Von der Dialektik der Apokalypse – Olaf Probsts Katastrophäen

Schon seit etwa acht Jahren bringt Olaf Probst seine Katastrophäen hervor. Sie gehen auf Zeichnungen seit 2012 zurück. Es handelt sich um pilzartige Skulpturen, die in unterschiedlichen Materialien und Größen Gestalt finden. Manche der teils lebensgroßen und teils fingerkleinen Katastrophäen bestehen aus PU-Schaum, andere aus Aluminium, wieder andere aus Silber. Zum Werkkomplex der Katastrophäen gehört überdies eine besondere Verkaufsstrategie. Aufwendige Videofilme, die die Katastrophäen als exklusive Objekte in Szene setzen, werben für deren Kauf. Dabei bietet Probst die Skulpturen aus PU-Schaum um den jeweiligen Tagespreis von Blei an, während die Figuren aus Aluminium den tagesaktuellen Silberpreis kosten; die silbernen Katastrophäen wiederum sind für den jüngsten Goldpreis zu haben. Um den Wertekreis zu schließen, bietet er neuerdings Figurinen aus Blei zum Preis von Aluminium an. Die Titulierung der einzelnen Katastrophäen mit individuellen Namen, meist gebräuchliche Vornamen, komplettiert die Charakterisierung den Werkzyklus‘ der Katastrophäen.

Die Benennung des Werkzyklus‘ wie auch die pilzartige Phänomenologie dieser Kunstwerke lassen keinen Zweifel daran: Die Katastrophäen handeln von der atomaren bzw. nuklearen Bedrohung, die mit den Bombenabwürfen auf Hiroshima und Nagasaki 1945 ihre fatale Zerstörungskraft erstmals und initial vor der Weltöffentlichkeit demonstriert hat. Der Atompilz gilt seither als visuelles Symbol, gleichsam als ikonisches Bild, einer maßlosen Destruktionsfähigkeit, die gegenüber herkömmlichen, im Moment wirksamen Sprengstoffen ihre Vernichtungspotenz temporär über Jahre und Jahrzehnte ausdehnen. Nuklearwaffen zerstören nicht nur ganze Städte, sondern komplette Atmosphären, verseucht von phänomenologisch kaum fasslichen Strahlen. Mehr noch: Das Kernwaffenarsenal der Gegenwart ist in der Lage, die Menschheit in toto auszulöschen – eine bis dahin ontologisch unvorstellbare Option von Gewalteskalation. Die paradoxe Logik, dass die heute bestehenden Atomwaffenarsenale der verschiedensten Nationen den globalen Frieden garantieren, ist kaum dazu in der Lage, die Befürchtung bezüglich der möglichen Vernichtung der Menschheit zu zerstreuen. Theodor W. Adorno bemerkte hierzu: „Nüchtern wäre der falschen Ehrfurcht zu entgegnen, wohl sei der Fortschritt von der Steinschleuder zur Megatonnenbombe satanisches Gelächter, aber erst im

Zeitalter der Bombe ein Zustand zu visieren, in dem Gewalt überhaupt verschwände."

Die atomare Gefahr zwingt dazu, über die Apokalypse als reales Ereignis nachzudenken – als eines Vorfalles, der die vertrauten Parameter der Welt wie Ereignis, Zeit und Geschichte unwirklich werden lässt. Deshalb konnte Günther Anders 1957, die Auslöschung der Menschheit vorwegnehmend, formulieren: „Die Zeit war ein Zwischenfall." Wenn eine Katastrophenpädagogik – Peter Sloterdijk hat in diesem Sinne einst gefragt: „Wieviel Katastrophe braucht der Mensch?" – versagt, sind am Ende vor dem Ende – neben der Philosophie – vielleicht nur noch die Künste dazu in der Lage, die ultimative Katastrophe imaginär zu verhandeln.

