

## Freundschaft als Thema, Ursprung und Gegenstand von Kunst

Nicht jeder soll Maler werden, sondern jeder  
Mensch soll auch jederzeit malen können.  
Karl Marx

### Freundschaft als Thema der Kunst

Bedauerlicherweise habe ich das Bild, mit dem ich an dieser Stelle mein Vortrag beginnen wollte, nicht mehr wiedergefunden! Ich hatte es in einen der bekannteren Kunstmagazine gesehen. Aber um ehrlich zu sein, ist es nicht wirklich ein Problem, daß ich dieses Bild nicht mehr gefunden habe. Denn tatsächlich wäre es mir ohnehin nicht darum gegangen, über dieses Bild zu sprechen. Vielmehr wollte ich damit – im direkten Bezug auf den Titel dieser Tagung – das unergiebigste Resultat meiner „Erkundungen in die Kunst der Gegenwart“ im Hinblick auf das Phänomen Freundschaft (als Thema) vorausschicken. Und das habe ich ja nun auch getan!

In der Tat aber spricht die Schwierigkeit des Erkundens von künstlerischen Darstellungen der Freundschaft für die These, die ich aufstellen möchte: und zwar, daß in der bildenden Kunst der Gegenwart Freundschaft *kein* Thema ist.

Die Tatsache, daß ich bei genauerer Erkundung keine weitere bildliche Darstellung fand, deute ich zumindest als ersten Beleg für diese Behauptung. Daß Freundschaft kein Thema in der bildenden Kunst der Gegenwart ist - und ich beschränke mich hier und im folgenden auf die bildende Kunst -, ist allerdings alles andere als selbstverständlich. Im Gegenteil, kunstgeschichtlich läßt sich eine lange Tradition einer künstlerischen Beschäftigung mit Freundschaft nachzeichnen.

### Freundschaft in der bildenden Kunst<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Poetik der Freundschaft:

Die künstlerische Thematisierungen und Auseinandersetzungen mit dem Phänomen Freundschaft hat eine lange Tradition im Abendland. Tatsächlich ist das erste Kunstwerk des Abendlandes u.a. auch die Darstellung von Freundschaft: Homers Schilderung der Freundschaftstreue zwischen Achill und Patroklos. Für die literarische Tradition ist das Motiv, das Homer dabei ausmalt, zum zentralen Topos der prosaischen Thematisierung von Freundschaft geworden: als Achill von dem Tod seines Freundes durch Hektor hört, will er nur noch eines: den Tod des tapferen und heldenhaften Patroklos rächen und dessen Leichnam vor den Trojanern retten – auch auf die Gefahr hin, seinen eigenen Tod dafür zu riskieren.

Dieses Motiv der selbstlosen Aufopferung für den Freund durchziehen von da ab die Geschichte der poetischen Auseinandersetzung mit Freundschaft. Literaturgeschichtlich tritt das 18. Jahrhundert besonders hervor als die Zeit des sogenannten Freundschaftskultes. Ich kann hier nicht auf Einzelheiten eingehen, aber über Klopstock, Bodmer, Gleim, den Bremer Beiträgen, dem Göttinger Hain, Schiller, Hölderlin, Schlegel, Schleiermacher, bildet sich das Thema Freundschaft zu einem der zentralen Gegenstand literarischer Kunst.

Diese Genealogie schlängelt sich fort über Hermann Hesse (Narziß und Goldmund) bis zur Gegenwart Thomas Bernhard, Pilchert. Gegenwärtig ist Freundschaft insbesondere auch im Film und Werbung Thema.

Kunstgeschichtlich spiegelt sich die bildliche Thematisierung von Freundschaft in dem sogenannten Freundschaftsbild wider. Bei meiner überblickhaften Skizze zur Entwicklung des Freundschaftsbildes stütze ich mich besonders auf Klaus Lankheits Studie *Das Freundschaftsbild der Romantik*.

Mit Vorläufern im humanistischen Freundesporträt<sup>2</sup> streicht Lankheit heraus, daß von einem „ersten erlebnishaften Freundschaftsbild“ erst um 1800 mit Johann Heinrich Füssli und Friedrich Schillers Freund Johann Christian Reinhart gesprochen werden kann.<sup>3</sup> Auch für den Klassizismus ist die Beschäftigung mit dem Thema Freundschaft nachweislich, wenn auch im Vergleich erst der Romantik in diesem Kontext eine besondere Bedeutung zukommt.

So ist, noch bevor die sogenannten Nazarener durch ihre Freundschaftsdarstellungen als unmittelbare künstlerische Verarbeitung persönlicher Freundschaftserfahrungen das Genre des Freundschaftsbildes zum Höhepunkt bringen, Freundschaft auch bei den Frühromantikern wie Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich thematisch.

Besonders intensiv aber beschäftigen sich, wie gerade angedeutet, der Lukasbund um Pforr und Overbeck mit Fragen der künstlerischen Darstellung von Freundschaft vor dem Hintergrund ihres generellen Bemühens um einen neuen künstlerischen Ausdruck. Lankheit zeigt im Einzelnen, daß das Hauptziel der Freundschaftskunst der Lukasbrüder kein Freundesporträt, sondern eine erneute, religiös gestimmte allegorische Darstellung der Freundschaft bildet. Zusammenfassend meint Lankheit: „Das Motiv aller erhaltenen Werke<sup>4</sup> ist das Freundinnenpaar. [Dabei] wird ‚die Freundschaft‘ nicht als Frauenfigur personifiziert, sondern das Beisammensein zweier weiblicher Wesen vorgestellt.“ (S. 131) Das sicherlich bekannteste Gemälde ist in diesem Zusammenhang Pforrs „Sulamith und Maria“.

In dem nachromantischen Biedermeier sieht Lankheit das Freundschaftsbild langsam gegenüber dem bürgerlichen Ereignisbild und seinem Genrehaften in den Hintergrund treten. Eine Fortsetzung findet das Freundschaftsbild dann erst wieder am Anfang dieses Jahrhunderts mit vereinzelt Darstellungen. Am bekanntesten sind zweifelsohne Otto Kokoschkas Freundschaftsbild von 1917/18 „Die Freunde“; Ernst Ludwig Kirchners Gemälde „Brücke“ aus dem Jahre 1925 wie auch Max Ernst „Rendez-vous der Freunde“ 1922.

Seitdem scheint in der bildenden Kunst Freundschaft als Thema an Bedeutung verloren zu haben. Allerdings gibt es zu dieser generellen Feststellung selbstverständlich auch Ausnahmen, vor allem die aussagekräftige und dynamische ART VITAL von Ulay&Abramovic, auf die ich aber an dieser Stelle nicht genauer eingehen werde.

