

»Mami, nicht wegwerfen, den Joghurtbecher brauch ich noch. Und die alte Zahnbürste und die leere Ketchupflasche. Und hast Du auch noch ein paar alte Korken?«¹ Diese Begeisterung und Sammelleidenschaft der kleinen Aylin für den Hausmüll ihrer Mutter war weniger einem ökologischen Bewusstsein, als vielmehr der kindlichen Lust am Gestalten entsprungen. Interessanterweise fand das Mädchen die Aufgabe weder ungewöhnlich noch schockierend, eher spannend. Wie ist dieses Phänomen, dieser unbefangene Umgang mit Müll, zu verstehen, diese Müll-Bastellust in Schule², Volkshochschule³, Universität⁴ und nicht zuletzt auch im Internet⁵ zu erklären? Gewiss liegt oft der künstlerischen auch eine ökologische bzw. gesellschaftskritische Motivation zugrunde, aber ist dies eine hinreichende Erklärung? Wovon ist die Rede, wenn von »Müllkunst« die Rede ist? Gibt es überhaupt Müllkunst?⁶ Mit volkshochschullichem Blick der Spur des Abfalls in der Kunstgeschichte chronologisch folgend, soll im Folgenden der Fokus auf den »Kunstmüll« als modernes gesellschaftliches Phänomen gerichtet werden, wobei der Materialbefund hinsichtlich seiner gesellschaftlichen Bedeutung und Funktion im Zentrum des Interesses stehen wird: zu fragen gilt es einerseits nach den unterschiedlichen Kunstgriffen und andererseits danach, ob die spezifisch künstlerische Perspektive auf den Müll, Ordnungs- und Wertvorstellungen, gesellschaftliche Tabus und Grenzen ins Wanken gebracht hat – ob der Müll tatsächlich das Potential hatte, einen »fortlaufenden Dialog über Körper, Ästhetik, Eigentum und Macht«⁷ in Gang zu halten.

¹ Zitiert nach: <http://www.abendblatt.de/daten/2003/03/18/135199.html>. Zugriff am 20.03.2006. Der Artikel behandelt einen Aufruf der Stadt Norderstedt, anlässlich des Stadtputzes am 30.3.2003 aus Müll Kunst zu machen, welche auf dem Rathausplatz ausgestellt wurde.

² <http://www.friedrichonline.de:80/>. Zugriff am 20.03.2006.

³ Vgl. Sonja Windmüller: Die Kehrseite der Dinge. Müll, Abfall, Wegwerfen als kulturwissenschaftliches Problem. Münster 2004, S. 11.

⁴ <http://www.acc-weimar.de/universitaetsgalerie/ausstellungen/a2002/a013/artikel.html>. Zugriff am 20.03.2006.

⁵ <http://www.br-online.de/bayern3/computer/webseitenderwoche/2004/11/ws20041111165456.shtml>. Zugriff am 20.03.2006.

⁶ <http://www.google.de/search?hl=de&q=Müllkunst+&btnG=Suche&meta=>. Die Stichwortrecherche am 20.03.2006 ergab 677 Einträge.

⁷ Dietmar Rübel: Reinigungsverfahren in West und Ost. Müll bei Joseph Beuys und Ilya Kabakov. In: Andreas Haus u.a. (Hg.): Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Berlin 2000, S. 285-299, hier S. 285.

Ein paar Stichworte zu Müll und Müllkunst

Nach dem im Alltagsverständnis verankerten Kunst- und Abfallbegriff sind Müll und Kunst zwei gegensätzliche Phänomene, wonach hier die schöne und glanzvolle, dort die dunkle und schmutzige Seite des Lebens ist. Müll und Abfall sind noch junge Begriffe. 1889, im Rahmen der Industrialisierung, tauchte der Begriff Abfall in Meyers Konversationslexikon neben seiner bis dahin vorrangig religiösen und politischen Bedeutung⁸ zum ersten Mal im Zusammenhang von Produktion und Fabrikation auf.⁹ 1893, vier Jahre später, im gleichen Werk, wurde der Begriff Müll erstmalig erwähnt, allerdings im Zusammenhang mit Abfällen aus städtischen Haushalten wie Exkrementen und unreinem Wasser.¹⁰ Seit ihrer lexikalischen Nennung gab es Abfall und Müll vor allem als Beseitigungsproblem, was sich im kontinuierlichen Bemühen zeigte, mit systematisch organisierter Müllabfuhr, technischem Gerät für Abtransport und Vernichtung sowie gesetzlichen Verordnungen das Problem in den Griff zu kriegen. Heute, über einhundert Jahre später, ist der Müll¹¹ in sämtlichen Aggregatzuständen allgegenwärtig und angesichts seiner modernen geruchs- und gesichtslosen Formen – wie beispielsweise dem gefährlichsten seiner Art, dem Atommüll – , rührt einen aus heutiger Perspektive die Dinghaftigkeit, die dem Müll noch um 1900 anhaftete, fast schon mit nostalgischer Wehmut an.¹² Neben dieser stofflichen Unterscheidung entstand im Hinblick auf seine

⁸ »Abfall« im Sinne eines »Abfallens« von einer religiösen bzw. politischen Ordnung.

⁹ »Abfälle sind nun Resultate technischer Arbeitsprozesse«, welche »Hobel- Säge- und Feilspäne der Holz- und Metallindustrie, in anderen Fällen aber Substanzen, welche sich durch chemische Prozesse bei der Bearbeitung der Rohstoffe gebildet haben«, umfassen, so der Eintrag in Meyers Konversationslexikon von 1889, zitiert nach Ludolf Kuchenbuch: Abfall. Eine Stichwortgeschichte. In: Hans-Georg Soeffner (Hg.): Kultur und Alltag. Soziale Welt – Sonderband 6. Göttingen 1988, S. 155-170, hier S. 161. Mit dem Abfall-Produkt (!) ging auch gleichzeitig die Bemühung einher, »diese Abfälle soviel als möglich zu vermindern, die unvermeidlichen Abfälle aber in den Kreis der Fabrikationsprozesse zurückzuführen oder anderweitig lohnend zu verwerten.« Ebd.

¹⁰ Vgl. Kuchenbuch, wie Anm. 9, S. 162.

¹¹ Susanne Hauser unterscheidet zwischen Müll und Abfall: »Müll ist amorph, es gibt ihn nur in Haufen, Massen oder Bergen. Dem Müll zugehörige Dinge und Stoffe werden nicht als einzelne identifiziert. Das Undefinierte und Undifferenzierte des Mülls ist eine seiner zentralen und oft als bedrohlich empfundenen Eigenschaften [...] Abfälle können Grenzgänger der Ordnung werden. Solange sie als Abfall bestimmt werden, ist nicht klar, ob sie völlig unbrauchbar sind, also Müll, oder ob sie eine erneute Bewertung als brauchbar erfahren.« Susanne Hauser: Metamorphosen des Abfalls. Konzepte für alte Industriearale. Frankfurt am Main 2001, S. 23f.

¹² 1909 sprach man von »häusliche[n] Abfallstoffe[n] wie Lumpen, Speisereste, Scherben, Metallgegenstände, Reste aus den Feuerungen etc. (Hausmüll), nebst Sand, Pferdemit etc. von der Straße (Straßenmüll).« Kuchenbuch, wie Anm. 9, S. 164.

Differenzierung nach Maßgabe der Verwertbarkeit von Anfang an auch eine symbolische und kulturelle Bedeutung des Mülls.¹³ Denn das »Abgefallene«, das aus der Ordnung Gefallene, war einem ständigen Prozess der Bewertung unterworfen und setzte damit vor allem Maßstäbe zur Unterscheidbarkeit von Wert und Unwert.¹⁴ Auf diese »Kehrseite« hat im Zusammenhang mit Wertzuschreibungs- und Wertverschiebungsprozessen erstmals Michael Thompson in seiner Mülltheorie hingewiesen.¹⁵ Heute herrscht Einigkeit darüber, dass Müll oder Abfall keine intrinsische Eigenschaft, sondern immer »eine Frage des Standpunkts«¹⁶ ist, dass gesellschaftliche Vorstellungen darüber, was Müll ist oder nicht, Wertvorstellungen und Grenzziehungen voraussetzen und an diese anknüpfen.¹⁷ Genau mit diesen Grenzziehungen

¹³ Franka Ostertag: *Waste. Der Müll als Material und Metapher der US-amerikanischen Kunst und Literatur seit 1950*. Berlin 1998 (Diss.), S. 4. Auf die kulturelle Dimension verweist auch Susanne Hauser: »Der metaphorische Raum, den Müll und Abfall in der öffentlichen Diskussion in den letzten 30 Jahren besetzt haben, ist weit und färbt Auseinandersetzungen über Sauberkeit und Schmutz, Vernunft und Unvernunft, Zumutbares und Unzumutbares, Sicherheit und Gefährdung – und nicht zuletzt über moralisch ›richtig‹ und ›falsch‹ bis ›verwerflich‹.« Susanne Hauser: »Die schönste Welt ist wie ein planlos aufgeschichteter Kehrichthaufen.« Über Abfälle und Kunst. In: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 5 (1996) 1, S. 244-263, hier S. 245.

