



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Ein Leben nach dem Ablaufdatum.  
Performative Spielräume der Abfallverwertung.“**

Verfasserin

**Marlies Klinghuber**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag.phil.)**

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall



Eidesstattliche Erklärung:

Ich erkläre, dass die vorliegende Diplomarbeit von mir selbst verfasst wurde und ich keine anderen als die angeführten Behelfe verwendet bzw. mich auch sonst keiner unerlaubter Hilfe bedient habe.

Ich versichere, dass ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Weiters versichere ich, dass die von mir eingereichten Exemplare (ausgedruckt und elektronisch) identisch sind.

Datum:

Unterschrift:



## Vorwort

Schönheit sei lediglich ein Versprechen von Glück, heißt es sprichwörtlich nach einem Satz des französischen Schriftstellers Stendhal. Ob es sich nun um schöne Körper, schönes Wohnen, schöne Dinge oder einen schönen Abend handelt, stets ist die Forderung nach Schönheit im Alltag präsent und stets werden die Ideale des Schönen medial kommuniziert. Ob dieser Fülle an möglichen Beispielen könnte man sogar behaupten, »Schönheit« dominiere als Norm und mithin auch als Wert die Ästhetik des Alltags. Der Imperativ „Vermehrt Schönes!“ prägt seit mittlerweile mehreren Jahren auch optisch die Stadt- und Medienlandschaft Wiens. Aufkleber, Taschen, Stencils, Plakate, Inserate und Banner in sämtlichen Größen fallen, saisonal verstärkt, ins Auge. Die Erste Bank proklamiert auf diesem Wege, sich mittels ihres MehrWERT Sponsoringprogrammes zu immateriellen Werten der Gesellschaft zu bekennen. In der alltäglichen Begegnung stellen diese, durchaus auch als Aufforderung zu lesenden Worte, Schönheit als einen förderungsbedürftigen Wert in den öffentlichen Raum. Für sensible Leser\_innen eröffnet sich mit der Lektüre ein Diskurs, der sich um gesellschaftliche Werte, ihre Implementierung, aber auch deren Wandlungsfähigkeit spinnt. In diesem Sinne möchte ich mich im Folgenden künstlerischen Arbeiten zuwenden, die der Kategorie des Schönen eine Abfuhr erteilen und sich dem Abfall und somit den unschönen und wertlosen Dingen des Alltags widmen.



## Inhaltsverzeichnis

Vorwort	V
Inhaltsverzeichnis	VII
1. Einleitung	9
2. Abfall als gesellschaftliches Konstrukt und Metapher	14
3. Abfall als Material in der Kunst	20
3.1. Den Abfall ins Museum oder in die Galerie tragen	22
3.2. Theatrale Praxen der Abfallverwertung	33
3.2.1. Poetik des Abfalls	38
3.2.2. Areale des Abfalls	41
3.3. Verhandlungen im öffentlichen Raum	44
4. Mediale Verwertungsstrategien	49
5. Dem Material auf der Spur - Spuren des Materials	51
6. Theorien des Abfalls und/als ästhetisches Phänomen	59
7. Zusammenfassung	63
Bibliographie	66
Abbildungsverzeichnis	71
Abstract	72
Curriculum Vitae	73



## 1. Einleitung

Nehmen, was im Überfluss vorhanden ist. Dies scheint in Anbetracht der Tatsache, dass an allen Ecken und Enden der Städte und überall dort, wo Menschen ihre Spuren sonst noch hinterlassen, Material seiner Verwertung harret, eine durchaus logische Konsequenz zu sein. In Zahlen ausgedrückt lässt sich diese Fülle kaum fassen. Allein das österreichische Gesamtaufkommen an Abfällen belief sich laut dem Bundes-Abfallwirtschaftsplan für das Jahr 2009 auf sage und schreibe 53,5 Millionen Tonnen, das erwartete Aufkommen für das Jahr 2016 liegt bei über 56 Millionen Tonnen.<sup>1</sup> Die Tendenz ist also steigend, wobei diverse Großereignisse, wie etwa der 60. Eurovision Song Contest im Mai 2015, in diese Hochrechnung noch nicht miteinberechnet wurden.

Um diesem nahezu unbegrenzten Material, das längst zu einer wertvollen Quelle stofflicher und energetischer Wiederverwertung geworden ist, habhaft zu werden, wartet auch die heimische Abfallwirtschaft mit diversen Inszenierungsstrategien auf. „Mist für mich, Lob für dich.“ So oder ähnlich geistreich begegnen einem die grau und orange gestalteten Mistkübel, die seit ihrer Generalüberholung im Jahr 2009 zu Tausenden die Stadt Wien zieren. Die Behältnisse wurden allesamt mit auffordernden Texten versehen und dadurch der Eindruck erweckt, sie selbst seien fähig zu kommunizieren. Was die Kampagne der MA 48 explizit mitteilen will: „Du hast es in der Hand. Bau keinen Mist!“<sup>2</sup>

Die ständige Verfügbarkeit von materiellen Dingen gehe mit dem Verlust von Bedeutung und Wertschätzung der einzelnen Dinge einher.<sup>3</sup> Kritische Stimmen haben daraufhin die negativen Auswirkungen eines exzessiven Konsumverhaltens mit dem Begriff „Wegwerfkultur“<sup>4</sup> zu umschreiben versucht. Dabei

---

<sup>1</sup> Vgl. <http://www.bundesabfallwirtschaftsplan.at/> [Stand Jänner 2015]

<sup>2</sup> Vgl. <http://www.wien.gv.at/umwelt/ma48/service/publikationen/pdf/bau-keinen-mist-de.pdf> [Stand Jänner 2015]

<sup>3</sup> Vgl. Georg Trogemann, „Algorithmen im Alltag“, *Code und Material. Exkursionen ins Undingliche*, Hg. Georg Trogemann, Wien: Springer 2010, S.158-185, hier S.176.

<sup>4</sup> Vgl. Martin Scharfe, „Müllkippen. Vom Wegwerfen, Vergessen, Verstecken, Verdrängen und vom Denkmal“, *Kuckuck. Notizen zur Alltagskultur und Volkskunde* 1/1988, S.15-20.

reicht die Palette der wiederverwerteten Dinge weit: vom digitalen Datenmüll, der für wirtschaftliche und politische Zwecke oder für jene der Überwachung zur Verwertung gelangt, über recycelte Plastikflaschen zur Asphaltherstellung oder etwa das auf Flohmärkten und Dachböden akquirierte Found Footage, welches als Ausgangsmaterial für innovative Formen des audiovisuellen Vergnügens herangezogen wird. Auch Trashdesign boomed, und das nicht nur in der alternativen Szene. Aus Elektromüll werden Alltagsgegenstände, aus Gummi-, Stoff- und Plastikprodukten neue Dinge gefertigt, aus altem Gewand zum Teil hochwertige Mode kreiert. Was ursprünglich eher als Kennzeichen mangelnder Wirtschaftsfähigkeit galt, ist in den letzten Jahren zum hippen Trend avanciert. Up- und Recycling sind sowohl im privaten Bereich als auch im Wirtschaftssektor probate Mittel der Nachhaltigkeit geworden. Die Umkehrung der Denkweise zur Wiederverwertbarkeit der Materie sei erst mit dem Bewusstsein über die Begrenztheit von Ressourcen einhergegangen, konstatiert Volker Grassmuck in seinen Überlegungen zum *Müll-System*.<sup>5</sup> So ist etwa die energiesparende und ressourcenschonende Fertigung von strapazierfähigen Stoffgemischen, welche natürliche Baumwolle mit Recycling-Polyester kombiniert, als nachhaltige Produktlinie von namhaften Firmen der Arbeitsbekleidungs-, Freizeit- wie Outdoor- Branche zu nennen. Die Wiederverwertbarkeit wird in diesen Produkten also schon im Prozess ihres Entstehens mitgedacht.<sup>6</sup> Strategien der Abfallvermeidung und Ressourcenschonung werden mittlerweile auch in der Bauwirtschaft erarbeitet. „Urban Mining“ nennt sich dieser Ansatzpunkt, der bereits einmal verbaute Materialien und Rohstoffe als Sekundärrohstoffe erneut nutzen möchte.<sup>7</sup>

Betrachtet man das Phänomen »Abfall« also auch abseits industrieller Formen der Abfallverwertung, eröffnet sich ein interdisziplinäres Forschungsfeld. Während sich volks- und kulturwissenschaftliche Studien eher mit den Zusammenhängen von Produktions- sowie Wegwerfverhalten mit Geschmack

---

<sup>5</sup> Vgl. Volker Grassmuck/Christian Unverzagt, *Das Müll-System. Eine metarealistische Bestandsaufnahme*, F.a.M.: Suhrkamp 1991, S.145.

<sup>6</sup> Vgl. ebda. S.97.

<sup>7</sup> Vgl. Leopold Lukschanderl, *Urban Mining. Die Stadt als Bergwerk der Zukunft. Sind Mülldeponien die „Goldgruben“ von morgen?*, Wien: Holzhausen 2011.

und Stil, mit dem Konsumverhalten, mit geschlechtsspezifischer Müllarbeit im Privaten wie im Entsorgungssektor, mit „Wegwerfhandlungen als Verdrängungsakte“<sup>8</sup>, sowie mit Handlungsimperativen, die aufgrund systemischer Müllsammlung und –entsorgung entstanden sind, beschäftigt, eröffnet der Aspekt der Verwertung ebenso ein weites Beschäftigungsfeld für die interdisziplinär arbeitenden Cultural Studies, die Kultur auch als ein Feld kreativer Alltagspraxen zu erforschen sucht. Auch die Wirtschaftswissenschaft sowie Philosophie und Kunstgeschichte haben sich dem Thema zugewandt.

Es bleibt also zu bestimmen, inwiefern der Brückenschlag zu performativen Spielräumen der Abfallverwertung, wie sie der Titel dieser Arbeit verheißt, nun gelingen möge. Dazu bedarf es einer Erläuterung und Abgrenzung der gewählten Begrifflichkeiten. Was heißt hier beispielsweise »performativ«? Man könnte schließlich bemängeln, dass der inflationäre Gebrauch des Begriffes ihn mittlerweile zur Uneindeutigkeit verwaschen habe. Ursprünglich aus der Sprachphilosophie kommend, wo John L. Austin ihn in der Vorlesung „How to do things with Words“, die er 1955 an der Harvard Universität gehalten hatte, einführte, sei der Begriff des »Performativen« mittlerweile zum kulturellen Leitbegriff avanciert.<sup>9</sup> Die Kulturwissenschaft hat sich ihn zunutze gemacht, weil er „für das Verständnis von Kulturphänomenen essenzielle Dimension[en] des Handelns und Verstehens“<sup>10</sup> einfange. Auch in der Queer-Theorie Judith Butlers kommt er zur Anwendung. Die Vorstellung von der Performativität von Genderrollen fügt dem Diskurs zudem ein subversives Potenzial hinzu.

Aber zurück zu Austin. Der Begriff beschreibe ursprünglich sprachliche Äußerungen, die zugleich Handlungen vollziehen und somit konkrete Folgen außerhalb des Sprachaktes implizieren. Diese Art von Äußerungen sei selbstreferenziell und wirklichkeitskonstituierend in einem, ihr Gelingen dabei aber stets von sozialen Bedingungen abhängig. Nur dazu autorisierten Personen

---

<sup>8</sup> Sonja Windmüller, *Die Kehrseite der Dinge. Müll, Abfall, Wegwerfen als kulturwissenschaftliches Problem*, Münster: LIT 2004, S.40.

<sup>9</sup> Vgl. Marcus Kleiner, Thomas Wilke (Hg.), *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*, Wiesbaden: Springer 2013, S.17. und Vgl. Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen: Francke 1998, S.15.

<sup>10</sup> Jörg Volbers, *Performative Kulturen. Eine Einführung*, Wiesbaden: Springer 2014, S.2.

sei diese Handlungsfähigkeit gegeben. Somit verweisen performative Äußerungen immer auch auf Machtbeziehungen zwischen den kommunizierenden Personen.

Erika Fischer-Lichte hat den Begriff auch auf künstlerische Handlungen ausgeweitet, insofern diese, in minimaler Übereinstimmung mit der ursprünglichen Beschreibung, selbstreferenziell und wirklichkeitskonstituierend sind. Sie führt nicht ausschließlich, aber größtenteils Beispiele an, die seit den sechziger Jahren des 20.Jahrhunderts zur Aufführung gelangten. Austins Ausgangsfragestellung wird also ebenso transformiert und könnte nun zumindest für bestimmte Beispiele lauten: How to do things with performance art?

Die oft proklamierte Entgrenzung der Künste, in welcher das Ereignis als zentrales Element dem statischen Werkbegriff entgegengestellt wurde, kann laut Fischer-Lichte als performative Wende beschrieben werden.<sup>11</sup> Etablierte ästhetische Theorien wären nicht mehr in der Lage, diese Wende zu erfassen, dazu bedürfe es einer *Ästhetik des Performativen*.<sup>12</sup> Fischer-Lichte versucht im Zuge dieser neuen Ästhetik performative Prozesse weniger hermeneutisch als vielmehr phänomenologisch zu erfassen.

Die Diktion „Performative Spielräume“ scheint diese Arbeit an die Konzeptionen Fischer-Lichtes anzulehnen, darum soll kurz verdeutlicht werden, inwieweit Übereinstimmungen zwischen den Begriffen geltend gemacht werden können und inwiefern diese Arbeit eine Überschreitung derselben anstrebt. Fischer-Lichte bezeichnet Räume, in denen sich eine Aufführung abspielt, als performative Räume.<sup>13</sup> Insofern diese performativen Räume Möglichkeiten der Wahrnehmung eröffnen, beziehungsweise zugleich organisieren, sind sie für diese Arbeit interessant.

Der Begriff »Spielräume« soll diesbezüglich sowohl den Aufführungsort als auch den möglichen Aktionsradius selbstreferenzieller und wirklichkeits-

---

<sup>11</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, F.a.M.: Suhrkamp 2004, S.29.

<sup>12</sup> Vgl. Ebda. S.30.

<sup>13</sup> Ebda. S.187.

konstituierender Handlungen umfassen. Auf die Mehrdeutigkeit im Wortsinne der »Verwertung« sei hier ebenfalls hingewiesen. Der Begriff soll durchaus nicht nur im eher gebräuchlicheren Sinne des ökonomischen Nutzens betrachtet werden, sondern auch im eher übertragenen Sinne auf den Prozess verweisen, der für die Konstituierung von gesellschaftlichen Werten maßgeblich erscheint.

Im Kapitel „Abfall als gesellschaftliches Konstrukt und Metapher“ wird daher auf die historische Entwicklung der Terminologie näher eingegangen werden. Bedeutungsverschiebungen sowie Differenzierungsbestrebungen, die diverse Theorien des Abfalls vorschlagen, werden aufgezeigt. Anschließend sollen Phänomene der ästhetischen Verwertung des Abfalls Beachtung finden. Im Kapitel „Abfall als Material in der Kunst“ werden zunächst Arbeiten Bildender Künstler, aber auch Installations- und Aktionskunst beleuchtet, die sich kritisch mit der Frage nach dem Material der Kunst auseinandersetzen und unter dem Motto „Den Abfall ins Museum oder in die Galerie tragen“ subsumieren lassen. Anhand zweier Inszenierungsstrategien der theatralen Praxis, die sich mit der Materialität des Abfalls auseinandersetzen, verlassen wir allmählich den schützenden Rahmen, um im Kapitel „Verhandlung im öffentlichen Raum“ ästhetische Prozesse abseits der Institutionen zu umreißen. Ein kurzer Blick in „Mediale Verwertungsstrategien“ soll die durchaus divergierenden Ansätze der medialen Verwertung ausweisen. Inwiefern ausgewählte Arbeitsweisen auf die Struktur gesellschaftlicher Verhältnisse rekurrieren und welche Bedeutung dem Begriff der Geschichte in diesem Kontext eingeräumt wird, soll im Kapitel „Dem Material auf der Spur- Spuren des Materials“ nachgegangen werden.

Abschließend soll geprüft werden, ob und inwiefern sich die berücksichtigten Inszenierungsstrategien an Theorien der Wertschaffung beziehungsweise – vernichtung rückbinden lassen.

## 2. Abfall als gesellschaftliches Konstrukt und Metapher

Will man kulturwissenschaftlich relevante Erscheinungsformen des Abfalls betrachten, muss man den materiellen Bereich der Mensch-Ding-Relationen als Ausdruck gesellschaftlich-kultureller Sachverhalte in Hinblick auf die metaphorischen Dimensionen des Begriffes erweitern. Also Denkmodelle hinzuziehen, die Handlungen im erweiterten Sinne als (wert-)konstituierende dynamische Prozesse beschreiben. In Anlehnung an Theodor M. Bardmann und Michael Thompson sollen Möglichkeiten, dies zu tun, aufgezeigt werden. Da der Begriff »Müll« als gemeinsprachliches Wort für »Abfall« verwendet wird, sollen in weiterer Folge beide Begriffe synonyme Verwendung finden.

Im populären Verständnis lässt sich »Abfall« als eine unbrauchbar gewordene, nutz- und funktionslose, manchmal ekelerregende Materie beschreiben. Somit als etwas Materielles, dessen man sich so bald als möglich entledigen möchte. Die Entscheidung darüber, welche Dinge nun dieser abweisenden Haltung ausgesetzt sind, ist Ergebnis soziokultureller Definitionsleistungen.

Betrachtet man die Begriffsgeschichte des »Abfalls«, lassen sich zum einen Bedeutungsverschiebungen sowie einzelne Schwerpunkte erkennen. So bezeichnete etwa der Begriff »Abfall« in platonischer Tradition „die- willkürliche oder unumgängliche- Loslösung der Seele vom vorbildlichen Urzustand der unmittelbaren Teilnahme am Göttlichen, die zur Entfremdung ihres leiblichen Sich-Befindens führt.“<sup>14</sup> Im christlichen Verständnis bezeichne »Abfall« den Sündenfall, die Lossagung vom Glauben. So ist auch für Schelling „der Abfall im Sinne des Sich- Entfernens vom Absoluten“<sup>15</sup> zu verstehen.

Im 19.Jh. fokussiert die Bedeutung allmählich auf „*materielle Reststoffe menschlicher Produktionstätigkeit*, die weiter genutzt werden können.“<sup>16</sup> Gegen

---

<sup>14</sup> Peter Prechtl/Franz-Peter Burkard (Hg.), *Metzler Philosophie Lexikon*, Stuttgart: Metzler <sup>2</sup> 1999, S.3.

<sup>15</sup> Ebda.