## Freundschaft als Ursprung der Kunst

Überhaupt nehme ich an, daß Ihnen, meine Damen und Herren, vermutlich in der Zwischenzeit der Gedanken gekommen sein wird, daß Freundschaft nun wahrlich eine größere Bedeutung in der bildenden Kunst hatte und weiterhin hat, als dieser kurze und lückenhafte kunstgeschichtliche Abriß andeutet. Und das ist zweifelsohne richtig – nur eben liegt die Bedeutung von Freundschaft in der Kunst offenkundig weniger darin, daß sie Thema künstlerischer Darstellung ist, als vielmehr darin,

<sup>2</sup> „Künstlerfreundschaften werden im 16. Jahrhundert häufiger auf Gemälden festgehalten.“ (Lankheit, S. 23: Paolo Veroneses „Hochzeit zu Kana“; Tizian)

<sup>3</sup> Klaus Lankheit *Das Freundschaftsbild der Romantik*

<sup>4</sup> (Pforr: Entwurf und Umrißkopie 1808, Illustrationsdoppelblatt 1810, Gemälde 1812; Overbeck: Gemälde 1811 bis 1828)

daß Freundschaftsbeziehungen den Ursprung bzw. eine Voraussetzungsbedingung des künstlerischen Arbeitens und Lebens bilden.

Freundschaftsverhältnisse kommt in diesem Sinne eine ausdrücklich *existentielle* Bedeutung im Leben von Künstlern zu<sup>5</sup>. Dabei schießen einem selbstverständlich sofort unzählige bekannte Künstlerfreundschaften in den Kopf.<sup>6</sup>

Tatsächlich genügt schon ein oberflächlicher Blick auf die Kunstgeschichte um die fundamentale Bedeutung von Freundschaftsbeziehungen zwischen Künstlern wahrzunehmen. Die Geschichte der modernen Kunst ist ganz wesentlich gekennzeichnet sowohl von persönlichen Freundschaften als auch von freien Vergemeinschaftung wie Clubs, Künstlergruppen, Künstlernetzwerke, Lebensgemeinschaften von Künstlern, Kunstschulen, Künstlerorganisationen und -verbänden, etc. Die moderne Kunstgeschichte läßt sich in diesem Sinne durchaus auch als die Geschichte der Abfolge von Künstlerbeziehungen schreiben. *Soziologisch* sind die Gründe für die existentielle Bedeutung von Freundschaften als *Ursprung* künstlerischer Praxis auch ganz offenkundig.

Denn ausgehend von dem soziokulturellen Sachverhalt, daß in der modernen Arbeitsgesellschaft die Künstlerexistenz sich zwangsläufig gegen die gesellschaftlich vorgegebene Lebensform der Erwerbstätigkeit und der damit zusammenhängenden kulturellen Wertesystem entscheiden muß, um seinen künstlerischen Interessen nachgehen zu können, wird sie mit der Aufgabe konfrontiert, die eigenen Lebensumstände als „freischaffender Künstler“ selbstverantwortlich gestalten zu müssen – Preis der permanenten Gefahr der sozialen Vereinsamung, materieller Armut und kultureller Mißachtung.

Gleichzeitig eröffnet sich der Künstlerexistenz aber auch durch diesen Sonderstatus im gesellschaftlichen Leben die Möglichkeit, die eigenen Lebensverhältnisse *relativfrei und selbstbestimmt gestalten zu können*. In den Augen der berufstätigen Mehrheit der Bürger wird diese relative Freiheit und Selbstbestimmung im Gestalten des eigenen Lebens jeher - in einer Mischung von Protest und Neid - als das sog. *Bohemische* des Künstlerdaseins wahrgenommen. Aber erst diese persönliche Freiheit eröffnet dem freischaffenden Künstler die reale Möglichkeit freien Ausdrucks und kultureller Selbstverständigung. Diese Merkmale der Lebensbedingungen der Künstlerexistenz machen die Gründe für die Bedeutung von Freundschaftsverhältnissen zwischen Künstlern verständlich: Freundschaft zwischen Künstlern ermöglicht die Abwendung der Gefahr sozialer Vereinsamung und zugleich eine Vergemeinschaftung auf der Grundlage gegenseitige Unterstützung, Anerkennung und Wertschätzung der Persönlichkeit und der Leistung der Beteiligten. Freunde sind eben Gleichgesinnte, mit deren Hilfe die eigenen Wertvorstellungen, Lebensauffassung und Weltsicht - zumindest im Ansatz - überhaupt Wirklichkeit werden können. Künstlerische Schaffenskraft – um es einmal ein wenig pathetisch zu sagen – entspringt vielleicht sogar der freundschaftlichen Beziehung zu anderen. In diesem Sinne läßt sich davon sprechen, daß Freundschaft der Ursprung autonomer Kunstpraxis ist. Und deshalb ist das Mißlingen von bzw. der Mangel an Freundschaft bei einzelnen

---

<sup>5</sup> Im Bezug auf die literarischen Freundschaftsbeziehungen bemerkt Rasch zusammenfassend: "Immer aufs Neue entsteht ein Zusammenschluß der Dichter zu einem Kreise von Freunden, der Leben und Wirken sichert: um den jungen Goethe und um den jungen Schiller, in den Gruppen der Sturm und Drangbewegung und in der Romantik. Noch der Freundschaftsbund des jungen Hölderlin ist im Zeichen Klopstocks gegründet und wird in seiner Sprache besungen." (S. 262)

<sup>6</sup> Kunstform hat sich dieser Thematik umfassend angenommen. Vor einigen Jahren wurden zwei Sonderausgaben über Künstlerfreundschaften herausgegeben.

und nicht wenigen Künstlern mit leidvollen Erfahrungen soziokultureller und existentieller Beeinträchtigung ihres Arbeitens verbunden.<sup>7</sup>

Neben den unzähligen persönlichen Freundschaftsbeziehungen zwischen einzelnen Künstlern ist hier selbstverständlich – im weiteren Sinne – an die zahllosen Künstlergemeinschaften zu denken. Kunstgeschichtlich ist das zuerst und besonders prominent der schon erwähnte St. Lukasbund zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Zum Ende des Jahrhunderts entstehen Künstlerkolonien, wie Worpsweder<sup>8</sup> oder auch Monte Verità am Lago Maggiore, etc. Aber natürlich sind hier auch die Künstlerfreundschaften und -gemeinschaften zu erwähnen wie die Fauves, die Künstlergemeinschaft Die Brücke<sup>9</sup>, die Blaue Reiter, das Bauhaus, die Surrealisten, etc. In der Nachkriegszeit besonders die COBRA, die Internationalen Situationisten, Künstlergruppen wie "Spur" (1957) und "Wir"(1959) bzw. „Geflecht“. Diese Entwicklung setzt sich fort bis zur Gegenwart. Ich komme auf einige gegenwärtige Künstlergruppen gleich zu sprechen.