¹⁴ Ivan Illich behauptet sogar, dass mit der Entstehung von Abfall und Schaffung von Unwert überhaupt erst die Grundlage für die heute übliche wirtschaftliche Produktionsweise geschaffen wurde. Vgl. Ivan Illich: *Die Entstehung des Un-Wertes als Grundlage von Knappheit und Ökonomie*. In: Ot Hoffmann (Hg.): *ex und hopp – Das Prinzip Wegwerf: eine Bilanz mit Verlusten*. Gießen 1989, S. 28-31.

¹⁵ Vgl. Michael Thompson: *Die Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*. (= Neuaufl., hg. von Michael Fehr). Essen 2003. Thompson unterscheidet zwischen Dingen mit dauerhaftem und vergänglichem Wert. In den Wertverschiebungsprozessen fungiert der Müll als Transitraum, sodass Dinge in die Kategorie der dauerhaften Dinge überführt werden können, woran in erster Linie zwei gesellschaftliche Gruppen interessiert sind: *crashers-through* und *high priests*. Basierend auf der Cultural Theory von Mary Douglas geht Thompson von vier »Menschentypen« aus: 1. »*crashers-through*« – die Kreativen, welche neue Trends, neue Moden etablieren. 2. »*high priests*« – die Konservativen, die Werte bewahren, die »Neues« eigentlich verhindern wollen. 3. »*levellers*« – sie zielen auf Gleichheit ab und bringen durch massenhafte Aneignung die Stabilität von Werten ins Wanken. 4. »*losers-out*« – die Randgruppen der Gesellschaft. Vgl. ebd., S.18.

¹⁶ Hauser, wie Anm. 11, S. 245. Nicht unbedingt lässt sich z. B. die Freude mit van Gogh über die Schönheit eines Müllplatzes teilen: »Heute bin ich mal auf dem Fleck gewesen, wo die Aschmänner den Müll usw. jetzt hinbringen. Donnerwetter, war das schön- [...] heute nacht werde ich wahrscheinlich träumen [...]« zitiert nach ebd., S. 246. Allerdings muss eingeräumt werden, dass van Gogh hier von Eimern, Körben, Kesseln, Soldaten-Kochgeschirr oder Ölkannen träumte – nicht zu vergleichen mit heutigen Assoziationsmöglichkeiten...

¹⁷ Ostertag zufolge ist Abfall als »als allgemeine sowie variable kulturelle Kategorie, als Ordnungs- und Bewertungsprinzip zu begreifen, das neben den offensichtlichen ökologischen Implikationen auch gesellschaftliche und ästhetische mit sich führt.« Ostertag, wie Anm. 13, S. 5.

und Wertvorstellungen spielt nun die so genannte Müllkunst, deren eigenste Elemente Müll und Abfall sind. Die künstlerische Palette reicht hier vom rostigen Nagel, einer weggeworfenen Straßenbahnkarte, diversen Schrott- und Plastikteilen, über verschimmeltes, verfaultes Essen und auch Exkrementen bis hin zum Fett eines toten Menschen. Dabei bedingen Auswahl, Umgang und Intention des Künstlers, ob der Müll als solcher erkannt wird, also inwieweit er sich im ästhetischen Zusammenhang unterordnet, verschwindet oder in den Vordergrund schiebt.¹⁸

Müllkunst¹⁹ ist eine Richtung der Kunst, die mit einzelnen Zetteln begonnen und mit den amorphen Müllmassen in der Müllverbrennungsanlage vorerst aufgehört hat. Mit welcher Sorte Müll und von welchem künstlerischen Standpunkt aus sich die Müllkunst in die gesellschaftlichen Bewertungsstrategien einmischte, soll nun gezeigt werden.

Auf den Spuren des Abfalls in der Kunst

Die Geschichte der Kunst ist auch eine Geschichte ihres Materials.²⁰ Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts galt es z. B. in der Malerei als oberste Priorität, das Material – die Farbe – zu verleugnen, indem nur die Idee von Materialität eine Rolle zu spielen hatte. Ein Maler genoss dann hohes Ansehen, wenn man zum Beispiel nach einem auf dem Bild sitzenden Insekt haschte und erst in der

¹⁸ Nicht unwesentlich für die Auseinandersetzung und Bewertung stellen Nähe und Distanz zum Kunstwerk dar, denn es ist ein Unterschied, ob es sich zum Beispiel um Photographien von Müllhalden oder körperlich direkt erfahrbare, stinkende Müllhaufen handelt.

¹⁹ Das Internet, nach Müllkunst befragt, verweist auf ca. 677 Links. Demgegenüber lassen sich im Kunstbrockhaus von 1983, im Du Mont's Bild-Lexikon der Kunst von 1976, im Wörterbuch der Kunst von 1995, im Lexikon der Kunst der Jahre 1987, 1992, 1993, 1994 sowie auch im Atlas Bildende Kunst von 2002 keinerlei Hinweise auf Müllkunst, Trash-Art oder Objekt-Art ausfindig machen. Lediglich unter dem Stichwort Objektkunst sind Einträge zu vermerken, die auf Künstler, die mit Müll oder Abfall arbeiten, hinweisen. Liegen hier etwa Berührungspunkte mit einer Formulierung vor, die den Kunstbegriff »beschmutzen« könnte? Auffallend ist die Begriffsvielfalt; so ist von Kunst mit Abfällen oder Abfallmaterialien, Kunst aus Müll, Trash-Kunst, Müllkunst, Junk-Art die Rede.

²⁰ Vgl. Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München 2001, S. 12. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch, dass Wagner die Kunst als Transitraum für Materialien des Alltag sieht: »Während Materialien des Alltags in der Kunst »gerettet« werden, wandern andere – durch die Kunst geadelt – wieder als Gestaltungselemente in den Alltag zurück.« Ebd., S. 14. An anderer Stelle weist sie darauf hin, dass Bedeutung und Wert des Materials sich ständig ändern. Z. B. haben »Granit, Beton oder Plexiglas [...] im Alltag eine nahezu abenteuerliche Geschichte der Umwertungen hinter sich. Daran läßt sich ermessen, daß Materialien der Kunst Bedeutungen transportieren, deren Wertzuweisungen zeitgebunden sein können [...]« Ebd., S. 12.

Bewegung des Verscheuchens seinen Irrtum erkannte. Noch heute bewundern wir die täuschend echten Darstellungen von weichem Samt, fließender Seide, glitzerndem Glas, funkelnden Steinen, kostbaren Perlen und auch die fühlbar natürliche Oberflächenbeschaffenheit so mancher Zitronen-, Apfel- oder Orangenschale, die uns in den Stilleben des 17. Jahrhunderts begegnen.²¹ Anfang des 20. Jahrhunderts begann sich das Diktum, Materialien nur als Mittel zum Zweck einzusetzen, allmählich ins Gegenteil zu verkehren. Neben den tradierten Materialien wie der Farbe, verschiedenen Holzarten, Gold, Silber, Marmor und Bronze, wurden nun nicht nur neue Materialien wie Beton, Styropor, Plastik, etc., sondern auch bereits gebrauchte und weggeworfene Dinge des Alltags ins künstlerische Spiel aufgenommen. Dies war ein sehr entscheidendes Ereignis in der Geschichte der modernen Malerei, welches das Material, insbesondere den Abfall ins Zentrum künstlerischer Praxis katapultierte. Im Folgenden soll eine Auswahl an spektakulären Kunstwerken in der Reihenfolge ihres Auftretens auf der Bühne der Kunst gezeigt werden, die mit ihren Abfallmaterialien gesellschaftlich etablierte Wertvorstellungen von Kunst in Frage gestellt haben.

»Alles, Rohstoffe wie industriell produzierte Waren, Pflanzen, Tiere und Menschen oder Energie, kann zum Material der Kunst werden. Doch nicht zu jeder Zeit wurden alle Materialien für kunstwürdig befunden... .«²²

In diesem Zitat von Monika Wagner ist bereits vorweggenommen, welche Materialien in der Kunst eine Rolle spielen würden, auch lässt sich ahnen, welche Art von (Kunst-)Skandal sie provozierten. Ferner ist auf eine gewisse Chronologie hingewiesen, denn die Dynamik der Grenzverschiebung durch kunstfremde Materialien verlief nach einer gewissen Gesetzmäßigkeit: Die Zeit, in der eine Reihe von im Alltag gebräuchlichen Dingen, gleichsam Vorgefertigtes wie Weggeworfenes, als künstlerisches Material allmählich ihren Platz eroberten, war die Zeit des beginnenden modernen Lebens. Dieses war geprägt durch einen bedingungslosen Fortschritts- und Technikglauben, ungebändigte Lebens- und Kauflust sowie Mobilitäts- und Tempofreude.