<sup>16</sup> Theodor M. Bardmann, *Wenn aus Arbeit Abfall wird. Aufbau und Abbau organisatorischer Realitäten*, F.a.M.: Suhrkamp 1994, S.162.

Ende des 19.Jh. tauchen Begriffe des städtischen Verbrauchsabfalls, wie etwa „Exkrement, Straßendreck, unreine Wässer aus Haus, Hof und Straße, das aus den Häusern Beseitigte und Weggeworfene, Kehricht, Scherben, Lumpen, Asche, Speisereste“<sup>17</sup> in der Definition auf. Aufbewahrung, Entleerung und Abfuhr werden zu Themen, die nicht nur die industrielle Produktion anbelangen. Der Aspekt der Verwertung wird vor allem in und nach Kriegszeiten schlagend. Der Mangel an Ressourcen lässt vor allem Deutschland zum „Trenn- und Recyclingweltmeister“<sup>18</sup> werden. Die Kriegswirtschaft der Nationalsozialisten bringt 1936 ein Gesetz zur Mülltrennung auf den Plan, das kontinuierlich verschärft wird und die Bevölkerung indoktriniert, dass die „Altmaterialverwertung als kriegswichtige Aufgabe“<sup>19</sup> anzusehen sei.

Nach Kriegsende galt das Credo der Wiederverwertung von Industrie- und Haushaltsabfällen. Küchenabfälle sollen „zur Schweinemast oder als Dünger genutzt werden, aus Lumpen soll Reißwolle und Papier, aus Altpapier soll Pappe gewonnen werden, Altmetalle sollen gesammelt und wiederverwertet werden.“<sup>20</sup> In den 70er Jahren des 20.Jh. rückt schließlich auch die Frage der adäquaten Beseitigung des Mülls in den Vordergrund. Vor allem der anfallende radioaktive Müll der Atomkraftwerke fordert neue Lösungsansätze.

Theodor Bardmann resümiert in Anbetracht dieser Bedeutungsverschiebung, dass „mit der Industrialisierung ein einseitig materialistisches Abfallverständnis das Problembewusstsein zu okkupieren beginnt“<sup>21</sup> und damit zugleich der Aspekt vernachlässigt werde, dass Abfall „ein Phänomen selbstreferenzieller Operation“<sup>22</sup> sei. Diese konstruktivistische These stellt individuelles oder soziales „Beobachten als (welt-, wert- und) abfallkonstituierenden Akt“<sup>23</sup> dar.

---

<sup>17</sup> Bardmann, *Wenn aus Arbeit Abfall wird*, S.163.

<sup>18</sup> Caspar Schmidt, „Alles muss in Flammen stehen. Gegen Mülltrennung und andere kriegswichtige Gemeinheiten“, *MALMOE* Nr. 68, Oktober 2014, S.24

<sup>19</sup> Ebda.

<sup>20</sup> Bardmann, *Wenn aus Arbeit Abfall wird*, S.164.

<sup>21</sup> Ebda. S.165.

<sup>22</sup> Ebda. S.175.

<sup>23</sup> Ebda. S.167.

In diesem Ansatz folgt er dem Sozialanthropologen Michael Thompson, der sich in seiner *Mülltheorie* der Katastrophentheorie bedient, um sich Fragen der Sozialwissenschaft auf andere Art und Weise anzunähern. Ihn interessieren dabei „Beziehungen zwischen Kategorie und Handeln, zwischen Kultur und Gesellschaft, zwischen Werten und Verhalten.“<sup>24</sup> Gerade weil diese 1979 erstmals erschienene Theorie künstlerische Praktiken weitgehend außen vor lässt, scheinen seine Thesen in Hinblick auf die unterschiedlichen Möglichkeiten gesellschaftlicher Wertschaffung und -vernichtung für die nachfolgende Betrachtung performativer Praktiken der Abfallverwertung kritisch zu hinterfragen zu sein.

Thompson beschreibt die soziale Dimension des Mülls bildlich wie folgt:

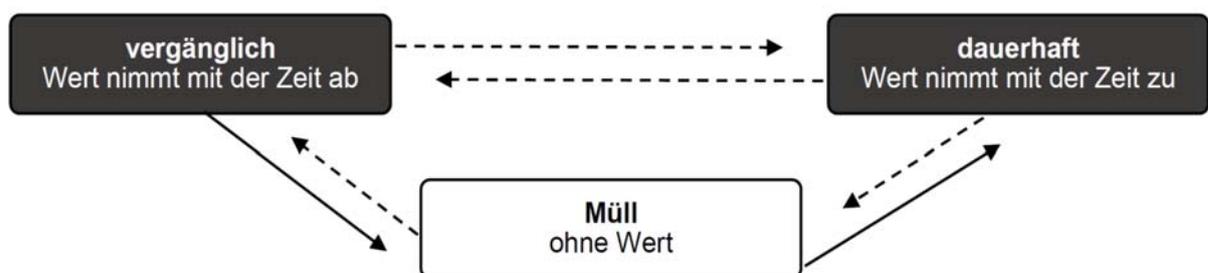


Abbildung 1: Mülltheorie nach Thompson

Die Zuschreibung der Objekte zu den Kategorien des Vergänglichen, des Dauerhaften oder des Mülls erweise sich allerdings als flexibel. Mögliche Kategorienwechsel sind in obiger Abbildung mit einem durchgehenden Pfeil, Kategorienwechsel, die laut Thompson nicht vorkommen, mit strichlierten Pfeilen markiert. Macht fungiere dabei als Bindeglied zwischen kultureller und sozialer Ordnung. Diejenigen, die dauerhafte Objekte wie etwa Antiquitäten besitzen, erfreuen sich einer größeren Macht als diejenigen, welche in der Welt der vergänglichen oder wertlosen Dinge leben.<sup>25</sup> Insofern die Kategorie des Mülls aber den Bereich der möglichen Überschreitung markiere, könne sie auch für das

<sup>24</sup> Michael Thompson, *Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, Essen: Klartext 2003; (Orig. *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value*, Oxford: University Press 1979), S.234.

<sup>25</sup> Vgl. Ebda. S.65.

dynamische Potenzial der Gesellschaft stehen.<sup>26</sup> Die Ablehnung des Strukturalismus, dessen Argumentation die Möglichkeit der Veränderung nur als Rauschen darzustellen imstande wäre, eröffne dabei neue Wege, um diese Transformationsprozesse beschreibbar zu machen. Müll werde als unsichtbares und aus dem sozialen Leben ausgeschlossenes Monster betrachtet, dessen inhärente Prozesse und Widersprüche von entscheidender Bedeutung seien. Die Beschreibung und Bewahrung dieses Monsters erlaube es, an die Stelle von Problemen Möglichkeiten treten zu lassen.<sup>27</sup>

Die Unterscheidung der Dinge in soziale Kategorien der wertvollen, der wertlosen und der als negativ bewerteten Gegenstände, welche Bardmann in Anlehnung an Thompsons ursprüngliche Differenzierung in seiner Mülltheorie entwirft, ist grundsätzlich ebenso variabel. Sie richte sich nach „den Interaktionen mit den Gegenständen und den darauf Bezug nehmenden sozialen Aushandlungsprozessen.“<sup>28</sup> Da das Wertlose auch im sozialen Sinne wertlos sei, also keine richtigen oder falschen Umgangsformen mit ihnen existieren, eröffne es uns „einen *Raum sozialer Indifferenz*, in dem private, persönliche, idiosynkratische Umgangsweisen mit den Dingen freigestellt sind.“<sup>29</sup> Indem er »Abfall« auch als »Sinnabfälle« in Hinblick einer in (post)modernen Gesellschaften divergierenden Einstellung zu Werten als gültige und verbindliche ansieht, verweist Bardmann auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes als Apostasie. Werte haben also auch für ihn das Potenzial, verkehrt zu werden. Zudem werden sie polyzentrisch entworfen.<sup>30</sup>

Sowohl Thompson, als auch Bardmann betonen die Qualität der sozialen Konstruierbarkeit. Der Status eines Dinges stehe also nicht in direkter Verbindung zu seinen intrinsischen Eigenschaften, sondern sei einem sozialen Prozess unterworfen. Dass dieser wiederum durch und durch kulturell geprägt sei, mache »Abfall« zur kulturellen Kategorie.<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> Vgl. Windmüller, *Die Kehrseite der Dinge*, S.31.

<sup>27</sup> Vgl. Thompson, *Mülltheorie*, S.246.

<sup>28</sup> Bardmann, *Wenn aus Arbeit Abfall wird*, S.185.

<sup>29</sup> Ebda. S.181.

<sup>30</sup> Vgl. Ebda. S.178.

<sup>31</sup> Vgl. Ebda. S.184.

Entscheidend für die Klassifizierung des Mülls sei auch der Ort, an welchem sich ein Objekt befinde. Schließlich werde Abfall erst ersichtlich und wahrnehmbar, wenn er sich nicht in den verschlossenen und uneinsichtigen Sammelbehältern befinde. In Anlehnung an die Sozialanthropologin Mary Douglas, die bereits 1966 in ihrer Studie zu „Purity and Danger“ das Unsaubere als etwas bestimmt hatte, das „fehl am Platz ist“, veranschaulicht Thompson dies am Beispiel eines „Tropfen an der Nasenspitze eines Freundes, oder den Exkrementen des Hundes auf dem Wohnzimmerteppich.“<sup>32</sup> Diese Auffassung impliziere natürlich, dass es jeweils einen richtigen oder angebrachteren Platz gäbe. In besagten Fällen nämlich das Taschentuch bzw. den Mülleimer, die den Abfall unsichtbar werden lassen.

Aber nicht nur körperliche Ausscheidungen scheinen als Beispiele über Verhandlungen des richtigen bzw. falschen Ortes zu fungieren. Was im Gegenzug passiert, wenn Müll absichtlich an einem ihm nicht adäquaten Ort zur Ausstellung gelangt, soll im folgenden Kapitel zur Materialbefragung in der Kunst gezeigt werden.

Die Chance, wieder entdeckt und verwertet zu werden, sei dem Abfall immanent. Er befinde sich zwar in einem Zustand der Unsichtbarkeit, doch zugleich in einem der Zugänglichkeit.<sup>33</sup> Dass körperliche Abfälle wie Blut, Urin, Kot, Speichel, Schweiß, oder Sperma ebenso ihren Platz im Rahmen der Abfallmetapher finden, wie die über Diskriminierung, Marginalisierung und Stigmatisierung laufende Ausgrenzung, ist beiden Betrachtungen gemein. Bei Bardmann findet sich hierzu die Bezeichnung von „Menschen, die von Menschen als Abfall bezeichnet und wie Abfall behandelt werden“<sup>34</sup>, Thompson skizziert diesen Aspekt der Abfallmetapher als „sozialen Müll“, dessen Platz eher im Nirgendwo als sonst wo zu finden wäre.<sup>35</sup> Virulent wird dieser Zusammenhang nicht nur dann, wenn von rassistischen und faschistischen Ideologien die Rede ist, auch die heftige Kritik an der herrschenden Asylpolitik zeigt, dass die systematische Ausgrenzung von Menschen auch im 21. Jahrhundert noch Konjunktur hat.

---

<sup>32</sup> Thompson, *Mülltheorie*, S.111.

<sup>33</sup> Vgl. Bardmann, *Wenn aus Arbeit Abfall wird*, S.193.

<sup>34</sup> Ebda. S.200.

<sup>35</sup> Vgl. Thompson, *Mülltheorie*, S.112.

Wenn nun Handlungen und Kommunikation am Konstruktionsprozess des Abfalls beteiligt sind, scheinen doch Kunst und Medien geradezu prädestiniert dafür zu sein, sich den wertlosen Dingen zuzuwenden. Inwieweit sich künstlerische Ausdrucksformen an Prozessen der Um-, Auf- und Abwertung beteiligen oder ob sie schlichtweg das System der Kategorisierungen ohne jegliche Intentionen einer Neubewertung vor Augen führen wollen, bleibt zu klären. Fest steht, dass eine vermeintliche Ordnung bewusst gestört wird, anstatt sie zu reproduzieren. Sei es nun im Hinblick auf den kulturellen Wert der Gegenstände oder den künstlerischen Raum, die Auseinandersetzung mit dem Wertlosen ist stets mit Irritation und/oder Provokation verbunden. Etwas, das für gewöhnlich nicht beachtet wird, das man vielleicht auch einfach nicht sehen möchte oder kann, weil es bereits dem Entsorgungskreislauf zugeführt wurde, wird plötzlich ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, vor Augen geführt. Dinge und Materialien halten Einzug in die Kunst, denen man das Prädikat „reizend“ vordergründig wohl nicht im positiven Sinne des Wortes zugestehen würde.

### 3. Abfall als Material in der Kunst

Ist es ästhetisch?  
Nein.  
Tatsächlich wertvoll?  
Nein.  
Das ist ganz sicher Kunstscheiße.  
(Christoph und Lollo, Kunstscheiße)

Im Begriff des Materials ist seit jeher ein Wandlungsgedanke enthalten. Material lässt sich als Stoff beschreiben, der zur Weiterverarbeitung vorgesehen ist. Von Anfang an war dem Begriff also eine Verbindung zur Arbeit und zum Gebrauch eingeschrieben.<sup>36</sup> Bis ins 19. Jahrhundert konstatierte sich die Hierarchie der Kunstgattungen etwa über ihre Abhängigkeit vom physischen Material.<sup>37</sup> Inwiefern ein widerspenstiges Material verwandelt werden müsse, einer gewissen Form oder gar dem Ideal der Auflösung und Vernichtung unterworfen werden sollte, darüber erstreck(t)en sich sämtliche Diskurse der Ästhetik.

Künstlerische Auseinandersetzungen, die Müll als brauch- und formbares Material definieren, sind damit ebenso ein Teil dieses fortlaufenden Dialoges über Ästhetik, wie sie das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft jeweils neu befragen. In einem idealistischen Kunstverständnis lassen sich Kunst und Müll offensichtlich in keinerlei Beziehung zueinander setzen, sie scheiden sich sogar systematisch voneinander. Die Beschäftigung mit dem „Material Müll“ sucht dennoch unermüdlich nach dem Potential, das der Abfall eventuell doch hege.

„Die Ästhetik des Mülls funktioniert über seine Ordnung. [...] Entweder mittels Konzentration auf vorgefundene Einzelgegenstände oder aber durch segmentierende Zugänge der Kategorisierung“<sup>38</sup>, heißt es in *Die Kehrseite der Dinge*. Folgende notgedrungen verkürzte Darstellung der Verwendung von Müll in institutionellen Räumen der Kunstvermittlung soll zeigen, dass durchaus auch

---

<sup>36</sup> Vgl. Monika Wagner, „Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung“, *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Hg. Andreas Haus, Berlin: Reimer 2000, S.109-121, hier S.110.

<sup>37</sup> Vgl. Wolfgang Kemp, „Material in der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstgeschichte“, in: *Prisma. Zeitschrift der Gesamthochschule Kassel*, Nr.9, Dez. 1975, S.25-34.

<sup>38</sup> Windmüller, *Die Kehrseite der Dinge*, S.283.

divergierende Formen die veränderte Wahrnehmung des Materials begünstigt haben.

Im Bewusstsein darüber, dass die Verschmelzung verschiedenster Kunstbereiche bereits für die Avantgardebewegung charakteristisch ist und sich diese Tendenzen im 20. sowie 21. Jahrhundert fortsetzen werden, soll der Versuch einer grob getrennten Betrachtung der einzelnen Bereiche keine absolut formale Trennung darstellen, sondern lediglich der Struktur dieser Arbeit dienlich sein. Gegenseitige Einflüsse werden erkennbar werden, weil klare Abgrenzungen der Kunstgattungen synthetisch unterlaufen, sowie Grenzgänge zwischen den einzelnen Künsten vollzogen wurden. So kommt es beispielsweise zu einer Erweiterung des Formenkanons der Bildenden Künste, wenn Zeit und körperliche Präsenz sich zu den gestalterischen Mitteln hinzufügen, sowie zu einer Verschiebung der theatralen Ästhetik, wenn Fragen der Materialität und Sinnlichkeit ins Spiel kommen.

### 3.1. Den Abfall ins Museum oder in die Galerie tragen

Obwohl Marcel Duchamp erst neue ungebrauchte Industrieprodukte, aber eben alltägliche Gebrauchsgegenstände wie die *Fahrradfelge* (1913) oder den *Flaschentrockner* (1914) als Kunstobjekte ausstellte, möchte ich ihn in Bezug auf die Befragung des künstlerischen Materials und als Modell eines experimentellen bildnerischen Denkens diesem Kapitel voranstellen. Die Aufforderung, Kunst im alltäglichen Leben zu entdecken, stellte zum einen eine radikale Befragung der Funktion der Kunst dar und zum anderen die Erwartungshaltung der Kunstbeobachter\_innen auf die Probe. Sie stellt weiter den Begriff des Werkes als ein vom Künstler geschaffenes Objekt, als auch die Institution radikal infrage. Das Ready-made, seine Bezeichnung für umfunktionierte Objekte, deren bekanntestes Beispiel wohl das mit dem Pseudonym R. Mutt signierte und datierte Pissoirbecken *Fountain* (1917) darstellt, haben als Pionierwerke der Objektkunst die künstlerische Entwicklung des 20. Jahrhunderts maßgeblich beeinflusst. Duchamp wird gar als „Ahnherr der Kunst der Assemblage und der Pop Art“ inthronisiert sowie als „Pionier von Neo-Dada und Nouveau Réalisme“<sup>39</sup> bezeichnet. Dass er sich darüber hinaus auch mit der Thematik des Abfalls beschäftigt hat, zeigt sein Experiment mit Staub an seiner Arbeit, dem *Großen Glas*.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts halten Merz und Dada Einzug in den „auratischen Himmel der Kunst.“<sup>40</sup> Diese bewusst überspitzte Formulierung von Volker Grassmuck legt bereits nahe, dass nicht nur, wie Walter Benjamin 1936 schreibt, durch die technische Reproduzierbarkeit die Aura der Kunstwerke verkümmert sei, sondern die Befragung des Materials der Kunst selbst ebenso zu seiner Entmystifizierung beigetragen habe. Die moralische „Chockwirkung“ der Dadaisten habe also ebenfalls ihren Anteil an der Zertrümmerung der Aura.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Günter Meißner (Hg.), *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Band 30, München/Leipzig: K.G.Saur 2001, S.176.

<sup>40</sup> Grassmuck, *Das Müll-System*, S.23.

<sup>41</sup> Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, F.a.M: Suhrkamp 2001, S.39.

