel als Kochkunst, als Kunst, die Dinge selbstzumachen und nicht zu kaufen, oder als Kunst des Liebens und Praxis der Freundschaft⁶¹ vorzustellen ist. Diese Techniken einer Ästhetisierung des Vollzugs des individuellen Lebens setzen sich von der gegenwärtigen Totalästhetisierung mit ihrer Absicht ab, eine, um Marcuse zu wiederholen, andere *Form* der Lebensgestaltung zu verwirklichen. Dabei unterscheidet sich die schwierige Lebenskunst vom yuppiehaften Lifestyle wie das Kunstwerk vom Ornament.

Daß man sich nicht täusche, gegenwärtig läßt sich das eigene Leben nicht *in toto* zu einem Kunstwerk machen – solange und insofern das Ästhetische, in dem hier gebrauchten Sinne einer selbstbestimmten Gestaltungspraxis, nicht die primäre (durchaus nicht ausschließliche!) Produktionskraft der materiellen wie kulturellen (Um-) Gestaltung ist, bleibt die Rede von der Aufhebung des Ästhetischen in einer freien Lebenspraxis das, was sie als der immanente Gegendiskurs zur instrumentellen Vernunft der bürgerlichen Gesellschaft stets war – ästhetische Utopie. Das fast sichere Scheitern des Versuches, diese Utopie einer schwierigen Lebenskunst „im Kleinen“ (als Individuum, als Lebensform oder in Form marginalisierten Praktiken) zu verwirklichen, zum Anlaß zu nehmen, davon ganz abzusehen und diejenigen, die an diesem Versuch weiterhin festhalten ob ihrer Naivität oder Revolutionsromantik bloß zu belächeln, hieße sich mit der Barbarei abzufinden und jene Frage nicht mehr stellen zu wollen. Schiller wußte wohl genau, wovon er sprach, als er sagte, daß die

schwierige Lebenskunst des Einzelnen, *Freiheit auch diesseits politischer Bewegungen zu verwirklichen*, einen beträchtlichen Preis hat: „Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sei nicht sein Geschöpf.“⁶²

- ¹ Rabinow/Dreyfus, *Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, Frankfurt a.M. 1984, S. 274
- ² Rabinow/Dreyfus, Foucault, a.a.O.
- ³ Schiller, *Zur ästhetischen Erziehung des Menschen*, Frankfurt a.M. 1981
- ⁴ Schiller, a.a.O., S.142 und 148
- ⁵ Schiller, a.a.O., S. 247
- ⁶ Marx, *Kritik an der Hegelschen Rechtsphilosophie*, in: MEW III
- ⁷ Habermas, *Philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a. M. 1986, S. 62
- ⁸ Schiller, a.a.O., S. 157
- ⁹ Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M., 1978, S. 1
- ¹⁰ Schiller, a.a.O., S. 159
- ¹¹ Schiller, a.a.O., S. 160
- ¹² Was sicherlich auch auf die Entstehungsbedingungen des Textes zurückzuführen ist. Vgl. S. 329-334
- ¹³ Schiller, a.a.O., S. 147
- ¹⁴ Schiller, a.a.O., S. 151
- ¹⁵ Schiller, a.a.O., S. 162
- ¹⁶ Schiller, a.a.O., S. 162
- ¹⁷ Schiller, a.a.O., S. 162
- ¹⁸ Schiller, a.a.O., S. 204
- ¹⁹ Schiller, a.a.O., S. 146
- ²⁰ Schiller, a.a.O., S. 112f. Wenn Foucault auch den Begriff des Spiels nicht verwendet, kehrt bei ihm dieser Gedanke gleichwohl als Überzeugung von der Unhintergebarkeit eines Selbstbezuges wieder auf.
- ²¹ Schiller, a.a.O., S. 182
- ²² Schiller, a.a.O., S. 183
- ²³ H. Marcuse, *Affirmativer Charakter der Kultur*, Frankfurt a. M. 1974, S. 89f.
- ²⁴ H. Marcuse, a.a.O., S. 90
- ²⁵ H. Marcuse, a.a.O., S. 67.
- ²⁶ H. Marcuse, a.a.O., S.82
- ²⁷ Zu dem Zeitpunkt der Abfassung dieses Textes verfügt Marcuse noch nicht über einen ähnlich triebtheoretischen Begriff des Ästhetischen, wie er ihn später gebracht. Darauf komme ich noch zu sprechen.
- ²⁸ Marcuse, a.a.O., S. 98
- ²⁹ Marcuse, a.a.O., S. 70
- ³⁰ P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1977, S. 72
- ³¹ Andre Breton spricht in diesem Zusammenhang von „neuen Lebemänner, die die Fähigkeit erwerben, ihr eigenes Leben umzugestalten.“ Zitiert in P. Kiwitz, *Lebenswelt und Lebenskunst*, S. 69
- ³² Vgl. dazu auch Marcuses eindringliche Frage; „Gibt es etwas in der ästhetischen Dimension, das eine wesentliche Affinität zur Freiheit hat, nicht nur in ihrer sublimierten kulturellen (künstlerischen), sondern ebenso in ihrer entsublimierten politischen Form, so daß das Ästhetische eine gesellschaftliche Produktivkraft werden kann, ein Faktor in der Produktionstechnik, ein Horizont, unter dem die materiellen und geistigen Bedürfnisse sich entfalten?“ S. 46f.
- ³³ Marcuse, a.a.O., S. 45f.
- ³⁴ Marcuse, a.a.O., S. 54
- ³⁵ Marcuse, a.a.O., S. 66
- ³⁶ Marcuse, a.a.O., S. 67
- ³⁷ Gespräch mit H. Marcuse, in: Habermas, a.a.O., S. 298
- ³⁸ Welsch, *Ästhetisierungsprozesse. Phänomene, Unterscheidungen, Perspektiven*, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 1/1993, S. 40