²¹ Die so kunstvoll gemalten Obstschalen waren möglicherweise die ersten Abfälle in der Kunst, wurden aber niemals als solche von einem zeitgenössischen Betrachter rezipiert, spiegelten sie doch, ebenso wenig wie das Glas, die Steine oder Perlen, Dinge des Alltags wider. Als gleichwertiger Teil des Bildes hatten die Schalen symbolischen Charakter und waren als Vergänglichkeitsmetapher zu lesen, eine heute noch mögliche Lesart von Abfallmaterialien.

²² Wagner, wie Anm. 20, S. 13.

Neue »Kathedralen des Konsums«²³ befriedigten den Warenhunger der Menschen, welche in Massen am modernen Leben (kauf-) kräftig mitmischten. Zahlreiche technische Innovationen begannen nach und nach sowohl Lebensgewohnheiten, als auch Lebensqualität der Menschen grundlegend zu verändern und zu prägen – Automobil, Telefon, Grammophon, die neuen Medien oder etliche Elektrogeräte für den Haushalt – um nur einige in Erinnerung zu rufen.²⁴

In dieser Zeit des Umbruchs und wirtschaftlichen Aufschwungs wurde auch auf allen Gebieten der Kunst, sei es in der Musik, der Literatur, im Tanz oder in der bildenden Kunst, nach neuen Formen künstlerischen Ausdrucks gesucht. Im Futurismus, Kubismus, Surrealismus, aber vor allem im Dadaismus bahnten sich jene radikaleren Darstellungsmöglichkeiten an, die das tradierte Malmaterial um Stoffreste, Bindfäden, Lebensmittelkarten, rostige Nägel, Etiketten, Annoncen, Tapetenstücke, Zeitungsfetzen, Zigarettenstummel, entwertete Straßenbahnkarten oder Stücke eines Wachstuches – mit einem Wort: um Alltagsdinge, ob neu oder alt, ganz oder fragmentarisch – erweiterten.²⁵

Zu den Pionieren der Verquickung von Alltags- und Kunstwelt zählten George Braque und Pablo Picasso, die in den Jahren 1912/13 ihre kubistischen Gemälde mit Realitätsfragmenten bereicherten.²⁶ Es waren Kordeln, Leinwandreste, Metall- und Holzreste, Schrauben, verrostete Bleche, alte Dosen und Drähte, aber auch Zeitungsausschnitte, Faux-bois-Papiere²⁷ und

²³ Klaus Strohmeier: Kathedralen des Konsums. Zur Kulturgeschichte des Warenhauses im 19. und frühen 20. Jahrhundert. In: Jörg Meißner (Hg.): Strategien der Werbekunst 1850-1933 (= Ausstellungskatalog). Berlin 2004, S. 46-57.

²⁴ Zahlreiche technische Innovationen, die das moderne Leben des 20. Jahrhunderts prägen und verändern sollten, wurden schon zum größten Teil im 19. Jahrhundert erfunden. Das erste Auto mit Verbrennungsmotor kam 1887 auf den Markt und auch das Telefon wurde bereits 1861 »angedacht« (von Philipp Reis) und 1877 funktionstüchtig gemacht (von Alexander Graham Bell). Auto und Telefon setzten sich seit der Jahrhundertwende allmählich durch. Vgl. Thomas Hengartner: Vom Fern-Sprechen zum Fern-Sehen: die Technik als Wille und Vorstellung im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert. In: Kurt Stadelmann u.a. (Hg.): Wunschwelten: Geschichten und Bilder zu Kommunikation und Technik. Bern 2000, S. 83-125, hier S. 83 ff.

²⁵ Vgl. Wagner, wie Anm. 20, S.33 ff; 57 ff.

²⁶ An dieser Stelle sei erwähnt, dass neben Picasso und Braque noch zahlreiche andere Künstler zwischen 1910 und 1940 mit »Abgefallenem« arbeiteten, u.a. Vladimir E. Tatlin, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Max Ernst, Johannes Baader, Man Ray, Calder und viele andere. Es entstand eine Fülle von Assemblagen, Collagen, Objekten und Fotografien. Einen Überblick über die künstlerischen Aktivitäten mit Abfällen von 1910-1990 gibt v. a. der Ausstellungskatalog: Trash. From Junk to Art. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto. Mailand 1997.

manchmal mit Stecknadeln befestigte Tapetenschnipsel, die dem Betrachter nun präsentiert wurden. War die »verdrehte« Welt des Kubismus schon Skandal genug, so war hier nun endgültig die Grenze zwischen Kunst und Alltag überschritten. Das künstlerische Spiel mit diesen Tapetenstücken und faux-bois-Papieren konnte dabei sehr wohl als Angriff auf die neue exklusive und behagliche Lebens- und Wohnwelt interpretiert werden, die damit ihres bürgerlichen Wertes beraubt wurde. Die Zeitung, Statussymbol des weltgewandten und weltinteressierten Bürgers, in Schnipsel zerschnitten und über- und untereinander wieder zusammengesetzt, wurde durch Künstlerhand nicht nur unlesbar gemacht, sondern auch ihrem eigentlichen Sinn und Nutzen als Informationsquelle der bürgerlichen Welt beraubt – die Macht des Wissens angreifbar gemacht. Auch die Illusion von Sicherheit, Luxus und Ansehen, wie sie sich in großen, repräsentativen Wohnungen, sowie in deren luxuriösen Ausstattungen zeigte, wurde hier buchstäblich zerschnitten. Zeitung und Tapete waren nun der Abfall.

Gleichzeitig ging mit der künstlerischen Entwertung von Statussymbolen eine Aufwertung der Kunstobjekte einher, wodurch die Kunst als bürgerliches Statussymbol angegriffen wurde: »Und damit zeigte man dem Publikum: »Seht, Euer Bilderrahmen sprengt die Zeit; das winzigste authentische Bruchstück des täglichen Lebens sagt mehr als die Malerei«, so Walter Benjamin 1934.²⁸ Kurt Schwitters²⁹, eigentlicher »Vater« der Müllkunst las begeistert alles, was ihm in die Finger kam, von der Straße auf; »auch unappetitliche Sachen« behandelte er wie »Juwelen«.³⁰ Seine Bilder waren ein Sammelsurium weggeworfener oder gebrauchter Dinge, er verwendete z. B. farbige Papierreste, Zeitungsreste, weggeworfene Billetts von Straßenbahnen, Eisenbahnen. Schwitters griff das bürgerliche Publikum durch eine Art Demokratisierung der Materialien an:

²⁷ Faux-bois-Papiere zählten zur Imitationstechnik der Dekorationsmalerei. Es handelte sich dabei um Papiere, die mit Marmor- oder Holzartenmustern bedruckt wurden, um diese Materialien vorzutäuschen. Vgl. Wagner, wie Anm. 20, S. 34.

²⁸ Walter Benjamin in einem Vortrag aus dem Jahr 1934 »Der Autor als Produzent«, zitiert nach Wagner, wie Anm. 20, S. 57.

²⁹ Schwitters war während der Nazizeit einer der Künstler, die in der Ausstellung »Entartete Kunst« in München im Juli 1937 angeprangert wurden. Er musste aus Deutschland fliehen, weil er sich nicht dem dogmatischen nationalsozialistischen Kunstverständnis gebeugt hatte. Vgl. dazu: Frankfurter Kunstverein und Arbeitsgruppe des Kunstgeschichtlichen Instituts der Universität Frankfurt im Auftrag der Stadt Frankfurt (Hg.): Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung. Frankfurt am Main. 1980.

³⁰ So seine Zeitgenossin Käthe T. Steinitz, zitiert nach Andrea El-Danasouri: Kunststoff und Müll. Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters. München 1992, S. 174.

»Ich sah nämlich den Grund nicht ein, weshalb man die alten Fahrscheine, angespülte Hölzer, Garderobenummern, Drähte und Radteile, Knöpfe und altes Gerümpel der Bodenkammern und Müllhaufen nicht ebenso gut als Material für Gemälde verwenden sollte, wie die von Fabriken hergestellte Farbe. [...] Weshalb man mir eigentlich dieses so übel genommen hat, daß es durch mich Bilder aus abgelegtem Material gibt, kann ich nicht begreifen. Aber es ist so.«³¹

Für Schwitters hatten die »Fundsachen«, auch wenn er sie selbst als Müll deklarierte, nichts mit Abfall zu tun. Sie waren Elemente seines individuellen künstlerischen Spiels und erst rückblickend, 1930, als er die bitteren Erfahrungen des Ersten Weltkrieges und der Weltwirtschaftskrise gemacht hatte, fügte er diesem Spiel eine politisch motivierte Bedeutung hinzu: »Aus Sparsamkeit nahm ich dazu, was ich fand, denn wir waren ein verarmtes Land. Man kann auch mit Müllabfällen schreien.«³² Seine Faszination an den Dingen des Alltags und am Material, das auf dem Boden lag, war aber nicht zu leugnen: »Stets hatte Schwitters die Augen zu Boden gehalten: Er suchte Gegenstände, Material für seine Klebebilder«, wusste ein Künstlerfreund – Roul Hausmann – zu berichten.³³

Auch wenn der Müll in den Augen Schwitters' künstlerisches Material war, so musste der Betrachter der damaligen Zeit die ins Bild genagelten oder geklebten Müll-Stücke doch anders sehen. Wurde auf der einen Seite Abfall und Schmutz ununterbrochen aus dem Blickfeld des Großstädtlers entfernt, wurde diesem durch die Kunst der gleiche Schmutz und Abfall wieder vor Augen geführt.³⁴

Im Gegensatz zu den in der Kunst tradierten Materialien, die den Wert eines Kunstwerks mitbestimmen, haftete dem Müll keine Verwendungsgeschichte an, höchstens die Kurzlebigkeit und Vergänglichkeit der Dinge.³⁵ Die Garantie des Werts, die beispielsweise einer Skulptur aus Marmor schon wegen des Materials inne wohnte, war in einem aus alten Knöpfen, Straßenbahnkarten und rostigen Drähten genagelten Bild kaum ersichtlich. Tatsächlich wurden die Merz-Bilder³⁶ Schwitters lange lediglich als Müll gesehen, sie hatten auf der großen Bühne der Kunst noch keinen Wert, bis sie der deutsche Kunstmarkt nach dem Zweiten Weltkrieg einverleibte.