Benjamin schreibt:

„Auf die merkantile Verwertbarkeit ihrer Kunstwerke legten die Dadaisten viel weniger Gewicht als auf ihre Unverwertbarkeit als Gegenstand kontemplativer Versenkung. Diese Unverwertbarkeit suchten sie nicht zum wenigsten durch eine grundsätzliche Entwürdigung ihres Materials zu erreichen. Ihre Gedichte sind Wortsalat, sie enthalten obszöne Wendungen und allen nur vorstellbaren Abfall der Sprache. Nicht anders ihre Gemälde, denen sie Knöpfe oder Fahrscheine aufmontieren.“<sup>42</sup>

In dadaistischer Manier wäre wohl im Gegenzug darauf zu antworten, dass zum Feld der Literatur eben nur bestimmter Wortmüll zähle. Ästhetische Kategorien wie »schön« oder »richtig« werden hinfällig, weil Kunst weder zielgerichtet zu sein, noch ordnende Funktionen zu erfüllen habe.<sup>43</sup> Lea Vergine bezeichnet diese Haltung in *When Trash Becomes Art* als „gesture of protest and provocation.“<sup>44</sup>

Diese Revolution gegen den guten Geschmack widerläuft auch dem Gedanken, dass es exklusive Materialien der Kunst gäbe. In diesem Verständnis kann alles, selbst die schmutzigen, unschönen Dinge des alltäglichen Lebens zum Ausgangspunkt künstlerischer Reflexionen gelangen. Die Überführung der Trümmer ins Bild bewirkte nicht nur eine ihm eigene Textur und Dimension, sondern stellte Dinge der sozialen Wirklichkeit als gleichwertige Teile der Bildkomposition aus und verlieh ihnen auf diesem Wege Bedeutsamkeit. Kurt Schwitters beschreibt rückblickend die Anfänge seiner Materialcollagen, die er gegen Ende des Ersten Weltkrieges begann, und in denen er Fragmente des Alltags sowie städtischen Abfall integrierte:

„Aus Sparsamkeit nahm ich dazu, was ich fand, denn wir waren ein armes Land. Man kann auch mit Müllabfällen schreien, und das tat ich, indem ich sie

---

<sup>42</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S.37f.

<sup>43</sup> Vgl. Sylvia Brandt, *BRAVO! & BUM BUM! Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde. Futurismus, Dada und Surrealismus. Eine vergleichende Untersuchung*, F.a.M./Wien: Lang 1995, S.137

<sup>44</sup> Lea Vergine, *When trash becomes art. Trash, Rubbish, Mongo*, Milano: Skira 2007, S.10.

zusammenleimte und –nagelte. Ich nannte es Merz, es war mein Gebet über den siegreichen Ausgang des Krieges, denn noch einmal hatte der Frieden wieder gesiegt. Kaputt war sowieso alles, und es galt, aus den Scherben Neues zu bauen.“<sup>45</sup>

Schwitters macht hier emphatisch auf den Umstand aufmerksam, dass Künstler\_innen auch aus ökonomischen Gründen mit dem in Überfülle vorhandenen Material »Abfall« arbeiten und relativiert damit eine Aussage Margarete Kranz, die volkskundlich argumentiert:

„Müllkunst ist keine arme Kunst, sondern basiert auf dem Luxus, der sich seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert anhäufte und dessen problematischer Nebeneffekt der Müll ist, Müllkunst ist also jenen vorbehalten, die es sich leisten können, statt aus Müll lebensnotwendiges Kleingeld aus Müll Kunst zu machen.“<sup>46</sup>

Am Anfang der künstlerischen Auseinandersetzung mit Abfall steht weitgehend das Sammeln des Materials. Dinge werden erst ausgewählt, ob es sich nun um Einzelnes oder eine Masse an Dingen handelt, um sie später entweder in eine Form zu bringen oder für den jeweiligen weiteren Gebrauch zur Verfügung zu haben. Dieser subjektive Umgang mit Müll wurde auch von Seiten derjenigen betrieben, die eigentlich die Sammlung des abfälligen Materials in großem Stil zum Zwecke seiner Vernichtung betrieben. Etwas zeitversetzt zu den ersten Bildenden Künstlern, die den Abfall ins Museum trugen, wurden in sogenannten »Müllmuseen« Gegenstände ausgestellt, die, Schätzen gleich, dem Müll wiederum enthoben wurden. Das Phänomen dieses Bewahrungsdranges beschreibt Sonja Windmüller in *Die Kehrseite der Dinge* wie folgt:

„Deponien, Sortier- und Verbrennungsanlagen gleichermaßen richteten in ihren Räumlichkeiten Aufbewahrungs- und Präsentations-„Ecken“ bzw. –Räume für

---

<sup>45</sup> Friedhelm Lach (Hg.), *Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Band 5*, Köln: DuMont 1981, S.335.

<sup>46</sup> Margarete Kranz, „Die Ästhetik des Abfalls“, *Vokus* 1/2006, S.51-72, hier S.72.

diejenigen Müll-Gegenstände ein, deren endgültige Vernichtung zumindest für die 'Retter' ein offensichtlich nicht vertretbares Unterfangen dargestellt hätte.“<sup>47</sup>

Diese Sammlungen wurden meist von den Arbeiter\_innen angelegt und waren meist persönliche „Raritätenkabinette“. Sie als „Frühformen kulturhistorischer Museen“<sup>48</sup> zu bezeichnen, scheint zu vernachlässigen, dass es sich hierbei nicht um institutionalisierte Gedächtnisorte handelte, die auf breite Vermittlung ausgerichtet waren. Trotz veränderter Abfallwirtschaft haben sich mancherorts diese Sammel- und Ausstellungsleidenschaften bis in die Gegenwart erhalten. Seit 1991 existiert etwa das privat geführte Müllmuseum Wallbach (GER), das diverse Fundstücke der Deponie Lachengraben restauriert und in Themenbereichen geordnet ausstellt.

Doch zurück zum Müll als Material in der Kunst, welchem Monika Wagner in ihrem gleichnamigen Buch ein eigenes Kapitel gewidmet hat. Sie betitelt es, in Anlehnung an eine Formulierung Walter Benjamins, mit „Authentische Bruchstücke des täglichen Lebens.“<sup>49</sup> Beginnend mit Kurt Schwitters Materialcollagen, in denen er Fundstücke, sogenannte »objets trouvés«, also auch explizit Abfall „vermerzte“, über Daniel Spoerri und Arman, die beide in den frühen sechziger Jahren zum Teil gleichartige veraltete Gegenstände in Glaskästen zwängten, oder in Plexiglas eingossen und diese »Akkumulationen« bzw. »Assemblagen« ausstellten, hin zu Mierle Laderman Ukeles Müllenvvironments der frühen achtziger Jahre, Robert Rauschenbergs Combines und Michelangelo Pistolettos Lumpenberge reicht die Palette ihrer Materialanalyse. Dabei erscheint das Müll-Material, ungeachtet der jeweiligen Verwendung als Kunstwerk, stets als Speicher von Produktion, Konsumtion und Ausscheidung zu fungieren.<sup>50</sup> Das Material ist also vor seiner Bearbeitung schon

---

<sup>47</sup> Windmüller, *Die Kehrseite der Dinge*, S.300.

<sup>48</sup> Ebda. S.305.

<sup>49</sup> Vgl. Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: Beck 2001, S.57f.

<sup>50</sup> Vgl. Monika Wagner (Hg.), *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München: Beck 2002, S.13.

eines von Bedeutung. Es fungiere als Sprache und sei auch "the tragic face of merchandise"<sup>51</sup>, schreibt Lea Vergine in ihrem Aufsatz „From Junk To Art“.

Der künstlerische Reiz liege darin, dass die alltäglichen großstädtischen Gebrauchsgüter gleichzeitig allgemeines Phänomen wie individuelles Dokument seien.<sup>52</sup> So glaubt Wagner, auch einen allgemeinen Trend in weiten Teilen der Kunst ausmachen zu können, der nach 1945 vorrangig die Befragung des Materials anstatt Fragen der Form forcierte. In diesem Sinne sei es auch möglich, das Material als ästhetische Kategorie zu bewerten, wird es doch einer Neubewertung unterzogen und als Kunst wieder in den Kreislauf der Waren zurückbefördert.<sup>53</sup> Natürlich spielt die Organisation des Materials von Einzelgegenständen über dreidimensionale Gebilde und Collagen bis zu formlosen oder gar entformten amorphen Gebilden, die aus dem Bild in den Raum wanderten, in weiterer Folge dennoch eine entscheidende Rolle.

In den 60er und 70er Jahren wurde die Nutzung von Müll als Material zwar immer noch als provokativ, aber weniger skandalös als noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wahrgenommen. Es war eher zur Regel als zur Ausnahme geworden. Vertreter\_innen der Fluxus- Bewegung, der Visual Poetry, des Nouveau Réalisme, der Junk Art und der Pop Art nutzten unter anderem diverse Materialien, um sich dem Diktum des Kunstwerkes als überdauerndes Objekt entgegenzustellen. Monika Wagner beschreibt diese Abkehr vom Ewigkeitsanspruch in der Kunst, wenn sie festhält, dass selbst dauerhafte Materialien, die nach 1960 in der Kunst zum Einsatz kommen, diesen Anspruch untergraben, ihm widersprechen oder andere Eigenschaften betonen.<sup>54</sup> Diese Verschiebung markiere also in gewisser Weise den Wandel von Kunstobjekten hin zu Kunstkonzepten. Damit sei aber nicht die Abkehr vom Objekt als Arbeitsmaterial bezeichnet, sondern einzig die konzeptionelle und schöpferische Idee dem Fetisch des Werkcharakters vorangestellt. Im Folgenden sollen ausgewählte Konzepte der Müllverwertung dieser Epoche kurz vorgestellt

---

<sup>51</sup> Lea Vergine (Hg.), *Trash! From junk to art*, Hamburg: Gingko 1997, S.20.

<sup>52</sup> Vgl. Wagner, *Das Material der Kunst*, S.63.

<sup>53</sup> Vgl. Wagner, *Lexikon des künstlerischen Materials*, S.13f.

<sup>54</sup> Vgl. Wagner, *Das Material der Kunst*, S.170.

werden. Ich beschränke mich in Hinblick auf die nachfolgende Analyse performativer Spielräume dabei auf die Verwertung von haptischem Material. Die Auswahl der Beispiele erfolgte zum einen angesichts der unterschiedlichen Texturen des verwendeten Müll-Materials und zum anderen aufgrund der unterschiedlichen Konzeptionen der Anordnung. Schließlich reichen die künstlerischen Entscheidungen über deren Verwendung von ephemeren bis zum Generationen überdauernden Material und deren Ausstellungskonzepte von isolierten Einzelobjekten hin zu akkumulierten Materialanhäufungen.

Schrott überdauere, wie zum Hohn, die Vorstellung, dass eine Kultur sich durch ihre Werke weitergebe, behauptet Volker Grassmuck im Kapitel „Die Hölle im Gefolge“.<sup>55</sup> Der Künstler, dieser „social error“<sup>56</sup>, der Utopien, Wünsche und Träume kreiert, der spielt und auch vor dem Unsinn nicht zurückschreckt, hat schließlich auch vor dem Schrott nicht Halt gemacht. Ab 1960 beginnt etwa Jean Tinguely, Mitbegründer des Nouveau Réalisme, Aktionen und Happenings „mit einer durch objets trouvés bestückten radikalen Schrott-Ästhetik zu verbinden und die toten Abfallprodukte der Konsumgesellschaft zu neuem, eigensinnig-absurdem, aber oft nur kurzem Leben zu erwecken.“<sup>57</sup> Die Arbeit *Ballet des Pauvres* von 1961 etwa zeigt Trödel und Müll, der, in wilde Bewegung versetzt und laut scheppernd, die fortwährende Existenz von verschmähten und entsorgten Teilen der Konsumgesellschaft behauptet.<sup>58</sup> Doch Tinguely „entnutzt“ das Material. Seinen Schrottmaschinen ist keine dauerhafte Funktion mehr eingeschrieben. Vielleicht ist es aber gerade wieder der Umstand, der sie an ihre frühere Funktion rückbindet. Der Umstand, dass sie irgendwann einmal nutz- und wertlos geworden sind, hatte sie ja bereits einmal dem Müll zugeführt.

Im Gegensatz zu den Altmetallteilen Tinguelys wandten sich Dieter Roth und Daniel Spoerri den organischen Materialien zu. Während Roth seinen in Transition befindlichen *Haufen* unter der abschottenden Glasvitrine zu Staub

---

<sup>55</sup> Vgl. Grassmuck, *Das Müll-System*, S.284.

<sup>56</sup> Vergine, *When trash becomes art*, S.12.

<sup>57</sup> Roland Wetzels, „›Le rêve, c'est tout – la technique, ça s'apprend.‹ Jean Tinguely und das Museum Tinguely“, *Museum Tinguely Basel. Die Sammlung*, Hg. Museum Tinguely Basel, Heidelberg: Kehrer 2012, S.10-26, hier S.18.

<sup>58</sup> Vgl. Ebda. S.20.

zerfallen ließ, verlagerte Spoerri seine Tableaus, bestehend aus Resten von Mahlzeiten, samt den Behältnissen, die sie bargen, in die Vertikale. Beiden gemein scheint die Faszination der substanziellen Veränderungen des Materials. Es handelt sich hierbei um auto-destruktive Kunst, die gegen das Diktum der Objektivität ihre Vergänglichkeit und damit einher auch das Ereignis ihrer Entstehung und Zerstörung setzt.

Einer anderen Strategie folgt Arman, indem er die Behältnisse des Abfalls durchsichtig werden lässt, um deren Inhalt auszustellen. Arman beginnt 1959 damit, eine Serie von in Glasbehältern gefüllte Abfalleimer ins Museum zu stellen. Sie seien als Ausdruck individueller Konsumtion wie ein Portrait zu lesen.<sup>59</sup> Einer zusätzlichen Modellierung bedarf es nicht mehr, das Material an sich sei ausdrucksstark genug. Aleida Assmann bezeichnet diesen Umgang mit dem Material als „paradoxe Geste der Monumentalisierung des Abfalls.“<sup>60</sup> Diese akkumulierte Form der Archivierung des Abfalls finde ihr Gegenstück in akribisch geordneten Archiven eines Ilya Kabakov. Kabakov inszenierte seit den frühen 80er Jahren in ausgedehnten Archiven „den Umgang mit Abfällen als einen fortlaufenden sozialen Dialog über Werte, Ästhetik, Eigentum und Macht.“<sup>61</sup> Die Überlegung, Müll zu archivieren, scheint vordergründig paradox. Archiviert werden schließlich Dinge, denen ein gewisser Wert beigemessen wird, die erhalten werden sollen. Müll, also wertlose Materie, bedarf dieser Konservierung augenscheinlich nicht. Dennoch berühren sich diese zwei doch so unterschiedlichen Bereiche an einem Punkt. Sie können als „Embleme und Symptome für das kulturelle Erinnern und Vergessen gelesen werden.“<sup>62</sup> Aleida Assmann beschreibt diese Form der Bearbeitung, indem sie Kabakov zum Sammler des ansonsten in Vergessenheit geratenen Materials, dem Archivar gleichsetzt, der sein Material sorgsam ordnet, sortiert und beschriftet. Dass es sich hierbei um persönliche Relikte seines eigenen Lebens handle, markiere

---

<sup>59</sup> Vgl. Monika Wagner „Abfall im Museum oder Kunst als Transformation?“, *From Trash to Treasure. Vom Wert des Wertlosen in der Kunst*, Hg. Anette Hüscher, Bielefeld: Kerber 2011, S.49-62, hier S.55f.

<sup>60</sup> Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck 2003, S.390.

<sup>61</sup> Wagner, *Lexikon des künstlerischen Materials*, S.16.

<sup>62</sup> Assmann, *Erinnerungsräume*, S.383.

zumindest eine Analogie zur porträtierenden Verwendung des Mülls in Armans *Poubelles*. Die persönlichen Abfall-Archive, die Kabakov anlegt, schaffen ein kulturelles Gegengedächtnis zu Formen institutionalisierter Erinnerungsräume.<sup>63</sup> Diese Form des Archivierens von vorgefundenem Material wird in weiterer Folge etwa auch von Tony Cragg und Karsten Bott praktiziert.

Die Materialbefragungen der Bildenden Kunst möchte ich mit zwei exemplarischen Grenzgängen beschließen. Zum einen mit Joseph Beuys Aktion *Ausfegen* (1972) und zum anderen mit Ilya Kabakovs Installation *Rope of Life* (1986). Beide überprüfen sie nicht nur auf unterschiedliche Art und Weise den Prozess der „Entwertung der Abfallobjekte, um sie in einer Inversion in den Kreislauf der Waren zurückzuschicken“<sup>64</sup>, sondern stellen den Rezipierenden auch als aktiv am Prozess Beteiligten, als Partizipierenden und nicht bloß Betrachtenden vor neue Herausforderungen.

Beuys Aktion *Ausfegen*, bei der er am 1.5.1972 den Karl-Marx-Platz in Neukölln nach einer gewerkschaftlichen Demonstration am Tag der Arbeit mit einem Besen bewaffnet säuberte und anschließend das gesammelte Material in der Galerie René Block ausschüttete, demonstriert eine Arbeitsweise, die Kunst und Leben als ineinander verschränkt begreifen möchte. Die Galerie wurde dergestalt zum Ort des sprachlichen Austausches über „Freiheit, Demokratie und Sozialismus“.<sup>65</sup> Indem der gesellschaftliche Abfall künstlerisch ausgestellt wird, wird er zum Initiator einer gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung. Der Ausstellungsraum, in diesem Fall die Galerie, wird transformiert. Aus einem Raum, in dem Handlungsfreiheit grundsätzlich auf bestimmte Optionen beschränkt ist, wird ein Raum der Möglichkeiten, der dergestalt zum Nachdenken über politische Handlungsmöglichkeit anregen soll.

Die künstlerische Zuwendung zum Weggeworfenen erfolgte dabei unter dem Paradigma der Bewahrung und sollte somit zur positiven Bewertung des Abfalls

---

<sup>63</sup> Vgl. Assmann, *Erinnerungsräume*, S.392f.

<sup>64</sup> Dietmar Rübel, „Reinigungsverfahren in West und Ost“, *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Hg. Andreas Haus, Berlin: Reimer 2000, S.285-299, hier S.286.