Bevor wir Probsts Katastrophäen als eine vieldeutige Ästhetisierung des Schreckens deuten, gilt es, das Nachdenken über die Novität einer atomaren Apokalypse noch weiter zu vertiefen. Elias Canetti hat hellsichtig die Zeitenwende, die die Zerstörung von Hiroshima und Nagasaki eingeläutet hat, erkannt, als er feststellte: „die Atombombe ist das Maß aller Dinge geworden. / Das Kleinste hat gesiegt: Paradoxon der Macht. Der Weg zur Atombombe ist ein philosophischer". Auch die zivile Nutzung der Atomkraft vermag kaum die philosophische Warnung vor der nuklearen Gefahr zu entkräften. Angesichts des Reaktorunfalls von Tschernobyl ruft Ulrich Beck gleichfalls den Paradigmenwechsel ins Bewusstsein, den die nukleare Bedrohung bedeutet. „Es ist das *Ende der „anderen"*, das Ende all unserer hochgezüchteten Distanzierungsmöglichkeiten, das mit der atomaren Verseuchung erfahrbar geworden ist. *Not läßt sich ausgrenzen, die Gefahren des Atomzeitalters nicht mehr.* Darin liegt ihre neuartige kulturelle und politische Kraft. Ihre Gewalt ist die Gewalt der Gefahr, die alle Schutzzonen und Differenzierungen der Moderne aufhebt."

Max Horkheimer und Theodor Adorno haben 1944, d.h. kurz vor Abwurf der ersten Atombomben, - in gleichsam visionärer Voraussicht – die verhängnisvolle „Dialektik der Aufklärung" beschrieben, die nicht nur das abendländische Subjekt freigesetzt, sondern als instrumentelle Vernunft auch eine abgründig destruktive Dynamik entfaltet habe. Ihr Fazit: „Die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils." Die beiden Autoren machen mit dem Fortschrittsgedanken ein- und dieselbe geistesgeschichtliche Bewegung verantwortlich für die liberalisierende Subjektwerdung einerseits und die verhängnisvolle Zerstörung der inneren wie

äußeren Natur des Menschen andererseits. Von Walter Benjamin konnten die beiden lernen. „Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es ‚so weiter' geht, *ist* die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende, sondern das jeweils Gegebene." Horkheimer und Adorno adressieren diese bereits vorwaltende Katastrophe als „Verblendungszusammenhang des Fortschritts".

Gilt, so ist zur fragen, das von Adorno ausgesprochene Bilderverbot nach Ausschwitz auch für die atomare Katastrophe, der der genannte Philosoph ein ähnlich horrendes Ausmaß zuerkannte? Inwieweit muss sich die Kunst auch formal von der atomaren Katastrophe herausfordern lassen? Olaf Probst jedenfalls nimmt diese Herausforderung an. Seine Katastrophäen, die an die populäre Imagination von Atompilzen anknüpfen, tragen eine Reihe von produktiven Widersprüchen und Dialektiken in sich, die im Folgenden expliziert werden sollen. Wenn der Künstler seine Katastrophäen formtechnisch den Pilzwolken von Kernwaffenexplosion nachempfindet, operiert der Künstler mit einer Ästhetik des Schreckens, die sich prima facie moralischer Zuschreibungen zu entziehen scheint. Der anfänglichen Gefälligkeit von Atompilz-Bildern entspricht die ästhetische Eingängigkeit von Probsts Katastrophäen. Der realen Auflösung im Zuge der Explosion steht die künstlerische und materielle Verdichtung der metallischen Katastrophäen gegenüber. Zugleich kontrastiert der Unwert der Katastrophe mit dem monetären Wert etwa der silbernen Katastrophäen. Der Todesbotschaft der Atomkatastrophe steht die Hoffnung auf Verewigung der Kunst gegenüber. Mit seinen Katastrophäen macht Probst jedenfalls ästhetisch dauerhaft verfügbar, was in der flüchtigen Realität der Explosionsfolgen allenfalls Minuten andauert und was sich wegen des gleißenden Lichts auch der unmittelbaren Sicht des bloßen Auges entzieht. Dabei stellt der Atompilz selbst lediglich eine Folge der nuklearen Explosion dar, ist von daher nur ein Zeichen bzw. ein Bild von der Katastrophe, deren Ursprung wie auch deren langwierigen Kausalitäten unsichtbar bleiben. Und auch der in der Bezeichnung „Katastrophäen" liegende Trophäenbegriff deutet auf eine kulturell-rituelle Verfügbarmachung eines Bildes, das eine besondere Situation auszeichnet, sie pointiert. Prosts Katastrophäen deuten letztlich auf ein Phänomen, das im Grunde unsagbar, unzeigbar und in gewisser Weise auch undenkbar erscheint. Angesichts dessen führt der Künstler mit den Katastrophäen Objekte vor Augen, die bisweilen schrecklich menschlich erscheinen. Der Künstler mutet den Betrachtern der Katastrophäen lediglich auf menschliche Größe verkleinerte Zeichen zu. Mit der dazukommenden Benennung

