

Leben mit technisch-artifiziellen Hilfsgeräten.

Derlei Projekte im Sinn, hatten sich die einstigen Linzer Mittelschulkameraden 1967 nach Studien in Wien als Team konstituiert. Mit ihrem Gruppen-Etikett wollten sie an den oberösterreichischen Gebirgszug Hausruck erinnern und zugleich ihre Absicht kundtun, an der herkömmlichen Architektur zu rütteln. Ortner nannte sich für seine Künstlerperson mit seinem Vornamen Laurids, während sich Kelp, in Anlehnung an lautmalende Comic-strip-Vokabeln, das Pseudonym „Zamp“ zulegte. Pinter blieb Pinter.

Laurids, Zamp und Pinter produzierten seitdem unter anderem einen „Ballon für zwei“, ein „Gelbes Herz“, zwei „Mind-Expander“ und einen „Fliegenkopf“: Behältnisse, in die sich der Benutzer ganz oder teilweise hineinverfügen kann, um etwa durch Ton- und Farbspiele seine Erlebnistfähigkeit zu steigern.

So soll der „Fliegenkopf“, gleichsam in einem Rausch ohne Droge, das Gefühl des Fliegens vermitteln. Eine „Schlachtschiff“ genannte Doppellege gewährt hingegen das sublimierte Vergnügen, an einem Abbild des jeweiligen Partners nach Wunsch wechselnde Körperpartien aufleuchten zu lassen — ein „erotischer Reiz, der auch tatsächlich funktioniert hat“ (Laurids).

Ihre Liebesnester und Halluzinationskrücken zeigten die Haus-Rucker in Wien, beim Kölner Kunstmarkt und in New York, wo ihnen das Museum of Modern Art den „Fliegenkopf“ und die Verwaltung des Central Park eine aufblasbare Monstermatratze abkaufte, auf der Passanten sich mit gewaltigen Bällen tummeln können („Riesenbillard“). Neuerdings hält Pinter in New York einen Stützpunkt der Gruppe; deren Hauptsitz ist unterdessen, wegen der Nähe zu möglichen Mäzenen, nach Düsseldorf verlegt worden.

Das deutsche Kunst- und Wirtschaftsklima war denn auch der Krefelder Haus-Rucker-Ausstellung (Kosten: rund 85 000 Mark) günstig. Die hessische Folienfirma Wülfig und Hauck, die 1968 schon dem Verpacker Christo zu seinem Documenta-Phallus verholfen hat, ermäßigte die Miete für das Tragluft-Zelt: Nordmende läßt aus zehn Lautsprechern vom Dach des Hauses gratis jene Mixtur aus Vogelstimmen, Waldesrauschen und Gewitter tönen, die nötig ist, um die Eingeschlossenen in den Klimakammern „über die Runden zu bringen“ (Zamp).

Denn frühere Haus-Rucker-Arbeiten mochten den Rückzug in eine illusionistische Kunstwelt noch als wertfreie Utopie („Wir sind auf dem Weg dazu“) oder sogar freudig als Mittel zur „Freizeit-Sanierung“ propagieren — es blieb ja die „Freiheit, einzusteigen oder nicht“. In vergifteter Umwelt jedoch wird die Flucht in die Enklave unausweichlich. Statt des skurrilen „Schlachtschiffs“ ist nun symbolisch „die Arche Noah wieder vom Stapel gelaufen“.

Doch die famose Sintflut-Kapsel, auch das ist zu bedenken, war nur ein Rettungsboot für wenige Privilegierte.

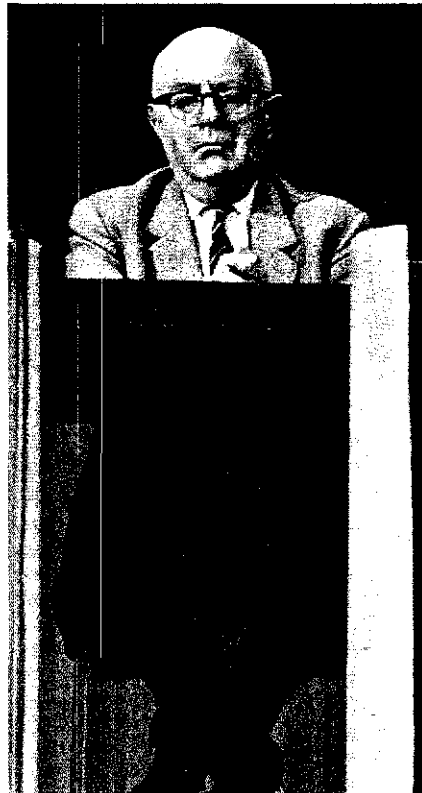
PHILOSOPHEN

ADORNO

Nutzlose Kunst

Am Ende seines Lebens fühlte sich Adorno wie Hebbels Meister Anton, dessen letzte Worte lauten: „Ich verstehe die Welt nicht mehr.“ Der Frankfurter Philosoph verstand sie nicht mehr, weil er, der radikale Gesellschaftskritiker, sich gegen die Radikalität jener Neuen Linken zur Wehr setzen mußte, deren gesellschaftskritischen Elan er selbst mitentfacht hatte.