<sup>65</sup> Uwe M. Schneede, *Joseph Beuys: Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Stuttgart: Hatje 1994, S.383.

beitragen, meint Dietmar Rübel in seinem Beitrag „Reinigungsverfahren in West und Ost“.<sup>66</sup> Die Bezeichnung Reinigung spiele dabei sowohl auf den Akt des Fegens sowie auf die Differenzierung von Wertvollem und Unwertem an. Anstatt systemgefährdend zu sein, wird der Müll als systemkonstituierend eingesetzt. Er schaffe einen Sprechraum, deren Mittelpunkt die Müll-Agora bilde.<sup>67</sup> So betrachtet führe die Aktion der Kunst im sozialen Gefüge wieder eine zentrale Aufgabe zu.

Diese heterogene Masse samt Besen fand 1985 in einer Glasvitrine mit dem gleichnamigen Titel *Ausfegen* ihre vorläufige Ruhestätte. Das akkumulierte Material und die Form des aufgeschütteten Abfalls seien „die materielle Voraussetzung für die von Beuys geforderte geistige Wirkung dieser gesellschaftlichen sozialen Batterie.“<sup>68</sup> Seinen Status des Bedrohlichen hatte der nun hinter Glas befindliche Müll verloren. Ein Rechtsstreit bezüglich der Ausstellung des Werkes in der Vitrine, den Beuys Witwe mit dem Argument der unautorisierten Präsentation des Materials initiierte, endete mit einem einstweiligen Verbot der Ausstellung im Neuen Museum in Nürnberg.

An Kabakovs Installation *Rope of Life* (1986) sind etwa auch Besucher\_innen teilweise an der Gestaltung der Installation beteiligt. Sie können das Material, in diesem Fall bereits an Schnüren befestigte bzw. erst aufzufädelnde Abfallobjekte, berühren und benützen. Im Gegensatz zu Beuys heterogenem Kehrichthaufen sind die einzelnen Objekte bei Kabakov direkt erfahrbar, können isoliert voneinander betrachtet werden. Handbeschriebene Textkärtchen haften den Gegenständen an, welche ebenso unangemessen wie das Material selbst, den Gebrauch der Dinge kommentieren, oder als alltagssprachliche Floskeln den Dialog mit den Besucher\_innen suchen. War bei Beuys die Verwendung der Sprache der Aktion nachgestellt, so erscheinen Text und Material bei Kabakov simultan. Auf das weitere Verhältnis zwischen Sprache und Objekt kann hier nicht näher eingegangen werden. Diesbezüglich sei auf die Ausführungen von Dietmar Rübel in seinem Beitrag „Reinigungsverfahren in West und Ost“ verwiesen, der

---

<sup>66</sup> Vgl. Rübel, „Reinigungsverfahren in West und Ost“, S.288.

<sup>67</sup> Vgl. Ebda. S.294.

<sup>68</sup> Ebda. S.289.

im Sammelband *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität* erschienen ist.

Soweit die Bandbreite der überkommenen und vergänglichen Materialien auch sein mag, die vermehrt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert den Kanon der kunstwürdigen Stoffe gesprengt haben, ließe sich laut Vergine doch festhalten: „‘trash artists’ do not exist.“<sup>69</sup> Während zum Beispiel Arman und Spoerri meist Abfälle für ihre Arbeiten benutzten, wenn auch auf unterschiedlichste Art und Weise, sei für Beuys diese Art von Material nur für einen gewissen Zeitraum interessant gewesen. Sporadische Nutzungen des Müll-Materials ließen sich etwa auch an Arbeiten ausmachen, die Abfall verwenden, um ihn in Beziehung zu anderen Objekten zu setzen oder um Dingbiographien zu entwerfen, die möglicherweise als Identifikationsangebote an die eigene Biographie rückgebunden werden können. Lea Vergine erinnert diesbezüglich beispielhaft an Werke von Fabio Mauri, Maurizio Cattelan, Claudio Parmiggiani, Gilberto Zorio und Nagasawa.<sup>70</sup> Inwieweit diese Behauptung für die Bildende Kunst fast 20 Jahre später noch Gültigkeit besitzt, wäre Forschungsleistung der Kunstgeschichte.

Ungeachtet der psychologischen Dimension der Verwendung von Müll in der Kunst, die im Aufstand, der Abkehr von sozialen Regeln und angemessenem Verhalten, der Sehnsucht nach Ungezwungenheit und Freiheit Motivationen zu finden sucht, brachten und bringen verschiedenste Strömungen der Bildenden Kunst diese zu „reinem Dasein gewordene, absolut überflüssige Gegenständlichkeit“<sup>71</sup> auf unterschiedlichsten Wegen erneut zur Geltung. Zwar scheint die Aura des Kunstwerks zertrümmert, aber dennoch affizieren diese Gebilde aus Dingen des ehemaligen Gebrauchs auf irgendeine Art und Weise den Rezipierenden. Ob es sich nun um individuellen oder anonymen gesellschaftspolitischen Müll, um überdauerndes oder in Transformation befindliches Material, um isolierte Einzelobjekte oder amorphe Masse handelte,

---

<sup>69</sup> Vergine, *Trash! From junk to art*, S.25.

<sup>70</sup> Vgl. Ebda. S.26.

<sup>71</sup> Grassmuck, *Das Müll-System*, S.24.

dieser kurze Abriss sollte Möglichkeiten der Abfallverwertung in der Kunst der weiteren Betrachtung voranstellen. Da noch viele weitere Formen der Bearbeitung und Inszenierung des Materials, beispielsweise die Veredelung des Materials oder die Implementierung von Lichtdramaturgie, Einzug in die Museen und Galerien gefunden haben, soll auf folgende Werke verwiesen werden. Der Versuch einer chronologischen Illustration der Verwendung von Abfall in der Kunst von den 20er Jahren bis ins Jahr 1996 findet sich im Ausstellungskatalog *Trash! From Junk to Art*. Die Ausstellung, welche zwischen September 1997 und Januar 1998 im Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART) zu sehen war und der begleitende Katalog wurden von Lea Vergine kuratiert. Eine deutlich erweiterte Betrachtung fand 2011 in der Kieler Kunsthalle unter dem Motto „From Trash to Trasure. Vom Wert des Wertlosen in der Kunst“ statt. Der begleitende Katalog zur Ausstellung enthält ebenfalls eine Fülle an Abbildungen und Texten zum Thema.

### 3.2. Theatrale Praxen der Abfallverwertung

Lassen sich im Bereich der Bildenden Kunst im 20. Jahrhundert zumindest diverse Tendenzen der Verwertung des Abfalls als Material ausmachen, die mit einer Befragung des Materials einhergehen, scheint dieselbe Fragestellung für den Bereich der darstellenden Künste weitaus komplexer zu sein. Ist doch der dramatische Text das vorherrschende Material des Theaters, welcher von den Schauspieler\_innen, je nach Mode und Theorie der Schauspiel- und Regiekunst, mit den Mitteln der jeweiligen Zeit auf eine bestimmte Art und Weise dargeboten werden sollte. Es handle sich also um Konzepte der Verkörperung, in denen „die vom Schauspieler hervorgebrachten Bewegungen als Zeichen für bestimmte Bedeutungen“<sup>72</sup> entziffert werden mussten, die im literarischen Text bereits angelegt waren. Soweit die stark verkürzte Form eines Literaturtheaters, das die theatralen Mittel weitgehend den Bedingungen des Dramas unterstellte. Theoretiker, die sich gegen ein solch literarisches Theater aussprachen, waren darum bemüht, nach Bedeutendem auch außerhalb des Textes zu suchen. Die aufkeimenden Fragen der Materialität beziehen sich in den Debatten der Schauspielkunst seit Beginn des 20. Jahrhunderts dabei eher auf den Materialcharakter des menschlichen Körpers. So hatte etwa Meyerhold das Konzept der Verkörperung anhand biomechanischer Aspekte vom körperlichen Ausdruck innerer Befindlichkeiten auf das Wirkungspotenzial des in Erscheinung tretenden Körpers umgekehrt, während Edward Gordon Craig in *On the Art of Theatre* (1911) die Eigenständigkeit der Mittel des Theaters forderte und mit dem Begriff der „Übermarionette“ auf einen radikalen Zugang zur Materialität am Theater verwies. Der Schauspieler stellte für ihn „in seiner Individualität und Kontingenz [...] einen tendenziellen Störfaktor dar.“<sup>73</sup>

Könnten demzufolge Phänomene der Befragung des Abfalls als Material etwa nur in einer antinaturalistischen und antimimetischen Formensprache des Theaters, im Abstrakten ausgemacht werden? Oder musste das Diktum der

---

<sup>72</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.138.

<sup>73</sup> Susanne Eigenmann, „Edward Gordon Craig“ in: Manfred Brauneck/ Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon 2. Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007, S.132-134, hier S.133.

Einheit erst verlassen und auf Illusionierung verzichtet werden, um die Dinge aus ihrer Funktion der Rahmung des menschlichen Dramas zu entheben und selbst zur Thematik werden zu lassen?<sup>74</sup> Folgt man diesbezüglich Hans-Thies Lehmann in seinen Überlegungen zum Postdramatischen Theater, markiere die Ablösung vom dramatischen Paradigma, welche überdies für sich genommen eine ganz eigene Geschichte an Kontinuitäten und Umbrüchen abseits von Lehmanns Betrachtungen abgebe, diesen Wandel theatraler Ausdrucksformen, sowie neuer Wahrnehmungsweisen.<sup>75</sup> Er schreibt: „Theater, das dem dramatischen Modell absagt, vermag den Dingen ihren Wert und den menschlichen Akteuren die fremdgewordene Erfahrung der Dinghaftigkeit wiederzugeben.“<sup>76</sup>

Lehmanns durchaus kontrovers rezipiertes Buch liest sich wie ein Befund über die Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts, der vom Text als Material und Fragen der Repräsentation und Repräsentierbarkeit ausgehend, hin zu Fragen des Materials und der Präsenz gelangt. Es ist der Versuch der Beschreibung einer Form, die dem klassischen Verständnis von Ästhetik und dramatischer Handlung entweicht, wenngleich sie auf ebenjene Mittel des Theaters zurückgreift, sich gelegentlich ausschließlich auf diese beschränkt. Von der „Enthierarchisierung der Theatermittel“<sup>77</sup>, von „mehr Präsenz als Repräsentation, mehr geteilte[r] als mitgeteilte[r] Erfahrung, mehr Prozeß als Resultat, mehr Manifestation als Signifikation, mehr Energetik als Information“<sup>78</sup> ist gar die Rede. Von einer Form, die Abschied vom Modell „Mimesis von Handlung“<sup>79</sup> nimmt, in der die realistische Darstellung veränderten Wirkungsmechanismen gewichen ist, in der Spiel-Räume erst durch Gegenstände oder Licht als solche markiert und anhand diverser Setzungen jederzeit neu definiert werden können. So wird etwa auch der öffentliche Raum zum Spielraum erklärt, bis hin zu Raumkonstellationen, in denen Rezipierende zu Mit-Akteuren werden.

---

<sup>74</sup> Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, F.a.M: Verlag der Autoren 4 2008, S.121ff.

<sup>75</sup> Vgl. Ebda. S.44f.

<sup>76</sup> Ebda. S.386.

<sup>77</sup> Ebda. S.133.

<sup>78</sup> Ebda. S.146.

<sup>79</sup> Ebda. S.130.

Sinnlichkeit habe zudem den Sinn unterlaufen, das Theater sei nach der Krise des Dramas assoziativ und affektiv geworden.<sup>80</sup>

Es sind dies keine eindeutigen Kriterien, die Lehmann dem postdramatischen Theater zuschreibt, sondern Befunde über intendierte Wahrnehmungs- und Wirkungsweisen des Theaters, die stets an spezifischen Aufführungen ablesbar bleiben müssen. Die Terminologie Lehmanns eines prädramatischen, dramatischen und postdramatischen Theaters entwerfe schließlich eine lineare Form von Geschichtlichkeit, die nicht nur Diskontinuitäten ausschliesse, sondern auch negiere, dass das Drama auch im postdramatischen Theater noch bedeutend sei.<sup>81</sup> Er verabsäume des Weiteren, „die vermeintliche Wahlverwandtschaft von literarischem Text und Theater als historisch konstruiert zu kennzeichnen und ins Problembewusstsein einzuschreiben.“<sup>82</sup> Benno Wirz hat sich im Anschluss an Lehmann darum bemüht, der Begrifflichkeit des postdramatischen Theaters definitorisch beizukommen, indem er es als „Theater, das von Zeichen in allen möglichen Hinsichten Gebrauch macht“<sup>83</sup> zu bestimmen suchte. Ein Theater, in dem wirkliche, singuläre und konkrete Ereignisse der Sinnlichkeit, Materialität nicht nur der Illustration eines Textes dienen.

Die Befragung des Abfalls als Material wird in diesem Sinne also den Weg über die Betrachtung einzelner Inszenierungsstrategien des 20. Jahrhunderts gehen, die ihre Aufmerksamkeit auf Möglichkeiten einer veränderten Wahrnehmung, sowie Wirkung auf den Rezipierenden richten. Die Weiterführung von Konzepten der historischen Avantgarde im Theater und der Performance-Kunst seit den sechziger Jahren, denen im Folgenden verstärkt Aufmerksamkeit gewidmet werden soll, scheint es zulässig auch dort anzusetzen.

Sofern sich die durchaus unterschiedlichen Strategien der historischen Avantgarde in ein Verhältnis zueinander setzen lassen, zielten sie wohl auf ein

---

<sup>80</sup> Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.365.

<sup>81</sup> Vgl. Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Wien: Böhlau 2005, S.114.

<sup>82</sup> Nils Lehnert, *Oberfläche-Hallraum-Referenzhölle. Postdramatische Diskurse um Text, Theater und zeitgenössische Ästhetik am Beispiel von Rainald Goetz' "Jeff Koons"*, Hamburg: Igel-Verlag Literatur und Wissenschaft 2012, S.23.

<sup>83</sup> Benno Wirz, „Das Problem des postdramatischen Theaters“, *Forum modernes Theater* 20, Tübingen: Narr 2005 S.117-132, hier S.125.

verändertes Wahrnehmungsverhalten des Publikums ab. Für Futuristen und Surrealisten war die Kunst ein probates Mittel, um über die Wahrnehmung das Bewusstsein des Menschen und sein Verständnis von Welt zu erweitern. Die Futuristen blieben dabei an der Oberfläche der Dinge, während sich der Surrealismus in die Ursachen des Denkens und Handelns vertiefte.<sup>84</sup> Die Kunst und Aktionen der Dadaisten waren zwar ebenfalls auf Bewusstseinsweiterung ausgerichtet, dabei allerdings keineswegs rational oder logisch motiviert. Ihre Anti-Kunst habe dennoch nachhaltig an der Veränderung des Kunstverständnisses, sowie der Ästhetik des 20. Jahrhunderts mitgewirkt.<sup>85</sup>

Die historische Avantgarde lässt sich als Kritik an der isolierten Institution Kunst verstehen und ihre Bemühungen, Kunst und Lebenspraxis einander wieder anzunähern bzw. Kunst in die Lebenspraxis zurückzuführen, zeugen davon. Vor allem die „Technologisierung und Industrialisierung, die Verstädterung und Massenproduktion, die Relativitätstheorie und die Freudsche Psychoanalyse, das neue Ausdrucksmedium Kino und nicht zuletzt der Ausbruch und die Erfahrung des Ersten Weltkrieges und der russischen Revolution“<sup>86</sup> haben zum Wandel dieses veränderten Verständnisses von Kunst und Kultur beigetragen. Die aktive Einbindung der Zuseher\_innen spielte diesbezüglich ebenso eine Rolle wie die Abkehr vom Illusionstheater, was gleichbedeutend mit der Abkehr von der Repräsentation hin zur Aktion und von der psychologischen Einfühlung zur unmittelbaren physischen Teilnahme der Zuseher\_innen ist. Die Entgrenzung von Zeit und Raum ist ebenfalls ein Merkmal der avantgardistischen Strömungen. Der Theaterraum lässt sich nicht mehr auf die vier Wände der Institution Theater begrenzen, sondern wird erweitert zum „Ort der Interaktion zwischen Publikum und Künstler.“<sup>87</sup> Die kontemplative Form der Rezeption von Kunst will man hinter sich lassen, simultane Darstellungen und Montage werden zu Mitteln des Theaters, die erst geraume Zeit später wieder zu einem anerkannten ästhetischen Prinzip werden sollten. Wie bereits im vorangehenden Kapitel angemerkt, wird Schönheit nicht mehr als Qualitätsmerkmal für künstlerische

---

<sup>84</sup> Vgl. Brandt, *BRAVO! & BUM BUM!*, S.65.

<sup>85</sup> Vgl. Ebda. S.134.

<sup>86</sup> Ebda. S.13.

<sup>87</sup> Ebda. S.12.

Werke beansprucht.<sup>88</sup> Mithin beginnt ein Diskurs über Ästhetik, der sich eigentlich nicht mehr als solcher zu verstehen geben will und von der historischen Avantgarde aus seine Fortsetzung etwa in der Fluxus-Bewegung, der Aktionskunst der späten sechziger Jahre und eben auch der Trash-Kultur findet.

Die Teilnahme am Ereignis beziehungsweise der Aktion erfordere zum einen eine Neudefinition des Verhältnisses von Produktion und Rezeption und zeige zum anderen die Abkehr von der Dominanz des Textes im Theater, gelegentlich sogar die Verweigerung von Kommunikation.<sup>89</sup> Das geteilte Erlebnis zielt nicht auf eine rational vermittelte, sondern direkte Erfahrung ab. Da das avantgardistische Theater die Auflösung traditioneller Zeichensysteme exerzierte<sup>90</sup>, stellte es den Prozess der Sinnstiftung jedes Mal aufs Neue zur Disposition.

Inwieweit sich diese Konzepte nun im Theater seit den sechziger Jahren wiederfinden lassen, soll im Folgenden an zwei Inszenierungsstrategien gezeigt werden, die zudem Abfall als Material in spezifischer Weise verwerten. Zum einen wird dies an einem Beispiel geschehen, das die Materialität des Abfalls mit der metaphorischen Dimension kollidieren lässt, zum anderen wird die Überschreitung des Theaterraumes genauer betrachtet werden.

---

<sup>88</sup> Vgl. Brandt, *BRAVO! & BUM BUM!*, S.96.

<sup>89</sup> Vgl. Ebda. S.16f.

<sup>90</sup> Vgl. Ebda. S.229.