Insgesamt hat selbstverständlich in diesen Künstlerfreundschaften und -freundschaftskreisen die gemeinsame Beziehung nicht stets ein- und dieselbe Bedeutung. Grundsätzlich aber haben diese freien Vereinigungen zwischen Künstlern zumindest den Charakter von Interessenfreundschaften gemeinsam. Im Einzelfall allerdings handelt es sich nicht selten um durchaus persönliche und gute Freundschaften, deren Bindendes nicht allein das gemeinsame Berufsinteresse ist.

Seit den 60er Jahren läßt sich in der bildenden Kunst ein Wandel der Bedeutung der Freundschaft zwischen Künstlern beobachten. Während für die Vorkriegszeit die Bereitschaft zum kollegialen Zusammenschluß im Spannungsverhältnis zur persönlich-künstlerischen Einzelleistung und dem individuellen Werk stand, zeichnet sich für die Nachkriegskunst die Tendenz ab, daß sich die gemeinsame Zusammenarbeit auch auf *die Form* des künstlerischen Ausdrucks selbst und seiner herkömmlichen Präsentation auswirkt. Mit dem vorsätzlichen und bewußten Zusammenschluß von Künstlern wird nämlich die Absicht verbunden, zum einen das herkömmliche Ideal der Einzelpersonlichkeit des Künstlergenies zurückzuweisen und zum anderen durch kooperative Zusammenarbeit dem gesellschaftlichen Druck auf Konkurrenz und karrieristischen Egoismus entgegenzuwirken und so neue Inhalte hervorzubringen.

Diese aktuelle Entwicklung ist in den Sonderausgaben zu Künstlerfreundschaften des Magazins KUNSTFORUM sehr gut dokumentiert, weshalb ich an dieser Stelle auf weitere Einzelheiten verzichte.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> So war es die Verzweiflung daran, daß das gemeinsame Leben mit Paul Gauguin nicht verwirklichtbar schien, die van Gaugh Anfang des Januar 1889 dazu trieb, - völlig außer sich - sich sein Ohr abzuschneiden. Übrigens interessanterweise an dem gleichen Tag, an dem auch Nietzsche nicht nur wegen seiner physischen Krankheit, sondern durchaus auch an seiner Vereinsamung zusammenbricht.

<sup>8</sup> Dachau, Kronberg, Ekensund, Grötzingen, Darmstadt, Rügen, etc.

<sup>9</sup> Erich Heckel, der wohl wesentliche Initiator der Brücke, stellte ausdrücklich einen Bezug zu den Nazarenern her. Seine Malerei zeigt deutlichen Niederschlag der Lukasbrüder. Vgl. Künstlergruppe Die Brücke.

<sup>10</sup> Zum Beispiel: "Kollektiv Herzogstraße" 1982

"Survival Research Laboratories", 1982 (Gruppenarbeit und Gemeinschaftswerk)

"Ocean Earth Construction and Development Corporation (OECD)", 1980 (Gruppenarbeit und Gemeinschaftswerk)

"General Idea", (Gruppenarbeit und Gemeinschaftswerk)

"endart", 1980-, Berliner Gruppe, die konsequent ohne Autorennamen arbeitet, (Gruppenarbeit und Einzelwerk)

"Guerilla Girls", (Gruppenarbeit und Gemeinschaftswerk) "Büro Berlin", 1980, (Gruppenarbeit und

Angesichts der realen Erfahrung von Freundschaften und der unentbehrlichen Bedeutung von Freunden im Leben des Künstlers scheint mir in diesem Zusammenhang die rudimentäre künstlerische Thematisierung von Freundschaft besonders verwunderlich. Überhaupt scheint vor diesem Erfahrungshintergrund selbst noch die einzige Form der künstlerischen Auseinandersetzung mit Freundschaft in Form des sogenannten Freundschaftsbildes eigenartig plakativ und ausdruckslos.

Dabei ist es alles andere als selbstverständlich, daß die persönliche Erfahrung von Freundschaft nicht eigens künstlerisch reflektiert und thematisiert wird. Das belegt die lange und intensive Geschichte der literarischen Thematisierung von Freundschaft sehr anschaulich. Zum Beispiel verband sich die persönliche Freundschaftserfahrung der Schriftsteller mit ihrer künstlerischen Tätigkeit in dem literarischen Freundschaftskult des 18. Jahrhunderts, also speziell der Freundschaftslyrik von Klopstock über den Göttinger Hain bis zu Hölderlin. Die literarische und dichterische Darstellung war in diesem Sinne zugleich auch eine besondere Form des Ausdrucks einer, durchaus zu einem hohen Maße nicht-rationalen Erfahrung. Darüber hinaus spiegelt sich in der Freundschaftslyrik und -prosa der kulturelle Wert wider, den Freundschaft Schriftkünstlern bedeutete. In der bildenden Kunst führten einzig die Nazarener dieses Selbstverständnis des Zusammenspiels von künstlerischem Ausdruck und eigener Lebenserfahrung fort. So stellt Thomas Wimmer in seiner Studie zu der Künstlergemeinschaft der Lukasbrüder dementsprechend auch fest: „Dem egalitär-mönchischen Leben miteinander sollte auf künstlerischem Gebiet die Praxis des Freundschaftsbildes entsprechen.“ (Thomas Wimmer, *I Nazareni - die klösterliche Utopie*, S. 90)

Womit hängt, fragt man sich in diesem Zusammenhang, diese eigenartige Gleichgültigkeit, dieser Abgrund zwischen persönlicher Erfahrung und künstlerischer Arbeit, zwischen dem freundschaftlichen Leben mit andern und ihrer Thematisierung in der eigenen Kunst zusammen?