So wurden dem im August 1969 Verstorbene die letzten Lebensjahre zur



Apo-Kritiker Adorno
Beethoven statt Barrikaden

Qual: Protestierende Studenten, darunter viele seiner Schüler, überschütteten ihn, der mit Max Horkheimer die Frankfurter Schule und ihren kritischen Marxismus begründet hatte, mit Hohn und Spott. Eine Berliner Kommilitonin wollte ihm 1967 bei einer Diskussion unter dümmlicher Anspielung auf seinen Spitznamen „Teddy“ ein rotes Gummibärchen überreichen; Flugblätter kursierten: „Er soll sich alleine zu Tode adornieren!“; sein Frankfurter Institut für Sozialforschung wurde 1968 von Studenten besetzt und durch die vom Rektor herbeigerufene Polizei geräumt; junge Oben-ohne-Damen sprengten im April 1969 seine Vorlesung, „Adorno als Institution ist tot“, hieß diesmal das Flugblatt.

Das Zerwürfnis zwischen Adorno und seinen Studenten war entstanden,

als sie von ihm Rezepte für ihre Rebellion, sein unvermitteltes Engagement in der Situation verlangten. „Erhebung über die Situation“, wie Adorno mit Horkheimer die Philosophie verstand, war für die Linken pure Selbstbefriedigung.

Adorno hingegen kritisierte die Demonstrationen der Studenten als Barrikaden-Spiel: „Schwache, Verängstigte fühlen sich stark, wenn sie rennend sich an den Händen halten. Das ist der reale Umschlagspunkt in Irrationalismus.“

Für irrational hielt der Philosoph vor allem die kunstfeindlichen Parolen und Happenings der Studenten. Gegen diese „Amusie“ der Neuen Linken polemisierte er in seinem unvollendeten Hauptwerk, der „Ästhetischen Theorie“, das seine Frau Gretel Adorno und sein Schüler Rolf Tiedemann im Spätherbst 1970 herausgegeben haben*.

Kunst, vor allem die moderne, autonom gewordene Kunst, ist für Adorno subversive „Bewegung gegen die Gesellschaft“. Sie stellt jede Art von Herrschaft in Frage, denn sie ist als „Gedächtnis des akkumulierten Leidens“ die „bewußtlose Geschichtsschreibung“ der Menschheit. Gerade in einer unbarmherzigen Welt ist sie der Sprengstoff, weil sie an Not und Unterdrückung erinnert, weil sie ausspricht, was aus der Welt und den Menschen geworden ist.

Zwar sei, meint Adorno, die Kunst auch „soziales Faktum“ und daher schuldhaft in die unversöhnte Welt sozialer Kämpfe und Leidens, in die Ideologie positiver Herrschaft verstrickt. Aber wollte sie sich wegen dieser Schuld selbst abschaffen, so „leistete sie erst recht der sprachlosen Herrschaft Vorschub und wiche der Barbarei“: „Die Abschaffung der Kunst in einer halbbarbarischen und auf die ganze Barbarei sich hinbewegenden Gesellschaft macht sich zu deren Sozialpartner.“

Insofern paktieren die radikalen Linken als kunstverachtende „Neotrogolyten“, als neue Höhlenbewohner, gerade mit denjenigen, die sie eigentlich stürzen wollen: mit den Managern und Bürokraten der verwalteten Welt. Auch für sie sei die Kunst überlebt.

Aber auch mit den geschmähten Veranstaltern der Kulturindustrie stimmen die revolutionären Linken, so Adorno, darin überein, daß sie Kunst praktisch nutzbar machen wollen. Zwar verwenden sie nicht wie die Kulturmanager Kunst als Mittel des Profits, aber als Mittel politischer Agitation und Aktion und heben damit die Autonomie der Kunst auf: jene Autonomie, durch die Kunst als absoluter Protest subversiv jede — kapitalistische wie sozialistische — Gesellschaftsform als Herrschaft des totalen Nutzens negiert.

Adorno distanziert sich deshalb von dem Aktionismus der Apo, die Kunst radikal politisieren will, die von der „Schönheit der Straßenschlachten“ schwärmt oder Revolution als eine

* Theodor W. Adorno: „Ästhetische Theorie“. Suhrkamp Verlag, Frankfurt; 548 Seiten; 32 Mark.