### 3.2.1. Poetik des Abfalls

In einem begleitenden Text zur Ausstellung *Trash! From Junk to Art* mit dem bezeichnenden Titel „Playing Refuse and Refusal“ findet sich der Ausdruck „poetics of waste“<sup>91</sup> wieder. Diese habe, so der Autor Oliviero Ponte di Pino, mit Samuel Beckett Einzug ins Theater gefunden. Am Eindrücklichsten wohl mit seinem Stück *Endspiel*, das 1957 in französischer Sprache am London Royal Court Theatre uraufgeführt wurde. Die Situation ist freilich schon im poetischen Text angelegt, dennoch entfalte sie ihre Kraft erst im und mit dem Spiel. Nell und Nagg, das beinlose alte Paar, vegetieren in ihren Mülltonnen, ihrer anscheinend letzten Bleibe im Unterschlupf dahin. Aus Aufzeichnungen zu den Proben für die Berliner Aufführung 1967 geht hervor, dass psychologisch und moralisch in dem Stück nichts zu machen sei, man könne es nur im Spiel erfahren.<sup>92</sup> Das soll Beckett, der für die Aufführung 1967 am Berliner Schiller Theater selbst Regie führte, den Schauspiel\_innen als Regieanweisung mit auf den Weg gegeben haben. Überhaupt gelte: „Das Stück läßt sich nur im Spiel erfahren. Es ist unmöglich, außerhalb der Bühne darüber zu reden.“<sup>93</sup> Es gibt in diesem Stück keine Fabel, die sich entwickeln könnte. Die Aufführung basiert vielmehr auf Analogien, Wiederholungen und Rhythmen, in Gestik, wie den Worten. Es wird vielmehr eine Atmosphäre geschaffen, die jedem logischen Spiel entbehren muss, denn Fragen nach Logik oder Sinn sind hier fehl am Platz. Für Beckett gibt es nur die Forderung nach „reinem Spiel“ ohne falsche Bedeutungslast.<sup>94</sup> Ließe sich aus dieser Forderung nicht schließen, dass es Beckett nicht um eine verbale zu vermittelnde Suche nach Sinn in einer sinnentbehrenden Welt gehe, sondern um die Möglichkeit einer Wahrnehmungsweise, die sich auch an die Phänomene der Körperlichkeit, der Materialität richte?

---

<sup>91</sup> Oliviero Ponte di Pino, „Playing Refuse and Refusal“, *Trash! From Junk to Art*, Hg. Lea Vergine, Hamburg: Gingko 1997, S.289-302, hier S.292.

<sup>92</sup> Vgl. Michael Haerdter, „Über die Proben für die Berliner Aufführung 1967“, *Samuel Beckett inszeniert das »Endspiel«: mit dem Text des Stückes in der Übersetzung von Elmar Tophoven und einem Bericht von Michael Haerdter über die Proben für die Berliner Aufführung 1967*, F.a.M: Suhrkamp 1969, S.97-S.113, hier S.99.

<sup>93</sup> Ebda. S.101.

<sup>94</sup> Vgl. Ebda. S.104.

Diverse Interpretationen haben oft übersehen, dass Beckett seine Stücke ohne Referenzrahmen anzulegen trachtete, nichts Bedeutendes schreiben wollte und seine Texte somit nicht auf bewusste Symbolik gerichtet sein sollten. Dies zeigt sich in unbändigen Versuchen, dem ganzen Spiel doch so etwas wie Bedeutung abzurufen. Auch wenn die Interpretation zuvor proklamiert, dass Symbole „eben immer nur etwas bedeuten, aber nichts sind außer poetischen Phantasiegebilden ohne Wirklichkeitswert“<sup>95</sup> fährt sie doch unvermittelt fort:

„Becketts Autosymbole, wie er sie selbst nannte, sind aber zunächst etwas. Die Mülltonnen sind Mülltonne, der Rollstuhl ist ein Rollstuhl. Der alltägliche und banale Gebrauch, der von diesen Gegenständen auf der Bühne gemacht wird, legt ihre Symbolkraft frei. Durch ihr Vorhandensein als praktischer Gebrauchsgegenstand zeigen sie selbst auf, was der Autor bewußtmachen will: In die Mülltonne gehört Abfall, eben deshalb sind es ja Mülltonnen. Was in Mülltonnen steckt, ist Abfall. Folglich ist das alte, beinlose Ehepaar in den Mülltonnen Abfall.“<sup>96</sup>

Auch für Oliviero Ponte di Pino erscheinen die Figuren des Stückes als „symbols of a sick and powerless humanity, the residues of what can be defined as human.“<sup>97</sup> Schließlich hat die hermeneutische Sozialforschung versucht mit unterschiedlichen Methoden das *Endspiel* zu verstehen. Ob nun ideologiekritisch und mittels Rückbindung an die Katastrophenerfahrungen des 20. Jahrhunderts, als Referenz an geschichtsphilosophische Ansätze, oder als wahrnehmbare Paradoxie, die „das Dargestellte als negativen Endzustand einer veränderbaren Wirklichkeit zu begreifen“<sup>98</sup> suchte.

Was die Inszenierung des Stückes im Rahmen dieser Arbeit interessant macht ist, dass sie die Materialität des Abfalls in der Aufführung ästhetisch erfahrbar

---

<sup>95</sup> Fränzi Maierhöfer, *Samuel Beckett, Endspiel: Interpretation*, München: Oldenbourg 1977, S.11.

<sup>96</sup> Maierhöfer, *Samuel Beckett, Endspiel*, S.11.

<sup>97</sup> Ponte di Pino, „Playing Refuse and Refusal“, S.292.

<sup>98</sup> Gunzelin Schmid Noerr, „Der Schatten des Widersinns. Adornos ›Versuch, das Endspiel zu verstehen‹ und die metaphysische Trauer“, *Neue Versuche, Becketts Endspiel zu verstehen. Sozialwissenschaftliches Interpretieren nach Adorno*, Hg. Hans-Dieter König, F.a.M.: Suhrkamp 1996, S.18-62, hier S.38.

macht. Es sind keine bloßen Behauptungen über die Absurdität menschlichen Bemühens in einer sinnwidrigen Welt, der Widersinn zeige sich als konkretes Handeln und Sprechen der Individuen.<sup>99</sup> Es handelt sich im Besonderen auch um eine radikale Darstellung menschlicher Materialität, die sich als Abfall in der Mülltonne wiederfindet. Als „noch nicht abtransportierter Müll“<sup>100</sup> harren Nell und Nagg am Rande der Bühne in ihren Tonnen aus. Dieser Tonneninhalt spricht zwar, ist aber unfähig miteinander zu kommunizieren. Der Versuch, sich gemeinschaftlich an bessere Zeiten zu erinnern scheitert ebenso, wie die sehnsüchtigen Bedürfnisse um körperliche Nähe.

---

<sup>99</sup> Vgl. Gunzelin Schmid Noerr, „Der Schatten des Widersinns. Adornos ›Versuch, das Endspiel zu verstehen‹ und die metaphysische Trauer“, S.30.

<sup>100</sup> Maierhöfer, *Samuel Beckett, Endspiel*, S.19.

### 3.2.2. Areale des Abfalls

Die Geschichte des Theaterbaus und damit einher die verschiedensten Überlegungen zur adäquaten Platzierung der Zuseher\_innen brachte eine ganze Reihe an Typologien von Theaterräumen mit sich. Immer wieder wurden die feststehenden Gebäude verlassen, Theater an Originalschauplätzen gespielt, oder Möglichkeiten der Bewegung und Wahrnehmung erprobt, die sich aufgrund der Architektur leerstehender Gebäude oder der Nutzung des öffentlichen Raumes ergaben.

Fischer-Lichte setzt bei ihrer Beschreibung des performativen Raumes erneut in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts an und konstatiert für diesen Zeitraum einen erneuten radikalen „Exodus aus den Theatergebäuden.“<sup>101</sup> Silke Koneffke meint in ihrer Arbeit zur Geschichte der Theaterarchitektur des 20. Jahrhunderts, die Tendenz der vermehrten Nutzung alternativer Aufführungsorte erst für die 70er Jahre ausmachen zu können.<sup>102</sup> Beiden gemein ist hingegen die Bedeutung der neuen Spielräume für die Aufführung. Koneffke erkennt das Potenzial dieser Orte, wenn sie schreibt:

„Nicht nur der Raum und seine Ausstattung mit künstlichen wie künstlerischen Mitteln konnte da Instrument und Zeichenträger einer Inszenierung sein, sondern der ganze, aus der Realität erwachsene Zeichenträger des Ortes selbst als Träger von Konnotationen, Assoziationen, Erinnerungen, Bedeutungen, Ausstrahlung.. mehr oder weniger ostentativ, zusätzlich oder ausschließlich eingesetzt werden.“<sup>103</sup>

Diese neuen Spiel-Räume, wurden „in ehemaligen Fabriken, Schlachthäusern, Bunkern, Straßenbahndepots und Markthallen aufgesucht, in Einkaufszentren, Messehallen und Sportstadien, auf Straßen und Plätzen, in B-Ebenen der U-Bahnen und öffentlichen Parks, in Bierzelten, auf Mülldeponien, in Autowerkstätten, Ruinen, auf Friedhöfen.“<sup>104</sup> Folgt man Fischer-Lichtes

---

<sup>101</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.191.

<sup>102</sup> Vgl. Silke Koneffke, *Theater. Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900-1980*, Berlin: Reimer 1999, S.461.

<sup>103</sup> Ebda.

<sup>104</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.191.

Aufzählung der Örtlichkeiten, fällt ins Auge, dass sie auch die Areale des Abfalls mit einschließt. Diese beschreiben für gewöhnlich Orte räumlicher und gesellschaftlicher Exklusionsbestrebungen. Sie befinden sich meist am Stadtrand oder an noch abgelegeneren Orten. Sie sind zum größten Teil den Blicken der sie speisenden Menschen fern, erscheinen wohl oft als mystische Orte. Treffenderweise findet sich in *Die Kehrseite der Dinge* diesbezüglich auch die Diktion der »A-Reale«.<sup>105</sup>

Die Theatergruppe Hollandia wusste diese Areale als Spielräume zu nutzen. 1985 aus der Verbindung des Theaterkollektiv 8 Oktober und dem Wespetheater respektive dem Regiotheater zustande gekommen, machte sich die Gruppe die gesamte Region nördlich von Amsterdam zu ihrer Bühne. Die Begrifflichkeiten „site-specific theatre“ oder „Locatietheater“ beziehungsweise „theatre on location“ umschreiben ihre Wahl des Aufführungsortes abseits der Theatergebäude. Die Truppe unter der Leitung von Johan Simons und Paul Koek suchte für ihre Aufführungen „Räume mit einer gewissen Unmittelbarkeit, einer emotionalen Kraft.“<sup>106</sup> Zweimal diente der Breaker's Yard Jan Smit in Westzaan der Truppe als Schauplatz der besonderen Art. Beide Male wurde der Autofriedhof zum Aufführungsort einer griechischen Tragödie auserkoren- 1989 für Aischylos' *Prometheus* und 1994 für eine Inszenierung der *Perser*.

Alles, was im geschlossenen Theaterraum erstmals systematisch der Wahrnehmung entzogen wird, um als bewusste Inszenierung wieder als sinnliches Angebot zu erscheinen, erweist sich an öffentlichen Plätzen als grundlegende Bedingung für Künstler\_innen wie Rezipierende. Gerüche, Geräusche und Bilder der Umgebung sowie Empfindungen, die sich aufgrund der jeweiligen Atmosphäre einstellen, werden Teil der Fiktion. Materielle Erfahrungen werden also nicht nur durch den ungewöhnlichen Aufenthalt auf einer aus Autowrackteilen gefertigten Tribüne gemacht, sondern binden sämtliche

---

<sup>105</sup> Vgl. Windmüller, *Die Kehrseite der Dinge*, S.224.

<sup>106</sup> Karl J. Hupperetz, „Ein Grenzgänger aus Holland spricht über die Theatergruppe Hollandia, eine exemplarische Grenzgängertruppe“, *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*, Hg. Gabriele Brandstetter, Helga Finker, Markus Weißendorf, Tübingen: Narr 1998, S.339-348, hier S.340.

Sinnesreize der Örtlichkeit mit ein. Bereits die Anreise an diese „tableaux mourants“<sup>107</sup>, wie Oosterling diese ungewöhnlichen Örtlichkeiten benennt, sei für die Erfahrung dieses Theaters von Bedeutung.

Es handelt sich also um ein Spiel an der Grenze von Fiktion und Realität, wenn der Aufführung durch den „Anspruch auf echte Erfahrung mit Orten, Zusammenhängen und Dingen eine phänomenologische Dimension von Umweltaneignung und -erforschung anhaftet, die auf das genaue Gegenteil von Illusion zielt.“<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Henk Oosterling, „Hypo-Critical Theatre“, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, Vol 6/3, 2001, S.61-67, hier S.64.

<sup>108</sup> Koneffke, *Theater. Raum.*, S.464.

### 3.3. Verhandlungen im öffentlichen Raum

Wenn von performativen Spielräumen die Rede ist, so handelt es sich, wie bereits angemerkt, nicht um klar vordefinierte Räume, in denen Kunst erwartungsgemäß stattfindet. Wir verlassen mit folgendem Beispiel der Performance-Kunst nun endgültig die Theater, Museen und (provisorischen) Bühnen dieser Welt und begeben uns in einen partizipativen Raum, dessen Wände durchlässig und somit nach außen hin offen sind. Oder im Sinne Brechts gesprochen: Wir reißen die Wände ein. Nicht nur die vierte des naturalistischen Illusionstheaters, sondern alle. Mit der Betrachtung einer Performance im öffentlichen Raum werden mehrere Grenzen überschritten: zum einen die Gattungsgrenzen innerhalb der Künste, zum anderen die Raumgrenze der Institutionen, wenn Performance-Kunst den öffentlichen Raum zum Spielraum transformiert.

Dass es in der Performance-Kunst oft um Selbsterfahrung der Künstler\_innen geht, zeigt sich am deutlichsten im exzessiven Umgang mit der eigenen Körperlichkeit. Die Bandbreite jener Künstler\_innen, die ihren Körper zum Teil extremen Erfahrungen aussetzen, ließe sich von den Wiener Aktionisten, über Marina Abramović, Gina Pane und Chris Burdon noch eine ganze Weile fortsetzen. Den Performer\_innen ist ihr Körper Material, um sowohl gesellschaftliche Verhältnisse und Repressionen sichtbar zu machen, als auch Ort des Widerstandes. Selbsttransformationen im Sinne von Selbstverletzungen scheinen dabei probate Mittel der Verhandlung zu sein. Dieser Ansatz trenne die Performance Art von Formen des postdramatischen Theaters, meint Lehmann, wenn er betont: „Der Performer im Theater will im Prinzip nicht sich selbst transformieren, sondern eine Situation und vielleicht das Publikum.“<sup>109</sup>

Um eine körperliche Erfahrung handelt es sich schließlich auch in den zahlreichen Performances des Projektes „Garbage Embrace“ von Romain Thibaud-Rose. Seit 2012 nähert sich der Künstler entweder alleine oder in Gesellschaft begeisterter Mitstreiter\_innen dem Abfall auf spezifische Art und Weise. In den rund 20 Minuten dauernden Performances werden öffentliche

---

<sup>109</sup> Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.248.

Abfalleimer liebevoll umarmt, um daraufhin auf Tuchfühlung mit ihrem jeweiligen Inhalt zu gehen. Kopfüber zwängen sich die Körper im Anzug in die mitunter engen Öffnungen der Behältnisse, um so in Vogel-Strauß-Manier zu verharren, oder akrobatisch in den Kopfstand überzugehen.

Die zumeist zentralen Standorte der Mülleimer fordern das Aufeinandertreffen mit Passant\_innen geradezu heraus. Photographisch festgehalten sind Performances in Weimar, im Rahmen des Tanzfestivals des DNT, am Hamburger Hafen, in Frankfurt am Main vor dem Gebäude der ECB und am Mainufer, sowie in der Pariser Bürostadt La Défense. Obwohl die räumliche Nähe zu den Zentralen der Finanzwirtschaft auffällig oft gegeben scheint, findet sich doch eine heterogene Masse in diesen konkreten Situationen wieder. Da die Performances zumeist am frühen Vormittag sowie am späteren Nachmittag stattfanden, wurden Menschen in Arbeitsbekleidung am Weg zur oder von der Arbeit, wie auch Gruppen von Schüler\_innen und Passant\_innen in der bevölkerten Einkaufsstraße gleichsam zu Augenzeugen des Geschehens.



Abbildung 2: Performance im Frankfurter Bankenviertel (2012)



Abbildung 3: Performance in Weimar (2013)

Folgt man Konrad Paul Liessmann in seinen philosophischen Betrachtungen zur Ästhetik im Alltäglichen, kann der Alltag „als ein Ort beschrieben werden, in dem es in einem nahezu existenziellen Sinn um Wahrnehmungsreduktion, nicht um Wahrnehmungsschärfung geht.“<sup>110</sup> Thibaud-Rose schafft nun eine Situation, die

---

<sup>110</sup> Konrad Paul Liessmann, *Das Universum der Dinge, Zur Ästhetik des Alltäglichen*, Wien: Zsolnay 2010, S.25.

alltägliche Routinen zu brechen vermag. In Anlehnung an Deleuze und Guatteri könnte dieser künstlerische Akt durchaus als Einschnitt beschrieben werden. Jan Verwoert hat die theoretische Konzeption des Schnittes aus dem *Antiödipus* für seine Überlegungen zum Raum herangezogen. Er schreibt: „Der Schnitt ist also ein für die Sinnstiftung grundlegender Akt, der selbst keinen bestimmten Sinn, sondern alleine die unbestimmte Möglichkeit von Sinnstiftung produziert.“<sup>111</sup> Somit könnte die künstlerische Geste als etwas verstanden werden, das auf eine bestimmte Art und Weise eine nicht vorweg determinierte Erfahrung ermöglicht. Sie sei in diesem Sinne also weder sinnlos noch irrelevant, sondern schlichtweg sinnbefreit. Bei Thibauds Aktionen gehe es schließlich nicht primär um Verstehen der Handlung, die er vollzieht, sondern um die Erfahrung, die von den Künstler\_innen wie auch den Zuseher\_innen gemacht wird. Insofern ließe sich Vilém Flussers Definition der Geste als Bewegung, die keine befriedigende kausale Erklärung abliefern hier ins Spiel bringen.<sup>112</sup>

Natürlich lassen sich auch in dieser Performance Zeichen ausmachen, wenn etwa die verwendeten Objekte, beispielsweise der Anzug und der Mülleimer oder die Umkehrhaltung des Körpers reflexiv betrachtet werden. Allerdings stellen sich solche Überlegungen wohl erst im Nachhinein ein. Primär bleibt die affektive Reaktion der Passant\_innen. Diese fallen in Anbetracht der Tatsache, dass die Performance nicht sofort als künstlerische Aktion erkennbar ist, sondern unmittelbar im öffentlichen Raum stattfindet, recht vielseitig aus. Für die Zuseher\_innen ist die Unterscheidung zwischen Realem und Fiktion nicht sofort möglich. Erst aus einer bestimmten Position und Nähe zu den Künstler\_innen wird ein Hinweis darauf sichtbar. Am Abfalleimer prangt ein strahlend weißes Plakat, das außer der minimalistischen Frage „Absurd?“ lediglich einen QR-Code sowie die Internetadresse des Projektes präsentiert. Anders als bei Performances, die im institutionellen Rahmen und als solches ausgewiesen stattfinden, überlagern sich hier ästhetische und ethische Sphäre nicht zwingend.