³¹ Zitiert nach Danasouri, wie Anm. 30, S. 174.

³² Zitiert nach ebd., S. 172.

³³ Zitiert nach ebd., S. 173.

³⁴ Dies führte mitunter sogar zu Drohungen und unverlangten Materialeinsendungen: »Auf seinen Bildern erschien nicht nur seine Kennmarke ›Merz‹, sondern manchmal auch sein bürgerlicher Name mit Adresse. Die trug ihm gelegentlich fürchterlich grobe Briefe und mancherlei Unrat ins Haus.« Zitiert nach Hans Richter: DADA- Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1978, S. 145.

³⁵ Zur Bedeutung und Bedeutungsgeschichte des Materials vgl. Wagner, wie Anm. 20, S. 11 ff.

Wirtschaftswunder und Müll im Überfluss

Seit den späten 1950er-Jahren, als sich Europa allmählich von den Kriegsfolgen, den Jahren der Entbehrung, der Sparsamkeit und Mangelwirtschaft erholte und einer Zeit wirtschaftlichen Aufschwungs und Wohlstands entgegen sah, begann auch der Abfall in der Kunst sowohl in Europa als auch Amerika wieder eine Rolle zu spielen. Dem ständig zunehmenden Tempo von Produktion und Konsum entsprach nun auch das Tempo des Abfallwachstums, womit auch jener Überschuss an Material geschaffen wurde, dessen Qualität viele Künstler inspirierte.³⁷ Neben der Faszination am Material von Industrieabfällen wie Autoschrott oder den zahlreichen neuen Kunststoffprodukten³⁸, wurde aber auch die damit einhergehende Problematik des Abfallwachstums wahrgenommen und künstlerisch verarbeitet – oft in einer dem Schlagwort Masse adäquaten Form: den Materialakkumulationen.

An die Tradition der Anfang des 20. Jahrhunderts produktiven Künstlergeneration knüpften sowohl die Nouveaux Réalistes³⁹ – die europäische – als auch die Junk-Art⁴⁰ – die amerikanische Variante der Abfallkunst – in

³⁶ »Ich nannte meine neue Gestaltung mit prinzipiell jedem Material MERZ, [...] das ist die 2te Silbe von Kommerz [...] aus einer Anzeige der Kommerz und Privatbank.« Zitiert nach: Danasouri, wie Anm. 30, S. 178.

³⁷ Ludolf Kuchenbuch beschreibt diese Zeit hinsichtlich der enormen Abfallexpansion wie folgt: »Polemisch zugespitzt möchte ich die 60er- und 70er-Jahre als die Periode des ungehemmten Abfallwachstums und der unbedachten Abfallbeseitigungseuphorie bezeichnen, die in die Verrechtlichung der sozialen Abfallbeziehungen und die Ökonomisierung der stofflichen Abfallbeziehungen mündete, während sich unter der Decke von dem allen ein radikal neuer Abfall sich einnistete und verbreitete, der sich weder sinnlich wahrnehmen, noch stofflich tilgen, noch zeitlich überleben, sondern nur auf Jahrzehntausende einsperren und bewachen lässt: der Atommüll.« Kuchenbuch, wie Anm. 9, S. 170.

³⁸ Gerade in den 1960er-Jahren stieg die Kunststoffproduktion in der Bundesrepublik um ein Vielfaches an. Entsprechend stand es auch um den Verbrauch von den neuen, hygienischen und praktischen Frischhalte- und Dekorationsfolien, Plastiktüten, PVC- Bodenbelägen und Kunstledergarnituren, welche die privaten Haushalte und auch Abfalleimer eroberten. Vgl. dazu Sabine Weißler: Plastikmeere. In: Ot Hoffmann (Hg.): ex und hopp. Das Prinzip Wegwerf; eine Bilanz mit Verlusten. Gießen 1989, S. 42-43, hier S. 42.

³⁹ »Am Donnerstag, dem 27. Oktober, sind sich die Nouveaux Réalistes ihrer kollektiven Eigenart bewusst geworden. Nouveaux Réalistes = neuer Zugang zur Wahrnehmung der Realität.« So lautet das von Restany formulierte Gründungsmanifest, das am 27. Oktober 1960 von Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Raysse, Spoerri, Tinguely, Villeglé und Restany in der Wohnung von Yves Klein unterzeichnet wurde. Vgl. dazu: Hamburger Kunsthalle, die Autoren und Fotografen (Hg.): Fluxus und Nouveaux Réalistes. Sammlung Cremer für die Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1995, S. 24.

⁴⁰ Die Junk-Art entwickelte sich in den ausgehenden 1950er Jahre in den USA. Sie verstand sich als kritische Antwort auf die Überflussesgesellschaft. Die Künstler »inszenierten sich als Teil der müllproduzierenden Ordnung, auf die sie durch ihre Materialauswahl Bezug nimmt [...]«: Ostertag, wie Anm. 13, S. 12. Dazu gehörten die Künstler Claes Oldenburg, Allan Kaprow, Robert Rauschenberg, John Chamberlain, Jim Dine, Wally Hedrick, Robert



Abb. 1: : César Baldaccini: Compression, 1955.
In: Ausstellungskatalog: Fluxus und Nouveaux
Réalistes. Sammlung Cremer für die Hamburger
Kunsthalle. Hamburg 1995, S. 23.

den späten 1950er-Jahren an. Beide Spielarten provozierten mit ihren »Abfallkünsten« den Kunstbetrieb und seine etablierten Werte und Normen, indem sie ihn als einen Teil der Gesellschaft mit »den Ergebnissen ihres Konsums, mit Müll und Schrott«⁴¹ konfrontierten. Und selbst wenn das künstlerische Spiel eher von der Faszination am Material und weniger von einer sozialkritischen Idee geleitet war, so schockierten die »Assemblagen« und »Environments« aus Schrottgebilden, Kleiderhaufen, Haushaltsabfällen und dergleichen mehr schon allein durch die Qualität der Materialauswahl und Materialverarbeitung. Die Wirkung eines Konglomerats aus Alltags- und Kunstwelt war umso

provokanter, je mehr sich die Assoziation des betrachteten Gegenstandes in die Müllgrube neigte. Dementsprechend wurden die Exponate der legendären Berner Ausstellung »Wenn Attitüden Form werden« von 1969 »kurzerhand mit den verwendeten Materialien gleich [gesetzt]«, die sie in Abfall transformierten, indem sie von »Aschehaufen«, »Zementbrocken«, »verspritztem Blei«, »geschmierter Kochbutter« oder »alten Filzmatten« sprachen.⁴²

Bevor aber der Abfall »haufenweise« in Galerieräume geschüttet wurde, hielten zunächst gebändigte Formen des Abfalls Einzug in den Kunstraum. César (Baldaccini) beispielsweise war hauptsächlich an Autoblechen als Material interessiert, indem er »Kompressionen von Autoschrott als Objet

Mellary, Bruce Conner, Wallace Bermann und Edward Kienholz. Vgl. ebd., S. 22 f. Leider können die Werke so interessanter Künstler wie Rauschenberg oder Kienholz, die gerade den metaphorischen Raum des Mülls auf besondere Weise ausloteten, hier nicht behandelt werden.

⁴¹ Kuchenbuch, wie Anm. 9, S. 170.

⁴² Wagner, wie Anm. 20, S. 9.

trouvé verwendete.«⁴³ In »Compression« von 1955 (Abb. 1) war der Betrachter mit einem handlichen 28 x 28 x 15 cm Auto-Paket konfrontiert, das seine ursprüngliche Form und Funktion nicht einmal mehr ansatzweise errahnen ließ. Auch sein Künstlerkollege John Chamberlain in den USA verfuhr mit dem Statussymbol der Zeit nicht gerade zimperlich und verarbeitete alles, was der Autofriedhof hergab. Ihn interessierte dabei vor allem die Farben- und Formenvielfalt der Karosserieteile. In den 1980er-Jahren sah er sich jedoch aufgrund der ablehnenden Haltung des Publikums gezwungen, das Material zu wechseln, da die Assoziationsmöglichkeit zu Verletzbarkeit, Sterblichkeit, Unfall und Tod zu offensichtlich war.⁴⁴ Obwohl es beiden Künstlern eigentlich um das Experiment mit dem Material ging, war die öffentliche Empörung groß: offenbar wurden mit den auf unterschiedliche Weise völlig demolierten Autos Assoziationen geweckt, die über den Horizont des einst fahrbaren Untersatzes weit hinausgingen – das Auto war demnach mehr als nur Fortbewegungsmittel und Statussymbol.