„Gestalt des Schönen“ bejubelt. Das sei nichts anderes als „schlechter Ästhetizismus kurzatmiger Politik“.

Dieser Ästhetizismus sei zugleich ein „Erschlaffen ästhetischer Kraft“ und lasse sich auf die „Empfehlung von Jazz und Rock and Roll anstelle von Beethoven“ ein, einen Gegensatz, „gegen den manche Musikerohren bereits taub zu werden beginnen“.

Ebenso wirft er den Jazz-Fans vor, sie würden die vorgeblich „unverschandelten Qualitäten“ der Pop-Produkte nicht als Waren der Kulturindustrie durchschauen: „Sie sind synthetisch von eben jenen Mächten aufbereitet, denen angeblich die große Weigerung gilt: erst recht verschandelt.“

Dem Philosophen der großen Weigerung, Herbert Marcuse, der in seinem Buch „Der eindimensionale Mensch“ zum Widerstand gegen die Konformisten-Kultur aufgerufen hatte, hielt Adorno entgegen: „Rabiate Kulturkritik ist nicht radikal“, und er verspottete die Abstraktheit der großen Weigerung, die pauschal Kultur verwirft, als Weg zum „Antikulturbund“. Marcuse gab nach Adornos Tod zu, daß ihn dessen Sätze „manchmal in Raserei gebracht“ hätten: „Aber ich glaube, das sollten sie*.“

Zwar nennt auch der radikale Kritiker Adorno die Kultur „Müll“, aber Kunst, die zu ihr gehört, ist für ihn „doch ernst als Erscheinung der Wahrheit“, einer Wahrheit, die das Absurde einer von Herrschaft entstellten Welt ausspricht.

Für Adorno gibt es deshalb keine Versöhnung zwischen Kunst und Herrschaft. Er sieht auch im vermeintlich Versöhnung spiegelnden sozialistischen Realismus ein „Diktat“, das künstlerische Produktivkraft „gebrochen“ habe: „Lieber keine Kunst mehr als sozialistischer Realismus.“

Wahrhaft realistisch — und keineswegs abstrakt oder dekadent — dünkte ihn daher Samuel Beckett, dem er die „Ästhetische Theorie“ hatte widmen wollen. Becketts „kindisch-blutige Clownsfratzen“, so Adorno, sagten die „historische Wahrheit“ darüber, was aus den Menschen geworden sei; wahrhaft kindisch sei hingegen der sozialistische Realismus, weil er so tue, als ob im Sozialismus Unterdrückung beseitigt sei, weil er „Versöhnung“ vorspiegle.

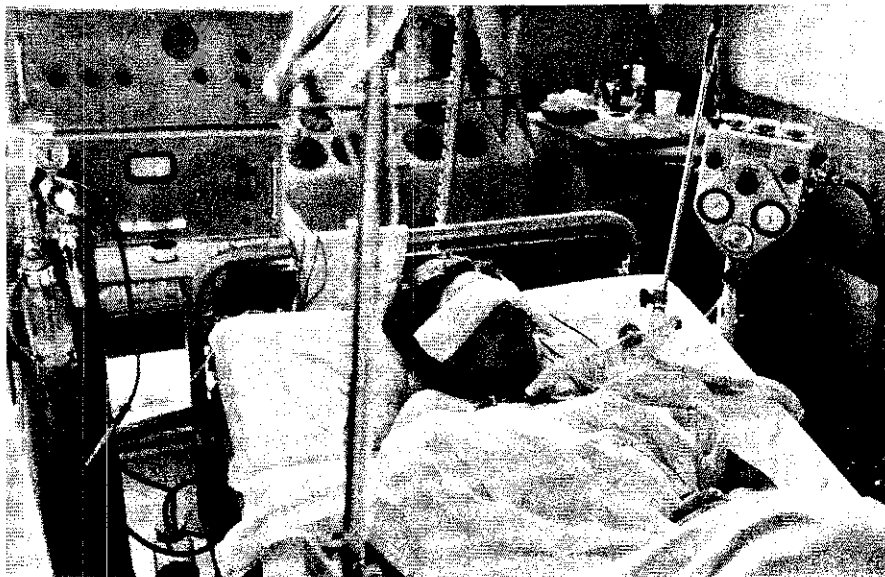
Zwar ist auch für Adorno die Idee der Kunst „Bild der Versöhnung“, aber nur deshalb, weil sie unversöhnlich ist gegen die unversöhnte Welt — gegen eine Welt also, in der Gewalt herrscht.