---

<sup>111</sup> Jan Verwoert, „Mehr als nur MÖGLICH. Über die Umwidmung von Ausstellungsräumen in unbestimmte Möglichkeitsräume mittels bestimmter reduzierter Gesten“, *Topos Raum, Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Hg. Akademie der Künste, Berlin: Verlag für moderne Kunst Nürnberg<sup>2</sup> 2006, S.90-98, hier S.98.

<sup>112</sup> Vgl. Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, F.a.M.: Fischer 1994, S.8.

Die Passant\_innen finden sich also in einer Situation wieder, in der sie gezwungen sind, auf dieses Ereignis in irgendeiner Art und Weise zu reagieren. Auf reale Ereignisse habe man schließlich, im Gegensatz zu ästhetischen, moralisch zu reagieren.

Viele begnügen sich mit einem Foto von diesem Ereignis, manche erkundigen sich besorgt, ob denn alles in Ordnung sei, andere wiederum müssten sich erst versichern, ob es sich bei diesen sonderbaren Objekten tatsächlich um lebendige Körper handle. Aggressives Verhalten sei ihnen ebenfalls schon entgegengebracht worden, berichtet Thibaud-Rose in einem Interview:

„Manche Leute reagieren sehr aggressiv. Sie packen uns, ziehen uns aus der Tonne heraus, beschimpfen uns als Verrückte und drohen mit der Polizei. Dann weisen wir sie darauf hin, dass wir nur ein Kunstprojekt machen. Und die Kunst entschuldigt alles - sogar die Verrücktheit!“<sup>113</sup>

Seine Arbeit löst durchaus auch handlungsgenerierende Reaktionen bei den Rezipierenden aus. Manche wollen Teil der Performance werden, sich dem Müll ebenfalls auf körperliche Art und Weise nähern.

Betrachte man die soziale Topographie des Abfalls, stelle man fest, dass die Intensität der zugemuteten Konfrontation mit dem Abfall abhängig vom Sozialstatus differiere, liest man in *Die Kehrseite der Dinge*.<sup>114</sup> Wenn Thibaud-Rose nun argumentiert, dass der Anzug, den er bei seinen Performances stets trägt, der Glaubwürdigkeit der Aktion diene<sup>115</sup>, zeige er hier besagten Gegensatz auf. Man beobachtet keinen Obdachlosen, keinen Lumpensammler oder Müllarbeiter am Werk, sondern begegnet einem augenscheinlich wohl situierten Mann, der allein durch seine optische Präsenz in glattem Gegensatz zum Schmutz des Abfallbehältnisses steht.

---

<sup>113</sup> <http://www.spiegel.de/panorama/kopfstand-im-muell-was-einen-kuenstler-in-die-muelltonne-treibt-a-866761.html> [Stand Jänner 2015]

<sup>114</sup> Vgl. Windmüller, *Die Kehrseite der Dinge*, S.235.

<sup>115</sup> <http://www.spiegel.de/panorama/kopfstand-im-muell-was-einen-kuenstler-in-die-muelltonne-treibt-a-866761.html> [Stand Jänner 2015]

Körperliche Erfahrungen mit Abfall sind der westlichen Kultur mit ihren geregelten Entsorgungs- und Wiederverwertungsparadigmen nur selten gegeben. Sensorische Berührungen mit Abfall werden im populären Verständnis als Zumutung aufgefasst. Vor allem in Verbindung mit organischem Müll erscheint der bloße Anblick ekelerregend, der Geruch verursacht Unwohlsein bis hin zum Brechreiz. Abgelöst von der hygienischen Dimension zeige sich also deutlich „die negative Bewertung ästhetischer Abfallqualitäten sowie deren Kulmination im Ekelbegriff.“<sup>116</sup> Ekel gehöre wie Hass, Missfallen, Leid, Schaudern und Zorn zu den körperlichen „Abwehrreaktionen“, und seine Existenz sei an das Kriterium der Nähe, der unmittelbaren Erfahrung geknüpft.<sup>117</sup>

Mit seiner Performance verschließt Thibaud-Rose den Abfalleimer, entbindet ihn seiner ihm zugeordneten Funktion und verunmöglicht somit normierte Handlungsabläufe des Wegwerfens. Die Performance spielt also nicht nur mit der alltäglichen Wahrnehmung der Passant\_innen, sondern ebenso mit kulturellen Codes. Insofern Handeln als Kommunikation begriffen werden kann, ließe sich nach dem Kommunikationserfolg beziehungsweise der Kommunikationsabsicht dieser, die herrschende Ordnung störenden Verhaltensweise fragen. Diverse Reaktionen der Passant\_innen haben schließlich gezeigt, dass die Geste durchaus als dysfunktionale Handlung oder als „systemischer Verhaltensabfall“<sup>118</sup> diskreditiert werden kann, weil sie nicht nach beziehungsweise mit dem kulturellen Code operiert.

---

<sup>116</sup> Windmüller, *Die Kehrseite der Dinge*, S.250.

<sup>117</sup> Vgl. Aurel Kolnai, „Der Ekel“, *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 10/1929, S.515-569, hier S.516f.

<sup>118</sup> Bardmann, *Wenn aus Arbeit Abfall wird*, S.207.

## 4. Mediale Verwertungsstrategien

Abfall gelangt schließlich auch im Medium Fernsehen zur Verwertung. Vermehrt in Formaten des »Reality-TV« sind derartige Phänomene zu beobachten. Unter den Terminus falle ein großes Spektrum an Formaten, die im Grenzbereich zwischen „information and entertainment, documentary and drama“<sup>119</sup> rangieren. Die thematische Bandbreite reiche dabei von „healthcare to hairdressing, from people to pets.“<sup>120</sup> Amy West bezieht sich in ihrem Essay „Reality television and the power of dirt: metaphor and matter“ auf die programmliche Inszenierung von Abfall als Material und den metaphorischen Implikationen, die das Medium Fernsehens als „trash, filth or waste“<sup>121</sup> beschreibbar machen. Anhand des Makeover-Formates *How clean is your house?* versucht sie das Verhältnis zwischen metaphorischen und materiellen Dimensionen des Drecks und Schmutzes zu befragen. Als Pendant zu den Formaten, in denen Schönheitsideale anhand ästhetischer Beispiele kommuniziert werden, scheinen die ekelerregenden Bilder der Makeover-Formate auf ständige Steigerung des Gezeigten angewiesen zu sein, um im ökonomischen Kampf um die Aufmerksamkeit der Zuseher\_innen bestehen zu können. Der schnelle Schnitt zwischen extremen Nahaufnahmen und Schwenken über die kontaminierte Sphäre des Privaten wird mit parodierenden Soundtracks des Horror Films unterlegt, um die Inszenierung gesellschaftlicher Tabus möglichst wirkungsvoll zu gestalten. Schließlich unterliegen Makeover-Formate einem erzieherischen beziehungsweise disziplinierenden Anspruch. Mithilfe sogenannter »Experten«, die Menschen in ihren vermeintlichen eigenen vier Wänden aufsuchen, um sie von Altlasten und Müll zu befreien oder um gemeinschaftlich nach der sprichwörtlichen goldenen Nadel im Heuhaufen zu suchen, um im besten Falle auch noch Kapital daraus zu schlagen, werden Werte medial kommuniziert.

---

<sup>119</sup> Annette Hill, *Reality TV. Audiences and popular factual television*, London: Routledge 2005, S.2.

<sup>120</sup> Ebda.

<sup>121</sup> Amy West, „Reality television and the power of dirt: metaphor and matter“, *Screen* 52/1, 2011, S. 63-77, hier S.63.

Pathologische Befunde über ausufernde Sammelwut und Freudentränen über geborgene Schätze liegen in Sendeformaten dieser Art nahe beieinander.

Neue Forschungsansätze, die sich unter anderem mit dem Expertentum der Entmüllung befassen, zeigen auf, dass die mediale Inszenierung des Mülls auch zur Regulierung des Privaten verwendet werden kann. Markus Stauff hat unter dem Gesichtspunkt der Anleitung von Verhaltensweisen und der Verschränkung von Selbst- und Fremdführung von „Gouvernementalität der Medien“<sup>122</sup> gesprochen, Andrea Seier sich unter ähnlichen Gesichtspunkten mit „Techniken der Selbstführung“ und „Mikropolitiken“ des Lifestyle- Fernsehens beschäftigt.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> Markus Stauff, „Zur Gouvernementalität der Medien. Fernsehen als ›Problem‹ und ›Instrument‹“, *Politik der Medien*, Hg. Markus Stauff, Daniel Gethmann, Zürich/Berlin: Diaphanes 2005, S. 89-110, hier S.91.

<sup>123</sup> Vgl. Andrea Seier, „Fernsehen der Mikropolitiken. Televisuelle Formen der Selbstführung“, *Visuelle Lektüren – Lektüren des Visuellen*, Hg. Hanne Loreck, Kathrin Mayer, Berlin: b\_books 2008, S. 293-302.

## 5. Dem Material auf der Spur - Spuren des Materials

Bereits im Titel dieses Kapitels sind verschiedene Herangehensweisen an die Thematik des Materials angedeutet. Man kann zum einen auf theoretischer Ebene nach Bedeutungen des Materials in der Kunst fragen, wie dies unter anderem Monika Wagner in einigen Publikationen gezeigt hat. Neben semiotischen, hermeneutischen, aber auch (post)strukturalistischen und dekonstruktivistischen Ansätzen lässt sich in der Beschäftigung mit Materialität auch ein phänomenologischer Ansatz ausmachen. Der Materialitätsdiskurs wird also um Fragen der Präsenz und der materiellen Eigenschaften erweitert. Während diese theoretischen Zugänge dem Material der Kunst auf die Spur zu kommen trachten, ließe sich die Thematik auch über das Selbstverständnis künstlerischer Produktivität in Bezug auf die Wahl der verwendeten Materialien erschließen. Anhand ausgewählter Arbeitsweisen lassen sich Suchbewegungen nach jenen Spuren nachzeichnen, die sich bereits vor der Wiederverwertung dem Material eingeschrieben haben.

In *Das Material der Kunst* (2001), *Material in Kunst und Alltag* (2002), dem *Lexikon des künstlerischen Materials* (2002) sowie dem Sammelband *Materialästhetik* (2005) gehen Monika Wagner und diverse andere Autoren der Frage nach etwaigen Bedeutungen des in der Kunst verwendeten Materials nach und betrachten den historischen Wandel der Eigenschaften, die bestimmten Materialien zugeschrieben wurden und werden. Die Wahl des Materials sei schließlich, wie bereits an anderer Stelle angemerkt, mit der Erweiterung des Spektrums an Materialien, die im 20. Jahrhundert Einzug in die Kunst hielten, zur ästhetischen Kategorie avanciert. Aufkeimende Fragestellungen zur Thematik des Materials, die sich im 20. Jahrhundert fortsetzten, fänden ihren Ausgangspunkt schon in den Disputen über Natur- und Industriematerialien in der gesamten Industrialisierungsphase.<sup>124</sup> Die Gegenüberstellung von natürlichen und industriell gefertigten Werkstoffen entzündete neben

---

<sup>124</sup> Vgl. Dietmar Rübel/Monika Wagner/Vera Wolf (Hg.), *Materialästhetik. Quellentexte Kunst, Design und Architektur*, Berlin: Reimer 2005, S.13.

ästhetischen auch ideologische beziehungsweise nationale Debatten. Im späten 19. Jahrhundert flossen schließlich auch Vorstellungen von „Materialgerechtigkeit“, „Materialstimmung“ oder „Materialgesetz“ in die Diskussion mit ein.<sup>125</sup>

Während man sich auf der einen Seite mit der „angemessenen“ beziehungsweise „gerechten“ Verwendung diverser Materialien beschäftigte, finden sich auf der anderen Seite Versuche einer Ordnung der Materialien. Schon seit der Antike lässt sich eine Hierarchie der Materialien feststellen, die zum einen am ökonomischen Wert des Materials, in weiterer Folge aber auch an symbolischen sowie ästhetischen Wertungen Maß nahmen. Ästhetische Materialordnungen, wie sie beispielsweise Hegel in seiner Ästhetik vornahm, gingen ebenso mit einer erneuerten Hierarchie der Kunstgattungen einher. Dieses idealistische Kunstverständnis suchte die alte Dichotomie Geist-Materie auf die Kunst zu übertragen. Jene Gattungen, die sich am ehesten von ihrem Material emanzipieren konnten, rangierten für Hegel umso höher in der Hierarchie.<sup>126</sup> Dementsprechend stellt sich die Reihung der Künste für ihn wie folgt dar: Die Architektur, welche „nicht die Aufgabe [hat], den Geist selbst in seiner Lebendigkeit oder das Natürlich-Lebendige in der für sich unorganischen Materie gegenwärtig zu machen“<sup>127</sup> nimmt den untersten Rang ein. Ihr folgen die Skulptur, die Malerei, die Musik und schließlich die Poesie an oberster Stelle.

Während in der klassischen Ästhetik das Material zudem lange Zeit eine untergeordnete Rolle gegenüber der Form einnahm, hat die an der Materialikonographie orientierte Kunstwissenschaft die Verschiebung dieser Dominanz vorangetrieben. Die Form wird nun „als variable Größe und Ergebnis materialer Eigenschaften und Energien“<sup>128</sup> betrachtet. Die ästhetische Betrachtung der materiellen Eigenschaften habe auch jene Denkbewegung von der Sichtweise der Repräsentationsfunktion der Dinge zur Präsenz derselben

---

<sup>125</sup> Vgl. Rübél/Wagner/Wolf, *Materialästhetik*, S.96.

<sup>126</sup> Vgl. Ebda. S.40.

<sup>127</sup> <http://www.textlog.de/5919.html> [Stand Jänner 2015]

<sup>128</sup> Thomas Strässle (Hg.), *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien-Praktiken- Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2013, S.8.

vollzogen. Die damit einhergehende Überlagerung semiotischer Parameter stelle sowohl Wahrnehmungs- als auch Sinngabungsprozesse vor veränderte Aufgaben. Gegenwärtige Überlegungen, die vom Blickwinkel des Materials der Kunst ausgehen und nicht etwa vom schaffenden Subjekt, dem Künstler, oder dem Werk ihren Ausgang nehmen, müssten dahingehend „Verbindungspunkte und Differenzen zu einer die idealistische Tradition der Kunst umwertenden Materialikonologie ebenso [...] wie die Distanz zu materialistischen Produktionstheorien“<sup>129</sup> bestimmen, befinden die Herausgeber\_innen des Sammelbandes *Material im Prozess*. Im Hinblick auf die Materialästhetik sei außerdem darauf zu achten, dass „außerhalb des Dualismus von Form und Stoff, von Idee und Materie andere Auffassungen und Verwendungen von Material ausgebildet werden, die nicht in den vertrauten Rastern von Idealismus vs. Materialismus oder von Essentialismus vs. Diskursivität beschrieben werden können.“<sup>130</sup>

Abfall als Material in der Kunst nimmt dabei einen ganz eigentümlichen Stellenwert ein. Schließlich kann dieses Material als Medium mit eigenen semantischen Qualitäten beschrieben werden.<sup>131</sup> Gebiert sich Abfall doch als Träger von Bedeutungen, die sich vor der Verwertung in das Material eingeschrieben haben. Als „Speicher von Produktion, Konsumtion und Ausscheidung“<sup>132</sup> birgt dieses Material in der ästhetischen Gegenwelt das Potenzial als „Träger einer Geschichte von unten [zu fungieren], die niemand zu dokumentieren oder zu schreiben bereit scheint.“<sup>133</sup> Auch wenn die Dinge allmählich beginnen, eine Existenz ohne Produktionsgeschichte zu führen, weil sie nicht mehr aus ihren Entstehungsbedingungen ableitbar seien und jede Spur ihres Gewordenseins an ihnen getilgt wurde<sup>134</sup>, bleibt doch zu fragen, welche Spuren sie nach dem Ende ihrer Verwendung hinterlassen. Sind es Spuren des Konsums und der möglichen vorausgegangenen Verwendung der Materialien,

---

<sup>129</sup> Andreas Haus/Franck Hofmann/Änne Söll (Hg.), *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin: Reimer 2000, S.22.

<sup>130</sup> Ebda. S.23.

<sup>131</sup> Vgl. Wagner, *Lexikon des künstlerischen Materials*, S.7.

<sup>132</sup> Ebda. S.13.

<sup>133</sup> Ebda. S.14.

<sup>134</sup> Vgl. Liessmann, *Das Universum der Dinge*, S.15.

die sich in den diversen Sammelbehältern und Lagerstätten türmen, sind es soziale Spuren des Verwerfens, die die Dinge meist fernab der für sie vorgesehenen Orte ihr materielles Dasein fristen lässt? In welchem Maße ließe sich Abfall insofern auch als ein „indexikalisches Material sozialer Praxis“<sup>135</sup> beschreiben, wie dies Dietmar Rübel am Beispiel Beuys Aktion *Ausfegen* veranschlagt hat? Schließt der künstlerische Ansatz der Verwertung des Abfalls als Material denn archäologische, als auch in gewisser Weise kriminologische Dimensionen mit ein? Schließlich begibt man sich auf Spurensuche. Während die Kriminalistik wohl eher von Beweisstücken spricht, die es zur Klärung eines Sachverhaltes sicherzustellen gilt, ließen sich künstlerische Arbeitsweisen wohl eher mit der Suche nach „Bruchstücken“ der Vergangenheit umschreiben, um diese zur Anschauung zu bringen. So verfährt unter anderem auch die Methode der literarischen Montage, wie sie Walter Benjamin für sein Passagen-Werk proklamiert. Ein Fragment daraus lautet:

„Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.“<sup>136</sup>

Das alltägliche Material entpuppt sich dabei jedoch nicht als Ort der Nostalgie. Der künstlerischen Neubewertung geht es weder um Verklärung des Vergangenen, noch um Glorifizierung. Gesten der Monumentalisierung, die diverse Materialanhäufungen evozieren könnten, scheinen vielmehr mit dem Paradox von Wert und Unwert zu spielen, wenn sie in Anspruch nehmen, dass Abfall als monumentales Erinnerungszeichen fungieren könne. Während sich vermuten ließe, dass demzufolge gerade an Orten des konzentrierten Abfalls die Zeichendichte hoch sein müsse, stößt man bei Volker Grassmuck auf Widerstand. Im *Müll-System* heißt es: „Der Müll ist Ent-zeichnung.“<sup>137</sup> Die codierten Dinge haben in den komplexen Gebilden des Schrottplatzes ihre

---

<sup>135</sup> Rübel, „Reinigungsverfahren in West und Ost“, S.286.