»Der Privatwagen ist zunächst Schutzhülle nach außen, er ist aber zudem auch Schutz-Raum. Das Auto bietet in besonderer Weise eine mobile Privatsphäre, die fast zu jeder Zeit an jedem Ort individuell verfügbar ist.«⁴⁵

Was in den Objekten Césars und Chamberlains zerstört wurde, war in erster Linie die Garantie und das Recht auf individuelle Sicherheit, Privatheit und Freiheit. Mit dem Auto war man(n) zu Hause und unterwegs. Kurz: Nichts konnte ein Auto ersetzen.

Um eine ganz andere Perspektive ging es jenen Künstlern, die Müll und Abfall ohne ästhetisierende Maßnahmen präsentierten. Sie wollten auf die tatsächlichen »Müllhaufen des konsumierten Konsums [...], welche] die Perspektive des abendländischen Fortschritts verschüttet«⁴⁶ hatten, aufmerksam machen. An erster Stelle ist hier Arman (Arman Fernandez) mit seinen Akkumulationen von Haushaltsmüll zu nennen. In seinem »Poubelle de Jim Dine« (Abb. 2) aus dem Jahr 1961 arrangierte er die Abfälle seines Pop-Art-Künstlerkollegen Jim Dine in einem Plexiglaszylinder. Arman lag hier nicht (wie in anderen Werken) daran »das Ausgeschiedene als Speicher

⁴³ Hamburger Kunsthalle, wie Anm. 39, S. 23.

⁴⁴ Vgl. Hauser, wie Anm. 11, S. 253.

⁴⁵ Uta Rosenfeld: »Auto, Leben und mehr...« In: Thomas Hengartner / Johanna Rolshoven (Hg.): Technik – Kultur. Zürich 1998, S. 143-181, hier S. 172.

⁴⁶ So der Müllkünstler Michelangelo Pistoletto, zitiert nach Wagner, wie Anm. 20, S. 92.

⁴⁷ Wagner, wie Anm. 20, S. 63. Diese Feststellung Monika Wagners bezieht sich m. E. eher



Abb. 2: Arman Fernandez: Poubelle de Jim Dine, 1961. In: Wagner, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München 2001, S. 64.

einen ganzen Galerieraum mit Abfällen und Müll voll schütten, wobei die Qualität des Haufens von seiner ursprünglichen Idee abwich, »den Inhalt eines städtischen Müllwagens direkt in die Galerie zu kippen...«⁴⁹ Die Abfälle waren nämlich – und das konnte der Betrachter nicht ahnen, allesamt vorsortiert und ausgesucht,⁵⁰ wodurch die Müllhaufen aber ihr provokantes Potential keineswegs einbüßten. Denn gerade die detailbesessene Visualisierung und

von Geschichte wie von persönlichen Geschichten«⁴⁷ einzusetzen, er wollte vielmehr auf das Ende der Produktkette, den Müll als Müll einer Müll produzierenden Gesellschaft hinweisen. Gerade mit seinen Müllpräsentationen kritisierte er die Konsumwelt:

»Das Überhandnehmen von Autos, von Maschinen, von Dingen überhaupt, hat einen starken Eindruck auf mich gemacht. Die Vielzahl von modernen Dingen ist schon eine Akkumulation... ich habe eine starke kritische Einstellung gegenüber der Produktion, dem Konsum, demgegenüber wie unsere Welt ausgebeutet wird [...].«⁴⁸

Aber Arman strapazierte das kunstliebende Publikum nicht nur mit seinen in Glas gefassten Abfällen der Intim- und Körperpflege, sondern schockierte zuweilen mit seinen formlosen Müllhaufen. 1960 ließ er

auf Armans »akkumulierte« alte Puppenköpfe und Fotoapparate, Gasmasken, Giftspraydosen sowie gebrauchte Glasampullen oder Wasserkannen. Eine Abbildung der Puppenköpfe findet sich in: Hamburger Kunsthalle, wie Anm. 41, S. 24. Zu dem Ergebnis, dass Arman Müll als Müll präsentiert, kommt auch Hauser, wie Anm. 11, S. 257.

⁴⁸ So Arman, zitiert nach Hamburger Kunsthalle, wie Anm. 39, S. 24. Interessanterweise gibt es auch Hinweise für Armans weniger politisch motivierte Umgangweise mit Abfällen: »Ich behaupte, dass die Ausdruckskraft von Müll und unbrauchbaren Gegenständen schon ihren eigenen Wert besitzt, in ganz direkter Weise, ohne sie ästhetisch ordnen zu wollen, was sie verwischen und den Farben einer Palette gleichmachen würde [...].« Zitiert nach Hauser, wie Anm. 11, S. 256. Die ästhetische Qualität von Müll und damit sein künstlerischer Reiz wurde 1960 auch von Armans Förder und Kunstkritiker Pierre Restany unterstrichen: »Es war notwendig, den Unflat seiner organischen Zeit zu entrücken und ihm seinen negativen Nimbus zu nehmen.« Zitiert nach ebd., S. 256.



Abb. 3: Robert Morris: Earthwork, 1968. In: Ausstellungskatalog: Robert Morris. Hg.: Michael Compton; David Sylvester. London 1971, S. 120.

Archivierung weggeworfener Alltagsdinge musste das Publikum um so mehr verstören, als ihm doch deren ständige Unsichtbarmachung am Herzen lag, zumal es sich zusätzlich um die Offenlegung der Intimsphäre handelte.

Auf eine ähnliche Konfrontation mit der Welt jenseits von Ordnung und Sauberkeit legten es auch die ausufernden Erde-Müllgemischhaufen von Robert Morris an. Die von Morris dargebotenen, in Erde eingemischten Industrieabfälle, wie »rostige, ineinander verknäulte Drähte und Eisenstangen – wertloser Abfall also«,⁵¹ demonstrierten unverhüllt die Bedrohlichkeit des Abfalls, der sich in gleichem Maße auch auf den Kunstbetrieb, seine Institutionen und Wertmaßstäbe auszubreiten drohte. »Earthwork«⁵² (Abb.3)

⁴⁹ Ebd., S. 257.

⁵⁰ Vgl. Hauser, wie Anm. 11, S. 257.

⁵¹ Anne Hoormann: Land-Art: Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum. Berlin 1996, S. 19.

⁵² »Ohne Titel (Dirt)« in der Neuinstallation von 1995 in den Hamburger Deichtorhallen entspricht nicht dem Titel von 1968. Vgl. Wagner, wie Anm. 20, S. 111. »Earthworks« ist der Name der Ausstellung mit Erdmaterialien, die im Oktober 1968 in der New Yorker Galerie von Virginia Dwan stattgefunden hatte. Vgl. Hoormann, wie Anm. 51, S. 236. Robert Morris' Werktitel war also in Anlehnung an den Ausstellungstitel gewählt. Das Wort »Dirt« (Schmutz) wurde in diesem Zusammenhang nicht gebraucht. Die beiden unterschiedlichen Präsentationen von 1968 und 1995 lassen möglicherweise auf eine zeitgebundene Schockwirkung schließen. 1968 waren es Industrieabfall, 1995 scheinbar flüssiger Abfallstoff, der mit der Erde vermischt wurde. Industrieabfall war 1995 vielleicht nicht mehr ekelerregend genug.

von 1968 war von Morris auch tatsächlich als Ausdruck des Protests gedacht. Im Rahmen der politischen Protestbewegung 1968 nahm er an den »Aktionen in Form von Happenings und Sit-ins in Institutionen wie dem Metropolitan Museum«⁵³ teil und beteiligte sich somit an der damaligen Protestbewegung gegen Krieg, Rassismus, Diskriminierung, Konsum und Kommerz. Nicht zuletzt stellte er mit seinen Werken auch die etablierten Vorstellungen über die gesellschaftliche Funktion von Kunst und Museum in Frage, indem er das Wertesystem des Kunstbetriebs außer Kraft setzte und das Museum zur Müllhalde degradierte.