Führt man sich die existentielle Dichte der Freundschaftserfahrung so konkret wie möglich vor Augen, ist das künstlerische Schweigen über die Freundschaftserfahrung in jedem Fall eigenartig und durch und durch unverständlich. Hans Peter Thurn beschreibt diese Dichte sehr anschaulich: „Die Innenwelt von Künstler-Gemeinschaften ist gekennzeichnet durch ein hochgradiges Ineinandergreifen von Kunst und Leben, die oftmals kaum mehr voneinander getrennt werden können. Vitale und professionelle Prozesse verschränken sich zu einem intensiven, hochemotionalen Mit- und Gegeneinander, das jeden Beteiligten als ganzen Menschen einbezieht und beansprucht. Man arbeitet und lebt mit- oder doch wenigstens nahe beieinander, tauscht private ebenso wie berufliche Gedanken und Gefühle aus, teilt Ateliers und Wohnungen, nicht selten auch das Bett.“ (S. 302)

Dieses eigenartige Ausbleiben der künstlerischen Thematisierung und reflektierten Darstellung der eigenen Lebenserfahrung des Künstlers wirft meines Erachtens die grundsätzliche Frage nach dem Verständnis des Verhältnisses zwischen Kunst und Leben überhaupt auf. Denn ausgehend von der

---

Gemeinschaftswerk), "INFuG, Institut für Untersuchungen von Grenzständen ästhetischer Systeme", Bamberg 1981, (Gruppenarbeit und Gemeinschaftswerk)

"Gruppe Matheus"

"Büro Bert", 1985, (Gruppenarbeit und Gemeinschaftswerk)

"Freies Rheinland", 1988

"Warum Vögel fliegen", 1990, "Warum Vögel fliegen" versteht sich als werkorientierte Gemeinschaft mit ideologischen Voraussetzungen. Gemeinsam wird diskutiert und organisiert; getrennt wird produziert, im Regensburger Großatelier, wo jeder eigene Räumlichkeiten hat." Barbara Rollmann, S.291

Beobachtung der existentiellen Bedeutung der Freundschaft für das Künstlerdasein, fragt sich, warum das Gestalten des eigenen sozialen Lebens mit anderen vom Künstler nicht eigens als eine „Kunst“ begriffen wird? Die Ausgangsfrage nach dem Verhältnis von Kunst und Freundschaft verlagert sich dann nämlich von der Ebene der bildlichen Auseinandersetzung mit Freundschaft hin auf die grundsätzlichere Ebene des Verständnisses der Freundschaft als eine eigene Kunst des freien und selbstbestimmten Gestaltens des persönlichen Lebens. Aus dieser Perspektive betrachtet, ist durchaus unklar, warum mit anderen Worten das freie Gestalten des eigenen sozialen Lebens, dessen Reichtum und Bedeutung für die eigene Lebensqualität offenkundig ist, nicht als eine Lebenskunst begriffen und ernstgenommen wird. Eine Kunst des Lebens, durch die die freischaffende Künstlerexistenz ihrem privaten Leben ganz konkret eine autonome Form verleihen kann.

Für „Kunst“ – und damit für *gesellschaftlich anerkannte Kultur* – wird stattdessen offensichtlich ausschließlich diejenige Gestaltungstätigkeit gehalten, deren Gegenstand nicht die eigene Lebensgestaltung ist, sondern zweckfreie und „nutzlose“ Objekte, die ihrerseits ihre kulturelle Bedeutung erst dadurch erhalten, daß sie zu musealen Werken werden. Vor dem Hintergrund einer solchen Engführung von Kultur auf die Produktion von Kunstwerken scheint allerdings das alltägliche Gestalten sozialen Umgangs unvermeidlicherweise zur bloßen Nebensache zu werden. Dementsprechend ist kunstgeschichtlich gut belegt, daß, sobald Künstler Berufserfolge haben und sich etablieren, ihre Freundschaftsbeziehungen an Bedeutung verlieren und gegenüber dem Familienleben zur bloßen jugendlichen Episode zurückschrumpfen.<sup>11</sup>

Ich werde diese Andeutungen und Fragen hier nicht weiterverfolgen, einfach deshalb, weil sie zu dem unerfreulichen Bereich führen, in dem die moderne Kunst – einschließlich des Selbstverständnisses der Künstler – ihren ideologischen bzw., wie Herbert Marcuse es nannte, affirmativen Charakter zu erkennen gibt...

## Freundschaft als Gegenstand der Kunst

Und gleichwohl hat es in der Geschichte der modernen Kunst durchaus Bemühungen gegeben, die von mir eben aufgeworfene Frage nach dem Zusammenspiel von Leben und Kunst sich zum Gegenstand zu machen. So haben die Avantgardebewegungen, die gerade aufgrund der Einsicht in diesen affirmativen Charakter ihres eigenen Schaffens versuchten, sich der ideologischen Entzweiung von alltäglichem Lebensvollzug einerseits und außeralltäglicher Kunsttätigkeit andererseits zu widersetzen. Die ästhetische Utopie der künstlerischen Avantgarde liegt bekanntlich in der emanzipatorischen Hoffnung, die Entzweiung von Leben und Kunst, von alltäglichen Lebenszwängen und persönlicher Freiheit durch eine freie und selbstbestimmte Lebensgestaltung, einer neuen Lebenskunst zu überwinden. In unserem Kontext stellt sich dann die Frage, welche Rolle der

---

<sup>11</sup> Hans Peter Thurn spricht hier von einem bloß „intermediären Charakter“ der Künstlergemeinschaften im Wechsel vom freien Studentenleben zur alltäglichen Berufspraxis: „Sie (die künstlerischen Verbindungen, HL) liegen fast immer zwischen zwei entscheidenden Phasen des Werdegangs: dem Studium und der individuellen Voll-Professionalität. Als gleitender Übergang erleichtern sie zugleich die Entbindung von den durchlaufenen Ausbildungsinstituten, zumeist Kunstakademien, und die Einübung in die unbekanntere Berufspraxis. Darin liegt ihr kultureller Sinn und ihr sozio-professioneller Funktionswert.“ (S. 299) „Mit dem Austritt aus der Gruppierung, der bei den meisten Künstlern nach mehrjähriger Zugehörigkeit um das 40. Lebensjahr herum erfolgt, sinkt die Gemeinschaftserfahrung zur Episode herab.“ (S. 314)

Freundschaft in der Avantgarde zukommt bzw. ob und wenn, in welcher Form für die ästhetische Utopie des modernen Avantgardismus, Freundschaft ausdrücklicher Gegenstand der eigenen Gestaltungstätigkeit geworden ist.

Bevor diese Frage beantwortet werden kann, muß im folgenden kurz in Erinnerung gerufen werden, mit welchen Strategien die Realisierung des avantgardistischen Programm einer neuen Lebenspraxis verbunden wurde. Vorausgeschickt sei, daß sich zeigen wird, daß diese herkömmlichen Strategien der Avantgarde unzureichend sind, um die ästhetische Utopie einer selbstbestimmten Lebensgestaltung zu verwirklichen.