<sup>136</sup> Rolf Tiedemann (Hg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Band V.1, F.a.M.: Suhrkamp 1991, S.574.

<sup>137</sup> Grassmuck, *Das Müll-System*, S.157.

eigentlichen Grenzen und den Raum der Bezeichnung hinter sich gelassen. Schlussendlich verdichte die Presse diese überdauernde Materialität und diese „sich schichtenden Quader werden das Stonehenge einer unvorstellbaren Zukunft sein.“<sup>138</sup> Symbolträchtige Umschreibungen wie diese finden sich auch in Sonja Windmüllers Untersuchungen zu alltagskulturellen Dimensionen des Mülls. Aus heuristischer Perspektive beleuchtet sie die Symbolfähigkeit von Gegenständen, sowie die Verdinglichung von Werten, Bedürfnissen und Handlungsweisen in den Verfahren der Abfallbeseitigung. Innerhalb des Betrachtungszeitraumes vom späten 19.Jh. bis in die erste Hälfte des 20.Jh. fällt eine beachtliche Dichte an kriegerisch-militärischen Konnotationen in der Bewerbung früher Systemmüllabfuhr ins Auge. Der Müll wird „als innerer Feind der gesellschaftlichen Ordnung und die Wichtigkeit seiner Bekämpfung durch die ‘stillen Armeen’ der Müllabfuhr als kommunales, ja zuweilen nationales Kampfziel ernstgenommen.“<sup>139</sup> Dieser allgegenwärtige Feind sollte alsdann immer wieder reich an Metaphern ins Bewusstsein der Bevölkerung zurückkehren, indem sein Bedrohungspotenzial für die reale Lebenswelt in Müllmengenbildern schriftlich und auch graphisch festgehalten und verbreitet wurde. Ganze Kirchenschiffe, Straßen und Plätze konnten so stockwerkhoch mit Müll beladen werden.<sup>140</sup>

Künstlerische Arbeiten bekunden demgegenüber ihr Interesse oftmals am Fragmentarischen. Sowohl in der ästhetischen Verwertung, als auch in der sinnlichen Erfahrung lassen sich schließlich mit und am Fragment Bezüge zur Geschichte herstellen. Müll als Material fungiere in dieser Hinsicht also als Parameter, der die losen Enden der gerissenen Fäden wieder kurzschließen könne.<sup>141</sup> Im sprichwörtlichen Ausgraben dieser Bruchstücke des Vergangenen, die ebenso viel „über das kollektive Unterbewusste einer Kultur“<sup>142</sup> verraten, wie es die archäologischen Funde von Waffen und Gebrauchsgegenständen längst vergangener Zeiten tun, liegt für viele der künstlerische Reiz. Beziehungen ließen

---

<sup>138</sup> Grassmuck, *Das Müll-System*, S.157.

<sup>139</sup> Windmüller, *Die Kehrseite der Dinge*, S.90.

<sup>140</sup> Vgl. Windmüller, *Die Kehrseite der Dinge*, S.218.

<sup>141</sup> Vgl. Grassmuck, *Das Müll-System*, S.75.

<sup>142</sup> Ebda.

sich stets aufs Neue knüpfen und somit auch determinierte Vorstellungen von Linearität durchbrechen.

Ich möchte an dieser Stelle noch einmal auf Aleida Assmanns Ausführungen zu Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses zurückkommen. Sie untersucht die Materialität der Spuren des Abwesenden, wenn sie sich mit den Medien der Überlieferung befasst. Galt lange Zeit die Schrift als das kulturelle Gedächtnismedium schlechthin, vollzog sich im 19. und 20. Jahrhundert langsam der Wandel hin zum Bild, das aufgrund von „Sprunghaftigkeit, Unkontrollierbarkeit, Affektivität und möglicherweise auch bestimmter Formen von ›Unmittelbarkeit‹“<sup>143</sup> der Überlieferung zuträglicher zu sein schien. Das Eintreten differenzierter, aber auch fragilerer Systeme der Überlieferung, wie etwa Fotografie, Tondokumente, Film und in weiterer Folge digitaler Speichermedien, die sich schließlich gar selbst verwalteten, habe zu einer grundsätzlichen Veränderung geführt. „Die ars-Seite, die technische Beherrschung der Memoria, hätte sich damit verselbständigt auf Kosten der vis-Seite der Memoria, der unkontrollierbaren psychischen Energie,“<sup>144</sup> schreibt Assmann. Soll damit etwa angedeutet werden, dass das technische Verfahren der Speicherung von Erinnerung dem Prozess des Erinnerns, der mit aktiv am Prozess beteiligter Zeit verbunden sei, den Rang abgelaufen habe? Diese medienpessimistische Sichtweise würde beispielweise Befunden wie jenem der „digitalen Demenz“ zulaufen.<sup>145</sup>

Wenn Müll jedoch als „Erinnerungsraum“ von Kultur, als „inverses Archiv“ und „negativer Speicher“<sup>146</sup> früherer Funktion und Verwendung beschrieben werden kann, stellt sich die künstlerische Wiederverwertung gesellschaftlichen Praktiken der Entsorgung entgegen. Wenn der Akt des Wegwerfens in Anbetracht der Vernichtung des Materials in Müllverbrennungsanlagen als „Entscheidung kultureller Wertigkeit mit Einfluss auf die individuelle und kollektive

---

<sup>143</sup> Assmann, *Erinnerungsräume*, S.410.

<sup>144</sup> Ebda. S.410f.

<sup>145</sup> Vgl. Manfred Spitzer, *Digitale Demenz. Wie wir uns und unsere Kinder um den Verstand bringen*, München: Droemer 2012.

<sup>146</sup> Assmann, *Erinnerungsräume*. S.22.

Gedächtnisbildung“<sup>147</sup> beschrieben werden kann, ließen sich künstlerische Formen der Verwertung als Störung dieses meist zirkulären Verlaufes von Produktion, Konsumtion/Verbrauch, Entsorgung und verschiedensten Formen der Wiederverwertung lesen. Arbeit an und mit der Erinnerung ließe sich also als ein Aspekt der ästhetischen Kommunikation am Beispiel der Abfallverwertung hervorheben. Der polnische Theaterregisseur Tadeusz Kantor beschreibt seine Zugangsweise zu dieser Thematik wie folgt:

„I try to show that our past ends up as a forgotten reservoir where feelings, clichés, the faces of people we once loved, facts, objects, clothes, other faces occasionally and randomly rise to the surface. Their death is only apparent: just touch them and memory vibrates, the past rhymes with the present. This image is not the result of a senile nostalgia, but is the aspiration for a total, full life, which embraces past, present and future.“<sup>148</sup>

Interessante Ansätze ließen sich schließlich auch an Projekten ausmachen, die sich dezidiert mit der Freilegung sedimentierten Abfalls befassen. Auf Methoden der Verwischung von Spuren trifft man schließlich, wenn man diverse Deponien betrachtet, die zugleich der Landgewinnung oder Landschaftsgestaltung zuträglich gemacht wurden. Bekannte Beispiele sind der Leipziger »Scherbelberg« und der Berliner Teufelsberg. Letzterer wurde auf der Ruine der von den Nationalsozialisten geplanten Wehrtechnischen Fakultät aus den Trümmern des Zweiten Weltkrieges aufgehäuft, bepflanzt und der Bevölkerung sommers wie winters als Naherholungsgebiet zur Verfügung gestellt.<sup>149</sup> Nun thront auf dem Schutthaufen die mittlerweile ebenfalls desolate „Field Station Berlin“, eine Ende der 50er Jahre gebaute Abhörstation der West-Alliierten. Der kürzlich erst gegründete Verein „Berliner Teufelsberg“ bemüht sich nun um mögliche Nutzungskonzepte, die sowohl künstlerische wie auch technische Zugänge miteinander vereinen sollen. Bezeichnend scheint diesbezüglich auch, dass der Teufelsberg seit einer Neuvermessung des Institutes für Geodäsie und

---

<sup>147</sup> Windmüller, *Die Kehrseite der Dinge*, S.155f.

<sup>148</sup> Lea Vergine, *Trash! From junk to art*, S.293f.

<sup>149</sup> Vgl. Grassmuck, *Das Müll-System*, S.153.

Geoinformationstechnik der TU Berlin im Jahr 2013 mit 120,1m als die höchste Erhebung Berlins gilt.

## 6. Theorien des Abfalls und/als ästhetisches Phänomen

Beschäftigung mit dem Material Abfall in der Kunst berührt stets die kulturelle Dimension der Wertzuschreibung und verortet sich zugleich im ästhetischen Diskurs über »Schönheit« in der Kunst, der sich über die Frage der Form auch an der Frage des Materials entspinnt. Wie sich gezeigt hat, geht es dabei in den jeweiligen Kontexten immer um eine Aufwertung des Materials abseits der stilistischen Form. Kunst transformiere also nicht nur Material in Form, sondern auch Werte.<sup>150</sup> Dass diesbezüglich auch Rahmung und Ausstellungsort eine entscheidende Rolle spielen, ist an einigen Beispielen bereits ersichtlich geworden.

Kommt man diesbezüglich auf die eingangs ausgeführten Thesen in Michael Thompsons *Mülltheorie* zurück, ließe sich Folgendes festhalten: Der Übergang von der Kategorie des Mülls in die Kategorie des Dauerhaften funktioniere nur in eingeschränkter Form im Bereich der Kunst. Nur Objekte, also Dinge, die nicht auto-destruktiv oder amorph sind, die ebenso nicht dem organischen Verfall anheimfallen, haben das Potenzial in die Kategorie des Dauerhaften überzugehen und somit laufend an Wert zu gewinnen. Thompson schreibt: „Wenn das, was unsichtbar und wertlos war, sichtbar wird und einen Wert erhält, können wir von »Wildniskreativität« sprechen.“<sup>151</sup> Innovation und Kreativität seien allerdings nur im Bereich der Flexibilität möglich, in denen Handlungen das Weltbild bestimmen. Die wahrgenommenen Ergebnisse dieser Handlungen vermögen ebenfalls Weltbilder zu modifizieren.<sup>152</sup>

Es bleibt also zu fragen, was dann mit jenen amorphen Gebilden, mit den flüchtigen Performances passiert, die per se der Vergänglichkeit unterliegen? Es stimmt nicht Wunder, dass Thompson mit Formen konzeptioneller Kunst hart ins Gericht geht, bindet er doch kommerzielle Ästhetik und Kunstästhetik

---

<sup>150</sup> Vgl. Wagner, „Abfall im Museum oder Kunst als Transformator?“, S.51.

<sup>151</sup> Thompson, *Mülltheorie*, S.168.

<sup>152</sup> Vgl. Ebda. S.154f.

aneinander, um sie in sein triadisches Modell des Vergänglichen, des Mülls und des Dauerhaften zu integrieren. Die Kritik an Thompsons Abfallmodell sei also zu sehr an die intrinsischen Eigenschaften der Objekte angelegt, obwohl er dies doch zu umgehen versuchte. So seien Objekte nur dann in der Lage, in die Kategorie des Dauerhaften zu wechseln, wenn sie als Artefakte oder Kunstobjekte dazu in der Lage seien. Denkt man diesbezüglich etwa an die Gruppe der Wiener Aktionisten, die sich in den 60er Jahren mit der metaphorischen Dimension des Abfalls auseinandersetzten und tabuisierte körperliche und tierische Abfallprodukte, also Ausscheidungen jeglicher Art, in ihre Aktionen einbanden, wären lediglich die blutbefleckten Gewänder, die die Aktion an sich überdauert haben, in der Lage, in die Kategorie des Dauerhaften, oder wie Thompson gleichsetzt, in die Kategorie der »Guten Kunst« zu wechseln.

Kritik an Thompsons Argumentation wird vor allem auch dann laut, wenn Beispiele alltäglicher Praxis ins Feld geführt werden, die sogenannte unmögliche Kategorienwechsel vollziehen. Ob es sich nun um die Tätigkeit des Flickens von Gegenständen handle, welche die Dinge dem Bereich des Abfalls entreiße und für eine Weile wieder dem Bereich des Vergänglichen zuführe<sup>153</sup>, oder um den abrupten Übergang von der Kategorie des Dauerhaften in die Kategorie des Abfalls, wenn beispielsweise eine Ming-Vase zu Bruch geht.<sup>154</sup>

Roger Fayet bringt mit dem Prozess der Kompostierung schließlich eine weitere Möglichkeit in die Debatte um die Verwertbarkeit von Abfällen ein. Er subsumiert die Theorien von Douglas, Thompson und Bardmann dahingehend, dass er das Trennen, Ordnen bzw. Reinigen von Objekten der Kategorisierung in Wertvolles (Reines), Unwertes (Abfall) und Wertloses (Unbestimmtes) voranstellt. Abfall kann in diesem Modell entweder vernichtet werden und somit in die Kategorie des Wertlosen wechseln, oder aber kompostiert werden und in die Kategorie des Wertvollen übergehen. Diese Kompostierung führe dazu, dass „eine durch

---

<sup>153</sup> Vgl. Markus Rescollers Beitrag „Flicken-Reparieren-Restaurieren“ zum Forschungsprojekt und virtuellen Ausstellung des Landwirtschaftsmuseums Brunnenberg: [http://flick-werk.net/wp/wp-content/uploads/2014/06/Flickwerk\\_Pescoller.pdf](http://flick-werk.net/wp/wp-content/uploads/2014/06/Flickwerk_Pescoller.pdf) [Stand Dezember 2014]

<sup>154</sup> Vgl. Roger Fayet, *Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*, Wien: Passagen 2003, S.34.

Reinigungen arm gewordene Wirklichkeit mit neuem Reichtum versehen werde.“<sup>155</sup> Dass die Kompostierung eine Geste der Postmoderne sei, begründet Fayet mit der Abfall- und Sterilitätszunahme in der Moderne, die mit einer Verarmung bzw. Einengung der Wirklichkeit gleichzusetzen sei. Die Moderne, betrachtet als die Überbietung des Alten durch das Neue und als Verwerfung von allem, das vermischt, hybrid und zwitterhaft anmutete, habe sich diese Exklusion zum Prinzip gemacht.<sup>156</sup> Dabei kann der Begriff der Moderne hier sowohl in seiner epochalen als auch fachspezifischen Dimensionen gefasst werden. Dieses erneute Einschließen des Ausgeschlossenen erfolge dabei in einer Auswahl, die meist über das Mittel der Ironie distanziert und gezielt passiere, um daraufhin das Ausgeschlossene in neue Kontexte zu integrieren.<sup>157</sup> Dieser hier nur kurz umrissene Prozess der Kompostierung des Historischen unterscheide sich dabei deutlich von den ehrerbietigen Verfahren des Historismus. Fayet schreibt: „Die Postmoderne entdeckt das Historische im Bereich des Unwerten, der Historismus begriff es als etwas, das eigentlich zum Bereich des Wertvollen gehörte, aber in den Bereich des Wertlosen hinübergetreten war.“<sup>158</sup> Der Umgang mit dem historischen Abfall in der Postmoderne ist durchaus emanzipiert und ungebunden. Für den Bereich der Kunst ließen sich diesbezüglich postmoderne Akte der Kompostierung von Abfall und Schmutz gegen die Abstraktionsbemühungen der Moderne stellen.<sup>159</sup>

Die aufkeimende Nachhaltigkeits- und Wiederverwertungsdebatte hat auf ihre Art und Weise gezeigt, wie flexibel Werte angepasst und moduliert werden können. Der Umstand „einer ephemeren Zuschreibung ist aber andererseits eine wesentliche Voraussetzung für den kreativen Umgang mit den Dingen, die es uns erlaubt, immer wieder neue Bedeutungszuweisungen vorzunehmen.“<sup>160</sup> Bezeichnend dafür sind Verwertungsstrategien, die die Dinge ihrer zivilen Bedeutung gänzlich entziehen und sie auf neue Nutzungs- und

---

<sup>155</sup> Fayet, *Reinigungen*, S.49.

<sup>156</sup> Vgl. Ebda. S.167f.

<sup>157</sup> Vgl. Ebda. S.171f.

<sup>158</sup> Ebda. S.167.

<sup>159</sup> Vgl. Ebda. S.162f.

<sup>160</sup> Trogemann, „Algorithmen im Alltag“, S.179.

Anschlussmöglichkeiten hin befragen. Die breite öffentliche Debatte habe der künstlerischen Auseinandersetzung dabei ihre ehemals provokative Kraft genommen, es ihr zumindest nicht leichter gemacht. Subversive Gesten ließen sich am ehesten noch dort ausmachen, „wo optische Reize in Szene gesetzt werden und wo mit sinnlichem Vergnügen genauso kalkuliert wird wie mit Überraschungseffekten von Herstellungswegen oder Erzählweisen“<sup>161</sup>, befindet Anette Hüscher. Die Müll-Kunst fristet also keineswegs ihr Dasein im Bereich des Unsichtbaren, sondern sucht beständig neue Wege der sinnlichen Affektion.

Mit dem Akt des Wegwerfens bezeugt die Gesellschaft, dass sie das Interesse an den Dingen verloren hat. Aus den Augen, aus dem Sinn. Ihrer Funktion und Bedeutung beraubt, bleiben sie als bloße Materialität zurück. Kunst näherte sich dieser Materie auf strukturelle Weise. „Sie bildet nichts ab und stellt nichts nach, vielmehr macht sie das schlechthin Unsichtbare, nämlich die Grundstrukturen kultureller Wert- und Unwert- Produktion sichtbar“<sup>162</sup>, schreibt Aleida Assmann. Dieser Ansatz scheint maßgeblich für künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Material Abfall zu sein. Da „Müll als Medium kommunikativer Akte [...] immer auch eine Auseinandersetzung mit der Struktur gesellschaftlicher Verhältnisse“<sup>163</sup> bedeute, sowie in eigentümlicher Weise Stellung zur Funktionsweise des Marktes beziehe, erscheinen theoretische Zuschreibungen wie etwa „Provokationsästhetik“ durchaus zutreffend zu sein. Handelt es sich nicht schlussendlich um Strategien, die die Zuseher\_innen zu irritieren versuchen, oder um mit Deleuze zu sprechen, Bewegung ins Denken zu bringen?