Im Wesentlichen sind in der Kunst mit Abfällen der 1950er und 1960er zwei Tendenzen zu verzeichnen. Erstens gab es jene Künstler, die – an die Tradition der Anfang des 20. Jahrhunderts wirkenden Künstlergeneration anknüpfend – Abfall (nicht Müll) als formbildendes Element (César, Chamberlain) in ihre Kunst einführten, wobei der Abfall mehr oder weniger sozialkritisch oder politisch aufgeladen sein konnte. Im Vordergrund stand der Abfall als Material, dessen Auswahl auf künstlerische Intentionen und Konzepte hin orientiert war und eine entsprechende Wertung und Interpretation antizipierte. Wenn dennoch unabsichtliche Irritationen zustande kamen, lag es an der Qualität der Abfälle, die ihre im Alltagsverständnis anhaftende Wertung im Werk nicht abschütteln konnten. Zweitens lässt sich eine andere Richtung ausmachen, die jene Künstler verfolgten, welche eher mit der undifferenzierten stofflichen Materialmasse des Mülls arbeiteten (Arman, Morris). Mit ihren Müllpräsentationen verweigerten sie dem Betrachter sowohl den Anblick von Einzelheiten und eine dadurch assoziierbare Geschichte, als auch jegliches Ordnungsprinzip. Der Raum einnehmende Müllhaufen beschmutzte somit nicht nur den Kunstraum, sondern darüber hinaus auch den im Kunstbetrieb anerkannten Bewertungskanon.

Eine dritte und wohl extremste künstlerische Umgangsform mit Abfall, nicht zuletzt weil sie sich an den Rändern und Grenzen der Kunst bewegte, vertraten jene Künstler, die sich mit Fäulnis- Schimmel- und Verwesungsprozessen auseinandersetzten und Materialien wie Lebens- und Genussmittel, sowie Körperausscheidungen und Körpersäfte – Exkremete, Sperma, Schleim und Blut – ins Spiel brachten. Sie wagten einen noch größeren Schritt über die gesellschaftlich klar vereinbarte, zwischen Kunst und Alltag, Wert und Unwert, Geschmack und Geschmacklosigkeit, Ordnung und Chaos gezogene Grenze; bis heute haben ihre Werke nichts

⁵³ Ebd., S. 19.

an Aktualität und Brisanz verloren. Als tabuisierte Materialien, zumal sie ganz unmittelbar mit dem menschlichen Körper und seinen biologischen Prozessen zusammenhingen, deckten sie vor allem Scham- und Ekelgrenzen und gesellschaftlich stigmatisierte »verbotene« Zonen auf.

Die wohl explosivste künstlerische Umgangsform mit Abfällen in den 1960er-Jahren, waren jene künstlerischen Umgangsformen, die Körperausscheidungen in das künstlerische Betätigungsfeld hineinzog: neben Robert Morris, der nicht nur mit Abfallschüttungen, sondern auch mit seinen in Behältnisse abgefüllten Körperflüssigkeiten, wie »Blut, Sperma, Speichel, Tränen, Kot, Urin und Schleim«⁵⁴ für Furore sorgte, ist vor allem der Wiener Aktionismus zu nennen. Die »Wiener Aktionisten«, zu deren namhaftesten Vertretern Otto Mühl⁵⁵ und Hermann Nitsch⁵⁶ zählten, betraten mit ihren Aufsehen erregenden Aktionen jenes metaphorische Feld, das den Intimbereich des Körpers, seine Ausscheidungen, sowie die damit verbundenen Hygienevorstellungen und mitschwingenden erotischen und sexuellen Anspielungen thematisierte. Sie versetzten das Publikum mit ihren »dreckigen« und blutigen Aktionen in Angst und Schrecken und wurden oft, gewissermaßen als staatliche Gegenaktion, in polizeilichen Gewahrsam genommen, ihre Aktionen juristisch geahndet.⁵⁷ Ihre intensiven Körperaktionen, in denen es um eine »praktizierte Verschmutzung, Versumpfung und Besudelung von Körpern«⁵⁸ ging, entsprachen weder den Hygienevorstellungen des »normalen« Bürgers noch dem moralischen Kodex, wonach jegliche Verschmutzung des Körpers nicht nur auf eine schlechte Erziehung, sondern mehr noch, auf ein bestimmtes soziales Milieu zurückzuführen war. Schmutzige Personen und Schmutz wurden als Gefahrenherde angesehen; es wurden alle Bemühungen darangesetzt, sich davon zu distanzieren – im Gegensatz dazu verband man ein gepflegtes und sauberes Äußeres unmittelbar mit Vorstellungen von Macht, Ansehen und Einfluss. Weit über die harmlose, allgemein bekannte Anspielung hinaus, die sich in der Metapher von der »sauberen Weste« zeigt, welche ja auf die dunkle

⁵⁴ Wagner, wie Anm. 20, S. 318, Fußnote 175.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 277 ff.

⁵⁶ In seinem »Orgien-Mysterien-Theater« im österreichischen Prinzendorf sowie in den »Abreaktionsspielen« der Wiener Galerie Dvorak, wurde in rituellen Handlungen viel Blut vergossen, von geschlachteten Tieren bis hin zu Menstruationsblut, Inbegriff des »Unreinen«. In Österreich wurde Nitsch daher aufgrund blasphemischer Aktionen verklagt. Vgl. ebd., S. 226 f.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 280.

⁵⁸ Ebd., S. 277.

und schmutzige Seite anspielte, die es um jeden Preis zu verheimlichen galt, trafen die Aktionen mit ihren Schmutz- und Dreckaktionen somit ins Herz bürgerlichen Sauberkeitsfanatismus. Möglich ist, dass auf die Kunstaktionen deshalb so heftig reagiert wurde, da hier nicht nur die in den 1960er-Jahren übertriebenen Hygienevorstellungen, sondern weitaus tabuisiertere Bereiche angegriffen wurden. Neben erotischen und sexuellen Konnotationen waren möglicherweise Mechanismen der Verdrängung außer Kraft gesetzt worden, welche die Zeit des Nationalsozialismus sowie der Kriegserlebnisse unter Verschluss hielten.⁵⁹ Sauberkeit und Ordnung können somit als hilfreiche Strategien gedeutet werden, um den Erlebnissen der Kriegsjahre und den damit verbundenen Entbehrungen, Erfahrungen mit Hunger, Schmutz und Armut psychisch zu entkommen.

Müll als Medium der kunsttheoretischen Auseinandersetzung – die 1970er und 1980er Jahre

Neben den Künstlern, die sich mit ihren Schmutzaktionen gesellschaftlichen Tabuzonen annäherten, gab es aber auch jene, die Müll als Medium zur theoretischen Auseinandersetzung im Hinblick auf gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge verwendeten. Vor dem Hintergrund der 1970er- und 1980er-Jahre und ihren politisch aufgeladenen Diskussionen um die »gesellschaftliche Vermüllung«, insbesondere der spezifischen Gefahr von Atomkraftwerken, sowie den seit den 1960er Jahren noch immer aktuellen und brisanten Themen um politische und ökonomische Machtstrukturen, die in unmittelbarem Zusammenhang mit dem »ungehemmten Abfallwachstum und [einer] unbedachten Abfallbeseitigungseuphorie«⁶⁰ standen, sind die Arbeiten von Josef Beuys und Ilya Kabakov zu sehen. Beide Künstler wiesen mit ihren jeweils sehr unterschiedlichen »Reinigungsverfahren« in Form von Aktionen und Environments auf spezifische machtpolitische Strukturen hin, die sie für bedrohlich und veränderungsbedürftig hielten, wobei sie den Müll als Medium für kommunikative Akte nutzten.⁶¹ In ihren Aktionen

⁵⁹ Zum Thema Verdrängung im Zusammenhang mit Wegwerfhandlungen nach dem Krieg vgl. Martin Scharfe: Müllkippen. Vom Wegwerfen, Vergessen, Verstecken, Verdrängen; und vom Denkmal. In: Kuckuck. Notizen zu Alltagskultur und Volkskunde 1/1988, S. 15-20.

⁶⁰ Kuchenbuch, wie Anm. 9, S. 170.

⁶¹ »Reinigungsverfahren in West und Ost. Müll bei Josef Beuys und Ilya Kabakov« nennt Dietmar Rübel seinen Aufsatz zur Bedeutung von Abfallmaterialien in den Werken von Beuys und Kabakov. Vgl. Anm. 7.