(Friedrich Schiller als der Begründer der ästhetischen Utopie der Moderne wäre zweifelsohne der erste, an den man diese Frage zu wenden hätte. Darauf, daß sich Schiller mit dem Gestalten und der kulturellen Bedeutung von Freundschaft gleichermaßen in seinen Schriften wie in seinem Leben beschäftigt hat, kann hier nur hingewiesen werden.)

Die historischen Avantgardebewegungen zu Beginn dieses Jahrhunderts haben grundsätzlich bekanntermaßen wesentlich zwei Strategien entwickelt, um den ideologischen Abgrund zwischen alltäglichem Leben und musealer Kunst zu überwinden. Zum einen *die Veralltäglichung der Kunst* und zum anderen *die Poetisierung des Alltagslebens*.

(Auf eine dritte historisch später entstandene Strategie, die ich als „Poetische Grundlegung alltäglicher Lebenskunst“ kennzeichnen würde - wobei ich an einige Aktionen von Beuys (Wahlverweigerungsaktion und politisches Büro) und an die Arbeiten von Glegg & Gutman denke, kann ich im Rahmen dieses Vortrags leider nicht weiter eingehen.)

### 1. Die Veralltäglichung der Kunst

Mit der Veralltäglichung der Kunst verbindet die historische Avantgarde die Vorstellung einer *kulturellen Entgrenzung* künstlerischer Kreativität. Kunst soll nicht länger auf die bloße Anwendung der herkömmlichen Formsprachen und ihre konventionellen Inhalte beschränkt und derart auf einen gesellschaftlich zugewiesenen Ort begrenzt bleiben.<sup>12</sup> Kreative Praxis soll sich insgesamt von der Orientierung aufs traditionelle Kunstwerk lösen. Zur Veralltäglichung der Kunst kommt es folglich zum einen dadurch, daß die Ausführung und Ausübung ästhetischer Praxis erleichtert wird. Und zum anderen dadurch, daß *mit Mitteln der Kunst* der Alltag ästhetisch mitgestaltet wird.<sup>13</sup> Der Surrealismus erfindet dafür beispielsweise neben dem automatischen Schreiben die Assemblage bzw. die Collage und das „objet trouvé“. Hier im Sprengelmuseum ist diese kulturelle Entgrenzung der Kunst bzw. des Ästhetischen zweifelsohne am eindrucklichsten an Kurt Schwitters Projekt einer „Vermerzung“ der Welt zu sehen.

Dieses Prinzip der kulturellen Veralltäglichung der Anwendung künstlerischer Mittel und Formgebung wird in den 60er Jahren aufgegriffen und fortentwickelt. Vor allem ist hier an das partizipatorische Prinzip der Präsentation (Theater zum Mitspielen, Kunst zum Selbstmachen), Kunst

<sup>12</sup> Hans Peter Thurn äußert im Hinblick auf die Künstlerbewegungen bis zum 2. Weltkrieg die generelle Beobachtung: „In all diesen Konzepten wird die *kulturelle Entgrenzung* zu einem konstitutiven Prinzip der angestrebten Neugestaltung der Künste bzw. von Kunst und Leben erhoben.“

<sup>13</sup> „In Worpswede war vor allem Heinrich Vogeler der Meinung, daß die Kunst den Alltag ästhetisch mitgestalten müsse.“ Thurn, ebd.

im öffentlichen Raum und das Happening bzw. die Performances einerseits und PopArt andererseits zu denken.

Allerdings lehrt die Kunstgeschichte der letzten 20 Jahre, daß die ästhetisierende Veralltäglicung von Kunst nicht zu der erhofften Utopie einer freien und selbstbestimmten Lebenspraxis führt. Dadurch läßt sich auch hier feststellen, daß der Freundschaftserfahrung bei der Veralltäglicung der Kunst offensichtlich keinerlei Bedeutung zukommt.

So sah schon Herbert Marcuse in den frühen 70er Jahren unter dem Eindruck der „falschen“ Vereinnahmung des avantgardistischen Programms der Veralltäglicung von Kunst durch den Kunstbetrieb und die Kulturindustrie des Spätkapitalismus die Hoffnung auf eine gesellschaftsverändernde Kraft der modernen Kunst für nicht länger haltbar an. Und wohl tatsächlich unbestritten führt das ursprünglich avantgardistische Bemühen der grenzenlosen Anwendung von künstlerischen Mitteln und Techniken im gesellschaftlichen Leben heutzutage durch die durchgesetzte Verschmelzung von Kunst und Kommerz in Werbung und Kulturindustrie (MTV) ganz offensichtlich *nicht* zu der Verwirklichung des emanzipatorischen Anliegen der ästhetischen Utopie eines freien und selbstbestimmt gestalteten Zusammenlebens.

Das gleiche trifft auch für die andere avantgardistische Technik der alltäglichen Entgrenzung der Kunst zu, nämlich „die Techniken der kollektiven und individuellen Selbstdarstellung.“ Die Wirkung soziokultureller Distinktion durch exzentrischen Lebensstil hat sich in der Käuflichkeit des postmodernen Lifestyles über das Künstlerdasein hinaus selbst widerlegt.

Während Marcuse in seinem Aufsatz *Zum affirmativen Charakter der Kultur* aus dem Jahre 1937 sogar soweit in seinem Avantgardismus ging, einzuräumen, daß es möglicherweise im Zustand einer wirklichen Aufhebung der Kunst durch eine freie und selbstbestimmte Lebenskultur, *überhaupt keine Kunst* mehr gibt<sup>14</sup> – sicherlich eine Vorstellung, die die Utopie einer neuen ästhetischen Kultur eher unsympathisch macht –, nahm Marcuse angesichts der „falschen Aufhebung“ der Kunst in ihrer kulturindustriellen Entgrenzung und Verwertung zum Anlaß, schließlich ganz Abstand zu nehmen von der emanzipatorischen Vorstellung der Verwirklichung von Kunst in einer anderen Lebenspraxis. Marcuse vertritt schließlich die Auffassung, daß die ästhetische Dimension, über deren affirmativer Charakter er sich wie kein anderer bewußt war, nicht aufgelöst werden sollte, sondern im Gegenteil gewahrt bleiben muß.