---

<sup>161</sup> Anette Hüscher, „From Trash to Treasure. Vom Wert des Wertlosen in der Kunst“, *From Trash to Treasure. Vom Wert des Wertlosen in der Kunst*, Hg. Anette Hüscher, Bielefeld: Kerber 2011, S.9-16, hier S.10.

<sup>162</sup> Assmann, *Erinnerungsräume*, S.384.

<sup>163</sup> Brigitte Marschall, „Formlos werden: Kaprows Stockroom als Agglomerationsraum von Weggeworfenem“, *Allan Kaprow. Stockroom*, Hg. Hubert Klocker, Zurndorf: Walther König 2013, S.14-25, hier S.25.

## 7. Zusammenfassung

In Anbetracht der Fülle des Materials und der Möglichkeiten der Verwertung kann diese Arbeit nur auf einzelne Aspekte eingehen und Anstoß zur weiteren Auseinandersetzung mit dem Phänomen Abfall sein. Anhand diverser Beispiele ist aufgezeigt worden, inwieweit Zugänge und Strategien künstlerischer Praxis sich der sinnlichen Wahrnehmbarkeit von Abfall und, damit einhergehend, kultureller Wertschöpfung angenähert haben. Dabei erwies sich die gesonderte Betrachtung der jeweiligen Räume der Verhandlung als geeignete Methode, um dem Material auf die Spur zu kommen, birgt doch der institutionelle Raum, wie etwa der Museums- oder Galerieraum und das Theater, gänzlich andere Möglichkeiten ästhetischer Kommunikation, als dies etwa bei medialen Räumen oder Verhandlungen im öffentlichen Raum der Fall ist.

Nehmen, was im Überfluss vorhanden ist, an allen Ecken und Enden der Städte und überall dort, wo Menschen ihre Spuren sonst noch hinterlassen. Was für die einen der prekäre Lebensumstand bedingt, bedeutet für andere eine klare ästhetische Entscheidung. Die Verwendung von Müll beziehungsweise Abfall im Kunstbereich weist verschiedenste Motivationen auf. Der Bogen ließe sich spannen von Gesellschafts- und Kapitalismuskritik, manchmal eben auch bedingt durch prekäre Arbeitsverhältnisse, über die kritische Befragung des Materials der Kunst, und somit auch der Konstellationen „Kunstwerk“ und „Autorschaft“, hin zu Fragen nach Verwertbarkeit und der Wertigkeit des (Kunst-) Marktes. Arbeiten, die sich mit dem Material Abfall auseinandersetzen, lassen sich also durchaus auch als Kommentar zu den Bedingungen und Konventionen des Marktes lesen. Betrachtet man das Material der Kunst, nicht das Subjekt oder das Werk selbst, dann impliziert dies einerseits, Parallelen und Differenzen zu einer idealistischen Tradition der Kunst beziehungsweise der Ästhetik herauszuarbeiten, andererseits das Verhältnis zur Rezeption neu zu hinterfragen. Im Rahmen dieser Arbeit sind diesbezüglich vielfältige methodische Zugänge angedeutet worden.

Wenn das Material der Kunst plötzlich aus industriellem und somit auch kulturellem Abfall besteht, lässt sich der Gegensatz Natur-Kultur als ästhetisches Phänomen veranschaulichen. Das Material besteht nicht aus vorkulturellen „natürlichen“ Stoffen, sondern stellt sich bereits in seiner kulturellen Gestaltung dar. Der traditionelle Ansatz geht davon aus, dass die Eigenschaften, die den Objekten anhaften, ein Resultat der ihnen innewohnenden physikalischen Eigenschaften sind, anthropologische Ansätze sind geprägt durch die Vorstellung der sozialen Verformbarkeit von Objekten.<sup>164</sup> Dass Dinge als wertlos gelten, ist somit nicht „natürlich“ festgelegt, sondern sozial und kulturell geprägt und tagtäglich der Möglichkeit der Transformation unterworfen. Abfall ermöglicht schließlich „die soziale Inszenierung scheinbar festgefügtter Annahmen wie deren Verformung, er ermöglicht die Durchsetzung einer gegebenen Weltansicht wie ihre Veränderung, er ermöglicht die Bekräftigung wie die Umwertung von Wertschätzung.“<sup>165</sup>

Inwieweit künstlerische Auseinandersetzungen mit soziokulturellen Theorien des Abfalls vereinbar sind und inwiefern sich ästhetische Theorien von jenen abgrenzt, konnte im Rahmen dieser Arbeit nur angedeutet werden und kann Anstoß für weiterführende interdisziplinäre Forschungsarbeit sein. Ebenso ließen sich noch weitere künstlerische Formen betrachten, die nicht Eingang in diese Arbeit gefunden haben. Unter dem Begriff „Trash-Art“ firmieren etwa vielfältige Zugänge, die sich abseits ästhetischer Normen und Kategorien bewegen und neben negativen Konnotationen durchaus interessante Ansätze bereithalten. Schließlich ließe sich behaupten: „Trash is the word for good humoured resistance.“<sup>166</sup>

Interessante Konstellationen tun sich auf, betrachtet man etwa die Verzahnung von Kunstförderung und –produktion. „Drittmittel“ und „Sponsoring“ sind schließlich neue Schlagwörter geworden. Es ließe sich also nach Einflüssen, sowie gegenseitigem Nutzen fragen, wenn etwa eines der führenden

---

<sup>164</sup> Vgl. Thompson, *Mülltheorie*, S.70.

<sup>165</sup> Bardmann, *Wenn aus Arbeit Abfall wird*, S.193.

<sup>166</sup> <http://open-dialogues.blogspot.co.at/2011/10/trashing-performance.html> [Stand Dezember 2014]

Entsorgungsunternehmen Deutschlands eine Korrespondenz mit einem Museum eingeht, das sich im Rahmen einer Ausstellung mit dem *Wert des Wertlosen in der Kunst* auseinandersetzt.<sup>167</sup>

Nachdem Wissenschaft selbst als eine „auf Dauer gestellte Zitationsmaschine [begriffen werden kann], die durch ständiges Referieren und Recyclen funktioniert“<sup>168</sup>, möge sie sich auch in Zukunft jenen wertlosen Dingen zuwenden und sie zutage fördern.

---

<sup>167</sup> Vgl. Anette Hüscher, *From Trash to Treasure*, S.7.

<sup>168</sup> Christoph Jacke (Hg.), *Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen*, Bielefeld: transcript 2006, S.10.

## Bibliographie

Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck 2003.

Bardmann, Theodor M., *Wenn aus Arbeit Abfall wird. Aufbau und Abbau organisatorischer Realitäten*, F.a.M.: Suhrkamp 1994.

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, F.a.M.: Suhrkamp 2001.

Brandt, Sylvia, *BRAVO! & BUM BUM! Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde. Futurismus, Dada und Surrealismus. Eine vergleichende Untersuchung*, F.a.M./Wien: Lang 1995.

Brauneck, Manfred/Gérard Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon 2. Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.

Fayet, Roger, *Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*, Wien: Passagen 2003.

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, F.a.M.: Suhrkamp 2004.

Flusser, Vilém, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, F.a.M.: Fischer 1994.

Grassmuck, Volker/Christian Unverzagt, *Das Müll-System. Eine metarealistische Bestandsaufnahme*, F.a.M.: Suhrkamp 1991.

Haus, Andreas/Franck Hofmann/Änne Söll (Hg.), *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin: Reimer 2000.

Hardter, Michael, „Über die Proben für die Berliner Aufführung 1967“, *Samuel Beckett inszeniert das »Endspiel«: mit dem Text des Stückes in der Übersetzung von Elmar Tophoven und einem Bericht von Michael Haerdtter über die Proben für die Berliner Aufführung 1967*, F.a.M.: Suhrkamp 1969, S.97-S.113.

Hill, Annette, *Reality TV. Audiences and popular factual television*, London: Routledge 2005.

Hupperetz, Karl J., „Ein Grenzgänger aus Holland spricht über die Theatergruppe Hollandia, eine exemplarische Grenzgängertruppe“, *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*, Hg. Gabriele Brandstetter, Helga Finker, Markus Weißendorf, Tübingen: Narr 1998.

Hüsch, Anette, "From Trash to Treasure. Vom Wert des Wertlosen in der Kunst", *From Trash to Treasure. Vom Wert des Wertlosen in der Kunst*, Hg. Anette Hüsch, Bielefeld: Kerber 2011, S.9-16.

Jacke, Christoph (Hg.), *Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen*, Bielefeld: transcript, 2006.

Kemp, Wolfgang, „Material in der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstgeschichte“, *Prisma. Zeitschrift der Gesamthochschule Kassel*, Nr.9, Dez. 1975, S.25-34.

Kleiner, Marcus/Thomas Wilke (Hg.), *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*, Wiesbaden: Springer 2013.

Kolnai, Aurel, „Der Ekel“, *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 10/1929, S.515-569.

Koneffke, Silke, *Theater. Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900-1980*, Berlin: Reimer 1999.

Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Wien: Böhlau 2005.

Kranz, Margarete, „Die Ästhetik des Abfalls“, *Vokus* 1/2006, S.51-72.

Lach, Friedhelm (Hg.), *Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Band 5*, Köln: DuMont 1981.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, F.a.M: Verlag der Autoren<sup>4</sup> 2008.

Lehnert, Nils, *Oberfläche-Hallraum-Referenzhülle. Postdramatische Diskurse um Text, Theater und zeitgenössische Ästhetik am Beispiel von Rainald Goetz' "Jeff Koons"*, Hamburg: Igel-Verlag Literatur und Wissenschaft 2012.

Liessmann, Konrad Paul, *Das Universum der Dinge, Zur Ästhetik des Alltäglichen*, Wien: Zsolnay 2010.

Lukschanderl, Leopold, *Urban Mining. Die Stadt als Bergwerk der Zukunft. Sind Mülldeponien die „Goldgruben“ von morgen?*, Wien: Holzhausen 2011.

Maierhöfer, Fränzi, *Samuel Beckett, Endspiel: Interpretation*, München: Oldenbourg 1977.

Marschall, Brigitte, „Formlos werden: Kaprows Stockroom als Agglomerationsraum von Weggeworfenem“, *Allan Kaprow. Stockroom*, Hg. Hubert Klocker, Zurndorf: Walther König 2013, S.14-25.

Meißner, Günter (Hg.), *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Band 30, München/Leipzig: K.G.Saur 2001.

Oosterling, Henk, „Hypo-Critical Theatre“, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, Vol 6/3, 2001, S.61-67.

Prechtel, Peter/Franz-Peter Burkard (Hg.), *Metzler Philosophie Lexikon*, Stuttgart: Metzler<sup>2</sup> 1999.

Rübel, Dietmar, „Reinigungsverfahren in West und Ost“, *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Hg. Andreas Haus, Berlin: Reimer 2000, S.285-299.

Rübel, Dietmar/Monika Wagner/Vera Wolf (Hg.), *Materialästhetik. Quellentexte Kunst, Design und Architektur*, Berlin: Reimer 2005.

Scharfe, Martin, „Müllkippen. Vom Wegwerfen, Vergessen, Verstecken, Verdrängen und vom Denkmal“, *Kuckuck. Notizen zur Alltagskultur und Volkskunde* 1/1988, S.15-20.

Schmid Noerr, Gunzelin, „Der Schatten des Widersinns. Adornos ›Versuch, das Endspiel zu verstehen‹ und die metaphysische Trauer“, *Neue Versuche, Becketts Endspiel zu verstehen. Sozialwissenschaftliches Interpretieren nach Adorno*, Hg. Hans-Dieter König, F.a.M.: Suhrkamp 1996, S.18-62.

Schneede, Uwe M., *Joseph Beuys: Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Stuttgart: Hatje 1994.

Seier, Andrea, „Fernsehen der Mikropolitiken. Televisuelle Formen der Selbstführung“, *Visuelle Lektüren – Lektüren des Visuellen*, Hg. Hanne Loreck, Kathrin Mayer, Berlin: b\_books 2008.

Stauff, Markus, „Zur Gouvernementalität der Medien. Fernsehen als ›Problem‹ und ›Instrument‹“, *Politik der Medien*, Hg. Markus Stauff, Daniel Gethmann, Zürich/Berlin: Diaphanes 2005, S. 89-110.

Strässle, Thomas (Hg.), *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien- Praktiken- Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2013.

Thompson, Michael, *Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, Essen: Klartext 2003; (Orig. *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value*, Oxford: University Press 1979).

Tiedemann, Rolf (Hg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Band V.1, F.a.M.: Suhrkamp 1991.

Trogemann, Georg, „Algorithmen im Alltag“, *Code und Material. Exkursionen ins Undingliche*, Hg. Georg Trogemann, Wien: Springer 2010, S.158-185.

Vergine, Lea (Hg.), *Trash! From junk to art*, Hamburg: Gingko 1997.

Vergine, Lea, *When trash becomes art. Trash, Rubbish, Mongo*, Milano: Skira 2007.

Verwoert, Jan, „Mehr als nur MÖGLICH. Über die Umwidmung von Ausstellungsräumen in unbestimmte Möglichkeitsräume mittels bestimmter reduzierter Gesten“, *Topos Raum, Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Hg. Akademie der Künste, Berlin: Verlag für moderne Kunst Nürnberg<sup>2</sup> 2006, S.90-98.

Volbers, Jörg, *Performative Kulturen. Eine Einführung*, Wiesbaden: Springer 2014.

Wagner, Monika, „Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung“, *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Hg. Andreas Haus, Berlin: Reimer 2000, S.109-121.

Wagner, Monika, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: Beck 2001.

Wagner, Monika (Hg.), *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München: Beck 2002.

Wagner, Monika, „Abfall im Museum oder Kunst als Transformation?“, *From Trash to Treasure. Vom Wert des Wertlosen in der Kunst*, Hg. Anette Hüscher, Bielefeld: Kerber 2011, S.49-62.

West, Amy, „Reality television and the power of dirt: metaphor and matter“, *Screen* 52/1, 2011, S. 63-77.

Wetzel, Roland, „Le rêve, c'est tout – la technique, ça s'apprend.‹ Jean Tinguely und das Museum Tinguely“, *Museum Tinguely Basel. Die Sammlung*, Hg. Museum Tinguely Basel, Heidelberg: Kehrer 2012, S.10-26.

Windmüller, Sonja, *Die Kehrseite der Dinge. Müll, Abfall, Wegwerfen als kulturwissenschaftliches Problem*, Münster: LIT 2004.

Wirz, Benno, „Das Problem des postdramatischen Theaters“, *Forum modernes Theater* 20, Tübingen: Narr 2005 S.117-132.

Internetquellen:

<http://www.bundesabfallwirtschaftsplan.at/> [Stand Jänner 2015]

<http://www.wien.gv.at/umwelt/ma48/service/publikationen/pdf/bau-keinen-mist-de.pdf> [Stand Jänner 2015]

<http://www.spiegel.de/panorama/kopfstand-im-muell-was-einen-kuenstler-in-die-muelltonne-treibt-a-866761.html> [Stand Jänner 2015]

<http://www.textlog.de/5919.html> [Stand Jänner 2015]

[http://flick-werk.net/wp/wp-content/uploads/2014/06/Flickwerk\\_Pescoller.pdf](http://flick-werk.net/wp/wp-content/uploads/2014/06/Flickwerk_Pescoller.pdf)  
[Stand Dezember 2014]

<http://open-dialogues.blogspot.co.at/2011/10/trashing-performance.html> [Stand Dezember 2014]

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Mülltheorie nach Thompson  
Quelle: Michael Thompson, *Die Theorie des Abfalls: über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, Stuttgart: Clett-Kotta 1981, S.14.

Abbildung 2: Performance im Frankfurter Bankenviertel (2012)  
Quelle: <http://polychromepictures.de/garbage-embrace/>  
[Stand Februar 2015]

Abbildung 3: Performance in Weimar (2013)  
Quelle: [https://www.facebook.com/pages/Garbage-embrace/224508020989204?sk=photos\\_stream](https://www.facebook.com/pages/Garbage-embrace/224508020989204?sk=photos_stream)  
[Stand Februar 2015]

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

## **Abstract**

Die vorliegende Arbeit unternimmt, aufgrund der Unmöglichkeit einer umfassenden Definition, den Versuch einer Spurensuche nach Formen ästhetischer Kommunikation, die sich unter dem Begriff der „Abfallverwertung“ fassen lassen.

Die Beschäftigung mit „Abfall“ als Material in der Kunst lässt sich einerseits im ästhetischen Diskurs verorten, wie auch an kulturellen Dimensionen der Wertzuschreibung messen. Nach dem einführenden Kapitel, das Abfall als gesellschaftliches Konstrukt und Metapher anhand von Thompsons und Bardmanns Theorien beschreibbar macht, werden Zugänge angeführt, um Material als ästhetische Kategorie fassen zu können. Die gesonderte Betrachtung unterschiedlicher Räume der Verhandlung soll die Vielfalt an Möglichkeiten ästhetischer Kommunikation aufzeigen, ohne jedoch den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Schließlich konnten nur ausgewählte Beispiele der Verhandlung im institutionellen, medialen sowie öffentlichen Raum Eingang in diese Arbeit finden.

Begibt man sich auf Spurensuche, lässt sich schließlich nach der Bedeutung des Materials in der Kunst fragen, wie nach jenen Spuren Ausschau halten, die sich bereits vor der Wiederverwertung in das jeweilige Material eingeschrieben haben und dergestalt Auskunft über gesellschaftliche Verhältnisse erteilen können. Welche Bedeutung die ausgewählten Arbeitsweisen dem Begriff der Geschichte in diesem Kontext einräumen und inwiefern sie auf Dimensionen kultureller Wertschöpfung tatsächlich Bezug nehmen, wird vermehrt in den beiden letzten Kapiteln behandelt.

## **Curriculum Vitae**

### Persönliche Daten

Name: Marlies Klinglhuber

Geburtsdatum: 19.03.1988

Geburtsort: Rottenmann, Österreich

### Schulische Ausbildung

Seit 2006	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2002-2006	Oberstufenrealgymnasium unter besonderer Berücksichtigung der sportlichen Ausbildung BG/ BORG Graz- Liebenau
1998-2002	Hauptschule Rottenmann
1994-1998	Volksschule Rottenmann

### Praktika

2005	Hospitanz am Schauspielhaus Graz, Dramaturgie
------	---

### Sonstiges

2011-2013	Mandatarin der Studienrichtungsvertretung Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2013-2015	Vorsitzende der Studienrichtungsvertretung Theater-, Film- und Medienwissenschaft