Ihren Protest gegen Herrschaft drückt sie in ihrer Form, nicht ihrem Inhalt aus. Neue Kunst ist „soziale Kritik zur Form erhoben“, während sie sich von jedem „manifesten sozialen Inhalt“ distanziiert, zu ihm keine Stellung mehr nimmt. In einer Welt des totalen Nutzens sind alle Inhalte gleichgültig geworden, die Form selbst wird zum Politikum: „Die neugriechischen Tyrannen wußten, warum sie

Becketts Stücke verboten, in denen kein politisches Wort fällt.“

Auch in Becketts berühmtestem Stück „Warten auf Godot“ fällt kein politisches Wort. Adorno jedoch sieht in der stummen Schlußszene — die drei Landstreicher treten auf der Stelle — ein präzises Bild für die Situation der gegenwärtigen Gesellschaft, die sich Fortschritt nur vorspiegelt, ohne von der Stelle zu kommen.

In der Nutzlosigkeit dieses stummen Gestus wird laut Adorno der emphatische Wahrheitsgehalt moderner Kunst deutlich: ihre Nutzlosigkeit. Denn gerade als nutzlos ist sie der absolute Protest in einer Welt des totalen Nutzens. Je totaler die Gesellschaft zum „einstimmigen System“ sich entwickelt, desto mehr werden die Kunstwerke, die diese Entwicklung ausdrücken, zum Protest gegen die Gesellschaft, zum Ausdruck der Sehnsucht nach einer versöhnten Welt.



Wiederbelebungscenter: „Rezeptfreie Schlafmittel sind nicht harmlos“

Kunst, die zum Nutzen des politischen Protests, wie es die Neue Linke will, oder zum Nutzen eines bestehenden Gesellschaftssystems, wie im sozialistischen Realismus, verwendet wird, verliert ihre Autonomie und ist für Adorno daher keine Kunst mehr. Kunst deutet immer auf eine andere Welt hin, sie ist „die imaginäre Wiedergutmachung der Katastrophe Weltgeschichte“, Erinnerung an die Möglichkeit von Freiheit.

ARZNEIMITTEL

REZEPTPFLICHT

Giftiger Schlummer

Ein schwellendes Kopfkissen, himmelblau bezogen, läßt „Erwachsene und Kinder“ zum Schlummer — auf einer Anzeige der Pharmafirma Rentschler in Laupheim, die für ihr Schlafmittel „Lagunal“ wirbt.

Ein putziges Sandmännchen mit Vollbart und Zipfelmütze verheißt

„ruhigen Schlaf“ für „jedes Lebensalter“ — der Wichtelmann wirbt für „Sekundal“, ein Schlummer-Präparat der Firma Woelm in Eschwege.

Als „unschädlich“ oder „gut verträglich“ preisen die Arzneimittel-Werber Schlaf- und Beruhigungspräparate wie Lagunal, Sekundal oder Dolestan, die der Rezeptpflicht nicht unterliegen, weil sie die klassische Betäubungssubstanz, Barbitursäure, nicht enthalten.

Doch die „barbitursäurefreien Präparate“, so enthüllte jüngst die Berliner Ärztin und Privatdozentin Dr. Karla Ibe, „sind nicht harmlos“. Die Medizinerin, die das Reanimationszentrum an der Freien Universität Berlin leitet, verzeichnet in ihrer Klinik „viele und schwere Vergiftungen mit den freiverkäuflichen Substanzen“.

Rund 700 Vergiftete, überwiegend Lebensmüde, werden jährlich in

Dr. Karla Ibes Wiederbelebungscenter eingeliefert. Mehr als 50 Prozent der Vergifteten, so berichtete die Ärztin in einem Vortrag vor West-Berliner Apothekern, hatten eine Überdosis der angeblich harmlosen Schlummerdrogen eingenommen — die Schlafmittel, sogenannte Carbamide oder bromierte Harnstoffderivate, lösten bei den Patienten schwere Vergiftungserscheinungen aus.

Lebensmüde, die etwa 40 Lagunal- oder Dolestan-Tabletten geschluckt hatten, blieben trotz ärztlicher Behandlung oftmals tagelang bewußtlos. Das doppelte Quantum, rund 80 Tabletten, führte in vielen Fällen zum Tod. Komplikationen — Lungenentzündung oder Infektion der Harnwege — verzögerten zudem bei vielen Vergifteten die Genesung.

Die freiverkäuflichen Carbamid-Präparate, so kommentierte die West-Berliner Ärztin ihre Erfahrungen, seien kaum weniger gefährlich als die verschreibungspflichtigen Barbitursäure-Drogen. In Zukunft, fordert deshalb Dr. Karla Ibe, sollten nicht

* Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): „Theodor W. Adorno zum Gedächtnis“. Suhrkamp Verlag, Frankfurt; 244 Seiten; 20 Mark.