Im Anschluß an Marcuses resignativen Rückzug im Hinblick auf die Beurteilung der konkreten Möglichkeit einer Verwirklichung ästhetischer Utopie fragt sich Peter Bürger, dem sich dann auch Habermas und andere anschließen, „ob nicht vielmehr die Distanz der Kunst zur Lebenspraxis allererst den Freiheitsspielraum garantiert, innerhalb dessen Alternativen zum Bestehenden denkbar werden.“ „Eine Kunst, die nicht mehr von der Lebenspraxis abgesondert ist, sondern vollständig in dieser aufgeht, verliert mit der Distanz zur Lebenspraxis auch die Fähigkeit, diese zu kritisieren.“ (Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 73 und S. 68)

Diese Position scheint mir kennzeichnend für den gegenwärtigen Stand der Diskussion um einen möglichen Avantgardismus kultureller Tätigkeit.

Richtig dabei scheint mir zu sein, daß eine Veralltäglicung von Kunst nicht zu emanzipatorischen Hoffnung auf eine neue Lebenskultur zu führen scheint. Aber mit dieser richtigen Feststellung sollte

---

<sup>14</sup> „Vielleicht wird die Kunst als solche gegenstandslos werden.“ (S. 99)

nicht das Kind mit dem Bade ausgekippt werden. Vielleicht ist es möglich, am Avantgardismus ästhetischer Utopie weiterhin festzuhalten, ohne dabei die falsche Aufhebung der Kunst in der Totalästhetisierung der spätkapitalistischen Kultur leugnen zu müssen und ohne dabei den Fehler begehen zu müssen, überhaupt die Abschaffung der moderne Form autonomer Kunst zu fordern oder ihr die ganze emanzipatorische Erblast einer permanenten Kritik und Negativität aufzuladen. Vielleicht gilt es, museale Kunst überhaupt von dem Auftragsdienst der emanzipatorischen Hoffnung auf bessere Lebensverhältnisse zu befreien. Moderne, autonome Kunst braucht das Museum, wie der Boxkampf den Ring - ohne jenem wäre die Kunst Design bzw. Kunsthandwerk, wie außerhalb des Rings Boxen nur tumbe Schlägerei ist. Die museale Kunst ermöglicht die Auseinandersetzung mit ästhetischen Erfahrungen und ist genau darin unentbehrlich. Nicht mehr und nicht weniger kann sie leisten, als die Möglichkeit zu schaffen, bestimmte Formen von Erfahrungen zu thematisieren und ihrerseits eigens erfahrbar zu machen. Die Verwirklichung der ästhetischen Utopie der Moderne sollte folglich so gedacht werden, daß sie möglich ist, ohne dafür die Autonomie der Kunst aufgeben zu müssen noch diese mit einem revolutionären Auftrag zu beladen, den sie gar nicht erfüllen kann.

## 2. Die Poetisierung des Alltagslebens

Besonders im Surrealismus und dem Internationalen Situationismus wurde die Neugestaltung des sozialen Lebens ausdrücklich zum Gegenstand der Kulturtätigkeit der Künstler erhoben: die Poetisierung des Alltagslebens zielt auf eine Umgestaltung der sozialen Verhaltens- und Umgangsformen durch eine Aufwertung und Praxis des Traumes, des Spiels und dem „hasard objectif“, der zufälligen sozialen Begegnung; die Lebensgewohnheiten soll verändert werden durch die „Konstruktion von Situationen“ und einer freien und selbstbestimmten Gestaltung des städtischen Zusammenlebens.

Schon bei den Nazarenern und in einem eingeschränkten Sinne auch in Worpswede und anderen Künstlergemeinschaften wird der Versuch deutlich, die eigenen Lebensverhältnisse zum Gegenstand eines freien und selbstbestimmten Gestaltens zu machen. So ging es den Nazarener nicht allein darum, „ihre Überzeugungen künstlerisch zu repräsentieren, sondern sie wollten auch ihnen gemäß leben und sie anderen zum vitalen Vorbild machen.“ (Thurn, S. 300)

An *diese* Art der kulturellen Aufhebung der Kunst in einer *Lebenskunst* dachte wohl auch Marcuse, als er mit begeistertem Optimismus die avantgardistische Potentiale der 60er Jahre aufnahm: wäre freie und selbstbestimmte Gestaltungstätigkeit nicht länger gleichbedeutend mit der und eingeschränkt auf die Produktion musealer Kunstwerke, sondern würde Kulturarbeit sich die Gestaltung der eigenen Lebensverhältnisse zu ihrem Gegenstand machen, entspräche dies einer ersten konkreten Verwirklichung der ästhetischen Utopie der Moderne im mikropolitischen Lebensbereich. Kunst verwirklicht sich in der alltäglichen Lebensgestaltung vor diesem Hintergrund gerade nicht in einer kulturellen Entgrenzung künstlerischer Formsprachen, sondern im Gegenteil allein dadurch, daß sich die, noch dem Kunstschaffen zugrundeliegende Gestaltungspraxis den eigenen Lebensvollzug zum ausdrücklichen Gegenstand macht.

Ein Gedanke, der sich schon bei Nietzsche und seinen Überlegungen zu einer ästhetischen Kultur andeutungsweise, wenn auch etwas anders pointiert findet. Auch Nietzsche wendet sich gegen die kulturelle Beschränkung des Ästhetischen auf die Produktion von Kunstwerken. Eine nicht-museale

Lebenskunst entspräche einer gelebten Kultur, die Nietzsches Andeutungen zufolge kulminieren würde in einer Kunst des Festefeierns :

"Was liegt an aller unserer Kunst der Kunstwerke, wenn jene höhere Kunst, die Kunst der Feste, uns abhanden kommt! Ehemals waren alle Kunstwerke an der großen Feststraße der Menschheit aufgestellt, als Erinnerungszeichen und Denkmäler hoher und seliger Momente. Jetzt will man mit den Kunstwerken die armen Erschöpften und Kranken von der großen Leidenstraße der Menschheit beiseite locken, für ein lüsternes Augenblickchen: man bietet ihnen einen kleinen Rausch und Wahnsinn an."<sup>15</sup> „Ich will gegen die Kunst der Kunstwerke eine höhere Kunst lehren: die Erfindung von Festen.“<sup>16</sup> Das Gestalten eines freien und selbstbestimmten Zusammenlebens ist wesentlicher Bestandteil einer solchen Lebenskunst: im geglückten Zusammensein mit Freunden, in guten Freundschaftsbeziehungen verwirklicht sich gefeierte Lebensfreude.

Wie also sieht die Lebenskunst der Freundschaft aus; wie läßt sich das Verhältnis von Leben und Kunst - plakativ gesagt - weder „modern“ und doch emanzipatorisch, noch postmodern und doch avantgardistisch denken?