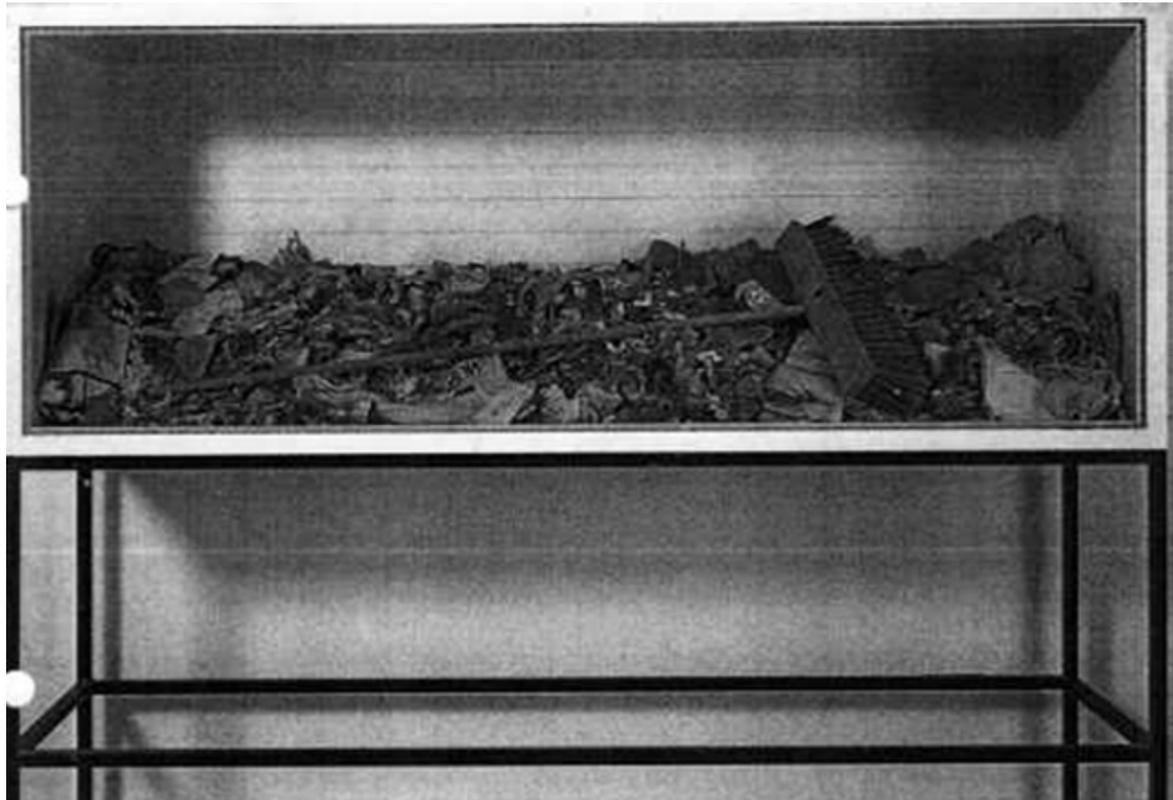


Abb. 4: Joseph Beuys: Ausfegen, 1972. In: Theewen, Gerhahrd: Joseph Beuys. Die Vitrienen. Ein Verzeichnis. Bonn 1993, S. 114

thematisieren sie den Ist-Zustand der Gesellschaft, seine hierarchische Ordnung, die politische sowie wirtschaftliche Machtverteilung, aber auch die etablierten moralisierenden Wert- und Ordnungsvorstellungen. Als Beispiel sei hier eine Aktion von Beuys genannt, die am 1. Mai 1972 in Berlin anlässlich der Mai-Demonstration stattfand. Beuys nahm daran auf dem Karl-Marx-Platz in Neukölln teil, sammelte die Abfälle der Demonstranten auf und füllte diese in Plastiksäcke. Diese wurden anschließend in die Galerie René Block transportiert, wohin Beuys Demonstranten und Galeriepublikum mit der Absicht einlud, in einen Dialog über »Freiheit, Demokratie und Sozialismus«⁶² zu treten. Der in der Galerie ausgebreitete Müll der Demonstranten diente Beuys dabei als Medium bzw. »Vermittler... und als Speicher einer gemeinsamen Geschichte.«⁶³ (Abb.4)

Im Gegensatz zu Beuys legte es Ilya Kabakov nicht so sehr auf eine Verständigung an. Kabakov ging es um das Aufzeigen von unüberbrückbaren Gegensätzlichkeiten und um die Unvereinbarkeit unterschiedlicher Sichtweisen. In seiner Installation »Schnüre« (1982), zeigte er in seinem

⁶² Ebd., S. 287.

⁶³ Ebd.

Atelier, einem 10 x 7m großen Raum, 16 in Augenhöhe gespannte Schnüre, an denen im Abstand von ca. 20 cm 500 Abfallobjekte (Dosen, Tüten, Apfelsinenschalen...) hingen.⁶⁴ Er versah die einzelnen Abfallstückchen mit auf kleine Zettel, in äußerst akkurater Schrift geschriebenen Textfragmenten, wie: »Mir tut alles weh...!«, »Marisha, wo hast du deinen Kopf?«, »Sofia, Seminova, komm her!«⁶⁵ Die Einzelteiligkeit des Abfalls und die Beigabe von Textfragmenten ergab nicht nur eine Reihe von einmaligen individuellen Geschichten, die zum Betrachter sprachen, sondern verwies gleichzeitig auf deren Isolation und Trennung vom jeweils anderen Teil. Gerade im Changieren von Einzelem und Masse (500 Stück), spiegelten die Abfallmaterialien die Unüberbrückbarkeit und Unvereinbarkeit von Teil und Ganzem, Nähe und Distanz, Kontrolle und Kontrollverlust, Namen und Namenlosigkeit wider. Kabakov selbst kommentierte seine Arbeit folgendermaßen:

»Wenn wir eines nach dem anderen betrachten, den Text lesen, erfahren wir jeweils eine kleine Geschichte, die nur den jeweiligen Gegenstand betrifft. Werfen wir dann wieder einen Blick auf die ganze Installation, so sehen wir eine große Müllhalde. Die Arbeit handelt also von der Unvereinbarkeit zweier Betrachtungsweisen, die einander ausschließen [...] und trotzdem ist da etwas, was dies alles ganz merkwürdig zusammenfügt, [...] dass es sich im Menschen vereint, [...] dass er vielmehr damit lebt [...].«⁶⁶

Im Gegensatz zu Beuys wollte Kabakov weder soziale Grenzen überbrücken noch den Entwurf einer Gesellschaftsutopie anbieten. Mit seiner nüchternen Feststellung, dass die »gesamte Wirklichkeit [...] ein einziger großer Müllhaufen«⁶⁷ sei, wurde eher auf pessimistische Weise ausgedrückt, dass die kleinen individuellen Leben, mit ihren kleinen Problemen, im gesamtgesellschaftlichen Kontext betrachtet verhältnismäßig klein und unbedeutend bleiben.⁶⁸ Die akkurate Beschriftung des Mülls könnte so gesehen als Ausdruck sozialer Klassifizierung gedeutet werden, in der das Individuum im gesellschaftlichen Netz fest eingeschrieben zu sein scheint.

⁶⁴ Vgl. Eric A. Peschler (Hg.): Künstler in Moskau. Schaffhausen 1988, S. 112.

⁶⁵ Zitiert nach Rübél, wie Anm. 7, S. 294.

⁶⁶ Zitiert nach Peschler, wie Anm. 64, S. 112.

⁶⁷ Zitiert nach Hauser, wie Anm. 11, S. 24.

⁶⁸ Die Arbeit Kabakovs ist unbedingt im Zusammenhang des sowjetischen Staatssozialismus zu sehen.



Abb. 5: Tina Hauser: *The Beauties #13*, 2000. In: *Kunstforum International: Müllkunst*, Bd. 168, 2004, S. 94.

Der Müll und die letzten Dinge

Weniger in einen gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang gestellt waren die Projekte jener Künstlerinnen, die den Betrachter mit der Überdimensionalität von Müllbergen konfrontierten. Diese hatten vor allem einen demonstrativen Charakter nach dem Motto: Seht her, das ist euer Müll! Dazu zählen die Arbeiten der Amerikanerin Mierle Laderman Ukeles, welche die letzten Dinge in ihrer bedrohlichen Unförmigkeit, in ihrem Verschmelzen zu einer gigantischen Müllmasse zeigen.⁶⁹

Ebenfalls den Unformen und gigantischen Materialmassen des Mülls hat sich die Schweizerin Tina Hauser mit ihren »Mülleroberungen« verschrieben. Mit allen erdenklichen Utensilien zum Schutz vor Kontamination ausgerüstet, begab sie sich in die Niederungen eines Müllbunkers, deren Müllvolumen sie in von ihr autorisierten Momenten ästhetischer Vollkommenheit photographierte. »Beauties« (Abb. 5) heißen die Müllskulpturen und ein Photo zeigt die Künstlerin in Siegerpose, mit einer kleinen Schweizer Flagge in der Hand, ein ironischer Verweis auf die erste Mondlandung, deren Gelingen von den mit Nationalflagge ausgerüsteten amerikanischen Astronauten demonstriert wurde. Parallelen zur Mondlandung sind neben

⁶⁹ Die Künstlerin arbeitete in mehreren Projekten mit dem Thema Müll. So in »Touch Sanitation« von 1979, in dem sie den 850 Müllmännern New Yorks zum Dank für ihre Arbeit die Hand schüttelte oder in »The Social Mirror« von 1983, in dem sie einen Müllwagen verspiegeln ließ, sodass er jene Umgebung, in der er sich bewegte, widerspiegelte. Vgl. Ostertag, wie Anm. 13, S. 3. IM Internet: <http://www.feldmangallery.com/pages/artists-rffa/artuke01.html>; <http://the-artists.org/ArtistView.cfm?id=88380BCC-5EE4-49E0-974A9CBF896D6BC8>; Zugriff 6. April 2006.

der Bekleidung – ist die Künstlerin doch luft- und wasser-, vor allem aber geruchsdicht verpackt – auch darin zu sehen, dass es sich auch hier um eine exklusive Ortsbegehung handelte.