seiner einzelnen Katastrophäen, die Namen wie Greta, Alibi oder Gereon tragen, lehnt sich Probst an die Titulierung der Testreihen von Kernwaffentests, die ihrerseits Trinity, Hurrican oder Pollux hießen, kommt – nicht ohne Ironie – noch eine weitere Vermenschlichung der Kunstwerke im Sinne einer Individualisierung hinzu.

Was zudem an den Katastrophäen semantisch von Interesse ist, liegt in ihrer Materialästhetik begründet, die auf die Entstehung der allermeisten Werke aus Polyurethan-Schaum verweist, bei dem es sich, zugespitzt formuliert, um aufgeschäumte Luftblasen handelt. Selbst wenn Probst später manche Katastrophäen in Aluminium oder Silber abformt/gießt, steht in der Regel das Aufquellen des Schaumes am Anfang des künstlerischen Prozesses. Auch die Ausbildung des typischen Atompilzes bei einer Kernwaffenexplosion besteht aus einem wolkig-atmosphärischen Gebilde aus Staub und Asche, in die Höhe getrieben durch den Feuerball der Detonation.

Nach all dem Gesagten muss der Trophäencharakter der Katastrophäen wie Ironie oder – mehr noch – wie ein Zynismus wirken, verweisen Trophäen doch in der Regel auf einen errungenen Sieg. Es ließe sich spekulieren, ob Probst mit diesem semantischen Spiel eine Kritik an der Katastrophenpädagogik formuliert, die aus jedem möglichen Unglücksfall sofort seine Lehren zieht, die jedoch alsbald wieder verblassen – wie nach Hiroshima, Nagasaki, Harrisburg, Tschernobyl oder Fukushima. Sloterdijk hat dagegen eine Kultur der Panik empfohlen, die aus solcher Katastrophenpädagogik ausbricht.

Aber vielleicht lässt sich der Trophäencharakter noch in anderer Hinsicht deuten? Die eingangs skizzierte Verkaufsstrategie der Katastrophäen gibt darauf einen Hinweis. Wiederum seien Horkheimer und Adorno als Gesprächspartner mit einbezogen. Denn eine Dimension der Dialektik der Aufklärung besteht in der verhängnisvollen Ausbildung des Kapitalismus. Dieser beruht in Marxscher Tradition auf dem Tausch von im Grunde unterschiedlichen, d.h. inkommensurablen Dingen, die bezüglich ihres Werts gleichgesetzt werden. „Die bürgerliche Gesellschaft ist beherrscht vom Äquivalent“, heißt es in der „Dialektik der Aufklärung“. Der Tauschwert, materialisiert Medium des Geldes, drückt eine basale Abstraktionsleistung aus, die von den individuellen Qualitäten der Dinge absieht. Nichtidentische Dinge verwandeln sich in identische Gegebenheiten. Mehr noch: Geld steht für einen Kapitalfetisch, der auf eine gleichsam alchemistische Wertschöpfung zurückgeht, die auf Kosten der auf

einen Kapitalwert reduzierten Arbeiterschicht geht. Kapitalistische Wertschöpfung entfremdet letztlich Arbeiter und Kapitalherrn gleichermaßen und treibt zugleich eine Distanz zwischen die Menschen und die Dinge, indem erstere sich die letzteren im Sinne eines Subjekt-Objekt-Verhältnisses total verfügbar machen. Georg Lukács spricht in diesem Zusammenhang von unbarmherzigen ‚Verdinglichung', die die Beziehung der Menschen untereinander und zu den Waren ohne individuellen Charakter in derselben Weise betrifft.