## Die Lebenskunst der Freundschaft

Freundschaftsbeziehungen sind nicht einfach „da“. Sie müssen geschaffen werden. Im Unterschied zu anderen sozialen Beziehungen hat die Freundschaft gewissermaßen einen eigenen ontologischen Status. Zum einen sind Freundschaftsverhältnisse im Unterschied zu den fremdbestimmten und erzwungenen, heteronomen Familien- und Berufsbeziehungen freiwillig und selbstbestimmt, also autonom. Darüber hinaus ist ihre konkrete Existenz nicht durch vertragliche Pflichten gesichert und geregelt; vielmehr existieren Freundschaften nur sofern sie eigens gestaltet werden. Das Gestalten von Freundschaft ist folglich das Hervorbringen eines autonomen „Werkes“. Die Nähe zur Kunst der Kunstwerke liegt dabei offensichtlich darin begründet, daß das Gestalten von Freundschaften eine autonome Tätigkeit ist und darüber hinaus das „Werk“ dieser Gestaltungstätigkeit seinen Zweck und Wert in sich selbst hat, denn man gestaltet Freundschaften um ihrer selbst willen. Im Unterschied zu allen anderen Formen des privaten Gemeinschaftslebens kann so nur das Freundschaftsverhältnis ausdrücklich und eigens zu einem Gegenstand einer *Lebenskunst*, eines freien und selbstbestimmten Gestaltens werden. Wenn Freundschaft existieren soll, dann ist ihre Gestaltung unvermeidbar und nur als das Resultat eines freien, selbstbestimmten, selbstzweckhaften und letztlich demokratischen Gestaltens möglich, insofern das Gestalten hier eine gleichberechtigte Beteiligung aller verlangt. Das Gemeinschaftswerk der Freundschaft könnte, wenn man unbedingt will, als „soziale Plastik“ bezeichnet werden. In jedem Fall aber ist im Bezug auf diese Kunst der Freundschaft tatsächlich buchstäblich potentiell jeder Mensch ein Künstler. Erneut und nachdrücklicher stellt sich die Frage, warum trotz alledem das freie und selbstbestimmte Gestalten des eigenen Soziallebens nicht als Gegenstand einer als Lebenskunst verstandenen kulturellen Praxis betrachtet wird.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Nietzsche, zitiert nach: Julius Zeitler: Nietzsches Ästhetik, Leipzig 1900, S. 208

<sup>16</sup> Nietzsche, Werke 9, S. 506

<sup>17</sup> Und andersherum, warum ausgerechnet allein die Produktion von musealen Objekten als „Kunst“ betrachtet wird. (Von dieser Fragen ausgehend müßte man den Positivismus der herkömmlichen Kunstgeschichte und -wissenschaft problematisieren. Denn offensichtlich legt diese sich keine grundbegriffliche Rechtfertigung über die unbegründete Reduktion des Ästhetischen aufs Kunstwerk ab. Daß es ihr überhaupt gelingt, der durchaus

Durch die Gestaltung von Freundschaftsverhältnissen wird persönliche Freiheit und Selbstbestimmung im Umgang mit anderen soziale Wirklichkeit, d.h. andersherum im Hinblick auf das ursprüngliche avantgardistische Programm auch: in der Lebenskunst der Freundschaft ist Kultur in der Gestalt einer demokratischen Lebenspraxis aufgehoben. In dem „Werk“ dieser Lebenskunst als der Gemeinschaft freier und gleichberechtigter Personen verwirklicht sich ein Moment der ästhetischen Utopie der Moderne. Man erinnert sich – bei Marcuse heißt es hier stellvertretend für die ganze Tradition des revolutionären Humanismus: „Das Höchste, was aus dem Menschen gemacht werden kann, weist in seiner Verwirklichung auf eine Gemeinschaft freier und vernünftiger Personen, in der jeder dieselbe Möglichkeit zur Entfaltung und Erfüllung aller seiner Kräfte hat.“ (Affirmative Kultur, S.70)

In diesem Zusammenhang möchte ich einem naheliegenden Mißverständnis zuvorkommen. Mit der Behauptung, daß avantgardistische Kulturtätigkeit nicht die Kunst der Kunstwerke, sondern eine Lebenskunst verlangt, ist nicht gemeint, daß diese Lebenskunst darin bestünde, die eigene Existenz zu einem Kunstwerk zu stilisieren.

Foucaults Aufforderung, das eigene Leben zu einem Kunstwerk zu gestalten ist in diesem Zusammenhang meines Erachtens leicht mißzuverstehen. Aber ich glaube, er dachte dabei nicht an eine kulturelle Entgrenzung der Kunst der Kunstwerke. Was es heißt, die Aufhebung der Kunst im eigenen Leben als die Verwirklichung einer „Ästhetik der Existenz“ zu begreifen, läßt sich an der „living sculpture“ von Gilbert & Georg ablesen. Die vollständige Stilisierung des eigenen Lebens zum Kunstwerk kulminiert in einer vergegenständlichenden Selbstauflösung. Einer jede freie und selbstbestimmte Lebengestaltung fundamental negierende Monumentalität seiner Selbst. Die emanzipatorische Versöhnung von Kunst und Leben nimmt nur dann nicht die werkhafte und leblose Gestalt einer (paradoxalen) *living sculpture* an, wenn die kreative Formgebung das eigene Leben nicht vollständig als bloßes, eigenschaftsloses Material vergegenständlicht. Ein Gestalten, das sich das Leben eigens zum Gegenstand macht derart, daß durch diese Gestaltung Freiheit und Selbstbestimmung im Lebensvollzug verwirklicht wird, erfordert in den einzelnen Lebensbereichen (also in Politik, Beruf, Beziehungen, Essen, Kleidung, Wohnen, etc.) eine jeweils andere und eine jeweils spezifische Form der Gestaltung.