An die Grenzen der Erträglichkeit stößt ein letztes Beispiel, das den Menschen als Abfall thematisiert. Die mexikanische Künstlerin Teresa Margolles, studierte Gerichtsmedizinerin, konfrontierte ihr Publikum in zahlreichen Installationen nicht nur mit Tod, Vergänglichkeit, und Verwesung, sondern sie fokussierte in erster Linie die Wertlosigkeit der Menschen – ihre Bedeutungslosigkeit im Leben und die ihres Lebens –, welche sich auf der untersten Stufe und somit am Rande der Gesellschaft befanden. Ihre Aufmerksamkeit galt jenen, die im Leichenschauhaus, dem »Gradmesser für den jeweiligen Zustand des Landes«⁷⁰, wie auf der Müllhalde landeten. Im Videoprojekt »Das Bébe baden« (1998) wusch Margolles eine Kinderleiche, mumifizierte sie und goss sie anschließend in einen quaderförmigen Zementblock ein. Den Leichnam erhielt die Künstlerin von einer Mutter, deren Baby im neunten Monat im Mutterleib verstorben war und das diese aus finanziellen Gründen nicht begraben konnte. Im Hintergrund der Videoaufzeichnung, die den Vorgang der Waschung und Einbalsamierung des kindlichen Leichnams dokumentierte, waren Stimmen von Kindern und Lärm von einer Baustelle zu hören. Dies weckte den Gedanken an die alltägliche Gegenwart des Sterbens und des Todes, an seine Bedeutungslosigkeit angesichts der Armut und des sozialen Elends. Erst durch den künstlerischen Akt wurde dem Baby Beachtung geschenkt, im Galerieraum als Grab begann seine Geschichte, die eigentlich keine war und dennoch erst anfang. »Burial« (1999), das Video vom Prozess des Eingießens, löste in der Londoner South Gallery, wo die Aufzeichnung zum ersten Mal gezeigt wurde, heftige Proteste aus, denn die Visualisierung eines Tabus war nicht gleichzusetzen mit dem Wissen um dieses. »Wenn mit Genen herumgespielt wird, bleibt für die meisten Menschen alles doch sehr abstrakt und die Empörung schwach. Wenn Margolles jedoch mit einem totgeborenen Baby arbeitet, wird sie gleich der Leichenfledderei bezichtigt.«⁷¹ Teresa Margolles thematisierte wie keine andere Künstlerin soziales Leid in Verbindung mit dem toten Menschen als Abfall.⁷² (Abb. 6)

⁷⁰ So Teresa Margolles, zitiert nach Paolo Bianchi: Menschen als Abfall. In: Kunstforum International (Müllkunst), Bd. 168 (2004), S.147-151, hier S. 148.

⁷¹ Bianchi, wie Anm. 70, S. 149.

⁷² Von Teresa Margolles sind noch weitere Projekte in diesem Zusammenhang gemacht worden, die hier leider nicht näher erläutert werden können. Vgl. ebd., S. 147-151.

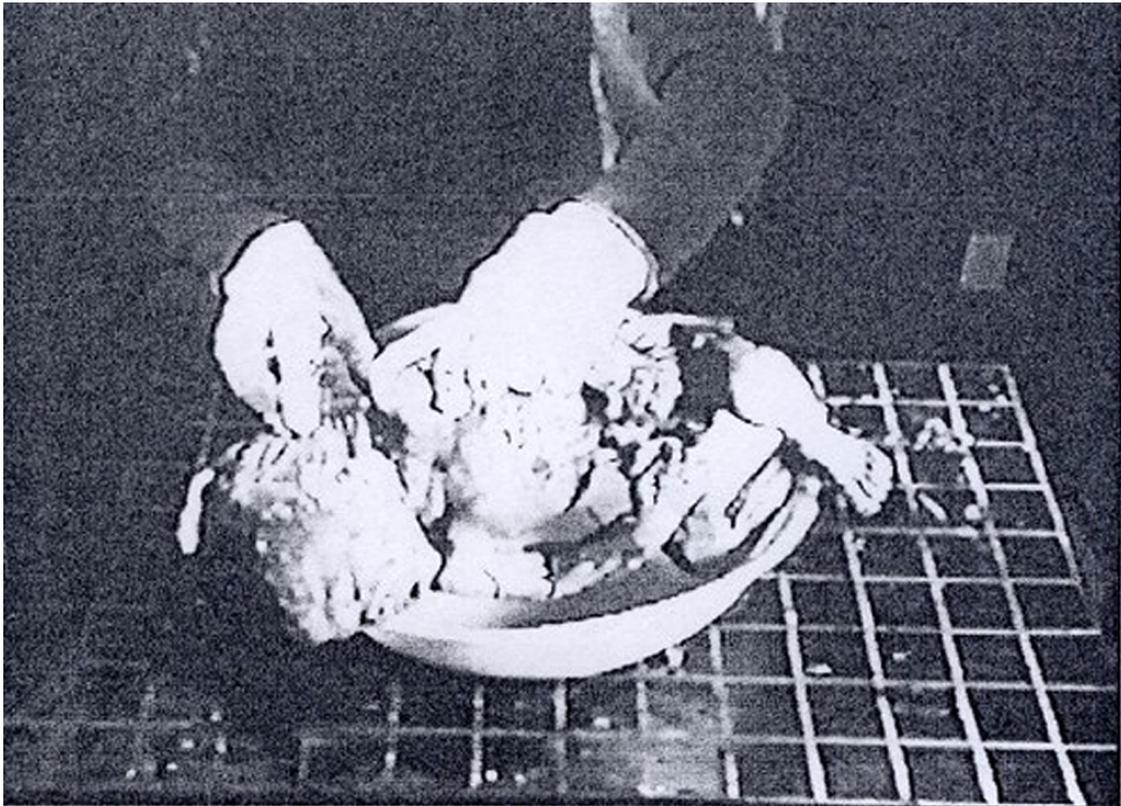


Abb. 6: Teresa Margolles: Das Bébé baden, Videostill, 1998. In: Kunstforum International: Müllkunst, Bd. 168, 2004, S. 148.

Resümee

Die eingangs beschriebene heutige Konjunktur von »Müllkunst« lässt sich mit der im Kunstbetrieb schon seit dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts tradierten und mittlerweile etablierten Präsenz von Abfall in der Kunst erklären. In einem fortwährenden Prozess wurden dabei die Grenzen zwischen Kunst und Alltag, profanem und kulturellem Raum neu abgesteckt, was teilweise dazu führte, dass einige Abfallsorten ihr ursprünglich provokantes Potential sukzessiv verloren haben. Die permanente und immer schnellere Absorption von Müllkunst durch den Kunstbetrieb scheinen Müllphotos, Matratzengebilden, Klarsichtfolienskulpturen, Verpackungskartonhaufen, Plastikflaschenmeeren und vielen anderen Abfallkreationen ihren ehemaligen Stachel gezogen zu haben, sodass Industriemülllandschaften, Scherben-Dreck- oder Zigarettenkippenhäufchen längst zum festen Bestandteil künstlerischer Ausdrucksweise zählen. Parallelen dazu sind auch im Freizeit- und Medienbereich zu erkennen, deren marktwirtschaftliche Strategien sich aufgrund der Reizüberflutung mehr denn je auf die Vermarktung extremer Bilder und extremer Herausforderungen verlagert haben.

Nach wie vor provokativ in ihrer Außenwirkung sind hingegen die Arbeiten, die sich mit Fäulnis- und Verwesungsprozessen, Körperausscheidungen sowie dem toten menschlichen Körper beschäftigen, berührt doch das metaphorische Feld, das mit diesem symbolisch aufgeladenen Abfall betreten wird, die gesamte Palette menschlicher Gefühle. In einer Welt, die sich absolut gegen Krankheit und Tod als gesellschaftliche Störfaktoren entschieden hat, in einer Welt, in der sich immer mehr Menschen über den makellosen, gesunden, perfekt funktionierenden und ewig schönen Körper definieren und für diesen Körper weder Schmerzen noch Kosten scheuen, muss das Hässliche, Unvollkommene, das Ungesunde und der Abfall als Inbegriff der Gefährdung, der den Traum von der Wirklichkeit zu zerstören vermag, aufgefasst werden.

Ob die Kunst noch weitere Perspektiven auf den Müll als die hier aufgezeigten freizulegen vermag, muss vorerst ungewiss bleiben. Sicher ist aber, dass die bisherige Kunst mit Abfall sich als Kulturspiegel entpuppte, der Ordnungs- und Wertvorstellungen, Machtstrukturen sowie gesellschaftliche Tabus reflektierte. Mit beinahe traumwandlerischer Sicherheit spürte sie gesellschaftliche Tabuzonen auf und legte ihren künstlerischen Finger in die Wunde unter Verschluss gehaltener Mechanismen. Gerade an der Heftigkeit der Publikumsreaktionen konnte das Ausmaß der Verletzung gesellschaftlicher Normen und Regeln, Ordnungs- und Wertvorstellungen abgelesen werden. Sicher ist auch, dass Müllkunst Ausdruck einer westlich orientierten Kunst ist. 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.

Margarete Kranz
c/o Institut für Volkskunde
Bogenallee 11
20144 Hamburg