- ³⁹ Vgl. H. Hesse, *Ästhetisierung der Lebenswelt – Bemerkungen zu einem allgemeinen Topos*, in: Gamm, Kimmerle, Ethik und Ästhetik
- ⁴⁰ Welsch, *Ästhetisierungsprozesse*, a.a.O., S. 11
- ⁴¹ Welsch, ebd., S.8
- ⁴² Bürger, a.a.O., S. 73.
- ^{42a} Welsch, *Ästhetisierungsprozesse*, a.a.O., S.8
- ⁴³ H. Marcuse, *Affirmative Charakter*, a.a.O. p. 96
- ⁴⁴ H. Marcuse, *Affirmative Charakter*, a.a.O. p. 93
- ⁴⁵ Bürger, S. 73
- ⁴⁶ Welsch, *Ästhetisierungsprozesse*, a.a.O., S. 12
- ⁴⁷ Welsch, ebd., Fußnote 4.
- ⁴⁸ Vgl. Dreyfus/Rabinow, a.a.O.
- ⁴⁹ Dreyfus/Rabinow, a.a.O., S. 283
- ⁵⁰ Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Band 2 und 3, Frankfurt a. M. 1984
- ⁵¹ Dreyfus/Rabinow, a.a.O., S. 272
- ⁵² Foucault, *Freiheit und Selbstsorge*, a.a.O., S. 54
- ⁵³ Vgl. Wilhelm Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*, Frankfurt a. M. 1991: „Denn Artist zu sein, fährt Foucault in seiner Vorlesung fort, bedeute ebensowohl, Kunstwerke zu schaffen, wie ein spezifisches Leben zu führen, das sich von anderen Lebenseisen sehr unterscheidet. (...) Das Leben der Artisten, die Autobiographien und Biographien ergäben gutes Material, um dieses Problem einer Ästhetik der Existenz zu analysieren.“ Schmid zitiert hier das *Entretien de Berkeley*, S. 302
- ⁵⁴ Schmid, *Leben und Existenz bei Foucault*, Frankfurt a. M. 1989, S. 8
- ⁵⁵ (Ed.) P. Rabinow, *The Foucault Reader*, London 1984, S. 42
- ⁵⁶ P. Rabinow, *The Foucault Reader*, ebd.
- ⁵⁷ Schmid, *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*, a.a.O., S. 226
- ⁵⁸ Foucault, *Einführung zum Anti-Ödipus*, in: Aisthesis. Wahrnehmungen oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1991
- ⁵⁹ Foucault, *What is enlightenment?*; in: P. Rabinow, *The Foucault Reader*, a.a.O.. Siehe auch in diesem Buch *Sapere aude!* Foucault, Kant und die Aufklärung, S. 7-22
- ⁶⁰ Marcuse, a.a.O. S., 54; meine Hervorhebungen.
- ⁶¹ Fromm, *Die Kunst des Liebens*, Frankfurt a.M. 1975: mein Aufsatz *Oh Friends, there is no Friend. The praxis of friendship as an art of (social-) living*, Maastricht 1995 (forthcoming).
- ⁶² Schiller, a.a.O., S. 148