So ist die spezifische Art und Weise des Gestaltens von Freundschaften ein Pflegen; pflegt man Freundschaften, damit sie sind. Und zwar aus guten Gründen. Freundschaft verwirklicht sich praktisch nicht durch ein individuelles Herstellen, wie dem Produzieren von (Kunst-) Gegenständen. Die Lebenskunst der Freundschaft gleicht als kultureller Gestaltungstätigkeit nicht der künstlerischen Arbeit; Lebenskunst ist keine *Poiesis*, also ein Tun, das einen Zweck außerhalb dieses Tuns hat; ein Gestalten, das sich in einem Werk, Objekt, einer Installation, etc. finalisiert. Das freie und selbstbestimmte Gestalten von Freundschaft ist Praxis, also ein Tun, das den Zweck des Tätigseins im

---

absurden Idee einer Produktion funktionsloser Objekte die Lächerlichkeit zu nehmen, ja jedes Kopfschütteln als die Ignoranz des Kunstbanausen zu verkehren, verdankt sie der Metaphysik des Abendlandes. Von ihr übernimmt die moderne Kunstauffassung die Vorstellung, daß die eigentliche Wirklichkeit nur in der geistigen Erkenntnis erfaßt werden kann, daß diejenige Lebensform, die die eigentliche Bedeutung der Welt begreift, nicht die des Praktikers (der *phronesis* des Handwerkers), sondern die von allen praktischen Handlungszwängen befreiten Müßiggängers ist. Das Kunstwerk ist von der ontologischen (nämlich der symbolischen) Ordnung der Metaphysik unablösbar. Die herkömmliche Kunstwissenschaft betrachtet dementsprechend jedes Kunstwerk wie die von Platon in den Sand geritzte, geometrische Figur – eine Idee im Medium des (schönen) Scheins.

Vollzug dieser Tätigkeit verwirklicht. Freundschaft existiert in diesem Sinne nur in ihrer Ausübung; sie muß beständig kultiviert werden. Das heißt aber nichts anderes, als daß das Gelingen der Lebenskunst freien und selbstbestimmten Gemeinschaftslebens nicht auf ein einmal fertiggestelltes Resultat bezogen ist. Die Vereinigung von Kunst und Leben in der Praxis der Freundschaft verdeutlicht, daß die Verwirklichung der ästhetischen Utopie sich in der Kultur, genauer: dem Kultus einer immer wiederkehrenden, lebendigen Vergemeinschaftung verkörpern würde, deren Gelingen von eigener spezifischen Gestaltungsprinzipien und Verhaltensweisen abhängt. Und zwar von solchen, die mit Nietzsche im Ganzen umschrieben werden können als ein Feiern. Die Verwirklichung der ästhetischen Utopie besteht, mit anderen Worten, nicht in der kulturellen Entgrenzung des Ästhetischen, der Kunst der Kunstwerke, sondern – unter anderem – in der gesellschaftlichen Möglichkeit im Hinblick auf das private Leben mit anderen, Freundschaft kultivieren zu können bzw. Kultur leben zu können.

Die gesellschaftliche Möglichkeit aber zur Ausbildung einer Freundschaftskultur und damit der gelingenden Gestaltung von autonomen Lebensverhältnissen (z.B. in der Gestalt von Freundschaftsverhältnissen) setzt nicht nur eine generelle Aufwertung des kulturellen Wertes der Kunst der Freundschaftsgestaltung voraus, sondern hängt insgesamt von anderen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen ab, als das kulturelle Leben von Kunstwerken. So setzt die Verwirklichung eines freien, selbstbestimmten und selbstzweckhaften Gemeinschaftslebens eine *uneingeschränkte* Möglichkeit dazu voraus – die Pflege der Freundschaft erfordert beispielsweise nicht allein die Beständigkeit des persönlichen Engagements, sondern vor anderem die freie Verfügungsmöglichkeit über den dafür notwendigen Zeitaufwand.<sup>18</sup> Deshalb sei an dieser Stelle zumindest doch angedeutet, daß sich eine philosophische Ästhetik zwangsläufig und notwendig zu einer kritischen Gesellschaftstheorie verlängert muß.

Um zum Schluß zu kommen: Ästhetik an der Zeitenwende, die das emanzipatorische Erbe der Moderne antreten will, hätte zwei grundsätzlich verschiedene Aufgaben.<sup>19</sup>

Zum einen sollte eine zeitgenössische Ästhetik die museale Kunst von der unnötigen Last freisprechen, *mit ihren Mitteln* emanzipatorische Gesellschaftsveränderungen durchsetzen zu sollen. Freie Kunst kann kritisch nur sein als *eine besondere Darstellungsform ästhetischer Erfahrungen* – dadurch behauptet sie ihre gesellschaftliche Bedeutung und ihren spezifischen kulturellen Wert, dadurch aber bleibt sie gleichzeitig auch der permanenten Gefahr ihrer eigenen Belanglosigkeit und bloßen Erbaulichkeit wie auch ihrer kulturindustriellen Verwertung bzw. Vereinnahmung ausgesetzt.

---

<sup>18</sup> Trotz dieser faktischen Beschränkung durch die vorherrschenden Lebensbedingungen zeichnet sich der mikropolitische Bereich der Gestaltung des freundschaftlichen Lebens mit anderen gegenwärtig in avantgardistischer Hinsicht im Unterschied zum wirtschaftlichen und politischen Lebensbereich besonders gerade deshalb aus, weil wir *immerfort und unmittelbar* konfrontiert sind einerseits mit der alltäglichen Notwendigkeit, unseren Umgang mit anderen gestalten zu *müssen*, und andererseits mit der damit verbundenen Möglichkeit, in diesem Umgang persönliche Freiheit und Selbstbestimmung trotz und entgegen aller Behinderungen verwirklichen zu *können*.

<sup>19</sup> Es stellt sich heraus, daß die herkömmlich avantgardistische Vorstellung, Kunst durch ihre Veralltäglichung mit dem Leben zu vereinen, falsch ist und schließlich dazu führt, daß das freie und selbstbestimmte Gestalten des eigenen Soziallebens in Form von Freundschaftsverhältnissen selbst noch in dieser selbstkritischen und revolutionären Tradition nicht nur kein Thema, sondern vor allem kein Gegenstand autonomer Tätigkeit *hat werden können*. (In welcher Form ist Freundschaft, sobald es Gegenstand der (Lebens-) Kunst ist, Thema von Kunstwerken?)

HARALD LEMKE – Vortrag im Sprengel Museum Hannover, Jahrestagung der Dt. Gesellschaft für Ästhetik März/1996

(Diese Ambivalenz zwischen Autonomie und gesellschaftlicher Verwertung teilt die Philosophie als universitäre Fachdisziplin mit Kunst (als Institution)).

Der philosophischen Ästhetik kommt an der Zeitenwende zum anderen die Aufgabe zu, einen nicht-musealen Kulturbegriff der Lebenskunst als das freie und selbstbestimmte Gestalten der eigenen Lebensverhältnisse zu entwickeln. In diesem avantgardistischen Verständnis des Zusammenspiels von Leben und Kunst allein kann der emanzipatorische Impuls der ästhetischer Utopie der Moderne fortleben und zur soziokulturellen Wirklichkeit werden.