Vor dem skizzierten Hintergrund erfahren Probsts Katastrophäen eine erweiterte Sinndimension. Die in die betreffenden Kunstwerke eingebundene Verkaufsstrategie verweist auf den entfremdenden Äquivalententausch, indem einzigartige Objekte als nun relative Waren dem Markt zugeführt werden – das universale Spiel des Kapitalismus. Wenn der Bezug auf einen äußerlichen Wert die Individualität der Dinge neutralisiert, dominiert der Tauschwert über den Gebrauchswert. Indem Probst die Edelmetalle Silber und Gold ins Spiel bringt, die einst als Währungsstandards gedient haben, macht er den verdinglichenden Relativierungsvorgang des Kapitalismus augenfällig. Mehr noch: er deutet auf einen nicht nur einfachen, sondern doppelten Äquivalententausch. Es ist eine vermittelte Vermittlung, die die Katastrophäen sowohl mit Geld als auch mit Edelmetall in Relation setzt. Indem der Künstler sogar den jeweils tagesaktuellen Metallwert für seine Katastrophäen aufruft, rückt er den doch so volatilen Prozess der Wertschöpfung noch pointierter ins Bewusstsein. Mit ihrer doppelten Verdinglichung lösen die Katastrophäen ihren trophäenhafte Dimension materiell ein. Am Ende siegt – und Trophäen sind Siegeszeichen – der Kapitalismus als der universale Gleichmacher, der nicht nur die Einzigartigkeit nuklearer Bedrohung vergessen macht, sondern auch die individuelle künstlerische Produktion auf ihr äußerlichen Wertmaßstab depotenziert.

Welchen Ausweg kann es aus dieser vertrackten Situation geben, in der die nukleare Bedrohung und die kapitalistische Neutralisierung der Welt endemisch sind? Horkheimer und Adorno wiederum warnen vor allzu einfachen Lösungen. „Suspekt ist nicht die Darstellung der Wirklichkeit als Hölle, sondern die routinierte Aufforderung, aus ihr auszubrechen." Von Marx bis Lukács bestand der Königsweg in der proletarischen Revolution, um über den Klassenkampf das nichtidentische Andere zum Kapital hervorzubringen. Adorno hingegen votiert für eine andere Option. Für ihn ist es die geglückte Kunst, die den Menschen aus der Äquivalenzfalle entkommen lässt. Kunst ist für Adorno ein Verfahren, in dem ästhetischer Schein

dialektisch in Wahrheit umschlägt, die ihrerseits nicht mit einer aussagenlogischer Wahrheit zu verwechseln ist. Kunst als Kunst versagt sich jeglichen Äquivalenz- bzw. Identitätsdenkens, denn sie verweist auf eine Sphäre jenseits von berechnender Ökonomie und rechnender Vernunft. Aber Adorno geht es nicht um eine schlichte Versöhnung in einer gefälligen Kunst, sondern um die „Darstellung der Wirklichkeit als Hölle“. Schon in seiner Kierkegaard-Schrift hat er bekannt: „Einzig das Bild der Hölle … reißt … den Menschen aus der Verzauberung in seiner heillosen Immanenz, indem es ihn zersprengt.“

Probsts vieldeutige Katastrophäen erlauben als Kunst, den Gründe und Abgründe einer doppelten Katastrophe ins Auge zu schauen: der ubiquitären nuklearen Bedrohung wie der kapitalistischen Entfremdungsdynamik. Mit all ihren Dialektiken überführen sie die „Darstellung der Wirklichkeit als Hölle“ in die plastische Kunst. In ihrer Ästhetik des Schreckens laden sie dazu ein, Wahrheit im Schein der Kunst zu entdecken – jenseits aufgeklärter Techniken der Vernunft. Als Dolmetscher der Apokalypse, die es unentwegt vorwegzunehmen gilt, geht es Propst darum, das Ende der Welt in einer imaginäre Sprache zu diskursivieren, die die grundlegenden Verwerfungen der Gegenwart neu erzählen lässt, um sie zumindest auszuhalten. Denn nur die verwegenste Imagination erlaubt, gelegentlich vom Paradies zu träumen.